



Bartın Üniversitesi Yayınları No : 25

Edebiyat Fakültesi Yayın No : 02



ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ

**BARTIN ÜNİVERSİTESİ
ULUSLARARASI EDEBİYAT VE TOPLUM
SEMPOZYUMU
28-30 NİSAN 2016**

**BİLDİRİLER KİTABI
1. CİLT**

Bartın 2016

Bu kitap Bartın Üniversitesi Yönetim Kurulu'nun 14/04/2016 tarih ve 2016/06 nolu kararı ile basılmıştır.

© Copyright

Bu eserin tüm yayın hakları Bartın Üniversitesi Rektörlüğü'ne aittir. Rektörlüğün yazılı izni olmadan kitabın tümünün ya da bir kısmının elektronik, mekanik veya fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Bu kitapta yer alan tüm bildirilerin bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir.

Bilimsel Hakemler Listesi:

1. Prof. Dr. Alim YILDIZ
2. Prof. Dr. Erdoğan BOZ
3. Prof. Dr. İsmet EMRE

Kapak Tasarımı : Esra ÖZTÜRK
Dizgi : Okt. Can ŞEN

Birinci Baskı

Baskı Adedi : 300
ISBN Takım : 978-605-9895-09-5
ISBN 1. Cilt : 978-605-9895-10-1

Kütüphane Bilgi Kartı

Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu, 28-30 Nisan 2016 Bartın: Bildiriler Kitabı 1. Cilt / Editör: Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE. Bartın: Bartın Üniversitesi, 2016.

748 s. ; 30 cm.

1. Edebiyat, 2. Edebiyat ve toplum—Sempozyum, 3. Edebiyat incelemeleri

PN51
809.93358

Baskı

Hermes Ofset Ltd. Şti.
İskitler/Ankara

İÇİNDEKİLER

Sempozyum Kurulları	9
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN	
Sunuş	13
Prof. Dr. Turan KARATAŞ	
Ayna ve Toplum	15
Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE	
Sunuş	17

AÇILIŞ KONUŞMALARİ

Doğan HIZLAN	
1950 Kuşığı ve Toplum	19
Prof. Dr. Ahmet İNAM	
Öteleyen Edebiyat	21
Prof. Dr. Turan KOÇ	
Edebiyat ve Hayat	25

ŞİİR VE TOPLUM OTURUMU

Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ	
Mevlâna'nın Mesnevi'sinde Toplumsal Eleştiri	29
Doç. Dr. Rıdvan CANIM	
Gençler Osmanlı Şiiri'ni Neden Anla/ya/mıyor?	35
Arif AY	
Şiire İlgisizliğin Poetik ve Toplumsal Nedenleri	43
Mustafa AYDOĞAN	
Şiirin Okuru	49

BİLDİRİLER

Prof. Dr. Ayşe ÖZEL	
Bilge Karasu'nun "Göçmüş Kediler Bahçesi"ne Teknik ve Estetik Yaklaşım	51
Prof. Dr. Enver TÖRE	
Edebiyat ve Toplum Münasebeti Açısından Modern Tiyatro ve Tiyatro Edebiyatının Önemi ...	57
Prof. Dr. Halûk Harun DUMAN	
Çağdaşlaşmanın Öncüsü Şinasi'nin Şairliği ve Şiirleri	63
Prof. Dr. Mehmet NARLI	
Muhafazakâr Sanat/Muhafazakârın Sanatı/Sanatın Muhafazakârlığı	83
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ	
Toplumsal Değişimin Metinvarlığa Yansımaları: Kavram Cinayetleri	87

Prof. Dr. Vefa TAŞDELEN Sosyal Medya ve Edebiyat	101
Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU - Arş. Gör. Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ Cemal Şakar Öykülerinde “Ben”in Toplumla Çatışmasından Çağın Tanıklığına Dönüşüm Süreci	109
Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI “Yaşama Durakları”ndan Bilanço’ya: Behçet Necatigil’in Şiiri Hangi <i>Arada</i> ’n Toplum’a Gider?	119
Doç. Dr. Ali TİLBE - Arş. Gör. Fethiye TİLBE Yazın Toplumbilimsel Oluşumsal Yapısalcı Bir Çözümleme: Mahmut Yesari’nin <i>Çulluk</i> Adlı Romanında Çalışma İlişkileri	123
Doç. Dr. Bâki ASİLTÜRK Rıfat Ilgaz’ın Şiirlerinde İnsan Tabloları	135
Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU “Eski Köye Yeni İmam”: Postmodernizm ve İslam	143
Doç. Dr. Cumhuri ASLAN Popüler Kültür, Kimlik ve Sınıf Kıskaçında: “İki Genç Kızın Romanı”	163
Doç. Dr. Fatih ARSLAN “Şiirde Anlama Yaklaşmak / Asaf Hâlet Çelebi’de Ritim Eşikleri: Harften Kelâma”	175
Doç. Dr. Fatih SAKALLI Mübadelenin Türk Romanına Yansımalarına Bir Örnek: Midilli’de Söğüdün Gölgesinde	183
Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR Samiha Ayverdi’nin Eserlerinde Osmanlı Devleti’nin İdeal Cemiyet Düzeninin Unsurları	195
Doç. Dr. Muharrem DAYANÇ Edebiyatçıların Dayanışması: Halit Ziya-Halil Nihat Örneği	205
Doç. Dr. Nazım ELMAS Toplum ve Edebiyat Bağlamında Sabahaddin Ali	213
Doç. Dr. Öztürk EMİROĞLU Cumhuriyet Dönemi Türk Şairlerinin 1940-1980 Arasında Toplumsal Süreçle Uyum veya Uyumsuzluk Dereceleri	221
Doç. Dr. Ramazan SİRACOĞLU “Fosforlu Cevriye”, Toplumda Kaderine Terk Edilmiş Kadınların Faciasının Öyküsüdür ...	233
Doç. Dr. Rıza BAĞCI Tarık Buğra’nın Dönemekte Romanında Aydınlar ve Toplum	239
Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK Hüseyin Cahit’in <i>Hayal İçinde</i> Romanı Üzerine Bazı Notlar	251
Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY Sosyal Hayatın Aynası: <i>Halka Doğru</i>	263
Yrd. Doç. Dr. Ali BAYER Kimlik Ve Kişilik Kazandırma Bağlamında Dini Romanların Sosyalleşme Sürecine Etkisi	279

Yrd. Doç. Dr. Ebru ÖZGÜN	
<i>Puslu Kıtalar Atlası</i> 'nda Bir Alt Kültür Temsili: "Dilenciler Loncası"	291
Yrd. Doç. Dr. Emel KOŞAR	
1980 Kuşağı Şairlerinin Söyleşilerinde Şiir-Toplum İlişkisi	297
Yrd. Doç. Dr. Emine TUĞCU	
Ahmet Haşim'in Şiirinde Sosyal Görüntü	301
Yrd. Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR	
Yitik Toplumun Peşinde: Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Toplumsal İmgenin Oluşumu	305
Yrd. Doç. Dr. Gülsemin HAZER - Okt. Serhat DEMİREL	
Hasan Ali Toptaş'ın <i>Uykuların Doğusu</i> Romanında Topluma Yabancılaşma	325
Yrd. Doç. Dr. Halil İbrahim AYDIN - Okt. İlker İŞLER	
Bir "Garip" Orhan Veli Kanık: Şiirleri Bağlamında İktisat-Edebiyat İlişkisi	335
Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER	
Cumhuriyet Dönemi Türk Şiir Poetikalarının Toplumsallık Boyutu	345
Yrd. Doç. Dr. Hülya ÜRKMEZ	
"Baskın", "Sarı Bal" ve "Baskın"da Aydınımın Değer Yitimi	357
Yrd. Doç. Dr. İbrahim YILDIRIM	
Mehmet Akif'in Gözünden Bir Türk-İslam Sanatı Felsefesi Denemesi: Mehmet Akif'in Şiirlerinde Osmanlı Ruhunun Sanat Eserlerine Yansıması	365
Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK	
Biyografiden Romana, Romandan Yaşama: Cevdet Kudret'in <i>Sınıf Arkadaşları</i> 'nda Toplumsal Belleği Okumak	373
Yrd. Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ	
Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Siyaset, Toplum ve Mizah İlişkileri	387
Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYYILDIZ	
Bir Toplumsal Dönüşüm Projesi Olarak İdeolojya Örgüsü ve Sakarya Türküsü	405
Yrd. Doç. Dr. Okan KOÇ - Arş. Gör. Samet ÇAKMAKER	
Turgut Uyar Şiirinde Toplumsal Çatışma	413
Yrd. Doç. Dr. Sami BASKIN - Mehmet TOYRAN	
Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğitim	421
Yrd. Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK	
Edebiyat Sosyolojisi Bağlamında İdeolojik Yayıncılığın Kırılması ve Okur Tercihleri	437
Dr. Murat TAN	
Başlangıcından Cumhuriyet'e Romanımızda "Yanlış Batılılaşan Tip" in Kılık Kıyafeti Üzerinde Bazı Dikkatler	445
Okt. Dr. Yıldray BULUT	
Tarık Buğra Romanlarında Toplumsal İzlekler ve Toplumsal Çevre	459
Öğr. Gör. Nimet TEĞİN	
Samih Ayverdi'nin ' <i>Yolcu Nereye Gidiyorsun</i> ' Adlı Romanından Hareketle, Osmanlı Toplumunun Sosyolojik Yapısı	467

Arş. Gör. Müzeyyen SAĞLAM	
Meşrutiyet Dönemi Türk Kadınının Modernleşme Serüveni: <i>Handan</i>	475
Arş. Gör. Nazım TAŞAN	
Bahaeddin Özkıçı'nın Sokakta Romanında Batılılaşma Eleştirisi	481
Arş. Gör. Yavuz Sinan ULU	
Ömer Seyfettin ve Aka Gündüz'ün "Piç" Adlı Öykülerinin II. Meşrutiyet Dönemi Kimlik Algısı Bakımından Değerlendirilmesi	489
Okt. Can ŞEN	
Topluma Yabancılaşma Bağlamında Refik Halid Karay'ın "Yılda Bir" Hikâyesi ile Yusuf Atılgan'ın <i>Anayurt Otel</i> i Romanı Üzerine Mukayeseli Bir İnceleme	495
Fevzi YETKİN	
Bâki Ayhan T.'nin <i>Kopuk</i> 'undaki Şiirlerde Toplumsal Eleştiri	505
Hüseyin AKIN	
Dünden Bugüne Bir Toplumsal İhtiyaç Olarak Şiir	513
Şafak GÜNEŞ GÖKDUMAN - Öğr. Gör. Dr. Deniz GÖKDUMAN	
Erhan Bener'in Romanlarında Toplumsal Normlar Bağlamında Suç ve Suçlu Kavramı	517
Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK	
Vak'anüvis Edîb'in Bir Toplumsal Şikâyet Manzumesi	529
Doç. Dr. Halil İbrahim YAKAR	
Divan Şiiri ve Sosyal Hayat	539
Doç. Dr. Osman ÜNLÜ - Orhun ŞEKERCİ	
Suçlulara Uygulanan Cezaların Klâsik Hikâyeye Yansımaları	553
Doç. Dr. Şevkiye KAZAN NAS	
Sosyal Hayatın Edebiyatımıza Yansıması: Klâsik Türk Şiirinde Evlilik ve Düğün	563
Doç. Dr. Vüsale MUSALI	
Tezkireci ve Toplum İlişkisi	599
Yrd. Doç. Dr. Esmâ ŞAHİN	
Bâkî Divanı'nda Resmî Görevliler ve Meslek Erbabı	611
Yrd. Doç. Dr. Gülay KARAMAN	
Şükran Geleneği Örneğinde Klasik Türk Şiiri ve Toplum	629
Yrd. Doç. Dr. Işıl Pınar ÖZLÜK	
İzzet Ali Paşa Divanında Osmanlı Toplum Hayatı	641
Yrd. Doç. Dr. Kürşat Şamil ŞAHİN	
Hayrabolulu Hasîb Divanında 18. yy Osmanlı Toplum Hayatından Yansımalar	657
Yrd. Doç. Dr. Lokman TAŞKESENLİOĞLU	
Toplumun Bir Parçası Olarak Divan Şairleri ve Meslekleri	667
Yrd. Doç. Dr. Tuba ONAT ÇAKIROĞLU	
Bağdatlı Ruhi'de Sosyal Eleştiri	675
Dr. Kamile ÇETİN - Yrd. Doç. Dr. Melek DİKMEN	
Çiçekler Ekseninde Divan Şiirine Yansıyan İki Sosyal Hayat Ögesi: 'Çiçek Çocuklar'ı ve 'Çiçek Gelinler'i	685

Dr. Yılmaz TOP

Süleymâniye Kütüphanesi'nde Yer Alan Bir Seğirnâme Örneği 697

Arş. Gör. Bünyamin TETİK - Arş. Gör. Yakup YEŞİLYAPRAK

II. Bâyezîd (Adlî) Divanında İnsan ve Mekân 713

Arş. Gör. Mehmet Furkan ÇELİK

Klasik Türk Şiiri Bağlamında Osmanlı Toplumundaki Serseriler 727

Arş. Gör. Özge ÖZBAY

İbrâhim Râşid Dîvânı'nda Hikemî Üslup ve Sosyal Eleştiri 739

KURULLAR

ONUR KURULU

Bartın Valisi, Sayın Seyfettin AZİZOĞLU

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanı, Sayın Prof. Dr. Derya ÖRS

Bartın Üniversitesi Rektörü, Sayın Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Atatürk Kültür Merkezi Başkanı, Sayın Prof. Dr. Turan KARATAŞ

SEMPOZYUM ONURSAL BAŞKANI

Prof. Dr. Ramazan KAPLAN

Bartın Üniversitesi Rektörü

SEMPOZYUM BAŞKANI

Prof. Dr. H. İbrahim DELİCE

Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı

DÜZENLEME KURULU

Şaban ABAK

(Atatürk Kültür Merkezi Başkan Yardımcısı)

Doç. Dr. Mustafa HİZMETLİ

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Doç. Dr. Alsou KAMALIEVA

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Ş. Seher EROL ÇALIŞKAN

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. İbrahim YILDIRIM

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Berna Fildiş

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Melek SARI GÜVEN

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Yrd. Doç. Dr. Ayşe Gül ÇIVGIN

(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

Okt. Can ŞEN

(Bartın Üniversitesi)

YÜRÜTME KURULU

Şaban ABAK	(Atatürk Kültür Merkezi Başkan Yardımcısı)
Doç. Dr. Mustafa HİZMETLİ	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Ş. Seher EROL ÇALIŞKAN	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)

BİLİM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Turan KARATAŞ	(Atatürk Kültür Merkezi Başkanı)
Prof. Dr. A. Kadir ÇÜÇEN	(Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. A. Korkut TUNA	(İstanbul Ticaret Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdıldacan AKMATALİYEV	(Kırgızistan Millî Bilimler Akademisi)
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN	(Mimar Sinan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet BURAN	(Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet TAŞĞIN	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Alaattin KARACA	(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali YAKICI	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Berat ALPTEKİN	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Alim YILDIZ	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe ÖZEL	(Doğuş Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Balkiya KASSYM	(Abay Kazak Millî Pedagoji Üniversitesi)
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Erdoğan BOZ	(Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK	(Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma ÖZKAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ferit HAKİMCANOV	(Tataristan İlimler Akademisi)
Prof. Dr. Ferit YUSUPOV	(Kazan Federal Üniversitesi)
Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN	(İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Prof. Dr. Guldarhan SMAGULOVA	(Kazak Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülzura CUMAKUN	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN	(Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamza ÇAKIR	(Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Hanifi VURAL	(Gaziosmanpaşa Üniversitesi)
Prof. Dr. Halûk Harun DUMAN	(Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin AKKAYA	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. İlhan ERDEM	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa ÖZKAN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmet EMRE	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmet ÇETİN	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet ARSLAN	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet NARLI	(Balıkesir Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin EKİCİ	(Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhammet Babahan ŞERİF	(Taşkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DEMİRCİ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ	(Ardahan Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman GÜNDÜZ	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Önal KAYA	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ramilya YARULLİNA YILDIRIM	(Adıyaman Üniversitesi)
Prof. Dr. Recep TOPARLI	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Sami ŞENER	(Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat ADIGÜZEL	(Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Sema UĞURCAN	(Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Şeref BOYRAZ	(Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Taylan ALTUĞ	(Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY	(Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Dr. Üçler BULDUK	(Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Vefa TAŞDELEN	(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK	(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	(Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdulhamit KIRMIZI	(İstanbul Şehir Üniversitesi)
Doç. Dr. Alpay Doğan YILDIZ	(Gaziosmanpaşa Üniversitesi)
Doç. Dr. Baki ASİLTÜRK	(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Beyhan KANTER	(Mardin Artuklu Üniversitesi)
Doç. Dr. Deniz BAYAN	(Trakya Üniversitesi)
Doç. Dr. Erkin EMET	(Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülhan ATNUR	(Atatürk Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülsüm KİLLİ	(Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Hakan SAZYEK	(Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Hülya ARSLAN EROL	(Gaziantep Üniversitesi)
Doç. Dr. Işık ÖZGÜNDOĞDU EREN	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. M. Kubilay AKMAN	(Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet BİRGÜL	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet EROL	(Gaziantep Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet VURAL	(Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Metin BECERMEN	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhsin YILMAZ	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa HİZMETLİ	(Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Ogün ÜREK	(Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Rıdvan CANIM	(Trakya Üniversitesi)
Doç. Dr. Süleyman EFENDİOĞLU	(Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Süleyman ÖZBEK	(Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Vildan COŞKUN	(Sakarya Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Ş. Seher EROL ÇALIŞKAN	(Bartın Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER	(Bartın Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Berna Fildiş	(Bartın Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Melek SARI GÜVEN	(Bartın Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK	(Bartın Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Leylâ Burcu DÜNDAR	(Başkent Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ	(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

SEMPOZYUM SEKRETERYASI

Arş. Gör. Özge ÖZBAY	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Arş. Gör. Müzeyyen SAĞLAM	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Arş. Gör. Anıl ÇELİK	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Arş. Gör. Alp Eren DEMİRKAYA	(Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Uzm. Yrd. İ. Evre BAŞAR	(Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı)
Uzm. Yrd. Hasan Ali ÇETİN	(Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı)
Uzm. Yrd. Ömer GÖK	(Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı)

SUNUŞ

Prof. Dr. Ramazan KAPLAN*

Değerli Bilim İnsanları,

“Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu”nu Bartın Üniversitesi’nde gerçekleştiriyor olmanın mutluluğu ve gururunu yaşıyoruz.

İnançlar, gelenekler, din vb. öğeler her toplumda farklı kültürlerin oluşmasına yol açarlar. Her milletin kendine özgü bir kültürü ve toplumsal yapısı vardır. Bu yüzden ayrı kültür dünyasına mensup milletlerin çeşitli konulardaki tutumları birbirine benzemez. Gerçi günümüzde, iletişim araçları kültürler arasındaki ilişki ve geçişleri kolaylaştırmıştır. Ancak, bu ilişkilerin yoğunluğu bile toplumlar arasında tam bir kültür yakınlığı ve birlikteliği meydana getirmez. Çünkü her milletin kendi sosyal yapısından doğan özellikleri vardır.

Toplum, insanın manevi değerlerini anlayıp inceleyebilmek için ayrıcalıklı bir konudur. Topluma özgü bütün değerler derinlikli incelendiğinde dağınık ya da toplu biçimde ‘insan’ı ortaya çıkaran bütün değerler de bulunmuş olur. Toplumların ve toplumsal varlık olarak insanın ortaya çıkışı ile millet kavramının oluşumu, bir ‘duygu’ya dönüşmesinde geniş manada sanatın önemli işlevleri vardır. Başka birçok öge gibi, edebiyat da toplumsal yapıyı oluşturan kültür öğelerinden biridir. Hem toplumdan etkilenir, hem de toplumu etkiler. Sosyal yapının gelişmesine katkıda bulunur. Toplumsal ve kültürel değerler, gelecek kuşaklara edebiyat aracılığı ile aktarılır. Böylece kültürel boşluğun yaşanmamasında ve toplumsal bilincin canlı tutulmasında edebiyatın payı büyüktür.

Edebiyatın ortaya çıkışı da insanın toplumsallaşma süreci ile başlar. Edip ve şairler ya ferdiyetlerini öne çıkarıp yaşadığı topluma göre kendini konumlandırarak ya da ait olduğu toplumun değerlerini benimseyerek eserler vermiştir. Bu nedenle edebiyatın ve toplumların tarih boyunca geçirdiği değişimler paralellik gösterir. Edebiyat toplumsal değer ve tecrübelerin kaydını estetik değer katarak derinleştiren bir güce sahip olduğu için sosyal bilimlerin bütün disiplinleri ile temas hâlinindedir. Değerlerin aktarımı, medeniyetin inşa süreci, kültürel değerlerin korunması ve devamlılığı konusunda edebiyatın üstlendiği rol, kendi sınırlarını aşmış tarih, sosyoloji, felsefe, güzel sanatlar gibi pek çok disiplinin çalışma alanına dâhil olmuştur. Edebiyat, bu nedenle toplumun hafızası ve toplumsal değişimin yansıma alanı; toplum ile toplumsal değerlerin, kültürel inşa sürecinin kaydını tutan öncü disiplin ve sanat olarak da değer kazanır.

Edebiyat, toplumların değişim ve gelişmelerinin estetik kaydı hükmündedir. Bu bağlamda Türk edebiyatı, Türk toplumunun yaşadığı değişimlerin tanıklığı bakımından zengin bir geçmişe sahiptir. Cemiyetimizin yaşadığı coğrafya ve medeniyet değişimlerinin içten yansımalarını anlayabilmek için edebiyat eserlerini de takip etmek gerekir. Bu çerçevede bütün medeniyet buhranlarına rağmen cemiyet fikrinin oluşumu ve devamı ile cemiyet değerlerinin korunması ve aktarımına dayalı medeniyet inşasında Aprın Çor Tigin’den, Yunus Emre’ye; Fuzuli’den Namık Kemal ve Mehmet Akif’e uzanan edip ve şair hazinemizin edebî ürünleri daha bir anlam kazanmaktadır. Tarihimiz boyunca medeniyet değişimlerinin ve inşa sürecinin zihni arka planı, hatta bazen aksiyonları, temsilcilerini edebiyatımızda bulmuştur. Bilhassa Tanzimat dönemiyle ivme kazanan medeniyetin yeniden inşa sürecinin bütün ayrıntılarını; Meşrutiyet, Milli Edebiyat, Cumhuriyet döneminin ‘yeni insan’ ‘yeni toplum’ modellerini, edebi eserlerimizde görmek mümkündür. Tanzimat sosyolojisini ve bu dönemin bütün fikir hareketlerini Ziya Paşa’nın, Ahmet Midhat Efendi’nin yer almadığı bir kaynakça ile yahut Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet krizi ile başlar” sözünden bağımsız bir düşünme biçimiyle anlamamız zordur.

* Bartın Üniversitesi Rektörü

Sosyolojik yaklaşımın, edebiyatı edebiyat dışı etkenlerin etkisinde yorumlamaya çalıştığı şüphesizdir. Ancak kimi durumlarda bir edebiyat eserinin kavranması, kendi dışındaki bilgilerin kullanılmasını da gerektirebilir. Böyle bir çaba içinde olması, sosyolojik bakış açısını değerli yapan yönlerinden biridir. Bir yöntem olarak edebiyat hayatı ve olaylarının sosyolojik bakış açısıyla açıklanmaya başlanmasından sonra, sıkça söz edilen ‘Toplumculuk’ kavramı, topluma yön vermede edebiyatı araç seçen her hareket için -ideolojisi ne olursa olsun-, öncelikli yöneliştir. Dünya görüşlerindeki farklılığa rağmen, Türk edebiyatının iki önemli temsilcisi Tefik Fikret (1867-1915)’le Mehmet Akif (1873-1936) 'in de asıl hedefi toplumdur. Dolayısıyla toplumun sorunlarıyla ilgilenme, herhangi bir ideolojinin tekelinde değildir. Kaldı ki bugün edebiyat anlayışımızın geldiği noktada, edebiyatta neyin anlatıldığı kadar, nasıl anlatıldığına önem kazandığı bir estetik bilinç daha belirleyici bir rol oynamakta ve edebî eserlerin toplumla ilişkisinin boyutları disiplinler arası metotlarla incelenmektedir. Bu yaklaşım biçimi edebî eserleri, birer ‘müessese’ ve kıymet hükmüne sahip ‘değer’e dönüştürür. Bu temel özellik dikkate alınmak kaydıyla, edebiyat eserleri, bir toplumun geçmişteki durumunun bilinmesinden başka, geleceğine ait sonuçlara varmak bakımından da bütün sosyal bilimcilerce yararlı belgeler olarak kullanılabilir. Düzenlediğimiz bu sempozyumla bilimsel hafızamıza, edebiyatımızın toplumla ilişkisini belgeleyen değerli çalışmalar eklemiştir.

Bu sempozyumun gerçekleşmesinde her desteği sağlayan Atatürk Dil Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığına, Prof. Dr. Turan KARATAŞ’ın şahsında teşekkür ederim.

Siz değerli bilim insanlarımıza, hayal gücünün imkân ve sınırlarını zorlayan edebiyatın, toplumla ilişkisinin bütün yönleriyle ve disiplinler arası metotlarla ele alındığı bu sempozyuma ve sempozyumun meyvesi olan elinizdeki bildiri kitabına sunduğunuz katkılardan dolayı teşekkür ederim

AYNA VE TOPLUM

Prof. Dr. Turan KARATAŞ*

Edebiyatın toplumla ilişkisi bahsinde, sıkça kullanılan benzetmelerden biri aynadır. Romandan ve gerçeklikten söz açıldığında, çok zaman Stendhal'ın *Kırmızı ve Siyah*'ında geçen meşhur cümle anılır: “Roman, uzun bir yol boyunca dolaştırılan aynadır.” Bilindiği gibi, aynanın biri aydınlık ve diğeri karanlık iki yüzü vardır. Aydınlık olan ön tarafında suretimize bakıp kendimize çeki düzen veririz; arkaya, sağa, sola bakıp yansımaları izleriz. Bir edebiyat eserindeki izdüşümler, yansımalar, yankılar... aynada görülenlere benzer. Bir de arka tarafı vardır aynanın, duvara yaslı duran, kimsenin dikkat etmediği yüz. Bildiğiniz gibi oranın adı “sır”dır.

Aydınlık taraftan başlayalım. Burası içerik/öz ve dil olsun. Edebiyat eseri, insanı ve toplumu içeriğinde ve dilinde yansıtır mı? Eğer yansıtırsa ne ölçüde, hangi imkânlarla? Aristo'nun *Poetika*'sından beri bu soruya evet cevabını verenlerin sayısı az değildir. Edebiyat muhteva dediğimiz öz sınırları içinde, kaçınılmaz olarak insanı anlatır, başka şansı da yok gibidir. (Hayvan hikâyelerinde ve diğer alegorik yüklemelerde de karşımızdaki aslında insanın bilincidir.) Tabii burada bir ayrımı dikkate almak gerekli. İnsan ve toplum som gerçektir. Ona dokunabilirsiniz, toplumu ölçebilirsiniz, onun bir parçası olursunuz. Edebiyat ise sanattır, başka bir deyişle yapmadır, kurmacadır. Demek ki edebiyatın toplumu yansıtırma imkânında bir kurmaca olma hâli ve bununla bağlantılı bir şahsîlik bulunmaktadır. Zaten bu öznelik olmadığında karşılaştığımız kelimeler topluluğuna “edebiyat sanatı” demiyoruz.

Yazarın hayali, duygusu, yorumu söz konusu olsa da, edebiyat eserinde salt ferdî bir hâlin yansımaları; eserin içini doldurmaya yetmeyebilir. Her hâlükârda edebiyat toplumla iki açıdan ilişki içindedir. Bunlardan ilki sanatçının bilinçli bir tercihle toplumunu eserinde yansıtmasıdır. Yazar aileyi, fakirliği, işe gidip gelen insanları, toplumsal tabakaları, savaşları vb. değişkenleri eserine konu edinir. Bu durumda güdümlü olmamak önemlidir. Topluma dair hem tarihsel geçerliliğe hem de özgün katkılara sahip “edebî” metinler değerlidir. Klasiklerin büyük kısmının bir ortak özelliği de budur. Edebîliği kullanarak toplumsal söylem üreten metinler ise değersizdir. İlk bakışta ikisi de benzer sonuçlara varıyor gibi görünse de biri asıl diğeri ise o elbiseye girmiş komik bir taklittir.

Toplumun edebiyatla ikinci ilişki biçimi ise dönemin şair, yazar üzerindeki etkisidir. Edebiyatçı bireysel ve soyut konuları işlerken bile onun duygularını şekillendiren toplumsal gelişmelerden ve kültürden; kullandığı dil, dikkatini çeken konular ve imgeler itibarıyla kopamaz. Hayat, hayal ve dil parçalarını bir kompozisyon hâline getirirken sanatçı yalnız mıdır, yoksa aklında nereden geldiğini hatırlamadığı sesler, sabit fikirler var mıdır? Anı, deneme ve soruşturmalardan bildiğimiz kadarıyla söylersek sanatçılarda onları çağıran bir ses oluyor. Toplumdan gelen bir çeşit çağrı. İşin aslı sanatçı bunu kabul etmek zorunda değildir. Fakat istese de istemese de, içinde bulunduğu koşullar, çok zaman, yazarı şekillendirir. Tabii bunu tespit etmek güç, ama asla imkânsız değil. Bu konuşmanın sınırları itibarıyla bu etkiyi sık kullandığımız bir kavramla adlandıracağım: “Zamanın ruhu”. Her dönemin bir ruhu vardır ve bu bir ırmak gibi bütünleşerek ilerler. Aslında gelenek de kabaca böylece ve toplumun tam ortasında oluşur. Eliot'un tabiriyle söylersek “Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez.” Geleneğe eklenmeli ve toplumun içinde bir karşılık bulmalıdır. Ayrıca her sanatçıda ortaklıklar bulunduğu göre, dönem, zihni şekillendirerek edebiyatı etkiler.

Galiba edebiyat, toplumu tam da bir aynanın aydınlık tarafı gibi yansıtmıyor. Bazı aynaların iç bükey dış bükey olması gibi, sirk aynaları, dev aynası gibi edebiyatın yansıtımları da farklı. Zaten Stendhal'ın sözü de realist roman içindi. Edebiyatta toplumun yansıması bir çeşit deforme ediliyor,

* Atatürk Kültür Merkezi Başkanı

yoğunlaştırılıyor. Ya da dikkatimizi çekmek için niyetli bir silikleştirme yapıp örtülüyor bazı şeyler, pamuk ipliği bağları takip edip sonuçlara varıyoruz.

Bunun yanında bir de dil meselesi var. Hiç kuşkusuz, edebiyat bir dil işçiliğidir dahası ustalığıdır. Malzemesi olan kelimeler ise toplumda paylaştığımız ortak değerdir. Bu durumda edebiyat, toplumsallığını paylaşılan kelimeler üzerinden de gerçekleştiriyor.

Peki, şimdi şunu soralım. Edebiyatın yansıttıkları bir şeyleri değiştirir mi? Edebiyat yapıtının gücü nedir? Yine ayna benzerliğinden yola çıkarak cevap arayalım soruya. Aynaya bakarken beğenmediğiniz tarafları; yüzünüzdeki sivilceleri, saçlarınıza düşen akları, cildinizdeki kırışıklıkları, ne kadar güzel olduğunuzu ya da çirkinliğinizi düşünür, yansımanızla konuşup ona kaş göz işareti de yaparsınız. Edebiyat da okura kendi toplumuna dair kesitleri sunarken buna benzer duygular yaşatır. Diyelim ki bulaşıcıdır. Düşündürür, sabit fikir olur. Sonuçta etkiler ve değiştirir. İnsanın manevi ve maddi yolculuğundaki hissî ve zihnî gelişimini sağlar. Eğitimde, sorunların çözümünde edebiyata başvurmak teskin edici ve geliştirici sonuçlar üretecektir. Toplum bazı noktalarda sıkıştığında, iletişim yöntemlerini, ortaklıkları hepimiz için seslendirebilir edebiyat. Toplumsal kimliği inşa eder, aynı zamanda o toplumun önceki değerlerini unutturmak için de kullanılabilir. Her ikisinin de örnekleri mevcuttur dünyada ve ülkemizde.

Aydınlık taraftan yani muhtevadan yeterince bahsettik galiba. Şimdi biraz da **karanlık yüze** bakalım. Başka bir deyişle edebiyatın, bugünkü tabirle üretim ve tüketim ilişkisindeki toplumsallığa. Yani hemen hiç bakılmayan aynanın sır kısmına gelelim. İşin bu veçhesiyle pek kimse ilgilenmez, mutfak bizlerin dikkatini çekmez çünkü. Hoş, kimse kimseye mutfağını göstermeyi sevmez ya!.. Fakat şurası var ki, eserin ortaya çıkması, yaygınlaşması, muhatabına ulaşması ve bir çeşit tüketilmesi safhaları bu yüzde cereyan eder. Ve buradaki her safhada, edebiyat toplumla iç içedir.

Edebî bir olayda, tabir yerindeyse dört elebaşı vardır. Yazar/şair, eser, yayımcı ve okur. Önce toplumun bir bireyi olan yazar, istidadı ve uğraşısı nispetinde eserini ortaya koyar. Ne var, yayımlanmamış bir ürünün eser olup olmadığı hâlâ bir tartışma konusudur. Çekmece gözünde kilitli bir roman, yayımlanıp okunmadan eser katına çıkar mı? Dolayısıyla sanatçı yapıtını yayımlamak için bir ortam bulmalıdır. Ortam, edebiyat sanatında dil yordamıyla olur. Sözlü ya da yazılı olabilir. Yazılı olacaksa genelde bir yayıncıyla anlaşılır. Yayıncılar nalıncı keseri gibi hep kendilerine yontarlar. Ne yapsınlar, onlar da haklıdırlar, bir işletmeyi yaşatmak zorundadırlar. Aslında onlar, vasıtası ve malzemesi dil olan kitabın maddi varlığıyla ilgilenirler. Nihayet eser, okurla buluşur. Burası işin karmaşıklaştığı ve edebiyatın topluma doğduğu kısımdır. Aynaya nasıl bakıldığı önemlidir, oradan yansıyan başka, insanın gördüğü ise başka olabilir. Mesela Şeyh Galip, “Âyîneye baksam görürüm sûret-i yâr” diyor. İnsan, çok zaman aynada başka şeyler görmeye meyillidir. Okur da, kuşkusuz, aynada gördüğüyle ilgili olarak, kendine has bir yorum yapar.

“Edebiyat olayı”nı bu dört değişkene göre konumlandırıp açıklamak, onun toplumla ilişkisinin, içeriği kadar önemli bir yönüdür. Edebiyatın üretim biçimi, içeriğine de etki eder. Örnekse matbaa olmadan roman yazmak imkânsızdır. Çünkü formsuz, çok hacimli bir metin üretmek zorundasınızdır. Bir sanat hamisi/patron varsa, okurun sayısının çok olmasına da gerek yoktur. Hâminiz sizi beğense yeter. Okur çoğalırsa çok satma isteği doğar. Edebiyat eseri, herhâlükârda toplumdaki değerleri yansıtabilir, ama üretim ilişkileri ve içerik yapıttan yapıta değişecektir.

Son olarak şunu söyleyelim; edebiyat, genel/yaygın manasıyla bir kültür nesnesi olarak, dil formuna sahip “paylaşılan bir ortak anlamlar manzumesi”dir. Hem içeriği hem de sırrıyla, başka bir deyişle muhteva ve dış şartlarıyla toplumsal dinamiklerin tüm izlerini üstünde taşır. Kimlik inşası, ortak benlik, eğitim gibi yönlerden de toplumu ve insanı etkileyip değiştirir.

SUNUŞ

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE*

Değerli Bilim İnsanları,

Edebiyat ve Toplum sempozyumunu gerçekleştiriyor olmanın mutluluk ve gururunu yaşıyoruz.

Edebiyat, toplumsal değerler ile kültürel inşa sürecinin kaydını güzellik hassasiyetini kaybetmeden tutarken toplumu etkileme gücünü kullanarak kendi estetiğini de oluşturur. Toplumun edebiyatla ilişkisi, pek çok farklı disiplininin kesiştiği noktada durmaktadır. Bu bakımdan edebiyatın toplumla ilişkisi disiplinlerarası çalışmaların da önemli kaynaklarından. Edebiyat ve toplumun eş zamanlı ilerleyen ‘şimdi’si ‘değer, gelenek, etik, dil, bellek, gündelik hayat, geçmiş’ gibi pek çok kavram ve pratiği gözler önüne serer. Artık mesnevi, gazel, kaside gibi türler Osmanlı toplumunu anlamaya ve çözümlenmeye çalışan her çabanın farklı anlamlar yükleyebileceği zengin bir maden olarak düşünülmelidir. Edebî metinlerin gerek dili gerekse içeriğine dikkatli bakış, bazen başka kaynakların -hatta, belgelerin- veremeyeceği nüansları görünür kılabilir. Bu da edebî metinlerin tarih, felsefe, güzel sanatlar, sanat tarihi, sosyoloji, iletişim gibi sosyal bilimlerin imkânlarıyla yeniden üretilebileceğinin kanıtıdır. Edebiyat dışı disiplinler edebî metinleri kendi imkânlarıyla yeniden üretirken edebî metinler de diğer disiplinlere yeni ve farklı çalışma metotlarını gösterebilir. Tarihe, geçmişin aynı zamanda tecrübe ve duygu anlamına geldiğini; sosyolojiye, gerçeklerin görülme ve gösterilme biçimlerinin değişebileceğini; felsefeye, gerçekliğin yeniden üretilebileceği ve eleştiri mekanizmasının nasıl estetize edileceğini; güzel sanatlara, toplumdan beslenme biçimlerinin sınırsızlığını; iletişim bilimine, ‘dil’in bilinenin ötesi ve uzağında bir güce sahip olduğunu hatırlatabilir. Bu bakımdan edebiyat-toplum ilişkisi:

Toplum ve toplumsal değerlerin kültürel inşa sürecinde edebiyatın işlevi ve rolü; edebî metinlerde sanatsal değerler ile geleneklerin oluşumunda, yeniden üretiminde edebiyat ve toplumsal yapının rolleri; güzellik, beğeni, üslup, estetik, değerler, algılar ile toplum arasındaki ilişkinin edebî yönleri; edebî metin veya sanatçıların toplumsal boyutuyla tasavvurunda disiplinlerarası okumanın önemi ve örnekleri; edebî metinlerin dil kullanımında toplumsal yapının etkileri veya dil sosyolojisi; toplumun hafızası olarak edebiyat; metinler arasında birey ve toplum; bireyin toplumla münasebeti; edebiyatın toplumsallığı, toplumların edebiyatı; toplum, toplumsallık, sınıf, değer, gelenek vb. kavramlar arasındaki ilişkilerin edebî ve sanatsal ifadeleri gibi sınırları oldukça geniş çalışmaların kapısını aralar.

Bizler de ‘Edebiyat ve Toplum’ sempozyumunu düzenlerken katkıda bulunan değerli akademisyenlerin ve siz değerli okurların bu sahada sınırları geniş, derinlikli bakış açılarıyla literatürümüze katkıda bulunmasını amaçladık.

Sempozyuma yaptığı maddi katkılarla birlikte daima yanımızda olan Atatürk Dil Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı Atatürk Kültür Merkezi Başkanı Sayın Prof. Dr. Turan KARATAŞ’a teşekkür ederim.

Sempozyumun gerçekleşmesi için bizlerle birlikte mesai harcayan, her türlü güçlüğü aşılmasında bize öncülük eden rektörümüz Sayın Prof. Dr. Ramazan KAPLAN’a teşekkürü şahsım ve sempozyuma emeği geçen ekibim adına bir borç bilirim.

Elbette siz değerli bilim insanlarına sempozyuma sunduğu bilimsel katkılar ve anlayış için ayrıca teşekkür ederim.

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dekanı

1950 KUŞAĞI VE TOPLUM*

Doğan HIZLAN

1950 Kuşağı, toplumsal olana her zaman ilgi gösteren seçkin bir edebiyat kuşağıdır. Şairler, öykücülerden oluşan kuşağın tek eleştirmeni ben olduğum için kuşağımın değerlendirmesini her zaman ben üstlendim.

Kuşağımın yazarları ilk kitaplarını 1959 yılında yayımladılar. Yayımlanmalarının 50.yılında Ferit Edgü'nün önerisiyle 50.yılda yayımlanan kitapların başına ortak bir yazı yazmamı istendi. Yazımın başlığı; " Solistlerden Oluşan Bir Koro 1950 Kuşağı " idi.

Kuşağın birçok yazarı "a dergisi" ekseninde bulundu. Dergi ideolojik bir eğilim taşıymıyordu, ancak toplumsal verileri de yapıtlarında yansıtıyorlardı. Değişik anlayışları bir araya gelmişti, tek ortak noktaları edebiyata saygı ve sevgi göstermeleriydi.

1950 Kuşağı'nın yazarlarının toplumsal katmanları da farklıydı. Bu gerçek o kuşağın çeşitli eğilimleri birleştirmesini sağladı. Ayrıca yalnız bize ait değil başka ülkelerin edebiyatını da okudular benimsediler.

Yararlandıkları kaynaklar, arasında toplumsal özellikle ve toplumcu yazarları öne çıkardılar. Edebiyat tarihini iyi okudukları için toplumun edebiyata nasıl sızdığı konusunda bilgi sahibi oldular.

Hemen hemen her akşam buluşulduğu için, günün edebî olayları dışında toplumsal hareketler de konuşulur tartışılırdı. Türkiye toplumu nasıl bir toplumdu, bu edebiyata nasıl yansımıştı.

Hiç kuşkusuz bu kuşak, Cumhuriyet öncesi edebiyatı da es geçmedi. Divan edebiyatından o güne kadar, edebiyat toplumun ne derece sesi olmuştu sorusunun yanıtını arayıp bulma çabasına giriştiler. İrdeledikleri bu ilişkiydi, bu ilişkiyi kuran, cumhuriyet rejiminin kuruluş yıllarını yazarlarla ilgilendiler. Çünkü Toplum ve Edebiyat ilişkisinin en yakın, en yoğun olduğu yıllardı. Bu kitapların, ürünlerin cumhuriyetin yaygınlaşmasını, anlaşılmasını sağladıklarını saptadılar. Toplum ve Edebiyat ilişkisine bakarken, siyasal akımların, siyasal ideolojilerin de bu ilişkiyi, bağı nasıl biçimlendirdiğini yazılarında tartıştılar.

Kısacası, sol ve sol olmayan yazarların toplu/edebiyat kesişmesindeki buluşma notlarından yeni, özgün bir edebiyat yarattılar. Önce toplumsalı seçtiler, Türkiye'nin koşullarında bir aydın olmanın sorumluluğunda toplumcu ürünler de verdiler. Özellikle darbe sonraları bu eğilimler, tercihler arttı. Kemal Özer, toplumcu çizgide ilerledi. Toplumun sesinin bu eğilimde olduğunu karar verdi. Ferit Edgü, Paris'ten döndükten sonra Hakkâri'de öğretmen olarak askerliğini yaptı," O "romanını yazdı Erden Kıral da onu Hakkâri'de Bir Mevsim olarak sinemaya aktardı. Demir Özlü, toplum edebiyat ilişkisinde sol çizgide yazdı.

Evet kimler var: Adnan Özyalçınar, Ferit Edgü, Onat Kutlar, Erdal Öz, Orhan Duru, Demir Özlü, Kemal Özer, Ülkü Tamer, Hilmi Yavuz, Konur Ertop.

* Bu yazı, 1950 Kuşağı'nın Toplum/Edebiyat ilişkisine dair yazının bir özeti.

ÖTELEYEN EDEBİYAT

Prof. Dr. Ahmet İNAM*

Öteleyen edebiyat nasıl bir edebiyattır? Öteye gitmek isteyen, giden, öteye yönelen, öteyi özleyip arayan edebiyat. Neresidir, edebiyatın ötesi? Nasıl gidilir oraya? Neden gidilmelidir? Yaşamla titreşen, hayatla donanan bir edebiyat için gidilmelidir. (Yaşam: Doğanın enerjisiyle yaşadıklarımız, canımızın bedeniyle beslediğimiz yaşantılar bütünü (*zoé*). Hayat: Mana ile yoğurduğumuz yaşam (*bios*))

Öteleme sözcüğünün Türkçemizde öteye götürme, intikal, belli bir süre erteleme anlamlarının yanında, bilgisayar, fizik, kimya, matematik terimi olarak çeşitli kullanımları var. *Edebiyat ve Söz Terimleri Sözlüğü*'nde (Türk Dil Kurumu Yayınları, 1948) “zıkr-i lâzım, irade-i melzum ve tersi” ifadesinin ardından, “bir şeyi anlatmak için ondan önceki ve sonraki olayları söyleme” olarak anlatılıyor.

Öteye gitmedir, öteleme. Öteleme olabilmesi için ötenin olması gerekir. Öte yoksa durursunuz orada. Belki beride, belki beri ile ötenin sınırında. Beride kalakalmak, bir *tükenmişliği*, durmuşluğu, hareketsizliği, bir manada ölümü gösterir. Öte, bir olanağı işaret eder: Öten varsa yürürsün, yoksa ya durur ya “beriye” (“geriye” mi demeli?) dönersin. İnsana öte yakışır. Öte, hareket edilebilecek bir alanı, hareket olanağını gösterir. Yanımızda olan birine “biraz öteye git” dediğimizde, gidilebilecek öte olduğunu söylüyoruz. “Öyküm biraz öteye git” diyen bir öykü yazarı, örneğin değişik anlamlarıyla öyküsünün gidebileceği öteyi söylemektedir. Burada öte ya henüz tamamlayamadığı öykünün devamı ya da anlatmış olduğunun değişimi olabilir. Şu anlamda: Öteye git, bu düzlemde, bu çerçevede, bu paradigmada, bu kalıp içinde durma, değiş. Öte, bu anlamda tükenmemeyi, devinebilmeyi, devingenliği, canlılığı, arayışı, yürüyüşü gösterdiği gibi; öteye giderek, ötekine, farklıya, değişik olana doğru ilerleyişi de ima edebilir. “Öte baştan”, diğer taraftan başlayabilir örneğin, o öykücü.

Öteleme, beriyle ilişki kopmadan gerçekleşir. Öteleme eylemi, beriye de içinde taşır. Aşılan, beridir. Her devinim, her hareket, her intikal öteleme değildir. Her öteleme bir harekettir ama her hareket öteleme değildir. Bir devinimi öteleme kılan nedir? Bu yazıda kullandığım öteleme kavramı, fiziksel bir harekete, teknolojik bir alana ait bir kavram değildir. Kültüre ait bir kavramdır. Kültürün tinsel (mana ile ilgili) alanını, anlama, yorumlama, eleştirme için ortaya atılmıştır. Mana ile yaşanan yaşama hayat demiştik. Hayatı ancak berisi ötesi ile yaşayabilenin tinsel alanda öteleyebileceğini söyleyebilirim. Beri ve öte fiziksel anlamda mekân-zaman için kullanılan kavramlar değil. Tin dünyasına, tinsel dünyaya aittirler. Tin dünyasının, mana âleminin kendi tarihi, geçmişi ve geleceği vardır. Bu dünyada beri, yapıla yapıla yerleşmiş olanlardan oluşur. Örneğin beri edebiyat, klişe olmuş, kalıplaşmış, alışılmış edebiyattır. Bu edebiyat beni bana bırakmaz. Beni düşündürtmez. Sığ yaşamlarla beslenen ucuz hayatlara yönelir. Kendini dar zamanlara sıkıştırır.

Öteleyen edebiyat, beriye kökleriyle, dil üzerinden belli deneyimlerle yaşayarak öteye yer açan edebiyattır. Beriye tanımayan, beriden beslenmemiş, ondan zengin yorumlarla güç almamış edebiyat öteleyemez. Beride pınarını bulup ötenin ardına düşmüş edebiyat öteleyebilir. Özenti, beriden gelmeyen, beri ile ötenin kesiştiği yerde yaşantı temeli olmayan edebiyat öteleyemez. Beride kalır. Öteye gidemediği için kurur. Beriye de kurutur.

Kimi edebiyat ürünleri, edebiyata bakış biçimlerinden dolayı ne beriden ne de öteden haberli oldukları için tin dünyasında yer almazlar. Onlar toplumsal dünyanın, kültür dünyasının sığ

* Orta Doğu Teknik Üniversitesi

katmanlarında bulunurlar. Tin dünyasında olanlar öteleyebilirler, beri bağlarıyla öteye yönelebilirlerse.

Beri geçmiştir, gelenektir. Gelenekle kurulan ilişki, bilinçli ya da bilinçsiz olabilir. Dil ve mana duyarlılığı kaçınılmaz olarak beriyi, öteye gidene, öteyi arayana katar. Geleneği yadsırsa da bu durum değişmez.

Tin dünyasında hep beri ve öte vardır. Dünya bu kadar diyenler (Bir kısmı kendilerine “gerçekçi” derler.) öteyi yadsırlar. Her şey buradadır, “dış” yoktur, “öte” yoktur onlar için. İnsan tin dünyasını oluşturup (mitolojiler ve dinsel inançlarla, büyüyle, bilimle, şiirle, edebiyatla, felsefeyle...) varlık hakkında, kendi hakkında düşünmeye başlayınca görünen (zahiri) dünya ile görünenin ardındaki dünya (örneğin idealar dünyası!) arasında ayrımlar yaptı. Aşkın (*transzendent, müteal*) olana inandı, onu aradı, anlamaya çalıştı. Her şey burada, aşkınlık yok, içkinlik var diyene tin dünyası özelinde şu söylenebilir: Dış yok, her şey burada olsun. Burada olanın bilgisine, tüketici bir biçimde, bilinebilecek her şeyi bilecek biçimde sahip değiliz. Görünen o ki, hiçbir zaman da bilemeyeceğiz. Bildikçe bilemediklerimiz çıkacak ortaya. Bu evren sonlu görünse bile, bilgisi sonsuz, bitimsiz olacaktır. İşte öte olan, şimdiye dek bildiklerimizin dışında bilmeye çabaladıklarımızdır, bir anlamda. Henüz yaşamadığımız, yaşamak için aradıklarımızdır. Sınırlı ömrümüzde bile ölünceye dek öte vardır. Tanıyacağımız insanlar, ülkeler, yaşantılar vardır. Bu yüzünü görüyorum gerçeğin, elbette başka yüzleri, öte yüzleri vardır. Ne kadar yaşarsam yaşayayım, bilirim bileyim, anlarsam anlayayım, onların hep ötesi vardır. Bir noktasına gelirsiniz yaşadıklarınızın, hep ötesi vardır. Ölürsünüz, farklı yorumlarla ötesi vardır. Ötesi vardır ya, gidersiniz ya da gidemezsiniz o sizin *öte gücünüze* bağlıdır. Tin dünyasında yaşayabiliyorsanız öteniz vardır: Değerleriniz, ereğiniz, ilkeleriniz, inançlarımız... Ötenizi yitirdiğinizde tin dünyasından düşersiniz.

Bir kültürün edebiyatı tin dünyasında olmalı. Bu da onun öteleyen edebiyat olmasını gerektiriyor. Tin dünyası zayıf, berisine tıklımış ise o kültür giderek zayıflar. Kültür kendine koyduğu hedeflere *sürdürülebilir ötelemelerle* ulaşabilir. Tin dünyasının sürekli ötelere sunan bir *mâverâsı* vardır. Mâverâ, bu yazının sınırları içinde söylenirse, belli bir duruşla yaşanabilecek ötelemeyi harekete geçiren güçtür. Mâverâ: *Öte doğuran*, öteyi olanaklı kılan ötedir. Mâverâ, keşfedilecek, duyulacak, üzerinde düşünülecek bir kaynaktır. Öteyi, ötekini duyan, düşünen kültür, kendi iç zenginliğini yakalayıp geliştirme imkânına da sahip olabilir. Bir kültürü kendi içine kapanmaktan alıkoyan, öteyi, ötekini, dünyanın, evrenin tüm var olanlarını anlamaya, duymaya, kavramaya, yorumlamaya, anlatmaya çabalamasıdır.

Edebiyatın ötelemesi dört ayrı biçimde ele alınabilir. Edebiyata belli bir açıdan bakılınca onun dört farklı öteye sahip olduğu görülür.

1. Edebiyatın yaşamla bir ötesi vardır. Yaşam enerjisiyle beslenir edebiyat. Sevinci, üzüntüyü, hüznü, ağır yaşam çöküntülerini, kayıplarını, bedeninde duyan insan, kendini edebiyatla anlatırken, bu enerjinin, bu beden ateşinin açtığı alanda öteye yürür. Bu enerjiyle yeni, farklı duyuş, düşünüşler kazanarak, yaşama bakışı, duruşu dönüşür. Edebiyat insan bedeninin titreşimlerinde ötesini arar. Elbette, sığ haz budalalığıyla şımartılmış beden titreşimlerini anlatan edebiyatı kastetmiyorum.

2. Edebiyatın hayatta, mana ile yaşanan yaşamda ötesi vardır. Hayat dili besler, dil de edebiyatı. Edebiyat hayatla temas halindedir. Hayat, tin dünyasında yoğrulduğunda, edebiyattan daima fazladır. Edebiyatın sınırlarından birinde hayat vardır. Hayata doğru genişleyebilir edebiyat. Hayatın tükenmez zenginliği edebiyatın tıkanmış damarlarını açabilir. Kuruyan tarlalarına solmuş çiçeklerine can verebilir, edebiyat kendini hayata öteleyebilirse.

3. Edebiyatın dilde ötesi vardır. Günlük hayatımızda belli bir işlevi olan dil, edebiyat dünyasında renklenir, çeşitlenir. Hayat dilin ötesinde, dil edebiyatın ötesindedir.

Dil, edebiyatı besleyen ötededir. Dil, kendindeki imkânları, şiiri, sözü edebiyata sunar. Öteleyen edebiyat, dilin henüz kimselerin ayak basmadığı bahçelerinde tenezzühe çıkar.

4. Edebiyatın kendi ötesi vardır. Kendi “içinde” aşar kendini. Kimi edebiyat akımları edebiyatın içinde kalan akımlar olarak edebiyatın *iç ötesini* oluştururlar. Örneğin, deneme ya da roman alanında farklı söyleyiş biçimleriyle yazma; şiirin ölçüsü, kafiyesi, dizilişine ilişkin buluşlar, o zamana değin denenmemiş anlatım teknikleri edebiyatı berisinden ötesine götürebilir.

Genellikle öte, bu en azından dört ötenin kaynaşarak oluşturduğu ötedir.

Öteleme, öncelikle bir arayışı dile getiriyor. Dile getirdiğinin içeriğinden, biçiminden, işlenişinden memnun edebiyat, öteleme sancıları, kaygıları yaşamaz. Memnunların bu anlamda ötelemesi yoktur. Öteyi düşünebilirler belki ama onun bir gün kendiliğinden geleceğine inanırlar. Oysa gidilmezse gelmez öte.

Bir yazar üzerinden konuşalım. Yaşama, hayata, dile, edebiyata belli bir *duruşu* yoksa öteye gidemez. Çok tutkulu olabilir, örneğin “büyük şair olmak isteyebilir. “Kör” bir duruşu varsa, öte duyarlılığı, yeniye, farklıya açılan yolları arama gücü eksikse beriye kısıtılmış, berinin duvarları arasında tutsak kalmış demektir. Öteye açılan *duruşla* başlar, öte yolculuğu.

Kendini öteye bırakma tavrıyla yapılan öte yolculuğu, o edebiyatı her zaman “yeni”, “canlı” kılmayabilir. Öte, bir çıkış, arayıştır. Kalıcı izler bırakmayabilir.

Öteye yaşamın, hayatın, dilin yeni yüzlerini bulmak için *çıkılıyor*. Öte yolculuğu bir anlamıyla çıkıştır. Hayatı açmak, farklı boyutlarını görmek, hayata boyut katmak için çıkılıyor.

Öteye gidebilen edebiyat, ortaya konulan ürünlerle, yeni yorum alanları, yorum olanakları açar. Anlatı olanaklarını arar, zenginleştirir. Sınırlı ömür dilimiyle, sınırlı anlama, bilme duyma yeteneği olan insana öteyi açarak sınırsızlığın yollarını gösterir.

Edebiyat edebiyatsa zaten öteleyen edebiyattır.

EDEBİYAT VE HAYAT

Prof. Dr. Turan KOÇ*

“Âdem!” dedik, “sen ve eşin cennete yerleşin, orada olanlardan dilediğiniz yerde gönlünüzce yiyin için, ama şu ağaca yaklaşmayın; yoksa yanlış yapanlardan olursunuz.” Derken, şeytan onların ayağını kaydırды ve buldukları yerden çıkardı. “Hepiniz inin!” dedik biz de, “Birbirinizin düşmanısınız. Bir süre yeryüzünde kalıp yararlanırsınız.” (Bakara: 35-36)

Sizi yarattık, sonra biçimlendirdik, sonra da meleklerle, “Âdem’e secde edin!” dedik. İblis dışında hepsi de secde etti. O secde etmedi. “Sana emrettiğim halde niçin secde etmedin; ne engelledi seni?” dedi Allah. İblis; “Ben daha üstünüm; beni ateşten yarattın, onu çamurdan yarattın.” “İn oradan!” dedi Allah, “Büyüklik taslamam neyine senin; çık! Aşağılık birisin sen!” İblis, “Dirilecekleri güne kadar süre ver bana.” dedi. “Süre verilenlerdensin.” dedi Allah. İblis; “Beni baştan çıkarmana karşılık ben de onlar için Senin doğru yolunun üstünde pusuya yatacağım. Derken, onlara önlerinden, arkalarından, sağlarından,ollarından sokulacağım; çoğunu şükürsüz bulacaksınız.” dedi. (A'râf: 11-17)

İlk sahnesi göklerde başlayan varoluş maceramız üzerinden kaç asır, kaç devir, kaç çağ geçti? Bilmiyoruz. Geriye bakınca dipsiz bir kuyu, ileriye bakınca sonsuz bir gelecek; bu iki uç arasında bir anlık bir yanıp sönme miyiz? Ne kadar tatlı var olmak! . . . “Yokolmaktansa,” diyor Unamuno, “ebediyen cehennemde yanmaya razıyım!”

Ama hâlâ başlardayız sanki. Hiçbir şey anlamış değiliz. “İnsan üzerinden, henüz anılan bir şey olmadığı çok uzun bir süre geçmedi mi?” (İnsan: 1) diyor Kur'an. Âmennâ. Yeryüzünde bulunuşumuz üzerinden çok uzun süre geçti; ama hâlâ insan ve hayat konusunda bildiklerimiz bir satır bile tutmuyor. *Mebde* ve *meâd* meselesi. Yani nereden başladık, nasıl başladık, nereye gidiyoruz? Sorularımızın arkası bir türlü gelmiyor. Anlıyoruz, aldaniyoruz, ilgi kuruyoruz, bağlanıyoruz, acı çekiyoruz. Bildiklerimiz, öğrendiklerimiz bilmediklerimize yetmiyor. Hiçbir şey yetişemediğimiz duygusu, bir şeylerin sürekli yarım kaldığı kanaati; mütemadiyen yetersizliklerimizle baş başa kalmak. Derken, bütün bu olumsuzlukları silip taptaze, dipdiri yeniden başlamak. Yeni bir atılım, yeni bir açılışla alabildiğine genişlemek. Her zaman taze kan bulmak; yenilenmek, buluşmak, katılmak, âleme ve herkese ait olmak: saçmalıklarımıza yenik düşmek, yorulmak, yerinmek; ama aynı zamanda bulmak, sonsuzlaşmak, büyüme, çoğalmak. . . .

İnsan, “yek katre hûn ü hezâr endişe” diyor Sâdi, yani bir damla kan, binlerce endişe. Edebiyat bundan başka neyi anlatıyor ki! . . . İster “hayat” diyelim, ister “insan” ikisi de aynı kapıya çıkıyor. Kelamın (teoloji), felsefenin, metafiziğin ve elbette sanatın, edebiyatın baş konusu; kısaca, nihaî mukadderatımız üzerinde kafa yoran, insan olmanın ve hayatın anlamını sorgulayan her ruhun, herkesin üzerinde durduğu, baş döndürücü muamma. Tabî, bu bağlamda, bilimsel açıklama girişimlerini de anmak gerekiyor. Ne var ki olup bitenlerle ilgili belli bazı şeylerin *açıklanmış* olması *anlamaya* denk düşmüyor. Hayyâm meseleyi daha doğrudan önümüze koyuyor;

*Ezelin sırrın ne sen biliyorsun, ne de ben
Bu muammâ defterini ne sen çözebiliyorsun, ne de ben
Perdenin önünde yaptığımız dedikodudan başka bir şey değil
Hele bir perde kalksın aradan; ne sen kalırsın, ne de ben.*

* İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi

Doğrusu felsefe, teoloji ve bilim de bir yerde doğrudan doğruya insanla ilgilenmekte; hayatı anlama, anlamlandırma ve kolaylaştırma konusunda ona yardımcı olmaya çalışmaktadır. Ama din ve sanatla karşılaştırıldıklarında, bunlar henüz “çocuk” denecek yaşta. Hele bilim, hayatın anlamı konusunda, tutarlı, tatmin edici ve anlamlı neredeyse hiçbir şey söylemiyor. Değil mi ki bir şeylerin nasıl gerçekleştiğini bilmek, varoluşun sırrı söz konusu olduğunda büsbütün yetersiz kalıyor.

Mesele, öyle anlaşılıyor ki şurada düğümleniyor: Hayat, hakkında konuşulacak bir olgu değil. Ne kadar konuşsak, ne denli anlamaya çalışsak, âdeta daha da ağırlaşarak, yoğunlaşarak, derinleşerek ve elbette bütün güzelliği, alımlılığı ve albenisi ile ve mutlaka başka bir boyutu, rengi ve sesi ile sarıyor bizi. Edebiyatın, sanatın, hele hele şiirin terennüm ettiği, bize tercümeyle çalıştığı hakikat bu değil mi? Edebiyat ve sanat bunun için var değil mi? “Edebiyat ile hayatın balkonuna çıkıyoruz.” desek çok uçuk bir cümle mi söylemiş oluruz? Peki, edebiyat başka ne yapabilir ki!?

Sanat ile yaşamak birbirinden nerede ayrılıyor veya daha açık konuşmak gerekirse ayrılmaları mümkün mü? Burada, belki de, kısa bir not düşmek gerekiyor: Edebiyat sahte olmadığı sürece hayatın hemen yanı başında, onunla atbaşı birlikte yürüyor. Edebiyatsız, şiirsiz hayat olur mu? Sanatsız toplum, sanatsız din olur mu? Belki de bu yüzden, dine en yakın yerde duruyor edebiyat ve sanat. Zaman zaman açmak istediği yerde örttüğü de olmuyor değil edebiyatın. Ama insan olarak asli özelliğimiz değil mi bu bizim. Biz sözden başka neyiz ki!? Hangi konuşmamızla, hangi çizgimizle kendimizi çırılçıplak ortaya koyabiliyoruz? Evet, çok şey söylenmiştir (‘her şey’ mi demem gerekirdi?); ama hiçbir şey söylenmemiş gibi. . . “Tecellide tekrar yoktur.” diyor İbn Arabî, belki de Cüneyd. Açıkça, hep unutuyoruz; uykularda, bir yerlerde kaybolup yeniden başlıyoruz. Ve öyle anlarımız da oluyor ki gafletimiz tutuyor elimizden. Ve iyi ki unutuyoruz! Çok şükür; ferahlıyoruz; böylece, bir daha, yeni baştan başlıyoruz.

Edebiyatı tanımlamaya çalışmak, hayatı tanımlamaya çalışmakla aynı hizada, aynı karede yer alıyor. Edebiyat elbette yaşamak değil; ama yaşamaktan ayrı bir şey de değil. İşte bu yüzden, hayatın nefes alıp verdiği her yerde, insan sıcaklığının yayıldığı her köşe-bucakta ve her dönemde, her millette, her kavimde ve her toplulukta hakikatin sesini, varoluşun rengini duyan ve duyurmaya çalışan bir edebiyat olmuştur. Hayatın olduğu yerde, insanın nefes aldığı yerde edebiyat da vardır.

Sözün bu noktasında bir daha başa dönmek gerekiyor: “Şu ağaca yaklaşmayın!” hitabı, akıllı, irade sahibi, seçme özgürlüğüne sahip bir varlık olduğumuz için yöneltilmedi mi bize. İblis’e yöneltilen emirle, Âdem ile Havvâ’ya yöneltilen emir arasında bir fark var mı? O gün, ‘ağaca’ yaklaşıp yaklaşmamakta nasıl özgürsek, bugün de öyle özgür değil miyiz birtakım şeylere yaklaşıp yaklaşmamakta? O günden bugüne hiçbir şey değişmemiş gibi. Sürekli yanlıyoruz, yanlışlıklar yapıyoruz. “Rabbimiz, kendimize zulmettik.” diye geçiyor Kur’an’da. Evet, önce kendimize zulmediyoruz. Derken, yanlışlıklarımızın sonu bir türlü gelmiyor ve ne oluyorsa oluyor, hayatı hem kendimize, hem de başkalarına, katlanılmaz kılıyoruz. Belki de bu ve benzeri sebeplerden dolayı, “Hayat, yanlışlıkların toplamı bir saçmalıktan ibarettir.” diyor çılglık çılgılığa bir varoluşçu. Hayat bütün albenisiyle ve olanca ihtişamıyla gözümüzün önünde sürüp gittiğine göre, o da yanlışmış olmuyor mu?

Açıkça, soruların arkası hiç kesilmiyor. Yeryüzünün en anlamlı *ağırlığının* insan olduğunu bir daha anlıyoruz. Seçme özgürlüğümüz, sorumluluğumuz, yükümlülüğümüz, sınırlılığımız, sızgınlığımız, sıkıntılarımız; sevincimiz, sürurumuzla; yetiştiklerimiz ve yetişemediklerimizle biz, yani insan. Hele ölümün hakikati, anlamı ve ağırlığı. İnsanın ağırlığı biraz da bu ölüm duygusunu/düşüncesini içinde taşıyor olmasından kaynaklanıyor olmasın! . . . Bu kadar yükü çeken bizi, yani eti ve kaniyle biricik bir varlık olan insanı nasıl anlayacağız ve nasıl anlatacağız? Edebiyat bu ağırlığın anlatılması, aydınlığa kavuşturulması değil mi? Kendimizi nasıl şakiyacağız, kendi şarkımızı nasıl terennüm edeceğiz? Öyle anlaşılıyor ki edebiyat bizim, kendimizi hemcinslerimize tercümemizden başka bir şey değil. Onun için şarkılar, şiirler söylüyoruz; hikâyeler, romanlar yazıyoruz; kendimizi çözmeye çalışıyoruz. Kim bilir, belki de daha çok sarıyoruz. Varoluşumuz ve nihaî mukadderatımız hakkında bir şeyler söylemeye çalışıyoruz, hayatta anlam arayışı içindeyiz. Kısaca, hakikati arıyoruz. *Taş olsaydım erirdim- toprak idim dayandım* diyor türkü. Ortak varoluş tecrübemiz ne ölçüde kavi olsa da tek olan, biricik olan yine biricikliği ile kalıyor. Hakikati bulma ve

bağlanma söz konusu oldu mu iş yine bizde bitiyor. Kısaca, insan olarak kendi göbeğimizi yine kendimiz kesmemiz gerekiyor. Edebiyat bu keşif çabasından başka ne ola ki?!

“İnsan akıllı (düşünen) bir hayvandır (*rational animal*).” şeklindeki bir tanım insanla ne kadar ilgili. “İrrasyonel” alana ait olduğunu söylediğimiz hayvanların hayatı bizim hayatımızdan daha mı anlamsız. Açık konuşmak gerekirse, hayvanların hayatı ile insanın hayatını karşılaştırdığımızda hangisinin daha “rasyonel” davranışlar sergilediğine karar vermekte zorlandığımız durumlar olabilmektedir. Yakalı veya yakasız bir gömleği tercih etmemizin neresi rasyonel? Tercihimize dayanaklar bulup niçin öyle giyindiğimizi rasyonel hale getirebiliriz. Neyse, nasıl olsa bir yolunu bulup daha başka bir tercihte de bulunabiliriz.

Anlaşılan o ki tüm bunlar irade sahibi olmamızın başının altından çıkıyor, yani seçme özgürlüğüne sahip olmamızdan. Akıllı, düşünen, bilen, anlayan, kavrayan, bir şeylere vakıf olan varlıklar değil miyiz? Evet; ama yetmiyor. Aynı zamanda duyan, hisseden, üzülen, acı çeken, heyecanlanan, gönül koyan; sebebi belirsiz hüznüler, infialler, teessürler içinde çalkalanan ve bütün bunların üstünde inanan da biziz. Hele kararlarımız, tercihlerimiz, beğenilerimiz, tutkunluklarımız. . . İnsan bunların hepsi ile insan değil mi? Ahlakı, vefayı, dostluğu, bağlanmayı; kini, öfkeyi, kıskançlığı, varolma mücadelesi içinde sergilediğimiz çılgınlıkları nereye koyacağız? Hayatta hep bunlar yok mu? Açıkça, “insan düşünen hayvandır” tanımlaması, gerçek, eti-kanı olan, yaşayan, biricik olan insanı göz önüne getirdiğimizde olduğu gibi boşlukta kalıyor. Tümel tanımlar, tekil insanı, bireyi, yani hayatı anlamamıza, anlatmamıza, hele hele anlamlandırmamıza yetmiyor. Varoluşumuzun hikmetini anlamamızı sağlayacak kapı nerede?

İnsanı, hayatı ve tabii, ölümü anlama ve anlamlandırma konusunda felsefi yorum ve yaklaşımların da önemli bir yeri olduğunu unutmamak gerekiyor. Ne var ki bu yorum ve yaklaşımların da, yukarıdaki insan tanımında olduğu gibi, çoğu zaman yetersiz kaldıklarını, hatta kimi örneklerinde olduğu gibi, çoğu kez indirgemeci bir tutum sergilediklerini görüyoruz. Hayat ve etiyle kanıyla insan sözkonusu olduğunda felsefi yorum ve yaklaşımların da, olanca gayretlerine rağmen, bir yerde tökezlediğini biliyoruz.

Toparlamak gerekirse, insanın hayatta anlam arayışı sözkonusu olduğunda, dinden sonra ve din ile birlikte en çok başvurduğu sığınaklardan birinin edebiyat ve sanat olduğunu görüyoruz. Şiirlerde, romanlarda, hikayelerde soluk alıp veren; müziğin hemen hemen her türünde iç çeken, şakıyan; resimde ve ritmik sanatlarda çeşitli renk ve çizgilerle karımıza çıkan olanca albenisi, açmazları ve acılığı ile hayattan başka nedir ki?!

İyi de, edebiyat çözmüş oluyor mu meseleyi? Hayır. Ama insanın hayatta anlam arayışı içinde çok önemli bir yerde durduğundan eminiz onun. Zaten bunun için var. Değil mi hayat bütün sıcaklığı, serinliği; sevinç ve sıkıntılarıyla yaşadığımız, soluduğumuz bir gerçeklik olmasına rağmen, yine de bir sır olarak kalmaktadır. Bu büyük sırrı anlama, anlamlandırma ve dile getirme konusunda edebiyat büyük bir imkân olarak çıkıyor karşımıza. Onun imalı, icazlı, imajinatif dil ve söylemi, bütün eksikliğine rağmen, samimiyeti, gerçeğe sadakati ve sahilliği ile yine de çok şey söylüyor. Edebiyatın hayata olan bu sadakati, hayat devam ettikçe onu da var kılacaktır.

MEVLÂNA'NIN MESNEVÎ'SİNDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ*

Giriş

İslam kültür ve medeniyetinin yetiştirdiği büyük şahsiyetlerden biri olan Mevlâna Celâleddin Rûmî, pek çok önemli vasfı kendi şahsında bir araya getirmiş olması nedeniyle vefatından yüzyıllar sonra bile yol göstermeyi, insanlığın yoluna ışık tutmayı sürdürmektedir. İnsan haklarının, eşitliğin, düşünce ve ifade özgürlüklerinin ve insan haysiyetinin vazgeçilmez kabuller olarak öne çıktığı günümüz dünyasına Mevlâna'nın yol gösteriyor olması, ancak onun beslendiği kültür dünyasının evrenselliğinin ifadesi olarak değerlendirilebilir. Günümüzde bu insanî değerlerin öne çıkarılmasıyla çelişen ciddi sıkıntıların yaşandığı da herkesçe bilinmektedir. Tırmanan savaşlar, toplumlara özgürlük ve demokrasi getirme adına işlenen cinayetler, bitmek bilmeyen kısımlar ve yaşanan yıkımlar, bizi yeniden durup düşünmeye sevk etmekte ve Mevlâna'lar yetiştirmiş kültür ve medeniyeti yeniden okumaya yöneltmektedir. Bunalımlı atmosferden çıkış yolu arayan aydınlar ve düşünürler, Mevlâna'yı fark etmekte, onun sözlerine kulak kesilmektedir. Mevlâna'nın dünyada bu kadar çok tanınıp okunmasının en önemli nedeni belki de budur.

Mevlâna'ya olan bu ilgi, onun farklı kültür kesimlerince yorumlanması ve değerlendirilmesi sonucunu da beraberinde getirmektedir. Mevlâna, Mesnevi'nin başında adeta bunu öngörüp şöyle demektedir:

“Herkes kendi zannına göre dost oldu bana” (Mesnevi/I, beyit: 6)

Her kültür kesimi, Mevlâna'ya kendi penceresinden bakmakta ve kendi birikimine göre sonuçlar çıkarmaktadır.

Bu büyük ilgi pek az yazar ve şaire nasip olmuştur. Onun eserlerinin çok okunması, aslında onun görüşlerinin büyük ölçüde anlaşılıp benimsendiğini göstermektedir. Bununla birlikte Mevlâna'ya yönelenler genellikle onun kimi yönlerini öne çıkarırken kimi yönlerini göz ardı etmektedirler.

Aşk ve muhabbeti dünya görüşünün odağına yerleştiren Mevlâna, bu aşk ve muhabbete bilgiyi eş kılmıştır. Mevlâna'nın sevgiye yaklaşımından söz ederken bu hususu gözden ırak tutmamak gerekir. Öte yandan Mevlâna'nın dile getirdiği aşk ve sevgi, mecazi değil hakikidir. Mecazi aşk ise hakiki aşka götürdüğü oranda değerlidir Mevlâna'nın gözünde:

“Aşk hesapsız sevgidir. Bu bakımdan denilmiştir ki aslında âşıklık Hakk'ın sıfatıdır ve onun kula nispet edilişi mecazdır.” (Mesnevi/II, mukaddime)

Sevgiyi ön plana çıkaran Mevlâna'nın birey ve topluma yaklaşımı nasıldır, diye bir soru sorulmalı ve bu sorunun cevabı aranmalıdır. Sevgiyi ön plana çıkaran Mevlâna'nın insanlara yaklaşımı nasıldır, onun insanlara yönelik eleştirileri var mıdır? Varsa ne tür bir eleştiridir bu? Başka şekilde söyleyecek olursak, Mevlâna, aşk ve sevgiye bu denli vurgu yapmışken, bireyleri ve toplumu nasıl ve neden eleştirmektedir?

Mevlâna'nın Topluma Dönük Yüzü

Mevlâna, uzleti değil, toplumla kaynaşmayı seçmiş sûfilerdendir. O, bir eğitmandir, kılavuzdur, yol göstericidir.

Onun Mesnevi'si toplum dershanesinde okutulan ders kitabıdır. Mevlâna, Mesnevi'de toplumu Kur'an'ın buyruklarını derinlemesine kavrayıp bu buyruklar doğrultusunda ahlâklı ve erdemli

* Ankara Üniversitesi

yaşamayı özümseme yolunda eğitir. Mevlânâ, Mesnevi’de anlattıklarıyla dini ve tasavvufu hayatın içine taşır. İlahi vahyi, gözle görülür, elle dokunulur ve tadılır hale getirir.

Mevlâna, topluma ders anlatırken olumsuzluklara da dikkat çeker, kötü örneklerin niçin kötü olduklarını, çözümleyici bir yaklaşımla ortaya koyar. İnsanların kestirmeci, kolaycı ve benmerkezi tavırlarını yererek anlatır ve insanları bencilliklerden, kolaya kaçmaktan, hileci yaklaşımlardan koparmaya çalışır.

Mevlâna, toplumdan uzak yaşamamış, çevresinin sorunlarıyla yakından ilgilenmiş, sorunlara çözüm üretmede önemli roller üstlenmiştir. Mevlâna’nın mektupları (*Mektûbât*) bunun göstergesidir.

Mesnevi’de Toplumsal Kesimler

Mevlâna, toplumdan soyutlanmış bir âlim ve ârif olmayıp halkın içinde, halkın yaşadığı gibi yaşayan biridir. Sade bir hayat sürmüştür Mevlâna. O dönemin devlet adamlarıyla irtibatı olmasına rağmen, onun asıl irtibatı halk iledir. Devlet adamlarıyla olan yakınlığını kendi çıkarları için kullanmamış, bu irtibatı halkı gözetmek için değerlendirmiştir. Bu durumun en açık delillerini çeşitli vesilelerle yazdığı mektuplarında görmek mümkündür¹. Dolayısıyla Mevlâna, halkı önemseyen, onların dertleriyle dertlenen, onları hem maddî, hem manevi olarak geliştirmek için çabalayan bir aydın rolü üstlenmiştir. O, bu rolle paralel olarak ve yukarıda zikrettiğimiz sevgiyle bilgiyi yan yana getirmesinin doğal uzantısı olarak, insanların taşıdıkları sevgiyi, muhabbeti ve aşkı çoğaltmak, nitelikli hale getirmek ve gerçek sevgi derecesine yükseltmek için bilgiyi artırmaya, yaygınlaştırmaya ve insanları cehaletten kurtarmaya önem vermiştir. Bu nedenle de halkın gönüllü öğretmeni ve mürşidi olmuştur. Bir öğretmen ve mürşit olarak, onun insanların yanlışlarını tespit etmemesi, bu yanlışları gidermek, eğrilikleri düzeltmek ve doğru düşünüş ve davranışları geliştirmek için çaba göstermemesi düşünülebilir mi? Elbette düşünülemez. Bu nedenle de onun bazı düşünce tarzlarına, algılamalara ve hasletlere kimi eleştiriler getirmesi kaçınılmazdır.

Mevlâna, eleştirirken kişileri ve kesimleri doğrudan hedef almaz, bunun yerine davranış ve algılama biçimlerini, genellik kazanmış kötü özellikleri gözler önüne serer. Bunu yaparken bazen son derece sert ve vurucu konuşmaktan kaçınmaz.

Onun Mesnevi’de yaptığı toplumsal ve bireysel eleştirileri sınıflandırarak konuyu daha somut hale getirebiliriz. Bunu yapmadan önce Mesnevi’de çeşitli vesilelerle değinilen toplum kesimlerinin tespitini yapmak yerinde olacaktır.

- a. Devlet erkânı ve saray mensupları: Padişah, vezir, komutan, şehzade, nedim vs.
- b. Adliye ve emniyet mensupları: kadı, kadı naibi, kadı vekili, muhtesip, ases
- c. Sufiler: Şeyh, mürit
- d. Din adamları, âlimler, fakihler ve vaizler
- e. Askerler
- f. Şehirliler
- g. Köylüler
- h. Zenginler ve tüccarlar
- i. Köleler, cariyeler ve hizmetçiler
- j. Sıradan insanlar

Görüldüğü üzere, Mesnevi’de toplumun hemen hemen her kesiminden insana rastlamak mümkündür. Daha fazla ayrıntıya inildiğinde, daha uzun bir liste elde edilebilir. Mesnevi’de yer alan kişiler, sıradan hikâye kişileri olarak değil, okuyucuya veya dinleyiciye bir mesaj vermek üzere konumlandırılmışlardır. Bu kişiler olumlu ve olumsuz karakterleri temsil etmenin yanısıra insandaki

¹ Bkz. Mevlâna Celâleddin, *Mektuplar*, çev. Abdülbaki Gölpınarlı, İnkılâp Yayınları, İstanbul 1963.

olumlu ve olumsuz nitelikleri ve ahlâkî durumları da, aslında en çok da bu hususu, temsiletmekle görevlidirler.

Mevlâna'nın Eleştirdikleri

Mevlâna, eleştirileriyle de bireye ve topluma yol göstermeye, kötülöklere engellemeye ve iyilikleri yaygınlaştırmaya çaba göstermiştir.

Onun kimlere ve veya hangi şahsî ve insanî özelliklere nasıl eleştiriler yönelttiğini kendi söylediklerinden tespit edelim.

İnsan “eşref-i mahlûkat”tır. Yeryüzünde Allah'ın halifesidir. İnsana yeryüzünde Yaratıcı'nın halifesi olma görevi verilmiştir. Ama insan zaman zaman bundan gâfil kalmaktadır. İnsanın kendinin farkında olmamasını ve yaratılmışlar arasındaki üstün konumunu bilmemesini Mevlâna şöyle betimler:

“Yılan avcısı, halkı hayrete düşürmek için yılan yakalar. Ne tuhaftır şu halkın cehaleti! İnsan bir dağdır, dağ [böyle şeye] nasıl kapılır? Nasıl olur da dağ yılanı hayran kalır? Sefil insan kendini bilemedi. Artıdan gelip eksiye indi. İnsanoğlu kendini ucuza sattı. Bir atlası, kendini bir hırkaya yama yaptı. Yüz binlerce yılan ve dağ hayrandır ona. Peki, niçin hayrandır o; niçin yılan severdir?” (Mesnevi, III/ 997-1002)

Devletin başındaki kişi nasıl olmalı? Mevlâna şöyle diyor:

“Padişah dediğin Rabbi'nin tabiatını taşımalı. Çünkü [Allah'ın] rahmeti gazabının önündedir. Şeytan gibi gazap üstün gelmemeli ona. Gereksiz yere hile için kan dökmemeli.” (Mesnevi, IV/ 2435-2536)

Devlet başkanının/padişahın şehveti doğrultusunda, İslam toplumunu olumsuz etkileyecek işlere (asker sevki, savaş vs.) girişmesi:

“Bir casusun Mısır halifesine kâğıda çizilmiş bir cariyeye resmini göstererek övmesi, Mısır halifesinin ona âşık olması, halifenin bir beyi ağır bir orduyla Musul kapısına göndermesi, bu amaç için çok insan öldürmesi ve yakıp yıkması” başlığı altında anlatılan hikâyeye (Mesnevi, V/3831 vd.)

Liyakatsizlik, bir başka deyişle insanların lâıyk olmadıkları makamları elde etmeleri Mevlâna'ya göre adaletsizliğin başıdır. Üstelik hükümdarlık, yani ülke yöneticiliği kötü hasletlilerin eline geçerse bu, toplum için felaket olacaktır. Bu konuda şöyle der:

“Hüküm çapulcuların elinde olunca Zünnun'un hapse düşmesi kaçınılmazdır.” (Mesnevi/II, beyit: 1385)

“Kalem bir gaddarın elinde olunca, kuşkusuz, Hallac-ı Mansur asılır.” (Mesnevi, II/1390)

Adaletsizlik ve zulüm de Mevlâna'nın şiddetle yediği özelliklerin başında gelir.

“Sen ki bulunduğun makam yoluyla zulmediyorsun, bil ki kendi kuyunu kazıyorsun” (Mesnevi, I/1312)

Mevlâna'ya göre insanlar, kendi zalimliklerini değil de başkalarınınkini görürler. Oysa başkalarında gördükleri zulümle ilgili özellikler kendilerinde de vardır, ama farkında değildirler:

“Başkalarında gördüğün nice zulüm, senin onlara yansımış tabiatındır. Senin varlığın, riyakârlığın, zulmün ve körkütük sarhoşluğun onlara yansımıştır.” (Mesnevi/I, 1320-1321)

Dolayısıyla insanın öncelikle kendine bakması, kendi eksikliklerini, yanlışlarını görüp düzeltmeye çalışması gerekir. Bu başarmak için de kendini olduğu gibi görmeye engel olan şeylerin bertaraf edilmesi gerekir:

“Gözünün önüne mor bir cam tutmuştun, o yüzden dünya sana mor görünüyordu. Kör değilsen bu morluğu kendinden bil. Kendine kötü de, ama kimseye [kendinde olandan] fazlasını deme.” (Mesnevi, I/1330)

Başkalarının kusurunu görüp söylemek, insanların çokça yaptığı hatalardandır. Mevlâna'ya göre insanlar kendilerini unuttukları için başkalarının kusurlarını söylerler:

“Efendim, insanlar kendilerinden gafildirler. Bu yüzden de birbirlerinin kusurlarını söylerler.” (Mesnevi, II/878)

İnsanın büyüklenmesi, kendini başkalarından üstün görmesi ve kendi başına olumsuz bir şey gelmeyeceğini düşünmesi, hem bireye, hem de topluma zarar veren kötü bir özellik olup İslam’ın ve ahlâkın yerdiği bir husustur. Mevlâna da bu doğrultuda insanları küçümseyenleri, sadece kendini düşünenleri, bir gün gelip hesap vereceğini unutanları eleştirir:

“İpekböceği gibi kendi etrafını örme. Kendine kuyu kazıyorsan, bari ölçülü kaz. Sen güçsüzler düşmanlık edemez sanma. Kur’an’dan ‘Allah’ın yardımı geldiğinde...’ ayetini oku. (Mesnevi, I/1313-1314)

“Ey halka eşek deyip duran! İşte şimdi eşek gibi buz üstünde kalakaldım. İstersen dünyada zamanın allâmesi ol. Şimdi bu dünyanın da, bu zamanın da yok oluşunu gör.” (Mesnevi, I/ 2843-2844)

Dış görünüşe takılıp kalanlar için de Mevlâna’nın şu veciz sözü dikkat çekicidir:

“Ruh bilgi ve akılla dosttur. Ruhun Arapçayla Türkçeyle ne işi var?” (Mesnevi, II/56)

Mevlâna’nın insanların tutum ve davranışlarına ilişkin eleştirilerinin tümünü bu kısıtlı zamanda dile getirmek mümkün değil. Bunun yerine burada Mevlâna’nın yerdiği diğer özelliklerin bazılarını, bir fikir vermesi bakımından, başlıklar halinde zikrederek Mesnevi’de bu özellikler ile ilgili söylenenlerden birer örnek aktaracağım.

Dar görüşlülük:

“Bu sözün anlatımı [daha çok] açıklama ister, ama eski anlayışlardan korkuyorum. Dar görüşlü eski anlayışlar, akla yüzlerce kötü hayal getirir.” (Mesnevi, I/2760-2761)

Aptallık:

“Bu bela aptallığından geliyor sana. Çünkü incelikleri ve şifreleri anlamadın.” (Mesnevi, III/2462)

Anlayış kıtlığı:

“Oğlum, vakit dar, halkın anlayışıysa vakitten yüz kat daha dar. Aptallara cevap susmaksa, sözü niçin bu denli uzatıyorsun? Ne ki rahmet ve kereminin kemali sayesinde Allah, çorak yerlere de yağmur verir.” (Mesnevi, IV/1486-1488)

Âhîret azığı hazırlamamak:

“Hele söyleyin, diriliş günü armağanı olarak ne getirdiniz? Yoksa geri dönmeyi ummuyor muydunuz? Bu günün vâdesi size bâtil mi göründü?” (Mesnevi, I/3173-3174)

“İnkâr etmiyorsan, o dostun kapısına böyle eli boş nasıl adım atacaksın? Uykudan, yemkten biraz kıs da onunla buluşup görüşmek için bir armağan götür.” (Mesnevi, I/3176-3177)

Zekat vermemek:

“Zekat vermeyince bulut ortaya çıkmaz.” (Mesnevi, I/88)

Haddi bilmemek:

“Peygamberlerle boy ölçüşmeye kalktılar, velileri kendileri gibi sandılar.” (Mesnevi, I/265)

İlim sahibiymiş gibi görünmek:

“Aşağılık adam, doğru kişinin üzerine efsun okumak için dervişlerin sözlerini çalar.” (Mesnevi, I/319)

“Kendisini adam sansınlar diye dervişlerin nice sözlerini çalmıştır. Sözde, Bayezid’e kusur bulur. [Oysa] Yezid onun içyüzünden utanır. (Mesnevi, I/2274-2275)

Niyet bozukluğu:

“Kadı, içinden rüşvet almaya niyet edince, zâlimi zavallı mazlumdan nasıl ayırt edebilir?” (I/335)

Kıskançlık:

“Sen kıskanç olmayana düzen kurup kıskançlık edersen, o kıskançlıktan gönlüne karanlıklar çöker.” (Mesnevi, I/436)

Alçaklık ve haddi bilmezlik:

“Himmat atını yıldıza doğru koşturdun da secde edilen Âdem’i tanımadın. Ey hayırsız evlat! Önünde sonunda Âdemoğlusun. Ne zamana dek alçaklığı şeref sayacaksın?” (Mesnevi, I/541-542)

Yanlış algılama, yanılsama ve tevil:

“Yanlış tevil sahibi sineğe benzer. Onun vehmi eşek idrarı, tasavvuru ise saman çöpüdür. Eğer sinek kendi görüşüne dayanarak tevil etmeyi bıraksa, tâlih onu Hüma kuşu yapar.” (Mesnevi, I/1089-1090)

Sahtekârların peşinden gitmek, onları önder edinmek:

Sen, alçaklığın yüzünden sende olanı bile senden alan birinin müridi ve konuğusun. Kendisi üstün değilken seni nasıl üstün kılacak? Sana ışık vermek şöyle dursun, seni iyice karartacak.” (Mesnevi, I/2265-2266)

Pire için yorgan yakmak:

“Sen bir pire için yorganı yakma. Her sineğin baş ağrımasıyla gününü zayi etme.” (Mesnevi, I/2891)

Öndere, şeyhe tâbi olmamak:

“Pirin gölgesi sen ahmağın üzerinde olmazsa, gulyabani sesi senin başını döndürür.” (Mesnevi, I/2948)

Kendini beğenmişlik:

“Kendisinin olgun olduğunu zanneden, ululuk sahibi Allah’a doğru uçamaz.” (Mesnevi, I/3212)

“Bu kendini beğenmişlik senden çıkıp gidinceye dek gönlünden, gözünden çok kanlar akar.” (Mesnevi, I/3214)

Cahillerle dost olmak:

“Uyku, bilgiyle birlikte olursa uyanıklık demektir. Cahille birlikte oturan uyanığın vay haline!” (Mesnevi, II/39)

Arzulara uymak:

“Ey süvari, duyu yolu eşeklerin yoludur. Eşeklere eziyet ettiğin için utan.” (Mesnevi, II/48)

Kötülük:

Dünyada diken tohumu eken kimseyi gül bahçesinde arama sakın.” (Mesnevi, II/152)

Kötülük sahipleri, hilekârlar:

“İnsanların çoğu, insan yiyicidir. Onların selamlarına pek güvenme.” Hepsinin kalbi şeytan yuvasıdır. Şeytan insanlarla pek bir araya gelme.” (Mesnevi, II/249-250)

“Lâhavle çeken yüz bin iblisi gör. Canım, cicim diyerek seni şişirir ve böylece dostunun derisini bir kasap gibi yüzer.” (Mesnevi, II/255-256)

Bilinçsiz dindarlar:

“Babandan bedava miras bulduğun için dine şükretmekten yüz çevirdin. Mirasyedi adam, malın kıymetini ne bilir?” (Mesnevi, II/369-370)

Para ve makam hırsı:

İnsanın aklında para ve makam hayalinin olması, göze kirpik kaçması gibidir.” (Mesnevi, II/577)

Allah’ı zikretmeyi ihmal etmek:

“İnsan O’nun ‘lebbeyk’ dediğini duyduğu halde nasıl olur da ‘Ey Rabbim’ demeyi ihmal eder.” (Mesnevi, II/1186)

Toplumsal kokuşmuşluk:

Mesnevi’de geçen “köse ve tüysüz” hikâyesi (Mesnevi, VI/3841 vd.) o dönemde toplumda ahlâkî çöküntünün bariz hale geldiğini düşündürmektedir.

Sonuç

Mevlâna, birey ve toplumun niteliklerinin geliştirilmesinde kendini sorumlu gören bir şahsiyettir. O, sûfilik ile ilmi ve ruh ile akli kaynaştırabilen ender şahsiyetlerdendir. Sevgiyi öğütlerken hataları da yapıcı bir üslupla eleştirmeyi ihmal etmez.

Son söz olarak diyebiliriz ki Mevlâna insanın öncelikle kalbini, hemen peşisıra da aklını muhatap alır. Bu nedenle de her kesimden insanın Mevlâna’nın eserlerinden alacağı öğütler vardır.

KAYNAKLAR

Mevlâna Celâleddin-i Rûmî, *Mesnevi-i Ma’nevi* (Farsça Metin), Hazırlayanlar: Adnan Karaismailoğlu-Derya Örs, Akçağ Yayınları, Ankara 2007

Mevlâna Celâleddin Rûmî, *Mesnevi*, Çevirenler: Derya Örs-Hicabi Kırlangıç, Konya Büyükşehir Belediyesi, 3. bs. 2013.

Mevlâna Celâleddin, *Mektuplar*, Çeviren: Abdalbaki Gölpınarlı, İnkılâp Yayınları, İstanbul 1963.

GENÇLER OSMANLI ŞİİRİ'Nİ NEDEN ANLA/YA/MIYOR?

Doç. Dr. Rıdvan CANIM*

Aziz dinleyenlerim, çok muhterem, çok değerli şiir severler...

Şiirden söz etmenin, hele böylesine seçkin bir topluluğun karşısında şiir üzerine konuşmanın ne kadar güç olduğunu biliyorum. Hele bu şiir Osmanlı şiiri olursa.. Ben bu konuşmamda esas itibariyle şiirin veya şiirimizin tarihçesi üzerinde durmayacağım. Sizlerle şiir üzerine ve elbette daha çok Osmanlı şiiri üzerine hasbihal etmeye çalışacağım.

Efendim, şiirin toplum içerisinde ne kadar önemli bir yeri olduğu hepimizin malumudur. Zira şiir, toplumsal yaşantının aslî tezahürlerindedir. Şairin şiirinin kaynağı, çoğu kez kendi duyguları ile çevresinin duygularının birleştiği noktalardadır. O, toplum içerisindeki konumu ne olursa olsun biraz da kendisine şekil veren çevreyi temsil eder. Şiiri bir tanım kalıbına sokmak ise oldukça güçtür. Aslında şiir, dilin ve insanın özüdür. Şiir öylesine apayrı bir dildir ki başka hiçbir dile çevrilemez. Bir şiirde önemli olan şey; ne söylenendir, ne söyleme şeklidir, ne anlamdır, ne de mûsikî... O bambaşka bir şeydir ve anlatılamaz... Şiirin temel ilkesi; insanın üstün bir güzelliği özlemesidir. Bu ilke çoğu zaman bir coşkunlukta, bir ruh taşkınlığında kendini gösterir.

Sevgili şiir dostları. Şiir olmayan yerde insan sevgisi de olmaz. İnsanı insana ancak şiir sevdirebilir. Şiir, insanı insana yaklaştırır. Diğer taraftan şiir, dilin anlatmaktan aciz kaldığı yegâne şeydir. Çoğu zaman şair, ikinci bir defa yaşanılmasına imkân olmayan bir anı ebedileştirmek, daha güzel bir dünyaya sığmamak, gerçeğin çirkinliklerinden kurtulmak, güzel bulduğu bir hayatı, bir çevreyi bir kat daha güzelleştirmek için söyler şiirini...

Bizim millet olarak şiirle tanışmamız asırlar öncesine uzanır. Bakınız Kânûnî döneminin büyük eleştirmenlerinden Latîfi şiir ve şairle ilgili olarak neler söylüyor : Belâgat bağının bülbülleri yani şairler "onlara korku yoktur ve onlar üzülmeyeceklerdir" (Bakara-112) zümresinden kılınmışlardır. "Şairlerin kalpleri Allah'ın hazineleridir" sözü gereği onların gönüllerine ilâhî rüzgarlar eser. Nitekim ulular ulusu Şeyh Nizâmî de "Şairler arşın bülbülleridirler" der. Yine hakkı terennüm eden şairler hakkında "Şairlerin dili cennetin anahtarlarıdır" denildiğini ileri sürer. O söz ustaları söyledikleri ile gaflet uykusunda olanları uyarırlar. Her ne kadar dilleri beşerî aşktan söz ediyor gibi ise de onların gönüllerinde ilahî sevgili yatar. Bu şiir bahçelerinin bülbülleri her zaman nakışta nakkaşası seyrederek. Bakınız XVI.yüzyılın büyük şairi Hayâlî Bey ne diyor :

*Hayret alır aklımı baksam gözüne kaşına
Sad hezârân âferîn ol sûretin nakkâşına*

Divan şiirimizin kurucularından Ahmedî ise taa 600 sene öncesinden bütün asırlara sesleniyor . Ne diyor :

*Fikr eyle mebdein neredendir nedir me'âd
Hem geldiğinden işbu makama nedir murâd*

Anlıyorsunuz ne dediğini : Ey insanoğlu düşün diyor,başlangıcın neredendir, sonun neresidir? Ve hem de bu dünya makamına gelişinin sebebi nedir? Şimdi aziz dinleyenlerim, biraz edebiyata ilgi duyanlar, biraz divan şiiri hakkında bilgi sahibi olanlar, sizlere soruyorum. Divan şairinin bu daveti ve bu ikazlarından rahatsız olanlar ne diyorlar bu şiir için : Hayattan kopuk, kendi içine kapalı, statik, yani donmuş bir saray şiiri. Öyle mi dersiniz? O eski şiirimiz ki birisi Üsküp'ten sesleniyor, birisi İstanbul'dan haykırıyor, diğeri Bağdat'tan ortaya çıkıyor. Ahmed Paşa'nın, Necâtî Bey'in İstanbul'da söylediği şiirlerine kervanlar Herat'tan, Şam'dan, Mostar'dan, Prizren'den nazireler getiriyorlar. O

* Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi

güzel çağlara "kanlı" diyenler gerçekten insafsızlık ediyorlar. Bakınız o cihan padişahı Yavuz Sultan Selim ne diyor :

*Şîrler pençe-i kahrımda olurken lertzân
Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek*

Ne diyor, "feleğin gözü kör olsun" diyor. *Arslanlar benim kahredici pençemin altında tir tir titrerken, felek beni bir ceylan gözlüye esir etti.* İşte şair yüreği bu...

Yine Yavuz'a kulak verelim ve onların hayat felsefelerini biraz olsun anlayabilelim :

*Sultân-ı âlem olmak bir kuru gavgâ imiş
Bir velîye bende olmak cümleden âlâ imiş*

Ya o Kânûnî.. Diyor ki;

*Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi*

Ne dediğini çok iyi anlıyorsunuz. Diyor ki; halka sorarsanız dünyada güç ve kudretten, zenginlikten büyük mutluluk yoktur. Ama bana sorarsanız dünyada en büyük zenginlik bir nefesi sağlık içinde alıp verebilmektir.

Ve Fatih Sultan Mehmed :

*Zülfünün zencîrine bend eyledi şâhım beni
Kulluğundan etmesin âzâd Allahım beni*

İşte sizlere bir padişah yüreği daha.. İşte insan sevgisi.. İşte aşk..

Aziz dostlarım, işte bizi, daha da önemlisi gençlerimizi eski şiirimizden soğutmak, uzaklaştırmak isteyenlerin korktukları şey bu... Bu şiiri saray şiiri olmakla itham edenler, halktan uzak olmakla suçlayanlar Fuzûlî'nin İstanbul'u ömründe hiç görmediğini ve ömrünü Kerbelâ'da Hz.Ali türbesinde türbedarlıkla geçirdiğini bilmezler mi acaba? Şunu da unutmamak lazımdır ki; bu şairlerimize ait her divan besmele ile başlarsa, her divanın başında tevhid, naat ve münâcât olursa onlardan bu şiiri yüceltmelerini de bekleyemeyiz. İşte bir başka divan şairi Bursalı Abdî Çelebi yaşadığı çağın insanlarını bir beytiyle nasıl sarsıp kendine getirmeye çalışıyor onu görelim :

*Müft mesken sanır cihanı kişi
Nakd-i ömrün verir kirâ yerine*

Ne diyor yani : "*İnsanoğlu cihanı, dünyayı bedava, beleş mesken zanneder. Oysa o kira yerine ömür denilen nakiti ödemektedir.*"

Evet, kanaatimiz odur ki; eski toplum hayatımız kılığı ve kıyafetiyle, duyuş, düşünüş ve yaşayışıyla, zevkleri ve heyecanlarıyla ortadan kaybolduktan sonra şiirimize de yavanlık, renksizlik ve zevksizlik hâkim oldu. Çünkü o toplumda şair bütün öteki sanatlara bağlıydı. Divanını yazıp bitirdikten sonra onu hattata veriyor, hattat o divandan meselâ talik hattın son kıvraklığıyla bir sanat eseri daha yaratıyordu. Cildini yapan mücellid, onun en güzelini ortaya koymak hayâliyle yatıp kalkıyor, müzehhib, yani o divanın süslemelerini yapan usta, minyatürlerini çizen nakkaş, sanatının inceliklerini böylece sergilemek fırsatını buluyordu. Bu kadarla da kalmıyor, devrin bestekâarı bu divandaki şarkıları en güzel makamlarda besteliyor, Boğaziçi yalılarını, Anadolu ve Rumeli konaklarını bazan neşeden, bazan hüzünden mestediordu. Bu şarkı ve gazelleri güzel sesleriyle okuyan hânendeler, seslerini Osmanlı ülkesinin Budin'den Mısır'a kadar semalarına yükseltiyor, naathanlar ve mevlidhanlar mevlidlerde naatlarını okurken bütün bir ümmet zevkinden "Allah!" ve "Yâ Muhammed!" nidalarıyla kubbeleri inletiyordu. Bu kadar mı? Hayır! O elleri sihirli mimarlar camilerin ve mescidlerin, sarayların ve medreselerin, çeşmelerin ve şadırvanların en güzel cephelerini şairlerin o güzelim tarih manzumelerine ayırıyor, taşçı kitâbe taşını kesiyor, hattat kitâbeyi yazıyor, hakkâk oyma işini yapıyordu.

Bu toplumda şair millî hayatın şahidi konumunda idi. Padişah'tan serdara bütün şahsiyetleri o yaşıyordu. Nef'î diyor ki; Sultan Süleyman'ın namını kıyamete kadar yaşatacak olan Bâkî'nin sözündeki âb-ı hayâttır. Kısacası o toplumda şair bütün hayata böylesine bağlı ve toplumun ayrılmaz bir parçası idi. Onlar, Urfalı bir şairin kasidesini Saraybosna, Üsküp'teki bir şairin gazelini Diyarbakır konaklarında okuyor, anlıyor ve coşuyorlardı. Anadolu aşıkları Rumeliyi, Rumeli aşıkları Anadoluyu şehir şehir, çarşı çarşı dolaşiyor, öylesine geniş bir coğrafyada ruhları destanlarla, koşmalarla, semâilerle birbirine bağlıyorlardı. Çünkü o toplumda aşk, bugünkülerin zannettiği gibi bir güzel çehreye alâka değil, sonsuz bir ummandı. "Efendimsin cihanda itibârım varsa sendendir" diyen Gâlib; "Beni cândan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı?" diyen Fuzûlî böyle bir aşkın yorgunu idiler.

Her fırsatta kendimizi tecrid etmeye çalıştığımız bir kültür ve estetik mirasımız var. Ne kadar sahip çıkma, istifade etme endişesinde olmasak da, zaman zaman bu estetik mirasa gizli bir hayranlık duygusundan kaçımız kendimizi kurtarabiliyoruz? Evet, sonunda kendi elbiselerimizi attık, soyunduk, sarığın yerine şapka'yı, pabuçun yerine başka çarşıların ayakkabısını giydik. Lalenin yüzlerce çeşidinden koştuk evlerimizdeki naylon çiçeklere mahkûm olduk. Altın ve gümüş tepsilerden aliminyum ve plâstik kaplara, geniş mekânlı huzur dolu evlerden daracık odalı beton yığınlarına sığındık. Selimiye, Süleymaniye gibi şaheserlerden biriketten yapılmış camilere razı olur hale geldik. Şiir de estetiği ile bir çeşit mimari değil miydi? Hat sanatının zirvesinden kendi yazısını okuyamayan nesiller nasıl ve neden ortaya çıktı? Bizim olan ne varsa cüzzamlıdan kaçarcasına hepsinden kaçtık. Bu kaçışın sonunda karşımızda bulduklarımızın adı "yenilik" oldu. Hatta şiirimizde bir zaman geldi, yenilik adına "Tayyâreye binmiş geziyor nâz ile cânân" mısraı söylendi. Oysa bu topyekün bir hayatın ölümüydü. "Dış dünyaya bakmıyorlar diye eleştirdiğimiz şairlerimiz, gözlerini hâricî âleme çevirdikleri gün artık söyledikleri şiir değil sadece bir "resim" di. "Bunun ne zararı var" da diyebilirsiniz. Ancak unutulmamalıdır ki; şiirimiz resme benzediği günden beri gönüllerimizi değil, sadece gözlerimizi okşuyor. Bu noktada yine Yahya Kemâl'in güzel bulduğum bir sözünü nakletmek isterim. "Eski Türklerin manevi bir hayatı varken edebiyatı vardı. Yeni Türklerin ancak manevi bir hayatı olursa edebiyatı olur." Evet, hasretle aradığımız, işte bu hayatın mimarlarıdır.

Sevgili gençler! Şimdi ben sizlere biraz da eski şiirimizin beslendiği kaynaklardan söz etmek ve buna bağlı olarak da bu şiirin neredeyse herkes tarafından ama özellikle gençler tarafından anlaşılmasını sebepleri üzerinde durmak istiyorum. Bir defa her şeyden önce bu şiir bir ortak kültürün ve ortak bir medeniyetin ürünüdür. Bunu hepimizin iyi bilmesi gerekir. Bu medeniyet, hemen anlaşılacağı üzere "İslâm" medeniyetidir. Hal böyle olunca, insanların içinde buldukları kültür daireleri dışında kalan kültür alanları da tabii olarak insanın ilgi sahası dışında kalmaktadır. Bildiğiniz gibi biz 19.yüzyılda siyâsî olarak bir tercih yapmak zorunda kaldık ve millet olarak yüzümüzü batıya çevirdik. İslâm medeniyetine kapılarımızı büsbütün kapamasak da batı medeniyetine kapılarımızı açtık. Bu sadece siyasi alanda olmadı elbette.. Buna bağlı olarak kültürümüzü besleyen kaynakları da değiştirmek zorunda kaldık.. İşte şimdi böyle bir noktada içinde bulunduğumuz kültür dairesi içerisinden, başka devirlere ve başka medeniyetlere ait edebiyat ve sanat ürünleri hakkında -tabiri caizse- ahkâm kesmeye başladık. Anlayamadığımız şeyleri karalama, dışlama yoluna gittik. Halkın dilinde çok hoş ifadesini bulan şekliyle bu durum aslında "hariçten gazel okumak"tan başka bir şey değildi.. Niye öyledir? Çünkü bir şeyi karalamak, bir şeyi eleştirebilmek için, o kültüre mensup olmasak bile onu ve onu besleyen kaynakları iyi tanımak gerekir. Bunları kaçımız tanıyoruz veya ne kadar tanıyoruz acaba? Ki biz, önemli ölçüde kendimizi bu kültürün içinde sayıyoruz ve her fırsatta kendimizi batı kültüründen tecrid etmeye, soyutlamaya da çalışıyoruz. Bu aynı zamanda bir çelişki tabii..

Bu şiiri anlamak, anlayabilmek meselesine gelince :

Öncelikle bu şiirin muhatabının bizler olmadığı açıktır. Bunu bilmemiz gerekiyor. Muhatabı biz olmasak da bizim kültürümüz diyoruz ve bu şiiri anlamak istiyorsak; anlamak niyetini taşıyorsak, o zaman da bu şiirin beslendiği kaynakları iy tanımamız gerekecektir. Nedir divan şiirine ilham veren kaynaklar ?

1. Kur'ân-ı Kerim ayetleri ve hadis-i şerifler: Kur'an ve hadis, klasik edebiyatımızın başlangıcından sona erişine kadar eski şairlerimizin bol bol istifade ettikleri bir hazinedir. Onlar için bir ilham kaynağıdır. Şairlerin kaleme aldıkları manzumelerde ayet ve hadisler bazan telmihen, bazan

mealen bazan da aynen alınmış ve kullanılmıştır. Telmihen kullanılan bir örnek görelim : Şair diyor ki:

*Hâk-i pâyin olduğum gördü didi kâfir rakîb
Taş ile bağrın döğüp "yâ leytenî küntü türâb"*

"Kafir rakîb, senin ayağının toprağı olduğumu görünce, kıskançlıktan taşla bağırını döverek "keşke ben de toprak olaydım" dedi.

Bu beytin ikinci mısraında yer alan iktibas Mülk Sûresi'nin 40. ayetinden yapılmış bir iktibastır. Şeytan topraktan yaratılan insanın büyük nimetlere nail olduğunu görerek ahirette "ah keşke ben de toprak olaydım" diye üzüntüsünü açığa vuracaktır. İşte bu olaya telmih vardır bu beyitte.. Bir başka örnek :

*Sirkat-i şî'r edene kat'-ı zebân lâzımdır
Böyledir şer'-i belâgatta fetavâ-yı sühan*

Yani; "*Şiir çalanın dilini kesmek lâzımdır, çünkü belâgat dininde, güzel söz söyleme dininde söz çalmanın cezası için verilen fetva budur.*" Şair ne yapmış burada? Maide suresinin 38. ayetine telmih yapmış.. Ne diyordu bu ayet? "Fakta'ü eydiyehümâ!" Kadın ve erkek, kim hırsızlık yaparsa ellerini kesiniz. Şiir okuyucusu bu ayetten haberli olmalıdır ki şairin yaptığı telmihi anlayabilsin.. Aksi takdirde şairin sözü havada kalacaktır..

2. Peygamber kıssaları, mucizeler : Divan şairlerinin şiirlerinde yararlandıkları bir başka önemli kaynak, İslâm tarihi, dolayısıyla kıssat-ı enbiyâ yani peygamberler tarihidir. Eski toplumda bu kıssalar hemen herkesçe en az dînî hükümler kadar biliniyordu, ağızdan ağıza bir kültür olarak geçiyordu. Çünkü ümmetin her ferdi, en az kendi peygamberi kadar geçmiş peygamberlerin de hayatlarını bilmek zorunda idi. Dolayısıyla Divan şairi de var olduğu kabul edilen bu bilgiler üzerine şiirini söylüyordu. Rahşâî'nin şu beytine bakalım :

*Kızarmış terleyip ruhsârın ey meh tâb göstermiş
Halîl-âsâ cemâlin âteş içre âb göstermiş*

Şimdi burada Hz. İbrahim'den söz edilir. Ama beyitte biz Hz. İbrahim'in adını göremiyoruz. Ancak burada Hz. İbrahim'in unvanı olan "Halil" vardır. Biz okuyucu olarak onun niçin "Halil" unvanını aldığını önceden bilmek zorundayız. Divan şiirinde "Halil" denildiği zaman da sadece Hz. İbrahim'in veya ona benzeyen sevgilinin anlaşılması gerektiğini bilmeliyiz. Sonra beyitte "ateş" ve "âb" kelimelerini görüyoruz. Görüyoruz ama, eğer biz önceden Hz. İbrahim'in ateşe atılma olayını bilmiyorsak, bunun sonucunun ne olduğunu bilmiyorsak ateş ve su kelimeleri de bize bir şey ifade etmeyecektir. İşte bütün bunları bildikten sonradır ki biz şairin burada yapmak istediği benzetmeyi kavrayabiliriz. Yapılan benzetme nedir? Sevgilinin ateşe benzeyen kırmızı yanağının ortasında bir ter damlası vardır. Burada yüz, yani cemel gül bahçesidir, ateştir. Hz. İbrahim nasıl ateşe atıldığı zaman orada bir su fişkırmışsa, sevgilinin kızaran ateş gibi yanağının ortasında su çıkmıştır.

İşte biz, bunları bilmeliyiz ki bir "karınca" kelimesi ile Hz. Süleyman'ın, bir "Tur" kelimesi ile Hz. Musa'nın, bir "asâ" kelimesi ile Hz. İsâ'nın, bir "gemi" kelimesi ile Hz. Nûh'un macerasını hemen anlayabilelim. Ve yapılan benzetmeleri kavrayabilelim.

3. Dînî ilimler : Genellikle bu edebiyatta düşünce yapısı Kur'an ve hadisin çerçevesi dışına pek taşmaz. Yalnız hurûflilik gibi bazı bâtinî mezhep fikirleri bazı şairler tarafından yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Tefsir, kelâm, fıkıh gibi dini ilimler divan şairlerinin sıkça istifade ettikleri alanlardır. Gubârî'nin şöyle bir beyti var örneğin :

*"Ey Gubârî ele girmezse şarâb işte gubâr
Su bulunmazsa zarûrette teyemmüm câiz"*

Ne diyor burada : "*Ey Gubârî! Eğer şarap bulamazsan işte esrar. Nitekim su (şarap) bulunmadığı zaman mecburen teyemmüm (toz) yapılır.*" Ancak bunu anlayabilmek için de teyemmüm olayını bilmemiz gerekir kuşkusuz.. Görüldüğü gibi bir fıkıh kuralı burada sanat zemininde söylenmiştir. Bir başka örnekte de Şeyhî ;

"Leb ü dendânın ol hüsnün zekâtın diledim
Dedi kim farz değildir dürr ile yâkûta zekât"

der. Yani ne der ; "O güzelden dişinin ve dudağının zekâtını vermesini istedim. Dedi ki; inci ile yakuta zekât farz değildir, yani onlara zekât düşmez, yani kısacası "olmaz". Tabii burada dudağın eski şairlerimizce yakut'a, diş'in inciye benzetildiğini bilmemiz gerekir. Çünkü bu benzetmeyi yapan şair, şiir okuyucusunun bunları bildiğini varsayarak yapıyor bu benzetmeyi.. Aynı şekilde "zekât" konusunun da bilinmesini istiyor tabii.. Neye zekât verilir, neye zekât verilmez..

4. Tarihî şahsiyetler ve efsanevî kahramanlar : Türk ve İran mitolojisi bu edebiyatı önemli ölçüde etkilemiş ve divan şairlerinin önemli kaynakları arasına girmiştir. Bu sebeple bu şiiri anlamak isteyen şiir okuyucusu, doğu ve batı mitolojisini, en azından Osmanlı tarihini ve ikinci olarak İran tarihini hiç olmazsa ana hatlarıyla ve kahramanlarıyla bilmek zorundadır. Aynı şekilde eski toplum hayatımızın çok önemli toplumsal ve sosyal bir yanını ortaya koyan "aşk" hikâyeleri ile bunların kahramanlarını da tanımak, bunlar hakkında bilgi sahibi olmak zorundadır. Fuzûlî diyor ki;

Leylâ'nın Mecnûn'u Şirin'in eger Ferhâd'ı var
Kıl tefâhur kim senin hem var benim tek âşıkın

Sevgilisini teselli ediyor. Ve diyor ki; "Leylâ'nın Mecnun'u, Şirin'in de Ferhad'ı var, benim kimsem yok diye niye üzülüyorsun, gurur duy, övün ki senin de ben gibi bir sevgilin var.". Burada da Leylâ kimdir, Mecnun kimdir, Şirin kimdir, Ferhâd kimdir? Başlarından geçenler nedir? Bütün bunların tarafımızdan bilinmesi gerekir. Bilinmezse burada benzetmenin hiç bir anlamı kalmayacaktır.

5. Türk millî kültürü ve yerli malzeme, çağın ilimleri ve kullanılan dil : Bütün bunlar da divan şairinin ilham kaynakları arasındadır. Şair, yaşadığı dönemdeki dilin imkânlarından yararlanmasını da iyi bilir çünkü.. Karamanlı Nizâmî'ye bakalım :

Gül ârızına olsa mu'âriz aceb olmaz
Kim "yüzü açılmışda hayâ vü edeb olmaz"

"Gül senin yanağına rakîb olsa, ben de varım dese buna şaşılmaz. Çünkü yüzü açılmışda utanma olmaz." Gonca'nın yüzü kapalı iken gülün yüzü açılmıştır.

6. Mazmunlar ve kelime oyunları : Beşerî ve tasavvufî bütün mazmunlar bilinmelidir. Mazmun, bir şeyi gizli, üstü kapalı biçimde söylemektir. Bunlar kristalize edilmiş manalardır. Osmanlı şiiri, bir mazmunlar şiiridir. Bunu unutmamak lâzımdır. Her şey remzdir bu edebiyatta.. Kaş, göz, ağız, boy bos, saç, yanak, el, ayak her şey .. Bir bilinmez şair diyor ki..

Hacer-i esved imiş Ka'be yüzünde kara ben
Hacıyım sa'y ederim ol haceri öpmeye ben

Neler yok ki burada: Hacer, bir hanımefendinin ismi değil tabii.. Hacer, taş demektir. Hacer-i esved : Siyah taş. Hangi siyah taştan bahsediyor? Ka'be'nin yüzündeki, duvarındaki siyah taş bu.. Zaten sevgilinin yüzünü de Ka'be'ye benzetmiş.. Neyi benzetmiş? Sevgilinin yüzündeki kara ben'leri.. Hacı kim? Şair. Sa'y ediyor. Bu olayı da bilmemiz lâzım. Koşuşturmak, etrafında dolanmak. Onu öpmeye çalışmak. İşte size sanat, işte size şiir...

Kelime oyunları yapmışlar sonra şairler : Bunları bilmeden bu şiiri anlamak hemen hemen imkânsız. Bunun için de bu dilin alfabesini, yani eski alfabemizi bilmek zorundayız..

Eliñ kıyâm u rükû oldu dâl u secde mîm
Namaz kıl ki namaz oldu ayn-ı âdeme dâl * Lâ edrî

Burada sözü edilen üç harften çıkan kelime âdem'dir. Karamanlı Nizâmî de diyor ki :

Görmez olalı çeşm ü kad ü zülf ü ağzını
Görünmez oldu gözüme âlem dedikleri

7. Aşk : Efendim, bir defa eski şiirimizde meselenin günümüzden çok farklı olarak, şiir-şair-kadın ilişkisinin çok dışında bir platformda düşünüldüğünü, ele alındığını hemen belirtelim. Bir defa bu edebî süreçte “kadın” yoktur, sevgili vardır. Bu sevgilinin bazan “sâkî” bazan da “güzel” isimleriyle karşımıza çıktığını görürüz. Sevgili son derece soyut, alıştığımız insan tipinin çok çok uzağında veya üzerinde bir tiptir. Divan şairinin gözünde bu sevgili öylesine büyüleyici bir güzelliğe sahiptir ki; gecenin karanlığında peçesini kaldıracak olsa bütün yıldızlar kararmaya, sönmeye mahkumdur. Bu sevgili asla sıradan bir varlık değildir. Onun saçları, gözleri ve kirpikleri karadır. Gözleri katildir, kan dökücüdür, yağmacı, yol kesici, zalimdir. Nergistir, bademdir, âhûdur, fitnedir, âfettir. Kan dökmekte onun üstüne yoktur. Ayrıca gönül ve can kuşunun da avcısıdır. Onun teni güldür. Dili mercan, dişleri incidir. Yine bu sevgili boyu bosu itibariyle adeta yürüyen bir servidir. O her zaman dosdoğrudur. Kaşları yay, alınına düşen perçemi bir fesleğendir. Yanağı bazan bağ, bahçe, gül iken, bazan ateş, bazan da sudur. Zaman zaman da ayettir, Kur’andır. Ağzı mühürdür, sırdır, mim kadar küçüktür.

Bu sevgili o kadar farklı bir yaratıktır ki onun gönlü her zaman taştır. Âşıkta yâr olmaz, ele geçmez, ona kavuşulmaz. O söz verir ancak sözünde durmaz. Ağlayıp inlemek ona tesir etmez. Merhametsizdir. Aşğın ağlaması ona zevk verir. O gönül ülkesinin sultanıdır. Fettandır, aşk oyunları ile ortalığı birbirine katar. Sevgili eğlence âlemlerinin de vazgeçilmez kişisidir.

Efendim yukarıda sadece bazı yönlerini ve hususiyetlerini dile getirmeye çalıştığım bu sevgilinin cinsiyeti pek belli değildir. Yani bu güzelden söz edilirken cinsiyet hiç ön plâna çıkarılmamıştır. Ancak 18.yüzyılda Nedim’le birlikte bu sevgilinin toplumun içinden bazı güzellere benzediğini fark ediyoruz. Sevgilinin platonik bir aşkla sevilmesi, bu aşkın oldukça farklı boyutlardan ele alınmasını gerektirir. Örneğin; Nâilî’nin kadına bakışı ile Nef’î’nin kadına bakış açısı farklı olmuştur. Fuzûlî’nin, Şeyh Gâlib’in kadına bakışı ile Bâkî’nin veya Nedim’in kadına bakışı - daha doğrusu bunlara kadın demek bile hatalı belki de, sevgili demek daha doğru olabilir- farklıdır. Aslında bu şairler belli bir edebî anlayışın mensubu şairler olmakla beraber, bunların dünyaya bakış açıları, dünya görüşleri farklıdır. “Divan şairi” ifadesiyle bunların hepsini “tek tip” olarak algılamak veya öyle telakkî etmek hatalı olur. Asırlar içerisinde bu şairlerden bazılarının tasavvuf, bazılarının lirizm, bazılarının hiciv, bazılarının hikemî açıdan ön plâna çıktıkları görülür. Dolayısıyla bunların kadına(=sevgiliye) bakışları da farklı olmuştur. Kuşkusuz bu her devir ve her toplum için aşağı yukarı böyle olmuştur. Bir anektodla bunu biraz daha açığa kavuşturmak mümkün belki de: Leyla Hanım, son derece zeki ve hazırcevap hanım şairlerden idi. Bir gün nasılsa bir balmumcu güzeline gönül vermiş. Bu münasebetle de sık sık çocuğun bulunduğu dükkâna gider gelir alış veriş edermiş. Kendisini tanıyan zariflerden biri bir gün çocuğu bir kenara çekmiş ve ;

"Şem'-i ruhuma dikkat ile bakma yanarsın"

mısramı Leylâ Hanım'a okumasını tenbihlemiş. Çocuk da söyleneni aynen yerine getirince Leylâ hanım şu cevabı vermiş:

"Hattın gelicek sen de beni mumla ararsın"

Aslında meseleyi kendi ağızlarından dinlemek en güzeli tabii... Bakın Esrar Dedene diyor :

*Geh Züleyha derim gehî Yusuf
Cümlesinden merâm cânândır.*

Tabii önce divan şiirinde “aşk”ın, aşk kavramının mahiyetini anlamamız gerektiği kanaatindeyim. Bir defa asırlar boyunca devam edip gelen bu edebiyatın şairlerinin büyük bir ekseriyetinde hâkim anlayış şu idi: Allah güzeldir ve güzeli sever. O hüsn-i mutlaktır. Yani asıl, gerçek güzellik odur, onun dışındaki bütün güzellikler gelip geçicidir, aldattıcıdır. Aslında dünyada çirkinlik diye bir şey de yoktur. Çirkinlik göreseldir, yani sana göre çirkin olan bir şey benim için pekâlâ güzel olabilir. Çünkü güzel olan şey sevilendir. Sevdiğin şeyin sana güzel görünmesi de son derece doğaldır. Aslında kadın güzelliğine düşkünlük, dünyaya yani geçici güzelliklere düşkünlüğü ifade eder. Oysa şekiller aldattıcıdır, yanıltıcıdır. Divan şiiri içerisinde öncelikle ve özellikle sûfî şairlerin anlayışına göre insan bir güzeli seviyorsa, onda ilâhî güzellikten bir parıltı, bir işaret, bir alâmet, bir yansıma gördüğü için sever. Çünkü onlara göre yeryüzündeki her şey mutlak varlığın tecellileridir. Her şey, her zerre ondan bir parçadır.

*Ben bilmez idim gizli ayân hep sen imişsin
Canlarda ve tenlerde nihân hep sen imişsin
Senden bu cihân içre nişân ister idim ben
Âhir bunu bildim ki cihân hep sen imişsin*

dizeleri bu duyguları anlatır. Aynı duyguları bir Fars şairi ise şöyle dile getiriyor :

*Cilve-i hüsn-i tu zâhir zi ruh-i her zîbâ
În çi hüsn ü çi zuhûrest bedîn zîbâyî*

“Senin güzelliğinin cilvesi her güzelin yüzünde parlıyor. Bu nasıl bir güzelliiktir ki her güzellik onunla güzelleşiyor.”

Bu nedenle onun yarattıklarını sevmek dolaylı olarak O’nu yani Allah’ı sevmek olacaktır. Bunun için de sevgili platonik bir aşkla sevinecek ve onun cinsiyetinin de hiç bir önemi olmayacaktır. Bilhassa sûfî şairlerin sevgiliden söz ederken “Yusuf” veya “Yusuf-ı Mısır” gibi ifadeler kullanmaları, cinsiyet meselesini son derece karmaşık bir hale getirir. Ancak bu aşkın “tensel” bir aşk olmadığı çok açıktır. Kadın şairlerde bunu daha net görebiliyoruz. Bu fikrimize katılmayanlara Habibe Hanım’ın ;

*Ciğerde tîg-ı gamzen zahmı varken atma peykânın
Yeter ey kaşı yay artık yeter depretme müjgânın*

beytinde sözü edilen gamze, kaşı yay, müjgân terimlerinin muhatabının kim olduğunu sormak isterim. Habibe Hanım, bir hanım şair olduğuna göre muhatabının erkek olması gerekmez mi? Eğer erkekse bu erkek kaşları yay olan bir erkek midir? Gamze mi yapar? Müjgânının yani kirpiklerinin özelliği nedir? Divan şiirinde erkeğin kirpiği ne zaman şiire girmiştir? Bu örnekleri çoğaltmamız mümkündür. Tabii bütün bunlardan hareketle, güzel söz konusu olduğunda cinsiyeti ön plâna alan bir yaklaşımın en azından bu şiir için uygun olmadığını söyleyebiliriz. Bu tür bir yaklaşım, yani şairin bu tarz bir üslûp kullanması tamamen geleneğin belirlediği bir davranıştır.

Beni sabırla dinlediniz, hepimize saygılarımı, sevgilerimi sunuyorum. Mevlâ’nın selâmı üzerinize olsun, Mevlâ’m yâr ve yardımcımız olsun.

ŞİİRE İLGİSİZLİĞİN POETİK VE TOPLUMSAL NEDENLERİ

Arif AY

Modernlik, modernleşme, modern çağ... Bu kavramlar geniş kitlelere öyle çekici, öyle büyüleyici gelir ki hâli, konumu ne olursa olsun, yeter ki modernleşsin. Kendine modern insan, ülkesine modern ülke densin. Modernleşmeyi olumlu bir gelişme, yaşamı kolaylaştıran, daha az sorunlu bir dünyanın kapısını açan bir süreç, bir durum olarak görenler, büyük bir arzuyla, büyük bir beklentiyle, onunla anılmak isterler. Modernlik adına bu beklentiyi güçlü kılan, olumlu ve anlamlı kılan pek çok şeyden söz edilebilir. Sözelimi sanayileşme ve teknolojik gelişmeler, insanların önüne öyle ürünler koydular ki her ürün adeta önceki hayatı yok eden bir virüs işlevi gördü. Divitin, kalemin yerini daktilo aldı. Hemen arkasından elektronik daktilo, onun da arkasından bilgisayar ortaya çıktı. İki daktilo türü, birden çöpe gitti. İnat edip de hâlâ daktilo kullanıyorsanız, yazdığınız hiçbir metni, sizin dışınızda kimse okuyamaz. Gazeteye, dergiye gönderemezsiniz. Kitaplaştıramazsınız, vs.

Hızı baş döndürücü düzeye çıkan ulaşım araçları ve bunlar için cetvelle çizilmiş gibi sekiz-on şeritli yollar yapıldı. Dağlar delindi, tüneller açıldı. Denizin altına, denizin üstüne köprüler kuruldu. Kuş misali değil kuş oldu insanlar; bir yerden bir yere giderken. Dünün köy ve kasabaları il yapıldı. Buralara da bir üniversite, bir havaalanı açıldı. Hele şu cep telefonu? Akıllı akılsız herkesin akıllı olup çıktı. Herkes her saniye onunla meşgul. Günümüzde kadın-erkek, çoluk-çocuk, yaşlı-genç herkesin en değerli oyuncuğu. Modernite ya da modern çağ, insanı mekanikleştirdi. Onu, makinenin bir parçası haline getirdi ve köleleştirdi.

“Vücuda getirilmesinde kafa yormadıkları, imal edilmesinde katkılarının bulunmadığı şeylere sahip olma hevesi, sahip olduğunda ise onları neredeyse fetişleştirme temayülü, bununla da kalmayıp insanların yerlerini, mevkilerini tayinde, mucibince izzet ve itibar görmede ‘sahip olmayı’ tek belirleyici miar kabul etme ihtiyatı, herhalde bu ülkenin insanlarına mahsus bir özellik olsa gerekir.” (Edebiyatın Hayatımızdaki Yeri: Neresi?, s.9)

Evet, mesafeler kısaldı ama özlem azaldı. İnsanlar o yolları, köprüleri ve araçları, hasreti gidermek için kullanmıyor. İş görüşmesi, tatil ve turistik amaçlarla kullanıyor.

Matbaa teknolojisi hayli gelişti. Bir kitabın basımı, bir gün bile sürmüyor. Çok kitap basılıyor ama okuyan azaldı. Modern tarım, bol ürün üretiyor; ama tadı ve vücuda yararı yok. Aksine, yeni hastalık türlerinin çıkmasına yol açıyor. Korunaklı, güvenli modern sitelerde oturuluyor; ama komşuluk bitti. Sezai Karakoç’un dediği gibi: “Gelecek zamanlarda/Ölüleri balkonlara gömecekler/İnsan rahat etmeyecek/Öldükten sonra da” (Gün Doğmadan, s.81)

Din dışı bir hayatı yaşıyor insanlık. Tüm ilahi değerlerden kopmuş ve nesneleşmiş. Bir komutla, bir düdükle hareket eder hâle gelmiştir. Maneviyatsız, duygusuz, bencil ve vicdansız.

“İlkesizliğin, bilgisizliğin ve görgüsüzlüğün, tarihimiz boyunca en yüksek mevkileri işgal ettiği, en yüksek ödülünü aldığı, en yüksek itibarı gördüğü günleri yaşıyoruz. ‘işbirlikçilik’ alışık olmadığımız kılıklara bürünüyor. Yozluğun, bayağılığın, alçaklığın tanık olduğumuz koyuluğu, katıksızlığı karşısında ifade edecek sözcük için, kendisine müracaat ettiğimizde dilimizin önerdiği sözcükler, tıpkı sözünü ettiğimiz sorular gibi naif kalmakta bu koyuluk, bu kesiflik, bu nefes aldırılmazlık karşısında.” (Edebiyatın Hayatımızdaki Yeri: Neresi?, s.6)

Bu tablo karşısında genelde edebiyatın, özelde şiirin edebiyatımızdaki yeri nedir sorusunun anlamsız bir soruya dönüşmesiyle karşı karşıya kaldığı söylenebilir. Çünkü “inançlarımız, en ince noktalarına kadar sarsılmıştır: Sözelimi artık hiç kimse bilimsel keşiflerin kendiliğinden insanlığın yararına olduğuna kani değildir. İcat yahut buluşlar, yaratıcı etkinlikten ziyade yıkıcı etkinlik için zemin teşkil edebilir; insanları işlerinden eder ve tüketimi düşürürken üretimi artırır: Bunlar, herkesin

bildiği şeylerdir. Bununla beraber, ilerleme öğretisinin özünü muhafaza ediyoruz: İçinde yaşadığımız zaman dilimine insancımız yok.” (age., s.69)

Arkasından şunları der T. S. Eliot: “Geleceğin, bugünden daha kıymetli olmadığını öne sürmemiz gerekmektedir. Bir başka söyleyişle, geçici olana karşı ezeli-ebedi olanı öne sürmeliyiz; geçmişte idrak edilmiş, halihazırda idrak edilebilecek sonsuzu; ve bu idrak edişin önündeki engellerin bugünkündne daha aza indirildiği bir geleceği, bütün insanlık için inşa etmeye çalışmak bizim işimizdir.” (age., S.71)

Geçmişimizde bunlar vardı; ama modernite bizi gelenekten kopardı. Oysa “Geleneksel kültürlerde geçmişe, önceki kuşakların deneyimlerini içerdği ve sürdürdüğü için saygı gösterilir ve simgelerine değer verilir. Gelenek, düşünümsel davranış izlenmesiyle topluluğun zaman-uzam düzenlemesinin bir araya getirilme tarzlarından biridir. Yine gelenek, belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur. Bütünüyle durağan da değildir; çünkü kültürel mirasını kendinden önce gelenlerden devralan her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır. Gelenek, değişimin herhangi bir anlamlı biçime sahip olabileceği birkaç ayrılmış geçici ve uzamsal sınırların bulunduğu bir bağlama ait olduğundan, değişime çok fazla bir direnç göstermez.” (Modernliğin Sonuçları, s.38)

Refik Halit Karay ta 1945’te yazdığı bir yazıda şöyle bir uyarıda bulunur: “Ferde kıymet vermeyen faşist rejimlerde en verimsiz, en cılız, tamamıyla güdük ve kavruk kalan sanat, edebiyattır. Edebiyatı öldüren rejim, insanlık için tehlike teşkil eder.” (Edebiyatı Öldüren Rejim)

Bugün de değişen bir şey yok. “Özellikle medya ve sinema, geçmişi nostalji olarak birtakım imajlar, semboller üzerinden şey’leştiriyor. Çağın felsefe taşı olarak görülen tasarım kültürü, sahte ve orijinal ayrımını ortadan kaldırıp, kâr amacıyla sahte veya sentetik olanı öne çıkarıyor. Medya ve kitle iletişim araçları, kalıplaşmış gündelik bir yaşam tarzı öngörüyor. Sahnenin dışında bir ‘gerçekliğin’ olmadığına herkesi inandırmaya çalışıyor. Guy De Bord’dın söyleyişle, bu modern gösterinin temelinde, otokratik, faşizan Pazar ekonomisinin hükümlerini yatmakta. Hedef, tüketime çok yakın, kullanışlı kitleler yaratmak tabii. Sistemin üretip piyasaya sürdüğü özgürlük, eşitlik, çok kültürlülük, insan hakları, serbest piyasa, demokrasi gibi kavramların, gerçekte sömürünün, köleliğin gizlenmesi gayesine matuf olduğu anlaşıldı. İlerlemiş olduğu iddia edilen geleceği yakalamak üzer olan ülkelerin yolu da nihayetinde hakikate, adalete, barışa ve huzura çıkmıyor. Hepimiz tanıştık işte. Gezegenin Paris’i bile Halepleşmekten kurtulamadı” diyor Hıdır Toraman. (Melamet, s.28)

Enis Batur da kültür ve edebiyat dünyasındaki durgunluktan söz eder ve şunları der: “Şüphesiz her alanda birkaç istisna ile karşılaşılıyor. Ne var ki tablonun genel karanlığını ışıqla kaplamaya yetmiyor bir avuç insan. Kitap dünyasına baktığımızda, yılgı verici bir görünüm çıkıyor karşımıza. Medya, kitap evleri, tek tasaya bürünmüş durumda: Çok satan kitapları daha çok nasıl satarız? ‘iyi ürün’ün yeri iyiden iyiye daraldı raflarda, gerçek kitapsever, çoğuyla karşılaşmıyor bile. Dünün sıkı okurları yorgun düşmüş, pusulasız kalmış halde soruyorlar: Neden eskiden olduğu gibi iyi şiir, iyi öykü, iyi deneme yazılmıyor?” (Arka Kapak Dergisi, s.10)

Sıddık Ertaş’ın dediği gibi: “Günümüz edebiyatı, günümüz hayat tarzının bir yansımasıdır. Biraz daha böyle giderse, belki yakın bir zaman sonra, şairlerimizin kitaplarına mankenler takdim yazmaya başlayacaklar ya da dizi sektörünün bilindik yüzleri...” (Melamet, s.35)

Hüseyin Karaca, tüm olumsuzluklara karşın sanatın her çağda varlığını sınırlı da olsa koruduğunu belirtir. Ve şunları der. “Bilindiği kadarıyla edebiyat, sanat her çağda ince bir damar olarak var olageldi. Wittgenstein’in Tiraktatus’ta; ‘bu kitabı belki de yalnızca içinde ifade edilen düşünceleri ya da benzeri düşünceleri, evvelden kendileri de düşünmüş olanlar anlayacaktır.’ dediği gibi... Hiçbir vakit geniş kitleleri, yığınları kuşatmadı ve benim kanaatim, bu işler yapısı gereği, doğası gereği böyle. Günümüzdeki teknoloji, artan nüfus, kaos... Tüm bunlar, manzarayı daha da karmaşık hâle getirdi sadece. Ama asıl mesele şu ki modern dönemlerde, edebiyat kamusu tabiri caizse bu virüse karşı savunma mekanizmaları geliştirmek, kendi alanını tahkim etmek yerine, aksine kendi içinde bu çabayı gösterenleri çepeçevre kuşatıp boğmaya çalışıyor. Raf malı, pastörize ürünler gibi o alandaki bütün ürünler belli bir vasatta buluşsun, o ince damar tamamen kurusun isteniyor sanki.” (Melamet, s.36)

Ali K. Metin Baudrillard'ın "Sanat, artık sanat namına bir şey kalmadığı için ölmez, çok fazla sanat olduğu için ölür." Görüşünden hareketle, günümüz şiirine dair şu önemli tespiti yapar: "Nihayetinde şiir, içerdiği hakikat ve estetik değerine rağmen, ayağa düşme tehlikesini de fazlasıyla yaşamaktadır. Kitle kültürü veya insanı en nitelikli sanatı bile bayağıca tepe tepe tüketebiliyor. Bu tarafla tüketim olgusunun saanti aşan bir tarafının olduğu aşikâr. İşin daha da trajik tarafı, şiirdeki (sanattaki) 'hakikat imgesi'nin kitle kültürünün dejenerasyonuna uğraması ve içinin boşaltılmasıdır. Öyle ki kitle kültürü, sanatı/şiiri bayağılaştırılmadan edemez." (Melamet, s.63)

Bu genel tabloya ilave olarak, tam da konumuza açıklık kazandıracak, konuyla ilgili bir soruşturmada bazı şairlerin görüş ve düşüncelerinden bölümler alacağım buraya:

Attilâ İlhan: "Sanayileşmeyle birlikte şiire olan ilgi azaldı. Asya toplumları, özellikle ümmet toplumları şiiri hâlâ baş tacı etmeye devam ediyor. Şunu da unutmamak gerekir; günümüzde şiir ve nesir yerini görsel topluma bırakıyor. Bu imkânlardan faydalanmak lazım. Bizim şairlerde bu birikim yok. Artık televizyonda şiirle klip programları yapılıyor. Yakında Attilâ İlhan'ın şiirlerini, kliple kırk milyon seyredecek."

Yahya Akengin: "Şiire ilginin azaldığı doğrudur. Bu güzel olmayan gerçeğe paralel, başka gerçeklerle birlikte düşünmek gerekiyor konuyu. Büyüklerimiz de söylüyorlar; artık her yerde her evde ekonominin konuşulduğu bir toplum olduk... Her evde, her yerde ekonominin konuşulması bir ilerleme işareti ise; bunun tabii sonucu olarak, şiirin insan gündeminden çıkmasını da bir gelişme olarak kabul etmek gerekir.

Şiirden uzaklaşmada şairlerin etkisine gelince... Burada da bir gerçek payı var. Bazı meslek mensuplarının meslekler adına sergilediği aykırılıklar nasıl o mesleği kayba uğratiyorsa, şiirde de öyle bir durumla karşılaşyoruz. En büyük sermayesi 'duygu' olan şiirden, duyguları uzaklaştırma doğrultusundaki şiir anlayış ve akımlarından doğan ürünler, şiiri seven kitleye 'Aaa bu da ne? Şiir mi bu?' sorularını ve hayretlerini yüklemişse, orada bazı şairlerin, şiirin aleyhine çalıştığını kabul etmek gerekir."

Cemal Süreyya: "Bugün sanayileşmiş Batı ülkelerinde şiir eski yerini koruyamıyor. Alın İngiltere'yi, alın Almanya'yı, alın Fransa'yı; bunun böyle olduğunu göreceksiniz. Sanayi, sanatı kendi bağlamak, kendinin bir uzantısı yapmak, o biçimde kullanmak istiyor. Tüketim toplumlarının başka istekleri de var. Bazı sanatlar buna uyum gösteriyorlar. Kendi yapıları dışında kullanılmaya açık yanları var. Sözelimi roman, vakit öldürmek için de okunabiliyor. Resim, mobilya olarak da kullanılabilir. Şiir öyle değil. Asil bir sanat. Kendisi dışında, kendi varlık nedeni dışında kullanılmaz. Bu yüzden ileri kapitalist ülkelerde, sanayileşmiş ülkelerde biraz devre dışı kaldı.

Türkiyede şiir geri gitmiş, gerilemiş, kullanımını yitirmiş değil. Ama doğal bir biçimde, başka sanat türleri de, görsel sanatlar da gelişme imkânı bulmuş. Eskiden şiir her şeydi. Yetenekli herkes, neye yeteneğini olduğunu araştırmadan ya da sezme imkânı olmadan şiir yazma serüvenine giriyordu. Bugün öyle değil. Şairliğe yatkın kişi, şiire uzanıyor. Bir gerileme, daha doğrusu örtülme olayı varsa, o da devletin, Milli Eğitim Bakanlığının ders kitaplarına yeni sanatı, yeni şiiri (söz gelimi son otuz yıllık gelişmeyi) almamasından kaynaklanıyor. Geçici bir durumdur."

Mustafa Özçelik: "Türk şiiri, tanzimattan buyana kimliğini bulamamıştır. Tekil kimi örnekler vardır; ama bu örnekler henüz bir akımı oluşturacak güçte görünmüyorlar. Şairlerimiz de politikacılarımız gibi kendini inkâr etme, yabancı olana itibar gösterme yanlışlığını paylaşıyorlar. Geleneksel olanı bugünün gerçekleriyle birleştirememek, en büyük çıkmazını oluşturmuştur şairlerimizin. Kimisi, tümüyle geleneksel söyleme bağlı kalmıştır. Kimisi, geleneksel olanı tümüyle reddedip çağdaş söyleme itibar etmiştir. Dolayısıyla şiirin muhatapları özledikleri sese bir türlü ulaşamamışlar, kendi seslerini yansıtmayan şiire ilgisiz kalmışlardır."

Ebubekir Eroğlu: "Şiirin unutulduğunu değil de revaçtan düştüğünü söylemek daha doğru. Yalnız Türkiyede değil, dünyanın pek çok ülkesinde böyle. Bu durum, açıklaması uzun sürecek aşınmalarla, değer değişmesiyle ilgilidir.

Bugün şiir okunmuyor değil. Miktar olarak dün ne okunuyor ise, evvelki gün ne kadar okunuyordu ise o kadar okunuyor. Fakat onu okuyan insanların atmosferi geri planda. Önde durması için, aşılması gerekli çok şey var."

Erdem Beyazıt: “Günümüzde, özellikle kendi toplumumuz için söylüyorum, bizde kalıcı şiir yazan şairler var. Ama, organize pazarlar, don vurmuş ürünleri pazarlayanların elinde. Topluma hayat nefesi üfleyebilecek, iddia kapılarını zorlayabilecek şairler ‘Pazar mafyasınca’ ademe mahkum edilmişler. Yok gibi farzediliyorlar. Bu pazarın büyük ortağı da devlet.”

Alâeddin Özdenören: “Giderek şiirden uzaklaşan bir toplum haline geldiğimiz kesin. Bunu nedeni, sizin belirttiğiniz gibi, insanların dikkatinin ekonomi, aktüalite, yolsuzluk gibi konulara çekilmesinden ibaret değil. Bunlardan daha önemlisi, insanımızın değer duygusunun değiştirilmiş olmasıdır. Günümüz dünyasında bütün kutsal değerler yerlerini ‘zorunlu olarak’ alelade ve adi değersizliklere bırakmaktadır. Toplumun saygıyla karşıladığı deruni duygu ve duruşlar, insandaki düşünüşle paralellik arz ederek bayağılaşmaktadır.”

İhsan Deniz: “Şiir, bir seçkinlik işaretidir. Toplumsal alanda sanat ilgilerini canlı tutabilme başarısını göstermiş insanların sayısı, oldum olası bir azınlık teşkil etmiştir. Bu, nicelikçe olduğu gibi, nitelikçe de pek değişme göstermiyor. Ben bunu doğal karşılıyorum. Zira bir sanat eserine yönelmek, bir estetik metne ‘alıcı’ olmak; özellikle kültürel/sanatsal bir birikimin yanı sıra; zihinsel, sezgisel, duygusal, ruhsal, düşsel yani individual bir çabayı, bir aktı gerektirir. Böyle bir estetik yönelimin olmadığı yerde, herhangi bir sanat eseri, karşıda duran bir insan için belki de bir deli saçmasından başka bir şey değildir.”

Bu açıklamalardan da anlaşılıyor ki genelde edebiyatın, özelde şiirin okur kaybetmesinde hem toplumsal hem de poetik sorunlar olduğu kuşku götürmez bir gerçektir. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

Poetik Sorunlar:

1. Şiir, binlerce yıl sürdürdüğü biçimsel yapısını (dörtlük, beyit, aruz ölçüsü, hece ölçüsü) son yüzyılda tamamen kaybetti. ‘Serbest şiir’ adı altında, milyonlarca metin üretildi. Bunlar içinde çok az şiir katında görüldü. Bu görölme olayı da okurdan ziyade şairlere ait bir olgudur.

2. Biçimini kaybeden şiir, anlamını da kaybetti. Anlamsızlık şiirde anlam olarak takdim edildi. Kaybedilen bu iki ana unsurdan dolayı şiir, ezberlenemez, belleklerde yer edinemez hâle geldi. Eskiler, bir söz arasında, bir vesileyle bir beyiti, bir dörtlüğü dile getirirlerdi. Bu toplum katında br şiir belleği oluşturuyordu. Günümüz toplumu böyle bir belleğe sahip değil.

3. Şiire lirizm katan duygunun, eskilerin deyişiyle ‘şairaneliğin’ yerini, nesir cümlelerine yakın kuru söz birimleri, dil oyunları aldı. Maznunun yerini imge aldı ama imge maznunun gördüğü işlevi göremedi.

4. Şiir yazarların çoğu insanlığın ortak dertlerini, sorunlarını kendilerine dert edinmedikleri için, okur şiirle kendi arasında bir ünsiyet oluşturamadı. Şiirin dünyasını (varsa eğer) kendi dünyasına ilgisiz ve uzak buldu.

5. Şiirin kumaşı, samimiyet çilesiyle dokunur. Günümüz şiirinde bu içtenlik ve derinlik yok. Burada ‘çile’ sözcüğünü iki anlamıyla birlikte kullandım. Birinci anlamı ip, iplik yumağı; ikinci anlamı çile çekmek... Günümüz şairlerinin çoğunun çile çekmek gibi bir derdi yok.

6. Günümüzde şiir, araçsallaştırıldı. ‘Bana şair desinler’ öncelikli bir beklentidir. Hatta birkaç şiirle ünlenivermek. Sonrasında bu ünden, şair sıfatından nemalanmak. Mevki, makam ve statü beklentileri... Bu beklentilerin gerçekleştirilmesi için taklacı güvercinlerden daha taklacı hale gelmek.

7. Günümüz şiiri dil zevkini kaybetti. Türkçe, şiirsel bir dil olduğu halde, onun takur tukur halini en çok şairlerde görüyoruz. Anadilde yazılmış şiir değil de adeta çeviri şiir okuyoruz gibi bir kekemellekle bir kekrelikle karşı karşıya kalıyoruz. Sözelimi kimi ustaların çevirdiği şiirler, anadilde yazılanlardan daha sıcak, daha şiir tadında.

8. Günümüz şairlerinin yine büyük bir kesimi az okuyan ya da hiç okumayanlardan. Bu yüzden de sözcük dağarcıkları sınırlı ve sığ. Topu topu üç yüz beş yüz sözcükle şiir yazacaklarını sanıyorlar. Genelde dil fakiri bir toplumuz. Şiir yazarlarda bu dil fakirliği, çoğunda hat safhada. Zafiyet geçirenlerin haddi hesabı yok.

9. Başta dergi editörleri olmak üzere, kimse kötü şiirden rahatsız değil. Kimi dergilerde şiir, adeta boş sayfa dolduran bir malzeme işlevi görüyor.

10. Çağımız insanı sabırsız. Şairler ise daha da sabırsız. Akşam yazdığı, sabah dergi sayfasında yer alsın aceleciliği, almış başını gidiyor. Bekletme, çekiçleme, demleme eskilerin işiymiş.

Toplumsal Sorunlar:

1. Çağımız insanı iç dünyasını, manevi dünyasını, tefekkür dünyasını kaybetti. Fıtratına yabancılaştı, insanlığa ötekileşti.

2. Çağımız insanı, oyuncak çağındaki şımarık, her istediği oyuncağa sahip olan, bencil, hırçın çocuğa dönüştü adeta. Telefondan internete, bindiği arabadan giydikleri markasına yüzlerce (şey)le meşgul.

3. Çağımız insanı, cüzdanını doldurma uğraşında; vicdanını kaybetti. Kendinden başkası umurunda değil. Kendine tapıyor adeta. Selfie çubukları, en çok satılan ihtiyaç maddesi haline geldi.

4. Çağımız insanı, geçmişinden koptu. Dolayısıyla, ortak değerleri kaybettik. Bir arayış içinde de değiliz. Oysa “insanın varlığı, anlamını dille birlikte bulur ve dil, edebiyatı beraberinde getirir.” Edebiyat-sanat bir iklim oluşturur. İnsanlığın yüzü, başka şeylere dönük.

5. Çağımız insanı bir inanç sorunu yaşamaktadır. Tanrı’dan kopuk bir hayat, yaşadığı hayat. Bir kutsalı yok. İç dünyası, duygu dünyası taşlaşmış.

6. Sorumluluk bilincini yitirmiş, bütün kayıtlardan azade, öte dünya, hesaba çekilme inancı kaybolmuş bir insanlık...

7. Kötü edebiyatın çokluğu nedeniyle, iyi edebiyatın bu çokluk içinde kayboluşundan dolayı, iyi edebiyata ulaşamamaktan kaynaklanan bir kopuşun da göz ardı edilmemesi gerekir.

8. Birtakım cemaatlerin Kur’an, hadis dışında bir şey okumayın. Onlar sizi yoldan çıkarır. İçinize şeytan girer. Safsatalarının da olumsuz etkisi, özellikle İslamî kesimde yaygınlık kazanmamasının önünde en büyük engellerden biridir.

9. Sözel bir toplumuz. Yazılı iletişime bir türlü geçemedik. Kitabı bile bir kişinin okuduğu, on kişinin dinlediği bir toplumuz.

10. İnce işlerden, tefekkürden ziyade hareket ön plandadır. Düşünmeyi, tehlikeli bir uğraş olarak gören bir toplumuz. “Düşün düşün, b.k işim” “Hindi gibi düşünme” “Ne düşünüyorsun; Karadeniz’de gemilerin mi battı?” diyen bir toplumuz. Bundan dolayı olsa gerek, üniversitelerin girişinde olması gereken düşünen adam heykeli, Bakırköy’de akıl ve ruh sağlığı hastanesinin bahçesinde. Bir de şu var tabi; Cumhuriyetten beri ülkemizi, okumayan adamlar yönetti. Bu edebiyatın, sanatın gelişmemesini en iyi anlatan bir ölçüttür.

KAYNAKLAR

1. WARNER, C. D. Ve ELIOT, T. S. (2006). *Edebiyatımızın Hayatımızdaki Yeri: Neresi?*, Şule Yayınları, İstanbul.
2. GIDDENS, A. (2012). *Modernliğin Sonuçları* (Beşinci Basım), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
3. SUTAY, H. Ve DOĞAN, S. (2015). *Kaybolan Şiir*, Cümle Yayınları, Ankara.
4. KARAKOÇ, S. (2012). *Gün Doğmadan*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
5. Arka Kapak (2016). Yıl: 1, Sayı: 4, Ocak-2016
6. Melâmet (2016). Yıl: 2, Sayı: 6, Ocak-Şubat 2016

ŞİİRİN OKURU

Mustafa AYDOĞAN

Şiir okuru olmak için öncelikle şiirle karşılaşmak gerekir. Şiir ile karşılaşmak, "rast gelmek" şeklinde olabileceği gibi, "buluşmak" şeklinde de olabilir. Bu iki karşılaşma dışında bir seçenek varsa eğer bu, şiirsiz bir hayat seçeneğidir.

Şiirsiz hayat olabilir mi? Neden olmasın! Hayatın her duruma hakkı vardır. Hayat, hiç bir kaygı taşımaksızın da devam edebilen bir süreçtir. Vardır böyle hayatlar. Her gün yanımızdan yoremezden, dalgın ya da neşeli, büyük ya da küçük, derin ya da yüzeysel hayatlara sahip bir çok insan geçer gider. Farkında bile olmayız onların ne tür hayat sürdürdüklerinin. Kimsenin şiiri kimseye bulaşmayabilir; kimsenin şiirsizliği de kimseye bulaşmayabilir. Mutlak dokunmalar olmadıkça insanın insana ulaşması, insanın diğerlerinin dünyasından haberdar olması esas itibariyle mümkün değildir.

İnsanın "tek başına" varlığı şiirseldir ve ayrıca bir gayret göstermeksizin bu şiirselliği farkında olarak ya da olmayarak taşır. Çünkü insanın yaratılışındaki başlangıç noktası, ana neden "aşk"tır. Tasavvuf ehlinin sürekli vurguladığı bu "ana neden", insanın şairane varoluşunun en büyük ispatıdır. İnsanın kendi varlığı içindeki şiirsel duruşu, onun kendi bilincinin ya da çabasının sonucu değildir. Yaratılmış olanın kendiliğinden içinde bulunduğu şiirsellik, insanın mutlak dokunmalarına muhatap olmadığı sürece "faydasızlık" eşiğinden öteye geçemez. Mutlak dokunmalardan kastımız, bilinçle, arzu ile veya bir ihtiyaca binaen gerçekleşen dokunmalardır.

Mutlak dokunmaların yolunu açan, buna imkan sağlayan en önemli unsur kuşkusuz başka insanların varlığıdır. Başka insanların varlığı, yaratılışın özünde mevcut bulunan şiirselliğin şiire dönüşmesinde en önemli faktördür. Bu nedenle, ilk insan olan Hz. Adem'in hayatının şiirsel coşkularla dolu olduğunu ileri sürmemizde bir sakınca yoktur; ama şunu ileri sürmemizde de bir sakınca yoktur: Hz. Adem'in hayatı, şiire dönüşme imkanı bulamayacak bir hayattır. Çünkü şiire zemin olabilecek gerekli şartları yoktur. Diğer bir ifadeyle, şiire ihtiyacı yoktur. Peygamber şiir yazmaz ama velev ki yazacak olsaydı bile Hz. Âdem için bunun mümkün olamayacağını ileri sürebiliriz. Bu düşüncemizin dayanağı, şiirin varlığının başka insanların mevcudiyetine mecbur olmasıdır. Başka insanlar demek, genel anlamıyla "toplum" demektir. Yani şiir, toplumun varlığına mecburdur ve toplumu hedef alır. "Şiir toplum için vardır" da diyebiliriz; eğer yanlış anlamaları bertaraf edebilirsek. Yanlış anlamalara yol açacak husus şudur: Şairin şiire giden süreçte başkalarının varlığını "unutmaya" mecbur olduğunun göz ardı edilecek olması tehlikesidir. Şiirin ortaya çıkışı başkalarının varlığına bağlıdır ama şair, başkalarının varlığıyla mukayyet olmaksızın şiirini oluşturur. Çelişik gibi görünen bu durum aslında şairaneliğin inşasının kaçınılmaz sonucudur. Şiir, şairin toplumla (aynı zamanda eşya ve varlıkla) teması sonucunda bilkuvve mevcudiyet kazanır ama şiirin kelime ve duygularla inşası için şairin kendi içine dönmesi ve şairane yeteneğini şiire odaklaması gerekir. Şairin şiirle teması tamamen kendi şahsi dünyası içinde gerçekleşir. Bunun için de, kendi dışındaki dünyayı tamamen "unutması" gerekir.

Şimdi konumuzun aslına dönebiliriz. Şiir ve okur ilişkisinin mahiyeti üzerine düşünmeye başlayabiliriz.

Yazımızın başında belirttiğimiz gibi, şiire okur olmanın ana şartı şiirle karşılaşmaktır. Karşılaşmadığımız hiçbir şeyle temas imkanımızın olması imkan dahilinde değildir. Bir şeyi bilince taşımamızın, onunla beşeri bir ilişki kurmanın ilk şartı o şeyle temas imkanına sahip olmaktır. Aksi takdirde, aynı gök altında olmak iki ayrı şeye bir ev olmaya yetmez.

Şiirin okuru olmak şiirle temas kurmakla mümkündür.

Bu temasın birincisi "rast gelmek"tir. Rast gelmek de bir karşılaşmadır ama bu karşılaşmada tarafların hiç birisi diğeri hakkında önceden bir bilgiye ve bilince sahip değildir. Varlıklarından haberdardırlar sadece.

Şiirin insana doğru, insanın da şiire doğru koşan bir tarafı vardır. Bu koşmalar, yaratılışın başlangıcındaki ana neden olan "aşk"ın doğal bir sonucudur. İnsanın, yaratılmış olan her şey ile arasında bir yakınlık hissi, bir tanışıklık durumu, hatta bir muhabbet olduğunu kabul edebiliriz. İnsan oluşumuz bizi bu kabule hazırlar. Ama bu kabul durumu, mutlak dokunmadan başka bir şeydir.

Mutlak dokunma, yaratılmış ile temas kurarken bir yaratmaya da yol açar. Eğer yaratılmıştan yola çıkarak yeni yaratmalara gidilemiyorsa, yeni bir durum inşa edilemiyorsa bu durumda insanın gerçek bir eyleminden bahsedemeyiz. İnsan, kendine ait bir tasarrufta bulunmuyorsa, şeylerle ilişkisi edilgen bir ilişkidir. Edilgen ilişki, yavaş yavaş ölüş şartlarını hazırlar. Diriliş şartları, insanın etken olduğu durumların şartlarıdır. "Rast gelmek" şeklindeki karşılaşma genellikle edilgen bir duruma yol açar; ne şiir ne de insan birbirlerini anlamlandırıp zenginleştirebilir. Toplumun kahir ekseriyetinin şiirle karşılaşması bu şekilde olur. Yani ona rast gelmek şeklinde olur. Bu durumda insanın şiirle kurmuş olduğu ilişki yatay bir düzlemde seyrederek ve bilinç hali küçük durumların şartları içerisinde başlar ve biter.

Şiirle gerçek anlamda temas sağlanabilmesi için iki şeyin gerekli olduğunu düşünüyorum: Birincisi şiiri sevmek, ikincisi ise şiirin çözeceği bir derde sahip olmaktır.

Şiire okur olmanın ilk basamağı, şiire duyulan sevgi ve güven duygusudur. İkinci ve esas basamağı ise şiirin çözeceği bir derde sahip olmaktır. Biz bu durumlara şiirle "buluşma" durumları diyoruz. Gerçek anlamdaki şiir okuru şiirle "buluşur". Onu arar, sorar, adresini öğrenir, zamanını kollar, mekanını keşfeder ve ona doğru "gider". Emin ve kararlı bir gidiştir bu. Bilinç, bütün halleriyle kendini bu gidişe hazırlar ve varlığını yekpare bir halde ona odaklar. Böylece gerçek anlamda bir yaratış için gerekli şartlar oluşmuş olur.

Bir şeyi anlamamanın ilk adımı onu sevmektir. İnsan sevmediği bir şey ile gerçek anlamda temas kuramaz. Sevmek, kalp ile dokunmaktır. Sevgi sayesinde kalp vücuda, vücut da eşyaya doğru açılır. Böylece her dokunmanın bir anlama açılması, bir derinliğe dalması ve bir doğurganlığa kanatlanması mümkün hale gelir.

Şiiri sevmeden onu anlamak hatta onunla gerçek anlamda karşılaşmak mümkün değildir. Bu sevmenin elbette bir arka planı vardır. Sevmek, bize kendisini her zaman açmayacak olan, gerilerdeki yüce nedenlere bağlıdır. Bir lütuf, bir armağandır. Şiiri sevmenin gerisindeki asıl nedeni tahmin etmemiz zor değildir. Bu neden, şiirin kılavuzluğunda kendine dokunacağımız, anlamını kavrayacağımız, değerini algılayabileceğimiz bir derdimizin olmasıdır. Dert, insanı Kays'tan Mecnun'a, beşerden insan-ı kâmile doğru taşıyacak en muhteşem binektir. İnsan için, derdinden daha büyük bir yol açıcı yoktur. Bazı mutasavvıflar dertsiz insanın hayvan mertebesinde olduğunu söylerler:

"bî-derd olan insan değil hiç ameli olmaz kabul
derdsiz kişi bu âlemde bir yularsız hayvan imiş"¹

Şiir ile "buluşma"yı gerçekleştirenler genellikle toplumun pek az kesimini oluştururlar ve şiir, kendi yüce makamına bu kesim tarafından yerleştirilir. Şiirin topluma doğru akışı bu kesimin yol göstericiliğinde gerçekleşir. Büyük ve değerli olanın büyük ve değerli olduğunun farkına varmak için ciddi bir donanıma, derin bir kavrayış yeteneğine, anlamlı bir keşif iklimine sahip olmak gerekir. Toplumun değerli olana ulaşması için bu değerli olanı açığa çıkaracak ve gösterecek çapta ve yetenekte insanlara ihtiyaç vardır. İşte bu insanlar "buluşma"yı gerçekleştirmiş olan insanlardır.

Bu "buluşma"nın, geleceğin derinliklerine doğru nüfuz etmesi geleneğin inşasıdır. Toplum, çoğu zaman şiire, inşa edilmiş bu gelenek koridorundan gider ve fosilleşmiş olan kelime, imge ve anlamlar ile kendince mutlak dokunmalar gerçekleştirir.

¹ Eşrefoğlu Rûmî, Divan, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Haz. Mustafa Tatcı, 1. Bas., İstanbul, 2014, s.76

BİLGE KARASU’NUN “GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ”NE TEKNİK VE ESTETİK YAKLAŞIM

Prof. Dr. Ayşe ÖZEL*

ÖZET

Bilge Karasu’nun “Göçmüş Kediler Bahçesi” isimli anlatı kitabı; bir ana öykü ve onunla ilişkilendirilen on üç alt öyküyle birlikte bir bütündür. Kitabın alt öyküleri ise ana öyküyle ilişkilendirilerek yazılmıştır. “Göçmüş Kediler Bahçesi” ana öyküdür. Eserin bütününe bakıldığında, yazar alışılmışın dışında bir yöntem kullanır. Biçimsel olarak ana öykü alt öykülerin arasına serpiştirilmiştir. Başka bir ifadeyle on üç farklı öykü temel anlatımın aralarına, yazarın uygun bulduğu yerlere dağılmıştır.

Bilge Karasu’nun, okuruna hemen ipuçları vermeyen, kendi içinde kapalı ve zor bir üslubu vardır. Titizlikle ve inceden inceye geliştirdiği kurgu tekniği ve anlatı biçimi, “Göçmüş Kediler Bahçesi” nde özgün, yaratıcı ve yenilikçi bir sisteme dönüşür.

Yazarın yöntemine alışık olmayan okuyucunun ilk seferde eseri kavraması kolay olmayabilir. Ana metnin içine yerleştirilen farklı anlatımlar, göndermeler, simgeler ve hatta yarım bırakılan cümleler okuyucu için bir tür bulmaca gibidir. Öykülerin dinamik yapısı okuru yapıtın içine çekerek, adeta onunla oyun oynar.

Öyküler; yaşamı, insanı, insanın diğer varlıklarla ilişkilerini, bu ilişkilerin derinliklerini çözmeye, irdelemeye, kavramaya yöneliktir. Yazarın metinlerinde, yaşamın açmazlarını, çaresizliklerini, çözümsüzlüklerini ve bunların duygusal yoğunluğunu titizlikle incelediği fark edilir.

Bilge Karasu’nun, “Göçmüş Kediler Bahçesi”nde üzerinde durduğu ikili ilişkiler, genellikle sevgi kavramıyla birlikte karşımıza çıkar. İnsanların hayvanlarla, bir insanın diğer bir insanla, ustanın çırağıyla olan ilişkilerinin temelinde, insanoğlunun tüm zamanlara yayılabilen dostluk, yalnızlık, birliktelik kavramlarına olan gereksiniminin olduğunu düşünebiliriz. Yenilikler, yeni düşünceler karşısında geliştirilen temkinli, ürkek yaklaşımlar, farklı tutumlar ve toplumsal tepkiler, bu ikili ilişkiler bağlamında yaşamla ilişkilendirilerek son derece özgün anlamlar kazanır.

Karasu’nun kitaptaki öykülerinin hemen tümünde, varolmanın gerçeği olarak kabullenilen ölüm, aynı zamanda başkalarının ya da kişinin yeniden doğabilmesi için kaçınılmazdır. Ölüm, bir son olarak algılansa da aslında yeniden doğuşun, yeni bir oyunun başlayacağını da habercisidir. Karasu’nun anlatılarında sevgi, dostluk, ölüm, yalnızlık, bağlılık, tutku gibi kavramlar simgesel bir dille ve birbirinin içine girerek anlatılır. Öykülerin tümünde karşıt kavramları yan yana getirerek tüm kurguları bu şekilde biçimlendirir. Gece-gündüz, aydınlık-karanlık, dirim-ölüm, dost-düşman, doğru-yalan, gerçek-düş gibi ikilikler Bilge Karasu yazınının en belirgin özelliklerindedir.

Yapılan çalışmada, yapıtın estetik eleştirisiyle bağlantılı olarak, önce teknik analizi; neyi, neyle, nasıl yaptığı irdelenmiş, “Bana ne anlatıyor?”, “Nasıl anlatıyor” sorularına yanıt verilmeye çalışılmıştır. Buna bağlı olarak, Karasu’nun belli bir sistemle ve yöntemle oluşturduğu kurgu tekniği ve anlatı biçimi, eserde yer alan öğelerin birbirine bağlanıp örülerek oluşturdukları düzen, yazarın çok farklı ve tutarlı arayışları incelenmiştir.

Sonuç olarak: Bilge Karasu’nu çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarının bilincinde olarak tam bir yetkinlikle ortaya koyduğu yapısal değerlerin okuruna verdiği estetik kaygı ve ileti, değerlendirmelerimizde ölçüt olarak kabul edilmiş ve bu özelliklerin eseri ayrıcalıklı kılarak evrensel boyuta taşınmasının estetik değerlendirmesi üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Estetik, çağdaş, okur, ileti, evrensel.

* Doğu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi

TECHNICAL AND AESTHETIC APPROACH TO GÖÇMÜŞ KEDİLER BAHÇESİ BY BİLGE KARASU

ABSTRACT

“Göçmüş Kediler Bahçesi”, written by Bilge Karasu, consists of a main story and thirteen related side stories, which narrate events associated with the main story. "Göçmüş Kediler Bahçesi" is the main story. The author uses an extraordinary technique throughout the book. In terms of style, the main story is interspersed among the side stories. In other words, thirteen side stories are distributed throughout the book in places author sees fit.

Bilge Karasu has an introverted, difficult style and does not immediately give readers any clues. This meticulously designed, detailed fictional style and narrative turns into an original, creative and innovative system in Göçmüş Kediler Bahçesi.

A reader initially needs to attempt to solve the narrative and fiction and force himself to understand the relationship between stories, which might be difficult for a reader to comprehend if he is not used to the author's methods. Different narratives, references, symbols and even incomplete sentences placed inside the main text are sorts of puzzles for the reader to solve. The book's dynamic structure draws the reader in the book and plays with him.

The stories are intended to decipher, examine and understand life, the human, humankind's relationship with other entities, and the depth of these relationships. The author makes distinguishable efforts in his texts to examine the predicaments, desperation, and insolubility in life and the emotional intensities thereof.

Bilateral relationships Bilge Karasu examines in “Göçmüş Kediler Bahçesi” generally involve the concept of love. We may think that relationships between people and animals, two people, or a master with an apprentice are based on the humankind's need for timeless concepts of friendship, solitude, and togetherness. Cautious, timid approaches, different attitudes and social reactions developed in the face of novelty and new ideas are associated with life in the context of these bilateral relationships and gain very original meanings.

In almost all of the stories in Karasu's book, death, which is recognized as a fact of existence, is inevitable for the rebirth of others or the person. Although regarded as an end, death is also the herald of rebirth and the beginning of a new game. In Karasu's narrations, concepts like love, friendship, death, solitude, commitment and passion are intertwined in a symbolical language. In all of the stories, contrasting concepts are used together to shape the entire fiction. Dualities like day-night, light-dark, life-death, friend-foe, truth-lie, and real-dream are the most distinctive features of Bilge Karasu literature.

This paper performs a technical analysis of the book and what works how and with what in connection with aesthetic critique, and looks for answers to questions "What is it telling me?" and "How is it telling me?" Correspondingly, this paper examines the fiction technique and narrative form Karasu has devised in a certain system and method, the structure constituted by intertwined elements in the work, and the very distinct and consistent searches of the author.

In conclusion, this paper deliberates on the aesthetic concern and message Bilge Karasu invokes evokes in the reader with skillful use of structures values in full awareness of contemporary and modern art theories, and aesthetically evaluates universalization of the book through these aspects, which we set as criteria of our investigation.

Keywords: Aesthetic, contemporary, reader, message, universal.

Bilge Karasu'nun “Göçmüş Kediler Bahçesi” isimli anlatı kitabı; bir ana öykü ve onunla ilişkilendirilen on üç alt öyküyle birlikte bir bütündür.

Ana öykü: Göçmüş Kediler Bahçesi.

Alt öyküler: Avından El Alan, Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam, Bir Ortaçağ Abdalı, Korkusuz Kirpiye Övgü, Yengece Övgü, Yağmurlu Kentin Güneşçisi, Dehlizde Giden Adam, Usta Beni Öldürsen E!, Bizim Denizimiz, İncitmebeni, Alsemender, Bir Başka Tepe, Masalın da Yırtılıverdiği Yer.

Öyküler, yazarın düştüğü notlarda belirttiği gibi, farklı zaman dilimlerinde yazılmıştır. 1968-77 yılları arasında kaleme alınan öykülerin her birinin farklı yıllarda tamamlandığı görülür.

Yazarın her birini ‘masal’ olarak tanımladığı öyküleri; fantezi, fabl, bilimkurgu, halk öyküleri ve mitolojiyle ilişkilendirdiği çok farklı biçimlerde yazılmış anlatımlardır.

Göçmüş Kediler Bahçesi, kitabın ana öyküsüdür. Eserin bütününe bakıldığında, yazar alışılmışın dışında bir yöntem kullanır. Biçimsel olarak ana öykü alt öykülerin arasına serpiştirilmiştir. Başka bir ifadeyle on üç farklı öykü temel anlatımın aralarına, yazarın uygun bulduğu yerlere dağılmıştır.

Bilge Karasu’nun, okuruna hemen ipuçları vermeyen, kendi içinde kapalı ve zor bir üslubu vardır. Okuyucunun önce eserin yazılış biçimini ve kurgusunu çözmeye çalışması ve bu doğrultuda öykülerin ilişkisi üzerine kendini zorlaması gerekir. Kitabın dinamik yapısı okuru yapıtın içine çekerek, adeta onunla oyun oynar. Ana metnin içine yerleştirilen farklı anlatımlar, göndermeler, simgeler ve hatta yarım bırakılan cümleler okuyucu için bir tür bulmaca gibidir.

Öykülerin odaklandığı ana konular oldukça güç fakat bir o kadar da zengin bir bütünlüğe sahiptir. Yazarın yetisi öylesine güçlüdür ki okurla aralarındaki ilişkiyi de kapsayan merak uyandırıcı bir bütünlüğü ve derinliği yaratmayı başarır.

Öyküler; yaşamı, insanı, insanın diğer varlıklarla ilişkilerini, bu ilişkilerin derinliklerini çözmeye, irdelemeye, kavramaya yöneliktir. Yazarın metinlerinde; yaşamın açmazlarını, çaresizliklerini, çözümsüzlüklerini ve bunların duygusal yoğunluğunu titizlikle incelediği fark edilir.

Öykülerin geçtiği yerlerle ilgili verdiği ipuçlarından anlarız ki yazar, hangi coğrafyaları tanımladığını okuruna bırakmış olabilir. Zamanı ve mekanı okurun bulmasını isteyebileceği gibi, onu kendi fantezileriyle baş başa bırakarak hayali bir Ortaçağ’a, tarih öncesine ya da başka bir zaman dilimine yollamak üzere de tasarlamış olabilir.

Öykülerin tümünde karşıt kavramları yan yana getirerek tüm kurguları bu şekilde biçimlendirir. Gece-gündüz, aydınlık-karanlık, dirim-ölüm, dost-düşman, doğru-yalan, gerçek-düş gibi ikilikler, Bilge Karasu yazınının en belirgin özelliklerindedir. Karşı karşıya gelen kavramların sonraları bütünleşerek yan yana gelebildiklerini fark ederiz. “*Böylelikle en başında karşıtlık halinde gibi görünen imgeler, bir karşıtlığın iki yanında yer almak yerine, olası tüm biçimleriyle birbiri etrafında döndürülerek iç içe geçmeye başlıyorlar. Karasu’nun ikiliklerini, bu bakımdan karşıtlıktan ziyade iç içelik olarak görmek daha doğru olacaktır.*”¹ Bir başka açıdan da öykülerin karşıtlıklarının hem kendi içinde ne oldukları hem de karşıt olma durumları sorgulanır. Karasu bunları keskin sınırlar içinde anlamlandırmaktan çok, sınırları belirsizleştirerek, o şeyin ne olduğunu sorgulatmak ister.

Yazarın, Göçmüş Kediler Bahçesi’nde üzerinde durduğu ikili ilişkiler, genellikle sevgi kavramıyla birlikte karşımıza çıkar. Karasu’nun anlatılarında dostluk, ölüm, yalnızlık, bağlılık, sevgi, tutku gibi kavramlar simgesel bir dille ve birbirinin içine girerek anlatılır. İnsanların hayvanlarla, bir erkeğin diğer bir erkekle, ustanın çırağıyla olan ilişkilerinin temelinde, insanoğlunun tüm zamanlara yayılabilen dostluk, yalnızlık, birliktelik kavramlarına olan gereksiniminin olduğunu düşünebiliriz. Örneğin: Avından El Alan’da “*denize açılan bir balıkçının avıyla olan ilişkisinin önce bir usta çırak ilişkisine daha sonra da bir sevi ilişkisine evrilmesi anlatılır.*”²

Diğer yandan avla avcı, ustayla çırak, öğretmenle öğrencileri arasında kurulan özdeşlikler, kuşaktan kuşağa geçen değerlerin, öğretilerin sonraki nesillere aktarılmasının göstergesidir. Öncesinden günümüze kadar gelen usta-çırak ilişkileri, hem özel bir öğreti alanının aktarılması hem de ustanın bir yaşam modeli olarak görülmesidir. Yenilikler, yeni düşünceler karşısında geliştirilen temkinli, ürkek yaklaşımlar, farklı tutumlar ve toplumsal tepkiler, bu ikili ilişkiler bağlamında yaşamla ilişkilendirilerek son derece özgün anlamlar kazanır.

Karasu’nun kitaptaki öykülerinin hemen hemen tümünde, varolmanın gerçeği olarak kabullenilen ölüm, aynı zamanda başkalarının ya da kişinin yeniden doğabilmesi için kaçınılmazdır. Ölüm, bir son olarak algılansa da aslında yeniden doğuşun, yeni bir oyunun başlayacağını da habercisidir.

¹ Doğan Yaşat, “Bilge Karasu’da Susku’nun Estetiği”, *Bilge Karasu’yu Okumak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 67.

² Zeynep Zengin, “Ustadan Çırağa Yaşam ve Ölüm Üzerine”, *Bilge Karasu’yu Okumak*, Haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 84.

Ana öykü, Ortaçağ'dan kalan satranca benzer bir oyunun çevresinde gelişir. Öykünün aralarına yerleştirilen efsane niteliğindeki anlatımlar, oyunun kaynağında yatan çatışmayla ilgilidir. Oyun, bir zamanlar göçebelerin sulara, ırmaklara, denizlere varmak amacıyla derebeylerin yerleşik topraklarına doğru ilerlemelerinden dolayı doğmuştur. Oyundaki imlemeler, yaşamla, yaşamla örtüşen çatışmalarla ve uzlaşmalarla ilgilidir.

Ortaçağ'dan kalan kentte değirmi bir alanda oynanan oyunun taşları insanlardır. Taraflar mor ve yeşil renklerle temsil edilir. Karasu'nun anlatımlarında sıkça kullandığı karşıtlıklardan yola çıkıldığında da, yeşil rengin, canlılığı ve yaşamı; morun ise, ölümü imlediği söylenebilir. Ve yine oyunda yerleşik olmayan, hareket edebilen, yeşil şeritlerle temsil edilen göçebelerin, özgürlüğü; başkanın emri olmadan hareket edemeyen, hareketleri sınırlanmış, taş gibi donup kalmış morların ise, bağımlılığı, bağımlılığı imlediğini düşünebiliriz.

Yapıta Teknik Yaklaşım

Yapıtın estetik eleştirisiyle bağlantılı olarak, önce teknik analizini yani neyi, neyle, nasıl yaptığını irdelemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Yani 'Bana ne anlatıyor?', 'Nasıl anlatıyor' sorularına verilen yanıtın aranması gerekir.

Bilge Karasu'nun "Göçmüş Kediler Bahçesi" isimli kitabının, belki de önce 'konu' sunun üzerinde durmak gerekecektir. Genellikle, bir öykünün, şiirin ya da romanın konusu eserle ilgili bir fikir verir. Aynı konu defalarca birçok sanatçı tarafından işlenmiş olsa da, konu sanat eserini değerlendirmede bir ölçüt olarak kullanılamaz. Bilge Karasu'nun "Göçmüş Kediler Bahçesi" eserinde konu, alıcı için bilinen ya da anlaşılabilen açık-seçik çağrışımlar uyandırmaz. Fakat yapıtın içinde anlatılanlardan, kullanılan imgelerden hareket ettiğimiz de başlığın ana öykü ve ona bağlı olan alt öykülerde, açık-seçik olmadan sürdürüldüğünün farkına varırız. Aslında konu eserin dışında, içerik eserin içinde ise de Bilge Karasu'nun bu anlatısında konu ve içerik birbirinin içinde yoğrulmuş bir bütün haline getirilmiştir. Şüphesiz biçim ile içerik birbirini tamamlayan unsurlardır. Karasu'nun biçim özellikleri yani; neyi, ne için ve nasıl söylediği anlaşılabilir ise kitabın içeriği kavranarak, kitaptan alınacak haz duygusu o denli artar. Yazarın okuru anlatının içine çekmesi, ona tamamlanacak bir şeyler bırakması ve onu metnin içinde keşfe yöneltmesi alıcısı ile eseri bütünleştirir. Dolayısıyla Bilge Karasu geliştirdiği tekniklerle bilinçli olarak ve biraz da zorlayarak, okurunu eserini yorumlamaya, kavramaya yöneltir.

Kitabın son öyküsünde yazar, 1968'den 1969'a geçerken masalların sırasının bir saat tablası oluştururcasına günün saatlerini izlediğini söyler. Hava kararmaya yüz tutarken, masallar da nitelik değiştirerek, gitgide kararır. Yazar, altıncı masalda başlayan kararmanın, yıllar içinde umuda dönüşmesini ve içinde bir umut taşımasını ister. 'Masalın da Yırtılıverdiği Yer' isimli son öykü, 'Geceyarısının Masalı'dır. Öykülerin tarihlerine bakıldığında yazılış sıralaması birbirini takip etmediği gibi kimi öykülerin tamamlanma süreçlerinin birkaç yıla yayıldığı görülür. Bu yöntem, hem yazarın inceden inceye düşünerek tasarladığı kurgulama tekniğini, hem de onun yaratma sürecini okuyucu açısından görünür kılar. Tıpkı resim sanatında 'Action Painting' olarak tanımlanan, sanatçının yaratım sürecinin tuval üzerinde izlenişi gibi... Böylece Karasu'nun alışlagelmiş olmayan biçim anlayışı ve kurgu tekniği, yapıta dinamik, çok boyutlu ve adeta sınırsız bir anlam derinliği sağlar.

"Göçmüş Kediler Bahçesi"nde ana metin, kendi içinde on üç parçaya ayrılarak, diğer öykülerin arasına serpiştirilmiş ve yazımda italik harfler kullanılmıştır. Parçaların bazıları birbiriyle ilişkili anlamlar içeren epigraflarla başlar. Her öykü kendi içinde farklı biçim özellikleri taşır. Örneğin: İlk öykü 'Avından El Alan' küçük noktalarla ana öyküyle örtüşen on üç parçaya ayrılır. 'Dehlizde Giden Adam'da ise öykünün sonuna eklenen Ali Poyrazoğlu'nun anlatısında da italik harfler kullanılmış ve paragraf içeriden başlatılmıştır. Bazı öyküler iki farklı düzlemde anlatılırken, bazılarının da cümleler tamamlanmadan yarım bırakılır.

Yazarın nitelikli kurgu tekniği, kullandığı sözcüklere de yansır. Karşımıza çıkan yeni yepyeni sözcükler, dilin anlatıcı yetkinliğini özgürleştirerek, anlatımın önünü açar. Örneğin: Değirmi, estirici, evetledim, karşılayıcı, esenlemek gibi pek kimsenin kullanmadığı sözcükleri ısrarla kullanarak, eserin dilini zenginleştirilmesi, onun bilgelik ve yaratıcılığının da göstergesidir.

“Göçmüş Kediler Bahçesi”ndeki öyküler genellikle yazar, anlatıcı ve aktarımcı arasında geçer. Kurgu tekniğindeki bu yenilik, anlatıyı daha karmaşık noktalara götürmek yerine, anlatımların önünü açarak yazara olağanüstü zenginlikte sonsuz bir özgürlük sunar. Bir diğer özellik ise; öykülerde bir izleyen, gözetleyen, gizliden gizliye satırların arasında gezinen bu kimlikle karşılaşmak ve onun izini sürmek, Karasu’nun okuyucusu için kurguladığı farklı bir oyundur. Örneğin ‘Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam’ öyküsünde pazar yerinin filmini yukarıdan çeken başka bir izleyen vardır. Ana öyküde de, oyunu tepeden izleyen belediye başkanıyla karşılaşırız. Okura önemli bir rol tanıyan bu yöntem, onu zora soksa bile, ısrarlı okur bunun tadını çıkarmaya azmettiğinde Bilge Karasu’nun serüvenine o da katılmış olur.

Öykülerdeki zaman ve mekan kavramı da alışılmışın dışındadır. Kimi zaman eşzamanlı, kimi zaman art zamanlı ya da zıt zamanlı anlatımları kullanır. Anlatılanlar nerededir, orası neresidir? Bildiğimiz, alışık olduğumuz yerler midir? Buralar da yaşayanlar biz miyiz ya da insanoğlunun dünya üzerinde yaşadığı yerler birbirine mi benzer? Tüm bu sorular üzerine düşünmek bile okuyucuyu yazarın yazma eylemine okuru davet eden, yazarın yaratım sürecinin içine okuru katan unsurlardır. Kitabın son öykülerine doğru ilerlediğimizde onun düşsel coğrafyalarından çağımıza yaklaştığımızı sezinleyebiliriz.

Karasu’nun kitabındaki tiplerde, ana metin ve diğer öykülerde karşı karşıya gelen figürler söz konusudur. Örneğin esas öyküdeki; gezgin ve tarihçi ya da vezir ve piyade, ara öykülerde; balık ve balıkçı, usta ve çırak, ortaçağ abdalı ve cırnaklı hayvanı... Bu tipler arasında dostluk, sevi, bağlılık, tutku gibi kavramların tüm öykülerde tekrarlandığını hatta birleşerek ve sarılarak bir anlam bütünlüğüne doğru ilerlediği fark edilir. Alıcıya düşen görev, vurgulanan bu kavramların nedenini çözmek ve anlamlarını kavrayabilmektir.

Kanımcı, Bilge Karasu’da okurunu yoracak olan unsurlardan biri de anlatılardaki ‘bilgelik’tir. Öyle ki, kullandığı sözcüklerin içerdiği anlamlar, mesleklerin incelikleri, canlıların, örneğin; orfinozun, kirpinin özellikleri, tekboynuzun mitolojideki anlamı, ortaçağ resminin ayrıntıları okurun kolayca görmezden gelemediği bilgeliğidir. Yazarın efsanelerden, destanlardan, mitlerden beslenen anlatı biçimi, evrenselliğin de ötesinde geleceğe yönelerek, insanlığın ortak mirasına katkı verecek değerdedir.

Kullandığı semboller; taş, ada, tepe, dehliz, eşik, karşılaşma, yolculuk, girmeyiniz, girmeyediniz tüm bu semboller ve bütünlükle olan bağlantıları, Bilge Karasu’nun öykülerinde her seferinde yeniden keşfedilecek ya da yeni ve farklı anlamlarla zenginleşecek gizlerle doludur.

Karasu’nun anlatılarında ölüm, bazen kaçınılmaz bir son bazen de yeni bir başlangıçtır. Ana öyküde ve tüm öykülerde ölüm, hem varolmanın bir gerçeği hem de yeniden doğuşun habercisidir. ‘Avindan El Alan’ da ölüm sorgulanır. Belki de yaşam bilgeliğidir, yaşadıkça gelişen bir bilgelik... ‘Korkusuz Kirpiye Övgü’ de yaşlı kirpinin torunlarına aktardığı deneyimleri de böyle bir bilgeliğin ürünüdür. Yaşam; dostluğu, seviyi, tutkuyu da beraberinde getirir. ‘Usta Beni Öldürsen E!’ de ustanın yüzündeki ben, ölümün simgesi olarak karşımıza çıkar.

Ölüm ve yaşam hem birbirlerinin karşıtı hem de birbirlerini tamamlayan olgulardır. Gece ve gündüzün tekrarı gibi yaşam da süregelir. Ölüm ve gece, karanlığı, gecenin ardından gelen gün ise, yeniden doğuşu semboller. ‘Yağmurlu Kentin Güneşçisi’, ışığı, umut dolu geleceği ve yeniden doğuşu anlatır. Bilge Karasu’nun metinlerinde ağırlıklı olan ölüm, ürkütse de, sanırım okuyucuyu bu gerçeğe hazırlar. Tüm göstergelerde olduğu gibi; anlatı, biçim aracılığıyla bir içeriğe, bir öze göndermeler yapar. Böylece çağrıştırdığı durum ya da olguyla ilgili, yazar dolaylı olarak alıcıya bir bilgi iletir.

“Göçmüş Kediler Bahçesi”nde ana öykünün sonu ölümle biter. Dile getiremediklerimiz; duygularımız, düşüncelerimiz, suskularımızla yaşam sona erer. Ölen kişinin arkadaşının yazdığı masal, onu ölümsüz kılar. Bilge Karasu’nun hem ana öyküsünde hem de kimi alt öykülerde yazı yazan birileri vardır. “Böylece yazının ölmeliği, metinlerde yazarak, okunarak kavuşulabilecek bir ölümsüzlük arzusuna dönüşür.”³ Yazı belki de ölümsüzlüğün bir simgesidir.

³ Nihan Abir, “Ölümün Kara Sularında”, *Bilge Karasu’yu Okumak*, Haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 97.

Eserde ana metin bir oyun üzerine kurgulanmıştır. Yeşiller, yaşamı; morlar ise ölümü simgeler. Yaşam oyunu olarak isimlendirebileceğimiz oyun, yaşayanlar ile ölümler arasındadır. Kitabın adından yola çıktığımızda, metinde kullanılan ‘göçmüş’, ‘göçme’, ‘göçebe’ sözcükleri, öbür dünyaya göçme yani ölme olarak anlaşılabılır.

Sonuç olarak: “Göçmüş Kediler Bahçesi” nin en nitelikli özelliği; ana metin ve ona paralel olarak gelişen diğer öykülerin iç içe geçmesi ve birbiriyle örülü olan kurgu düzenidir. Okuyucuyu en çok zorlayan yönü; metinleri kendi bağımsızlıkları içinde algılamaya çalışırken, diğerleriyle olan bağlantılarını düşünerek, dikkatle ve özenle okumak zorunda kalmasıdır. Başka bir ifadeyle söylemeye çalışırsak; Bilge Karasu kendi yazma eyleminin içine okuyucuyu dahil ederek, bir anlamda alıcısına devinim kazandırmak ister.

Sanırım Bilge Karasu’nun, yapıtını tek, yeni, özgün yapan; tutarlı kurgusu ve güçlü üslubunun ötesinde, çağdaş ve çağcıl sanat kuramlarının bilincinde olarak tam bir yetkinlikle alıcısında yarattığı estetik kaygı ve alıcısına verdiği iletisidir. Değerlendirmelerimizde ölçüt olarak kabul edeceğimiz bu özellikler eseri ayrıcalıklı kılarak evrensel boyuta taşır.

Estetik Eleştiri

Bir yapıtın tekniği, estetiğin temel öğelerinden biridir. Teknik, okurda ne kadar doyum sağlarsa, okur yapıta o derecede estetik değer yükler. Yani yapıtta farklı bir güzellik olur. Bilge Karasu “Göçmüş Kediler Bahçesi” nde adeta tekniğin şahikasına ulaşmış gibidir. Ve bu yakalandığında ya da yakalanabildiğinde de alıcısına estetik bir yaşantı sağlar.

Eserin gerçek değeri okurun estetik beğenisinin göstergesidir. Karasu’nun anlatısındaki yapısal değerler, daha ne dediğine bakmadan, nasıl dedi sorusuyla bir estetik düşünme yöntemi yaratır. Eğer bu yöntem bir basamak daha ileri götürülebilirse “Göçmüş Kediler Bahçesi” nin ne dediği de ortaya çıkar. “Göçmüş Kediler Bahçesi” tümüyle ne diyor sorusuna bizi yönlendirdiğin de, yönlendirilebiliyorsak eğer, insanı ve insanlığı da sorgulayabilme gücüne sahip oluruz.

Sıtkı M. Erinç’in değerlendirmesiyle: “*Göçmüş Kediler Bahçesi de bir senfonik bestedir kanımca; esas tema, aralara giren motifler, bunları bağlayan zaman anlayışı Karasu’nun olağan üstü diyebileceğimiz bir metnini var etmiştir.*”⁴

KAYNAKLAR

Abir, Nihan, “Ölümün Kara Sularında”, *Bilge Karasu’yu Okumak*, Haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

Karasu, Bilge, *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Erinç, Sıtkı M., “Ders: Bilge Karasu”, *Journal of Turkish Studies*, V. 38, Harvard University, 2012.

Yaşat, Doğan, “Bilge Karasu’da Susku’nun Estetiği”, *Bilge Karasu’yu Okumak*, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

Zengin, Zeynep, “Ustadan Çırağa Yaşam ve Ölüm Üzerine”, *Bilge Karasu’yu Okumak*, Haz. Doğan Yaşat, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

⁴ Sıtkı M. Erinç, “Ders: Bilge Karasu”, *Journal of Turkish Studies*, V. 38, Harvard University, 2012, s. 87.

EDEBİYAT VE TOPLUM MÜNASEBETİ AÇISINDAN MODERN TİYATRO VE TİYATRO EDEBİYATININ ÖNEMİ

Prof. Dr. Enver TÖRE*

ÖZET

Tiyatro, edebiyatın toplumla münasebetini gösteren etkili türlerinden biridir. Tanzimat döneminden itibaren gerek yazılan piyesler gerekse tiyatro hakkında beyan edilen fikirler bu türün edebiyat toplum münasebetinden doğduğunu görebilir.

Türk edebiyatında da tiyatro, yenilik hareketlerinin başladığı noktada edebiyatın toplumla münasebetini doğrudan sağlayan türlerin başında gelir.

Bu bildiride modern tiyatronun ve tiyatro edebiyatının bilhassa Tanzimat döneminde edebiyatın toplumla temasını sağladığı üzerinde durulacak, Namık Kemal, Ahmed Midhat, Abdülhak Hâmit gibi sanatçıların tiyatro edebiyatı ve toplum münasebeti açısından önemine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro edebiyatı, Tanzimat dönemi, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi, Toplum

IMPORTANCE OF MODERN THEATRE AND THEATRE LITERATURE IN TERMS OF LITERATURE AND SOCIETY RELATIONSHIP

ABSTRACT

Theatre is one of the important types that show the relationship of literature with society. Both written dramas and ideas about theatre since Tanzimat period can show that this type had been born from literate society relationship.

Theatre in Turkish literature places in head of the types that provides directly literate society relationship in the point which innovation movements start. In this notice, it will be laid emphasis on that modern theatre and theatre literature provides touch of the literature with society especially in Tanzimat period. It will be addressed the importance of artists such as Namık Kemal, Ahmed Midhat, Abdülhak Hâmit in aspect of theatre literature and society relationship.

Keywords: Theatre Literature, Tanzimat Period, Namık Kemal, Ahmet Midhat Effendi, Society

Edebiyatın, ister sanat kaygısıyla olsun, isterse fayda mülahazasıyla olsun; sonuç itibariyle toplum için faydalı olduğunu tartışmaya gerek yoktur. Edebiyat sözcüğü sözlü ve yazılı geniş bir sahayı kapsar. Modernleşme maceramızla birlikte ülkemizde edebiyatın türlerinde çeşitlilik olmuştur. Bu çeşitlilik içinde öyle bir tür var ki; toplumu, olumlu yahut olumsuz kullanılış amacına göre, en sıcak ve güçlü şekilde etkileyen, yönlendiren, değiştiren tiyatro ve tiyatro edebiyatıdır. Batı ile tanışmadan önce tiyatro, edebî bir tür olmaktan ziyâde seyirlik bir sanattı. Ne zaman ki tiyatronun Avrupa'daki toplum üzerindeki işlevini yazarlarımız farkettiler; işte o zaman bizde de bu türe yoğun ilgi başladı. Bu işin öncülüğünü yapan Tanzimat yazarları Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Midhat Efendi ve diğerleri, eskimiş yapıyı tiyatro yoluyla daha çabuk değiştirebileceklerinin farkına vardılar. Yeni fikirler için tiyatroyu bir kürsü olarak kullandılar. Bu kürsü, okuma yazma oranı düşük olan toplumumuza daha kısa yoldan ulaşmanın en etkili silahıydı. Bu etkili silahı Namık Kemal ve Ahmet Midhat Efendi çok iyi kullanmışlardır.

Namık Kemal'e göre tiyatro ahvâl-i beşeri taklit eden bir eğlencedir ama faydalı bir eğlencedir. Ahmet Midhat Efendi ise tiyatro seyretmenin kitap okumaktan daha faydalı olduğunu ileri sürer. *Menfa* isimli eserinde görüşlerini aşağı yukarı şu şekilde açıklar: "*Görüşüme göre tiyatro seyretmek lezzet açısından kitap okumaktan daha iyidir. Zira insanın kitaptaki lezzete ulaşması yorucudur.*"

* Artvin Çoruh Üniversitesi Öğretim Üyesi

Kitaptaki yazıları dikkatle takip ederken diğer taraftan fikirleri fark etmesi güçtür. Tiyatro ise böyle değildir. Tiyatroda bir taraftan telaffuz yoluyla düşünceler aktarılırken diğer taraftan göze ve kulağa hitap edilir. Kitaptaki kelimelere göre; göze daha kolay gelen, oyuncuların tavır ve davranışlarıyla; kulağa telkin edilen fikirler daha kolay anlaşılır. Yani seyredene anlayabilmesi için oyuncular büyük yardımda bulunurlar. Bu yardım o kadar büyüktür ki insan hiç bilmediği bir lisanla yazılmış olan bir oyunu seyretse bile anlar. Yeter ki oyuncular maharetli olsunlar. Bundan başka her olayın geçtiği zaman ve yere göre giyilen elbiseler atmosferi yaratmak açısından tiyatroyu daha iyi anlamamıza ve değerlendirmemize vesile olur."

Midhat Efendi'ye göre; tiyatro, bizim gibi gelişen ülkelerde medeniyeti artıran bir vasıta. Ona göre; okuma yazma bilenlerin sayısının az olduğu memleketlerde kültürü ve medeniyeti halka tiyatro vasıtasıyla ulaştırmak daha kısa zamanda ve daha kolaydır. Zira bir kitap bin beş yüz, nihayet iki bin beş yüz nüshaya kadar ancak beş yılda satılabilmektedir. Halbuki tiyatro yoluyla okuma yazma bilmeyen nüfusu ibretli oyunlar vasıtasıyla terbiye etmeğe tiyatro daha elverişlidir. Her defasında yedişer sekizer yüz nüfus tiyatrodaki bulunmak şartıyla on beş yirmi defa sahneye konulan bir oyunu on-on beş bin nüfusa göstermiş oluruz.

Bilindiği gibi Midhat Efendi'nin en önemli vasfı terbiyeci oluşudur. Her şeye terbiye açısından bakar. Bundan dolayı o, tiyatronun zararlı olabileceğinin de farkındadır. Ahlâk bozucu, rezil ve muzır şeylere izin vermemek kaydıyla onun tiyatro anlayışı; ahlâka uygun, ahlâkı düzeltici, devlet, millet ve aile sevgilerini arttıracak, beşeri değerleri gösterecek bir tiyatro olmalıdır. Namık Kemal de Türk örf ve âdetlerine uygun oynanan tiyatronun insanımız üzerinde derin, sosyal hayatı değiştiren tesiri olduğunu görür ve tiyatroyu milletler için gelişmenin merkezi sayar.

İyi telif eserlerin ortaya çıkması için tiyatro ile uğraşan yazarlarımıza klâsiklerin tercümesini de tavsiye eden Midhat Efendi, bunun batıyla yeni tanışan yazarlarımıza bir çeşit alıştırmaya gibi olacağını, tercümelemlerin içlerindeki hayal ve mevzuların yazarlarımıza ışık tutacağını belirtir.

Abdülhak Hâmit ise tiyatronun insana bir ahlâk risalesi gibi hizmet vermesi yerine; tarihin içinde unutulmuş olayları ve kişileri canlandırarak bilinmeyen egzotik tabiatı göstermelidir, görüşündedir.

II. Meşrutiyet yazarlarından Mehmet Rauf ise; halkı tiyatroya mutlaka çekmek ve halka; " muhitinde, zamanında, ahlâk ve âdâtında yaşayan, düşünen, seven, gülen ve ağlayan insanı mübalağasız, olduğu gibi tasvir edebilirsek ancak o zaman halkı etkilemiş oluruz, der.

Şahabettin Süleyman ise bizdeki temaşa hayatının sosyal hayatımızın pasifliğinden gelişmediğini ileri sürer. Bunu gidermek için yazarlarımızın iyi eserler vücuda getirerek halkı bilgilendirmeleri gereğine işaret eder. Ona göre; sadece güzel konuşmalar iyi bir tiyatro demek değildir. Tiyatro, halkı aydınlatmalı tiyatro yazarı ise ele alınmaya cesaret edilemeyen konuları ele alma cesaretini göstermelidir,¹ der.

Bütün bu yazarlarımızın tiyatro üzerinde daha başlangıçta ısrarla durmalarına rağmen modern tiyatro ve edebiyatı gerektiği ilgiyi görmemiş ve yeterince gelişmemiştir. Bunda biraz da Modern tiyatro ile; oyuncumuzu, seyircimizi ve yazarımızı hazırlamadan karşılaşmamız sebep olmuştur. Fakat daha etkili azınlıklar vasıtasıyla ilk örneklerini gördüğümüz modern tiyatro, gerek konuları gerekse dil bozuklukları yüzünde bizim insanımıza itici gelmiştir. Bir takım ahlâksızlık olarak nitelendirilen olaylarla karşılaşan seyircimiz. İlk andan itibaren tiyatronun bir ahlâk mektebi olduğunu ısrarla belirten yazarlarımıza rağmen halkımızın bir kısmı; olumsuz bazı örnekler yüzünden tiyatroyu bir ahlâksızlık yeri olarak değerlendirmişlerdir.

Halbuki modern tiyatro bir aksiyon sanatıdır. Tiyatronun olabilmesi için öncelikle oyuncuya, seyirciye, oyun yerine ve yazılı bir metne ihtiyaç vardır. Yazılı metin için edebiyatını oluşturur. Diğer unsurlar ise aksiyonun fonksiyonlarıdır. Bu bakımdan tiyatro topluca yaşayan insanların yine topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır. Bu aracın özü aksiyoner olan insandır. Bu yüzden tiyatro hayatla sıkı ilişki içindedir ve insanı, çevresiyle, duygularıyla, çeşitli olaylar karşısında takındığı tavırlarıyla anlatır." Tiyatro, dolaylı anlatıma elverişli olmadığı için diğer sanatlar arasında gerçek hayata en

¹ Tiyatro Zevki, *Payitaht* gazetesi, nr.27, yıl 1921

yakın olanıdır. İbsen, insanlığı insana anlatmanın yolu olarak tiyatroyu seçtiğini söyler. Bunun için diğer edebiyat türlerinden farklı özellikleri vardır.

Tiyatro, diğer edebî türlerde olduğu gibi tek kişinin yaratıcılığı ile ortaya çıkmaz. Edebiyat yazarı, eserinin taslağını, yapısını, biçimini, üslubunu, kişilerini, konuşma örgüsünü, dünya görüşünü, kendi hayal gücüne, kendi yaşamına, kendi yaratıcı sezgisine ve düşüncesine göre kurgular. Halbuki tiyatro, birlikte yaratma ve topluca katılma başarısı ile ortaya çıkar ve ancak seyircinin tepkisi ile bütünlük gerçekleşir.

Bir romanı, hikâyeyi, şiiri bir insan odasında oturup yahut yatarak okuyabilir. Okuma süresi uzun olduğundan hemen tepki alınamaz. Yahut da okuyucunun tepkisine yazarın ulaşması uzun bir süreyi gerektirir. Halbuki tiyatro müşterek bir duyguya derhal ulaşır ve tepkisini anında alır.

Tiyatro eserinin iyi olması, yazarının iyi yetişmesi için sahneyi bilmesi şarttır. Tiyatro edebiyatı oynanmak için yapılırsa doğrudur. Zira kullanılan dil, dil birliği ve dilin güzel telaffuz edilmesi yanında toplumsal iletişim açısından önemlidir. Rejisör ve aktörler dili tiyatrodaki tamamlayıcı unsur olarak değerlendirirler. Edebiyatçılar ise dili vazgeçilmez bir unsur olarak görüyorlar. Dil olmazsa tiyatro olmaz diyorlar. Bu Yahya Kemal'in de görüşüdür. Pantomima dışında bütün söze dayalı sanatların esası dildir. Dilin olaylarla münasebetini kurmak tiyatro akımlarına göre değişir. Klasik tiyatrodaki dil statiktir. Aristokrat bir ağız kullanılır. Realist ve naturalist tiyatrodaki her bölgenin insanı kendi ağzı ile konuşur. Komedilerde ise dil komik unsur olarak değerlendirilir.

O zaman tiyatrodaki dikkat edilecek iki önemli nokta vardır:

1-Aktörün Türkçeyi iyi kullanması (Diksiyonu)

2- Yazarın dili iyi kullanması: Tiyatrodaki dil mutlaka canlı, konuşulan geniş kitleler tarafından anlaşılabilir fakat tefekkürü de içinde taşıyan bir dil olmalıdır.

Bunun dışında iyi yönetmen ve rolünü anlamış oyuncu, yazarın başarısını artırır ve tiyatro edebiyatını unutulmaz kılar.

Tiyatro basit bir oyalanma ve vakit geçirme yeri hiç değildir. Bilakis seyredenlerin kendini tanıdığı, duyduğu, iç yüzünü gördüğü yani maskesini alacağı ettiği bir sanattır. Bilinçaltına itilmiş istekler tiyatro yoluyla baskı altında kalmaktan kurtulur. Bu yüzden Sosyoloji ve psikoloji ilimi tiyatroyun faydalandığı birer bilim dalıdır.

Tiyatro insanların ve kültürlerin kendilerini tanımasını sağlayan en önemli müesseselerden biridir. Tiyatro önce seyredenlerin insan olduğunu anlamasına vesiledir. Daha sonra insanın fikrini zenginleştirir, sosyal düzenin oluşumunu kolaylaştırır, insanın varoluşunu bir kere daha düşünmesine vesile olur. Bir taraftan bedii bir zevk verirken diğer taraftan eğitir. Tiyatronun gücü hiç bir türde bu kadar etkili değildir. O kadar etkilidir ki olumsuz amaçlarla kullanıldığında en yıkıcı bir silah olup çıkar. Nitekim Ziya Paşa, Namık Kemal'in faydacı tiyatro görüşüne temkinli yaklaşır "*Ahlâk-ı umuma sanma mektep / Yüzde biri maksada müsâdif / Doksan dokuzu ana muhalif*" derken tiyatroyun kötü ve maksatlı uygulamalar sonucunda tehlikeli olabileceğini söyler.

Tiyatro akılcı ve ahlakçı bir çizgide yol aldığı zaman topluma faydalı olur. Tiyatronun görevi akıl yolunu ve erdemleri pekiştirmektir. Tiyatro bayağılaştığı, kabalaştığı ve toplumdan uzaklaştığı zaman eski Roma'da olduğu gibi gücünü yok eder, zararlı hale gelir.

"İyi bir tiyatro, seyirciyi her zaman etkiler ve seyirci tiyatrodan farkına varmadan değişmiş olarak çıkar. İnsan ruhunun en gizli köşelerini açan tiyatro, kötülüğün maskesini de yırtıp atar. Tiyatro yoluyla günümüzün toplumsal hastalıklarını (İçki, kumar, uyuşturucu, çeteleşme, rüşvet, gasp, bencillik, yalnızlık, stres gibi.) tedavi etmek mümkündür. Toplumsal barışın ve ferdi mutluluğun yakalanabileceği düşüncesiyle sahneler birer hikmet mektebidir, diyebiliriz.

Johan Elias Shlegel, tiyatroyu makyaj yapmak isteyen bir kadının aynasına benzetir ve "Bir tuvalet aynası makyaj yapmak isteyen bir kadına ne hizmet yaparsa, iyi bir tiyatro da bütün halka en az o kadar faydalı olur, der. Bu anlayışla tiyatro görüntü yanında mânâyı da anlamlı kılar ve seyredenler bu öz ve biçimden faydalandıkları gibi; kendi varlığının zıtlıklarını tiyatro aynasında görünce, çoğu zaman da rahatsız olurlar. Seyirci bu aynada kendisi hakkında bilmediği şeyleri de

görerek çok yönlü olarak etkilenir; düşünme, yargılama ve karar verme olanağını elde eder. Yani Moliere'in piyeslerindeki gibi tufeyli huylar gözler önüne serilerek bunların fark edilip ve düzeltilmesi istenir.

Sahnenin insanlığı etkileyen bu gücü ayrı ayrı düşünen ve yürüyen insanları zamanla birlikte yürümeye ve düşünmeye mahkûm eder. Özellikle yabancılaşmanın en ağır tahribatını gördüğümüz günümüzde fertlerin birbiriyle olan diyalog kopukluğunun yarattığı anlayışsızlık ve uzlaşmazlık tiyatro eserleri yoluyla daha rahat ortadan kaldırılır. Seyirci ile sahne arasında kurulan gizemli ve sıcak bir iletişim seyredenleri bir sevgi çemberinde kolaylıkla buluşturabilir. Bernard Shaw'a göre; Tiyatro, bütün bencilliklerin ister istemez eridiği fikrî bir mekândır. Tiyatro yoluyla milletler de birbiriyle yakın temas kurarlar ve birbirlerinin fikrî yapısını, hayata bakış tarzlarını ve anlayışlarını kavrarlar. Bu da dünya barışı için önemli bir etkidir. Bu durumda tiyatro insandan insana, milletten millete bir köprü vazifesi görür.

Bir ülkenin yüceldiğini ya da çöktüğünü gösteren barometre tiyatrodur, diyor Federico Garcia Lorca'ya göre ise: "Tiyatrosuna yardım etmeyen ve desteklemeyen bir ulus, henüz ölmemişse bile ölmek üzeredir; halkının dramını, tarihsel ve toplumsal yürek vuruşunu duymayan ve ister kahkaha ile ister gözyaşlarıyla olsun, onun ruhunun ve görünümünün gerçek rengini yakalayamayan tiyatronun kendine tiyatro adını vermeye de hakkı yoktur."

Tiyatronun türlerinin bugün çeşitlilik göstermesi, anlatımı daha etkili kılmıştır. Özellikle modern tiyatro akımlarından olan Epik ve soyut tiyatro, tiyatro yazarlarını belli mekânlara ve zamanlara bağlı kılmaktan kurtarmıştır. Bu türler her türlü konuyu tiyatro sahnesine rahatlıkla getirilmesine kolaylık sağlıyor. Bilhassa Epik tiyatronun göstermecî tavrı, seyirciyi olaylara şahit ettiğinden çok daha etkilidir. Nitekim, dünyada Marksist düşünce tiyatro yoluyla çok çabuk yayılmış ve geniş kitleleri bir anda etkilemiştir. Bu örnekten yola çıkarak toplumumuzun, arzu edilen seviyelere gelebilmesi için tiyatroya bütün kuruluşlar çok önem vermeli, ülkemizde güçlü bir tiyatro hayatının oluşmasına imkân sağlanmalıdır.

Sonuç olarak:

Edebiyat, gayesine; toplumu ilgilendirdiği, toplumla buluştuğu oranda ulaşır.

Edebiyatı topluma ulaştırmanın en etkili yolu, Tanzimat'tan beri yazarlarımızın altını önemle çizdikleri modern tiyatro yoluyla ancak mümkündür.

Bu bakımdan edebiyatın sahası içine giren türlerden en mühimi; sahne faaliyetlerini de besleyen tiyatro edebiyatıdır.

Tiyatronun ve tiyatro edebiyatının, ülkemizde, topluma ulaşılması ve onu etkilemesi açısından yeterince değerlendirilmemesi üzücüdür.

Zira tiyatroyu besleyen tiyatro edebiyatı dünyadaki kültür değişmelerinin ve çatışmalarının merkezinde kullanılan bir silah durumundadır.

Bu silahı iyi kullananlar hem kendi toplumuna kolaylıkla ulaşmakta hem de diğer kültürleri rahatlıkla etkileyebilmektedirler. Dolayısıyla:

- 1-Tiyatro insana gerçekleri tanıtır, toplum ve çevre ilişkisi içinde halkı birbirine yaklaştırır.
- 2-İnsandaki düşünme yeteneğini geliştirir, birey ahlâkını güçlendirir, kötülüğe karşı uyarır .
- 3- Sağlıklı, güçlü, kültürlü, ahlaklı, kişilik sahibi, dinamik insan yetiştirir ve böylece toplumun gelişmesine yön ve hız verir.
- 4- Bir ülkenin ortak dilinin oluşmasında ve güzel konuşulmasında hayati önem taşır.

Tiyatronun mutlaka halkla buluşması sağlanmalıdır. Tiyatro okullara ders olarak konulmalı, öğrencilere klasik eserler seyrettirilmeli, tiyatro adamları ile sohbetler düzenlenmelidir. Bir takım yarışmalar düzenlenerek yahut ödüller konularak yazarlar, hemen her konuda tiyatro eserleri yazmaya teşvik edilmeli, tiyatroya hevesli gençlere geniş imkânlar sağlanmalıdır.

Kısacası, istenildiği takdirde her bakımdan sağlıklı ve dinamik bir toplumun oluşmasında tiyatro en güçlü araçtır ve bu aracı artık ciddi bir şekilde kullanmasını öğrenmeliyiz.

Teşekkür ederim.

KAYNAKLAR

- "Atom Çağında Tiyatronun Ödevi", Oyun, Haziran 1965, nr. 23.
- Enver Töre; "Ahmet Midhat Efendi'nin Tiyatroları, *Türk Dili* , Mayıs 1995, nr.521, s.601-605.
- Enver Töre; "Godot Beklenmeli mi?", *Ülke* , nr.31, Aralık 1997,s.92-94
- Enver Töre; "Kadınların Savaşı yahut Kızıl Bayraklar Altında Küfür Edebiyatı", *Türk Edebiyatı* , Şubat 1999, nr.304, s.42-44
- Friedrich Schiller; "Tiyatronun bir ahlak müessisi olarak incelenmesi", çev: Vedat Akyol. Devlet Tiyatroları Sanat Haberleri Bülteni, Ekim 1986, nr:37,
- İnci Enginün; *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunları* , Dergâh yayınları, İstanbul 1998.
- İnci Enginün; *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* , Dergâh yayınları, 2.b., İstanbul 1991
- Mahmut Enver; Sanat ve Sorumluluk", *Dergâh* , Temmuz 1991, nr.17, s.21
- Özdemir Nutku; "Tiyatronun içeriği ve seyirciye yönelişi" Devlet Tiyatroları Sanat Haberleri Bülteni, Mart 1986, nr:30
- Sevda Şener; "Tiyatro sanatının işlevi" Devlet Tiyatroları Sanat Haberleri Bülteni, Ocak 1986, nr:28

ÇAĞDAŞLAŞMANIN ÖNCÜSÜ ŞİNASI'NİN ŞAIRLİĞİ VE ŞİİRLERİ

Prof. Dr. Halûk Harun DUMAN*

ÖZET

Tanzimat dönemi şairlerinden İbrahim Şinasi (1826-1871) düşünsel temelini akılcılığa dayanan çağdaşlaşma fikrinin öncülerindedir. Aklın önüne hiçbir vasi koymayarak, yalnızca yaşadığı dönem ve toplum için değil, bütün insanlığa hitap eden düşünceleri benimsemesi onun evrensel yönünü gösterir. Bu nedenle Şinasi, içinde evrensel problem şuuru taşıyan ve uzlaşmacı kimliğiyle bütünü kucaklayan geniş bir bakış açısına sahiptir. Bilimsel düşünce, halkçılık ve anayasal düzen anlayışına dayanan bu ideoloji Tanzimat'tan günümüze etkinliğini koruyan görüştür. Şinasi bu görüşü kamuoyuna aşılayabilmek ve yaygınlaştırmak için iki aracı kullanmıştır ki bunlar: Basın ve Edebiyat' tır. Dolayısıyla o, Türk kültür hayatında ideoloji-basın ve edebiyatı birlikte ele alan ve kesişim noktalarını yakalayabilen ender aydınlardan biridir. Onu günümüz aydınından ayıran tek olumsuz özellik, kullandığı dilin eskiliğidir. Bunun dışında Şinasi, yapıcı önerileri açısından hâlâ modern, hâlâ çağdaştır. Bütün bu özellikleriyle Şinasi, tutucu zihniyete sahip aydınların olduğu kadar, çağdaşlığı yalnızca bir etiket olarak gören şekilci aydınların da her zaman önünde yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aydınlanma, Basın-Edebiyat, Çağdaşlaşma, Gazetecilik, Osmanlı, Tanzimat.

POESY AND POEMS OF MODERNIZATION LEADER ŞİNASI

ABSTRACT

Şinasi (1826-1871), a famous poets of the Tanzimat period, was one of the forerunners of the idea of modernisation, based on the intellectual foundation of enlightenment. Putting nothing before the intellect and adopting ideas which appealed not only to his own period and society but to all humanity, shows his universal aspect. For this reason Şinasi, with his consciousness of the universal problem and peace-making identity had an all -embracing wide-angle viewpoint. This ideology, based on scientific thought, populism and constitutional order, has effectiveness from the Tanzimat period until the present day. In order to communicate this viewpoint to the public and to make it more widespread, Şinasi used two means: The Press and Literature. Therefore he is one of the rare intellectuals in Turkish cultural life who approached ideology-press and literature together and had an appreciation of the points at which they intersect one another. The one negative characteristic separating him from the intellectuals of today was the old style of language that he used. Apart from that matter, Şinasi, with his constructive recommendations, can still be considered to be modern and contemporary. With all these characteristics, Şinasi, as much as intellectuals with a conservative mentality, is always ahead of those intellectuals who see modernity only as a label.

Keywords: Enlightenment, Modernisation, Press and Literature, Journalism, Ottoman Empire, The period of Tanzimat.

Dehrin yegâne şâir-i hikmet-Şinâsıyım

Neş'eyle eyler aklıma ilhâm-ı Hakk sünûh

Şinasi 1870: 22

Çağdaşlaşma dönemi edebiyatının öncüsü sayılan İbrahim Şinasi (1826-1871) şirleri, dil ve şekil özellikleri açısından divan şiiri tarzında olmasına rağmen, birtakım yeni siyasî kavramlara ağırlık vermesi yönüyle yeni bir içeriğe sahiptir. Daha önce hakkında yapılan araştırmalar bize onun şiirleri ve şairliği konusunda çeşitli ipuçları vermektedir. Özellikle edebiyat tarihi ve teorik anlamda şiir incelemeleri yapmış bilim adamlarının değerlendirmeleri dikkati çekicidir. Kronolojik sıraya göre ele alacağımız bu görüşler, Şinasi'nin farklı bakış açılarından nasıl değerlendirildiğini gösterecektir.

* Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

I. Şinasi'nin Şairliği

Edebiyat tarihi üzerine yaptığı bilimsel araştırmalarla tanınan Fuad Köprülü 1913 yılında yayımladığı bir makaleyi Şinasi'nin şiirlerine ayırır.¹ Onun dil ve düşünce alanındaki yenilikçiliğine değinerek, Türk edebiyatı tarihinde bu konuda öncü olduğunu belirtir. Şinasi, dilin ıslah edilmesi gereğini kavrayarak, komuoyu oluşturmanın önemi üzerinde durur. Şiir ve yazı dilini eski edebiyatın gereksiz süslemelerinden kurtararak, düşüncelerini genç nesillere aktarmayı başarır. Namık Kemal'in ateşli bir şekilde savunduğu fikirlerin arkasında Şinasi vardır.

Çevirileri ve yazdığı şiirleri onun aynı zamanda bir sanatkar olduğunu göstermektedir. Ancak bu şiirler hayal ve duygu zenginliğinden çok, düşünce ve dili kullanma açısından dikkatleri çeker. Onun kasideleri, yüksek bir hayal gücünden mahrum, mütefekkir bir dimağın ürünüdürler. Bu nedenle onun şiirleri, düzyazıları gibi fikrî ağırlığa sahiptir ki bu da şairin rasyonalist yönüne işaret eder. Şinasi'yi duygudan çok düşünceye hitap eden şiirleri ile halis bir şair olarak saymak mümkün değildir. Ancak, geleneksel anlayışın dışına çıkarak dilde sadeliği ve düşünce özgürlüğünü savunmada öncü olduğu muhakkaktır.

Tanzimat Fermanı'nın yüzüncü yılını kutlamak amacıyla çıkarılan eserde, Ali Nihat Tarlan dönemin edebiyatçılarını Batılı fikirleri ülkeye taşıyan insanlar olarak görür.² Bu fikrî yeniliğin öncüsü olarak da Şinasi'yi kabul eder. Onun daima akıl ve mantık esasına dayanan matematiksel bir düşünceye sahip olduğunu belirtir. Özellikle Avrupa'da bulunduğu yıllarda yaşanan romantizm akımından etkilenmediğine ve hatta Batı'yı körükörüne taklit etmediğine işaret eder. Bunun yanında Tanrı'nın her türlü kusurdan uzak olduğuna, insan vasfında olmadığına inanan tenzihî bir akide ile şiirlerini yazdığını söyler. Ancak eski edebiyatın kalıplarını tekrar ettiği için Türk şiirine fazla bir yenilik getirmemiştir. Onun fikrî yenilikçiliği, sanatta yaptığı yeniliklerden daha üstündür. Bu nedenle Şinasi, Namık Kemal ile birlikte edebî yeniliğin öncüsü sayılabilir. Fakat asıl değişimi yapan Hâmit olmuştur.



Yeni şiirin öncüsü Şinasi'nin şiirini değerlendirenlerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.³ Ona göre Şinasi, beş asırlık zengin, her bakımdan köklü bir geleneği sarsma cesaretini göstermiştir. Bunu da şiir dili, şekil, içerik ve hayal sistemindeki arayışlarla gerçekleştirmiştir. Dil olarak açık ve anlaşılır bir söyleyişi tercih etmiştir. Şekil yönüyle de öteden beri mevcut olan mesneviyi belirli dar vezinler çerçevesinden çıkararak, daha geniş mısralarla söylenen düz kafiyeli şiir hâline sokmuştur. Bu değişimi, tarihler ve eskinin devamı sayılan gazeller bir yana bırakılırsa sekiz on manzume ile gerçekleştirmiştir. Şiiri, redifin kolaylığından doğan tenazur ve tekrarlardan bu şekilde kurtarmıştır. Türk şiirinde en az redif kullanan şairlerden biridir. Yeni sayılan manzumelerinde toplam on iki redif bulunmaktadır. Bu nedenle onun şiirlerinde beyit, iki kafiye arasında kullanılan her kelimenin yardımı ile tam manasını bulur.

Hayal sisteminde soyuttan somuta dönen Şinasi, şiiri gerçek fikrin emrine verir. Böylece toplum hayatına yeni bir ideolojinin geldiğini gösterir. Bu açıdan onun şiiri aynı zamanda yeni insan tipinin doğuşunu müjdelemektedir. Onun kasidelerinde yeni bir dünya görüşü, kâinat anlayışı ve yeni bir dille karşılaşılır. Reşid Paşa için yazdığı eserlerde yalnızca Paşa'yı övmeyi, asırlardan beri süre gelen "ruh tembelleği"ni de sarsar. Geleneğin ve kapalılığın dünyasından aklın ve aydınlık düşüncenin dünyasına geçer.

¹ KÖPRÜLÜ 1913: 267-70.

² TARLAN 1940: 597-617.

³ TANPINAR 1982: 183-215.

Türk şiiri üzerine çözümleyici çalışmaları ile tanınan Mehmed Kaplan, Şinasi'nin Türk nesrinde olduğu kadar, şiirinde de yeniliğin öncüsü sayılması gerektiğini savunur.⁴ Bu tezden hareketle onun şiir alanında yaptığı veya yapmaya çalıştığı yenilikleri üslûbundan yararlanarak göstermektedir. Ayrıca çağdaşlarının, özellikle de Namık Kemal'in onun şiiri hakkında düşündüklerine yer vermektedir.⁵

Şinasi, her şeyden önce seçici bir şairdir. Klasik münacaatlardaki pek çok özelliği atarak, Tanrı'nın bu kâinatın tek hakimi oluşunu açık bir şekilde işleyebilmiştir. Bunu da aklı önemli bir konuma yükselterek yapmıştır. Bu açıdan aklı daima hakir gören eksi şairlerden ayrılmaktadır. Şinasi dindar bir şairdir. Ancak bu dindarlığı batıl inançlardan kurtulmuş, bilime ve akla dayanan modern bir anlayışı içerir. Klasik şiirde kullanılan mecazlardan sıyrılarak, açık bir anlatımla düşüncelerini sergilemeyi başarmıştır. Onun şiirlerinde işlediği ana fikirler şunlardır:

1. Kanun: (Montesquieu'den gelen bir içeriğe sahiptir).
2. Akıl: (XVIII. yy. akılcılarının tesirindedir).
3. Kadercilik aleyhinde oluşu.
4. Demokrasi: (Batı, özellikle Montesquieu'den esinlenerek oluşturduğu görüşler ki *Arı ile Sivrisinek Hikâyesi*'nde açıkça ortaya koyar).
5. Medeniyet: (Yine, Batılı düşünürlerden etkilenecek oluşturduğu yeni bir anlayıştır).

Araştırmasının sonunda değerlendirmelerini maddeler hâlinde ortaya koyan Mehmet Kaplan, Şinasi'nin kendinden önceki şairlerden içerik yönüyle ayrıldığı görüşünü savunur. Dönemine göre ileri sayılan fikirleri şiirlerinde işlemiş ve üslûp bakımından Türk şiirine yenilikler kazandırmıştır. Bu yenilikler şöyle sıralanabilir:

- a. Divan mazmunlarını terk etti.
- b. Çıplak bir ifade tarzını benimsedi.
- c. Yeni imajlar buldu.
- d. Arapça, Farsça tamlamalardan kurtulup, halkın anlayabileceği bir şiir dili oluşturdu.
- e. Canlı ve hareketli, konuşma sentaksına yakın bir mısra yapısı kurdu.

Kaplan'a göre bütün bu özellikler onun yeni şiirin öncüsü olmasını sağlamaya yeter. Bunda Fransa'da eğitim görmesi ve XVIII. Yy. yazarlarını okumasının büyük payı vardır. Ayrıca bu yenilikler başta Namık Kemal olmak üzere diğer edebiyatçıları etkiler ve Batı tesirinde ortaya çıkan yeni Türk şiirinin temellerini oluşturur.

Batıya Yönelirken Şinasi adlı bir eser kaleme alan Gündüz Akıncı, ondaki fikrî değişimin sanatında değil düşünce ve davranışlarında aranması gerektiğini belirtir.⁶ Özellikle, Reşid Paşa'yı övmesi, değişen uygarlık anlayışının izlerini taşımaktadır. Ancak onun şiirleri de nesri gibi didaktik amaca yöneliktir. Bu nedenle duyguları değil düşünceleri yansıtır. Mehmet Kaplan'ın zıttına, ondaki astronomiyle ilgili benzetmelerin klasik edebiyat kaynaklı olduğu görüşünü savunur. Şinasi'nin şiirlerini sevgiden yoksun, kuralcı ve asık yüzlü bir eğitimcinin elinde yetişmiş çocuklara benzeterek şu genel değerlendirmeyi yapar: Şinasi halk meselelerini eserlerinde işler. Batı şiirinden ilk çevirileri yaparak yenilik kapısını açar. Yeni dil anlayışı ve nesirleri ile edebiyatta halkçılığın öncüsü olur.

⁴ KAPLAN 1992: 253-74. Bu araştırmanın ilk baskısı için bkz: *Türk Dili ve Edebiyatı*, c.2, nr. 1-2, 1946, ss. 21-42.

⁵ Namık Kemal'in *Münacaat*'ı okuduktan sonra gösterdiği tepki, bu alanla ilgili yapılan araştırmaların çoğunda vardır. Bana göre vurgulanması gereken başka bir nokta daha vardır: Namık Kemal, Tanzimat Devri edebiyatının Şinasi'ye ait olduğunu söyler ve şöyle der: "Şinasi'nin ilahi bir kelîm olduğunu şiirinden anladım." (YETİŞ 1996: 41) Bilindiği gibi buradaki kelîm sıfatı, Tur-ı Sina'da Tanrı ile konuşan Hz. Musa'ya yapılmış dinsel bir göndermedir. Özellikle *Münacaat*'ın içeriği ve şiirsel söylem tarzı, Namık Kemal'i böyle bir değerlendirme yapmaya iter.

⁶ AKINCI 1966.

Şinasi hakkında geniş bir biyografi yazan ve kaybolmuş bir çalışmasını bilim âlemine tanıtan Ömer Faruk Akün onun şiirde yaptığı yenilikler üzerinde önemle durur.⁷ Ona göre Şinasi kullandığı sade dille şiiri yüzyılların getirdiği yapaylıktan kurtarmıştır., Dil yanında şekil arayışları peşinde koşan Şinasi, kaside ve gazel tarzında yazılması alışılmış olan şiir türlerine, Batı'nın düz kafiye şeklini karşılayan mesnevi şeklini tatbik etmiştir. Bu açıdan şiire yenilikler getirmiştir. Siyasî, sosyal, hukukî konuları eserlerinde işleyerek, şiirle düşünmeyi geliştirmiştir. Eski şairlerin tersine, yazdığı şiirlere başlık koyarak, eserlerine kişilik kazandırmıştır. Şiirdeki en önemli yeniliği, içeriği zenginleştirmesidir. Tanzimat, millet, sadr-ı millet, kanun, devlet, reis-i cumhur, medeniyet, taassup, cehl, Encümen-i Daniş gibi kavramlar, onun şiiriyle kasidelerde yer almıştır. Bu nedenle onun yazdıkları daha çok makale içeriğine sahip şiirler olarak algılanmalıdır. Böylece, şiire siyasî düşünüş ve davranışın bir tebliğ vasıtası olma özelliği kazandırmıştır.

Yine Şinasi'nin şiirleri konusunda ayrıntılı bir inceleme yapan Kaya Bilgegil onu manzum eserleri yönüyle divan şairi ve yeni şair olmak üzere iki döneme ayırır.⁸ Çok az sayıda manzum eseri bulunan Şinasi, şiire divan şairi olarak başlar. Kendi ölçüsü içinde bu tarzda mükemmeliğe erişir. Batı kültürünü tanıdıktan sonra eski tarzı bırakır ve yeni bir tarz oluşturmaya çalışır. Bu yeni şiirleri ile kendisinden sonra gelenlere tesir eder. Bu şiirlerinde görülen teknik kusurlar, asırlardır alışılan tarzı bırakmış olmasından kaynaklanır. Yeni şiirde halk söyleyişine, sade dile, ayrıntıdan ziyade öze önem verir. Akılcılığı, halkçılığı, kanun, adalet, medeniyet ve Tanzimat fikrini savunarak Reşid Paşa'yı över. Yobazlık ve cehaletin karşısında bulunur. Türk şiirine yeni sosyal kavramları yerleştirir. Devrine göre çok büyük cesaret isteyen sözler söyler. Didaktik bir niteliğe sahip olan şiirinde, hikemî ifadeler bulunur. Türk edebiyatına manzum hikâyeyi o getirir ve kendisinden sonrakiler üzerinde etkili olur.

Yukarıdaki değerlendirmelerden de anlaşıldığı gibi, Şinasi, yeni şiirin öncüsü sayılmıştır. Özellikle Namık Kemal ve Ebuuziyya'nın onu bir mürşit olarak kabul etmeleri, daha sonraki yıllarda tepkiyle karşılanmıştır. Örneğin, Süleyman Nazif bu genel kaniye karşı değerlendirmeler yapmıştır.⁹ Bunun dışında Cenab Şehabeddin, Şinasi'yi, imlâ konusunda yaptığı değişiklikler, nazımda şarklı kalması ve nesirde ise "gazeteci" olmaktan öteye gidememesi nedeniyle eleştirmiştir.¹⁰

Bu karşıt görüşlere rağmen, edebiyat otoriteleri tarafından Şinasi'nin öncü kabul edilmesi, Türk şiirinin dili ve içeriği üzerinde yaptığı yeniliklere dayanmaktadır. Oysa onun asıl yeniliği düşünce alanındadır. Nitekim, yakın dönemde Bedri Mermutlu tarafından yapılan doktora çalışması, Şinasi'nin sosyal düşünce tarihi içindeki yerini daha net bir şekilde göstermektedir.¹¹ Şairin bütün eserlerini içeren bu çalışmada, Şinasi'nin şiirlerinde dinî konuların ağırlıklı olduğu vurgulanır. Bu şiirlerin, alışılmış din anlayışı dışında, geleneksel modelden çok farklı olduğuna dikkat çekilir. Klasik form içinde söylenen tahmid, münacaat, ilahi, tehlil ve diğer mısralarla yeni bir din anlayışını ifade eder. Peygamberden, kitaptan (Kur'an) ve dogmalardan arınmış deist bir inançla kurulmak istenen şey, laik bir dünyadır.

Acaba araştırmacıların da belirttiği bu yenilikler, şiirlerde daha somut bir şekilde nasıl tespit edilebilir? Söyleyiş tarzı açısından eski sayılan Şinasi'nin şiirlerinde kullandığı sözcükler kaç tanedir? Bunlar bize şairin şiir anlayışı, zihniyeti ve ideojisi hakkında bilgi verebilir mi? Şinasi, hangi, isimleri, edatları ve fiilleri sık veya daha az kullanmıştır? Hangi gramatik yapılara ağırlık vermiştir? Kullandığı kelimelerin kökeni hangi dile dayanmaktadır ve oranları nedir? Onun şiirlerine yansıyan, düşünce ve duygu dünyasını aralayan anahtar kavramlar nelerdir?... Şüphesiz ki bu tür sorular daha da

⁷ AKÜN 1970: 545-560.

⁸ BİLGEGİL 1980: 26-46.

⁹ SÜLEYMAN NAZİF "Garp Edebiyatının Edebiyatımıza Tesiri I-V, *Peyam-ı Sabah*, 17 Kanun-ı Evvel 1921/4 Kanun-ı Sani 1922. Süleyman Nazif makalelerinde şu görüşleri savunur: Şinasi edebî yeniliğin öncüsü değildir. Çünkü Batı kültürünü Osmanlı ülkesine taşıma öncülüğü Ahmet Vefik Paşa'ya aittir. Moliere'den ilk tercümeleyen o yapmıştır. Şinasi'yi öncü kabul edenler onu subjektif değerlendirenlerdir. (Bu makalelerden bahseden ve Süleyman Nazif'in edebî görüşlerini içeren geniş bir çalışma için bkz: GÜR 1992: 168-89).

¹⁰ Cenab'ın bu görüşleri için bkz: TARAĞÇI 1986: 30, 109.

¹¹ MERMUTLU 1996: 136

çoğaltılabilir. Onun düşünce dünyasının derinliklerine inmemizi sağlayacak yapısal unsurlar, aynı zamanda bize yeni şiir anlayışının da temellerini verecektir. Bunu yapabilmek için de, her şeyden önce şiirleri bilgisayarda içerik çözümlemesi yapabilmeye hazır hâle getirmek gerekmektedir.

II. Şinasi'nin Şiirleri

Şinasi üzerine yapılan bu araştırmanın asıl konusunu oluşturan özgün şiir kitabı *Müntahabât-ı Eşar'ım* (Seçilmiş Şiirlerim) başlığını taşır. Bu eser daha sonraki yıllarda Ebuzziya tarafından *Şinasi Divanı* şeklinde adlandırılmıştır. Bir kısım araştırmacılar da bu ismi benimsemişlerdir. Oysa bu yanlış bir nitelemedir. Şinasi, eski şiir geleneğinden koptuğunu belirtmek amacıyla, Lamartine'den esinlendiği *Müntahabât-ı Eş'arım* ismini şiir kitabına özellikle vermiştir. Bu nedenle, onun şiirlerinin oluşumunu divan şeklinde değerlendirmek yanlıştır. Dolayısıyla, divanlarda görülen naat gibi klasik bölümleri, bu kitapçıkta aramak doğru değildir. Çünkü Şinasi, bir divan oluşturmamış, yalnızca beğendiği şiirlerinin bazılarını bir araya toplamıştır. Söz konusu eser şairin yaşadığı dönemde iki, daha sonraki dönemlerde ise birkaç kez basılmıştır. Bunları baskı tarihlerine ve yayımlayanlara göre şöyle gösterebiliriz:

Tablo 1: *Müntahabât-ı Eş'arım*'ın muhtelif baskıları

Şinasi'nin yaptığı baskılar	Başkalarının yaptığı baskılar.
<p>*İlk baskı: Tasvir-i Efkâr Matbaası, 15 Safer 1279/12 Ağustos 1862.</p> <p>*İkinci baskı: Tasvir-i Efkâr Matbaası, Şaban 1287/Kasım 1870.</p>	<p>*Eski yazı baskıları: Matbaa-i Amire, 1289/1873. (Ebuzziya Tefvik tarafından yapılan baskılar): Birinci Baskı: Matbaa-i Ebuzziya, 1885. İkinci baskı: Matbaa-i Ebuzziya, 1892.</p> <p>*Yeni yazıya çevrilmiş baskıları: Mualla ANIL, Ahmet Sait Matbaası, 1945. Süheyl BEKEN, Ankara: Dün-Bugün Yayınevi, 1960.</p>

Şinasi'nin şiirlerini öldükten sonra yayımlayanlardan biri hariç diğerleri, herhangi bir inceleme yapmamışlardır. Hazırladığım çalışmada şiir metinleri asıl veri tabanını oluşturduğu için, şairin yaşadığı dönemde yaptığı ilâveli ikinci baskısı (1870) esas olarak kullanılacaktır. Bunun yanında, Şinasi'ye ait olmayan, ancak eserde bulunan Nefi, Nabi gibi şairlerin şiirleri ile şiirsel olmayan başlık, açıklama, tarih gibi unsurlar bilgisayar programına alınmayacaktır. Böylece, incelemede yalnızca Şinasi tarafından yazılmış şiirler üzerinde yoğunlaşılacaktır. Çevrimyazıda asıl metin ile takibini sağlayabilmek ve kavram analizi programını uygulayabilmek için orjinal sayfa numaraları köşeli parantez [] içinde verilecektir.

III. Şiirlerdeki Sözcüklerin Değerleri

Şinasi'nin şiirlerini sayısal veriler açısından ele almaya geçmeden önce, içerdikleri konulara göre değerlendirmek yararlı olacaktır. Böylece şairin en fazla hangi tür ve konulara ağırlık verdiğini belirleyebiliriz [Tablo: 1]. Tablodan da anlaşılacağı gibi, Şinasi şiirlerini on bir farklı türde kaleme almıştır. Bunlar divan şiirinin geleneksel türleridir. Her türün kendine göre belirli temaları yansıttığı düşünülürse, Şinasi'nin şiir dünyasının bu geleneksel form ve konularla sınırlı kaldığı anlaşılır.

Ancak, incelemenin ilerleyen safhalarında da görüleceği gibi Şinasi, geleneksel formları kulanmasına rağmen, bunlara sıkı sıkıya bağlı değildir. Hatta, kaside ve gazellerinde Batılı tarzda düz kafiyeyi benimseyerek, mesnevi şeklini ısrarla kullanması, onun içerikte olduğu kadar, şekilde de bir arayış peşinde olduğunu gösterir. Bu yaklaşım Türk şiirinde şekil yenileşmesine doğru atılan ilk adımdır.¹²

¹² AKÜN 1970: 556.



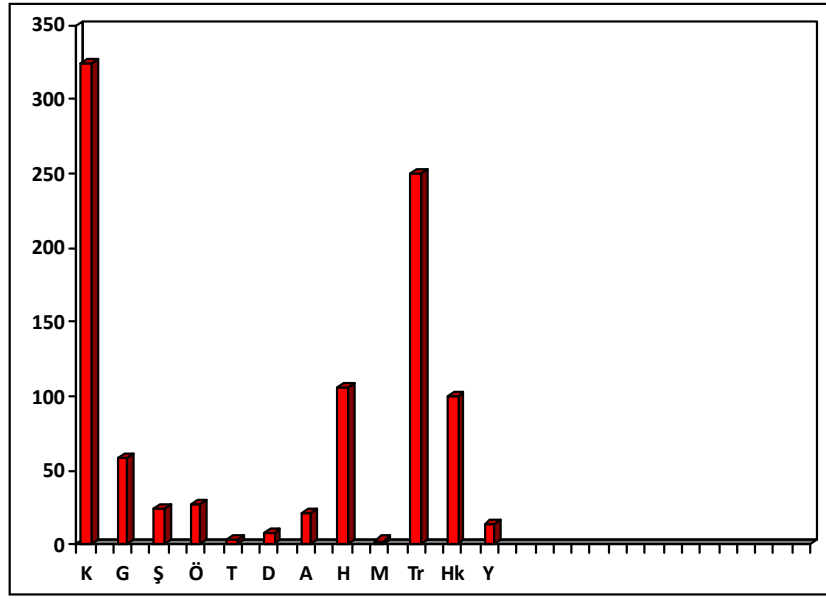
Tanzimat'ın ilanını kutlamak için çıkarılan madalya.

Tablo 2: *Müntehabat-ı Eş'arım*'da geçen şiir türleri ve dize sayıları

Tür	Konular, beyit ve dize sayıları	Toplam dizeler
Kaside	Dinî konu: 33x2: 66 Reşid Paşa: 122x2: 244 Nazire: 7x2: 14	324
Gazeller	1. Gazel: 10x2: 20 2. Gazel: 5x2: 10 3. Gazel: 14x2: 28	58
Şarkılar	Abdülmeçid için: 12x2: 24	24
Övgüler	14x2: 28	28
Taziyeler	2x2: 4	4
Dörtlükler	4x2: 8	8
Aşk şiiri	11x2: 22	22
Hikmetli dizeler	53x2: 106	106
Tek dizeler	3x1: 3	3
Tarihler	125x2: 250	250
Hikâyeler	50x2: 100	100
Yergiler	7x2: 14	14
		Toplam: 941

Şinasi'nin şiirleri toplam 470 beyit, diğer bir deyişle 940 dize tutarındadır. Her dizenin ortalama 6 sözcükten ibaret olduğunu düşünürsek, toplam sözcük sayısının 5640 civarında olduğunu söyleyebiliriz. Ancak, Concordance ve Cibakaya'dan aldığımız rakamlara göre bunlar 5480'dir. Yukarıda bulunan tablodaki veriler grafik düzlemine aktarıldığında, Şinasi'nin tercih ettiği şiir türleri arasında bir iniş-çıkış yaşandığı görülmektedir [Grafik: 1].

Grafik 1: Müntahabât-ı Eş'arım'ın konularına göre sınıflandırılması



[K: Kaside; G: Gazel; Ş: Şarkı; Ö: Övgü; T: Taziye; D: Dörtlük; A: Aşk; H: Hikmet; M: Mısra; Tr: Tarih; Hk: Hikâye; Y: Yergi]

Bu grafikten de anlaşılacağı gibi, *Müntahabât-ı Eş'arım*'daki en hacimli bölüm kasidelerdir. Kaside türünün divan şiirindeki ağırlığı göz önüne alınırsa bu durum daha iyi anlaşılır. Zaten eserin ana omurgasını oluşturan, şairin duygu ve düşünceleri ile dünya görüşünü yansıtan şiirler bu bölümdedir. Bunlar arasında *Münacaat*, Reşid Paşa için yazdıkları ve diğer nazireler yer alır. Şayet Şinasi, edebiyat alanında yalnız şiirle uğraşmış olsaydı, tercih edeceği türün kaside olacağı söylenebilirdi.

Bilindiği gibi, yaygın şekliyle, çeşitli konuları işlemeye uygun olan bu türün kökeni Arap edebiyatına dayanır. Ancak XV.yüzyılda Türk edebiyatında ilk örneklerine rastlanır. Daha sonraki dönemlerde çok sayıda kaside şairi yetişmiştir. Şinasi'nin kaside yazması, gelenek açısından kendisini divan şiiri içindeki belli bir topluluğa bağlamasını gerektirir. Ancak gazel-kaside karşılaştırması yapıldığında Şinasi'nin ağırlıklı olarak kasideyi tercih etmesi, onun mesajlarını şiir yoluyla daha net olarak vermek isteğinden kaynaklanır.

İkinci sırada ise tarihler gelmektedir. Şiire tarih düşürerek başlayan ve sonraki yıllar da bu alışkanlığını sürdüren Şinasi'nin bunu yaparken maddi, manevi birtakım kazançlar elde ettiği düşünülebilir. Ancak, bunun dışında döneminde cereyan eden bazı olaylar için de bir nevi tanıklık yaptığını söyleyebiliriz.

Şiirlerin üçüncü grubunu ise hikmetli sözler oluşturmaktadır. Bunlar hayat ve hakikatle ilgili bilgece değerlendirmeleri içerir. Düşünsel yönü ağır olan beyit veya dizelerle insanlara yol göstermeyi amaç edinir. Zaten gazete yazılarında toplumcu görüşünü sergileyen Şinasi, bu tür felsefi dizelerle hem eski bir geleneği sürdürür hem de âdeta formüleleştirilmiş hakikatleri dile getirir. Bu tür şiirlerde sık sık atasözleri ve deyimlerden yararlanarak, yüzyılların tecrübeyle sabit olan görüşlerini çağına taşır. Bunlardan birkaçı şöyledir:

Her kim ki olur yıldızı düşkün

Göstermez ana devr-i felek gün

Ey olan bâde-i ikbâl ile sermest-i gurûr

Korkarım bir gün olur sen de olursun mahmûr (42)

*Feylesof ol kişidir ki nerede olsa hemân
Uyar elbette zemâna ana uymazsa zemân*

*Elde altın bileziktir san'at
Ki verir ehline feyz ü rif'at*

*Nakl ü takrîre göre davâyı
Şeyhü'l-islâm verir fetvâyı (43)*

Şinasi'nin Batı şiirinden örnek alarak yazdığı manzum hikâyeler de aslında felsefî ürünlerdir. Bunlarda, alegori yoluyla hayvanlar âleminde esinlenerek, insanlığa önemli mesajlar vermeye çalışır. Bunu yaparken de geniş bir okur kitlesine hitap edebilmek için özellikle halkın konuştuğu dili kullanır. Dört ayrı konunun işlendiği bu hikâyelerden ilkinde sakat bir düşünceyi eleştirir. Kuyruğunu kaldıran her hayvanın insan olacağını iddia eden filozofun aslında kendisinin bir öküz olduğunu belirtir. Tenasüh ve evrim teorileriyle de ilişkilendirilebilecek bu hikâye, Şinasi'nin bu tür görüşlere itibar etmediğini gösterir. İkinci öykü, *Eşek ile Tilki* başlığını taşımaktadır. Üzüm taşıyan bir eşeğin tilki tarafından nasıl kandırıldığı ve su kuyusuna atıldığını işler. Aslında bununla, değerli şeylere sahip olanların kolayca kandırılabilmesini belirtmek ister. Üçüncü hikâyenin konusu karakuş yavrusu ve karga ile ilgilidir. Şiddetli bir bora yüzünden yuvasından düşen kuş yavrusu, köylü çocuklar tarafından bir kafese kapatılmıştır. Yiyeceği olmayan yavru Karga'dan yardım ister ve kendisini bu hâle kimin düşürdüğünü merak eder. Karga da ona, boranın gözü kör bir padişahın kulu olduğunu söyler. İntikamını almayı düşünen karakuş yavrusunu uyararak, şöyle der:

*Ana tâli' denilir herkese olmaz hayrı
Andan öç almağa yok çare rızâdan gayri.*

Böylece Karga, karakuş yavrusundan, kötü de olsa kaderine rıza göstermesini ister. Yine, Şinasi'nin kadercî anlayışını da yansıtan bu öyküde, canlıların hayatlarında kendileri dışında gelişen olayların ne denli önemli olduğunu vurgular.

Manzum hikâyelerden sonuncusunda ise arı ile sivrisinek arasında geçen konuşma anlatılır. Yaptığı işlerle ve türü ile övünen sivrisinek, arı tarafından eleştirilir. Kan emerek hayatlarını sürdüren ve asıl mekânları gübrelik olan sivrisineklerle, bal gibi insanlara yararlı bir ürün üreten arılar arasında mukayese yapar. Bu hikâyede Şinasi arı gibi üretken ve yararlı yaratıkların, sivrisinek gibi zararlı yaratıklardan çok üstün olduğunu vurgular.

Alegori yoluyla insanlara mesajlar ileten Şinasi'nin, hayvanlar âleminde aldığı örnekler yolu ile uyarılarda bulunması, şiir geleneği açısından oldukça eskiye dayanır. Hint masallarından, özellikle *Kelile ve Dimne*, *Tutinâme* gibi eserleri çağrıştıran bu öyküler, Şinasi'nin Doğu bilgeliğinden yararlandığını gösterir. Ancak, Fenelon'u tanıması ve ondan çeviriler yapması, bu noktada Şinasi'deki değişimde söz konusu Batılı yazarın da etkisi olduğunu düşünmemizi gerektirir.

Bütün bunların yanında, gazelleri, Şinasi'nin tipik bir divan şairi olduğunu düşündürecek karakterdedir. Kendi gazelleri dışında, Sami ve İzzet Molla'nın şiirlerine de nazireler yazması, Şinasi'nin gazel vadisinde bu iki isme verdiği önemi gösterir. Yazdığı gazellerin asıl konusu şarap ve onun insan düşüncesi üzerinde yaptığı etkidir. Şarabı, akla parlaklık veren bir içki olarak gören Şinasi'nin bu şiirleri tasavvufî açıdan değerlendirilemez. Zira, düşünce ve hayata bakış açısıyla her zaman gerçekçi olmaya gayret etmiş bir şairde, mecazî arka plan aramak doğru değildir.

Çok az sayıda yazdığı şarkı, övgü, taziye, yergi konularını işleyen şiirleri fazla bir şairlik kabiliyeti yansıtmaz. Bunlar arasında *Arz-ı Muhabbet* şiiri, ondaki erotizm anlayışını göstermesi bakımından ilginçtir. Ancak bu şiirdeki bazı imajlar, örneğin sevgilinin göğüslerinin kar topu gibi

soğukluğu çağrıştıracak bir benzetmeyle tanımlaması, onun aşk şiirleri konusunda fazla deneyimli olmadığını gösterir. Aşkı bir demir leblebiye benzetmesi ve böyle yüce bir duyguyu basite indirgemesi bu konudaki acemiliğine işaret eder. Zaten, yıllarca uzakta kaldığı karısını bir oldu bittiyle boşaması, Şinasi'nin karşı cins konusunda fazla toleranslı olmadığını gösterir. Bunlardan yola çıkarak şairin karşı cinsi fazla tanımadığını söyleyebiliriz.

A. Sözcüklerin nicelik değeri

Cibakaya'nın verilerine göre şiirlerde “ve” anlamına gelen “u”, “ü” gibi edatlar dahil 5480 adet sözcük kullanılmıştır. Bu sözcüklerin yalın hâlde, diğer bir deyişle eksiz olarak kullanılanlar toplam 1982 adettir. Bu sözcükler 1-171 arasında değişen bir sıklığa (*ferekans*) sahiptirler. Diğer bir söyleyişle Şinasi, şiirlerinde sözcüklere en fazla 171, en az 1 kere yer vermiştir. Bu açıdan, Şinasi'nin şiirlerindeki felsefi altyapıyı, öncelikle sıklık değeri fazla olan sözcükler arasında aramak gerekmektedir. Çünkü model bağıntı (*paradigmatic relation*) olarak kullanılan çoğu kavram bu sayı arasında bulunmaktadır. Diğerleri ise felsefi açıdan fazla önemi olmayan, yalnızca anlatımı desteklemek ve fikirleri birbirine bağlamak için kullanılan, harç vazifesi gören sözcük veya ifadelerdir.

Kullanılan sözcüklerin çoktan aza doğru geçtiği sayısal sıklık oranı ve alfabetik sırasını gösteren dizinler Ekler kısmında verilmektedir. Bu dizinlerde fiiller [-] şeklinde (örneğin: olmak/ol-; etmek/et-; yapmak/yap-), isimler ise eksiz bir şekilde gösterilmiştir. Yazılışı aynı, anlamı farklı olan sözcüklerin ise anlam farklılıkları [+] ile belirlenerek, taşıdığı anlama yer verilmiştir. Bunların sıklık değerleri azalan oranda sırasıyla aşağıdaki tabloda gösterilmektedir [Tablo: 3].

Tablo 3: Sıklık oranlarının toplam değerleri

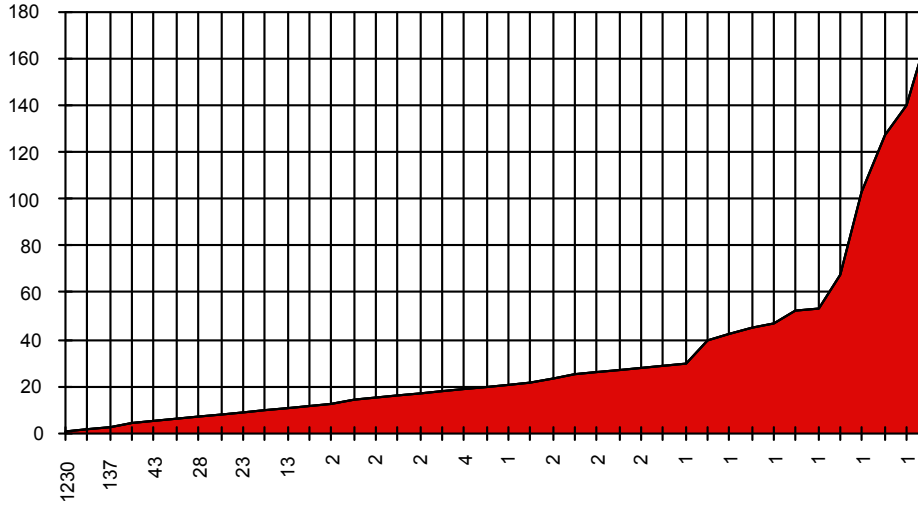
Sıklık	Adet	Sıklık	Adet	Sıklık	Adet	Sıklık	Adet
171	1	40	1	20	3	10	11
140	1	30	1	19	4	9	23
127	1	29	1	18	4	8	20
103	1	28	2	17	2	7	28
68	1	27	2	16	2	6	26
53	1	26	2	15	2	5	43
52	1	25	2	14	4	4	87
47	1	23	2	13	2	3	137
45	1	22	1	12	10	2	342
42	1	21	1	11	13	1	1230

Tablonun daha iyi anlaşılması için şöyle bir açıklama yapabiliriz. En üst noktada bulunan ve 171 kez kullanılan sözcük sayısı 1 tane dir. Bu gittikçe azalmakta ve sonunda en az kullanılan sözcüklere ulaşılmaktadır. Bunların sıklık oranı da 1'dir. Diğer bir söyleyişle 1 kere kullanılan sözcük sayısı 1230 tane dir. Toplam sayı içinde % 22'lik (yaklaşık 5/1) bir orana sahiptir. Görüldüğü gibi bu değerler arasında ters bir orantı vardır. Birinde sıklık artarken sayı azalmaktadır, diğerinde ise sıklık azalırken sayı artmaktadır. Her iki durumda da anlaşılacak şudur ki, Şinasi çeşitli nedenlerden dolayı bazı sözcükleri çok fazla, bazılarını da çok az kullanmıştır. Bu yüzden sözcükleri sayısal yoğunluklarına göre üç grup hâlinde şöyle sınıflandırabiliriz.

Tablo 4: Sıklık oranlarının yoğunluğu

Yoğun sözcükler	Orta yoğun sözcükler	Düşük yoğun sözcükler
171: [= 1]	30: [= 1]	17: [= 2]
140: [= 1]	29: [= 1]	16: [= 2]
127: [= 1]	28: [= 2]	15: [= 2]
103: [= 1]	27: [= 2]	14: [= 4]
68: [= 1]	26: [= 2]	13: [= 2]
53: [= 1]	25: [= 2]	
52: [= 1]	23: [= 2]	
47: [= 1]	22: [= 1]	
45: [= 1]	21: [= 1]	
42: [= 1]	20: [= 3]	
40: [= 1]	19: [= 4]	
	18: [= 4]	
		12: [= 10]
		11: [= 13]
		10: [= 11]
		9: [= 23]
		8: [= 20]
		7: [= 28]
		6: [= 26]
		5: [= 43]
		4: [= 87]
		3: [= 137]
		2: [= 342]
		1: [= 1230]

Bu sayılar bizi başka nerelere götürebilir veya hangi değerlendirmeleri yapmamızı sağlar? Sorunun cevabını daha netleştirmek için verileri grafik düzleminde ele almak yararlı olacaktır. Böylece, şiirlerde en fazla yer verilen sözcüklerle, en az geçen sözcükler arasındaki fark daha rahat anlaşılacaktır.

Grafik: 2: Sözcüklerin sıklık değerleri

Yukarıdaki grafikten de görüldüğü gibi, sıklığı yoğun olan sözcükler x ekseninde yavaş yavaş artarak yükselmektedir. Bu artış eksenin yaklaşık 3/2'sinde belirli bir oranda devam etmektedir. Ancak sonlara doğru aniden bir yükselme yaşanmaktadır ki işte Şinasi'nin sıkça kullandığı sözcükler bu kümelenme içinde bulunmakta ve grafikte belirgin bir yer etmektedirler. Bu da incelemede öncelikle x ekseninin sağında bulunan sözcükler üzerinde yoğunlaşmak gerektiğine işaret etmektedir.

1. Sıklığı yoğun olan sözcükler

Şiiri duygudan çok düşüncenin ifadesi için bir araç olarak gören Şinasi, kafasında taşıdığı problemleri kavramlar yoluyla okuyucuya aktarır. Onun vurgulamak istediği düşüncelerini sık kullandığı sözcükler arasında aramak gerekmektedir. Bu amaçla dizinden çıkardığımız tabloda yoğun olan sözcükleri şöyle göstermek mümkündür:

Tablo 5: Sıklığı yoğun olan sözcükler tablosu

200-40	39-20	19-10	9-8	7-6	5	4	4
171: ol- 140: et- 127: -ü 103: bir 68: eyle- 53: kim 42:dil+ (gönül) 47: ile 45: bu 40: ki	30: ver- 29: ne 28: akıl, de- 27: âlem, târîh 26: cân, şinâsi 25: gör-, hakk 24: o 23: her, -i 22: hem 21: zât 20: ehl, iki, mi	19: adl, ana, sen, var 18: al-, ben, cihân, gel- 17: bul-, dil, nûr 16: dahi, devlet 15: gibi, iç 14: bil-, efendi, ilâh, kendî 13: dünyâ, -u 12: abdülmecîd âdem, anın, böyle, ey, fevt, insân, pâşâ, rah, met, rûh 11: âb, ammâ, bahr, deġil, derd, gün, kalb, kemâl, reşîd, sadr, Yap-, yaş+(ömür), yok 10: anda, aşk, dem, düş-, hân, hüsn, kan, pâdişâh, söyle-, sûret, şevk	9: âh, an-, bak-, baş, bekâ, cennet, çık-, de, duâ, el, feyz, göz, hikmet, ihsân, iken, ise, mekân, mi, nev, nice, sana, sev-, tam 8: asker, çok, felek, gayrı, geç-, hayr, için, irfân, kerem, kıl-, lûtf, mustafâ, mülk, pertev, safâ, şân, şarâb, üzre, zemân, zevk	7:aceb, bâde, baġ, biz, celâl, cümle, dâr, deryâ, eġer, emîn, fazl, fikr, git-, gül, hâlik, iç-, ikbâl, kal-, kul, rû, söz, sultân, şem, şer, top, vücûd, ye-, yüz 6: âdil, âli, ara-, âsaf, bey, çünkü, daġ, ezel, gam, hâl, hayâl, iş, kalem kanun mâ, mihr, mü, oku-, öyle, sâhib, su, sühan tedbîr, yaz-, yer	5: aç*, aġla, âlâ, andan, başka, belâ, beşer, beyân, bit, bühân cevher, çek-, çeşme, da, diken, dile-, er-, gerdûn göç-, havf, hayât, hikem, işte, kilk, lâ, lâzım, meâd, misâl, münîr, nâr, nefs, neşe, sâye, tasvîr, taş, tâze, tevfik, tut-, vakt, vây, yakış-, yıldız, yol	4: adem, aġız, ak, allah, anı, arş, at, båd, bana, beyit, bin, bülbül, bünyâd, büt, câmii, cây, cemâl, cism, dâim, devr, dil+lisan dü, ecel, eser, eşek, fark, feth, fûrûġ, gece, gerçi, gök, gül, halk, hâme, hasret, hayy, heybet, hüner, ihyâ, in, inşâ, iste, işit, kara, kişi, kişver, ko, küll, mecrâ, melek, nahl, nâil, nakl, nâm, nisbet, nitekim, ömr, pek, pür, rey, rîhlet, sâki, saltanat, san-, sanki, seyf, sezâ, sihr, siz, subh, şâhid, şeref, taht,	tanrı, ümîd, vâkıa, vâlide, vech, vefât, vü, yavru, yem, yine, yük, zâhid, zeân, zih, zulm

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi, sıklığı yoğun olan sözcükler 4 kez kullanılan ve giderek artarak 171 keze ulaşan sözcüklerden oluşmaktadır. Şinasi bu sözcükleri niçin sık sık kullanmıştır? Bu sözcükler içinde hangileri onun duygu ve düşünce dünyasını yansıtıcı içeriğe sahiptir? Okuyucuya vermek istediği mesajlarla bunlar arasında ne gibi bir ilgi vardır?...

Bu ve bu gibi sorulara cevap verebilmek için, öncelikli olarak hedef sözcük niteliği taşıyan kavramları belirlememiz gerekmektedir. Doğal olarak bunlar anahtar niteliğinde olmalı ve bize felsefi anlamda yol göstermelidirler. Örneğin, "ol- (olmak)" sözcüğü 171 kez kullanılmasına rağmen anahtar kavram niteliğinde değildir. Çünkü eylemdir ve çağrışım alanı dardır. Oysa gönül, akıl, can gibi kavramlar çağrışım alanı geniş, duygu ve düşünce dünyasına hitap eden kodlara sahiptirler. Bu nedenle yukarıdaki veriler ışığında hedef kavramları belirleyerek, araştırmayı bunlar üzerinde yoğunlaştırmak yararlı olacaktır.

Tablo 6: Hedef sözcükler

50-20	19-10	9-5	4
42: dil+(gönü l) 28: akıl 27: âlem 26: cân 25: hakk 20: ehl	19: adl 18: cihân 17: dil, nûr 16: devlet 14: ilâh 13: dünyâ 12: abdûlmecîd, âdem, insân, rahmet, rûh 11: kalb, kemâl, reşîd 10: aşk, pâdişâh, şevk	9: bekâ, cennet, feyz, hikmet, ihsân 8: asker, irfân, kerem, lûtf, mülk, şarâb, zevk 7: bâde, celâl, fazl, fikr, gül, hâlik, ikbâl, kul, sultân, vücûd 6: âdil, âsaf, ezel, kalem, kanun, su 5: cevher, hayât, hikem, yıldız	4: adem, allah, cemâl, dil+(lisan), halk, saltanat, taht, tanrı, zulm

Görüldüğü gibi hedef kavramlar bir noktada bize Şinasi'nin duygu ve düşünce gelişiminin temel değerlerini vermektedir. Şiirlerin tamamını göz önüne alarak bu değerlerin bağıntı aşamalarını **TANRI** ve **İNSAN** olmak üzere iki grupta toplayabiliriz.

Buradan da anlaşılacağı gibi, Tanrı'yı her şeyin kaynağı olarak gören Şinasi, onun bütün yüce sıfatlarının toplandığı merkez olarak da insanı gösterir. Dolayısıyla şiirlerinde Tanrı-İnsan arasındaki ilgiyi açığa çıkarma ve insanın yeryüzündeki gerçek varlığının ilahi bir kaynağa dayandığını belirtmeye çalışır. Bunu yaparken de aşağıda ayrıntılarıyla ele alacağımız gibi, model insan olarak gördüğü Mustafa Reşid Paşa'dan yararlanır. Böylece, siyasî ve sosyal göndermelerle, insanın toplum içindeki konumunu işler.

Elbette bu hedef kavramlar dışında olup da sayısal değer bakımından ikinci gruba giren ve model bağıntı içinde yer alan sözcükler de vardır. Bunları metnin tamamını gözönüne alarak, geçtikleri yerlerdeki işlevlerine göre değerlendirmek gerekmektedir. Örnek olarak, yukarıda da bahsedilen "medeniyet" ve "resul" kavramları, 2'şer kere kullanılmıştır. Ancak bu sayısal azlığa rağmen, içerik bakımından önemli bir bağıntıya sahiptirler. Dolayısıyla bu tür kavramların da içerik çözümlenmesinde hesaba katılması gerekmektedir. Bunu da ancak, Concordance programından elde edilen ve contexti (bağlam) gösteren dizinden çıkarmak mümkündür.

Buna benzer olumsuzluklara rağmen, yine de sözcüklerin sayısal sıklığının, bize içerik çözümlenmesinde nesnel ölçüler verdiğini söyleyebiliriz. Yukarıda da görüleceği gibi, Şinasi'nin hemen hemen şiirlerinin bütününde Tanrı, akıl, devlet, dünya, irfan, kanun gibi kavramları sık sık kullanması, onun bilinçaltında yatan problemlere ışık tutması bakımından önemlidir. Özellikle, 42 kez ile "**gönül**"ün ve 28 kez ile de "**akıl**"ın ilk sıralarda yer alması, XVII. Yy. başlarında Batı dünyasında egemen olmaya başlayan Aydınlanma felsefesinin¹³ ve ardından yaşanan pozitivist düşüncenin, akılcılık yönüyle şairi etkilediğini gösterir. Paris'te bulunduğu yıllarda epistemolojik değişim sürecine girmesinin de bunda etkili olduğunu söyleyebiliriz.

¹³ Aydınlanma felsefesi,; Batı dünyasında rönesans ve reform hareketleri ile başlayan ve önceleri kilise dogmalarına karşı bir başkaldırı şekline dönüşen hareket, insanın ilerlemesinin ancak akıl ve bilimle mümkün olacağını savunur. Avrupa düşünce dünyasını XVII. yy'da etkisi altına alan bu akımın temsilcileri İngiltere'de, J. Locke, D. Hume, I. Newton; Almanya'da C. Wolff, Lessing, Herder; Fransa'da Montesquie, Voltaire, Diderot, J. J. Rousseau ve diğer ansiklopediciler ile Condillac ve Buffon'dur. Bu anlayışın Türk aydınlarını etkilemesi konusunda bkz: BİRAND 1955.

Ancak Şinasi, ileride görüleceği gibi bu akılcı düşüncesini açık bir dille ifade etmek yerine, birtakım dinî ve siyasî çağrışımları birlikte verir. Bunun nedeni, doğal olarak yaşadığı dönemin sosyopsikolojik durumudur. Batı'dan gelen her yeni fikri, Hristiyan âdeti olarak gören ve bunların insanı küfre götürdüğüne inanan bir toplumda, şairin düşüncelerini maskeleymesi gerekirdi. Nitekim, Şinasi de kanun, adalet, medeniyet, meclis gibi kavramları Reşid Paşa etrafında yoğunlaştırırken bu düşünceden yola çıkmış ve onun ardına sığınarak aktarmıştır, diyebiliriz.

2. Sıklığı yoğun olmayan sözcükler

Şinasi'nin şiirlerinde 1-3 sıklığında geçen sözcüklerin toplam sayısı 2325'tir [Tablo: 7]. Bu toplam sözcük sayısının % 42'sini oluşturur. Ancak bunlar değişik türevler ve ekler altında kullanıldığı için diğer sözcüklerle ortak kökten türediklerini söyleyebiliriz. Örneğin, zulm, zulmet, zulûmat vs. gibi sözcükler köken olarak Arapça zulm'den türemişlerdir. Dolayısıyla bu gruptaki sözcüklerin birbirleri ile yakın ilişki içinde olduklarını görüyoruz. Yine de toplam sayı içinde en fazla bir kere kullanılan sözcüklerin yer alması ve bunların sıklık olarak en düşük değeri taşıması, şairin şiirlerini yazarken kelime seçimine dikkat ettiğini gösterir. Zira aynı yapıya ve anlama ait sözcükleri sık sık kullanması, şiirlerin aynı tema etrafında dönüp durmasına neden olurdu. Bu da şairi monotonluğa düşürdü. Şinasi'nin çok sayıda sözcüğü 1-3 sıklığında kullanması, bu monotonluğa kırmamasını sağlamıştır diyebiliriz.

Tablo 7: Sıklığı yoğun olmayan sözcük sayısı

1	2	3	Toplam
1230x1: 1230	342x2: 684	137x3: 511	2425

Bu sayısal veriler, bize araştırmanın bundan sonraki safhaları hakkında ipuçları vermekte ve üzerinde durmamız gereken hedef sözcükleri tam olarak göstermektedir. Doğal olarak dünya görüşünü yansıtan özellikler taşıyan sözcükleri tespit etmek veya aradığımız hedef kelimeleri belirlemek için, ekler kısmında yer alan alfabetik sıraya bakmak ve sözcükleri toplam türevleri ile değerlendirmek gerekmektedir.

Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde bu kavramların içerikleri, şairin sözcüklere yüklediği anlamlarla daha iyi belirlenecektir. Ancak burada şiirlerde kullanılan ve birbiriyle ilgisi olan diğer sözcükleri tespit etmeye çalışabiliriz. Bunlar işlevlerine, türlerine ve anlamlarına göre sınıflandırılabilir. Burada öncelikli olarak işlevsel açıdan bir ayırım yapıp kavramları değerlendirirken yararlanılacak yöntem belirlenecektir.

3. Sözcüklerin kökenleri

Şinasi'nin şiirlerini yazarken kullandığı sözcüklerin kökenleri onun ve dönemin aydınlarının şiirsel söylemlerini hangi dil temeline dayandırdıklarını anlamak açısından önemlidir. Öncelikle bu tespiti yapabilmek amacıyla, örnekleme yöntemiyle seçilen sözcüklerin bütün içindeki değerlerini belirlemek gerekmektedir. Doğal olarak bu tespit yapılırken toplam sayı olan 5480 esas alınacaktır. Bu toplam içinde kullanılan kelimelerin kökenlerine göre sayısal değerleri aşağıdaki tabloda görülmektedir:

Tablo 8: Sözcüklerin kökenleri ve türleri

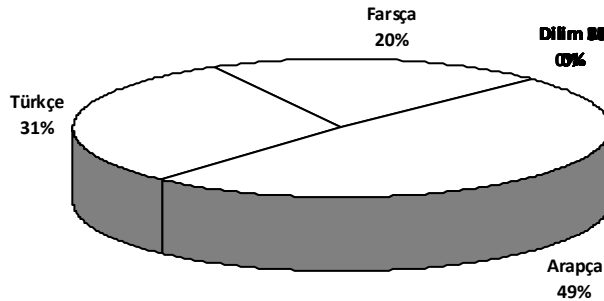
Arapça	Türkçe	Farsça	Tür
İsim: 2541	İsim: 461	İsim: 395	3397 (% 62)
Sıfat: 152	Sıfat: 63	Sıfat: 217	432 (% 8)
	Fiil: 686		686 (% 12)
	Edat: 154	Edat: 158	313 (% 6)
	Zamir: 312	Zamir: 340	652 (%12)
2693 (% 49)	1676 (% 31)	1110 (% 20)	Genel toplam: 5480

Kesin olmamakla birlikte bu sayısal veriler, şairin dil tercihi konusunda bize ön bilgiler vermektedir. Buradan yola çıkarak, Şinasi'nin % 49 oranla Arapça ağırlıklı bir sözcük dünyasına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Dönemin şartları dahilinde düşünülünce bu normal görünmektedir. Çünkü Arapçanın din ve bilim dili olması sebebiyle, yalnız Şinasi'yi değil, dönemin bütün aydınlarını etkilediği bilinmektedir. Kaldı ki bu sadece Tanzimat Dönemi için geçerli değildir. Günümüz Türkçesinde bile Arapça kökenli sözcüklerin sayısı bir hayli fazladır. Özellikle Arapçanın dindili olması, yalnızca aydınları değil halkı da genel anlamda bu dili kullanmaya yöneltmiştir. Şinasi'nin de Arapçaya olan yakınlığı ilk öğrenimi yıllarında Kur'an okumayı öğrenmesiyle başlar. Sonraki yıllarda kalemde aldığı özel eğitimle İbrahim Efendi'den Arapça-Farsça öğrendiği bilinmektedir. Arapçayı şiirlerinde daha çok isim ve sıfat bazında kullanması, gramer kuralları açısından Türkçe ve Farsçanın etkili olduğunu göstermektedir.

Şinasi'nin sözcük sayısı bakımından tercih ettiği ikinci dil Türkçedir. % 31 oranında kullanılan anadilinin gramer bakımından etkin olduğunu ve hemen her türde sözcüğün bu dilden seçildiği görülmektedir. Özellikle, **ol-**, **et-**, **yap-** gibi birleşik fiil yapma veya zamir, edat gibi dilbilgisi açısından önemli olan sözcükler Türkçe kaynaklıdır. Bunun dışında, Şinasi'nin Türkçe isimleri veya sıfatları da ikinci derecede kullandığını söyleyebiliriz. Şunu da vurgulamak gerekir ki, söz konusu dönemde Türkçe henüz Arapça ve Farsçanın etkisinden kurtulamamıştır. Özellikle yazı ve hele ki edebî dilde, Türkçe tam anlamıyla arka planda kalmıştır. Bu durumu Şinasi'de de görmek mümkündür. Ancak, onun şiirlerinde "lisan-ı avam" veya "safî Türkçe" kullanmaya başlaması da bir diğer realitedir. Dönemi için büyük bir devrim sayılabilecek bu yeniliğe rağmen, Türkçenin oranının düşük olması dikkatlerden kaçmamaktadır. Bunun, aynı zamanda şairin aldığı eğitimle de alakası olduğu muhakkaktır.

Üçüncü sırada Farsça gelmektedir. Şinasi, şiirlerinde % 20 oranında Farsça kaynaklı sözcük kullanmıştır. Arapçadan farklı olarak, gramer bakımından önemli olan zamir, sıfat, edat gibi türleri bu dilden seçmiştir. Bu bizi, Tanzimat Dönemi'nde gramer açısından Türkçe ve Farsçanın etkili olduğu sonucuna götürmektedir. Özellikle zengin müzikalitesi ile yüzyıllarca Türkçeyi etkileyen Farsçanın, aydınlar tarafından yalnızca sözcük bazında değil, gramer bazında da benimsendiğini gösterir. Bunun bir diğer nedeni de, şiir epistemolojisi açısından Fars edebiyatının etkisini her zaman korumasıdır. Divan şairlerinin, hatta Osmanlı sultanlarının Farsça şiirler yazması bu dile karşı gösterilen yakınlığın açık örnekleridir. Şinasi'nin de şiirlerini divan geleneği içinde kaleme alması, böyle bir tercihe yönelmesine neden olmuştur. Genç yaşlarında Farsça öğrenmesi, hatta İstanbul'a gelen Bursalı Şeyh Zaik'ten Farsça dersleri alma girişiminde bulunması, onun bu dile karşı özel bir ilgi gösterdiğinin delilidir. Bu yönelmenin yüzdeler oranında dağılımının yer aldığı grafikte, Arapçanın ezici üstünlüğü görülmektedir [Grafik: 3]. Yukarıda belirtildiği gibi bu üstünlüğün yalnız Şinasi için değil, dönemin diğer şair ve yazarlarında da yakın oranlarda korunacağını söyleyebiliriz.

Grafik 3: Sözcüklerin kökenlerine göre ayrımı



Şinasi'nin sözcük dünyasını türler açısından değerlendirdiğimizde, isimlerin ilk sırada yer aldığını görmekteyiz. Bir noktada şiirlerin yarısından fazlası isim veya sıfat görevinde kullanılan isimlerden oluşmaktadır. Doğal olarak bunlardan büyük kısmı, bu incelemedeki hedef kavramlar

arasında bulunmaktadır. Bunun dışında ikinci grupta ise fiiller yer almaktadır. Bu grupta Türkçelerin tercih edildiğini yukarıda belirtmiştik. Farsça eklerle yapılan fiillerin de bulunduğu muhakkaktır. Ancak bunların sayıları fazla olmadığı için istatistikte belirgin bir yere sahip değildir. Ayrıca, edat veya zamir gibi gramer açısından gerekli olan ve harç vazifesi gören sözcüklerin de yine Türkçe ağırlıklı olduğu dikkati çekmektedir.

B. Sözcüklerin işlevsel değeri

Edebî olsun olmasın her metinde sözcüklerin temel görevi, iletişimi sağlayan anlamı taşıma veya bu anlamın çağrışım alanı oluşturmaya yardım etmektir. Bu nedenle sözcükler cümle içinde bir araya gelirken çeşitli bağıntılara sahiptirler. XIX. yy'da yoğunlaşan ve metinleri dilbilim açısından inceleyen araştırmacılara göre bu bağıntılar temelde ikiye ayrılmaktadır:¹⁴

a. Dizinsel bağıntı (*syntegmatik relation*)

b. Model bağıntı (*paradigmatik relation*)

Bunlardan ilkinde sözcükler birbirleriyle yatay bir ilişkiye sahiptirler. Buldukları cümle içinde, genellikle ilk akla gelen anlamda bağıntı yapma işlevini görürler. Normal anlatımda insanlar sözcükleri, anlamlı bir ifade oluşturacak şekilde, çarpıtmadan kullanır. Bunu Şinasi'nin şiirlerinden alınmış bir örnekle daha açık görebiliriz. "reis" sözcüğü Arapça kaynaklı isim olup, "baş, başkan, lider" anlamlarına gelmektedir. Şinasi bu kavramı Tophane Meclisi Reisi'nin ölümü üzerine düşürdüğü tarihte, dizinsel bağıntı içinde kullanır ve şöyle der:

Gürledi gitti Reîs-i Meclîs-i Tophâne âh

Gayri topçu askerinin topu ağlarsa n'ola (63).

Burada reis sözcüğü akla ilk gelen anlamında olup günümüzde de aynı işleve sahip olarak sık sık kullanılmaktadır. Örneğin, belediye reisi, mahkeme reisi, aile reisi gibi.

İkinci durumda ise sözcükler cümle içinde kesit oluşturacak bir pozisyona sahiptirler ve işlevleri de düşünsel çağrışım alanı oluşturacak şekildedir. Kullanılan sözcük etrafında okurun veya dinleyicinin durması, düşünmesi ve gerçek anlamını kavraması gerekir. Bu tarzda, sözcüğün akla ilk gelen anlamı dışında, daha farklı bir model bağıntı oluşturmaya söz konusudur. Örneğin, Şinasi, Mustafa Reşid Paşa'yı överken ona şöyle seslenir:

Eyâ ahâlî-i fazlın reîs-i cumhûru

Revâ mı kim kalayım ehl-i cehl elinde esîr (14).

Burada söz konusu kavram ilk beyitteki anlamından daha farklı bir model oluşturur. Zira şairin yaşadığı dönem ve ülke itibarıyla "reis-i cumhur" kavramı kullanımda değildir. Saltanatla yönetilen bir ülkede, halkın kendisini yönetmek için seçtiği bir insandan veya siyasî konumdan bahsetmek sıradan bir düşünce değildir. Dolayısıyla Şinasi, reis sözcüğünü, ilerde açıklanacağı gibi, cumhuriyet kavramı ile birleştirerek model bağıntı oluşturmaktadır.

Anlatımda dizinsel veya model bağıntıyı destekleyen unsurlar, mecaz, istiare vs. gibi edebî sanatlardır. Bunun yanında sözcüğün bizzat kendisi de bu bağıntıyı içinde taşıma özelliğine sahiptir. Saçma fikirler karşısında kimsenin saygı duymayacağını bilen yazar, düşüncelerini çağrışım alanı yüksek sözcüklerle ifade etmeye çalışır.

Bir eserin edebî nitelik kazanmasında, sözcüklerin işlev ve estetik bakımdan uyumu önemlidir. Doğal olarak bu uyuma en fazla dikkat etmesi gereken insan da edebî eseri üretme konumunda olan kişiler, yani sanatkarlardır. Şinasi'nin kullandığı şiir dili aslında bize farklı bir değerlendirme imkânı vermektedir. Bilindiği gibi dil, günlük, bilimsel, felsefî ve sanatsal olmak üzere kullanma alanına göre farklı içerik zenginliğine sahip bir iletişim aracıdır. Günlük dil iki boyutlu bir özelliğe sahiptir. Buna

¹⁴ Edebî eleştiride dilbilim için bkz: ABRAMS 1993: 103-107. Bu sınıflandırma dışında sözcükleri anlambilim (semantical) ve dizimbilim (syntactical) açılarından değerlendiren görüşler de vardır: BEARDSLEY 1960: 160-62. Ayrıca bu eserdeki anlam, içerik ve sözcükler arasındaki ilişkiler konusunda verilen bilgiler de dikkat çekicidir (151-188).

gece-gündüz, iyi-kötü, güzel-çirkin, zengin-fakir, canlı-cansız gibi çok sayıda örnek verebiliriz. Bunların tamamı birbirine karşıt değerleri işaret ederken, arada bulunan değerleri belirtecek özel bir sözcük bulunmamaktadır. Bu da günlük dilin iki boyutlu, diğer bir deyişle pozitif ve negatif boyutlar içinde kalmasına neden olmaktadır.

Oysa kendine özgü kavramlardan oluşan bilim dili, üç boyutlu bir hâlde karşımıza çıkar. Bu pozitif, negatif ve nötr boyuttur.¹⁵ Şekil ve içerik olarak kesinliği işaret eden kavramların bu boyut zenginliği, bilimi ayrıcalıklı bir konuma çıkarmaktadır. Tıbbi bilim gibi, felsefe dili de bu boyut derinliğine sahiptir. İşte, temelde bir sanat olması bakımından şiirde de bu tür çok boyutlu ifade arayışı göze çarpar. Şairler bu üçüncü boyutu yakalayabilmek için imajlar ve metaforların da içinde bulunduğu şiir diline başvururlar.

Şinasi üslûbunu zenginleştirmek ve daha etkili bir şiir dili yakalayabilmek için sözcüklerin model bağıntılarından yararlanmaya çalışır. Böylece sözcükleri düz anlamı dışına taşıyarak, dolaylı, çağrışım alanı zengin bir işlevle kullanır. Bunu yalnızca yoğun düşünceleri içerenlerde değil, duygu yoğunluğu olan şiirlerde de yapar. Örnek olarak aşağıdaki beyitte Şinasi havayı şu şekilde nitelemektedir:

Ey nev-nihâl-i işve Bahâriyye semtine

Bir sünbülî havâda hırâman olur musun?

Burada Şinasi işveli bir fidana benzettiği sevgilisinden, "sünbülî bir havada" Bahariye semtine gelmesini istemektedir. Meteorolojik kıstaslarla bu nitelemeyi değerlendirdiğimizde herhangi bir anlam bulmak mümkün değildir. Zira, karlı, yağmurlu, güneşli, bulutlu vs. hava vardır; fakat "sünbülî" diye bir hava yoktur. Bununla acaba Şinasi ne kastetmektedir? Bir çiçek ismi olan sünbülün, hava ile ne ilgisi vardır? Bu soruların karşılığını sözlük veya ansiklopedilerde aradığımızda bulamıyoruz.¹⁶ Yalnızca birkaç lügatta geçen karşılık ise bu ifadenin ilginç içeriğini yansıtmaktadır. Buna göre, sünbülî hava, havanın ne tam açık ne de tam kapalı olduğu bir durumu belirtmek için kullanılır. Özellikle hüzünlü, melenkolik günleri çağrıştıran bu hava, insanların duygularını etkileyici bir özelliğe sahiptir. Bu nedenle Şinasi'nin, sevgilisinin sünbülî bir havada Bahariye'ye gelmesini istemesi, kendisindeki bu duygu yoğunluğunu belirtmek içindir. Ayrıca sevgili, Bahariye semti, bahar mevsimi ve sünbülî hava arasında ilgi kurarak, özlediği atmosferi yansıtmaktadır.

KAYNAKLAR

AKINCI, Gündüz (1966). *Batıya Yönelirken Şinasi*, 2. Bs, Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.

AKÜN, Ö. Faruk (1970). "Şinasi", *İslâm Ansiklopedisi*, c. XI, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

BEARDSLEY, Monroe C. (1960). *Thinking Straight, Principels of Reasoning for Readers and Writers*, Second Edition, New Jearsy: Prentice-Hall, Inc.

BERKES, Niyazi (1975). *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

BERKES, Niyazi (1978). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

BİLGEGİL, M. Kaya (1972). *Şair Şinasi*, İstanbul: İrfan Matbaası.

¹⁵ Dilin bu özellikleri konusunda bkz: FOUCAULT 1994: 250-300.

¹⁶ Bunun bir başka örneğini daha sonraki yıllarda Cenap Şehabettin'in şiirinde kullandığı "yasemin renkli saat" anlamına gelen "saat-i seman-fam" ifadesinde de görebiliriz. Döneminde anlaşılmayan ve edebi tartışmalara sebep olup bütün bir Servet-i Fünun neslini eleştirilmesine yol açan şiir şöyledir:

"artık uyan ey mâh
ey mâh-ı dil-ârâm,
zîrâ geciyor âh!
sâât-i semen-fâm!

- BİRAND, Kamuran (1955).** *Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimat'ta Tesirleri*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- BLACK, Cyril E. (1986).** *Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri*, (Çev. Fatih Gümüş) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- BOLAY, Süleyman Hayri (1990).** "Akıl", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.2, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- BOLAY, Süleyman Hayri (2004).** *Felsefeye Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- CRILLOT, J. (1983).** *A Dictionary of Symbols*, Second Edition, London: Routledge & Kegan Paul.
- CUDDON, J. A. (1991).** *Literary Terms and Literary Theory*, Third Edition, New York: Penguin Books.
- ÇAĞRICI, Mustafa (1988).** "Adâlet", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c. I, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1986).** "Divan Şiiri", *Türk Dili*, c. LII, nr. 415-17, Temmuz-Eylül, 1-77.
- ÇÜÇEN, A. Kadir, Bilgi Felsefesi**, Bursa: ASA Yayınları.
- DİZDAROĞLU, Hikmet (1954).** *Şinasi, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Varlık Yayınları. (3. Bs., 1982).
- DUMAN, Halûk Harun (2000).** *Erzurum Basın-Yayın Tarihi (1867-1997)*, İstanbul: DUYAP Yayınları.
- DUMAN, Halûk Harun (1988).** "Tuhaf Bir Lügat: Miftah-ı Lisan", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, nr.54, Haziran, 82-88.
- ECO, Umberto (1996).** *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev: Kemal Atakay), İstanbul: Cem Yayınları.
- EKİZ, Osman Nuri (1985).** *Şinasi, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Kastaş Yayınları.
- EMİL, Birol (1979).** *Mizancı Murad Bey, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İÜEF Yayınları.
- EMİL, Birol (1997).** *Türk Kültür ve Edebiyatı'nda Meseleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ERHAT, Azra (1972).** *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- ERUYGUR, Necdet (1953).** *Şinasi ve Tasvir-i Efkâr Gazetesi*, İstanbul: İÜEF, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995).** *Critical Discourse Analysis, The Critical Study of Language*, New York: Longman Publishers.
- FOUCAULT, Michel (1994).** *The Order of Things, An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books.
- FREY, Fredrick W. (1965).** *The Turkish Political Elite*, Massachusetts: The M.I.T. Press.
- FUAD, Mehmed (1977).** *Şinasi, Yaşamı, Sanatçı Kişiliği, Yapıtları*, [İstanbul]: De Yayınevi.
- GIBB, E. J. W. (1967).** *A History of Ottoman Poetry*, V.5, (Edward G. Browne ed.), London: Luzac Company Limited.
- GÖKYAY, Orhan Şaik (1987).** "Divan Edebiyatı Kimin?", *Türk Dili*, nr. 424, Nisan, 224-236.
- GÜÇLÜ, A. Baki (1995).** "Hermes'ten Günümüze Felsefe Hermeneutik ya da 'Anlamayı Anlamak'", *Edebiyat-Eleştiri*, Güz, 124-36.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1989).** *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

HASANOĞLU, Mustafa [t.y.]. *Şinasi'nin Tercüman-ı Ahval ve Tasvir-i Efkar'daki Makalelerinin Lügati*, İstanbul: İÜEF, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Lisans Tezi, (T. 753).

HOLSTI, Ole R. (1968). "Content Analysis", *The Hand Book of Social Psychology*, 2. Ed., (Ed: Gardner Lindzey- Elliot Aronson, London: Addison-Wesley Publishing Company, 596-692.

IMBERT, Paul (1981). *Osmanlı İmparatorluğunda Yenileşme Hareketleri, Türkiye'nin Meseleleri*, İstanbul: Havas Yayınevi.

İBRAHİM NECMİ [DİLMEN], (1921). "Şinasi ve Asarı", *Yarın Mecmuası*, nr. 10-16, 18-21, 1921-22, İstanbul.

KABACALI, Alpay (1989). *Türk Kitap Tarihi*, 2. Bs., İstanbul: Can yayınları.

KAPLAN, Mehmed vd. (1974). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I, 1839-1865*, İstanbul: İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

KAPLAN, Mehmet (1985). "Yeni Aydın Tipi: Büyük Reşid Paşa ve Şinasi", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergah Yayınları, 167-176.

KAPLAN, Mehmet (1992). "Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, c. I, 2. Bs*, İstanbul: Dergah Yayınları, 253-274.

KARAL, Enver Ziya (1983). *Osmanlı Tarihi*, c.VIII, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KAYNAR, Reşat (1985). *Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

KORAY 1959. *Türkiye Tarih Yayınları Bibliyografyası 1729-1955*, (Haz. Enver Koray), 2. Bs., İstanbul: Maarif Matbaası.

KÖPRÜLÜ 1913: 267-70.

KÖPRÜLÜ, Fuad (1913). "Şinasi'nin Şiirleri", *Servet-i Fünûn*, c. 41, nr. 1052, 8 Şubat, 267-270.

KURŞUN, Zekeriya (1995). "Said Paşa'nın Kitâbet-i Resmiyye Hakkında Bazı Mülâhazaları", *Osmanlı-Türk Diplomatîği Semineri Bildirileri*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi.

LAROUİ, Abdallah (1993). *İslâm ve Modernlik*, İstanbul: Milliyet Yayınları.

LEVEND, Agâh Sırrı 1984. *Türk Edebiyatı Tarihi (Giriş)*, c.I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

LEWIS, Bernard (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

MAKARYK, Irenar R. (1995). *Encyclopedia Contemporary Literary Theory*, Toronto: University of Toronto Press

MARDİN, Şerif (1984). *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*, 2. Bs., İstanbul: İletişim Yayınları.

MARDİN, Şerif (1985). "Tanzimat ve Aydınlar", *TCTA*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MARDİN, Şerif (1994). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınevi.

MARDİN, Şerif (1996). *Yeni Osmanlı Düşüncesi'nin Doğuşu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

MAUROIS, Andrés (1980). *Voltaire, Hayatı ve Eserleri*, (Çev: Cenap Yazansoy), İstanbul: Rado Yayınları.

MERMUTLU, Bedri (1996-97). *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, İstanbul: İÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

OKAY, Orhan (1990). *Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları, Tanzimat Edebiyatı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1940). *Şinasi, Şair Evlenmesi* (Komedi 1 Perde), İstanbul: Remzi Kitapevi.

PAKALIN, Mehmed Zeki (1972). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, c.III., İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

SAID, Edward (1982). *Oryantalizm*, (Çev. Nezihi Uzel), İstanbul: Pınar Yayınları.

SEÇMEN, Hüseyin (1972). *Şinasi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

SINASI (1981). *The Wedding of a Poet: A one-act comedy (1859)*, New York: Griffon House Publications.

SOYKAN, Ömer Naci (1995). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat, Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

SPITZER, Leo (1964). "Üslûb Tedkikleri ve Muhtelif Memleketler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. XIII, 31 Aralık, 151-164.

ŞİNASİ (1960). *Müntehabat-ı Eş'âr*, (Haz: Süheyl Beken), Ankara: Dün-Bugün yayınevi.

ŞİNASİ (1960a). *Tercüme-i Manzume*, (Haz: Süheyl Beken), Ankara: Dün-Bugün yayınevi.

ŞİNASİ (1960b). *Makaleler* (Haz: Fevziya Abdullah Tansel), Ankara: Dün-Bugün yayınevi.

ŞİNASİ-EBUZZİYA (1886). *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye*, Temsil-i Sâlis, Konstantiniye: Matbaa-yı Ebuzziya.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1982). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (Haz: Zeynep Kerman), İstanbul: Yağmur Yayınları.

TARAKÇI, Celal (1986). *Cenab Şehabeddin'de Tankit*, Samsun: Eser Matbaası.

TARLAN, Ali Nihad (1940). "Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit", *Tanzimat I*, İstanbul: Maarif Matbaası, 597-617.

TOYNBEE, Arnold (1991). *Medeniyet Yargılanıyor*, İstanbul: Ağaç Yayınları.

TURHAN, Mümtaz [ty.]. *Garplılaşmanın Neresindeyiz?* İstanbul: Yağmur Yayınevi.

UYGUNER, Muzaffer (1991). *Şinasi, Yaşamı, Sanatı ve Yapıtlarından Seçmeler*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÜLGENER, Sabri F. (1983). *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*, İstanbul: Mayaş Yayınları.

ÜLKEN, Hilmi Ziya (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 3. Bs., İstanbul: Ülken Yayınevi.

VOLTAIRE (1966). *Felsefe Sözlüğü*, (Çev: Lütfi Ay), c. IV, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

WELLEK, Rene-Austin WARREN (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

YETİŞ, Kâzım (1996). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: Alfa Yayınları.

ZİYAD EBÜZZİYA (1997). *Şinasi*, (Haz: Hüseyin Çelik), İstanbul: İletişim Yayınları.

MUHAFAZAKÂR SANAT/MUHAFAZAKÂRIN SANATI/SANATIN MUHAFAZAKÂRLIĞI

Prof. Dr. Mehmet NARLI*

ÖZET

Siyasal, sosyal, ideolojik ve felsefî birçok kavram, sanatla birlikte kullanıla gelmektedir. Sanat denilen terkinin bakış açıları, tematik, biçimsel ve teknik boyutları düşünöldüğünde bu kullanımların gerekliliğı de ortada. Çünkü sanatçı dediğimiz kişi sosyal bir varlıktır ve onun sosyal kaynakları olan bir bakış açısı vardır. Sözsöl, görsel ve aya sessel özü olan herhangi bir sanatın biçimlerinin, tekniklerinin, izleklerinin toplumsal gelenekten, değışimden ve dönüşümden etkilenmemesi düşünölemez. Dolayısıyla tartışmak istediğimiz konu bu siyasal, sosyal ve felsefî kavramların sanatla birlikte anılması değil. Birinci problemimiz, aydın, eleştirmen, yazar gibi kimliklerle sanatın niteliğini ve kimliğini konuşurken bu kavramlardan bazılarını neredeyse bir sanat sosyolojisi teorisi ortaya koyar gibi kullandıkları halde bazı kavramları kullanmaktan imtina etmeleri hatta bu kavramların bazılarının sanatla birlikte kullanılmasına karşı olmalarıdır. İkinci problemimiz ise bu karşı duruşa karşı üretilen argümanların tutarsızlığıdır.

Türkiyenin modernleşme sürecinde kota konulan kavramlardan biri de “muhafazakârlık”tır. Kimileri “muhafazakâr sanat olmaz” diyerek, kimileri “sanat muhafazakâr olmaz” diyerek tartışmanın bir yerinde yer alıyorlar. Halbuki tartışmanın olmazsa olmazı, muhafazakâr sanat olur diyenlerin de olmaz diyenlerin de muhafazakârlığı ne anlamda kullandıklarını açıklama gereğidir. Örneğın sanatla muhafakarlık arasında bir “nitelik ilişkisi” mi kuruyorlar bir “iyelik ilişkisi” mi kuruyorlar? Bir nitelik ilişkisi kuruyorlarsa, muhafazakârlığın daha çok hangi düzlemde sanat anlayışını, sanatın simgelerini, iletilerini etkilediğini belirtmek durumundadırlar. Bir iyelik ilişkisi kuruyorlarsa sanatın değil kimin sanat yaptığının önemini ortaya koymalıdırlar. Muhafazakâr sanat olur diyenler de olmaz diyenler de salt muhafazakârlıktan mı yoksa muhafazakârlığın dinle olan bağlantılarından mı yola çıkarlar? Olmaz diyenlerle olur diyenler, muhafazakârlığın gelenekle ilişkisini aynılık düzleminde mi görüyorlar yoksa birincisini hayat içinde alınan bir tavır, ikincisini bir olgu olarak mı değeriendiriyorlar? Biz bu çalışmada bir taraftan kavramsal bir tanımlama çerçevesi çizmeye çalışıyor bir taraftan da kavramların veya yargı ifadelerinin “sosyal iletişim” denilen bir alanda nasıl “haysiyetlerini” kaybettiklerini (kavramın, kurulan cümlenin anlamını bilmemek, onlarla neyi anlatmak istediğini ortaya koyamamak, dili naklen veya emaneten kullanmak vs) tartışıyoruz.

Anahtar Kelimeler: Muhafazakârlık, Sanat, Siyaset, Felsefe, Edebiyat

CONSERVATIVE ART/ART OF TRADITIONALIST/CONSERVATIVE OF ART

ABSTRACT

Several notions which are political, social, ideological and philosophical have been used with art. Phrase which called art's aspects, thematic, formal and technical dimensions also it is appear that these utilizations are necessary. Because person called craftsman is a social presence and he has a aspect which has social sources. There aren't any arts which has verbal, visual and vocal essence effect by its social tradition, change and transformation forms, technicals, themes. Thereby, we won't discuss to be remembered mention political, social and philosophical notions with art. Our first problematique, identifies such as intellectual, critic, author avoid to use some notions although they use them by a theory which sociology of art and their protesting to use some of these notions with art. Our second problematique is desultoriness of argument which is produced against to oppositons.

Conservatism is a notion which imposed a quota on Turkey's modernization process. Some people say “It isn't conservative art”, some people say “Art isn't conservative.”, they take a place elsewhere in discussion. Whereas sine qua non of discussion is necessary of explanation that both of them use what mean of conservatism. For example, do they interrelate with art and conservatism by qualitative or possessive relation? If they build a quality relationship, they must indicate in what context conservatism affect to mentality of art, symbols and messages of art. If they build a ownership relationship, they

* Balıkesir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

indicate importance who made art. Do people who say art can be conservative and art can't be conservative set forth pure conservatism or relation with religion and conservatism? Do they evaluate relation with conservatism and tradition in context of sameness? Or do they evaluate that conservatism is an attitude taken in life and religion is a fact?

We discuss not only notional definition framework in this work, but also notions or sentence statements how lose their characteristic -not know establishing the meaning of the sentence and notion, not set forth to what do they want to tell, use to language by transfer or trust etc.- in field is called social "communication".

Keywords: Conservatism, Art, Policy, Philosophy, Literature

Niyet ve Anlam Bağlamında

Muhafazakâr sanat "olur" diyenler de "olmaz" diyenler de "muhafazakâr"ı ne anlamda kullandıklarını açıklamalıdır. Örneğin sanatla muhafazakârlık arasında bir nitelik ilişkisi mi; bir iyelik ilişkisi mi kuruyorlar? Bir nitelik ilişkisi kuruyorlarsa, muhafazakârlığın daha çok hangi düzlemde (siyaset, kültür, gelenek) sanat anlayışını, sanatın simgelerini, imgelerini ve iletilerini etkilediğini belirtmek durumundadırlar. Bir iyelik ilişkisi kuruyorlarsa sanatın değil kimin sanat yaptığının önemini ortaya koymalıdır. Muhafazakâr sanat olur diyenler de olmaz diyenler de salt muhafazakârlıktan mı yoksa muhafazakârlığın dinle olan bağlantılarından mı yola çıkarlar? Olmaz diyenlerle olur diyenler, muhafazakârlığın gelenekle ilişkisini aynılık düzleminde mi görüyorlar yoksa birincisini hayat içinde alınan bir tavır, ikincisini bir olgu olarak mı değerlendiriyorlar? Sadece kavramsal bir tanımlamadan veya çerçeveden söz etmiyorum. Kavramların veya yargı ifadelerinin "sosyal iletişim" denilen bir alanda nasıl "haysiyetlerini" kayb ettiklerine (kavramın, kurulan cümlelerin anlamını bilmemek, onlarla neyi anlatmak istediğini ortaya koyamamak, dili naklen veya emaneten kullanmak vs) de atıf yapmak istiyorum.

Nitelik İlişkileri Bakımından

"Muhafazakâr sanat olmaz" diyorsak, sosyalist sanat, hümanist sanat, modernist sanat vesaire de olmaz demek durumundayız. "Sanatın sosyalist bir tavrı, hümanist bir özü, modernist bir süreci olur ama muhafazakâr niteliği olmaz" demek en hafifinden tartışmayı bir "bağlam"dan çıkarır; modern reddiyeci savunma alanlarına hapseder. "Devrimci sanat" gibi insanda sadece ironik tepkilerin gelişmesine katkı sağlayan bir niteleme ile de işin içinden çıkamayız. Esasen sanatın siyasal ve kültürel nitelikleri konusundaki bu kilitlenmenin Türkiye modernleşmesi ile ilgisi vardır. Türkiye modernleşmesinin, özellikle görgüsüz, seçkinci ve seçkinci artığı mantığı ve söylemi oldukça "tutucu" ve "zorba" olmuştur ve yıllardır. Bu mantıkla ve söylemle ittifak halinde olan bir sanat kanonu inşa edilmiş; bu kanonik yapının elemanları kendilerine bahş edilmiş kimliklerle sanata kendilerinden başkasının anlam yüklemesini hazmedememiştir.

"Muhafazakâr sanat olur" diyorsak, sosyalist, hümanist, modernist, islamcı sanat vesaire de olur demek durumundayız. (Umarım bu ifadeler, 'senin varsa benim de olacak' gibi hazımsız bir kapitalist sahiplik tavrına ve taşranın merkezden intikamı gibi sorunlu bir yer değiştirme talebine indirgenmez) Çünkü hepimiz şu veya bu oranda klasik akılcılığın, romantik duyarlılığın, gerçek üstücü algının, ilerlemeci olduğu kadar gelenekçi ve ruhçu da olan modernizmin çocuklarıyız. Sanatın önüne getirilen bütün niteliklerin bu sürecin ürünü olduğunu unutmamalıyız. "Muhafazakâr sanat olur" denilirken, sanattan çok esasen az önce sözünü ettiğimiz edebiyat kanonunun egemenliğine en azından popüler anlamda son verecek "karşı bir sanat manifestosundan" söz edildiğini görmek de zor değil. Bu durumda muhafazakârlığın sanatın ontolojik varlığı içinde bir yerinin olup olmadığı sorusu güme gitmekte; bir bakıma "olmaz" diye tutturana kapalı zihniyetin karşısına "olur" diyen aynı zihniyet çıkmaktadır.

"Muhafazakâr"ı bir sıfat, sanatı bir isim olarak kullanmanın önünde ne yapı ne de anlam bakımından bir engel vardır. Maddesel ve kavramsal düzeyde hiçbir varlık ve kavram salt kendisi değildir veya salt kendisi olarak "iş" görmez. Dili, pratik düzeyin üstünde kullanabilen veya dilbilimle az çok iştiğal eden herkesin bilebileceği gibi isimlerin "nitelenmek" gibi bir özelliği vardır. Ayet ve delalet, gösterge ve gösterilen ilgisi bağlamında ulaşılabilecek anlamların neredeyse tamamı birincilerdeki "nitelik"lerin yönlendirici hatta belirleyici etkisi altındadırlar. Örneğin "deniz" in

gösterdiği pratik, simgesel ve imgesel anlam dizgeleri, en azından onun büyüklüğü ve enginliği ile ilgilidirler. Hiçbir niteliği bilinmeyen bir “şey”in hayat içinde bir “iş” görmesi değil, tanımlanması bile mümkün değildir. Öyleyse sanat dolayımında belirlenen özelliklerin, ilkelerin salt “sanat” adlı bir varlıktan kaynaklandığını nasıl söyleyeceğiz? “Klasik sanatlar”, “plastik sanatlar”, “sözsöz sanatlar”, “modern sanatlar”, “ geleneksel sanatlar” , “devrimci sanat” gibi nitelendirmeleri yapmakta bir sakınca görmeyeceğiz ama “muhafazakâr” sanat nitelendirmesinde sakınca göreceğiz? Şimdi soralım, bu, gerçekten “sanatın böyle bir niteliği olmaz” mı demek yoksa “biz böyle bir sanatı istemiyoruz” mu demek? Resimle, heykelle, minyatürle, edebiyatla, müzikle kurduğumuz temas onun niteliklerinden bağımsız değildir. Popüler kimliği yazar, edebiyatçı, kültür adamı olarak kayda geçen birinden şu cümleyi duydum: “Geleneksel sanatlar için muhafazakârlık söz konusudur ama modern dünyada sanat muhafazakâr olmaz”. İyi niyete ve uzlaşma arayışına eyvallah. Yüzeysel anlamda sorunu çözmeye müteallik bir yargı gibi görünüyor. Ama dikkat edin sanatın “muhafazakâr niteliği” ile “sanatın muhafazakâr olması” birbirine karıştırılıyor. “Sanat muhafazakârdır” demek sanatın bir niteliğini işaret etmez; sanatın bizzat oluş ve eylem olarak muhafazakâr olduğunu gösterir ki yargı bu açıdan bir doğruyu ortaya koyar. Oysa bu yargı “geleneksel sanatlarda muhafazakârlık söz konusudur” cümlesinin tamamlayıcı cümlesi olarak söyleniyor. Halbuki araya giren “ama” bir karşılaştırma ilişkisi kurmaktadır. Bu durumda bağlı cümlelerin mantıksal doğruluğu için ikinci cümlelerin “ama modern sanatlarda muhafazakârlık söz konusu değildir” biçiminde kurulması gerekir. Bu durumda da sanatla muhafazakârlık arasındaki niteliksel ilişki, sadece ilerlemeci bir bakış açıdan görülmüş olur. Dünyadaki tek bakış açısı da ilerlemeci bakış açısı olmadığına göre yargının göreceliği ortadadır.

Dikkat edilsin illa da “muhafazakâr sanat olur” diye bir iddiayı dile getirmiyorum. Sanatın ilerlemeci, isyankâr, sosyalist, dindar daha bir yığın nitelikleri olabileceği gibi muhafazakâr nitelikleri de olabilir diyorum. Sanatın, muhafaza etmek için yapılmadığı doğrudur ama muhafaza edilmek istenen duygusal, düşünsel ve kuramsal yığınla oluşu, tavrı ve görüşü içinde taşıdığı da doğrudur. Örneğin Divan şiirindeki tek muhafazakârlık biçimsel değildir. Gazel, yaratışın taklidi olan, tıpkı insaninkine benzer, değişmez bir yapının ve bu yapının içine sindireceği bütüncül ancak köptüğü bir gerçekliği zapt etmeye yönelirken ve ancak onu tasannu ve tenevvü yoluyla renklendirirken de muhafazakâr nitelikler taşır. Yahya Kemal’in bütün şiirlerinde süzülen “geçmiş” duygusu ile Nazım Hikmet’in bütün şiirlerinde kendini hissettiren “gelecek” duygusu, şiirlerde neyin muhafaza edildiğini işaret eder. Tanpınar’ın “devam ederek değişmek; değişerek devam etmek” şeklindeki sözünün tam da muhafazakar bir ilke olduğunu da hatırlatmak yerindedir. Ruhi Su, Neşet Ertaş veya Erkin Koray müziğinin muhafazakâr nitelikler taşımadığını kim söyleyebilir. Ellilerde ortaya çıkan modernist edebiyat kendinden önceki edebiyatı muhafazakâr niteliklerinden dolayı eleştirmede mi? Edebiyat Tarihimizde birer kutup olarak nakledilen Muallim Naci ile Rezaizade Ekrem, Mehmet Akif ile Tefik Fikret arasındaki muhalefetin kaynağı birincilerin sanatının sözüm ona fazlaca muhafazakâr nitelikler taşımalarından dolayı değil miydi? Dikkat, bu örneklemeler hemen “evet işte muhafazakâr sanat olmaz çünkü o avangarttır, devrimcidir” denilmesi için yapılmamıştır. “Muhafazakâr sanat olmaz” demekle muhafazakâr sanata karşı çıkmak aynı anlama gelmez.

Sonuç olarak “muhafazakâr sanat olur” diyebiliriz ama “Sanat, muhafazakârdır” diyemeyiz. Çünkü kendine sınırlar çizen ve bu sınırlar dışına çıkmayan sanatın hayatıyeti tehlikeye girer. Sanat muhafazakâr nitelikler taşıyabilir ama onun, dinsel, kültürel, siyasal aklın ve mantığın önerdiklerini bütünüyle muhafaza etmek gibi bir özelliği yoktur. Sanat, bir duygunun gerçekliğini muhayyilede kurabilir; vurgulu bir şekilde duyurabilir. Zaten sırf bu hayal ve abartma yüzünden toplumsal, yasal veya bilimsel gerçeklikle uyumlu olma zorunda değildir. Düccane Cündioğlu’nun dediği gibi, sanatçı, muhayyilesinin, yani kendisinin, zatının, özünün peşinden koştuğu sürece, sanat, sıra dışı, toplum dışı, hatta yasa dışı olmaktan kaçınmaz; dizginlenmesi imkansız olan muhayyilesi yüzünden bütünüyle denetlenemez; hukukla, ahlakla, iktidarla karşı karşıya gelmeden var olmayı beceremez.

İyelik İlişkileri Bakımından

Muhafazakârlıkla sanat arasındaki ilişkiye iyelik açısından bakıyorsak, sanat kavramından çok o sanatı ortaya koyan sanatçının somut varlığıyla ilgileneneceğiz demektir. Laiklik etrafında varılan yargılardan mülhem olarak “sanat muhafazakâr olmaz ama sanatçı muhafazakâr olabilir” denilebilir mi? Nitekim böyle diyenler var. Yani sanatçı muhafazakâr olacak ama sanatının muhafaza etmesini istemeyecek. “Bilim adamı işine duygularını, inançlarını karıştırmaz” der gibi bir şey. Yapan özne

ile yapılan nesnenin bütünüyle aynı olduğuna hiçbir zaman inanmadığım gibi ikisinin birbirinden tamamen bağımsız olduğuna da inanmadım. Daha da ötesi bunlara inanların samimiyetlerine de inanmadım. Resimde ressam, müzik de müzisyen, romanda romancı her zaman vardır. Bir oyuncu bile canlandırdığı karakterde en azından bir bakış açıcı olarak vardır. Kendini ayetlerinin içine koyan Allah gibi insan da kendini yaratışı taklit ederek eserlerinin içine koyar. Fakat dikkat etmek gerekir; eser içindeki sanatçı, bazen çok iyi gizlenmiş olabilir. Hatta bazen kendine aykırı bir şekilde bile görünebilir. Dikkat etmezsek Huzur romanında Mümtaz'daki Tanpınar'ı görebilir fakat Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal'daki Tanpınar'ı göremeyebiliriz. Yer Altından Notlar'daki Dostoyevski'yi görüp Kumarbaz'daki Dostoyevski'yi göremeyeceğimiz gibi. Modern süreç araya “anlatıcı” kavramını sokarak güya anlatı ile yazar arasına nesnellik koydu ama işin gerçeği hiç de inandırıcı olmadı. Nasıl olsun ki? Eseri yazarın özgün yaratısı olarak gören de modernizm değil miydi?

Esasen okuyanı, dinleyeni, bakmanı olmayan bir sanat olmayacağı gibi yazanı, yapanı, oynayanı olmayan bir sanat da olmaz. Yani bir hikâye veya şiir, okunmakla; bir müzik dinlenmekle, bir resim bakılmakla sanat olur. Eserin kendisinde mündemiç olan siyasal ve kültürel iletileri veya telkinleri dışarıda tutsak; sadece estetik düzeyde baksak bile sanatçıyı esas alarak konuşmak zorunda olduğumuz bir “estetik kaygı” ve muhatapı hesaba katmamız gereken bir “estetik ilgi” vardır. Birincisi sanatçının eserinde kurmak istediği düzeni, bütünlük anlayışını, ürettiği eser için belirleyici kabul ettiği ilkeleri kapsar. İkincisi, muhatapın eserde aradığı veya bulduğu nitelikleri ve özellikleri içerir. Bir eserle muhataplığımızda hem onu var eden sanatçının hem de onunla muhatap olan insanın bazı zihin ve ruh mimiklerini kavrarız; muhayyilelerinin derinliklerini, genişliklerini duyarız. İyi bir muhatap, eserde bütünüyle sanatçıyı aramak gibi gereksiz bir işle uğraşmaz ama eserin biçimine, söylemine, kurgusuna ve nitelik telkinlerine sinen yapıcı özneyi bir alt metin gibi okur. Bu bağlamda “sanatçı muhafazakâr olabilir ama muhafazakâr sanat olmaz” biçimindeki bir yargıya delil bulmak oldukça zordur. Sanatçı muhafazakâr ise eserinde de muhafazakâr nitelikler olacaktır; devrimci ise devrimci nitelikler olacağı gibi.

Örneğin bir yazarın bakış açısının, nesnel ve öznel ilişkiler ağı içindeki tavrının, etkisinde kaldığı ideolojinin ve epistemolojinin, anlatım tutumunu belirli ölçülerde etkilememesi düşünülemez. Bir anlatıdaki kişilerde bu anlatım tutumu içinde biçimlenirler. Esasen bir öykünün veya romanın, alt ve üst yapıları arasındaki nedensellik bağına koruyarak kendi bütünlüğüne ulaşması, biraz da bu anlatım tutumuyla ilişkilidir. Yazarın anlatım tutumunu, kurgusal bir varlık olan ve yazarla diğer kişiler arasında duran anlatıcıya devretmesi, yazarın varlığını ortadan kaldırmaz. Yazarın anlatım tutumunun bir parçası olan anlatıcının kimliği ve birikimleri, anlatı kişilerinin kurulmasında oldukça belirleyicidir. Örneğin Ahmet Mithat öykülerinin kişileri ile Tanpınar öykülerin kişileri arasında bir fark varsa bu fark, temelde, yazarların arka planını oluşturan bilgi kuramına ve anlatıcıların öyküdeki tutumuna bağlıdır. Ahmet Mithat'ta kişiler, öncelikle iletilmek istenen değer için kurulmuş gibidirler. Tanpınar'ın kişileri ise sanki hayatın derinliği içinde kendi varlıklarını tartışmaya açan kişilerdir. Başka bir deyişle Ahmet Mithat anlatılarında okurun hikâyenin iç dinamiklerine katılamaması, kişilerle kendi arasında düşünsel bir alan oluşturmaması, eser karşısında kolaylıkla bir ‘öğrenen’ konumuna girmesi yazarın hayat karşısında takındığı tavırla, dünya görüşüyle ilgilidir. Hikâye kişileri de Ahmet Mithat gibi hayatın basit ve belirleyici diyalektiğini temsile ederler. Tanpınar'ın anlatılarında da kişilerin kendi kimliklerini, varlıklarını tartışmaya açmaları, bilgisini ve varlığını tartışan Ahmet Hamdi Tanpınar'dan doğarlar.

TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN METİNVARLIĞA YANSIMALARI: KAVRAM CİNAYETLERİ

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ*

ÖZET

Postmodernizm, modern yaşamın bireyden aldığı değerleri sorgulama, elinden alınanlara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesidir. Modernizmden etkilenen ancak farklılık gösteren bu proje, modernizmin insanı yok eden, ben'i ikinci plâna atan söylemine karşı ben'i ön plâna çıkarır. Büyük bir düşünce sistemi değil, çeşitli alanlarda ve aşamalardaki tartışma ve anlaşmazlıkların ürünü olan postmodernizm birçok alanda etkili olmasına rağmen, geniş anlamda kültür, toplum ve teori alanlarında etkilidir. Ancak hem geleneksel toplumun uzlaşım olarak ele alınma tarzından hem de modern toplumun doğasını işlevsel bütünlüğe kavramıyla açıklayan sosyolojiden farklıdır.

Geniş uygulama ve potansiyel anlayış yelpazesine sahip postmodernizm, elastik bir eleştirel kategoridir; modernizmin bazı yönlerini reddederken bazılarını devam ettirir ve genişletir. Günümüz dünyasının spesifik karakteristikleri hakkında yeni fikirlere olanak tanıyan bu portatif terim, temelde 9 'ölüm' veya 'son' olgusu ile bağlantılıdır: Öznenin ve insanın ölümü/sonu, tarihin ölümü/sonu, yazarın ölümü/sonu, yazının ölümü/sonu, metafiziğin ve temsilin ölümü/sonu, büyük anlatıların ölümü/sonu, ideoloji ve ütopyanın ölümü/sonu, gerçeğin ölümü/sonu, sanatın ölümü/sonu. Bu ölüm/son göstergeleri, postmodernizmi düzensizliğin düzeni, parçalanmanın bütünlüğü, yenilenişin eskimesi etrafında kuralsızlığın kurala dönüştüğü dar anlamda olumsuz bir diyalektik haline getirir.

Bu bildiride yeni bir ufuk arayışı olan postmodern düşüncenin, yapı bozumu niteliğine dikkat çekilerek söz konusu ölümlerin/sonların, tükeniş ya da sondan yeni'den doğuş bağlamındaki etkileri değerlendirilecektir. Böylece her zamansal/ tarihsel sürecin kendine özgü ve tekrarlanamaz sanatını yaratması algısının aksine postmodernizmin, temel ilkelere ve düzenli bir işleyişe sahip olmadığı; tek renkten oluşmadığı; bir ödünç alma vakası değil sona erme ya da yeni yönelim edinme duygusuna katkıda bulunduğu vurgulanacaktır.

Anahtar kelimeler: postmodernizm, metinvarlık, kavram, son, ölüm, değişim, yeni.

REFLECTIONS OF SOCIAL CHANGE TO TEXT-CREATURE: MURDER OF NOTIONS

ABSTRACT

Postmodernism is a project that examination of modern life has taken values from individual, lying its what has taken, return existence source, try to hold in life whose magic is break down. This Project, which has influenced but different from modernism, brings ego forefront, protests modernism's discourse which push aside ego. Not a big idea system, postmodernism, being product of discussion and disputing in several place, although be affective lots of place, extensively in culture, social and theory. However it is different from sociology which express the modern social's nature notion of functional union also handles traditional society's conventional.

Postmodernism who has wide application and range of potential understanding, is a critical category elastic; while it continues some aspects of modernism, some aspects continue and enlarges. This portable term, which enables new ideas in specific characteristics, is associate with 9 death or end. Death/end of subject/human, death/end of history, death/end of writer, death/end of article, death/end of metaphysic and representation, death/end of big narratives, death/end of ideology and utopia, death/end of truth, death/end of art. This significations of death/end, transforms negative dialectic in postmodernism to order of disorder, integrity of fracture, becoming old of innovation.

In this paper, the nature of deconstruction of the postmodern idea that seeks for a new horizon has been drawn attention. In question the impact of the death / end will be evaluated in the context of rebirth from depletion or end. Thus, on the contrary each temporal/ historical process' perception of creating unique and unrepeatable its own art, postmodernism that hasn't got basic principle and regular operation,

* Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

that is not composed of a single color; that contributes to the feeling of acquiring new orientation or termination instead of barrowing case will be highlighted.

Keywords: postmodernism, text-creature, Notion, end, death, change, new.

Çoğul kodlama: Postmodernizm

“Gerçek bütündür. (Hegel)
Bütün gerçek olmayandır. (Adorno)
Postmodern, bütünün bittiği yerde başlar.”
W. Welsch

Tek değerlilik ve merkezilik üzerine inşa edilen modernizm, binyıllık izlekleri ile karşıtlıktan beslenen ancak karşıtlığa tahammül etmeyen bir ideolojidir. Sosyo-psikolojik ve sosyo-ekonomik proje niteliğindeki modernizm, rasyonelleşmenin irrasyonel kökenlerinde yaşanan krizdir. Başkası olma akımı olarak tanımlanabilecek bu kavram, bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel dört evrime bağlı olarak gelişir. Geleneğin kovulmasının imkânsızlığına rağmen bu kriz, etki alanı ve süresi bakımından yaklaşık iki yüz üç yüz yıllık bir hükümranlığa sahiptir.

Modernizmi hazırlayan şartlar İkinci Dünya Savaşı ve sonrası yaşananlar; Nazi ve Stalin rejimlerinin kitlesel kıyımları; soğuk savaş döneminde süper güçler arasındaki silahlanma yarışı ve nükleer tehdit; toplumsal bilinçaltına yerleşen yok olma korkusu/ kaygısı; bilim ve teknolojiye büyük gelişmeler; gerçek tanımının ve algısının değişmesi şeklinde sıralanabilir. Gerçekliğin temsil krizi, sunulamayanın sunulması ve sunuşun reddi/ estetik sürecin terkedilmesi bağlamında gelişen modernizmin amacı bütünleşme, hareket noktası tarih, bağlamı müze, yansımayı da sanat eseri olarak görür. Total bir kopma olmamasına rağmen mitten, mitolojiden, teolojiden, moral değerlerden, geleneksel değer dizgesinden bu ayrılış yabancılaşmayı getirir. Yabancılaşma ise seleksiyonla düşmanlığa, düşmanlık da sonu gelmeyen çatışmalara kaynaklık eder; dünyanın anlamını siler, yaşamın büyüsunü yok eder, insani ilişkileri sığlaştırır, boyutsuzlaştırır, pragmatik çıkarlar bütününe dönüştürür. Kalkınma, ilerleme, gelişme, barış, insan hakları, eşitlik, özgürlük gibi idealleri söylemin ötesine geçemeyince düşünce ile yaşam/eylem sorgulanmaya başlar.

Genelleme öncülüne dayanan modern süreç, düşünsel anlamda bitiş ve yeni başlangıç beklentisinde şekillenir. Bütünlük, süreklilik, homojenlik, determinizm, ilerleme, evrensellik kavramları ile görüngülenen modern sürecin etiği insancılık (hümanizm), özgürlük ve eşitlik değerleri üzerine kurmasına rağmen aslında tek bir düşünceyle bağlantılandırılır. Nesnel kökenleri kapitalist dönüşüm olan modern süreç, uzay ve zaman sınırlılıklarını aşarak evrenselleşme eğilimindedir. Belli bir tarihsel dönemde ortaya çıkan bu değişim süreci, dışsal veya kutsal otorite/ güç söz konusu olmaksızın kendi kendine ilkeler üretir, bu ilkelere dayanarak geçerliliğini temellendirir.

İkinci Dünya savaşı ile modernizm yeni bir yöne ve ileri/ geç dönem kapitalist kültürün yönelimi olan postmoderne evrilir. Kovulan ya da redd edilen her şeyin kovan ve reddeden ile mükemmel oyunu niteliğindeki postmodernizm, varoluşsal düzlemde hem önceki çağdan kopuşu, hem sonucu, hem devamı imler: “Hiçlikten, hiç yoktan sürgün verecek ve kendinden önce gelen şeyi olumsuzlayacak ölçüde radikal bir kopuş ya da kırılma yoktur. Kopuş, zaten işler halinde olan kurallar bütününde mümkündür.” (Foucault, 2001: 141) Dar anlamda olumsuz diyalektik ve yapı bozumu olarak tanımlanan postmodernizmin sözlük anlamı tam şimdi’den sonra gelen’dir. Ön ekin *neo* değil, *post/ sonra* olması ve *geçerli, güncel* anlamına gelen *modern* sözcüğünü tamamlaması, paradoksal çağrışımları barındırır. Postmodernizm, modernizm ile eleştirel bir diyalog içinde olmasına rağmen onu reddetmez; zira *post* olmak, anti olmak anlamına gelmez. Değişmeyi, nitelenen gerçekliği izleyen, ancak ondan farklı bir gerçeklik ve düşünme biçimine atıfta bulunur. Global, çok uluslu, çok sesli, merkezileştirilemeyen, görselleştirilemeyen postmodern kültür, medya, simülasyon, moda kültürü arasında kendi üst anlatısını yaratır.

Postmodernizm, modern yaşamın birey-insandan aldığı değerleri sorgulama, elinden alınanlara uzanma, varoluş kaynaklarına dönme, büyü bozulan hayatta tutunmaya çalışma projesidir. Modernizmden etkilenen ancak farklılık gösteren bu proje, modernizmin insanı yok eden, ben’i ikinci

plâna atan söylemine karşı ben'i ön plâna çıkarır. *Kendin ol!* prensibinin hâkim olduğu postmodernizm, modernizmin bir versiyonudur, aksi ya da devamı değildir. Yeni bir ufuk arayışı olan postmodern düşünce, tek renkten oluşmaz: “postmodernizm, modernizm'in “yüksek” kültürüne karşılık, “alt” kültürlerle de pay tanımaktadır ama, kendi başına bir alt kültür oluşturamaz. Böyle olduğu içindir ki, postmodernizm'e doğrudan doğruya “kitsch” ya da, bizdeki yerleşik deyimiyile “arabesk” yakıştırmaları da yapılamaz.” (Turan, 1992: 18) Bir ödünç alma vakası olmayan bu kuram, sona erme ya da yeni yönelim edinme duygusuna katkıda bulunur. İdeoloji veya din de değildir; dar anlamda olumsuz bir diyalektik, bir yapı bozumdur.

Büyük bir düşünce sistemi değil, çeşitli alanlarda ve aşamalarda tartışma ve anlaşmazlıkların ürünü olan postmodernizm birçok alanda etkili olmasına rağmen, geniş anlamda kültür, toplum ve teori alanlarında etkilidir. Ancak hem geleneksel toplumun uzlaşım sal olarak ele alınma tarzından hem de modern toplumun doğasını işlevsel bütünleşme kavramıyla açıklayan sosyolojiden farklıdır: “Postmodernizmin söylemi, bir arzu dilidir; ekonomisi, libidinal ekonomidir; etiği de çoğunlukla tatmine doğru bir itkiyle bağlantılıdır. Postmodern “metafiziği” düşünürken, farklılaşan kuvvetler, gücün ya da arzunun kuantomları, şart koşulur; ama bu kuvvetlerin, postmodern düşünürler tarafından yorumlanma tarzlarında hatırı sayılır farklar vardır. Arzu fark açısından tanımlanabilir; yine de libidinal tatminin hiçbir bağlantı yerinin olmadığı, ana başkalığın da bulunmadığı alanı olarak faal olabilir.” (Wyschocrod, 2002: 344) Kaynakları bakımından eklektik, dışavurumları bakımından sentetik ve birleştirici olan postmodern kuram, çağdaş toplumdaki indirgenemez çoğulculuk ve çeşitliliği yadsımaz. Zira çağdaş toplumu gelenekselin karşıtı olarak modern kılan da bu çoğulculuk ve çeşitliliklerdir: “Postmodernizm ile çoğulculuğun kapısı açılmış, tarih ve gelenek içeri alınmıştır.” (Özkiraz, 2007: 129) Ancak bu çoğulculuk belirgin ilke uyarınca düzenlenip bütünleştirilemez; bu duruma şekil ve anlam kazandıran herhangi bir denetleyici, yönlendirici yoktur. Toplumun tüm kesimlerinde tesadüfi, yönsüz bir akış vardır. Alanlar ve kesimler arasındaki sınırlar çözülüp dağılarak postmodern parçalanma durumunu yaratır.

Dar anlamda olumsuz diyalektik ve yapı bozumu olarak tanımlanan postmodernizmin sözlük anlamı “tam şimdi'den sonra gelen”dir. Ön ekinin ‘neo’ değil, ‘sonra’ anlamına gelen ‘post’ olması ve ‘geçerli, güncel’ anlamına gelen modern sözcüğünden oluşması bakımından sözcüğün kendisi de bir problemdir. Modern sonrası anlamına gelen terim, paradoksal çağrışımları barındırır: Burada dikkat edilecek nokta, modernizmden önceki sözcüğün “neo” değil, “post” oluşudur. “Neo-modernizm” olsa, “yeni modernizm” anlamına gelirdi; ancak “postmodernizm” olunca anlam değişiyor. “Post”, “-den sonra” değil, “-den kaynaklanan, -den devam eden ama ondan ayrılan” anlamındadır. a) O halde öncelikle postmodernizm, modernizmden esinlenen ama ondan farklılık gösteren bir akım demektir. b) Yine öncelikle dikkat edilecek nokta, bu sözcüğün milli, kültürel sanat türlerinin sınırlarını aşmış olmasıdır. Ve de tekrarlıyorum, postmodernizm sanat ve kültürün de sınırlarını aşarak çağdaş toplumların belli özelliklerini vurgulamada kullanılmaktadır.” (Menteşe, 1995: 274-275) Postmodernizm, modernizm ile eleştirel bir diyalog içinde olmasına rağmen onu reddetmez; zira ‘post’ olmak ‘anti’ olmak anlamına gelmez. Değişmeye, nitelenen gerçekliği izleyen ancak ondan farklı bir gerçeklik ve düşünme biçimine atıfta bulunur. Tüm bu kullanımların ortak noktaları şunlardır:

- tarihte benzersiz karakteristik özelliklere sahip evreye girilmesi
- toplum ve sanat alanındaki postmodern teorilerin farklılıklarına rağmen içi içe geçmesi

‘Güncel olma’nın ve olma isteği’nin farkındalığı niteliğindeki modernite, yeni, geliştirilmiş ve değiştirilebilir bir düzenlemedir. Postmodernizmin hem *pro* hem de *anti* versiyonları bu değişim ve dönüşüm dinamiğini, kopuş olarak değil, sonuç, devam, yoğunlaşma ve genişleme olarak değerlendirirler. Bu iki tarihsel dönem arasındaki fark, değerler ve inançlar ile ilgilidir.

Postmodern dönüş, kitle kültürüne karşı düşmanlığın reddini temsil eder ve tamamen yeni bir koşula doğru ilerler. Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster ‘direnişin postmodernizmi ve reaksiyonun postmodernizmi’ ayırımına giderken Jencks, şu ayırımları yapar:

I-Saf uyanış: Yeni olduğu halde eski gibi görünen her bina bu tanıma uyar. Reaksiyoner ve saf olarak da nitelenebilecek bu binalar, geleceğe meydan okumaz, sadece onu tekrarlar. Eski modadır,

sanki modernizm hiç gerçekleşmemiş gibidir. Hiç sorgulanmayan hayali bir geçmişe bağlı kalan bu eğilim ‘modern bir yanı olan klasik’ mimar Quinlan Terry’in eserlerinde gözlemlenebilir.

2-Radikal eklektizm: Stillerin ve referansların ironik bir şekilde karıştırıldığı bu kategoride, farklı tarzlar bir araya getirilir, binalar efektif şekilde turnak içine yerleştirilir, geleneğe daha eleştirel bir tutum takınılır. Philip Johnson ve Robert Venturi’nin eserleri buna örnektir.

3- Yapısökümcülük: Jacques Derrida’nın fikirlerinden etkilenilerek “form fonksiyonu izler” anlayışının yerine stilistik aşırılık getirilir. Çoğulculuk ve kolaj benzeri bir tasarım anlayışı birleştirilir. Kabul etmeseler de Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Bernard Tschumi’nin eserlerinde de yapısökümcü etki görülür.

4- Karmaşa ve kaos: Kaos ve düzenin etkileşim halinde olduğu, evrenin ve yaratımların yeni bir kozmik üstanlatısı olduğu savunulur. (Kumar, 2013: 151-167)

Postmodernizm, çok değerliliği ve birden çok anlama sahip olmayı, çoklu kodlamayı savunur. Bir tek anlamının, formülün, varlığın herkese empoze edilmesi değil, daha özgür bir tarz içinde çağrışımlar yakalama ve bağlantılar kurmayı amaçlar. Saf ve doğru olanının yerine geniş kültürel arenaya ulaşmayı tercih eder.

Mimari, edebiyat, fotoğrafçılık, sinema, resim, video, dans, müzik gibi pek çok kültür ve sanat alanında kendini gösteren postmodernizm, aydınlanma çağının akli ve bilimi kutsallaştıran söylemini reddedmiştir. Belirli faktörlerin merkeze alınıp putlaştırılmasına karşı zihin-varlık ayrımı yapmak anlamsızdır. Bu nedenle objektif realitenin akılla açıklanabileceği tezi de yadsınır. Evrensel akıl diye bir şey olamayacağı; akıl değil akılların var olduğu ileri sürülür. Temeli belirsizlik ve çelişkiyle yüklü postmodernizmin temel karakteristik özellikleri şunlardır:

- kültürel anlamda düzleşmenin etkili olması, modernizmin elitist tavrına postmodernizmin karşı çıkması
- bilgili olmanın değil ironinin tek seçenek olarak sunulması
- yeni tarz, stil, tür ve ortam kombinasyonları için saflığın bozulması
- metinlerarasılık; diğer metinlerin imlenmesi, alıntılar yapılması
- eklektik bir yönelimin, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılması
- orijinali bulunmayan kopyaların yaygınlaşması
- anlam ve temsil aşamasında kriz yaşanması
- benliğin öz değil süreç olarak görülmesinin terk edilerek simülatif kimliklerin var olması

Kültürel modernizme verilen bir yanıt niteliğindeki postmodernizm, geleneği ret değil, geleneğin kabul edilişi, birçok geleneğin birleşimi, geleneklerin sentezidir: “Postmodernizm temelde herhangi bir geleneğin yakın geçmişle eklektik bir harmanlanmasıdır: Modernizmin hem sürdürülmesi hem de aşılmasıdır. Postmodernizmin en iyi çalışmaları karakteristik bir şekilde çift-kodlanmış ve ironiktir; çoğulculuğumuzu en iyi şekilde bu heterojenliğin kavramasından ötürü, çift kodlama ve ironi yoluyla oluşturulan gelenekler arasında engin bir tercih yelpazesi, çatışma ve süreksizlik doğurur.” (Jencks’den aktaran Kumar, 2013: 130) Anlamı çoğalan ve yayılan postmodernizm, sosyal ve kültürel dönüşümlerle bağlantılı olarak popüler yelpazede de varlığını sürdürür. Postmodernizmin çoğalan anlamlarından bazıları şunlardır:

- güncel toplumsal değişimler
- bu değişimleri tanımlamak, açıklamak amacındaki fikirler
- yaratıcı yaklaşımlar
- farklı ve kapsayıcı bir sözcük
-

Kavram cinayetleri: Postmodernizmin sonlandırdıkları

“Değişik gerçeklere
değişik anlatı biçimleri denk düşer”
Michel Butor

Postmodernizm, modernizmin bazı yönlerini reddederken bazılarını devam ettirir ve genişletir. Geniş uygulama ve potansiyel anlayış yelpazesine sahip postmodernizm, elastik bir eleştirel kategoridir. “Kültürel bir hareket olarak (bir ideoloji, teori ya da program olarak değil) postmodernizmin basit bir mesajı vardı: Ne olsa gider (anything goes). Bu bir başkaldırı sloganı değildir, kaldı ki aslında postmodernizm de isyancı değildir. Günlük yaşam sözkonusu olduğu sürece modern insanların başkaldırabileceği ya da başkaldırması gereken pek çok ve çeşitli şeyler ve yaşam modelleri vardır; postmodernizm aslında her türlü başkaldırıya olanak tanır. Ama kollektif ve bütünsel bir başkaldırı için öngördüğü tek bir büyük hedef yoktur. “Ne olsa gider” şöyle yorumlanabilir: Siz başkaldırmak istediğiniz her şeye başkaldırabilirsiniz, ama ben de başkaldırmak istediğim özgül şeylere başkaldırayım. Alternatif bir söyleyişle, kendimi tamamen rahat hissediyorum diye her şeye başkaldırmayayım.” (Heller, 1992: 81) Bu durum da ard arda gelen ölüm bildirimlerini ve postmodernizmi “modernlik üzerinde kökten bir düşününsellik yaratması bağlamında bir katilin doğurganlığı olarak okuma(yı)” (Kızıler, 2006: 129) olanaklı hale getirir. Postmodern yaşantılarla birlikte gerçekliğini yitiren dünyada “Bu ‘dünyayla ilgili tüm kavramlar...’ elimizden ‘kayıp gitmekte’. Kavramlar çürüyor, çünkü işaret edecekleri ‘gerçeklik’, onlar daha işaret edemeden başka bir renge bürünüyor.” (Argın, 1992: 118) Günümüz dünyasının spesifik karakteristikleri hakkında yeni fikirlere olanak tanıyan portatif terim, temelde 9 ‘ölüm’ veya ‘son’ olgusu ile bağlantılıdır: “artık hiçbir başyapıt, hiçbir büyük kitap üretilmiyorsa ve eğer iyi kitaplar kavramının kendisi bile sorunsal bir nitelik kazandıysa, eğer kendimizi bundan böyle metinlerle, yani geçici, derhal zamanın birikiminin kıvrımlarına geri dönmeyi amaçlayan elden çıkarılabilir eserlerle karşı karşıya buluyorsak, öyle ise süratle geçen bu fragmanlar herhangi biri üzerinde bir analiz ya da yorumsama örgütlemek zor, hatta çelişkili bir girişim olacaktır.” (Jameson, 1992: 119) Öznenin ve insanın ölümü/sonu, tarihin ölümü/sonu, yazarın ölümü/sonu, yazının ölümü/sonu, metafiziğin ve temsilin ölümü/sonu, büyük anlatıların ölümü/sonu, ideoloji ve ütopyanın ölümü/sonu, gerçeğin ölümü/sonu, sanatın ölümü/sonu.

• Öznenin ve insanın ölümü/sonu:

Kökeni Marx, Freud ve Nietzsche’nin Kartezyen ego saldırı olan bu olgu, yeni teknolojilerin insanı post-insan olarak nitelediği gelişim aşaması ile bağlantılıdır ve insanlığı sosyal-tarihsel bir icat olarak sorgular. Marx, öznenin emeğin ve toplumsal koşullanmanın ürünü olarak tarihsel ve toplumsal bağlardan uzaklaştığını; Freud, tamamen tutarlı özbilinç sahibi öznenin edimlerinin bilinçdışı arzularla biçimlendirildiğini; Nietzsche ise, öznenin salt bir kurmaca olduğunu ileri sürer. Levi Strauss’un “felsefenin şımarık veleti” (Sarup, 1995: 13) dediği özne, yapısalcılıkta yok sayılır, yitlik kişi olur. Strauss’a göre insani bilimlerin amacı, “insanı kurmak değil, çözmek” (1996: 56) olmalıdır. Derrida, Foucault, Deleuze, Guattari gibi postyapısalcılar, modernitenin kurucu, derinlikli, değişmez insan özü savlarına karşı çıkararak Nietzsche gibi özneyi dilsel uygulamaların kurgusu olarak değerlendirirler. (Kellner-Douglas, 2011: 71) Derrida yapıbozum stratejisi; Foucault arkeoloji ve soykütük analizleri; Deleuze ve Guattari rizom bilgisi ve şizoanaliz yöntemleri ile modern özneyi odaksızlaştırmaya çalışırlar. (Kellner-Douglas, 2011: 110-119) Luce Irigaray, Helene Cixous, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Jean F. Lyotard gibi düşünürlerin çalışmaları ile özensizlikten antihümanizme ulaşılır ve Derrida Öznenin, Foucault özne olarak insanın ölümünü bildirir. (Benhabib, 1995: 284-294) Foucault, insanı ve Tanrı’yı aynı anda öldüren Nietzsche’yi kayıtsız şartsız onaylar ve insani bilimlerin temelini bilen özne değil, insanı oluşturan ve kuran söylemsel pratikler olduğunu ileri sürer ve modern insani bilimlerin insan merkezli yaklaşımlarını reddeder. “Touraine özneyi hem Apollon’cu hem de Dionysos’çudur diye tanımlar. Ardından da modernizmin böylesi bir özne anlayışını önce uyuttuğunu, şimdilerse ise onun yeniden doğumuna tanıklık ettiğini yazar.” (Kahraman, 1995: 4) Derrida ise, modern felsefenin ve batı düşüncesinin özne merkezli yapısına tepki göstererek “öznenin merkezlesştirilmesi(ni)” (Kumar, 2013: 157) önerir.

- *Tarihin ölümü/sonu:*

Postmodernistlerin ilerleme fikri hakkındaki şüphecilikle ilgili olan bu olgu, tarih yazımındaki tartışmalar, olaylarda birlik veya yönün bulunmadığı düşüncesi ile ilişkilidir. Makro anlatılara karşı mikro anlatıları ön plana çıkaran postmodern tarih yazımı, çizgisel, ilerlemeci, merkezileştiren modern tarih anlayışını soykütük ve arkeoloji analizleri ile düzensiz ve çok katmanlı çizgilere bölerek kesintili duruma getirir. Artık tarih yazımı “hiçbir asli biçime ve genel teleolojiye sahip değildir. Birçok farklı tarih yazılabilir ve bunlar (tarihin evrimci bir doğrultusu olduğu düşüncesi gibi) bir Arşimed noktasına dayandırılmazlar.” (Giddens, 2010: 52) İki dünya savaşı ile Avrupa odaklı tarihin yıkılışı, ulusal şovenizmin de sona ermesidir. K.H. Chen tarafından bu durum, şu şekilde ifade edilir: “Postmodernizm bir dünyanın sona erişini haber verir. Aydınlanmış rasyonalizm ve onun metafizik ve pozitivist değışkelerinin dünyası... beyaz, erkek ve Avrupa merkezciolan bir dünyanın sona erişini... şu da eklenmeli ki; sona eren resmi, evrensel, birleşik, ırkçı, emperyalist Tarih’tir; bu noktadan itibaren bu Tarih bitmiştir. Böylece Tarihin sonu, tarihlerin başlaması anlamına gelir.” (Kızıler, 2006: 137-138) Postmodernizm, ilk olarak Hegel tarafından ortaya atılan tarihin sonu düşüncesini, tekil, çizgisel ve homojen tarihin yerine tarihlerin çoğulluğunu getirilmesi ve “dünya(nın) bir fabl(a)” (Kızıler, 2006: 137-138) dönüşmesi bağlamında aktarır. 20.yy’ın sonundaki tarihsel aşamada, sanatın gerçekliği imajsal olarak yansıması son bulur, sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki tüm bağıntılar bulur. Danto’ya göre bu sanatın ölümüdür; sanatın ölümü de tarihseldir.

- *Yazarın ölümü/sonu:*

Kurallar, yasalar, ilkeler koyan; bilgilendiren, eğiten, yönlendiren ve metnin her aşamasında etken olan yazar, postmodern metinle birlikte geri çekilir. Okurun tam bir özerkliğe kavuştuğu ve odak noktasına geçirildiği bu duyuru, Barthes tarafından 1968’de yapılır. (Rosenau, 1998: 55) Okurun doğumu pahasına gerçekleşen bu ölüm, çağın hiyerarşik ve seçkincilik karşıtı ruhunun edebi süreç dahil olmasıdır. Zira, yazarın tümel yaklaşımı ve belirli öğelere dayanan anlatımı yıkılarak parçalı, kopuk, belirsiz bir yazın ancak okurun metne dahil edilmesi ile çeşitli ve farklı yorumların deviniminde mümkündür: “Bir metni her farklı okur yeniden bir daha, bir daha yaratır; özellikle Postmodern okur, yaratmak, üretmek için yaratılmıştır. Yapıtın dışından gelecek dayatmalar, koşullandırmalar ona etki etmez; yapıtla oynar, ona bir heykeltıraş gibi biçim verir, ruh verir; çıkış emrini yapıt verir, yönü belirleyen rehberlik eden okurdur.” (Özbek, 2013: 16) Postmodern metin, üsluptaki özgünlüğü ve ustalığı reddederken bu karşı çıkışın kaynağı olan bilinç düzeyini de ortadan kaldırmak ister. Böylece büyük-küçük, önemli-önemsiz insan ve eser ayrımlarına son verir. Yazarın ölümü izleği ile paralel olarak biyografinin de modası geçer, geçmişte kalır.

Dilin istikrarlı konuşucuları olmadığı gibi metinlerin de tasarımı ve niyet sahibi yazarları olmadığını söyleyen Derrida, özne ya da yazarın en az metin kadar dilsel bir ürün olduğunu işaret eder. Bu bağlamda edebiyat ile felsefe arasında ayrım olmadığı; tüm söylemlerin birbiriyle bağlantısı bulunduğu, birbirine sızdığı; hepsinin eşit ölçüde kurgusal ve tikel anlamlandırma pratiklerinin ürünleri olduğu vurgulanır. Metinlere ya da kültürel deneyimlere ayrıcalıklı bir okuma yapılamayacağına dikkat çeken bu bakış açısında, hiçbir metne evrensel ya da sahici anlamlar atfedilemeyeceği; açmazlar ve çok seslilik niteliğine sahip metinlerin açık uçlu diyalojik yapıları olduğu; hiçbir yazar ya da okuyucu, eyleyici ya da öznenin anlamın ayrıcalıklı taşıyıcısı olamayacağı da dile getirilir. Parçalanma ve çoğulculuğun altını çizen ve merkezileştiren gücün yokluğuna dikkat çeken postyapısalcıların bireysel düzeyde görme eğilimine karşı postmodernistler toplum düzeyinde görürler. Öznenin çözülüp dağılması toplumun çözülüp dağılması ile paraleldir ki bu toplumun değil toplumun gücünün inkârıdır. Özde modernist ilkeyi paylaşan yapıbozumcular, metinsellik kavramının hem kitap hem de dünya açısından geçerli olduğunu ilan ederek sorumlu ve aktif eyleyicinin bulunmadığını (metnin yazarının olmaması gibi) iddia ederler.

- *Yazının ölümü/sonu:*

Yazarın ölümü bildirisinin devamında kitle kültürü ve yeni yazının yüceltildiği bir süreç devreye girer. Sanatçı/ eleştirmen/ izleyici/ okur/ uzman/ amatör kavramları arasındaki uçurum/ mesafe kapanır. Fiedler, 1969 yılında Playboy dergisinde “Geç Şu Sınırı-Kapat Şu Boşluğu” başlıklı bir yazı yayımlar; bu yazı gerek pornografi içerikli bir dergide edebi/sanatsal bir metnin yer alması ile işaret edilen algı yanıltıcı niteliği gerekse içeriğindeki sınırlara, kurallara, yasalara başkaldırı ile seçkin

modernizme bir manifesto kimliğindedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında modern yazının öldüğü; ironik duyarlılığa yönelen ve analojik olarak romantizm ile bağlantı içinde olan postmodern yazının doğduğu ileri sürülür.

- *Metafiziğin ve temsilin ölümü:*

Yapıbozum stratejisi ile Batı felsefesinin temel dayanaklarını yerinden oynatan Derrida, Nietzsche ve Heidegger'in görüşlerinden hareketle Batı felsefesinin *varlık metafiziği* olduğunu ileri sürer. Varlık düşüncesinin felsefesini yapan batı metafiziğinin varoluş düşüncesine; varoluşun şimdi ve burada olgularına bağımlılığını işaret ederek ancak o an içinde deneyimlenen algısal dünyanın bizzat kendisi olduğu görüşüyle karşı çıkar. Metafiziğin ise, ikili karşıtlıklar yoluyla işleyen bir ilk ilkeye, temel düşünceye dayandığını, olguları erekbilimsel açıdan değerlendirmenin hiyerarşik düzenlemeye varışı kaçınılmaz kıldığını savunur. Foucault ise, delilik, cinsellik, suç gibi modernizmin dışladığı olguları araştırır. Aşkın öznenin ve değişmez insan özü görüşlerine dayanan hümanist metafiziğin salt kendi egosunun yansıması olduğu için öteki algısını benimsediğini; farklılık ve ötekiliği baskılayan totaliter yönünün bulunduğunu ve gerçek ile ilgili tezlerin dile ve temsile yayılan güç iradesiyle bağlantısını analiz eder.

Nietzsche ve Heidegger'in batı felsefesinin temel dayanaklarına yönelik eleştirel çalışmalar ile metafiziği sekülerleştirilmesi; Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanma düşüncesindeki baskı ve totalite biçimlerini ortaya çıkarması postmodernistlerin yolunu açar. Böylece açılan yolda ilerleyerek kendilerinden önceki düşünürlerin çalışmalarını köktenleştirir, batı metafiziğinin temellerini çökertir ve sonunda metafiziğin ölümünü duyururlar: "modernlik metafiziğin son evresidir ve postmodernizm de daha sonra yeni bir başlangıcın olmayacağı bu sonun eğretilmeli dışavurumudur." (Kızıler, 2006: 133) Doğrunun da yalanın da kurmaca olduğunu savunan Nietzsche'nin izinde, modern gerçek kavramını güç dürtüsünün bir sonucu olduğu gerekçesiyle yadsıyan Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Vattimo, Fax, Norris, Nrtton gibi postmodern düşünürler, öznenin, insanın ve metafiziğin ölümü ile temsilin ölümünü de ilan etmiş olurlar. (Vattimo, 1999: 67) Modern bilgi kuramı, düşünceler ile duyular, göstergeler/sözcükler ve temsil edilenlerin temsil ettikleri/temsillerin gönderme yaptıkları olmak üzere üçlü bir ayrıma sahiptir. Modernizmde "temsil, doğru bir imgenin yeniden üretilebileceğini ya da temsil edilebileceğini varsayarken, postmodernistler bunun imkânsız olduğunu ve hakikatin de, gerçekliği temsil etmeye çalıştığı sürece sahtekarlık" (Rosenau, 1998: 137) şeklinde algılanır ki, bu durum yaşanan söz konusu ölümü kaçınılmaz kılar.

- *Büyük anlatıların ölümü/sonu:*

Aydınlanma ile başlayan sürecin idealizm ve tarihselcilik gibi büyük anlatı formları, postmodernizmin bilinen değil bilinmeyen merkezli üretimi ile geçerliliğini yitirir. Bu bağlamda büyük anlatıların tümel bütüncüllüğü yerine küçük anlatıların tikel çoğulculuk, dil oyunlarında eşbiçimcilik yerine ayrı biçimcilik, makro politikaya karşı mikro politika ön plana çıkar.

- *İdeoloji ve ütopyanın ölümü/sonu:*

Artık dramatik değişim ve kopuşların gerçekleşmemesi ile ortaya çıkan tarihin ölümü ile geçmişe ait ideolojik yönelimlerin de yeni toplumsal düzene karşılık gelmediği savunulur. İdeoloji ve ütopyanın ölümü, yapılan devrimlerle eylem düzeyinde de yaşanır. Sosyalizm, liberalizm ve iktisat gibi ideolojilerin sonlanması, ütopyanın da sonlanmasına sebep olur. Daniel Bell - İdeolojilerin Sonu kitabında teknolojinin gelişmesine bakarak yakın bir gelecekte sosyalizm, liberalizm gibi ideolojilerin anlamını yitireceğini, teknolojik gelişmeyi yakalayan toplumların benzer yapı ve kültüre sahip olacağını ileri sürer.

- *Gerçeğin ölümü/sonu:*

Gerçeklik ve temsil arasındaki ilişki üzerine felsefi düşüncelerle oluşturulan bu olgu, postmodernizmin mutlak doğru arayışını terk ederek geçici, yüzeysel ve görünür olanı tercih edişileyle bağlantılıdır.

- *Sanatın ölümü:*

1980'li yıllarda yeni söylem ve estetik anlayış giderek etkinlik kazanır ve Arthur Danto *Sanatın Ölümü* tezini ortaya atar. Yazar sanat tarihinin 3 aşamasından söz eder: 1- Tüm sanat dalları gerçekliğin temsilini kurmaya yönelir: (Gerçeği algılama-gerçeğin temsili); 2- Teknoloji belirleyicidir. Örneğin fotoğraf makinesinin devreye girmesi sonrası plastik sanatlarda gerçeği birebir yansıtma değil sanatçının gerçekle ilgili izlenimini ortaya koyma önemli hale gelir; 3- Sanat artık felsefeye dönüşür ve kendi kendini sorgular. Sanatın kendi kendini yansıtması olan bu eğilim de sanatçı, aklına gelen her şeyi, bir ön tasarım ya da düşünce söz konusu olmaksızın ortaya koyar. Artık gerçeklik kaynağı sanatsal üründür ve yazara göre sanatın ölümü anlamına gelir. Örneğin pop-art çok önemli bir gelişmedir; herhangi bir yorumsal mesajı yansıtmak söz konusu değildir.

Bu ölümler/sonlar, postmodernizmin tükeniş ya da sondan yeniden doğması olarak okunabilir. Batı odaklı düşünce kalıplarının ölümü, modern düşünceyi dışlayan ve hiyerarşik, indirgemeci özelliklerini sonlandıran belirsizlik, hiçlik, anarşi, kaos ortamı yaratır: Postmodern, modernin içinde sunulamayanı, sunulmamanın kendisinde ileri götüren olacaktır: güzel biçimlerin tesellisini, ve elde edilmez olanın kolektif nostalgisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkar edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçle bir anlamını veren yeni sunulmaları araştıracaktır. (..) yazar ve sanatçı, *yapılacak olmakta olanın* kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır. Çalışma ve metnin bir *olayın* karakterlerine sahip olması olgusu doğar. Onlar daima yazarları için geç gelecekle, veya aynı ölçüde olmak üzere, gerçeklemleri daima hemen başlayacaktır. *Postmodern*, geleceğin (*post*) evvelkiliği (*modo*) paradoksuna göre anlaşılacak zorunda kalacaktır.” (Lyotard, 1994: 158) Böylece, yüksek ve alçak kültür arasındaki geleneksel ayrımlar erozyona uğrar; görsel medyanın yaşamı gittikçe artar; anlam ve iletişim hakkındaki işaretlerin dünyayı nasıl anlattığı ile ilgili fikirler sorgulanır; insan kimliğinin tanımlarının değiştiği/ değişmesi gerektiği savunulur; insan ırkını anlatmak için öyküler anlatılır ve ilerleme fikri hakkında şüphecilik belirir.

Postmodern teori, Aydınlanma değerlerini toplumsal kontrol ve iktidarın uygulanması için mazeret olarak görürken 12 temel gösterge ile varlık bulmaya başlar:

1-Belirsizlik ve parçalanma: Nesnellik, bütünsellik, gerçek ve zamandışı evrensellik görüşlerinden kopulur; düşünce ve eylemlerde belirsizlik, kesinsizlik, görecelik ve parçalılık anlam kategorisi durumuna gelir.

2-Fragmanlaşma ve şizofreni: Gerçekliğin çoğullaşması, bütünselliğin odaksızlaştırılması ile belirsizlik ve parçalanma olgularının özneye yansımalarıdır: “Aynı birey çeşitli gruplar içinde yer alabilir. Ya da aynı grup, diğer grupların özelliklerini taşıyabilir. Bu nedenle toplumda merkez yoktur, bölünmüşlük vardır. (..) Buna bağlı olarak ortaya atılan “şizo-özne” kavramı da bir atılımı gerçekleştirebilmek için bölünmüşlüğe, çok yönlülüğe, hareketliliğe sahip özneyi göster(ir).” (Ertem, 2000: 61-68.) Modernizmdeki öznenin yabancılaşması, postmodernizmde öznenin fragmanlaşmasına dönüşür.

3-Bellek yitimi: Sanal gerçekliğin egemenliğinde geçmişe bağlılık ve yönelme yitirilerek başlangıcı ve sonu olmayan bir şimdiki zamana dönüşür. “Geçmişin imha edilmesi” (Kızıler, 2006: 141) olan bu durum, medyanın kuşattığı kolektif bellek yitimi ile sonuçlanır.

4-Derinlik yitimi: Postmodernizm, derinlik mitosuna son vererek yüzeyi merkeze alır. Modernizmin gerçeği görünmeyende arayan metafiziğine karşı postmodernizm gerçeği yüzeyselliği esas alan görünürde arar.

5-Yapıbozumu ve metinselleşme: Derrida'nın her şeyin metin olduğunu ileri sürerek yapıbozumu geliştirmesi ile postmodern evrendeki her şey metne dönüşür. “Yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları “okuma”ya ilişkin bir tarzdır. Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür. (Bu edebiyat eleştirmeninin metnini de kapsar: eleştirmen, içinde, ele aldığı metinlerin, kendi düşüncesini hasbel kader etkilemiş olan başka metinlerle özgürce kesiştiği bir başka

edebiyat ürünü üretmeyi amaçlar.) Bu metinlerarası (intertextual) örüntünün kendine özgü bir yaşamı vardır. Yazdığımız şeyler kastetmediğimiz, hiçbir biçimde kastetmiş olamayacağımız anlamlar nakleder, sözcüklerimiz kastettiklerimizi aktaramaz. Bir metne hakim olmaya çalışmak beyhude bir çabadır, çünkü metinlerin ve anlamların aralıksız biçimde birlikte dokunmaları denetimimizin dışındadır. Dil bizim aracılığımızla işler. Yapıbozumculuğun saiki, bunu kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmektir. Dolayısıyla Derrida kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür.” (Harvey, 2010: 67)

6-İroni: Modernizmde metafizik, postmodernizmde ise ironi ön plandadır. Gerçeğin buharlaştığı simülasyon dünyasında nesne, imge ve göstergelerden oluşan evrende yansıma ve gölgeye özgü ironi egemendir. Bu ironi, farklı bakış açılarının ortaya konulmasıdır. Çok yönlü bir etki alanına ve belirlenmezliğe sahiptir.

7-Eklektizm: Postmodernizmin farklı geleneklere açıklık, çoğulculuk ve çeşitlilik ile bağlantılı olarak her tür birlik ve bütünlüğe karşı çıkışının ifadesidir. Birbirinden farklı birçok geleneğin biraradalığı olan bu durum, çoğul kültürün yaratıcı bir şekilde bileşimidir.

8-Olumsuzluk ve ontoloji: Kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçeklikten söz edilememesi ile Tanrı, insan ya da başka bir odak noktasının olmaması, kuşkuyu doğurur. Böylece dünyanın kendisi de dâhil olmak üzere her alan/kavram bilgi düzleminde değil, varoluş düzleminde sorgulanır.

9-Aporia: Evrendeki dil ve düzene duyulan kuşku, yorumlama kördüğümü olan aporia, postmodernizmin çıkış noktasıdır ancak çıkışın olmadığını imler. Bilginin varlığını reddeden, kısıtlayıcı ve tutucu olan bu nitelik, postmodern insanı sessizlik görünümündeki şüpheliğe, sonu olmayan bir karamsarlığa ve nihilizme sürükler.

10-Nihilizm ve kinizm: Görecelik sınırlarının ortadan kalkması, bireysel ve toplumsal anlamda yaşanan iletişimsizlik ve etik çözümler nihilizm ve kinizmi (kuşkuculuk) hazırlar. Siyasi hayal kırıklıkları ve siyasetin dışlanması ile nihilizm ve kinizm, umutsuzluk, bozgunculuk, anarşizm, taşkınlık, çığlık, ölüm ve intihar ile farklı görünümde ortaya çıkar.

11-Ötekilik: Heterojen dil oyunlarını, çok biçimliliği, çok katlılığı savunan postmodern düşünce, modernizmde dışlanan ya da baskılanan ırksal, kültürel, sınıfsal, politik, cinsel ötekiliği küçük ölçekte kimlik ve farklılık yaklaşımları ile ön plana çıkarır.

12-Çoğulculuk: Postmodernizmin temel özelliği olan çoğulculuk, bütünü, tamlığın, birliğin bitişidir. Modernizmden başlayarak kültürel, geleneksel, ideolojik, yaşamsal, dilsel birlik ve bütünlük iddialarının yadsınmasıdır.

Bugünün entelektüel dünyasında büyük bir etkinlik ve popülerite kazanmış olan postlu tamlamalar ile bir aşma durumunu betimleyen postmodernizm, modern olarak tanımlanan dönemin sonrasını, o dönemin aşılmasını ifade eder: “Postmodernizm, esas itibarıyla, kısmen birbirinden farklı olan dört akıma verilen isimdir: Calhoun'un önerisini takip edersek, bunlardan birincisi modernizme karşı alınmış sanatsal bir tavır, ikincisi felsefede özcülüğe/fundamentalizme karşı duruş, üçüncüsü yapısalılık sonrasında doğan kuramsal ve/ya eleştirel bir konum, dördüncüsü ise moderniteden yeni bir devre doğru toplumsal, iktisadi ve siyasi bir geçişin yaşandığı iddiasıdır. (Tezcan, 1994: 33) Kültürel bir çerçeve olan bu karşı duruş, büyük yığınların sürekli tüketmesi ve sermaye birikim sürecinin işlerliğinin sağlanması ile tüketimin fiziki bir süreç olmaktan çok imgeler ve imajlara yöneldiği bir oluşumdur. Yenileme ve yenilerken yok etme üzerine inşa edilen sanatsal, felsefi, ekonomik, toplumsal, siyasi ve en önemlisi kuramsal/eleştirel dönüşümlerin karşılığıdır. “Postmodern metot, eleştirel soykütüksel tarihtir. Soykütüğü basitçe, bugün ne isek, bu duruma nasıl geldiğimizi betimler... Postmodern soykütüğü bir benlik bilgisi varsayıyorsa eğer, soykütüğü yoluyla bilinen benlik artık yalınkat, birleşik, eksiksiz ve bütün bir benlik olmayıp karmaşık, dağınık, huysuz ve zedelenebilir bir benliktir (..) Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, yüksek kültür ve popüler kültür biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat bölük pörçük ve eklektikti. Yüksek modernizmin ahlaki

ciddiyetinin yerini ironi, pastij, kinizm, ticari tutum ve kimi durumlarda dobra bir nihilizm aldı.” (Küçük, 2011: 362, 409-410) Belirsizlik ve parçalanma, fragmanlaşma ve şizofreni, bellek yitimi, derinlik yitimi, yapıbozumu ve metinselleşme, ironi, eklektisizm, olumsuzluk ve ontoloji, aporia, nihilizm, ötekilik, çoğulculuk göstergeleri etrafında şekillenen ve süreklilik gösteren çift hatta çoğul kodlu karşıtlıklar evrenidir: “İkili karşıtlıklara dayalı modernliğin ‘ya o ya bu’ mantığına karşı postmodernlik her ikisi ‘de/ve’yi ortaya sürüyor, birbiriyle çelişen boyutlara sahip çok işlevli yapılara ve malzemelere yöneliyordu. Modernliğin yapısı bitmiş bir yapıyken postmodernliğin yapısı bitmemiş, kullanıcının edimleriyle değiştirilebilen bir yapıydı. Modernlik ideal insan için inşa ederken, postmodernlik halk için, gündelik hayatı içindeki somut insan için inşa ediyordu.” (Çabuklu, 2004: 20) Her zamansal/ tarihsel sürecin kendine özgü ve tekrarlanamaz sanatını yaratması algısının aksine postmodernizm, temel ilkelere ve düzenli bir işleyişe sahip değildir. Düzensizliğin düzeni, parçalanmanın bütünlüğü, yenilenişin eskimesi etrafında kuralsızlık kurala dönüşür.

Sonuç: Metinvarlık oyunu

*“Her şey olup bitti.
Olanaklıkların uç noktalarına varıldı.
Her şey kendisini imha etti.
Bütün bir evreni yapıbozumuna uğrattı.
O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı.
Bundan sonra yapılabilecek tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret.
Kırıntılarla oynamak, işte bu postmodernidir.”*
Baudrillard

1960’lı yıllarda geleneksel/ yansıtmacı sanat anlayışına, sosyal/ kültürel modernizmin mutlak doğrularına/ söylemlerine/ efsanelerine ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyetine karşı sanat/edebiyat alanından gelen bir başkaldırı devreye girer. Kaynağı hiçbir sınır tanımayan *çoğulculuk* olan sıradışı/ alışılmamış bu başkaldırı, daha önceki metinleri kullanır; ancak onların inşa edildiği biçimsel ve biçimsel dizgeyi, tek ve mutlak olmayı eleştirir. Özne biçimlerin estetik tabuları ve kalıplaşmış ölçütleri yıkılarak ulaşılan başkaldırının adı, postmodernidir.

‘Avrupa’da gezinen hayalet’ olarak nitelenen postmodernizm, mimariden zoolojiye kadar her kültürel disiplinin (biyoloji, ormancılık, coğrafya, tarih, hukuk, edebiyat ve tüm sanat dalları, tıp, siyaset, felsefe vb.) üzerinde iz bırakan ve hâlâ geçerliliğini sürdüren/ sürdürecektir bir kavram projesidir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı içinde Batıya dönük sorgulamaların başladığı, alternatif düşüncelerin üretildiği postmodern dünyanın anlamı yoksunluk, nihilizmdir; tekelciliğe, sömürgeye, sosyalist enternasyonalizme, ateizme sonudur. Buhar makinesinin üretimde kullanılması, elektriğin üretime uygulanması, mikro elektronik ve biyokimya alanlarında özellikle biyoteknoloji ve gen mühendisliği alanlarında gelişmeler yapılması, postmodern süreç içinde bilim ve teknoloji alanına odaklaşan ve etkili olan 3 teknolojik devrimdir. Bu iletişim süreci, insanın neyi ne ölçüde bileceğini, ne tür davranışlara sahip olacağını, davranış anahtarlarını denetler.

Anlam alanı geniş, karmaşık ve belirsiz olan postmodernizm teriminin tam anlamının ne olduğu ve neyi ifade ettiği hususunda hâlâ ortak bir görüş birliğine varılamamıştır. Birbirine tezat teşkil eden çok sayıda postmodernizm tanımı bulunmaktadır: Loyatard’a göre ‘gelişmiş toplumlarda bilginin durumu, ya da metaanlatılara yönelik inanılmazlık’; Harvey’e göre ‘yeni bir yapı veya düşünce tarzı’; Kelner’e göre ‘teknokapitalizm!’; Jameson’a göre ‘Geç Kapitalizm’in kültürel mantığı’; Baudrillard’a göre ‘taktikler, hipergerçeklik ve nihilizm dönemi’; Eco’ya göre ‘masumiyet çağının sonu’; Foucault’a göre ‘bilmeceli ve rahatsız eden bir dönem’; Adair’e göre ‘bir geçiş dönemi’; Barthes’e göre ‘nazik bir mahşer anı’; Touraine’ye göre ‘Modernlikten çıkış’; Berman’a göre ‘katı olan her şeyin buharlaştığı dönem’; Kroker ve Cook’a göre ‘bir panik kültür’; Vattimo’ya göre ‘Avrupa’nın dünyanın geri kalanı üzerinde egemenliğinin sonu’; Bell’e göre ‘sanayi sonrası toplum’; Sarup’a göre ‘muğlaklık dönemi’; Lipovetsky’a göre ‘boşluk çağı’; Feyereband’a göre ‘ne olsa gider dediği şeyin egemen olduğu dönem’; Larrain’e göre ‘Schopenhauer ve Nietzsche’nin felsefelerinden kaynaklanan kötümserlik ve rölativizm’; Gellner’e göre ‘aşırı görelilik ve öznelcilik yanlısı bir akımdır ya da farklı bakış açılarına sahip Nietzsche ile Marx’ın yüzyıl sonraki buluşmasında Nietzsche’nin dans etmesine Marx’ın purosuyla verdiği karşılık’tır.

Herhangi bir kuram ya da ilkeler bütünü olmayan postmodernizm, genel olarak modernizmin, modernizmin temel kavramlarından rasyonelliğin ve bilimsel temsil felsefesinin (epistemolojinin) yadsınmasıdır. Olumsuzlukla tanımlanır, farklı hatta karşıt çözümler içerir. Dolayısıyla bu kapsamlı söylem alanının paradoksu, genelde toplumun özelde sanat eserinin kendini yeniden üretip üretemeyeceğidir. Postmodernizm, yeni bir tür düşünce ve eylem modu olarak yeniden yapılanma ve değişme ile eş zamanlıdır. Yeniden yapılanma, kapsamlı ve total bir değişmeyi süreci halindeki bu söylem, *her sorunun bir tek doğru cevabı vardır* aksiyomunu bütünüyle yadsır; her sorunun hiç ya da birden çok doğru yanıtı olabileceğini savunur. Ayrıca bu dönüşümün bir devam olmadığını; tarihsel zaman içinde yeni ve geçmişten kopuk farklı bir aşama sayılması gerektiğini; ileri teknoloji kullanan medya ve toplumsal ilişkilerde ortaya çıkan dönüşümün belirleyici parametreler olduğunu öne sürer.

Liberal demokrasiden ayrılarak radikal demokrasi anlayışını benimseyen postmodernizm, bünyesinde *çok sesliliği* ve bu çok sesliliğin eylemsel özgürlüğünü barındırır. Sanat estetiğinin ölçütü *şu anda ve burada* olan postmodernizm, özgün olma tezine, seçkinciliğe, misyona, sanata, tarihselliğe, evrenselliğe, bütünselliğe, Batı benmerkezciliğine karşıdır; taklit ve popülizm, mekânsallık, yerellik, üçüncü dünyacılığı, belirsizlik ve kararsızlığı benimser. Postmodern sanat estetiğinde toplum değil, sanatçının bilinci belirleyicidir; gerçeklik yansıtılmayarak açık uçlu kavranılır; yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkar; hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olur; taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçer.

Bir şey söylemeyi değil bir şey belirtmeyi hedefleyen postmodern eser, şimdi'den geçmişe dönük bir akışta tüm değerlerin sarsıntısı üzerinde kuruludur; şimdiye ve geçmişe aynı uzaklıktaki bir kavşaktır. Bu metinlerde gerçeğin parçalanmışlığı ve sınırlandırılmışlığına karşı, sunulan kesitin sınırları aşılarak gözün ulaşabileceğinden daha geniş boyutlarda bir görüntü imlenir. Kendine yeni bir poetika, yeni bir estetik üretmeyen postmodernizm, biçimsel düzlemdeki ana özelliklerini genelde modernizmin çokkatmanlı/ çokanlamlı dokusundan alır. Böylece ilk başlangıçların soylu dinamiklerini kurmaca düzleminde yenileyen postmodern yazar, modernizmde olduğu gibi yaşamın karşıtlıklarıyla *oynar*. Postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan *oyunsuluk* eğilimi, sanatın özüne yönelir; içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; oynanan sanatsal oyunda ana erek, metin olur. Çoğulculuğun doğal bir uzantısı olan oyun yaklaşımı, Bahtin'in diyalogsallaştırma/ karnavallaştırma ve Derrida'nın yapıbozumculuk görüşleriyle koşutluk içindedir. Ancak postmodern yazarın amacı, yarattığı *karnaval* ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden almaktır; modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak istemez. Çıkış noktası anlamlandırma olan postmodern çoğulculuk, gelenekselle avangardist sanat arasında ayırım gözetmez. Postmodern yazar, geleneksel-gerçekçi yazarlar gibi öyküyü keyifle, ancak çok farklı bir estetik konumdan anlatır. Oyun, sadece estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değil; aynı zamanda eğlendirdiği için pragmatik bir işleve de sahiptir.

Metin aracılığıyla okurla oynanan bilmecemsi/ bulmacamsı bir oyuna dönüşen edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamaz; *kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını* anlatır. Doğanın daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası doğaya dönüştüğü kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır. Kimi kez mutasyona uğrayan edebiyat imgelerine rağmen ironinin boyut kazandırdığı yansıtmacı yaklaşımdan uzak dilsel bir oyun oynanır. Artık yabancılaştırılmış dünyadaki yaşam, kurmaca karakterin belirginleştirilmesi ile ironi düzleminde yeniden dönüştürülmüştür. Gerçek yaşam ve daha önceki metinlerle bağlantısının göstergesi türsel dönüşümler üstkurmaca ve metinlerarasılık (alıntı, gizli alıntı, anıştırma, parodi, gülünç dönüştürüm, pastiş, ironi, kolaj, montaj, palempsest) ile gerçekleştirilir.

Okuma, algılama ve yaratışın birleşimi üstkurmaca ile kurgu ile gerçek arasındaki algıyı örten perde kaldırılır; zihinsel ve duyuşsal tutum birleştirilir. yazma eylemini kurmaca metne dahil edildiği üstkurmacada, kurgulanış biçimi izlenir; ikinci bir düzlemde kurgunun nasıl yazıldığı, yazma eyleminin aşamaları ve sorunlarının tartışıldığı, teknik ve anlatım ile ilgili bilgiler verildiği aktarılır. *Kurgu içinde kurgu hakkındaki kurgu* olan bu anlatım tekniği, anlatılan gerçekliğin yanılısına olduğunu göstererek okurun algısını kırmayı hedefler. Böylece, kendi kurgusal yapısını kendi içinde sorgulayan çok katmanlı bir yapıya dönüşür.

Edebi metnin kurgusuna dönük eleştirileri de barındıran üst kurmaca, edebi metinler dışında

kalan dünyanın kurgusallığına, metnin insan yapımı doğasına, gerçeklikle dilsel temsilin arasındaki bağlantısızlığa, dilin gerçeklikten farklı ve bağımsız yapısına gönderme yapar. Metnin kişi, zaman, mekan başta olmak üzere bütün yapı unsurlarını etkileyen ve şekillendiren üstkurmaca, sanatkarın türe ve teoriye ait kıyaslamalar yapmasına da olanak tanır. Bu anlatım tekniğinde edebi gerçek yani sanatın gerçek algısı ile insanın yani yaşamın gerçeği hem birleştirilir hem de ayrıştırılır; sanat ile gerçek arasındaki bağlar, hem koparılır hem de bir araya getirilir.

Postmodernizm zamansal/ tarihsel süreçler, kendine özgü ve tekrarlanamaz sanatı yaratır algısını kırar. Diğer -izmler gibi temel ilkelere sahip olmayan kurama *belirsizlik* hakimdir; kuralsızlık, kural halini alır; olamayacak hiçbir şey yoktur, her şey mümkündür. Kuramın mottosu *anything goes/ her şey gider* şeklindedir. Bu ilke, edebi metnin gerçek anlamlandırma sürecinin ve bu sürecin farklılığındaki üst okurun doğumunu içerir. Böylece postmodern eser, kitabını arayan okur-okurunu arayan kitap-okur bulan kitap şeklindeki 3 yönlü arayış öyküsünün merkezine yerleşir. Yapıtı ile bütünleşen yazarın öyküsü kendisine, kendisi de öyküsüne dönüşür.

KAYNAKLAR

Argın, Şükrü (1992), “Postmodern Yaşantı(lar), Medya ve Bizler”, *Birikim*, S.38-39, Haziran-Temmuz, s.117-120.

Benhabib, Şeyla (1995), *Modernizm, Evrensellik ve Birey*. (Çev. M.Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Best-Kellner, Steven-Douglas (2011), *Postmodern Teori* (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çabuklu, Yaşar (2004), “Postmodern Toplumda Uzam”, *Virgül*, S.69, Ocak, s.2-24.

Ertem, Cengiz (2000), “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II”, *Varlık*, S.1115, Ağustos 2000, s.61-68.

Foucault, Michel (2001), *Kelimeler ve Şeyler*, Ankara: İmge Yayınları.

Giddens, Antony (2010), *Modernliğin Sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil), İstanbul Ayrıntı Yayınları.

Harvey, David (2010), *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.

Heller, Agnes (1992), “Varoluşçuluk, Yabancılaşma, Postmodernizm (Günlük yaşam modellerinde değişim araçları olarak kültürel hareketler)”, *Birikim*, S.42, Ekim, s.78-83.

Jameson, Frederic (1992), *Postmodernizm* (Çev. Nuri Plümer), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent (1995), “Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış”, *Varlık*, S.1048, Ocak, s.2-6.

Kızıler, Funda (2006), *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

Kumar, Krishan (2013), *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Küçük, Mehmet (2011), (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite*, İstanbul: Say Yayınları.

Liotard, Jean-François (1994), *Postmodern Durum* (Çev. Ahmet Çiğdem), İstanbul: Vadi Yayınları.

Menteşe, Oya Batum (1995), “Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm”, *Türk Dili*, S.519, Mart 1995, s.273-283.

Özbek, Yılmaz (2013), *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Konya: Çizgi Yayınları.

Özkiraz, Ahmet (2007), *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Rosenau, Pauline Marie (1998), *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Ankara: Ark Yayınları.

Sarup, Madan (1995), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* (Çev. A. Baki Güçlü), Ankara: Ark Yayınları.

Strauss, Claude Levy (1996), *Yaban Düşünce* (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tezcan, Baki (1994), "Postmodernliğin Dayanılmaz Hafifliği", *Birikim*, S.63, Temmuz, s.33-39.

Turan, Güven (1992), "Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?", *Varlık*, S.1022, Kasım, s.18-19.

Vattimo, Giovanni (1999), *Modernliğin Sonu* (Çev. Şehabettin Yalçın), İstanbul: İz Yayınları.

Wyschocrod, Edith (2002), *Azizler ve Postmodernizm* (Çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.

SOSYAL MEDYA VE EDEBİYAT

Prof. Dr. Vefa TAŞDELEN*

ÖZET

Teknoloji üretmek, araç üretmektir. Aracın kendi başına artı ya da eksi bir görünümü yoktur; amaca, niyete ve kullanım biçimine göre değer kazanır. Bu açıdan anlamlandırılmaya, değerler alanına aktarılmaya, yaşama kültürüne kazandırılmaya ihtiyaç duyar.

Sosyal medya en geniş anlamda toplumun iletişim kanalları demektir. Bu kanallardan günümüzün ileri teknolojileriyle oluşan medya ortamlarını anlayabiliriz. Bu geniş ifade imkânı, hemen her alanda olduğu gibi edebiyatta da yansıma bulmuş, edebiyat ortamı da bir anda sosyal medyanın renkli, hareketli ve curcunalı dünyası içinde buluvermiştir kendini. İşte burada sorgulanacak husus, sosyal medyanın edebiyat açısından doğurduğu imkânların neler olduğudur. Soruyu şu şekilde sorabiliriz: sosyal medya ve edebiyat arasında nasıl bir ilişki vardır: sosyal medya, “edebiyat olayı”nı, yazar, okuyucu ve metin bağlamında nasıl etkiler? Sosyal medya edebiyat için bir imkân mıdır, yoksa imkânsızlık mı?

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, sosyal medya, edebiyat, yazar, okuyucu, metin.

SOCIAL MEDIA AND LITERATURE

ABSTRACT

Producing technology is producing instrument. The instrument has no plus or minus appearance by itself; it gains value with respect to aim, intention and form of usage. In this respect; it needs to be given a meaning, transferred to the field of values and introduced to the culture of life.

Social media means the channels of communication of the society in the broadest sense. Through these channels we could comprehend the mediums of the media that are established via the advanced technologies of today. This wide facility of expression, had a reflection in literature as well as in almost every field, the environment of literature all of a sudden has found itself in the colourful, vibrant and uproarious world of social media. So the issue to be questioned here, related to what kind of the facilities social media produces in regards to literature. We can ask the question as such: how is the relationship between social media and literature: How does social media influence, “event of literature” in the context of author, reader and text? Is social media a possibility or impossibility for literature?

Keywords: Technology, social media, literature, author, reader, text.

Giriş

Kişinin kendini ifade etme ve başkasına ulaşma isteği, içinde yaşadığı zamanın teknik imkânlarına göre biçim kazanır. Geçmişten günümüze doğru gelindiğinde, mağaralara çizilen resimlere, kayalara, ağaçlara oyulan şekillere, duvarlara yazılan yazılara varıncaya değin, bütün bu iletişim çabalarında sosyal medyanın ilk örneklerini buluruz. Bu araçların en ileri aşaması, internet teknolojisi içinde ortaya çıkan sosyal iletişim ağlarıdır. Sosyal medya toplumun haber aldığı, bilgilendiği, bulunduğu büyük bir “meydan” gibidir. İletişim teknolojileri geliştikçe, sosyal medyanın içeriği ve tarzı da değişmiştir. Günümüze doğru gelindikçe gazeteler, radyo ve televizyon kanalları, kısmen de olsa, tek taraflı bir yayın akışı olmaktan çıkarak toplumun kendini ifade ettiği aygıtlara dönüşebilmişlerdir. Bir iletişim aygıtının “sosyal medya” vasfını kazanabilmesi için yalnız topluma hitap etmesi yetmez, toplumun kendini ifade edebilmesine imkân da tanınması gerekir. Buna göre sosyal medya tek taraflı bir iletişim ve yayın akışı değil, içinde pek çok öznenin bulunduğu, birbiriyle diyalog oluşturduğu bir iletişim ortamıdır.

* Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü

Bu geniş ifade imkânı, hemen her alanda olduğu gibi edebiyatta da yansıma bulmuş, edebiyat da bir anda sosyal medyanın renkli, hareketli ve curcunalı ortamı içinde buluvermiştir kendini. İşte burada sorgulanacak husus, sosyal medyanın edebiyat ortamı açısından doğurduğu imkânların neler olduğudur. Soruyu şu şekilde sorabiliriz: sosyal medya ve edebiyat arasında nasıl bir ilişki kurulabilir: sosyal medya, “edebiyat olayı”nı, yazar, okuyucu ve metin bağlamında nasıl etkiler? Sosyal medya edebiyat için bir imkân mıdır, imkânsızlık mı?

1. Teknolojik Bir Aygıt Olarak Sosyal Medya ve Edebiyat

İnsanı tanımlayan ve onu diğer canlılardan ayıran pek çok özelliği vardır. Bunlardan biri de “alet yapan varlık” (*homo faber*) oluşudur. Gerçekten de insanın dışında düşünerek taşınarak, bilgi ve deneyimini kullanarak alet yapabilen, yaptığı aleti geliştirebilen, başka bir canlı türü yoktur. Zaman içinde, insan, bu özelliği sayesinde tabiatla olan mücadelesinde önemli bir güç ve üstünlük elde etmiştir. Teknoloji, bu güç ve üstünlüğün en ileri ifadesidir. Buna göre insan sadece çevresinde bulunduğu ile yetinmez, kendi çevresini de oluşturur; sadece doğanın bir parçası olarak kalmaz, doğanın düzenini kavrayarak, bu düzen içinde kendi varoluşunu güçlendirecek tekniği de üretir.

Teknoloji, kültürel bir üründür, kültür dünyasının bir parçasıdır; orada ortaya çıkar ve her ürün gibi içinde var olduğu kültür tarafından anlamlandırılmak ister. Onun anlamlandırılması, sosyal dünyanın kendi değerleriyle gerçekleşir. Edebiyat da bu değerlerden biridir. Teknolojide eksik olan anlam alanının tamamlanması, sosyal bilimlerin teknolojiye önemli bir katkısı olacaktır. Böylece teknoloji salt mekanik bir aygıt olmaktan çıkarak moral dünyasının değer ve yaşantılarına göre anlaşılan, kendisiyle bu çerçevede ilişki kurulan anlamlı bir nesne, insani değerlerin hâkim ve etkin olduğu bir alan haline gelmeye başlar. Edebiyat böylece etik bir boyut ekler teknolojiye, onun anlam dünyasının oluşmasına katkı sağlar.

İnsanın teknolojiyle olan ilişkisi, teknolojinin giderek havayı, suyu, toprağı, bir bütün olarak çevreyi, hatta uzayı bile kirlettiği, silahlanma yarışının insanlık için ciddi bir tehlike haline geldiği günümüzde, pek çok açıdan yeniden değerlendirilmeye ihtiyaç duyar. Teknolojinin insan dünyasına katılmasında, bu konuda değerlerin ve yaşama kültürünün oluşturulmasında, edebiyatın önemli bir katkısı olacaktır. Teknolojinin olumlu ve olumsuz etkileri, pek çok yazarda ortaya çıktığı şekliyle sadece estetik duyarlık oluşturması açısından değil, bir “vicdan”, “sağduyu” ve “iyi niyet mesajı” olabilmesi açısından da yansıma bulur. Bu açıdan bakıldığında “edebiyat ve sosyal medya arasında nasıl bir ilişki vardır?” sorusuna öncelikle verilecek cevap, “edebiyat, sosyal medyanın ruhunu ve anlamını oluşturur” şeklinde olabilir. Ele aldığı, öne çıkardığı değer ve duygularla, teknolojik ortamın insanî ve ahlâkî bir nitelik kazanmasına katkı sağlar. Bilgi kaynaklarının sorgulanması, çoklu bakış açılarının ortaya konması, yaratıcı ve eleştirel düşüncenin geliştirilmesi, giderek bir medya etiği ve yaşama kültürünün oluşturulması da söz konusu olumlu etkiler arasında yer alır.

Tabii, sosyal medya, bir araç olarak edebiyata nasıl bir imkân sağlar sorusu da ilginç bir soru olabilir. İleri iletişim teknolojileri sayesinde “merkez” ve “otorite” kavramı anlam yitimine uğramış, merkezler çoğalmış, kristalleşmiş, dünyanın en ücra köşeleri bile “ulaşılabilirlik” ve “görülebilirlik” değeri açısından merkez haline gelmiştir. Merkez, dünyanın neresi olursa olsun, öncelikle “değer”in olduğu, “değerin üretildiği”, “değerin yaşandığı” yerdir. Bu açıdan bakıldığında belirli merkezlere bağlı olan kültür, sanat ve düşünce hayatı, iletişim teknolojilerinin sağladığı imkânlarla kristalleşmiş, giderek nerede olursa olsun her bir bireye kadar indirgenmiştir. Bu kolaylık, bireye, değer üretebilme, ürettiği değeri sergileyebilme, başkalarının ürettiği değerlere ulaşabilme imkânı kazandırmıştır. Edebiyat açısından bakıldığında elektronik kitap ve dergiler bu kolaylığın en basit örnekleri olarak görülebilir.

2. Sosyal Medya ve Edebiyat İlişkisinin Boyutları

Her edebiyat olayı üç unsurdan oluşur: yazar, eser ve okuyucu boyutu. Yazar olmazsa, edebiyat da olmaz. Eser olmazsa edebiyat olayı da gerçekleşmez. Aynı şekilde okuyucu olmazsa edebiyat olayı da tamamlanmış sayılmaz. Sosyal medya ve edebiyat ilişkisini; yazar, okuyucu, metin boyutları açısından ele alabiliriz.

2.1. Yazar Boyutu: Edebiyat olayında öne çıkan üç unsurdan ilki, yazar boyutudur. Sosyal medya yazarı nasıl etkilemekte, onun yazma eylemi üzerinde nasıl bir etki oluşturmaktadır? Yazarın gelişimine, eğitimine ve yazının ortaya çıkmasına nasıl bir katkı sağlamaktadır? Öncelikle, sosyal medya sunduğu “çoklu bilgi kaynakları” ile yazarı ve eserini beslemektedir. Yazma eyleminin temelinde “yaşama”, “okuma”, “kültürlenme”, başka ifade ile “beslenme” edimi vardır. Yazmak için yaşamaya, bilmeye, tecrübe etmeye ihtiyaç vardır. Sosyal medya, sınırsız organları sayesinde, insanlığın birikimini, bu eserler hangi dilde olursa olsun, yazarın ve okuyucunun hizmetine sunmaktadır. Son on yılda, paylaşım siteleri vasıtasıyla, yüzlerce yıl önce basılmış kitaplara, hatta el yazması eserlere bile, hiçbir zahmete katlanmadan ulaşılma imkânı ortaya çıkmıştır. Geline bu noktada, felsefeden edebiyata, edebiyattan çeşitli bilim dallarına varıncaya değin, insanlığın birikimi elimizin altındadır. Sosyal medya, bilinçli kullanılması durumunda, yazar için sürekli bir “besin kaynağı” durumunda olduğunu belirtmek gerekir.

Edebiyat alanı, yazar açısından bakıldığında, sıradan bir benliğin ürünü olarak görünmez; özellikle modern edebiyat, yazarın yaratıcılığı ve öznelliği çerçevesinde açıklanır. Bu bakış açısında, sanat eserindeki “şahsilik”, “öznel algılama biçimi” daha çok öne çıkar. Tabii ki bu husus, duruma göre ağır bir duygu oluşturabilmektedir. Son yüz elli yıldır daha sık duyduğumuz “bunalım”, “melankoli”, “bohem” gibi ifadeler, yazarın kendi benliği ile varlık, varlıkla kendi eseri arasında yaşadığı gerilimin bir ifadesi olarak görülebilir. Modern dönem, bu sorunun onlarca ağır örneği ile karşımızdadır. Edebiyat, öncelikle yazarını şekillendirerek, terbiye ederek, olgunlaştırarak yola çıkan; geleneği ve adabı olan bir çalışma alanıdır. Bu adap ortaya çıkmadığında, sanatçı, “kendini taşıyamama” gibi ileri derecede varoluşsal bir kriz yaşayabilmektedir. Acaba sosyal medya bu varoluşsal krizi teşvik mi eder, yoksa ona çare mi olur? Yapılan değerlendirmelere baktığımızda şu tür eleştirilerle karşılaşmamız mümkündür: “İnternete iki şiiri düşen, iki satır yazısı yayımlanan, kendisini büyük yazar olarak görmeye başlıyor. Sosyal medya ortamına giriyoruz, bakıyoruz zaten herkes yeterince meşhur, yeterince tanınmış. Ortada meşhur yazarlar var, ama meşhur eserler yok. Sosyal medya, oluşturduğu bu sahte hava ile gençlerin edebi ve estetik anlamda yeteneklerinin olgunlaşmasına, gelişmesine fırsat vermemekte; en sonunda onları kendi havalarını taşıyamaz hale getirmektedir.” Eleştirilerdeki bu tereddüt, eski ve yeni, geleneksel olan ve çağdaş olan arasındaki çatlağın açılması ile daha da derinleşebilmekte; bu da esasında bir “gelenek oluşturma” çabası olarak özetlenebilecek edebiyatın doğasını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Bu tereddütte haklılık payı da vardır; zira edebiyat kendi tarihi ve geleneği demektir. Tarih ve geleneğin dışında edebiyat oluşmaz. Sosyal medya, güncele odaklı dikkatiyle, edebiyat geleneğini yeterince algılayabiliyor mu; işte bu da sosyal medya ve edebiyat bağlamında tartışılması gereken sorunlardan biri olarak görünmektedir.

Sosyal medya, bir araç olarak yazarın kendisini ifade etmesine daha çok katkı sağlar. Bu yönüyle edebiyat alanında eser vermek isteyenlere araç olabilir. Bugün edebiyat eserleri, niteliği ne olursa olsun, sosyal medya aracılığı ile tanıtılabilmekte, eleştirilebilmekte, sipariş verilebilmekte, bu şekilde okuyucusuyla buluşabilmektedir. İster adı hiç duyulmamış, ister çok okunan yazarlar olsun, her birisi sosyal medya alanında kendine bir yer bulabilmektedir. Metinlerin tanıtımı, eleştirilmesi, çabuk ve kolay dağıtımı, dijital ortamdan temin edilebilmesi, sosyal medyanın sağladığı kolaylıklar arasındadır. Metnin daha çok okuyucuya ulaşmasında, edebiyata ilişkin haber ve eleştirilerin geniş kitlelere ulaşabilmesinde, günümüzün sosyal medyası aktif bir işlev görür. Daha roman yazılmadan, yazılacak romanla ilgili haberler, daha kitap çıkmadan kitaba ilişkin yorumlar, bir bakıma edebiyatın günümüzdeki sosyal medya ile elde ettiği imkânları gösterir. Öyle ki, okuyucu, bizzat romanın yazılışına tanıklık edebilir, yazım sürecinde yazarla bağlantıya geçip metnin oluşumuna müdahale edebilir. Tabii internet teknolojisinin gelişmesiyle olanaklı hale gelen bütün bu yeni durumların tümüyle iyi ve olumlu bir şey olduğunu da söyleyemeyiz. Bu konuda eleştiriler de getirilebilir.

Edebiyattaki bu “şeffaflaşma”ya getirilebilecek eleştirilerden biri şudur: Edebiyatın kendine özgü bir sırrı, bir gizemi vardır. Yazarın eseriyle dolması ve nihayetinde onu doğurması, kendi içinde bir sır ögesi taşır. Sosyal medya tabiatındaki ve insan dünyasındaki her şeyi, mahremi, kutsalı, gizli ve saklı olanı “alenî” hale getirmekle sınır tanımaz hale gelmiştir. Zweig’in sözünü ettiği (1949: 34, 38) tılsımlı, tanrısal ve sır dolu yaratım süreci, sosyal medyanın ifşa edici ortamında bozulmaya uğramakta, “mahremiyet”ini yitirmektedir. Mahremiyet ve sır, sosyal medyanın en çok ilgi gösterdiği

konular arasında yer almaktadır. Bunun nedeni, ilgi ve meraktır. Sosyal medya, insan doğasındaki zaafıtan, merak duygusundan yararlanarak kendisine taraftar toplamaktadır. Oysa edebiyatçı, eserini üretmeden önce kendini, kendi dünyasını üretebilen bir kişi olmalıdır. Kendisini sosyal medyanın rüzgârına tuttuğunda, kendini oranın aynasında görmeye kalkıştığında, farkında olmadan sahih doğasından da uzaklaşacaktır. O kendi içinde birikebilmeli, kendi içinde çoğalabilmeli, kendi içinde eserini bir inci tanesi gibi oluşturabilmelidir. Günümüzde insanlar acılarını bile sosyal medyada yaşarken ya da daha iyi bir ifade ile “yaşayamazken”, farkında olmadan “rol kesmeyi” de öğreniyorlar. Edebiyat sahih bir varoluşun, sahih bir yaşantının eseridir. İşte sorgulanabilecek hususlardan biri de, sosyal medyanın bu sahih doğaya ne derecede imkân tanıdığı, onun doğasına ve olgunlaşmasına ne kadar uygun bir yapıda olduğudur. Edebiyat eseri zeytin ağacı gibi bulunduğu ortamın havasını çeken bir niteliktedir. Bu yüzden temiz, sahih ve arınmış bir ortam içinde bulunması gerekir. Sosyal medyanın son derece geliştiği günümüzde, sahnenin önü ile arkası, kurgu ile gerçek, otantik olanla kurmaca olan, edebiyat eseri ile gazete yazısı, okuyucu ile yazar birbirine karışmış durumdadır. Bu ortamda edebiyatçılar, kendi sahih dünyalarını vitrine çıkardıkça, eserlerini üretebilecekleri bereketli topraklardan da uzaklaşmış olurlar.

2.2. Okuyucu Boyutu: Yukarıda yaptığımız sınıflamaya göre, sosyal medya ve edebiyat konusunun bir başka boyutu, okuyucu boyutudur. Okuyucu açısından bakıldığında, nasıl bir durumla karşılaşırız? Sosyal medya, öncelikle, okuyucu, yazar ve eserleri hakkında tanıtıcı yazıların, akademik araştırmaların ve eleştiri yazılarının bulanabildiği bir ortamdır. Okuyucu, eserleri seçerken bu birikimden yararlanabilir; okuduktan sonra da kendi düşüncelerini paylaşarak eserin içeriğinin zenginleşmesine katkı sağlayabilir. Dünyanın neresinde olursak olalım, sosyal medya, edebiyat ürünlerine ulaşmanın yollarını son derece çoğaltan bir ortamdır. Pek çok eserin elektronik ortama aktarılması, telif hakkı olanların belirli bir ücret karşılığında indirilebilmesi; öte yandan edebiyat ve sanat dergilerinin kendilerini elektronik ortama aktarmaları, araştırmacıların ve okuyucuların önünde yeni ufuklar açmıştır. İnternet ortamında küresel kütüphaneler oluşmaya başlamış, felsefeden bilime, edebiyattan müziğe insanlığın kalıcı birikimi, elektronik ortam üzerinden kolayca erişilebilir hale gelmiştir. Bütün klasik eserler, neredeyse ilk baskılarıyla çoktan bu küresel kütüphanelerin raflarında yerlerini almaya başlamıştır.

Tabi burada bir kuşku da ortaya konulabilir: Edebiyat olayı, bir metin üretme, bir metin okuma olayıdır. Metin üretmeye ve metin okumaya yaptığı katkı oranında edebiyat için değerli olacaktır. “Oyalayıcı” doğası gereği, yazar ve okuyucuyu metinden uzaklaştırdığında, edebiyat üzerinde olumsuz bir etki de oluşturacaktır.

2.3. Metin Boyutu: Yukarıdaki eleştirilere de ışık tutabilecek şekilde, edebiyat olayının üçüncü unsuru olan “metin” konusunu ele alalım ve “sosyal medya, metnin estetik yapısına nasıl etki etmektedir?” sorusuna cevap arayalım: Aristoteles sanat eserinde hikâyeden, algılanabilir bir uzunluk, düzen ve büyüklükten söz eder. “Ölçü”, “karakter” ve “güzelleştirilmiş dil” bu metin anlayışının temel kavramlarıdır (Aristoteles, 1983: 22-28). Oğün bugün, metin edebiyat eserinin temeli olarak görülmüştür. Edebiyat tarihine baktığımızda anıtsal nitelikte metinlerin üretilmiş olduğunu görebiliriz. Metin varsa edebiyat da vardır, metin varsa söyleyiş güzelliklerinin sergilendiği bir sanat da vardır. Edebiyat kendisini metinle açar, metinle kurar, metinle gerçekleştirir. Edebiyat bir metin dokuma sanatıdır. Metin yoksa edebiyat da yoktur, metin yoksa edebiyatın ontolojik yapısı da oluşmamış demektir. Metin yazmak, sözcüklere ruh ve kişilik katmaktır. Metin yazmak, hayatı kelimelerin damarlarından akıtmak; varoluş durumlarını cümlelerde yeniden canlandırmaktır.

Edebiyat kültürü, bir metin yazma ve metin okuma kültürüdür. Edebiyat dediğimiz her bir durumda bu kültürden söz ederiz. Her edebi çaba, sözcükler üzerinden bir dünya kurar, bir metin oluşturur. Metin oluşturmayan, metinle bir dünya kurmayan edebiyat eseri, kendi varlığını gerçekleştirilmiş sayılmaz; var olmak bakımından bir kusur ve eksiklik içinde bulunur. Edebiyat tarihine baktığımız zaman, büyük sanat eserlerinin aynı zamanda büyük ve ölçülü metinler olduklarını görürüz. Romancı, şair, kendi ustalığını metin yazarak inşa eder, ortaya koyduğu metinlerle ifade eder. Edebiyatın temelinde olan şey, açmaktır, derinleşmektir, keşfetmektir, söylemektir, açığa vurmaktır.

Metinlerin, resimlerin, müzik ve benzeri ürünlerin paylaşılabilirdiği günden güne daha da gelişen, çeşitlenen ve kapasitesini artıran iletişim ve paylaşım ağlarıyla sosyal medya, edebiyata yeni yaklaşımlar kazandırmış gibi görünmektedir. Eleştirmenlerin görüşlerine bakılırsa sosyal medya üzerinden türeyen bir dil ve edebiyat biçimi ile karşı karşıyayız. Bu akıma sadece edebiyatçılar ve edebiyatseverler değil, sanatçılar, politikacılar, bilim adamları, sporcular, giderek sıradan vatandaşlar da katılmakta. Günümüzde sosyal medya ortamında ve yine bu medya ortamı üzerinden gerçekleşen yeni bir metin tarzıyla karşı karşıyayız. Birlikte yazılan romanlar, altı kelimelik gezi yazıları, birkaç kelimelik öyküler, 140 karakterlik tweetler, 160 karakterlik aforizma türü yazılar.. bütün bunlar sözü edilen “sosyal edebiyat” ya da daha iyi bir ifadeyle “dijital/elektronik edebiyat” kapsamında görülebilirler. Bu yeni stilde, sadece metnin boyutu değil, dilin kullanımı da belirgin bir şekilde farklılaşmaktadır. Metin, sanki sözü söylemeye değil kısmaya, açmaya değil örtmeye odaklanmış gibidir. Kısa söylemeyi mümkün kılacak simgesel ifadeler, kırılmış ve eksik bırakılmış cümle ve sözcükler bu metin oluşturma biçiminin özellikleri arasındadır. Sözü kısmak, kısaca söylemek, anlamı belirsiz, çağrışımı geniş bir ifade biçimi benimsemek; aynı şekilde anlam ve duyguları, kendi içlerindeki öznelliği, bireysel çeşitliliği ve farklılığı hesaba katmadan belirli simgeler dizgesine emanet etmek; yer yer gramer yapısını kıran, nezaketi, ölçülülüğü bir yana bırakan kaba ve argo söyleyişlere eğilim duymak.. bütün bunlar sosyal medyada türeyen yeni yazım biçiminin özellikleri arasındadır. Yeni metin anlayışı, bu haliyle kendisini, sözü açmaya değil kısmaya, sözü güzelleştirmeye değil sıradanlaştırmaya, kalıcı bir değer oluşturmaya değil zaman geçirmeye adanmış gibi görünmektedir. Bu yazım biçimine edebi bir nitelik kazandırmak isteyenler twitter grupları oluşturmuş, işi festivaller düzenlemeye kadar götürmüşlerdir (<http://twitterfictionfestival.com/archive>). Ortaya haikuları, reklam sloganlarını, aforizmaları çağrıştıran ifadeler çıkmıştır. Bunlardan biri şöyle der: “Hayattan aldığım dersi iki kelimeyle özetleyebilirim: ömür geçiyor.” Bir başkası, farklı açılardan yorumlanabilecek iki sözcüğü bir araya getirir: “Sessizliğe sağır”. Bir başkası şöyle der: “Son yeniden başlar”. Ultra minimize edilmiş ifade biçimleri, söz konusu edebiyatın metin anlayışını oluşturur.

Bu tür sosyal medya grupları, paylaşım siteleri ve bu sitelerin yazarları, metni anında üretebilmekte, nerede olursa olsun anında dolaşıma sokabilmekte, anında okuyabilmektedirler. Hızlı bir üretim, hızlı bir paylaşım, aynı şekilde hızlı bir tüketim söz konusudur. Bu hız bir bakıma çağın karakterini de yansıtır: Her şey hızla değişiyor, her şey hızla akıyor; oturmak için zaman yok, okumak için zaman yok, yazmak için zaman yok, düşünmek için zaman yok, yaşamak için zaman yok... Oysa metin yazmak ve metin okumak, öncelikle yaşanacak bir hayatın olduğunu varsayarak, içinde çeşitli yaşantıların, çeşitli maceraların bulunduğu uzun bir yolculuğa çıkmak demektir. Bunun için zamana, uzlete, kendini dinlemeye, hayatı gözlemlemeye, durup düşünmeye ihtiyaç vardır. Sosyal medya alanında ise bu uzlet, bu derin ve içsel yolculuk, bu geniş zaman söz konusu değildir. İlgideki sürekliliği sağlayabilmek ve iletişim halini koruyabilmek için herkes her an bu meydana hazır bulunmalı, herkes her an bir şeyler yazmalı ve söylemelidir; aksi halde iletişim kesilecek, ilgi dağılacaktır. Metin yazmak ve metin okumak için zaman yoktur, uzun ve sessiz yolculuklar yapmak için zaman yoktur, içte-birirmek için zaman yoktur. Gerekli olan şey, anında üretilebilir, anında iletilir, anında tüketilebilir, anında özümsebilir, anında paylaşılabilir bir şeydir: Pratik, şaşırtıcı, etkileyici! Slogan şudur: “Kalıcı olanı aramıyoruz, saygın olanı aramıyoruz. Hatta kalıcı ve saygın olanla dalga geçiyoruz!” Hızlı akış içinde yazılan, okunan ve üretilen her şey, bir daha kendisine dönmek üzere zamanın hızlı akışına bırakılır. Gerçeği söylemek gerekirse, sosyal medya, “an”a odaklı yapısıyla, henüz “nesne sürekliliği” oluşmamış bebekleri andırmaktadır: nesne gözünün önünde varsa var, yoksa yoktur.

Oysa sanat kalıcılığı olan bir değer üretir. Bir edebiyat eseri, ilk çağda bile yazılmış olsa, bugünkü insana, varoluşun temel durumları karşısında bir şey söyler. Sosyal medya ise hemen her gün yenilenen yüzü ile geniş kapasitesine rağmen yine de hafızası olmayan, günübürlük bir tüketim ve alışkanlık alanıdır. Kalıcılık özelliği, sosyal medyanın “sabun köpüğü” gibi eriyip giden yapısıyla bağdaşmaz. Phill James, “Sosyal Medyanın Sanat ve Edebiyatı Yok Etmesinin Sekiz Nedeni” başlıklı yazısında, sanatın “düşünsellik” (*contemplative*), sosyal medyanın “tüketilebilirlik” (*consumable*) özellikleri arasında, sanat ve edebiyatın aleyhine gelişen bir işleyiş görür (James, 2014). Sosyal medya bizi, popüler olanın rüzgârına kaptırır; popüler olanı bizzat oluşturur, reklamını yapar, pazarlar. Estetik değeri düşük, ama tüketilebilirlik oranı yüksek bir üretim biçimine yönelir; derin

etkiler bırakmak, önemli söylemler ortaya koymak, metin yazmak, denilebilirse gök kubbede “hoş seda” bırakmak gibi bir önceliği yoktur.

Tabii şunu da söyleyebiliriz: Kısa yazmak da edebi bir yaklaşım, edebi bir tercihtir. Bu gerçekten de böyledir. Zira edebiyat sözü sarf etmek olduğu kadar, tasarruf da etmektir. Kısa ve öz yazma çabası, sözü özleştiren ve anlamı yoğunlaştıran bir çabadır. Aforizma tipi, sözün tasarrufuyla ortaya çıkar. Az ve öz yazma isteği, bir tutum olarak şunu demek ister gibidir: “Aslında gerçek çok açık, uzun uzadıya anlatmaya ihtiyaç duymuyor. Gerçeği anlatmak için daha kısa, daha kolay metinler gerekli. Bugün biz bunu yapıyoruz. Bizi yalnız söylediklerimizle değil, söylemek istediklerimizle de anlamalısınız. Metin bizde olduğu kadar sizdedir de. Sezgileriniz, yaşantılarınız ve deneyimlerinizle baktığınızda, yalnız bizim metnimizi değil, kendi metnizi de görebilirsiniz. İşte o zaman, okurken, yalnız bizim metnimizi değil, kendi içinizdeki metne de ulaşır, onu da okursunuz. Kendi içindeki metni göremeyenler, bizim metinlerimizden de bir şey anlamazlar. Kendi metinlerine eremeyenler, bizim metinlerimizdeki dünyaya da eremezler.” Kısa yazmanın bu ve benzeri savunuları olabilir. Almanya’da özellikle ikinci dünya savaşına bağlı travma döneminde kimi kısa öykü (**Kurzgeschichte**) yazarının kendi tarzlarını temellendirmede kullandıkları görüş buydu: “Uzun uzun konuşup süslü cümleler kurmaya gerek yok. Amacımız edebiyat yapmak değil; biz sadece gerçeği tespit etmek istiyoruz ve o çok açık.”

“Ultra minimize olmuş edebiyat” şeklinde özetlenebilecek bu tarz, metin kavramının neredeyse yok olduğu bu tür, bir bakıma postmodern algıyla da örtüşür. Sürrealizm, dadaizm, pop-art gibi yaklaşımlarla birlikte çoğalıp gelen, sanatın saygınlığını sarsıp onu komik hale getirmeyi amaçlayan “sanatsal tutum”, sosyal medyanın geniş imkânları ile buluşunca söz konusu biçim ortaya çıkmıştır. Bir başka deyişle, bu yazım biçimi, daha önceden oluşmaya başlayan bir tutumun sosyal medya ortamında farklı bir tarzda yeniden ifade bulmasıdır. “Klasik” olanın komikleştiği, saygınlığını yitirdiği bir dönemde, tek kelimelik, tek cümlelik ifadelerle, adeta geleneksel edebiyatın, söylemedeki zarafeti, derinliği, genişliği, ölçülülüğü esas alan metin kavramıyla dalga geçilmekte, denilebilirse metin “yapıbozum” a uğratılmaktadır. Kısa söyleme yaklaşımı, modern edebiyatın orantılı, ölçülü, sözü ve dünyayı açan, söyleyişteki güzelliği ve zarafeti hedefleyen metin anlayışı karşısında postmodernist bir yadsıma ve itibarsızlaştırma olarak görülebilir.

3. Bir Çare Olarak Sosyal Edebiyat

Daha önceki bir yazımızda yeni teknolojilerin, edebiyat bağlamında, özellikle çocuklar ve gençler için nasıl anlamlı, hoş, verimli bir ortam hale getirebileceğini sormuş ve cevabını “Yeni Teknolojiler ve Çocuk Edebiyatı” başlığı altında ele almıştık (2012: 287-311). İnternet teknolojisinin okumayı ve yazmayı, oynamayı ve iletişimde bulunmayı yeniden tanımladığı bir dönemde, ortaya çıkan sonuç, “eğer edebiyat teknolojinin ruhunu oluşturmazsa, teknoloji edebiyatın ruhunu oluşturacak” şeklindeydi. Yukarıda ele alınmaya çalışılan sorun biraz bu durumla alakalı görünüyor: Söz konusu yeni metin anlayışı, teknolojinin edebiyatı oluşturmaya başladığını örnekler niteliktedir. Burada üzerinde ısrarla düşünülmesi gereken konu, edebiyatın yeni teknolojilere nasıl bir katkı sağlayabileceği sorusudur. Söz konusu makalede, yeni teknolojilerin anlam boyutunun oluşumunda, uygun kullanım alışkanlık ve değerlerinin ortaya çıkmasında edebiyatın katkı sağlayabileceği hususu vurgulanmıştı. “Eğitim ve Sosyal Bilimler Bağlamında Teknolojik Sorun” başlıklı yazımızda ise sadece edebiyatın değil, bütün sosyal bilimlerin bir yaşama kültürü oluşturacak şekilde bu çabaya katılmalarının gerekliliği üzerinde durulmuştu (2014: 1250-1254). Sosyal medya ve edebiyat konusu, bu duyarlılığın geliştirilebileceği en önemli ve en etkili alanlardan birisidir. Burada asıl sorun bu etkili iletişim ve paylaşım teknolojilerinin nasıl faydalı bir araç haline getirilebileceği konusunda ortaya çıkar.

C. John Farley, “Sosyal Edebiyat Sosyal Medyayı Tamamlayabilir mi?” başlıklı yazısında (Farley, 2014) “anne babaların kaygılı oldukları oyun ve videolar karşısında, çocuklar ve gençler için sosyal medyada, eğlenceli, anlamlı bir edebiyat, alternatif olabilir mi?” sorusunu sorar ve şu konular üzerinde durur: Çocuklar ve gençler, sosyal medyanın sanal dünyasında, gerçek sosyal etkileşimlerini yitirdikçe, kendilerini yapay bir ortam içinde buluyorlar. Onları bu ortamdan uzak tutmanın yolu yok. Peki, o halde sanal ortamı onlar için daha elverişli ve daya uygun hale getiremez miyiz? İşte çocukları ve gençleri cezbedecek, onları eğlendirecek, ama aynı zamanda edebiyat zevki ve heyecanı

kazandıracak, değer duygusunu yüceltecek, insanî duyarlıkları geliştirecek bir edebiyatın imkânı üzerinde durulabilir; sosyal medya ve edebiyat ilişkisi, bu anlayış üzerinden geliştirilebilir. Bu durum çocukların ve gençlerin sosyal duygularını geliştirecek, onları şiddet ve çok farklı şekilleri olan istismar biçimlerinden de koruyacaktır.

Sonuç

Sosyal medya ortamında üretilen ve tüketilen edebiyat çalışmaları, önemli ölçüde Postmodern duyarlılığın teknolojik olanaklarla ifade bulmasının bir ürünüymiş gibi görünüyor. Bu da öncelikle geleneksel metin anlayışının sarsılması, kolay üretilebilen, kolay tüketilebilen, kolay iletilebilen yeni bir “metin” anlayışı şeklinde ortaya çıkıyor. Klasik edebiyatta metin bir değer, bir dünya, bir hayat, başı ve sonu olan bir yolculuk demektir. Bir metni yazmaya ya da okumaya başlamak, insan dünyasına doğru kendi içinde bütünlüğü ve tutarlılığı olan bir yolculuğa çıkmak gibidir. Bu da başlı başına bir yaşantı ve deneyimdir.

Edebiyat dediğimiz her bir anda, şiir, roman, öykü, deneme gibi türleriyle “metin” kavramı aklımıza gelir. Edebiyat, metin yazma, sözü sevmek ve sürdürme, dünyayı dile dönüştürme ve dilde görme sanatı demektir. Edebiyatın varlık alanı ve nedeni, sözdür. Sözü dışında edebiyat susar, dünyaya ilişkin insan bilinci susar. Eğer söylemek istemiyorsak, yazmak ve okumak için bir nedenimiz de kalmaz. Yazarı edebiyata bağlayan, dünyayı sözde yeniden kurmaya duyarlı hale getiren şey, söze ve sözle de insanlığa, geniş anlamda varlığa olan bağlılığıdır. Yazar, içindeki bu arzu sürdürdüğü oranda kendi konumunda bulunur, kendini tanımlayan eyleme sadık kalır. Edebiyatı sevmek, sözü, sözdeki varoluşu ve güzelliği sevmek demektir. Edebiyat tarihine baktığımız zaman göreceğimiz şey, klasik edebiyatın ciltler dolusu anıtsal eserleridir. Geleneksel edebiyat, metin oluşturma, sözü zenginleştirme, dil üzerinden yeni dünyalara açılma tutumudur. Bugün sosyal iletişim ağları üzerinden kendini geliştirmeye ve gerçekleştirmeye çalışan edebiyat yaklaşımları, klasik edebiyatın metin anlayışına uymayan bir tarz ortaya koyarlar. Estetik beğenin farklı bir nitelik kazandığı, söyleme duygusunun köreldiği, geleneksel edebiyat açısından bakıldığında güzellik değeri zayıflamış bir edebiyat anlayışı söz konusudur. Oysa edebiyat için “metin” kutsal bir şeydir. Ne şekilde olursa olsun, bir edebiyat hareketi, metnin ontolojik gerçekliğine sadık kalmakla gerçekleştirebilir. Metnin yapısını bozmakla kendi varlık yapısına saldırmış olur. Sosyal medyada oluşan yeni metin anlayışında yalnız geleneksel metin kırılmaz, dil de kırılır. Dil ve metinle birlikte edebiyat da kırılır. Böylece edebiyat olayını tanımlayan unsurlardan biri olan metin, metinle birlikte okuyucu anlayışı da dönüşüme uğrar. Böylece sosyal medyada dilin, yazının, metnin, yazarın kırıldığı yeni bir yazım türü ortaya çıkar. Bu aynı zamanda edebiyatı kırılan edebiyat anlamına da gelir. Tabii buradan, “edebiyat risk altında!”, “metin risk altında!”, “edebiyatın edebîliği risk altında”, “insanî duyarlı risk altında!” gibi çıkarımlarda da bulunulabilir. Böyle bir çıkarımdan sonra söylenebilecek en iyi şey, “yazarın ölümünden sonra, şimdi de metnin ölümü!” ifadesi olabilir. Ama yine de bir yargıya varmak için acele etmemek gerekir. Zira sosyal medyada kendini gösteren bütün edebî çabalarının bu şekilde olduğunu düşünmemek gerekir. Yukarıda sözünü ettiğimiz yeni metin anlayışı, sosyal medya ve edebiyat bağlamında sözü edilebilecek konulardan yalnızca biridir. Aksi halde edebiyat, her zamanki gibi yine metinlerini ve ürünlerini vermekte, bu ürünlerin tanıtımı, okuyucuya pazarlanması, eleştirilmesi, bu konuda yapılan bilimsel çalışmalar sosyal medyada geniş bir şekilde yer almaktadır. Nasıl ki metal müzik, çağdaş müziğin yalnızca belli bir yönünü yansıtıyor ve tümünü temsil etmiyorsa, aynı şekilde sözü edilen metin anlayışı da çağımız edebiyatının tümünü değil sadece farklı cephelelerinden birini temsil eder.

Sosyal medya ve edebiyat hadisesi temelde teknolojiyi bir değer dünyası içinde anlamlandırabilme ve uygun şekilde kullanabilme hadisesidir. Bu hadiseyi şu şekilde formüle edebiliriz: Teknolojik sorun yok, teknolojiyi kullanma sorunu vardır; teknolojiyi kullanma sorunu, teknolojik sorunun ta kendisidir. Teknolojinin kendisi iyi ya da kötü, eksi ya da artı değildir. Bu anlamda sosyal medya ve edebiyat konusunda konuşmak, sosyal medyayı kullanan bilinç ve niyet konusunda konuşmaktır. Teknoloji, insanın kullanım amacına göre değer kazanır. Sosyal medya ve edebiyat olayında da aynı durum söz konusudur. Sorun şudur: Sosyal medya, edebiyatın doğasına uygun bir şekilde, insanî değerler çerçevesinde nasıl kullanılabilir? Bu iki soruyu, “iyi” ve “uygun” değerleriyle ifade edebiliriz. Asıl sorun iyi ve uygun olanı ortaya çıkarabilmektir. Bugün edebiyat

dünyasının temel sorusu, iletişim teknolojilerinden nasıl kurtulabiliriz sorusu değil, uygun bir şekilde ondan nasıl yararlanabiliriz, onu yaşama kültürümüze nasıl katabiliriz, sorusu olmalıdır.

Edebiyat bir bilinç ve bir değerdir. Teknoloji edebiyatı değil, temsil ettiği etik ve estetik değerlerle edebiyat teknolojiyi etkilemeli, onun anlam dünyasını oluşturmalıdır. Edebiyat estetik değerinin yanında, bir duygu, şahsiyet ve zihin eğitimidir. Yeniden metne dönebilmek, insanın dünyasını metinde yeniden üretebilmek, söz konusu eğitim açısından önemlidir. Bu da edebiyatın teknolojiye bir katkısı olacaktır ve bu doğa bilimlerinin teknolojinin bedenini üretmesinden daha az seviyede ortaya çıkmayacaktır.

KAYNAKLAR

- Aristoteles (1983). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Farley, C. J. (2014). “*Can Social Literature Compete with Social Media?*”
<http://can-social-literature-compete-with-social-media/>
- Jacobs, M.W., “Social Media and Literature”, http://www.huffingtonpost.com/mw-jacobs/social-media-and-literature_b_4802442.html
- James, P. (2014). *8 Reasons Why Social Media Is Decimating Art and Literature*.
<http://8-reasons-why-social-media-is-decimating-art-and-literature/>
- Taşdelen, V. (2013). *Felsefeden Edebiyata*. Ankara: Hece Yayınları. ,
- (2014). “Eğitim ve Sosyal Bilimler Bağlamında Teknolojik Sorun, *Yeni Türkiye Dergisi*, Sayı: 58, ss.1250-1254.
- (2014). Sosyal Medya ve Edebiyat: Sorunlar, Eleştiriler, Öneriler. *Hece Dergisi*, 213, ss. 83-94.
- Zweig, S. (1949). *Yaratıcılığın Sırrı*. Çev. Melahat Özgü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

CEMAL ŞAKAR ÖYKÜLERİNDE “BEN”İN TOPLUMLA ÇATIŞMASINDAN ÇAĞIN TANIKLIĞINA DÖNÜŞÜM SÜRECİ

Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU* - Arş. Gör. Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ**

ÖZET

Cemal Şakar (d. 1962) 80 sonrası öykücüler arasından öne çıkan bir isim olarak göze çarpmaktadır. Cemal Şakar ilk öykülerini yazmaya başladığında Türk edebiyatında 50 sonrası öykücülerin varoluşsal estetik anlayışı hâkimdi. Yazar, başlangıçta 1950 sonrası öykücülerinin etkisinde bireyin varoluşsal sorunlarına eğilerek “ben” in kendini arama yolculuğunu, toplumsal değerler, kentleşme, bunalım, yalnızlık gibi temalar etrafında işlemiştir. Dolayısıyla Şakar’ın ilk ürünleri, kendi içine kapanan, kapandıkça katmanlaşan ve ancak sabırlı okuyucunun içine girebildiği öykülerdir. Cemal Şakar öykülerindeki ikinci aşama müslümanların yaşadığı coğrafyalarda yaşanan acıların öne çıktığı tematik dönüşüm dönemidir. Yazarın bu dönem öykülerinde kendini arayan “ben” in toplumsala doğru bir dönüşüm geçirdiği görülür.

Bu bildiride, Cemal Şakar’ın öykülerindeki bu tematik dönüşümün nedenleri ve sonuçları irdelenmiştir. Yalnızlaşan, kendi içine kapanan, toplumdan kaçan bireyin; kendini arama yolculuğunun çağa tanıklık eden, sosyal meselelerle ilgilenen bir “ben” e dönüşüm sürecinin aşamaları ve bu aşamaların arka planı sosyal, kültürel, dini bir düzlemde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cemal Şakar, öykü, ben, toplum, çatışma, tanıklık etmek, dönüşüm

FROM SOCIAL CONFLICT TOWARDS WITNESS TO ERA, THE TRANSFORMATION PROCESS OF THE “SELF” IN THE STORIES OF CEMAL ŞAKAR

ABSTRACT

Cemal Şakar (b. 1962) stands out as a prominent name among the storytellers of 80s period. Existentialist aesthetic understanding was dominant in the Turkish Literary at the time of his first literary works. The Author, initially was under the influence of 50s literary generation, and he handled themes such as lonlines, urbanization, social values, self exploration of personality, and depression as discussing existentialist problems of person. Therefore, his first works are those which are self-enclosed, stratified. Because of this, the patient reader can only understand them. The second period of Şakar’s stories is a period of transformation by including the problems, sufferings, events which occurred through out muslim countries. It is seen that there is a process of self transformation from self exploration towards social problems in his stories.

In this paper, The causes and consequences of this thematic transformation in Cemal Şakar’s stories were discussed. The stages, and background of the transformation of the “self” from self exploration towards being witness of social problems in Sakar’s stories have also been evaluated in terms of social, cultural, and religious changes.

Keywords: Cemal Şakar, story, self, society, transformation, conflict, witness

Giriş

Cemal Şakar ilk öyküsünü yayımladığı 1982 yılından bugüne birçok öykü kitabı sığdırabilmeyi başarmış üretken bir öykücü olarak bilinmektedir. Yazarın ilk öyküsü 1982 yılında *Aylık Dergi*’de yayımlanan “Bir İnsan Ölür, Bir Yıldız Kayarmış” adlı öyküsüdür. İlk öykü kitabı ise sekiz yıl sonra 1990 yılında çıkmıştır: *Gidenler Gidenler*. 1999 yılında çıkan *Esenlik Zamanları* adlı öykü kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği Hikâye ödülüne layık görüldü. Öykü yazarlığının yanı sıra edebiyat ve sanat hakkında eleştirel kitapları bulunan öykücü aynı zamanda yaptığı işin teorik çerçevesini de çizmeye

* Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

** Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

çalışmaktadır. Bu bildiri kapsamında yazarın *Gidenler Gidenler* (1990), *Yol Düşleri* (1996), *Esenlik Zamanları* (1999), *Pencere* (2003), *Hayalperdesi* (2008), *Hikâyât* (2010), *Sular Tutuştuğunda* (2010), *Mürekkep* (2012), *Portakal Bahçeleri* (2014) adlı öykü kitapları, toplumla çatışan benin çağına tanıklık eden dönüşüm süreci kapsamında incelenmiştir.

İlk Öyküleri: “Ben” in Toplumdan Kaçışı

Cemal Şakar öykücülüğü üzerine bugüne kadar yapılan çalışmalar ekseriyetle yazarın ilk üç kitabı çerçevesinde değerlendirmeler olduğundan Şakar öyküleri denildiğinde zihnimizde beliren ilk imge yol/ yolculuk olmuştur. Nitekim 1997 yılında *Yedi İklim* dergisinde öykücülüğü üzerine kendisiyle yapılan bir röportajda zihinlerde beliren bu imgeyi doğrularcasına “Gitmek ve Yol imgesi insanın bu temel dinamiğinin toplanabileceği ortak bir payda gibi geliyor bana. Onun için bu imgelere sıkıca tutundum”¹ demektedir. “Gitmek” ve “Yol” imgeleri beraberinde başka bir imgeyi çağırır: “Kaçış”. Yazarın ilk öykü kitabı *Gidenler Gidenler*’e baktığımızda içinde doğup büyüdüğü aileden, toplumdan, kentten, coğrafyadan kaçış isteği duyan hep kendi içine kapanan ve kendi benliği dışındaki nesnelere temas kurmaktan kaçınan, temas kuramadığı için de benliğini tanımlayamamanın acısını çeken bireyin sancılarını görürüz. “Gözlerim kör olmalıydı ki dünyayla aramdaki etkileşim son bulsun.”² Dış dünyayla arasındaki etkileşimi sonlandırmak istemesindeki temel neden içinde bulunduğu- toplumsal, kültürel, coğrafi kodlardan müteşekkil – kent ile benliği arasında aidiyet bağı kuramamasıdır. “Gidenler Gidenler” adlı öyküde içinde yaşadığı muhitten kaçıp kurtulmanın hayallerini kuran birey “Dağılan Şeylerde” kentte yalnız başına yaşamayı tercih eden bir birey olarak karşımıza çıkar. “Yalnızlığa alışkındı. Yoğun ilişkiler onu hep boğmuştu, yeni ilişkilere girerken çektiği acemilik de rahatsız ediyordu. O kentte bir noktaya çekilip yaşamak istiyordu elginliğini. Her şeyin dışında, hiçbir şeye ilişmeden.”³ “Ölü Zamanı” adlı öyküde fiziksel bir kaçışın mümkün olmadığını anlayan birey kendisini bir bodrum katına hapseder. Bodrum dairesi burada bireyin bilinçaltını temsil etmesi bağlamında metaforik bir anlam içermektedir. Aşağıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere hayatı bir dizge olarak gören öykünün anlatıcı beni bu dizgeyi kırmak ister. Bilinçaltının derinliklerinde bir takım varoluşsal sorunlarla boğuşan birey yaşadığı gerilime daha fazla dayanamaz ve intihar düşüncesinin imkânlarını yoklar.

*“Kentın sinirlerimi bozan, bunaltan ortamından; kitaplardan; bildik dost meclislerinden; okula gidip gelmelerden; evde bir çay bir sigara içmelerden; her geçen gün biraz daha uzlaştığım hayattan kurtulmalıydım. Onaylamadığım, fakat dışına da çıkamadığım, karşı koymak adına tüm yaptıklarımın onu biraz daha güçlendirdiğim, ölümüne yaşadığım bu dizgeyi kırmalıydım.”*⁴

Bununla birlikte daha sonraki öykülerinde bu düşüncenin izlerine rastlanılmaz. Ancak bunun yerine Ömer Lekesiz’ in de belirttiği gibi “özgürlükçü, nihilist”⁵ bir yaklaşımın intiharın yerini aldığını söyleyebiliriz. “Yapıştırmalar” adlı öyküsünde bu nihilizmi şöyle dile getirir: “Nerede kalınabilir ki, dipsiz karanlık bir boşlukta yuvarlanıp duruyoruz sessizce.”⁶

Modern sanat/edebiyat anlayışı, Batı medeniyetini etkisi altına alan pozitivizmin insanlığa felaketler, savaşlar dışında bir şey getirmemesi sonucu bireyin her şeye inancını yitirmesi neticesinde dış dünya ile bağı kopararak bilinçaltının derinliklerinde kendi benliği ile hemhal oluşunun sınırlarına dayanmıştı. Kendi benliği dışında hiçbir yere atıfta bulunmayan birey gibi edebiyat ve sanat da kendisi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan bir noktaya gelmişti. Bu anlayış Türkiye’de 1950’li yıllarda yansımaları bulmuştur. Edebiyatımızda 50 kuşağı öykücülerini olarak bilinen bu yazarların varoluşçuluğun etkisinde kalarak “can sıkıntısı”, “anlamsızlık”, “intihar”, “yabancılaşma”, “bireyin toplumla çatışması” gibi temalar etrafında eserler kaleme aldığı bilinmektedir. İlk öykülerine

¹ Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Ankara, 2000, s. 148.

² Cemal Şakar, *Gidenler Gidenler*, İstanbul, 2014, s. 34.

³ A.g.e., s. 72.

⁴ A.g.e. s. 44.

⁵ Ömer Lekesiz, *Şirazedden Şirazeye*, İstanbul, 1997, s. 101.

⁶ Cemal Şakar, *Gidenler Gidenler*, İstanbul, 2014, s. 82.

baktığımızda Cemal Şakar'ın da bu estetik çerçevesinde öyküler kaleme aldığını görüyoruz. Nitekim kendisi de bu etkilenmeyi itiraf ederek bu durumu bir savrulma olarak nitelendirir:

“İlk yıllarımda efsanevi 50 kuşağının etkisi altındaydım. Onların öyküyü getirdikleri nokta neredeyse bir doruk kabul ediliyordu... Bizim gibi yeniler söyleyeceklerini ne kadar bu kalıplara, bu biçime, bu yönteme oturtabilirlerse o kadar başarılı öykü yazmış olacaklardı... o öykü tarzı... varoluşçuluk felsefesinin estetik anlayışına tekabül ediyordu... Doğrusu bir dönem bu rüzgârla epeyce savruldu.”⁷

Kaçıştan Yeni Bir “Ben” İnşasına: Metafizik Yöneliş

İkinci kitabı *Yol Düşleri*'nde bireyin “açmaz” içindeki nihilist bakış açısının yerini metafizik bir gerilime bıraktığını görürüz. Birey içsel yolculuğunu derinleştirerek varlığın özünü oluşturan yaratıcıya doğrudan ulaşmak ister. Şakar öykülerindeki birey, Kesret âlemiyle temas etmeksizin nesnelere dünyasının özündeki ilahi gücü bilme arzusu taşır. Bu ilahi gücün kendisini yeniden diriltmesini; insanın yaratılışı ile ilgili ayetlere gönderme yaparak temenni etmektedir. “Terci'hâne” öyküsünde bu metafizik yolculuk arayışı bariz biçimde kendini gösterir:

“Kim olduğumu bilmek istemiyorum. Zatımı bilmek hep daraltmıştır beni. Yüzüme tutulan aynaları reddettim, eşyayı tanımak istemiyorum. Âlemi, bana el olan âlemleri bilmek istiyorum. Gönlüm zenginleşsin, dilim sözcük aramasın. Yepyeni vakitlere çıkayım. Bu her zaman yaşadığım tarih, ardımdaki uzun toplam beni bıraksın. Balçıktaki nefes, topraktaki can gelsin bu teni diriltsin, aynı sözcüklerden, aynı isteyişlerden kurtarsın beni, tedbirsiz ve hesapsız bir vakte geçeyim.”⁸

Burada kendini belli eden diriliş düşüncesi, bütün varlık âleminin merkezine yaratıcıyı yerleştiren ve ondan güç alarak bireyin kendi benliği de dâhil olmak üzere hayatı yeniden anlamlandırma, bize Sezai Karakoç'un diriliş felsefesini hatırlatmaktadır. Sezai Karakoç'un deyişiyle “benliğin mutlak bene ilişkin duyarlılığının”⁹ bu öyküyle birlikte harekete geçtiğini görürüz Cemal Şakar öykülerinde. Ancak mutlak varlığa giden yolda karşılaştığı nesnelere âlemi karşısında Sezai Karakoç kadar hoşgörü ve tahammül sahibi değildir. Karakoç; doğanın, eşyanın insan karşısında bir direnci olduğunu ve bu direnç kırılmadan, kendisini besleyen kaynaklardan koparılmadan hilkatin öz yuvasına ulaşamayacağını, ulaşılmadığı takdirde daima çeperde kalacağını ifade eder. Bu direnci kırabilmek için sanatçının doğa ve eşya karşısında sabır ve sevecenlik göstermesi gerektiğini belirtir.¹⁰ Fakat Cemal Şakar'da başlayan duyarlılık henüz bu sabır hoşgörüyü sergileyecek düzeyde değildir. Nesnelere dünyasına, başka bir ifadeyle kesret âlemine temas etmeksizin benliğini yeniden inşa edecek mutlak varlığa ulaşmak ister.

Bu noktada paradoksal bir durumun baş gösterdiğini söyleyebiliriz. İlk öykülerinden itibaren sorunsallaştırdığı ve şiirsel bir imgeye dönüştürdüğü benlik ile bir hesaplaşmanın içine giriyor. Nasıl bir benlik bu? İçine kapanık, toplumdaki kaçmaya çalışan, dış dünya ile temas kurmak istemeyen bir benlik. Temastan kaçınmasının nedeni kendini bu dünyaya ait hissetmemesinden kaynaklanıyor. Bu duygu benliğinin sürekli içine kapanmasına, iç içe duvarlar örmesine yol açmaktadır. Başka bir yerin özlemi içindedir. “Ora”nın hayalini kurmaktadır. “Ora” imgesi edebiyatta farklı kavramlar altında sıkça rastlanılan bir imgedir¹¹. Huzursuzluğun, ayrıksılığın, tamamlanmamışlığın, terk edilmişliğin yok olacağına inanılan ama asla tam olarak “Ora” da neyle karşılaşılacağını kimsenin bilmediği bir yerdir.

Yazarın bu paradoksu aşabilmesi için dış dünyaya açılması gerekmektedir. Ancak, mutlak varlığa ulaşmak isteyen “ben” eşya ile temas kurduğunda yolundan sapma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Ali Şeriatî'nin İnsanın dört zindanı olarak tanımladığı benlik, coğrafya, aile ve toplum¹²;

⁷ Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Ankara, 2000, s. 149.

⁸ Cemal Şakar, *Yol Düşleri*, İstanbul, 2014, s. 35

⁹ Sezai Karakoç, *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul, 2014, s. 9

¹⁰ A.g.e. s. 12-14.

¹¹ Hüseyin Su, *Öykümüzün Hikâyesi*, Ankara, 2000, s. 155.

¹² Detaylı bilgi için Ali Şeriatî, *İnsanın Dört Zindanı*, İşaret Yayınları, İstanbul, 2013 adlı eserine bakılabilir.

Kur'an'da oyun ve eğlence şeklinde tasvir edilmiştir. Yazar bu dört zindandan çıkıp mutlak varlığa ulaşmanın imkânlarını zorlar. Bundan dolayı Cemal Şakar öyküleri belli bir döneme kadar birbirini tekrar eden, iç içe geçen katmanlardan oluşan kısır bir döngü içindeki yolculuğu imler. Öykülerinde zaman ve mekân iç içe geçmiş belirsiz küpler gibi labirentler oluşturmaktadır. Hareket halindedir. Bu hal süreklilik arz eden bir yolculuk izlenimi verir. Zamandan, mekândan, nesneden, benliğin sığ çeperinden kaçışın diğer bir adı olarak tanımlayabiliriz bu yolculuğu.

Yol Düşleri kitabında yer alan “Yolculuk” öyküsüyle birey kendine yeni bir ben inşa eder. Bu yeni ben *Esenlik Zamanları*'ndaki yeni bireyin habercisidir diyebiliriz. *Esenlik Zamanları* “Eşik” isimli bir öyküyle başlamaktadır. Bu öykü, dışa kapalı, kendi içine kapanan bireyin eleştirisini yapan ve ilk kez dış dünyaya kulak kabartan yeni bir “ben” ile karşılaştığımız “Birkaç Kırık Görüntü” öyküsünü imler.

“Ben” in İçten Dışa Açılımı

Öyküdeki birey, çay bahçesinde oturan iki genç yazar olduğu sonradan anlaşılan bir kız ve erkeğin kendi aralarındaki konuşmalarına şahitlik eder. Böylece Şakar öykülerinde dış dünya ile temas kurmaktan kaçınan, içinde yaşadığı kent ve toplumla arasına mesafe koyan birey artık dışa açılır ve benliğinin dışında kalan ile ortak paydalar yakalamaya çalışır. “İlk kez, başkalarının yaşamı ile yaşadıklarım arasında benzerlikler buluyor, yalnız olmadığımı anlıyordum.”¹³

Birey, perspektifini dışarıya yöneltip başka nesnelere, benliklerle temas kurduğunda toplumla benzer yönlerinin olduğunu fark etmektedir. Başkalarının yaşamları ile kendi yaşamı arasındaki benzerlikler onu içinde bulunduğu yalnızlık duygusundan kurtarmaktadır.

Pencere kitabındaki “Yöneliş” öyküsüyle kitaplardan kendilerine fildişinden kuleler inşa eden ve bütün hayatı kitaplardan öğrenen aydın kesimine eleştiriler yöneltir. “Daracık bir dünya. Kendilerinden başkasına kapalı, her şeyi sadece onlar bilirmiş edası.”¹⁴ Edebiyat ve sanat hakkındaki eleştirel yazılarını kaleme aldığı *Edebiyatın Sırça Kulesi* adlı eserinde “Aslında çok önceleri seçimini yapıp sırça kulesine çekilen edebiyat için bu durum anlaşılabilir. O kulesinde ince sazlar eşliğinde oldukça incelmış zevklerle için için ağlayıp kahrolurken halkın, avamın zaten böylesi incelmış zevklerden anlamayacağına kani olmuştu”¹⁵ diyerek halkın sorunlarıyla ilgilenmeyen bu sorunlar karşısında topluma söyleyecek bir şeyi olmayan edebiyat anlayışını ironik bir dille eleştirir. “Yöneliş” öyküsünde böyle bir edebiyat anlayışını temsil eden öykü karakterlerinden biri olan yazarın oğluna şu cümleleri sarf ettirir:

“*Hak veriyordum babama, ama dünyada başka şeylerin de olduğunu farkında değil gibiydi. O, okuduklarıyla kendine kurduğu dünyanın dışına çıkmazdı, ürkerdi nedense. Ama hayat sokaklarda akıp duruyordu, insanların başka başka sevinçleri, hüznüleri vardı, bunları da anlamaya çalışmak gerekiyordu.*”¹⁶

Öykünün devamında oğul babasına yönelttiği eleştirilerine devam eder. Babasının insanlarla arasına duvar ördüğünü, insanlarla ortaklaşabileceği bir dil kullanmaktan ısrarla kaçındığını ve bunun sonucunda gittikçe yalnızlaştığını, yalnızlaştıkça kendini bir gurbete hatta bir sürgüne mahkûm ettiğini dile getirir. Aydın benliğinin, toplumla arasına koyduğu mesafeyi ve toplumun dilini reddedişini sorgulamaktadır. Cemal Şakar, yukarıda bahsettiğimiz aydın benliğini eleştirerek artık yeni bir yöneliş halinde olduğunu göstermektedir. Üzerine kat kat duvarlar ören benlik bu duvarların dışına taşıp hayatı akışı içinde gözlemlemek, insanların sevinçlerine, hüznüne tanıklık etmek ve edebiyatı toplumun sorunları karşısında kayıtsız kalmadığı bir mecraya taşımak ister. Bundan sonraki öykülerin bu düşünce üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Yine aynı kitabın bir başka öyküsü “Dilemma”da sanatta mesaj olması gerektiğini kendince dini inançlarıyla temellendiren bir gencin hikâyesi ile karşılaşıyoruz:

¹³ A.g.e, s. 50.

¹⁴ Cemal Şakar, *Pencere*, İstanbul, 2014, s. 27.

¹⁵ Cemal Şakar, *Edebiyatın Sırça Kulesi*, İstanbul, 2011, s. 119.

¹⁶ Cemal Şakar, *Pencere*, İstanbul, 2014, s. 27.

“Bu kez edebiyat üzerine bir iki laf etti. Sanatta mesaj olması gerektiğini iddia edince oradakiler, ‘Sen daha sosyal gerçekçiliğin etkisinden kurtulmadın’ gibi bir iki espri patlattılar. Bir süre kasılıp kaldı. Oysa bu fikrinde samimiydi ve kendince inançlarında temel de buluyordu. Bir ayet aklına gelmişti; Âdemin yaratılışını anlatanlardan. Sustu.”¹⁷

Yazar, sanat ve edebiyatın içini tamamen boşaltan, toplumla bağıni koparan, bu çalışmanın başında da değindiğimiz bütün göndermelerini yine kendisine yapan bir anlayışın hüküm sürdüğü bir edebiyat anlayışı içinde, benimsediğı bu yeni anlayışın hayat şansı bulamayacağı endişesi taşımaktadır. “Burada sorun böylesi bir sanat anlayışının alabildiğine yaygınlaşarak diğer anlayışları mahkûm etmesi, onları boğarak yaşam alanı bırakmayışıdır.”¹⁸ Yazar, yaklaşık elli yıldır dışarıya bakamayan, dışarıyı değersizleştiren bir dilin sanat ve edebiyatımıza hâkim olmasını kabul edilebilir bir durum olarak görmemektedir. Aynı öykünün devamında kendisinin de bir zamanlar bu dilin etkisinde olduğunu bildiğimiz Cemal Şakar artık yeni bir dil öğrendiğini ve bu dil ile dünyaya bakacağını öykü karakterinin kelimelerinden bize aktarır. “Yeni bir dil öğrenmiştin. Bu dil dünyaya bakışını da değıştirmeye başlamıştı. Yeni hassasiyetler, kaygılar, sancılar, sevinçler edinmeye başlamıştın: eskileri kolayca yakarı bırakmayacak gibi görünse de.”¹⁹ Her ne kadar burada eski dili bırakmanın kolay olmayacağı yönündeki kaygısını dile getirirse de öykülerindeki anlatıcı benin içinde yaşadığı coğrafyaya hızla tanıklık ettiğini, insanların vicdanlarını kanatan hiçbir olayı öykülerin kapsamı dışında bırakmak istemediğini müşahede ederiz. Cemal Şakar için edebiyat, içinde yaşadığı toplumun, meselelerinden bağımsız olarak düşünülecek bir olgu değildir artık. “Oysa sen sadece, öksüz kalmış, köprü altlarına terk edilmiş, üvey anne ıstırabıyla acı çeken çocukların dünyasını anlamaya çalışıyordun.”²⁰

Bu meseleleri ele alırken ideolojik yaklaşımlar içinde hayatı yüzeyselleştiren, sığ bir tavır sergilememeye, propaganda dili kullanmamaya özen gösterdiğini söylemek mümkündür. İçinde yaşadığı coğrafyada vuku bulan olaylar karşısında tek bir ölçütü olduğunu söyleyebiliriz: Zalim ve mazlum. *Hikâyât* eserinin ilk bölümü *Kur’an*’da bahsedilen zalim toplulukların vasıflarını içeren öykülerden ibarettir. Zalim ve mazlum ayrımı yaparken rengine, milliyetine, inancına, kültürüne bakmaksızın bu iki grupta yer alan insanları tanımaya çalışır. Bir yandan da bu iki sınıfı ortaya çıkaran düzeni sorgular. Yazara göre hiçbir insan doğuştan esfel-i safilin olmadığı gibi hiçbir insan doğuştan eşref-i mahlûkat da değildir. Bu dünyaya geldiğimiz andan itibaren herkes için benliğini inşa etme süreci başlar. Önemli olan benliğimizi hangi güçlerden ilham alarak oluşturduğunuzdur. Burada Cemal Şakar’ın dindar varoluşçuluk çizgisine yaklaştığını söylemek mümkündür. “İnsan doğuştan eşrefi mahlûkat değildir; o beşerdir, yani şerefli olma potansiyeliyle müjdelenmiştir; Allah’la yaptığı misaka uygun davranırsa, gereğini yaparsa şereflenecektir. Yoksa iblisten de daha düşük bir derekeye düşecektir.”²¹

Bir sanatçı olarak Allah’la yaptığı misaka uygun davranmanın yolu olarak sanatında mazlumların ıstırap, çaresizlik, umut ve sevinçlerine ortak olmak, onların iç dünyalarını bir sanatçı hassasiyet ve duyarlılığı ile çağına ve sonraki kuşaklara aktarmayı tercih eder. Bu konuda kendisine sorumluluk atfeder ve başını kaldırıp içinde yaşadığı coğrafyaya baktığında kendisini bir yangının içinde görür. “İslam coğrafyasında yaşanan yangın bugün Türkiye’de ve dünyanın hemen her yerinde milyonlarca insanı meydanlarda toplayıp tavır almaya; öfkelerini, nefretlerini zalimlere yöneltmeye zorlarken; edebiyat hem yangının hem de meydanlardaki milyonlarca insanın sesi olamamaktadır.”²²

Bu gördüğü tablo karşısında yazar öncelikle insanın fitratında yatan dünya nimetlerine duyulan zafiyete vurgu yapar. Bu zafiyet insanoğlunun ortak kaderidir. *Sular Tutuştuğunda* kitabında yer alan öykülerinden biri olan “Tekasür” adlı öykü bizi kendisinin dışına gönderir. Aslında *Pencere* kitabından sonraki eserlerinde yazarın öykülerini anlamlandırabilmek için sürekli metin dışına

¹⁷ A.g.e. s. 101.

¹⁸ Cemal Şakar, *Edebiyatın Sırça Kulesi*, İstanbul, 2011, s. 116.

¹⁹ Cemal Şakar, *Pencere*, İstanbul, 2014, s. 110.

²⁰ A.g.e. s. 94.

²¹ Cemal Şakar, *Edebiyatın Sırça Kulesi*, İstanbul, 2011, s.120.

²² A.g.e. s. 119.

bakmanız gerekir. Çünkü yazarın edebiyat anlayışı artık kendi içine kapanan değil hep dışarıya göndermeler yapan bir hüviyet kazanmıştır. Bu öyküde de yazar bizi *Kur'an*'a yönlendirir. Bilindiği gibi "Tekasür" *Kur'an*'da yer alan surelerden biridir. Bu sureye dönüp baktığımızda daha ilk ayette çarpıcı bir ifadeyle karşılaşırız. "Bir aç gözlülük saplantısı içindesiniz"²³ Yazar öykünün temelinde oturduğu açgözlülük, tamahkârlık ve mal mülk biriktirme hırsını eleştirir. Yazara göre bütün insanlık derin bir travmadan geçmektedir. İnsanlık, tarihi boyunca hiç bu kadar derin bir sarsıntı yaşamamıştır. Sermaye biriktirme arzusu her zaman beraberinde haksız kazanç ve sömürü düzenlerini getirmiştir. Yazar bu düzenin değişebileceğine dair inancını korumaktadır. "Zenginlik" adlı öyküsünde asıl zenginliğin, sahip olunanı ihtiyaç sahipleri ile paylaşmakla mümkün olabileceğini savunur. Toplumsal yardımlaşma meselesine inançları doğrultusunda bir yaklaşım sergiler. Bu öyküde evine ancak simit alacak kadar parası olan bir inşaat işçisinin yardımlaşma konusunda sergilediği fedakâr tutumla karşılaşırız. Fazlasını, ihtiyacından arta kalanı değil, ihtiyacı olanı ihtiyaç sahipleriyle paylaşmasını bilen bir karakter yaratır. Burada, özelde müslümanlar olmak üzere genelde bütün insanlığın infak ve yardımlaşma konusunda sergilemiş oldukları tutum eleştirilir. Evde ihtiyacı olanı başkalarıyla paylaştığında inşaat işçisine çocuğu "Baba biz zengin miyiz?" diye sorar. Babanın çocuğuna verdiği yanıt oldukça düşündürücüdür. "Zengin olan Allah'tır. Bize ihtiyacımız olanı, ihtiyacı olanlarla paylaşmak yakıştır. Bu da bizim zenginliğimiz."²⁴

Son on beş yıl içinde Türkiye'de şimdiye kadar merkezi otoriteyi şekillendiren anlayış tarafından dışlanan kesimler dışardan merkeze doğru seyreden sosyo-kültürel, düşünsel ve ekonomik bir dönüşümün içinden geçmektedir. Bu değişim çizgisi içinde özellikle ekonomik anlamda daha müreffeh bir hayat yaşadıkları söylenebilir. Kendisini, dini hassasiyetler noktasında daha duyarlı ve inançlarına daha bağlı olarak tanımlayan bu kesimlerin merkezileştikçe, merkezileşmenin kendilerine sağladığı nimetlerden faydalandıkça inançları hususunda zafiyete uğradığı, inançlarının bir gereği olan yardımlaşma, başkalarının dertleriyle dertlenme noktasında duyarsızlaştığı gerçeğini "Hicap" adlı öyküsünde dile getirir. Dünya nimetleri içinde kaybolan müslüman bireyin derinden derine yaşadığı hicap duygusu içsel bir anlatım ile yargılayıcı bir çizgiye kaymadan anlatılır.

Çağa Tanıklık ve Yeni "Ben" in Coğrafyası

Cemal Şakar'ın tanıklık ettiği coğrafyanın sınırları Kabil'den Somali'ye, Arakan'dan İstanbul'a, Filistin'den Bağdat'a kadar genişler. "Kılıç" adlı öyküde Müslüman coğrafyayı saran zulmeti, güneşin karanlığı bir kılıç gibi yarmasına mukabil yarıp dağıtmak ister. Bu coğrafya kan, irin ve katranla boyanmıştır yazara göre. Burada yazar kendisine bir sanatçı olarak peygambervari bir misyon yüklemektedir. Omuzlarında bütün insanların kefareti hissederek. "Yeryüzü sonsuzca yarılmıştı: Yılanlar, çıyanlar, akrepler, devler, ejderhalar, tepegözler doldurmuştu sokakları. Kardeşlerini düşündü: İbrahim'i, Musa'yı, İsa'yı."²⁵ Hz. İbrahim, Hz. Musa, Hz. İsa'nın taşıdığı sorumluluk ve misyonu kendisine atfeder.

Bu coğrafyalarda yaşanan olayları medyanın gelip geçici malzemesi olmaktan çıkarır, edebiyatın insanı düşündüren ve harekete geçmeye zorlayan kalıcı mesajlarına dönüştürür. Bir yandan da bu geniş yelpazede yaşanan acılara medyanın yaklaşımını eleştirir. Medyanın gösteremediğini veya göstermek istemediğini anlatabilmenin kaygısını taşır. Anlatılamayan veya anlatılamaz olanı yazabilmenin umuduyla kaleme alır birçok öyküsünü. Yaşanılan acıların anlatılamaz boyutlarda olduğunu ancak bir sanatçı olarak görevinin anlatılamaz olanı anlatmaya çalışmak olduğunu söyler "Geçişler" adlı öyküsünde. Bu öyküde olayların geçtiği mekân Bağdat'tır. Bağdat'ta yine bir akşam vakti yine bombalar yağmurla birlikte yağmaktadır. Bu yaşanan olayı bir kameramanın kamerasından bize aktarır. Kameraman için şahit olduğu görüntüler artık sıradanlaşmıştır. Merkeze gönderdiğinde haber değeri taşıyıp taşımayacağından emin olamamanın huzursuzluğunu yaşar. Çünkü Bağdat'ın bombalanması artık izleyicinin ilgisini çekmeyecek kadar olağan karşılanmaktadır. Yazar, buradan çok kısa süreliğine kameranın açısına giren küçük bir kız çocuğunun dünyasına geçiş yapar. Gecenin karanlığında bombalar arasında mahsur kalmış, olduğu yerde öylece kala kalmış, yutkunamayan,

²³ Bk. Muhammed Esed, *Kur'an'ın Mesajı- Meal Tefsir*, İstanbul, 1999, s. 1302

²⁴ Cemal Şakar, *Hikâyât*, İstanbul, 2013, s. 64.

²⁵ Cemal Şakar, *Mürekkep*, İstanbul, 2012, s. 9

konuşamayan, ağlayamayan, çığlık atamayan küçük bir kız çocuğunun neler hissettiğini, yaşadığını anlatmanın güçlüğünden bahseder. Belki kimsenin farkına bile varmayacağı bir saniyelik bir görüntünün ardında yatanı anlamaya çalışmanın duyarlılığını yansıtır. Bir sanatçı olarak görevinin bu olduğunu veya bu olması gerektiğini ifade eder; anlatılamayanı anlatabilmek: “Esas derdimiz onun anlatılamaz acısının niye anlatılamaz olduğunu anlatmaya çalışmak.”²⁶

Sular Tutuştuğunda kitabında yer alan “Fragmanlar” yedi öyküden oluşmaktadır. Aynı öykünün yedi farklı fragmanı da diyebiliriz. Ortada aslında tek bir öykü vardır. Irak’ın işgali. İlk altı fragmanda Irak’ın işgalinden kesitler görürüz. Yedinci fragmanda ilk altı fragmanın orada muhabirlik yapan bir gazetecinin fotoğraf makinesine takılan görüntüler olduğunu anlatır. Yazar her bir resmin öyküsünü anlatır bize. Bu her bir öykü daha büyük bir öyküden alınmış kesitlerden başkası değildir: Saddam heykelinin devrilmesi ve buna şahitlik eden bir adamın yaşanan durum karşısında umutlanması ancak bu umudun yerini daha büyük acılara bırakması; Kerbelâ’yı anma töreninde kendini kırbaçlayan bir şiinin içsel yolculuğunda Hz. Hüseyin ile yüzleşmesi ve Irak’ın işgalinden kendine pay çıkarması; Saddam’ın saraylarından birinde iki Iraklı kadını dansöz olarak oynatan Amerikan askerleri; Bağdat’ın bombalandığı gecelerin birinde endişeli gözlerle bakan yaşlı bir adam; sakin bir günde devriye gezen Amerikan askerlerinin kadın, erkek, çocuk demeden önüne geleni tek atışla öldürme oyunu oynamaları ve bütün bunlara şahitlik eden yabancı bir gazeteci.

Medyanın yaşananlar karşısındaki duyarsız tutumu arasında bir olay var ki Cemal Şakar’ı derinden etkilemiş benzer. 2009 yılında bir basın toplantısında ayakkabısını Bush’a fırlatan muhabir Muntazar El-Zeydi’nin hikâyesini “Muntazar” isimli öyküsüne taşır. Kendi ülkesinde sömürülen, öldürülen, şeref ve haysiyeti ayaklar altına alınan, kadınlarının ırzına geçilen bir halkın öz yurdunda yaşadığı acılar bir muhabir olan Muntazar’ın gözünden aktarılır. Basın toplantısında Muntazar gazeteci kimliğini değil ezilen bir halka ait olduğunu hatırlar ve önünde duran zalimler karşısında Ebabil’i, Davut’u düşünür. Ebabil’in, Davut’un zalimlere attığı taşları Bush’a fırlatmak ister. Ancak fırlatabileceği tek şey olarak ayakkabısını görür ve Bush’a ömür boyu taşıyacağı bir utanç vesikası olarak fırlatır. Bir gazeteci olarak Muntazar’dan beklenen orada soru sormaktır. Ancak o mesleğinin kendisine biçtiği rolü oynamak istemez. Bu olay medyada günlerce konuşuldu. Muntazar hakkında terör örgütü üyesi olduğu, radikal İslamcı olduğu yönünde iddialar ortaya atıldı. Çünkü kimse Bush’un basın toplantısında akredite olacak kadar mesleki kariyerinde üst düzeye gelmiş bir gazetecinin böyle bir davranış sergileyeceğine ihtimal vermiyordu. Ancak Cemal Şakar’a göre Muntazar, her şeyden önce insan olduğunu hatırlayıp modern dünyanın kalıplarının dışına çıkmıştır. Yazar bu durumu önemli bulur ve öyküsünde yer verir.

Cemal Şakar, medyanın yaşanan olaylar karşısında takındığı yanlı tutuma dair eleştirilerini *Sular Tutuştuğunda* kitabında yer alan “Ana Haber Bülteni” adlı öyküsünde ironik bir dille sürdürür. Bu öyküde yazar, Türkiye’deki bir televizyon kanalının ana haber bültenini ele alır. Bir yandan Müslüman ülkelerdeki insanların hali gözler önüne serilirken diğer yandan Türkiye’deki güdümlü habercilik anlayışını tenkit eder. “Televizyon” isimli öyküsünde ise insanların televizyon ile kurduğu patolojik ilişki irdelenir. Televizyonda her gün şahit olduğumuz onlarca dram, katliam, savaş, çocuk ölümlerinin insanda yarattığı çelişkili durum ele alınır. Öyküde insanların her gün medyada bu tür olayların yer almasından duyduğu rahatsızlığı ancak izlemekten de kendilerini alıkoyamayışları ele alınır.

Yukarıda, yazarın; tarihi, toplumsal olaylara bakışında belirleyici ölçütün zalim- mazlum ayrımı olduğuna değinmiştik. Tarih bu iki kesim arasındaki savaşa sahne olmuştur. Cemal Şakar’a göre bu savaşta en büyük acı ve ıstırapı kadın ve çocuklar çeker. Nitekim “Har” adlı öyküyü okuduğumuzda İslam tarihinde Harre Vakası olarak geçen savaşı hatırlarız. Öykünün başlığı ve satır aralarında bulabileceğiniz ipuçları bizi bu vakaya yönlendirir. Bu savaş Kerbelâ hadisesinden iki yıl sonra gerçekleşmiştir. Emevi ordusu ile Yezid’e biat etmeyenler arasında gerçekleşir ve Yezid’in ordusu üç gün boyunca Medine’de katliam gerçekleştirir. Yüzlerce Müslüman kadının ırzına geçilir. Cemal Şakar için zalim ve mazlum ayrımında din bir kıstas değildir. Harre Vakasına gönderme yapması bunun bir delili olarak okunabilir. Çünkü her iki taraf da kendisini Müslüman olarak tanımlamaktadır. Hem bu öyküsünde hem de başka öykülerinde zalimle mazlum arasındaki savaşta en çok ezilen kadın

²⁶ A.g.e. s. 16.

ve çocukların iç dünyalarına temas eder. “Zulmün ilkesi hiç değişmiyordu; neden kızlar, kadınlar hep geride bırakılırdı! Boynumuz eğik... alınımızda bir ar.”²⁷ Yazara göre bu savaşta öldürülenler ellerinde kılıçlarıyla, silahlarıyla izzet ve şerefle ölmenin tesellisini yaşarken geride kalan kadın ve çocuklara bu dünyada bir “cehennem” kalmaktadır. Bu öyküde karnında tecavüzcüsünün tohumunu taşıyan bir kadının “sessiz kıyameti” gözler önüne serilir. “Kavuşma” adlı öyküde ise Bosna savaşında esir alınan ve tecavüze uğradığı için hamile kalan bir kadının utancından intihar edişini ele alır. Yine “Müjde” isimli öyküsünde Bosna savaşında geride kalan kadınların yirmi yıl sonra çocuklarının, kardeşlerinin, kocalarının toplu mezarlarına ulaşırken yaşadıkları sevinç hüzünlü bir dille aktarılır. “Uzak” öyküsünde ise mülteci kampında bir kadının yaşadıkları anlatılır. “Yeni yüzlerin, yeni seslerin, yeni bir dilin içindeydiler. Hiç tanımadıkları yüzlerin; hiç duymadıkları seslerin; hiç anlamadıkları bir dilin içinde boğulur gibi yaşıyorlardı.”²⁸

Yazarın edebi düzleme çektiği coğrafyalardan biri de Filistin’dir. Filistin denilince zihinlerde beliren ilk imge taş atan çocuklar olmaktadır. “Gül” adlı öyküsünde İsrail askerlerine taş atarken başından vurulan küçük bir çocuğun hikâyesi üzerinden Filistin’de yaşanan olaylara tanıklık ederiz. “Cennet Güzeli” öyküsünde ise bu sefer 16 Mart 2003 yılında İsrail askerleri tarafından üzerinden buldozerle geçilmek suretiyle öldürülen Amerikalı barış aktivisti Rachel Aliene Corrie Cemal Şakar’ın kahramanlarından birine dönüşür. Cennet Güzeli olarak tanımladığı Rachel Corrie evinden binlerce mil uzakta bulunan Filistinlilerin evlerini korumak için kendini İsrail buldozerlerinin önüne atar. Yazar bu öyküyü bütün öykülerinde gördüğümüz şiirsel anlatımının çitasını yükselterek bitirir:

“Önce askerler çekilir; Geriye kirletilmiş toprak kalır.

Sonra buldozer çekilir; Geriye sarı saçlarıyla temizlenmiş toprak kalır.”²⁹

Muhafazakâr kesime yöneltilen eleştirilerden biri de bu kesimin Türkiye dışındaki Müslüman ülkelerde yaşananlar karşısında göstermiş oldukları duyarlılığı Türkiye’de yaşanan haksızlıklar karşısında göstermedikleri yönündedir. Bununla beraber, muhafazakâr olarak tanımlayabileceğimiz Cemal Şakar’ı bu eleştirilerin dışında tutmak gerekir. Çünkü öykülerine baktığımızda bu ülkede yaşanan birçok acıya temas ettiğini görürüz. “Güneşe Yürümek” öyküsünde 80 öncesi sol eğilimli, evli iki üniversite öğrencisinin darbe öncesi umutlarını, heyecanlarını, hayallerini ele alır. Darbeyle birlikte yuvalarının dağılışını, yıllarca haksız yere hapis yatmalarını sıcak, samimi bir dille anlatır. Hapisten çıktıktan sonra bir caminin bahçesine işporta tezgâhı açmalarıyla birlikte cami cemaati ile kaynaşmalarını ve aslında birbirlerinden hiç de farklı bir dil kullanmadıklarını okuyucuya aktarır. “Bir Öykü Tahlili” adlı öyküsünde ise öyküsünün karakterlerini faili meçhul olarak tanımlar. Öykünün satır aralarına yoğunlaştığımızda bu öykünün Siirt’teki Kasaplar Deresi olduğunu görürsünüz. Kasaplar Deresi, Türkiye’deki faili meçhul cinayetlerin toplu mezarı olarak bilinmektedir. 80’li yıllarda Güneydoğu’da yaşanan faili meçhullerin toplu olarak atıldığı bir yerdir. 2011 yılında Kasaplar Deresi’ndeki toplu mezarların listesi yayınlandı. Öykünün yazılış tarihi de bu tarihi işaret etmektedir. 80’li yıllardan öykünün yazıldığı yıllara Türkiye’de çok şey değişmekle beraber geride kalan kadınların acıları hala devam etmektedir. Cemal Şakar da bu öyküsünde o kadınların acılarını ele alır. Güneydoğu’da yaşanan acılara değindiği öykülerinden biri de “Bahar” adlı öyküsüdür. Öykünün merkezinde 90’lı yıllarda köyü yakıldığı için İstanbul’a göç etmek zorunda kalan ve büyükşehirin karanlık sokaklarında uyuşturucu ve tiner bağımlısı olan bir çocuğun hikâyesi ele alınır.

Yazarın Türkiye’de toplumsal meseleler karşısındaki duyarlılığı sadece bunlarla sınırlı kalmaz. “Babamın Kokusu” isimli öyküde 16 Haziran 2012’de Şanlıurfa cezaevinde çıkan yangında yanarak hayatını kaybeden 13 mahkûmdan birinin kızı olan küçük bir kız çocuğunun babasına duyduğu özlem anlatılır. İnternette kısa bir araştırma yapıldığında 400 kapasiteli cezaevinde yangın esnasında 1050 kişinin kaldığı ve devletin ağır ihmali olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. “Güneş” adlı öyküde ise Taksim’de bir mağazada her şeyden habersiz tezgâhtarlık yapan genç bir kızın yaşanan bir patlama sonucu hayatını kaybetmesi ele alınır. Öykünün başına koyduğu 31 Ekim 2010 tarihinin izinden gidildiğinde bu tarihte Taksim’de bir canlı bomba eyleminin gerçekleştiği görülür.

²⁷ Cemal Şakar, *Sular Tutuştuğunda*, İstanbul, 2015, s. 8.

²⁸ Cemal Şakar, *Mürekkep*, İstanbul, 2012, s. 69.

²⁹ Cemal Şakar, *Portakal Bahçeleri*, İstanbul, 2015, s. 48.

Sonuç

Sonuç olarak, Cemal Şakar öykülerindeki benin yirmi beş yıllık yazarlık hayatında önce dıştan içe ardından içten dışa doğru bir açılım gösterdiği söylenebilir. Son kitabı *Portakal Bahçelerinde* yer alan “Kendisi Bir Upuzun” adlı öyküde, Cemal Şakar kendi öykücülüğünün yolculuk teması üzerine kurulu olduğu yönündeki yorumlara katkı yapmak istercesine öykü kahramanına “Bilmiyorlardı. Ben de bilmiyordum yolculuklarımın içime doğru mu dışıma doğru mu olduğunu. Her şeyi bir bütün içinde görüyordum”³⁰ dedirtir. İlk öyküsünden son öyküsüne kadar yazarın öykülerini incelediğimizde başlangıçta içsel gibi görünen yolculuğun içe doğru derinleştikçe çeşitli evrelerden geçtiğini söyleyebiliriz. Başlangıçta toplumla çatışan benin sonradan mutlak bene ulaşma isteğinden ötürü eşya âlemine sırt çevirdiğini, daha sonra yaşadığı metafizik gerilim neticesinde inançları ekseninde edebiyat ve sanata yöneldiğini görürüz. Nihayetinde varlığın temelindeki öze, mutlak bene ulaştığında bu yolculuğun aslında dışa doğru, tersine bir yönde seyreden bir yolculuk olduğunu söyleyebiliriz. Yazar içe doğru derinleştikçe yüzeye doğru geniş bir açıyla bakma imkânı elde etmiştir. Coğrafyasını genişletmiş, toplumsal, siyasal meselelere edindiği bu geniş perspektifle bakabilmiştir. Çevresinde tank olduğu olayların, medyanın gelip geçici, tüketilmeye müsait birer malzemesi olarak kalmasına izin vermeyerek toplumsal meselelere duyarlı bir benlik inşa etmiştir.

KAYNAKÇA

- ESED, Muhammed; *Kur'an'ın Mesajı/ Meal-Tefsir*, İşaret Yayınları, İstanbul, 1999.
- KARAKOÇ, Sezai; *Edebiyat Yazıları I, Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2014.
- LEKESİZ, Ömer; *Şirazeden Şirazeye*, Timaş Yayınları, İstanbul, 1997.
- SU, Hüseyin; *Öykümüzün Hikâyesi*, Hece Yayınları, Ankara, 2000.
- ŞERİATİ, Ali; *İnsanın Dört Zindanı*, İşaret Yayınları, İstanbul, 2013.
- ŞAKAR, Cemal; *Edebiyatın Sırça Kulesi*, Okurkitaplığı, İstanbul, 2011.
- ŞAKAR, Cemal; *Gidenler Gidenler*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ŞAKAR, Cemal; *Yol Düşleri*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ŞAKAR, Cemal; *Esenlik Zamanları*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ŞAKAR, Cemal; *Pencere*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- ŞAKAR, Cemal; *Hayal Perdesi*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- ŞAKAR, Cemal; *Hikâyât*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- ŞAKAR, Cemal; *Sular Tutuştuğunda*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015.
- ŞAKAR, Cemal; *Mürekkep*, Okurkitaplığı, İstanbul, 2012.
- ŞAKAR, Cemal; *Portakal Bahçeleri*, İz Yayıncılık, 2015.

³⁰ A.g.e. s.77.

“YAŞAMA DURAKLARI”NDAN BİLANÇO’YA: BEHÇET NECATİGİL’İN ŞİİRİ HANGİ ARADA’N TOPLUM’A GİDER?

Doç. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI*

ÖZET

Behçet Necatigil’in şiirinde iki dönem vardır. İlki, *Kapalı Çarşı* (1945), *Çevre* (1951), *Evlere* (1953) gibi kitaplarında karşımıza çıkan ve şiirde “anlatma tavrı”nı benimsediği 1945-1955 arası dönemdir. Şair, “yaşama durakları”nın “bir de” kendi ben’inde meydana getirdiği duygu ve düşünceler etrafında döndüğünü söylediği bu şiirlerini “oyunsuz-imâsız”, düz ve oylumsuz bulur.

İkinci dönem, üç kitaplık bir “ara” ile başlar. *Eski Toprak* (1956) *Arada*, 1958; *Dar Çağ*, 1960) kitapları bu aradadır. Bu arada taklit’ten, olay anlatma ve nakletmeden uzaklaşmış, her şairin özlemini çektiği özgün şiiri, özgün şair kimliğini aramaya başlamıştır. İlk dönem şiirlerindeki anlatma, yerini “sezdirme” ve “telkin”e bırakmıştır. Evrensel ve toplumsal insanlık durumlarını “bir yaşantı birliği” etrafında bir araya getirmeye çalışmıştır. “Yaşantı birliği”, tüm zamanlar, devirler ve şiirler içerisinde süzülüp gelen, kat ettiği uzun ve engebeli yollarda çeşitli metinler/temsiller içinde tortulaşıp kristalleşerek varlığını ve canlılığını son an’a, son insana taşıyan evrensel insan duyarlıklarını, onun belli başlı meselelerini, özelemlerini, ıstıraplarını vs. ifade eder. Bu dikkat, bir çökelti denebilecek olan toplum’un bireydeki izlenen görünümü olarak değerlendirilebilir. Bildiride, “yaşantı birliği” adlandırmasını Necatigil’in şiirindeki birey’inin toplumsal olan’da görünümü gibi ele alacak, toplumu bu aynaya yansıyan görüntülerde değerlendirmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Behçet Necatigil, şiir, birey, toplum

FROM “LIFE STATIONS” TO BALANCE: DO BEHÇET NECATİGİL’S POEMS GO TO SOCIETY FROM WHICH SPACING?

ABSTRACT

There are two periods in Behçet Necatigil’s poem. In the first period, 1945-1955, there are *Kapalı Çarşı* (1945), *Çevre* (1951), *Evlere* (1953) etc. books which the poet embraced “narration attitude”. Necatigil thinks that they were “non-game-non hint” and “flat” poems.

Second period begins with three books. *Eski Toprak* (1956) *Arada*, 1958; *Dar Çağ*, 1960). In these books, he begins searching his original poems and poets’ character. Imitation and narration were left. Instead them, he used adumbration and inspiration. Global and social humanities conditions represented in “unique life” in the poems. This would be evaluated appearances of individuals in society. In this study, we will criticize Necatigil’s poems around “unique life” as societies appearances in individual.

Keywords: Behçet Necatigil, poem, individual, society

Türk şiirinin usta ismi Behçet Necatigil’in şiir serüveninde birbirinden farklılık gösteren iki dönem söz konusudur. İlk dönem, *Kapalı Çarşı* (1945), *Çevre* (1951), *Evlere* (1953) gibi kitaplarında karşımıza çıkar. Kendisinin bir yerde “anlatma tavrı”nı benimsediğini söylediği bu kitaplar, 1945-1955 arasında yayınlanmıştır. “Geri plâni olmayan tespitler”, “düşündürm(eyen), yorm(ayan)”, “çağrışımlara kapalı”, “öykü unsurunun öne çıkarıldığı”, “ayrıntıları belli, anlamları açık”; “yaşama durakları”nın “bir de” kendi ben’inde meydana getirdiği duygu ve düşünceler etrafında dönen bu dönem şiirlerini o, “oyunsuz-imâsız”, düz ve oylumsuz metinler olarak değerlendirir (Necatigil 2006: 76). Bir söyleşisinde, sadece yüzeye odaklanan, apaçıklığı, kolayca anlaşıldığı için öykülemeyi tercih ettiği bu şiir anlayışının *gençlikle* ilgili olduğunu söyler. *Gençlik*’i basit ve moda olan’a, dışarıya, kolay fark edilen’e ve çarpıcıya düşkünlük anlamında alabiliriz. Necatigil’e göre genç, “denizin üstündeki biri”dir ve yalnız denizin üzerini görür. Onu kuran, yapan dip’i, oradaki zengin kaynaşmayı

* İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.

bilmez. O nedenle, gördüğü ve yaşadığı, duyduğu ve hissettiği şeyleri çok önemli, biricik zanneder. Orijinalliğin ve güzelliğin malzemedeki, olayların parlaklığında olduğunu düşünür: “Şair gençlik yıllarında denizin üstündedir, bir plaj fotoğrafçısıdır. Küçük hayatından enstantaneler verir, bir hatıra defterinde sayfalar gibi, hayat albümüne gündelik fotoğraflar ekler. Bu görüntülerde Ego belirgindir, ön plandadır; kendini hayatın, dünyanın merkezi sanır şair.” (Necatigil 2006: 113). Bunlar, “Şiir Burçları”¹ başlıklı yazıda özelliklerini sıraladığı gurbet burcu’ndaki şairin özellikleridir. Bu burçtaki genç şair olay, durum ve şahıs kalabalığı arasında koşturur; anlam’ın kalabalık ve renklilikte, çarpıcı hikâyelerde olduğunu düşünür.

Güncel olaylara, öyküye, bazı nesne ve kavramların parıltısına yaslanan ilk dönem şiirleri başka metinlere, şiir ve şairlere yapılan atıflardan, aykırı kelime dizilişlerinden, bağdaştırmalardan, mesafe ve boşluklardan uzaktır. Bu dönemi, üç kitaplık bir *ara* takip eder. Necatigil’in şairliğinin bir üst evreye evrildiği, ancak hâlâ arayışın sürdüğü bu dönem “hasret burcu”nun özelliklerini gösterir. Burada, şiirinin onca kalabalık kadrosuna, şaşaalı unsurlara ve anlamını ilk okuyuşta ele veren basit anlatıma rağmen yine de bir eksiğinin, susuzluğunu gidersen diye uğradığı, temas ettiği her olay ve nesnenin bırakın susuzluğunu gidermeyi, bilakis daha da arttırdığını fark etmiştir.

Bizim *ara* adını verdiğimiz, ancak şairliğinin asıl işaretlerini taşıdığı için Necatigil şiirinin başlangıcı diyebileceğimiz bu dönemle ilgili “Bugünkü şiirim *Eski Toprak*’tan sonra başladı.” (Necatigil 2006: 97) der. *Eski Toprak* (1956), *Arada* (1958) ve *Dar Çağ* (1960) kitapları, ideali “hikmet burcu” olan “gurbet burcu” şiirlerinin yer aldığı kitaplardır. Ulaşılabilecek değil, özenilen, özlenen bir ideal olan hikmet burcu, masalı ve adı olan, ancak kendisini görenin olmadığı Zümrü-i Anka ve Kaf Dağı gibidir. Necatigil’in *Söylerez* (1979) adlı son kitabına kadar bıkmadan, umutsuzluğa kapılmadan izini sürdüğü, ulaşmak istediği şiir, işte bu burçtır.

Toplumu Anlama ve Anlamlandırmanın Yöntemi Olarak Sınama

Eski Toprak ve *Dar Çağ*’ı, ikisinin arasında yayınlanan *Arada* adlı kitabıyla birlikte Necatigil şiirinin ana plânlarını, meselelerini veren bir *fotoğraf* karesine benzetebiliriz. Bu fotoğrafta *eski toprak* ve *dar çağ*, birbirinden farklı özellikleri taşıyan iki figürken, birey *arada* kalmıştır. Zihinsel ve duygusal olarak parçalanmışlığı, çoğu zaman nostaljiye sığınan mizacı, bulunduğu ortam ve mekânlardan kaçmayı arzulaması, bir türlü hatırdan çıkmayan ve kaçmasını imkân dışında bırakan mecburiyet ve merbûtiyetlerle sürekli didişmesi..., fotoğraftaki yerinden kaynaklanmaktadır. Şiirlerde karşımıza çıkan ve genellikle huzursuz, mutsuz görüntülenen birey inanç, tarih ve geleneklerin kurduğu bir büyük yapı olan toplumun üyesidir. O nedenle, bireyi aynı zamanda birlikte yaşadığı toplumun çeşitli meselelerini yansıtan bir ayna gibi düşünebiliriz. Birey, Necatigil’de toplum ve genel insanlık hallerini dinlediğimiz bir nabız, onunla uyuşsun ya da çelişsin, toplumda var olan bütün özelliklerin kendisinde kristalleştiği bir varlıktır.

Behçet Necatigil, bir söyleşisinde şiiri “iki plânlı” bir bütünlük şeklinde *aldığını* söylemektedir. Plânlardan birincisini ön plân, diğerini ise arka plân olarak adlandırır. İlkinde, bireyin, birey dolayısıyla toplumun, toplum ve dünyanın sorunları, yani *hayatın görüntüleri* sergilenir. Diğerinde ise, “bölünmüş, ilişkilerde dağılmış bizden” geriye kalan “kişiliğimiz” vardır. Şair, bu plânın esasen “bir bilânço”, “bir muhâsebe” olduğunu söyler ki, şiirdeki özne olan birey, kendisini de etkisi altına alan toplum(sal)la kurduğu ilişkinin nasıl olması gerektiğine burada karar verir; sonuçta ya onunla uzlaşır, ya da isyan veya ret eder. Necatigil’in arka plân için “Hürriyetimize ancak orada kavuşuruz.” (Necatigil 2006: 75-76) demesinin nedeni, bir daha tekrar edelim, sonucu trajik de olsa, bireyin özgür iradesinin burada tecelli etmesindedir.

İkinci dönem, ara dönemde beliren izlerin geliştirilip derinleştirildiği bir dönemdir. Anlatma, yerini “sezdirme” ve “telkin”e bırakmıştır. (Necatigil 2006: 77). Ayrıca, geçmiş, mitolojiler, başka şiir ve şairlere yapılan atıflarla bugünün toplum ve bireyi anlatılmaya/anlaşılmaya çalışılır. Atıflar, bu manada şiirinin geçmiş toplumlar, zamanlar ve metinlerle söyleşmesi, dertleşmesi ve bugünün bireyini olduğu gibi, toplumunu da onlarla sınaması, anlamaya çalışması anlamına gelir. Behçet Necatigil şiirinin bireyi, ön plânda yer alan ve toplum ve insan halleri demek olan her şeyle;

¹ *Gurbet, hasret ve hikmet* burçları için bkz: Behçet Necatigil, “Şiir Burçları”, *Bile/Yazdı*, İstanbul 2015, ss. 64-66.

fakirlikle, aile reisliğiyle, artan ihtiyaçlarla, yitirilmiş değerlerle, dar çağla vs. hem özne, hem de nesne olarak muhatap olurken, aslında onlarla sınanmaktadır. “Şiiri bir gerilim diye düşünüyorum.” diyen şairi, toplumu, toplumun bir aynası gibi gördüğü bireyi işte bu gerilimde aramak, bilânçoyu buradan elde etmek gerekir. Söz gelimi *Evler*’deki “Evler” başlıklı şiirde ev/aile ile dışarı arasında; *Eski Toprak*’taki “Sevgilerde” şiirinde zamansızlık ile sevgi arasında, *Arada*’ya adını veren “Arada” başlıklı şiirde ise doğum ile ölüm arasında sınanan birey, toplumsal bir varlık oluşunu da, bireyliğini de bu gerilim esnasında fark eder. Ev, aile, tarih, gelenekler, inanışlar vs., bunlarda ve daha pek çok şiirde öznenin dönüp dolaşıp döndüğü asıl değerler olarak karşımıza çıkar. Bazen de, az önce belirttiğimiz gibi, hâlihazırdaki toplum, onun kabulleri ve zor(unlu)lukları, doğu veya batıya ait çeşitli mitolojik hikâyelerle yan yana getirilir ve hem birey, hem de toplum bunlarla sınanır. “Key”, “Nilüfer” ve tarihe, mitoloji öykülerine atıfların yapıldığı pek çok şiirde yozlaşma, bireye yansımaları bu yöntemle verilir.

KAYNAKLAR

- NECATİGİL, Behçet (2013), *Şiirler*, (Haz: Ali Tanyeri- Hilmi Yavuz), İstanbul.
NECATİGİL, Behçet (2006), *Düzyazılar II*, (Haz: Ali Tanyeri- Hilmi Yavuz), İstanbul.
NECATİGİL, Behçet (2015), *Bile/Yazdı*, İstanbul.

YAZIN TOPLUMBİLİMSEL OLUŞUMSAL YAPISALCI BİR ÇÖZÜMLEME: MAHMUT YESARİ'NİN* ÇULLUK ADLI ROMANINDA ÇALIŞMA İLİŞKİLERİ

Doç. Dr. Ali TİLBE** - Arş. Gör. Fethiye TİLBE***

ÖZET

Mahmut Yesari'nin 1927 yılında yayımladığı *Çulluk* romanında, genç Cumhuriyetin içinde bulunduğu zor yaşam koşullarının ve o dönemde yavaş yavaş duyumsanmaya başlayan baskıcı anamalcı sömürü düzeninin önsel sancılarının tanıklıklarını ve çalışma ilişkilerini çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır. Roman, kimi anlatısal yapısal sorunlarına karşın, yaratılan kurmaca kişilikler ve oluntular aracılığıyla, o dönemin dünya görüşünü yansıtan bir kurmaca evren olarak, yazıntoplumbilimsel bağlamda önemli bir inceleme nesnesidir. Biz bu çalışmada, *Çulluk*'u Lucien Goldmann'ın *Oluşumsal Yapısalcılık* adını verdiği Marksçı yazın/roman toplumbilimi yöntemiyle çözümlmeyi amaçlıyoruz. Anlama ve Açıklama aşamalarını kapsayan bu yöntem, metni, bir yandan yapısalci bir yaklaşımla incelerken, bir yandan da bu çözümlmeyi tarihsel ve toplumsal bağlanımlarıyla açıklamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mahmut Yesari, Yazın Toplumbilimi, Edebiyat Sosyolojisi, Oluşumsal Yapısalcılık, Lucien Goldmann

A LITERARY SOCIOLOGICAL GENETIC STRUCTURAL ANALYSIS: LABOR RELATIONS IN MAHMUT YESARİ'S NOVEL ÇULLUK

ABSTRACT

Mahmut Yesari's novel, *Çulluk (Woodcock)*, which was published in 1927, strikingly reflects hard living conditions during the young Turkish Republic and witnesses the prior gripes of repressive capitalistic system of exploitation, which newly started to deploy in that time. Although there are some narrative and structural drawbacks, the novel, within the context of literature of sociology, is an important review as a fictional universe reflecting world perspective in that time by means of fictional characters and episodes. In this study, we aim to analyze *Çulluk (Woodcock)* using Genetic Structuralism, a Marxist fiction/novel sociology technique, which was termed by Lucien Goldmann. This technique comprising of the phases of understanding and explanation aims to analyze the text with a structuralist approach and explain the analysis considering its historical and social linkage.

Keywords: Mahmut Yesari, Sociology of Literature, Genetic Structuralism, Lucien Goldmann

* Mahmut Yesari, günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bir yazarımız olsa da 1920-1930 yıllarında oldukça beğenilen bir yazardı. 1895 yılında İstanbul'da doğdu. Soyadı, büyük dedelerinden gelmektedir. 18. yüzyılın son yarısında şöhret bulmuş hattat Mehmet Esat Efendi, sol eliyle yazdığından dolayı 'Yesari' lakabıyla anılırdı. Ailesi de bu adı muhafaza etmiştir. Mahmut Yesari, İstanbul Lisesi'ni bitirdi. Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Bir süre, Diken dergisinde karikatürist olarak gazetecilik yaptı. Akabinde, *Kelebek* adlı edebiyat ve mizah dergisini çıkardı. Piyesler yazmaya başladı. Daha sonra roman ve hikâyeler kaleme aldı. Yapıtlarında özellikle hayattan alınmış sahneler çoktur. İlk romanın adı *Namus*'tur.

Günümüzde yapıtları basılmamakla beraber, döneminde yayınlanmış onlarca romanı, elliden fazla tiyatro oyunu ve yüzlerce öyküsü bulunmakta, ancak bu yapıtlar yalnızca belli başlı kütüphanelerden ve sahaflardan temin edilebilmektedir. Mahmut Yesari'nin Başlıca Romanları:

Çoban Yıldızı (roman, 1925), *Çulluk* (roman 1927), *Pervin Abı* (roman, 1927), *Kırlangıçlar* (roman, 1930), *Su Sinekleri* (1932), *Bahçemde Bir Gül Açtı* (1932), *Tipi Dindi* (1933), *Yakut Yüzük* (1937).

** Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü

*** Namık Kemal Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü

Giriş

Mahmut Yesari'nin 1927 yılında yayımladığı *Çulluk* adlı romanı, Türk yazınında, Cumhuriyet'in ilk dönemi fabrika işçilerinin gündelik yaşamlarına, çalışma koşullarına ve çalışma ilişkilerine geniş bir toplumsal örüntü içerisinde odaklanan ilk romandır. Romanda köy yaşamına ilişkin çarpıcı değerlendirmeler olmasına karşın, bir çalışmamızda daha çok kent yaşamındaki fabrika işçilerinin durumuna odaklanmayı erek ediniyoruz. Bu bağlamda, *Çulluk*, o dönemin romana yansıyan kenter dünya görüşünü anlamak ve açıklamak için toplumbilimsel bir okumaya açıktır. Kuşkusuz dönemin öteki romanlarında olduğu gibi bu romanda da kökleşik anlamda bir işçi sınıfı bilincinden ve bir sınıf çatışması olgusundan söz etmenin olası olmadığını öncelikle belirtmek gerekir. Bunun nedenlerini kuşkusuz geç dönem Osmanlı Devleti toplumsal/siyasal yapısında aramak gerekir. Bu da ayrı bir çalışmanın konusudur.

Bu sınırlı bilince karşın, yazar *Çulluk*'ta, bir yandan fabrika işçilerinin gündelik yaşamlarını, toplumsal çevreleriyle ilişkileri bağlamında betimlerken, bir yandan da özel olarak kadın işçilerin iş güvenliği ve işçi sağlığı konularını sorgulamakta, o dönemde çalıştıkları işyerlerindeki olumsuz koşulları, Cibali Tütün Fabrikası örneğesinden devinimle, olabildiğince gerçeğe benzer bir biçimde yansıtmaya çalışmaktadır. Kadınlar, daha şafak sökmeden, “kar, yağmur, rüzgâr, güneş” hiçbir engel tanımaksızın, aç acına “ıslana üşüye, titreye sendeleye, sessiz, şikâyetsiz sürüne sürüne” (s. 26) yorgun bedenleriyle işe gelmekte ve hiçbir dinlenme izni verilmeden, kıydıkları tütünlerin öldürücü tozlarını içlerine çekerek yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte, kadınlarla erkeklerin çalışma koşulları arasında bir ayırım görülmemektedir.

Sennur Sezer, “Reşat Enis'in Üç Romanında Kadınlar” adlı incelemesine, Yesari'nin *Çulluk* romanına gönderme yaparak başlar. Ona göre;

Yesari, romanın ana kahramanı ve çevresindeki öteki işçi kızlar yoluyla, çalışan kızların emekleri yanında düşleri ve cinselliklerinin de sömürülüşünü irdeler. Münevver, bütün işçi kızların beğendiği Murat'ın kendisiyle ilişki kurmasından mutlu, evlilik düşleri kurmaktadır. Murat ise Münevver'i köydeki nişanlısı Esmâ'ya benzediği için seçmiştir. *Çulluk*'ta pek çok işçi kızın sevgilisi vardır. (...) Kimi işçi kadınlar arkadaşlarının sevgilisine göz koyup, dalavereler hazırlayacak kadar da kötü niyetlidirler. Münevver, sevgilisinden umudu kesince kendisini isteyen bir başka işçiyle evlenebilen şanslı kızlardandır. Yalnız evlendiği adam sevgilisinden çirkin ve kendinden daha yaşlıdır. (2003)

Romanda yer alan iki bölümde, iki ayrı uzamda gelişen olay örgüsü söz konusudur. İlk bölüm, tütün işçisi Murat ile aynı fabrikada işçi olan Münevver arasındaki ilişki çevresinde, kent yaşamındaki yoksul işçilerin çalışma ilişkilerine ve insanlık durumuna odaklanırken, ikinci bölüm, köydeki çocukluğundan beri Murat'ın tutkun olduğu Esmâ ile sonu acıklı biten aşk öyküsü üzerine kurgulanmıştır. Çok katmanlı oluntularla örüntülenen anlatıda, o dönemin kadın-erkek ve aile ilişkileri ile toplumsal yapı olumlu ve olumsuz görünüşleriyle işlenmiş, işçilerin fabrikadaki çalışma koşullarının yanında, Cağaloğlu'ndaki basimevlerinde ciltçilerin yanında çalışan çocuk işçilerin, çok az parayla ve uzun sürelerle çalıştırılarak sömürülmeleri sorunsallaştırılmış, henüz çok değinilmeyen bir izlek olan köy yaşamı da roman kurgusunda betimlenmiştir. Görüldüğü gibi *Çulluk*, hem fabrika işçilerinin, hem de köylülerin yaşamına odaklanan ilk romanlardan birisi olma niteliği ile eleştirel bir inceleme nesnesidir.

1. Yöntem Üzerine

Marksçı kuramcı Georges Lukacs'tan esinlenen Lucien Goldmann, eytişimsel temelli oluşumsal yapısalcı yazın/roman toplumbilimi inceleme yöntemini¹ geliştirerek, bu alana büyük bir devinim kazandırır. Belli bir uzam ve zamanda baskın olan dünya görüşünün yazar aracılığıyla içinde sunulduğu yazınsal yaratı, *bireyin değil toplumun bir anlatımıdır* savından yola çıkan Goldmann,

¹ Bu yöntemle ilgili geniş bilgi için bkz.; Tilbe, A. (2000). *Une Etude Sociologique dans “La Peste” d'Albert Camus*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Danışman: Prof. Dr. Sevim Akten. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Atalay, İ. (2007). *Jean-Paul Sartre'in “Özgürlük Yolları” Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Danışman: Prof. Dr. Ayten Er. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konuyla ilgili öteki kaynaklar, kaynakçada ayrıntılı olarak verilmiştir.

“anamalci toplumsal/artırımsal yapı ile roman türü yapısı arasında çok sıkı yapısal türdeşlikler olduğunu ileri sürer” (Tilbe, 2015, s. 188). Birey aşkın ortaklaşa özne olan yazar, içinden çıktığı toplumun bir parçasıdır ve “yazınsal yaratısında bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu toplumsal yapıyı yansıtır” (s. 188). Bu durumda, yazınsal yaratılar “toplumun bilincini yansıtan yalınkat yapılar değil, birey aşkın öznelere tarafından yaratılan ve toplumsal sınıfın olası en üst bilincini oluşturmaya aracılık eden olgulardır” (Tilbe, 2010, s. 33). Görüldüğü gibi, yazınsal yaratı ile içinden çıkıp geliştiği toplumsal yapının olası bilinci arasında temel bir ilişki söz konusudur (Goldmann, 1964, s. 23). Goldmann’a göre, ‘yazınsal yaratı, pazar için üretimden ortaya çıkan bireyci toplumun gündelik yaşamının yazınsal düzleme yansımasıdır’ (s. 31).

Bu bağlamda bu yöntemde, yazınsal yaratının ilişkili olduğu toplumsal sınıf sorunsallaştırılır ve bu sınıfa iye olması gereken dünya görüşünün ortaya çıkarılması erek edinilir. “‘Dünya görüşü’, ‘sorunsal kahraman’ın yaşadığı evrenin yazarının kurgu ve yaratısıdır. Bu düşsel yaratı toplumsal gerçeklikten hareketle oluşturulur. ‘Dünya görüşü’ belirli bir toplumsal gruba özgü ve belirli bir siyasal çizginin bir parçası olan yazarın toplumsal ve ideolojik seyrinin temsilcisidir” (Atalay ve Er, 2013, s. 32).

Oluşumsal yapısalcılığa göre; yazınsal yaratı *anlama* ve *açıklama* olmak üzere, iki aşamada çözümlenir.

Anlama aşamasında², çözümlenen yazınsal üretimin içkin anlamlı yapıları incelenir ve bunu yaparken de bütün yazın inceleme yöntemlerinden yararlanılabilir. Önemli olan öteki yöntemlerin, eytişimsel yöntemle ters düşülmemesidir (Tilbe, 2004, s. 99). İnceleme sırasında nesnel bir tutum takınmak ve anlamlı yapıları seçmek, rastlantısal olayları ayıklamak gerekir ve incelenen yazınsal yaratıya içkin anlamlı yapının ortaya konması erek edinilir. Goldmann’a göre; “Yazın eleştirisinin temel verilerinden giderek, anlatıda kullanılan anlatı teknikleri, bakış açıları, kişi-uzam-zaman gibi anlatı yerlemleri, temel izlekler ve yapının ilintili olduğu insan grubuyla birlikte varlık kazanan metne içkin tutarlı ve birlikçi dünya görüşüne varılmak istenir” (s. 99). “Anlama, şu ya da bu yazınsal yapıta yer alan belli bir durumda incelenen nesneye ilişkin anlamlı içkin yapının açığa çıkarılmasıdır” (Goldmann, 1970: 66). Demek ki, bu aşamada metiniçi anlamlı yapılar çözümlendikten sonra, açıklama aşamasına geçilir.

Açıklama aşamasında, metni aşan ve çevreleyen toplumsal bir kitle ya da sınıftan oluşan toplumsal yapıyı belirlemek erek edinilir. Romanda çizilen toplumsal yapı ile gerçek tarihsel dönemdeki toplumsal yapı arasındaki bağıntılar ortaya konur. Yapıtı çevreleyen yapılar arasındaki benzerlikler irdelenerek bütünsel ve diyalektik bir sonuca ulaşmak denir. Anlatıyı ören içsel yapıyı, “metni aşan ve çevreleyen toplumsal, ekonomik ve siyasal dışsal bağlanımlarıyla ortaya çıkan bütüncül bir dünya görüşünün tutarlılığının nasıl oluştuğunu” işlevsel niteliğiyle açıklamak ister” (Tilbe, 1999, s.105). “Anlama ve açıklama aşamalarından oluşan bu iki süreç birbirinden ayrı olmayan, tersine birbirini tamamlayan değişik yerlemlere gönderme yapan tek bir süreçtir. Bu süreçler karşılıklı olarak birbirini tamamlayarak anlaşılır ve açıklanır” (Tilbe, 2004, s. 100). Görüldüğü gibi açıklama aşaması romanda saptanan yapıyı aşan ve kapsayan bir çözümleme düzlemidir. Bu aşamada yapılan dışsal simgesel çözümleme, özellikle yapıta ele alınan dönemle sınırlandırılmalıdır. Bu biçimde metinde beliren ve gerçek anlamlı toplumsal yapıya göndermede bulunan “tutarlı ve birlikçi dünya görüşüne” (s. 100) ulaşmak olası olabilir. Demek ki, “bir yapının oluşturucu ve işlevsel bir öge olarak daha geniş bir yapının içinde aranması” (Goldmann, 1970, s. 66) açıklama aşamasının temelini oluşturur.

2 Bu aşamayla ilgili olarak, Fransız kurmacı Gérard Genette ile Tahsin Yücel’in yapısalcılık ve öykülemebilim çalışmalarına bakılabilir.

2. Anlama Aşaması: İçkin Çözümleme

2.1. Anlatının Yapısı

İlk baskısı Osmanlıca yapılan ve 1995 yılında M. Sabri Koz tarafından Latin harfleriyle toplamda 380 sayfa olarak dilimize aktarılan *Çulluk*, *Mukaddime* başlığını taşıyan 22 sayfalık bir önsöz ile başlar. Birinci kısım 10 bölüt, 200 sayfadan, ikinci kısım da aynı biçimde 10 bölüt, 157 sayfadan oluşmaktadır.

Eşsüremsel öyküleme uygulayımı ile öykülenen anlatı, benöyküsel anlatıcının bakış açısıyla sunulan doğadaki bir av betimlemesi ile başlar.

“Gökyüzünde soluk bir dilim ay, uçları saikim salkım buz tutmuş iri çam dallarına takılıp sallanarak yükseliyordu. Çamların gölgeleri sırtlarda, yamaçlarda uzanıp kısalıyor, beyaz karlar üzerinde; kâh yıkık sakafı (çatılı), kırık sütunlu bir mabet harabesinin hayali canlanıyor, kah istifağmit (dikit) mağaralarını hatırlatıyordu.

Dar boğazı örten çığları; yalnız dağ başlarında esen keskin bıçak gibi rüzgârlar sert, buzlu kamçısıyla dağıtıp savuruyordu.

Ormana yaklaşırken tereddütle bakındık. Konağında misafir kaldığımız yerli arkadaşı:

-Galiba erken geldik, dedi. Ay tepeye yükselmeli, tekeler o zaman birer ikişer görünürler.”

(Yesari, 1995, s. 9).

Anlatma görevinin genellikle söyleşim yoluyla, anlatıcı-kişiler arasında paylaşıldığı görülür. Ancak anlatıcı-yazar her şeyi bilen tutumunu hiçbir zaman terk etmez, istediği zaman araya girerek öznel yorumlar yapar ve öyküyü yönlendirme işlevini yerine getirir. Anlatının geneline tanrısal bakış açısı baskındır, ancak sözün anlatı kişilerine bırakıldığı çok sayıdaki oluntuda iç bakış açısı öne çıkar.

Çok sayıda betimlemenin yapıldığı anlatıda romana adını veren çulluk ayrıntılı bir biçimde betimlenir. Romanın son bölümünde yazarın, çulluk ile Esmâ arasında bir eğretileme yaptığı, Esmâ'nın da çulluk gibi “narin, hassas, ürkek ancak canlı olarak ele geçirilince kendiliğinden ölecek kadar da onurlu” (Şimşek Şişmanoğlu, 2013, s. 51) olduğunu vurgulamak istemektedir.

“-Çulluk avladınız mı hiç?

-Birkaç kere... .

-(...) çulluk bütün gün yuvasından çıkmaz. Belki de çıkar dolaşır, fakat göremezsin... Akşam, tam gurupta, ufuk tatlı bir kızılılıkla kızarıp perde perde solarken o, yuvasından dereye iner, su kenarındaki sazların, kamışların diplerini emerek karnını doyurur. Yattığı yer ne kadar temizse, yediği, içtiği de o kadar temizdir. Dere şayet donmamışsa su içtikten sonra gagasını, ayaklarını temizler ve fildişi, abanoz tarakla saçlarını tarayan bir gelin gibi gagasıyla omuz başlarını, kanatlarının, boynunun tüylerini tarar, süslenir... Evet süslenir! Suda aksini görürse, kendi kendine öyle, bir kırıtışı vardır ki... Vurulduğu zaman başını çevirir, avcıya bakmaz, sanki dargındır.

İhtiyar arkadaş derin göğüs geçirdi:

-Su çulluğu, öteki çulluklara benzemez, uçuşları bile ayrıdır. Döne döne birçok devirler yaparak uçar... Eti de ötekiler gibi kokutulmaz, taze yenir... Hatta kursağını bile temizlemeye lüzum görmezler. Öyle ya, biçarenin kursağına pis bir şey girdi mi?... Fazla tipilerde zavallı kara gömülür, o zaman elle canlı tutulur... Canlı!.. Ne âlâ değil mi?... Evet... Çok âlâ... (ss. 13-14).”

Bu betimlemeyi avcıların teke avlamak için dağda karların altın beklerken, iki erken tekenin çiftleşmek için verdiği savaşım betimlemesi izler.

Yazar, romanda son derece güçlü bir dil kullanır, okuyucunun belleğinde erken Cumhuriyet dönemi çalışma koşullarına ilişkin gerçekçi bir görünüm sunar. Romanın birinci kısmı toplumsal yapıya ilişkin göndermelerin yanında, İstanbul'da Cibali tütün fabrikasında çalışan Münevver ile çalışma arkadaşlarının karşılıklı konuşması ile başlar. Çok sayıda yoksul ve beslenme kıtlığı çeken kadın, zor koşullarda yaşam savaşımı vermektedir. Buna koşut olarak romanın başkişisi Murat ile Piç Hayri başta olmak üzere, öteki ikincil anlatı kişilerinin de öykülerine tanıklık eder okur.

Münevver ile Murat arasında gönül ilişkisi vardır, ancak tek taraflı olduğu görülen bu ilişkide Murat, Münevver ile evlenmeyi düşünmez. Onun ile birlikte olma nedenini ise romanın birinci bölümünün son satırlarında arkadaşı Hayri'ye şöyle açıklar:

-Münevver'in gülüşüne hiç dikkat ettin mi? Sol gözünü hafifçe kırıp yanaklarını çukurlatarak ne tatlı güler... İşte o anda Münevver gider, yerine bir başka kadın gelir, o kadar değişir... Münevver, o zaman Esmâ'yı öyle andırır. Esmâ'ya öyle benzer ki... (s. 222).

Zorluklar karşısında yaşama tutunmakta bile zorlanan Murat, çalışmanın dışında kalan zamanını genellikle değişik kadınlarla veya arkadaşlarıyla meyhanelerde geçirmektedir. Belki de bu yaşam biçimi, romanın sonunda köyündeki sevdiği kız Esmâ'yı bütünüyle yitirmesine yol açacaktır.

Murat'ın en yakın arkadaşı olan Piç Hayri, ortalıkta büyüyen bir İstanbul/Galata çocuğudur ve ailesi olmadığı için yaşamın tüm zorluklarına tanık olarak, daha küçük yaşta o bölgede ün salar.

O da gerçekte başkaları gibi okumak adam olmak ister, ancak yazgısı buna olanak tanımaz. Duygularını şöyle dile getirir:

“-gözümü açtığım zaman etrafımda kendim gibi yetimler, piçler gördüm... çok uslu bir çocuktum, ama nereye gitsem adım piçti!... Bu, alınma ezelden vurulmuş bir damgaydı, hiçbir şey onu silemeyecekti. Okumak, yazmak değil, bana diş be pençe lazımdı. (...) Her gittiğim yerde kavga ettim, dövdüm, dövüştüm... Efendilik nasibimizde yokmuş... Daha ter-bıyıkken dişli azıllardan oluvermişim. Piç Hayri denince Galata'da bir anılırdım...” (ss. 64,65).

Murat ise Anadolu'dan İstanbul'a çalışmak için gelmiş bir köylü çocuğudur. Piç Hayri Murat'a “-(...) sen, Anadolu uşağısın; temiz hava, temiz toprak başka şey...” (s. 65) derken, Anadolu yaşamının temizliğine ve masumiyetine, aynı zamanda temiz ve esenlikli doğasına vurgu yapar.

Münevver bir gün hastalanır ve parasızlıktan bir süre doktora bile gidemez. Bu durum, o zamanki sefilliği göstermesi açısından çarpıcı bir oluntudur. Doktorun Münevver'e bol güneş, bol gıda almasını salık vermesi, o zamanki insansal koşulları için son derece gülmeceli bir durumdur. Anlatıcı-kişi Murat doktorun bu öğüdünü büyük bir acıyla yorumlar:

Bol güneş!.. Bol gıda!..

Medresenin taş odalarına değil, ağaçsız, çıplak avlusuna bile ancak soluk bir ikinci güneşi vuruyordu... Taşların çatlaklarından sızan suların yer yer oydukları yeşil yosunlu duvarlar, su kemerlerini hatırlatıyordu...

Harap, düşük saçaklarda kumrular yuva yapmışlar, keskin küf kokusu bu munis, sokulgan kuşları bile kaçırmıştı... Bol güneş Bol gıda!..

Sabahları şafakla çıkıp, akşamları gün karardıktan sonra eve dönüyorlar, güneşi doğarken yolda, batarken yine yolda görüyorlardı.

Bol güneş!.. Bol hava!.. -

Kuru, bayat ekmek için; gençliğini, taravetini, sıhhatini, hulâsa bütün hayatî varlığını veren fakir insanlara, bol gıda tavsiye etmek, mahrumiyet acılarına yeni bir elem katacak bir işkence değil miydi?..(ss. 102-103)

Yazar Münevver'in öyküsü ile Murat'ın öyküsünü peş peşe süredizimsel olarak anlatır. Murat'ın almış olduğu bir mektup, Münevver'in kendisini doktorla aldattığını belirtmektedir. Her ne kadar Murat, Münevver'den kuşku duymasa da içinde bir ürperti belirir. Bu mektup dönemin insan ilişkilerine ışık tutması açısından çarpıcı bir örnektir:

Bu mektubu kim verdi? (...) Petro'ya sordum, iki kadın, "Bu mektubu Murat Efendi'ye verin!" deyip savuşmuşlar. Tut kelin perçeminden... Nasıl kadınlardı? Genç miydi? Şık mıydı? Esvabı nasıl, ne şekildi?.. Petro'nun umurunda mı, omuz silkti: "Eh. gençten iki İslâm kadınıydı" dedi, çıktı işin içinden... (...) Petro; onlara baktı, baktı: "işte bu karılara biraz benziyorlardı" dedi. Gösterdiği kadınlar, bizim tefrikhanede çalışan işçilerdendi... (s. 129).

Mektup, roman kişilerinin birbirlerinin eşlerini ve sevgililerini yoldan çıkarmak için yaptıkları çok sayıdaki yanıltıcı güdümlenmeden birisidir.

Münevverle ilgili araştırmalara girişen Murat, mahalledeki meyhaneye son zamanlarda görülmeye başlayan şoför Aziz ile İrfan'ın izini sürmeye başlar. Onların başka bir kadın için geldiklerini öğrendikten sonra Aziz'i sokakta hırpalır. Konu Aziz'in daha önce birlikte olup terk ettiği Halet (s. 129) adlı kadının bir oç alma hesaplaşmasıdır. Halet, Murat tarafından terk edilince, daha önce dostu olduğu Aziz'e ger döner, bir yandan Münevver'i karalamaya çalışırken, bir yandan da Aziz'i Murat'ın üzerine salar.

Bu olayın sonunda yaşamında ilk kez tutukeviyle tanışan Murat, olayın gazetelerde yer almasıyla birlikte işten atılır.

Anlatının ikinci kısmının hemen başında Murat'ın köyüne döndüğü, Münevver'in mektup beklentisinden anlaşılır.

-Murat'tan mektup var mı Hayri Efendi?

-Hayır Münevver Hanım. (s. 225).

Münevver, Murat'ın İstanbul'a geri dönmesini beklerken, annesinin fabrikada aynı bölümde çalışan Bekir Efendi'nin onunla evlenmek istediğini iletmesi karşısında çok şaşırır ve derin düşüncelere dalar. Bağlamdan bağlama alması geçişler yapan anlatıcı-yazar, dönemin köy yaşamı ve köy geleneklerine ilişkin bilgiler de verir. Örneğin, babası İnce Efe Osman Ağa'ya göre, Murat köy kahvesi içecek kadar büyümemiştir. Ayrıca babasının yanında asla sigara içemez. Esmâ ile evlenebilmesi için, babası ölünce evlerine yerleşen Esmâ'nın dayısı Kara Yusuf Ağa'nın olurunun alınması gerekmektedir. Ancak Kara Yusuf Ağa, Murat'ın babasına olan kıskançlığı ve kini yüzünden, Esmâ ile Murat'ın evlenmesine izin vermez. Bu arada, İnce Efe, Murat'ı Çukur Mescit'ten Hoca Asım Ağa'nın kızı Seher ile evlendirmeyi tasarlamaktadır.

Buna karşı Murat, Esmâ ile evlenmekte kararlıdır. Ancak her yerde aramasına karşın, onunla karşılaşamaz. Esmâ'nın kendisini isteyip istemediğini öğrenmek için Hacı Kadir'den yardım ister. Bu arada Murat'ın annesi başka iki kız bulur ve oğlunun onları görmesini ister. Ancak Murat, Esmâ ile evlenmekte diretir ve bir gün onunla karşılaşmayı başarır. Esmâ onun için bir su çulluğu gibidir:

Bu, bir kadın değil, kız değil, yalçın kayalar arasından coşkun coşkun kaynayan pınarın ruhu... Su perisi... Su çulluğu...

Evet, o, bir su çulluğuydu. Onun kadar nazlı, onun kadar içli... işte onun gibi aranınca ele geçiniyor, göze görünmüyor, rast gele tutuluyor, rast gele vuruluyor.,. (s. 366).

Esmâ'nın kendisini sevdiğinden emin olduktan sonra onu Ceylan adlı atıyla kaçıtır.

Sağ koluyla sımsıkı tuttuğu Esmâ'nın kalbinin çarptığını duyuyordu. Biçarenin yürekliği öyle çarpıyor, çarpıyordu ki,.. Fakat onda kaçıp kurtulmak için ne bir gayret, ne bir çırpınma, ne küçük bir çırpmış, hiçbir hareket yoktu... Heyecanlı bir teslimiyet, o kadar... Murat, çok kadını göğsünün üstünde sıkıyordu, çok kadını bağrının ta içine bastırıyordu. Ve bu kadınları daima hırpalır gibi öpmüş, döver gibi sevmişti... Esmâ'yı da onlar gibi kendine doğru çeker, dudaklarının pembe goncasını emer, severdi. Lâkin bu, uzun hicranların acısını unutturamaz, gideremezdi (s. 367).

At ile ilerlerken arkadan gelenlerin açtığı ateş ile Murat vurulur, o sırada Esmâ da nefes darlığından ölür. Murat iki aylık koma durumunda hastanede yattıktan sonra gözlerini açar, ancak yediği kurşunlar yüzünden çolak ve topal kalmıştır.

Esmâ'nın acıklı sonu Murat'ı yeniden İstanbul'a sürükler: "Memnundu, artık köyden kurtulacaktı. Esmâ'yı hatırlatan her şey onu ta'zib ediyordu, İstanbul'da bir vehim dünyasına dalacak, avunacaktı... Bu bir teselli, bir şifa, alfil mevcudiyetinin son ihtirası idi" (s. 379).

Romanın sonu bu acıklı aşk öyküsü ile biter.

Görüldüğü gibi, romanda derinlikli bir kurgu ve olay örgüsü söz konusu değildir ve yapısal ve biçimsel olarak zayıf bir anlatıdır. Yapısal ve içerik olarak bir bütünlüğü yoktur. Murat'ın fabrikadan kovulduktan sonra, köyüne dönerek önceden evlenmeyi düşünmediği Esmâ'nın peşine düşerek, onun

bir çulluk gibi ölümüne neden olması öykünün bütünlüğünü bozar. Ancak gerek kent yaşamındaki işçilerin durumuna, gerek köy yaşamı ve insan ilişkilerine odaklanması açısından, izleksel olarak değerlendirmeye değer bir roman olduğu açıktır. Romandaki değişik oluntularda çok sayıda anlatı kişisi görülmektedir.

2.2. Kişi

Romanda yer alan kişiler genellikle gerçeğe benzer nitelikte kurgulanır. “Çulluk; karakterlerini yüceltmez, idealize etmez, onları zaaflarıyla, küçük hesapları ve gündelik kaygılarıyla yansıtır” (Şişmanoğlu Şimşek, 2013, s. 51)

Önsöz bölümünde beliren Geyikçi Hoca, dişi keçinin sesine öykünen, avcılarının evinde konakladıkları bir köylüdür.

“Yerli, misafir; sekiz on avcıydık. Hepimizin kılığı başka şekildeydi. Kimimiz dolak, kimimiz ayaklarına çarık, telatin çizme geçirmişti. Bacaklarımızda aba pantolonlar, sırtlarımızda beli kemerli, önü ilikli yün, deri ceketler vardı. Boyunlarımıza kıl, tüylü atkılar dolamıştık. Yalnız gözlerimiz, burunlarımız üşüyordu.

Köpekler kesik kesik soluyor, hiç ses çıkarmıyorlardı.” (s. 10).

Bu avlanma betimlemesinden sonra, romanın birinci kısmında ilk anlatıya ilişkin okura bilgiler verilir. Annesi Huriye Hanım ile yaşayan Münevver ile arkadaşı Behire adlı kadın anlatı kişilerinin fabrikadaki yaşamlarının öykülemesine geçer anlatıcı-yazar. Murat ile Münevver’in ilişkisi çevresinde örüntülenen ilk anlatıda, bekar bir genç kız olan Münevver, aynı fabrikada çalıştığı Murat’a gönlünü kaptırır. Münevver Murat’a karşı büyük bir aşk beslerken, Murat çok çapkın ve eğlence düşkünü bir kişiliktir ve Münevverin bu yaklaşımına karşılık vermemektedir. Gerçekte onun da ulaşmak istediği nesnesi, köydeki çocukluk aşkı Esmadır. Murat, Münevver Esmaya benzediği için onunla birlikte. Bekar olan Piç Hayri, Murat’ın yakın arkadaşıdır ve ona her konuda yardım etmektedir. O da, evlerinde Murat ile birlikte kiracı olarak kaldıkları Yunan kökenli Madam Harikliya’nın kızı Sofya’ya tutkundur.

Bunların yanında, uydu anlatılarda Murat’ı sevmeyen Sarı Emine ve Muhacir Şerife ile ona aşık olan Halet ve Gözlüklü Hikmet gibi anlatı içinde engelleyici, Halet, Şoför Aziz, Necmi, Darbukacı Hasan, Arap Mehmet, İnce Yusuf, Caf Caf Kadri, Abdi Bey, Hilmi Can, meyhaneci Petro gibi engelleyici ve yardımcı işlevleri olan çok sayıda ikincil kişilikler yer almaktadır. Anlatı kişisi işlevleri, yalnızca o dönemin insan ilişkilerini okura göstermek üzere kurgulanmış gibidir denilebilir.

Romanın ikinci bölümü köydeki ilişkileri ve Murat ile Esmanın babası İnce Efe Osman Ağa, Esmanın babası Hacı Rakım Ağa öldükten sonra velayetini üstlenerek çiftliklerine yerleşen dayısı Kara Yusuf Ağa, köyde kaçakçılık işleriyle uğraşan Hacı Kadir, Gülsüm Molla, İmam Süleyman Efendi, Hüsrev Bey, Muhtar, Hafız Recep, Ali Osman, Topalın Durmuş, Mustafa Efendi, gibi çok sayıda ikincil anlatı kişisi işlevi üstlenir.

Yazar anlatıda kişileri kurgularken, onları dönemin ekinsel ve toplumsal nitelikleriyle donatır. Bir yandan kentlerde fabrikada çalışan işçilerin yaşam koşulları ile dönemin kentsel gece yaşamı ve insanlık durumu bütün gerçekliğiyle yansıtılırken, öte yandan da dönemin köy yaşamı, gelenekler, çeteler ve kaçakçılar, insan ilişkileri, kişiler için kullanılan takma adlar gerçeğe benzer bir nitelik taşır.

2.3. Süre

Eşsüremlilik öyküleme uygulayımının kullanıldığı öykü, bir kış günü ava çıkan insanların uydu anlatısı ile başlar. Süredizimsel olarak öykülenen anlatıda, anlatıcı-yazar, Murat’ın çocukluk aşkı Esmaya ile ilgili oluntularda geri sapım uygulayımına başvurarak, eksilti ve özetleme uygulamalarıyla öykü süresini genişletir. Murat ilk kez askerlik hizmeti için İstanbul’a gelmiş ve köyüne döndükten sonra ilk fırsatta unutamadığı kente geri dönerek fabrikada işçi olmuştur. Öykü zamanında, Murat 30 (s. 66), Piç Hayri de 37 (s. 66) yaşlarındadır. Murat uzun yıllar askerlik yapmış ve köye dönmüştür. ... “Askere gittim, seneler geçti. Tezkere alıp dönünce Esmayı göremedim.” Ancak Murat’ın 1915 yılında, Çanakkale Savaşı’nın “Kırte” cephesinde (s. 174) savaştığı anlaşılmaktadır. Kışın bir avla başlayan anlatı, yine bir kış günü sona erer.

2.4. Uzam

Bir kış günü, çam ormanlarıyla örülü karlı bir açık uzamda bir av öyküsü ile başlayan anlatı, tütün fabrikası işçilerinin yaşamına odaklanır. Anlatının ilk bölümünün temel uzamı İstanbul'dur. Galata, Taksim ve Sirkeci semtleri anlatı kişilerinin yaşadığı ve dolaştığı uzamlardır. İstanbul esenlikli ve açık bir kent olarak sunulmakla birlikte, Cibali tütün fabrikasında çalışan anlatı kişilerinin yaşadığı uzamlar, genellikle esenliksizdir. Fabrika uzamı, işçiler için güneşin bile duyumsanamadığı kapalı bir yerdir. Anlatı kişilerinden Murat ile Hayri'nin belki de en mutlu olduğu uzam Galata'daki meyhanelerdir. Kazançlarının hemen hemen hepsini meyhanelerde içki içerek, ya da kadın peşinde koşarak harcamakta, sürekli bir ilişki kuramamaktadırlar.

Romanın ikinci kısmında Murat İstanbul'dan köyüne döner ve romanın uzamının sınırları genişler. Kişilerin romanın bölümlerine göre buldukları uzamlardaki durumlarını şöyle görselleştirebiliriz:

Kişi \diamond Uzam İlişkisi	Romanın I. Bölümü	Romanın II. Bölümü
	Murat > Burası > İstanbul > Esenliksiz > İşçi	Murat > Burası > Köy > Esenliksiz > Aşk > Doğa > Yalnız
Münevver > Orası > Köy > Uzak > Yabancı	Münevver > Burası > İstanbul > Aşk > İşçi	

Murat köyde hiç arkadaşı kalmadığı için kendisini ıssızlık içinde bunalmış duyumsar.

Köyde yayla, Gölcük, pınar, Esmaların Çamlıkaya Bağ uzamları öne çıkar.

Uzamlar	İstanbul \diamond Köy \diamond İstanbul
---------	---

Murat köydeki düş kırıklıklarından sonra, köyünü terk ederek yeniden İstanbul'a gitmek üzere yola koyulur. Romanın geneline bakıldığında, uzak \diamond yakın, köy \diamond kent, esenlikli \diamond esenliksiz, kadın \diamond erkek, fabrika \diamond tarla gibi karşıtlıkların kurulabildiği görülmektedir.

3. Toplumsal Yapı ve İlişkiler

Romanın ilk bölümünde, tütün fabrikasında çalışan işçilerin, özellikle işçi kadınların yaşamı betimlenmektedir.

Fabrikanın sofalarından merdivenlerine, avlusundan odalarına kadar her tarafını kaplayan tütün tozu bulutlan burada daha az kesif, daha az göze çarpıyordu. Fakat havada keskin bir tütün kokusu vardı.

Bu, çıplaklığı, sefaleti göz üşüten oda,- sabahleyin şafak sökmeden kar, yağmur, rüzgâr, güneş, hiçbir mâni dinlemeyip fakrın, açlığın emriyle ıslana üşüye, titreye sendeleye, sessiz, şikayetsiz sürüne sürüne gelen ve bu mustarip., yorgun vücutların istirahat hakkını vermeden yine aynı emirle işe başlayan, kıyılan tütünlerin ince, katil tozu ile yalnız ciğerleri değil, gözlerine, mesamatına kadar zehirlenen işçi kadınlara iştah vermekten çok uzaktı... (s. 26).

Daha anlatının başında, kadın işçilerin ne kadar zor koşullarda çalıştıklarına ilişki ipuçları verilir. Fabrikada çalışan kadınların yetersiz beslendikleri, yarı aç yarı tok yaşama tutunmaya çalıştıkları imlenir.

Münevver, halsiz halsiz gülümsedi:

-Ömrümde ilk defa mı aç kalıyorum... iştahım varken günlerce aç kaldıktı, bir şey olmadım, ne bayıldım ne de öldüm... insan, taştan sağlam... (s. 27).

Roman kişileri genellikle bekar ve dul insanlardan oluşmaktadır. Aşk kaçamakları, arkadaşlık ilişkileri, Arap, Rum, Çerkez gibi değişik kökenden insanların oluşturduğu çok ekinli bir toplumsal yapı sunulur okura.

İnsanların yoksulluğu, hasta olsalar bile aç kalmamak için onları çalışmaya zorlamaktadır.

Bu, açlık denilen öyle bir İhtiyaç, öyle bir mecburiyetti ki, insana ancak, ölüm: "Dur!" diyebilirdi... Son gayretini, son nefesine kadar sarfedecekti... işleyen elleri, kalbiyle, birlikte durabilirdi... Huzur, istirahat tavsiyelerini, nasihatlerini, mideden uzanan hain, insafsız bir pençe, lahzada boğar, öldürürdü... (s. 122).

Yazar, dönemin toplumsal çeşitliliğini vurgulamak için, meyhane sahibi Yunan kökenli Petro'nun *vallahi* anlamına gelen "ma to teo" (s. 144), Çingene dilinde *gönderiyorum* ya da *ikram ediyorum* anlamına gelen "kiras ediyorum" (s. 144) ile *hesap* anlamına gelen Rumca loğariazmos (s. 145), usta sözcüğü için "mastori" (s. 169) sözcüklerini anlatıya sokar. Bu örnekleri çoğaltmak olasıdır. Konuşmalardan Rumca ve Ermenice gazeteler okunduğu görülmekte, toplumsal yapıyı çok ekinlilik oluşturduğu görülmektedir.

Romanın ikinci bölümünde köydeki toplumsal yapı, bütünüyle ataerkinsel bir görünüm sunar. Özellikle köy kadını yazgısına razıdır ve evlilik dahil geleceklerine ilişkin her çeşit kararı ebeveynleri tarafından alınmaktadır. Murat'ın annesinin "kadının ne diyeceği olur ki, kadın ne ister ki oğul" (s. 319) tümcesi, bu durumu kesinlemektedir. Her ne kadar kurgusal eksiklikleri olsa da, romanda baskın dünya görüşü geleneksel bir toplum yapısına uygun olarak beliren *gelenekçi ataerkil dünya görüşü*dür ve dönemin toplumsal olası bilinciyle uygun bir görünüm sunmaktadır.

4. Açıklama Aşaması: Aşkın Çözümleme

4.1. Anlatının Kaynağı

Zola'nın *Germinal*'i yazmadan önce kömür ocaklarında çalışması gibi, Yesari de *Çulluk*'u yazmadan önce "bir müddet fabrikada çalışmış" (Şişmanoğlu Şimşek, 2013, s. 50) ve deneysel gerçekçi doğalcı bir yaklaşımla "Cibali Tütün Fabrikası'ndaki işçilerin çalışma koşullarına, hayatlarına, birbiriyle olan ilişkilerine ve gündelik hayatlarına dair önemli gözlemler" (s. 50) edinerek romanı yazmıştır. Yesari, Cumhuriyet'in henüz başında, araştırmacı bir yazarın bakış açısından emek tarihine ve çalışma ilişkilerine odaklanarak otuzlu yıllardan sonra yazılmaya başlayan toplumcu gerçekçi romanların öncüsü olmuştur.

4.2. Simgesel Çözümleme: Anamlı Yapılar ve Dünya Görüşü

Çalışmamızda söz konusu dünya görüşü ve anlamlı yapıları belirlemek için, romanın yazıldığı on yıllık bir dönemi incelemek yöntem açısından yeterli bulunmaktadır. Roman 1927 yılında yayınlandığı için, bu bölümde Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki çalışma ilişkileri ve toplumsal yapı ele alınacak ve romanda sergilenen toplumsal yapıda beliren dünya görüşünün tutarlı olup olmadığı gösterilecektir.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sini çalışma ilişkileri bağlamında dönemleştirmek oldukça zordur. Bu dönemde çalışma yaşamı, toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda yaşanan gelişmeler ışığında giderek gelişmeye ve karmaşıklaşmaya başlamıştır. Makal (1999, s. 31), buna ilişkin dönemleştirme çabasında 1923 yılını temel almış ve bu dönemi çalışma ilişkilerinde ikinci dönüm noktası olarak gördüğü 1936 yılı ile sonuçlandırmıştır. 1923-1936 dönemi, çalışma ilişkileri anlamında köklü dönüşümler içermese de, bu dönüşümlerin zemini olması açısından önem taşımakta ve başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir (s. 32).

Söz konusu dönem, İmparatorluktan Cumhuriyete geçişte taşıdığı toplumsal, siyasal ve ekonomik kalıt açısından ayrı bir öneme sahiptir. Dönemin toplumsal koşullarını yansıtmaması açısından belirtmek gerekir ki, romanın yayınlandığı 1927 yılı itibariyle, 6 ve üzeri yaştaki nüfus içerisinde okuma yazma oranı %10.6 idi. Bu oran kadınlar açısından % 4.6 seviyesindeydi (Aktan, 1968, s.89). Sanayileşme sürecine uyum sağlayamamış olan Osmanlı İmparatorluğu'ndan devralınan ekonomik yapının canlanması devletçi dönem olarak ifade edilen 1930 sonrası döneme denk düşecektir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, farklı ekonomik pek çok sorunun çözümü adına farklı düşünceler olmakla birlikte, tek geçerli sistemin, Batı Avrupa ülkelerinin de kalkınmasına ve sanayileşmesine katkıda bulunan anamalcılık (kapitalizm) olduğu düşünülmektedir (Uluatam ve Tan, 1982, s.2). Çünkü söz konusu dönemde, Türkiye'de gelişmiş bir sanayinin olmayışı, sanayi kesimi istihdamının da düşük kalmasını beraberinde getirmiştir. 1927 Genel Nüfus Sayımı'na göre ülkenin toplam nüfusu 13.646.270 iken, "meslekli" olarak ifade edilen işgücü ise 5.351.215 idi (Makal, 1999, s. 213). Aynı yıl yapılan Sanayi Sayımı'nda sanayi kuruluşlarında çalışanlar statülerine bakılmaksızın

sayılmış, kuruluş sahipleri de toplam çalışan sayısı içerisine dahil edilmiştir. Sayıma göre, işgücünü oluşturanların % 5.5'i (256.855 işçi) sanayi kesiminde istihdam edilirken (Akkaya, 2002, s.145) bu işçilerin yaklaşık 110.000'i tarım sanayinde, 48.000'i dokuma sanayinde çalışmaktaydı (s.136). Sayıları 65.245 olan işletmelerinse (Tökin, 1946, s.26) % 90,81'i beşten daha az işçi çalıştırmaktadır (Makal, 1999, s.216). Gerek tarım, gerekse tarım dışı kesimler itibariyle, küçük üreticiliğin hakim olması dönemin önemli özelliklerindedir. Aynı zamanda Türkiye bu dönemde tam bir tarım ülkesi görünümündedir. 1923 yılı itibariyle GSMH içinde tarımın payı % 39.8 iken, sanayinin payı % 13.2'dir. İstihdamın sektörel dağılımı da benzer bir yapı göstermektedir ve toplam istihdam içinde tarımın payı % 89.6, sanayinin payı % 4.6, hizmetler kesiminin payı % 5.5'tir (Bulutay 1995, s.189).

Cumhuriyetin Osmanlı İmparatorluğundan devraldığı bu gelişmemiş ekonomik yapının değiştirilmesi, teşvik önlemlerini gündeme getirmiş ve özel kesim girişimciliği desteklemeye yönelik 1927 tarihinde Teşvik-i Sanayi Kanunu çıkarılmış ve 15 yıl süre yürürlükte kalmıştır. Ancak, ana çizgileriyle "liberal" olarak nitelendirilen bu dönemde, sanayileşme çabaları değişik nedenlerle yetersiz kalmıştır. Buna bağlı olarak da romanda da sergilendiği gibi, sınıf bilincine sahip bilinçli bir işçi sınıfı söz konusu edilememektedir.

Uzun yıllar süren bir var olma savaşıdan sonra büyük bir imparatorluktan geriye kalan kalıntılar üzerinde yeni bir ulus devlet yaratılmışken, bu dönemde ülke ekonomisinde bir sanayi ve sanayinin önemli bir parçası olan işçi sınıfından söz etmek çok olası değildir (Tilbe ve Tilbe, 2015, s.209).

Savaşlar nedeni ile önemli bir yetişkin nüfus kaybına uğramanın yanı sıra, tarımsal üretimi sağlayacak düzeyde yeterli işgücünün olmayışı da başlangıçta sanayinin gereksindiği işçiyi sağlamada önemli bir sorun yaratmaktaydı. 1927 yılında nüfusun % 23'ünün altı ve daha küçük yaşta olması, cumhuriyetin kuruluş yıllarında da işgücü sorununun devam ettiğini göstermektedir (Akkaya, 2002, s.144-145).

İncelediğimiz dönem itibariyle cumhuriyetin ilk yıllarından 1930'lu yılların sonuna değin pek çok düzenleme yapılmış olmakla birlikte işçi kesimi açısından aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. 1921 yılında, madencilik alanında çalışan işçilerin olumsuz çalışma koşullarını düzeltmek için çıkarılan ve dönemine göre ileri sosyal politika önlemleri getiren 151 sayılı Ereğli Havza-i Fahmiyesi Maden Amelesinin Hukukuna Müteallik Kanun ve bu çerçevede 1923 yılında oluşturulan Amele Birliği'ne ilişkin düzenlemeler sadece söz konusu bölge ve sektörle sınırlı kalmıştır. 1924 tarihinde kabul edilen Hafta Tatili Kanunu'na göre ise, hafta tatili 24 saatten az olmamak üzere Cuma günü uygulanacaktır.

Çalışma yaşamını düzenleyen genel bir yasanın yokluğunda, bu alana ilişkin düzenlemeler getiren Borçlar Kanunu ise liberal bir yaklaşımla düzenlenmişti. Yasanın önemli bir özelliği ise umumi mukavele adıyla Türk iş hukukunda ilk defa toplu sözleşme kurumunu düzenlemiş olmasıydı. Ancak işçi sınıfının nicel varlığının zayıflığı, sendikaları ve cemiyetleri de içerecek biçimde örgütlü bir toplumsal yaşamın yokluğu, grev ve lokavtın kurumsallaşmamış olması ve dönemin tek partili siyasal yaşamının kendine özgü koşulları nedeniyle uygulamaya aktarılamamıştır.

Görüldüğü gibi, "anamacı üretim biçiminde yer alan toplumsal ilişkiler para temeline dayalıdır ve anamacı denen dönemin kriz halindeki bu toplumlarını özellikli kılan bireycilik de bu ilişkiden doğar. Toplumsal ve insana özgü ilişkilere tümüyle egemen olan bu şeyleşme, bireycilik ve insanlar arasındaki ilişkilerin kopukluğuna, özel bir "dünya görüşü"nü ortaya çıkmasına yol açar" (Atalay ve Er, 2013, s. 31). Bu bağlamda *Çulluk* romanının yazıldığı dönemde, anamacı düzen henüz kurumsallaşmamış olduğundan şeyleşme olgusu gerçekleşmemiştir ve toplumda *geleneksel ataerkil dünya görüşü* baskındır.

Sonuç Yerine

Cumhuriyet'in ilk yıllarına ayna tutma işlevi gören *Çulluk*, kimi kurgusal eksikliklerine karşın, toplumbilimsel olarak ortaya koyduğu savlar ile kent ve köy yaşamı karşıtlığında insansal çalışma ilişkilerini ortaya koymasından anlamlıdır.

Bu dönemde anamacı dünya görüşünün henüz baskın olmaması, romanda da karşılığını bulmuş, fabrika işçilerinin oluşturduğu toplumsal yapı içinde bilinçli toplumcu bir işçi sınıfına tanıklık edilmemiştir. Bunun yanında, bu dönemde uygulanmaya başlanan Cumhuriyetin halkçılık ilkesi ile

toplum içinde dayanışmacı bir yapı kurulması erek edinilmiş, bu da “henüz gelişmemiş olan işçi sınıfı bilincinin, ortaya çıkmasına olanak vermemiştir” (Tilbe ve Tilbe, 2015, s.). Şimşek Şişmanoğlu bu konuda şöyle söyler:

Romanda fabrika ve işçilerin ağırlıklı bir konumu olsa da, *Çulluk'u* bir tür 'işçi roman'ı olarak nitelendirmek doğru olmaz sanırım. Özellikle 50'lerden sonra yazılmaya başlayan ve işçi-işveren, ezen-ezilen karşıtlıklarının çokça vurgulandığı romanların aksine *Çullukta*, her ne kadar işçilerin yoksullukları, çalışma koşullarının zorlukları, işten atılma korkuları gibi durumlar yansıtılmış olsa da, romanın işçi sınıfının kurtuluşunu sağlayacak bir devrim özlemiyle ya da idealize edilmiş bir işçi tiplemesini vurgulamak üzere yazıldığı söylenemez (s. 51).

Romanda beliren en çarpıcı sonuçlardan birisi, belki de yaşam biçimi ayrıklıklarına karşın, kent ve köy olası bilinci arasında bir ayırımın olmamasıdır. Her iki toplumsal yapı da, insanlar yazgılarını değiştirip dönüştürmek için herhangi bir çaba ya da bilince iye değildir. Herkes var olanla yaşama tutunmaya çalışmaktadır. “Murat işten haksız yere çıkarılmasına rağmen, fabrika yöneticisinin kapısına dayanmaz, hakkını aramaz ya da Orhan Kemal'in işçi sınıfının sözcülüğünü üstlenen bilinçli emekçileri, ustabaşları gibi giderayak dört başı mamur bir 'söylev'de bulunmaz” (Şişmanoğlu Şimşek, 2013, s. 52)

Bir başka önemli sonuç, kadın sömürsünün her devirde olduğu gibi bu dönemde de yoğun biçimde sürmesidir. Kadın ataerkil geleneksel yapı içinde erkeklerin güdümünde olup seçme hakları yoktur. Münevver, bilinçli ya da bilinçsiz olarak sevdiği adamla evlenmek için dirense de, sonuçta annesinin öğüdünü dinleyerek kendisinden yaşça büyük bir adamla evlenmeyi kabule etmiş ve dönemin kadınlık durumunu yansıtmıştır.

Sonuç olarak *Çulluk'ta*, anamalcı düzenin henüz kurumsallaşmamış olduğu dönemde yazıldığından, toplumda *geleneksel ataerkil dünya görüşünün* baskın olduğu saptanmıştır.

KAYNAKLAR

Akkaya, Y. (2002). Türkiye’de İşçi Sınıfı ve Sendikacılık-I (Kısa Özet), *Praksis Dergisi*, (5), 131-176.

Aktan, R. (1968). Türkiye İktisadı. Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Atalay, İ. (2007). *Jean-Paul Sartre'in “Özgürlük Yolları” Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Danışman: Prof. Dr. Ayten Er. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Atalay, İ. ve Er, A (2013). Oluşumsal Yapısalcılık Bağlamında “Sorunsal Kahraman” ve “Dünya Görüşü” Kavramları: Bernard-Marie Koltès’in *Bati Rıhtımı (Quai Ouest)*. *Humanitas – Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 27-42.

Bulutay, T. (1995). Employment, Unemployment and Wages in Turkey, International Labour Office, State Institute of Statistics, Ankara.

Çavdar, T. (2009). *Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı*. 2. Basım. İstanbul: Yazılama Yayınları.

Goldmann, L. (1959). *Recherches dialectiques*. Paris : Gallimard.

----- (1955). « *Le Dieu caché* », *Étude sur la vision tragique dans « Les Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard.

----- (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.

----- (1970). *Marxisme et Sciences Humaines*. Paris : Gallimard

Makal, A. (1999). *Türkiye'de Tek Partili Dönemde Çalışma İlişkileri: 1920-1946*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları,

----- (2008a). “Cumhuriyetin 80. yılında Türkiye’de çalışma ilişkileri”. İstanbul Üniversitesi. Erişim: 08.07.2014, <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusskd/article/download/1023012255/1023011503>

----- (2008). “Türkiye Emek Tarihinin Bir İzdüşüm Alanı Olarak “Edebiyat””. *Çalışma ve Toplum Dergisi*, Sayı 3, 15-43.

Erişim: 25.03.2014, <http://spaum.politics.ankara.edu.tr/files/2014/04/makall1.pdf>

Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

----- (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. Cilt:1. 24. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları.

Naci, F. (1981). *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Naci, F. (2002). *Türk Romanında Ölçüt Sorunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sezer, S. (2003). “Reşat Enis’in Üç Romanında Kadınlar”. *Evensel Kültür*, Sayı: 137. Erişim: 25. 03. 2014, <http://romanyazilari.blogcu.com/resat-enis-in-uc-romaninda-kadinlar-sennur-sezer/226631>

Şimşek Şişmanoğlu, Ş. (Bahar 2012). “Çulluk ile Fabrika İşçisi Kadınlar Arasındaki Metafor”. *Khas Panorama*, s. 50-52. Erişim: 25. 03. 2014, http://www.khas.edu.tr/uploads/panoramakhas/sayi6/sehnaz_sismanoglu_50.pdf

Tilbe, A. (1999). Camus’nün *Veba* Adlı Romanına Toplumbilimsel Bir Uygulama (Bildiri). Ankara Üniversitesi, Tömer Gaziantep Şubesi, Edebiyat ve Toplum Sempozyumu, (4–5 Haziran 1999). (ss. 105-111).Gaziantep: Ankara Üniversitesi, Tömer Basın Yayın Müd. Yayınları.

----- (2000). *Une Etude Sociologique dans “La Peste” d’Albert Camus*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Danışman: Prof. Dr. Sevim Akten. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

----- (2004). Jean Paul Sartre’in Bekleyiş adlı romanına Goldmann’cı yazın toplumbilimsel bir yaklaşım. Köksal Alver (Ed). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri* (ss. 93-116). Ankara: Hece yayınları.

----- (2010). Georges Lukacs ve Lucien Goldmann’ın Yaklaşımıyla Fransız Yazınında Kişi Sorunsalı (Bildiri). Ertuğrul İŞLER ve Ark. (Ed). Pamukkale Üniversitesi, Uluslararası BAKEA – Batı Kültürü ve Edebiyatları Araştırmaları Sempozyumu, (7-8-9 Ekim 2009). *Batı Edebiyatında Kahraman*. nu., 17. (ss. 27-36). Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları.

Tilbe, A. ve Tekin, P. (2012). André Malraux’nun İnsanlık Durumu: Oluşumsal Yapısalcı Bir Çözümleme (Bildiri). Ali Tilbe ve Ark. (Ed). Namık Kemal Üniversitesi, VIII. Ulusal Frankofoni Kongresi, (16–18 Mayıs 2012). *E-BİLDİRİLER / E-ACTES*. (ss. 242-255). Tekirdağ.

Tilbe, A. ve Tilbe F. (2015). “Reşat Enis Aygen’in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın Adlı Romanında Çalışma İlişkileri: Yazın Toplumbilimsel Oluşumsal Yapısalcı Bir İnceleme”, *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi / Humanitas - International Journal of Social Sciences by the Faculty of Arts and Sciences at Namık Kemal University, Bahar / Spring, Sayı / Number 5, (ss. 187-216), Tekirdağ.

Tökin, İ-H. (1946). *Türkiye’de Sanayi, İktisadi ve İçtimai Türkiye*. Cilt:3. Ankara: Başbakanlık İstatistik Genel Müdürlüğü Yayını.

Türkeş, Ö. (2011). İşçi Romanları Neden Yazılmadı, Neden Hâlâ Yazılmıyor? M. Nedim Süalp, Aslı Güneş, Z. Tül Akbal Süalp (Ed). *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Uluatam, Ö. ve Tan, T. (1982). *Türk İktisat Politikasının Hukuki Çevresi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını.

Yesari, M. (1995). *Çulluk*. Çev: M. Sabri Koz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

RIFAT ILGAZ'IN ŞİİRLERİNDE İNSAN TABLOLARI

Doç. Dr. Bâki ASİLTÜRK*

ÖZET

Bu bildiride 1940 Kuşağı şairlerinden Rıfat Ilgaz'ın şiirlerinde yer alan toplum manzaraları ve insan görünümleri ele alınacaktır. Toplumcu-gerçekçi anlayışla eser veren Rıfat Ilgaz, şiir kitaplarında işlediği toplumsal temalar paralelinde işçi, memur, esnaf, işsiz vd. insan tiplerine yer vermiştir. İnsanların toplum içindeki durumlarını genellikle yoksullukla bağlantılı olarak işlemiştir. Bunun sonucu olarak da Ilgaz'ın şiirlerinde, kenar mahallelerde yaşayan, geçim sıkıntısı çeken, alın teriyle hayata tutunmaya çalışan insanların yaşam manzaraları çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rıfat Ilgaz, toplumcu-gerçekçi, toplumsal temalar

HUMAN TABLEAUS IN POETS OF RIFAT ILGAZ

ABSTRACT

In this notice, human views and society scenes in poets of Rıfat Ilgaz who is one of 1940 generation will be discussed. Rıfat Ilgaz who gives the works with sociologist- realist comprehension gives place to worker, officer and unemployed human types in parallel with processed themes in his poet books. He investigate people's situation in society as related with the poverty generally. So in poets of Ilgaz, life scenes of people who live in the bustee, have financial hardship and hold on the life by the sweat of their brow are drew.

Keywords: Rıfat Ilgaz, sociologist- realist, sociological themes

Rıfat Ilgaz (1911-1993), ilköğrenim yıllarına rastlayan 1930'larda kaleme aldığı şiirler istisna tutulursa, 1940 Kuşağı içinde edebiyat dünyasında adını duyuran şairlerdendir. Bilindiği üzere, aralarında Attilâ İlhan, A. Kadir, Ahmed Arif, Hasan Hüseyin, Cahit Irgat, Ömer Faruk Toprak, Suat Taşer vd. gibi pek çok ismin bulunduğu 1940 Kuşağı şairleri, genel olarak Nâzım Hikmet etkisinde bir toplumcu-gerçekçi anlayışla yazmıştır. Bunların bir kısmı toplumcu edebiyatın klişeleriyle davranırken aralarından bazıları da bu genel fotoğraf içinde kendi dilini yaratma başarısını göstermiştir. Rıfat Ilgaz, zaman zaman kuşağının genel havasını yansıtan şiirlere imza atmış olmakla beraber, şiirliğinin gelişim aşamaları sonrasında, özellikle de *Yarenlik*, *Sınıf*, *Yaşadıkça* gibi kitaplarında kendi şiir dilini şekillendirebilen şairlerden olmasıyla dikkat çeker. Memet Fuat onun şiirlik aşamalarını ana hatlarıyla şöyle çizer: “Şiire geleneksel nazım biçimleriyle başlamıştı. 1940'tan sonra toplumsalcı dünya görüşüne bağlandı. Alışılmış kurallardan uzaklaşarak kendine özgü, süssüz, oyunsuz, aydınlık bir söyleyişle yoksul kesim insanların duyarlığını yansıttı. Son dönem şiirlerinde ise 1940 toplumsalcı şairlerinin ortak söyleyişini benimsedi.”¹

Rıfat Ilgaz'ın şiirlikteki aşamalarına yakından baktığımızda şöyle bir tabloyla karşılaşırız: Ilgaz, 1926-1939 yılları arasındaki 15-20 yaş döneminde yerleşik şiirin dörtlük-hece-ritim öğeleri gibi alışılmış kalıplarına yaslanan, romantik ve bireyselci duyarlığı yansıtan, gündelik hayat içindeki küçük duyulara dikkatleri sunan “Sevgilimin Mezarında”, “Akış”, “Işıklar”, “Hülyalarım”, “Sazını Çalana”, “Bahçem”, “Rüzgâr” vd. gibi şiirler yazmıştır. Bu yıllardaki verimlerini sonradan yok sayarak hiçbir kitabına almayan² şair 1939'da yayımladığı *Yarenlik* adlı kitabıyla toplumcu anlayışa yönelmiş ve bu tarihten sonra da bu anlayıştan sapmayarak kendi şiirini bu odakta geliştirme çabası

* Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

¹ Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yay., İstanbul 2006, 1. cilt, s. 365

² Rıfat Ilgaz'ın bu yıllarda yazıp sonradan tamamen reddederek kitaplarına almadığı şiirler için bkz.: Rıfat Ilgaz, *Bütün Şiirleri: Kitaplardan Öncesi*, Çınar Yayınları, İstanbul 2010, ss. 317-366

içinde olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türkiye ve dünya insanlığının çektiği sıkıntıları toplumsalcı görüş merceğinden yansıtan *Sınıf* (1944), aynı yılların ve biraz sonrasının ürünü olma özelliğini gösteren *Yaşadıkça* (1947) vd. gibi kitaplar Ilgaz'ın şiir haritasında ciddi yolları çizen kitaplar olması bakımından önemlidir. Sonraki dönemlerde yayımladığı *Devam* (1953), *Karakılçık* (1969), *Güvercinim Uyur mu* (1974) vd. gibi kitaplarıyla kuşağının genel çizgilerine bağlı kalmayı tercih etmiş ve ne yazık ki Attilâ İlhan, Hasan Hüseyin, Ahmed Arif gibi kuşağının büyük temsilcilerinden olma özelliğini yakalayamamış, mizahi edebiyata yönelerek başta *Hababam Sınıfı* olmak üzere farklı bağlamlarda değerlendirilebilecek eserler romanlar kaleme almıştır.

Rıfat Ilgaz'ın şairlikte bireyselden toplumsala evrilmesinde kendi yaşam deneyimlerinin, içinden geçtiği devrede hayata dair tanıklıklarının, 1940'larda ağırlığı hissedilen toplumcu edebiyat anlayışının etkisi vardır. Genç yaşta hayata atılan, önceleri kendi küçük dünyasında sakin yaşamayı tercih eden Ilgaz, özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaşananlara tanıklık ettikçe dünyaya bakışında değişim yaşar: “1939'da Karagömrük Ortaokulu'nda (Türkçe öğretmeni olarak) göreve başlar. İkinci Dünya Savaşı da bu sıralarda patlak verir. Dar gelirli bir memur olan Ilgaz, savaşın türlü sıkıntılarıyla çarpışır. Gerek bu sıkıntılar, gerekse çevresinde gördüğü çelişkiler, okuduğu kitaplar, tanıştığı ilerici aydınlar, Ilgaz'ı gitgide toplumsalcılığa doğru götürür. Günden güne bilinçlenmeye, kendi deyimiyle, 'artık kim için ve ne için yazdığını fark etmeye' başlar.”³

Bu değişim sonrasında girdiği yeni evre üzerinden bakılarak hiç tereddüt etmeden denebilir ki Rıfat Ilgaz'ın şiirlerinde üzerinde en çok durulan tema “insan” ve “insanlık durumları”dır. Onun şiirlerine insan ve insanlık durumları üzerinden bakıldığında küçük memurlar, mahalle esnafı, tezgâhtarlar, çamaşırıcı kadınlar, işçiler, işsizler, yoksullar, hastalığına deva bulamamış zavallılar, sokak çocukları, çocuk yaşta çalışmak zorunda kalıp okula gidemeyen talihsiz evlatlar, evlatlarının talihsizliğine ağlayan ana-babalar, çöpçüler, emekliler, kapıcılar vs.den oluşan bir tabloyla karşılaşılır.

1940'larda şiirde ciddi bir yol ayrımına giren yaşayan Rıfat Ilgaz, bir kısmını yakından tanıdığı bu insanların dünyasına ayna tutmayı bir şairlik borcu ve yolu olarak tercih etmiştir. Toplumsalcı görüşe geçtikten sonra kaleme aldığı ve *Yarenlik*'in ana dokusunu meydana getiren “Şehir Kenarından”, “Yarenlik”, “Beyazıt Kahvelerinde”, “Edirnekapı Tramvayında”, “Mahallemiz”, “Komşuluk”, “Kapalıçarşı”, “Sanatoryum” vd. gibi şiirler, Ilgaz'ın dünya görüşündeki ve şiir anlayışındaki keskin dönüşümün örnekleridir. Rıfat Ilgaz'ın şiirlerindeki insan tablosunu oluşturan figürlerin tamamına yakını bu şiirlerde bulmak ve onun insan anlayışının haritasını bu şiirler üzerinden çıkarmak mümkündür. Şiirlerine hayatlarını veya hayat içindeki durumlarını konu ettiği insanlar karşısında sevgiyle dolu bakış görülebilmekle beraber şairin gerçeği olduğu gibi yansıtmak adına araya mesafe koymaya çalıştığı da dikkatlerden kaçmaz: “*Yarenlik*'te halktan kişilerin, basit insanların yaşamı anlatılır. İş başında sakatlanan işçiler, tatlı hayallerle avunmaya çalışan çöpçüler, sanatoryum köşelerinde ölen kimsesizler, vitrinleri özlemle seyreden yoksullar, geride miras bırakmadan göçen küçük memurlar, apartman kapıcıları, mahalle komşuları, emekliler şiirlere konu olurlar. Ilgaz, kişilerine sevgiyle, acımayla bakar. Geldim, bu acıma, bu sevgi her zaman açığa vurulmaz. Daha doğrusu, Ilgaz çoğu kez kişilere ve olaylara uzaktan bakmaya çalışır. Deyim yerindeyse 'nesnel' olmaya uğraşır. Bu nesnellik gerçeği bütün çıplaklığı ve acılığıyla ortaya koymasına yardım eder.”⁴

Rıfat Ilgaz'ın dünyaya bakışında ağırlıklı olarak gerçekçilik, hayatın sıkıntılı taraflarına odaklanma, yoksulların dünyasına eğilme söz konusudur ve bu bakış açısının sonucu olarak da şiirlerindeki insan haritası çizilebilir. Hayata ve insana daima gerçekçilik arkasından bakmayı, insanın geçim sıkıntısını, günlük hayat içindeki durumunu, bitip tükenmeyen dertlerini ortaya koyarken sadece duyguda kalmayıp belli bir bilinçle hareket eder. Bununla birlikte şair, ortaya koyacağı sanat eserinin sadece içerik açısından tatmin edici olmasını yeterli bulmaz: “Toplumcu-gerçekçi şiirin amacı yapay sesler, tempolar aramak değil, çağının, uygarlığın, geniş anlamda demokrasinin

³ Asım Bezirci, *Rıfat Ilgaz*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2013, ss. 73-74

⁴ Bezirci, age, ss. 74-75

gereklerini yerine getirmek, ona insanca katkılarda bulunmaktır. Eğer şiirin bireyselliği söz konusuysa ileri topluma yakışır bireylerin şiirini yaratmaktır çağının sanatçısına yakışan.”⁵

Toplumcu görüşe geçtikten sonra yayımladığı ilk kitabına adını veren “Yarenlik” başlıklı şiir, şiirin toplumsala yönelmesinin ilk örneklerinden olup içerik ve biçim bakımlarından yaşadığı değişimi net biçimde ortaya koyar. İlk şiirlerinde, acemilik döneminde, sembolist (saf/öz) şiirin dize kurgusunu ve söyleyiş tekniğini benimseyen İlgaz’ın yeni şiirlerinde klasik biçimlere dayanmayan bir konuşma tekniği ve “yarenlik etme” havası dikkati çeker. Kuşanın bazı şairlerinde toplumcu anlayış sloganik havaya bürünür ve sertlik dozu yüksek bir ifade tekniğine ulaşırken Rıfat İlgaz’ın biçiminde sevecen bir sohbet havası egemendir. “Yarenlik”te, daha sonraki şiirlerinin çoğunda karşımıza çıkacak olan insan portreleri dikkati ilk çeken içerik ögesidir. Şiirde, akşam bir meyhanede oturup sohbet eden ortalama insanların söyleyiş özellikleri biçemi, kendilerinden söz edilen insanların dünyası ise içeriği belirler. Vergisini ödemekte zorlanan meyhaneci, nüfustaki işleri aksayan Garson Nuri, işten atılan gümrükçü, dikimevinde kendisine iş aranan oğul, boşta gezen Ali Bey, belediye tahsildarı Ahmet, borçları yüzünden her gün okula farklı yoldan giden öğretmen Reşat, evkaftan ayrılan Niyazi vd. şiirde kendilerinden söz edilen, sorunlarına çözü aranan, hayatın dağdağası içinde kaybolup giden kişilerdir. “Yarenlik”te anlatılan kişilerin hayat maceralarını birbirine bağlayan “geçim” sorunudur ve ümitli bir bakış açısıyla kaleme alınan şiirde işsizlik ve iş arama adeta bu insanların kaderidir:

*Şişeler, irili ufaklı şişeler,
saf saf dizildikçe karşımıza,
sen, boşta gezen Ali Bey’e
İnhisar’da iş bulursun,
yahut şeker fabrikasında.
Bense kızının yaşını düzeltir
çıkarmadan kâğıtlarını askıya
bir gün içinde kıydırırım nikâhını
belediye tahsildarı Ahmet’le...
-Temiz çocuktur doğrusu.-
Bir miras işinden sonra
Evkaf’tan ayrılan Niyazi’ye
bir matbaa açtırır,
başlarınız gazete çıkarmaya...⁶*

Aynı kitaptaki “Şehir Kenarından” başlıklı şiirde ekmek parası kazanmakta zorlanan, soğuk kış günlerinde yakacak sıkıntısı çeken birinin fazla geniş çerçeveli olmayan bir fotoğrafını çeker. Yalnız ve yoksul kişi her şeye rağmen umut içindedir:

*Kimlerin arkasından
kimden gelir ekmek paran?
Bekler akşam olunca
odanda acıkmış mangalın.
Kalsın keten mendilinde
yorgunluğu günlerin⁷*

⁵ “Rıfat İlgaz’la Röportaj”, Bezirci, age, s. 41

⁶ Rıfat İlgaz, “Yarenlik”, *Bütün Şiirleri: Yarenlik*, Çınar Yayınları, İstanbul 2010, s. 23

Kitabın tipik şiirlerinden olan ve anlatımcı özellikler taşıyan “Edirnekapı Tramvayında”, şairin çevre, insan, toplum üzerindeki gözlemlerini geniş şekilde yansıtan metinlerdendir. Aracısız gözlem, şiire yaşanmışlık havası katar ve bu da gerçekçilik algısını güçlendirir. Tramvayda halktan kişilerle beraber yolculuk eden, kendisi de zaten halkın arasında onlardan biri olarak yaşayan şairin gözlemlerindeki canlılık anlatıma da yansımış, insanın nabız atışları okuyucuya hissettirilmiştir. Şiir adeta her biri birer tramvay vagonu gibi birbirine eklenmiş beş bölümden oluşur ve her bölümde şiir-kişilerinin hayat macerasının ayrıntıları dile getirilir: “Edirnekapı Tramvayında”da insan tablosunun ayrıntıları şöyledir: Ocaklık ederken işsiz kalan genç, Küllük’te ayakkabı boyacılığı yaparak ailesine ve hasta ablasına bakan Kulaksız, soğuk algınlığından muzdarip işsiz gazeteci, köyden şehre inip el kapılarında sürünen garip, tramvay biletçisi Rıza... Adı anılan ve tanıtılan her şiir-kişisi parasızlık ve yoksulluk içinde resmedilir. Aralarında çalışanlar varsa da çalışma koşulları çok zordur. Şiirin ikinci bölümü genel havayı anlamada, şiirde anlatılanları kavramada yol gösterici özelliklere sahiptir:

*Günler kısa, hava yağmurlu,
yoksa bırakılmaz tütüncüye
bu saatte boya sandığı.
Eli çabuktur Kulaksız’ın
tanışlıklar bizim pabuçlarla Küllük’ten.
Elinde ablasının kuvvet şurubu
ve dört nüfusun haftalık nafakası
yarım kilo zeytin.
Koltuğunun altında bir türlü dolmayan
kömür torbası.⁸*

İstanbul’un tarihi mekânlarından olan Kapalıçarşı, Cumhuriyet döneminde pek çok şiire konu olmuştur. Bunlar arasında Orhan Veli, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç ve Ece Ayhan’ın ilk gelenlerdir. Rıfat Ilgaz da bir Kapalıçarşı şiiri yazmış ve bu şiirde biraz önce değindiğimiz şiirlerindeki insan tiplerine benzer kişiler üzerinden hayat yorumları yapmıştır. “Kapalıçarşı”da karşımıza çıkan insan tipleri şunlardır: Elden düşme ceket giyen Tezkereci Ali onbaşı, üç çocuğunu komşuya bırakarak kocasından gizli çarşıya çıkan Topkapılı Hacer, medresede aç yatıp kalkan Hayri, öğle yemeğini evden getiren daktilo kız Kumkapılı Melâhat, yağmura dayanacağı şüpheli eski pabuçlarıyla şairin kendisi... Her biri İstanbul’un bir kenar mahallesinden gelen insanların yolu burada kesişir. Kapalıçarşı pırıl pırıl vitrinleriyle ve alış veriş yapılan dükkânlarıyla değil, çaresizlik nedeniyle sığımlan koridorlarıyla çizilir bu şiirde:

*Kapalıçarşı açıldı...
Medresede yatan Hayri
İki öğün köfteye karşılık
Satabilir eski gömleğini...
Kapalıçarşı açıldı...
Kumkapılı Melâhat
Elinde ekmek paketi,
Koltuğunda yarım kalmış bir kazak arkası...⁹*

⁷ Rıfat Ilgaz, “Şehir Kenarından”, *Bütün Şiirleri: Yarenlik*, s. 21

⁸ Rıfat Ilgaz, “Edirnekapı Tramvayında”, *Bütün Şiirleri: Yarenlik*, s. 30

⁹ Rıfat Ilgaz, “Kapalıçarşı”, *Bütün Şiirleri: Yarenlik*, s. 33

Çarşıda yolları keşişenleri buluşturan tarihi mekân, neredeyse bütün tarihselliğinden soyutlanmış ve insan merkezli düşünülmüş olup yoksulluk ve çaresizlik tablosu çizmeye zemin olur. Soğuk ve yağışlı kış gününde gidebilecekleri daha iyi bir yer olmadığından Kapalıçarşı onlar için soğuktan ve yağmurdan korunacakları doğal bir sığınağa dönüşür.

“Sanatoryum”, trajedi-komik bir şiirdir. Bu şiirde Rıfat Ilgaz, kalemde çalışırken verem olup sanatoryuma düşen bir odacıyı konuşturur. Şiirde konuşturulan şiir-öznesi kendisi gibi olanların sözcüsü konumunda bulunduğundan bu şiire tekil görünümlü çoğul insan portresi diyebiliriz. Şiirin trajedi-komikliği, sanatoryuma düşen adamın verem olduğu için üzüleceği yerde hastanede rahat birkaç gün göreceği için sevinmesinden kaynaklanır. Hayat onun için o kadar yorucu ve yıpratıcıdır ki hastaneye düşmek neredeyse kurtuluş olmuştur:

*Temelimiz çürükmüş, anlaşıldı,
bu kadar dayanabilirdi sıkıntıya
seferberlik ekmeğiyle büyüyen...
İş girinceye kadarmış
ne çabuk unutuldu
kalemde kaleme koştığımız günler
ve sıra beklediğimiz kapılarda...
Rahatsız,
ne odun kömür derdi kaldı,
ne de tarhana bulgur düşüncesi...
Kötü şeyler getirmeden aklımıza
bol bol öksürüyoruz.
İştahımız olmasa da,
yine bekliyoruz akşam yemeklerini.¹⁰*

Rıfat Ilgaz, hem yukarıda söz ettiğimiz üç şiirde hem de bunlara benzer sonraki şiirlerinde halktan kişileri anlatmayı önceden planlayarak yazdığı için adeta bir roman yazarı gibi önce o insanların bir arada bulunacağı bir ortam yaratır. Kişi veya çevre/mekân betimlemesi anlatımcı şiirin neredeyse olmazsa olmazıdır. Rıfat Ilgaz da toplumdan çeşitli kişilerin hayatlarına, geçim yollarına, yoksulluklarına odaklandığı şiirlerdeki olay-insan kurgusunu çevre/mekân üzerine bina eder. “Yarenlik”te akşamları orta halli insanların bulunduğu küçük meyhane, “Edirnekapı Tramvayında”da çeşitli insan tiplerinin bir arada olabileceği ulaşım aracı, “Kapalıçarşı”da ise geniş ama yoğun bir mekân insanlara ev sahipliği eder. Ilgaz’ın şair olmasının yanında öykü, roman ve oyun yazarı olduğu da hesaba katılırsa mekân betimlemelerinde, mekân-insan bütünleşmesinde neden bu kadar başarılı olduğu daha iyi anlaşılır.

Rıfat Ilgaz, aynı süreçte kaleme aldığı şiirleri içeren ikinci kitabı *Sınıf*’ta (1944) bir öğretmenin gözünden insan portreleri sunar. “Sınıf” sözcüğünü tevriyeli kullanarak hem öğrencilerinin dünyasını hem de toplumun çeşitli katmanlarını günlük hayat görüntüleri içinden göz önüne serer. Toplumcu bakış, önceki kitapta olduğu gibi *Sınıf*’ta da belirleyicidir: “Ailenin sınıfsal yapısı, yoksulluğu, öğrenci çocuğun günlük okul dışı yaşamından izlenimlerle verilirken, toplumsal çelişki ustalıklarla yansıtılır. Şair, kendisinin ulaştığı öğretici çizgisini sezdirmeyle yetinerek, kurulu düzeni (eğitim anlayışını bile) şiirine ters düşmeyen öğelerle taşlarken, yine gizli hüznün insanıdır.”¹¹ O sıralarda öğretmenlik mesleğini icra eden şair kendi tanıklıkları üzerinden yansıttığı portrelerde haylaz

¹⁰ Rıfat Ilgaz, “Kapalıçarşı”, *Bütün Şiirleri: Yarenlik*, s. 41

¹¹ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet Dönemi I-Şiir*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994, s. 169

öğrencilere, gece çalıştıkları için uykularını yeterince alamayıp sınıfta uyuklayan çocuklara, yoksul ve güçsüz olduğu için hakaretleri sineye çeken biçarelere, ev sahiplerinin zulmü altında yaşayan kiracılara, işsiz ve yalnız kahve veya meyhane müdavimlerine, Surdibi'ndeki teneke evinden hapisaneyeye uğurlanan gence, asker dönüşü işsiz kalan delikanlıya vd. yer verir. Yoksul dünyadan çizilen bu portrelerin karşısında, verdikleri partilerde kalburüstü insanları konuk ederek çılgınca eğlenen sosyete mensupları, bütün hesabı biraz daha fazla para kazanmak olan doymaz tüccarlar, yazları Yalova'ya kışları Uludağ'a çıkan zenginler, değirmenin suyunun nereden geldiğini bilme gereği duymayan eğlence düşkünleri vardır. "Çay" şiirinde zenginlerin dünyası şöyle yansıtılır:

*Parlak geçti ... kulübünde,
doğum günün için verdiği çay
bu şeker kıtlığında.
İçkilere yapılan zamlardan habersiz
zengin bir büfe çıkardın dostlarına.
Davetliler seçmeydi, caz mükemmel,
adahlılar son vapuru kaçırdı,
sabahladı Boğaz'dakiler
hatırın için;
İçtiler, eğlendiler şerefine.¹²*

Yaşadıkça kitabının ilk sayfasında adeta bir ön söz gibi yer verilen "İçimizden Biri" şiiri Rıfat Ilgaz'ın insan anlayışının tipik örneklerindedir. Ortalamanın altında hayat yaşayan, tutunacak bir dal bulamakta zorlanan, hep başkalarının emrinde çalışarak yaşamak zorunda kalan kişilerin dünyası bu kez isimsiz bir çoban üzerinden verilir:

*Eli değnek tutar tutmaz
Çoban oldu;
Sardılar sırtına bazlamayı.
On altı yıl güne verdi karnını,
On altı yıl koyun güttü, kavalsız.
İnsanlardan ağayı tanır,
Adını bilmez sorarsan,
Hayvanlardan Karabaş'ı.
Günü yetti, bıyığı bitti,
Okundu künyesi,
Gitti, davulsuz zurnasız."¹³*

Ilgaz'ın şiirlerinde gündelik hayatını yokluklar içinde sürdüren ve bu hayatın dışına çıkmakta zorlanan kişiler bunu ancak hayallerinde gerçekleştirebilirler. Bir bilet alıp sinemaya girmek, perdede akan hayal görüntülere kendilerini bırakıp birkaç saat olsun yoksulluğu unutmak onlar için adeta bir ütopyadır. Cadde ve sokaklarda, çarşı ve pazarda dolaşırken hayatı ancak dışarıdan seyredebilirler. İşsizlik ve bunun sonucu olan aylıklık onların kaderidir ve vitrinlerin sadece dışı onlar içindir:

¹² Rıfat Ilgaz, "Çay", *Bütün Şiirleri: Sınıf*, s. 64

¹³ Rıfat Ilgaz, "İçimizden Biri", *Bütün Şiirleri: Yaşadıkça*, s. 83

*Boştasın belli!
Ellerin cebinde unutulmuş,
Ayakların pabuçlarının içinde,
Geçmiyor bakışların camdan
Ne ararsın bilmem ki vitrinde!
Çarşı uzun, para yok,
Gezin sağdıçım gezin!¹⁴*

Şiirlerdeki insan tablosu ister istemez hayata dair durum, olay ve nesnelere de belirleyicisi olur. Portresini çizdiği hemen her insanın hayat içindeki durumunu yansıtırken nesnelere de devreye girer ve insan tablosunun aydınlatılmasında önemli işlev üstlenir. “Şehir Kenarından”, “Yarenlik”, “Beyazıt Kahvelerinde”, “Edirnekapı Tramvayında”, “Mahallemiz”, “Komşuluk”, “Kapalıçarşı”, “Sanatoryum”, “Çay” başlıklı şiirler ekseninde nesnelere baktığımızda kişilerin yaşadıkları hayat ile nesnelere arasında gerçekçi bağlantılar kurulduğunu görürüz. “Şehir Kenarından”da ekmek, para, sac mangal, keten mendil; “Yarenlik”te irili ufaklı şişeler, orta şekerli kahve, nargile, gazete, radyo; “Beyazıt Kahvelerinde”de sigara, pabuç, tespah, minder, “Edirnekapı Tramvayında”da terlik, çay, ocak, tütün, boya sandığı, pabuç, kömür torbası, şurup, mektup, tramvay bileti; “Mahallemiz”de bakkal defter ve kalemi, yağ, tütün, üç paket sigara, ekmek; “Komşuluk”ta çorap, et, ekmek, raptiyeyle tutturulmuş perde, tencere, tava, gömlek; “Kapalıçarşı”da elden düşme ceket, satmak zorunda kalınan pantolon, eski gömlek, pabuç; “Sanatoryum”da hasta yatağı, odun kömür, tarhana bulgur, şurup, hırka, ekmek; “Çay”da çay, şeker, şarap, pirinç, (gece elbisesi anlamında) tuvalet vs. Görüldüğü üzere yoksulların dünyasını anlatırken anılan nesne veya varlıklarla zenginlerin dünyasından şiire yansıyan nesne veya varlıklar arasındaki tezat okuyucuya çok şey söyler. İlk gruptakilerin temel gıdalarından olan “bulgur”un zenginlerin dünyasının anlatılışında yerini “pirinç”e bırakması bile şairin sunduğu tabloda gerçeklere bağlı kalma arzusunu ve iki kesim arasındaki farkı ortaya koymada uyguladığı bakış açısını anlamaya yeterlidir.

Rıfat Ilgaz’ın şiirlerindeki insan tablosunu ve bu tablonun sunuluş şeklini değerlendirebilmek için öncelikle bu şiirlerin kaleme alındığı dönemi merkeze koymak gerekir. 1940’larda bir yandan Orhan Veli’nin Türk şiirinde kabul ettirip yerleştirdiği serbest söyleyiş ve küçük insanın dünyasını yansıtmaya çabası, bir yandan da Nâzım Hikmet şiirinin izini süren toplumcu-gerçekçi 1940 Kuşağının çabaları gündemdedir. Rıfat Ilgaz’ın şiirlerinde bu iki anlayışın bir arada olduğu söylenebilir. Bu iki kaynaktan aldığı etkilere elbette şairin kendi hayat deneyimlerini, insanlarla yakın temaslarını, içlerinde onlardan biri olarak yaşadığı kenar mahalle halkının dünyasını katmak gerekir. Zaten, Rıfat Ilgaz şiirine özgünlük katan da bu sonuncusudur. Rıfat Ilgaz, dışarıdan bakan ve toplumu seyredip gözleyen değil, halkın içinde yaşayan biri olarak yazdığı için onun şiirleri insan sıcaklığını derinden hissettirir. Bir başka ifadeyle şiirlerde yaşam mücadeleleri anlatılan kişilerle onları yazan kişi arasında fark yoktur denebilir. Hepsi aynı dünyaların insanlarıdır, acıları, sıkıntıları, küçük sevinçleri birbirine benzer. Bu benzeşmedir ki, Rıfat Ilgaz’ı şiirde estetik ustalığından çok insanı kavrama ustalığına yakın kılmıştır. Şiirlere topluca bakıldığında ortaya çıkan insan tablosu, hayatın gerçeklerinin görünen yanlarıyla ilk bakışta görülemeyen taraflarını aynı anda ortaya koymaya çalışan şairin çevresindeki insanları yansıtır. Çevreyle kurduğu sıcak bağ, şairin kendi duyusuyla birleşince şiirlerde sahicilik ve insan sıcaklığı belirir. Rıfat Ilgaz’ın şiirlerinden yola çıkılarak çizilecek bir insanlık tablosunda figürlerin ve renklerin ayırt ediciliği, şairin elle tutulur dünyaları sevecenlik içinden yansıtmasıyla kişilik kaynaklanacaktır.

¹⁴ Rıfat Ilgaz, “Filim”, *Bütün Şiirleri: Devam*, s. 136

KAYNAKLAR

- Memet Fuat, *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, Adam Yay., İstanbul 2006, 1. cilt
Rıfat Ilgaz, *Bütün Şiirleri*, Çınar Yayınları, İstanbul 2010
Asım Bezirci, *Rıfat Ilgaz*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2013
Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet Dönemi 1-Şiir*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1994

“ESKİ KÖYE YENİ İMAM”: POSTMODERNİZM VE İSLAM

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU*

ÖZET

Son yüzyılın, üzerinde en çok tartışılan konularından biri olan postmodernizm, fosilleşmeye hazır bir şekilde bekleyen oldukça kaygan bir zeminde durmaktadır. Adeta yeni bir dünya vaadi olarak geliştirilen söylem, terimleşmiş haliyle, modernin bitişi, modernden sonra doğmuş ve onun eksikliklerini giderecek bir devam, modernin bir parçası veya anti-modernizm anlamlarıyla kullanılmaktadır.

Popüler dünya, özellikle küreselleşme ile yaygınlaşarak, dinsel dünyanın figürlerinden daha çok güncelleşerek bir ateist fikir hareketinden daha fazla dinin bozulmasında etkili olmaktadır. Dinin sekülerleşmesi bu bağlamda popüler kültür, teknoloji ve postmodernizmle doğru orantılı görünmektedir.

Bu açıdan postmodernizmin dinlere ve onların değerleri ile kurumlarına yönelik önemli bir meydan okuma olduğu düşünülebilir. İslamiyet dışındaki dinlerin aslı korunamadığı için söyleme direnmeleri zordu ancak İslam hala postmodernizmin tüm etkilerini yaşamayı beklemektedir. Global dünya beraberinde global İslam'ı getirmiş o da özünde bazı esneklikler göstererek tüketime kapılarını açmıştır. Modern süreçte dayanan İslami din algısı, postmodern evrede sıkıntı yaşamaktadır. Bilimsel terimlerle postmodernizm, gerçeğin bütün dinsel açıklamalarını tahribata uğrattırken, aynı anda onları masalsı bir forma büründürmeye çalışmaktadır. Bu yapı bozumun amacı da kültürü postmodernize edip İslam'a zarar vermektir.

Bütün bunlara rağmen din, insanların hayatındaki önemli yerini korumaya devam etmektedir. Bu devamlılığın sağlanabilmesi için “ataerkil form” denilen temel prensiplerin yaşatılması şarttır. Medeniyetlerin hemen her dönem temel krizi olan gerçeklik sorununu tamamen yok eden postmodern evreye karşı tinsel bir gerçekliği barındıran din, insana bu sistemin sunamadığı sükûneti, düzeni, anarşiye karşı huzuru ve barışı dayattığı için ayakta kalabilmektedir.

Bu bağlamda bildirimizde toplumu var eden inanma duygusu ile son dönem Türk edebiyatını etkisi altına alan postmodernizm kavramı yan yana getirilmeye çalışılacak, bu durumun açmazları ve tehlikeleri aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Din, İslam, postmodernizm, toplum, edebiyat.

"NEW IMAM TO OLD TOWN" POSTMODERNISM AND ISLAM

ABSTRACT

Postmodernism which is one of the most hotly debated issues of last century, remains on quite slippery field waiting to be fossilized immanently. The discourse which developed as the promise of a new world, used as there meanings: the one born after the modern and continue to eliminate its deficiencies, a piece of modern one or anti-modernism.

Popular world, especially widespreading with the globalization, becomes more effective on degradation of religion than an atheist idea by being more updated than figures of religious world. The secularization of the religious seems directly proportional with popular culture, technology and to postmodernism in this context.

It is clear that both postmodernism and postmodernity defiance for values and institutions of Abrahamic religions. Perhaps Christianity was already in pos-religious period, but Islam is still waiting to experience the full effect of postmodernism. Global world brought global Islam together and this situation has opened the door for consumption by showing some flexibility. The Islamic religion has endured in the modern perception bu is still experiencing difficulties in the postmodern period. Postmodernism is destroying all theological explanation of reality and makes them epic narrative. The culture is being postmodernised with this deconstruction and this is damaging to Islam.

* Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

However, despite the dozens of elements as pop art, modernization, post modernization, secularization, consumption that will be obstacle to the emergence of religion, religion has important place in the life of the people, and this is possible to continue with keeping alive the basic principles of religion that we call as "patriarchal forms". Religion which is hosting a spiritual reality in the midst of the struggle to destroy the reality, can stand up by providing peace against conflict, order against chaos which are not provided by postmodernism.

In this context, the concepts of "belief" which brings community into existence "postmodernism" which is Turkish literature is under the influence of it in recent period will be examined by comparison and dilemmas and dangers of this situation will be mentioned.

Keywords: Religion, Islam, postmodernism, society, literature.

Tanrı ile Bireyin Çatışması

Medeniyetleri var kılan ve onların inandırıcılığını sağlayan en önemli unsurlar; Tanrı tasavvurunun güçlü olması, Âdem’le başlayan insanlık süreci, eşya, tabiat ve evrenin varlığıdır. İnsanoğlunun var oluşundan itibaren medeniyetlerin sıklıkla yön değiştirdiği, Tanrı algısının karşısına zaman zaman pagan unsurların çıktığı gözlenir.

Örneğin, İsrailoğullarını esaretten kurtaran Hz. Musa, Tur Dağı’na çıktıktan hemen sonra, Sâmiri adlı bir heykel ustası altından bir buzağı yapmış ve Yahudiler bu puta tapınmışlardır. (Taha suresi/88) (Eryarsoy, 1997: 319) Dolayısıyla İsrailoğulları ilk fırsatta kendilerine bir put edinmek suretiyle paganizme (putperestlik) sarılmışlardır. Bu paganlaşma süreci Hıristiyanlık için de söz konusudur. Hz. İsa’nın öğretileri Sâmiryen bir müdahaleyle aslından uzaklaştırılmış, böylece Tanrı ile insan arasındaki yegâne bağ olan vahiy eksenini kaydırılmaya çalışılmıştır.

Roma İmparatorluğu’nun baskısı altında ezilen, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren inançlarını gizli yaşamak durumunda kalan Hz. İsa’nın takipçileri, pagan tehdidiyle yüz yüze gelmişlerdir. II. yüzyıldan itibaren Hıristiyanlık, Greko-Romen kültürü ve Yunan felsefesi ile iç içe girmiştir. (Ataurrahim, 1994: 12)

Roma İmparatorluğu Hz. İsa’nın ilahî mesajına karşı yaklaşık 300 yıl korkunç bir mücadele vermiştir. Hıristiyanlığın gelişmesinden korkan pagan Roma İmparatorluğu bu dini baltalamak için edebiyatçıların sınırsız hayal gücünü kullanır. Örneğin o dönem halkın çok sevdiği efsanevi kahraman Tyanalı Apollonios hedef olarak belirlenmiş, Philostratus ve Nicomedialı Hierocles gibi hitabet yönünden güçlü yazarlar tarafından kaleme alınan eserde Apollonios âdeta Tanrılaştırılmıştır. (Erdem, 1991: 240) Bunlar da bir süre sonra Tanrı düzeyine çıkarılan insanların sayısını arttırmış ve tek Tanrı inancı zarar görmüştür. Ancak buna rağmen Hıristiyanlığın yayılması engellenememiş, Konstantin’in Milano Fermanı ile Roma stratejik bir hamle yaparak, Hıristiyanlığı paganlaştırma doğrultusunda zaman ve zemin kazanmıştır.

Roma İmparatoru Konstantin’in Milano Fermanı (M.S.313)’ni imzalamasıyla kilise resmen tanınabilmiştir. Bu noktada Hıristiyanlar İsa-Mesih’in ismine inanmış, hatta zamanla bu sevgilerinde oldukça ileri giderek, kendinden yaklaşık 300 yıl sonra, piskoposların yönlendirmesiyle, onu Tanrının oğlu olarak kabul etmişlerdir.

Milano Fermanı’nın ardından Putperest Roma, elindeki sosyal, siyasal ve askerî enstrümanları kullanmak suretiyle Hz. İsa’nın öğretisi üzerinde yoğun bir algı yönetimi sürecine girişmiştir. Hz. İsa’nın Tanrının oğlu gibi görülmesi de tevhit inancını çoktanrılı bir yapıya yaklaştırmıştır. İşte bu aşamada Hıristiyanlık paganizmin eline geçmiş ve “dinin ilgası süreci başla(mıştır)”. (Tecimen, 2014: 34)

Böylece artık Roma’nın kontrolüne geçen Hıristiyanlık, ilâhi amaç ve hedeflerinden koparılıp taşlaşmıştır. “Jüpiter tapınakları kilise haline gel(miş) ya da kilise olarak inşa edilenler pagan tapınaklarının mimari stilini, dekorasyonunu almak zorunda kal(mıştır). Hıristiyanlık paganizmi anlamadan onunla birlikte yaşama yolunu seç(miştir). Greko Romen pagan inançları Hıristiyanlığı öyle etkile(miştir) ki İncil Hz. İsa’nın konuştuğu dil olan Aramice değil Yunanca ile yazıl(mıştır).” (Tecimen, 2014: 16)

Ne gariptir ki bu büyük etki, kendini özellikle dini anlamda gösterince karşımıza, vahyi özünden uzaklaşmış ve kısmen Pagan unsurlarla taşlaşmış bir Hristiyanlık çıkar. Buna paganlaşmış bir kilise Hristiyanlığı da denilebilir. Böyle bir ortamda artık Tanrının mahiyeti sorgulanmaya başlanır: Tanrı insan mıdır, kilisenin Tanrı algısındaki yeri nedir? Bu sorgulamaların sonunda Tanrının konumuna yükselmiş bir kilise ortaya çıkar. Artık her şey, insan iradesinin ya da kapisinin karşı çıkamayacağı güçler tarafından yönetilmekte, yaşam bir bütün olarak Tanrının (!) gözetimindedir. Özgür irade-St. Augustine'in üzerinde durduğu ve kilisenin engellemeye çalıştığı üzere- yanlışlığı doğruya tercih etme şeklindedir. Tanrının buyurduğu yoldan ayrılmak, adetlerden sapmak, emredilene değil de doğru gördüğüne uymak ciddi bir ihlal gibi gözükmektedir.

En basit şekliyle; demir kıttır, bu yüzden biricik orağını kuyuya düşüren bir köylü, onu çıkarmak için (söylencenin doğruladığı gibi) bir ermişin mucize yaratmasını beklemek zorundadır; yoksa mahvolur.

Bu sancılı süreç zamanla kendi tepkisini üretecek ve Aziz Augustine M.S. 5. yüzyıldan itibaren çok önemli bir felsefe ile ortaya çıkacaktır. Ona göre "Tanrı'nın krallığı ile "İnsan"ın krallığı ayrılmalıdır. "Akıl" ve "inanç" arasındaki bu ayrım, yüzyıllar sonra "Sezar" ile "İsa"yı yan yana yaşamaya ve krallıklarını ayrı ayrı ilan etmeye zorlayacaktır. Yaklaşık olarak 15 asır süren bu evrede "Hristiyanlık, pagan kültürle giriştiği ilişkide Kilise Hristiyanlığı'na evrilerek tam bir makineye dönüşmüş, işlemediği günahlardan ötürü insanı sorumlu tutan ilk günah teorisiyle insanın özgür iradesini yok saymış ve ruhuna nüfuz eden pagan özellikler modernlikle birlikte Kilise Hristiyanlığının tümüyle marjinalleşmesiyle sonuçlanmıştır." (Kaplan, 2005: 158)

Bunun paralelinde 1054 yılında büyük bir ayrılma yaşanmış Doğu Hristiyanları ile Batı Hristiyanları birbirlerini karşılıklı olarak aforoz etmişlerdir. (...) "Bu kırılma Hristiyanlığın ortak bir hedef ve vahiy merkezli aksiyon bilincini tamamen bitirerek paganizm reflekslerini yani grup merkezli yapılanmayı örgüt ve gizlilik kurumlarını tetiklemiştir." (Tecimen, 2014: 19) Avrupa merkezli Katolik mezhebinin tarikat ve gizli teşkilatlanmalara açılma süreci böylece hız kazanmış, Tapınak şövalyeleri, Cizvit'ler gibi yüzlerce tarikat, faaliyetlerini etkinleştirmeye başlamışlardır.

Katolikler ve özelde Cizvitler, tek Tanrı algısının yerine pagan geçmişinin çoğulcu yapısını tercih etmişlerdir. Ancak insanlık kendine düşen garip kaderi hep yaşayacak, bir dönem Pagan kültürün oluşturduğu "Saray Medeniyetleri"nin karşısına, hikmet geleneğine dayalı "Mabed Medeniyetleri"ni dayatan sistem, bir süre sonra bir kez daha tersine dönecektir. Bu aslında medeniyetler evresinde hiç değişmeyen bir kuralı karşımıza çıkaracaktır: Tanrılı topraklardan Tanrısız alanlara kaçış ya da tam tersi.

Şu halde bilinmelidir ki insanın Tanrıyla ilişkisini koparan ve onu antroposantrik bir varoluş biçimiyle, her şeyle çatışmaya sokan sekülerleşme ile paralel giden pagan tecrübe, Orta Çağ'a geçişi hazırlayacak barbar bir süreçtir. Bunun tam karşısına fizikötesi gerçekliği merkeze alıp, Tanrı düşüncesine yaslanarak çıkan "Mabed Topluları" ise "Pagan Medeniyetleri"nin istilasından kurtulamamış ya asimile olmuş ya da yok edilmiştir.

Medeniyetlerin kendi varlıklarını sağlamaları, kendi özllerinde bulunan gücü keşfetmelerinin -en azından Orta Çağ'ın hâkimiyeti eline alabilmesi yönüyle- önündeki önemli tehditlerden biri de paganizm olmuştur. Zira bu öyle bir evredir ki; insan mitostan logosa geçmiş, Tanrı ile bütün irtibatını koparmış, kendini biricik varlık ilan etmiştir. Bu, insanın tahta kuruluşu, hümanizmanın yükselişi anlamına gelmektedir. Antik Yunan ve Roma paganizminden Orta Çağ'a geçiş bu nedenle zor olmuştur.

Nihayetinde Orta Çağ, nerdeyse sonsuz diyebileceğimiz bir yıkımı müjdeleyen, arkeolojiden haz duyan Rönesans'ı üretmiştir. Bu dönemde çok değerli ve toplumun temelinde önemli bir yer arz eden elyazmalarını yitirmiş, başarılı sanat eserlerini karalamış, onların yerine bilmeceler ya da dualar yazmış, kutsal metinleri menfaatleri doğrultusunda pervasızca yeniden kaleme almış ya da çarpıtmış, elbette her sistemin öncelikli adımı olarak kendi kitaplarını üretmiştir. Orta Çağ, Yunan Polis'i hakkında hiçbir fikri yokken komünal bir toplum yaratmış, tek gözlü ya da ağızları karınlarına kadar uzanan insanlar bulacağını umarak Çin'e ulaşmıştır. (Kaplan, 2005: 160) Oysa bu medeniyet, "İsteseydi, Ptolemaios'un yıldızbilimi ile Erastosthenes'in coğrafyasını kullanarak Kolomb'dan önce

Amerika'ya" (Eco, 2011: 160) varabilecekken; ancak bir geçiş çağı olarak kalmaya mahkûm olmuştur.

Bu eksikliklerin ortasında Orta Çağ'dan modern evreye geçiş çok sert olmuş, ileriye dönük travmatik etkilerle sonuçlanmıştır. Modernlik olarak adlandırılan ancak temelde "modern paganizmin yükselişi" (Gay, 1995: 152) şeklinde nitelendirilmesi gereken bu dönem, insanın tahta çıkışı, tacını takışı ve adeta kendinden öncekinin koltuğuna kuruluşudur artık. Bu devir teslim törenini belki de en güzel şekliyle Picodella Mirandola şöyle tasvir eder:

"Sonunda, zanaatkârların en iyisi, kendine özgü olmak üzere hiç bir şey bahşetmediği bu yaratığının, her varlık türünün kendine özgü özelliklerini tümüne birden ortak olmasına karar verdi. Dolayısıyla, belirsiz bir yaratık olarak yarattığı insanı aldı, onu dünyanın ortasına yerleştirdi ve ona şöyle seslendi: Biz sana ne sabit bir barınak, ne sabit bir biçim, ne de kendine özgü bir işlev verdik ey Adem, kendi özlemlerine, kendi yargılarına göre istediğin barınağa, istediğin biçime, istediğin işlevlere malik olabilesin diye... Diğer bütün yaratıkların doğası, bizim yasalarımızın kapsamı altında sınırlandırılmış ve kısıtlanmıştır. Sense, seni ellerine teslim ettiğimiz özgür iradenle ve hiçbir kısıt tanımaksızın kendi doğanın sınırlarını tayin edeceksin. Seni dünyanın merkezine yerleştirdik ki, oradan dünyada neler olup bittiğini daha rahat görebilesin diye... Seni ne göklerden ne topraktan yarattık, ne ölümlü ne de ölümsüz kıldık, özgür seçiminle ve vakarla, sanki kendi kendinin yaratıcısı ve biçimlendiricisiymişçesine, kendini kendi tercih ettiğin biçimde kurabilesin diye." (Mirandola, 1987: 17-18)

Böylece aslında yine Tanrının bir bağıışı olarak tahta çıkan insan, Descartes'ın felsefi çabalarıyla birlikte Newton fiziğinde gerçek yerini bulmuş, bunun karşısında da tabiat artık insanın istediği gibi biçimlendirebileceği bir imkânlar alanına dönüşmüştür. Kilise Hristiyanlığının ilk günah algısıyla bastırıldığı insan, artık hem kendi doğasını hem de etrafındaki dünyayı keşfedecektir.

Bu bağlamda dikkati çeken isimlerden biri olan Weishaupt, tüm krallıkların ve dinin ortadan kaldırılması misyonunu benimsemiştir. "Yeryüzü egemenliği" peşinde koşan Weishaupt, 18. yüzyıl dünyasına yeni bir kutsal hediye eder: Bilim. İnsana görmediği bir şeye inanma zorunluluğu getiren dinin yerine bilim, başka bir dogmayı tesis ediyordu. Yani kilise engizisyonuna karşı bilim engizisyonu... "17. yüzyılda bütün Avrupa'ya yayılan, Aydınlanma Çağı olarak bilinen ve modern zamanları oluşturan temel bütün kavramlar böyle bir ortamda ve bu yeni içerikle söz konusu merkezden doğmuştur." (Tecimen, 2014: 23)

Bu anlamda modern çağ, Amerika'nın bulunuşu, Granada'nın kurtarılışı, ikinci Diaspora'nın Yahudilerin İspanya'dan sürülmesiyle başlaması, Rönesans ve Reform hareketleri gibi bazı ilginç olaylarla başlar. Bunlar aslında insanoğlunun "akıl" denen olguyu kullanmada gidebileceği noktaları göstermesi adına önemli bir işarettir.

Orta Çağ sona ermiş gibi görünmektedir. Ancak insanlığın o güne kadar biriktirdikleri de bu çağın içinde durmaktadır. Öyleyse ne yapılmalıdır? İnsanoğlu var ettiğini kaybedip sıfırdan başlamakta eskiye nostaljik bir özlem duyarak onun sırtına yeniyi bina etmeye uğraşacaktır. Avrupa'yı garip bir şekilde kasıp kavuran bu Orta Çağ nostaljisi sanatsal bağlamda geçmiş ile sonrayı birleştirme yoluna gider. İtalya'da Rönesans'ın büyük ozanları şövalye destanlarının temasına dönerken, İspanya'da Cervantes, Orta Çağ'a duyduğu sevgiden kalkan bir şövalyenin gerçeğimsi masalını yazıyordu. Shakespeare, Orta Çağ dramasından ve Seneca'dan alıntılar yapıp onları yeniden biçimlendiriyordu. John Dee, Robert Fludd gibi isimler Rönesans zirveye ulaştığında bile Orta Çağ'ın sembelleri ile eserlerini var etmektedirler. Modern bilimin en üst noktaya ulaştığı evrelerde bile reforma karşı olan kilise okulların sistemini bozmak için sessiz sedasız çalışır. Fransa'da ise Mabillon, Orta Çağ elyazmalarını topluma kazandırmakla meşguldür.

Tuhaf görünebilir ama "insan Kara Tövbekarlar'ın günah çıkarma yerinden, Fulton'un buharlı gemisinin görkemli bir biçimde yol aldığını görebiliyordu; çıkrık makinesi ile elektrikli dokuma tezgâhlarının neogotik makineler olup olmadıklarını ya da Rahip Gregory'nin Nightmare Abbey'sinin bir gotik düşler uydurma fabrikası olup olmadığını" (Eco, 2011: 138) bilmiyoruz.

Buraya kadar anlattığımız üzere geçiş süreci oldukça sert olan modernizm, aslında temel olarak karşılığını en belirgin olarak İtalyan Rönesansı'nda bulacaktır. Orada çakılan kıvılcım ile artık

insanoğlu, kendini ve doğayı keşfetmeyi öğrenecek, bilimin imkânları çoğalarak sanayi devrimi gerçekleşecek, aydınlanma düşüncesiyle siyasi devrimler teşekkül edecektir. Bu süreç, insanı hayatın merkezine alarak ona Tanrısal bir fonksiyon kazandırır.

“Öznenin uyanışı, otoriteyi bütün ilişkilerin ilkesi olarak benimseme pahasına gerçekleşmektedir. Böyle bir aklın birliği, bütünlüğü karşısında insanla Tanrı arasındaki fark, ilk Homeros eleştirilerinden bu yana aklın hiç şaşmadan vurguladığı bir önemsizlik düzeyine inmektedir. Yaratan Tanrı ile düzenleyen akıl doğanın hâkimi olarak birbirine benzemektedir. İnsanın, Tanrı'nın modeli olması, varoluş üzerindeki egemenlikten, efendinin bakışından, emirden ileri gelmektedir.” (Adorno, 1995: 25) diyen Adorno, insanın Tanrı konumuna nasıl büründüğünü vurgular.

Rönesans'tan bu yana insanoğlunun aklıyla, etrafında olan her şeyi öğrenebileceği ve onu istediği gibi yönlendirebileceği, böylece sonsuz bir mutluluğa erişeceği düşüncesinden (Habermas, 1992: 160-170) hareket eden modernizm, bilimsel devrimi Newton ile yaşar. Evrensel yerçekimi kanununu keşfetmesi aslında bilimsel bir buluşun çok daha ötesinde manalar taşımaktadır. Bu tam olarak iki dünya arasındaki kopuşu netleştirmiştir. Artık doğrudan Tanrı tarafından yönetilen bir atmosferden, kendi kurallarını koyan ve onları yöneten bir doğaya, Tanrının büyüklüğü üzerinden görülen bir evrenden, bir yasalar bütünü olarak kurgulanan gök mekaniğine geçilir. Hemen ardından Laplace da “Evrensel Mekanik”ini ortaya koyacaktır.

Adına “aydınlanma”, “bilim” ya da her ne dersiniz deyin bu önemli kopuştan önce insanoğlu Tanrı tarafından yaratılan sorgulama gereğini pek de duymadığı bir sistemin içerisinde doğal ile Tanrısal olan arasında gidip gelmekteydi. İnsana sunulan dünya, aslında insana çözmesi için verilmiş bir kitap gibi durmaktaydı. Ancak Âdemoğlu bu sırrı araştırıp yeni iklimlere yeni sorgularla yol almak yerine ona itaat etmeyi seçti. İşte tam da bu noktada modernizm, bu kitabı bambaşka bir imge haline getirir. Başta “dünya kitabı” olan bu metafor, modernizmle beraber adeta bir “belirlenimci dünya kitabı”na dönüşür. Yani yeryüzünde tesadüflere yer yoktur. Yapılması gerekenler, yapılacak olanlar, bunların neden ve sonuçları hep bellidir. İnsanlar asla yalnız bırakılmamalıdır. Aksi takdirde yanlış davranırlar. Bu yüzden bilime uygun davranış kalıpları oluşturulmuş, toplumsal ilişkiler bürokrasi ile sistemleştirilmiştir.

Bilimde karşımıza çıkan Newton'un ancak içeriklerini matematikleştirebildiği ölçüde evreni düzenleyen yasaları, mekanik hesaplayıcılar alanında önemli bir yeri olan Leibniz'in sonsuz küçüklükler hesabı, Laplace'ın mekaniği ve Einstein'ın genel görecelik kuramına kadar her türlü yenilik, insan aklının Horkheimer'ın deyişiyle “doğa ve insan üzerinde egemenlik kurmasını” (Horkheimer, 1988: 67) sağlamıştır. Ancak pozitif bilimlere yüklenen bu aşırı mana, ontolojik şüpheleri ve çok daha önemli bir krizi beraberinde getirmiştir.

Böylece varlığına dair şüphe içerisine giren ve sorgulamalarda bulunan insan, kavram karmaşası içerisinde yön ararken hemen karşısına epistemolojik alanlar çıkarılmıştır. Bunun da yegâne yolu önce evrene, insana, doğaya, Tanrıya ve nihayetinde diğer toplumlara, medeniyetlere hâkimiyet kurmaktır. Bu noktadan hareket ederek dünya tarihinin belki de gördüğü en karmaşık “güç” ve “güçlü” ilişkisini kuran modernizm, köleleri ehlileştirme bahanesiyle sömürgeci kurmuştur.

Sömürgecilik dönemi büyük keşif gezileriyle başlar. 20.yüzyıl başlarında ise doruğa çıkar. Aslında bir yönüyle bakıldığında Pozitivizm sömürgeciliğin bir biçimidir ya da tam tersi sömürgecilik pozitivizmin bir şeklidir. Şeffaf olduğu belirtilen ve net bir biçimde sunulan olgular, sömürgeci düzen için bir araç konumundadır. Bilim ve modernizm insanlara özgürlük vaadiyle ancak sistematik köleleştirme düzenini getirebilmiştir. Bireyin yükselişi kültürlerarası eşitlik ve saygıyı simgelemekten uzak kalmış gibi gözükmektedir. “Doğrusu dünya (eğer dünyanın bir şey iddiğini söylemek doğru olursa) titrek öznelere oluşur; nesnel olgu ve genellemeler, tahakkümün anlatım ve aracıdır, başka bir şey değil!” (Gellner, 1994: 46)

Weber'in “demir kafes” olarak nitelendirdiği ve özgürlükleri sınırlandırdığına inandığı modern evre, insan aklını her anlamda -teknoloji, askerî teknoloji, bilim- güç üreten ve bunu kontrol etme hırsına bürünmüş bir mekanizmaya dönüştürmüştür. Diğer bir ifadeyle aslında “Modernlik, bir tür makineye dönüşen Kilise Hristiyanlığı'nın Tanrı'nın mahiyeti sorununu çözmemesi ve antik Yunan'daki insanı Tanrılaştıran ‘İnsan-Tanrı’ figürünün yerine, Tanrı'yı insanlaştıran ‘Tanrı-İnsan’ figürünü yerleştirmesi, insanın özgür iradesini yok sayması nedeniyle insanın yaşadığı ontolojik

güvensizlik duygusunu epistemolojik güvenlik alanlarını genişleterek insanın her şey üzerinde hâkimiyet kurmasına yol açan süreci tetiklemiş; papaz figürünün yerine önce ‘tüccar’ figürü, daha sonra da ‘mühendis’ figürü yerleşmiş, bütün bunların sonucunda modernlik bu kez sembolik olarak değil bilfiil makineye dönüşmüş, insanın da, Tanrının da, doğanın da karikatürleştirilmesine, insanın da, doğanın da, dünyanın da geleceğinin tehlikeye girmesine yol açan çatışmanın, büyük dünya savaşlarının, küresel bir kaosun ve katostrofun yaşanmasına zemin hazırlamıştır.” (Kaplan, 2005: 162)

Tektipleştirici, rasyonel, evrensel, ilerlemeci, seküler ve sistematik olan modernizmin en büyük ilkesi amaçlı bir düşünce oluşudur. Yani söylemin insanlık için büyük projeleri vardır. Eşitlik, özgürlük, adalet, insan hakları, mutluluk ve zenginlik getirecektir. Ancak I. Dünya Savaşı’nın ilerlemeci umutlar vaat eden modernistleri toplumu büyük bir hayal kırıklığına uğrattılar. Bir yandan da Kilise içinde ciddi bir modernizm düşmanlığı büyümektedir. Bu negatif tutum, Papa X. Pius’un 1907’de ‘Pascendi’ tamiminde, modernizm için “bütün sapıklıkların sentezi” demesiyle zirveye taşınırken; I. Dünya Savaşı tam anlamıyla bir yıkım olmuştur. Zira ilerlemeci modern söylem, dünya barışını vaat etmişken; insanlık, birden bire o zamana kadar hiç görmediği kadar kanlı bir savaşın içinde kendini bulmuştur. Bu da hareketin hem dini hem de felsefi ve siyasal anlamda gerilemesine sebep olmuştur.

Ve tam da bu krizin ortasına bütün şiddetiyle düşen “Tanrı öldü” cümlesi modern bunalımın Nietzsche tarafından ilanidir. Yaklaşık 2500 yıllık Batı felsefesinin modern dönemle birlikte alaşağı edildiğini savunan düşünür, “en yüksek değerlerin kendi kendini değersizleştirilmesi, amacın kaybolması ve niçin sorusunun cevapsız kalması” (Nietzsche, 1967: 9) şeklinde tanımladığı nihilizme, sistemin kol kanat gerdiğini belirtir.

Burada Nietzsche’nin asıl vurguladığı şey modern bilimle beraber insanın yok olan kutsalının doğuracağı sorunlardır. Tanrının dinsel anlamda ölümünün ötesinde düşünür, insanoğlunun kutsalla beraber idea, form, madde, özne, iyi, kötü gibi kategorilerinin ortadan kaldırıldığı ve âdemoğlunun bununla yüzleştiğinde ne yapacağıdır. Modernizmle beraber açığa çıkan bir nihilizm varken modern epistemolojinin problemleri elbette büyük olacaktır.

Tanrı ile Bireyin Çöküşü

Üst üste yaşanan bu hayal kırıklıkları, nihayetinde sistemin kendi tepkisini üretmesine yol açar ve postmodern yaklaşım bir sun’i teneffüs çabası olarak ortaya çıkar. “Batı’nın bir tesadüf” (Garaudy, 2002: 11) olduğunu belirten Garaudy’ye hak verdiğimiz zaman şöyle bir sahne bizleri karşılar: Tesadüfü yaşatmak için dayatılmış arızalarla dolu bir sitem ve bunu onarmak için ortaya atılan başka bir mekanizma. Ancak o da eskisinin istilasına maruz kalarak, varlık mücadelesi veriyor.

Yukarıda kısmen değindiğimiz Kuantum Fiziği, Öklid dışı geometri, Einstein’ın görecelilik kuramı gibi buluşlar modernizmi tahta çıkarırken aynı zamanda onun sonunu hazırlayacak sorunları da bünyesinde taşıyordu. Zira bu bilimsel gelişmeler doğrunun aynı zamanda bir olasılık ifade ettiğini, bilimde de belirsizliklerin olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Bu da bilime olan inancı zaafa uğratmıştır. Şu durumda “bugün Batı biliminin yeryüzündeki tartışmasız egemenliği, onun sahip olduğu sağlam ilke ve mantıktan veya yöntemden değil, hizmet ettiği uygarlığın egemenliğinden kaynaklanmaktadır.” (Şaylan, 1999: 56)

Modernizm ve bilim üzerine bu sorgulamalar peşi sıra yeni ya da yeniymiş gibi görünen bir devam söylemini getirecektir: Postmodernizm. Son yüzyılın, üzerinde en çok tartışılan konularından biri olan yaklaşım, tam olarak adlandırılmamış hatta birbirinin aksi tanımlamalar ve yorumlara maruz kalmıştır. Adeta yeni bir dünya vaadi olarak geliştirilen söylem, terimleşmiş haliyle, modernin bitişi (Best-Kellner, 1998: 226), modernden sonra doğmuş ve onun eksikliklerini giderecek bir devam (Habermas, 2000: 236-261), modernin bir parçası (Best-Kellner, 1998: 222-234), anti-modernizm (Lyotard, 1994: 145-159), çok kültürlülük savunucusu (Appignanessi-Garratt, 1996: 120), (anything goes) ilkesiyle eklektik bir duruş sergileyen yaklaşım (Jameson, 1994: 415) gibi karşılıklarla kullanılmaktadır.

Postmodernizmin kavram olarak tanımı ise, bir hayli sübjektif ve belirsizdir. Zira onun öncelikle bir hayat tarzı mı, moda mı, ideoloji mi, modernle hesaplaşma mı, modernin devamı, sonradan

doğmuş hali, inkârı, reddi mi, modernden kaçış mı, “ultramodernlik” ya da “hipermodernlik” mi, kapitalizmin bir getirisi mi, Batının çöküşü mü olduğunu netleştirmek gerekmektedir.

Postmodernist söylemin antropolojide, yazın araştırmalarında ve felsefede bir karşılığının bulunduğunu hatta hareketin bu alanları öncekinden çok daha birbirine yakınlaştırma eğilimi sergilediğini söylemek mümkündür. “Her şeyin metin olduğu kavrayışı; metnin, toplumun, nerdeyse her şeyin temel malzemesinin anlam olduğu anlayışı; anlamların kodlarını çözülmesi ya da ‘yapısöküm’ uğratılması gerektiği; nesnel gerçeklik diye bir şeye kuşkuyla bakılması... Tüm bunlar, postmodernizmin içinde çiçeklendiği iklimin bir parçası gibi görünüyor; ya da belki bunların yayılmasını sağlayan postmodernizmdir, kim bilir?” (Gellner, 1994: 41-42)

Aslına bakılırsa postmodern denilen dönem, sistemle bütünleşmiş, “tarihin sonu” olarak adlandırılmış bir evredir. Modernizmle aynı paradigmat çerçeveyi ve uygarlık eksenini paylaşan sistem aynı zamanda ona içsel bir eleştiri niteliği de taşır. Toplumsal düzenin rasyonel bir biçimde planlanmasını ve standart hale gelmesini hedefleyen modernizme karşı postmodernizm heterojenliği, farklılığı, çoğulluğu ve özgürleştirici gücü önceler. Parçalanma, belirsizlik, kendinden öncekilere hatta kendine bile güvensizlik söylemin temel niteliklerindedir.

Şu durumda karşımıza şöyle bir zıtlıklar tablosu çıkar: Modernizmin amaca yönelik yaklaşımına karşılık postmodernizmin oyunsu tavrı; tasarım yapan modernizmin aksine postmodernizm rastlantılardan hareket eden; yaratıcılık, varlık, merkezileştirme, sınıflama, belirlenmişlik, merkezileşmiş bilgidan yana olan modernizme karşı postmodernizm yaratımı imha eden, yokluğu, dağılmayı, metinlerarasılığı, belirsizliği, yayılmış bilgiyi değerli kılan; modernizmin kullandığı ansiklopedi, medya yayını, ciddiyet, bireycilik, cinsel kimlik farklılığı, determinizm, kitap ve kütüphane, kural, pozitivizm, ulus-devlet, mantık, tarih gibi argümanlarına karşılık postmodernizmin internet, web gibi küçük medyalar, ironi, çatışan kimlikler, çift cinsiyetçilik, indeterminizm, web ve internet, anarşi, eklettizm, çok-kültürlülük, çelişki ve şimdi gibi unsurlara yüklenen tavrı dikkate değerdir. (Birkök, 1998: 527; Harvey, 1997: 59)

Jameson’un “Geç Kapitalizm” olarak adlandırdığı bu süreç, aslında kapitalizmin kültürel mantığı olarak da düşünülebilir. Jameson’un çokuluslu sermaye çağı olarak nitelendirdiği ve “dev bir iletişim ve bilgisayar ağına ilişkin hatalı temsillerimizin kendilerinin de aslında daha derin bir şeyin yani bütün bugünkü çokuluslu kapitalist dünya sisteminin çarpıtılmış bir tasviri olduğu” (Jameson, 1994: 95) nu ileri sürdüğü postmodernizm, aslında bireyin başka çaresi kalmayarak teslim olduğu ya da kibarca boyun eğdiği kapitalizmi izah edecek, onu sistematikleştirerek yumuşatacak tek olgu olarak karşımıza çıkar.

Söylemin temel savlarından biri, “meta anlatı” da denilen büyük anlatıların öldüğüdür. “Önceleri, klasik sosyalizm anlatısını gömmeye uğraşan Lyotard, daha sonraları, Hıristiyanlığın kurtuluş anlatısını, Hegelci tinselliği, Romantik birliği, Nazi ırkçılığını, Keynesçi denge anlatısının da ipini çeker.” (Şakar, 2005: 12) Üst anlatıları görmezden gelen bu anlayışta mutlak olana, metafiziğe asla yer yoktur. Çünkü ona göre insanı tamamıyla anlatacak bir rasyonalite ve üst dil yoktur. Sadece bir arada yaşayan insanların başkalarının özgürlüğüne saygı duymaları gereken bir sınır vardır hepsi o.

İşte postmodernizmin bu düz çizgiye hapsettiği bilim vb. temel olgular da modernizmin tam aksi şekilde yer bulur kendilerine. Dil, öznel ve nesnel gerçeklikten yoksun olduğuna göre, nesnel gerçeklik temeline dayanan bilimin bu dil ile temsili imkânsızdır. Bu bağlamda bilim sadece bir doğru/yanlış önermesi şeklinde var olabilir. Ancak bu karşıtlıklar iki sistemi tam olarak birbirinden uzaklaştırabilmiş midir? Bu, sorgulanması gereken önemli bir konudur.

Modernizmin içerisinde zaten var olan bazı ikiliklerden beslenen postmodern süreç, aslında kendi içinde modernizmi katedilmesi gereken bir patika olarak görmüştür. Saint-Simon’un 1925 yılında çoktan tahayyül etmiş olduğu üzere modernizm, Avrupa ve Amerikan sahnelerinde dünya çapında oynanan bir dramadan ibarettir. Modernitenin sanat görüşü takdire değer olsa da geçmişte kalmıştır ve belki küstah bir yan olarak doğmakta olan vahiyssel bir duyarlılık hariç, artık günümüz duyarlılığıyla ahenk içinde değildir. Böyle bakıldığında postmodernizm, modernizmi modası geçmiş hale getirmekten uzaktır. Aksine ona yeni bir ışık tutar, birçok estetik stratejileri ve taktikleri yeni sistemlerin içine dâhil edip, orada çalışmalarını sağlar. Postmodernin modern olanı reddediyor gibi görünmesi, aslında sadece modernizmin içindeki dar bir dogma şeklinde sistemleştirilmiş eğilimi

etkiler, bizatihi kendisini değil. Huyssen'in tabiriyle bu iki olgu kirpi ve yaban tavşanının öyküsüne benzer. "Yarıştta tavşan galip gelemezdi çünkü etrafta birden fazla birbirinin tıpkısı kirpi vardı. Ama yine de tavşan en iyi koşucuydu." (Huyssen, 2000: 231)

Modernizmle taban tabana zıt bir görüntü çizmeyen postmodern evre aslında, gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ancak bu gerçekliği kendi kıstasları içinde değerlendirir. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, ne de onu tanımlamaya çalışır. "Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır, daha da ötede, çamur içinde debelenir." (Harvey, 1997: 60)

Bu bağlamda söylem geçmişe referans yoluyla kendini meşrulaştırmak için abandığı ölçüde, modern yaşamın derin kaosunu, akılla izah edilemeyecek olan karakterini vurgulayan yaklaşıma, özellikle de Nietzsche'ye döner. Ona göre evrenin sonsuz anlamı vardır. Bu durumda da reelin bir tane temsili olamaz. Gerçeğin görüntüsü birden fazladır. Bu fazla gerçeklik algısı da toplum içerisinde uyumsuzluğa, yabancılaşmaya ve anarşiye sebebiyet vermektedir.

Aslına bakılırsa bu konuda postmodernistler, daha önce Marksistlerin ve Frankfurt Okulu'nun bıraktığı izlere basarak yol bulmaya çalışıyorlar, denilebilir. Frankfurt Okulu, "gerçek nesnellğin çarpıtılmasını değil, nesnellik kültürünün kendisini eleştirmiştir." Önerdikleri çıkış yolu her ne kadar belirsiz ve sorgulanabilir olsa da bu kültü düzeltme yoluna gitmişlerdir.

Postmodernistlerse, bir adım daha atarak "Frankfurtçular gibi onlar da dışarıklı olgular kültürünü ve onların peşinden koşmayı reddeder. Çünkü bu olguların toplumsal gerçekliği kavramak açısından bir patika sağladığı sanılır ki, bu yanıltıcıdır." Ancak postmodernistler, yanıltıcı olduğunu düşündükleri bu patikanın karşısına daha güçlü bir yol ile çıkamazlar. Hepsi nesnellğin ta kendisini yadsır, adeta iyi ve sahici bir nesnellik yerine; yanlış sahte bir nesnellğin pazarlamasını yaparlar. Ama amaç nesnel doğruluğu ortadan kaldırmaktır. Onlar, bu olgunun yerine, yorumsama bilgisinin doğrusunu koymak ister. "Yorumsama bilgisinin doğrusu, hem araştırma nesnesinin, hem de araştırmacının, hatta okur ya da dinleyicinin özelliğine saygılıdır; hepsini de göz önünde bulundurur. Nitekim yorumsayıcılar nesnelere kendilerinin, okurlarının, herkesin anlamlarını aşmanın zorluğuyla, buna karşı duydukları isteksizlikle öylesine derin ve özlemle yoğrulmuşlardır ki, sonunda kişi kısır anlam döngülerindeki şiir ve vaazların tiryakisi olur. Herkes bu kısır anlam döngülerine hapsolür; hem de kederle ve hazla..." (Gellner, 1994: 57-58)

Ancak modern söylemle olan bu yakınlıklar ve yeni çözüm önerememe durumları, elbette postmodernizmi basit bir algıyla modernin devamı yapmaz. Burada temel mesele, önceden dokunulmaz ilan edilen her kavramın, artık elden geçiriliyor olmasıdır. Yani postmodern söylemle, geçmiş, bugünde aranmamış, bugünde yaşatılmamış; bugün geçmişin derinliklerinden çıkarılmak istenmiştir.

Şu halde postmodernizm, göreceliği yeğleyen, tek, kapsayıcı, nesnel, dışsal ya da aşkınsal doğruluk tasarımına dış bileyen bir sistem olarak karşımızda durmaktadır. Wittgenstein'in dünyanın nesnelere değil olgulardan oluştuğı teorisine katılan yaklaşım bu açıdan doğrunun kaygan, çok biçimli, içedönük ve öznel olduğunu vurgular.

"O halde her şey anlam; anlam da her şeyse bu noktada postmodernistlerin imdadına hermönetik (yorumsama bilgisi) yetişir. Bir şeyin ne olduğunu sorarsanız, yanıt hazır. Ona yüklediğiniz anlamdır. Ona bağışlanan anlam, kategorileşmemiş varoluşun ilkin (özgün) akışından ayıklanıp ona yüklenir; böylece onu kimliği olan bir nesneye dönüştürür. (ama varoluş yükleyen anlam, aynı zamanda bir konum da yükler. Bu yüzden anlam bir tahakküm bir egemenlik kurma aracıdır.)" (Gellner, 1994: 43)

Bir zamanlar özne bir tür sığınak olarak dikkati çekiyordu. Dış dünyada olanlar insana kesinlik arz etmese de kendi duygu, düşünce ve duygulanımlarından emin olabiliyordu. Ama bu noktayı kullanan postmodern evre bu eminlik duygusunu bitirme yolunda çalıştı. Eğer anlamlar kendi içinde bile tutarlı olamayan kültürel paketlerden çıkıyorsa, artık insanın içindeki eksiklikler de zarar görmüş, dayanak noktaları çökmüş demektir. Modernler "bilinçakışı" üzerinden hareket ederek öznenin mahremiyetine yönelmişlerdi. Ancak "postmodernistlerse öznelğin mekanizma ve işlevlerinin maskesini düşürmeye, nesnellik kurallarını öznelikte yerleştirmeye, her şeyin istikrarını bozmaya giriştiler.

Böylece postmodernist akım, kendini bir kertede hem dünya siyaseti bağlamına, hem de dünya düşünce tarihi bağlamına yerleştiriyor. Bu iki prisen de position (tavır alma) birbiriyle ilişkilidir.” (Gellner, 1994: 44)

O halde kısaca “Modernlik bir unutma çabası’dır: Tanrı’yı, kâinatı, ruhu ve vicdanı unutma. Postmodernlik ise, unutmayı unutma hali. Modernlik, hafızayı reddetme; postmodernlik ise, tam bir hafıza yitimi durumudur: Artık muhafaza edilecek, muhafaza edilmeye degecek hiçbir şey yoktur: Tek gerçeklik, ‘anything goes’ (her şey mübah) mottosu’yla özetlenen ve ifade edilen ve ucu, kaçınılmaz olarak nihilizme kadar varan izafi gerçekliktir: Büyük anlatılar, büyük hikâyeler bitmiştir; herkesin kendi hikâyesini yaşayabilme zamanıdır.” (Kaplan, 2005: 165)

Ancak yaşanacak olan bu hikâyeler bireyin özgür iradesiyle kurgulanmayacaktır elbette. Amaç kendini, varlığı, evreni ve Tanrıyı tanımak değildir. Mesele aslında “tanımamak”tır. İşte tam da bu noktada postmodernin temel yaklaşımı ortaya çıkar. Mesele kaybolmaktır, anlam arayışı içerisinde olan dünyayı boş verip, anlamsızlık ve hazlar içerisinde vakit geçirmektir. Postmodernizm, adeta fırtınalı denizdeki insanları bir sığınak, dayanak aramaktan vazgeçmeye, “akıntıya kapılmaya” davet eder. Söylemin zaten modern dünyanın ağırlığı ve sorumluluğu altında tükenmiş insanogluna dayattığı “ayartılmak” kuralını, toplumlar büyük bir iştahla kabul eder. Çok basit bir kaçış yoludur bu, onlar için. Dünyaya, kendine, çevresine yabancılaşan, sorumluluklarından uzaklaşan, olup bitene karşı hissizleşen, ayartıcı dünyanın bütün albenisine bütün bir “ayartılmak” güdüsüyle sarılan insan, aslında bu yolla barbar bir evreye dönecektir. Bu açıdan bakılınca postmodernizm, barbarlığın modern ötesi kılıflarla süslenmiş halidir, denilmelidir.

Gerçeklik algısını yok eden ya da sorgulayarak varlığına zarar veren, tarih duygusundan uzak, kurgusal, modernizmin elit yaklaşımının karşısına kitsch sanat ve kültür algısıyla çıkan söylem, kendisine adeta bir Tanrı olarak medyayı yaratır. İnsanlar, medya üzerinden üretilen imajlarla, kendilerini ifade edebilmekte, insanların kontrolü ya da kontrolsüzlüğe yönlendirilmesi bu yolla sağlanmakta, kimlik ise sadece bir imaj meselesi olarak algılanmaktadır. Bu yolla insanlar film, reklam, bilim kurgu ve pop müzik gibi öğeleri, önemli bir olgu olarak görmüş onlar üzerinde ciddi ve ayrıntılı tartışmalara girişmişlerdir. Zamanla pop-art denilen bu kültür, “gerçeklerden kaçış”, “saf eğlence”, “rahatlama” alanından çıkarak, adeta yeni bir sanat dalı gibi ciddiyetle ele alınmaya başlanmıştır.

Bu da maalesef toplumları, cinsellik ve pornografinin, beyin yıkayan eğlence anlayışının, umutsuzluğun, sıradanlığın, kaygısızlığın moda olduğu dağınık bir yaşama sürüklemiştir. Snopluğu, kurmacayı, sahteciliği, mitolojileri, bilmeceleleri öne çıkaran bu sistemde gerçeklik ve özgünlük, yerini düzensizliğe ve kurmacaya bırakırken; daha evvel var olan sanat algısı ve ölçütleri de alaşağı edilir.

Akıl daha en baştan tahrip edilen bir unsur olduğu için sınırsız özgürlük ve kuralsızlık adı altında hemen her türlü toplumsal ve sanatsal mekanizmaya saldırılır. Düzeni sağlayan neredeyse tüm unsurlar artzamanlı ve gelecek zamanlı olmaktan çıkarılarak, şimdiye/zamana iğnelenir. İçerik ve öz geriye itilerek, tüketiciliğe ve biçimciliğe önem verilir. En nihayetinde de hümanizmanın bize öğrettiği biricik varlık olan “insan”, artık küçülmüş ve iyice önemsizleşmiştir. Geçmiş çağların evrensel bilgisi de artık eski gücünden olmuş, toplumlar septik bir hale getirilmiştir.

Böyle bir toplum algısının ortasında bireye bakış da elbette yön değiştirir. Modernizmin Tanrı düşüncesini, tamamen bireye yükleyen tavrının üzerine postmodernizm, bireyi mekanikleştirerek, onu silikleştiren, duygularını ortadan kaldıran, varlık gerekçesini neredeyse yok eden özneye dönüşür. Bu, âdeta bireyin “matematikselleştirilerek yapıbozuma uğratılması” (Mcrobbie, 1999: 190) olarak nitelendirilebilir.

Modern dünyada tam olarak bir karşılığı bulunan “kişi”, postmodern süreçte “öznesini kaybetmiş değil, hiç özne olamamış modernin” farklı bir görünümü olarak karşımıza çıkar. Söylem, aynı olguyu yeniden yorumlayarak, onu ekseninden kaydırarak, içini boşaltıp adeta bir simülasyona çevirir.

Böylece bireyin yerine geçirilen özne; sıradan, laçka ve uyduruk bir görüntü halini alır. Modern “ben”, “postmodern dil oyununda kaybolur, stilize edilmiş mimiklerin yüzeyinde çözülür.” (Soykan, 1993: 119) Modernizmin bireyi kategorize eden, onu durağanlaştıran ve donuklaştıran yaklaşımına karşılık, postmodernizm özne ile bireyi bu durumdan çıkarır. Yani “Özneleri benzersiz ve sürekli

değişen olumsuzluklarla etkileşim içinde bulunan varlıklar olarak ele alır ve onları tanımlayarak nesnelleştirmeden ve durağanlaştırmadan algılamaya çalışır.” (Doltaş, 2003: 54)

Bu algılama şekli ile de karşımıza ilginç bir özne davranışı çıkar. Bu duruşun temelinde de geçmişe bağlılık yatmaktadır. Postmodern özne, bir zamanlar modern bireyin neşe içinde yıktığı, daha sonra da üzüntü içinde geri getirmeye uğraştığı geçmişi tekrar canlandırmaya çalışır. Ancak elbette bunu sağlamak çok zordur. Çünkü zaman geçmiş ve her şey içinde bulunduğu sistemle birlikte kendi kendini imha etmiştir. Bu yapıbozundan geriye oyalanabilecek birkaç ufak oyuncak kalmıştır. Bundan sonra yapılabilecek belki de tek şey bu oyuncaklarla vakit geçirmekten ibarettir. Aslında postmodernizm de bu oyuncaklardan biri gibi durmaktadır.

Kuralsız bir dünyada daha fazla özgürlük, daha fazla kuralsızlık peşinde koşan insanoğlu kendisini parçalamış, kendi parçalarından bir oyuncak yapmış ve onunla zaman geçirir hale düşmüştür çoktan. Şu halde postmodernizm, yeni bir türden insani bir özne üretirken, onu olabildiğince özgürleştirir. Bu özgürlükle özne, yıllardır kendi üzerine kazınan yasaları da tek tek kırmıştır.

“Şimdi tamir edilemez biçimde çatlayan şey bütün öznellik kategorisinin kendisidir, bu onun yoldan çıkması veya yabancılaşması değildir yalnızca. Burjuva toplumunun olanaksız paradoksu veya gizli sırrına dokunan şey budur, bu kesinlikle erkek ve kadınların kendi özgürlükleri içinde acımasızca zincire vurulması, bir hücre içindeki müebbet mahkûmlar gibi kendi bedenlerimizde hapsedilmiş olarak yaşamamızdır. Öznellik en az kendimizin diyebileceğimiz şeydir. Ne kadar yıkıcı olursa olsun, arzularımıza en azından bizim arzularımız diyebildiğimiz zamanlar olmuştur, şimdi arzu kendi amaçlarının aynı zamanda bizim amaçlarımız olduğunu ezberletmek için içimizde akıl denen bir yanılsama doğurmaktadır.” (Eagleton, 1998: 175)

O halde postmodern birey, modernden farklı olarak dağılmayı yoğunlaşmaya, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih eder. Ayrıca seçmek, özgür ifade, bireysel katılım, şahsi özerklik onun için önemlidir. Evrenselci iddialara ya da ideolojik söylemlere uzaktır. Ona göre bir değer ya da ahlaki bir norm, bir diğerinden üstün değildir. Bu özellikleriyle postmodern söylemde “Kendine ait bütün mahremiyetleri kaybolmuş, iç dünyasındaki gizem ve zenginliği yitirmiş, bireyliğine uzak ‘kimse’leşmiş biri vardır karşımızda. Kendine ait duygu ve düşüncelerin önemsenmediği, yeri her an ve durumda doldurulabilecek, fazla da ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir söz konusu olan.” (Emre, 2006: 141)

Aslına bakılırsa Gellner’in de açıklıkla ifade ettiği gibi postmodernistler ben merkezci yaklaşımın daha farklı bir şeklini keşfetmiş, kutsamış ve onu kullanmışlardır. Ancak tabii bunun da olumsuz tarafları vardır. Birey bu sefer de duygularının içinde değil kendi anlamlarının döngüsünde kısıp kalmıştır. Durum böyle olunca “yüzeysel bir pozitivist, sömürgeciliğin ve kültürel eşitsizliğin hizmetinde bir memura dönüşecektir. Nedir bu ‘hain’in suçu: ötekini kendine özgü anlamlar bağlamında ayrıntılarıyla araştırdığını savlamak, böylece ‘ötekinin’ aklını çelerek alt bir düzeye çekmek. Hepsi bu değil. Öte yandan tüm anlamların ucu bucağı olmayan özgünlüklerine, anlamları iletmenin ya da bir anlamlılık alanını bir başkasından ayıran dehşet verici yarıktan aşırmanın aynı ölçüde zor, alabildiğine duyarsız bir kişi olduğunu ortaya koymaktadır.” (Gellner, 1994: 59)

Sonuç olarak Tanrı ile başlayan ve insanla farklılaşarak süren, modern dönemde birey ile varılan duraktan sonra, postmodern süreçte, Tanrı da birey de ölmüştür. İnsan, paramparça bir özne anlayışı ile bomboş bir sahada belirsizlikler ve parçalılıklar içerisinde kendine yol bulmaya çalışmaktadır.

Şu halde medeniyet, paganist evrenin üzerine giydirilen Tanrılı kilise algısı ile donanan Orta Çağ’ı, ardından bireyin ön plana alındığı modernizmi ve her iki olgunun da çökertildiği postmodernizmi yaşayarak bugüne gelmiştir. Bakıldığında sürekli bir geriye dönüş söz konusudur. Öyleyse tüm değerlerin yerini, kapitalist bir zihniyetin “çıkarmaya” arayışlarına bıraktığı, tam anlamıyla bir şuursuzlaştırma evresi olarak görülebilecek postmodernizm belki de kendini Orta Çağ evresine taşıyacaktır. Zira şimdilerde köklerini araştırmak isteyen ve fantezinin, romansın çok daha ötesinde “güvenilir bir Orta Çağ” arayan bir Batı ile karşı karşıya değil miyiz?

Eco’nun “Orta Çağ’ın bizi Batılı hayvanlara dönüştürdüğü doğruysa -doğrudur da- insanların modern çağın ta başından beri Orta Çağ’ı düşlemeye başladıkları da aynı ölçüde doğrudur.” (Eco,

2011: 136) deyişine bakacak olursak Tolkienvari bir kaçış için ya da bir fantazyanın peşine takılmak amacıyla değil postmodern evrenin kaos ve bunalımından kurtulmak için Orta Çağ'a yaklaşılabileceğini düşünebiliriz.

“Tamamen kutsallıktan arındırılmış evren, insan zihninin en yeni keşfidir.” (Eliade, 1995: XI) diyen Eliade'nın görüşüne katılmak, bu çağ için olası bir durum gibi gözükmemekte. Ancak Tanrısız medeniyet keşfinin toplumu getirdiği noktaya bakıldığında bir geriye dönüş yaşanması da olasıdır. Şu halde belki de bu yüzyıl için söylenebilecek en doğru şey Tanrı ile bağını koparan, sınırsız özgürlüğü önceleyerek toplumu kaosa çağıran, gerçekliği yıkarak şizofrenik görüntüler çizen postmodern söylemin insanlık için sadece bir tecrübe olarak kalması ve medeniyetlerin kendilerini var eden temel değerlere sahip çıkarak özlerine dönmeleridir.

Postmodernizm ve İslam

Çoğulculuğun bir üretim, tedavül ve tüketim dengesi içinde oldukça yumuşak bir sistemde hareket ettiği bu evre, aslında sekülerleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Ancak bu sekülerleşme bildiğimiz manada dinin iddialarının rasyonel bir bakış açısı ile geriletilmesi ya da yanlışlığının ortaya konulması şeklinde değildir. Aksine tüketim kültürü, gündelik hayatın içine o kadar nüfuz eder ki bunun içine dini inançların gerekleri de dâhil olur ve bu yolla insan bir dine inanmanın gereksizliğine hükmedebilir.

“Bourdieu'nun habitus dediği, bir dinin kendini tecessüm ettirdiği gündelik yaşam pratiklerinin, postmodern toplumun keşmekeşinde insanlar arasında bir ortak duygu ve algı tesis edecek kadar tutunma şansının artık bulunmamasından dolayı, bir dine, sorulduğunda inanıldığı söylense bile bunun ciddi bir karşılığı bulunmamaktadır.” (Topçuoğlu-Aktay, 1999: 21)

Popüler dünya, özellikle küreselleşme ile yaygınlaşarak, dinsel dünyanın figürlerinden daha çok güncelleşerek bir ateist fikir hareketinden daha fazla dinin bozulmasında etkili olmaktadır. Dinin sekülerleşmesi bu bağlamda popüler kültür, teknoloji ve postmodernizmle doğru orantılı görünmektedir.

Turner, gündelik hayatın şiddetle metalaşması ve tüketim kültürünün artması ile meta anlatıların yani büyük anlatıların, değerlerin, inançların yok olup gitme tehdidi altında olduğunu belirtmektedir. Ona göre İslam da bir meta anlatıdır ve postmodern evrenin yıkıcı etkisinden kurtulacak herhangi bir donanımına sahip olmadığı için bu tehlike ile karşı karşıyadır.

“Hem postmodernizm hem de postmodernitenin İbrahîmî dinlerden doğan değerler ve kurumlara yönelik önemli bir meydan okuma olduğu açıktır. Belki Hıristiyanlık zaten pos-din dönemindeydi, ancak İslam hala postmodernizmin tüm etkilerini yaşamayı beklemektedir. Sekülerizasyonun (laikleştirme) kesinlikle bir post-tarih dönemini gündeme getirdiği farz edilebilir. Zira ortada tarihin anlamı konusunda herkesçe kabul edilen bir anlayış yoktur. Büyük anlatılar, TV, MTV, videolar ve walkmanler ile yer altından erozyona uğratılmıştır ve global dışlanma ciddi bir ihtimaldir.” (Turner, 2002: 35)

Şu durumda Turner'ın düşüncesine göre İslam'a yönelik tehdit İsa'nın mirasından değil “pop-art”ın dayanılmaz cazibesinden gelmektedir. Buradaki asıl problem, günlük hayattaki inanç göreceliliğinin ticari mallar, turizm, global kültür, televizyon ve teknoloji gibi etkilerle genel toplum inancını nasıl temelinden sarstığıdır.

Turner'ın dediği gibi İslamiyet ve Müslümanlar küreselleşme sonucu ortaya çıkan bir tüketim kültürü ve sekülerleşme tehdidiyle karşı karşıyadır. Ancak onun “bu baskıya karşı, Müslümanların, sözcükleri tüketim unsurlarını bir çeşit katalizör görevi gören belli bir fıkıh etkinliği yoluyla içselleştirme, tabiri caizse ‘dinsel büyüyen yeniden kurma’ stratejilerini fazla önemsememekle doğru yapmadığı kesin.” Müslümanların kendilerini ne kadar etkilerse etkilesin dinsel buyrukları son derece dikkate alan bir seçicilikte duyarlı olmaları önemli bir husustur.

Bu noktada Topçuoğlu ve Aktay'a göre, din ile modernizm ve postmodernizm arasındaki ilişkilere bakıldığında genellikle ters orantılı bir durumdan söz edilir. Ancak bu yaklaşımların en büyük handikabı diyalektik bakış açısıyla sınırlı kalmaları ve dini argümanların içinde barındırdıkları olumsuzluğu görememiş olmalarıdır.

“Modernleşme, postmodernleşme, sekülerleşme, küreselleşme, tüketim kültürü, kitle kültürü vs. tüm bu-dinin güç kaybetmeksizin yaşamasına elverişsiz- faktörlere rağmen, din insanların hayatlarına bir anlam vermeye devam ediyor.” Bu kavramlardan zamanı geldiğinde birinin kazanıp birinin kaybetmesi gibi bir sonuç beklentisi içerisinde olmak çok da yerinde gözükmemektedir. (Topçuoğlu-Aktay, 1999: 23)

Bu noktada Ernest Gellner ile yapılan bir söyleşi dikkate değerdir. *Muslim Society* (1981) ve *Postmodernizm, Reason and Religion* (1992) isimli eserlerinde dört büyük dinden yalnızca İslam’ın çağdaş dünyada özünden bir şey kaybetmeden var olmayı sürdüreceğini söyleyen yazar bunu “İslam’ın içindeki moderniteyle uyuşabilir yüksek kültürün modernleşmeyle kaçınılmaz yükselişine bağ”lamaktadır. Bununla beraber Gellner İslam’ın modern ve postmodern süreçlere direnebilme gücünü şöyle izah etmektedir:

“Benim ilgilendiğim ayrıca modern dünyaya özünden bir şeyler taşıyarak getirip sunma şansına sahip olan tek dinin İslam olduğu... (...) Belki de İslam’ın modernleşmenin etkilerine karşı belli bir bağımsızlığa sahip olduğuna varıyor söylemek istediğim. İslam günümüzde inanç konusunda yaygın olan üç tutum arasından da oldukça iddialı birini temsil ederken oldukça güçlüdür. Daha önce de söyledim, geçen yüzyıldan bile daha güçlüdür. Bu onun otantikliğinden geldiği gibi mesajlarının modern toplum için oldukça anlamlı bir şeye tekabül etmesinden de geliyor. (...)

Genç Türkiye Cumhuriyeti bu durumları gördü. Tepeden indirme yöntemlerle işleyen bir ulus-devletleşme sürecinden dinden hem ideolojik bir dayanak olması istendi, hem de bir sonraki aşamalarda sekülerleştirici etkisi umularak İslam’ın yüksek kültüründen yana tavır konuldu. Kur’an’ın Türkçeleştirilmesi, tekke ve zaviyelerin kapatılması hep yerel güç odaklarının etkisini kırmaya ve genel geçer bir ideolojik söylemi hâkim kılmaya yönelik ulus-devlet stratejileriydi. Fakat tüm bunlar dinin toplum katındaki etkisini kıramadı. Beklendiği gibi halkı sekülerleştiremediği gibi Türk milliyetçiliğine de yeterli dayanağı sağlayamadı. Bunu İslam’ın bugünkü canlılığında görebiliriz. Bu arada İslam’ın Protestanlaştırılması deyimini ve Müslümanların bu konudaki duyarlılıklarını ilginç bulduğumu belirtmeliyim. Ama kendi adıma böyle bir tehlikenin dinin tüm görüngüleri için geçerli olduğunu sanmıyorum. Dinin ancak belli yüksek-kültürel yaşama biçimleri için söz konusu olabilir ancak. Bu durumda İslam’ın Hıristiyanlıktan sıkça söz ettiğiniz bariz farkına tekrar değinmekte fayda var: İslam’ın özü korunmaktadır ve bu özün güçlü vurgularıyla milliyetçiliğe karşı büyük bir duyarlılık bir reddediş söz konusudur. Bazı Müslümanlar Protestanlığın izlediği seyri izleyerek sekülerleşebilse de, genel eğilim İslam’ı daha canlı tutmayı ve milliyetçiliğe karşı olma yönünde olacaktır.” (Topçuoğlu-Aktay, 1999: 266-267)

Marx’ın bilinçlenmeyi sosyal varoluşun değil; sosyal varoluşu bilinçlenmenin belirlediği şeklindeki argümanı bu noktada dikkate değerdir. Hâkim bir ideolojinin işlevini anlamak için kişinin ideolojik inançlarının günlük üretim, tüketim ve dağıtımını nasıl etkilediğine bakmak gerekmektedir. Yani kültürün postmodernizasyonu ile inancın erozyona uğraması, malların farklılığı ve global kültürün işleyişi arasında bir doğru orantı aranabilir.

Bu bağlamda Batının tüketim kültürü, bunu destekleyen postmodern hedonizm, dini inançlar üzerinde kilise veya akademinin dini liderlerinden daha ciddi etki yapmaktadır. “Postmodernizm yalnızca seçkin bir entelektüel grubunun entelektüel dünyasını yeniden organize etmekle, inançlarda bir değişim meydana getirmemektedir. Daha çok kültürel değişim aracılığıyla, günlük hayatta malların hedonistik (hazcı) tüketimi yoluyla sosyal değişimlere neden olmaktadır.” (Turner, 2002: 39)

İslami değerlerin, geleneksel hayat standardının Batılı global mantık ve tüketim kültürü ile deformasyona uğradığını vurgulayan isimlerden biri de El-Guindi’dir. Ona göre “Köylü, akşam evinde ailesiyle birlikte, oğlunun Suudî Arabistan’daki çalışmasının karşılığıyla aldığı TV’yi seyretmek için oturduğunda, Dallas’ın J. R. Ewig ve Sue Ellen’inin entrikaları, köylüde kendi öz kültürüne sahip birisi olarak onu meşrulaştıran ne kalmışsa onu da soyup alır. Programlar arasında ona İngilizce olarak ya da Arapça dublajla Schweppes içmesi gerektiği ya da deodorant kullanması gerektiği ve bütün problemlerinin çok fazla çocuğa sahip olmaktan kaynaklandığı-ithal fikirler toplu paketi-söylenir” (El-Guindi, 1982: 21)

Bu tahribat çabası aslında modernizmle başlayan bir süreçtir. Ancak İslam modern evreye sıkı çalışma ile belli bir direnç göstererek cevap verirken; çağdaş İslam, postmodernizme “köktenci global

cemaat politikaları aracılığıyla ve klasik İslam doktrinine dayalı, tüketim kültürü karşıtı ahlaki saflık etiği ile cevap” (Turner, 2002: 142) vermiştir. Bu iki süreç oldukça ciddi paradokslar içermektedir.

Bilimsel terimlerle postmodernizm, gerçeğin bütün dinsel açıklamalarını tahribata uğrattırken, aynı anda onları masalsı bir forma büründürmeye çalışmaktadır. Bu yapı bozumun amacı da kültürü postmodernize edip İslam’a zarar vermektir.

Ahmed, *Postmodernizm ve İslam* adlı kitabında Müslüman liderleri, postmodernizmin İslam’a meydan okuduğu noktasında uyarır. “1990’larda postmodernizm çağı İslam içtihadının kapısını çaldı; Müslümanlar dinlerinin tehlikede olduğunu görmezden geliyorlar.” (Ahmed, 1992: 260) diyen Ahmed, tehdidin yapısını medyanın uyuşturucu gücü olarak belirler. Madonna yalnızca güzel bir yüz değildir ona göre. O, aynı zamanda erkekliği ve gerçeği tehdit eden postmodern bir işaretir.

Postmodernizmin bu tahrip edici, çoğulcu ve gerçeği dışlayan yaklaşımı karşısında Ahmed’in düşüncelerinin aksine fikirler ileri süren de olmuştur. İslam’ın tevhid (teklik) anlayışının postmodernin çoğulcu sivil toplum algısı ile zıtlığı ortadadır. Bu bağlamda Müslümanların tevhid iradesiyle postmodernin sivil toplum formuna ciddi bir tehdit olduğu vurgulanmıştır. Hatta Gellner, Türkiye’de sivil toplumun gelişmemesini İslam’a bağlamıştır. (Gellner, 1994: 84)

İşte tam da bu noktada postmodernizm ve İslam konusunda bazı sorular sormak gereklidir: “Batı’da yaygın olan varsayıma göre, komünizmin çöküşünden sonraki düşmanın İslam olduğu, doğruluk payı taşıyor mu? Şu herkesin ağzındaki Yeni Dünya Düzeni, Müslümanlar için ne anlam taşıyor. Postmodernist çağ, özünde İslam’a düşman mıdır? Üniversitelerden ya da gazetelerden olsun, medya yorumcularının hepsi neden ağızbirliği etmişçesine ve istikrarlı bir şekilde İslam’ın saygınlığını düşürmeye çalışıyorlar? Batılı medyayı tek yanlı olarak reddeden Müslümanların tepkisi, etkili oluyor mu? Eğer oluyorsa evrensel uygarlıktan kendilerini daha ne kadar soyutlayabilirler? Karşı karşıya kaldıkları alaylar ve karalamalar, Müslümanların itidal (ölçülülük) ve anlayışla, şefkat öğütleyen bir dinin değerlerinden sapmasına yol açmayacak mı? Kur’an’da onca vurgulanan bütün o değerler, kargaşa içindeki günümüz İslam’ının neresinde bulunabilir? Sözüm ona ‘ılımlılar’ın devri geçti de sözüm ona ‘aşırı uçlar’ın devri mi geldi yoksa, bu kargaşanın sonucunda?

Müslümanların arasında hangi entelektüel ve kültürel değişimler oluyor? Örneğin, Müslümanların şalvarı jeane yeğlemesi nedendir? Sosyal ve yerel faaliyetin merkezi olarak, caminin yerini alışveriş merkezinin alması tehlikesi var mıdır? Camideki vaaz, bize ne anlatıyor? İslam’ın ‘yeşil’ hareket ve çevrebilim hakkında söyleyeceği nedir? Müslümanlar, aile hayatı, çocuklarla ilgilenme, büyüklere saygı, iffet ve alçakgönüllülük kavramı vb. temel İslami erdemlerini postmodernist çağın aykırı felsefesine karşı nasıl koruyacaklardır?”

İslam gibi özü değişikliğe uğramamış kutsal bir kitaptan beslenen, geleneklere ve tespit edilmiş davranış biçimlerine sahip bir din, bu çok sesli ve kaotik, anarşist süreçten az hasarla kurtulabilir. “Kuşkuculuğa karşı iman, tabu yıkıcılığa karşı gelenek, eklektizme karşı saflık; İslami postmodernizm ile Batı postmodernizmi birbiriyle doğrudan ya da tutarlı bir biçimde ilintilemek, hatta ikisi arasında bir neden-sonuç ilişkisi kurmak bile zordur.” (Ahmed, 1992: 18-19)

İnsanoğlu hangi sistemde bir gaye olmak yerine artık bir vasıta haline gelirse orada bir alet olarak kullanılır, nihayetinde kırılır ve sisteme hizmet etmekten kesilir. Ancak düzene ruh veren insansa o zaman asıl olgu, zarar görmeden yoluna devam edebilir. İslam da bu noktada ruhunu, insana verdiği değerden almaktadır. Zira Buhari ve Müslim’in aktardığına göre “Ben insanı kendi suretimde yarattım.” (1991: 172) kutsi hadisi bulunmaktadır. Şu halde postmodernizmin bireyi kurgusallaştıran, yok sayan yapısının aksine İslamiyet’te insan değerli bir varlıktır.

Ayrıca Müslümanlar postmodernizmin hoşgörüsü, iyimserlik, bireyin kendini anlama çabası gibi yönlerini beğenmekle birlikte alaya alan, ironik tavrını tehdit olarak görmektedirler. Bu, onların dünya görüşünün merkezindeki iman ve dindarlığa karşı bir meydan okuma gibi durmaktadır.

Bununla beraber postmodernizm ve İslamiyet kavramlarına yan yana bakıldığında aynılık bulmak oldukça zordur. Dolambaçlı, sahte bir heves görünümünde olan ve “göreciliğin moda haline gelmiş bir biçimi” (Gellner, 1994: 106) gibi duran postmodernizme karşı İslamiyet, bireyden topluma hayatın bütün yönlerine Kur’an-ı Kerim ışığında nizam veren bir sistemdir. Böylece toplumsal ve ahlaki yükseliş, kimlik ve özsaygı kazanımı sağlanmaktadır.

İki sistemin uyumsuzluğuna rağmen gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. Postmodernizm büyük anlatılara eleştirel ve şüpheli bir gözle yaklaştığına ve onları buharlaştırdığına göre dinlerin büyük anlatıları da zamanla parodi ve alay konusu olacak demektir.

Bu konuyla ilgili Türk edebiyatındaki postmodernist anlatılardan birkaç örnek vermemiz zannediyorum konunun ciddiyetini anlatmak açısından önemlidir.

Murat Uyurkulak'ın 2002 yılında yayımladığı *Tol* bu anlamda dikkate değer bir anlatıdır. Yazar eserinde bir meta-anlatı olarak parodi bağlamında yer yer Kur'an-ı Kerim'e biraz da alaycı bir üslupla göndermeler yapar. Cebrail'in Hz. Peygambere gelip "Oku" emrini vermesi ve bunun Kur'an'daki anlatımı eserde şöyle yer bulur:

"Sakin sakin cevapladım ne sorduysa. Yediği ekmekten, içtiği sudan başka bir şeyden haberi olmayan, kendi avuçucu kadar dünyasına, önemsiz işine dalıp gitmiş, zavallı bir topaldım ben, ötesi yoktu. Ne iş yapıyordum peki ben? Burada, bir peygamber için fazla tereddüt ettim. Bir peygamber ne yapardı? Kırtasiye dedim. Kâğıt, kalem, kitap, silgi... Oku yani..." (Uyurkulak, 2003: 105)

Bu dil ve üslup özelliklerinin yanı sıra yazarın dinî değerleri alaya alan ironik yaklaşımı da oldukça dikkat çekicidir. Kendini sık sık Peygamber ilan eden ana figürün, Hz. Muhammed'in hayatındaki bazı olayları kendine uyarlaması ve bunları ironi malzemesi yapması bunun en belirgin örneğidir. Ayrıca içki âlemlerinin dinî terminolojiyle adlandırılması yine aynı yaklaşımın sonucudur.

"El çırpıp Salih'e eşlik etmeye başlıyoruz. Fena rahatlamışız. Kapıdan tarafa bağıryorum:

'Lan Hüso, vakti keraat gelmedi mi daha?'

Hüso gevrek gevrek gülerken dışarı çıkıyor, az sonra rakıları şarapları yüklenip geliyor. Tuzlu leblebiyle yuvarlamaya koyuluyoruz." (Uyurkulak, 2003: 152)

Murat Uyurkulak'ın ne olduğuna bakmadan her konuya alayla ve ironik bir üslupla yaklaştığı bir diğer eseri de *Har* (2006)'dır. İnsanın yaradılışını *Yaradılış Destanı*'nı parodi yaparak veren sanatçı, yine üslubu ile okuyucuyu şaşırtır. "Büyük A." (Allah)'nın bir insan gibi vasıflandırılması ve yaratılışın buna göre kurgulanması farklı bir bakış açısidir.

"İnsan, ismine yakıştı ve pek tuhaf bir mahlûk halinde zuhur etti. Büyük A.nın yegâneliğini vurgulamak gayesiyle Yeryuvar'daki her canlıyı çift oldurma huyu olduğundan insan da iki cins yaratılmıştı. Bir yanda çüklüler, öbür yanda rahimliler vardı. Çüklülerin dışı, rahimlilerin içi kuvvetli olmuştu. Rahimliler selimdi, usluymuştu, rahimdi, lakin çüklüler pek fenaydı, onları zapt etmek mümkün değildi.

Nerede bir delik görseler, büyük-küçük, hemcins-zıtcins, nebat-hayvanat demeden, önlerindeki kamışı sokmaya çalışıyorlardı. Ne kadar vahyedersek edelim, nice hakikatler zerk edersek edelim, onlara çük adabını öğretemedik.

Hakikat gitti mi de kıyamet gelirdi, toprak murdar olan memleketi kusardı, âlemlerin kaidesi buydu. Velhasıl Büyük A. baktı çüklülere izah işlemiyor, hakikat üzerlerinden kayıp gidiyor, ilk insan postasını coşkun sularda boğdu. Olan güzelim rahimlilere, eriklere ve tilkilere oldu." (Uyurkulak, 2006: 26-27)

Yazar buradan sonra da Nuh Tufanı'nı parodileştirir:

"Seçilmiş mahlûkatın çift çift gemiye bindirildiği o ıslak afet sırasında biz hiçlikle hayatta kalıp vücutsuz ve de manasız yaşadık bir süre. Geminin Strandağ'a oturduğu gün, biz de yüksek bir kata çağrıldık. Etrafını saran yeşil sisten, buranın mühim işler katı olduğunu anladık." (Uyurkulak, 2006: 27)

Emre Kongar'ın kaleme aldığı, Fatih Sultan Mehmet döneminin İstanbul'unda kurulan gizli bir öğrenci örgütünün hikâyesi olan *Hocaefendi'nin Sandukası* (1989) da zaman zaman İslam dininin referanslarına yaslanır. Ancak bunu yaparken oldukça titiz bir tavırla, İslam özünden koparılmaya çalışılır. Örneğin din mi mezhep mi olduğu konusu tartışmalı bulunan Hurufilikteki "Vahdet-i Hurûf" (Usluer, 2009: 221-243) düşüncesi İslamiyet'in bir öğretisi gibi sunulur.

“Bak kardeşim: Allah kelimesinde kaç harf var? Beş. Bu harflerin her birini ayrı imlalarla yazarsan kaç harf meydana çıkar? On dört. Peki, Peygamber Efendimizin adı, yani Muhammed, harflerin m h mm ve d biçimde yazılmaları sonunda yine bu 14 harfe varmaz mı? Peki iki on dört birleşince kaç eder? Yirmisekiz. İşte sana kelimeyi şahadet.” (Kongar, 1999: 42) Anlatıcının esere yansıttığı ve karşı taraf için bir sapıklık olarak addedilen mesele, Kongar’ın ifade ettiği gibi Müslümanlıkta var olan bir düşünce değildir. Hurufilerin inanışında yer alan ve Hz. Peygamber’i Allah olarak nitelendiren bu yaklaşım, kanaatimizce postmodern sistemin İslam’ı tahrir çabası şeklinde okunmalıdır.

Nedim Gürsel’in Fatih Sultan Mehmet ve İstanbul’un fethini anlattığı kitabı *Boğazkesen Fatih’in Romanı* (1995), tarihe yaklaşım noktasında oldukça dikkate değerdir. Fatih Sultan Mehmet’in uzun uzadıya oğlancısı olduğunun anlatıldığı, hatta rahatsız edici tasvirlerin yer aldığı bu kitapta İstanbul konusunda bazı ayet ve hadislerle göndermeler yapılması yazarın meşruiyetini sağlama çabası olarak değerlendirilebilir.

Anlatının çok anlamlılığının gereği olarak yapılan metinlerarasılık, İstanbul’un kuruluş efsanelerinin anlatıldığı bölümde yoğun biçimde kullanılır: “Kur’an-ı Kerim’in Sebe Sûresi’nin on beşinci ayetinde, “Rabbimizin verdiği rızktan yiye ve O’na şükredin. İşte hoş bir kent ve bağışlayan bir Rab!” ile “Fecir Sûresi’nin sekizinci ayetinde, “hiçbir ülkede benzeri yaratılmamış sütunlara sahip” diye geçen bölümler, İstanbul’un Kuran’da kutsandığına dair ibareler taşır. Yine Hz. Muhammed’in: “Hiç duydunuz mu, bir kent ki bir yanı kara iki yanı deniz ola” diye buyurdularında, sahabenin “Evet ya Resulallah!” (Gürsel, 2003: 73) deyip şehrin güzelliğine tanık olduklarını teyit eden cümleler, İstanbul’un önemini anlatmaya hizmet eder. Ancak bu kutsal şehri fetheden komutanın ne güzel komutan olduğuna yönelik hadisin zikredilmemesi ve böyle bir komutanın da eşcinsel çizilmesi yazarın taraflı yaklaşımı gibi görünmektedir.

Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.¹ Ancak bunlara ek olarak bazı anlatılarda da Kur’an-ı Kerim ayetlerinin ya aynen kullanıldığını ya da pastiş yapılarak uyarlandığını görmekteyiz. Örnek olarak mistik içerikli “new age” anlatının Türk edebiyatındaki temsilcilerinden olan Metin Kaçan’ın *Fındık Sekiz* (1997) adlı eseri verilebilir.

Fındık Sekiz’in mistik tavrı zaman zaman Kur’an-ı Kerim’den parodi ve pastiş bağlamında faydalanmak suretiyle daha da belirgin hale getirilmiştir. Kur’an’dan bazı ayetler “Sigara dönerken zaman akar, her kul hakkına düşen nefesten ne bir duman eksik ne bir duman fazla alır.” şeklinde kısmen değiştirilerek sunulur ya da Kur’an üslubu pastiş yoluyla kullanılır: “Putperestin putunda tecelli eden güzellik de, Tanrı’nın güzelliğidir; o bunu bilemez, şaşı gözler gerçekleri göremez; görse ne kadar güzel olduğunu, putundan vazgeçer.” (Kaçan, 2003: 48, 77) şeklinde eserde yer bulur.

Anlatıda “Nefs-i Emmare”nin peşinden giden Lût kavminin helak edilmesine gönderme yapıldıktan sonra Stalin, Hitler, Lenin ve Sosyalizmin Lût kavminin günümüzdeki devamı olduğu belirtilir. Bununla birlikte anlatıda Harut ve Marut hikâyesine de gönderme yapılmaktadır. (Kaçan, 2003: 34, 14) Sanatçının bu kıssaları anlatırken Kur’an-ı Kerim’i referans alması postmodern söylemin İslam’ın meta-anlatılarını nasıl kullandığını göstermesi adına önemlidir.

Postmodern yazarlara bakıldığında belki de Kur’an-ı Kerim’i en çok kullanan isimlerden biri de İhsan Oktay Anar’dır. *Kitab-ül Hiyel* (1996) adlı eserinde Anar, daha metnin başında Kur’an ve Tevrat’tan epigraf niteliğinde alıntılar yapar. Kuran’dan aldığı “...ve elennâ lehülhadiyd” ve “ve in yerev âyeten” (Anar, 2007a: 56, 76) ayetleri ile malzemenin orijinaline sadık kalmak suretiyle montajlama yapmıştır.

Yazar, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* (1998)’ni felsefi, dinî ve mistik bir alt yapı ile donatmıştır. Örneğin “Yerle bir olmamak için dağların bile almaya korktuğu mukaddes emaneti, o artık bir kez kabul etmişti.” ve “Gel gör ki dağların bile korkudan kabul etmediği emaneti âdeta hiçe sayarak, onca zenginliği boşuna biriktirmiş gibiydi.” (Anar, 2007b: 132, 133) cümleleri Kuran’daki “Gerçek şu ki, Biz (akıl ve irade) emaneti(ni) göklere, yere ve dağlara sunmuştuk; ama (sorumluluğundan) korktukları

¹ Postmodernizm ve İslamiyet konusunu Türk anlatıları üzerinden araştırdığımız bir kitap çalışması, tarafımızdan hazırlanmaktadır.

için onu yüklenmeyi reddettiler. O (emanet)i insan üstlendi; -zaten o, daima haksızlığa ve akılsızlığa son derece meyyal biridir.” (Esed, 2000: 867) ifadelerini hatırlatmaktadır.

Anar'ın 2006 yılında yayımladığı *Amat*'ta da Kur'an'a bir hayli gönderme yapılmıştır. Ayetler ya aynen alınmış ya da pastiş yoluyla uyarlanmıştır. Kaptan Diyavol'un kamarasındaki kişilerin “Gemide bozgunculuk edip kan dökecek birini mi kendine vekil seçiyordun” sözlerine karşılık Diyavol Paşa'nın “Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim.” (Anar, 2006: 74) sözleri Kuran'daki “Hatırla ki Rabbin meleklerle: Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım, dedi. Onlar: Bizler hamdinle seni tesbih ve seni takdis edip dururken, yeryüzünde fesat çıkaracak, orada kan dökecek insanı mı halife kılıyorsun? dediler. Allah da onlara: Sizin bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim, dedi.” (Özek, 1996: 5) ifadeleri ile büyük benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte eserdeki “Elbette ki her nefis ölümü tadacaktır” (Anar, 2006: 189) ifadesi ile Kuran'daki “Her nefis ölümü tadacaktır.” (Parlıyan, 1996: 73) ayeti neredeyse bire bir aynıdır.

Ayrıca sanatçı bazen de ayetin Arapçasını Latin harfleriyle verdikten sonra, Türkçe anlamını belirterek de kullanmıştır. “Velisüleymânerrıyha âsıfeten tecriy biemrihî ilel'ardilletiy bâreknâ fiyha! (Enbiyâ, 81)/Kasırga gibi esen rüzgârı Süleyman'ın emrine verdik!” (Anar, 2006: 100) veya “Ve minennâsi men yekuûlü amenna billâhi ve bilyevmil'âhiri ve mâ hüm bimü'miniyn.” (Bakara, 14) ayetinin ardından “İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde, ‘Allah’a ve ahiret gününe inandık,’ derler.” (Anar, 2006: 151) şeklinde meali verilmiştir. Başka bir yerde de “Femeni'tedâ aleyküm fa'tedü aleyhi bimisli ma'tedâ aleyküm” (Bakara, 197) ayetinden sonra meal olarak “Kim size saldırırsa siz de tıpkı onun saldırdığı gibi ona saldırın.” (Anar, 2006: 176) ifadelerine yer verilmiştir. Ayrıca eserde Nuh Tufanı gibi kıssalara Kur'an-ı Kerim'deki şekliyle yer verilmesi de dikkat çekici bir husustur.

Anar'ın *Suskunlar* (2007) adlı eserinde de ayetlere anıştırmaların yapıldığı görülür. “Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim.” (Anar, 2007c: 165) ifadesi *Kur'an*'daki “Sizin bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim.” (Bakara, 30) ayetini anımsatmaktadır. Ayrıca “Hakk Teâlâ, Nisâ sûresinin yüz on yedinci âyet-i kerîmesinde ne buyuruyor. Bu âyetin meâl-i âlîsine göre, Allah'ın gösterdiği doğru yol dışında başka bir yolu belleyen kişi cehennemlidir.” (Anar, 2007c: 177) ifadesini de bu teknik kapsamında düşünebiliriz. Ancak burada söz edilen ayet Nisâ sûresinin 115. ayetidir. Bu ayetin meali ise “Kendisi için doğru yol belli olduktan sonra, kim Peygamber'e karşı çıkar ve müminlerin yolundan başka bir yola giderse, onu o yönde bırakırız ve cehenneme sokarız; o ne kötü bir yerdir.” (Özek, 1996: 96) biçimindedir.

Şu halde buraya kadar verdiğimiz birkaç örnekte de görüleceği üzere pozitivist ön görülerin aksine din bir şekilde kendine modern dünyada yaşam alanı bulabilmektedir. Özellikle İslamiyet'in tahrip edilmemiş bir kutsal kitaba dayanmasından dolayı modernliğin meydan okumalarına büyük oranda karşılıklar verebildiğini görmekteyiz. Ancak elbette postmodern sistem bu ayakta kalma sürecini akamete uğratmaya çalışacaktır.

Modernizmle başlayan postmodernizm, sekülerizasyon, pop-art gibi unsurlarla din, kuşatma altına alınmaya uğraşılmaktadır. Sistemli bir çaba ile kendi varlığının dışına modern dönemde çıkarılmayan din algısının, postmodernizmin oldukça sıradan görülen unsurlarla dini dönüştürmeye çalıştığı ortadadır. Bütün bunlara rağmen din, insanların hayatındaki önemli yerini korumaya devam etmektedir. Bu devamlılığın sağlanabilmesi için “ataerkil form” denilen temel prensiplerin yaşatılması şarttır.

Medeniyetlerin hemen her dönem temel krizi olan gerçeklik sorununu tamamen yok eden postmodern evreye karşı tinsel bir gerçekliği barındıran din, insana bu sistemin sunmadığı sükûneti, düzeni, anarşiye karşı huzuru ve barışı dayattığı için ayakta kalabilmektedir.

Şu halde postmodern çağda İslam'ın yapması gereken şey, tıpkı modern evrede olduğu gibi özünden uzaklaşmadan, herhangi bir deformasyona uğramadan, tüketim kültürüne karşı durarak, kendi sesini Madonna'dan yüksek çıkarmaya çalışmaktır.

Sonuç

Medeniyetleri temellendiren belki de en önemli problem bireyin Tanrı karşısında aldığı konumdur. Tanrısız bir arazide Paganist kültürün dayatmaları ile yolunu bulmaya çalışan insanoğlu, Orta Çağ Kilisesi'nin Tanrılı yapısına da kolaylıkla ayak uyduramaz. Bu durum, peşi sıra tekrar Pagan donanımlı bireyin yükselişini sağlar. Yani Orta Çağ'da insan, Tanrıya, kâinata, tabiata, eşyaya ait bir varlıkken bir sonraki evrede insan Tanrıya, kâinata, tabiata, eşyaya hâkim bir konuma geçer. Bu da toplumlara aradıkları huzuru sağlayamaz. Vaat edilenler ancak bir sömürü düzenine hizmet etmiş, birey yine çıkmaza sürüklenmiştir. İşte tam da bu noktada paramparça bir özne anlayışı ile bomboş bir sahada belirsizlikler ve parçalılıklar içerisinde birey ve Tanrıdan soyutlanmış postmodernizm karşımıza çıkar.

Bu söylem daha evvelki bütün sistemlere başkaldırmayı önerirken kaosu, düzensizliği ve kuralsızlığı bir sistem olarak benimser. Epistemolojik terimlerle, gerçeğin bütün teolojik açıklamalarını tahribata uğrattırırken, aynı anda onları masalsi bir forma büründürüp bir meta anlatı haline getirmeye çalışır. Bu çok açık bir yapı bozumdur.

Zira aynı kefeye konulamayacak olan din algısı içerisinde özellikle İslam, bozulmamış kutsal kitabı ve ataerkil, ahlaki normlarıyla postmodernizme, bir karşı duruş sergilemektedir. İslam'ın tevhid (teklik) anlayışının postmodernin çoğulcu sivil toplum algısı ile zıtlığı ortadadır. Bu bağlamda Müslümanlar, tevhid iradesiyle postmodernin sivil toplum formuna ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. Bu yüzden sistem; medya, pop-art gibi unsurları kullanarak İslam'a neredeyse meydan okumaktadır. Amacı da kültürü postmodernize edip İslam'a zarar vermektir. Bu da sekülerizmle sağlanmaya çalışılmaktadır. Yani önce dini, hayattan uzaklaştırıp, insanı ve etrafındaki her şeyi kutsaldan arındırıp sonra da dünyevi olanı dinselleştirmek. O halde Paganizmden itibaren bakacak olursak medeniyetin belki de uğraştığı temel sorun dine karşı dayatılan seküler argümanlar. Yani birey ile Tanrı çatışması.

Şu halde belki de bu yüzyıl için söylenebilecek en doğru şey Tanrı ile bağıni koparmış varlığı sorgulanan birey algısı ile bizi yüz yüze getiren, sınırsız özgürlüğü önceleyerek toplumu kaosa çağıran, gerçekliği yıkarak şizofrenik görüntüler çizen postmodern söylemin insanlık için salt bir tecrübeden ibaret kalması temennisidir.

İnsanın kendi kaderini eline almasına bir başka ifadeyle Tanrılaşmasına, böylece de ontolojik bir güvensizlik içinde çıkmaza sürüklenmesine yol açan sistemlerden insanoğlunun sığınabileceği yegâne liman "din"dir. Bu sebeple medeniyetlerin kendilerini var eden temel değerlere sahip çıkarak özlerine dönmeleri onları ayağa kaldıracak önemli bir güçtür.

KAYNAKLAR

1. **ADORNO, Theodor (1995);** *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar-I*, (çev. Oğuz Özügül), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
2. **AHMED, Akbar (1992);** *Postmodernizm ve İslam*, (çev. Osman Deniztekin), İstanbul: Cep Kitapları.
3. **ANAR, İhsan Oktay (2006);** *Amat*, İstanbul: İletişim Yayınları.
4. **ANAR, İhsan Oktay (2007a);** *Kitab-ül Hiyel*, İstanbul: İletişim Yayınları.
5. **ANAR, İhsan Oktay (2007b);** *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
6. **ANAR, İhsan Oktay (2007c);** *Suskunlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
7. **ATAURRAHİM, Muhammed (1994);** *Bir İslam Peygamberi Hz. İsa*, (çev. Kürşat Demirci), İstanbul: İnsan Yayınları.
8. **APPIGNANESSI, Richard-Chris Garratt (1996);** *Yeni Başlayanlar için Postmodernizm*, (çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Milliyet Yayınları.
9. **BEST, Steven-Douglas Kellner (1998);** *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

10. **BİRKÖK, Cüneyt (Ocak-Şubat 1998)**; “Modernizmden Postmodernizme: Yeni Problemler”, *Yeni Türkiye Dergisi*, S. 19, Ankara.
11. **Buhari-Müslim (1991)**; *Kudsi Hadisler*, C. 1, İstanbul: Madve Yayınları.
12. **ÇİĞDEM, Ahmet (1992)**; “Din ve İdeoloji Düşüncesinin Eklemlenmesi Sorunu: İslam ve Marksizim”, *Tezkire*, S. 4, s. 5-9.
13. **DOLTAŞ, Dilek (2003)**; *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar\Uygulamalar*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
14. **EAGLETON, Terry (1998)**; *Estetiğin İdeolojisi*,(çev. Hakkı Hünlervd), İstanbul: Özne Yayınları.
15. **ECO, Umberto (2011)**; *Ortaçağ'ı Düşlemek*, İstanbul: Can Yayınları.
16. **El-Guindi, F. (1982)**; “The Killing of Sadat and After: A Current Assessment of Egypt's Islamic Movement”, *Middle East Insight*, V. 2, pp. 17-29.
17. **ELIADE, Mircae (1995)**; *Kutsal ve Dindışı*,(çev. M. Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
18. **EMRE, İsmet (2006)**; *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık.
19. **ERDEM, Sargon (1991)**; “Tyanalı Apolloniot”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 3, s. 240-242.
20. **ERYARSOY M. Beşir-Ahmed Ağırakça (1997)**; *Kur'ân-ı Kerîm ve Türkçe Meâli*, İstanbul: Buruc Yayınları.
21. **ESED, Muhammed (2000)**; *Kur'an Mesajı*, İstanbul: İşaret Yayınları.
22. **GARAUDY, Roger (2002)**; *Amerikan Efsanesi*,(çev. Cemal Aydın), İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
23. **GAY, Peter (1995)**; *The Enlightenment, Vol: 2, The Rise of Modern Paganism and the Science of Freedom*, New York: Norton and Company.
24. **GELLNER, Ernest (1994)**; *Postmodernizm, İslam ve Us*, (çev. Bülent Peker), İstanbul: Ümit Yayıncılık.
25. **GÜRSEL, Nedim (2003)**; *Boğazkesen Fatih'in Romanı*, İstanbul: Doğan Kitap.
26. **HABERMAS, Jürgen (1992)**; *Rasyonel Bir Topluma Doğru*, (çev. Ahmet Çiğdem, Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları.
27. **HABERMAS, Jürgen (2000)**; “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”, (çev. Mehmet Küçük), *Modernite Versus Postmodernite*, (der. Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, s. 236-261.
28. **HARVEY, David (1997)**; *Postmodernliğin Durumu*,(çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.
29. **HORKHEIMER, Max (1988)**; *Akıl Tutulması*,(çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
30. **HUYSEN, Andreas (2000)**; “Postmodernin Haritasını Yapmak”, *Modernite Versus Postmodernite*, (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları, s. 207-235.
31. **JAMESON, Frederic (1994)**; *Postmodernizm*, (çev. Necmi Zeka), Ankara: Kıyı Yayınları.
32. **KAÇAN, Metin (2003)**; *Fındık Sekiz*, İstanbul: Can Yayınları.
33. **KAPLAN, Yusuf (2005)**; “Antikite'den Postmodernite'ye: Tanrısız Arazi'den İnsansız Arazi'ye Paganizmin Serüvenleri”, *Düşünen Siyaset, Postmodernizm Özel Sayısı*, S. 21, s. 139-169.
34. **KONGAR, Emre (1999)**; *Hocaefendi'nin Sandukası*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
35. **LYOTARD, J. F. (1994)**; *Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor*, (çev. Ahmet Çiğdem), Konya: Vadi Yayınları.

36. **MCROBBIE, Angela (1999);** *Postmodernizm ve Popüler Kültür*, (Türkçesi, Almıla Özdek), İstanbul: Sarmal Yayınları.
37. **MIRANDOLA, Giovanni P. (1987);** “İnsanın Vekarı Üzerine Bir Söylev”, *Defter*, No. 2, s. 17-18.
38. **NIETZSCHE, Friedrich (1967);** *The Willto Power*, (translatedby, WalterKaufmann, R. J. Hollingdale), New York: Random House.
39. **ÖZEK, Ali vd. (1996);** *Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
40. **PARLIYAN, Abdullah (1996);** *Kur’ân-ı Kerim ve Özlü Tefsir*, Konya: Damla Ofset.
41. **SOYKAN, Ömer Naci (Aralık 1993);** “Postmodern’in Kendisi Tartışmalı Bir Kavram”, *İzlenim*, Yıl: 1, S. 12, s. 121-124.
42. **ŞAKAR, Cemal (Mayıs 2005);** “Roman Neden Geri Çekiliyor-2 -Postmodern Dönem-”, *Hece*, Yıl: IX, S. 101, s. 11-18.
43. **ŞAYLAN, Gencay (1999);** *Postmodernizm*, Ankara: İmge yayınları.
44. **TECİMEN, Mehmet Habil (2014);** *Paramiliter Edebiyat/Batı Edebiyatının “Gayri Resmi” Tarihi*, İstanbul: Erguvan Yayınları.
45. **TOPÇUOĞLU, Abdullah-Yasin Aktay (1999);** *Postmodernizm ve İslam Küreselleşme ve Oryantalizm*, İstanbul: Vadi Yayınları.
46. **TURNER, Bryan (2002);** *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, (çev. İbrahim Kapaklıkaya), İstanbul: Anka Yayınları.
47. **USLUER, Fatih (2009);** *Hurufilik İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
48. **UYURKULAK, Murat (2003);** *Tol*, İstanbul: Metis Yayınları.
49. **UYURKULAK, Murat (2006);** *Har*, İstanbul: Metis Yayınları.

POPÜLER KÜLTÜR, KİMLİK VE SINIF KISKACINDA: “İKİ GENÇ KIZIN ROMANI”

Doç. Dr. Cumhuri ASLAN*

ÖZET

Bu çalışmada, 1980’lerden itibaren toplumun “vitride yaşamaya” başlamasıyla birlikte ortaya çıkan popüler kültür değerlerinin ve sınıfsal farkların “kimlik” oluşumu üzerindeki etkileri, Perihan Mağden’in “İki Genç Kızın Romanı” adlı eseri üzerinden ele alınıp irdelenecektir. Liberalizm, bireycilik ve hedonizmin toplumsal değerler olarak ön plana çıktığı 1980’lerden sonra, özellikle 1990’lardan itibaren “yeni bir kuşak” dil, söylem ve kimlik olarak oluşmaya başlamıştır. Kendine özgü bir üslup, giyim-kuşam, marka, mekânsal tercihler ve sosyal/duygusal ilişkileri yaratma biçimleriyle sosyolojik olarak bir “kuşak” bağlamında ele alınmaktadır. Medya ve televizyonlar magazin, yarışma ve diziler aracılığıyla yeni toplumsal değerlerin oluşumunda etkili bir aygıt konumuna ulaşmışlardır. Yeni bir “kuşak” kendi beğeni düzeylerini eski “kuşak”tan ayrı biçimde kurmaya özen göstermektedir. Bu da kuşaklar arasındaki toplumsal/kültürel farkları daha da görünür kılmıştır.

Edebiyat ve toplum arasında oldukça yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bu çalışmada sosyolojik olarak toplumsal yapıdaki değişmelerin “roman”lar aracılığıyla nasıl yansıtıldığı ele alınıp irdelenecektir. Edebi ürünlerin/yapıtların toplumsal gerçekle doğrudan ve/veya dolaylı olarak karşılıklı etkileşim içerisinde ortaya çıktığı göz önüne alınırsa, roman toplumsal değişimi anlayıp açıklamakta önemli bir “kaynak” olarak ele alınacaktır.

“90’lar kuşağı”, günümüzde “internet kuşağı” olarak adlandırılacak yeni kuşağın da hazırlayıcı, bu sürecin ilk halkası olarak ele alınabilir. Perihan Mağden’in 2002 yılında yayımlanmış olduğu roman, daha sonra filme de uyarlanmış ve film çeşitli alanlarda ödül almıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplum, Edebiyat, Kimlik, Sınıf, Popüler Kültür.

A NEW GENERATION IN THE GRIP OF POPULAR CULTURE, IDENTITY AND CLASS: “İKİ GENÇ KIZIN ROMANI”

ABSTRACT

In this study, the effects of popular culture values emerging with the start of society’s “living in the window” since the 1980s and class distinctions on the formation of “identity” will be investigated through Perihan Mağden’s novel “İki Genç Kızın Romanı”. After the 1980s when Liberalism, individualism and hedonism stood out as social values, “a new generation” has begun to arise as language, discourse and identity especially since the 1990s. It is examined within the context of “generation” as sociological with its ways of a distinctive style, clothing, brand, spatial preferences and social / emotional relationships. Media and televisions through magazine, competition and series have become effective tools in forming new social values. A new “generation” makes special efforts to distinguish their liking level from the old “generation”. This makes sociological/cultural differences between generations more visible.

There is a close relationship between literature and society. In this study, the changes in social structure reflected through “novels” will be examined as sociological. Considering that the literary products/works emerge as a result of mutual interaction with social reality directly and/or indirectly, the novel will be evaluated as a significant “source” in understanding and explaining social change.

"The 90s generation" can be addressed as preparer of new generation called “internet generation” today and the first ring of this process. The novel published in 2002 by Perihan Mağden was adapted into a film and the film received awards in various field.

Keywords: Society , Literature, Identity, Class , Popular Culture

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.

Giriş

Bu çalışmada, 1980'lerden itibaren toplumun “*vitrinde yaşamaya*” (Gürbilek, 2014) başlamasıyla birlikte ortaya çıkan popüler kültür değerleri, “kimlik” oluşumu, “baba yokluğu” ve “evin kayboluşu” Perihan Mağden’in “**İki Genç Kızın Romani**”¹ adlı eseri üzerinden ele alınıp irdelenecektir. Liberalizm, bireycilik ve hedonizmin toplumsal değerler olarak ön plana çıktığı 1980'lerden sonra, özellikle de 1990'lardan itibaren “*yeni bir kuşak*” dil, söylem ve kimlik olarak oluşmaya başlamıştır. Kendine özgü bir üslup, giyim-kuşam, marka, mekânsal tercihler ve sosyal/duygusal ilişkileri yaratma biçimleriyle sosyolojik olarak yeni bir “*kuşak*” ortaya çıkmış ve toplumsal alanda yerini almıştır. Medya ve televizyon; magazin, yarışma, spor programları, reality show'lar ve diziler aracılığıyla yeni toplumsal değerlerin oluşumunda etkili bir aygıt konumuna ulaşmıştır. . Küreselleşmiş ve neoliberalleşmiş günümüz toplumunda, (Özbay, Terzioğlu, Yasin:2011) “narsisizm kültürü” içinde bireyler “öz saygısını kazanmak için başkalarına bağımlı”, “kaygı”lı, “bütün yaşamına yayılan boşluk ve depresyon duyguları” içinde hayatını sürdürmektedir (Lasch, 2006). Kapitalizmin yersizyurtsuzlaştırıcı gücü, toplulukları parçalama ve insan deneyimini bireyler, tüketiciler ve rekabetçiler olarak kodlarken, (Gilbert, 2008:256) bu süreç Türkiye’de bireysel ve kolektif anlam dünyalarını büyük oranda bozarak bireylerin yalnızlaşma ve değersizleşme duyguları yaşamalarına yol açmıştır. Mağden’in romanı, toplumsal değerlerin ve sembollerin geçici doğasının yarattığı toplumsal ve kültürel çöküşü açık biçimde ortaya koyar.

“90’lar kuşağı”, günümüzde “*internet kuşağı*” olarak adlandırılacak yeni kuşağın da hazırlayıcısı, bu sürecin ilk halkası olarak ele alınabilir. Perihan Mağden’in 2002 yılında yayımlanmış olduğu roman, daha sonra filme de uyarlanmış ve film çeşitli alanlarda ödül almıştır. Romanda kuşaklar içi ve kuşaklar arası ilişkiler “*sorunlu*”, “*çatışmalı*” ve “*gerilimli*” bir yapı içinde sunulmuştur. Romanda “*baba-erkek*” karakterleri başlı başına sorunlu olarak takdim edilirken, anne-kız ilişkileri de yine aynı sorunlu doğayı paylaşmıştır. Roman, başlı başına “*ev*”, “*yuva*” yokluğunun yarattığı yabancılaşma ve bunalımlar bağlamında irdelenmeyi de hak etmektedir.

Bu çalışma üç temel izlek ele alınıp irdelenecektir. Mağden, romanda popüler kültür, tüketim kültürü ve televizyon kültürünün geçerli olmaya başladığı 80’sonrası toplumsal ve kültürel “*vitrin[in]de yaşayan*” insanların “*benzeştiğini*” ortaya koymayı amaçlar. Roman farklılıklarla benzerliklerin nasıl “*tüketim*” toplumunda “*benzeştiğini*”, ortak dil, söylem ve kültür olarak birbirine benzediğini yansıtır. Öncelikle, **Ev/Yuva/Anne Yokluğu** romana dair sosyolojik olarak analiz edeceğimiz temel sosyal gerçekliklerden birine işaret etmektedir. Roman, “*ev*”in kayb olduğu, “*yuva*” kavramının bireyi koruyan sosyal-psikolojik temellerinin aşındığı ve bu çerçevede “*anne*” imgesinin ortadan kalktığı bir sosyal dokuyu ele alır ve okuyucusuna anlatır. İkinci olarak, **Baba “Yoksunluğu”/Erkek “Kötülüğü”** romanda bizim üzerinde duracağımız temel kavramsal ve kuramsal perspektifi oluşturmaktadır. Roman adeta “*baba*”ya, “*otorite*”ye, “*erkeğe*” karşı bir eleştiri olarak yazılmış gibidir; romanda “*erkek*” imgesi başından sonuna kadar kötü bir dille sunulmuş, eleştirilmiş, yok sayılmış, görmezden gelinmiştir. “*Baba*” yoksunluğuna koşut olarak “*erkek*” kötülüğü de romanın temel çatısını örmektedir. Son olarak, roman “*yeni kuşağı*” içine alan, “*marka endişesi*”, “*marka düşkünlüğü*”, kimliği belirleyen bir unsur olarak “*marka*” üzerine eğilmekte, **Marka/Statü Endişesini** toplumsal bir olgu olarak ön plana çıkarmaktadır.

Edebiyat ve toplum arasında oldukça yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bu çalışmada sosyolojik olarak toplumsal yapıdaki değişmelerin “roman”lar aracılığıyla nasıl yansıtıldığı ele alınıp irdelenecektir. Edebi ürünlerin/yapıtların toplumsal gerçekle doğrudan ve/veya dolaylı olarak karşılıklı etkileşim içerisinde ortaya çıktığı göz önüne alınırsa, roman toplumsal değişimi anlayıp açıklamakta önemli bir “kaynak” olma özelliğini korumaktadır.

Romanda Sosyal Çevre ve Kültür

Roman, iki farklı sosyal yapı ve kültürü ortaklaştıran ve bir arada tutan toplumsal gerçekliğe odaklanmaktadır: yeni değerler ve yeni toplumsal ilişkiler farklı iki toplumsal çevre üzerinden yansıtılmaktadır. Roman “*Akmerkez*”de (63)² yaşayan Handan ile “*Çemberlitaş-Beyazıt-Sultanahmet-*

¹ Perihan Mağden, İki Genç Kızın Romani, Everest Yayınları, 2002.

² Metinde sayfa numarası olarak verilen tüm alıntılar Mağden (2002) den yapılmaktadır.

Eminönü-Aksaray üçgeni” (39) yaşayan Behiye’nin dostluk, sevgi, aşk, çatışma, anlam-temelli dünya, farklılaşma ve yabancılaşma gibi temel değer ve kültürün doğasını sorgulamaktadır. Roman iki farklı sosyolojiye ait insanları ele almaktadır: “*Çemberlitaş-Aksaray yükseltisinin genellikle yoksulluğun timsali olan esnaf ve seyyar satıcı dolu yıkık dökük ekonomisine karşılık olarak, Levent-Ulus-Etiler rakımı, modern alış-veriş merkezleri, gökdelenleri, galerileri, barları ve otoyolları ile yükselen bir yeni zengin sınıfının ekonomisine karşılık gelmektedir. Demek ki iki ayrı ekonominin ve bu ekonomilere dayalı iki ayrı sosyolojinin karşılaşmasını izlemekteyiz. Romanda Behiye, arkadaşı Çiğdem ve aileleri (Yıldız, Tufan, Salim, Yavuz amca, Sevil Teyze) birinci türden bir ekonomi etrafında kümelenmiş bir sosyolojiyi yansıtırken; Handan, annesi Leman, yadigârları Muki, Nevin abla ile Handan’la Leman’ın sevgilileri (Erim, Burak, Şevket Bey) ise ikinci tür sosyolojiden paylarını almaktadırlar.*” (<https://haberinvarmitasduvar.wordpress.com/2011/07/15/perihan-magden-iki-genc-kizin-romani/>). Roman, sosyolojik olarak iki farklı toplumsal dünyanın “tek” bir dünyaya indirgenme biçimlerini sorgulayarak, Handan’ın içindeki Behiye, Behiye’nin içindeki Handan’ın resmini yansıtarak içine girdiğimiz dönemdeki herkesi “eşitleyen” popüler kültür, marka ve dile odaklanır. Bu gerçekliğine koşut olarak romanda Behiye-Anne, Handan-Anne ilişkileri de özellikle dikkate değer tablolar içermektedir. Yine aynı şekilde Akmerkez’de oldukça sosyetik, tüketime dayalı bir kültür içerisinde “markaların” hegemonyası içerisinde yaşayan Handan’ın BABA ile olan sorunlu ilişkisine benzer biçimde Behiye’nin BABA yokluğu yanında “otoriter” erkek figürü olarak kardeşinin yarattığı baskı da yine 90’lardan 2000’lere kültürel yol haritasının temel izlekleri arasında yer almaktadır.

Sosyal doku olarak *Çemberlitaş ve Etiler/Levent dikotomisi*, ev ve aile içi rollerin serimlenişi açısından öne çıkarılmıştır. Behiye’nin içinde yar aldığı sosyal doku, geleneksel/ataerkil/otoriter ilişkilerin varlığını sürdürdüğü bir aile örneğiyle somutlaşırken, Handan’ın içinde yer aldığı sosyal dokuda “tüketim” kültürünün temel normatif tüm kalıpları yer almaktadır. Handan’ın içinde yer aldığı bir “ev” ve “baba” yoktur; onların varlığı “ismarlama” bir kültüre ve sürekli geliri dışa-bağımlı ve Handan’ın annesinin “bedensel/cinsel” imkânları üzerinden sürdürülen bir ilişkidir. Her iki sosyal dokuda da “anne” ve “ev” yoktur; Behiye ve Handan’ı belirleyen en önemli etmenlerden biri de bu “anne-yokluğu” halidir. Handan annesini “metres”likle (31) suçlayıp, onun gibi olmamak için büyük bir mücadele verirken, Behiye annesi Yıldız’ı “tadilatçı terzi” olarak niteleyip aşağılar. Bu bağlamda özellikle C.Jung’un “anne-yokluğunun” kişilik katında yarattığı tahribata ilişkin görüşleri konuyu anlamak açısından işlevsel olacaktır.

Her iki sosyal dokuda “anne”nin yokluğu gibi “baba”da yoktur. Levent/Akmerkez kültüründe yaşayan Handan’ın “baba”sı yurtdışındadır, Avustralya’ya yerleşmiştir. Handan, roman boyunca aradığı “baba”ya sonunda kavuşacak, bu sürede de Baba /Erkek fonksiyonunu üstlenmiş Behiye ile *homo-erotik* sayılabilecek bir ilişki paylaşmışlardır. Handan’ın “erkek” imgesi, “baba yoksunluğu”nu zaten içermektedir fakat annesinin sosyal-duygusal bağlamda kurduğu “geçici”, “maddi” ve “cinsel” temele dayalı ilişkiler nedeniyle büyük oranda örselenmiştir. Benzeri bir unsur, Behiye için de geçerlidir; Behiye, babasını “Allahın gariban Salim’i...Baştezgahtar Salim. Şefgarson... Herkesin kıcını yalıyor, akşama kadar. İşi BU, babasının”(53-54) sözleriyle tanımlayarak, hem aşağılar hem de “gariban” bulur. Babasının “misafir” olarak durduğu evde Behiye’nin kardeşi Tufan, otoriter, sert, mafyatik, kapitalist ve ülkücü bir kimlik olarak “baba” imgesini değil fakat “erkek” imgesini kurmaktadır. Behiye, “baba” imgesine “acıırken”, “erkek” imgesinden nefret edecektir. Romanda “erkek” imgesinin “Baba” imgesi olarak kurulamamasının, 2000’ler gençliğinin içinde düştüğü bunalım, amaçsızlık, tükenmişlik ve geçicilik duyguları üzerindeki “rol-model” eksikliği olarak yarattığı etkileri çarpıcı biçimde yansıtır.

Roman, “yeni şehir hayatı ve yeni şehrin insanları”nın ruhsal hallerini (Kozanoğlu, 2001), ‘yersiz yurtsuz’, ‘yalnız’, ‘huzursuz’, ‘yabancılaşmış’, ‘standartlaştırılmış’, ‘rasyonelleştirilmiş’, ‘yalıtılmıştır’, ‘kayıtsızlaştırılmış’ insanlarını anlatmaktadır. Bu çerçevede, romanda insanların “aidiyet/güven eksikliği” duydukları, ‘aşırı- bireyselleşmiş’ olduklarından hareketle ‘ev özlemi çek[en]’, ‘ev fantezisi kur[an]’, ‘kaçış fantezilerine sürüklen[en]’ (Talu, 2010:165) insanların öykülerine tanık olmaktadır.

Ev/Yuva/Anne Yokluğu:

Perihan Mağden, romanda “ev” ve “yuva”nın “beden” içinde hapsedilerek yok edildiği bir toplumsal ilişkiler ve sosyal anlam çerçeveleri üzerine ciddi bir eleştiri getirmektedir. Ev, kaybolmuştur. Romanın ana karakterlerinden Behiye “YOK ANNE. Benim KENDİ evim yok! Hiçbir zaman da olmadı. Tamam mı?” (98) diyerek “ev”/“yuva”dan uzak kalmış benlik duygularını açıkça ortaya koyarken, Handan “*Bizimevde yemek pişmez hiç. Bizimevde geceleri doğru dürüst uyunmaz. ... Geceleri gezer benim annem. Para girdiği gibi uçar bizim evden. Küçük bir daire. Petrol Sitesi'nde. Tam Akmerkez'e gelmeden sağda.*” (62-63) diyerek “ev”in geleneksel anlam kodlarının ortadan kalktığı, postmodern ilişkilerin yaşandığı yeni mekanlara gönderme yapmaktadır.

Ev doğup büyüdüğümüz yerden, aileden, topraktan, dostlarımızdan, yurttan bağımsız düşünemeyeceğimiz, güven, bağlılık ve sadakat duyguları ile yüklü bir kavramdır (Talu, 2010:158). Gaston Bachelard'ın (1884-1962) ifadesiyle “*ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden, hem de ruhtur*” (Bachelard, 2008: 41). Ev birey için “(...) düşlemi barındırır, düş kuramı korur; ev huzur içinde düş kurmamızı sağlar” (Bachelard, 2008:41). Ev bireyin sosyal anlam dünyasını, kişiliğini güvende hissetmesini sağlayan ilk “yuva” yeridir. Ev, bireyin sosyalleştiği, kişiliğinin/kimliğinin oluştuğu, toplumsal bir birey olarak yetiştiği, kültürel ve toplumsal normları edindiği temel bir mekândır, ilk-mekan, ilk-yuvadır, “*varlığımızın ve hayatımızın değişmez merkezidir. Bu merkez kendi dışındaki yerleri önemsiz kıldığı gibi, yaşamı da tanımlı sınırlara, bir içerisi ve dışarısı' ayırımına bağlar*” Varlığımızın ve hayatımızın değişmez bir merkezi olarak “ev”, bireye gerçek bir yer ve yere aidiyet duygusu”nu verir. Relph'e göre, yere aidiyet bir “varoluşsal içeride olma” [existential insideness] durumunu, “orada değil de burada” olmayı gerektirir. (<http://www.mimarlarodasianskara.org/dosya/dosya33.pdf>).

Modern birey evinden uzakta, kitlesel üretim koşullarının da etkisi ile yabancılaşmış, yersiz ve yurtsuz olarak kaydedilmiştir. Bireysellik ve standartlaşma ikilisi daima bireyin modern hayatının bir parçası olmuş, sanayi toplumu modernliğinde ‘*her şeyi-denetle*’ zihniyeti ile tüm bedeni hareketleri ve hayatı denetlenerek standartlaştırılmıştır. Hem modern hayatın, hem de modernliğin dilinin söylemsel metinleri yabancılaşmış, yersiz-yurtsuz, ev özlemi çeken bireyselleşmeye çalıştığı ölçüde standartlaşan modern bireyi kaydetmektedir. Başka bir deyişle modernliğin yazılı metinleri ya da söylenenleri, söylenenleri etkinleştirici mekanizması olarak anlatsal nesnelere ya da görünenleri eşliğinde modern bireyi endişeli dolu bakış(lar) / söylem(ler) eşliğinde algılamaktadır. (Talu, 2010:163-164).

Bugün, modern toplumsal dünyada klasik anlamda “ev” aile ve sosyal ilişkilerin üretildiği hem mekan hem de “yaşam-yeri” anlamını kaybetmiştir. Ev içinde yaşanan fakat sosyal bir değer, kültür, sevgi ve aidiyet duygusunun gerçekleşmediği yerdir. Modern toplumun “evsiz”leşerek bireyler üzerinde kurduğu yabancılaşma süreci, günümüzde bireylerin yaşadığı “*yersiz yurtsuzluk*”, “*aidiyet eksikliği*” duyguları üzerinde olumsuz etkilerde bulunmaktadır. Ev ideal bir aile kültürünün yaşayabileceği bir “yer” olmaktan çıkmış, basit “*fiziksel*” bir mekâna dönüşmüştür (Talu, 2012). “Ev”, tüketim nesnesi haline dönüşmüştür, modern bireyselleşmenin mekânı haline gelmiştir [Roman'da Handan'ın evi]; veya “ev”, “otoritenin”, “şiddetin” ve “yabancılaşmanın” üretildiği katastrofik imgeye dönüşmüştür [Romanda Behiye'nin evi].

Ruhtan bağımsız düşünemeyeceğimiz, ya da başka bir deyişle ruh ve beden ikilisinin bu söylemler eşliğinde metaforu olarak ev, modern dünyada modern birey için artık yakalanması imkânsız bir olgudur. Bu durum, Kristeva'nın kendime yabancılaşmış olmak (...) benim kültürümün şiddeti ve hızı kadar acı vericidir (Kristeva, 1988, 13-4) dediği şeye denk düşer.

Ev, modern bireyi sembolize eden Etiler-Akmerkez'de geleneksel anlamlarını tamamen yitirmiş, aile içi bireylerin temel sosyal statü ve rollerine bağlı “yaşam-yeri” olmaktan çıkmıştır. Ev bireyin “geçici” olarak tüketim kültürü üzerinden “karnını doyurduğu” ve standartlaşmış pratikleri içselleştirdiği mekândır: “*Handan kadar aç tutulmuş bir çocuk, herhalde zor bulunur. Leman sahanda bir yumurta dahi yapmış değil hayatında. Eve bazen gereksiz ve kazık şarküteri malzemeleri yığılır, daha doğrusu onlar da telefonla ısmarlanır. Çoğu yenilmez, bozulur, atılır.*”

Yemek, hep yenileceği dakika akıl edilen; telefonla büfelere, köftecilere, kebabçılara, şarküterilere sipariş edilen bir ACİLİYET MESELESİ'dir. Mesele, siparişin verilmesiyle halledilir” (29). Gidip kıyma alalım mı? Evde yoksa.”

“Bizim evde hiçbi zaman hiçbi şey olmaz ki,” diyor Handan. (...) Limon? Hayır limon da olmazmış evlerinde”(77) Buzdolabını açtıklarında HİÇBİŞEY’le Handan’ın hiçbir şey kastettiğini görüyor Behiye. Yumurta bile yok buzdolabında. Üç kutu Tobleron, bir şişe ketçap, üç viski şişesi dolusu su ve yarım paket Sanadan başka hiçbir şey yok. Hakikaten. (...) Maydanoz, karabiber, tuz, limon, soğan, Sana, yumurta, ekmek ve pirinç almak üzere (liste yaptı Behiye) evden çıkıyorlar”(78).

Handanın zengin, bireyci, gösterişçi, geçici sosyal dünyasında evin hiçbir sosyal anlamı olmadığı gibi otoriter, mafyatik, hegemonik erkeklik kültürünün tüm unsurlarıyla üretildiği Behiye için de “EV” bir sıkıntı unsurudur: *“Behiye ise on bir-on iki yaşından beri kitap okumaya doyamıyor. Doyamıyor, yoksa ölürdü. Öldürürdü kendini. EV adlı o sıkıntı balonuna katlanamazdı. Habire kitap okuyor; başka çaresi yok. Kitaplar onun ilacı...” (37).*

Ev, modern dünyanın yıkık, yitlik ya da kayıp bir imgesine dönüştüğünden, bugüne kadar hiç hissedilmediği kadar güçlü ve artan bir özlem duygusu ile, iç dünyamızda en basit imgeleriyle katman katman var olmaya devam etmektedir. Başka bir deyişle, bu özlemin bu denli artmasının nedeni, ev ile dış dünya (modern dünya) arasındaki diyalektikte gizlidir. Dış dünyadaki sorunlara karşı, ev daima bir sığınma noktası olarak belirir (Talu, 2010:158). *“Kızarmış ekmek kokusu! Çayın kokusu, ne güzel!” diyor iki de bir de. “Ev kokuları işte. Sen gelip evimizi ev yaptın; iyi ettin bizi, evimizi Behiye.” (s.119) Roman’da Etiler-Akmerkez imgesiyle somutlaşmış bulunan geçici, tüketime dayalı bir sosyal ortamda büyüyen Handan’ın annesi, çoğul kimliklere bölünmüş benliğinin yarattığı travmaya rağmen, “kızı” Handan ile “evi” arasında “içten”, “sadakat” temelinde bir tasavvur içindedir: *“Evinin, kendi evinin, minnacık evinin o tanıdık kokusu. Bu koku öyle iyi geliyor ki. . Burası beni. Kokusuyla, eşyalarıyla, her santimiyle benim burası. Benim ve kızımın. Yuvamız burası. Bizim yuvamız. KIZIMIN” (16).**

Handan ve Behiye, içinde yer aldıkları sosyal ve kültürel koşulların “[onları] yeterince aşağıla[dığı], Un ufak et[tiği], HİÇLE[diği] YOK SAY[dığı] ... (137) bir yapıda, *“yok olmuş çocukluklarını anlatarak birbirlerine” (122) “KURTULACAKSIN HİSSİ”Nİ yaşamaya çalışırlar. Behiye’nin Handan’a söylediği şey tam da budur, bireyin “eksiklik”, “yalnızlık”, dışlanmışlık”, “terk edilmişlik” duygusunu gidermek için verdiği çabayı yansıtır: *“sen benim hayatım boyunca ait olduğum, kendimi ait hissettiğim yani-şeysin. İlk defa, ilk defa yani-“ (191).**

Çünkü, Türkiye’de 80’lerden sonra içine girilen neo-liberal, tüketim ve metalaşma çağında artık bireyler ait olacakları her şeyden yoksun hale gelmişlerdir: *“Ona ait olmamasından. Kimseye ait olmamasından. HİÇ kimseye ait değil ki...” (132).*

Baba “Yoksunluğu”/Erkek “Kötülüğü”

Romanı *“erkek/baba”* imgesinin kötülük ve yokluğu üzerine incelemek mümkün görünmektedir. Türk toplumunda *“baba”* metaforunun ikili anlamı üzerinde genel olarak durulmaktadır; otoriter ve güçlü *“baba”* imgesi ve otoriter baba imgesi altında reşit olamayan ve sürekli yarım/eksik kalan bireyler genel olarak üzerinde durulan bir temadır. Bu anlamda *“baba”dan* mahrum çocuklar imgesi Türk edebiyatı ve Türk siyasal kültürü açısından önemli bir *“imge”* olmağını sürdürmeye devam etmektedir (Gürbilek, 2012; Parla, 1990).

1980 sonrasında Türk toplumunda geçerli *“erkek”lik* kültürü, *“bugün idealize edilen, arzu edilen erkeklik neoliberal değerleri, esnek bir örgüt yapısının içinde hızlı ve stratejik terfiyi, en uç noktasında bir bireyciliği, gerektiğinde kurallarla oynayabilmeyi ve müzakere edebilmeyi, para odaklı düşünce ve duygusal yapıyı talep etmek”*tedir. (<https://cenkozbay.files.wordpress.com/2011/12/2013-turkiyede-hegemonik-erkekligi-aramak.pdf>) Neo-Liberal *“erkek”* imgesinin zengin, kapitalist, hedonist ve cinselliği metalaştırarak elde etmesine dönük kurgu, romanın en temel izleğidir. Romanda kapitalist sınıf içerisinde yer alarak cinsellik ve arzuyu *“para”* üzerinden kadınlar üzerinde hegemonik erkeklik üretilmesine dönük ilişkiler etkileyici biçimde anlatılmıştır.

1990'ların sonunda ya da 2000'li yılların başında Türkiye'de cinsiyet ilişkileri ya da çok nadiren erkekliklerden bahsedildiğinde Türk ordusunun Türkiye'deki erkeklikleri şekillendirmede belki tek değil ama en etkili kurum olduğu vurgulanmadan geçilmezdi. Her Türk'ün asker olduğuna dair buyurgan söylemler, hem Türklüğü hem askerliği hem de erkekliği üretmekte, temel hegemonya biçimi olarak sunmaktadır. 90'larda "erkek"lik, "askerlik" ve güç ilişkileri "iktidar" mekanizması üzerinden görünürlük kazanmıştır. (<https://cenkozbay.files.wordpress.com/2011/12/2013-turkiyede-hegemonik-erkekligi-aramak.pdf>. "Türkiye'de militarizm, özellikle zorunlu askerlik uygulaması aracılığıyla, erkeklerin toplumsallaşma süreçlerini şekillendiren, devletle kurdukları vatandaşlık ilişkisini düzenleyen ve erkekleri devletin cinsiyet rejimi içinde konumlandıran önemli bir iktidar unsuru olmuştur" (Sünbuloğlu 2013: 15)

Romanda, yazar, 1980 sonrası Türk toplumunun içine girdiği popüler tüketim kültürü ve hegemonik erkeklik üzerine odaklandığı için, kahramanlarını "apolitik" ve dönemin "ülküçü-komando" değerlerini yansıtan tiplerden seçmeye özen göstermiştir. Romanda, erkek kahramanlar üç tipolojik öge serimlemektedir: zengin ve kadınlarla geçici cinsel deneyim yaşamak isteyenler, 1990'ların politik milliyetçiliğinin yansıması olarak kötülük ve şiddet ögesine sahip erkekler, son olarak kadınları cinsel meta olarak gören sıradan tipler ... Romanda "rüya"yı bozan bir unsur olarak erkek imgesine yer verilirken, ana karakterlerden Handan'ın kurtuluşunun "baba" aracılığıyla sağlanmış olması da dikkate değer öğeler arasında yer almaktadır.

Romanda ilk erkek figür olarak Handan'ın annesi Leman Hanım'ın "yeni flörtü" (12) Şevket Bey karakterize edilir. Bal rengi Mercedesiyle, "bu kalantor bu öküz herif", iş adamı olarak Şevket Bey Leman'la sadece "cinsel" amaçlı bir paylaşım içinde bulunmakta, Leman'ın da Şevket Beyle ilişkisi "para" eksenli olarak gerçekleşmektedir: "O kadar da yiyişt arabada. Beş kuruşunu koklatmadı herif. Son voliymiş. Siktirdin gitsin öküzöğlü öküz."(14). Cevdet, Handan on iki yaşındayken ayrıldığı ve aradan dört yıl geçmiş Leman'ın sevgililerinden birisi olarak sunulur: "Bu daireyi onlara satın alan da Cevdet"(32). Bir başka ilişkisi de çok büyük sorunlar yaşadığı Ayhan'dır: "Sonra tabii o bıçak ilişki. Yakan, yiyen, Leman'ı mahveden: Ayhan. O ismi aklından geçirmek dahi istemiyor Leman. Ayhan'dan önce ve sonra da iki üç kişi oldu. İki-üç olması imkânsız hıyar. Leman'ı yıpratın" (32) Romanda neo-liberalizm ile ortaya çıkan, zengin, lümpen, araba ve güç sahibi, yurt dışına giden, rasyonel-pragmatist erkeklik anlatılarını özellikle Handan'ın annesi Leman'ın ilişkileri vasıtasıyla görüyoruz. Günümüz kapitalizminde, küresel ekonominin küresel çapta hareket eden yöneticilerde görülen, 'ulus aşırı iş erkekliği' olarak tanımlanabilecek yeni bir hegemonik erkeklik kalıbı ortaya çıkmıştır. Bu yeni hegemonik erkeklik, eskiye göre daha ben-merkezci, daha maddiyatçı, iş hayatında ve duygusal ilişkilerinde daha az sadık, tüketime daha fazla düşkün, kariyer odaklı, hesapçı, teknolojiyi takip eden, hızlı değişime açık ve sosyal ilişki ağlarına meraklıdır. Neoliberal ekonomik sistem içinde arzu edilen erkeklik değerleri, bireycilik ve para odaklı düşünceyi talep etmektedir(http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/GMJ_8._sayi_Bahar_2014/pdf/BasturkAkca-Ergul.pdf). Bireylerin toplum içindeki statüleri, tükettikleri nesnelere ölçülmektedir. Bireylerin imajı, tükettikleri nesnelere tanımlanmaktadır. Hedonist (hazcı) bir kültür, sürekli zihinlere şırınga edilmektedir. Tüm insani ilişkiler, sevgi, aşk ve dostluk da maddeleşmiştir. Tüketim kültürü, her şeyden önce, imajın rol oynadığı bir kültürdür. İmajların meta olarak üretimi bu kültürün temel özelliğidir (Bayhan, 2011: 233-234). Cinselliğin sıradanlaştığı, tüketim normları içinde maddileştiği bir ortamda bireylerin "küresel cinsiyet düzenini" n normları içine girdiklerini görüyoruz. Neoliberal hayat hesap edilebilir, ölçülebilir, niceliğe dökülebilir ve bu süreçte sosyal, siyasal, etik hiçbir sorumluluk taşımaz, küçük bir arz-talep modeliyle en yüksek kazançlı metalaşma mantığını tesis etmeye çalışır. Atay (2004: 88) 'Masumiyetin sonu'nu yaşadığımız günümüz toplumunda 'aşksız cinsellikler' olgusuyla karşı karşıya olduğumuzu belirtir. Romanda, Handan'ın annesi Leman'ın erkeklerle kurduğu ilişkinin temelinde sürekli olarak maddi gelir elde etme isteği ve maddi gösterisi yüksek tüketim unsurlarına sahip olma çabası görülür. Leman, neoliberal kültür içindeki yeni erkek modeli üzerinden gündelik yaşamını kurmaktadır: "Şevket Bey dönmüş Moskova'dan. ... Annene pırlantalı safirli bir yüzük almış meğer. Ay ben de bu adamda hiç hükmüm yok mu diye mahvolmuştum günlerdir"(151)). Neoliberal toplumsal ve ekonomik reformların ve küresel tüketici kültürünün Türk gençliğinin aile ve cinsellik gibi konulardaki bakış açısını ciddi biçimde değiştirdiği, "cinsel ilişkide bulunma konusunda daha fazla özgürlük sağladığı" görülmektedir. Bu çerçevede neoliberal benlik üretiminin aile ve akrabalık gibi geleneksel, birincil aidiyet bağlarını kopardığını da

gözlemlemek mümkün hale gelmiştir (Özyeğin, 2011:158-159). Handan'ın "ilk cinsellik deneyimi" de oldukça sıradan, kurtulması gereken basit bir "iş" olarak tanımladığı görülmektedir: "Yattık dün gece Erim'le. ... Yattık işte, kurtuldum o işten. ..Düşündüm ki yani yatarsam, yatma olayı başlarsa aramızda evleniriz, sonra bir ev açarlar bize, dayarlar döşerler, bu civarlarda Eti'lerde Akatlar'da filan, pırıl pırıl ... Altımızda son model arabamız olur" (235-236)..

Handan'ın babası "Harun" Leman'ı terk ederek Avustralya'ya gitmiş. Leman bir yandan Harun'un kendisini terk etmiş olmasının yarattığı hayal kırıklığını yaşarken, diğer yandan da "erkek"lerle ilişkisi tümüyle "para" ilişkisine dayanmaktadır: "Kırık mıyım? Öyleyim. Kusurluyum. Handan'ı verdin bana Harun; ama sen çektin gittin. Beni döküp gittin ya, hâlâ içim acıyor." (18). Handan'ın "baba"sı Harun'la iletişimi de oldukça sorunlu ve "eksik"lik oluşturan bir ilişki olarak anlatılır. Babasının kendisini almaya geldiği zamanı Handan şu ifadelerle anlatır: "Beni almaya geldi. Bomonti'deki eve. Bir sürü hediyeye: Tüylü hayvanlar, boya takımları, ayakkabılar, çantalar, mayolar, Barbie'ler-şu,bu. Tavlamaya geldi beni bi dolu şeyle. Avustralya'ya götürmek için. Temelli." (120) Handan, annesinin "çığlıklar atıp, ayılıp, bayılıp", babasıyla görüşmediğini belirterek, "Ben de burada kaldım: Leman'ın kızı olarak buralarda... Babasız kaldım." (121) der.

Roman da üçüncü olarak Behiye'nin "baba"sı, "Zavallı zavallı adamın, Salim'in pijamaları. Salim!" (24), "Allahın gariban Salim'ine... Baştezgahtar Salim. Şefgarson. 'Hanfendiciim, beyfendiciim'. ... Herkesin kıçını yalıyor, akşama kadar. İŞİ BU, babasının. Kıç yalayıp mal satmak"(54) işiyle uğraşan, silik, zavallı, güçsüz babası anlatılır. Babası, Behiye'ye "Aman da ne güzel yemekler pişirmiş kızımız ailesine" dediği zaman Behiye'nin verdiği tepki, içinde yaşadığı sosyal/antisosyal kişiliğin de bir göstergesi halini yansıtmaktadır: "AİLESİNE? Bu zirvalamalar, babasının yalama ağzında dahi durmuyor. Öylece, dökülüyorlar. Yerlere, sofraya, mercimek çorbasının içine. Akıyorlar" (56).

Romanda dördüncü erkek olarak, Behiye'nin ağabeyi Tufan portresi yer alır. Tufan, romanda 90'ların kötücül ve baskıcı politikalarının dışavurumunu temsil eden otorite ile militarizmin sembolü olarak işlev görmektedir. Türkiye toplumunda cinsiyet kodlarından bahsedildiğinde bu çoğunlukla militarist bir "erkeklik" imgesine denk düşer: 1990'ların sonunda ya da 2000'li yılların başında Türkiye'de cinsiyet ilişkileri ya da çok nadiren erkekliklerden bahsedildiğinde Türk ordusunun Türkiye'deki erkeklikleri şekillendirmede belki tek değil ama en etkili kurum olduğu vurgulanmadan geçilmezdi (<https://cenkozbay.files.wordpress.com/2011/12/2013-turkiyede-hegemonik-erkekligi-aramak.pdf>.)

Futbol, 90'larda milliyetçiliğin ve erkek kültürünün inşa edilmesinde önemli bir toplumsal anlama sahiptir. Türk toplumunda futbol dünyasına katılmak, erkek dünyasına girmenin, erkek olmanın ana yollarından birini oluşturmaktadır. Bora (2009) Türkiye'de erkeklik hallerinin açıklanıp çözümlenmesinde futbol retorik olarak en etkili iletişim ağı olmayı sürdürdüğünü belirtir. Futbol ortamı, erkek homososyalliğinin en güçlü kalelerinden biri. Erkek erkeğe 'takılmanın' kurtarılmış bölgesi. Erkek otarşisinin vaad edilmiş ülkesidir. "Yatağının başucuna asılı Fenerbahçe posterine doğru tükürüyor. ... Bazen gidip yatağın karşı duvarına asılı Tufanaskerdekomando fotoğrafının iki gözüne doğru iki parmağını sokuyor. ... Borsacı Tufan. Ofisboy. Kendiniborsacızannedenofisboymilliyetçi Tufan. Samandan. Beyni mercimek tanesinden. O kadar beyni. Mercimekbeyin Tufan" (s.25).

90'lar boyunca hüküm süren siyasi havada kulaklarımızdan eksik olmayan her Türk'ün asker olduğuna dair buyurgan söylemler hem Türklüğü hem askerliği hem de erkekliği aynı anda hizaya sokmasının, üçüne birden konuşmasının ve üçüne aynı anda hükmetmesinin yanında militarizmi ve şiddetin farklı biçimlerini doğallaştırmaktadır. Askerlik yapmayı, haki üniformayı, kışla disiplini, otoriteye itaati ve militarist düşünce tarzını baş tacı eden bu kültür toplumsal sisteme tamamen damgasını vurmuştur. Bu anlamda Tufan'ın Behiye üzerinde kurduğu otoriter ilişki, bu ideolojik kurguyu açığa çıkarır: "Sen kimin çenesine kapıyorsun be! Sen kimle konuşuyosun! Ben komandoyken kaç pisliği temizledim haberin var mı dümbük! Senin gibi zibidiler bizler sayesinde rahat yaşıyorsunuz bu topraklarda! Sen asıl kapa o yılan çeneni."(56).

Romanda beşinci erkek olarak alışveriş merkezinde çırak olarak çalışan Hayri tiplemesi yer alır. "Leman'ın memelerine bakmamak için yere bakarak konuş"an Hayri, "otuzbir çekmeye Leman'ı

hayal ederek başla”mış, “halen de Leman ‘Ablası’ tüm birörnek televoleleme kızlarına beş basar. İnsanı öyle heyecanlandırıyor ki sesi, kokusu, yüzü, vücudu”(30). Hayri gibi romanda geçen diğer erkekler de kadını cinsel bir meta, araç, unsur olarak gören basit tipler olarak sunulmaktadır: Bekçi “Handan’ın memelerine bakarak dinliyor” (124), “Akmerkez’de bulunduğu dallama yavruları”(129), “Kurs müdürü dikip gözlerini Handan’ın memelerine, yalanıyordur. Gözleri fır dönüyordur yerlerinde. ...Kucağına oturtmuştur, sıkıştırıyordur”(139), “Şoför itin teki. Dikiz aynasını öyle bir ayarlıyor ki, Handan’ın memelerine baksın diye” (187)

Sonuç olarak hegemonik erkeklik bütün toplumsal hayali, umudu, özgürlüğü ortadan kaldıran “kötü” bir arketip olarak yansıtılır: “Havuz rüyasının sonundaki kötülük geliyor aklına. Bir erkek belirdi havuzun kapısında. Bir erkek görüldü ve bozuldu her şey. Handan’la Behiye’ye kötülük yapmaya geldi. Çok büyük kötülük. ... Bozuldu her şey” (125).

Marka/Statü Endişesi

Mağden, romanda, “marka”, “AVM”, “model”, “statü” ve “gösteri toplumu”na dönüşmüş Türkiye toplumunu anlatmaktadır. Bireyciliğin yüceltildiği (Lasch, 2006:115-116), hazcılığın kutsallaştırıldığı, “hem o hem bu” söyleminin temel değer olduğu bir toplumsal gerçeklikte yaşanan trajediyi iki genç kızın gözünden okuruz. Romanda başından sonuna kadar gündelik yaşamın her alanına nüfuz eden, kimliği ve kişiliği, değerleri ve statüleri “yönlendiren” ve “belirleyen” binlerce marka ve sembolün istilasını bütün açıklığıyla gözlerimizin önüne sermektedir. Toplum artık hayatın her alanında “marka”ların kontrolü ve güdümü altındadır: “Metallica, Tarkan, Selami Şahin, Britney Spears, Kylie Minogue, Robbie Williams, N’SYNC, Geri Hallewel, Careless Wippers, Kuzu Kuzu, Linkin Park, Please Take Me Home, SENİNLE BAŞIM DERTTE” gibi şarkılar ve şarkıcılar, “The Cure, Limp Bizkit, Linkin Park, papa roach, Blink-182, Şarkılarım ve Ben-Nostalji” CDler, “DKNY setşörtü, Killer Loop, NİKE, Beymen, Puma, Adidas, Jil Sander ayakkabı, Moschino çanta, Donna Karan, Gucci Rush parfümü, TGIF’s, Thank God It’s Friday lokanta isimleri, Volvo, Mitsubishi Lancer, Audi S3, Mazda MX5araba markaları...

Romanda Akmerkez önemli bir sosyal mekân ve yaşam yeri olarak vurgulanmaktadır. Akmerkez ve AVM ler romanın en temel sosyal ilişki ve statülerin dışavurduğu alanlar olarak kodlanmıştır. George Ritzer’in “tüketim katedralleri” olarak tanımladığı bu merkezler tüketimi “büyülü” bir etkinliğe dönüştürme yönünde büyük çaba göstermektedirler (Bayhan, 242). Türkiye’de alışveriş merkezleri (AVM) tutkusu, Turgut Özal ile birlikte başladı. İlk açılan yer olan Galleria’ya insanlar biraz da Mısır piramitlerine benzer bir huşu ile girerdi. Anadolu’dan kalkıp orayı görmek için gelenler vardı. 1980’ler orada yaşandı. Alt kattaki fast food dükkanlarında yemek yemek bir prestij meselesiydi. Sonra Etiler’de Akmerkez açıldı ve hikayenin ardı sökün etti. Ne kadar çok AVM, o kadar çok dünyadan kopmuş, tüketimle başı dönmüş bir toplum yaratılması sağlanmıştır. 1980’lerde neo-liberalizmle başlayan bu anlayış, 1990’larda gelişti ve nihayet 2000’lerde lüksün keşfinden öte, hayatı alt üst eden hamlesini izledi. Toplumlar, markayı statü sembolü olarak kabul etti. Elinde bilmem ne marka bir çanta olacak diye, insanlar, “çakma” mallara bile etek dolusu para dökmeye başladı (Bayhan, 2011:243).

Alışveriş merkezlerinin modern tüketim mabedi olmaları yanında, toplumdaki tabakalar arası eşitsizliği de yansıttığı bir realitedir. Bu durum, alışveriş merkezlerinin ikon ve öncü modeli olan İstanbul Akmerkez üzerinden okunabilir. “İktidar seçkinleri” tarafından kentleşmenin ve ulaşılan “muasır” medeniyet seviyesinin cisimleşmiş hali olarak görülen Akmerkez, “Öteki Türkiye” için gelir dağılımı adaletsizliğinin, toplumsal eşitsizliğin, Türkiye’yi refah toplumu olamadan tüketim toplumuna dönüştürmeye çalışan küresel emperyalizmin ve bu sürecin büyük destekçisi olan medya kültürünü simgelemektedir. Ancak, gerçekten bir “Akmerkezli” olabilmek ülkenin büyük bir çoğunluğu açısından ulaşılabilecek bir düşür. Akmerkez çoğu yerde “tiki” olarak tanımlanan ve yaşamlarını tüketim ve marka üzerine bina eden, gösterişçi gençlerin en önemli buluşma noktalarından biridir. Akmerkezde tüketim normları içinde yaşayan Handan, “Televizyonun başına oturtularak büyütülmüş Handan. ... Handan’ı bir başına bırakmış öyle. Televizyonla. Büyüsün diye”(173) büyümüştür. Burada, ailenin bir otorite ve ebeveyn olarak çocuklar üzerindeki denetiminin giderek azalmasıyla birlikte, çocukların daha çok tüketim değerlerine bağımlı kalmalarına izin verecek bir rüşvet mekanizmasına başvurduklarını ifade eden Lasch’ın yorumu, özellikle Akmerkez

gençliği ve Handan için oldukça geçerli argümandır. Çocuğun özdenetim ve disiplin duygularının giderek ortadan kalkması, “her şey uyar” şeklinde aşırı görelilikçi değerlere yaslanarak var olmalarının yolunu açacaktır. Handan, “gücünü güçlü ebeveyn figürleriyle özdeşleşmesinden alan ve bilinçli ve bilinçdışı suçluluk duygularından koruyabilen üstbenin denetleme işlevini” (Lasch, 2006:281) yerine getirememesinin sonucu olarak, huzursuzluk, hoşnutsuzluk, ikame doyum tarzlarına arzu duymaktadır.

Bu yüzden bu toplanma yeri, toplumsal eşitsizliğin hüznünü ve acısını yaşayan kesimler için farklı okunabilen ve olumsuz karşılanan bir “imge” özelliği taşımaktadır. Akmerkez, Türkiye bağlamında para merkezli toplumsal eşitsizliğin en görünür olduğu mekânlardan biridir (Bayhan, 2011:243-244). Lasch (2006:126) “tüketim propagandası kendisine hedef olarak modern yaşamın ruhsal yalnızlığını seçer ve tüketimi bir çare olarak sunar” derken, aslında İki Genç Kızın Romanı’ndaki sosyal ortamı yansıtmaktadır. “Kitleselel promosyon aygıtı hazzın ertelenmesin”e (Lasch, 2006:127) yönelik tüm değerleri ortadan kaldırırken, özellikle gençleri ve kadınları “reklam endüstrisinin” sahte tüketme özgürlüğünün cenderesi içine atmaktadır. Romanda Akmerkez gençliği Behiye’nin gözünden eleştirilmektedir: “Çocuklarla Home Store’de buluşacaklarmış. Home Store çocukları. Üst sınıf yaratıkları Akmerkez’in. Orda sunulan bütün maddeleri tüketebilenler. ... Tüm işleri güçleri, orada sunulanları bitirmek ve bitmek orda. Çok iyi durumdalmış gibi.”(219). Marka “yeni gençliğin” kimliğini tanımlayan en temel unsura dönüşmüştür: “Yarın gece çıkalım mı diye sordu. Hem de nereye bil bakalım. Etiler’de TGIF’s’e yemeğe, iyi mi? O kadar gitmek istiyordum ki oraya. Ne klas çocuk görüyorsun hakaten, diil mi”(148). Romanda karakterler sürekli olarak markaların dilincen ve markaların içinden konuşmaktadırlar, gündelik dil markalarla kuşatılmış, bireylerin tüm eylemleri “sahte cennet”e ait ikonlarla çerçevelenmiştir: “Behiye **Thanks God It’s Friday’s adlı lokanta**” (160); “Arabanın –ki Mitsubishi Lancer’miş araba. Sonra habire tekrar edecek Handan: “**Mitsubishi Lancer. Mitsubishi Lancer. Erim’in Mitsubishi Lancer**” (161) “Bu kadar şey yetmedi de, bi de **Jil Sander ayakkabılarla, Moschino çanta**”(177), “**Beğendiniz mi kokumu kızlar? Gucci Rush**”(180), “**Tweety desenli kağıt örtü**”(193),

Tüketim propagandası yabancılaşmanın kendisini de bir metaya dönüştürmektedir. Tüketim propagandası kendisine hedef olarak modern yaşamın ruhsal yalnızlığını seçer ve tüketimi bir çare olarak önerir. Bedenin miras aldığı bütün eski mutsuzlukları azaltma sözü vermekle kalmayıp kişisel güvensizlik, mevki kaygısı, anne babanın çocuklarının gereksinimlerini karşılama yetilerinden kaygılanması gibi yeni mutsuzluk biçimleri yaratır ya da bunları azdırır. Komşularınıza göre pasaklı mı görünüyorsunuz? Arabanız onlarınkinden daha aşağı bir model mi? Çocuklarımız onlarınki kadar sağlıklı mı? Popüler mi? Okulda onlar kadar başarılılar mı? Reklamcılık haseti ve bunun getirdiği kaygıları kurumsallaştırır (Lasch, 2006:125-126) Cappuccino ve Perrier içen, sushi yiyen, Benetton’dan giyinen, Hyundai marka arabası ile McDonalds’a doğru yol alırken Amerikan-İngiliz rock müziği dinleyen bir tüketici (Naisbitt-Aburdene, 1990:108), internette "Chat" (sohbet) yapan, bunalıma girdiğinde anti-depresan ilaç kullanan "Küresel İnsan" Küreselleşme ile benzer hayat tarzları oluşmaktadır (Bayhan, 2011:230).

Markalara bağımlı Statü endişesi içerisinde özellikle Akmerkez gençliği için ortaya koyduğu tablo yaşanan kültürel çöküntünün resmi gibidir: “**Geceleri, bir sürü yere [gidiyorlar]. Bağdat Caddesi denilen uzay üssü yere gidiyorlar sık sık. ... Araba yarıştırmacı çocuklar var aralarında. Bir takım evlerde play station oynanıyor. Bitmez tükenmez oyunlar oynanıyor habire. ... Sonsuz bir Çocuk Yuvası hayatında donmuş kalmış gibiler. En fazla elli sözcükle idare ediyorlar. ... Jöleli oğlanlar, röfleli kızlar. Hepsi acaip birbirine benziyorlar. Aynı kılık kıyafet, aynı ses tonu, aynı ifadesiz ifade.**” (162)

Genellikle ucuzlatma, bayağılık ve kötü değerleri niteleyen kiç kavramı, bugün aşırı tüketime dayalı bir ortamda bu değerlerle çevrili olduğumuzu gösterir. Kiç kavramı, yozlaştırma, bayağılaştırma, kopyalama, ticarileştirme, estetik uygunsuzluk vb. kötü kavramları karşılamak için kullanılır. Kapitalist ideoloji, en etkin aracı olan kitle iletişim araçlarıyla topluma kiçin yukarıdaki bu yaygın tanımına örtüşen formları, sanat, sanatçı örneklerini pompalar. Geniş kitlelerin en yapay estetik gereksinimlerini ve geçici heveslerini karşılamak için bombardıman halinde bir imge üretimi gerçekleştirilmektedir. Bu korkunç hızla artan imgeler, kavramların altını oymakta, yabancılaştırmakta, bu medyaca kendi ideolojileri doğrultusunda kendi kiç sanat-sanatçı kavramlarını

empoze etmektedir. (Aslışen, 2006:XI-XII). Kiçin esası insanları kandırabilme yeteneğinde duygulara yoğun bir şekilde hitap edebilmesinde ve çok kolay ulaşılabilen düşler vaat edebilmesindedir. Kiç yüksek düzeyde kitle duyularıyla yüklü nesne ve temaları kullanır. Kiç tarafından kullanılan nesne ve temalar hemen ve emek harcamadan algılanır (Aslışen, 2006:23-35). Romanda Mağden, açık biçimde toplumun içinde düştüğü vasatlık, bayağılık ve standartlaşmaya karşı tepkisini Behiye'nin tepkisiyle ortaya koyduğunu görüyoruz: “*Abi ya, diyor Behiye. Ne bu ya? [Tarkan, Kuzu Kuzu] Bana kalsa aynen atarım seni. Sonsuz Kiç çöplüğünü boylarsın. Öyle bir çöplüğü var Behiye'nin*” (38).

Sonuç:

Türk toplumu, 1980'lerden itibaren küreselleşmiş ve neoliberalleşmiş bir toplumsal doku içinde, kimlik, beden, cinsellik, mahremiyet, değerler, duygular ve sosyallik pratikleri neoliberal küreselleşmenin doğurduğu fikirler, söylemler, temsillerle gerçekleşmektedir. Günümüz toplumsal gerçekliği içinde bireysel arzular ve sosyal dünyanın şekillenmesinde neoliberal-küresel duygu, arzu ve sembollerin etkili olduğu görülmektedir. İki Genç Kızın Romanı, neoliberal değer ve kalıpların toplumsal alanın her yönünü kontrol etmeye başlamasının yarattığı ruhsal sınırlara ve deneyimlere odaklanarak, bir yandan ataerkil otoriter aile değerlerinin oluşturduğu “değersizlik hissi” diğer yandan tüketim kültürüne bağımlı kalmış aile değerleri içerisinde “kimliksizlik hissi”ni ayrıntılı biçimde göstermeye çalışır. Tek tiplmiş, bir örnekleşmiş, marka ve imaj bombardımanına maruz kalmış gençliğin içine düştüğü bunalım ve yabancılaşma romanda bütün açıklığıyla dile getirilir. Romanı, sadece neoliberal değerlerin erken toplumsal alana nüfuz etmesiyle gençliğin yaşadığı bir bunalım ve arayış bağlamında okumak doğru olmayacaktır. Bu olguyla birlikte, toplumsal kültürün tortulaşmış, ataerkil, otoriter ve militarist doğası ile cinselliğe yönelik patolojik ahlaki kodlarının doğrudan ifşası olarak da okumak gerekir. Roman, birbirine “sığınaarak” anlam kodları yaratmaya çalışan iki genç kızın aidiyet, bütünleşme ve çatışma krizini etraflıca tahlil eder.

Çalışmamızın sonucunu Behiye ve Handan'ın yaşanmamış çocukluklarını birbirlerine anlatarak mutlu olmayı denedikleri bir toplumsal kültürde romandan bir alıntı ile noktalamak istiyoruz:

“*Eskiden olduğu gibi çılgınca beğenilmiyor, sevilmiyor çocuklar. Tüm bu çocuklar ihmal edilmiş, bir çeşit terk edilmiş, birlikte çok az zaman geçirilmiş Suçluluk Çocukları. Ana babalarında, Evlerindeki Yabancılar-n'apıcaz ki biz bunlarla- hissini yaratıyorlar*” (154).

KAYNAKLAR

- Alpay, Necmiye, (2002). “Bisturi, Bıçak ve Kalem”, **Radikal Kitap**, 14.06.2002.
- Aslışen, Mehmet, (2006), Postmodern Süreçte Kitsch Olgusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İzmir.
- Baudrillard, Jean (1997), Tüketim Toplumu, (Çev: H. Deliçaylı-F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, (2008), Mekânın Poetikası, (çev.) Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bayhan, Vehbi (2011), “Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu : "Tüketiyorum Öyleyse Varım", **Sosyoloji Konferansları**, sayı 43.
- Bocock, Robert (1997), Tüketim (Çev: İ.Kutluk), Dost Kitapevi, Ankara.
- Bora, Tanıl (2009), “Erkeklik ve Futbol: Beşlik Yeme Kaygısı”, Kaos GL, sayı 94.
- EğİN, Oray, (2002). “O Gözyaşlarımı Kim Silecek”, **Radikal İki**, 14.07.2002.
- Gümüş, Semih, (2002). “Yaratıcı Olmayan Roman”, **Adam Sanat**, sayı 200.
- Gürbilek, Nurdan, (2012), Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan, (2014), Vitrinde Yaşamak, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kozanoğlu, Can, (2002). Yenişehir Notları, İletişim Yayınları, İstanbul.

Lasch, Christopher (2006), Narsisizm Kültürü, (Çev.), S. Öztürk-Ü.H.Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Naisbitt, J., Aburdene, Patricia (1990), Megatrends 2000: Değişen Dünyada 1990'ların On Yeni Hedefi : Büyük Yönelimler, (çev.), Erdal Güven, Form Yayınları, İstanbul.

Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. http://kasimtoplantilari.org/wp-content/uploads/2014/09/Turkiyede-Hegemonik-Erkekligi-Aramak_Cenk-Ozbay.pdf

Özbay, C, A. Terzioğlu, Y. Yasin, (2011), Neoliberalizm ve Mahremiyet, Metis Yayınları, İstanbul.

Özyeğin, Gül (2011), "Arzunun Nesnesi Olmak: Romans, Kırılgan Erkeklik ve Neoliberal Özne", Özbay, C, A. Terzioğlu, Y. Yasin, (2011), Neoliberalizm ve Mahremiyet, Metis Yayınları, İstanbul.

Parla, Jale, (1990), Babalar ve Oğullar, İletişim Yayınları, İstanbul.

Renkmen, M. S. (2012). Evlilik Programlarında Hegemonik Erkekliğin İnşası, Temsili ve Ataerkil Söylem, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sünbuloğlu, N. Y., (2013), Giriş: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik ve Erkek(lik)lere Dair Bir Çerçeve. Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler içinde. Der. Nurseli Yeşim Sünbuloğlu. İletişim Yayınları, s. 9-44.

Talu, Nilüfer, (2010), "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modernlik Söylemi", Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, cilt 27, sayı 2.

Taymaz, Lale, (2002). "Beklenen Roman Bitti", **Radikal Cumartesi**, 19.09.2002.

Türkeş, Ömer, (2002). "Benzeşmeler", **Virgül**, sayı 53.

Yılmaz, Sibel, (2013). "Anneler, Kızları ve İşiltülü Hayatlar Üzerine İki Roman", **Varlık Dergisi**, sayı 1273.

“ŞİİRDE ANLAMA YAKLAŞMAK / ASAF HÂLET ÇELEBİ’DE RİTİM EŞİKLERİ: HARFTEN KELÂMA”

Doç. Dr. Fatih ARSLAN*

ÖZET

Türk şiir geleneği içerisinde farklı dönemler, farklı renkler, farklı yaklaşımlar olmuştur. Bir de dönemin, rengin ötesinde kendi ruhunu dinleyenler vardır. Mehmet Akif, Nazım Hikmet, Sezai Karakoç gibi. Adını avangart koyabileceğimiz bu tür kimlikler, kendi devirlerinin genel kabullerini yok sayıp bildikleri, diledikleri bir yerden yazmışlardır. Anlamın, anlamanın, modanın ikinci planda olduğu bir değer dünyası onların şiirleri için asli, asil bir yöneliştir. Asaf Hâlet Çelebi de bu öte dünyanın şairlerinden birisidir. Kendi devri, hatta bugünün birikimi için bile çoğu yerde bir muammadır. Mitolojik, kadim, simya, öğretici, felsefe gibi dünya insanın varlık kalıntılarının getirdiği donanımı şiir denilen kaba dökken Çelebi, kendiliğinden zirve noktalarına çıkmıştır.

Şiiri bütün ve büyük bir kelime gibi hayal etmesi, anlam yükünden çok şiir yüküne dönen bir değer oluşumuna yol açmıştır. Çelebi'nin şiirinde her harfin, her sesin, her ahengin ayrı birer değeri vardır. Şair eğitimini şiir yazarak yatıştırma çabışmış, yazdıkcça büyümüş ve olgunlaşmıştır. Ona göre dizelerde en son aranması gereken şey anlamdır. Hatta şiir anlam yükünden kurtuldukça kendisini toprağa çeken ağırlıklardan kurtulmuş olur. İslam tasavvufundan Hint öğretilerine kadar toprağın bütün tabakaları harf harf şiirinde sıralanır. Asla dağınık, savruk bir dil yaratmayan bir içsel olgunlaşma sürecidir. Dolayısıyla Asaf Hâlet Çelebi'yi anlamak, onun ya da şiir öznesinin arzu ettiği bir eylem değildir. Onun şiiri daha çok hikmetli pırıltılar barındıran bir ritimdir. Belki bu sebepten tasavvuf müziğindeki kudümden Budist rahiplerin ayin zikirlerine kadar uzanan geniş bir iç sesin sızısıdır. Anlamaktan çok hissedilmesi gereken bir müzikal yapıdır.

Anahtar Kelimeler: Asaf Hâlet Çelebi, Türk şiiri, ritim, harfçilik, imge.

“CLOSER TO UNDERSTANDING THE POEM / ASAF HALET ÇELEBİ, THE RHYTHM ACCOMPANIMENT ON THE PRIDE OF LETTERS”

ABSTRACT

In different periods of Turkish poetry tradition, different colors, different approaches have been. The period also, there are those who listen to his own soul beyond color. Mehmet Akif, Nazım Hikmet, as Sezai Karakoç. Name of the avant-garde can put these identities, not counting the general acceptance of their speed they know, he wrote from a place of their choice. Meaning, understanding, a value that is essential for the world of fashion on the second plan their poems are noble orientation. Asaf Halet Çelebi, this is one of the world's other poets. Their speed, even in a mystery, even to the accumulation of many today. Mythological, ancient, alchemy, teachings, rough shed Çelebi called hardware poem brought the remains of human presence in the world such as philosophy.

Poetry is like imagining all and a great word, the meaning burden has led to a return to the very poetry load value formation. Çelebi's poetry in every letter, every sound has a separate value of each tune. He tried to calm the poet wrote the poem education, grown and matured as you type. According to him meaning in the string it is the last thing to be searched. Even poetry would be relieved of the weight load on the meaning of suffering itself got rid of the soil. It ranked in the letter at all layers of the soil until the Indian teachings of the Islamic Sufi poetry. Never messy, sloppy language does not create an internal maturation process. Therefore, to understand Asaf Halet Çelebi is not an action he desires his or poetry subject. His poetry is a rhythm more wise glitters hosts. Maybe it's because of my Buddhist monks as the Sufi music is a ritual dating back to the remembrance pains of a large internal volume. A musical structure to be felt rather than understood.

Keywords: Asaf Halet Çelebi, Turkish poetry, rhythm, lettrism, image.

* Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Beyhûde Bir Uğraş: Şiir(de) - Anlam, Zaman Zaman...

Kendi başına bir üst değer olan şiir, bir de katman katman yükleri sırtlama niyetiyle ortaya çıkarsa boğulmakla yaşamak arasında sonsuz gibi gözüken bir yeniden dönüşe ruhumuzu tanı(dı)k kılabilir. Şiirin kırk kapısı sabır, sebat, tevekkülle ancak aralanabilir. Mutlak kelâma en yakın duran, onu kendi sözünün rehberi belleyen şiir eylemi, dünya sözünün varabileceği son noktadır. En az uyanık olmak kadar başboş bir serserilik hali de sözün derdini anlamak için yeterli olmayabilir. Çünkü şiirin dili insanın dili değildir. Dilin söze dönüşmüş halidir. Dil sayesinde kendimi ifade ettiğim gibi kendimi yalanlarım da zira düşüncem daima kullandığım kelimelerden başkadır; onların berisinde, ötesinde ya da gerisindedir. Bir anlamda dil kendini ifade etmeye bir engeldir ama insan kendini ancak, ifade engelli olduğu için ifade edebilir. Bu “kendini ifade etme engeli kendini ifadenin bir yoludur”¹; çünkü bizler insanız. İnsanın engelini en katran hali şiirdir ve şiir bir kalıp, formdur. Anlam ne kalıba ne de kalıba dairliğe ait bir değer olmak zorunda değildir. Harflerin anlam taşımaya gerek olmadığı gibi... Bu durumda insanlığın bütün işaretleri aynı olmalıydı. Aynı olan işaretler de şekillenemeyen bir formun ruhunda saklı tutuluyor; ulaşabilenler için. Zaman ve anlam; ne zaman kendisini açıp, ne zaman kapatacağını bilemediğimiz topyekûn, fraktal bir yapılanmadır. İster meczup, ister şizofren, ister rüyakeş diyelim; her şair farklı bir şiir öznesi olarak metninin imge dünyasını düzenler, dağıtır, toplar veya koparır. Yaşama bir anlam veren anlamsız ölümün baskın tavrını ancak sözle açabiliriz.

Aslolan şiirin bir yoğunlaşma ve zanaat olduğudur. Şiirin zamandan ve zeminden bağımsız olmasının sebebi de budur. Şiirde zaman denilen hüküm koyucu, değer yoktur; o yüzden iyi şiir üst zamanların yanında olandır. Hissettiren fakat anlamının yanı başında bizi tatlı bir vuslata çağıran kavuşamama halidir. Trajiğin en yalın hali, tiranlaşmanın en bereketli zamanlarıdır. Bütün şiirler için zaman, arkası olmayan ütöpik bir menzilde bir söz Mecnûn’a gibi yürümeyi gerektirir. Bütün mesele anlamın mutluluğa dönüşebileceği ümidine tanıklık edebilmektir.

Zamanın ve şiirin uzlaşamama problemi vardır. Kaderci yaklaşım da şiirin zamanını açıklayamaz. Şiirin zamanı insan saatinden azade kılınmıştır. Vecd ya da başka bir etkilenmeyle bir ritüel gibi yavaş yavaş katılaştıran söz magması, ortak ruhları yakalamak derdiyle beyaz kağıdın kahreden boşluğunu doldurmaya niyetlenir, niyetlidir. Bütün bu niyet temennileri zamanı taçlanmış bir zirveye taşımak amacındadır. Her metrede baş ağrısı, oksijen yetersizliği, yorgunluk ve yılgınlığa rağmen görüneni, söz zirvesi şiiri kendi bulutlarının üzerine çıkarmaya davet eder. Demek ki şiir bir mesele halinde de zamana karşı mesafeli durmayı tercih ediyor. Sözün iktidarını kendi erkini kaybetme pahasına yücelere taşıyanlardan, beşer saatini insan zamanına dönüştürenlerden birisi de Asaf Hâlet Çelebi’dir. Çünkü yazdıkları, şiirleri, anlattıkları hala anlamının eşiğinde tutuyor ve bu da çıkışı olmayan labirentlerde yollara dökülmüş gül yapraklarının anlık mutluluklarına bizi çekiyor. Arafta olmak trajik olmak değildir.

Yekpâre Söz’lenmişiz...

1954’te İstanbul dergisinde altı makale olarak yayınlanan “Benim Gözümle Şiir Davası” isimli metnini “saf Şiir, şiirde vuzuh, şekil, ritm, ahenk, teşbih, ruh anı, izlenim, mistisizm temayülü” gibi alt başlıklara ayıran Asaf Hâlet’in vardığı nihai noktalardan birisi şiirin her şeyden önce kelimelerin bir araya gelmesinden hâsıl olan büyük bir kelimededen başka bir şey² olmadığı düşüncesidir. Yazılanlar şiirin genel sorunlarından çok kendi şiirlerini esas alan poetik bir rehberdir. Şair başka yorumlara, sapmalara, eleştirilere, anlaşılmazlıklara yol vermemek adına kendi bilinmezliğini kendi bilinmezlikleriyle açıklamak gibi çift bilinmeyenle bir yöntem seçmiştir. Birbirinden bağımsız gibi duran çöl tozlarının küçük bir esintiyle, nazlı bir ahenkle raks etmesi gibi her biri bağımsız yapılar gibi duran harf, söz, cümle de aslında tek ve büyük bir kelimenin parçasıdır. Sadece mutlak mısra değil, mutlak söz... Şiirin ruhuna asılmış ritm yarasaları kendine dokunan, dokunmayan duyulabilir bütün ritimleri ortak bir sese geçiş için döller, mayalar, besler. Etymon spritüeller, besleyici kelimeler mutlak anlamı hem kamufle eden hem de ona ulaşmanın benzemekle gerçekleşeceğine inanılan çok katmanlı bir söz evreni kurar. Belli ki bu sebeplerden Asaf Hâlet Hıristiyanlık, Budizm, Sufizm

¹ Vladimir Jankelevitch; *Ölümü Düşünmek*, (Çev: Yılmaz Ruhi Demir), Monokl Yay., İstanbul 2012, s.16.

² Mustafa Miyasoğlu; *Asaf Hâlet Çelebi*, MEB Yay., İstanbul 1994, s.124.

unsurlarını özgün bir tarzda işleyerek Türk şiirine renk getirmiş; şiirleri bir kelebek kanadı gibi varla yok arasında sanki biraz sonra uçup gidecek hissini veren naif manzumelerdir. Bir yönüyle düşünsel yükü çok olmayan fakat şiirsel yükünü³ fazlasıyla almış söz tercihlerinin kullanıldığı metinlerdir.

Öncesinde var olan sadece kelâmdır. Ezelî ve ebedî olan bu söz, o olmadan hiçbir şey olamayacağı bir kinetik enerjidir. Başlangıçtır, sözün ateşidir. Âdem'e eşyanın adını öğreten Râb, kelâm surundan üflemiştir ruha anlamadığını, bilmediğini. Söz, dile gelmiş, kendi kısıtlı rüyasında adını harf koymuştur. Aslında kelâm kelimenin ve anlamının en küçük yapı birimidir. İlhamını nereden aldığı meçhuldür. Zira her bir harfin gölgesinde hissedilir ilk sözle boşalan soluk. Eşya kendine ad olan kavramın öğrencisidir; kelâm, nesnelere yola ve dile getiren boşluğu tamamlayan bir ara taşıyıcıdır bu durumda. İnsan ve dünya zamanına inmiştir artık. Kendi kurallarını koyar; ancak mutlak, mutlak olanın izlerini taşıdıkça. Bu anlamda şiirin ana malzemesidir. Amaç kelâmsa, kelâma yaklaşmaksa; şiir en doğru ve en güzel kelimenin peşindedir. Şiirin ruhu olan kelâm kelimenin görünmeyen öz kardeşidir. Şiiri; harf harf, kelime kelime Asaf Hâlet, saf şiiri parçalanmayan bir tek kelime halinde olunca ona ne bir şey ilave edebilmeye, ne de ondan bir şey eksiltmeye imkân olmayan⁴ bir yapı olarak tanımlar. Şiirin teksif ve yoğunlaşmasına dikkat çeker. Şiirin bize tıpkı normal hayatta olduğu gibi somut malzemeyle soyut bir âlem yaratabilmesi biçiminde en geniş manasına erişir. Somut, donuk malzeme olan kelime, kapsadığı sözcüğün anlam alanını genişleterek ondan yepyeni soyut bir şiir tabakası oluşturmuştur artık. Şair bu durumu şöyle örneklendirir. “Keder lakırdısını düşündüğümüz zaman gözümüzün önüne kederli bir yüz gelecektir ve bu yüz hitap ettiğimiz şahsın muhayyilesinde muayyen bir kederli yüzü canlandıracaktır. Hâlbuki bu yüzün şairin murat ettiği kederli yüzle hiç alakası olmayabilir ve her iki taraf için de anlaşılabilirliği doğurabilir. Şair kendine mahsus bir tip anlatır ve o tipin kederini veya o nevi kederi anlatmak ister.”⁵ . Bu sözlerini şiirlerinin çoğunda kademe kademe ilerleyen bir biçimde işlendiğini görürüz. Hayal etmek için mevcut malzeme şairin hayalindeki terazinin kefesinde bir değer ve değersizlik girdabındadır ve neticesi mevcut malzemenin ilhamından öteye geçemez çoğu kez:

“sebepsiz hüznün hocamdı
loş odalar mektebinde
harem ağaları lalaydı
kara sevdama”⁶ (s.23)

Yukarıdaki mısralarda olduğu gibi nesnelere, somut varlıklar bir taban oluşturmuştur şiirde. Burada amaç en sağlam duyuyu gözü harekete geçirmek içindir. Kullanılan kelimeler aslında şairin özlem, hasret, kadim zamanlarına geri dönüşe dair doğrudan esinlenme imkânı sunmuyor aslında. Yani somut sözcükler bir şey anlatmıyor doğrudan ya da anlatmak zorunda değil. Onlar daha çok harekete geçirici, tetikleyici bir mekanizmadan ibaret. Şiirde açıklık, kapalılık doğrudan anlamla ilişkili değildir. Anlamlı koşutlama sanatın daha doğru söylersek şiirin asla bir derdi olamaz. Çünkü şair ne bir hakikat habercisi, ne güzel ve sanatlı söz söyleyen insan, ne de bir yasa koyucudur. Şairin dili, düzyazı gibi anlaşılacak için değil; fakat duyulmak üzere meydana getirilmiş, müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın, ikisi arası bir dildir, biçiminde tanımlayan⁷Ahmet Haşim'e yakın bir bakış açısına sahiptir.

Kelimelerden/kelimelerle oluşan şiir, anlam katmanlarını ruhunda saklarken ince bir ahengin ve ritmin olanaklarıyla uygun saklama koşullarını sağlar. İyi bir şair, “İlham ve nağme olarak doğan

³ Ali İhsan Kolcu; *Asaf Hâlet'in Poetikası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2009, s.5.

⁴ Mustafa Miyasoğlu; age., s.124.

⁵ age., s.140.

⁶ Asaf Hâlet Çelebi; *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2009. (Çalışmadaki şiir alıntıları bu kaynaktan yapılmıştır.)

⁷ Arif Hikmet Par; *Nazım ve Nesir Yönüyle Yardımcı Edebiyat*, Serhat Yay., İstanbul 1984, s.235.

şiiirin bünyesine en uygun formu duyuş, sezış ve tecrit kabiliyetiyle seçebilen insandır.”⁸ . Yeter ki söz konusu formların bütün içerisindeki oranları doğru katılabilin.

Sözün ve onun en damıtılmış biçimi olan şiiirin kendince bir ruh hali/anı vardır. İnsanın dış tahrikleri iç değerlerle buluşup farklı formları söz kadrolarıyla ince bir zanaata dönüştürür. Çelebi de bu ruh anını ne olduğunu şu şekilde aktarıyor: “Şiiirde her şeyden evvel şairin hâkim olan ruhu sezilir. Yani onun şahsiyetini yapan alt şuur bütün şiiirlerinde duyulur. Bununla beraber şairin her şiiirini birbirinden ayıran bir hususiyet de vardır. Bu hal şairin o şiiiri tespit ettiği andaki ruh haletinin, daha doğrusu ruhî anının ifadesinden ibarettir. O halde bir şiiirin doğma mekanizmasını, başka bir tabirle ‘ilham anı’ nı şöyle tasavvur edebiliriz: Alt şuurda hatıralar, ihsaslar, insiyaklar, arzular karmakarışık ve dağının bir şekilde uykudadırlar. Gündelik hayatımızın gaileleri, küçük dertleri, meşgalelerimiz bizi alt şuurumuzdan pek uzaklara sürükler. Fakat bazı hassas tabiatlarda başkası için manasız gibi görünen ufak bir hadise bir an için alt şuurun kapılarını açır.”⁹ . Bu alt üst şuur meselesi aslında adı birine göre arketip, diğerine göre id-ego-süper ego, bir başkasına göre kolektif bilinç altı-dışı olan kavramlara bir göndermedir. Ve aslında hepsi aynı noktada buluşur. Tabulardan arınmış iç varlığımız aslında hiçbir zaman tam bir serbestiyetle uçmaz. Sözün kanatları farklı değerlerin, inançların, yaşama biçimlerinin elverdiği ölçüde gelen ilhamı aktarabilir. Bir uykuda kalma inisiyatıfidir. Veya “... bilinçdışı sistemi, içinde çeşitli ruhsal uyarıların bulunduğu ve bunların tıpkı insan kalabalığı gibi birbiri üzerine yığılmış oldukları bir bekleme odasına benzetebiliriz. Buna açılan, daha küçük bir odada, bir çeşit kabul odasında, bilinç bulunmaktadır. Her iki odanın arasındaki eşikte ise kapıcı gibi bir görevli bulunup, bekleme odasındaki ruhsal uyarıları incelemekte, onları denetlemekte ve uygun görmediklerinin kabul odasına girmesine izin vermemektedir.”¹⁰ . Otokontrol gerçek varlık, gerçek ben, öteki ve diğerleri arasındaki geçişleri çoğu zaman eşikte gerçekleştirir. Şairlerin imrenmeyi ve isteği aynı kapta eritebilmelerinin sebebi de budur aslında.

Asaf Hâlet gerçek hayatın ekmek çabasına dönüşen yüzünde İcra Kâtip Namzetliğinden, Üsküdar Ceza Mahkemesi Kâtipliğine oradan Devlet Denizyolları Yükleme Fiş Memurluğuna oradan da Beylerbeyi Tahakkuk Şubesi Memurluğu’na¹¹ kadar birbiriyle pek de ilgili olmayan farklı işler yapmıştır. Mevcut sosyal yapıdan rahatsız olan şiiir öznesi için kaçacak, sığılacak tek bir sadakat gölgesi kalmıştır: şiiir. Asaf Hâlet’in zırhı şiiiriydi. Onun “şiiirim” dediği şey gerçekte ise bir yaşam(a) biçimidir; git gide büyüyen, büyüdükçe yalnızlaşan ve yalnızlaştıkça farklılaşan bir söyleme doğru akıp gitmiştir. Haldun Taner’in tespitiyle Çelebi, “... yolunu ve asrını şaşırılmış bir derviş gibi onu çok yadırgayan hoyrat bir çevrenin içinde bir gün sızlanmadan, kimseyi bir an töhmetlendirmeden olgun bir müsamaha ile sessiz sedasız yaşadı.”¹² . Çelebi ailesinden olmamasına rağmen sıkıntılı zamanlarını bir Çelebi edasıyla yaşamasında, şiiirin yürek fırtınalarına sığınak olan limanları önemli bir değer-mekândır.

Kendi ülkesinin, mut ülkesinin, sahibi olmak adına şiiirle mutluydu Çelebi. Ne var ki şiiir yazmanın ölçüsü mutluluk değil, tam tersine tiranlaşmayan bir trajedidir. Öncesiz ve sonsuz kelimelerin ruhta bıraktığı ahenk, en büyüğü insan yapısıyla sözün rengine kamufle edilerek mısıraya dönüşmüştür. Her ayrıntıyı gören, seçen, ayıran bir algı ancak şiiirin üreticisi olabilir. Ancak o zaman söz belirsizlikler kıtasından bütünüyle koparılıp alınmış bir ada¹³ niteliği taşır ve ancak o zaman adını Asaf Hâlet adası koyabileceğimiz özgün bir şiiir mekânı oluşabilir.

Düm Tek, Düm Tek / “Çelebi” Edası...

Sıradan insanın uzattığı yol, şairin ilhamla kat ettiği bir menzildir. Aşılmayan dağların, geçilmeyen geçitlerin, seçilmeyen vuslatlar ruhunu taşır bütün şairler. Asaf Hâlet’in şiiiri de temelde

⁸ Ramazan Korkmaz; *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yay., Ankara 2002, s.57.

⁹ Asaf Halet Çelebi; *Bütün Yazıları*, (Haz. Hakan Sazyek), Yapı Kredi Yay., İstanbul 1998, s.223.

¹⁰ Sigmund Freud; *Psikanalize Giriş*, (Çev: Prof. Dr. Günsel Koptagel), Mert Yay., İstanbul 1998, s.96.

¹¹ Bilal Kırmırlı; *Asaf Hâlet Çelebi*, Şule Yay., İstanbul 2000, s.29.

¹² Haldun Taner; “*Asaf Hâlet Çelebi İçin*”, *Yeditepe Dergisi*, İstanbul 1958, S.166, s.3.

¹³ R. M. Rilke; *Auguste Rodin*, (Çev: Kamuran Şipal), Cem Yay., İstanbul 2002, s.96.

andan rahatsız, her şeyin yolunda gittiği evrene ulaşmak için yolunda gitmeyen ve çığırından çıkan şeylerden dem vuran bir öte dünyadır. Yerle yeksan edilmiş kadim zamanları yeniden çağırma semalarıdır. Yıkılanlar, yerine tekrar yapılacaklarla olgunlaşırken devreye yoğun okumalarla beraber ütöpik, mitik, mistik, mitolojik, fizik ötesi biçimler devreye girer. İnsan zamanın bozulmayan, kırılmayan zamanları, ortak aklın en ince değerleri zamansız bir dünyanın bozulmuş, kırılan, değersizleşen bütün kâğıttan kahramanlarına, nesnelere bir değer tortusu olarak seslenmektedir. Tecrit edilmiş zamanlar, zamansız ve mekânsız duyuları tanımlamaya çalışır. Sözdən kalbe karışan bir ritim ve ahenk yükselir. Anlam bulabilenlerindir.

“bakanlar bana

gövdemi görürler

ben başka yerdeyim” (s.9)

Aslında ceset anlamına da gelen “gövde”, insanın fiziksel sınırları içerisindedir ve gerçekte hepimizin ruhumuzla işgal ettiğimiz bu dünyayı dönüştürme ve geliştirme gücüne sahip değildir. Ruh, beden boş bıraktığı yerleri doldurmakla yükümlüdür. Asaf Hâlet’in şiir dünyası içerisinde “Cüneyd” adlı şiirin bu boyutta ayrı bir değeri vardır. Şairin genel poetikasının önemli bir kısmını oluşturan “mistik temayüller” önemli ipuçları taşır. Ruhun kendi varlığından çıkıp benliğin hudutlarını aşarak taşması, etrafta muayyen bir ruhta mevzileşmekten çıkarak dağılması bir hayal olarak ortaya çıkan “kendini aşma” hali, şairin kendinden taşan ruhunun, kendine göre ama kendi gibi olmayan sankin bir mevzi aramasıyla ilgilidir. Münzevi hali bundandır, uzlette olmak, kelimelerle bu hayata devam etmek; ötekileştirildiği, elendiği topluma karşı açılan bir savaş ya da bir öç alma işidir. Yaşadığı devir ve ortamda pek anlaşılabilen, hatta biraz da alaya alınan şair, mistisizmin kollarına bırakırken kendini, belki de bir yer bulamadığı bu dünyaya karşı koymanın peşindeydi. Şiirde anlaşılabilir bir tercih değildi zaten, anlam yükünü ruhun kuşatması ve bir kabullenmişlikle kendi menziline girmesiydi esas olan. Bilinmeyen sınırlarına ve sınırlarına varılırken yetersiz kalan fizik, bir devamlılıkla metafiziğe ulaşıyordu. Bu anlamda Asaf Hâlet, metafizik dünyanın kapısını aralamış bir şairdir. O, fiziğin realitesiyle çelişmek yahut onun kurallarının karşısına alternatif kurallar koyma, onların yerini değiştirme telaşında değildir. Metafizik onda mecburi bir haldir ve tümüyle olmasa bile hayal ürününün bir mahsulüdür. Asaf Hâlet de fizik dünyasına savaş açmamakla birlikte bu dünyaya olan bıkkınlığını dile getirir şiirlerinde. Zira temel niyeti bağlamında düşünce ile hayalin çatışmasından doğan şiir, bir başkaldırıdır en nihayetinde ve kendini dile getirme gayesi güder.

Çelebi, Tanpınar’ın görüşüyle harfçilikle karışık bir sürrealizm¹⁴ denemiştir. Onun önce ilham ve rüyadan gelen esinlenme biçimleri harften başlayıp ibare, cümle, dize düzeyine doğru çıkan bir olgunlaşma biçimi yaşar. Şiirin öznesi hem sözsel hem de ruhsal olarak bir seyr-i sülûka râm olur. He, Lâmelif, Om Mani Padme Hum ve diğer birçok şiirinde olduğu gibi şair; sayılarla ve onlara yüklediği manalarla uğraşmayı seven bir kimse olarak çıkar karşımıza. Şiirlerde sıklıkla kullanılan “mısr-ı kadîm, siddharta, om mani padme hum” gibi ifadeler taşıdığı imge çağrışımları dışında daha çok iç ritim sağlayan malzemelerdir ve bunları anlamaya ihtiyaç yoktur; çünkü o zaman şekil ve ahenkteki güzellikler kaybolur. Bu düşünceler onun şiirini letrizm/harfçilik denilen anlayışa götürür. ‘Düş’ünce temelde düş kökünün çift anlamlı sesteş niteliklerinden yararlanır. Bir taraftan düşme eylemine ket vururken bir taraftan da düşün fantezi, estetik hazı besleyen kanallarına su taşır. Ve çoğu zaman kendi kişisel düşleri olarak anladığımız şeyler anlatıldığında¹⁵ estetik bir haz duyarız. Bu açıdan onun şiiri düşün daha çok ritimsel ve buruk bir yapılarıyla beslenir; şiir çok defa atmosfer yaratma amaçlıdır. Psikolojik durumların şiire girişini, en değişik karakteriyle onda görürüz. Asaf Hâlet Lâmelif’le sanata girdi. Ve başlangıçta eski alfabeyi şiirine, atmosferi için motif yaptı¹⁶. Şairin amacı sadece eski alfabe değildir. Harflerin yazılış biçimlerimden taşıdığı imgesel yüklere, oradan fizik ve metafiziğin ulaşılmaz alanlarına ve oradan da kadim zamanlara ve tasavvufi etkilere kadar geniş, ritimsel bir duruştur. Üstelik bunu yaparken de kısa, çarpıcı cümlelerle ve bolca boşlukla gerçekleştirmektedir. Çelebi’nin şiiri kûdümün vuruşu gibi ahenkle ve küçük ritimlerle ilerleyen

¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar ; *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yay., İstanbul 1959, s.47.

¹⁵ Adam Phillips; *Hep Vaat Hep Vaat*, (Çev: Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul 2007, s.26.

¹⁶ Mehmet Doğan; “*Asaf Hâlet Çelebi*”, Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2003, S. 62, s.32.

ahenkli bir hissettirme niyetidir. Küçük küçük ama etkili bir üst okuma biçimidir. Okuyucusunun zihinsel retinasını ve ruhsal dolgunluğunu doygunluğa taşıma niyetidir.

“lâmelifin kolları

senin kolların

lâmelifin göbeği

senin göbeğin

lâmelifin kolları

dolandı boynuma...” (s.76)

Şiirdeki ilk imge göndergesi “musalla(t)” sözcüğündeki letrik yapıdır. Bütün kelimelere musallat olan da eski alfabedeki (lâ) harfidir. Lâ yokluktur. Yok ve hiç düzeyindeki şeyi sembolize eder, çağrıştırır. Ancak bu dizenin görünen kısmıdır. Gerçekte ise şair “lâmelif” harfi ile kendisi arasında bir yakınlık görür, olası bir benzerlik yaratmak ister. Kendisiyle anlatım arasında bir çeşit özdeşleşme¹⁷ oluşturma niyetinin ön ekidir. Lâmelif, Hurufî inancının izlerini taşır. Genel anlamıyla Yunan Ptoğorasçılığına ve Yahudi Kabala’sına dayanan Hurufilik, konuşan insanı tanrılaştırır. Çünkü Hurufiliğe göre söz, gerçekleşmiş, varlık olarak belirlenmiş olan Tanrıdır. Bu da insanda dile gelmektedir. Bu anlayışta varlık, harflerle açıklanır. Hurufilere göre insanın çözümlenmesi, Tanrının da çözümlenmesi anlamına gelmektedir. Bu bakış açısı İslam’ın inanç sistemiyle doğrudan ötüşmez. Aynı şekilde Çelebi’nin de harflerden hareketle insanı çözümlenmek ve sonrasında amacının Tanrıyı da çözümlenmek ya da bu vesileyle ona ulaşmak olduğunu söyleyemeyiz. O, birebir harfçi değil harflere ilgi duyan kelâm-ı hikmet sahibi bir şiir öznesidir.

Lâmelif ve benzeri şiirlerin pek çoğu topyekûn bir mistik duruşun, evren değerinin, arketipsel bilinçaltının yansımasıdır. Çelebi yüzyıllardan beri damıtılarak gelen insan/Tanrı algısının en nahif anlatımı olan mistik/tasavvufî söylemlerle şiirini açar. Doğu ve Batı’nın bütün öğretileri, temayülleri, mistik değerlerini zihninde tutarken, Mısır ve Asur kültürleri kadar ilgi duyarken; bir taraftan da İslam tasavvufu kadar Hind mistisizmine de yönelerek insanî birikimlerini arttırmıştır. Şiir nihai olarak bütün bu saha ve zemin etütlerinin prizmadan geçmiş kesif anlamlarıdır. Şiir öznesi kendisiyle lâmelif harfi arasında bir benzerlik, bir aynılık kurmak istemiş ve anlatımıyla da başarılı olmuştur. Lâmelifin kollarının şairin boynuna dolanması, şaire musallat olan ve onu ilelebet bırakmayacak yokluğa işaret etmektedir. Çünkü “lâ” olumsuzluk eki olmasına rağmen “elif” zıt bir anlam biçimiyle varlık kavramına gönderme yapar. Şiir öznesinin kendisini yoklukla özdeşleştirilmesi de bir başka insan öğretisi olan Budizm’e yöneliktir. Öğretide esas amaç olan Nirvana’ya riyazet ve ruhu tasfiye ile benliği ve şuurunu yok etmek, Tanrı’da fani ve Tanrı’da baki kalmak derecesine yükselmekle ulaşıldığı inancıdır. “Lâm” harfinin ebced hesabında otuz karşılık gelmesi, Fars mitolojisinde otuz kuşan oluşan, ki “sî” Farsça otuz demektir, Sîmürg kuşuna dair mitik göndermelerle birleşince ortaya çok katmanlı, çok anlamlı, mitik, mistik bir değerler dünyası çıkmaktadır. Bu örgütlenmiş söz birimleri de harf harf çözümlenmeyi gerektiren esrarlı, sırlı bir bilmece gibidir. Yeryüzünün ortak vicdanı farklı inanç sistemlerine, mitolojik değerlere, simyalara sahip olsa da aslında boğulan, çoğalan insanı gerçek arınmaya çekmek maksatlı ifadelerle kuruludur. Burada da çokluk yani kesret olan otuz, yani “lâm”, teklik yani vahdet demek olan “elif”te yekvücut olmuştur. Gövde, yani insan çokluktur ve ancak kesretle ifade edilebilir. Çoğulluk insanı kuşatmıştır, zehirli bir sarmaşık gibi ayaklarından başına kadar bütün uzuvlarını kaplamıştır. Çokluk hem insan çokluğuna hem de nefsin bitmek bilmeyen arzularına karşı olumsuz bir zaman sarkacıdır.

Ve’lhâsıl

Şiirin temel malzemesini “kelime” olarak gören Asaf Hâlet, şiiri de bu güzelliğe varmak için kelimelerin kullanıldığı bir tertip biçiminde anlar/tanımlar. Bu ön koşul aslında Mallermé’nin dizeyi birçok kelimelerden yapılmış, hususi bir dalgalanması olan tek ve uzun bir kelime olarak nitelendirmesine çok benzemektedir. Dolayısıyla anlam yükünden ziyade şiirsel, söylem yükünü esas olarak gören anlayış; harflerin, kelimelerin anlamlarını ve ondan daha çok ses, ahenk, imge

¹⁷ Mustafa Miyasoğlu; age., s.31.

taşıyıcılığını; aralarında kurduğu çağrışım, derinlik, mitik kavram boyutlarını şiirin sesine ortak kılmaktadır. Kadim zamanların bütün simya, sufi malzemesini dizgelere aktaran şiir öznesi, kuruluş bakımından ritmik, nahif, flu, tülbent metinler kurarken karşısında bilgili, donanımlı, hassas bir okur beklemektedir. Modern eleştiri metinleri içerisinde alımlama estetiğinin boyutlarını zorlayan bir okuma biçimidir söz konusu olan. Asaf Hâlet sırlarla örülü sırlanmış bir dünyanın sırlarına vakıf olmak için sakladığı kadim zamanların anahtarını harfin, sözün, dizenin ritminde saklamıştır. Bilenler bulsun, duyanlar sevsin diye...

MÜBADELENİN TÜRK ROMANINA YANSIMASINA BİR ÖRNEK: MİDİLLİ'DE SÖĞÜDÜN GÖLGESİNDE

Doç. Dr. Fatih SAKALLI *

ÖZET

Göç, bireyleri ve toplumları derinden etkileyen sosyolojik bir olgudur. İnsanlık tarihi boyunca şahısların veya kitlelerin bir yerden başka bir yere göç ettikleri görülür. Bazen gereklilik, bazen merak, bazen değişiklik gibi nedenlerle gerçekleştirilen bu mekân değiştirme durumu, insanların dünyasında da birçok farklılığı beraberinde getirir. Bu sosyolojik olgu, insanların ruhsal yapısında büyük etkiler bıraktığı gibi, ilerleyen süreçlerde sözlü anlatılarda ve edebi metinlerde de karşılığını bulmaya başlamıştır. 1923 yılında Lozan'daki antlaşmaya ek olarak "Mübadele Sözleşmesi" de imzalanır. Yunanistan'daki Türkler ile Anadolu'daki Rumlar, sözleşme hükümleri gereğince buldukları yerlerden göç edeceklerdir. Birçok acının, ölümün, ayrılığın yaşandığı bu zorunlu göç, son yıllarda Türk Edebiyatı'nda sıklıkla işlenmeye başlanmıştır. Özellikle 1990lı yıllardan sonra bu konuyu işleyen roman ve hikâyelerin yazımının arttığı görülmektedir. Ş. Levent Deniz'in "Midilli'de Söğüdün Gölgesinde" adlı eseri de son dönemde edebiyatımızda mübadele olgusunu işleyen romanlar arasındadır. Çalışmamızda mübadele kavramından kısaca söz edildikten sonra "Midilli'de Söğüdün Gölgesinde" adlı eser, romana ait unsurlar çevresinde ele alınacaktır. Sonuç bölümünde ise toplumları derinden etkileyen bu zorunlu göç hadisesinin romanda hangi olgular ile nasıl karşılık bulduğu ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mübadele, Türk Romanı, Midilli'de Söğüdün Gölgesinde

AN EXAMPLE OF THE REFLECTION OF POPULATION EXCHANGE IN TURKISH NOVEL: MIDILLI'DE SOGUDUN GOLGESİNDE

ABSTRACT

Migration is a sociological phenomenon that deeply affects individuals and societies. Throughout the human history, it is seen that individuals or groups migrating from one place to another. This translocation situation, which takes place due to various reasons –such as necessity, curiosity, and change etc.- causes many changes in human life. This sociological phenomenon eventually reflects on oral narratives and literary texts as it affects people's emotional condition. In addition to the Lausanne Treaty in 1923, population exchange agreement is signed. In accordance with the provisions of the agreement, Turkish population in Greece and Greek population in Turkey have to migrate to the other country. This forced migration, which causes many suffering, death and separation, has become a subject of Turkish literature lately. Especially since the 1990s, novels and stories related with this subject have increased in number. Ş. Levent Deniz's work named "Midilli'de Söğüdün Gölgesinde" is a novel, which relates with population exchange phenomenon in Turkish literature. In this study, we will briefly mention the population exchange concept and discuss "Midilli'de Söğüdün Gölgesinde" novel and its elements. In conclusion, we will contextualize the novel and forced migration concept affected societies deeply.

Keywords: Population exchange, Turkish novel, Midilli'de Söğüdün Gölgesinde

Giriş

Göç, bireyleri ve toplumları derinden etkileyen sosyolojik bir olgudur. İnsanlık tarihi boyunca şahısların veya kitlelerin bir yerden başka bir yere göç ettikleri görülür. Bazen gereklilik, bazen merak, bazen değişiklik gibi nedenlerle gerçekleştirilen bu mekân değiştirme durumu, insanların dünyasında da birçok farklılığı beraberinde getirir. Bu sosyolojik olgu, insanların ruhsal yapısında büyük etkiler bıraktığı gibi, ilerleyen süreçlerde sözlü anlatılarda ve edebi metinlerde de karşılığını bulmaya başlamıştır. 1923 yılında Lozan'daki antlaşmaya ek olarak Mübadele Sözleşmesi de imzalanır. Zorunlu bir göçü beraberinde getiren bu sözleşmeye göre Yunanistan'daki Türkler ile

* Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Anadolu'daki Rumlar, sözleşme hükümleri gereğince buldukları yerlerden göç edeceklerdir. Birçok acının, ölümün, ayrılığın yaşandığı bu zorunlu göç, özellikle son yıllarda Türk Edebiyatı'nda sıklıkla işlenmeye başlanmıştır. (Sakallı, 2015a: 102) Toplumların yaşadığı sosyal ve siyasi olayların edebiyatta mutlaka bir karşılığı vardır. Savaşların, göçlerin ve daha birçok toplumsal olayın yansımalarının edebi eserlere malzeme oluşturduğu görülür. (Sakallı, 2015b: 20) "Türk edebiyatında nüfus mübadelesi hadisesi ilk yaşandığı yıllarda pek ilgi görmemiş; özellikle 1990'lı yıllardan itibaren giderek daha popüler bir konu haline gelmeye başlamıştır... İki binli yıllarda nicelik ve nitelik olarak mübadeleyi ve mübadilleri konu alan romanlarda bir artış yaşanır." (Ayata, 2015: 31,34) İlk baskısı 2010 yılında Aya Yayınları tarafından yapılan Şükrü Levent Deniz'in Midilli'de Söğüdün Gölgesinde adlı romanı da bu eserler arasında yer alır. Romanın ikinci baskısı 2011'de üçüncü baskısı ise 2013 yılında yine aynı yayınevi tarafından yapılmıştır. 216 sayfa olan roman; Söğüdün Gölgesinde, Eleni, Karar, Ayrılış, Hasret, Yeni Hayat, Dönüş, Penelope ve Kavuşma adlı dokuz bölümden oluşur. Romanın başında Mübadele Antlaşması'nda yer alan şu üç maddeye yer verilmiştir. Madde 1: Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyruklarıyla, Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyrukluların, 1 Mayıs 1923 tarihinden başlayarak, zorunlu mübadelesine (exchange obligatoire) girişilecektir. Bu kimselerden hiçbiri, Türk Hükümeti'nin izni olmadıkça Türkiye'ye, ya da Yunan Hükümeti'nin izni olmadıkça Yunanistan'a dönerek orada yerleşmeyecektir. Madde 2: Birinci Madde'de öngörülen mübadele: a) İstanbul'da oturan Rumları (İstanbul'un Rum ahalisini) b) Batı Trakya'da oturan Müslümanları (Batı Trakya'nın Müslüman ahalisini) kapsamayacaktır. Madde 3: Karşılıklı olarak Rum ve Türk nüfusu mübadele edilecek olan toprakları 18 Ekim 1912 tarihinden sonra bırakıp gitmiş olan Rumlar ve Müslümanlar, 1. Madde'de öngörülen mübadelenin kapsamına girer sayılacaktır. (Türk ve Yunan Nüfus Mübadele Antlaşması, 30 Ocak 1923, Lozan)

Roman Üzerine Yorumlar

Romanın sonunda eseri okuyanların yorumları ise şöyle verilmiştir. Sunay Akın: "Yazarın yüreğinde öyle bir duygu var ki... Eliniz mutlaka bu kitaba varmalı. Harika bir roman!" Erol Evgin: "Ş. Levent Deniz'in "Midilli'de Söğüdün Gölgesinde" romanını, hikâyenin geçtiği yerlerin çok yakınında, Ege'de bir tekne gezintisinde okudum, hem de bir solukta. Yakın tarihimizin acı bir gerçeğini, mübadele yıllarını, çok dokunaklı, çok duygusal anlatmış yazar..." Ahmet Ümit: "Aşkın gücüne, özlemin ve pişmanlığın yarattığı dinmek bilmez sızıya ve sonsuza dek kaybedilenin yarattığı hüznü dair unutulmayacak bir hikâye... Bu romanı kolay kolay unutamayacaksınız... Midilli'nin sokaklarında gezdiğiniz hissedecek, söğüdün yapraklarının arasından geçen rüzgârı hissedeceksiniz..." Ali Saydam: "Kitabın toplumsal acılarla bireysel olanları harmanlayan en can alıcı cümlelerinden biri hiç şüphesiz şuydu: 'Kaç yüzyıl Osmanlı sancağı altında barış ve huzur içinde beraberce yaşa, ondan sonra bir sabah her şey bitsin.' Bu acıklı bir o kadar da duyarlı aşk hikâyesini bana geçirebilmiş olmanın tek nedeni var dostum: Sınırsız sorumsuz bir samimiyet!... Hele de son 56 sayfadaki o kreşendo!... İlk 150 sayfa belli ki, o son üç bölüm için yazılmış..." Sakin Öner: "Eleni ve Ethem'in aşkı etrafında kurgulanan romanda ana konu; Türk-Yunan Mübadelesi öncesi yaşanan acı olaylar sonrasında, iki taraftan da insanların, yüzyıllarca yaşadıkları topraklardan göç etmek veya ettirilmek zorunda bırakılmalarının yarattığı sosyal ve psikolojik travmadır. Yüzyıllarca barış ve dostluk içerisinde birlikte yaşama başarısını gösteren Türk ve Rumların, siyasi olaylar sonucunda birbirlerinden uzaklaşmalarının ve kopuşlarının acısı, hüznü ve çaresizliği anlatılıyor romanda... Romanda sadece olayların kurgusu ve akışı değil, dil ve üslup da oldukça başarılı. Herkesin rahatlıkla ve sıkılmadan okuyup anlayabileceği akıcı bir dil ve üslup kullanılmış. Eserde yer alan ana kahramanlar, fiziki ve ruhi özellikleriyle çok güzel tasvir edilmiş. Okurken, o kişileri yakınımızda yaşayan, ruh ve bedenleriyle cisimleşmiş varlıklar olarak hissediyorsunuz. Onların duygularındaki sıcaklığı bütünüyle içimizde buluyoruz. Özellikle, insanların doğdukları, yaşadıkları ve anılarını kucaklayan topraklardan sökülerek göç ettirilmeleri anında yaşadıkları acı, hüznü ve yükselttikleri çığlığı yürekten duyuyoruz." (Deniz, 2013: 210-214)

Özet

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında Ethem ve Eleni çevresinde gelişen olaylar ele alınır. Eserin ilerleyen dilimlerinde Ethem'in torunu Barbaros'un gözünden Ethem'in yaşadıkları nakledilir. Romandaki olaylar şöyle gelişir: Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında, Midilli Adası'nın Ağra

köyünde Rumlarla birlikte yaşayan Türklerin mübadele döneminde yaşadıkları acılar ve gerçekler anlatılır. Bu olay, Midilli'de başlayıp Balıkesir'e kadar uzanır. Ethem, Halil Çavuş'un üç oğlundan en büyüğüdür. Yoğurtçu dükkânları vardır. Ethem köyünde kapı kapı gezerek yoğurt satmaya çalışır. Ama hayali gazeteci olmaktır. Ethem yoğurdu sattıktan sonra doğruca Hristo Amca'nın marangozhanesine gider, orada çalışan kardeşleri Rahmi, Fehmi ve amcası Halit'e yardım eder. Ethem, sevdiği Eleni ile sürekli köydeki Rum mezarlığının karşısındaki söğüdün altında buluşur. Her görüşmelerinde birbirlerini ne kadar çok sevdiklerini, birbirlerine olan özlemlerini, hasretlerini dile getirip geleceğe dair hayaller kurarlar. Bir gün Yunanlılar ve Türkler arasında çıkan siyasi çekişme ve savaş yüzünden halkın bir bölümü birbirlerine acımasız davranmaya başlar. Girit'ten gelen Rum çeteleri Türklerin evini basıp yakıp yıkar ve katliam yaparlar. Bundan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Köy meydanlarında Türklere saldırıp onların üzerinde baskı kurmaya çalışırlar. Bu saldırılardan ve baskılardan yılan Türkler, doğup büyüdükları topraklardan ayrılmaya karar verirler. Can güvenliklerinin olmadığını düşünerek zor da olsa Midilli'yi terk ederler. 1923'te imzalanan Lozan Antlaşması'nın Mübadele maddesine göre; Midilli'de bulunan Türkler Midilli'yi, Balıkesir'de bulunan Rumlar da Balıkesir'i terk etmek zorunda kalır. Antlaşma öncesi ve sonrasında mekânlarını terk eden her iki tarafın halkı, türlü zorluk ve acılarla yüzleşirler. Yolda öldürülme tehlikesi, açlık, sefalet, saldırı gibi durumlarla mücadele ederler. Bu süreçte bazıları ölse de kalanlar hayatlarına devam ederler.

Ethem ve ailesi zor da olsa Balıkesir'e gitme kararı alırlar. Ethem'in babası Halil Çavuş, elinde bulunan zeytinliği, evini ve atını Eleni'nin babası Mihail Amca'ya satar. Böylece eline fazladan nakit para geçer. Balıkesir'e gitmek için artık bir engel kalmaz. Ancak Ethem son anda ailesine Balıkesir'e gitmeyeceğini söyleyerek Midilli'de kalma isteğini belirtir. Eleni'ye bu fikrini açsa da Eleni, onunla konuşarak gitmesi için ikna eder. Eleni'nin söylediklerine hak veren Ethem, tekrar geleceğini söyleyerek zor da olsa Midilli'den ve sevdiğinden ayrılır.

Balıkçı Dimitri, Halil Çavuş'un ve Niyazi Amca'nın ailesini teknesiyle Ayvalık'a bırakır. Geçici olarak bir otelde kalırlar. Bu sürede kendilerine ev ile zeytinlik bakarlar. Havran'da evlerini terk edecek olan bir Rum aile anlaşılır ve Havran'a yerleşirler. Niyazi Amca ve ailesi de onlarla aynı mahallede bir eve yerleşir. Aylar geçer ve ülkenin huzuru yavaş yavaş düzene girer. Cumhuriyet ilan edilir, Mustafa Kemal Paşa, Cumhurbaşkanı seçilir. Uygun bir zamanda Ethem, anne ve babasına Midilli'ye dönmek ve Eleni'ye kavuşmak istediğini dile getirir. Ancak anne ve babası bu işin olmayacağını, Midilli'ye gitmenin tehlikeli olacağını Molvalı Saffet ile etkili biçimde kendisine anlatıp onu bu kararından vazgeçirirler. Kendisini evlendirmek isteyen annesine Ethem, büyük tepki gösterir. Ethem, Eleni'yi sevdiğini ve onunla evleneceğini belirtir. Annesi Ümmühan Hanım, Ethem'e Eleni'nin nişanlandığını söyler. Ethem, bu haberle yıkılır. Daha sonra Ethem, bu evlilik fikrini günlerce düşünür ve evlenmeye karar verir. Ümmühan Hanım'ın aklındaki isim Niyazi Bey'in kızı Saime'dir. Ethem, Saime'yi yıllar sonra görür, beğenir ve askerden geldikten sonra onunla evlenir. Ethem ve Saime'nin Yüksel, Aysel ve Tuncer adında üç çocukları olur. Rahmi de yağ fabrikasının muhasebecisi olan Ali Efendi'nin kızı Mürvet ile evlenip, Kuzguncuk'a yerleşir. Fehmi ise evlenip İzmir'e yerleşir, orada marangozluk yapar. Halit Amca ise Mısır'a çalışmaya gider. Konuşma yetisini kaybeden ve felç olan Halil Çavuş, bu ağır hastalığa dayanamaz ve bir süre sonra vefat eder. Bu üzüntüye dayanamayan Ümmühan Hanım, akıl sağlığını yitirir ve bir müddet sonra o da hayatını kaybeder. Ethem'in eşi Saime, zamanla mükemmel bir eş, harika bir ev hanımı ve çok iyi bir anne olur.

Uzun yıllar geçer, Ethem yaşlanır ve torun sahibi olur. Bir gün torunu Barbaros'a evde kimse yokken Eleni'yi ne kadar çok sevdiğini ve onu hala unutmadığını anlatır. Ethem'in eşi Saime, torunlarından sadece Barbaros'u görür, diğerlerini göremeden beyin kanaması geçirir ve vefat eder. Ethem, her şeyini anlattığı torunu Barbaros'a tek bir arzusu olduğunu, Midilli'ye köyüne gitmek istediğini söyler. "Belki Eleni'yi görür, belki de mezarına çiçek bırakırım." umuduyla ne olursa olsun Midilli'ye gitmek ister. Çocuklarını, Barbaros'la birlikte ikna eder ve dede-torun yola koyulurlar. Yorucu ve sabırsızlıkla geçen bir yolculuktan sonra Midilli'ye ayak basan Ethem, sokak sokak gezerek evini, gezdiği yerleri, Eleni'nin evini hatırlamaya çalışır. Yürüyerek Eleni'nin evini bulur. Kapıyı açan kadın, onları mezarlığa yönlendirir. Mezarlığa gittiklerinde zor buldukları kabri görünce şaşırırlar. Çünkü Eleni, yıllarca Ethem ile söğüdün dibinde buluşmuş, öldüğünde de mezarının bu

söğüdün altında olmasını istemiştir. Ethem, mezarı görür görmez haykırarak mezarın üstüne kapanır ve hıçkırarak ağlar. Mezarın yeni kazıldığı bellidir. Daha sonra Eleni'nin bir hafta önce vefat ettiğini öğrenir. Bu sırada oldukça yaşlı bir kadın olan İrini, yanlarına gelir 'Ethem' diye seslenir. Yaşlı kadın, Ethem ve Barbaros'u evine götürür ve her şeyi anlatır. Ayvalık'tan Midilli'ye göç eden bir Rum kızı olan İrini'ye Mihail Amca sahip çıkar. İrini onlarla yaşamaya başlar. Midilli'de eğitimini tamamlayan İrini, Agra'da öğretmenlik yapar. Bir süre sonra anne ve babasını kaybeder. Eleni ile arkadaşlık yapar, ailesi İrini'nin Eleni'ye iyi geleceğini düşünür. Daha sonra İrini, Mihail amcanın yeğeni Vasili ile evlenir. Alman ordusunun Midilli'yi işgali ile Alman askerleri Vasili ve Mihail Amca'yı da götürürler. Eleni ile İrini yalnız yaşamaya devam eder. Ethem, Eleni'nin evlendiğini duyduğunu söyler. İrini ise Eleni'nin hiç evlenmediğini, hep Ethem'i beklediğini, evlenenin kendisi olduğunu anlatır. İrini, bu yanlış anlaşılma ile dağılan Ethem'e Eleni'nin deniz kabuklarından yaptığı kolyeyi verir. Bu kolyenin bir benzerini, adadan ayrılırken Eleni de Ethem'e vermiştir. Ethem, İrini'ye her şey için teşekkür eder ve Havran'a dönmek için torunu ile yola koyulur. Ethem, oldukça yıkık, bitkin ve üzüntülüdür. Havran'a döndükten iki gün sonra çok halsizleşir. Tuvalet ihtiyacı dışında hareket edemez olur. Çocukları Havran'a gelirken babalarının bu kadar hasta olduğunu düşünmezler. Ethem'in hasta halini gördüklerinde şaşırırlar. O akşam herkes, yemekte masada toplanır. Masaya Ethem'i çağırma torunu Barbaros gider. Herkes mutlu ve keyifli bir halde yemeklerini yer ve yatmaya gider. Sabah kahvaltıda bulunan herkes Ethem'in uykudan uyanmadığını görür. Yanına gittiklerinde öldüğünü anlarlar. Sıkı sıkı kapalı olan avucundan Eleni'nin deniz kabuklarından yaptığı kolye çıkar. Kırk gün sonra tüm aile, Ethem'in kabrine giderler. Ethem'in mezarı, eşi Saime ile annesi Ümmühan Hanım'ın ortasındadır. Tüm hikâyeyi bilen Barbaros, dedesinin mezarına söğüt ağacı diker ve "Söğüdün gölgesinde rahat uyu büyükbaba" (Deniz, 2013: 205) diye fısıldar.

Zihniyet

Ş. Levent Deniz, Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında, mübadele dönemini anlatır. Bu romanda Midilli'de yaşayan Türklerin Balıkesir - Ayvalık'a, Balıkesir'de yaşayan Rumların Midilli'ye göçleri ve bu süreçte yaşananlar ele alınır. Mübadele'nin yarattığı acı, üzüntü, aşk, ölüm, ayrılık olguları romanda çeşitli şekillerde sunulmuştur. Yüzyıllarca kardeşçe yaşayan Türk - Rum dostluğu Ethem'in sözleri ile şöyle ifade edilir: "Yüreğim sıkışıyor Eleni. Neredeyse dört yüz elli yıldır Türklerle Rumlar bu adada birlikte yaşıyor, huzur ve mutluluk içinde, büyük bir hoşgörü içinde. Arkadaş olmuşlar, dost olmuşlar, komşu olmuşlar. Sıkıştıklarında birbirlerinin yardımına koşmuşlar. Ölülerini beraber gömmüşler..." (Deniz, 2013: 31) Romanda yukarıdaki cümlelerden de anlaşıldığı üzere savaştan önce bu iki halkın (Türk - Rum) birbirlerini çok sevdikleri, komşuluk ilişkilerini iyi sürdürdükleri, birbirlerinin özel gün ve bayramlarına saygı gösterip o günleri beraber kutladıkları, aynı sofrada yemek yiyip, su içip, iyi diyaloglarda buldukları çarpıcı şekilde gözler önüne serilir. Eserde, savaşın ve neticesinde yapılan antlaşmaların her iki halk üzerindeki etkileri ve yaşadıkları türlü acılar üzerinde durulmuştur. Savaşa kadar bu iki halkın düşman değil çok iyi birer dost oldukları ve iyi anlaşmış oldukları vurgulanır. Savaşla beraber iyi geçinen bu iki halkın arasının bozulduğu, artık insanların birbirine iyi niyetli değil de düşmanca yaklaştığı görülür. Savaşın sonunda Lozan'da imzalanan Mübadele Antlaşması gereğince vatan bildikleri topraklardan ayrılanların duyguları romanda şöyle anlatılır: "Yanaklarımdan süzülen gözyaşlarını elimle sildim, olduğum yere çöküp oturdum. Bir bilinmezliğe doğru gidiyorduk. Belki Osmanlı topraklarına gidiyorduk ama ben hep Midilli'yi vatan bellemişim. Anadolu benim için tamamen yabancıydı. Teknenin içine doğru baktım, herkesin yüzünden düşen bin parçaydı. Kimsenin ağzını bıçak açmıyordu..." (Deniz, 2013: 95) Romandaki zihniyeti, 'savaşlar sonunda imzalanan antlaşmaların toplumların üzerindeki yıkıcı etkileri' söz grubuyla açıklamamız yerinde olur.

Yapı

Olay Örgüsü

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanının olay örgüsü, romanın başkahramanı Ethem ve çevresindeki insanlar etrafında şekillenir. Olay örgüsünü oluşturan metin halkalarının temelinde Ethem ve Ethem'in karşılaştığı kişi veya kişiler vardır. Ethem'in bu karşılaşma veya çatışmalardaki tutum ve davranışlarının karşısında "diğer insanlar" olarak nitelendirebileceğimiz insanların tutum ve davranışları vardır.

Ethem ile Eleni Arasındaki İlişki: Romandaki ilk metin halkasını, Ethem ile Eleni arasındaki ilişki oluşturur. Bu karşılaşma ile Türk ve aynı zamanda Müslüman olan bir erkekle, Rum ve aynı zamanda Ortodoks olan bir genç kızın saf ve temiz aşkının savaşlarla, ırksal saldırılarla ve nüfus mübadelesiyle nasıl imkânsızlaştığı anlatılır. Birbirlerini çok seven bu iki genci mübadele ayırır. Midilli'de canlarının tehlikeye düştüğünü gören Ethem ve ailesi Balıkesir'e göç edeceği gün Ethem, Eleni'den ayrılmakta zorlanır. Eleni, gitmekle kalmak arasında kararsız kalan Ethem'i şu cümlelerle ikna eder: "Beni iyi dinle Ethem! Bana olan sevgin sağlıklı düşünmeni engelliyor. Oysaki ben her zaman senin aklıselim düşünmeni takdir etmişimdir. Şimdi duygularınla değil aklınla hareket etmek zorundasın. Seni öldürebilecek haydutlar hala buradalar, bu adadalar. Onlardan nasıl kaçacaksın, nereye kadar ve ne zamana kadar? Sen Maria Teyzelerde kalmakla onların da hayatını tehlikeye atmıyor musun? Bunları düşünmüyor musun sen? Nasıl yaşayacaksın? Kim sana iş verecek ve niye?... Ethem! dedi. Ben sana kurban olurum. Bunu biliyorsun. Ben seni sağ istiyorum. Burada kalırsan ölürsün! Yalvarırım sana! Ne olur yanlış bir karar verme! Eğer Ayvalık'a gidersen, her şey yoluna girdiğinde geri gelersin ve yine birlikte oluruz. Ne yapalım bir süre ayrılığa dayanacağız... İkimiz de akıllı güçlü insanlarız, bunun da üstesinden geleceğiz. Tamam mı? dedi." (Deniz, 2013: 82-84) Tüm bu sözlere rağmen Eleni olmadan yaşayamayacağını düşünen Ethem, zor da olsa Eleni'ye geri döneceğine söz vererek Midilli'den ayrılır. Balıkesir'de düzenlerini oturtan Ethem'in ailesi, yıllar sonra Ethem'i evlendirmek ister. Ancak Ethem, bu duruma karşı çıkar ve Eleni ile evlenmek istediğini söyler. Bunun üzerine Ethem'in annesi Ümmühan Hanım, Eleni'nin evlendiğini belirtir. Halbuki Eleni'nin babası Mihail Amca, Balıkesir'den Midilli'ye göç etmek zorunda kalan yalnız bir Rum kızını evlat edinmiş ve onu evlendirmiştir. Bu durumu bilmeyen Ethem ve ailesi ise Eleni'nin evlendiğini düşünmüştür. Eleni'nin başkasıyla evlendiğini zanneden Ethem, çok üzülür ve annesi Ümmühan Hanımı dinleyerek beraber göç ettikleri Niyazi Amcanın kızı Saime ile evlenir. Bu evlilikten Yüksel, Aysel, Tuncer adında üç çocuğu olur. Yıllar geçer Ethem yaşlanır, torunu Barbaros'a ölmeden önce Midilli'ye gitmek istediğini belirtir. Barbaros ile Midilli'ye gelirler. Eleni'yi arar fakat Eleni'nin bir hafta önce öldüğünü öğrenir. Ayrıca Eleni'nin üvey ablası İrini'den Eleni'nin hiç evlenmediğini hep kendisini beklediğini ıhtir, üzüntüsü bir kat daha artar. Eleni'nin mezarını ziyaret eder. Türkiye'ye döndükten bir müddet sonra kendisi de yaşamını yitirir.

Ethem ile Barbaros Arasındaki İlişki: Romandaki ikinci metin halkasını, Ethem ve torunu Barbaros arasındaki ilişki oluşturur. Ethem, ilk torununa ünlü denizci Barbaros Hayrettin Paşa'dan esinlenerek Barbaros ismini koyar. Bir gün evde yalnız kaldıklarında ona tüm geçmişini anlatır. Eleni'yi nasıl sevdiğini, ondan nasıl ayrıldığını, Midilli'deki hayatını ve Midilli'ye olan özlemini... Barbaros'a tüm bunları anlattıktan sonra ölmeden önce Midilli'ye, gitmek istediğini belirtir. Barbaros'tan kendisine eşlik etmesini ister. Dedesinin yaşadıklarından ve anlattıklarından çok etkilenen Barbaros, dedesinin bu isteğini kabul eder ve onunla Midilli'ye gider. Onun yaşadığı toprakları görür, dedesinin gençliğinde burada yaşadıklarını ıhtir ve bunun üzerine duygularını şöyle ifade eder: "Anlatılanlar belki büyükbabamın hikâyesiydi ama netice itibariyle aynı zamanda atalarımın da hikâyesiydi. O günleri, yaşananları dinlemek çok ilginç gelmişti. Büyükbabam çok istemesine rağmen hiçbir zaman gazeteci veya yazar olamamıştı ama çok iyi bir anlatıcıydı. Anlatılanlar karşısında kimi zaman heyecanlanmış, kimi zaman gülmüş, ama çoğunlukla da üzülmiştim." (Deniz, 2013: 156) Romanın ilerleyen sayfalarında mübadeleyi yaşayanlarla ilgili Barbaros'un ağzından şu yorum yapılır: "Büyükbabamın yaşadıklarını, anlattıklarını düşününce denizin her iki yakası da ne kadar çok acı çekmiş diye mırıldandım." (Deniz, 2013: 195) Söğüt ağacının dedesi için ne kadar önemli olduğunu öğrenen Barbaros, dedesi Ethem vefat ettiğinde onun mezarına söğüt ağacı diktirir.

Ethem ile Saime Arasındaki İlişki: Romandaki üçüncü metin halkasını Ethem ile Saime arasındaki ilişki oluşturur. Ethem, Eleni'nin evlendiğini düşündüğü için ailesinin isteğini yerine getirerek Saime ile evlenir. Evlilikleri boyunca Ethem'e hep saygılı davranan Saime, Ethem için iyi bir eş, çocukları için de iyi bir anne olmuştur. Ethem de onu sever fakat Eleni'ye âşıktır. Ethem ve Saime'nin Yüksel, Tuncer ve Aysel adında üç çocuğu olur. Ancak Saime, Yüksel'in oğlu olan Barbaros'tan başka torununu göremeden beyin kanaması geçirir ve vefat eder.

Ethem ve Halil Çavuş Arasındaki ilişki: Romandaki dördüncü metin halkasını Ethem ile babası Halil Çavuş'un arasındaki ilişki oluşturur. Ethem, Halil Çavuş'un en büyük oğludur. Halil

Çavuş, babacan ve akliselim biridir. Ethem'i fikirlerinden dolayı kendine hayran bırakır. Midilli'den göç etmek yine kendisinin fikridir. Verdiği kararlar ile ailesini iyi geçindirir ve onlara huzurlu bir hayat sunar. Ancak yaşlılık döneminde felç olur ve elden ayaktan düşer. Bir süre sonra da vefat eder.

Ethem ile Ümmühan Arasındaki İlişki: Romadaki beşinci metin halkasını Ethem ile annesi Ümmühan Hanım arasındaki ilişki oluşturur. Ümmühan Hanım, eşine ve ailesine sahip çıkan biridir. Ethem'e Eleni'nin başkasıyla nişanlandığını Ümmühan Hanım söyler. O da Midilli'den Balıkesir'e göç eden tanıdıklarından bu haberi alır. Ethem'i evlendirmeyi düşünen Ümmühan Hanım bu evlilik fikrini Ethem'e açar. Ancak Ethem bu fikre karşı çıkıp Eleni'yi sevdiğini belirtir. Oğlunun üzülmüne dayanamayan anne, Ethem'e Eleni'nin nişanlandığını söyler. Şok geçiren Ethem bir süre düşündükten sonra Ümmühan Hanım'ın layık gördüğü Saime ile evlenir. Ümmühan Hanım ileriki yıllarda felç olup, vefat eden eşi Halil Çavuş'a çok üzülür. Bu üzüntüyle aklını kaybeder ve bir süre sonra kendisi de ölür.

Ethem ile İrini Arasındaki İlişki: Romadaki altıncı metin halkasını Ethem ile İrini arasındaki ilişki oluşturur. Ümmühan Hanım'ın duyduğu daha sonra da Ethem'le paylaştığı Eleni'nin evlenme haberi yanlıştır. Aslında evlenen İrini'dir. Mihail Amca, annesi ve babasını kaybederek ortada kalan İrini'ye evine almış, uygun bir zamanda da onu akrabasıyla nişanlamıştır. Ancak bu nişan Eleni'nin nişanı olarak kulaktan kulağa yayılmış ve büyük bir yanlış anlaşılmaya neden olmuştur. Ethem, bu gerçeği ömrünün son demlerinde torunu Barbaros ile gittiği Midilli'de İrini'den öğrenir. Eleni ile her zaman bulunduğu söğüdün dibine giden Ethem, oradaki mezarda Eleni'nin adının yazılı olduğunu görür. Bir anda haykırarak mezara kapanan Ethem'i gören İrini, onu mezardan kaldırarak gerçekleri anlatır.

Şahıs Kadrosu

Erkekler:

Ethem:

Ethem, romanın başkişisidir. Mübadele döneminde yaşananlara tanık olan ve birebir yaşayan kişi durumundadır. Romadaki tüm olaylar, onun ağzından anlatılır. Ethem'in gençlik yıllarından ölümüne kadar geçen süreçte yaşadıkları, mübadele neticesi yaşanan ayrılıklar ve acılar, Ethem çevresinde gelişen olaylarla dikkatlere sunulur. Midilli adasının Ağra köyünde dünyaya gelen Ethem, Türk ailelerinden birisinin çocuğudur. Rum kızı olan Eleni'ye âşıktır. Birbirlerini çok seven Ethem ve Eleni'yi mübadele ayırmıştır. Rumlarla Türklerin arasının bozulması sonucu Havran'dan ayrılan Ethem'in ailesi Balıkesir'e göçmüştür. Eleni'nin evlendiğini düşünen Ethem, bir süre sonra kendisi gibi Midilli'den göç eden bir Türk ailesinin kızı olan Saime ile evlenir. Bu evlilikten üç çocukları olur. Yıllar geçer Ethem yaşlanır, torunları olur. Eleni'yle yaşadığı aşkı torunu Barbaros'a anlatır. Torununa ölmeden önce Midilli'ye gitmek istediğini söyler. Torunu ile Midilli'ye gittiğinde ise Eleni'nin bir hafta önce vefat ettiğini ve hiç evlenmediğini öğrenir. Türkiye'ye döndükten birkaç gün sonra kendisi de vefat eder.

Barbaros

Ethem'in tüm aşk hikâyesini anlattığı torunudur. Liseyi İstanbul Erkek Lisesi'nde bitirmiş, Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi'nde son sınıfta okumaktadır. Almanca ve İngilizce bilmektedir. Büyükbabası Ethem'le Midilli'nin Ağra köyüne gitmiş, büyükbabasını orada yaşadıklarına şahitlik etmiştir. Romanın sonlarında olaylar Barbaros'un ağzından nakledilmektedir.

Halil Çavuş:

Ethem'in babasıdır. Askerliğini çavuş olarak yaptığı için herkes ona Halil Çavuş diye hitap eder. Midilli İdadisi'ni bitirir. Evlenince Midilli'de yaşamaya devam eder. Yoğurtçu dükkânı vardır. Köylü ile iyi iletişimi sayesinde Türk-Rum herkes tarafından sevilir, sayılır. Çok babacan adamdır. Midilli adasının Türkler için tehlike arz ettiğini anladığında ailesi ve sağlıkları için en mantıklı kararı vererek Balıkesir'e, göç eder. Zeytinliklerini, evlerini, Rum komşusu Mihail Amca'ya satar ve Havran'da aynı şekilde zeytinlik ve ev sahibi olur. Yıllar sonra yaşlanır, felç geçirir. Yatalak bir hastayken Havran'da vefat eder ve burada defnedilir.

Halit:

Ethem'in amcasıdır. Uzun boylu, kömür gibi gözlere ve saçlara sahip yakışıklı bir adamdır. Çok az konuşan, ağırbaşlı, içine kapanık biridir. Anne ve babasını çok küçükken kaza ve hastalıklar nedeniyle kaybeder. Abisi Halil Çavuş ve yengesi Ümmühan Hanım ona anne babalık yaparlar ve onu büyütürler. Halit de onlara bu nedenle minnet duyar ve saygı gösterir. Hristo Amca'nın marangozhanesinde çalışır, zanaat öğrenir. Havran'a göçtüklerinde ise Halil Çavuş'un yardımı ile bir marangozhane açar ve yeğenleriyle işletir. Mühim bir karar alarak Havran'dan ayrılır ve Mısır'a çalışmaya gider. Bir daha geri dönmez.

Rahmi:

Ethem'den iki yaş küçük olan erkek kardeşidir. Amcası Halit ile Hristo Amca'nın marangozhanesinde çalışır. Havran'a gittiklerinde kendi marangozhanelerinde çalışmaya devam eder. Havran'daki bir yağ fabrikasının muhasebecisi Ali Efendi ile eşi Kıymet Hanım'ın kızı Mürvet ile evlenir ve İstanbul'da Kuzguncuk'a yerleşir. Marangozluğu bırakan Rahmi, İstanbul Balıkhanesinde av vergisi memurluğuna atanır. Emekli olduktan sonra yapmaktan zevk aldığı reklam tabelacılığına yönelir.

Fehmi:

Ethem'in diğer erkek kardeşidir. Üç kardeşin en küçüğüdür. Oldukça afacan olan Fehmi, zanaat olarak Halit Amca ve Rahmi'nin yanında marangozluğu öğrenir. Evlenir ve İzmir'e yerleşir. Burada da marangozluğa devam ederek hayatını sürdürür.

Mihail Amca:

Eleni'nin babasıdır. Oldukça iyi niyetli ve insancıl biridir. Zeytin bahçeleri vardır. Bu şekilde hayatına devam eder. Halil Çavuş ve ailesi Midilli'yi terk ederken onlara çok yardım eder. Halil Çavuş'un zeytinliklerini, evini, atını satın alır. Köydeki Türk komşularını, Rumların kötülüklerinden korumaya çalışır. Ancak mübadele gerçekleştikten sonra Almanlar Midilli'ye girer. Alman askerleri, Mihail Amca'yı esir alır götürür. Bir daha kendisinden haber alınmaz.

Hristo Amca:

Halit, Rahmi ve Fehmi'nin yanında çalıştıkları, zanaat öğrendikleri marangozhanenin sahibidir. Marangozhanesi köyün çıkışında tek gözlü taş binada bulunur. Yıllar önce eşi Sofi'yi kaybeder. O günden sonra içine kapanır, yalnız yaşar. Marangozhanenin arka kısmını da evi olarak kullanır. Marangozlukla hayatını sürdüren Hristo Amca, Halil Çavuş ve ailesi Havran'a göç edince çok üzülür ve yalnız kalır.

Niyazi Amca

Saime'nin babasıdır. Aynı zamanda Halil Çavuş'un çocukluk arkadaşı, can dostudur. Son derece sessiz, sakin, kendi halinde biridir. Ailesini de yanına alarak Halil Çavuş ile birlikte Midilli'den Havran'a göç eder. Evlerini, zeytinliklerini Havran'dan alarak Halil Çavuş'a komşu olur. Daha sonra kızı Saime'yi Ethem ile evlendirir.

Balıkçı Dimitri:

Kimsesi yoktur. Köyde zeytinliği vardır. Yaşı ilerlemiş olmasına rağmen balıkçılık yapmaya devam eder. Halil Çavuş, göç edeceği vakit Dimitri'den kendilerini Ayvalık'a götürmesini ister. Tüm tehlikelere rağmen Halil Çavuş ve ailesini Ayvalık'a götürür.

Pavlos Amca:

Pavlos Amca, Ethemlerin komşusudur. Pavlos Amca ve eşi Maria Teyze'nin hiç çocuğu olmadığı için Ethem'i ve kardeşlerini kendi çocukları gibi severler. Pavlos Amca'nın köy meydanında bir kahvehanesi vardır. Burası tüm köy ahalisinin toplandığı, haberleştiği mekândır. Pavlos Amca hem çok yardımseverdir hem de köyün neşe kaynağıdır. Halil Çavuş ve ailesi köyden göç ederken en çok üzülenlerden birisi odur.

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında yukarıdaki erkek şahısların dışında şu erkek şahıslar da yer almaktadır. Fırıncı Hüsnü: Ethem'lerin yoğurtçu dükkânının karşı komşusudur. Girit'ten gelen Rum çeteleri tarafından evinde eşi ile birlikte katledilmiştir. Nikola: Pavlos Amca'nın kahvehanedeki çırağıdır. Nalbant Pedro Amca: Komşu köyden bir tanıdıktır. Simitis: Ethem'in akrandır. Köydeki halka o an baş gösteren Türk-Yunan mücadelesini haber verir. Mahmut Efendi: Köyün imamıdır. Kazım Abi: Evinde Rum çetesi tarafından katledilen Fırıncı Hüsnü'nün oğludur. Üsteğmen olarak Anadolu'da Rumlarla savaşır. Şükrü: Niyazi Amca'nın oğlu, Saime'nin erkek kardeşidir. Yüksel: Ethem'in büyük oğlu, torunu Barbaros'un da babasıdır. Tuncer: Ethem'in küçük oğludur. Molvalı Saffet: Molva'da doğup yaşar. Görmüş – geçirmiş, fikirlerine değer verilen biridir. Romanda Ethem'e yol gösteren kişi durumundadır.

Kadınlar:

Eleni:

Ethem'in sevgilisidir. Rum olan Mihail Amca'nın kızıdır. Roman'da Eleni'nin fiziksel özelliği Ethem'in bakış açısıyla şöyle verilir: "Çok güzeldi. Kiraz gibi dudaklar, pembe hafif elmacık kemikli yanaklar; mavi, masmavi gözler, bembeyaz dişler; omuzlarına düşen dalgalı kumral saçlar... Hayır hayır beni büyüleyen bunlar değildi. Beni büyüleyen gülüşüydü. İnsanın içine huzur veren o tatlı gülüşü. Gülünce ortaya çıkan gamzesi ve yumulan gözleri. Allah'ım ne kadar güzel!" (Deniz, 2013: 29-30) Eleni, Ethem'i hep çok sever ve Ethem'in ailesi göç ederken onlarla gitmek istemeyen Ethem'i gitmesi için ikna eder. Tekrar görüşeceklerini söyleyerek onu teselli eder ve Ethem'i Ayvalık'a uğurlar. Ethem, büyük bir yanlış anlaşılma sonucu, Eleni'nin evlendiğini düşünerek ailesinin de isteğiyle Havran'da Saime ile evlenir. Yıllar sonra Ethem, Ağra'ya gittiğinde gerçekleri öğrenir. Eleni hiç evlenmemiş ve hep Ethem'i beklemiştir. Evlenen ise Mihail Amca'nın savaş döneminde yanına aldığı mağdur genç kız İrini'dir. Ethem, yıllar sonra Ağra'ya gitse de Eleni'yi yine göremez. Çünkü Eleni bir hafta önce vefat etmiştir.

Ümmühan Hanım:

Ümmühan Hanım, Ethem'in annesidir. Hiç okula gitmez ve okuma yazmayı küçük kardeşi Salih'ten öğrenir. Kendisinde tam bir Anadolu kadını edası vardır. Dikiş nakışla ilgilenir, ev işlerinde oldukça beceriklidir. Eşini ve çocuklarını çok sever ve onlar için hep en iyisini yapmaya çalışır. Ayvalık'a göç ettikten sonra Ethem'i Saime ile evlendirmeyi düşünür ve bunu başarır. Çocuklarına çok iyi bir anne, eşi Halil Çavuş'a da çok iyi bir eştir. Yıllar sonra eşi Halil Çavuş felç olup vefat edince Ümmühan Hanım da bu acıya dayanamaz ve kısa süre sonra kendisi de vefat eder.

Saime:

Niyazi Amca ve Nafiye Teyze'nin kızı, Ethem'in eşidir. Fiziksel olarak, zayıf yüzlü ve elmacık kemiklidir. Evliliği boyunca Ethem ve çocuklarına çok emek verir ve onları mutlu eder. Ethem, eşi Saime hakkındaki düşüncelerini torunu Barbaros'a şöyle anlatır: "Çok iyi bir insandı babaannen, eşi zor bulunur bir kadındı, hele hele şimdiki hanımlara bakıyorum da onun değerini bir kere daha anlıyorum. Umarım hayattayken onu çok üzmemişimdir." (Deniz, 2013: 157) Ethem'in eşi Saime ve ilk aşkı Eleni arasında kalışı ise romanda şu cümlelerle verilir: "Barbaros ben babaanneni sevdim aslında. dedi. Sonra mahcup bir ifadeyle konuşmasını sürdürdü. Ama Eleni'yi hiçbir zaman unutmadım, çünkü ona âşıktım, hayatta âşık olduğum tek kadın oydu." (Deniz, 2013: 157) Saime ve Ethem'in Yüksel, Tuncer, Aysel adında üç çocuğu olur. Ama Saime ilk torunu Barbaros'tan başkasını göremeden beyin kanaması geçirir ve hayatını kaybeder. Ethem'in Saime'ye olan duyguları ise şöyle izah edilir: "Saime, beni affetsin, ona ihanet etmedim ama yine de kendimi her zaman kötü hissettim, sanki onu aldatıyor gibi." (Deniz, 2013: 157)

İrini:

Balıkesir'de yaşayan Rum kızıdır. Mübadele nedeniyle ailesi ile Midilli'ye göç eder. Burada okuyup öğretmenlik yapmıştır. Ailesi vefat edince Mihail Amca ona sahip çıkar ve evine alır. Onu da kızı Eleni ile büyütür. İrini ve Eleni iyi arkadaş olurlar. Mihail Amca, İrini'yi akrabası ile evlendirir. Ancak bu haber Eleni evlendi diye algılanır ve Ethem ile ailesine bu şekilde nakledilir. Bu büyük yanlış anlaşılmayı Ethem yıllar sonra Ağra'ya geldiğinde İrini'den öğrenir.

Maria Teyze:

Kahveci Pavlos Amca'nın eşidir. Oldukça tombul bir hanımdır. Yanakları kıpkırmızı sevecen bir kadındır. Pavlos Amca ile hiç çocukları olmaz. Bu nedenle Ethem ve kardeşlerini çok sever, onlarla çok ilgilenir. Ethem'in daimi müşterilerindedir. Ethem, evlerine her gittiğinde Maria Teyze, ondan mutlaka yoğurt alır. Ethem ve ailesi Ayvalık'a göç ettiklerinde en çok üzülen kişilerden biridir.

Romanda yukarıda sözü edilen kadın şahısların dışında şu kadın şahıslar da yer almaktadır. Angelika Teyze: Mihail Amca'nın eşi, Eleni'nin annesidir. Nafiye: Niyazi Amca'nın eşi, Saime'nin annesidir. Zariye Teyze: Eşkiyalar tarafından katledilen Fırıncı Hüsnü'nün eşi, Anadolu'da üsteğmen olan Kazım Abi'nin annesidir. Sofi: Hristo Amca'nın vefat eden eşidir. Aysel: Ethem'in kızıdır. En çok sevdiği çocuğudur. Mürvet: Rahmi'nin eşidir.

Mekân

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında mekânlar geçmişteki ve şimdiki mekânlar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Romandaki mekânları, Ethem'in gençlik ve olgunluk döneminde yaşadığı mekânlar olarak sınıflandırabiliriz. Roman, Ethem'in gençlik ve yaşlılık hallerini anlattığı için mekânlar da zamanlara uygun olarak değerlendirilmelidir. Roman, Ethem'in gençlik döneminde ailesiyle yaşadığı Midilli Adası'ndaki Ağra Köyü'nde başlar. Bu bölümlerde Ethem'in ailesi ve komşuları tanıtılır. Romanın sonlarında ise Ethem'in yaşlılık döneminde çocukları ve torunlarıyla geçirdiği mekân olan Havran'daki anıları anlatır. Ethem'in ve ailesinin yaşadığı mekân olan Midilli Adası kendisiyle özdeşleşmiş bir mekândır. Romanda Ethem'in sürekli özlemini duyduğu ve yaşadıklarını unutamadığı yer olarak verilir. Romanın başında Midilli'nin tasviri şöyle yapılır: "Midilli Adası'nın iki körfezinden büyüğü olan Kalloni Körfezi'nin Ege Deniziyle buluştuğu boğazı bile görmek mümkündür buradan. Güneşin deniz üzerindeki yansımalarının sakin görüntüsü, denizin körfezle birleştiği yerde hareketleniyordu. Denizin en sakin olduğu zamanlarda bile burada mutlaka dalga olurdu. Güneşin boğazdaki dalgalarda yansımaları, hareket eden birbirinden farklı renkleri ortaya çıkarıyordu. Pavlos Amcanın evinden bu manzarayı, hele hele akşamüstü güneş batarken gökyüzünde ortaya çıkan renk cümbüşünü ve onun denize yansımaları seyretmek büyümlü bir ortamda bulunuyormuş hissi yaratırdı insanda." (Deniz, 2013: 20) Romana adını veren söğüt ağacı ise Ethem ve Eleni'nin altında buluştukları mekân olarak dikkati çeker. Eleni, söğüt ağacı ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder: "Evet söğüt ağacı, senin altında yaşadığımız o güzel anları hiç unutmayacağız." (Deniz, 2013: 86) Romanın sonunda Eleni'nin mezarının bu söğüt ağacının dibinde olduğu vurgulanır. Ethem ve ailesinin göç ettiği Ayvalık ise romanda şu satırlarla anlatılır: "Çaylarımızı içerken bir yandan da etrafımız seyrettik. Çok yüksek bacaları olan zeytinyağı fabrikaları vardı kasabada, kıyıda ise sıra sıra dizilmiş balıkçı tekneleri. Kasaba oldukça sessizdi, kıyı boyunca sıra sıra dizilmiş iki katlı taştan yapılmış güzel evler sanki terk edilmiş gibiydi. Evlerin ahşap kepenkleri çoğunlukla kapalıydı. Etrafta sadece birkaç atlı araba ile yoldan geçen bir otomobil vardı..." (Deniz, 2013: 106) Ethem ve ailesi Ayvalık'tan kısa bir süre sonra Havran'a geçerler. Havran'dan ev ve zeytinlik alan aile oraya yerleşir. Bundan sonraki hayatlarını orada devam ettirirler. Mekân tasvirlerine fazla yer verilmeyen romanın başında olaylar Midilli'nin Ağra Köyü'nde geçerken Ethem ve ailesinin savaş sırasında yaşanan sıkıntılar sebebiyle mübadeleden önce Ayvalık'a göç etmeleri daha sonra da Havran'a yerleşmeleriyle devam eder.

Zaman

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında zamanı iki farklı şekilde değerlendirmek yerinde olur. Romandaki zamanı Ethem'in mübadele öncesine ait yaşadıkları ile Mübadele sonrası yaşadıkları şeklinde değerlendirebiliriz. Ethem'in kendi ağzından nakledilen olayları romanın sonunda torunu Barbaros'un gözlemleri vasıtasıyla öğreniriz. Ayrıca romanda birkaç yer dışında kesin tarihlerin verilmediği görülür. Romanda Lozan Barış Antlaşması'ndan, Kurtuluş Savaşı'ndan, o dönem tahtta olan padişahın, Mustafa Kemal Atatürk'ten bahsedilerek zamanın hangi tarihler arasında olduğu hakkında fikir verilir. Romanda zamanla ilgili şu bilgiler yer almaktadır: "Evimize yerleşeli beş ay olmuştu. Aylardan Şubatı. Padişah Vahdettin'in ülkeyi terk edişinin üzerinden üç ay geçmişti... 9 Şubat günü tüm evler bayraklarla süslenmişti." (Deniz, 2013: 114- 115) "Cumhuriyetin ilanı ve sanırım Mustafa Kemal Paşa'nın Cumhurbaşkanı seçilmesinin üzerinden sanırım dört beş ay geçmişti..." (Deniz, 2013: 120) Romanın ilerleyen bölümlerinde geriye dönüşler vasıtasıyla 1941

yılına dönülür. O yıllardan şöyle bahsedilir: “1941 yılıydı. II. Dünya Savaşı başlamış Avrupa kan gölüne dönmüştü. Mustafa Kemal Atatürk vefat edeli üç yıl olmuştu. Türkiye'nin yeni Cumhurbaşkanı İsmet İnönü idi.” (Deniz, 2013: 151) Romanın sonlarında Ethem, seksenli yaşların ortasında bir adam olarak karşımıza çıkar. Bu durum, romanda şöyle izah edilir: “Seksenli yaşların ortasında olan büyükbabam, burada gençleşmişti sanki.” (Deniz, 2013: 176) Romandaki zaman dilimi Ethem'in gençlik yıllarından başlayarak vefat ettiği seksenli yaşların ortasına kadar devam eder. Zamanlar net olarak verilmese de romandaki birçok olay, Ethem'in hatırlamaları ve geri dönüşler vasıtasıyla sunulmuştur. Roman, mübadele sürecine şahitlik eden Ethem'in sevdiği Eleni'den bu süreçten önce ayrılması, ömrünün sonuna kadar onu unutamaması ve ömrünün son zamanlarında onu görmek için gittiği Ağra'da onun bir hafta önce öldüğünü öğrenmesi, Türkiye'ye döndükten sonra kendisinin de vefat etmesi üzerine kuruludur. Romandaki zaman dilimleri arasındaki geçişler net tarihlerle verilmese de olaylar, romanın başkahramanı Ethem'in gençlik yıllarından vefatına kadar sürmüştür.

Tema

Ş. Levent Deniz'in Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanındaki tema “Mübadele olgusunun insanlar üzerindeki yıkıcı etkileri” söz grubuyla açıklanabilir. Bu zorunlu göç nedeniyle insanların evlerinden, işlerinden, sevgililerinden, dostlarından, komşularından, arkadaşlarından kısacası yurt olarak benimsedikleri topraklardan ayrılışları ve bu sebeple yaşadıkları acılar romandaki temaya vücut verir. Ethem'in annesi Ümmühan Hanım'ın ve babası Halil Çavuş'un ayrıldıkları topraklara olan özlemleri romanda şöyle dile getirilir: “...Midilli'yi, Ağra'yı anmadan geçirdikleri bir gün dahi olmamıştı. Orası onların doğup büyüdüğü yerd. Her şeyden önemlisi şimdi bir başka ülkeye ait olsa da, orası onlar için vatandı. Ve vatanlarının özlemiyle göçüp gitmişlerdi bu dünyadan.” (Deniz, 2013: 150) Yaşanan savaş nedeniyle Türkler ile Rumların karşı karşıya gelişi romanda şu satırlarla anlatılır: “Yüreğim sıkışıyor Eleni. Nerdeyse dört yüz elli yıldır Türklerle Rumlar bu adada birlikte yaşıyor, huzur ve mutluluk içinde, büyük bir hoşgörü içinde. Arkadaş olmuşlar, dost olmuşlar, komşu olmuşlar. Sıkıştıklarında birbirlerinin yardımına koşmuşlar. Ölülerini beraber gömmüşler. Bak şu karşıdaki mezarlıkta yatıyor Sofi Teyze. Marangoz Hrsito'nun karısı. En sol tarafta aşağıdan üçüncü sıra. Çok küçüktüm ama iyi hatırlıyorum o günü, bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyordu. Babam da annem de cenazeye katılmışlardı. Hatta mezar yeri biraz küçük açıldığı için büyütme gerekiyordu de babam mezar çukuruna girmiş, kazma kürekle büyütmişti çukuru. Her yer çamur olduğu için babamın da üstü başı çamur içinde kalmıştı. Sonra tabutu hep beraber çukura indirmişlerdi. Papaz dua okurken cenazeye katılan Müslümanlar da avuçlarını kendi inançları doğrultusunda açmış, dua etmişti. Herkes kendi bildiği duayı okumuş ve kimse bunu yadırgamamıştı çünkü aynı tanrıya inanıyorlardı. Bir de bugün geldiğimiz duruma bak!” (Deniz, 2013: 31-32) Görüldüğü gibi yüzyıllardır bir arada yaşayan milletlerin savaş vb. nedenlerle birbirlerine düşmanlık beslemeleri, bunun sonucunda yaşanan olaylar ve savaşın sonunda imzalanan zorunlu göç antlaşması yüzünden insanların vatan bildikleri topraklardan birçok şeyi arkalarında bırakarak ayrılmaları romandaki temanın merkezinde yer alır. Ethem'in sevdiği Eleni'den savaş neticesi ayrılması ve bir ömür boyu onun hasretini çekmesi de romanda şöyle ifade edilir: “Sana tüm hayat hikâyemi anlattım. Kavuşamadığımı aşkı, Elenimi artık biliyorsun. Zamanım azaldı, çok yaşlandım, hayatımın son baharındayım. Tek bir isteğim var bu hayattan; köyümü görmek. Gençliğimde gitmeye bir türlü cesaret edemediğim köyüme gitmek, oraları bir kere daha görmek istiyorum. Belki Elenimi de görürüm... Belki de Elenim çoktan ölmüştür, o zaman da en azından mezarına bir çiçek bırakır, dua ederim. Acı verse de buna hazırım.” (Deniz, 2013: 158) Türkler ve Rumlar arasında yaşananların bir politikadan ibaret olduğu ve bunun sonucunda Türklerin ve Rumların yakın gelecekte barış içinde yaşayamayacakları kadar karşı karşıya getirilmeleri neticesinde yaşanan acılar da romanda şöyle vurgulanır: “Politika diyorlar buna. Birtakım devletler ‘böl ve yönet’ politikası izliyorlar... Rumlar ve Türkler yakın gelecekte barış içinde yaşayamayacakları kadar karşı karşıya getirildi, karşılıklı çok büyük acılar çekildi... Tüm bu yaşananları, Türklerin ve Rumların karşılıklı yaptıklarını zaman zaman düşününce, insan insanlığından utanıyor. Çok üzgünüm, Allah bir daha iki topluma da böyle acılar yaşatmasın.” (Deniz, 2013: 126 – 127) Savaş sonrası Lozan'da imzalanan Mübadele Antlaşması ve onun neticesi Midilli'den Ayvalık'a gelenlerin durumu da romanda şöyle anlatılır: “Havran'a yerleşeli bir yılı aşkın bir süre geçmişti. Ülkede çok büyük değişiklikler yaşıyordu. Savaş tamamıyla bitmişti. Savaşın kudretli komutanlarından İsmet Paşa, Lozan'da barış antlaşmasını

imzalamıştı. Ancak kapsamlı bir barış antlaşmasından önce Türk ve Yunan Nüfus Mübadele Antlaşması imzalanmıştı. Yunanistan'daki Türkler Anadolu'ya, Anadolu'daki Rumlar da Yunanistan'a gideceklerdi. Özünde doğrudu bu mübadele fikri, iki ülkede bunca düşmanlıktan sonra kendi ülkelerinde yaşayan farklı milletlerin can güvenliğini sağlamakta zorluk çekecekti. Düşmanlık tohumu ekilmişti bir kere. Eğer bu antlaşma yapılmıyorsa başka büyük acılar kapıdaydı. Gerçi göç edenlerin içler acısı durumunu görünce, vatan bildikleri topraklardan zorla koparılan bu insanların sefaletini görünce hangi kararın ne kadar doğru olduğunu çok kere sorgulamışım. Allah her iki taraftan da göç etmek zorunda kalanların yardımcısı olsun! diye içimden geçirdiğim çok olmuştur. 15 Ekim'de, gemiyle Midilli'den Ayvalık'a ilk Türk göçmenlerin geleceğini öğrenince, belki içlerinde tanıdık vardır diye babamla Ayvalık'a gittik. Ayvalık rıhtımında büyük bir tören hazırlanmıştı. Milas adlı bir gemiyle gelen 950 kişi bandonun çaldığı marşlarla karşılandı. Her yer Türk bayraklarıyla donatılmıştı. Gelenler bir iki parça eşya dışında hiçbir şey getirememişlerdi, para bile. Sefaletleri her hallerinden belli oluyordu. Kim bilir göç edinceye kadar neler yaşamışlardı? Şaşkıncılar, bilmedikleri topraklara gelmişlerdi. Kimsenin yüzü gülmüyordu. Onlara 'adalılar' deniyordu. Yine de şanslı sayılırlardı, çünkü onları bağrına basan bir ülke vardı. Diğer bir şansları da Türkçe konuşabilmeleriydi. Bunu neden söylüyorum, çünkü sonraki aylarda Girit'ten göç edenlerin tek kelime Türkçe bilmediklerini görmüştük. Türk olmasına Türk, Müslüman olmasına Müslümandılar ama yüzyıllardır Rumlarla birlikte Anadolu'dan uzak yaşıyorlardı. Osmanlı dönemindeki hükümetler de bu adada yaşayan yurttaşlarına gereken ilgiyi göstermemişti, onlar da dillerini kaybetmişlerdi. Anadolu'ya göç edince çok büyük zorluklar yaşadılar, ne onlar yeni yurtlarına uyum sağlayabildiler ne de yerli halk onları olması gerektiği gibi kucaklayabildi. Ama yine de burada en azından canları güvendedi." (Deniz, 2013: 118 – 119) Kısacası romanda Ethem ve Eleni'nin ayrılıkla biten aşkı çevresinde mübadele olgusunun insanlar üzerindeki yıkıcı etkileri anlatılmaya çalışılmış romandaki temayı da bu hususlar şekillendirmiştir.

Anlatım

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında olaylar kahraman anlatıcının bakış açısı ile nakledilmektedir. Romanın başkahramanı Ethem, yaşananların yanında duygu, düşünce ve gözlemlerini bizzat kendisi anlatır. "Tam otomobil yanımıza varmıştı ki onu gördüm. Mustafa Kemal Paşa ikinci otomobildiydi. Yanında da bir hanım vardı, fotoğrafını hiç görmemiştik ama sanırım eşi Latife Hanım'dı. Bize el sallıyorlardı. Tam önümüzden geçerken Paşa ile göz göze geldik. Bana bakıyordu. O an benim için sanki zaman durmuştu. Gözlerinin rengi beni büyülemişti. Gözlerimi o bakışlardan alamıyordum. Kudretliydi. Vakurdu. Ama yüzünde mütevâzi bir taraf da vardı. Hafifçe tebessüm ediyordu. Önümüzden geçerken hala bakışları benim üzerimdeydi. Hayatımın en güzel anlarından biriydi." (Deniz, 2013: 115) Romanın sonlarında ise olaylar Ethem'in torunu Barbaros'un ağzından nakledilmektedir. Bu bölümlerde de müşahit anlatıcının bakış açısının kullanıldığını görürüz. "Ben kendimi hikâyenin büyüüne kaptırılmış, büyükbabamın tüm anlattıklarını soluksuz dinlemiştim. Acıklı bir aşk hikâyesiydi bu. Büyükbabam "Hazır evde kimse yokken seninle bir şey konuşmamız lazım" dediğinde doğrusu çok sıkılacağımı sanmıştım. Anlatılanlar belki büyükbabamın hikâyesiydi ama netice itibarıyla aynı zamanda atalarımın da hikâyesiydi. O günleri yaşananları, dinlemek çok ilginç gelmişti. Büyükbabam çok istemesine rağmen hiçbir zaman gazeteci veya yazar olamamıştı ama çok iyi bir anlatıcıydı." (Deniz, 2013: 156) Kısacası romandaki olaylar iki farklı göz ve iki farklı bakış açısı ile nakledilmiştir.

Sonuç

Midilli'de Söğüdün Gölgesinde romanında Mübadele'nin insanlar üzerindeki büyük etkisi üzerinde durulmuştur. Ethem ve Eleni'nin aşkı çevresinde kurgulanan olaylar, bizzat romanın başkahramanı durumundaki Ethem'in ağzından aktarılacak savaş ve mübadele neticesi insanların yaşadığı sıkıntılar, acılar anlatılmaya çalışılmıştır. Yüzyıllardır Midilli'de saygı ve sevgi çerçevesinde bir arada yaşayan Türkler ve Rumların birbirleri ile nasıl iyi anlaştıkları, birbirlerini ne çok sevdikleri üzerinde durulmuş, yaşanan savaş ortamı ve onun sonunda imzalanan Mübadele Antlaşması gereğince birbirlerinden nasıl ayrıldıkları anlatılmıştır. Mübadele gerçeğinin birçok acı ile yoğrulmuş hayatlara sebep olduğu bilinmektedir. Bu süreçte her iki milletin insanı da mağdur olmuştur. Romandaki Türk genci Ethem ile Rum kızı Eleni'nin aşkı da bu süreçte ayrılığa mahkum olmuştur. Her ikisi de birbirlerini severek fakat birbirlerine kavuşmadan bu hayata veda etmiştir. Savaşın ve

mübadelelerin ayırdığı bu iki genç ekseninde o dönemler ve o dönem insanının yaşadığı acı ve zorluklar ele alınmıştır. Roman; kurgusu, dil ve anlatımı ile okuyucu da farklı bir tat bırakmakta, mübadele gerçeğinin toplumlar üzerindeki yıkıcı etkisini çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Sonuç olarak Ş. Levent Deniz'in Midilli'de Söğüdün Gölgesinde adlı romanının, son dönem Türk romanında sıklıkla işlenmeye başlanan mübadele olgusunun anlatıldığı en güzel romanlardan birisi olduğu söylenilebilir.

KAYNAKLAR

Ayata, Yunus (2015) **Türk Romanında Nüfus Mübadelesi Sorunu ve Bir Mübadele Romanı Olarak Mor Kaftanlı Selanik**, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.39, S.1, s.21 – 56, Sivas

Deniz, Ş. Levent, (2013) **Midilli'de Söğüdün Gölgesinde**, Aya Yayınları, İstanbul

Sakallı, Fatih (2015a) **Türk Hikâyesinde Mübadele**, Sobider (Sosyal Bilimler Dergisi), The Journal of Social Science, S.4, s.101-116, Malatya

Sakallı, Fatih (2015b) **Bir Mübadele Romanı: Hasret**, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi, S. 11, s. 19 – 34, Ankara

SAMIHA AYVERDİ'NİN ESERLERİNDE OSMANLI DEVLETİ'NİN İDEAL CEMİYET DÜZENİNİN UNSURLARI

Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR*

ÖZET

Osmanlı Devleti, asırların getirdiği tecrübe ile kendine has bir içtimai düzen inşa etmiştir. Milletin örf ve adetlerini, kültürünü, dini değerlerini dikkate alarak bir medeniyet dairesi oluşturmuştur. Samiha Ayverdi, bu dairede yetişmiş biri olarak bu içtimai düzene vurgu yaparak bir farkındalık yaratmak ister. Ayverdi, hem denemelerinde, hem romanlarında hem de hatıralarında Osmanlı toplum düzeninin meydana getirdiği huzuru, bireylerde oluşturduğu aidiyet duygusunu sık sık vurgular. Devletin meydana getirdiği bu düzenin Doğu ve İslam medeniyetinin tekamülü olarak duyumsatır. Batılılaşma ile beraber yaşanan içtimai buhranlar ve aydınların başka içtimai düzen arayışları çabası içinde olmaları karşısında, Ayverdi, Osmanlı'nın cemiyet düzeninin korunmasını ve devamını ister. Bu çalışmada, yazarın roman ve hatıralarından hareketle, adı geçen toplumsal düzeni var eden unsurlar üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Samiha Ayverdi, Osmanlı, Toplumsal düzen, İslam Medeniyeti, Aile, Abide Şahsiyetler.

COMPONENTS OF OTTOMAN EMPIRE'S IDEAL SOCIETY LAYOUT IN SAMIHA AYVERDİ'S WORKS

ABSTRACT

Ottoman Empire built an exclusive social order by centuries of experience. It constituted a civilization circle considering customs, culture and religious values of the nation. Samiha Ayverdi, as someone who grew in this circle, wanted to raise awareness putting emphasis on this social order. Ayverdi often emphasized the peace brought by Ottoman social order and sense of belonging it created on individuals both in her essays, novels and recollections. She made this social order created by the State feel as an evolution of East and Islam civilization. Ayverdi requested that social order of Ottoman be protected and continued against Westernization-based social unrest and quests of intelligentsia for other social orders. In this paper, with reference to the novels and recollections of the author, emphasis will be laid upon elements that bring the mentioned social order into existence.

Keywords: Samiha Ayverdi, Ottoman, Social Order, Islam civilization, Family, Monumental figures.

Giriş

Osmanlı Devleti, asırlardır beslendiği kültür kaynaklarını bir potada eritmiş ve bundan şifahi bir Şark medeniyeti yani İslam medeniyeti oluşturmuştur. Osmanlı, Selçuklu başta olmak üzere Türk milletinden devraldığı kültürel mirası, diğer müslüman toplulukların kültürleriyle bütünleştirmiş ve nesilden nesile aktarmayı bilmiştir. İmparatorlukta oluşan medeniyetin en önemli özelliği insan merkezli olmasıdır. İnsan denen varlığı, bütün değerlerin üstünde tutmuştur. Bu ince ve hassas anlayıştan dolayı bu büyük medeniyetin zabıt ve kaydı olmamıştır. Toplumsal düzeni kanunla sağlamaktan ziyade bireyin gönlüne hitap ederek kurmayı öncelleştirir. Ortaya çıkan durumu kanundan önce iman” şeklinde özetlemek mümkündür. Bu nedenle, Osmanlı toplumu, var olan içtimai düzenin devamını istemiş ve bunun için canla başla çalışmıştır. “Edebiyat, özellikle kolektif kimlik tesis etme, toplumsal bilinç durumu belirleme, cemaatsel birlik sağlama, ulusal, dinsel ve ideolojik anlam haritaları örme bağlamında kendine yer açmaktadır” (Alver, 2012: 17) sözünden hareketle, Ayverdi, edebiyat biliminin imkânlarını kullanarak bir Osmanlı medeniyeti ortak şuurunu oluşturma gayretindedir.

* Siirt Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi

Osmanlı cemiyet yapısının sosyolojisi incelendiğinde, mükemmel bir toplumsal nizamın mevcudiyeti göze çarpmaktadır. Yeğpare bir bütünlük arz eden bu nizam, içtimai ve ailevi terbiye ile yoğrulmuş, dürüst ve mesuliyet bilinciyle hareket eden bir cemiyet terkiibini meydana getirmiştir. Asırların sonunda her açıdan etik ve estetik olarak kemale ermiş bir toplum oluşmuştur. Samiha Ayverdi, cemiyet şuuru temelinde gelişen Osmanlı medeniyetinin tiryakisidir. Özellikle *Boğaziçi'nde Tarih, İstanbul Geceleri, İbrahim Efendi Konağı* gibi hatıra eserlerinde ve romanlarında bu medeniyeti ve toplumsal terkiibi derinlemesine ele alır. Bu toplumsal terkiibin, her alana kök salmış bazı unsurlar sayesinde ayakta kaldığı görülebilir. Bu unsurlar dört başı mamur Osmanlı konak Paşaları, insan-ı kamiller, meclisler ve aile ocağı olduğu tespit edilebilir.

1. Abide Şahsiyetler

1.1. Hafıza Şahsiyetler-Konak Paşaları

İnsanı her şeyden üstün tutan, maddeyi dışlayan Osmanlı medeniyet ve toplum anlayışı zamanla, meyvesini vermiş ve mevki ve makamın verdiği gücü suiistimal etmeyen kullanmayan bürokrat paşalar yetişmiştir. “Abide şahsiyet”ler olarak tanımlanabilen bu kişiler, adı geçen medeniyetin çınarlarıdır. Kökleri derinlere inen anlayışın sarsılmaz anıtlarıdır. Toplumsal yapının en önemli ayağıdır. Farklı sınıfların ve etnik yapıların bulunduğu Osmanlı toplumunun en önemli birleştirici unsurudurlar. Bu bağlamda, meydana gelebilecek toplumsal taşkınlıkların emniyet supabıdır. Herkese eşit muamelede bulunan, görevlerini layıkıyla yapan, idari ve toplumsal değişimin gerekliliğine inanmakla beraber Meşrutiyet’e olumsuz bakan bireylerdir. Geriye dönüş tekniği kullanılarak hayatlarını ve kişiliklerini ve dünya görüşlerini öğrendiğimiz bu şahsiyetlerin geçmişi yansıtmakla yazar, aslında Osmanlı toplumunun bir panoramasını çizmek ister. Böylece kendiliğinden gelişen bu şifahi kültürün göstergeleri olan bütün merasimleri gelecek nesillere aktarır. Pierre Nora'nın *Hafıza Mekânları* tabirini, bu kişilere uyarlayıp “Hafıza Şahsiyetler” şeklinde ifade edilebilir. Bu anlayıştan hareketle, Samiha Ayverdi hatıra eserlerinde ve romanlarında kadın erkek eşsiz şahsiyetleri işler.

Orta Asya'dan kopup gelen ön Asya'da Selçuklu ve nihayetinde Osmanlı kültürü ile şekillenen medeniyetin ortaya çıkardığı insan prototipi, yazarın kendisi de şiddetle destekler. Bu insan tipi, Osmanlı kültürünün yaşayan canlı örnekleridir. Daha çok İstanbul'da zirve noktaya ulaşan bu canlı örnekler “İstanbul Beyefendisi”, “İstanbul Hanımefendisi” sözcükleriyle de tanımlanırlar. Birbirlerine benzemelerine rağmen, ferdi karakterlerinden dolayı aynı şablona sıkıştırmam mümkün değildir. *İnsan ve Şeytan* romanında yer yer alan Maliye Nazırı Halim Paşa, *Mesihpaşa İmamı* romanında Namık Paşa bunlardandır. Bu çalışmada, Büyük Halim Paşa konağının efendisi, Halim Paşa'dan hareketle bu şahsiyetler irdelenecektir. Farklı milletlerden oluşan dev personel kadrosuyla, Halim Paşa konağı ayrı bir mimari şahsiyet olarak romanda duyumsatılır. Ancak biz burada konağın işleyiş düzenini, ihtişamını bir tarafa bırakıp konumuz olan Halim Paşa'yı ele alacağız. Tıpkı Osmanlı medeniyeti gibi, Halim Paşa da insan odaklı bir anlayıştır.

Halim Paşa, bürokrasiden gelen biridir. Elit çevreden gelmesi, ona insan olduğunu unutturmamıştır. İyilik abidesi biri olarak yansıtılır Paşa. Ona yazarın gözünde anıtsal bir kimlik kazandıran, devlet memurundan çok fazla bir hassasiyete sahip olmasıdır. Her hareketi olumlu olarak yansıtılmıştır. Geleneksel konak kültürünü ve terbiyesini devam ettirir. Konağın en alt sınıftaki personelin hal ve hatırını sorar, onlara insan muamelesi yapar. Halim Paşa, konaktaki hizmet takımının gönlünde taht kurmuştur. Yazarın idealize ettiği kültür dünyasının en önemli ögesidir. İyilikleriyle adeta bir hayır kurumu gibidir. Evinde yetiştirdiği aşçı başı Şakir Ağa'nın oğlu başkahraman Şevket'in köydeki yoksul akrabalarını ziyaret edip maddi yardımda bulunmasını da destekleyerek “İnsanlar belki senin için ayrı ayrı varlıkların sahibidir; fakat ben birbirinin yabancı olan tek fert tanımam. ‘Ben, sen’ itibari ve avamî tasniflerdir. (İnsan ve Şeytan: 68) der ve onlara yapılan yardımın kendisine de yapıldığını belirtir. Arabacının ata vurduğu her kamçı darbelerini kendi sırtında hissetmesi, kâhya kadın Nasib Hanım'ın yaşlanıp iş gücünden düştükten sonra bile kadına sahiplenmesi insan merkezli anlayışın tezahürleridir. Bu çerçevede ele alındığında Halim Paşa ve Namık Paşa gibi şahsiyetler, bulunduğu mevki itibarıyla toplumsal dokunun en önemli unsurudurlar. Nasıl ki bir kentin mimarisini güzelleştiren ve kente değer katan tarihi, mimari abideler, şaheserler ise

adı geçen Paşa da toplum denilen kentin en önemli insan abidesidir. Kentin silüetini zenginleştiren mimari yapılar gibi bu şahsiyetlerde Osmanlı toplumunun silüetini zenginleştirirler.

Müstesna şahsiyetler olan bu Paşaların yaşadıkları mekânlar bir çekim merkezidir. Örneğin hayırseverlikte sınır tanımayan Namık Paşa'nın iyilik kolları, bütün kesimleri kapsayacak şekilde kucaklayıcı olur. Paşa, uygun bir mevsimde mehtapta sünnet törenleri tertip ederek özellikle yoksul halkın burada toplanmasını sağlar. Bu merasimlerden, konaktan ayrılıp giden cariyelerin çocukları, yetim ve yoksul çocukları da yararlanır. Farklı eğlencelere sahne olan ve selamlıkta meydana gelen bu törenler, halkın katılımıyla geniş bir bazen bir kültür şölenine dönüşürler. "Halk esprilerine, halk edebiyatına coşup taşma fırsatı veren bütün kalburüstü popüler sanatkarların bir araya gelmelerine vesile olan merasimlere rağbet" (Mesihpaşa İmamı: 102) eden Paşa, halk kültürünün en önemli unsurları olan meddahlar, karagöz oyunu, Kavuklu Hamdi ile Pişekâr Küçük İsmail'in orta oyunları sahnelenirdi. Halk ile devletin kaynaşmasını pekiştiren bu merasimler, cemiyet ile millet arasındaki irtibatı güçlendirirlerdi. Diğer Paşalar gibi Namık Paşa'nın halk kültürüne olan ilgisi sayesinde cemiyet bir aidiyet duygusu hisseder. Halk ile devlet erkânı arasındaki duygusal kopuş engellenmiş olur. Böylece ileride meydana gelebilecek asayişsizliklerin ve sosyal patlamaların önü kesilmiş olur.

Halim Paşa'yı başkahraman Şevket ve anlatıcının sözlerinden hareketle tanırız. Paşa'nın kültürel alt yapısı Orta Asya'dan kopup Anadolu'da Selçuklu Osmanlı çağlarının idraki temelinde gelişmiştir. Yani Paşa, Osmanlı kültürünü içine sindirmiş biridir. Bu kültürün dünyaya ve ahirete bakan taraflarını bilen ve yaşayan bir kişidir. Örneğin selamlıkta müzik aletlerini tertiplemesi dünyaya bakan tarafını gösterir. Paşa, belirli gün ve gecelerde konakta tutkun olduğu musiki ziyafetleri verir. Bu ziyafetlerde musiki dinlerken ulaşılmaz bir haz içinde kendinden geçer. Romanda böyle bir musiki faslı sırasında, ezan okununca, faslı durdurur ve çevredekilerin hoşnut olmadıklarını hissederek şöyle seslenir: "Müezzinin müminleri ibadete davet ettiği sese kendi hazzımı okşayan sestene daha ziyade hürmetim vardır. İnsanlar, nefislerinin hazlarına hâkim olabildikleri nisbette insan olurlar. Ben böyle düşünürüm; fakat başka türlü düşünenlerin de fikirlerine hürmet ederim". (İnsan ve Şeytan: 68). Müzik zevki, ezandan duyduğu vecd derecesindeki hazzı mağlup olmuştur.

Birer "abide şahsiyet" olan bu paşalar, şifai yani yazılı kaydı bulunmayan Osmanlı kültürünün zirve şahsiyetleridirler. Bunlar kanuni bir zorunluluk olmaksızın konaktaki hizmetli kadrosuna özellikle yerlerinden yurtlarından koparılan cariyelere karşı sonsuz bir iyilik ve merhamet duygusu ile yaklaşır. Vezirler ve büyük konak paşaları, hizmet süreleri dolan kalfa, halayık gibi cariyeleri kapı dışarı etmez onları evlendirip ev bark sahibi yaparlardı. *Mesihpaşa İmamı* romanında Namık Paşa, böyle bir müstesna davranışta bulunur. Konağın imamı Rakım Efendi'yi Dilbercan Kalfa ile baş göz eden Paşa, çeyizlerini ve Zincirlikuyu'da saray yavrusu bir evi onlara hibe eder. Paşa, kızları evlendirmekle yetinmez: "Bu izdivaçların yetiştirdiği çocuklara karşı da kendini bir nevi borçla mükellef sayar, bayramlarda, kandillerde elini öpmeye gelen bu küçüklere hediyelerini dağıtır, onların okuma çağına gelenlerini mektebe başlatırdı. O zamanlar mektebe başlamak da bir hayli debdebeli ve masraflı olurdu. Her merasim, aşağı yukarı birbirinin eşi olmakla beraber, gözden çıkarılan masrafa göre işin ehemmiyeti değişirdi" (Mesihpaşa İmamı: 101). Bu nedenle konak halk nezdinde tılsımlı bir konak haline gelir. Bütün bunların yazılı kanunda yeri olmadığı halde, toplumun ananevi geleneğinde sözü geçen adetlerdendir: "Birer toplum yasası haline gelen bu kaidelere en ufak bir kayıtsızlık, toplumdaki dışlanmaya yol açar. Bu bakımdan, bireyler, yasaların verdikleri cezadan çok insanların takdirini önemserler. Paşa da gerek yaratılışından gelen iyilikseverliği gerekse toplumun yazılı olmayan bu yasası sayesinde, cariyelerini evlendirir." (Yaşar, 2013: 186).

İdeal bir portresi olan Halim Paşa, oryantal ve yerli etkinlikleri ve sembolleri sevdiği gibi ibadetlerini de ihmal etmez. Bu aslında Ayverdi'nin çok az kahramanında bulunan bir özelliktir. Yazar genelde, olumlu portrelerini çizdiği kahramanların iç dünyalarındaki huzuru yansıtmakla yetinir. Bu tür kişilerin, ibadet etmeleri az rastlanan bir durumdur. Ancak Halim Paşa'da şaşılacak derecede muhafazakar bir şahsiyet çizme eğilimindedir. Paşa'nın sert bir şekilde müziği susturması ve günde beş vakit namaz kılması bunu kanıtlar. Hemen şunu belirtmek gerekir ki, bu kişiler çok dindar değiller. Ayverdi, bir başka eserinde, tophane müşiri olarak bilinen Zeki Paşa'dan söz açarken "sofu olmadıkları halde İslam'ın çizgisini" (Küplüçü'deki Köşk, 20) aşmadıklarını, haram yemediklerini vurgular.

Halim Paşa, bütün yönleriyle kusursuz bir kişiliğe sahiptir. Romanda pozitif bilimleri her şeyin üstünde tutan Sururî Bey'e verdiği cevaplar onun geleneksel bir iman anlayışın ötesinde bir imana sahip olduğunu gösterir. Süruri Bey'in gelecekte bilimin çok şeyi, gayb alemini çözeceğini metafiziğin yetersiz kalacağına dair ifadelerine karşılık Halim Paşa, şu veciz ifadelerle yanıt verir: "Eğer hilkat seni kendisini tanımaktan mahcub etmeseydi, beyazı siyah görmek yanlısını işleyemezdin. Hak, bütün eşyanın aynıdır, lakin kıskançlığı, hakikatini gizler. Senin inkârın da gene ondan olduğu için ne diyebilirim? Yalnız şunu söyleyeyim ki, sen, öğrendiğin, bildiğin her şey için bir vasıtasın, hem de zavallı bir vasıta. Hilkat sana, çalış, öğren ve öğret, diye mükemmel bir varlık hediye etmiş. Sen ise akıl yordamıyla yakaladığın bilgilerin, aydınlıkta görülen bilgiler yanında ne zavallı şeyler olduklarını bilmiyorsun. İlim diye isimlendirilen bilgilere mabut gibi tapma!" (İnsan ve Şeytan: 73) ifadeleriyle cevap vermesi bir ahçı çocuğu Şevket'i hareme aldıktan sonra okula göndermesi Paşa'nın eşitlikçi zihniyetini ortaya koyduğu gibi fırsat eşitliğine de imkan verdiğini gösterir. Konak aşçısının oğlu Şevket, yedi yaşında uşak dairesinde girdiği bu mekânda konağın bütün parasal işlerini düzenleme görevine getirilir. Bu bakımdan toplumun güçlenmesi için bu kişilerin varlığının gerekliliği bir kez daha vurgulanmak istenmektedir.

Halim Paşa, devlet işleyişinde bir şeylerin aksak gittiğini bilmektedir. "Devlete bir hizmetim olsun diye çalışıyorum, ahlaksızlık öyle almış yürümüş ki..." (İnsan ve Şeytan: 65) sözleri bunu doğrulamaktadır. Buna karşın Meşrutiyet'i de olumsuzlamaktadır. Meşrutiyet'e karşı oluşu, kişisel çıkarlardan kaynaklanmaz. Tam tersine ülke menfaatlerini gözeterek tavır alır. Ona göre bu hareket ilimsiz, temelsiz, başboş bir çete hareketidir. Paşa ile anlatıcı söz konusu siyasi harekete karşı aynı menfi pozisyonundadırlar. Anlatıcının "Meşrutiyet denen yaygaracı dudak siyasi hayata olduğu kadar, içtimai ahenge de: 'Dur!' emrini verdi" ifadeleri Meşrutiyeti sosyal yaşama müdahale etmek ve sosyal çarklardaki harmoniyi bozmakla suçlar.

1.2. "Kamil İnsan": Manevi Şahsiyetler

Batmayan Gün romanında Prof. Dr. Kerim Bey, *Son Menzil*'de Ali Feyyaz ve *Yolcu Nereye Gidiyorsun*'da adı açıklanmayan "Dost" gibi kişiler, tasavvufi bilgilerle donatılan "ideal" ve "kâmil" insanlardır. Huzuru nefis terbiyesinde arayan bu kişilerin varlığı, hemen hemen her romanda vardır. Temel düşünceleri, kendini bilen kimse, şüphesiz topluma da kendine de faydalı olur. Bu da Osmanlı medeniyetinin temelidir. Samiha Ayverdi, bu kişileri, aristokrat bir çevreden seçmiştir. Mütevazi olmakla beraber yukarıda adı geçen Paşalar gibi halkçı değildirler. Kültür seviyeleri ve kariyerleri ile kendilerini yüksek zümrede ispatlamış kimselerdir. Dini anlayışları bağnazlığa varan taassup derecesinde değildir. Romanlarda, bu kişiler, madde dünyasında boğulup kalan seküler elit kesimin karşısına çıkarılmış tiplerdir.

Çalışmada Dr. Kerim Bey'den hareketle konuyu işleyeceğiz. Prof. Dr. Kerim Bey, *Batmayan Gün* romanında kariyeri ve manevi dünyasıyla ilgi uyandıran tıp doktorudur. Romanın ortalarına kadar, "K", olarak yer alan kişi, olay örgüsünün ilerleyen sayfalarında Dr. Kerim Bey olduğu anlaşılır. Yazar tarafından müstesna sözcüklerle tasvir edilir. "O, benzeri olmayan bir definedir. O, İskender'in zulmette arayıp bulamadığı ab-ı hayattır. O, edebiyat serhatlarını aşıp gelen manevi bir selamdır." (Batmayan Gün: 82). Cemalnur Sargut'a göre, Kerim Bey, Ken'an Rifai'yi temsil eder: "Batmayan Gün, önce Ken'an Rifai'yi anlatır. Samiha Ayverdi'nin müşidiyle ilişkisini ve tasavvufun iç yüzünü ortaya koyar. Samiha Ayverdi'nin en büyük eseridir. Aslında *Batmayan Gün*'de çok önemli bir nokta var. Aynı manayı taşıyan iki sultandan İrfan Paşa'yla Kerim Bey'den bahsediyor. Buradan anlıyoruz ki müşid-i kâmiller arasında fark yoktur" (Sargut, 2012: 137-138). Dr. Kerim Bey, mesleğinde iyi bir doktor olmasına rağmen entelektüel yönü olan bir şahsiyettir. Aydın bir kişiliği vardır. Münevver kişiliği, Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan pozitivist mahiyette değildir. Kerim Bey, akli önemsemekle beraber daha çok mana âlemine değer verir. Maddeden ziyade maneviyat üzerinde durur. Bu bağlamda, günlük siyasi tartışmaların içinde yer almazlar. Bunda siyasi tartışmaların, toplumdaki manevi şahsiyetlerini zedeleyeceği düşüncesi önemli rol oynar.

Romanın başkahramanı Aliye'dir. Aliye, mana dünyasına önem vermekle beraber, genç yaşında gel-gitler yaşayan bir karakterdir. Ancak, dedesi İrfan Bey'in "Beyrut Notları'nı okurken üniversiteli bir genç olan "K", ilerleyen yıllarda Dr. Kerim olarak Berlin'de Aliye'nin karşısına çıkar. Dr. Kerim Bey, kızın ilgisini çeker ve Aliye'yi düşünceleriyle etkiler. Ruhundaki cevelanlara son vermesine

yardımcı olur. Kimlik arayışındaki Aliye'nin aydınlanmasına rehber olur. Örneğin Aliye'ye bir muamma gibi gelen dedesinin "Her şey güzeldir, fenalık iyiliğin bir derecesidir" sözünün anlamını "K"nın aşağıdaki örneği muammayı çözmeye yardımcı olur: "Bir saray, güzel bir kâşane, yalnız müzeyyen ve muhteşem kısımlardan mı ibarettir? Onun içinde izbesi, kömürlüğü, helâsı ve her türlü süfli kısımları da vardır. Eğer bütün bunlar olmazsa, o bina tam ve işe yarar mahiyette olabilir mi? Demek ki pis ve fena görülen şeyler de iyi ve faydalı imiş. Bir ev için bir billur bardak ne kadar lazımsa, çöp tenekesi, yerleri silen bir paçavra da o kadar lazımdır. Fakat birliğe yetişemeyen güç, bunu göremez ve bu manayı idrak edemez" (Batmayan Gün: 123). Burada zıtlar aleminin önemi vurgulanmaktadır.

Kerim Bey, Doğu dünyasına daha çok ilgi duyar. Bu çerçevede, Beyrut'ta iken Vali İrfan Paşa'dan Farsça derslerini alır. Genç yaşta Farsçaya ilgi duyması, Tanzimat döneminde gençliğini Avrupalı yaşamın hüküm sürdüğü mekânlarda geçiren köksüz alafranga tiplerden farklı olduğunu gösterir. Kerim Bey, aynı zamanda oryantal değer ve mekânlara da tutkundur. Gençliğinden beri Medine'nin hasretini çeker. Onun için Medine, Paris ve Berlin'den önce gelir. Avrupa'da eğitim görürken bile bir an önce bu şehre gidip gönül köprüsünü kuvvetlendirmek ister. Bunun için ilk görevini, kendi isteğiyle Medine'de yaparak aradığı istikrarı ve dinginliği yakalar ve şunları ekler: "Medine, sanki mücerret ruhların karargâhıdır. Medine insanı gönlünden yakalar" (BG: 197) der. O, eserde köksüz bir şekilde batılılaşan Dr. Hüsnü ve Fikriye Hanımlar gibi Doğu'ya ait sembolleri reddeden bir anlayışta değildir. Onun Medine'ye olan hayranlığını bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Bu karakterler, yüksek sosyete ve elit tabakada maneviyattan yoksun bir şekilde Batılılaşan tiplere karşı bir model olarak yansıtılmıştır. Ayverdi, Batı medeniyetini bir din gibi sunan Tanzimat devri tehlikesine karşı, bu maneviyatçı karakterleri çıkarmıştır. Batıdaki gelişmelerden habersiz kendi insanını hor gören Tanzimat insanının tam tersine manevi yönü kuvvetli ancak Avrupa'daki filozofları da tanıyan kişilerdir bunlar. Her bakımdan kusursuz insanlardır. Fiziksel özellikleriyle idealize edilen Dr. Kerim Bey, düşünsel zeminde de idealize edilmiştir. Örneğin konuşmalarında Sokrates, Kant gibi batılı düşünürlerden örnekler verir ve bunları İslam düşüncesiyle bütünleştirme gayreti içindedir. İslam maneviyatıyla beslenen Kerim Bey, batı insanının önemli bazı hasletlerini de almıştır. Dakiktir. Bir kronometre gibi verdiği söze sadık kalması bundan kaynaklanır. Sentez bir dünya görüşüne sahip Kerim Bey, Berlin'de iken yabancılarla iyi ilişkiler kurar. Profesör Kramon adındaki arkadaşını kişiyi ziyaret eder.

Kerim Bey'in temel düşüncesine göre insanoğlu bunca geçen zamana karşı teknolojiye yani madde dünyasında çok mesafe almışsa da manevi âlemde çok mesafe almamıştır. "Medeniyetin eli beşeriyetin kirlerini yıkamak için çok kısadır. Görüyorsunuz ki insan taş devrinde nasıl kan dökücü idiyse, bu asırda da aynen öyledir. Ama o zaman tırnakları, sopa ve baltalarıyla yaptığı bu işi, bugün tüfenkleri, mitralyözleri, tayyareleri, tankları zahirli gazlarıyla yapıyor" (BG: 260). "Medeniyet" sözcüğü ile Batı'yı kast ettiği muhakkaktır.

2. Toplumsal Terkipler

2.1. Aile Ocağı-Geleneksel Evler

Burada aile ve geleneksel ev kavramları beraber ele alınacaktır. Aile kurumu, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurduğu medeniyet zincirinin bir başka önemli müessesesidir. Ayverdi, aileyi Osmanlı medeniyet terkinin sarsılmaz halkası olduğunu belirtir: "Cemiyet yapısının en ufak fakat en sağlam hücresi Orta Asya ile İslam'ın iç içe geçmiş müstesna dokusu sayesinde, her türlü yıkıcı tesir ve hücumlara dayanmış, direnmiş böylece de, eli kılıç tutan bütün düşman saldırılarına karşı, memlekete asırlarca sütü temiz bir insan gücü, zehirlere karşı koyan bir panzehir yetiştirmişti" (Kaybolan Anahtar: 2009: 24) şeklinde vasıflandırdığı aileyi Osmanlı cemiyetinin bir sigortası olarak görür. Bu çerçevede aile "Türk toplumunda, korunaklı yapısıyla tehlikeleri toplumdan da uzaklaştırıp emniyet sübabını gören edep yuvasıdır" (Uymur, 2008: 46).

Aileyi barındıran ev bireyler için bir korunaktır: "Esasen ev o zamanlarda ev kadını için vazife, mesuliyet ve zevklerinin hemen tamamına sahne olan yarı mukaddes bir makam olduğu kadar, erkek için de işinden arta kalan zamanını doldurması teamül olan mahrem bir sığınak hükmünde idi" (İbrahim Efendi Konağı: 187). Bu evlerde örf ve adetler, ahlak kaideleri baskındır. Bir müeyyide

olmamasına karşın örf ve adetlere riayet edilir ve böylece toplumsal nizam uzun süre sağlanmıştır. Bu adetlerden biri ailenin yaşlısına duyulan şefkattir. “köşesinde oturmaktan gayri aile içinde herhangi bir işte fiili yardımın kalmamış o aile ihtiyarına, evlatlarının: sen bizim başımızın tacısın evin bereketisin!” diyerek bir yandan ahlaki bir yandan da hukuki vecibeleri yerine getirmek suretiyle ailenin huzuruna nefes açacak menfez meydana getirmeleri, eskilerin bir selamet ve huzur ortamı idi” (Ratibe, 300). Ailedeki örf ve adet geleneğine saygınlık, büyük bir sükunet sağlamıştır. Bu nedenle, yıllarca hukuka, mahkemelere çok az ihtiyaç duyulmuştur.

Bunun dışında doğumların, ölümlerin, evlenmelerin gerçekleştiği hayatın nirengi noktasıdır. Batılılaşma ile beraber insanların henüz yerlerinden yurtlarından soğumamış olduğu dönemlerde ev, hayatın ta merkezidir. Sadece dinlenme ihtiyacının giderildiği, otel gibi kullanıldığı zamanlar daha gelmemiştir. Bu çerçevede yazar, aile müessesesinin, devletin diğer kurumlarının yok olmaması için tek başına mücadele eden bir kurum olarak yansır.

Aile, Osmanlı toplumunun el sanatlarının, Türk ve İslam ahlakının neşve u nema bulduğu, çocukluğun şekillendiği, geleneksel ev kültürünün yaşatıldığı bir yerdir. Osmanlı cemiyetinde gece hayatı olmadığından, ev ve aile oldukça önemlidir. Özellikle uzun kış gecelerinde, aile bir ocak haline dönüşüp farklı etkinliklerin yapıldığı yerdir. Burada aile ocağının gelişip serpildiği yerler, evlerdir. Bu evler, orta halli, vasat bir Osmanlı vatandaşının yaşadığı mekânlardır. Paşa ve vezirlerin yaşadığı konaklar bunların dışındadır. Müstakil, bir veya iki katlı, geniş bir sofası olan doğumdan ölüme kadar bütün hayatın geçtiği mekânlardır. Mutlaka bir bahçesi ve bahçede de bir asması olan bu evler, o dönem insanının toprak ile iç içe olmasını sağlamıştır.

Evin müstakil ve bahçeli olması tabiatla iç içe olmasını sağladığı gibi insanlarla da iç içe olmasını sağlamıştır. Bu bahçeli evler, komşuluk ilişkilerini ve sokak kültürünü kuvvetlendirmiştir. *Küplüce'deki Köşk* eserinde yazarın verdiği misal bunu çok güzel ispatlar: “Lûtfiye Hanım'ın devamlı kaynayan çay ibrikleri vardır; ancak bunlar yalnız misafirlere ikrâm için değildir. Soğuk ve karlı havalarda kapıya kadar inerek, bu sıcak çaydan, sokaktan geçen simitçiye, hattâ çöpçüye dahî götürmekten üşenmez. Ayın yarısı olmadan parası bitse de, çantasının gene doldurulacağını bildiği için, hastanın, muhtacın elleri sanki kendi cebindeymiş gibi imkânı ölçüsünde her birini ferahlatır, yüzlerini güldürür. (s. 131). Bir mahalle kültürünün kurulmasını sağlayan bu yardımlaşma ve selamlaşma, bir boyun borcu olarak bilinir ve günlük hayatlarında yapılması gereken bir vazife olarak telakki ederlerdi. Bunlar, Osmanlı cemiyetinin temelindeki dostluk ve edep anlayışını gösteren toplumsal normlardır.

Bu evlerde yaşayan kadınlar sayesinde, yardımlaşma ve imcece usulü işler sayesinde bir mahalle kültürü yaşatılır. Her ev adeta fakir komşusunu gözetken bir “rahmet kapısı”dır. Metanetli, çalışkan, temizliği seven bu kadın tipi, evin bir köşesinde başta soğuk algınlığı olmak üzere okumadan elde ettiği kadınlık ilmi ile harika ilaçlar yapardı: “Soğuk algınlığına karşı içine kırk türlü bahar karıştırılıp seneden seneye yapılan kırmızı şurubu kimin dolabında bulunmazdı ki? Bu ilaç bazen konuyu komşuyu bir araya getirecek bir külfet ve emekle kaynatılır ve günlerce süren iş bitince de, eşe dosta şişe şişe hediye edilirdi” (İbrahim Efendi Konağı: 107). Bu kadın ve ev kültürü zamanın her farklı anını, tabiattaki her değişikliği anlamlandırıp yardım etmek, yaptığı yemeği eşe dosta fakir fukaraya dağıtmak için fırsat yapmıştır.

Bu evlerin dış görünüşlerinde mütevazilik hakimdir. Dini simgelerin diğer dünyevi simgelerle beraber duvarlarda asılı olduğu bu evlerde tam bir sükûnet hali vardır. “Birbirlerine toslayacakmış gibi baş başa eğilmiş dar sokaklı evlerin, kadın başlarını namahreme görünmeden bu daracık sokağı gözleyebilmek iznini veren cumbaları vardı ki, göğüslerini dışarı doğru geren bu cumbaların üstüne ya evin kedisi çıkar, ya kuş kafesleri asılır, ya da güneşlenmesi için çiçek saksıları konur.

Bu evlerin çoğunun kapılarında hala eski zaman işi, iri pirinç ve demir halkalar, tokmaklar bulunur ve bir kimse geldi mi “kapı çalınıyor” denmez “kapı vuruluyor” denirdi.” (İstanbul Geceleri: 105). Fakat yazar, bu evlerden daha sonra tadilatın geçenler ya da otuz sene önce yapılanların kapılarında tokmak ve halkalar yerine, üstlerinde Fransızca “tournez” yani “çevirini” emri yazılı dönme ziller taktırıldığını belirtir.

Bu mekanlar, hayatın merkezidirler. Özellikle kış aylarında toplumun nabzı evlerde atılır. Kış mevsiminde evlerde misafirin olmadığı bir gün bulunmazdı. Muhakkak ya misafir gelir ya da

misafirliğe gidilir. Böyle gecelerde büyük bir koşuşturmaca başlar. Orta halli evlerde, kadın öğleye kadar çalışır evini temiz tutmaya çalışırdı. Kışın kömür veya odunla ısınan bu evlerde evin her halinde bir zarafetin ve nezaketin hakim olduğunu görüyoruz. Yemek yemede, sofranın hazırlanmasında adeta törensel bir atmosfer hissedilir.

Dış görünüşleri davetkar, riyakar ve mütevazî olan bu yapıların içinde de aynı atmosfer hakimdir. Bu nedenle, eğlenceler eksik olmaz. Ortadirek bir evde yapılan ev içi eğlencelerin başında “helva sohbetleri” gelir. İshak Efendi’nin ağzından aktarılan bu sohbetlerin esasî nöbetleşe yapılmasıdır. Bir kişinin katıldığı bu sohbetlerde, usta kişiler tarafından helva yapılır misafirlere dağıtılır. “Genç helvacı ustaları ağdalanmış şeker topunu bakır tepsiler içinde birbirlerinin ellerinden ala vere, çeke çevire uzatıp inceltmeye başlardı. Şeker, helva kıvamını alırken, meraklılar da ustaların sürat ve maharetle gidip gelen el hareketlerini takip eder, oldu oluyor diye bekler ve nihayet ağarıp ipek yumakları gibi köpük köpük, tel tel helva, misafirlere ikram edilirdi” (İbrahim Efendi Konağı: 188). Bu toplantılar, aynı zamanda bir cemiyetli olup şiirli şarkılı, meddahlı, karagözlü eğlencelere de sahne olurdu.

Geniş aile bireylerinin yaşadığı bu evlerde bazen birkaç nesil bir arada yaşar. Samiha Ayverdi’nin romanlarında ve hatıralarında çekirdek aile neredeyse yoktur. Bu şekilde yaşlı aile bireyleri geçmişe ait unsurları genç kuşaklara aktarma imkânını bulurlar. Adeta toplumun hafızasıdır. Örneğin *Mesihpaşa* romanında, Gülsüm Hanım, eve gelen gençlere Eski Zağra bölgesinin gül bahçelerini, bağlarını, bostanlarını dün oradaymış gibi anlatarak coşkuyla kocasına aktarır. “Pekmez, şıra, hardaliye hazırlayışlar, haftalarla kaynayan gül yağı kazanlarının etrafındaki ziyafetler, eğlenceler... Kışın, içlerinde sabaha kadar kütükler yanan kör kümbetler, odaların ılık ve rahat havası içinde bir güveyi çevresini tam iki ayda işleyen gelinlik kızlar... Bayramlarda kandillerde kapıları bütün şehre açılan Zağra büyükleri: Hacı Selim Ağalar, Kapıcı Başılar, hanım Oğulları, Emin Paşalar...” (Mesihpaşa İmamı: 152). Düşük gelirli bu evlerde, aile ilişkileri son derece sıkıdır. Ailede özellikle büyüklere saygıda kusur edilmez. Yaşlılığın bilgeliğe dönüştüğü bu kişilerde, evin en müstesna yeri onlara ayrılırdı. Batılılaşmanın yanlış algılamalarının henüz bu evlere sirayet etmediği dönemlerde bu kişilerin görüşlerine başvurulurdu. Yazar, aile ilişkilerine değinirken gelinlerin bile kayınvalide ve kayınpederlerine karşı hürmet gösterdiklerini belirtir.

İstanbul’un bu evleri özellikle Ramazan ayında, kandil gecelerinde bir başka havaya bürünürlerdi. Daha ramazan gelmeden, bu evleri tatlı bir telaş başlardı. *İstanbul Geceleri*’nde birkaç önce başlayan hazırlıktan uzun uzun söz eder. “Ya evler... silen süpüren, ölçen biçen, takıp takıştıran evler... Evvelâ su içinde pembeleşen topuklarla tahtalar oğulur, camlar silinir, minder yaygılarından küp bezlerine kadar bütün eşyânın en yenisi seçilir; bakırlar kalaya verilir, iftarlıklar ve sahuruluklarla dolan kilerler nizâma konur, yalnız yukarıdan aşağı elden geçen evde, hemen tek ihmâl uğrayan nokta, sokak kapısının tokmakları olurdu. Zîra Türk, görünüşe omuz silken, babadan kalma bir zihniyetle en geç bu işi düşünür, ya da hiç hatırına getirmezdi. Fakat bu ihmalde, biraz da çıplak kolunu evinden dışarı uzatamayan kadının çâresizliğini de aramak lazımdı. Bu yüzden de konak kapılarının iri pirinç halkalarını parlatmak, halayıkların değil, ayvazların ve uşakların vazifesi idi” (İstanbul Geceleri: 41-42)

İbrahim Efendi Konağı’nda da bu hazırlıklardan genişçe söz edilir: “Kiler işine gelince, evin temizliği kadar belki daha da teferruatlı ve müşkül iş, zahîre deposu kadar zengin olan kilerin temizliğiydi. Ramazan yaklaşırken hoşafılık kuruyemişlerin çeşitleri daha da artar, İzmir’den gelen kuru incirler, kuru üzümler, kuru vişneler pekmez, bulama, tarhanalar, bulgurlar, kuskuslar, Karadeniz’in fiçi fiçi havyarları; bilhassa kalfaların kendi elleriyle güle oynaya kaynattıkları reçeller, şuruplar, âdetâ merâsimle hazırladıkları biber, salatalık, patlıcan turşuları, hardaliyeli tükenmezler, üzüm turşuları bu geniş ve loş kilerin kalabalığı içinde âdetâ kendilerine zorla yer bulmuş kimseler gibi üst üste tıklım tıklım yerleşmiş bulunurdu.” “İbrahim Efendi Konağı: 102-103”.

2.2. Selamlık Meclisleri

Osmanlı toplumunun oluşturduğu medeniyet, eşsiz bir terkipten oluşmaktadır. Bu terkiplerden biri, bazı evlerde yapılan sohbet meclisleridir. Bu sohbetlerde devrin önemli şahsiyetleri, evin selamlık bölümünde toplanır fikir teatisinde bulunurlardı. Kimi zaman da konuşmalar, edebi bir çehre olarak adeta bir divan edebiyatı şiiri şölenine dönüşür. Ayverdi, yok olmaya yüz tutmuş bu edebiyat

dünyası geleneğini, gelecek nesillere aktarmak istercesine tekrar diriltmek çabasıdır. *Yolcu, Nereye Gidiyorsun* romanında bu sohbet meclislerinden birini olay örgüsünün kurgusuna yerleştirir. Eserde, bu faaliyet “selamlık meclisleri” olarak anılır. Başkahraman Adli’nin babasının evinde yapılan bu sohbetler, Osmanlı kültürünün yaşatıldığı anlardır. Batılılaşmanın özendirildiği bir devirde, bu sohbetler hayati önem taşımaktadır. Evin babası, anne Nemide Hanım gibi tamamen alafrangalaşmamış bir tiptir. Arkadaş çevresi ve bu sohbetler sayesinde olumsuz batılılaşma rüzgârından bir nebze olsun korunmuştur. Selamlıkta yapılan selamlık meclisinde, “hararetli, münakaşalar, fikir çarpışmaları, karşılıklı söylenen şiirler, latife ve hicivler” yapılı. Katılanlar ise birinci dereceden ve ikinci dereceden olmak üzere iki sınıftan oluşur. Yazara göre birinci dereceden olanlar “şairler, kalem sahipleri, münakaşacı münevverler” ikinci derecede olanlar ise “dinleyici olarak katılan çekingen dostlar ve her meclisin tuzu biberi sayılan tatlı gevezeler, nükte sahipleri, hoşşebbetler (...), kemal ve cemal sahipleri”dir. (Yolcu, Nereye Gidiyorsun: 21).

Selamlık meclisleri, yukarıda görüldüğü gibi Osmanlı toplumunun okumuş kesimini, hatta biraz daha ileri götürecek olursak, elit kesimini bir araya getiren toplantılardır. Batılılaşma ve evlerde bile birkaç kişinin bir araya gelmenin zorlaştığı İstibdat dönemi ile zarar gören bu toplantılar, romanda belirtildiği gibi az çok devam etmiştir. Toplantılarda mahalli zevkler, divan edebiyatı ve Osmanlıyı Osmanlı yapan daha birçok değerler üzerine konuşulur, insanların kültürel geçmişlerini unutmalarının önüne geçilir.

Romanda, selamlık odalarında yapılan sohbetlerin başkahraman Adli’yi, diğer kardeşleri gibi terbiyeden yoksun yetişmesini engellemiş ve gönül dünyasında manevi ve milli değerlerin yeşermesini sağlamıştır. Ailede, başkahramanın silik bir kişiliği vardır. Ailenin diğer fertleri tarafından değersizleştirilmeye çalışılmaktadır. Çünkü bu sohbetler sayesinde Adli, alafrangalaşan diğer aile bireyleri gibi olmaktan son anda kurtulmuştur. Adli’nin, sohbet havasını teneffüs etmesi, meclis dağıldıktan sonra odaya uğrayıp katılanların kâğıtlara yazdıkları özlü sözleri, beyitleri toplaması ve okuması ile başlar. Onun küçük dimağı, bu ortamdan gizlice beslenir: “Hemen her gece fikir, sanat, tasavvuf ve bilhassa edebiyat adamlarının toplandığı bu odayı, sabahları uşak derleyip toplamadan evvel dolaşmak ve sigara paketlerinin arkalarına, gazete kenarlarına, kağıt parçalarına yazılıp bırakılmış mısralar, vecizeler, felsefi sözler bulursam alıp saklamak adetimdi.” (Yolcu, Nereye Gidiyorsun: 15). Gizlice topladığı bu kâğıtlardakilerini, daha sonra defterine geçirir ve tekrar tekrar okur. Çoğu divan edebiyatının Osmanlıcasıyla yazılan şiirleri Adli, anlamasa da “ses ve ahenk kudreti” bakımından pek beğenir. Bu şiirleri toplaması, sonradan kardeşlerinin kitabını ele geçirip alaylı bir şekilde beyitleri okumaları silik ve çekingen Adli’yi öfkelenmiştir. Bir mürebbiyenin elinde yetişmiş, fikre ve kültüre, divan edebiyatına sırt çevirmiş, annesi ve kardeşlerinin bu davranışları, Adli’yi eski edebiyata daha güçlü bir şekilde bağlar. Kardeşleri, defterdeki *aşk ehline alemde Dilara mı bulunmaz/Mecnun isen ey dil sana Leyla mı bulunmaz* beytinin veznini kafiyesini bozarak okumaları, gençlerin eski edebiyattan ne kadar uzak yetiştikleri açısından önemlidir.

Romanın olay örgüsü, en başta belirtildiği gibi bin dokuz yüzlü yılların başında geçer. Yazarın deyimiyle “divan edebiyatı son nefesini verirken ona bir yudum kadirşinaslık suyu vermek istemeyenlerin” olduğu bir dönemdir. Bu meclisler ise ölmek üzere olan bu edebi anlayışın ayakta tutulmaya çalışıldığı ortamlardır. Adli, burada bütün tartışmaları, Hamid’in, Fikret’in muarızlarını, hayranlarını zevkle dinler. Bu selamlık meclisleri, Tanzimat döneminde başlatılan Encümen-i Şuara topluluğunun toplantılarını çağrıştırmaktadır. 19. Yüzyılın ortalarında Hersekli Arif ve Leskofçalı Galip gibi kudretli şairlerin düzenlediği meclislerde klasik edebiyat zevkinin yaşatıldığı ortamlardır. Namık Kemal’in ve Ziya Paşa’nın genç iken katıldıkları bu toplantılarda şairler, birbirlerine nazireler yaparlar, yazdıkları şiirleri birbirlerine okurlar. Bir dost meclisi olan bu ortamlarda, şiir okuma görevi, grubun genç üyesi olduğu ve güür sesi olduğu için, Namık Kemal’e verilir. Bu bağlamda baktığımızda, Adli’nin selamlık meclisinde, mantık ve akli önceleyen bir münevver olan Hatemi Efendi ile “Kendini unuttuğun vakit Allah’ı zikret” diyen Cem Bey’in atışmalarını huzur içinde dinlemesi, ilerleyen zamanda sevdiği Cem Bey’in mektuplarını yazması ve mecliste yüksek sesle okuması, Adli ile Namık Kemal arasındaki benzerlikleri ortaya koymaktadır. Yazar, bu toplantıların, Divan Edebiyatı geleneğini bir nebze olsun devam ettirdiği gibi Adli gibi içine kapanık, ailede hep yetenekleri bastırılmış birçok kişinin istidatlarının ortaya koymasına yol açtığını duyumsatmak ister. Adli, Cem Bey’in bu ağır mektuplarını kusursuz bir imla ile yazması, herkesin onun kişiliğini ve

kabiliyetini fark etmesini sağlamıştır. Şimdiye kadar cesaretsiz bir kişiliğe sahip olan Adli, Cem Bey'in cesaretlendirmesiyle kendine güveni gelmiş ve yolculuğunda bir adım daha ileri giderek kendini keşfetmiştir. Başkahraman adeta yeniden dirilir. "İlk hayat temrinlerim böylece babamın selamlık odasında başlamış ve ilerlemişti" diyen Adli, toplantılarda beklenmedik hayat sahneleri arasında tecrübe kazanır. Çok şey borçlu olduğu bu meclislerin kişiliğinin inkişafındaki önemini, romanın sonuna doğru kendisi itiraf eder: "Babamın meclislerine şu cihetten daima minnet duyarım ki bana böyle amatör sanatkarlardan tutun da, memleketin her sınıf münevverlerini az çok tanıtmış ve en küçük yaşından itibaren, kendi ölçüsüne göre de olsa-bir ilim, fikir ve sanat havası koklatmıştır. Asıl minnetim ise, Cem Bey'i de orada tanımış olmamdan gelir" (Yolcu, Nereye Gidiyorsun: 313). Adli, Cem Bey'in aşk ve gönül dünyasını önceleyen müstesna sözleriyle beslenir. Henüz on bir yaşında münevver bir elit kesimin toplantılarında bu başarıyı göstermesi Adli'nin omzuna roman boyunca büyük yük getirmiştir. Bu yük "mesuliyet" düşüncesidir. Kahraman, bu toplantılardan aldığı milli ve manevi duygularla, çevresine karşı duyarlılığı bir kat daha artmıştır. Bu bağlamda, mesuliyet duygusuyla hareket eden, divan edebiyatına saygılı bireylerin inşasında, bu selamlık meclislerinin çok önemi vardır.

Romanda yer alan mecliste yazar, Encümen-i Şuara toplantılarının gündemine ek olarak, Edebiyat-ı Cedide tartışmalarını ve halk edebiyatının lüzumunu bahsini açar: ".....Edebiyatı Cedide bahsinin içindeydiler. Ben bu cereyanı, çocuk zevkimin teşneliğine bir cevap, bir karşılık bulamamakta idim. Bence Edebiyat-ı Cedide, klasiklerle halk edebiyatı arasına kurulmuş, fakat daha kurulurken sakatlanmış bir köprü idi. Bu köprüden geçmek isteyen, her iki sahilden de uzaklaşmış bulunması lazımdı." (Yolcu, Nereye Gidiyorsun: 87). Yine sohbetlerde Fuzuli'nin, Nedim'in şiirlerinden okunur, oradan Köroğlu'na geçilir. Burada Adli, okunan şiirleri "klasiklerden ve halk edebiyatı örneklerinden, hislerime renk renk kaftanlar giydirip çıkarıyordum" diyerek Osmanlı kültür dünyasının bütün kaynaklarından gıdalandığını açıkça belirtir. Halk edebiyatı şiirleri, Adli'nin halkın alt tabakasına yönelik çehresini de ortaya çıkaracaktır. Nitekim romanın sonlarına doğru kenar mahalleye gidip oradaki kahvehane kültürünü, farklı insan manzaralarını görmesi bunun bir tezahürüdür.

2.3. Vakıflar

Osmanlı Devleti'ndeki vakıflar, yardımlaşma kültürünün bir sonucudurlar. İncelmiş bir ruh medeniyetinin toplumsal tablosu olan vakıflar, aslında her çevreden insanların iştirak ettikleri içtimai yardım ve amme hizmetleri kuruluşlarıdır. Bu bağlamda vakıflar, günümüz deyişimiyle "sivil toplum kuruluşu"durlar. Bu kuruluşlar sayesinde şehirlerde harikulade merkezler, şaheserler inşa etmiş, sağlık ve kültür alanında halka ciddi hizmetler vermişlerdir. Vakıf geleneğinde, kütleli mahiyeyi ağır basar, bu bakımdan salt bir hukuki müessesenin çok ötesindedir. Yardımlaşma kültürü üzerine gelişen vakıflar, hırsızlık, fakirlik, adam öldürme gibi toplumsal ve ferdi aksaklıkları en aza indirmiştir. Ayverdi, *Boğaziçi'nde Tarih* eserinde bu konuya geniş yer ayırır. "Cemiyet, parası olup da vakıf olmayı hor görüp küçümseyecek bir kanata vasil olmuş bulunduğundan hayır ve yardım geleneği kütlenin iliğine kemiğine işlemiş ve sosyal tabiat halini" (Boğaziçi'nde tarih, 33) aldığını belirterek, vakfı olmayanların ayıplandığını açıklar. Bu anlayışın sonucu olarak kütüphaneler, mescit, medreselerden tutun kuş evleri, kedi köpek gibi hayvan bakımhanelerine kadar farklı farklı vakıfların olduğunu yazar.

Sonuç

Asırların meydana getirdiği Osmanlı medeniyeti örnek bir cemiyet ve buna bağlı sarsılmaz unsurları meydana getirmiştir. Osmanlı medeniyeti, bütün bir milletin ortak gayreti ile en iyisini arayıp bularak çevresini donatmıştır. Bir titiz el tarafından edebiyatı, müziği, mimarisi kısacası bir güzellikler armonisi haline getirilen bu medeniyettir. İnsan merkezli olan medeniyet terkininin insan modeli, iyi niyet, metanet ve azim abidesi Paşalar, sosyal çevreleri geniş, her kesime hitap eden şahsiyetlerdir. İmanlı oldukları gibi milli ve tarihi şuurla bezenmişlerdir. Eserlerde cemiyetin toplumsal ayağını oluştururlar. Bunların dışında kamil insan olan şahsiyetler de, üst tabakanın örnek insanlarıdır. Huzuru nefis terbiyesinde ararlar. Bu iki insan tipinin temel ortak noktaları, ruhi muhasebe, nizam ve mesuliyet fikrine dayanan insanda düğümlenir. Yılların ve asırların işleyip şekillendirdiği, bu kişiler, Türk-İslam formasyonunun insanlığa kazandırdığı medeni kıymetlerdir.

Yazar, bu insanların portrelerini çizerken “eski insan tipi” ifadesini kullanır ve bu şahsiyetleri bir daha yaşatmanın zorluğunu duyumsatır.

Osmanlı medeniyeti, dinlenme safhasına girdikten sonra rehavete ondan sonra da tembelliğe düşerek gerilemeye başlamıştır. Kanundan önce kendini Allah’a ve kula karşı sorumlu hisseden insanlar ve geleneksel aile, selamlık meclisleri, eski kıymetler, giderek toplumdan çekilmeye başlayınca bu medeniyette, emniyetin yerini asayişsizlik almıştır. Birer toplum yasasına dönüşen dürüstlük, mertlik ve yardımseverlik yavaş yavaş ortadan kaybolmuştur. Eskiden meslek namusu ve haysiyetinden gelen bir dürüstlük ve güven duygusu bir bir yok olmuştur. Eski medeniyetin birer toplum sözleşmesine dönüşen kuralların ortadan kalkması, köşklerin ve aile düzeninin önemlerini kaybetmelerini beraberinde getirmiştir. Özellikle İkinci meşrutiyet ile büyük darbe yiyen paşalar, toplumsal terkip ve sosyal yaşam Osmanlı medeniyetin özü olan İstanbul’da bir kargaşanın hâkim olmasına yol açmıştır.

KAYNAKLAR

- Alver, Köksal. (2012). *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2007). *İstanbul Geceleri*, Kubbealtı Neşriyat, 5. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2000). *Mesihpaşa İmami*, Kubbealtı Neşriyat, 3. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2011) *İnsan ve Şeytan*, Kubbealtı Neşriyat, 6. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2010). *Batmayan Gün*, Kubbealtı Neşriyat, 6. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2009). *Kaybolan Anahtar*, Kubbealtı Neşriyat, 2. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2007). *İbrahim Efendi Konağı*, Kubbealtı Neşriyat, 8. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2004). *Ratibe*, Kubbealtı Neşriyat, 2. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2005). *Boğaziçi’nde Tarih*, Kubbealtı Neşriyat, 6. Baskı, İstanbul.
- Ayverdi, Samiha (2006). *Küplüçü’deki Köşk*, Kubbealtı Neşriyat, 2. Baskı, İstanbul.
- Nora, Pierre. (2006). *Hafıza Mekânları*, (Çeviren: Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi, Ankara.
- Sargut, Cemalnur, (2012). *Samiha Ayverdi ile Sirra Yolculuk*, Derleyen: Sadık Yalsızuçanlar, Nefes, İstanbul.
- Uymur, Zeynep (2008). *Samiha Ayverdi’nin İstanbul’u*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yaşar, Hüseyin (2013). *Samiha Ayverdi’nin Kurgusal Eserlerinde İdeal Kahramanlar*, Aybil Yayınevi, Konya.

EDEBİYATÇILARIN DAYANIŞMASI: HALİT ZİYA-HALİL NİHAT ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Muharrem DAYANÇ*

ÖZET

Usta-çırak ilişkisinin kendisine en fazla yer bulduğu alanlardan biri edebiyattır. Genç heveslilerin alanlarındaki zirve şahsiyetlere, taşrada yaşayanların merkeze meyletmelerinden daha doğal bir şey olamaz. Çünkü sanatçılar usta olarak kabul ettikleri şahsiyetlerden feyz aldıkları gibi sanatın daha canlı olarak yaşandığı merkezlerden de, ortamlardan da beslenirler. Bu bildiride ele alacağımız Halit Ziya-Halil Nihat ilişkisi her iki durumu da içermesi bakımından Türk edebiyatının en çarpıcı dayanışma örneklerinden biridir. Halit Ziya'nın eserleriyle sanat dağarcığını dolduran Halil Nihat, daha sonra bu insanın maddi yardımlarıyla devrinin tartışmasız en mühim kültür merkezi olan İstanbul'un yolunu tutar.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya (Uşaklıgil), Halil Nihat (Boztepe), Edebiyat, Usta-Çırak İlişkisi

SOLIDARITY OF AUTHORS: AN EXAMPLE OF HALİT ZİYA AND HALİL NİHAT

ABSTRACT

Literature is one of the much-used field of study the uses of master-apprentice relationships. It's not more natural thing that both young-willing researchers may be interested in the peak figures in their field and people which is living country side may be inclined by city center because on the one hand artists may be inspired by their masters, on the other hand they may be affected by their environments. In this study, the relationships between Halit Ziya and Halil Nihat will be handled in these two manner and the context of one of the most striking example of solidarity in Turkish literature. Firstly, Halil Nihat who improves his intellectual capital the contribution of Halit Ziya's works, and than he takes to the road Istanbul thanks to Halit Ziya's financial supports.

Keywords: Halit Ziya (Uşaklıgil), Emin Nihat (Boztepe), Literature, Master- Apprentice Relationship

Giriş veya İnsanın Ufku İnsandır

Edebiyat tarihi, tersi de görülmekle beraber, birbirini etkileyen, birbiriyle dayanışma içine giren yazar ve sanatçılarla doludur. Bu etkilenme ve dayanışmanın genelde iki yönü vardır. Bir tarafında üstat/öğretmen, usta, baba gibi isimlerle anılan yol açıcı, öncü sanatçıların yer aldığı bu ilişkinin diğer tarafında öğrenci, çırak, oğul/kız gibi nitelemelerle edebiyat âleminde kendisine yer bulmaya çalışan hevesliler/gençler yer alır. Bu durum, Şinasi-Namık Kemal-Recaizade Mahmut Ekrem-Tevfik Fikret/Ahmet İhsan örneğinde olduğu gibi “kronolojik” olabileceği gibi; Namık Kemal'in hem kendi döneminden Türkçü Süleyman Paşa, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Samipaşazade Sezai vb. hem de kendisinden sonraki dönemlerden Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit, Süleyman Nazif, Ahmet Hikmet, Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Hamdullah Suphi, Enis Behiç, Rıza Nur, Nihal Atsız, Peyami Safa, Halil Nihat vb. yazarları etkilemesi örneğinde olduğu gibi “sarmal”- “döngüsel” ve “nesiller üstü” de olabilir.¹ Romancı, hikâyeci, gazeteci ve yayıncı kimliğiyle Ahmet Mithat Efendi'nin hem kendi devri hem sonraki devirler üzerindeki etkisi Namık

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

¹ Fethi Tevetoğlu, “Namık Kemal'in Türk Nesilleri Üzerindeki Tesiri”, *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988, s. 203-218.; İsmet Şanlı, “Fuzûlî'nin ‘Nedür’ Redifli Gazeli ile Namık Kemâl'in Bu Gazele Yazdığı Nazire Arasında Bir Karşılaştırma Denemesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (23-26 Ekim 2007) Bildirileri*, Isparta 2008, s. 559-567.

Kemal örneğinden hiç de aşağı kalmaz.² Daha çok romantik yönüyle öne çıkan bu etki, öncü yazarlar bağlamında genelleştirilebilir de. İstanbul merkezli olarak verilen bu örnekler, sadece edebiyat bilimiyle uğraşanların değil, bu tür konulara ilgi duyan hemen herkesin az çok aşına olduğu bilgilerdir.

Hâsılı bu noktada denilebilir ki, merkezden taşraya veya taşradan merkeze yapılacak kültürel ve bilimsel niteliğe sahip her/bir yolculuk, bütün bu görünen-bilinen etkilenme ve dayanışmaların dışında da ilginç ve bugüne kadar üzerinde kalem oynatılmamış örnekleri gün ışığına çıkaracağı veya çıkarma ihtimali taşıdığı için değerli ve orijinal olacaktır.

Sanatçı Dayanışma Örneklerine Genel Bir Bakış

Sanat ve sanatçının nitelikli bir şekilde gelişip değer bulması her şeyden önce bir muhite ihtiyaç duyar. Böyle bir talihle erken dönemde karşılaşamayan sanat dalları ve sanatçılar gittikçe kendi içlerine kapanıp kısırlaşırlar. Yine bir mahfilin doğal bir süreçte serpilip gelişemediği durumlarda belli bir sanat dalının zeminini oluşturacak olan kadim ve geleneğe ait unsurlar kolay kolay ortaya çıkamaz. Bu tür durumlarda, bu ilk temel unsurlardan hareketle ortaya çıkması umulan yenileşme hareketleri de kendine yaşama alanı bulamaz.

Divan edebiyatında sanatın gelişip değer bulmasına zemin hazırlayan ana mekânlar padişah-şehzade sarayları; sadrazam, paşa, bey gibi devlet büyüklerinin konakları ile şairlerin bir araya toplandıkları şüara meclisleri, dükkânlar ve meyhanelerdir.³ Bu süreçte sanatın patronu da hâmesi de daha çok devlettir.⁴ İçeriği zamanla değişip dönüşmekle birlikte bu yapı cumhuriyet dönemine kadar devam eder. Temel niteliği hâmi anlayışını reddetmek olan *Encümen-i Şüara* (Mayıs-Haziran 1861)⁵ ile modern örneklerine rastlamaya başladığımız Tanzimat dönemi edebî muhitleri, padişah/şehzade saraylarından yavaş yavaş sadrazam, paşa/bey konaklarına/köşklerine doğru kaymaya başlar. Modernleşmenin doğal bir sonucu olarak kabuk değiştirmeye başlayan sosyal yapılar, zamanla kültür ortamlarını da etkilemiş, bu da edebiyat muhitlerinin hem çeşitlenmesine hem de yenileşmesine sebep olmuştur. Bu yeni muhitlerin ilk akla gelenleri; kitabevleri, çay bahçeleri, pastaneler, lokanta restoran ve lokaller, barlar ve meyhaneler, otel ve pasajlar, sanat galerileri, sanatçı ve yazarların evleri gibi yerler olmuştur.⁶

Daha çok somut mekânlardan yola çıkarak yaptığımız yukarıdaki değerlendirmeleri “giriş” bölümünde kısaca değindiğimiz sosyal-siyasal değişim ve bireysel olgulardan hareketle de tasnif edebiliriz:

- **Usta-çırak, baba-oğul/kız ilişkisi:** Mithat Paşa-Ahmet Mithat Efendi⁷, Ahmet Mithat-Fatma Aliye⁸, Şinasi-Namık Kemal ilişkileri.
- **Öğrenci-öğretmen ilişkisi:** Recaizade Mahmut Ekrem-Tevfik Fikret/Ahmet İhsan, Yahya Kemal-Ahmet Hamdi ilişkileri.

² Sema Uğurcan, “Ahmet Mithat Efendi ve Elinden Tuttukları”, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, Hazırlayanlar: Nüket Esen-Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 289-308.

³ Haluk İpekten, *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, M. E. B Yayınları, Ankara 1996, 159 s.

⁴ Halil İncalcık, *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, 90 s.

⁵ M. Kayahan Özgül, *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuarâ*, Kurgan Edebiyat, Ankara 2012, 292 s.

⁶ Bu konuda geniş bilgi için bkz: Turgay Anar, *Mekândan Taşan Edebiyat Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2012, 641 s.

⁷ Muharrem Dayanç, “Bir Yenileşme Dönemi Aydını Olarak Ahmet Mithat Efendi”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt/Sayı: XLVII, 2012, s. 81-96.

⁸ Ahmed Midhat Efendi, *Fazıl ve Feylesof Kızım Fatma Aliye'ye Mektuplar*, Hazırlayanlar: F. Samime İnceoğlu-Zeynep Süslü Berkaş, Klasik Yayınları, İstanbul 2011, 486 s.

- **Kanonik İlişkiler:** Ziya Gökalp-Millî Edebiyatçılar, Nurullah Ataç-Garip İlişkileri ve İnkılâp Kanonu.⁹
- **“Etkilenme endişesi”yle açıklanabilecek ilişkiler:**¹⁰ Şinasi-Namık Kemal¹¹, Namık Kemal-Abdülhak Hamit¹², Yahya Kemal-Ahmet Hamdi ilişkileri.¹³
- **Sosyal katman birlikteliği:** Tanzimat topluluğunun daha çok saraya *Servet-i Fünûn* neslinin ise halka yakın ailelerden gelmesi, İkinci Yeni’nin parasız yatılılar hareketi olarak anılması vb.¹⁴
- **İdeolojik ortaklıklar:** *Sırat-ı Müstakim* ve çevresinin İslamcılıkla¹⁵, *Türk Yurdu* ve çevresinin Türkçülükle¹⁶, *İctihâd* ve çevresinin Batıcılıkla¹⁷ ve Kadro Hareketi’nin Kemalizmle anılması vb.¹⁸

Halit Ziya-Halil Nihat dayanışması, biri (Halit Ziya) merkeze kapağı atmış iki taşralının sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda birbirlerinin ellerinden tutmalarının Türk edebiyatında fazla dikkat çekmemiş veya gözden kaçmış nadir örneklerindedir.

Servet-i Fünûn Örneği

Yukarıdaki tasnifte *Servet-i Fünûn*’u genel bir yaklaşımla aynı sosyal katmandan gelen insanların birbirine yakın düşünce ve duyarlıklarla oluşturdukları bir topluluk olarak düşündük. Mehmet Kaplan da bu edebî topluluğun bir araya gelmesi bahsinde ilk olarak “politik ve sosyal durum” a atıfta bulunur. Ama bu hazırlayıcı ve yol açıcı sebebi “tesadüfler” ve “gençlik yıllarından itibaren oluşan dostluk ve akrabalık ilişkileri” alt başlıklarıyla açar.¹⁹ Orhan Okay, hocasından aldığı ilhamla bahsi biraz daha sistematik hâle getirir ve bütün bu nedenlere “ortak bir nesle mensup olmak” ile “hoca-talebe ilişkisi”ni de ekler.²⁰

Bu temel faktörleri örneklerden hareketle toplamak gerekirse²¹ mesela; Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet ve İsmail Safa’nın babaları küçük birer memurdurlar, Mehmet Rauf sıradan bir

⁹ Selçuk Çıkla, “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu”, *Gelenekten Geleceğe Muhafazakâr Düşünce*, Sayı: 13-14, Yaz-Güz 2007, s. 47-68.

¹⁰ Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2008, 179 s.

¹¹ Namık Kemal, “Talim-i Edebiyat Üzerine”, *Ölümünün Yüzdüncü Yıldönümü Münasebetiyle Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989, s. 319.

¹² Oğuzhan Karaburğu, “‘Etkilenme Endişesi’ Bağlamında Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid Tarhan Üzerine Bir Değerlendirme”, *Turkish Studies*, Volume 8/9, Summer 2013, s. 1745-1750.

¹³ Gökhan Tunç, *Rüzgâra Karşı Duran Şair Etkilenme Endişesi Kavramı ve Yahya Kemal’in Türk Şiirine Etkisi*, Grafiker Yayınları, Ankara 2015, 212 s.

¹⁴ “... İkinci Yeni ‘parasız yatılılar’ın bin yıllık tarihimizde ilk sıçraması, ilk ‘Sivil Şiir’ olayıdır.” Ece Ayhan, “‘Prens Sabahattin’ Eyüboğlu”, *Bir Şiirin Bakır Çağı -Dipyaızılar-*, YKY Yayınları, İstanbul 2013, s. 65. Ayrıca bilgi için bkz: Alâattin Karaca, *İkinci Yeni Poetikası*, Hece Yayınları, Ankara 2005, s. 147-148.

¹⁵ Adem Efe, “Sebilürreşâd”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 36, İstanbul 2009, s. 251-253.

¹⁶ Hüseyin Tuncer, *Türk Yurdu Üzerine Bir İnceleme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, 547 s.

¹⁷ Nazım H. Polat, “İctihâd”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: 21, İstanbul 2000, s. 446-448.

¹⁸ Faik Ertan Temuçin, *Kadroculuk ve Kadro Hareketi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994, 327 s.

¹⁹ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987, s. 29-59.

²⁰ Orhan Okay, *Servet-i Fünûn Şiiri*, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum 1992, s. 8-10.

²¹ Bu somut örnekler için temelde (Orhan Okay, *Servet-i Fünûn Şiiri*, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum 1992, s. 8-10.) künyeli kaynak yol gösterici olmuştur. Ayrıca şu kaynaklardan da yararlanılmıştır: (Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, Haz. Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, 291 s.; *Ali Ekrem Bolayır’ın Hatıraları*, Haz. Metin Kayahan Özgül, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, 509 s.; Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1969, 677

ailenin çocuğudur, Cenap Şahabettin şehit bir binbaşının oğludur, Halit Ziya'nın ailesi ticaretle uğraşır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bunlar, Tanzimat nesline göre saraydan uzak ve halka yakın bir sosyal çevreden gelmektedirler.

Tanzimat dönemi sanatçıları Kalemler'de görev yapmış, usta çırak ilişkisi ve aldıkları özel derslerle kendilerini yetiştirmişler, *Servet-i Fünûn*'a mensup yazarlar ise Tanzimat'tan sonra açılan modern eğitim kurumlarına devam etmişlerdir. Tevfik Fikret ve Ahmet Hikmet *Mektep-i Sultani*'yi, Cenap Şahabettin *Askeri Tıbbiye*'yi, Ahmet İhsan ve Hüseyin Cahit *Mektep-i Mülkiye*'yi, Mehmet Rauf *Bahriye Mektebi*'ni, İsmail Safa *Dâürüüşşafaka*'yı, Ahmet Şuayb *Mektep-i Hukuk*'u, Halit Ziya Ermeni Katolik rahiplerinin kurduğu *Mechitariste Okulu*'nu bitirir.

Hoca-talebe, dostluk ve akrabalık ilişkileri de bu topluluğun ana mihverini oluşturur. Tevfik Fikret ile Ahmet İhsan Rezaizade Mahmut Ekrem'in, Hüseyin Cahit İsmail Safa'nın öğrencileridir. Halit Ziya daha İzmir'de iken Rezaizade ve Mehmet Rauf'la mektuplaşır. Fikret ilk şiirlerini yayınladığı *Mirsâd* yıllarından itibaren İsmail Safa ile tanışır. Hüseyin Cahit ile Cenap Şahabettin'in dostlukları *Servet-i Fünûn* öncesine dayanır. Yine Hüseyin Cahit Ahmet Şuayb ile lise üçüncü sınıftan itibaren dosttur.²² Mehmet Rauf Tevfik Fikret'in halasıyla; Tevfik Fikret'in kız kardeşi (Sıdka Hanım) Ahmet Hikmet'in ağabeyi (Refik Bey) ile evlidir.²³ Cenap Şahabettin ve kardeşi Nusret, Hüseyin Cahit'in kardeşi Hüseyin Suad arkadaşlarıdır.²⁴

Akrabalık ve erken yaşlardaki okul birlikteliklerini dışarıda tutarsak bu dönem sanatçılarının temel iletişim, haberleşme, edebî paylaşım aracı "mektup"tur.²⁵ Halit Ziya'nın hayatında olmazsa olmaz bir işleve sahip olan mektup, yazar için sosyal, ekonomik ve edebî/kültürel anlamda rüşünü ispat ettikten sonra da önemini kaybetmez. Tabiri caizse o, Rezaizade'den öğrendiği "Gençlerin mektup ve isteklerine kayıtsız kalınmamalı." düsturunu elinden geldiğince sürdürmeye çalışmış, resmî bir görevle geldiği Trabzon'da, bu şehirde yaşayan bir genç hayranı tarafından kendisine ulaştırılan bir mektubu karşılıksız bırakmamış ve bu sayede Türk edebiyatının en ilginç dayanışma örneklerinden birini ortaya koymuştur.

Bir Taşralının Başka Bir Taşralıya Mektupla Gelen Himmeti

Merkez-taşra kavramlaştırmaları dikkat ve bakış açılarına göre farklılıklar gösterir. Bahse dünya edebiyatı bağlamında bakılırsa en azından modern zamanlarda merkez Paris, taşra ise Paris dışındaki bütün dünyadır. Pascal Casanova, "*Paris sadece edebiyat dünyasının başkenti değil, Goethe'nin dediği gibi 'dünya çapındaki evrensel alışveriş piyasası'na açılan kapıdır. Tahakküm altındaki ülkelerin edebiyatlarından çıkmış bütün uluslararası yazarların Paris'ten onay almaya ihtiyaçları vardır.*" der.²⁶ Özetle Paris, sadece kültürün ve sanatın merkezi değil, oluşan modern dünya edebiyatları kanonunun da başşehri, onay yeridir.

Bu merkez-taşra yaklaşımını Türk edebiyatına uyarladığımızda merkez tartışmasız İstanbul'dur, taşra İstanbul dışıdır.²⁷ Fakat merkezin kendi içinde de taşraları olabilir. Yani, Nurdan Gürbilek'in kavramlaştırdığı "taşra sıkıntısı"nın²⁸ yanı sıra "merkez sıkıntısı" da mümkündür. Merkezde kendine

s.; Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, 173 s.; Mehmet Rauf, *Edebî Hatıralar*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 1997, 100 s).

²² Hüseyin Cahit Yalçın, "Fransız Kültürünün Etkileri", *Edebiyat Anıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, s. 39.

²³ Fethi Tevetoğlu, *Müftüoğlu Ahmet Hikmet*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986, s. 68-71.

²⁴ Hüseyin Cahit Yalçın, "Fikret ve Rauf", *Edebiyat Anıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1975, s. 137 ve 66.

²⁵ Bu konuda bilgi için bkz: (Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2002, 176 s.; *Tercüme Mektup Özel Sayısı*, Cilt: XVI, Sayı: 77-80, M.E.B. Yayınları, Ankara 1964, 491 s).

²⁶ Pascal Casanova, *Dünya Edebiyat Cumhuriyeti*, çev. Saadet Özen-Filiz Deniztekin, Varlık Yayınları, İstanbul 2010, s. 144.

²⁷ Taşra bahsine daha geniş bilgi için bkz: (*Edebiyatın Taşradan Manifestosu*, Haz. Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, 151 s).

²⁸ Nurdan Gürbilek, "Taşra Sıkıntısı", *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yayınları, İstanbul 1995, s. 42-67.

taşra arayan veya oluşturan sanatçı aynı zamanda “merkez sıkıntısı”na da maruz kalmış demektir. Tevfik Fikret’in Aşyan’ı ile Halit Ziya’nın Yeşilköy’deki köşkü, “merkez sıkıntısı” kavramlaştırılmamızın örnekleri olarak düşünülebilirler. Ayrıca, *Servet-i Fünûncuların İstanbul dışına çıkma Yeni Zelanda’ya, Manisa’daki bir çiftliğe gitme istekleri* de bu bağlamda ele alınabilir.

Servet-i Fünûn’un ve bildirimizin iki ana şahsiyetinden biri olan Halit Ziya, *Kırk Yıl*’da Fikret ve Cenap’la ilgili yaptığı değerlendirmelerden sonra konu kendisine gelince, “*Üçüncüsü nihayet bir taşra çocuğu idi, Batı âleminde ufak bir gezintiden başka bir şey olmayan görgü sermayesi onu doyurmaktan çok aç bırakmıştı.*” der.²⁹ Onun kendisini bir taşralı olarak değerlendirdiği bu ifadelerdeki ruh hali ile daha sonra himmet edeceği bir başka taşralı Halil Nihat’ın psikolojisi benzerlikler gösterir.

Halit Ziya’nın hem mekân hem de edebî anlamda taşradan merkeze doğru yol almasında mektubun (ve telgrafın) rolü büyüktür. Yukarıda da değindiğimiz gibi Halit Ziya daha İzmir’de iken Rezaizade ile mektuplaşmaya başlamıştır. Konuyu daha sarıh kılmak için bu mektuplaşmalardan birinin arka planına kısaca göz atmakta yarar var: Halit Ziya’nın İzmir devresindeki edebî faaliyetlerinden biri 1886-1887 yıllarında yayınladığı mensur şiirler olmuştur. “Mensur Şiirler” daha başlığındaki paradokstan dolayı başta Muallim Naci olmak üzere devrin yazarlarının eleştirilerini üzerine çeker. Halit Ziya açısından böylesine olumsuz gelişen bu durumda Ekrem, yazı hakkında yaptığı olumlu bir değerlendirmeyle kamuoyunda oluşan menfi havayı tersine çevirir. Üstat, “Mensur Şiirler” için şunları der: “*Hele o mensûr şiirleri okumakla fevkalhad mütelezziz oluyorum. Muharriri olan şair-i bedayî-perverdi hâlisâne tebrik ve bekâ-yı teveccühünüzü temenni ederim efendim.*”³⁰ Merkezin/Ekrem’in taşraya/Halit Ziya’ya bu iltifatı, yazarı “çılgnlığa yakın bir sevince” boğar. Ekrem’den gelen bu mektuba cevap vermekte gecikmeyen Halit Ziya artık bulduğu her fırsatta “Üstat”a mektup yazacaktır.³¹

...

Şimdi bildirimizin ama eksenini oluşturan bir başka mektubun hikâyesine geçebiliriz. *Kırk Yıl*’da iki kere Trabzon’daki kaçakçılıkla ilgili çete oluşumundan bahseden Halit Ziya’nın³² yolu bir gün Trabzon’a düşer. Bu seyahat, temelde iki taşralının daha sonra dostluğa dönüşecek yakınlıklarının fitilini ateşleyecektir.

Resmi kayıtlara göre 1880 yılında Trabzon’da doğan Halil Nihat (Boztepe) bu şehirde sırasıyla, *Zeytinlik Mahalle Mektebi*’ne (ilk öğrenim), *Trabzon Askerî Rüştiyesi*’ne (orta öğrenim) ve *Trabzon İdâdisi*’ne (lise) devam eder. Boztepe, bu okullardan sonra Halit Ziya’nın İzmir’de devam ettiği *Mechitariste Okulu*’na benzeyen *Frerler Mektebi*’ne gider. Bu mektepte Türkçe dersleri vererek genç yaşta ailesine katkı sağlamaya başlayan Boztepe, burada aynı zamanda Fransızca da öğrenerek devrinin taşralı gençleri için çok da mümkün olmayan bir fırsatı yakalamış olur. İlkinde Ermeni Katolik rahiplerinin, ikincisinde Fransa’dan gelen Frer ve Sir’lerin eğitim verdikleri bu okullar, her iki yazarın da hem aldıkları kültürü ve hayata bakışı hem de oluşturacakları çevreleri belirleyecektir.³³

1898’de Trabzon’da Düyûn-ı Umumiye Kalemî’ne memur olarak giren Halil Nihat’ın bu şehirde, İstanbul’daki kültürel faaliyetleri takip etmeye çalışan bir taşralı olarak yaşamak dışında bir hayali yoktur. Fakat 1903 yılında, bu taşra kentindeki sakin yaşamını kökünden sarsacak, ailece hayatlarını derinden etkileyecek bir hadiseyle karşılaşır. Kendisi için bulunmaz bir fırsat olan bu durum ailesi için tam bir yıkım olur.

Günlerden bir gün Halil Nihat’ın hiç beklemediği bir şey olur ve *Servet-i Fünûn* dergisindeki yazılarını büyük bir hayranlıkla takip ettiği Halit Ziya’nın yolu Trabzon’a düşer. Bu seyahat, taşraya

²⁹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1969, s. 411.

³⁰ Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, M. E. B Yayınları, İstanbul 1995, s. 15-16.

³¹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1969, s. 194-195.

³² Uşaklıgil, *a.g.e.*, s. 483 ve 503.

³³ Muharrem Dayanç, *Halil Nihat Boztepe Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1993, s. 1-50.

demir atmış bu gence İstanbul'un yolunu açacak ve onun bundan sonraki hayatını âdeta yeniden düzenleyecektir.

...

Boztepe'nin Trabzon'da geçen gençlik yıllarına bu şekilde kısaca değindikten sonra Halit Ziya'nın bu şaire himmetinin hikâyesini yine bu gencin kendi söylediklerinden hareketle takip edelim:³⁴

Bu taşra hayatında, Boztepe'nin okurken "kendisinden geçtiği" iki şair vardır; Namık Kemal ile Ziya Paşa. Bu iki şairden sonra, önceleri pek beğenirse de Tevfik Fikret onda derin izler bırakır. Nesirde ise "bunların hepsinden fazla hürmet ve muhabbet duyduğu insan" Halit Ziya olur. Şair, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ını okuduğu zaman "âdeta bir başka âleme girmiş gibi derin bir haz içinde yükseldiğini" hisseder. Yine kendi ifadesiyle Halil Nihat âdeta Halit Ziya'ya âşık olmuştur, onu görmek istemektedir ama bu iştiyak hayatın gerçekleriyle çok da örtüşmemektedir.

Halil Nihat, bir gün Trabzon'daki bir kıraathanede oturmuş düşünürken *Servet-i Fünûn* dergisini fark eder. Hemen *Mai ve Siyah* tefrikasını arayıp bulur. (*Mai ve Siyah* 4 Haziran 1896-8 Nisan 1897 yılları arasında *Servet-i Fünûn*'da tefrika edilmiştir.) Ayrıca bu derginin o zaman diliminde Trabzon'daki bir kıraathanede bulunuyor ve okunuyor olması hem dergicilik hem de edebiyat tarihimiz açısından önemlidir.³⁵

Halit Ziya'yı uzun uzun tahayyül etmeyi alışkanlık hâline getiren Halil Nihat'a, bir gün kıraathanenin sahibi "Uşâkizâde Halit Ziya Bey'i tanır mısın?" diye sorar. Halil Nihat bu soruya heyecanlı bir ruh haliyle "Tabii tanırım." cevabını verir. Kıraathane sahibi; "Öyle ise gözün aydın. Halit Ziya Bey Trabzon'a geliyor." der. Konuşmanın devamından bu geliş hadisesinin yarım saat içinde gerçekleşeceği anlaşılır.

Halit Ziya'nın Trabzon'a gelmesi Halil Nihat açısından bulunmaz bir fırsat ve inanılması güç bir durumdur. Kıraathaneden çıkar çıkmaz, Trabzon'a gelmek üzere olan Halit Ziya'yı karşılamak için iskeleye koşan yazar, yeni yavaşan vapurdan inenleri büyük bir dikkatle süzer, ama bunlar arasında hayalinde tasavvur ettiği Halit Ziya'ya benzer birini bulamaz. İnenler arasında Reji Genel Müdürü Rambert ve hemen yanında *fesli bir zat* daha vardır, fakat bu zat dikkatini pek celbetmez. Üzgün bir şekilde kıraathaneye döner, kıraathane sahibine Halit Ziya'nın vapurdan inmediğini, dolayısıyla Trabzon'a gelmediğini söyler. Boztepe bunları düşünse de/söylese de durumdan çok da emin değildir ve Reji'ye giderek Halit Ziya'nın gelip gelmediğini bir kere daha öğrenmek ister. Çok zaman geçmeden öğrenir ki Halit Ziya Trabzon'a gelmiş, *Marango'nun Oteli*'ne yerleşmiştir.

"Üstat"ın Trabzon'a gelmesini kendisinin bu taşra şehriden ayrılması için fırsat bilen Halil Nihat, Halit Ziya'ya bir mektup yazar. Yazdığı mektupta Halit Ziya'yı bir güneşe, kendisini çorak yerde bitmiş cılız bir fidana benzeter. Bu fidan güneşin "mai" ziyası altında azıcık hayat bulmuştur, fakat çorak yerde güneş fazla kalmaz ki... Elbette çekilecektir. Nitekim çekilir de... Ve zavallı fidan da yine eski "siyah" akıbetiyle baş başa kalır: *Mai ve Siyah*.

Mektuptan da anlaşılacağı üzere, cılız bir fidan Halil Nihat; güneş, onun bu cılızlığına son vermesi umulan Halit Ziya; çorak yer de o gün için kültür merkezi olmaktan çok uzak bulunan taşra şehri Trabzon'dur. Ayrıca mektupta geçen *Mai ve Siyah* kelimeleri/renkleri Halit Ziya'nın romanlarından birinin adı olmasının yanı sıra Halil Nihat'ın Trabzon'daki hayatının sembol renkleridir de. Bir tarafta hayalleri vardır Halil Nihat'ın diğer tarafta hayatın gerçekleri.

³⁴ Bu bölüm, (M.Salahaddin, "Şair Halil Nihat Bey 'Yeni Kitap'a Hayatını Anlatıyor", *Yeni Kitap*, Sayı: 4, İstanbul 1927, s. 2-7.) künyeli mülakattan özetlenmiştir. (Bu konuda bilgi için ayrıca bkz: Muharrem Dayanç, *Yeni Kitap Dergisinde On Yazar On Mülakat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 68-75).

³⁵ Ahmet İhsan Tokgöz hatıralarında: "*Mülkiye Mektebi*'ndeki arkadaşlarımdan birçoğu vilayetlerimizin her köşesine kaymakam, mutasarrıf olarak dağılmışlardı. Onlara yazdım. Bize çok yardım ettiler, aboneler buldular. *Servet-i Fünûn*'un renkli resimler basmaktan kaynaklanan ek giderlerini, edebi yayınların durmasıyla ortaya çıkan gelir eksikliğini bu değerli arkadaşlar bize duyurmadılar." der ki bu durum derginin Trabzon'da takip edilmesini belki tek başına açıklamaz ama bize bu bahisle ilgili fikir verir. (Bilgi için bkz: Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*, Haz. Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s. 103).

Mektubu kapıcı vasıtasıyla yazara ulaştıran Halil Nihat, *Mai ve Siyah* müellifini bir gölge gibi takip eder.

Ertesi gün çalıştığı Kalem’de yazı yazarken karşısında Halit Ziya’yı görür. Kısa süreliğine daireye uğrayan yazar “*Halil Nihat Bey zat-ı âliniz misiniz? Sizin gibi gençleri görmekle iftihar ederim.*” der ve çıkar gider.

Bu kısa süreli görüşmeden iki gün sonra Halit Ziya Trabzon’dan ayrılır. Bu ayrılışın akabinde, Boztepe için meraklı ve sıkıntılı bir bekleme süreci başlar.

İlk mektubunda duygularını ve bu taşra kentindeki durumunu edebî bir dille anlatan Halil Nihat, ikinci mektubunda yazardan kendisini İstanbul’a aldırmasını ister. Aradan geçen zaman Halil Nihat’ı tam ümitsizliğe düşürecektir ki şair masasının üzerinde bir mektup bulur. Mektup Halit Ziya’dandır ve mektupta şunlar yazılıdır:

“Azizim, efendim;

Mektubunuzu vaktiyle almış ve o zamandan beri size müfîd olabilmek çarelerini taharrîden hâlî kalmamıştım. Teşebbüsâtının neticesini melfûf mektuptan anlarsınız. Bu netice beni mutmain edecek kadar haiz-i ehemmiyet değilse de matlûb olan terakkinize bir vesile teşkil edebilir. Burada bazı zevât-ı kirâma sizden bahsettim. Zannederim ki güzel bir tesir hâsıl etti. Bir fırsat zuhûrunda hâtr-nişânları olursanız, size dest-i muâveneti uzatırlar. Gayret ve dirâyetinize itimattan fâriğ olmayın, hayatın müşkülâtına karşı meftûr olanlar, o müşkülâtı iftihâm meziyetinden yaratılmamış olanlardır. Terakki, liyâkatin meclûbudur. Bâkî, dua efendim.”

Bu mektuptan sonra çok geçmeden Boztepe’ye bir de telgraf gelir:

“*Halil Nihat Efendi 300 kuruş maaşla idare-i merkeziye mümeyyizliğini kabul eder mi?*”

Halit Ziya’nın kendisine uzattığı himmet eliyle taşradan/(Trabzon) merkeze/(İstanbul) gitme fırsatını elde eden Halil Nihat, ustasından aldığı bu himmet elini sonraki hayatında çevresindeki arkadaşlarından ve dostlarından eksik etmez. Ayrıca, iki yazar arasında mektuplaşmalar sonucunda ortaya çıkan diyalog, Halit Ziya gibi bu hadisenin vuku bulduğu zaman diliminde kamuoyuna mal olmuş bir edebiyatçının genç yaşta ama istikbal vadeden bir taşralıya sahip çıkması durumu, edebiyat tarihi ve edebiyatçıların yardımlaşması bağlamında mühimdir. Halit Ziya’nın bu davranışı onun ruhunun inceliği ile yardımseverliğini göstermesi açısından da önemlidir. Bu incelik ve yardımseverlik *Servet-i Fünûn* edebiyatının ana hasletlerinden biridir de.

Sonuç veya Himmet-i Halil Nihat

Halit Ziya’nın himmetiyle 1903 yılında geldiği İstanbul’da, Trabzon’da başladığı memuriyet hayatını kaldığı yerden devam ettiren Halil Nihat, bu yeni iş yerinde (Düyûn-ı Umûmiye Komiserlik Kalem) müdürlüğe kadar yükselir. Kısa sürede İstanbul’da hatırı sayılır bir çevre edinen şair, ustası Halit Ziya’dan olumlu anlamda görüp öğrendiklerini burada hayata geçirir. Onun İstanbul’da elinden tuttuğu insanların başında Türk edebiyatının renkli simalarından biri olan İbnülemin Mahmut Kemal İnal gelir. İnal, *Son Asır Türk Şairleri*’nde Halil Nihat’ın kendisine yaptığı himmeti şöyle anlatır: “*Halil-i Âli Nihad’ nâmile yadettiğim bu üstâd-ı edeb, hüsnî ahlâkile bütün ehillâsının mahabbet ve hürmetini kazanmıştır. Ulûvvi Cenâbı, hayırhâhlığı kendini tanıyanlarca malûmdur. O, herkese elinden geldiği kadar iyilik etmekle neşvemend olur.*”

Onun Düyûn-ı Umumiye’deki faziletli arkadaşlarından Kâmil [Bey] merhumun tercüme-i halinde³⁶ söylediğim vechile İnkılâbı müteakiben bütün memurlarla beraber açıkta kaldığım esnada - hiçbir talepte bulunmadığım hâlde- Düyûn-ı Umumiye idaresinde bir hizmete tayinime delâlet eyledikten başka o hizmeti kabul etmem için de beni iknaa çalışmıştı.”³⁷

İbnülemin, vefa ve minnet dolu bu ifadelerinin sonuna bir de dipnot ekler. Bu dipnot Halil Nihat’ın Düyûn-ı Umumiye Komiserliği’ni bir edebi mahfile çevirdiğini göstermesi bakımından

³⁶ İbnülemin, “Mustafa Kamil Bey” maddesinde Düyûn-ı Umûmiye’ye girmesinde Halil Nihat’ın kendisine yaptığı yardımlara değinir. (*Son Asır Türk Şairleri*, c. 2, Dergâh Yayınları, İstanbul 1988, s. 789).

³⁷ *Son Asır Türk Şairleri*, c. 3, Dergâh Yayınları, İstanbul 1988, s. 1227-1228.

mühimdir. İnal bu dipnotta, “iş olmadığı zamanlar Merdî Kâmil, Halil Nihat, Fazıl Ahmet, Hüseyin Daniş ve Ahmet Haşim gibi kıymetli edipler ve şairlerle geçen kıymetli anları unutamıyorum” der. Dipnot, Halil Nihat’ın buradaki çevresinin en azından bir kısmını bize göstermesi bakımından da önemlidir.

...

Edebiyat bilimiyle uğraşanlar daha çok merkezle, merkezde yaşayan sanatçılarla, burada vuku bulan edebi ve kültürel hadiselerle ilgilenirler. Taşra, ancak merkeze sağladığı katkı, verdiği yankı veya buraya ulaşan gölgesiyle bu çalışmalarda kendisine yer bulabilir. Bildirimizin bir tarafını oluşturan Halit Ziya ile birlikte, gerçi Halil Nihat da taşralıdır, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ziya Gökalp, Mehmet Akif, Ömer Seyfettin, Nazım Hikmet, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl, Sait Faik, Tarık Buğra, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Sezai Karakoç, İsmet Özel gibi kendilerinden sonraki devir ve nesilleri etkileyen yazarların önemli bir kısmı taşra doğumludur veya aslen taşralıdır. Bu ve buna benzer yazarların belli bir yaşanmışlık ve eğitimden sonra merkeze geldikleri, taşra duyarlılığı ve hassasiyetiyle merkezin kültür ve birikimini mezc ederek öncü şahsiyetlere dönüştükleri söylenebilir.

Halil Nihat, Fazıl Ahmet’ten sonra II. Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet döneminin önde gelen hiciv şairlerinden biridir. İbnülemin örneğinde de görüldüğü gibi o, İstanbul’daki hayatında da sanattan ve sanatın soluklandığı çevreden kopmamış, içine doğduğu bu çevre için maddi ve manevi imkânlarını kullanmaktan imtina etmemiştir.

Edebiyat tarihimizde birçok örneği olan, edebi ve kültürel anlamda birbirlerini besleyip sosyal ve ekonomik açıdan da destekleyerek kendilerinden sonrakilere yol açan “sanatçı ikilileri”nin belki en az bilinenlerinin başında “Halit Ziya-Halil Nihat ikilisi” gelir. Edebiyat araştırmacıları, çalışmalarının bakış açılarını biraz daha genişletip merkezden taşraya doğru yol aldıkça bu ve buna benzer örneklerin sayısının artacağı muhakkaktır.

TOPLUM VE EDEBİYAT BAĞLAMINDA SABAHADDİN ALİ

Doç. Dr. Nazım ELMAS*

ÖZET

Sanat toplumsal bir faaliyettir. Sanatçıdan topluma toplumdaki sanatçıya etkileşim söz konusudur. Sanatın insana dokunan bir tarafı her zaman olmuştur. Özellikle toplumu etkileme gücü bakımından sanatçı her zaman dikkate alınmıştır.

Edebi eserlerin de topluma dönük tarafları vardır. Edebiyatçı sayfalarca yazı içinde elbette bir şey söylemek istemektedir. Bu gayret, okuyucunun dikkatini bir duyguya bir fikre çekme eylemidir. Edebi eserler içinde anlatılan gerçek ya da gerçekleşmesi mümkün vakalar ve kişiler üzerinden toplum bir şekilde bilgilendirilmeye uyarılmaya çalışılır. Satır aralarında sanatçının mesajını bulan okuyucu yeni kararlara ve kanaatlere ulaşır.

Edebiyatın gücü edebi eserlerin insanla buluşmasıyla başlar. Sanatçı değişik anlatım teknikleri ile duygu ve düşüncesini okuruna aktarırken söylemek istediğini bir kurgu içinde sunar. Bu kurgularda insana ait ne varsa yer alır. İnsanlığı ilgilendiren meselelerin sanat eserleri içinde sunulmuş olması edebi eserlerin değerini artırmaktadır. Değişik edebi türlerle insana ulaşan sanatçılar, kimi zaman var olan gidişatı zedeleyen bir tehlike olarak görülmüş, bazen de yeni bir sistemi benimsetmek ve sürdürmek adına etkili bir güç olarak kabul edilmiştir.

Edebi türlerdeki çalışmalarıyla edebiyat tarihimizde önemli bir yeri olan Sabahaddin Ali'de çalışmalarını toplum ve edebiyat bağlamında inceleyebileceğimiz özellikte bir yazardır. Yazdığı hikaye ve romanlar sanatın gücünün somut bir belgesi olmuştur. Eserlerinde oluşturduğu olaylar ve kişiler üzerinden toplumsal meselelerini gözler önüne sermiş, yanlışlık, adaletsizlik ve haksızlıklara karşı okuru bilinçlendirmeyi düşünmüştür. Bu çalışmada onun *Sırça Köşk* adlı hikaye kitabındaki kişiler üzerinden edebiyat ve toplum ilişkisi değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanatın gücü, edebiyat, toplum, yazarın niyeti

A NOVELIST AND STORY WRITER, SABAHADDİN ALİ IN A SOCIAL AND LITERARY CONTEXT

ABSTRACT

Art is, of course, a social activity. A mutual interaction from an artist to a society or vice-versa is inevitable. Somehow, art has always been interested in man and an artist has always been the focus of attention in terms of the power of his influence in/on society.

Literary works do have a social side. Authors, man of letters, inevitably wish to share a message or transfer an idea through his lengthy and page-full writings. This is, of course, an effort to draw readers' attention on an idea or an emotion. Based on the events, which are real or possible to be real, and the characters in the literary works, the society is somehow warned or informed. Readers who are faced with the author's ideas or messages naturally reach new decisions and convictions. The power of an author naturally becomes acquainted or publicly known when literary works reach readers.

The author tries to introduce his ideas or messages to his/her readers in fiction or in a narrative way when he/she transfer his feelings and thoughts to his/her readers through various techniques of expression. The introduction of human-based issues or matters in literary works increases, in a sense, the value of literary works. The authors who managed to reach humans with their literary works of various kinds are sometimes viewed to be a threat that undermines the current system and are sometimes regarded as an effective and useful instrument to make the society adopt a new system or maintain it.

Sabahaddin Ali, who deservedly occupies a significant place in our literary world as a result of his works of literary style, is also an author whose works we can study in parallel with society and literature. His novels and stories have already proved to be a concrete document for his artistic power.

* Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi

The author tries to clearly reveal social issues based on the events and characters he imagined in his works, and aims to create an awareness of corruptions, injustice, and unfairness in his readers.

In this study, the author's literature and society relationship is evaluated based on the characters in his story-book titled 'Sırça Köşk'.

Keywords: the power of art, literature, society, the author's intention

Giriş

Sanat eserleri insanlığın hafızası olarak nesilden nesile intikal eden en değerli mirastır. Güzel sanatların hangi türü olursa olsun sanatçı çağlar boyu toplumu dikkate alan bir sunum yapmaktadır. Kimi sanatçıların ne söylemek istedikleri hala çözümlenmeye çalışılırken kimi sanatçıların niyetleri ve anlatmak istedikleri büyük ölçüde anlaşılmıştır.

Sanatçı edebi kurgu içinde bir fikri, bir ideolojiyi, mesleği, bir kişiyi sevimli hale getirebileceği gibi sevimsiz de yapabilir. Edebi eserin şekli somut bir nesne olarak okura sunulurken onun ruhu ve özü yazarın niyetini ve amacını gerçekleştirmek için içinde taşıdığı gizli ya da açık bildirimlerle değer kazanır. Edebi eser “..Daha önce bilmediğimiz ufuklar açar önümüze Yeni bir mantıkla düşünmeye başlarız. Belki de mantığın dışında (fakat mantıksızca değil) düşünmeye başlarız. Edebiyat asıl gücünü işte burada gösterir.”¹ .

Edebiyatın toplumu etkileme özelliği otorite sahiplerini düşündürmüştür. Yönettiği insanların bu yolla uyanması ve bazı şeyleri sorgulamaya başlaması güç sahiplerini rahatsız etmiştir. Her dönemde sanatçılarla ilgili kısıtlama ve cezalandırmaların olduğu bilinmektedir. Eserleri tahrip edilen, toplatılan, türlü olumsuz muamele ile çalışmalarından vaz geçmeye zorlanan nice sanat erbabı vardır. İnsanları içten içe yeni kararlar almaya yönlendiren sanatçılar, hep hedefte olmuşlardır: Bu sebeple “..yazın tarih içinde hep tehlikeli görülmüştür: Yazın otoriteyi ve toplumsal düzenlemeleri sorgulamayı destekler. Platon ideal cumhuriyetine şairleri almamıştır, çünkü onlar olsa olsa zarar verebilirlerdi; romanlara uzunca bir süredir insanların yaşamlarından memnun olmamalarını ve yeni bir şeyler –büyük şehirlerde yaşam aşk ya da devrim- istemelerini sağlamak atfedilmektedir.”²

Edebi eserlerin toplumsal olayları hazırladığı hatta başlattığı bilinmektedir. Yazar böylesi bir durumu kestiremezse de insanların onun eserini farklı okumaları ve beklentilerini bulmaları sonucunda edebi eserin başka bir değer kazandığı görülür. Satır aralarında gizli fikirler insanları yavaş yavaş yazarın istediği tarafa doğru çeker. Bu kendiliğinden alınan kararda sanatçı hüneri yer alır: “Onun işaret ettiği yere siz kendiliğinizden varırsınız. Daha doğrusu bir de bakarsınız, eserin alttan alta sizi yönettiği noktada duruyorsunuz.”³

Edebi eserin gücüyle belli bir kıvama gelen insan, toplumsal hareketlerin içinde bulur kendini. Bu sebeple sanatçıların etkili konumları her devirde gündemde olmuştur. Kendilerine değer verilmiş, ciddiye alınmış ve istifade edilmek istenmiştir. Yazarın amacı öyle olmasa da bazı edebi eserler toplum içinde beklenmedik uyanışlara vesile olmuştur. “Zamanın en çok satan kitaplarından biri olan Harriet Beecher Stowe'un *Uncle Toms Cabin* (Tom Amcanın Kulübesi) Amerikan İç Savaşı'nın çıkmasını sağlayan kölelik karşıtı düşünceye destek sağlamıştır.”⁴

Edebi eserin kişileri olayların içindeki sahnelerde hayran olunan, nefret edilen, örnek alınan vasıflarıyla okurun kendileriyle özdeşleşmesine vesile olur. Anlatı kişilerine duyulan hayranlık onlara benzemeyi onlar gibi olmayı sağlar. Bu tercihte edebiyatın telkin gücünün önemi dikkate alınmalıdır. Aynı şekilde tarihi olay ve kahramanlar üzerine inşa edilen romanlar toplumun tarihi temellerinden ve örnek şahsiyetlerinden hareketle geleceğe daha üstün bir moralle yönelmelerini sağlamıştır. İtalyan

¹ Rasim Özdenören, Ruhun Malzemeleri, Risale Basın Yayın Ltd. İstanbul,1982, s. 24

² Jonathan Culler, Yazın Kuramı,(Türkçesi : Hakan Gür), Dost Kitabevi yayınları, Birinci Baskı,Ankara 2007, s.61

³ Rasim Özdenören, Ruhun Malzemeleri, Risale Basın Yayın Ltd. İstanbul,1982, s.23

⁴ Jonathan Culler, Yazın Kuramı,(Türkçesi : Hakan Gür), Dost Kitabevi yayınları, Birinci Baskı,Ankara 2007, s.61

romancı Manzori'nin yazdığı *Nişanlılar* adlı roman İspanyol işgali altındaki Milano'nun kurtuluş vesilesi olmuş ve İtalyan kalkınmasında da önemli bir rol oynamıştır.⁵

Edebiyatın gücü her devirde dikkate alınmıştır. Bu önemli vasıta ile insana ulaşmak düşünülmüş, en etkili iletişim aracı olarak görülmüştür. Edebiyat araştırmacıları da sanatın sihirli gücünün mahiyetini çözmeye çalışmışlardır. "Kuramcıların yaptıkları şey yazını tarihsel ve ideolojik bir kategori biçiminde düşünmek, 'yazın' denen bir şeyin uyguladığı düşünülen toplumsal ve siyasi işlevleri düşünmek olmuştur."⁶

Edebi eserler siyasi alanda da toplumları etkilemek için önemli bir iletişim vasıtası olarak kullanılmıştır. Yönetici kadrolar yakın veya uzak yerlerdeki hakimiyetlerini edebiyatın verdiği imkanlarla sürdürmeyi tercih etmişlerdir. "Britanya imparatorluğunun sömürgelerinde bir ders konusu yapılan yazın, yerli halka İngiltere'nin büyüklüğünü takdir etme fırsatı veriyor ve onları minnettar katılımcılar olarak tarihsel öneme sahip bir uygarlaştırma girişimine katıyordu"⁷

İnsanın hayal edebileceği her şey edebi metnin kurgusu içinde değişik türlerin verdiği imkanlarla sunulabilir. Sanatçıya kadar süregelen değerler, toplumsal kabuller, alışkanlıklar, usta bir edibin elinde, sanatın gücüyle bir şekilde alaya alınan, gülünç duruma düşürülen bir durum haline gelebilir. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı eserinde Raskolnikov'un yaşlı bir kadını öldürmesi gibi bir suç bile cazip görülebilir. Bu manada sanatçı bir güzelliği, insanlık yararına bir anlayışı, hayatı güzelleştirecek bir değeri de sevdirebilir, bir dava uğruna insanları bir ortak eyleme yönlendirebilir

Ünlü Kırgız romancı Cengiz Aytmatov yazar olarak yaşadıklarını zaman zaman anlatı kişileri üzerinden eserlerine yansıtmıştır. *Gün Olur Asra Bedel* adlı romanda Abutalip adlı kahramandan söz edilir. O öğretmendir ve yazardır. Geçmiş itibariyle sakıncalıdır. *Cengiz Hana Küsen Bulut*'a kaydırılan macerasının bir kısmı *Gün Olur Asra Bedel*'in içinde kalmıştır. Abutalib'in suçlanma konusu yazarlığıdır. Bu mesleğin mensubu 'işbirlikçi' değilse o zaman için hayli sıkıntılıdır. Romanda "Kalemin yazdığını nacak silemez" sözüyle bu işin ne kadar tehlikeli olduğu dile getirilir.

Roman tarihimizde önemli bir yeri olan Ahmet Mithat Efendi edebiyat ve toplum bağlamında yazarlıktan maksadını şu sözlerle açıklıyor: "Hele romanlarımın hiçbirisinde öyle kupkuru masalcılıkta bulunmayarak her roman zemininin taallük eylediği yerlere, o yerlerde sakin insanlara dair malûmât-ı sahîha verdiğim gibi tarihe, fûnûna, sanayiye, feylosofiye ait nukatın hiçbirisinde ihmalcilik etmeyip karilerimin zihinlerine delâlet-i ciddiye ve sadıkanede bulundum."⁸

Aynı yazar bir başka yerde yaptığı işin amacını okurla paylaşırken insanların dünyayı tanımalarını sağlamak niyetinde olduğunu belirterek, "Roman okumaktan maksat masal dinlemekten ziyade ahval-i cihana vukuf peyda eylemek"⁹ olduğunu söyler.

Yazarın esere yüklediği anlamı keşfetmek okur için de bir önceliktir. Bazı ipuçlarından yazarın niyetini anlaması mümkün olabilir. Okunanları doğru yorumlamak araştırmacıların da görevidir. "Edebiyat araştırmalarının amacı bu (doğru) yorumu bulmak olmalıdır. Doğru yorum ise metne yazarın kendi yüklediği anlamın bulunması demektir."¹⁰

Sabahaddin Ali'nin Sırça Köşk adlı hikaye kitabından hareketle ele aldığımız bu çalışmada da bir mesleğin mensupları, toplumdaki olumsuz davranış sahibi kişiler, sanatçı hüneri ile okurun gözünden düşürülüyor ve itibar kaybediyorlar. O kadar saygın mesleklerin mensuplarına karşı okur, yazarın

⁵ Özön, Mustafa Nihat; Türkçede Roman, İletişim Yayınları, İkinci baskı, İstanbul 2009 s.28

⁶ Jonathan Culler, Yazın Kuramı, (Türkçesi : Hakan Gür), Dost Kitabevi yayınları, Birinci Baskı, Ankara 2007, s.57

⁷ Jonathan Culler, Yazın Kuramı, (Türkçesi : Hakan Gür), Dost Kitabevi yayınları, Birinci Baskı, Ankara 2007, s.57

⁸ Ahmet Mithat Efendi, Bütün Eserleri Romanlar XII, *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Alemi*, Haz. Erol Ülgen-M. Fatih Andi-Kazım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2003, s.622.

⁹ Ahmet Mithat Efendi, Bütün Eserleri, Romanlar X, *Hayret*, Haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s.258.

¹⁰ Hilmi Yavuz, Okuma Biçimleri-Varlığın ve Sanatın Dili, Timaş Yayınları, İstanbul 2010, s.15

geliştirdiği olay ve sahneler yardımıyla tercih yapmak durumunda bırakmaktadır. Anlatının tamamı dikkate alındığında da mağdurun ezilenin horlananın yanında yer almak okura daha anlamlı gelmektedir. Edebi eserin bir kurgu içinde okuru nasıl yönlendirdiğine ait örnekler sunulacak, böylece edebiyatın gücüyle okurda oluşan duygulara değinilecektir.

Edebiyat ve Toplum

Edebi eserler bir düşünceyi okura kabul ettirmede, okuru bir tarafa doğru yönlendirmede, telkin gücüyle kanaat oluşturmada etkin bir görev üstlenmişlerdir. Yazar sahip olduğu dünya görüşüne göre okura gizli veya açık bir mesaj vermeye çalışmaktadır. Heyecan verici ve daha değişik sürükleyici unsurlarla olaylar gelişirken, kişiler bir yandan davranışlarını sergilerken bir yandan da edebi eserin mesajına doğru ilerlemektedir. Bu ilerleyişte sanatçının söylemek istedikleri okura hissettirilir. Yazarın tekliflerinden birini ya da bir kaçını seçmek durumunda kalan okur, farkında olmasa da çoğu zaman yazarın yönlendirdiği tarafta yer alır.

Edebiyat toplum fertlerini telkin gücüyle etkiler. Okurun içten içe alacağı kararların oluşmasını hazırlar. Anlatılarda sunulan sahnelerde okur değişik olaylar, kişi ve tipler ile karşı karşıya kalır. Bu buluşmalarda yazar okuru bir yerlere çekmeye kurgu üzerinden okurda bir kanaat oluşturmaya çalışır. Her metnin bir mesajı, metin içinde yazarın bir niyeti vardır. Okur olayların akışı esnasında kimi zaman tercih yapmak taraf olmak takdir etmek nefretle karşılamak iğrenmek hallere girer ve tespitlere varır. “Edebiyat sanatı gelişmesi içinde her zaman, ya açık ya üstü kapalı, ya da bilincinde olunmayan bir taraflılık düzeyi göstermiştir. Daha sınıflı toplumun ilk gelişme evrelerinde bile edebiyat-bütün sanatlar gibi-, toplumsal bilincin özel bir bileşeni olmuş ve eserlerinde, toplum düzeninin belirli temellerini ve gelişim perspektiflerini, ya olumlayan ya da yadsıyan bir ideolojik yönsemeyi dile getirmiştir.”¹¹

Edebi eser yazarın niyetine, okurun yorumlamasına ve metnin mahiyetine göre değer kazanır. Okuma süreci edebi eseri ifşa eden bir süreçtir. O esnada esere ait değerler ortaya çıkar ve eser okundukça var olur.

Sanatçıları eserlerinden hareketle tasnife tabi tutarız. Çoğu zaman sanatçı ile ilgili tespitlerimiz onların sanat eserlerindeki mesajları üzerinden olur. Bu manada Sabahaddin Ali sosyal gerçekçi bir yazardır deriz. Bu isimlendirmelerde edebi eserin içinde yazarın niyetinin ne olduğu, ne anlatmak istediğine dair dikkatlerin ve tespitlerin olduğu unutulmamalıdır.

Çalışmamıza ana kaynak yaptığımız *Sırça Köşk* adlı hikaye kitabı Sabahaddin Ali'nin son eserlerinden biridir. Basın yayın camiasına baskının ve sansürün arttığı yıllarda kaleme alınmış bir hikaye kitabıdır. Bu sebeple başka hiçbir hikaye kitabında olmayan masal türünde yazılmış anlatılar, sansüre karşı bir tedbir olarak ilk defa bu kitapta yer alır. Kitapta on üç hikaye, dört masal vardır. Sabahaddin Ali'nin bu hikayelerinde öncekilerin aksine şehir hayatına daha fazla yer verilmiştir.

Zor şartlarda ve ağır işlerde çalışmak zorunda kalan işçilerin hayatı kimi zaman hikayelere yansır. Yazar söylemek istediklerini kurgu gereği masum ve sevimli hale getirebilir. Okur yeri geldiğinde bir cinayeti, sahnesi iyi tasarlanmış bir küfrü bile haklı görebilir. Oluşturulan sahnelerden hareketle bazı davranışlar gayet tabii kabul edilebilir. *Portakal* adlı hikayede vinç operatörü İsmail'in yaptığı ağır görev, bir insanın üstesinden gelebileceği iş değildir. Bu hikayede işçilerin yaptığı davranışların şartların zorlamasıyla varılan bir sonuç olduğu okura hissettirilir. ‘İşçi masumdur, ne yaparsa haklıdır’ fikri verilmeye çalışılır: “Vinç sabaha kadar işledi. Tayfa İsmail Denizer, yorgunlukla, İstanbullu olan karısından öğrendiği güzel konuşmayı bir yana bırakıp halis Rize şivesiyle etrafına küfürler ediyordu.”¹²

Sanatçı oluşturduğu bir sahne ile insanları etkilemeyi başarır. *Portakal* adlı hikayede kaptan para hırsıyla insanların kullanacağı alanları portakal kasalarıyla doldurmuştur. Güvertede yolculuk edenler fırtına başlayınca kasaların işgal ettiği alanlar sebebiyle sığınacak güvenli bir yer bulamazlar ve çocuk çocuk ısanırlar. Okurun gözünde yolcuların çektiği sıkıntıların suçlusu para hırsıyla portakal

¹¹ Gennady N.Pospelov, Edebiyat Bilimi, Çev: Yılmaz Onay, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995, s.182

¹² Sabahaddin Ali, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, 17. Baskı, İstanbul, 2013, s.12

kasalarını gemiye alan kaptandır. Bu sahne şöyle anlatılır : “Bütün aralıklar ve ambarlar portakal sandıklarıyla dolduğu için yolcuların üstü örtülü bir yer bulabilmeleri çok zordu.”¹³

Hikayede avarga sebebiyle denize atılan portakallara karşılık manavdan kat kat pahalı fiyata portakal almak zorunda kalan tayfanın dramı açık olarak verilmiştir. Tayfa üzerinden ürettiklerini değerine satamayan üreticilerin durumu anlatılmaktadır. Sonuçta haksız kazanç peşinde olan insanlara karşı haklı bir nefret oluşturulmaktadır. Üreticiden çok ucuza alınan el değiştire değiştire tanesi yirmi kuruşa çıkan portakallar o işe en çok emeği geçen kişi tarafından yüksek fiyata satın alınmaktadır.¹⁴ Aradaki bu farka şahit olan okur buna sebep olanlar iyi gözle bakmaz.

Beyaz Gemi Sabahaddin Ali'nin sınıf çatışmalarını anlattığı bir hikayesidir. Bu hikayede zengin-fakir konusu işleniyor. Zengin bir yat sahibi ile gelir düzeyi düşük ressamın kurguya katılırlar. Ressamın konuşması şöyledir:” Kim bilir hangi gavurun yatıdır? Yaşamasını biliyor hergeleler. Elbette dünyada her şey parayla olur, para da onlarda...Sanatın kıymetini de onlar biliyor.”¹⁵

Para hırsı gözünü bürüyen ressamın aslında tahlisiye römorkörü olan gemiyi beyaz bir yat olarak görürler. Bir yarış halinde geminin resimlerini yaparak hızla yata giderler. Yat görevlileri bu şaşkın ressamı hiç de hoş karşılamazlar. Ressamlar, uzun süre resmini yaptıkları geminin tahlisiye gemisi olduğunu nasıl fark edemediklerini düşünürler. Zihinlerini karartan şeyin ne olduğunu bildikleri halde şaşkınlıklarını ve hayretlerini gizleyemezler. Hikayeye şöyle yansıyan o gün hatırlarından çıkmaz: ” ...biçimsiz bir tahlisiye gemisini o gün kendilerine zarif, beyaz bir yat gibi gösteren şeyin ne olduğunu bir türlü anlayamadılar.”¹⁶

Mollier, *Cimri* adlı oyununda insanların zaafalarını anlattığı gibi Sabahaddin Ali'de insanın para hırsını komik unsurlarla zenginleştirerek anlatmıştır. Sanatını paraya değişen sanatçıların gülünç durumu anlatılmıştır. Toplumsal bir hastalık, insanın bir zaafı en güzel şekilde anlatılarak insanlar uyarılmaktadır.

Sabahaddin Ali, *Böbrek* adlı hikayesinde yine toplumsal bir soruna değiniyor. Hasta- Doktor çatışmalarını izleyen okur, yazarın niyeti doğrultusunda hekimlere nefretle bakmaktadır. Gelişen olaylar ve hikayenin kurgusu okuru o alan itiyor. Anlatı bittikten sonra hekimlerle ilgili anlatılanlar okurun hekimlere bakışını olumsuz yönde oluşturuyor. Sanatçının verdiği kötü örnekler sebebiyle bir camia gözden düşürülüyor: “Belli senin bu doktor milletinden habarın yok”,¹⁷ “Allah doktorları günahkar kullarını cezalandırmaya yollamış..”¹⁸ cümleleri yazarın bu mesleği bakışının somut tespitleridir.

Yazar oluşturduğu kurmaca dünya içinde okurun bazı güzel değerleri kazanmasını sağladığı gibi olumsuz kanaatlere varmasına da vesile olabilir. Okura sunduğu sahneler vasıtasıyla okur düşüncesi şekillenir. *Böbrek* adlı hikayede doktorların tutumların eleştiren yazar, para hırsı sebebiyle sorumluluklarını ihmal edenlerin mesleğe olan saygıyı nasıl zedelediklerini anlatır. Resmi kurumların sağlık hizmetlerinin aksak ve tehlikeli olduğu hususu da okura hissettirilir. Sabahaddin Ali bu fikrini şu cümlelerle esere yansıtır: “İnsaniyetine kurban olduğum doktorun bir kere yüzünün güldüğüne rastlamadım.”¹⁹ Devlete ait hastanelerin Sabahaddin Ali'nin yaşadığı dönemlerdeki güvenilirliği de şöyle gündeme getirilir:” Devletin hastanesinde adamı çoluğa çocuğa doğratırlar mı?”²⁰

Sabahaddin Ali, özel muayene ve özel hasta imtiyazının para karşılığı mümkün olduğunu *Böbrek* hikayesinde okura aktarır. İyi hizmetin bedeli vardır. Bedel belli seviyede gelir sahiplerinin ancak karşılayacağı miktardadır. Hikaye kahramanlarından profesör hekim hastasına tedavi yöntemini para

¹³ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s.13

¹⁴ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 17

¹⁵ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 20

¹⁶ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 26

¹⁷ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 38

¹⁸ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 40

¹⁹ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 43

²⁰ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s.43

merkezli olarak şöyle açıklar: ” Söyledim ya biraz masraflı olur. İstersen tekrar Kayseri Hastanesi’ne başvur. Ama vilayet hastaneleri ve doktorları... Sen daha iyi bilirsin ya başından geçti...”²¹

İnsafsız bir doktorun para hırsı için hastaların maddi imkanlarına nasıl el koydukları toplumsal bir sorun olarak gündeme gelir.. Okurun gözünde hastaya tarlasını sattıran para için ameliyat yapan, üstelik başarısız bir ameliyatla hastasının bir böbreğini kaybetmesine sebep olan doktor okur nezdinde saygınlığını yitirir. Sanatçının kurgusu, oluşturulan sahneler, ‘masum hasta’ – ‘aç göz doktor’ sahnesinde doktoru gülünç duruma düşürür, okurun tepki göstermesini sağlar.

Doktor profesör Osman, varını yoğunu satarak böbreğindeki taşı aldirmek için özel ameliyat talebiyle tedavi olmaya çalışan Avni Akbulut’u son bir defa muayene eder. Kapanmayan yarasının ancak fakülte hastanesinde tedavi edilebileceğini söyler. Doktorun hastaya bakışı hiç değişmemiştir. Fakülteye sevk gerekçesi o safhaya gelmiş hastalığın öğrenciler için enteresan olacağı düşüncesidir. Son söz şöyledir: “Hastalığın bu safhası talebe için çok enteresandır. Sizi yarın fakülte hastanesine kaldıracamız.”²²

Sanatçı toplumu ilgilendiren meseleleri okurla paylaşır. Anlatımın içine yerleştiği küçük ayrıntılarda ustalıkla söyler söyleyeceğini. ”Niçin hep acı şeyler yazayım? Dostlar, yufka yürekli dostlar bundan hoşlanmıyorlar.” Cümleleriyle başladığı *Bahtiyar Köpek* adlı hikayesinde acılardan bahsetmeye de insanlar arasındaki sınıf farkını ve haksız uygulamaları okura ulaştırması zor olmaz. Cümlelerin içinde niyet belli olur. Güzellikleri anlatacağını söyleyen sanatçı bir sonraki paragrafa şöyle başlar: “Oturduğu semtin sokakları geniş ve asfalt. Her biri bir fakir çocuğun liseyi bitirinceye kadar okumasına yetecek masraflarla yetiştirilen bodur çamlar caddeye gölge vermese bile güzellik veriyor.”²³

Çam ağaçlarını yetiştirildiği bir iklimde çok masraflı bir ürün olduğu, kente güzellik verse bile kaç lise öğrencisinin eğitim masrafı tutarında bir maliyetle son hale geldiğini anlatır. *Bahtiyar Köpek* hikayesinde mutlu insanları anlatırken ironik bir şekilde yoksulları hatırlatır. Okur anlatılanların tüm anneler ve çocuklar için geçerli olmadığını düşünür düşünür şu cümleleri kurar: ”Sabahları yaya kaldırımında sık giyinmiş genç anneler renk renk çocuk arabalarında al yanaklı, gülbüz, iyi beslenmekten yüzlerine bön bir rahatlık ifadesi gelmiş çocukları gezdirirler.”²⁴

Çocuklara ‘bakalak’ işini gören iyi giyimli beslemeler vardır. Mutlu annelerin arkasında bu beslemeler gezmekte onların rahat konuşmalarını sağlamak için diğer küçük çocuklarla ilgilenmektedirler.

Bahtiyar Köpek hikayesinde onca yoksul muhtaç insan varken zengin bir ailenin köpeğine verdiği değer ve köpek için yapılanlar anlatılır. Şanlı köpek kızgınlık zamanında dişi istediğinde ona aynı sınıftan zenginlerden bir zenginin asil köpeği araştırılarak beraber olmaları sağlanır. Hikaye boyunca köpek için yapılanlar ayrıntılı bir şekilde çok doğalmış gibi anlatılır.

İnsanlara bu kadar uzak, köpeklere bu kadar yakın zenginlerin yaşadığı bir toplumda olmak ve yaşamak sanatçıyı düşündürür. Onların sorumsuzluğu sanatçıyı rahatsız eder: ”Ben karanlık şeylerden bahsetmek için dünyaya gelmemişim İçim tatlı, sıcak, neşeli şeyler anlatma isteğiyle yanıyor. Hele cümle alem bu köpeğin onda biri kadar rahata kavuşsun, bakın ben bir daha acı şeylerden söz açar mıydım?”²⁵

Sabahaddin Ali son hikayelerinde kent hayatından kesitlere ağırlık verir. Kent hayatının önemli bir konusu hastalar ve doktorlardır. Bazı doktorların mesleğini tamamen ticari kaygılarla yapıyor olması Sabahaddin Ali’nin eleştirilerine konu olur. Doktorların, kendilerine gelince emeklerinin karşılığını kat kat almak istedikleri fakat onlara iş yapan diğer meslek sahiplerinin emeklerinin karşılığını vermek istemedikleri hususunu okura söylemek ister. Yazara göre doktorlar paracıdır.

²¹ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 47

²² Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 51

²³ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 59

²⁴ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 59

²⁵ Sabahaddin Ali, Sırça Köşk, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s.62

Kendine güvenmezler. Pek azı kendini geliştirip mesleğinin hakkını vermektedirler. *Dekolman* adlı hikayede doktorların durumu şöyle anlatılır: ”Daha o zamanlar vizitelerine beş lira, on lira alan doktorlar, benim, bilmediğim tıp terimlerini bulmak için beş altı lügat karıştırarak üç günde yaptığım bir tercüme verdikleri bu iki buçuk lirayı bile çok görürüler, eksiltmeye çalışırlardı.”²⁶ Bu tür bir anlatıdan sonra okurun gözünde doktorların bir değeri de kalmaz.

Sırça Köşk'ün bir başka hikayesi yine hastane ortamında geçer. *Hakkımızı Yedirmeyiz* adlı bu hikayede I. Tekil şahıs anlatıcı üzerinden hikaye kurgulanıyor. Çalışmaktan hoşlanmayan anlatıcı annesinin de ısrarıyla hastanede ambar memuru olarak çalışmaya başlar. Sabahaddin Ali bu hikayede dini bütün bir Müslüman gözükle ihalelerde usulsüzlük yapan hastane idare müdürünü okurun dikkatine sunar. Dört defa hacca gitmiş ibadetlerine titiz biri olan Hacı Lütfü Bey hastanenin tüm parasal işlerinden menfaat sağlayan biridir. Hikaye anlatıcısı olan ambar katibi de bu işten hissesini alır. Bu hikayede dindar geçinen biri üzerinden dini değerler hafife alınmaktadır. Hikaye anlatıcısı hisse paylaşımı esnasında çay ücretlerini vermek zorunda kalınca, bu oldu bitti karşısında “hakkımız yedirmeyiz” der.²⁷

Sabahaddin Ali doktorların hastalarıyla münasebetlerinin bir sosyal yara toplumsal bir sorun olduğu kanaatinde. Doktorları hasta yakınlarına para edecek neleri varsa sattıran, aşırı para hırsı içinde insanlar olarak sunar. *Cankurtaran* adlı hikayede eşi doğum üzere hastaneye düşen bir kocanın başına gelenler anlatılır. Tüm imkanlarını paraya çeviren hasta yakını borcunu hala ödeyemez. Biraz borcu kalır. Kalan kısmın affı için: “Fazla etmedi doktor. Hakkını helal et” dediğinde “Ne demek o? Burası imaret değil!...Bak alın teri döktük. Ameliyat bir saate yakın sürdü, karının da canı kurtuldu.”²⁸ Diyerek paradan başka değer tanımadığını dile getirir.

Sanatçı söylemek istediklerini edebi türlerin imkanları içinde okura ulaştırmayı başarır. Bunda bazı türlerin ve estetik unsurların esnek ve yoruma müsait imkanlarını kullanır. Sabahaddin Ali'nin yazdıkları yöneticileri rahatsız eder. Eserlerini okuyanların farklı kanaatler içine girmesi otoriteyi sarsması endişesi vardır. Eserleri toplatılıp sık sık mahkumiyetler alarak bedel ödemeye devam eder.²⁹ Böylesi olağanüstü durumda yazar çalışmalarını aksatmadan okura ulaşmanın başka yollarını dener.

Sırça Köşk'ün sonundaki dört masal sansürden bunalan yazarın edebiyatın verdiği farklı anlatım yollarından masal formunu kullanarak okura ulaşmayı denediği anlatılardır. *Bir Aşk Masalı* adlı masal ile, okurlarına, ‘bir dava adamı kısa yoldan sonuç almaya değil sonuca giden yolda yılmadan mücadele etmeye hazır olmalıdır’ ana fikrini verir. *Devlerin Ölümü* adlı masalda ‘bir fırsatını bulup insanlara zulmedenler insanların beyinlerini kullanmaları halinde yok olup giderler. Kudretlerine son yokmuş gibi görünenler hayatın durdurulamaz akışı karşısında yok olmaya mahkumdurlar’ ana fikrini telkin eder. *Koyun Masalı*’nda ‘insanın hak ve özgürlüklerini bilerek hayata dair tavır alması gerekir. Haksızlığa karşı mücadele cesur ve kararlı insanların işidir’ düşüncesi, *Sırça Köşk* adlı masalda da ‘rakibin büyüklüğünden ve kudretinden yılmamak gerektiği en kuvvetli düşmanın insanların kararlı duruşları karşısında dayanamayacağı’ gerçeğini söylenmeye çalışılır.

Bu masalları okuyan kişilere, şiirle roman ve hikaye ile ne verilmek isteniyorsa masal türü vasıtasıyla da yazara gelebilecek saldırıları önleyerek edebiyatın imkanlarıyla aynı telkini yapan başka bir yol bulunmuş ve aynı sonuca varılması sağlanmıştır.

²⁶ Sabahaddin Ali, *Sırça Köşk*, Dekolman, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s.70

²⁷ Sabahaddin Ali *Sırça Köşk*, *Hakkımız Yedirmeyiz*, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s.77)

²⁸ Sabahaddin Ali, *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013, s. 89

²⁹ Sabahattin Âli, şiir ve hikâyeleri yüzünden defalarca tutuklanır, kitapları toplatılır.

Dağ, Değirmen ve Rüzgar 15 Temmuz 1944’de, *Sırça Köşk* 7 Şubat 1948’de İsmet İnönü’nün başbakan olduğu bir dönemde Bakanlar Kurulu kararıyla yasaklanır. 1947’de Marko Paşa’da çıkan yazısı nedeniyle 3 ay hapis yatar. Çıkınca ülkeden kaçmaya çalışırken yaygın kanaate göre devlet eliyle, Ali Ertekin tarafından öldürülür.

1946’da yayın hayatına başlayan ve Sabahattin Âli, Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz’ın yazdığı haftalık mizah gazetesi Marko Paşa, toplama ve yasaklanma denilince akla gelenlerden. 16. sayısındaki açıklamadan, iktidarın ne denli baskıcı olduğunu anlarız: “Ne gün fırsat bulursa o gün çıkar, çıktığı gün saat 8 ile 9 arası satılır. 9’da toplatılmaya başlar, Türkiye’deki demokrasinin ve basın hürriyetinin miyarı (ölçütü) olan böyle bir acayip mizah gazetesidir.”

Sonuç

Edebi eserler toplumsal bir problemi, insan ait bir zaafı estetik bir şekilde sunarak uyarıcı görevi yapar. Toplumı etkilemede bu estetik seviyenin önemi büyüktür. Edebiyatın sihirli gücü çağlar boyu bu alanın mensuplarını gündemde tutmuştur.

Sabahaddin Ali de içinde bulunduğu toplumu çok iyi gözlemiş, tanımış, zaafalarını sahneleyerek uyarıcı olmuştur. Tüccar, polis, bilhassa doktor gibi değişik meslek mensuplarının işleri ve uygulamaları yazarın oluşturduğu kurgu içinde okura sunulmuştur. İnsanların günlük hayatında sık sık karşılaştıkları bu insanların davranışları yazarın ironik ve abartılı anlatımıyla sevimsiz hale getirilmiş, mesleğin mensupları küçümsenmiş, gözden düşürülmüş ve saygınlıklarını yitirmişlerdir.

Sabahaddin Ali okurları tercih yapmak durumunda bırakır. Okur, kendisine sunulan sahneler içinde davranışlardan birini seçmeye yönlendirilir. Usta hikayeci anlatısıyla okuru mazlumun yanında olmaya, zalimin karşısında durmaya ikna eder. Edebiyatın gücüyle okur bir tercihte bulunur ve yazarın yönlendirdiği tarafta gönüllü olarak yer alır.

Sanatçılar edebi eserlerini tezli ve güdümlü yazabilirler. Sabahaddin Ali bu manada tezli ürünler yazar. Güdümlü ürünlerin kendini hemen ele veren yapaylığı onun eserlerinde yoktur. Kurguladığı hikayelerle okurun bilincini kıpırdatmaya, söylediği meseleler üzerine düşünmeye sevk eder. Fikirleri okurun bilincinde yaşanır kılarak tüm anlatımı okur bilincinin bir parçası yapmayı başarır.

Edebi eserler değişik türler vasıtasıyla okurla buluşur. Her durum ve şarta göre sanatçı düşüncelerini açıklama imkanına sahiptir. Baskıların arttığı en zor dönemlerde düşüncenin bir vesile ile insanlara ulaştırılması en kolay olarak sanat eserleri sayesinde olmaktadır. Nazik dönemlerde fabl ve masallar yazarak söylemek istediklerini yine de söyleyen sanatçılar olmuştur.

KAYNAKLAR

1. Ahmet Mithat Efendi, Bütün Eserleri Romanlar XII, **Rikalda yahut Amerikada Vahşet Alemi**, Haz. Erol Ülgen-M. Fatih Andı-Kazım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2003
2. Ahmet Mithat Efendi, Bütün Eserleri, Romanlar X, **Hayret**, Haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000
3. Gennady N.Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev: Yılmaz Onay, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1995
4. Hilmi Yavuz, **Okuma Biçimleri-Varlığın ve Sanatın Dili-**, Timaş Yayınları, İstanbul 2010
5. Jonathan Culler, **Yazın Kuramı**, (Türkçesi: Hakan Gür), Dost Kitabevi yayınları, Birinci Baskı, Ankara 2007
6. Özön, Mustafa Nihat; **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, ikinci baskı, İstanbul 2009.
7. Rasim Özdenören, **Ruhun Malzemeleri**, Risale Basın Yayın Ltd. İstanbul,1982
8. Sabahaddin Ali, **Sırça Köşk**, Yapı Kredi Yayınları,17. Baskı, İstanbul, 2013

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞAİRLERİNİN 1940-1980 ARASINDA TOPLUMSAL SÜREÇLE UYUM VEYA UYUMSUZLUK DERECELERİ

Doç. Dr. Öztürk EMİROĞLU*

ÖZET

Toplum ve edebiyatçı uyum veya uyumsuzluk derecesi, her devirde her toplumda inişli ve çıkışlı bir seyir izler. Şair veya yazar içinden çıktığı toplumun bir ferdi olarak eserlerini üretirken veya dünyaya bakış felsefesini oluştururken mensubu olduğu toplumun kültürel değerleriyle uyum veya uyumsuzluk yaşar. Bu uyum ve uyumsuzluğun dereceleri vardır. Sanatkar duyarlılığıyla yüksek hassasiyette eser üreten bir müzisyenin, şairin, yazarın, ressamın, heykeltıraşın, toplumun çoğunluğunun veya azınlığının eğilimleri ile uyum veya uyumsuzluk derecesini yaşantılarında ve eserlerinde bulmak mümkündür.

Demokratik ülkelerde siyasal ve toplumsal süreçleri, engellemeler olmadığı takdirde, toplum çoğunluğunun tercihi belirler. Çoğunluğun görüşüne göre şekillenen siyasal ve toplumsal süreç ile uyum ve uyumsuzluğun derecesini, sanatkarın toplumun tercihini kabul veya reddi yönündeki tutumu belirler. Toplumun ne oranda o sanatkarı kabul veya red derecesi ise esere toplumun ilgisi ile alakalıdır. 1940-1980 arasında Türk şairlerinin toplumsal süreçle uyum veya uyumsuzluk derecelerine bakıldığında, siyasal ve felsefi anlayışlarına göre toplumla uyumlarının veya uyumsuzluklarının farklı derecelerde olduğu görülür. Dini ve milli hassasiyetleri ön planda tutarak eser veren şairler ile bu hassasiyetlere karşı çıkarak eserler verenleri toplumun kabul veya red derecesi nedir? Toplumun şairi, şairin toplumu kabullenişinde veya reddinde karşılıklı uyum ve uyumsuzluk derecesi bu araştırmanın kritik analiz noktasını oluşturmaktadır. Belirlenen dönemin şairlerinin dini, milli, ideolojik, bireysel veya bunların dışında geliştirdiği hassasiyetle yani beş kategoride toplumsal çoğunluğun belirlediği süreç ile uyum veya uyumsuzluk dereceleri, yaşantılarından ve şiirlerinden örneklerle ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: 1940, 1980, Şairler, Sosyal, Süreç, Derece

HARMONY AND DISHARMONY DEGREES WITH THE SOCIAL PROCESS OF THE TURKISH POETS DURING THE REPUBLICAN ERA IN BETWEEN (1940-1980)

ABSTRACT

The degree of harmony and disharmony of society and a man of letters is always with ups and downs in every society. A poet and a writer experience the harmony and disharmony with cultural values of their society when they compose their works or when they create their philosophy of life. There are degrees of this harmony or disharmony. The degree of harmony or disharmony of a musician, a poet, a writer or a sculpture those who compose their works with a great deal of sensitivity and passion, always differ with the attitudes of the majority or the minority of the society. It is possible to find the degrees of harmony or disharmony in the life and the works of an artist.

In democratic countries, majority of society determines political and social processes in the condition that there is not any interventions. The attitude of the artist in the direction of denial or acceptance of the preference of society determines the degree of harmony and disharmony shaped by the opinion of majority. The degree of acceptance or denial of the society to the artist is related to the interest of society to the work of the artist. It is possible to see that Turkish poets have different degrees of harmony and disharmony with the society in terms of political and philosophical understandings when you look at their degree of harmony and disharmony with the social process. What is the degree of acceptance or denial of the poets those who compose their works by prioritizing national and religious sensitivities and those who challenge those sensitivities. The critical analysis of this study is the degree of harmony or disharmony in the acceptance or the denial of society by poet or vice versa. In this study, the degree of harmony or disharmony with the social process of the poets of a specific period of time will be examined by giving examples of their lives and works under four categories as religious, national, ideological and the others.

Keywords: 1940, 1980, Poets, Social, Process, Degree

* Yunus Emre Enstitüsü Varşova Müdürü, Polonya

A. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Toplumsal veya sosyal süreç yahut süreçler her toplumun kendi yapısını oluştururken, devlet sistemini kurarken, birlik ve bütünlüğünü sağlarken, dil, din, tarih gibi kültürel değerlerini yaparken ve geliştirirken yaşadığı olayları ve aşamaları ifade eder. Sosyal süreçler, kavramın kendisinden de anlaşılacağı gibi bir toplumun toplum olma yolunda harcadığı çabaları ve yaşananları kapsar. Sosyal süreçlerin gelişmesinde topluma; liderler, felsefeciler, sosyologlar, bilim adamları, sanatçılar, şairler ve yazarlar gibi değişik kesimden insanlar yol gösterirler. Bir toplumun kendine veya bu kişilerin önerdiği modellere göre pek çok alanda katettiği ilerlemeler, süreçleri oluşturur. Sosyoloji sözlüklerinde ve ansiklopedilerinde sosyal süreç kavramı anlatılmamıştır. Bu alana ait pek çok sözlük ve ansiklopedide; sosyalleşme veya toplumsallaşma, sosyo-biyoloji, sosyo-ekonomik, sosyo-fenomonoloji, sosyo-kritik, sosyo-kültürel, sosyo-matematik, sosyo-lengüistik, sosyo-tarih, sosyal yapı, milli sosyoloji, uygulamalı sosyoloji gibi kavramlar ve tanımları yer almaktadır¹. *Türkçe Sözlük*'te süreç, aralarında birlik olan veya belli bir düzen veya zaman içinde tekrarlanan, ilerleyen, gelişen olay ve hareketler dizi, vetire, proses olarak verilmektedir².

Bir toplumun yaşadığı coğrafya ve çevre faktörlerine uygun olarak geliştirdiği kültür ve dünya ölçeğinde ürettiği medeniyet değerleri sosyal ve siyasal süreçleri belirlemede rol oynar. Bu bağlamda iç, dış faktörlerle ortaya çıkan kültür ve medeniyet buhranları, sosyal ve siyasal süreçlerin ilerleyişinde bazen fikri bazen de fiziki mücadelelere yol açar. Bundan dolayı toplumsal süreçler ve gelişmeler nadiren sessiz, kimi zaman da hem maddi hem de insani kayıplarla pahalıya mal olabilir. Toplumsallaşma veya sosyalleşme bitmeyen bir süreçtir. İlk insandan bugüne toplumsallaşma çok farklı süreçlerden geçerek günümüzdeki modeline ulaşmıştır. Bu gelişmelerde her toplumun yapısı, dünyaya bakışı farklı olduğu için o topluma mensup birey de o yapıya uygun farklı bakış açıları geliştirir. Sosyal süreç kavramı, her şeyden önce bir insanın, bireysel hayattan toplumsal hayata katılımıyla, toplumun genelini veya büyük kesimini yahut belli bir grubu ilgilendiren toplumsal bir talebin başlama, gelişme ve gündemden düşüş aşamalarını ifade eder. Toplum kesimlerinin yaşadıkları hayat biçimleri, sorunları, beklentileri, değişim aşamaları ve hayallerini gerçekleştirmek için talepleri ve harcadıkları çabalar sosyal süreçler olarak karşımıza çıkar. Sosyal süreçleri yönlendiren etkenler vardır: Din ve dine dayalı değerler, dil ve dille ilgili gelişmeler, tarih ve tarih bilinci, toplumun genelini ilgilendiren savaşlar, göçler, doğal afetler, ideolojiler, sanat akımları gibi. Sosyal süreçleri yönlendiren aktörler vardır: Devlet aygıtını yöneten kral, başkan, diğer yöneticiler, siyasetçiler, bürokratlar, teknokratlar, diplomatlar, dini ve milli kanaat önderleri, iş dünyasının önde gelen isimleri, bilim adamları, sanatçılar, şairler ve yazarlar, gazeteciler, sendikacılar, geleneği kuvvetli müesseseler ile diğer bazı resmi ve sivil kuruluşlar. Toplumsal süreçleri yönlendirmede, kamuoyu oluşturma ve toplumun taleplerini yükseltip düşürmede basın yayın, sinema, tiyatro gibi iletişim araçları kullanılır. Böylece aktörler, etkenler ve araçlar hem sosyal hem de siyasal süreçleri yönlendirir.

Sosyal süreçlerin doğal olarak toplumun genel isteği yönünde şekillenmesi beklense de; toplumdaki değişik grupların farklı talepleri her zaman ortak beklentiler olarak ortaya çıkmaz. Bu yüzden sosyal süreçlerde toplum kesimleri arasında uyumsuzluklar görülebilir. Toplumun büyük kesimi farklı bir talepte, daha küçük bir kesim değişik bir istekte bulunabilir. Bu çerçevede Cumhuriyet döneminde Mustafa Kemal Atatürk'ten sonraki süreçte, bilhassa 1940-1980 arasında, toplumsal süreçlerin gelişiminde farklı isteklerde bulunan grupların fazlalığı dikkat çekmektedir. Toplumun büyük kesimi sosyal sürecin dini ve milli değerler ekseninde ilerlemesini isterken, başka bir kesim marksist ideoloji, bir başka kesim batıcı veya hümanist bir başka kesim de nasyonalist dünya görüşünün öne çıkarılmasını istemiştir. Bu talepleri eserlerinde dillendiren şairler de zikredilen farklı sosyal ve siyasal süreçlerden birinde veya birkaçında yer almıştır. Böyle bir noktada genelde sanatçıların özelde şairlerin aşağıdaki üç süreç arasında uyumluluğu ve uyumsuzluğu söz konusudur. Bu süreçler:

¹ Bakınız: G. D. Mitchell (Editör), *A Dictionary of Sociology*, London 1968, s. 194-195; G. Marshall, (Redaktör), *Słownik socjologii i nauk społecznych*, Warszawa 2005, s. 311-315; *Encyklopedia Socjologii*, C.4, Warszawa 2002, s. 47-87.

² *Türkçe Sözlük*, 11. baskı, Ankara, 2011, s. 2183.

1. Bireysel süreçler: Bir sanatçının sanat ve hayat yolunda kat ettiği kendi sürecidir.
2. Sosyal süreçler: Toplum kesimlerinin ihtiyaçlarına ve arayışlarına göre ilerler.
3. Siyasal süreçler: Her ülkenin şartlarına ve yöneticilerine göre şekillenir.

Bu süreçleri uyumluluk veya uyumsuzluk çizgisinde yürüten şair ile toplum ve siyasiler arasında, uyumluluk halinde bağların güçlendiği, uyumsuzluk durumunda da koptuğu görülür. Şair, süreçler arasında iplerin gerilmesi veya gevşemesine eserleriyle ve davranışlarıyla zemin hazırlar. Din, dil, tarih gibi toplumun ortak değerlerini, seçtiği yöneticiyi, hayat tarzını kabul veya red, toplumun hayat biçimini olumlu veya olumsuz yönde eleştiri gibi hususlarla toplum-şair münasebetleri şekillenir. Şair, toplumu ile kendisi arasındaki bağı germe, sarsma hatta koparma boyutlarında rol oynar. Böylece toplumun hedefi haline gelebilir. Hedef haline gelmek ise edebiyatçının, yukarıda belirttiğimiz çevrelerle ve kendisiyle bile uyum sorunu yaşamasına ve tedirginliğinin artmasına yol açabilir. Toplum ile sanatkarın uyum veya uyumsuzluk derecesi sanat üretimini etkiler. Toplumca, beğenilen destek gören ve övülen bir şair, daha fazla ürün ortaya koyabilir. Tam tersi yani uyumsuzluk derecesi yüksek olan da inadına daha fazla eser üretebilir.

Toplumun her kesimin bir süreci vardır. Her sürecin de hedefleri ve sonuçları vardır. Genel manada kent ve kırsal kesimden oluşan toplum yapısında üst, orta ve alt sınıflardan her birinin dünya görüşlerine göre kısa, orta ve uzun vadeli hedefleri ve o hedeflere ulaşmak için süreçleri vardır. Bir olayı düşünme, harekete geçirme, geliştirme aşamaları zaman ister. İşte bu zaman dilimlerinin her biri süreçleri oluşturur. Çünkü bu aşamalar birbirini takip eden toplum kesiminden her hangi birinin hedeflerine ulaşmasını sağlayan gelişmelere ortam hazırlar.

Genelde sanatkarlar özelde şair ve yazarlar iktisadi, ideolojik, sanat alanlarındaki farklı dünya görüşlerine göre topluma rol model olabilirler. Bazen de toplum şair veya yazara rol yükler. Toplum-sanatkar, toplum şair bağı karşılıklı birbirini etkileme, kabul, red, yaklaşma veya itme noktalarında gel-git şeklinde olabilir. Bu gel-gitlerde motivasyon önemlidir. Bütün sosyal süreçlerde ilerlemelerin sağlanabilmesi için motivasyonun Türkçe karşılığı olan isteklendirme veya güdülendirme önemlidir. Bu isteklendirmeyi ve güdülenmeyi yapmada toplum kesimlerini harekete geçirmek için şairler veya yazarlar aktif olabilir. İsteklenme ve güdülenmede bazı insanlar daha fazla bazıları daha az etkilenmektedir. Söz gelimi Türkiye’de sosyalist veya komünist düşüncenin gelişmesinde 1920’li yıllardan ölümüne kadar Nazım Hikmet (1902-1963) öncü olmuştur. O, inandığı ideoloji tarafından aşırı derecede isteklendirilmiş ve güdülenmiştir. Bunun için ömrünü bu isteklenme ve güdülenme uğrunda harcamıştır. Bir yandan toplumun bir kesimi ona böyle bir rol de vermiştir. Bu ideolojinin Türkiye’de, devlet sistemi haline dönüşmesini isteyenler, Nazım Hikmet’in arakasından yürümüşlerdir. Böylece şair ve yazar olarak Nazım Hikmet, onunla aynı istikamette yol alanlar ile uyum derecesi yüksek bir ilişki kurarken, dini ve milli değerlerin bütün alanlara hakim olmasını isteyen toplumun büyük çoğunluğu ile de yüksek düzeyde uyumsuzluk yaşamıştır.

B. 1940-1980 ARASINDA SOSYAL SÜREÇLER VE ŞAİRLER

Toplum sanatçı uyumu veya uyumsuzluğu her devirde her toplumda inişli çıkışlı seyir gösterir. Sosyal ve siyasal sürecin işletiminde toplum ve en tepe noktada bulunan kağan, padişah, başkan, başbakan gibi üst düzey yöneticiler ile uyum sorunları yaşayan sanatkarlar; susturulmak, dışlanmak, yazmaktan men edilmek, eserlerini yayımlatamamak, isteyerek veya istemeyerek ülkeyi terk gibi muamelelere maruz kalabilir. Halil İnalçık’ın, otoriter toplumlarda bütün siyasal ilişkilerin ve sürecin tek otorite olan "patron" ve onun kurduğu "patrimonial" sistem içinde geliştiği ve merkezden çevreye doğru yayıldığı³ tespiti, siyasal ve sosyal sürecin aktörleri ile genelde sanatkar özelde şair ilişkilerinin, otoriteye itaat etmek veya etmemek noktasında düğümlenip çözüldüğünü ortaya koyar.

Toplum sanat veya toplum sanatkar ilişkisini temelde; sanatın toplum, sanat, fayda, ideoloji için olduğu gibi anlayışlar belirler. Genelde sanatkar, özelde bu incelemenin çerçevesini oluşturan 1940-1980 arasında eser veren Türk şairleri bu anlayışlardan birini veya birkaçını benimseyerek, şiirlerinde toplumun başta siyasi, ekonomik ve idari konuları olmak üzere pek çok meselesine yer vermişlerdir.

³ H. İnalçık, *Şair ve Patron*, Ankara 2003, s.10.

II. Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren Türkiye'de toplumsal ve siyasal süreç çok partili hayata geçiş, demokratik bir devlet ve çok sesli bir toplum yapısı oluşturma eğilimi ağırlıklı gelişir. 1938-1950 İsmet İnönü'lü yıllarda toplumsal ve siyasal süreç ile genelde edebiyatçıların özelde şairlerin, Nazım Hikmet, Arif Nihat Asya, Necip Fazıl Kısakürek, Attila İlhan dışındakilerin, devrin siyasal ve toplumsal süreçlerini yönlendirenler ile başta milli şef İsmet İnönü olmak üzere pek uyumsuzluk sorunu yoktur. Dini ve milli değerlerin yeniden kurgulandığı ve buna göre toplumsal hayata yön verilip yeni bir sürecin başlatıldığı 1950-1960 Demokrat Parti döneminde ise şairlerden farklı, yeni çıkışlar görülür. İkinci Yeni hareketi, Hisar topluluğu ve Mavi gurubunun ortaya çıkışı bu çerçevede değerlendirilebilir. Ayrıca Demokrat Parti yönetiminin özellikle 1957-1960 arasında bazı şair ve yazarları tutuklatması sosyal süreçten daha çok siyasal süreçle uyumsuzluklarından kaynaklanır. 1960-1980 arasına bilhassa sosyal ve siyasal süreci Marksist dünya görüşüne göre şekillendirmek isteyen şairler ile tam tersi dini ve milli değerler doğrultusunda süreci yönlendirmeye çalışan şairlerin mücadeleleri damgasını vurur. 40 yıllık sürede şiir alanındaki önemli oluşumları, sosyal süreçleri de göz önünde bulundurarak şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

1. Bireysel duyguları öne çıkaran bağlantısız şairler.
2. Garip şairleri.
3. Sosyalist gerçekçi şairler.
4. İkinci Yeni şairler.
5. Dini, milli veya ulusal değerleri ağırlıklı işleyen başka isimler ve Hisar şairleri.

Bu beş sınıflandırmanın her birini temsilen en önemli isimlerden birer şair incelemeye tabi tutulacaktır.

Bireysel Duyguları Öne Çıkaran Bağlantısız Şairler:

Her devirde olduğu gibi bu dönemde de bireysel duyguları öne çıkararak saf şiir endişesiyle eserler veren şairler vardır: 1940-1980 arasında bazı şairler, ideolojilere uzak durarak, “saf şiir/pure poetry” yazmayı amaçlamışlardır. Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Kutsi Tecer, Ömer Bedrettin Uşaklı, Zeki Ömer Defne, Şükûfe Nihal Başar, Bedri Rahmi Eyupoğlu ve Cahit Külebi gibi şairler bireysel duyguları daha fazla dile getiren şiirler yazmışlardır. 1940-1980 arasında bireysel duyguları öne çıkararak şiirler yazanlar elbette burada isimleri zikredilenlerden ibaret değildir.

Türk şiirinde XX. yüzyılın ortalarında bireysel duyguları öne çıkararak eser veren şairlerin başında **Asaf Halet Çelebi** (1907-1958) gelir. “Şiir her şeyden evvel ferdidir, sonra içtimai bir bünyeye de sahip olabilir”⁴ anlayışıyla hareket eder. *He* (1942), *Lamelif* (1945), *Om mani padme hum* (1953) başlıklı kitaplarındaki şiirlerin hem başlıkları hem içerikleri pek çok çevre tarafından yadırganmıştır. Hurufilik, Melamilik, Mevlevilik gibi mistik, Budizm gibi uzak doğu inanışlarını kapalı olarak şiirlerinde dillendirdiği için eserleri, bilmece havasına bürünür. Böyle hareket eden bir şairin, sosyal süreçlerle ilgilenmesi, toplumla uyum veya uyumsuzluk geliştirmesi pek söz konusu değildir. Çünkü o, her ne kadar doğu-batı kültürlerini şiirlerinde bağdaştırmaya çalışmışsa da “somut malzeme ile soyut bir alem” kurgulamış, hayal ve duygu şairi değil, sezgi (intuition) şairi olarak eski doğu efsanelerine ve masallarına da göndermeleri olan egzotik şiirler yazmıştır. Şairin bütün şiirlerine baktığımızda hiç birinde toplumsal bir sorun, sosyal bir hadiseye dikkat çektiği görülmez. Toplumsal bir varlık olan insanı anlattığı “İnsanlar” başlıklı şiirinde bile toplum veya onun herhangi bir sorunu yahut süreci yoktur:

*Yer yüzünde olmuşlar
kafaları kafama benziyor
elleri ayakları var
benim de var*

⁴ İ. Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 10. baskı, İstanbul 2009, s.84.

*su istiyorum
su veriyorlar
meramımı anlıyorlar
ağzımın kımıldanışından
dokununca gövdelerine
kaçmıyorlar*

*soruyorum kim olduklarını
insanız
diyorlar⁵*

Asaf Halet Çelebi, Türk belki de dünya edebiyatında benzeri pek az bulunan bir şair olarak tarihteki yerini almıştır.

Garip şairleri:

1941’de yayımladıkları Garip başlıklı kitapla ortaya çıkan Garip şiir hareketi, nihilist bir tavırla gelenekten kopma noktasında büyük bir kırılmaya yola açar. Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday’dan oluşan ve 1937’de *Varlık* dergisinde “Şiirler” başlığıyla yayımladıkları (Sayı, 101) on şiir⁶ ile başlayan Garip hareketi, daha sonraki dönemlerde pek çok şairi etkilemiştir. Ancak bu üç şairin, II. Dünya Savaşı’na girmemiş olsa da, şeker, un, yağ gibi temel gıda ürünlerini bulmakta güçlük çeken bilhassa kırsalda yaşayan Türkiye toplumunun süreçleri ile bağlantılarındaki zayıflık dikkat çekicidir. Ancak “Kitabe-i Seng-i Mezar I, II, III” başlıklı şiirinde Orhan Veli, sıradan insanın ruh ve maddi halini dile getirerek, toplumun bir kesiminin derdine tercüman olur:

*Hiçbir şeyden çekmedi dünyada
Nasırdan çektiği kadar;
Hatta çirkin yaratıldığından bile
O kadar müteessir değildi.
Ayakkabısı vurmadiği zamanlarda,
Anmazdı ama Allah’ın adını
Günahkar da sayılmazdı.
Yazık oldu Süleyman Efendiye*

Üç kısımdan oluşan şiirde sıradan bir insanın hayatı özetlenmektedir. Garip şiiri sıradan insanın, savaş yıllarının ruh haliyle kırılmasını ve ümitsizliğini yansıtmaya bakımında bir yönüyle toplumsal süreci yakalamıştır. Eski şiirin süslü, sanatlı, mutantan yapısına radikal bir biçimde karşı çıkarak “basitlik, sadelik ve aleladelik” gibi üç önemli kavramı temel hareket noktası olarak ve anlamı öne çıkararak vezin, kafiye ve kalıplaşmış bütün söz oyunlarını atmaya çalışmıştır. Gelenekten kopuş olan bu hareket; kübizm, Dadaizm, fütürizm ve gerçeküstücülük gibi akımlardan da izler taşır.⁷ Ancak Garip hareketinin kendisine merkez edindiği insan tipolojisi; o güne kadar Türk şiirinde az yer verilen sıradan insandır. Bu sade ve sıradan insan, her türlü soyut güçlerle münasebetini kestiği gibi, toplumcu gerçekçi anlayışın çizdiği dünyanın dönen dişlisi olmaktan da uzaktır. Küçük insanın Garip şiiri içindeki en somut görünümü, kendi bireyselliğinin varoluş serüvenini kurcaladığında çağdaş felsefenin hiçliğine düşman; varlığını sadece yaşadığı dünyayla olumlayan ve geleneksel olana ironik bakan Süleyman Efendi’dir. İdeolojik bağlanmalar, politik argümanlar ve memleket sorunları, Garip şiirinin çok iltifat ettiği konular değildir. Siyaset dışı olmak, onların bir yönden daha geniş kitlelerce benimsenmesini sağlamıştır⁸.

⁵ A. H. Çelebi, *Bütün Şiirleri*, 6. baskı, İstanbul 2013, s.52.

⁶ H. Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, 3. baskı, Ankara, 2006, s.49.

⁷ H. Sazyek a.g.e. s. 236.

⁸ R. Korkmaz-T. Özcan, “1950 Sonrası“, *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, (Editör: T. S. Halman v.b.), Ankara 2006, s. 73.

Sosyalist Gerçekçi Şairler:

1940-1980 arasında Türkiye sosyal ve siyasal süreçlerinin Marksist dünya görüşüne göre şekillenmesini isteyen şairlerin ve yazarların fazlalığı dikkat çeker. Mazım Hikmet, Ercüment Behzat Lav, “Ustam Nazım Hikmet’tir” diyen Attila İlhan ve serbest tarzdaki söyleyiş hususiyetlerini benimseyen Hasan Hüseyin ile 1940-1945 yılları arasında şiir dünyasına katılan, “Sosyalist Kırk Kuşağı” olarak anılan ve birçoğu 1960’tan sonra da şiirler yazan Abidin Dino, Cahit Irgat, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray ve Ömer Faruk Toprak bu dönemin sosyalist gerçekçi şairleridir. Attila İlhan’ın son dönemlerini dışta tutmak kaydıyla, hepsinin ortak isteği Türkite’de komünist bir sistemin o dönemde kurulmasıdır.

Bu şairlerin başında 1920’li yıllarda Türkiye’nin büyük çoğunluğunun sosyal ve siyasal süreçlerine aykırı bir yönde ilerlemeye çalışan **Nazım Hikmet** (1902-1963), gelir. Mustafa Kemal Atatürk dönemi (1923-1938) ve sonrasında Türkiye sosyal ve siyasal süreçlerinde bilhassa II. Dünya Savaşı’nın, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin galibiyeti ile sonuçlanmasından sonra, Türkiye’de Marksist anlayışta olan sanatkarlarda artış görülür. Bu artış 1980’e kadar sürmüştür. Böyle bir durumda toplum adına sosyal süreci yönlendiren ve yönetenler ile şairler arasında uyumsuzluk derecesi yüksek sorunlar yaşanmıştır. Görevlerinden biri, toplum hayatını etkileyen olayları gözlemlemek ve yansıtmak olan edebiyat adamlarının, siyasal süreci etkilemede ve yönlendirmedeki uyum ve uyumsuzluk dereceleri hem kendilerini hem yakın çevrelerini hem de toplum kesimlerini farklı derecede etkilemiştir. Buna en iyi örnek Nazım Hikmet’in hayatıdır. Sosyalist gerçekçi yönelim, genellikle Marksist ideoloji çerçevesinde şekillenen materyalist bir dünya görüşüne dayanır. Bu anlayış büyük çoğunluğu Müslüman olan Türk toplum yapısına ve sosyal süreçlerine terstir. Ancak toplumsal yapının bu farklılığını dikkate alan sosyalist gerçekçiler, belli bir süre Atatürkçü ideolojinin belirlediği “halkçılık” ve “köycülük” kavramları doğrultusunda kendilerini ifade etmeye çalışmışlardır. Bu edebiyat anlayışının eksenini, sanatın ana konusu olarak ele alınan “insan, toplum ve onun üretim ilişkileri”⁹ belirler.

Nazım Hikmet, Rusya’dan Türkiye’ye döndükten sonra yayımladığı ilk kitabı *835 Satır*’la (1930) çağdaşlarından çok farklı bir şiir ortaya koyar. Dönüşünden itibaren Türkiye’nin o zamanki sosyal ve siyasal sürecine ters yönde yol alan şair, o güne kadar görülmemiş bir şekilde şiiri ideolojinin emrine verir. Ömrünün sonuna kadar toplumun çoğunluğunun sosyal sürecine ters yolda yürüyen Nazım’a, hayran olan pek çok şair ve yazar ile farklı mesleklerden ve katmanlardan epey insan vardır. İmgesel içeriğini toplumun yüreğine uzanarak kuran bu hareket, sanat alanında bir hayli taraftar bulmuştur¹⁰. Sosyalist gerçekçiliği “Lehistan Mektubu” başlıklı şiirinin sonunda Nazım Hikmet eşi Münevver’e hitaben şöyle anlatır:

*Sevgilim, gonca gülüm,
başladı Lehistan ovasında yolculuğum.
Lehistan’da millet
Sosyalizmi kurmakla meşgul.
Sosyalizm,
yani şu demek ki, dayı kızı,
sosyalizm,
senin anlayacağın yani
elkapısının yokluğu değil de
imkansızlığı.
Ekmeğimizde tuz,
kitabımızda söz,
ocağımızda ateş oluşu hürriyetin,
yahut, başkası yel de,
sen yaprakmışın gibi titrimemek,
bunu tersi yahut...*

⁹ H. B. Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm Şiiri*, İstanbul 2000, s.51.

¹⁰ R. Korkmaz-T. Özcan, “1950 Sonrası“, *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, (Editör: T. S. Halman v.b.), Ankara 2006, s. 73.

Sosyalizm,
devirmek dağlar elbirliğiyle,
ama elinizin öz biçimini,
öz sıcaklığını yitirmeden.
Yahut, mesela
sevgilimizin bizden ne şan, ne para,
vefada başka bir şey bekleyişi...
Sosyalizm,
yani yurttaş ödevi sayılması bahtiyarlığın,
yahut, mesela,
- bu seni ilgilendirmez henüz –
esefsiz,
güvenle,
emniyetle,
gölgeli bir bahçeye girer gibi
girebilmek usulcacık ihtiyarlığa,
ve hepsinden önemlisi,
çocukların, ama bütün çocukların,
kırmızı elmalar gibi gülüşü...
Göğsümü kabartmıyor değil
Dedelerimden birinin Lehli oluşu...¹¹

Burada Nazım Hikmet yoksulluğun bulunmadığı, eşitliğin hakim olduğu bir dünya çizse de gerçekte böyle olmadığı, söylediklerinin ütöpik olduğu sosyalizm çöktüğünde ortaya çıkmıştır. Türkiye toplumunun büyük ekseriyetinin sosyal süreçleriyle uyumlu olmayan sosyalist veya ütöpik komünist model, 1980’li yıllarda dünyada yaşanan olaylar neticesinde tarihe karışmıştır. Ancak düzenin eleştirisi, halk ve işçi sınıflarının önemsenişi, yeni bir sığınak olarak kadın, doğa ve diyalektik diriliş, kentleşme ve problemlerini işleyen Marksist şairlere, hareketin devrimci yönünü J. Paul Sartre gösterir: “Sınıfsızlaşmış bir toplum kuruluncaya kadar bu çatışma devam edecektir ve şair, vicdanını rahatsız eden bu düzeni korumaya çalışan güçlerle sürekli çatışma halinde olacaktır”¹². Böylece kitleler, geçmişi ve yarını önceden belirlenmiş bir ideolojinin edilgen nesnesi olur. Bu ideolojik döngünün tükettiği şiir, yaratıcı etkinliğini yitirmiş kısır bir şiirdir¹³.

İkinci Yeni Şairleri:

1950’li yılların ortalarına doğru şekillenen ve günümüze kadar devam eden “İkinci Yeni” adı ilk kez, Muzaffer Erdost tarafından 1956’da *Pazar Postası* dergisinde kullanılır. Montaj ve kolaj tekniklerinin yardımıyla metinlerarası ilişki kurularak şiirin anlam ve anlatım olanakları çoğaltılır. Asım Bezirci, bu harekete dahil olan şairlerin özelliklerini şöyle açıklar: “İmgeye kapılarını sonuna kadar açmakla kalmamışlar, edebi sanatlara özgürlük tanıyarak konuşma diline ve ortak dile sırt çevirmişlerdir. Duyguya ve çağrışıma yaslanarak yoksul çoğunluğun yerine aydın azınlığa seslenmişlerdir”¹⁴.

Halkın yaşam alanlarından ve kültürel değerlerinden uzaklaşmak isteyen İkinci Yeniciler, Garip şiirinin halk şiiri ve folklordan yaptığı tip, imge ve söylem ödünçlemelerine kapılarını kapatır. Folklorik malzemenin şairin kendi özgün kurgusunu engelleyeceğini düşündüklerinden “Folklor şiire düşman” sloganını geliştirmişlerdir. Garip şiiri yoksul çoğunluğun yaşam koşullarını ve zevk anlayışını dikkate alırken, İkinci Yeni daha çok aydın kesimin ve elit tabakanın zevkine hitap eder. İkinci Yeni şiiri sosyal süreçte elitin durumunu göz önünde bulundurarak sade toplum kesimine uzak durur. Bu yüzden alt ve orta seviyenin sosyal süreçlerinden pek haberdar bir hareket değildir. Ancak

¹¹ N. Hikmet, *Bütün Şiirleri*, İstanbul 2013, s. 1527.

¹² A. Oktay, *Sanat Siyaset*, İstanbul 1993, s. 20.

¹³ R. Korkmaz-T. Özcan, “1950 Sonrası“, *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, (Editör: T. S. Halman v.b.), Ankara 2006, s. 65.

¹⁴ A. Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul 1974, s. 9.

gelenekten de tamamen kopamamışlardır: “... Şiirin türlü yönleri üzerinde (biçim, konu, dil) Türk şiir geleneğini oldukça yadırgatan bir uygulamaya yönelmesi de buna bağlanabilir. Ama kendi anlayışına uygun düşen noktalarda, gelenekten aldığı birtakım malzemeyi çağdaş bir yorumla birleştirmekle de, geleneğe bütünüyle ilgisiz kalınmayacağını göstermiştir”¹⁵.

Bu hareketin içerisinde yer alan ve İkinci Yeni'nin ilkelerine en sadık kalan şair **İlhan Berk**'tir (1918-2010). İlk şiir kitabı *Güneşi Yakanların Selamı*'nda Ahmet Haşim, Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet etkisi vardır. İlk döneminde halk edebiyatı motiflerinden şiirine epey malzeme alır. Sosyalist gerçekçi anlayışla yazdığı şiir kitapları arasında en güçlü olanı *İstanbul Kitabı*'dır (1947). Bu kitaptaki *İstanbul Şiiri* Walt Whitman'ın *Çimen Yaprakları* ve Apollonaire'in *Zone* isimli şiirinden etkiler taşır. *İstanbul Şiiri*, ekmeklerini alın terleriyle kazanan İstanbul'un küçük insanlarının macerasını anlatır.

Dini, Milli veya Ulusal Değerleri Ağırlıklı İşleyen Başka İsimler ve Hisar Şairleri:

1940-1980 döneminde dini değerleri referans alarak şiirler yazanlar arasında Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, İsmet Özel, Erdem Beyazıt, M. Akif İnan, Cahit Zarifoğlu, Nurullah Genç, Dilaver Cebeci gibi şairleri sayabiliriz. 1960'lı yıllardan itibaren yeni açılımlar gösteren bu anlayış, manevi bir içeriği batılı anlatım yöntemleriyle şiire dönüştürmeye çalışır.

Bu alanda büyük emek **Necip Fazıl Kısakürek** (1901-1983) tarafından verilmiştir. “Tam otuz üç yıl saatim işlemiş ben durmuşum/ gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum” mısralarıyla ömrünün 30 yıllını özetleyen şair, dini değerlerden uzak yaşadığına hayıflanır. Bir dönem dini ve milli değerlerden uzak bohema bir hayat yaşayan şair, 1930'lu yılların ikinci yarısından itibaren dini ve milli değerleri işleyen yüksek sanat değeri olan şiirler yazar. Şiiri “uyuyan cemiyetin rüyası” olarak niteleyen Kısakürek, toplumun aktüel meseleleriyle değil, geleceğine ait bir takım sezgileriyle ilgilendiğini ileri sürer¹⁶. Şairliğinin yanında yazar ve mütefekkir olarak 1947'den 1983'e kadar 8 defa hapse giren, 15 defa *Büyük Doğu* dergisi kapatılan Necip Fazıl, bu süreçte yazdıklarıyla, dini değerlerle mücehhez nesiller yetiştirmeyi hedefler. O dönemde siyasal süreçler ile büyük uyumsuzluk yaşayan şair, aslında toplumsal süreçlerle uyumludur. Çünkü 1950'li yıllardan itibaren Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle toplumun ekseriyetinin süreci dini değerlere uygun yaşamaktır. Süreci dindarlaşmadan yana işleten toplum kesiminin, entelektüel seviyede öncülük edecek birine ihtiyacı vardır. Necip Fazıl işte bu büyük çoğunluğun sesi olur. Sürecin iyi işlemesi için çaba harcar. “Bir namazım, bir duam bir de eski seccadem” diyerek bütün sermayesini ifade eden Kısakürek, dini ve milli değerlerle uyumlu şekilde II. Dünya Savaşı'ndan ölümüne kadar toplumsal sürece uygun bir şekilde mücadele adamı olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır. Ömrünün son yıllarına kadar siyasal süreç ile sorunlar yaşayan şair, kitleleri peşinden sürükleyen bir dava adamı olarak, Türkiye'de büyütülmeye çalışılan sosyalist anlayışla eserleri ve fikirleriyle mücadele etmiştir. Necip Fazıl, şiir-toplum ilişkisini dolambaçlı bir rüya olarak gösterir ve her rüya gibi tefsire ve tabire muhtaç olduğunu ifade eder¹⁷.

Modernleşmenin getirdiği yabancılaşmaya başkaldıran şair, İslâmi değerleri kimliğin en özgün ve işlevsel koruyucusu olarak görür. Şiirlerinin ana temasını yabancılaşma, başkaldırı, bunaltı ve özgürlük gibi çağımız insanının en temel sorunları oluşturur. Düşünsel arka planını önce Marksist daha sonra İslami söylem üzerine temellendiren şair, kuru bir ideolog söyleyişine düşmez. Propaganda yapmak ve düzene uyum noktaları aramak yerine; sınırları ihlal edilen modern insan adına dünyaya başkaldırır ve onu tehdit eder. Farklı siyasal çizgilerde şiir yazmasına rağmen şiirde her şeyden önce şiirin prensiplerini arayan bir sanatkardır.

Cumhuriyet milli veya ulus devlet modelinde; milli dil, tarih, kültür, sanat değerleri üzerinden kendi sistematiğini kurmaya çalışır. Yeni devletin millilik politikasını geliştirebilmesi maksadıyla ilk yıllardan itibaren bizzat Mustafa Kemal Atatürk bilim ve araştırma kurumları (TTK, TDK) kurar. Ziya Gökalp'in çevrevesini çizdiği bu milli duyuş, bir kimlik nosyonu haline gelir. Milli romantik

¹⁵ R. Kaplan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1981, s. 10.

¹⁶ O. Okay, *Poetika Dersleri*, 2. baskı, İstanbul 2013, s. 196.

¹⁷ O. Okay, a.g.e., s. 197.

duyuş tarzıyla dini değerlere uygun milli değerler ön planda şairler yazmışlardır. Bu isimler arasında; Munis Faik Ozansoy, Mehmet Çınarlı, İlhan geçer, Mustafa Necati Karaer, Gültekin Samanoğlu, Nevzat Yalçın gibi Hisar şairlerini, Bekir Sıtkı Erdoğan, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Halide Nusret Zorlutuna, Arif Nihat Asya, Orhan Şaik Gökyay, Coşkun Ertepinar, Bahattin Karakoç, Abdurrahim Karakoç, Yavuz Bülent Bakiler, Yahya Akengin gibi isimler sayılabilir. Milli romantik duyuş tarzının yansımaları olan bu anlayış, sadece bir tepki hareketi değildir. Bu kolun, Yunus Emre, Karacaoğlan, Mehmet Emin Yurdakul, Yahya Kemal Beyatlı gibi isimleri de geçmiş devirlerden içine alarak gelişen zengin bir geleneği vardır. Anadolu'daki halkın hayatına yönelerek sanatlarına bu büyük kitlenin oluşturduğu duyuş ve yaşayış tarzını çıkış yolu yapmışlardır. Bunun için dil bakımından sade -hatta biraz fazla konuşma diline yaklaşan- hece veznini ve folkloru şiirlerine merkez edinen tasvirî bir tavır takınırlar. Anadolu insanının hayatını muhtelif yönleriyle ele alırlar. Yeni gelenekçiler şeklinde adlandırılacak Hisarcılar, Garip ve sosyalist gerçekçilere karşı şehirli gelenekçi aydın şairler olarak Türk şiir geleneğinden kopmadan milli romantik tarzda 1950'den 1980'e kadar grup olarak, daha sonrada bireysel tarzda mücadele etmişlerdir.

1940-1980 döneminde toplumsal hayatta görülen paradoks kendisini Türk şiirinde de gösterir. Dış kaynaklı Marksist sanat anlayışının karşısında bütün gücünü kendi kaynaklarından alan yerli söylemci bir şiir anlayışı gelişir. Bu anlayışı sürdüren önemli isimlerden biri **Bekir Sıtkı Erdoğan**'dır (1926-2014). Şiiriyle büyük çoğunluğun duygularını ve zevkini yakalamasını bilen şairin şiirlerinde gurbet temâi ağırlıklı yer tutar:

*Gurbet heybemdir meşinden,
Dar gelir çıkmaz başımdan!
Ben kaçırım; o peşimden
Tutar memleket memleket...*

Bir bakıma gurbet şairin kaderidir. İçerik ve ses benzerliği bakımından Faruk Nafiz'i çağırır. *Şiirlerini Bir Yağmur Başladı* (1949) ve *Dostlar Başına* (1965) kitaplarında toplayan Erdoğan, gurbet temasını çok işleyerek aslında 1950'li yıllardan itibaren gerek yurt içi gerek yurt dışı gurbet çeken toplum hayatının büyük çoğunluğunun sürecine tercüman olur. Zira köyden kente göçün arttığı 1950'li yıllardan itibaren Türk insanın hayatında önemli bir fenomen olan gurbet ve çekilen acılar ön plandadır. Bu yönüyle B. Sıtkı Erdoğan toplumsal süreçlerde göç ve gurbet temasını iyi işlemiştir. „Hancı“ şiirinde de gurbet olgusunu ustaca dile getirir:

*Gurbetten gelmişim yorgunum hancı
Şuraya bir yatak ser yavaş yavaş
Aman karanlığı görmesin gözüm
Beyaz perdeleri ger yavaş yavaş*

Bu mısralar, gurbette birinin garipliğini, yabancılığını, mahzunluğunu, 1950'li yıllarda teknolojisinin bugünkü gibi gelişmiş olmaması sebebiyle yakınlarından haber alamamanın iç ıstırabını yansıtır. „Hancı“ şiiri ile ilgili B. Sıtkı Erdoğan'ın 1952'de Muş'ta şahit olduğu, başkalarının bu şiire sahiplenerek kendilerinin yazdığını övünerek anlatmaları hadisesi, şiirin toplumun sürecinde ne kadar uygun olduğunun göstergesidir¹⁸.

SONUÇ

Şair ve yazarlar eserlerini üretirken ya ferdi duygularını öne çıkararak ya da yaşadığı toplumun sorunlarını dert edinerek yani toplum için sanat yahut da sanat için sanat anlayışıyla hareket eder. Toplum değerlerinin korunması ile aktarımına dayalı medeniyet inşasında; genelde sanatkarlar özelden şairler yol gösterici olabilir. Bilhassa medeniyet ve sistem değişikliklerinde toplum kendisine uyumlu bir şekilde yol gösterecek kılavuzlar arar. Bu durumda şairler toplumun geneline yol gösterecek şekilde hareket ederse edebî ürünleri toplumun beğenisine daha fazla mazhar olur. Polonya toplumunda XIX. yüzyılda Adam Mickiewicz örneğinde görüldüğü gibi bir şairin kılavuzluğu onu bir milletin kahramanı yapabilir. Çünkü yeni talepleri ve yeni süreci edebî eserlerinde işleyen kişi olarak

¹⁸ Ş. Yılmaz, „Bekir Sıtkı Erdoğan İle Tanışma: Maziden Yapraklar 1“, *Yağmur*, S. 28, Temmuz-Ağustos-Eylül, s. 9-13.

şair, toplumun genelinin isteğine göre yani yaşadığı devrin sosyal sürecine uygun hareket ettiğinde ortaya koyduğu eser, toplumla ilişkisi bağlamında bir değere dönüşür.

Devlet-sanatçı ve toplum-sanatçı ilişkisinde şairlerin oynadığı rol, sosyal sürece uyum sağlayan ve buna göre sanatına yön verenlerin pek çok noktada destek görmeleri ile ilerlerken, sosyal sürecin dışında kalan hatta ona karşı çıkanların ise, Nazım Hikmet örneğinde görüldüğü gibi, uzun yıllar hürriyetten yoksun yaşaması söz konusudur. Bu noktada sosyalist anlayışla eser veren şairlerin toplumun büyük çoğunluğu ile sosyal süreç farklılığından dolayı uyumsuzluk sorunu yüksektir. Toplum çoğunluğunun sürecine ters hareket eden şairler, mümkün olduğunca toplumdan uzak kalmayı tercih etmişlerdir. Dini ve milli değerlere göre toplumsal süreç ile uyumlu hareket eden şairlerin uyum dereceleri doğal olarak yüksektir. Eğer bir şair toplumsal sürece ters düşerse, bu durumda toplumun büyük çoğunluğunun süreci ile şairin süreci örtüşmemekte, şair, hem toplumun büyük çoğunluğu hem de devlet yöneticilerince soyutlama ile karşı karşıya kalabilmektedir. Böyle durumlarda şairlerin zaman zaman anlayış değiştirdikleri, zaman zaman da neye mal olursa olsun direndikleri görülür. Bir sanatkarın sanat için sanat anlayışıyla eser verirken toplum için sanat anlayışıyla eserler vermesi; sosyalist dünya görüşünden vaz geçip dini ve milli değerleri öne çıkararak ürünler vermesi, Necip Fazıl Kısakürek örneğindeki gibi bir yandan düşünce dünyasındaki değişim ile diğer yandan toplumsal süreci gözlemleyip ona göre tutum geliştirmesiyle alakalıdır. Toplumsal sürece uygun olarak değişen bir şairin uyum derecesi yüksek toplumca kabulü de o oranda artmaktadır. Tam tersi direniş ve uyumsuzluk durumunda şair toplumdan kaçmak ve kopmak durumunda kalır. Ancak şu husus hiçbir zaman unutulmamalıdır ki, şair ne kadar ferdi duygularla yüklü toplumla ilgisi olmayan bir şiir yazsa da içinde yaşadığı toplumun sembollerini kullandığı için mutlaka bir yönüyle şiir toplumla bağlantılıdır. Çünkü bir şairin toplumla uyum veya uyumsuzluğu hangi seviyede olursa olsun, şiirlerinde içinde yaşadığı topluma, geleceğine dair bir takım izler taşımaması mümkün değildir. Şairin toplumla uyum veya uyumsuzluk derecesi yani toplumla ilişkisi eserlerinden açıkça belli olacağı gibi karmaşık bir yorumla veya kritik nokta analiziyle de ortaya çıkarılabilir.

KAYNAKLAR

- Bezirci, Asım, *İkinci Yeni Olayı*, Tel Yayınları, İstanbul, 1974.
- Çelebi, Asaf Halet, *Bütün Şiirleri*, 6. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Encyklopedia Socjologii*, C.4, (S-Z), Oficyna Naukowa, Warszawa, 2002.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, 10. baskı, İstanbul, 2009.
- Hikmet, Nazım, *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- İnalçık, Halil, *Şair ve Patron*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.
- Kahraman, H. Bülent, “Garip Şiirini Modernist Bir Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi”, *Varlık*, S.1001,1991.
- Kaplan, Mehmet *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergah Yay., İstanbul, 1975.
- Kaplan, Ramazan, *Şiirimizde İkinci Yeni Hareketi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1981.
- Korkmaz, Ramazan-Tarık Özcan, “1950 Sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, (Editör: T. S. Halman v.b.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006.
- Marshall, Gordon, (Redaktör), *Słownik socjologii i nauk społecznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2005.
- Mitchell, G. Duncan (Editör), *A Dictionary of Sociology*, Routledge&Kegan Paul Limited, London, 1968.
- Okay, Orhan, *Poetika Dersleri*, 2. baskı, Dergah yayınları, İstanbul, 2013.
- Oktay, Ahmet, *Sanat Siyaset*, Yön Yayınları, İstanbul, 1993.

Sazyek, Hakan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Akçağ Yayınları, 3. baskı, Ankara 2006.

Türkçe Sözlük, 11. baskı, Ankara, 2011.

Raymond, Williams, *Marksizm ve Edebiyat*, (Çev. Esen Tarım) Adam Yayınları, İstanbul, 1990.

Yılmaz, Şeref, „Bekir Sıtkı Erdoğan İle Tanışma: Maziden Yapraklar 1“, *Yağmur*, S.28, Temmuz-Ağustos-Eylül.

“FOSFORLU CEVRIYE”, TOPLUMDA KADERİNE TERK EDİLMİŞ KADINLARIN FACIASININ ÖYKÜSÜDÜR

Doç. Dr. Ramazan SİRACOĞLU*

ÖZET

S. Derviş'in "Fosforlu Cevriye" romanında yansıtılan toplumsal gerçekler, özellikle sebep-netice paralelliğinde hayat kadınlarının çözülmeyle ilgili problemleri dünya edebiyatında G. Meredith, W. Thackeray, E. Bronte, E. Gaskell, J. Galsworthy kimi tanınmış romancıların eserlerindeki realitelere uygun biçimde ve adı geçen yazarların eserlerindeki karakterlerle aynı düzeyde işlenmiş, edebiyatın sadece seçkinlere, kahramanlara, yeteneklilere değil, hem de toplumun dışladığı insanlarla da ilgilenmeli olduğu gerçeği ortaya konulmuştur. S. Derviş'in amacı, okuyucularda kaderine terk edilmiş kadınlara acıma hissi uyandırmaktan daha ziyade söz konusu kadınları o duruma sürükleyen nedenlerin ortadan kaldırılması için gerekenlerin yapılmasını arz etmektir. Kendi kaderine terk edilmiş, gerçekle hayal dünyası arasında mekik dokuyan hayat kadını Cevriye'nin dinmeyen acılarının, bitmeyen çilelerinin kaynaklandığı sebepleri irdeleyen yazar, toplumu da pasif gözlemci olduğu için eleştirmiştir. Romanı hakim bakış açısından anlatan yazar, okuyucuları Cevriye'nin sıradan biri olmadığına, aslında çok daha iyi kalpli, manevi bakımdan temiz olduğuna, platonik aşkla sevdiği, ismini bile bilmediği meçhul şahıs uğruna kendini feda ettiğine, hayatına denizde son vermesinin de bilinçli olduğuna, bir yıldız gibi kayarak gitmesinin onun aydın bir kadın olmasına, lakabı ile iç dünyasının mutabık olduğuna ikna ediyor.

Anahtar Kelimeler: toplum, kader, gözlemci, roman, Cevriye

“PHOSPHORUS CEVRIYE” IS A NOVEL OF TRAGEDY WOMEN ABANDONED TO THEIR FATE BY SOCIETY

ABSTRACT

Social reality reflected in the novel "Fosforlu Cevriye" of S. Dervish, especially in parallel cause-effect indecent unresolved issues at the level of women developed in accordance with the realities of the works of writers of the world such as G. Meredith, W. Thackeray, E. Bronte, E. Gaskell, J. Galsworthy and proved that literature should deal only with the elite, heroes and talents but also with those whom society ignores. S. Dervish's goal is not to elicit sympathy pity left to fend for erring women and the elimination of the causes that led women to such an act. Writer tracing the fate of the fallen woman and left, finds the roots of her endless pain and torture at the same time criticizes the society that passively contemplates the events around her. The writer tells of events in the novel by the author urges readers to the extraordinary character and shows her innocence; moral purity, her sacrifice for sake stranger in whom she felt in platonic love, not casual, intentionally commits suicide in the sea, assures her readers that she is a bright woman and there is a connection with her exit into oblivion like a comet, proximity between the nickname and the inner world.

Keywords: society, fate, observer, novel, Cevriye

Edebiyatta feminizm problemi hep tartışmalara yol açmıştır. Yüzyıllar zarfında kadının edebiyat, sanat alanında yeteneği, yer ve hizmetlerine farklı bakış açıları mevcut olmuştur. Genelde tüm Avrupa'da bu konu zaman zaman alevlenmiş veya geçici olarak unutulmuştur. Bayanların edebiyattaki konumu daha çok onların feminizme olan münasebetiyle ölçülmektedir. Feminizm dedikte akla ilk gelen şey kadınların toplumda eşit hukuki iktisadi haklara sahipliği, sosyal ve kültürel hayatta erkekler gibi özgür olması şeklinde, kimi zaman ise feminizmi seksüel egalitarizm hareketi olarak algılamışlar. Her yeni gibi, feminizm toplumsal hayatta çok kıskançlıkla karşılanmış ve tabii

* Karabük Üniversitesi

olarak, sonuçta feministlere olumsuz bakılmıştır. Onları geleneklere, göreneklere, adet ve örfelere karşı mücadele eden agresif, hatta isterik liberaller olarak görmüşler (Berktaş 4).

Tabii ki de feminizmi bu şekilde algılamak büyük yanlışlıktır. Her şeyden önce, hatırlatmak gerekiyor ki, feminizmin radikal, liberal, doğal mahiyete yönelik ve mutabık farkları makbul gören, ataerkil prensiplerin giderilmesine çalışan varyantları mevcuttur. Dünya edebiyatı örneklerine bakılırsa, edebi eserlerin, küçük istisnalarla, hepsinde protagonistler erkeklerdir. Mitlerde, efsanelerde, masallarda, romanlarda, genel olarak, erkeklerin başkalarını kırıp çatması, öldürmesi, şehir ve köyleri tahrip etmesi övülmüş, bu karamanlar Süpermen niteliğinde değerlendirilmiştir. Herakles , Aşil, Sezar, Napolyon gibi edebi veya tarihi şahsiyetlerin her birinin kahramanlığı savaşlara ve onların sonuçları ile bağlıdır. Jean Grimshaw “The idea of a female ethic” (“Kadın etiği ideası”) eserinde kadınların daha az agresif, çok daha şefkatli, terbiyeli ve yardım sever oldukları halde dünyadaki kabalıkların ve yaramaz işlerin, savaşların ve kaosun erkeklerin değişmez karakter ve psikolojisinden kaynaklandığını iddia etmiştir: The fundamental view that ferocity and unhelpful act in the world are generally cause by the acts which are associated by men /war, politics, economics/. This havoc is due to the unchanging nature of masculinity and the male psyche, whereas females are less aggressive, more gentle, more cooperative and more nurturing. (Grimshaw, 221).

Dünya edebiyatında en iyi edebi örneklerin erkeklerce yazıldığı fikrini savunanlar Safo, Charlotte Bronte, Angelica Kauffman, Emily Dickinson, Jane Austen, Jorj Sand ve diğerlerinin isimlerini ihmal etmiş olsalar gerek. Abartısız şekilde söyleyebiliriz ki, bu yazarların sırasında Suat Derviş’in de ismi geçiyor. Türk ve dünya edebiyatında Suat Derviş olarak tanınan yazarın gerçek ismi Hatice Saadet Derviş’tir. Hatice Saadet Derviş (1903-1972) zengin bir ailede büyümüş, iyi eğitim görmüş, küçük yaşlarından dünya edebiyatının en iyi örnekleri ile tanışmış, genç yaşlarında Avrupa ülkelerine gazeteci olarak giden, özel köşe yazarı olarak yazılar yazan ilk bayanlar sırasında yer almaktadır. Bu konumu Suat Derviş olarak tanınan Hatice Saadet hanıma toplumun farklı tabakalarından olan insanları görmek, onların yaşam tarzını öğrenmek, yoksulluk ve sefalet içerisinde olanların problemlerini gündeme getirmeğe, onların sözcüsü olmağa tahrik etmiş, seçkinlerin yasak aşklarından, yıldızlı hayat tarzlarından, mehtaplı gecelerde yalılarda gerçekleşen eğlencelerden, kimlerinse kahramanlıklarından bahsetmekten uzaklaştırmıştır.

Suat Derviş keşmekeşli hayat yaşamıştır. O, 1930 yılında oluşturulmuş “Kadın varlığı” derneğinin kurucularından idi ve bu dernek “Serbest Cumhuriyet Fırkası”na bağlı şekilde faaliyet gösteriyordu. Hatırlatalım ki, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, ulusun eğilimlerini objektif olarak görmek ve halkın isteklerinden haberdar olmak istiyordu. Bu yüzden Cumhuriyette çok partili sistemin mevcut olmasını temenni etmişti. İyi tanıdığı ve cumhuriyet ilkesine sadık olan eski arkadaşı ve Fransa Büyükelçisi görevinde bulunan Ali Fethi’ye “bir parti kur, başına geç ve düşüncelerini Mecliste müdafaa et. Bu suretle partiliktan beklenen faydayı da temin etmiş olursun” diye yeni bir parti oluşturmayı tavsiye etmişti. Kısa bir zamanda Serbest Cumhuriyet Fırkası liberalizmi savunan bir muhalefet partisi olarak siyasi mücadeleye başlamıştı. Serbest Cumhuriyet Fırkası, cumhuriyetçilik, milliyetçilik ve laiklik esaslarında seçimlerin tek dereceli olmasını ve kadınların siyasi haklara sahip olmasını da savunmuştur. S. Derviş can-i gönülden bu fırkada kadın haklarının savunmacısı olarak faaliyette bulunmuştur. O, hem de 1940 yılının 5 Ekiminden 1941 yılının 15 Kasımına dek yayınlanmış olan Yeni Edebiyat dergisinin editörü olmuştur. Yeni Edebiyat dergisinin 26 sayısı yayınlanmıştı. S. Derviş sol görüşlerinden dolayı birkaç kez tutuklanmış, on sene Avrupa’da yaşamıştır.

Suat Derviş özel hayatında da özgürlüğünü, gururunu korumuş ve savunmuştur. Bir toplantıda kendisini Türkiye Komünist Partisinin Genel sekreteri Reşat Fuat Baraner’in eşi olarak tanıtmak isteyen kişiye ciddi şekilde itiraz ederek “hayır, ben yazar Suat Derviş’im” söylemiştir. Onun düşüncesine göre, edebiyat sadece sosyeteden olanların zevklerine hizmet için değildir. Takiplerden kurtulmak için yazılarını Suat Derviş imzası ile yayınlamaya başlar. S. Dervişin yazılarında Marksist bakış açısı hemen kendini göstermektedir.

S. Derviş, Kara Kitap, Ne Bir Ses, Ne Bir Nefes, Hiçbiri, Ahmet Ferdi, Behire’nin Talipleri, Fatma’nın Günahı, Ben mi?, Buhran Gecesi, Gönül Gibi, Emine, Hiç, Çılgın Gibi, Ankara Mahpusu, Yalının Gölgeleleri vs romanların yazarı olsa da daha çok “Fosforlu Cevriye” eseri ile meşhurdur.

Gerçekten de Suat Derviş dedikte ilk akla “Fosforlu Cevriye “ gelir. Yazar bu eseri 1940’ncı yıllarda yazmağa başlamıştır. 1945 yılında önce “Gece Postası” gazetesinde tefrikalar şeklinde, daha sonra yurt dışında Fransız ve Rus dillerinde 1957 yılında kitap halinde yayınlamış “Fosforlu Cevriye” ile Türk okuyucusu 1968 yılında tanışmıştır. “Fosforlu Cevriye” romanı, “Karakolda ayna var”, “Kız, kolunda damga var”, “Gözlerinden bellidir, Cevriyem”, “Sende kara sevda var” bölümlerinden oluşmuştur. Romandaki olay örgüsü soğuk bir kış günü Beyoğlu karakolunda başlar ve denizin soğuk sularında biter. Bu soğuk mekan simge olarak toplumun Cevriye’ye beslediği soğuk münasebetin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Romanın kahramanı Cevriye, öksüz ve yetim bir kız olarak Galata semtinde büyümüştür. Kimsenin ilgilenmediği, kaderine bırakılmış Cevriye kendisi istemeden bir sefilye çevrilmiş, polis daima takip ettiği insan olmuştur. Anne şefkatinin, baba nevazışının ne olduğunu bilmeyen kızın ismi de onun kör talihinden haber veriyor. Arap kökenli Cevriye, Türkçede “eziyet çeken, cefakeş, üzgün kadın” anlamına geliyor. Yazar, kahramanına bu ismi vermekle onun çile dolu ıstıraplı yaşamının sinyalini vermiştir. Fosforlu lakabı de Cevriye’ye hiç de ıslak saçının pırıl pırıl parlamasına göre verilmemiştir. Bizce, Suat Derviş, her kesin sokak kızı olarak tanıdığı Cevriye’ni bütünlükte parlak bir kişi olarak gördüğü için ona Fosforlu demiştir. Yalnız gecelerde Cevriye gök yüzünde parlayan milyonlarca yıldız arasında kendisinin yıldızını araması, mitolojide olduğu gibi, bir yıldızdan doğruluğuna inanması da bundan kaynaklanıyor.

Fosforlu Cevriye bir kuyruklu yıldız gibi adeta yoktan gelip yok oluyor. Cevriye deniz kıyısında dünyaya merhaba demiş, sahilde büyümüş, uyuduğunda ona ninni söyleyen annesi değil, denizin hırçın dalgaları olmuştur. Burada S. Derviş kendi kahramanını yunan mitolojisindeki aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit’e benzetiyor. Hesiodos’un “Theogonia” eserine göre, Afrodit, denizin köpüklü dalgalarından doğmuştur. Cevriye, sokak kurallarıyla büyümüştür, argolu, küfürlü konuşma alışkanlığı, kendini savunmak ihtiyacından yaranmıştır. Cevriye’nin kendinden başka savunacak kimsesi yok. Milyonlar arasında kaderi ile yapayalnızdır. Geceler barındığı boş sandaldan yıldızlara bakarak düşünmeyi sever. Düzenli eğitim alamadığından çok cahil kızdır. Sokak hayatı ona gördüklerini kimseye söylememek, ketum olmayı öğretmiştir. Cevriye, ağzını sıkı tutmasını biliyor. S. Derviş romanda bir gözlemci mevkii tutmuş, olayların gidişine müdahil olmamış, Cevriye’nin kaderini değişmemiştir.

Edebiyatta feminizmin üç dalgası olmuştur. Birinci dalga 1848-yılında ABD’de, Lucretia Coffin Mot’un yazmış olduğu, 68 bayanın ve 32 bayın imzaladığı “Declaration of Rights and Sentiments” (Haklar ve Duygular Bildirgesi) hareketi ile başlamıştır. Bu hareketin temel prensipi “Tüm kadınlar ve erkekler eşit doğmuşlar” idi. 1869 yılında İngiliz filozofu John Stuart Mill “Submissive women” (Köle kadın) eserinde toplumun geri kalmasının sebebini kadınlarla erkeklerin eşit haklara sahip olmamasında görmüştür. Faith Wilding’in “Monstrous Domesticity” (Korkunç evcimenlik) eserinde kadınların sömürgeye maruz kalmasının başlıca nedeninin onların erkeklerle eşit haklara sahip olmamasında, ataerkil sistemin mevcutluğunda görmüştür (Wilding 12).

S. Derviş solcu düşünceli olduğundan Fosforlu Cevriye’nin kaderine terk edilmesinin asıl suçlusunun toplum olduğunu düşünmüştür. Dikkat edilirse, romanda Cevriye’ye insan muamelesi yapan, ona karşılıksız olarak yardım eden, hastalıktan iyileşmesine, polis takibinden kurtaran tek biricik kişi var. Bu kişi, aynen S. Derviş gibi düşünen O’dur. Bir çokları, romanda ismi verilmeyen, Cevriye’nin kalbini fethetmiş, onu kendisine hayran bırakmış O’nun Nazım Hikmet olduğunu düşünse de bu temelsiz bir düşüncedir. Bizce, eser boyu ismi verilmeyen, tüm okuyuculara ve de Cevriye’nin kendisi için de meçhul kalan O kişi, S. Derviş’in idealidir, görmek istediği şahıstır. Hiç kuşkusuz, yazara göre, O kişi, sosyalisttir, insanların eşit haklara sahip olduğuna kendi varlığı kadar inanan ve bu inam uğruna mücadele eden sosyalisttir.

S. Derviş, tabii ki, meçhul kahramanını idealize etmiştir, Onu tip olarak değil, karakter olarak tasvir etmiş, düşündüğü, hayal ettiği tüm olumlu, pozitif çizgileri Onun kişiliğine yansıtmıştır. Tesadüfi değil ki, utangaçlığın ne olduğunu unutmuş Cevriye, ilk kez işte Ondan utanmıştır. Cevriye Onun hareketinden şaşırıyor: her gün rastladığı, karşılaştığı kadınlara asılan, şehvet düşkünü bir sürü yüzüstü erkeklerden farklı olarak O, Cevriye’nin yüzüne bile bakmıyor, ona “siz” diye muhatap oluyor, hastalandığı için tedirgin oluyor, rahat yatağını ve odasını ona bırakıyor, ilk kez görmesine

rağmen odasının anahtarını ona itibar ediyor. Cevriye hayatında ilk kez böyle adam görüyordu ve tüm gördüklerine hayret ediyor: acaba bu kişi kim, ne işlerle uğraşiyor, neden pencereleri hep perdelerle kapalı tutuyor, nerede çalışıyor, konuştuğunda Cevriye'nin yüzüne bakmıyor, Cevriye'ye olan güveni nereden? Niçin onun polis takibinden kurtulmasına yardım etti, neden bir de onun yanına gelmesini istemiyor? Bitip tükenmeyen Cevriye'yi yıpratıyorsa da sorularına cevap bulamıyor.

Cevriye, hayranı olduğu isimsiz kahramanın yanına tensel olarak temiz, yıkanmış, kendisine çeki düzen vererek, başka erkekle karşılaşmamağa çalışarak geliyor. S. Derviş bununla O'nun ideal olduğunu vurgulamak istiyor. İdeal olan pak ve münezzehdir, o yüzden de Cevriye'nin temiz olması şarttır. Yazara göre, önemli olan ruhun temizliğidir. Cevriye ruhen temizdir. Cevriye, O kişinin ciddi itirazlarına rağmen, sürekli olarak Onu görmek, yanına gelmek istiyor. O kişi ise Cevriye'ye belli olmayan nedenlerle asla Cevriye'nin onu ziyaret etmesini istemiyor. Bizce, bunun nedenini S. Derviş politik durumla bağlıyor. O kişi her defa gece olduğunda nereye ise gidiyor. Muhtemelen, politik işlerle uğraşiyor, belki de yasadışı gazete yayınlamak için veya gizli toplantılara katılmak için gidiyor.

Cevriye'nin de bu işe bulaşmasını, yakalanmasını, durduk yerde başına iş açmasını istemediğinden ona bir şey söylemiyor. S. Derviş'in düşüncesine göre, gerçek toplumcu böyle etmelidir. Cevriye'nin sosyal konumu ismi belli olmayan o meçhul kişiyi üzüyor ve bu işte asla Cevriye'ni suçlu bulmaz. Ona göre, Cevriye gibilerini koruyamadığı için ilk sırada o kendisi suçludur. Suat Derviş'in makbul gördüğü ilke "birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için" tüm eserlerinde olduğu gibi, "Fosforlu Cevriye"de de yansıtılmıştır. Cevriye hayatında yaşamadığı bir tutku ile Ona vurulmuştur. Önceleri ona yabancı gelen munis his—aşk, genç Cevriye'yi değiştiriyor. Cevriye umutsuz kara sevdaya müptela oluyor. Cevriye, hayırsız birinin ona vermiş olduğu eroin paketini taşıdığı için polislerce tutuklanır ve İstanbul'dan sürgün ediliyor. Cevriye, kocaman dünyada yapayalnızdır. Onun bu dünyada Arap Cemile'den, Top Melahat'tan, Sümbül Dudu'dan, Edalı Şefika'dan başka tanıdığı yoktur. Hayatında çok şeyden mahrum kalmış Cevriye aynayı da ilk kez karakolda görmüş, endam aynasında kendi yansımaya da ilk kez orada bakmıştı: "-A! Karakolda ayna var, diye ellerini çırpmış ve aynaya doğru koşmuştu. Cevriye'nin kendini bir defada yukarıdan aşağıya kadar gördüğü biricik ayna buydu. Tepesinden tırnağa kadar kendi aksini birinci defa olarak görmekten o akşam o kadar büyük bir zevk duymuştu ki yakalanmış olmaktan hissettiği üzüntüyü hemen unutuvermişti. Evet, karakolda ayna vardı... Bu aynaya kimse bakmazdı. Bu karakol aynası sadece sürtüklerin kendilerini seyrettikleri aynaydı" (Derviş 36). Eğer edebiyat, hayata, doğaya ayna tutmak, onu yansıtmaksa, o zaman karakoldaki ayna da 1940 yıllarının toplumsal hayatına ışık tutan, onu eleştirel yönden, solcu yazar gözüyle okuyucuya aktaran bir nesne olsa gerek. Cevriye son derece muti, kaderiyle barışmış, onu değişmeğe çalışmayan bir kadındır. Yazar, onu görmek istediği gibi değil, olduğu gibi betimlemiş, onu kendi okuyucusuna o şekilde de sunmuş ve sevdirmiştir. Tereddütsüz söyleyebiliriz ki, Fosforlu Cevriye, Türk edebiyatının yaşayan edebi kahramanlarından. Böyle olmasaydı, Yeşilçam filmlerine birkaç kez çevrilemezdi zaten.

Bu arada bir şeyi not etmek gerekiyor ki, S. Derviş, "Gece Postası" gazetesinde tefrikalar şeklinde yayımlanan "Fosforlu Cevriye"yi kitap halinde bastırduğunda onda bazı değişiklikler yapmıştır. Örneğin, " Cevizden ince oymalı bir çerçeve ile süslü endam aynası muhtemelen 6-7 Eylül olaylarında evleri boşaltılmış Rum ailelerinden kalmıştır" cümlesini S. Derviş sonradan eklemiştir (Derviş 35). Malum olduğu üzere, Yunanların "septembriana" adlandırdıkları hareket, başka sözle, İstanbul'da yaşayan Rumlara yönelik yağma olayı 1955 yılında vuku bulmuştur. Yazara göre, Cevriye için "karakolun bu aynası bütün kederlerini unutturan, bütün hiddetlerini yatıştıran bir şeydir"

Cevriye sıradan biri değil. Her şeyi ile bambaşkadır. Kolundaki dövmesi de farklıdır. İhtiyar dövmececinin, "güzel bir dövme yapalım be kız!" önerisine "güzel bir şey istemem, kelepçe olsun!" diye itiraz etmişti (Derviş 22). Cevriye, şaşırarak ona bakan dövmecekiye bu seçimini dostunun kodeste olmasıyla açıklamıştı. Aslında mahpushanedeki O, Cevriye'nin hiçbir şeyi değil. Yazarın betimlemesine göre, O, sadece çok iyi insandı. Cevriye, kollarındaki kelepçe resmine bakıp hep Onu hatırlıyor. Kelepçe ile O gizemli kişi adeta özdeşleşmiş, Cevriye'nin biricik tesellisi olmuştu. Yazara göre, Cevriye'nin kollarında değil, gönlünde damga vardır. Kalabalıktan gelip kalabalıkta da yok olan tesadüfi erkekler içinde bir tek onu sevmiş Cevriye. O gizemli adamı sevdiğini hancı Kerime itiraf etmek Cevriye'nin en mutlu anlarından biri oluyor. Kerimin "Onu çok mu seviyorsun?" sorusuna gözleri dolmuş halde "geberesiye! "Onu geberesiye seviyorum" diyor (Derviş 282). Cevriye

için en büyük korku onu bir daha görememek korkusudur. Cevriye için dünyada Onu kaybetmek korkusundan başka korku yok.

Yazar, Cevriye'nin beyaz süttten çıkmış kaçık olmadığını hatırlatmağı da ihmal etmiyor: “Bazen karayağız bir oğlan, bazen sarışın bir delikanlı, bazen kumral bir babayiğit hoşuna gider ve sırf hoşuna gittiği için, kendi gönlünü hoş etmek için sokulur ona; ama bu alaka hiçbir zaman hoşlanış ve hazzediş seviyesinden yukarı çıkmamıştır” (Derviş 78).

Cevriye'nin aşık olduğu O gizemli adamda yazar kendi babası İsmail Derviş'in de karakterini yansıtmıştır. Suat Dervişin babası, Darülfünun'un kurucularından kimyager Müşir Derviş Paşa'nın oğlu tıp profesörü İsmail Derviş'tir. O gizemli kişi de yazarın babası gibi ateisttir. Günler geçtikçe Cevriye hissediyor ki, O gizemli kişi onun kalbindeki Allah sevgisinin yerini tutmağa başlamıştır. Cevriye taparcasına onu seviyor.

Onu görmek hissi Cevriye'yi bir an da olsa rahat bırakmıyor ve sürgün süresini doldurmadan tekrar İstanbul'a döner. Cevriye, hasretinde olduğu kişinin tutuklandığını duyunca bu haberden çok üzülür. Onu tanıyan Kerim adlı kişiden duyduğu haber Cevriye'nin dünyasını yıkar. Cevriye, bunca yıllar zarfında büyük şans eseri karşılaştığı en iyi insanın niçin tutuklandığını bir türlü kabullenemiyor. S. Dervişin kahramanı, sevdiği uğruna tereddüt etmeden ölüme yürüyen büyük bir fedakar insandır. Tıpkı bile bile ateşe koşan pervane gibi Cevriye kendisini kurban ediyor. Bu aşk Hugo'nun “Notre Dame'ın Kamburu” romanındaki Quasimodo'nun Esmeralda'ya olan umutsuz aşkını hatırlatıyor. Fosforlu Cevriye, babasına, annesine, muhtemel kardeşlerine besleyemediği sevgisini de, ergenlik yaşına gelmiş genç kız olamadan yaşayamadığı bir deruni aşkla ismini bilmediği O adama vurulmuş, ona ölesiye aşık olmuştur. Çok nadide bir aşktır Cevriye'nin aşkı. Bu aşk onu ölüme götürüyor.

S. Derviş'in Fosforlu Cevriye'si ölüme mahkumdur. Yazar onun için başka kurtuluş yolu bulamamıştır. Zira, yazarın düşüncesine göre, toplum o anda Cevriye'yi kabul etmeğe hazır değil, şartlar da buna müsaade etmez. Hangi erkek hayat kadını ile evlene bilir ki. Mahalle baskısı, geleneklere ve adetlere mutabık hareket etmeğe borçlu olan insanlar arasında Fosforlu Cevriye yaşayamaz. Sosyalist S. Derviş'in düşüncesine göre, insanların bilincinde, beyinde değişiklik olabilmesi için uzun yıllar gerek. Trajedi kahramanı Cevriye'nin suçu kadın olması, kimsesiz olması, öksüz ve yetim kalması, fakirliği, parasızlığı ve de güzelliğidir. Savunmasız, desteksiz güzellik, tıpkı kışın açmış gül gibi mahva mahkumdur. S. Dervişin Fosforlu Cevriye'sinin hakları yok, görevleri vardır. O, yaşamını sürdürebilmek için kendini satmak zorundadır. S. Derviş, olayları sebep- sonuç paralellğinde betimlemeye çalışmıştır.

Cevriye tüm mahrumiyetlere, yoksunluklara, çilelere, tahkirlere rağmen yaşamak, hayata tutunmak, hayatta kalmak istiyor, çünkü yaşamak Onu görebilmek fırsatı, Onunla karşılaşmak olanağı, Onunla buluşmak şansıdır. Cevriye Onun uğruna ölmeyi de yaşam mücadelesinin bir parçası sanıyor. Neyin pahasına olursa olsun O gizemli kişiyi idam sehpasından kurtarmak bir mutluluktur Cevriye için.

Her sonucun bir sebebi olduğuna inan yazar, insanları temelsiz olarak Cevriye'yi suçlayanları eleştiriyor. Cevriye kendisi istemeden bu duruma gelmiştir, problem Cevriye ve onun gibilerini bataktan çıkarmaktır. S. Derviş, kapitalist yaşam tarzının insanların hayatını olumsuz etkilediğine, paraya olan hırsın insanlarda tüm olumlu nitelik ve vasıfları mahvettiğine, onları olup bitenlere pasif şekilde seyirci kalmağa zorladığına inanmıştır. Bu yüzden de Cevriye, Boğazın soğuk sularında can çekişirken sahildeki sarhoş gençler yüksek sesle “Denizlerin kumuyum, Cevriye” okuyorlar. S. Derviş bu manzarayı şöyle betimlemiştir: “Bu türkü karakoldaki aynalarda kendini seyreden, kollarında damga olan, gözlerinden kara sevdası okunan fosforlu bir güzeli anlatıyordu. Karanlık bir gecede gökten düşüp parçalanan bir yıldız gibi sular üstünde fosforlu bir iz bırakarak kaybolmuş Fosforlu Cevriye'yi” (Derviş 301). Cevriye, insan öldüğünde gök yüzünde bir yıldızın kaydığına inanıyor ve kendisi öldüğünde acaba her hangi bir yıldızın kayacağını merak ediyordu. Cevriye bazı zamanlar “acaba Allah beni neden böyle namussuz yaratmış? Halbuki ben iyi bir kızım”- diye düşünüyor (Derviş 23).

Yazar S. Derviş bu meseleye tam aydınlık getirmiştir. Cevriye öldüğünde yıldız kaymıyor, tüm vücudu ışıktan yoğrulmuş gibi olan Cevriye'nin denize gömüldüğü yerin tam üstünde “bir yıldız

düşüp de parçalanmış gibi yakamozdan pırıl pırıl parıldar”. Adeta Cevriye deniz feneri oluyor. Bu bir semboldür, yazarın idealidir. İdeal olan ise ölmez, göklere yükselir, yıldız olup ışık saçar. Cevriye, “canavar düdüklarının”, insan haykırışlarının, motor gürültülerinin refakatinde deniz sularında hayata veda ediyor. Tepelerin ardından birdenbire yükselmiş kıpkırmızı Ay geceyi aydınlatıyor, sanki hayata elveda söyleyen Cevriye’yi son yolculuğuna uğurluyor. Zira onun için üzülen kimse yok, kederlenecek biri ise mahpushane hücresinde habersizdir. Cevriye, sessizce geldiği gibi, habersiz de gidiyor bu dünyadan.

Suat Derviş, Cevriye’nin kaderine, yaşamını yitirmesine aldırış etmeyen toplumu, hakkı çiğnenenlerin sesini duymazdan gelenleri, kaderine bırakılmış insanların trajedilerine lakayt kalmış yetkililerin susmuş vicdanlarını konuşurmak için uyguladığı yöntemle okuyucularını düşünmeğe çalışmıştır. Bizce, yazar öz isteğine nail olmuştur. Aksi takdirde, “Fosforlu Cevriye” bu kadar sevilmezdi.

KAYNAKLAR

- Berktaş**, Fatmagül. Tarihin Cinsiyeti. İstanbul: Metis, 2003.
- Derviş**, Suat. Fosforlu Cevriye, İstanbul: May yayınları, 1968.
- Grimshaw** Jean. The idea of a female ethic. Philosophy East and West. 1992.
- Wilding** Faith. Monstrous Domesticity. Los Angeles: 1995

TARIK BUĞRA'NIN DÖNEMEÇTE ROMANINDA AYDINLAR VE TOPLUM

Doç. Dr. Rıza BAĞCI*

ÖZET

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının en tanınmış romancılarından biri olan Tarık Buğra, 1980 yılında yayınladığı *Dönemeçte* adlı romanında aydın-toplum ilişkisini işler.

Romandaki olaylar, 1946-1947 yıllarında geçer. Bu yıllar, romanın adından da anlaşılacağı gibi, Türk toplumunun tarihi bir dönemeçte olduğu yıllardır. Türkiye 1946'da çok partili parlamenter demokrasiye geçme kararı alır. Bu karar, aydınlarla geniş halk kitlelerini birbirine yaklaştırır ve onları, birbirlerini anlamaya zorlar. Ama bu kolay olmaz. Gerek aydınlar, gerekse halk, bu konuda daha önce yaşanan başarısız denemelerden dolayı biraz ürkek ve tedirgindir. Fakat Türk toplumu, bütün bu zorlukları aşar. Milli iradeye dayalı, çok partili hayata geçişi biraz sancılı da olsa gerçekleştirir.

İşte Tarık Buğra, Türk toplumsal hayatı bakımından son derece önemli bu tarihi dönemeci, romanına konu yapar. O, bu romanında, tek parti döneminin çoğunlukla halktan kopuk aydınlarını anlatır. Onların halkla ilişkilerini gözler önüne serer. Bu aydınlar, (belli istisnalar dışında) halkla aralarına geniş mesafeler koymuş, onları küçümsemiş, onlara tepeden bakmıştır. Yıllarca, kendi fildişi kulelerine çekilmiş olan aydınlarımız, Anadolu kasabalarında bile, şehir kulüplerine sığınmış, "cahil ve geri" olarak gördükleri halkla pek ilişki kurmak istememişlerdir.

Geniş halk kitleleri de, bu aydınlara güvenememiş, onları bir yabancı gibi görmüştür. Bu karşılıklı güvensizlik ise, Türk milletinin modernleşme sürecini olumsuz bir şekilde etkilemiş, toplumsal gelişmenin önünü kesmiştir.

Türk toplumsal hayatını derinden etkileyen bu dönemin bitmesi, aydın-halk buluşmasının gerçekleşmesi, tarihimiz açısından son derece önemlidir. İşte bu bildiride, Türkiye'nin tarihi bir dönüm noktasında olduğu 1946-1947 yıllarındaki aydın-toplum ilişkilerinin Tarık Buğra'nın *Dönemeçte* romanına nasıl yansdığı ve bunun tarihi gerçeklerle ne denli bağdaştığı, modern eleştiri metotları ışığında ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tarık Buğra, *Dönemeçte* romanı, aydınlar, toplum.

INTELLECTUALS AND SOCIETY IN TARIK BUĞRA'S NOVEL DÖNEMEÇTE

ABSTRACT

One of the most well-known Republican era novelist in Turkish literature, Tarık Buğra, in his novel entitled *Dönemeçte* published in 1980, the relations of intellectuals and society are explained.

The events in the novel, take place through the years of 1946-1947. These years, as the novel's name suggests, became a historic turning point in Turkish society over the years. Turkey decided to start a multi-party parliamentary democracy in 1946. This decision, brings the intellectuals and the general masses closer together and forces them to understand each other. But this is now easy. Both intellectuals and peoples, because of unsuccessful attempts experienced previously on this issue, is a little timid and nervous. However, Turkish society overcomes all these challenges. Based on the national will, regardless of how painful it may be, the transition to multi-party life takes place.

Here Tarık Buğra takes, an extremely important historical turning point in terms of Turkish social life, and makes it the subject of his novel. He, in this novel, tells of mostly single-party era intellectuals detached from the people. It reveals their relations with the public. These intellectuals (with certain exceptions) have put large distances between themselves and the public, despised them, and looked down at them from above. For years, our intellectuals retreated into their ivory towers, even in the Anatolian towns, took refuge in the country clubs, and they did not want to establish relationships with the public which they saw as "ignorant and backward."

* Celal Bayar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

The broad masses of the people could not rely on these intellectuals, saw them as strangers. This mutual distrust, which affected the modernization process of the Turkish nation in a negative way, and has obstructed social development.

With the ending of this period, which deeply affected the social life of Turkey and the realization of the intellectual-public meeting is extremely important in terms of our history. In this paper, the years 1946-1947 referred to as a turning point in the history of Turkey the relations between the intellectuals and society and how it is reflected in Tarık Buğra's novel *Dönemeçte*, how consistent with the historical facts will be put forward in the light of modern criticism methods.

Keywords: Tarık Buğra, *Dönemeçte* novel, intellectuals, society

GİRİŞ

Aydın Kavramı

Türkçedeki aydın ve ondan önce kullanılan münevver kelimesi, Batı kültüründe yapılan bir kavramlaştırmanın, onları geriden takip eden tercümeleleridir. Batı'nın sosyal tarihi içinde ortaya çıkan intellectuel-intellectuals, intelligentsia, literati ve clerics gibi birbiriyle ilgili fakat birbirinden farklı kavramlar, Türkçe'de aydın veya aydınlar diye tek bir kelimeyle karşılanmışlardır (Mardin, 1984: 9).

Münevver ve aydın kelimelerinin dilimize ne zaman girdiği kesin olarak bilinmemektedir. Kamus-ı Türkî'de (1900) ve Resimli Kamus-ı Osmanî'de (1908) bulunmayan münevver kelimesinin 1920'li yıllarda, aydın kelimesinin ise 1930'lu yıllarda kültür dünyamıza girdiği tahmin edilmektedir (Balcı, 2002: 21).

Birçok araştırmacı ve fikir adamı, münevver/aydın kavramını tanımlamaya, onun özelliklerini belirtmeye çalışmıştır. Sözgelisi Ziya Gökalp'e göre münevver, "yüksek bir tahsil ve terbiye görmüş olmakla beraber halktan ayrılmış olan" bu yüzden de "halka doğru gitmesi lazım gelen", "halktan harsî bir terbiye" alıp, "halka medeniyet götüren" kimselere denir (Gökalp, 1976: 41-42).

Sabri F. Ülgener ise aydını topluma kılavuzluk eden, kültür değişimlerine öncülük yapan, halkın sosyal ve politik tercihlerini etkileyen, yüksek kültür yaratan ve yayan, milli ve milletler üstü modeller kuran bir kişi olarak tanımlanır (Ülgener, 1983: 66-67).

Mehmet Ali Kılıçbay'a göre aydın "bilgi edinme ve eğitim yoluyla zihni aydınlanmış kişiye" denir (Kılıçbay, 1995: 175).

Erol Güngör'e göre ise aydın, gördüğü şeyler arasında sebep-sonuç ilişkisi kurabilen, halkın dar ve sığ dünyasının ötesine geçip değişmez gerçekleri bulmaya çalışan, zihin ve ahlak disiplinine ermiş, sosyal sorumluluk sahibi, çıkar ilişkilerinin dışına çıkarak düşünebilen ve bu özellikleriyle bilinçsizce hareket eden gözü kapalı kalabalıklardan ayrılan kişidir ve daima ihtiyatlı ve tenkitçi bir tavra sahiptir (Güngör, 1993: 254-255, 373-374).

Cemil Meriç ise aydını, zamanın irfanına sahip, ülkesinin dilini, edebiyatını, tarihini bilen, dünyadaki belli başlı düşünce akımlarına yabancı olmayan, peşin hükümlere iltifat etmeyen, olayları kendi kafasıyla inceleyip değerlendiren bir kimse olarak tarif eder ve aydının başlıca vasıflarının dürüst, uyanık ve cesur olmak olduğunu belirtir. Meriç, aydını, bilgi hamalı olmayan, hakikat uğrunda her türlü sıkıntıyı göze alan bağımsız bir mücadele adamı olarak niteler (Meriç, 1978: 390-391).

Mehmet Kaplan'a göre ise aydın, sadece muayyen bilgilere sahip bir kimse değil, düşünceyi bir çeşit itiyat haline getiren, hiçbir şeyi peşin olarak kabul etmeyen, her şeyin aslını araştıran bir şahsiyettir. Muayyen bir ideolojiyi ve hayat görüşünü kafasına şapka gibi geçiren ve onu hakikatin ta kendisi zanneden bir insan aydın değildir. Aydın, karşılaştığı her meseleyi yeniden soran insandır. Aydın, başkalarından önce kendi kendisine karşı hür olan insandır. Onun için hakikat, en üstün kıymettir. Bundan dolayıdır ki aydın, fikirleri, menfaat, propaganda, mevki, prestij için değil, hakikat zaviyesinden ele alır (Kaplan, 1992: 247).

Bir de batılı bir fikir adamının tanımını verelim. Vaclav Havel, 1986 yılı Çekoslovakya'sının boğucu ortamında aydını şöyle tanımlar: Entelektüel (aydın), sürekli bir biçimde rahatsız eden, bağımsızlığı nedeniyle tahrik edici boyuta sahip olan, mevcut sistemler, güç odakları ve onların

yarattıkları büyüünün baş şüpheci ve ortaya koydukları yalanların şahidi olan kimsedir (Hanioğlu, 2009: 92).

Özet olarak belirtecek olursak “zengin bir bilgi birikimine sahip, düşünce üreten, sorgulayan, değerlendirme yapan insan” bütün bu tanımların ortak noktasını oluşturur (Balcı, 2002: 28).

Aydınların çeşitli ülkelerde toplum içindeki oranları, o ülkelerin gelişmişlik düzeylerine göre değişir, ama aydınlar, hiçbir ülkede çoğunluğu teşkil etmezler. Aksine toplumun içinde adeta bir kaymak tabakası teşkil edecek kadar azdırlar. Onlar bu özellikleriyle bütün toplumlarda geniş halk kitlelerinden belirgin çizgilerle ayrılırlar.

Yukarıda verilen bu tanımlar ve özellikler, aydın kavramının olması gereken ideal tanımlarıdır. İdeal bir ülkede ve toplumda aydınlar, genel çizgileriyle bu niteliklere ve özelliklere sahiptir. Ama her ülkede aydınlar, taşınmaları gereken bu ideal niteliklere sahip değildir. Özellikle geri kalmış ve gelişmekte olan ülkelerde aydınlar, diğer sosyal sınıflarda görülen pek çok olumsuzluğu üzerlerinde taşırlar. Bu yüzden bu ülkelerde “aydınların ihanetinden, dönekliğinden, tutarsızlıklarından ve olumsuzluklarından söz edilir. Özellikle de kendileri tarafından” (Payaslıoğlu, 1995: 396).

Bu bildiriye, Tarık Buğra'nın Dönemeçte romanında aydınlar ve toplum ilişkisi, Yeni Tarihselcilik eleştiri kuramının ışığında ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Yeni Tarihselcilik Eleştiri Kuramı

Modern eleştiri kuramlarında biri olan Yeni Tarihselcilik, ilk olarak 1980'lerin başında Stephen Greenblatt tarafından tanıtılmıştır. Bu terim, Greenblatt tarafından 1980'de yayımlanan Renaissance Self Fashioning: From More to Shakespeare (Rönesans'ın Benlik Öz Tanımı: More'dan Shakespeare'e) adlı kitabında kullanılmıştır. Yeni Tarihselcilik terimini, aynı tarihi döneme ait edebi ve edebi olmayan metinlerin paralel okunmasına dayanan bir eleştiri yöntemi olarak tanımlayabiliriz. Yani, Yeni Tarihselcilik edebiliğin ön plana alındığı, tarihselin arka plana itildiği eleştirel yaklaşımlar yerine, hem edebi hem de tarihi metinlere eşit ağırlık verilmesini ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin ve yansımalarının incelenmesini savunur. Bir diğer eleştirmen Louis Montrose de, tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme fikrini ileri sürmüştür. Böylece Stephen Greenblatt ve Louis Montrose, Yeni Tarihselcilik akımına edebiyat eleştirisinde önemli bir yer açmışlardır (Oppermann, 2006: 16).

Edebiyat eleştirisinde şimdiye kadar egemen olan biçimci yaklaşıma karşı yeni ufuklar açmak isteyen bu akım, metin incelemelerinde bağlamın da araştırılması gerektiğini ve anlamların, metnin yalnızca dil ve şekil boyutuna indirgemenen, hem bağlam hem metin özellikleri açısından yorumlanmasını savunur. Başka bir ifadeyle söyleyecek olursak, Yeni Tarihselci edebiyat eleştirisi, edebi eserleri, edebi olmayan metinlerin çerçevesi içinde yorumlar. Mesela, Stephen Greenblatt, Rönesans dönemi tiyatro eserlerini, o dönemin büyük Avrupa güçlerinin izlediği korkunç koloni politikaları çerçevesinde incelemiştir. O, ezilen ve şiddetli baskı altında tutulan ötekilerin nasıl dışlandığına ve marjinalleştirildiklerine, okuyucunun dikkatini çeker. Bunu da, makalesine, inceleyeceği tiyatro eserlerinin içeriği ile yakından ilgili olan döneme ait tarihi bilgi ve belgelerin analiziyle başlayarak yapar. Greenblatt yazısında, bu belgelere göndermelerde bulunur, fakat daha önce yazılmış edebi yorum ve eleştirilere değinmez. Yeni Tarihselci eleştiri, böylece okurun ilgisini, doğrudan metne ve yazıldığı ve anlattığı tarihi dönem üzerine çeker. Stephen Greenblatt'ın en çok alıntı yapılan “Invisible Bullets” (1989) (Görünmeyen Kurşunlar) adlı yazısı bu yöntemle çarpıcı bir örnek olarak verilebilir. Buna benzer başka bir örnek de, Louis Montrose'un “A Midsummer Night's Dream and the Shaping Fantasies of Elizabethan Culture: Gender, Power, Form” (1992) (Bir Yaz Gecesi Rüyası ve Elizabeth Devri Kültürünü Biçimlendiren Fantaziler: Cinsiyet, İktidar, Biçim) adlı makalesinde görülür. Louis Montrose'un incelediği bu Shakespeare oyunu, kendisini meşhur eden “metinlerin tarihselliği ve tarihin metinselliği” tanımına dayanır. Onun bu yaklaşımı, 16. yüzyıl İngilteresinde söylem alanını oluşturan tarihi bilgi ve belgelerin edebiyat ile yakın ilişkisini ortaya koymasına dayanmaktadır (Oppermann, 2006: 16-18).

Sonuç olarak Yeni Tarihselcilik edebi eseri, tarihsel bilgi ve belgelerin ışığında inceleyen ve yorumlayan bir eleştiri kuramıdır ve Louis Montrose'un meşhur “metinlerin tarihselliği ve tarihin metinselliği” tanımına dayanır.

Erken Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türkiye'sinde Aydınlar ve Toplum

İlk baskısı 1980 yılında yayımlanan Dönemekte romanında aydın-toplum ilişkisini Yeni Tarihselci bir yaklaşımla incelemek için önce romanın vaka zamanı olan 1946-1947 yıllarının aydınları, toplumu ve onları belirleyen tarihi, sosyal, siyasal ve kültürel şartlar üzerinde durmak gerekir.

30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesi ve 10 Ağustos 1920 Sevr Antlaşması ile tarih sahnesinden silinmek istenen bir millet, 1919-1923 yılları arasında gerçekleştirdiği kurtuluş mücadelesiyle Türkiye Cumhuriyeti'ni kurar. Cumhuriyetin mimarları, II. Abdülhamit ve II. Meşrutiyet devrinde yetişen asker-sivil bürokrat aydınlardan oluşur.

Bu asker-sivil bürokrat aydınlar, birçok araştırmacının belirttiği gibi aldıkları eğitimin tabii bir sonucu olarak, Batı'nın Aydınlanma Çağı düşünürlerinden, biyolojik ve vülger materyalizmden, Auguste Comte pozitivisminden ve La Bon seçkinciliğinden beslenmiş ve derinden etkilenmişlerdir (Belge, 1993: 126; Hanioglu, 2009: 43-45, 98-101; Zürcher, 2004: 193; Tunçay, 2005: 216-218).

Osmanlı modernleşmesinin mirasını devralan bu erken Cumhuriyet dönemi aydınları, 18. Asır Fransız ve 19. Asır Alman popüler materyalizmlerinin sentezinden oluşan bir maddeciliği, Batıcılık, modernlik, çağdaşlık ve sekülerlik tanımlarının olmazsa olmaz ögesi haline getirir.

Sosyal Darwinizm ve La Bon seçkinciliğine gönülden inanan bu aydınlara göre, toplumun gelişmesinin, çağdaşlaşmasının temel şartı, son derece eğitilmiş eşit vatandaşlar yaratılması değil, aydın-seçkinlere kulak verilmesidir (Hanioglu, 2009: 51).

Bu dönemde, pozitivism ve Batıcılık resmi ideoloji haline gelir. Başka eğitilmiş ve güçlü toplumsal sınıfların olmaması yüzünden, bürokrat-aydınlar tek etkin güç olarak karşımıza çıkar (Belge, 1993: 126). Hemen hepsi devlet memuru olan bu aydınlarla, entelektüel faaliyetin kalitesi gittikçe düşer. Aydınlar, resmi tezleri meşrulaştırmakla görevli, bunu asli uğraş olarak gören bir zihniyete sahip olurlar ve bu durum bir entelektüel ortodoksluk yaratır. Bu entelektüel ortodoksluğa eleştiri getirmek, sadakatsiz hainler topluluğunun içine sokulmak için yeterlidir (Hanioglu, 2009: 81-82).

Bu yıllarda 1924 Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası ve 1930 Serbest Cumhuriyet Fırkası denemelerinin başarısızlıkla sonuçlanması, basının yola getirilmesi, cumhuriyeti tek sesli bir tek parti cumhuriyeti haline getirir (Tunçay, 2005: 149-152). Böylece, Cumhuriyet'e kadar aydınlar yelpazesinde kendine yer bulabilen, gelenekçi, muhafazakâr, liberal ve sol aydınlar tamamen dışlanır ve aydın kategorisinden ihraç edilir. Uzun yıllar kendine gelemeyecek olan sol aydınlar, ya yurt dışına kaçar, ya sürülür, ya hapsedilir ya da yeraltına itilir. Gelenekçi, muhafazakâr ve liberal aydınlar ise ya kendileri yurt dışına çıkmak zorunda kalırlar (Mehmet Akif, Halide Edip Adıvar, Adnan Adıvar gibi) ya da evlerine kapanıp, sosyal hayatla bağlarını kesip kendi iç dünyalarına kapanırlar. Rasim Özdenören *Gül Yetiştiren Adam* (1996: 5-142) romanında bu trajik gerçeği çok güzel işler. Bu dönemde tek seslilik o kadar güçlüdür ki, Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'in değerlerine gönülden bağlı bazı aydınlar bile, biraz farklı bir anlayış ve yaklaşım sergilediklerinde kendilerini "zoraki diplomat" olarak yurt dışında bulurlar (Kutalmış, 2009: 32-36). Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yahya Kemal Beyatlı, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Ruşen Eşref, Memduh Şevket Esental gibi edebiyatçı aydınlarımız bunun tipik örneklerini teşkil eder.

Auguste Comte pozitivisminin merkezîyetçi ve otoriter devletçilik anlayışı, eskinin tasfiyesi, terakkiye (ilerlemeye) ve bilimin tek yol gösterici olduğuna ait sarsılmaz inanç, bu devir aydınlarının en belirgin özellikleri olmuştur (Özbilgen, 1994: 114-115). Bu aydınların büyük çoğunluğunun devlet memuru olması, devletçi yapı dolayısıyla devletin aydınlar için tek işveren konumunda bulunması ve içinde buldukları demokratik olmayan ortam, onların bağımsızlığını ellerinden almış, onları fikir üretemeyen, mevcut fikirleri ve uygulamaları sorgulayamayan, eleştiremeyen, pasif, sıradan bireyler haline getirmiş, toplumun vicdanı olmaktan alıkoymuştur. "Halka rağmen halk için" prensibini benimseyip kendisine rehber edinen bu aydınlar, halka tepeden bakan jakoben bir anlayışın temsilcileri olmuşlardır. Bütün bunlara, Türk aydınlarının her türlü otorite karşısındaki ürkekliğini, güçten yana, güçlüden yana olma özelliğini de ilave etmek gerekir. Bu konuda yiğitliğin onda

dokuzunun kaçmak, diğer onda birinin ise hiç ortada görünmemek olduğunu vecizeleştirmiş bir toplumda bunun doğal bir sonuç olduğunu belirtmemiz lazımdır.

İçinde yaşadıkları toplumdan bu denli kaçan aydınlar, şehir kulüplerinde, lokallerde, balo salonlarında kendi iç dünyalarına kapanmış, orada kendilerine özgü bir dünya kurmuşlardır.

Sonuç olarak erken Cumhuriyet dönemi aydınları, tam bir yıkılmışlık manzarası arz eder. Birçoğu, tarihten, maziden kopmuş, dini değerlerden uzaklaşmış, hedonizmin ve içgüdülerinin esiri haline gelmiştir (Kaplan, 1967: 17-20). Kadın-içki-kumar üçgeninde yaşayan erken Cumhuriyet dönemi aydınları, toplumu meydana getiren geniş halk kitlelerini, kendilerini yönetecek olgunluğa ermemiş, cahil ve bilinçsiz yığınlar olarak görüyordu. Bu yüzden de milli iradeye dayalı çok partili parlamenter demokrasiye inanmıyorlardı. Onlara göre “demokrasiyle demagoji arasında bir kıl kadar fark vardır” (Karaosmanoğlu, 2013: 520). Necip Fazıl, *Bâbüâli* adlı hatıra kitabında, kadın-içki-kumar üçgeninde yaşayan erken Cumhuriyet dönemi aydınlarının bu içler acısı manzarasını ve düşünsel sefaletini ayrıntılı bir şekilde tasvir eder (Kısakürek, 1976: 11-363). Devri içinden gözlemleyen Yakup Kadri'nin *Ankara* (1934), *Panorama I* (1949) ve *Panorama II* (1952) romanları ile Memduh Şevket Esenal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* (1934) romanı sosyal tarihçiler için bu konuda, son derece zengin malzemeye doludur.

Topluma gelince, erken Cumhuriyet döneminde, çiftçilik ve hayvancılıkla uğraşan geniş halk kitleleri, son derece eğitimsiz ve yoksuldur. Bu dönemde yönetici aydın kadrolar, taşra eşrafiyla uzlaşılı halindedir. “Taşra eşrafi ulusal elitin modernleşme çabalarına muhalefet etmemiş, buna karşılık ulusal elit de, taşra eşrafının toprak mülkiyetine, sosyal statüsüne ve yöresel nüfuzuna dokunmamıştır (Özbudun, 1975: 37). Dolayısıyla, o yıllarda Anadolu'da toprak reformu yapılamamış, topraksız köylü büyük toprak sahiplerinin ucuz işgücü olmaktan çıkarılamamıştır. Bu da toplumda gelir dağılımındaki adaletsizliğin devamını sağlamış, cehaletle birlikte, sefaletin de sürüp gitmesine sebep olmuştur. Bu durum, Türkiye'nin çok partili hayata geçip yavaş yavaş tarım toplumu olmaktan çıkmasına kadar devam etmiştir.

Üstelik Cumhuriyet'in ilanından kısa bir süre sonra yaşanan 1929-1930 dünya ekonomik buhranı ve II. Dünya Savaşı'nın sıkıntıları, savaşa hazırlık için konulan ağır vergiler, zaten mevcut olan yoksulluğu arttırmış, ekonomik ve sosyal gelişmenin önünü tıkamıştır. Devletin öncülüğünde ve devletin desteğiyle yeni yeni gelişen Türk sanayiinde reel işçi ücretleri de 1930'la ve 1940'lar boyunca düşmüştür (Zürcher, 2004: 283-291). 1945-1950 yılları arasında hâlâ nüfusun yüzde seksenini oluşturan kırsal kesimdeki küçük çiftçilerin yaşam seviyelerinde, sağlıkta, eğitimde, iletişim imkânlarında, köklü, büyük gelişmeler yaşanmamıştır. Söz gelimi elektriğe geçişi modernleşmenin bir ölçütü olarak alırsak, elektrik şebekesine bağlanan köy sayısı 1953 gibi geç bir tarihte on, yani Türkiye'deki 40 bin köyün on binde 2,5 (iki buçuk)'udur. Toplam elektrik üretimi 1923-1943 yılları arasında on kat artmıştır, ama 1943'te enerji hatlarının toplamı 9 (dokuz) mil olan Türkiye'de, elektrik hâlâ kent yaşamına ait bir olgudur (Zürcher, 2004: 299-300). Bütün bunlar, erken Cumhuriyet Türkiye'sinde, aydınlarla geniş halk kitlelerini birbirinden ayıran temel gerçekler olmuştur.

1946 yılında toplumun büyük çoğunluğunda “yaygın bir hoşnutsuzluk hüküm sürmekteydi. Tek parti sisteminde Cumhuriyet Halk Partisi'nin devlet aygıtıyla sıkıca özdeşleşmiş olmasından dolayı, bu hoşnutsuzluk devlete olduğu kadar, partiye de yönelikti. İnönü, gerilimlerin farkındaydı ve Atatürk'ün 1930'daki Serbest Fırka deneyini hatırlayarak, bir miktar siyasal liberalleşmeye ve bir emniyet supabı olarak siyasal bir muhalefetin oluşmasına müsaade etmeye karar verdi. Onun ve hükümetinin bu yöne kaymasında uluslararası gelişmelerin de bir payı vardı” (Zürcher, 2004: 302).

Dönemeçte Romanında Aydınlar ve Toplum

İlk bakışta, sosyoloji mezunu çok güzel bir genç kızla evlenip ona sahip olmak isteyen üç genç adamın aralarındaki amansız mücadeleyi anlatan bir aşk romanı izlenimini uyandıran Dönemeçte romanı, aslında 1946 yılında, çok partili parlamenter demokrasiye geçme sancılarının yaşandığı Cumhuriyet Türkiye'sinde, bir Anadolu kasabasındaki aydınları ve diğer toplumsal kesimleri anlatır. Türkiye tarihinde çok önemli bir dönüm noktası teşkil eden bu çok partili demokrasiye geçme kararı, Türk toplumunun bütün kesimlerini derinden etkiler.

Romanın olay örgüsü, hemen hepsi kasabadaki şehir kulübünde toplanan aydınlarla, diğer toplumsal kesimler arasındaki çatışma üzerine kurulmuştur. Romanda aydınlar dışındaki diğer toplumsal kesimleri, kısaca halk olarak adlandırabiliriz. Aslında Dönemeçte romanında işlenen bir aydın-halk çatışmasıdır.

Dönemeçte romanındaki başlıca aydınlar, Dr. Şerif, eczacı Celal, savcı yardımcısı Orhan, sosyoloji mezunu Handan ve Handan'ın babası Operatör Cevdet Bey'dir.

Bu aydınlardan Dr. Şerif, romanın en önemli kahramanı, başkahramanıdır. O, on yıl kadar önce kasabaya atanmış, bir süre görev yaptıktan sonra, İstanbul'a gidip iç hastalıkları uzmanı olmuş, tekrar kasabaya dönmüş hükümet doktorudur. Dr. Şerif, ağabey dediği meslektaşı operatör Cevdet Bey'in İstanbul'da sosyoloji okuyan biricik kızı Handan'la, iki yıl önce bir aşk yaşamıştır. Bu aşk, Handan'ın küçük yaşta annesini kaybetmesi ve babasının evlenmesiyle ortaya çıkan marazi bir psikoloji sebebiyle, yıkılma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Dr. Şerif bir yandan çok sevdiği Handan'ı kaybetme, onu başkasına kaptırma endişesini taşımakta, bir yandan da hemen bütün aydınları içinde toplayan, fakat onları yozlaştıran, çürüten, şehir kulübünün eritici atmosferiyle mücadele etmektedir. Şehir kulübü doktor, savcı, hâkim, veteriner, ziraat mühendisi, tapucu, diş hekimi, avukatlar, öğretmenler ve çeşitli daire amirleriyle bütün aydınları bir araya toplar. Fakat bu mekân, dışarıdan görülmeyi engelleyen buzlu camları, odaları dolduran sigara dumanları ve içki partileriyle aydınları bir çöküntü psikolojisine sürükler. Yazar, daha romanın başında şehir kulübünü şöyle tasvir eder:

“Bir handı burası. Sağ dip köşeyi şehir kulübü tutuyordu. Dik açının bir kenarı, iki bilardo masalı kocaman bir salon. Daha uzun olan öteki kenarda içerisi denilen ve poker oynanan bir büyücek oda, mutfak, kahve ocağı, lokanta ve okuma odası...”

Arka sokağa bakan duvar boyunca, tavana yakın sıralanan küçük pencerelerin buzlu camları ağarıyordu. Lambanın ışığı turunculaşmıştı. Odayı dolduran sigara dumanları da süt mavisi idi. Tepsi orada, operatörün sağ gerisinde, tam ışığın altında duruyordu. Su bardakları yarı yarıya dolu. Biri doksan altılık, öteki kırk dokuzluk iki rakı şişesi boş. Piyaz tabağındaki sirke, zeytinyağı kalıntısında iki, üç maydanoz yaprağı ve bir soğan parçası yüzüyor. Öteki tabakta şiş kebabından bir yağ parçası kalmış. Tepside, dökülen suların biriktiği yanda birkaç leblebi.

Yüzler de tepsiye göre: Uçan sarhoşluğun kalıntıları. Eşyaya kadar sinen çöküntü” (Buğra, 1980: 6-9).

Şehir kulübünün bu insanı bitirici, tüketici atmosferinde toplanan aydınlar, gerçek hayattan koparlar. Kendi fildişi kulelerine kapanıp toplumsal sorumluluklarından uzak, rahat ve kolay bir hayat yaşarlar. Şehir kulübü, Dr. Şerif'i de bir anaför gibi içine çeker. Ciddi bir şekilde etkiler ve şekillendirir. Hâlbuki Dr. Şerif bunu hiç istemez. Ama insan sosyal bir varlıktır. Hayatı tek başına değil, çevresiyle birlikte yaşar. Olumlu alternatif bir çevrenin yokluğu, onu da içinde eritir. Dönemeçte yazarı bunu şöyle anlatır:

“Nükteleriyle, özellikleri ile gösterdikleri yakınlıklarla bütün bu insanlar, başlangıçta ne kadar da çekici idi. Bu durum bir hayli sürer, sonra da insan alışır, kendisi ondan ayıramazdı. İçinde erir giderdi” (Buğra, 1980: 85).

“Şerif başlangıçta sık sık öfkelenir, bencilliğin bu kadar hayvancası görülmemiştir diye dış gıcırdatırdı. Ona göre bütün bu insanlar, birbirlerini zerre kadar umursamıyorlardı. Gevezelikler, sonra briç, poker, tavla sıfır veya resmi masaları... Ve hepsine töre değeri kazandırılmış şakaları, öfke veya saldırı taktikleri, başarı ve yenilgi kuruntuları... Bu uyku tozu serpilmiş hayat kesimine, ilk isyan eden Şerif değildi, hemen hemen her yeni gelen memur, eskilerin yakasına sarılıp uyandırmak, gerçek hayata çevirmek için sarsmak isteğini duymuştu. Ama daha diplomanın mürekkebi kurumadan her şey bitiyordu.

Sanki bölgenin etrafı, bir manyetik ağla çevrilmişti de, yurdun ve dünyanın öteki bölgelerinden hiçbir mors, hiçbir sinyal oraya ulaşmıyor, bu yüzden de insan, ister istemez bütün insanlardan kopup gidiyordu.

Doktor da bu duyguya kapılmış ve bir zamanlar kasaba için Sürgünler Adası demişti. Sürülüp unutulmuşlardı sanki” (Buğra, 1980: 86).

Dönemeçte romanında aydınların özelliklerinden biri de kitap okumayışlarıdır. Yazar, romanın ideal kahramanı ve yazarın sözcüsü durumunda olan Dr. Şerif’in dilinden aydınların bu durumunu şöyle dile getirir:

“Pokerleri, prafaları, bezikleri, piketleri, içkileri, konkenleri, kalıplaşmış, kullanıla kullanıla büsbütün hiçleşip gitmiş kaba şakaları... ve bütün bunlarla biri yüzlercesinin tıpatıp ve saati saatine benzeri olan günler!...

Düşünür ve ikide bir çileden çıkacak gibi olurdu. O zaman da yakalarına yapışmak, sarsmak, hatta hakaret etmek isterdi. Yapardı da, ama kendine göre. Mesela sorardı: ‘Baytar bu günlerde hangi kitabı okuyorsun!’ Sırta sırta cevap verirdi öteki de: ‘Aynştayn’ı doktor! İyi ki öğrenmiş adını, mendebur!

Nah işte şuradakilerin, yalnız veteriner değil, savcısı, yargıcı, öğretmenleri, mühendisi dâhil, bir tekinin bir yıl içinde bir tek kitap aldığı olmazdı. O pis gazeteler bile, sadece günün kavgası, çekişmesi ne ise ancak ona göre okunurdu.

Ve mesleklerinden de kopup gitmişlerdi. Dünya, her konuda buluyor, başarıyor, boyuna geliyor, kendi kendini yeniliyordu. Bu gelişmeler de herkese açıktı. Ama başını çevirip de bakan kim?” (Buğra, 1980: 92).

Dr. Şerif’e göre ilçedeki “evlerde, aradan yıllar geçtiği halde, bekâretleri bozulmamış en eski Yunan veya Fransız veya İngiliz, Rus klasikleri vardır, çünkü kendilerini alanlar İstanbul’da kalmışlardır. Buraya, o kitaplarla, plaklarla ve niyetlerle geldiklerini sanırlar, değildir ama. Kendileri ve güzelim ve pırıl pırıl niyetleri, projeleri İstanbul’da, Beyazıt Meydanı’nda kalmıştır. Na burada, kulüpte, oyun ve içki masalarında ve çene yarışlarında dublörleri oturur” (Buğra, 1980: 24-25).

Şehir kulübündeki bu kitap okumayı unutmuş aydınlarla, atasözlerine, tekerlemelere göre davranan, ilişki düzenleyen, bir Cuma’ya, bir tek Ramazan’ı kaçırmayan, giysilerinden, ayakkabılarına, isimlerine kadar onlardan farklı olan kasaba halkı arasında derin bir uçurum vardır. Kasabadaki aydınların büyük kısmı, dini duygularını kaybettiği gibi halkın dini hassasiyetleri konusunda da duyarsızdır. Söz gelişi, bu aydınların kimisi Ramazan günlerinde inadına inadına rakı sofralarını şehir kulübünün bahçesine kurdurur (Buğra, 1980: 126). Kimi aydınlar ise “din için, iman için, Allah için ileri geri ve ulu orta konuşmaktan acayip bir tat alır” (Buğra, 1980: 42).

Kasabada öğretmenler, yargıçlar, doktorlar, dişçiler, eczacılar ve diğer aydınlarla halk arasında öyle bir kopukluk vardır ki, bu her iki kesimin çocuklarına bile yansır. İki tarafın çocukları, birçok özelliği ile birbirine benzemez ve bu yüzden birbirleriyle kaynaşamaz.

Dr. Şerif’e göre aydınlarla içinde yaşadıkları toplum arasında “bir Demirperde, bir Çin Seddi” vardır (Buğra, 1980: 126-127). Bu nasıl kaldırılacak ve bunu kim yapacaktır?

Böylesine halktan kopan ve kendilerini şehir kulübünün dar ve sıkıcı havasına teslim eden, bütün entelektüel faaliyetlerden uzaklaşan aydınlar, sadece içinde yaşadıkları topluma karşı görevlerini yapmamakla kalmazlar, aynı zamanda kendi yaşama sevinçlerini de büyük ölçüde kaybederler. Birçoğu, evlenip mutlu bir aile yuvası kurmak istemez. Çünkü bu devirde Mehmet Kaplan’ın 1948 yılında yazıp yayımladığı *Nesillerin Ruh* makalesinde belirttiği gibi, aşk duygusu kaybolur, yerini şehvet ve çapkınlığa terk eder. Bu durum, o devir edebiyatına da yansır. Söz gelişi, Cahit Sıtkı, bekârlığı yücelten şiirler yazar. “Bekârlık müşterek bir tem haline gelir. Edebiyatta kadının ruhundan çok vücuduna ait telmih ve tasvirler artar” (Kaplan, 1967: 19). Aynı nesle mensup Orhan Veli’nin sevgilisi yoktur. Kendi ifadesiyle “vesikalı yâri” vardır. O, *Aşk Resmigeçidi* adlı şiirinde beraber olduğu kadınları, birincisi, ikincisi, üçüncüsü diye tam on ikincisine kadar sayar (Kanık, 1998: 128-130). Çeşitli yaşta, kültürde, özellikte olan bu kadınların hiç birisine bağlanıp kalmaz. Onlarla sadece hoşça vakit geçirmeye çalışır. Fakat yine de İstanbul’da Boğaziçi’nde “tarifsiz kederler içinde” yaşar.

Dönemeçte romanında da, aydınların aile hayatları üzerinde pek durulmaz. Çünkü onların gündüzleri, hemen hepsi memur olduğundan devlet dairelerinde yani işlerinde geçer. Mesaiden çıkar çıkmaz ise soluğu şehir kulübünde alırlar. Orada yer, içer, briç, poker, tavla oynarlar. Bu aydınlar

arasında kumar da yaygındır. Şehir kulübü sanki bir kumarhane gibi çalışır, burada sabahlara kadar kumar oynanır. Onların bu durumu dramatik ailevi sonuçlar doğurur. Mesela, “işinin bütün hilelerini bilen, köylülerin ağzını sarraf dükkânlarının camekânlarına döndüren, böylece kısa sürede tam bir servet yapan” (Buğra, 1980: 124) dış hekimi Cemal’i, poker tutkusundan, kendisinden çok genç karısı ancak boşanma tehdidiyle kurtarır.

Romanın önemli kahramanlarından Handan’ın babası Operatör Cevdet Bey ise, eşinin ölümünden sonra kendini içkiye, kumara ve gece hayatına verdiği için elleri titrer. Bu yüzden mesleğini gereğince yapamaz. Kasabadaki hastalar, basit bir fitik ameliyatı için bile ona değil, il merkezindeki doktorlara giderler (Buğra, 1980: 13-14). Böylece müşterilerini de kaybeden Cevdet Bey, kumar oynamak için para sıkıntısı çekince eczacı Celal’den borç alır. Borçları gittikçe artar, ödenemez bir miktara ulaşır. Zaten eczacı Celal de, bu fırsatı kollamaktadır; Cevdet Bey’e Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nü yeni bitirip kasabaya dönen çok güzel kızı Handan’la evlenmek istediğini söyler. Hâlbuki Handan, aslında Dr. Şerif’i sevmekte, ama ondan daha genç ve yakışıklı olan savcı yardımcısı Orhan’a ilgi duymaktadır. Fakat babasını o borçlardan kurtarmak için Celal’le evliliği kabul edip, nişanlanır.

Açıkça görüldüğü gibi Operatör Cevdet Bey, sorumluluk duygusundan yoksun bir baba ve yozlaşmış bir aydın tipidir.

Fizik olarak son derece çirkin olan eczacı Celal ise bu eksikliğini, iş hayatındaki başarısıyla, zenginliği ile telafi etmeye çalışan, aşağılık duygusuna kapılmış bir karakterdir. Parayla her şeye sahip olabileceğini düşünür. O, paranın “en büyük kuvvet” olduğuna inanan bir materyalist, “bir gelir insan cihana” felsefesine sınıksız bağlı (Buğra, 1980: 29-30) epiküryen ve nihilist bir tiptir. Ama sonunda o da büyük bir düş kırıklığına uğrar. Handan’la evlenme konusundaki bütün planları boşa çıkar. Çünkü Handan her şeye rağmen yakışıklı savcı yardımcısı Orhan’ı tercih eder. Celal, ölç almak tutkusuyla, Handan’ın sunduğu arsenikli içkiyi, bile bile ve Handan’ın “içme onu” demesine rağmen içer. Geriye olanları ayrıntılarıyla anlatan bir mektup bırakarak ölür. Bu mektubu okuyan Dr. Şerif ve her şeyi bilen savcı yardımcısı Orhan, Handan’ın sebep olduğu bu intiharı kapatırlar. Ama hepsi de vicdan azabı içinde kalırlar.

Eczacı Celal engeli kalkınca Orhan ve Handan hemen evlenirler, fakat mutlu olamazlar. Çünkü aralarında aşk yoktur. Üstelik Handan, aslında Dr. Şerif’i sevmektedir. Ama Dr. Şerif’ten daha genç ve yakışıklı olan Orhan’ı tercih eder. Bu tercihte Orhan’ın da tıpkı kendisi gibi üvey anne elinde büyüdüğünü öğrenmesinin psikolojik etkisi de vardır. Bu bilgi, Handan’ı etkilemiş ve rasyonel ve gönülden bir tercih yapmasını engellemiştir. Bu psikolojik etki ve sırf fiziksel beğeni ile hareket eden bu iki aydın genç, bir aşk yaşayamazlar. Daha evliliklerinin ilk günlerinden itibaren Handan’la geçinemeyen Orhan, tayinini çıkarıp kasabadan ayrılır. Orhan’la evlenmekle ne kadar yanlış yaptığını anlayan Handan da, arsenik içerek intihar eder.

Handan o devrin şartları içinde son derece eğitilmiş bir genç kız olmasına rağmen, olaylar karşısında savrulup gider. Kariyerine uygun görüşlere sahip değildir. O, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü’nü bitirip kasabaya dönerken, trende karşılaştığı emzikli bir kadına şunları söyler:

“Hepsi laf bacım... Kadının yeri evidir. Hiç hayıflanma okuyamadım diye. Sen kucağındakini iyi yetiştirmeye bak. Gerisi boş” (Buğra, 1980: 19).

Bütün bu özellikleriyle Handan, erken Cumhuriyet Türkiye’sinin ideal kadın tipiyle uzaktan yakından ilgisi olmayan, hayat ve olaylar karşısında ne yapacağını bilmeyen, pasif, edilgen ve marazi bir genç kız tipidir.

Orhan’a gelince o, kurnaz, bencil bir tiptir. Kendinden başka hiç kimseyi düşünmez. Hayatta bir tek amacı vardır: Ne pahasına olursa olsun kazanmak. Bunun için her yolu meşru görür, her yola başvurur. Vicdan, erdem gibi kavramların onun iç dünyasında bir karşılığı yoktur. Son derece acımasızdır. Dr. Şerif’in ifadesiyle “gaddar bir oğlandır” (Buğra, 1980: 250). Rahatlıkla yalan söyler. Kasabaya ilk geldiği günlerde, şehir kulübünde ben içki içmem dediği (Buğra, 1980: 84) dediği halde, iyi bir içkici, oyun bilmem dediği halde, usta bir kumarbaz çıkar (Buğra, 1980: 108-109).

Dr. Şerif'e gelince, yazarın romanda idealize ettiği tek aydın tipidir. O, hassas vicdanı ve erdemleriyle yüceltilmiş bir kahramandır. Halka yakınlığı, sevgisi ve ilgisiyle dikkat çeker. Günlerce, haftalarca kasabanın köylerinde dolaşır hasta bakar. Dindar olmamakla birlikte, dini konulara ilgi ve saygı duyar. Şehir kulübündeki okumuş zümre içinde, yaşadığı ortamdan hoşlanmayan, kendini ve çevresinde olan bitenleri sorgulayan, eleştiren tek aydındır. O, ayrıca kasabanın ilmi az, görgüsü çok arif insanı Fakir Halit'le ilişki kurabilen, onunla dost olmayı başaran tek devlet memurudur. Fakat bütün bu pozitif özelliklerine rağmen o da, şehir kulübü ve çevresinden kurtulamaz. O çevreyi, tek başına değiştirme imkânı da yoktur. Bu yüzden çok defa onları eleştirmesine rağmen, bir açıdan onlar gibi yaşar. O da zamanının hiç değilse bir kısmını orada, oyun oynayarak ve içki içerek geçirir. Yaşadığı bunalımlarında ise Fakir Halit'in yanına gider, onun hiçbir zaman ben kokmayan hoşgörülü sohbetlerine sığınır (Buğra, 1980: 5-6). O, bütün bu özellikleriyle doğruyu, yararlıyı, iyiyi görmek, anlamak hatta kavramak başka bir şeydir, onların gereğine göre yaşamak başka bir şey (Buğra, 1980: 301) gerçeğinin tipik bir örneğini teşkil eder. Dr. Şerif romanın sonunda, Fakir Halit ve çevresinin ısrarlarına dayanamayarak yeni kurulan Demokrat Parti'den milletvekili olup Ankara'ya gider.

Dönemekte romanında, ilçede yaşayan hemen hepsi şehir kulübünde toplanan aydınlardan başka, bir de köylerde görev yapan enstitü mezunu, genç bir köy öğretmeni anlatılır. Bu yaşı henüz yirmiyi bulmayan genç öğretmen, büyük bir ideale geldiği, aydınlatmak istediği köyde ciddi bir düş kırıklığı yaşar. Görev yaptığı köyde bir şeyler yapmak, köylüyü ve öğrencilerini değiştirmek ister. Fakat yapayalnız ve desteksiz kalır. Kasabaya her gelişinde, şehir kulübüne büyük bir umutla uğrar ve “şu köylerde bir şeyler yapmak gerek. Ne yapılabilir acaba?” (Buğra, 1980: 112-113) diye sorar. Fakat her seferinde görev yaptığı köye eli boş döner. Şehir kulübündeki aydınlar, bu sorulara karşı son derece kayıtsızdır.

Halka gelince, romandaki halk tipleri de çok canlı bir şekilde tanıtılmıştır. Halk tipinin en güzel örneği Fakir Halit'tir. O, romanın en önemli kahramanları arasındadır. Fakir Halit, ne geniş halk kitleleri gibi eğitimsiz, ne de şehir kulübündeki aydınlar gibi üniversite mezunudur. Rüştüye mezunu, hayata ve insanoğlunun ebedi macerasına Mevlana'nın merceğinden bakan tasavvuf ehli arif bir insandır. Romancı onu, okuyucusuna daha romanın ilk sayfalarında Dr. Şerif'in hayranlık dolu bakış açısıyla tanıtır:

“Sokağa açılan kemerli kapının önünde Fakir Halit, günün hiçbir saatinde bozulmayan dengeli yürüyüşü ile geçip gitti. İlçenin sayılı zenginlerindendi. Fakir lakabını aşırı tutumluluğu yüzünden takmışlardı ona. Meteliğinin hesabını bilirdi. Doktor buruk buruk gülümsedi, yalnız parasının mı? Dakikalarının hesabını da bilirdi. İşte, bütün mevsimlerde nasılsa öyle, sabah namazını kılacak sonra da, gene her zamanki gibi gidip dükkânını açacaktı” (Buğra, 1980: 6).

Fakir Halit'in çocuğu olmamıştı. Bu yüzden öksüz ve yetim kalan küçük bir kızı evlatlık almıştı. Fakir Halit, kasaba halkının “bunca parayı, varlığı mezere mi götürecek ne?” diye hayret ettiği kadar zengin ve çalışkandır. Kasabada sadece halkın değil, memurların da dikkatini çeken bir adamdır. Fakat o, hayatı bu servetin sahibi değil, bir çeşit bekçisi, emanetçisi gibi yaşar. Ağır ceza hâkimi ona “Emanetçi Sultana” adını takmıştır. İlçedeki halk, kendisi ve karısı için “açlıktan ölecekler... ikisinin de ümüğü çıkmış... fasulye sırığına dönmüşler diyorlardı” (Buğra, 1980: 178).

Fakir Halit, Dönemekte'ki bütün roman kişilerinden farklı bir karakterdir. Son derece dindardır. Sabah namazından sonra dükkânının kepenklerini besmeleyle açan, hayırlı müşteriler bekleyen, dürüst Anadolu esnafının simgesidir. Bilgisi, birikimi ve örnek ahlakıyla dikkat çeker. O, kimseyi suçlamayan, küçümsemeyen ideal bir arif kişidir.

Dr. Şerif kasabaya gelince, onunla tanışmış ve o günden beri her bunaldığında ona gider olmuştur. Fakir Halit, Mevlana'nın Mesnevi'sinden beslenen ve etrafına ışık saçan bilgeliği ile Dr. Şerif'i derinden etkilemiş, kendisine hayran bırakmıştır. Şerif, hiçbir yerde bulamadığı huzur ve sükûnu onun sohbetlerinde bulur.

Fakir Halit, bazı dindarlar gibi dünyadan elini eteğini çekmiş, bir lokma bir hırka felsefesine inanmış bir dindar değildir. Aksine, içinde yaşadığı toplumun bütün sosyal, siyasal olaylarıyla ilgilenen, okuyan, düşünen, toplumsal problemlere çözüm arayan, çok çalışkan, üreten, kazanan, ülkesine ve devletine gönülden bağlı bir kimsedir. Köylü, kentli ülkesinin bütün insanlarına karşı sevgi doludur. O, sadece okumayı değil, okutmayı da seven ideal bir hayırseverdir. Evine, eşinin ev

işlerine yardıma gelen kocasını kaybetmiş bir kadının iki oğlunu da üniversitede okutur. Bütün ihtiyaçlarını karşılar. Hatta bu iki çocuktan dış hekim olacak olanın şimdiden muayenehanesi bile hazırdır.

Bu özellikleriyle o, ilmi az, görgüsü çok, irfanı fazla, milli ve manevi değerleri temsil eden ideal bir halk tipi olarak tasvir edilmiştir. O, Anadolu'nun iç ve dış bütünlüğe ulaşmış, çelişkilerinden kurtulmuş huzurlu insanı temsil eder.

Dönemeçte romanında Fakir Halit'ten başka, Büfeci Arslan, buğday tüccarı Agah Efendi, aşırı muhalif Süleyman, Deli Kadir, şehir kulübünü işleten Şükrü, terzi Latif, buğday tüccarı Halis, Çorapsızın Ali, Karcı Yusuf, Kel Hacı, Pembe Hanım, Ruziye, Ema gibi birçok dekoratif unsur olarak kullanılan, ikincil halk tipleri de vardır. Yazar bu zengin kişi kadrosuyla, toplumu bütün yönleriyle tanıtmaya çalışır. Bu ikincil kişilerden Deli Kadir, Karcı Yusuf, terzi Latif ve Şükrü çok canlı bir şekilde tasvir edilmiştir.

İlkokulu bile doğru dürüst bitirmeyen Deli Kadir, sıradan bir halk adamıdır. Halktan sıradan bir insanın geleneksel hayatını yaşar. O, kasabadaki Belediye Hastanesi'nde görev yapan doktor hanımla evlenmiş, ardından bir oğlu, bir kızı olmuş, mutlu bir yuva kurmuştur. O, bu haliyle kasabanın bütün okumamışlarını, yüreklendirmiş ve gururlandırmıştır. Fakat Deli Kadir ile doktor hanımın mutluluğu çok uzun sürmemiş, bir gün aniden boşanmışlardır. Çünkü onlar iki ayrı dünya, iki ayrı seviyedir (Buğra, 1980: 80-82).

Karcı Yusuf ise ilkokul mezunu fakat uyanık bir hak adamıdır. O, Demokrat Parti'nin kurulmasından beş-altı ay kadar sonra, İstanbul'dan aldığı çok eski bir baskı makinesiyle kasabada Demirkırat adlı haftalık bir gazete çıkarır. Bu gazetede o, basit bir halk diliyle yazılar yazar, haberler yapar. Arada bir coşup, hamasi başyazılar bile yayımlar. Resmi ilanları da almayı başaran Karcı Yusuf, kısa sürede kasabada Demokrat Parti'nin önde gelen isimlerinden biri haline gelir (Buğra, 1980: 50-56). Bütün bu özellikleriyle o, çok partili dönemin ilk yıllarında ortaya çıkan, uzun yıllar etkinliğini sürdüren, eğitimsiz ama zeki ve kurnaz taşra siyasetçilerini temsil eden çok canlı bir tiptir.

Terzi Latif ise bir ara İstanbul'a gitmiş, dükkân açmış, orada ün yapmış, kasabanın gururu olan bir sanatkârdır. Eli son derece ağırdır. Bu yüzden adı Yetişmez'e çıkmıştır. O, dikeceği elbiseler için beden seçen ilginç bir terzidir. Bu yüzden koskoca Kaymakam Bey bile, göbek ve kalça iriliğinden dolayı ona elbise diktiremez. Buna rağmen fiziğini beğendiği ortaokul beden eğitimi öğretmenin, bütün dırdırlarına ve nekesliğine katlanarak ona elbise diker (Buğra, 1980: 100-101).

Dönemeçte romanındaki ilginç halk tiplerinden biri de şehir kulübünü işleten Şükrü'dür. Eğitimsiz bir halk adamı olan Şükrü, zeki ve kurnaz bir kişidir. Yazar onu kasabanın mahalli ağızyla konuşturur. Bu zeki adam, şehir kulübündeki aydınları çok iyi tanır. Onların nabzına göre konuşur. Maddi çıkarlarına düşkün, fırsatçı ve sinsi bir işletmecidir. Söz gelişi, Dr. Şerif'in kulübün önündeki havuzda suyun hareket ettirdiği yirmi kuruşluk plastik topu her ezişinde, hesabına beş katı olarak bir lira yazar. O da Karcı Yusuf gibi politikaya heveslidir. Siyasete atılıp mebus olmayı bile hayal eder (Buğra, 1980: 101-108).

SONUÇ

Dönemeçte romanında çok zengin bir kişi kadrosuyla karşılaşırız. Tarık Buğra bu zengin kişi kadrosuyla, Türkiye'nin çok partili demokratik parlamenter sisteme geçtiği 1946-1947 yıllarını ve o yıllara giden tek partili Cumhuriyet Türkiyesini bütün sosyal kesimleriyle yansıtmaya çalışmıştır.

Roman aslında aydın-halk farklılığı ve çatışması üzerine kurulmuştur. Bu yılların Türkiyesinde aydınlarla halk arasında sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik açıdan büyük ayrımlıklar vardır. Sanki aydınlarla halk, ayrı dünyaların insanları gibidir. Aydınlar bütün halkçılık iddialarına rağmen, halktan epeyce uzaktır. Çünkü onlar, 18. yüzyılın sonlarında başlayan, 19. yüzyılın ilk yarısında 1839 Tanzimat Fermanı'yla gelişen, 1876'da I. Meşrutiyet, 1908'de II. Meşrutiyet ve 1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla hız kazanan ve devletin resmi politikası haline gelen modernleşme, çağdaşlaşma ve sekülerleşme sürecinde yavaş yavaş halktan koparlar. Bu süreçte modern, çağdaş dünyayı temsil ettiğine gönülden inandıkları Batı medeniyetinin sadece bilim ve teknolojisini değil, yaşam biçimi ve değerler sistemini de yüzeysel bir şekilde olsa da benimserler. Batı medeniyetine adeta bir din gibi inanır ve bağlanırlar. Bu durum onları, içinde yaşadıkları toplumun geleneklerinden,

tarihinden, inançlarından uzaklaştırır. Bu yüzden onlar kendilerini, kendi ülkelerinde yalnız ve yabancı hissederler. Geri ve cahil olarak görüp, aydınlatmak istedikleri geniş halk kitleleriyle iletişim kuramazlar. Bunun doğal sonucu olarak da kendilerini güvende ve rahat hissedecekleri sığınaklar ararlar. İşte Anadolu kasabalarındaki şehir kulüpleri, bu sığınaklar, onların fildişi kuleleridir.

Geniş halk kitlelerine gelince, onlar da bir türlü anlayamadıkları, güvenemedikleri ve giyim kuşamlarından, dillerine, konuştukları kelimelere, yaşam biçimlerine kadar kendilerinden bu kadar farklı aydınlara ürkerek, büyük bir tedirginlikle bakarlar. Eğitimsiz ve yoksul oluşları, zaten aralarına aşılmaz duvarlar örmüşken, aydınlardan bir de onları aşağılayıcı söz ve davranışları, halkı aydınlardan iyice uzaklaştırır. Bu durum, çok partili parlamenter demokrasiye geçişle değişmeye başlar, ama yavaş yavaş. Çünkü aydınlardan demokratik hayatta kendi oylarıyla, “cahil ve geri” gördükleri halkın oylarının ülkenin geleceği konusunda eşit görülmesini bir türlü kabullenemezler. Yıllardır devam eden ayrıcalıklarının ortadan kalkacağı endişesine kapılırlar.

Onlar ayrıca, Cumhuriyet döneminde yaşanan çok partili hayata geçiş denemelerinin nasıl sonuçlandığını da çok iyi bilmektedirler. Bu denemeler, başarısızlıkla sonuçlanmış ve adeta muhalifleri tespit etme ve cezalandırma şeklinde cereyan etmiştir. Bu yüzden, Dönemeçte romanında aydınlardan, gerçeğe uygun bir şekilde çok partili hayata son derece mesafeli dururlar.

Halk ise belki de kaybedeceği hiçbir şey olmadığından, çok partili hayata büyük bir ilgi gösterir. Dönemeçte romanında bu açıkça görülür. Fakir Halit gibi tasavvuf ehli, çok dindar bir halk tipi bile, politikayla yakından ilgilenir. Halkın değerlerine sahip olmasa bile hiç değilse onlara saygılı bir aydın olan Dr. Şerif’in mebus olması için elinden geleni yapar ve bunda başarılı da olur. Böylece geniş halk kitleleriyle, bazı aydınlardan köprüler kurulmaya başlar. Eğitimsiz halkın içinden, zeki ve uyanık birçok kimse de siyasete ilgi duyar. Yeni kurulan partilerin il ve ilçe teşkilatlarına girer. Artık onların da kaymakam bey ve diğer devlet memurları karşısında bir gücü, kendine göre bir ağırlığı vardır. Bu durum, onlara büyük bir özgüven kazandırır. Artık tabandaki her ses, her eğilim, her istek yukarıya ulaşmakta ve yavaş yavaş karşılık bulmaktadır. Bu gelişmeler Türkiye tarihinin akışını değiştirir. İşte bu değişim ve dönüşüm sürecinin başlangıcı, Dönemeçte romanının vak’a zamanı olan 1946 yılıdır.

Tarık Buğra romanında Türkiye’nin önemli bir tarihi dönemeçte olduğu, bu çok partili hayata geçiş yıllarını büyük bir ustalıkla ve gerçekçilikle yansıtmamasını bilmiştir. Dönemeçte romanı, Tarık Buğra’nın tarihi, sosyal, siyasal kaynakları ne denli iyi incelediğini ve bunları romanın kurmaca dünyasına ne denli ustalıkla taşıdığını gösteren başarılı bir romandır. Üstelik Tarık Buğra, romanında anlattığı bu tarihi, siyasal ve sosyolojik tabloyu, trajik bir aşkın çerçevesi içine yerleştirir. Böylece o, tarihi, siyasal ve toplumsal olayları konu olan birçok romanda görülen, monotonluğa düşmemiş, okuyucuyu, bu tarihi, sosyal ve siyasal olayların karmaşık ve bilgi yüklü atmosferine sokmamıştır. Bu yüzden Dönemeçte’nin, olay örgüsü tarihi, siyasal, sosyolojik gerçeklere uygun, tipleri ve karakterleri canlı, dil ve üslubu sürükleyici tarihi ve sosyal bir roman olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

BALCI, Yunus (2002), *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

BELGE; Murat (1993), “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul.

BUĞRA, Tarık (1980), *Dönemeçte*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

GÜNGÖR, Erol (1993), *Sosyal Meseleler ve Aydınlar*, İstanbul.

HANİOĞLU, Şükrü (2009), “Aydınlar ve Devlet”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Zihniyet, Siyaset ve Tarih*, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.78-83.

HANİOĞLU, Şükrü (2009), “Batılılaşma, Modernleşme, Çağdaşlaşma ve Türk Toplumunu”, *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Zihniyet, Siyaset ve Tarih*, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.49-52.

- HANIOĞLU, Şükrü (2009), “Pozitivizm mi, Vülger Materyalizm mi?” *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Zihniyet, Siyaset ve Tarih*, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul, s. 43-45.
- KANIK, Orhan Veli (1998), *Orhan Veli Bütün Şiirleri*, 35. Baskı, Adam Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (1967), *Nesillerin Ruhü*, Hareket Yayınları, İstanbul, s.11-26.
- KAPLAN, Mehmet (1992), *Büyük Türkiye Rüyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri (2013), *Panorama*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KILIÇBAY, Mehmet Ali (1995), “Türk Aydınının Dünyasını Anlamak”, *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, (hz. Sabahattin Şen), Bağlam Yayınları, İstanbul, s. 175-179.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1976), *Babıali*, 2. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- KUTALMIŞ, Sadık (2009), “Üç Zoraki Diplomat”, *Türk Edebiyatı*, Sayı 428, s.32-36.
- MARDİN, Şerif (1984), “Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi”, *Toplum ve Bilim*, Sayı:24, s.9-15
- MERİÇ, Cemil (1978), *Mağaradakiler*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- OPPERMANN, Serpil (2006), *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- ÖZBİLGİN, Erol (1994), *Pozitivizmin Kıskaçında Türkiye*, İstanbul.
- ÖZBUDUN, Ergun (1975), *Türkiye’de Sosyal Değişme ve Siyasal Katılma*, Ankara Hukuk Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- ÖZDENÖREN, Rasim (1996), *Gül Yetiştiren Adam*, 4. Baskı, İz Yayıncılık, İstanbul.
- PAYASLIOĞLU, Arif (1995), “Türkiye’de Aydınlar-Halk Çekişmesi”, *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, (hz. Sabahattin Şen), Bağlam Yayınları, İstanbul, s. 395-397.
- TUNÇAY, Mete (2005), *Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*, 4. Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- ÜLGENER, Sabri F. (1983), *Zihniyet, Aydınlar ve İzmler*, Mayaş Yayınları, Ankara.
- ZİYA Gökalp, (1976), *Türkçülüğün Esasları*, (hz. Mehmet Kaplan), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ZÜRCHER, Erik Jan (2004), *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, 18. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

HÜSEYİN CAHİT'İN HAYAL İÇİNDE ROMANI ÜZERİNE BAZI NOTLAR

Doç. Dr. Türkan GÖZÜTOK*

ÖZET

Hüseyin Cahit (1875-1957) Servet-i Fünun dönemi yazarlarından biridir. Uzun ve maceralı ömrüne iki roman sığdırmıştır. Bunların ilki, *Nadide* (1890), ikincisi ise *Hayal İçinde* (1901) adlı eserdir. *Hayal İçinde* romanı, Servet-i Fünun neslinin romanıdır. Bu roman, Hüseyin Cahit'in kendi hayatından izler taşır ve kendi döneminin gençliğine dair değerler dünyasını verir. Roman pek çok açıdan bizi düşünsel olarak Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanına bağlar. Bu benzerlik her iki romandaki başlıca çatışmalar ve her iki romanın birer nesil romanı oluşu üzerinde yoğunlaşır. *Hayal İçinde* romanında, sanayi inkılâbını gerçekleştirememiş fakat modernizmin sancılarını Tepebaşı'ndan eve taşıyan gençlerin hayat ve gelecek kaygısı dikkati çeker. İnsanımızın değişen değerler dünyasının kurulması için gerekli olan ekonomik güç ve imkândan yoksun oluşu bir çelişki yaratır. Bu çelişki ise bireyden toplum hayatına uzanan süreçte trajik bir olguya dönüşür. *Hayal İçinde*'de Doğunun geleneksel değerleri içinde yetişmiş Nezhin'in azınlıktan bir kıza duyduğu karşılıksız aşk, bu aşkı tanıma evresinde yaşadığı Doğu-Batı ikilemi, ekonomik-düşünsel sorunlar, kendi gerçeğini kavrayış ve aşktan kopma duygusu işlenir. Romanda gençliğimizin yüzyıl önce yaşadığı sorunlarla bugünün gençliğinin yaşadığı sorunların benzerliği de ayrıca dikkat çekicidir. *Hayal İçinde*'nin genci Nezhin, içinde yaşadığı topluma dönük olarak, gerçeklerle yüzleşir ve hayallerinden vazgeçmeye, aşk duygusundan vazgeçmekle başlar.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun, Hüseyin Cahit, Türk Romanı, Batılılaşma, *Hayal İçinde*.

SOME NOTES ON A FANTASY NOVEL OF HUSEYİN CAHİT

ABSTRACT

Huseyin Cahit (1875-1957) author of the novel is one of the Servet-i Funun. He fit two novels in his long and eventful life. The first of them is a *Rare* (1890), and the second's name is *On a Fantasy* (1901). *On a Fantasy* novel belongs to Servet-i Funun generation. This novel carries some traces of Hüseyin Cahit's own life and gives values world of his youthful period. In many ways, the novel connects us to the Halit Ziya Uşaklıgil's *Mai ve Siyah* as intellectual aspects. This similarity in both novels focuses on the major conflicts, and on the generation novel. *On a Fantasy* novel, it is pointed out the industrial revolution was not realized, but for the future life and future concerns of young people carrying all the way home from Tepebaşı the throes of modernism. In the novel, lack of economic power and opportunity of our people which required to establish a world of changing values creates a discrepancy. This discrepancy turns out to a tragic phenomenon in the process of extending the life from the individual to the community. *On a Fantasy*, it is explained unrequited love to a girl from minority of Nezhin's that grown up with the traditional values of the East, the east-west dichotomy while he feels this love, the economic-philosophical issues, comprehension to his own reality, and sense of breakaway love. In the novel, it is remarkable that similarity of the problems that today's youths face to face just like a century ago. Nezhin who is the young person of *On a Fantasy* confronted the realities addressed to his community, and he starts to give up on his dreams, by giving sense of his love.

Keywords: Servet-i Funun, Hüseyin Cahit, Turkish Novel, Westernisation, *On a Fantasy*.

1.Hüseyin Cahit'in Biyografisinden Romana Yansıyanlar

Hüseyin Cahit, uzun ve maceralı ömrüne iki roman sığdırmıştır. Bunların ilki, lise yıllarının ürünü olan ve Ahmet Mithat hayranlığının etkisi altında yazılan *Nadide*, ikinci ve son romanı ise *Hayal İçinde*'dir.

* Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Liseli yıllarda roman yazma hevesi olarak doğan bu romanın yazılış öyküsünde, Ahmet Mithat'ın etkisinden başka, Recaizade Mahmut Ekrem'in de "üstat" rolüyle belirgin etkisi vardır. Hüseyin Cahit, Recaizade'nin o günkü edebiyat kuşağı üzerindeki etkisini, Serez'deyken okuduğu bir gazete haberiyle vurgular. Bu habere göre Âsaf adlı bir genç öğrenci, *Seyyie-i Tesâmüh* (Hoşgörünün Kötülüğü) adlı bir roman yazmış, Recaizade Mahmut Ekrem de bu romana övgü dolu bir "takriz" yazmıştır. "Ne büyük olay. Bu mutlu genç acaba kimdi? Recaizade Ekrem Bey gibi büyük bir edebiyatçıyı tanımak, üstelik eserini ona beğendirmek mutluluğunu nasıl ele geçirmişti?"¹

Nadide romanı, yazarın Serez'de duyduğu bir hikâyenin romana aktarılmasıyla doğmuş bir eserdir. Recaizade'den olmasa bile bir arkadaşı kanalıyla Ahmet Mithat'tan bir sunuş yazısı almayı başaran Hüseyin Cahit bu eserini Ali İhsan ve ortaklarının Âlem Matbaası'nda bastırmayı başarır.

Bu romanda yazarın okuduğu ilk telif ve tercüme romanların etkileri görülür. Olay örgüsü cinayetlerle örülmüştür ve yazarının acemiliği göze çarpar. Fakat romantik ve didaktik özellikler taşıyan bu eser, döneminin örf ve adetlerini de yansıması açısından da sosyolojik bir değer taşımaktadır.² Fakat yazarın kendisi yine *Edebî Hatıraları*'nda bu eserinin Ahmet Mithat romancılığının kötü bir taklidi olduğunu söyler. Eserin konusu hakkında ise "Zahmete değmez." yorumunu yapar. Bu romana arka plan olan düşüncelerini "görenekçilik batağı" diye tanımlayan yazarın daha sonraki düşünsel serüveni Batı lehinde sürüp giderken; bu romanın değeri ise, onu yazarlığa alıştırması yolunda olmuştur. *Nadide*'nin yazar tarafından *Edebî Hatıralar*'ına alınan sekizinci bölümünden bir paragraf şöyledir:

"Çocuklarını iyi eğitmeyen anneler, topluca lanet edilse yeridir. Çünkü sonraki zararları gene topluma dönecektir! Tıpkı *Nadide*'de olduğu gibi!

Gerçi annesi, *Nadide*'ye erdemden başka şey öğretmemişti. Ama ahlâk konusunda bağnazlığı ile birlikte hoşgörülü de davranmıştır.

İşte bu hoşgörüsü de sonunda kendisinin ve çaresiz bir halayığın ölümüne neden olmuştur.

Niçin mi, dediniz? Evet, yaşamının son bulmasına neden olan şey, kendi hoşgörüsüdür. Çünkü kızının durumunu şüphesiz biliyordu. Bu durumu derken, Ali Bey'e, Fuat'a mektup yazdığını anlamayınız. Anlatmak istediğim kızının uçarıca hareketlerinden haberli olmaktır ki herhalde biliyormuştur."³ Hüseyin Cahit, *Nadide*'nin bu üslup ve anlatım özelliğinin aslında çok doğal olduğunu, "Kendini bilmeye başladığı dakikadan başlayarak cinayet romanları içinde büyüyen, Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyat ve felsefesiyle beslenen bir çocuktan herhalde fazlasını beklemek insafsızlık olacaktır" sözleriyle belirtir.⁴

Hayal İçinde romanı *Nadide*'den çok farklı özelliklere sahiptir. Yazarlık yeteneği gelişen ve beslendiği kültürel kaynakları değişen Hüseyin Cahit'in bu iki romanı, olgunluk açısından sanki iki ayrı yazarın elinden çıkmış izlenimi vermektedir.⁵

Hayal İçinde,⁶ Servet-i Fünun dergisinde tefrika edildikten sonra, *Edebiyat-ı Cedîde Kütüphanesi*'nde basılan kitaplar serisinin beşincisi olarak yayınlanmıştır. Bu romanda, liseli bir gencin, azınlıktan bir kıza duyduğu aşk konu edilir. Hüseyin Cahit, romandaki aşkın kendi hayatından bir kesite dayandığını edebiyat anılarında şöyle anlatır:

"...lisenin üçüncü sınıftayken bir akşam Tepebaşı Bahçesi'ne gitmiştik. Rastlantıyla yanımızdaki masada birtakım genç kızlar oturuyorlardı. İşte roman böyle başladı, *Hayal İçinde*'de

¹ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz: Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.29.

² Bilge Ercilasun, "*Hüseyin Cahit Yalçın*", *Büyük Türk Klasikleri*, Cilt 10, Ötüken Yayınları, İstanbul 1990, s.106.

³ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz: Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.33-34.

⁴ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz: Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.39.

⁵ Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir 1984, s.201.

⁶ İncelememizde eserin ilk baskısı kullanılmıştır: *Hayal İçinde*, Âlem Matbaası, İstanbul 1317.

gördüğümüz yolda sürdü ve o biçimde bitti. Yalnız adlar biraz değişti. Gerçekte “Sevastopulo” aile adını taşıyan kızlar romanda “Diyapulo” adını aldı. İşte bu kadar.

O zaman tutmuş olduğum notlar da romanı yazmaya, ona küçük ayrıntılardaki yaşamdan kesilmiş canlı parçalar izlenimini vermeye yaradı.”⁷

Hayal İçinde’nin toy genci Nezih’in, Hüseyin Cahit’in kendisi olduğuna dair bir başka ifade de yine romancının ağzından şöyle aktarılır:

“*Hayal İçinde* benim tasarıma göre bir dizinin ilk kitabı olacaktı. Bundan sonra ‘Hakikat Pençesinde’ gelecekti ve basın dünyasını anlatacaktı. Nezih, yaşamla ilk karşılaşmada ‘septik’ oluyor, ‘determinizm’e doğru sürüklenmeye başlıyordu. Gerçeğin pençesine düşünce daha karamsar ve yadsıyıcı olacaktı.”⁸

Hüseyin Cahit Yalçın’ın ilerleyen yıllarda bir *Tanin*’ci olarak matbuat âleminde hep savaş halinde olması ve pozitivist düşüncelerden etkilenmesi de Hüseyin Cahit-Nezih ilişkisine ışık tutmaktadır.

İnci Enginün ise, *Hayal İçinde*’nin bu tasarısının Halit Ziya’nın *Maî ve Siyah* romanıyla benzer olduğunu fakat *Hayal İçinde*’nin, *Maî ve Siyah*’ın “bütün hayatı ve kişileri ayrıntılarıyla işleyen sanatı”ndan yoksun bulunduğunu belirtir.⁹ Hüseyin Cahit de tıpkı *Hayal İçinde*’nin başkışisi Nezih gibi zamanla “hayalden hakikate” ulaşırken, bunların edebiyata yansımaları ise *Hayat-ı Muhayyel* (1899) ve *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri* (1909) adlı hikâye kitaplarıyla olmuştur.¹⁰ Hüseyin Cahit’teki bu hayal-hakikat çatışması, gerçekte bütün Servet-i Fünûn kuşağının bir sorunudur. Bu bakımdan Hüseyin Cahit’in romancılığını Servet-i Fünûn dönemi romancılığı içinde değerlendirmek gerekir:

“Gerçeklerden kaçıp hayal dünyasına sığınmak, Servet-i Fünuncuların hayatlarında olduğu kadar eserlerinin de belirli özelliklerinin başında gelir. (...) Gerçekleşemeyen bu arzuları, hemen çoğunun eserlerinde küçük ütopyik hayallerle kendini gösterir. Yazdıkları pek çok şiir ve romanın konuları kadar adları da hayal-hakikat zıtlığını yahut hayata karşı kırgınlıklarını ifade eder: *Hayal İçinde*, *Hayat-ı Muhayyel*, *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*, *Maî ve Siyah*, *Kırık Hayatlar*, *Ömr-i Muhayyel*, *Rübâb-ı Şikeste...* gibi.”¹¹

Gerçek yaşamdan hoşnutsuzluk ve gerçeğin baskın yüzü Servet-i Fünun yazarlarını hep bir “öte yer” arayışına itmiştir fakat bu “öte yer”ler de gerçeklerle yüzleşmeye engel değildir. Bu anlamda ötelere “kaçış”lar da daima “düşüşler”le sonuçlanır.¹²

Nezih romanda aynı zamanda Hüseyin Cahit’in sözcüsü durumundadır. Hüseyin Cahit gibi Fransız romanları okur, çeviriler ve düşünceler yapar. Nezih’in aşk ve kadınlar hakkında arkadaşlarıyla yaptığı şu feylesofça konuşma bu sözcülüğün romandaki yansımalarıdır:

“Hem bilir misin, birçok hülyalar kurup kurup da sonra, sevdiğimiz kadının da başkalarından farklı olmadığını anlamak insana ne fena gelir. Alphonse Karr’ın *Kadınlar* diye bir kitabı var. Geçen gün orada okuyordum. İyi hatırımda kalmamış ama... Âşıklarla seyyahlar için diyor büyük bir musibet vardır. O da her vardıkları memleketin diğer memlekete, her sevdikleri kadının diğer kadınlara müşâbih olduğunu anlamaktır diyor. Bak benim fikrim nedir: Bir kadın insanın gözü önünden kaybolunca hatırasından kalbinden de kaybolmazsa o adam mesut olmaz. İşte ben ölünceye kadar bu fikri müdafaa edeceğim. Ne kadar roman hikâye yazsam bunu ispata çalışacağım” (s.27-28).

⁷ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz. Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.142.

⁸ Age., s.142.

⁹ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat’tan Cumhuriyete* (1839-1923), Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.380.

¹⁰ Age., s.380.

¹¹ Orhan Okay “Edebiyat-ı Cedîde”, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul 2005, s.138-139.

¹² Ramazan Korkmaz, “Serveti Fünûn Topluluğu 1876-1901), *Türk Edebiyatı Tarihi 3*, Kültür ve Turizm Bak.Yay., İstanbul 2006, s.138.

2. Hayal İçinde Romanı

Hayal İçinde'de Doğunun geleneksel değerleri içinde yetişmiş Nezh'in azınlıktan bir kıza duyduğu karşılıksız aşk, bu aşkı tanıma evresinde yaşadığı Doğu-Batı ikilemi, sosyo-ekonomik, kültürel-düşünsel sorunlar, kendi gerçeğini kavrayış ve aşktan kopma duygusu işlenir.

Romanda olaylar, Nezh'in Di yapulo adlı bir Rum ailenin üç kızından ortancası olan İzmaru'ya olan tutkunluğu etrafında gelişir. Nezh'in Tepebaşı Bahçesi'nde İzmaru'yla tesadüfen karşılaşmasıyla gelişen olaylar zincirinde, aslında olaydan çok, Nezh'in ruh tahlilleri ve çevresiyle ilişkileri vardır. Bu açıdan *Hayal İçinde* romanı bir "ruh çözümleme" romanıdır¹³ ve aynı zamanda "felsefi bir karakter" taşır. "Bu, Nezh'in duygu ve düşüncelerinin en ince ayrıntılarına kadar verilmesinden ve bilhassa son bölümlerde onun insan irade ve ihtiyarını hiçe sayan bir determinizmin veya bir çeşit fatalizmin içine düşmesinden ileri gelir."¹⁴

Bu felsefi bakışın sorguladığı bazı sosyal sorunlar da *Hayal İçinde*'de gündeme getirilir. Toplum hayatındaki eşitsizlikler, zenginlerin sosyal hayattaki baskın rolü, yoksulların aşkta bile yoksul ve gülünç durumlarını sürdürdükleri ya da hayatta paranın yetenek ve liyakatten üstün tutulması gibi sorunlar romana yansır.

Roman on bir bölümden oluşur. Birinci bölümde Nezh, halasının oğlu Ziya ve arkadaşı Şükrü'yle birlikte Beyoğlu'ndaki Tepebaşı Bahçesi'ne gider. Nezh'in burada gördüğü kadınlı erkekli eğlence hayatı ve müziğin uyumu Nezh'i şaşkınlık ve hayranlık içinde bırakır. Nezh, yeniyetme bir romancı edasıyla etrafı gözlemeye başlar. Onun bu şaşkınlığı sürerken bahçeye, arkadaşlarının sözünü ettiği ünlü Di yapulo ailesi gelir. Nezh, adının Alis ya da İzmaru olduğunu gerçekte öğrenemediği sarışın ve mavi gözlü Rum kıza hayran kalır.

Romanın başlarında aşka inanmayan ve aşkı kitaplardan tanıdığını sanan Nezh'te bu aşk duygusu zamanla bir fikrisabit olur. İzmaru'yu kovalamaktan yorgun ve bitkin düşer. Aşk duygusunun ıstırabı altında ezilir ve bir ara içine düştüğü ruh halini "- *Acaba çıldırıyor muyum?*" sorusuyla anlamaya çalışır.

Bu fikrisabitte her akşam Tepebaşı'na koşan Nezh için artık tek bir şeyin anlamı vardır. O da İzmaru'yu uzaktan da olsa görebilmek, sesini duyabilmek, eğer mümkün olursa bir iki kelime söz edebilmektir. Bunu sağlayabilmek için her fırsatı değerlendiren Nezh, İzmaru'ya yakın olabilmek için öğrenci harçlığıyla Büyükada'ya kadar arkalarından gider. Adada parasız kalır. Kızların olduğu gazinoya giremez. Hayal kırıklıkları yaşar. Kızlarla kısa süreli karşılaşmalarda da beklediği ilgiyi göremez. İzmaru ve kardeşlerinin kendisinden zengin ve zarif delikanlılarla gülüşüp şakalaşmaları onu çok üzer ve kıskandırır.

Roman, Nezh'in sürekli İzmaru'nun arkasında dönüp dolaşması üstüne kuruludur. Nezh, platonik aşkı karşılık İzmaru'dan ilgi bekler. Fakat yaklaşık üç ay boyunca süren bu yaz aşkında, İzmaru'dan "*Sus be*" dışında bir karşılık alamaz. Hayaller ve umutlarla İzmaru'yu kovalamaya devam etse de görmeye başladığı bazı gerçeklerin gücüyle hayal kırıklıkları yaşayarak eski hayatına geri döner.

Hüseyin Cahit, romanın adından da anlaşıldığı gibi hayaller ve düşler içindeki Nezh'in karşılıksız aşkını anlatmakla, tecrübesiz ve saf bir gencin "hayatla ilk temas" kurduktan sonra kişiliğinde oluşan değişimi vermeyi amaçlamıştır. Bu aşk macerasının bir başka özelliği de Nezh'in Beyoğlu azınlıklarından bir Rum kıza gönül vermiş olmasıdır. Roman boyunca Nezh, bir taraftan aşk duygusundan kaynaklı gerçeklerle yüzleşirken, öte taraftan da iki farklı dünyanın yaşam tarzları ve düşünüş biçimleriyle ilgili sorunlarıyla boğuşmak zorunda kalır. Bu iki farklı dünya, Tepebaşı çay bahçesinde Nezh'in gözüne daha ilk anda şöyle çarpar:

¹³ Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir 1984, s.238.

¹⁴ Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir 1984, s. 205.

“O şimdi haris bir tecessüsle etrafına göz gezdirmekte idi. Bu uzun taranmış saçlarıyla, sade esvaplarıyla kavga etmeden, arsızlık göstermeden, kendilerini şaşırmadan oyun oynayan, koşuşan, çember çeviren çocuklar bu taze, handan tuvaletleriyle etraflarına taravetbahş olan kızlar, kalbinde, fikrinde müşevveş birtakım hissiyat uyandıran belli kadınlar onun için pek yeni idi.” (s.5).

Bu birbirinden farklı iki dünyaya ait iki gencin tek taraflı aşk macerasında Nezih, İzmaru’ya yaklaşma çabaları sırasında hayatın gerçekleriyle yüzleşir. Tepebaşı’nda tanıdığı kız-erkek ilişkileri sayesinde tecrübeler kazanır. Akıyla kalbi arasında sürekli bir mücadele içindedir. Hayatın tesadüfler ya da planlı programlı olmasıyla ilgili muhasebeler yapar ve hayatın hayalinde yaşattıklarına benzemediği gerçeğiyle uyanır. Hüseyin Cahit, kendi dönemi gençliğinin karşı cinsle ilişkisindeki zorluğu ve Beyoğlu yaşamının çelişkilerini, Nezih’in isyanı biçiminde romanda şöyle dile getirir:

“Nezih o gece gazinoya adeta korkarak gitti. İskemlesinin üzerinde hareketsiz, bir söz söylememeye mahkûm bulunurken gözlerinin önünde birtakım heriflerin kendi sevgilisiyle o kadar lâubalîyane, o kadar işvecuyâne konuşmalarına tahammül edemiyordu. Kendisini böyle ayrı tutan kuvvete karşı şiddet-ı tuyânı vardı.” (s. 141-142).

Nezih, Tepebaşı Bahçesi, Zeyrek, Adalar, Maltape, Saraçhane yokuşu arasında İzmaru’ya yaklaşılabilmekle geçirdiği zamanlarda yer yer iç hesaplaşmalara girişir. Yaşadığı yoğun duygulara rağmen İzmaru’ya bir türlü ulaşamamanın verdiği çelişkileri gün yüzüne çıkar. Kendi aşkının karşılıksız oluşuyla, İzmaru’nun kızkardeşi Mari’ye âşık Behçet’in terk-i diyar ederek Bağdat’a firar edışıyle sonuçlanan trajik hayatını karşılaştırır. Mari’nin Behçet’in büyük aşkına duyarsız yaşamı, onu, İzmaru’ya olan aşkını sorgulamaya götürür.

Romanı teknik olarak güçlü kılan yönlerinden biri de iç tahlillerdeki başarıdır. Yazar, Nezih’in durağan, tek düze gibi görünen macerasında vak’adan uzak fakat ruhî çözümlenmeleri bol bir anlatımı seçer. Nezih, bu karşılıksız aşkta, kendi konumunu kavrarırken, geldiği sosyal sınıfın zaafını da yaşar. Parasızlık çeker. Her gün Tepebaşı Bahçesi’ne gitmek, vapura binip Ada’ya geçmek bir öğrenci için ciddi bir maliyet ister. Bundan başka, İzmaru’nun kendi sınıfından zengin ve zarif gençlerle oturup kalkmak yerine kendisi gibi fakir bir mektepliye sevip sevemeyeceğini sorgular:

“Bununla beraber Nezih’i sevebilirler miydi? Bu kadar zengin, şık, zarif gençlerle görüşürlerken onları sevmeyecekler de karşılarında budala gibi bakmaktan başka bir şey bilmeyen şu mektepliye, onlarca şu bir çocuğu mu seveceklerdi? (s. 180).

Nezih’in dolaştığı Tepebaşı insanları, yaşayış ve düşünüş biçimleri bakımından kendi dünyasının çok uzağındadır. Burada hayat çok hızlı, çok renkli ve Avrupaî’dir. Duygular ve heyecanların çok çabuk tüketildiği Tepebaşı, bu yönüyle bütün Servet-i Fünûn kuşağının etkilendiği, ikilemler yaşadığı, Batı kültürünün yoğun baskısı altında ezildiği bir yerdir. Bu dünyanın kızları bütün çekiciliğine, işvebazlığına rağmen Nezih ve arkadaşları için fazla erkekleşmiş kız tipleridir.

Fakat Doğu-Batı ikilemi yaşayan Nezih’e göre, Doğunun kadınları da kusurludur. Doğunun kadınları, Beyoğlunda gördüğü azınlıktan kadınlar gibi aşk, zarafet ve tutkunun kadınları değildir. Bir cazibeleri yoktur. Nezih’e göre “bizim kadınlar”ımız, tıpkı bodur kalmış çamlar gibi “masruf”dur:

“Burada da içi sıkıldı. Şimdi çam ağaçlarının cızlılığına dikkat ederek çamlar, çamlar diye israf edilen sitayişlerin bu bizim kadınların boyunu geçemeyen fidancıklar için masruf olmasına kızıyordu.” (s.86).

Nezih, geleneksel Doğu’nun gelecekteki erkek modeli olarak da dikkati çeker. Hiçbir kadın için kendini feda etmeme ana izleğiyle yetişen ve Beyoğlu’nun “taravetbahş” kızlarını görünce akli başından giden Nezih, asla ulaşamayacağını bildiği İzmaru’yu kovalamaktan yorgun düşüp Saraçhane’deki evine geldiğinde ilk tepkisi yine evdeki kadına/kadınlara gömleğini doğru düzgün ütülemedikleri içindir.

Nezih’in romandaki bütün gücü saflığından ve temizliğinden gelir. Bu saflık ve temizliğin arkasında ise Doğu gelenekleriyle yetişmiş bir gencin masumiyeti gizlidir. Tepebaşı insanları için çok sıradan davranışlar olan kızlarla şakalaşmak, gülüşmek, hatta onlarla gelip geçici aşklar yaşayıp sonra da arkalarından “oynak şeyler” demek, Nezih’in dünyasına çok yabancı olgulardır. Oysa Nezih, İzmaru’sunu adeta “takdis” etmekte ve safiyane duygularla el üstünde tutmaktadır:

“Kimbilir o gençler kızlarla ne kadar eğlenmişler, nasıl şakalaşmışlar, ne kadar telezzüz etmişlerdir? İhtimal ki kızların bir ümid-i izdivaca kapılarak kendilerini teshir için türlü işvebazlıklarda bulunuşlarını kalben istihfaf ederek onları, Nezih’in takdis ettiği o sevgililerini yalnız biraz gülüşmeye, vakit geçirmeye yarar bir eğlence gibi telakki etmişler, sonra arkalarından bir adem-i tenezzül tavrı ile:

- Pek çingene, pek oynak şeyler!

demişlerdi. (s.185-186).

Nezih, bütün duygusallığına ve hayalciliğine rağmen, İzmaru’nun arkasında dolaşmanın gerçekçi olmadığını ve bütün o Beyoğlu âlemlerini ve sahte kızlarını unutmak gerektiğinin farkına varır. Bu gerçeğe varışsa ondaki aşk duygusunun sonunu getirir. Fakat Nezih için bu karşılıksız aşktan kurtulmak da o kadar kolay değildir. Diyapulo ailesiyle ilgili en ufak habere kulak kabartan Nezih’in duyduğu bir haber, Nezih’i gerçekler dünyasından tekrar hayal âlemine çeker. İzmaru’nun babasının, maddî sıkıntılar yüzünden İzmaru’yu kim isterse ona vereceğini, hatta bir Türk’e bile verebileceğini, kızların böyle ortalık yerlerde “âşık bir koca” için dolaştırıldıklarını öğrenir. İzmaru’yla evliliği konusunda bir sürü hayaller kuran Nezih’in dimağına yine sosyal gerçeklerin acılığı çarpar:

“Hâlbuki diğer bir nokta-i nazardan da Nezih bu izdivaç için birçok acılar görüyordu. Kızları Beyoğlu’nda bilmeyen hemen yok idi. Bahusus bir Türk ile birisinin tehli elbette nazar-ı dikkati celp edecek; bu, hiç şüphesiz birçok kişiler için günlerce sermaye-i makal olacaktı. Kim bilir, ara yerde ne masallar ihtira edilecekti. Diyapololar’a mülazemet-i âşıkane de bulunmuş gençler birbirlerine tesadüf ettikçe manidar bir göz kırpışla:

-Seninki diyeceklerdi, bir Türk ile evlenmiş, yağlı bir budalaya çatmış!

(...)

İzmaru kendisini bu kadar acınacak bir hale mi getirecekti? Ya o hafif, hava-i meşrep genç kız bu yeni hayatı nasıl telakki edecekti?” (s.228-229).

Romanın son bölümünde Nezih, Tepebaşı Bahçesi’ne değişik bir ruh hâli içinde gider. İzmaru’yla evlilik fikrine çok yaklaşmışken yaptığı iç muhasebe, onu bu düşünceden tamamen uzaklaştırır. Bu yüzden gerçekle aydınlanmış beyni ve aşk esaretinden kurtulmuş kalbiyle hayatı anlamaya çalışır. Hayatın bilinmezliklerle dolu olduğu düşüncesindedir ve bu sırada yaklaşık üç aydır beklediği sahne gerçek olur. Diyapulolar bahçeye gelir ve yer yokluğundan Nezih ve arkadaşının masasına otururlar. Aralarında eğlenceli bir konuşma başlar. Nezih’le İzmaru’nun ait olduğu değerler dünyasının farklılığı, kıskançlık duygusu gibi uyaranlarla evlilik rüyasından uyanan Nezih’in yaşadığı bu çelişkiler Doğu-Batı arasında sıkışıp kalan gençliğin yaşadığı ikilemin edebiyata yansıyan yüzüdür.

Roman, “sembolik bir sahneyle” sonuçlanır. Nezih Tepebaşı Bahçesi’nden “şüphe ve inkârlar içinde âdeta kaçar gibi”¹⁵ evine giderken duyduğu bir ezan sesiyle Unkapanı Köprüsü’nün tam ortasında kalakalır. İstanbul’un birbirine zıt iki panoramasına bakarak derin düşüncelere dalar. Bir tarafta üst üste yığılmış çirkin binaların doldurduğu Beyoğlu manzarası, öte tarafta ise, sessiz sakin İstanbul silüeti vardır. Nezih, sıradan bir aşk duygusunu bile kuşatan bu iki ayrı dünya arasında sıkışıp kalır¹⁶:

Romanın sonunda Nezih, Köprü’nün tam ortasında, İstanbul’un birbirine zıt iki panoramasına bakarak derin düşüncelere dalar. Bir tarafta üst üste yığılmış çirkin binaların doldurduğu Beyoğlu manzarası, öte tarafta ise, sessiz sakin İstanbul silüeti vardır. Nezih sıradan bir aşk duygusunu bile kuşatan bu iki ayrı dünya arasında sıkışıp kalır ve artık sahip olduğu aşk duygusunu da yitirmiştir:

¹⁵ Ömer Faruk Huyugüzel, Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma, Ege Üniversitesi Matbaası, İzmir 1984, s. 205.

¹⁶ İnci Enginün, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923) Yeni Türk Edebiyatı, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.379.

“Nezih bütün bütün dalarak hiçbir şey görmüyor gibi kendinden geçerek hayallere, rüyalara gömülüyor, bir taraftan yükselen avaze-i tevhit ve diğer taraftan geliyor zannettiği feryad-ı nâkus dağlarda, tepelerde, semalarda bir in’ikâs-ı mehip ile teddüt ede ede dimağını sarstıkça pîş-i rüyetini kesif bir duman kaplıyor; bu duman birbirleriyle çarpışmak ister gibi sabırsızlıkla yerlerinden kıvılcıklarını gördüğü iki kıtanın, hilâl ve sâlibin, ortasında kendi terddütleri, kendi düşünceleriyle, biçare ve metruk eziliyordu ve ayaklarının altında yeşil, karanlık, korkunç dalgacıklar, halledilemeyen bir muammanın müstehzi timsalleri gibi birer hatt-ı istifham teşkil ederek uzaklara ta uzaklara koşuyorlardı.” (s.256).

Hüseyin Cahit, *Hayal İçinde*’de, yeni yetme, toy bir gencin aşk duygusuyla esaretini ve akılcılıkla gelen özgürlük duygusunu işler. Bu özgürlük, Nezih’in aşk duygusunu yitirşi ve pozitivizme dalmasıyla sonuçlanır.

“O, artık şüpheli ve inkârcı bir tutum içinde derin bir determinizme saplanmıştı. Bu macerada ferdî görünmekle beraber Türk aydınının Batı ile Doğu arasındaki mütereddit tutumu ile birleşerek kompleks bir hale gelir. Bu özelliklerinden dolayı bu roman, realist ve olgun bir eserdir.”¹⁷

Yazar, Nezih’in bu hayalden hakikate geçişini, çağının genç kuşağının ortak dünyası olarak aktarır. Hüseyin Cahit’in romandaki başarısı da bu hayal-hakikat çatışmasını, Nezih’in hayatını döneminin bütün gençliğini temsilen seçerek önümüze sermesinde saklıdır. İsmail Habib Sevük de *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi*’nde, Nezih’in “her okullu”dan bir parça taşıdığını belirtir:

“Nezih’e bir roman kahramanı diyemeyeceğiz. Her okullu hemen bir parça ‘Nezih’dir. Onun düşlerine, umutlarına, kırılışlarına, coşkularına, zavallılığına ve temizliğine bakarken sanıyoruz ki bu, okulda, sınıfta, her vakit gördüğümüz, üstelik kendimizde, kendi ruhumuzda bile yaşadığımız bir gençtir. Nezih’i kitapta okuduktan sonra ona roman kahramanı diyeceğimize, her okullunun kendini bilmeyen bir roman kahramanı olabileceği yargısına varıyoruz; eserin gücü buradan geliyor!”¹⁸

Bütün Servet-i Fünûn romanlarında olduğu gibi, *Hayal İçinde*’de, insana, insanın iç dünyasına eğilme vardır. Bu eğilme, dış dünyayla bağlantı kurmayı da gerektirmiştir. “Eşyayı ve hayatı idrak tarzı” olarak sanata yansıyan tabiat ya da dış dünya, bu dönem şiirinde olduğu gibi “zengin, açık, canlı ve renkli” bir biçimde roman ve hikâyelere yansımıştır. Tabiatı ve eşyayı “alelade” bir nesne olmaktan öte, ona has özelliklerle algılama yaklaşımı, Tanzimat romancılarında yoktur. Bu tutum Servet-i Fünun romancılarını ayrıntılı tasvir ve tahlile götürmüş ve bu tasvir ve tahliller, “resme has bir perspektifle” yapılmıştır.¹⁹ Tepebaşı’nın kıpır kıpır insan dolu akşamları, adalar, Nezih’in dolaştığı tüm İstanbul sokakları, zaman zaman Nezih’in iç dünyasıyla mekânın özdeşleştiği, zaman zaman ayrıştığı ama hep insanla iç içe anlatıldığı mekânlardır.

Hüseyin Cahit, bu romanda, Yahya Kemal’in deyişiyle Tepebaşı’ndan dünyaya bakan Servet-i Fünûn neslinin yaşadığı dualizmi, kendi kuşağının özlemlerini ve hayal-hakikat çatışmasını liseli bir gencin aşk duygusu üzerinden verir. Bu özlemler, iyi bir eğitim almak, yurt dışına gitmek, evlenmek ve gelecekte zengin ve konforlu bir yaşam kurmak biçiminde özetlenebilir. Nezih’te somutlaşan bu belli başlı dört aslı çatışma, yine Servet-i Fünun neslinin kuvvetli bir romanı olan *Mai ve Siyah*’ta da vardır. *Mai ve Siyah*’ın başkışisi olan Ahmet Cemil de roman boyunca bu dört aslı çatışma içinde sunulur. *Hayal İçinde*’nin liseli Nezih’i, *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’inin beş on sene önceki hâli gibidir ya da Ahmet Cemil, *Hayal İçinde*’nin Nezih’ine ağabeylik edecek yaşadadır. Bu gençlerin ortak noktası ise, yirminci yüzyılın eşliğindeki Osmanlı gençlerinin modernite içine çekilirken gerekli eğitim, kültür ve ekonomik donanımdan yoksun oluşlarıdır. Her iki romanın başkışileri de, arzuladıkları hayata kavuşmak için gerekli parasal ve üretim ilişkilerine sahip değildir. Bazı araştırmacılar, İstanbul’un azınlıktan insanların yaşadığı gerçek mekânları ve insanımızın hayatının bir parçası olduğu gerçeğini görmezden gelerek, romancılarımızı Batı hayranlığının “sarhoş”luğu

¹⁷ Bilge Ercilasun, “Hüseyin Cahit Yalçın”, *Büyük Türk Klasikleri*, Cilt 10, Ötüken Yayınları, İstanbul 1990, s.106.

¹⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz: Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.141.

¹⁹ Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir 1984, s. 55.

içinde romanlarını azınlıktan kişilerle doldurduğu görüşündedir: “Edebiyât-ı Cedîdeciler arasında, hikâye ve roman kişilerini Türk olmayan çevrelerden seçmekte en aşırı giden yazar Hüseyin Cahit’tir. Bunun nedenini yazarın Avrupa hayranlığıyla sarhoş bir hâlde yaşadığı dönemde, eserlerini kişi adları bakımından da Avrupa eserlerine benzetme özentisine kapılmasında aramak gerekir”²⁰ Bu eleştiri, modernleşme tarihimiz içinde gerçekçi bir eleştiri değildir. İstanbul’un Türk-Müslüman semtlerinde yetişen gençlerin bir arka sokakta neler oluyor fikrine kapılmasını, bundan da daha önemlisi yüzünü Batı medeniyetine dönmüş ve kurumlarını Batılılaşmaya sonuna kadar açmış sosyal yapının içinde yaşayan bir gençliğin özlemlerini yadsımamak gerekir.

Geleneksel yaşama Avrupaî bir pencere olan Beyoğlu, Galatasaray Lisesi, Tepebaşı’ndaki sosyal hayat, Batılı değer yargılarının simgesi azınlık sınıfından kız ve kadınların gençler üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Nezih ve arkadaşlarının beyaz elbiseler, kurdeleler ve dantelâlar içindeki Fransız, Rum kızlarını birer “zarafet”, “şıklık” ve “zenginlik” simgesi olarak görmesi ve onlara yaklaşabilmek için önce “kıyafet”lerini değiştirmesi sözkonusudur:

“Bahçeden çıkınca hızlı yürüyerek etrafa bakmaya hiç lüzum görmeden on dakikada eski köprüye iner köprüyü beş dakikada geçer, oradan Zeyrek Yokuşu’na kadar dört dakika sarf eder, nihayet yokuşun alt başından tamam on bir dakikada eve varırdı. Fakat Frenk gömleğinin, pantolonun, yeleşin, ceketin teri sabaha kadar bile iyice kuruyamazdı. O kadar yorulurdu” (s.40-41).

Genel görüşe göre Servet-i Fünun romanı, toplumumuz için adeta bir Batılı giyim-kuşam ve moda vitri”ni olmuştur. “Bu romanda moda ve Batılı giyim-kuşam unsurları daha çok teferruatlanmış, daha ince bir zevkin süzgecinden geçirilerek seçilmiş ve imrenilecek bir zarafet olarak sunulmuş şekliyle yer alır.”²¹

Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Hayal İçinde* romanı Batılılaşma açısından Servet-i Fünun romanının genel özelliklerine sahiptir. Bu genel özellikleri; roman kişilerinin Batıyla tanışma biçimleri, basın-yayın, kültürel, eğitim-öğretim faaliyetleri, yabancı dil öğrenme çabası ya da yabancı dille eğitim alma isteği, “yeni edebiyat”la tanışıklık ve bu edebiyattan düşünsel olarak beslenme, kitap ve kütüphaneye düşkünlük, azınlık ve yabancılarla iletişim kurma ve sosyal mekânlar, yurt dışında öğrenim görme arzusu, zevkte batılılaşma, moda, tuvalet ve süs, konuşulan dile snopça yaklaşımlar, Batılı hayatın toplandığı semtlere ilgi, tiyatrolar, çalgılı kahveler, gazinolar ve çay bahçelerine iltifat, kâğıt oyunları ve gezinti yerlerine düşkünlük vb olarak özetleyebiliriz.²²

Kitap okuma ve kitaplık/kütüphane kurma merakı bütün Servet-i Fünun yazarları için ortaktır. Hem yazarların kendileri gerçek yaşamlarında kitapla iç içe bir ömür sürmüş hem de bu merak roman kişilerine miras olarak geçmiştir. *Hayal İçinde*’nin liseli Nezih’i de kitaplarla iç içedir, evinde bir kitaplığa sahiptir ve ideallerinden biri de büyük bir romancı olmaktır. Bu anlamda Nezih yazarın kendisidir²³ ve kitabı elinden hiç düşürmez. Romandaki esas çatışmaya giriş niteliğindeki aşk ve kadın konusunda Nezih’in referansı Alphonse Karr’ın *Kadınlar* adlı eseridir. Kadın ve aşk hakkında yaptığı feylesofça konuşmalarını bu kitaptan alıntılarla destekler. Fransızcadan çeviriler yapar. Georges Ohnet’in *Dette de haine* adlı eseriyle küçük bir *Kâmus-ı Fransevî* bunlardan bazılarıdır. Nezih, bu çevirileri satarak kazandığı paralarla tutkunu olduğu İzmir’ün peşinde dolaşır.

Tepebaşı, bir bakıma bu gençliğin özlemlerinin yeşerdiği bir odak mekândır ve bu gençlerin hemen hepsi geleneksel değerlerin kuşattığı bir dünyanın henüz yozlaşmamış gençliğidir. Nezih’le İzmir’ün ait olduğu değerler dünyasının farklılığı, kıskançlık duygusu gibi uyarılarla evlilik rüyasından uyanan Nezih’in yaşadığı çelişkiler Doğu-Batı arasında sıkışıp kalan gençliğin yaşadığı ikilemin edebiyata da yansıyan yüzüdür. 19.yy gençliği “hâl”den memnun değildir, istikbâl ise tam bir “âdem-i itimat”tır:

²⁰ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1*, İnkılâp Yay., İstanbul 1998, s.243.

²¹ M.Fatih Andı, *Roman ve Hayat*, Akademik Kitaplar, 3.baskı, İstanbul 2010, s.150.

²² Batılılaşma açısından Servet-i Fünun romanı hakkında daha geniş bilgi için bkz. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1995, 75-78.

²³ Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Cahit Yalçın’ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir 1984, s.201.

“Maziye tahassur, istikbâle adem-i itimat... Nezih'in hayatı daima bu iki girdap arasında mı müteheyyiç ve muzdarip olacaktı? Fakat mademki hali, istikbali beğenmiyor, ya bu dakikalarda birer birer geride kalarak kendinden uzaklaştıkça onların nesine tahassür edecekti? Hiç bir vakit hâlden memnun olmamıştı. Öyle ise hep beğenilmeyen hâllerden tereküp eden mazi nasıl bir perde-i füsün altında kalıyor da daima hasretimizi, teveccühümüzü celbediyordu.” (s. 254-255)

3.Romanda Dil ve Üslup

Batılılaşma devri Türk Edebiyatında Servet-i Fünun dönemi kuşağının farklı bir yeri vardır. Bu fark, her şeyden önce yetişme biçimleri ve sanat anlayışları üzerinde yoğunlaşır. Bu kuşak Fransızcanın öğretildiği okullardan yetişmiş ve Türk Edebiyatının yenileşmesinde model alınan Fransız edebiyatı örneklerini orijinal eserlerinden okuma imkânı bulmuştur. Böylece aşına oldukları bu edebiyatın yeni akımlarını eserlerine yansıtmışlardır. Ayrıca Servet-i Fünuncular, sanatı ve estetiği kendilerinden önceki kuşaktan farklı yorumlamış ve daha iyi anlamışlardır. “Sanat sanat içindir” anlayışıyla, “ince bir zevk” ve “düzgün bir tenik”le yazılan bu eserler daima “güzel”i arama yolundaki çabalar olmuştur. Servet-i Fünunculara göre böylesi bir sanatı yapmak için “başka bir dil” kullanmak gereklidir. Bu dil, her türlü duygu ve düşüncüyü, hayali, “her türlü inceliği”yle ortaya koyabilecek bir dildir. Bu dilin nasıl bir dil olması gerektiğini ise, Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* romanında, Ahmet Cemil’in ağzından şöyle anlatır: “Bilseniz, şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu bilseniz. Öyle bir lisan ki...Neye teşbih edeyim bilmem. Bir ruh-ı mütekellim kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşvelerimize, düşüncelerimize o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevürlere tercüman olsun...”²⁴

Servet-i Fünun nesline gelinceye kadar, özellikle Tanzimatçılardan devralınan dil sorunu bu dönemde de sürüp gitmiştir. Dil konusunda bu kuşağın önünde iki örnek vardır. Bunlardan ilki, Muallim Naci'nin kullandığı “yalın dil”; ikincisi ise, Namık Kemal'den Abdülhak Hâmid'e, ondan da Samipaşazade Sezai'ye geçen “süslü dil”dir. Muallim Naci'nin dilini bu ince sanat zevki için yeterli görmeyen Servet-i Fünuncular, Namık Kemal'in “parlak üslubu”nu da basit buldular. Ayrıca Arapça ve Farsça sözcüklerle yazmak eğilimi, bu dönem sanatçıları da ikiye bölmüş durumdadır. Sadece eski edebiyat taraftarları değil, yenilik yanlısı olanlar dahi Arapça ve Farsça yazma maharetleriyle övünürken “yalın ve gösterişsiz bir dille rakiplerinin karşısına çıkmak”tan çekinirler. “İstediler ki, yalnız sanatta ince ve düşüncede üstün olmakla kalsınlar; dilde de güçlü ve hünerli olduklarını gösterebilsinler”²⁵

Özlemi çekilen bu yeni dilin Servet-i Fünun'un iki büyük ustasının elinde şekillendiği görülür. Tefvik Fikret bu dilin örneklerini şiirde verirken, nesirde ise temsilcisini Halit Ziya'yla bulmuştur. Tanzimat kuşağından beri Türk diliyle belagat yapılamayacağı yolundaki Türkçe'nin statü sorunu bu dönemde de aşılmış değildir. Servet-i Fünuncular arasında en yalın dil kullandığı yolundaki övgülerin kaynağını bu açıdan değerlendiren Hüseyin Cahit, niçin Türkçe yazdığını *Edebî Hatıralar*'ında Arapça ve Farsça bilmiyor olmasına bağlar:

“İsmail Habib Bey, Servet-i Fünun edebiyatı vesilesiyle benden söz açarken dilin bu yalınlığını benim için bir üstünlük olarak belirtiyor. Oysa bilse! Rauf'un, benim bu yalınlığımız, doğrusunu isterseniz, bilgisizliğimizden ileri geliyordu. Cenab'ın Arapçasını, Fikret'in kelime hazinesini bize veriniz, bak neler yazardık! Halit Ziya Bey'in de Arapçada pek derin olduğunu sanmıyorum ama sanırım cümlelerini yeter düzeyde ballandıracak bir Arap ve Acem zenginliğine sahipti. En bilgisizi Rauf ile bendim. Bundan ötürü Türkçe yazıyorduk. Fikret ve Cenab'ın Arapça ve Farsça'ya düşkünlükleri de bilgiçlik davranışından, Arap ve Acem taklitçiliğinden ileri gelmiyordu. “Sanatlı yazı”, güzel üslup isteği bunu gerektiriyordu. (...)”²⁶ Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet gibi bazı Servet-i Fünun sanatçılarındaki görülen “seçkin ve zarif sözcük bulmak tutkusunu”nu ise “arabayı atların önüne koşmak tutumu”yla açıklar:

²⁴ Ağâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, TDK Yay., Ankara 1972, s.178-179.

²⁵ Age., s.179.

²⁶ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz: Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.143.

“Onun küçük bir defteri vardı. Nerede böyle²⁷ kulağa hoş gelen Arapça bir söz, Farsça bir sıfat tamlaması bulursa hemen oraya not ederdi. Yazı yazarken, defter önünde, onları kullanmaya çalışırdı. Seçkin üslûp merakını, böylece, arabayı atların önüne koşmak tutumuna vardırması.”²⁸

Servet-i Fünuncuların “kıvrak” bir söyleyiş ve üslûp bulma özlemi olarak ortaya çıkan bu “yeni dil”in en belirgin özellikleri ise kelime ve tamlamalarda yaptıkları değişiklik üzerinde yoğunlaşır. Bu değişiklikleri, sözlüklerden artık kullanılmayan eski kelimeleri bulup çıkarmak (garam, şegaf, tîraje gibi); Arapça’nın bilinen köklerinden yeni kelimeler türetmek (Kamer-mukmir; şems-müşemmes; kevkeb-mükevkeb vs. gibi) eski kelimelerden yeni benzetmeler yapmak (havf-ı siyah gibi); eski ama dilde kullanılmayan kelimelerle yeni tamlamalar yapmak (İnkisar-ı hayal; âşiyân-ı müzehher; leyâl-i girîzan gibi); yeni sıfat tamlamaları yapmak (Tehî-baht; semâ-karin; zekâ-şiken; hayat-endiş gibi); Fransızca’dan yeni cümle yapısı ve deyimleri almak biçiminde özetlemek mümkündür.

Dönemin günlük konuşma dilinde Fransızcanın belirgin bir etkisi vardır. Bu etki, o yıllar gençliğinin bilim ve sanat dili olarak Fransızca’yı kullanmaktan öte, genlerdeki başka kültürlere özentî ya da taklitten kaynaklanmaktadır:

“Madam Santre marsa yiyisi söylerken iyice görmek için herkes iskemlelere çıkmışlardı. Ben de çıktım. Arkamda bunlar ne olursa olsun şunlardan birisinin üzerine düşeyim, dedim. Yavaş yavaş sallandım. İçlerinde bir basık yüzlüleri var, en büyükleri; kâfir niyetimi anladı. Tamam, düşeceğim zaman eliyle itti. Ben de hemen vesile addederek “Mersi biyen matmazel!” dedim. “Sölaner biyen mösyö!” diye cevap verdi. Bak daha sonrası var. Perde aralarında bahçede aşağı yolda geziyordum. Dönerken baktım ki Alis, ta burun buruna geldik. Hemen “Jumur purluva!” dedim, geçti. Sonra dolaşırken yine rast geldim. Bu sefer “Jatan repones..” dedim” (s.52).

Hüseyin Cahit’in eserlerinde kullandığı dil hakkındaki genel yorumlar, onun çağdaşlarına oranla çok sade ve yalın bir dil kullandığı yolundadır. Hüseyin Cahit Servet-i Fünûn topluluğunun diğer üyeleri gibi “süslü yazmak” eğiliminden kendini kurtarabilmiş bir yazardır. Bu açıdan bakıldığında *Hayal İçinde*’nin dil ve anlatımı da önem kazanmaktadır. Hüseyin Cahit’in kendisi, 1935’te yazdığı *Edebî Hatıralar*’ı dolayısıyla yeniden bakma ihtiyacı duyduğu *Hâyal İçinde*’nin dilini beğenmez. “Bazı yerlerine gülmemek elimden gelmedi” yorumunu yapar ve “fevk-i serinde” gibi yabancı tamlamaların yerine Türkçelerini kullanmamış olmasını hatalı bulur. Fakat yine de otuz sene önce yazılan *Hayal İçinde*’nin dilinin küçük düzeltmelerle günümüze uyarlanabileceği görüşündedir.²⁹

Hüseyin Cahit üzerine geniş bir çalışma hazırlayan Ömer Faruk Huyugüzel ise Hüseyin Cahit’in dil ve üslûbu konusunda genel görüşün dışına çıkar ve Hüseyin Cahit’in 1897’den sonra yazdığı hikâyeleri ve *Hayal İçinde* romanında tamamen Servet-i Fünûn’un dil ve üslûbuna bağlı kaldığını belirtir. Zira bu dil ve üslup “yeni bir duyuş ve düşünüş tarzının ifadesi olarak ortaya çıkan” bir üslûptur.³⁰ Fakat yazar, hikâyelerindeki bu sanatkârane üslûbu *Hayal İçinde*’de tam olarak sürdürmemiştir. Eserin “Nezih’in hayalî aşk sahneleri”ni anlattığı bölümlerinde üslûp değişerek tamlamalar, “mecazlı ve istiareli söyleyişler” ve “parlak hayallerle” dil ağırlaşmaktadır.³¹

Hayal İçinde romanı, öncelikle, Servet-i Fünûn dönemi gençliğinin kendi aralarındaki konuşmalarını ve yeni yetmelerin birbiriyle iletişim kurarken seçtikleri sözcük dağarcığını, o günün yaşayan dil malzemesi olarak önümüze koymasından çok önemlidir. *Hayal İçinde*’nin dil ve anlatım özellikleri, Servet-i Fünûn kuşağının genel dil özellikleriyle benzer nitelikte olsa da

²⁷ Hüseyin Cahit’in sözünü ettiği bu kelimelerden biri “tîraje” sözcüğüdür. Farsça “gökkuşağı” anlamına gelen bu sözcük Tevfik Fikret’in bir şiirinde kullanılmış ve o dönemde çok sevilmiştir.

²⁸ Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebiyat Anıları*, Haz: Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2010, s.143-144.

²⁹ Age., s.143.

³⁰ Ömer Faruk Huyugüzel, *Hüseyin Câhid Yalçın’ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir 1984, s.244.

³¹ Age., s.253.

“mektepli” gençlerin söz varlığını günümüze taşıması açısından son derece önemlidir. Kaldı ki bu eserleri sadece edebiyat tarihindeki yeri açısından değil, yaşattığı söz varlığı açısından da değerlendirmek gereklidir.

Hayal İçinde romanında tespit edebildiğimiz dil özelliklerini şu başlıklar altında toplayabiliriz:

a- Bu eserde dönemin gençlik dili vardır. Bu gençlik ise Osmanlı'nın son dönem eğitim kurumlarında okuyan, Fransızca öğrenen, Batıyı yakından tanıma istek ve hevesiyle dolu, Fransız edebiyatının orijinal eserlerini okuma fırsatı yakalamış hatta bu eserleri çeviri çalışmalarına daha lise yıllarında aşına olan bir gençliktir. Gençlerin birbiriyle yaptığı bu konuşmalardaki “kurte etmek”, “atmasyonlara başlamak”, “dekolte olmak”, “dekolte görmek”, “piyasa etmek”, “adiyö demek” gibi deyimleşmiş yapılar Fransızcanın etkisiyle oluşmuş günlük konuşma biçimleridir. Buradaki “lak” ise, “havuz” anlamına gelen, aslında Lamartine'in ünlü “Le Lac”-“Göl” şiirinden esinlenilerek konuşma diline geçmiş bir kelimedir. Buradaki “Enjeniör geldi” yani “Mühendis geldi” örneğinde olduğu gibi bu dönem eserlerinde “olarak” zarf fiil yapıları dilden atılmıştır.

b- Eser bütünü itibarıyla sadedir. Özellikle konuşma dilinin ağırlıkta olduğu bölümlerde bu sadelik artar. Fakat yazarın roman tipleriyle ve duyularıyla ilgili ruh çözümlemeleri yaptığı bölümlerde dil ağırlaşır:

c- Dildeki eski Farsça tamlamalar yine Fransızcanın etkisiyle yeni biçimlere sokulmuştur:

d- Günlük konuşma dilinde Fransızcanın belirgin bir etkisi vardır. Bu etki, o yıllar gençliğinin bilim ve sanat dili olarak Fransızca'yı kullanmaktan öte, genlerdeki Batı'ya özentisi ya da taklitten kaynaklanmaktadır.

e- Romanda alışlagelmiş dilde yerleşmiş bir kullanımı olmayan fakat dilimizin yapısına da aykırı düşmeyen bazı kullanımlara da yer verilmiştir.

f- Romanda İstanbullu Rumların bozuk Türkçeyle yaptığı konuşma örnekleri de yer alır.

g- Servet-i Fünuncuların üslûp özelliği olan ünlemlerin bu romanda da kullanıldığı görülür.

h- Romanda cümle yapısının değiştirildiğine dair cümle örnekleri de göze çarpar:

4. Sonuç

Hayal İçinde romanı, Hüseyin Cahit'in ikinci romanıdır ve Servet-i Fünun dönemi gençliğini, aile yaşantılarını, gençliğin eğitim biçimlerini, hayata bakışlarını ve hayata hazırlanma esaslarını, umutlarını, kız-erkek ilişkilerini, kitaplardan örülü dünyalarını, gerçekçilikten uzak yapılarını Doğu-Batı ekseninde ortaya koyar. 19.yy Osmanlı modernleşmesi sorunu içinde büyüyen gençlerin yaşadığı kimlik bunalımı, Galatasaray Lisesinde okuyan bir grup gencin zihniyet dünyası, 19.yy modernleşme sürecinin bir genç profili olan roman başkişisi olan Nezih'in azınlıktan bir kıza duyduğu karşılıksız aşk konusu etrafında işlenir. Romanda özellikle, Doğunun geleneksel değerleriyle yetişen tecrübesiz gençlerin Beyoğlu'na indiklerinde yaşadıkları karmaşa, çelişki ve hayal-hakikat çatışması dikkatlere sunulur. Düşünsel olarak modernizme bağlanan fakat sosyal ve ekonomik yaşantıda bu seviyeyi yakalayamamış bir imparatorluğun çocukları olarak, 19.yy gençliğinin yaşadığı dualizm gözler önüne serilir. Bu dualizm aslında bitmemiştir ve günümüz gençliğinin modernite içindeki sorunları da *Hayal içinde* 'nin başkişisi Nezih'le benzer niteliktedir.

KAYNAKLAR

ANDI, M.Fatih, *Roman ve Hayat*, Akademik Kitaplar, 3.baskı, İstanbul 2010.

ENGİNÜN, İnci, (2006), *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyete* (1839-1923), Dergah Yay., İstanbul.

ERCİLASUN, Bilge, (1990), “*Hüseyin Cahit Yalçın*”, *Büyük Türk Klasikleri*, Cilt 10, Ötüken Yayınları, İstanbul.

HUYUGÜZEL, Ömer Faruk (1984), *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İzmir.

KAVCAR, Cahit (1995), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.

KORKMAZ, Ramazan (2006), “Serveti Fünûn Topluluğu 1876-1901), *Türk Edebiyatı Tarihi 3*, Kültür ve Turizm Bak.Yay., İstanbul.

KUDRET, Cevdet (1998), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1*, İnkılâp Yay., İstanbul.

LEVEND, Agâh Sırrı (1972), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, TDK Yay., Ankara.

OKAY, Orhan (2005), “Edebiyat-ı Cedîde”, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul.

UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2013), *Mai ve Siyah*, Özgür Yay., İstanbul.

YALÇIN, Hüseyin Cahit (1317-1901), *Hayal İçinde*, Âlem Matbaası, İstanbul.

-----, (2010), *Edebiyat Anıları*, Haz. Rauf Mutluay, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

SOSYAL HAYATIN AYNASI: *HALKA DOĞRU*

Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÖZPAY*

ÖZET

Halka Doğru, 11 Nisan 1329 ve 3 Nisan 1330 tarihleri arasında 52 sayı olarak yayımlanmış, haftalık tarih, kültür, sanat ve edebiyat mecmuasıdır. Mecmuanın Türk Yurdu tarafından çıkarılıyor olması da dikkate değer bir husustur. *Halka Doğru*'nun şair ve yazarları arasında Gökalp, Kazım Nami, Mehmet Emin, Abdülfeyyaz Tevfik, Aka Gündüz, Celal Sahir, Ali Canip, Ali Suat, Galip Bahtiyar, Köprülüzade Fuat, Akçuraoğlu, Rıza Tevfik gibi pek çok isim yer alır. Amaç, halkın anlayacağı sade bir dille ona ulaşmak, her anlamda gelişmesine yardımcı olmak, problemlerine çare aramak, millî kimliğini fark etmesini sağlamaktır. Mecmuada şiir ve hikâye türündeki edebiyat metinlerinin haricinde sosyal hayatı düzenlemeyi esas alan önerilerin yer verildiği yazılar da vardır. Bu yazılarda halkın dinî, millî ve iktisadî konularda bilinçlendirilmesine hizmet edilmeye çalışılmış; halkı oluşturan çiftçi, reñçper, amele, esnaf, memur, müteşebbis gibi pek çok kesimin sorunları ele alınmış ve çözüm önerileri sunulmuştur. Akçuraoğlu Yusuf, Ali Suat, Muhittin, Mühendis Faik, Halkıseven, Doğruyusöyler, Maraşlıoğlu, Mehmet Emin gibi isimler, yazılarında iktisadî hayattaki sorunları ve çözüm önerilerini okurla paylaşmaktadırlar. Sosyal dayanışma, birlik ve beraberlik ruhunu oluşturma, yerli malı kullanma, Türk esnaftan alışveriş yapma, kooperatifleşme, müteşebbis insan ihtiyacı, tasarruf yapmanın gerekliliği gibi pek çok öneri, mecmuanın toplum mühendisliği noktasında üstlendiği sorumluluğun göstergeleridir. Bunların bir kısmı kendi döneminde hayat bulurken bir kısmı Cumhuriyet döneminde gerçekleşecektir.

Anahtar Kelimeler: Halkıseven, Lonca, Kooperatif, Esnaf, Sermaye.

MIRROR OF SOCIAL LIFE: *HALKA DOĞRU*

ABSTRACT

Halka Doğru was a weekly history, culture, art and literature journal which was published between 11th of April 1329 and 3th April 1330 as 52 issues. The fact that the journal was published by the Türk Yurdu is very interesting point. Gökalp, Kazım Nami, Mehmet Emin, Abdülfeyyaz Tevfik, Aka Gündüz, Celal Sahir, Ali Canip, Ali Suat, Galip Bahtiyar, Köprülüzade Fuat, Akçuraoğlu, Rıza Tevfik were among writers and poets of *Halka Doğru*. The aim is to reach a pure language for understanding of folk, to help for developing on all meanings, to seek a remedy fort he problems, to provide noticing its national identity. There are some writings which is given a place of recommendations based for organizing social life except literature sorts of poet and story in journal. In these writings, it is serviced to become conscious, it is dealt with problems of a lot of segments of society such as farmers, labours, tradesmen, officers, entrepreneurs, it is offered solution recommendations. Some poets and writers like Akçuraoğlu Yusuf, Ali Suat, Muhittin, Mühendis Faik, Halkıseven, Doğruyusöyler, Maraşlıoğlu, Mehmet Emin share economical problems of life and offer solution recommendations in their writings. Many recommendations such as social cooperation, creating collectiveness soul, using domestic good, shopping from Turkish trademen, organizing on a cooperative basis, necessity of entepreneur people are indicators of the responsibilities undertaken by the journal on the spot of society engineering. Some of them will realize in Republic Period, while some enlivens in its own period.

Keywords: Halkıseven, Gild, Cooperative, Artisan, fund.

Giriş

Haftada bir, perşembe günleri, Türk Yurdu tarafından çıkarılan *Halka Doğru* mecmuası, 11 Nisan 1329 [24 Nisan 1913] - 3 Nisan 1330 [16 Nisan 1914] tarihleri arasında 52 sayı olarak yayımlanmış ve Türk kültür hayatında yerini almıştır. Müdürlüğünü Celal Sahir'in yaptığı mecmua, 27x18 cm ebatlarındadır. Sadece 29 ve 30. sayısı birlikte yayımlandığı için, 38. sayı da Osmanlı'nın

* Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

kuruluşuna hasredildiği için 12 sayfa olarak çıkmış; bunun dışındaki bütün sayılar 8 sayfa olarak yayımlanmıştır. Osmanlı'nın kuruluşuna ayrılan 38. sayıdan itibaren mecmuanın ağırlıklı olarak ilk sayfası bir kapak hükmünde görünmeye ve bu sayfalarda fotoğraflara ve resimlere yer verilmeye başlanmıştır. Bunlar alelade görüntüler değil, toplumun her kesimini ilgilendireceğine inanılan görüntülerdir.

Halka Doğru'nun kendisinden hemen sonra yayın hayatına başlayacak olan *Türk Sözü* gibi bir dış kapağı yoktur. İlk sayfada, sayfanın en üstünde, ortada, koyu harflerle, biraz ırice, *Halka Doğru* başlığı yer almakta, hemen altında da “Haftada bir Türk Yurdu tarafından çıkarılır” denilmektedir. Başlığın sağ köşesinde mecmuanın yılı, sayısı, yıllık abonelik bedeli ve her bir sayının kaç paraya olduğu; sol tarafında da müdürü, idarehanesinin yeri, çıktığı tarih yer almaktadır. *Halka Doğru*'nun daimî yazıcıları denilerek adları zikredilen “Halide Edip Hanım, Aka Gündüz, Akçuraoğlu Yusuf, Ahmet Agayef, Tevfik Nurettin, Celal Sahir, Hüseyinzade Ali, Hamdullah Suphi, Âkil Muhtar, Abdülfeyyaz Tevfik, Ali Canip, Ali Suat, Ali Ulvi, Galip Bahtiyar, Kazım Nami, Köprülüzade Mehmet Fuat, Gökalp, Mehmet Emin, Mehmet Ali Tevfik, Memduh Şevket, Nazım Bey” gibi yazarların bazılarının adları, sadece sembolik olarak bulunmaktadır. Bunlardan hiçbir yazısı ya da şiiri mecmuanın sayfaları arasında yer almayanlar vardır. Önemli olan *Halka Doğru*'nun misyonunu sahiplenmeleridir. Başlığın sağ ve sol tarafındaki bilgiler, 12. sayıdan itibaren kutu içine alınmış; 15. sayıdan itibaren de bu kutular, hemen altında dikdörtgen bir kutu ile birleştirilerek daimî yazıcıların adı da buraya eklenmiştir. Bazı sayılarda, daimî yazıcıların adlarının yerine o sayıdaki yazılar ve yazarlarının adları yazılmıştır.

İlk sayıda, ilk sayfada yer alan “Halkın Dedikleri” (Halka Doğru, 1329:1-2) başlıklı yazı, mecmuanın manifestosu niteliğindedir. Bu yazı, *Halka Doğru* yazarlarının ortak kanaatini taşıdığı için, Halka Doğru imzasıyla çıkmıştır. Yazıda sekiz on yazarı birlikte bir rüya görmektedir. Yeşil bir ova içindedirler. “Ötede beride bataklıklar yapan küçük göller, su birikintileri” vardır. Yamalı giysiler içindeki yaşlı bir kadın, yanındaki “irili ufaklı yavrularıyla bir tarlada” başak toplamaktadır. Yazıcıları görünce onların yanına gelerek kendisini tanıyıp tanımadıklarını sorar. Yazıcılar da utanarak başlarını eğler. Kadın titrek ve yanık bir sesle içini çekerek onları titretecek, kendilerine getirecek sözleri söyler:

“Tanıyabileceğinizi memul etmiyordum a, siz beni yüzlerce senelerden beri hiçbir gün aramadınız; hâlîmi, hatırımı sormadınız. Beni nereden bileceksiniz! Ben, sırası geldikçe bütün suçları üzerine attığımız halkım. Kendi namına hüküm sürdüğünüz, hâkimiyetin vekilleri olarak meydana çıktığımız ahaliyim, milletim. Siz kâğıtlar içinde gömülmekten başka bir şeye yaramayacak kanunlar, nizamlar yaptınız; ben kendi âdetlerimi, canlı kanunlar yaparak hayatımı bugüne kadar sakladım.

Siz anlamadığım lügatlerle dolu yığın yığın kitaplar, cerideler çıkardınız. Ben Âşık Garipler, Keremler, Koroğlular düzerek ruhumu onlarla avuttum. Siz kelamlar, tasavvuf, felsefeler, derin derin ilim kitapları yazdınız. Ben onlardan hiçbir şey anlamadığım için dinimi mızraklı ilmihâllerden, ilahilerden öğrenmeye çalıştım. Siz beni aramadınız, ben sizi anlamadım. Artık sizden ümidimi üzdüm; ıslahat diye yaptığımız, yapacağınız şeyleri dinlemeyeceğim. Ben kendi kendimi okutacağım, kendi kendimi ıslah edeceğim, terakkiye kendi adımlarımla gideceğim. İptida bana bir dil, bir edebiyat lazım. Dinî, ahlâkî, iktisadî, içtimaî malumat lazım. Bunları kendi kendime edineceğim. Eski yıpranmış âletlerimi atarak yeni makineler kullanacağım. Toprak sürmeyi, hayvan beslemeyi, köy idare etmeyi, yol yapmayı, mektep açmayı öğreneceğim. Gizli duygularımı, şuursuz mefkûrelerimi kalbimden çıkararak ortaya koyacağım. Dinimin esaslarını bularak gerçekten İslam ümmeti olacağım.

Bu işi yapmak için bu gördüğünüz aç, çıplak, sıtmal, oğullarımla, zavallı, yoksul kızlarımla çalışmaya niyet ettim. Siz de benim evlatlarım değil misiniz? Siz de yapma dilinizi, yalancı bilgilerinizi, boş ve faydasız gururlarınızı bırakarak bana gelir, benimle beraber çalışır mısınız?”

Bu sözler, yazıcıları, gaflet uykusundan uyandırmıştır. Gördükleri rüyayı tabir etmekle kalmamış, o sözlere kulak vermiş, yoksul kadıncağızla temsil edilen halka yardım etmek, onu tanımak ve anlatmak için bu mecmuayı çıkarmaya karar vermişlerdir.

Halka Doğru, halkın sözcülüğünü yapacak, sıkıntılarını dile getirecek, çözüm yolları arayacak, dinî duyarlıklarına saygı gösterecek, bunu birleştirici bir unsur olarak tanıyacak ve tanımlayacak,

halkın her kesiminin kendisinin söylediklerini anlayabilmesi için de onun diline yaklaşacak, sade bir Türkçe kullanacaktır.

Mecmua, Balkan Savaşlarının acısı henüz taze olduğu için yaşanan hayattan edinilen tecrübeyi de unutmamak ve unutturmamak adına hatıraları, ihanetleri, öç duygusunu, böylesi kötü durumlarla bir daha karşılaşmamak adına yapılması gerekenleri sayfalarına taşıyacak, İslâmî duyarlıkla donanmış Türklük algısını vazgeçilemez bir fikir olarak dile getirecektir. Bu anlamda *Halka Doğru*, Türkçü bir mecmuadır.

İktisadî Hayattaki Sorunlar ve Çözüm Önerileri

Halka Doğru, halkın gündelik hayatını en çok ilgilendiren konunun iktisadî olduğunu tespit ettiği için, bu husustaki sorunları gündemine almış, sıkıntuları dile getirirken bir yandan özeleştiri yapmış, diğer yandan da bu olumsuz durumlardan kurtuluş çarelerini aramış ve okurlarıyla paylaşmıştır. Bu anlamda Akçuraoğlu, Ali Suat, F..., Muhittin, Mehmet Emin, Maraşlıoğlu, Halkıseven, Doğruyusöyler gibi yazarların görüşleri dikkat çekicidir.

Akçuraoğlu “Halka” (Akçuraoğlu, 1329a:169-172) başlıklı yazısında halkla kimi kastettiğini belirtir. Bunlar işçiler, köylüler ve esnaftır. İşçiler, üretimi, esnafsa üretileni pazarlayan kesimi temsil eder. Üretimden gelir elde etmenin yolu, üretilen malı satmaktan geçer; ancak bunları başka yerlere götürüp satmak için yol, demiryolu, araba gerekir. Bunlar da yoktur. Yani mal, neredeyse üretilen yerde çürümektedir. Hâlbuki Bursa-İstanbul arasında vapur da şimendifer de vardır. Fakat malı, Bursa’dan alıp İstanbul’a götürecek müteşebbis yoktur. Bundan dolayı üretim, iktisadî bir kıymet/değer hâline gelememekte, memleket kazanamamakta, zarar etmektedir.

Köylünün üretim araçları çok eskidir. Gübre kullanmayı bilmemektedirler. Bir taraf, gübrenin çokluğundan gübre pisliği içinde kaybolurken bazı yerler gübre yokluğundan iyi ürün elde edememektedir. Köylünün elinde yeni makinelerin olmaması, onun üretim gücünü de düşürmekte; sermaye bulamayınca beylere, ağalara, sarraflara başvurmak zorunda kalmaktadır. Tabii aynı zamanda faiz yüküyle de. Ziraat Bankasının her yerde olmaması da ayrı bir sorundur. Olsa bile banka açısından köylüye vermek yerine ağalara para vermek daha mantıklı geldiğinden köylü mecburen tefeciye gitmekte, gelecek yılın mahsulünü de faize yatırmaktadır. Yani ürettiğini sermaye hâline getirememekte, kazanç hanesine yazamamaktadır.

Şehirde esnafın durumu da bundan farklı değildir. Üretimin en önemli ayaklarından esnaf bir bir kaybolmakta, çarşılar kapanmaktadır. Üstelik bu esnafın çoğu Türk’tür. Esnaf, Avrupa malı karşısında rekabet edemeyince geçinebilmek için başka yollar aramaya başlamıştır. Bulduğu ilk yol da memur olma; ancak Türk memurların sayısının da artacağı yoktur. Çünkü hürriyet, müsavat olduğundan Rum, Ermeni vatandaş da memur olma arzusundadır. Yazar, “Türk esnafı, memur da olamayınca şehirleri terk mi edecek? Şehirler Türk olmayanlara mı kalacak?” sorularını sorar.

Irgatlar da iş yokluğundan ucuza hamallık etmeye mecbur durumdadır.

Akçuraoğlu, bu durum tespitini yaptıktan sonra, teşhis ve tedavinin önemini vurgular. Eğer bir memleketin iktisadî kötüye giderse o milletin ayakta kalabilmesi zordur. İktisadî hayattaki sorunlar, o milletin sağlığını etkiler. Sağlığı bozuk insanlardan sağlıksız nesiller dünyaya gelir. Hastalıklar, o milleti kırar bitirir. Zenginlik ve sağlık birbiriyle doğrudan ilintilidir. Doktorun vazifesi, hastalığı teşhis ve tedavi etmektir. Yalnız halk içindeki hastalıkları teşhis etmek için de halkın içinde bulunmak gerekir. Bu her zaman mümkün olmadığına göre halk da okumuş kesime yaklaşmalıdır. Kendisindeki sorunları paylaşmalı, teşhise ve tedaviye yardımcı olmalıdır. Münevver kesimin ve halkın el ele vermesi önemlidir.

Yazar, “Halka-2” (Akçuraoğlu, 1329b:177-178) başlıklı yazısında, hükûmet üzerinde durur. Kimsenin kabahati kendi üzerine almadığından, her şeyin sorumlusunun hükûmet olduğundan söz eder. Hükûmetin büyük yolları, demir yollarını yapabileceğini; bankacılığı geliştirebileceğini; işçiyi, esnafı, faizcilerin elinden kurtarabileceğini; işçiye sermaye verebileceğini; ziraat usullerini ve yeni ziraat makinelerini gösterebileceğini ama bunları yapmakta geç kaldığını dile getirir. Fakat bu suçlanan bu hükûmetin kim olduğunu da sorgular. Hükûmeti milletin içinden çıkmış olan memurlar oluşturur. Bunlar başka bir gezegenden gelmemiştir. Halkın çoğunun tembelliği, cahilliği, hükûmetin de tembelliği ve cahilliği olacaktır. Çünkü hükûmet, o memleket halkının aynasıdır. Yazara göre

hükûmetin kusurları, bizim kusurlarımızdır. Hükûmetin iyi olmasını istiyorsak önce kendimizi geliştirmek zorundayız.

Bunu takip eden “Halka-3” (Akçuraoğlu, 1329c:193-195) yazısında, kooperatifleşme meselesi üzerinde durur. Yazıya rençperlerden bahsederek başlar. Rençperden kastı, işçi değil, üreten köylünün kendisidir. Ona göre Rusya, Bulgaristan, Romanya gibi marifet ve çalışma bakımından bize yakın memleketlerde halk, her şeyi hükûmetten beklemez. Rusya içindeki Türklerin yaptıklarını, Osmanlı vatandaşı Türkler de yapabilir. Bu çerçevede bazı öneriler sunar: Köylü ve esnaf, çeşitli cemiyetler kurarak burada para biriktirebilir. Bu yolla parasızlıktan ve tohumuzluktan, muhtekirlerin, sarrafların, mütegalibenin, yabancı tüccar ve sermayedarların sömürsünden kurtulabilir; birbirleriyle yardımlaşarak sermayelerini artırabilir; işlerini büyütebilirler. Türk köylüsünün fakir olduğu için yeni ziraat aletlerini alamayacağını ama bir köy ahalisinin birlikte hareket ederek, parasını birleştirerek bunu başarabileceğini, bu araçları ortak kullanarak kazançlı çıkabileceğini anlatır. İşlerine yarayacak bazı cemiyetleri kendilerinin kurabileceğinden, bu cemiyetler vasıtasıyla ortak hareket edebileceklerinden bahseder. Kuracakları Ufak Borç Cemiyetleri, Yeni Ziraat Aletleri Alma Cemiyetlerini destekleyebilir. Bunun yanında Mahsulatı Doğrudan Doğruya Satmak Cemiyetlerini kurabilirler. Akçuraoğlu, böylesi bir girişimin Aydın vilayeti incircileri tarafından hayata geçirildiğini, benzer örneğin halıcı esnafı tarafından da yapılmasının, onları da Amerikan tüccarlarının esiri olmaktan kurtaracağını belirtir. Yazı, kooperatifleşmenin ve müteşebbis insana duyulan ihtiyacın dile getirilmesi bakımından önemlidir.

“Halka-4” (Akçuraoğlu, 1329d:209-211) başlıklı yazıda, köylü ve esnafın eğitime önem vermesinin kendi hayrına olduğu vurgulanır. Eğer hükûmet, her yere mektep açamıyorsa köylüler, mahalleliler bu mektepleri açabilir. Aslında bunu basit seviyede başlatırlarsa buraların masrafları da fazla olmaz. O masraf, toprağa atılan tohum gibi, üç dört yıl sonra sekiz on kat mahsul verecektir. Mektebin eksikleri zamanla giderilebilir, araç gereçler alınabilir. Her şeyi en üst dereceden başlatmanın lüzumu yoktur. Almanya ve İsviçre’de de mektepler, yıllar süren çabalardan sonra bugünkü mükemmel denilebilecek seviyelerine gelmiştir.

Çocuk Mektepleri olan köyler, kasabalar, imkânlarını zorlayarak Rençper Mektepleri açmalıdır. Buraların masrafları fazla olur ama faydası daha çoktur. Geceleri bu mekteplerde gençlere, yaşlılara yeni çift avadanlıkları gösterilebilir, nasıl kullanılacağı anlatılabilir. Bunların kullanımıyla birlikte mahsul artacaktır. Belki Şimendifer Kumpanyaları, Rençper Mekteplerine bu konuda yol da gösterecektir. Çünkü iki taraflı bir menfaat söz konusudur. Çocuk Mektepleri kasabalarda veya şehirlerde açılmalıdır. Esnaf, kendi arasında para toplayarak bu mektepleri açabilir. Burada okuma-yazma öğretildikten sonra sanatlarına yarayacak bilgileri öğrenebilirler. Öğleden önce okulda ders görür, öğleden sonra dükkânlara gelerek çalışırlar. Böylece uygulama yapmış olurlar. Akçuraoğlu, Şimal Türkleri ile Osmanlı Türklerini karşılaştırır. Osmanlı Türklerinin her şeyi hükûmetten beklediğini, âdeta nazlı bir çocuğa dönüştüğünü söyler. Artık tembellikten sıyrılıp üzerine düşeni yapma vakti gelmiştir. Şam’da bunun örneklerini görmüş, mutlu olmuştur.

Halkın, yani köylü ve esnafın, kendisine yol gösterecek insanlara ihtiyacı vardır. Başka memleketlerde de okumuş adamlar, kendi halklarının mürşidi olmuşlardır. Osmanlı’da da yapılan budur. Zaten önemli olan ilk adımdır. Halk öğrendikten sonra gerisini kendisi yapabilmektedir.

Ali Suat Bey, “Bir Altının Taksimi” (Ali Suat, 1329a:173-175) yazısında, kazancı ölçülü kullanmanın ve harcamanın faydaları, tasarrufun gerekliliği üzerinde durur. Parayı kazanan kimsenin ferdi düşünmemesi, toplumun bir parçası, bir üyesi olarak üzerine düşen vazifeyi yerine getirmesi gerektiğini söyler. Ferdin toplumsal sorumlulukları arasında kazancından bir kısmını, dinin emrettiği şekilde zekât olarak vermesi, devlete vergi borcunu ödemesi vardır. Bu, memlekette yaşamak, memleketin iyilik ile yaşamasına ortak olma hakkının gereğidir. Ferdin yaşadığı kasabaya ya da karyeye de bir borcu vardır. Belediye denilen sistemin oturması, yerleşmesi için de ibadet ettiği caminin ihtiyaçları için de kazancından bir miktarını ayırmalıdır. Geriye kalan parayı azlı çoklu beş parçaya bölmeli; giyecek, yiyecek, eğitim, evin ve bahçenin düzeni için para ayırmalı; arta kalanı da birgün lazım olur diye tasarruf için saklamalıdır. Bu, o fert için bir güçtür.

Eskiler, bunu düşünmeyip parayı üçe böler, hepsini harcarlarmış. Bugün de bu âdet pek çok yerde devam etmektedir. Ali Suat’a göre bunun sonu fakirlik ve perişanlıktır. Eskilerin para

taksiminde çocukları okutmak, mektep payı vermek, memleketin temizliği için para ayırmak yoktur. Bu konuda har şey hükümetten beklenmektedir. Oysa eğitim için harcanan para boşa gitmez. Bunları hükümetten bekleyerek zaman kaybedilmemelidir. Çocuklarımıza daha iyi bir eğitim vermek için gece gündüz çalışmalıyız. Çünkü çocuklarımız, bu para ile ilim ve sanat öğrenirlerse bu para on kat, belki yüz kat geri dönecektir. Hesapsız harcamalar, bizleri tekrar fakirleştirecek, Frenklere muhtaç edecek, cahil bırakacak, rezil rüsva edecektir.

Her fert, dışından tırnağından artırmalı, çocuğunu okutmalıdır. Ali Suat Bey, “evladını okutmayan, çalışmayan, vatanını, memleketini düşünmeyen” kimseyi, insan olarak görmemektedir. Eğitim ve tasarruf konusundaki telkinlerine, mekteplerin kuruluşu aşamasında imece usulünü öneri olarak eklemesi, hiç şüphesiz birlik beraberlik duygusunu fark ettirmek içindir.

Yazarın “Halk ile Konuşma” (Ali Suat, 1329b:313-314) yazısında, “hesaplı ve anlayışlı çalışmak” ele alınır. Bu konuda zenginlere düşen vazifeler sıralanır. Ali Suat Bey, bu noktada zenginlerde beğenmediği özellikleri dile getirmekte, onların çalışmalarının hem kendilerine hem cemiyete hem de memlekete sağlayacağı faydalar üzerinde durmaktadır:

“Ben istiyorum ki her zengin çiftçi yahut tüccar hesabını insaniyetçe tutarak, çok çalışmak ile çok şey elde ederek memleketine elinden geldiği kadar daha çok faydalı olsun. Çünkü dünyanın her yerinde ve her milletinde fakir işçiden memleketin ilerisi için kimse bir fayda beklemez. O zavallının eli, kolu ile kazması küreği ne ise bundan yüz sene sonra da yine odur. Fakat iş onu işleten, onu kullanan sermaye sahibindedir. Asıl o toprak, yahut fabrika veyahut dükkân sahibi olanların aklında ve yüreğindedir. O akıl ve o yürek tamam çalışmazsa memleketin fikir işçisi de faydasız olur. Onun elindeki kuvvetin bereketi kalmaz. Çünkü o bir makinedir. Makineyi işleten usta olmazsa çabuk kırılır, yahut birçok kuvvet faydasız yere zayi olur gider. Bu hâl elbette bir zarardır. (...) Bunlar memleketin hâlini, ocağının yarınki işini unutmak demektir. Böyle bir gidiş bizim gibi bağıri yanık adamlara yaramaz. Zenginlerimiz çok çalışmalı, çok çalıştırmalı, çok yer ekmeli, çok hesap etmeli, hükûmete çok yardım etmeli, namusunu sakınmak için doğrulukla iş görmeye çok dikkat etmeli, işte güçte cesaretli davranmalı, komşusunu geçmeye ancak gayretle uğraşmalı, az sarf edip çok kazanmak yolu ne ise arayıp bulmalı, çocuklarını terbiye için çok emek vermeli, şimdiden sonra çok düşünmeli ve kendi gibi çok düşünenleri arayıp bulup onlarla uzlaşmalı, şirketler, yardımlar, işler açmalı, hileden utanarak memleketinin tam bir efendisi olmaya çok ve hem de pek çok çalışmalıdır”.

Aslında Ali Suat Bey’in beklentisi ve temennisi, sorumluluk duygusu içindeki bir zengin, elindeki zenginliği, memleketin iktisadî hayatının canlanması ve gelişmesi için kullanmasıdır. Fakat bunu yaparken namuslu olması, dürüst davranmaya dikkat etmesi, canlanması muhtemel iktisadî hayatın sağlıklı temeller üzerinde hayat bulması bakımından çok çok önemlidir.

“Barışık Olduktan Sonra” (Ali Suat, 1329c:322-327) başlıklı yazıda, Balkan Savaşlarının ardından, düşmanlarımızla barış içinde olduğumuz bu dönemde, hem manevî hem de maddî hayatımızı tamir etmemiz gerektiği söylenir. Yazarın yaptığı tespitler oldukça hayati konuları içermektedir.

İktisadî hayatımızdaki hastalıklar, eğer tedbir alınmazsa, ileride bize daha büyük sıkıntılar yaşatacaktır. Öncelikle, fakir bir halk olduğumuzu anlamamız gerekiyor. Üreten kesimin en önemli parçası olan köylüde bir şey kalmamış gibidir. Fakir, bir şey bulamadığı için yemez hâldeyken hâli vakti yerinde olanlar ise ileriye düşünmeden harcamaya devam etmektedir. Üstelik müstahsil olmak için bir hazırlığımız da bu hususta bir endişemiz de yoktur. Oysa Şark’ta bir millet, iktisaden hasta ise boğazlanarak öldürülmeye mahkûm demektir. Bu maddî sorunun hissiyatla çözülemeyeceği aşikârdır. Sabır ve tahammül duygusuna sığınıp hastalıkları uzun zamana yayarak tedavi edecek vakit de yoktur. Çünkü medeniyet karalara, denizlere, havalara hâkim olmaya başlamış, dünyayı küçültmüştür. Bizi de çalışmaya zorlamaktadır. Bizim asıl hastalığımız, çalışmamak, gayret etmemektir. Öncelikle refahı elde etmeli, ondan istifadeye çalışmalı, geçmişle övünmek yerine geleceği inşa etmeliyiz. İktisadî hayatımızı düzeltebilmemiz için münevverlerimizin fikirlerine ihtiyacımız vardır. Çünkü düşünmek ve fikir üretmek vazifesi, memleketin münevver kesimine ait bir vazifedir. “Ahali, bugüne kadar düşünemediği şeyi bundan sonra da düşünemez, çünkü cehli manidir. Yalnız hükümetin düşünmesinden de bir şey çıkmaz, çünkü dünyada hiçbir memleket yoktur ki hükümeti çalışmak ve ahalisinin münevver kısmı oturmak şartıyla mamur olsun ve yaşayabilsin”. Hükümetlerin imkânları

da belli bir ölçek içerisinde değerlendirilmelidir. Artık hissî düşünmekten, keyfe göre yaşamak gafletinden vazgeçme zamanıdır. Biz, bugün, her milletten daha fazla, maddî ve iktisadî şeyler üzerinde düşünmek zorundayız.

Halk, hükûmet kadar münevver kesime de ihtiyaç duymaktadır. Eğer münevver kesim, “millî vazifesini hakkıyla bilirse hükûmetle ahali beyninde elzem olan samimiyeti tesis edecektir”. İhtilaflar ise millet için de memleket için de vahim sonuçlar doğuracaktır. “Bu halet-i ruhiyeyi amelî ve hakikî surette idare ile hükûmete karşı, ahalinin samimiyetini vücuda getirecek unsur ancak memleketin mütevvir kısmıdır”. Bu kesim, seciye sahibi olursa sağlam bir hareket noktası oluşmuş olur.

Batı, sanayi ve ticaretle meşgulken, biz daha “çift nasıl sürülür, en iyi tohum nerede bulunur, mahsul nasıl satılır” gibi basit ve iptidai sorunlarla meşgulüz. Bundan kurtuluş çareleri aramamız gerekirken karşılaştığımız her sorunu, kader gibi görmeyi daha normal algılamaktayız.

Memlekette öncelikle ziraat ve ticareti düşünmeli; bunun için “birtakım islahat-ı ziraiye ile biraz ticaret yollarını, ticaretin suhuletli cihetlerini, en yeni usullerini, vesait-i nakliyyeyi, vapur işletmesini, ticaret odaları ve meclislerini, tarifeleri, mükâfatları, itibar-ı mali müesseselerini, teavün şirketlerini, istatistikleri ve bu işlere adam yetiştirmek tedbirleriyle” uğraşmalıyız. Artık sorunların çözümünde nazârî kısımlarla değil amelî ve tatbikî kısımlarla uğraşma zamanı gelmiştir. Osmanlı içindeki unsurların her biri farklı düşündüğü için hükûmetten fazla bir şey beklememek lazımdır. Bu noktada münevver kesimin “ilim ve vukufuna müracaat zaruridir”.

Mühendis Faik, “Esnaf İçin Terakki Yolları” (Mühendis Faik, 1329:229-232) yazısında bizde esnaflığın geri kalmış olduğunu, kimsenin bunların hayatlarını merak etmediğini, ilerlemeleri için yol gösterilmediğini, sürekli bir ihmale mahkûm bırakıldıklarını, bazılarının iptidai tahsilden bile mahrum olduğunu söylemektedir. Yazıda dayanışma duygusunun önemini vurgular.

Esnafın durumunu böyle özetledikten sonra taşçı esnaflarını ele alır, sıkıntılarını anlatır. Ağırlığını Kayserili işçilerin teşkil ettiği taşçıların İstanbul’daki sayısı 2000 kadardır. Bu piyasada 500 kadar Rum vardır. Bunlar resimden anladıkları için kalfa, Türkler çirak durumundadır. Mimarların yamağı konumundaki Rum kalfalar, mimarın istediği resimleri Türk çiraklara izah ederler. Üstelik bunlar, kalfa oldukları için, inşaatta istedikleri ameleleri kullanırlar. Bu durum, işsiz kalmamak maksadıyla Rum kalfaya şirin gözükmeye zorunluluğunu getirir. Aynı zamanda işçi, gündeliğinden bir miktarını, rüşvet gibi kalfaya vermek zorunda kalır. Anlaşılması gereken şey, bizim taşçılarımız hendeseye ve resme ilgi göstermeli, öğrenmelidir.

Yazar, İngiltere’den “Rochdale” ve “Gand” şehrindeki işçilerin dayanışmasını, örnek verir. Onların nasıl ilerlediklerini, kazandıklarını ve kazandırdıklarını; kendi hayatlarını kolaylaştırmak, dolu dolu yaşamak için kütüphaneleri, tiyatroları, mektepleri, müzeleri nasıl kurduklarını ve bu konuda münevverlerin onlara nasıl yardım ettiklerini anlatır. Şarklı işçi ile Garplı işçi arasında temel bir fark vardır. Şarklı işçi, işçilikten yükselebileceğini, iyi imkânlarla kavuşabileceğini düşünür. Garplı işçi, bir makinenin dişlisi gibidir. Daha büyük düşünemez. Şarklı bunu düşünür ama kendisindeki bilgi noksanını görmez.

İşçiler arasında dayanışma olsa, İngiltere’deki örnek, memlekette de gerçekleştirilebilir. Bu dayanışma, onların mektep açmalarını, mekteplerde Anadolu’dan gelecek çiraklara eğitim vermelerini sağlayabilir. Bunu oldukça masrafsız bir şekilde yapabilirler. Sınıf ortamlarında bir medenî insanın bilmesi lazım gelen birçok şeyleri de öğrenebilirler. Mesela kanunlar kendilerine öğretilir. Bütün bunlardan daha önemlisi, böylesi bir müessese için temel atılmış olur ki bunun manevî şerefi daha büyüktür.

F... Bey, “Esnaf İçin Terakki Yolları-2” (F..., 1329a:245-248) yazısına, memleketimizin bir ziraat memleketi olup olmadığını sorgulayarak başlar. Ziraat, çiftçilik demektir. Bizde de iki türlü çiftçi vardır: Biri eker, biçer ve kendi ihtiyacını karşılar. Diğeri mahsul zamanında tohumluğunu ayırır, tarladaki ürünü başkasına satar. Yani nakde dönüştürür. Yazara göre önemli olan, sanatkârın emeğinin karşılığının parasal bir değeri olmasıdır. F... Bey, bu noktada, rençper ile çiftçi arasındaki ayrımı da yapar. Aslında her iki kelime birbirinin yerine kullanılabilir. Ancak karnını doyurmak üzere çiftçilik yapanlara çiftçi değil, rençper demek daha doğrudur. Çünkü onların hâlini en iyi anlatan

kelime budur. Oysa memleketi bir çiftçi yurdu hâline getirmek gerekir. Bunun yolu da çiftçinin hayatını değiştirmekten geçecektir.

Köylerde “mübadele-i ayniye”, yani mala karşılık mal değişimi usulü yaygındır. Bu durum, köylünün paraya karşı ihtiyaç hissetmemesine neden olmaktadır. Vergilerini bile buğdayla, arpayla ödeyen kimseler için nakit faydasız bir şeydir. Çünkü köylülerin ihtiyaçları sayılıdır. Bir köylüye bütün olumsuz şartlar altında sığınabileceği bir yer gösterirseniz, ümit verirsiniz karnını doyurma ihtiyacından başka şeylere de ihtiyacı olduğunu fark edecek, yaşamını tanzim etmeye başlayacaktır. İhtiyaçlarındaki çeşitlilik, yeni bir yaşam kurma arzusu, onun “mübadele-i ayniye” yaklaşımından “mübadele-i nakdiye” devresine taşıyacak, nakit paraya ihtiyacı olduğunu anlayacaktır. Bunun için bankalar kurmak gerekir. Fakat Ziraat Bankasının muayyen şartları ve sebep olduğu düşünülen olumsuz durumlar, bu bankayı, köylünün nezdinde korkunç bir müessese hâline getirmiştir. Köylüler, mahdut fikirli adamlar olduğu için, sıkı bir teftişe tabi tutulmazlarsa ellerine geçecek sermayeyi iyi kullanamazlar. Ziraat Bankası ise bu teftişi yapacak durumda değildir.

Kurulacak bankalar, köylünün hayatını anlayan, tanıyan bankalar olmalıdır. Yazar burada, Almanya’daki “Reiffeisen” bankalarından bahseder. Bu banka, fakir çiftçileri himaye etmek maksadıyla altmış kişi tarafından kurulmuş küçük, anonim bir bankadır. Çiftçilere tohum, hayvan, gübre satın almaları; ahır, ambar bina etmeleri maksadıyla on sene vade sunarak cüzi faizle kredi vermektedir. 1862’de, yani kuruluşundan altı yıl sonra dördüncü şubesini açmıştır. Yirmi iki sene içinde şube sayısı 895’e ulaşmıştır. Şubeler, nüfusu 400’ü bulan köylerde veya kazalarda kurulmakta, idare heyeti de şubeyi açma teşebbüsünde bulunanlar tarafından seçilmektedir. Bankanın işleyişini takip eden ikinci bir heyet vardır ki bunlar maaşsız çalışmakta, yalnızca kasadar bir miktar ücret almaktadır. Bütün bu çeşit bankalar bir merkeze tabidir. Belli zamanlarda kontrolleri vardır. Bizde de böyle bankalar kurulmalıdır. Yazıda hem özel teşebbüse dikkat çekilmekte hem de birlikte hareket edilmesi, iş bölümü yapılması gibi durumlar gösterilmektedir. Her şeyin hükûmetten beklenilmemesi özellikle dile getirilmektedir.

F... Bey, “Esnaf İçin Terakki Yolları-3” (F..., 1329b:245-248) yazısında, loncaların ameleye sağlayacağı imkânlar üzerinde durur. Selanik Yunanlıların eline geçince, Yunanlılar Türk amelelerin hepsini kovarlar. Kavala’daki mabetleri yapanlar arasında dahi Müslüman kimse kalmamış; ama Yunanlılar bir ordu gibi İstanbul’a dolmuştur. İstanbul’da Alman, İtalyan amele de vardır. Tek farkları başlarındaki kasket olmasına rağmen, bunlar Türklerin iki üç misli fazla gündelik almaktadır. Türk mimarisini diriltmeye çalışan Evkaf İdaresi ise Türk amelesinin bu durumuyla hiç ilgilenmemektedir. Oysa kanunlara göre kumpanyalar, sadece amelebaşını kendi memleketlerinden getirebilir, ecnebi amele kullanamaz. Hâlbuki yabancı amele de bizim amelelerle rekabet hâlinindedir. Yazar, hükûmetin buna dikkat etmemesine şaşır. Frenk memleketlerinde “pirinç nazariyesi” denilen bir yaklaşıma göre amelenin ücreti tek başına yaşıyor olmasına ya da bakacağı bir ailesi olmasına göre değişmektedir. Eğer Türk amelelerin bir loncası olsaydı, bu loncalar hükûmete müracaat ederler ve sorunu çözerlerdi. 10 Temmuz’dan sonra kurulan loncalar kısa sürede kapanmışlardı. Yazara göre “bugünkü Türklerin ve Şark’ın en büyük derdi, yaptıkları şeylerde düşüncenin en az payı bulunması”dır. XX. asırda yaşayabilmek için bu asrın silahlarını kuşanmak gerekir. Loncaların kuruluş felsefesinde de fikir, “asrın kırılmaz silahı” konumundadır. Amelenin müşterek ihtiyaçları, müşterek arzuları olduğu sürece loncalara da ihtiyaç olacaktır. Yazar bu noktadan sonra loncaların ameleye kazandıracığı şeyler üzerinde durur. Bunlar arasında amelenin ücretinden sağlığına, sosyal hayatına kadar her şey vardır. Aynı zamanda ameleye sanat bilgisi vermek, onu geliştirmek için mektepler açmak, dersler, konferanslar vermek, işsiz ameleye iş bulmak gibi pek çok imkânla da ameleyi tanıştıracaktır. Yazarın buradaki amacı, birlik beraberlik duygusuyla hareket edildiği takdirde her zorluğun üstesinden gelineceğine dair inancı vurgulamaktır. Loncalar, zamanın sendikalarıdır. Burada amele, sadece bir kol gücü olarak görülmemekte; toplumun bir ferdi olarak insanî tarafıyla dikkate alınmaktadır.

F... Bey, “Esnaf İçin Terakki Yolları-4”te (F..., 1329c:277-280) içtimaî inkılâbın gerekliliğini, bugüne kadar yaptığımız inkılâplarda memleketin ruhunu ihmal ettiğimizi, bütün tarihî inkılâplarımızda askeri düşündüğümüzü, esnafın terakkisi için çaba sarf etmenin aklımıza gelmediğini söyler. Ancak bir memleketin yenilik ve çalışma hayatı, süngülerin gücüne dayandırılmaz. Burada önemli olan halkın ruhuna hitap edebilmek, onun dimağını doyurmak, çalışmasına enerji katmaktır.

İptidâî eğitim bir millet için en temel eğitimidir. Hiçbir millet bundan mahrum kalmamalıdır ama acaba evine götüreceği ekmeği düşünen bir köylüye, bilgi ihtiyacı nasıl fark ettirilir? Bu nedenle içtimaî inkılâbın yolu, önce millette sanat meşalesini yakmaktan geçmektedir. Çalışan ve kazanan bir toplumun kesesinde ve kafasında inkılâp kendiliğinden gerçekleşmeye başlayacaktır. “İçtimaî inkılâp Osmanlıların kurtuluş sabahıdır”. Yalnız bir memlekette midenin ihtiyacından daha büyük bir ihtiyaç vardır ki o da okumaktır. Osmanlı, hem geride kaldığı ilim kafflesine yetişmek hem de midesini doyurmak zorundadır. Osmanlı’da içtimaî inkılâbı sağlayacak en temel şey, sanata ve sanatkâra değer verilmesi, aşağılanmamasıdır. Çünkü bir memleketin esnafı, o memleketin kan damarlarıdır. Bunların bir günlük durgunluğu, o memleket hayatında pek fena saniyelerin geçeceğini gösterir.

Hayatını ekincilikle geçirenler, sarf ettikleri emekle doğru orantılı bir kazanç elde edememektedir. Bütün buna rağmen ekinciliği sürdüren bu kimseler, vergisini öyle ya da böyle ödemek zorunda olduğunun farkındadır. Aslında ekmeye devam etmesinin “zaruret” ve “itiat” gibi iki nedeni vardır. “Zaruret”, ömrünü toprağa attığı tohumdan gelecek bereket hayaliyle geçirmesindedir. “İtiyat” kısmındaysa hep atadan babadan kalan tarlanın kendisine iyi bir hayat sağlayacağına dair duyulan inanç vardır. Zaten bildiği yegâne sanat da ekinciliktir. Oysa Avrupa, demir ve kömür sayesinde başka bir yolda ilerlemekte, çiftçilik eski değerini kaybetmektedir. Avrupa’nın buğday ihtiyacını Rusya ve Amerika’nın temin etmesi, bu iki ülkenin, aynı zamanda, Avrupa’nın hem içtimaî hayatını hem de piyasasını kontrol etmesini sağlamaktadır. Üstelik halkın devlete ödediği vergiler de Avrupalıların cebinden çıkmaktadır. Avrupa, Amerika, Rusya memleketlerinde “insanı hissî kanunların değil iktisadî kanunların idare ettiğini gözle görmek kabildir”.

Çiftçinin ihtiyacını ve ne yapması lazım geldiğini tespit etmek ve çözüm üretmek, hükûmetin vazifesidir. Eğer bunları yapabilirsek Rusya’nın ve Amerika’nın rolünü oynamak, memleket için bir hazinenin kaybedilmiş kilidini bulmak gibi olacaktır.

“Esnaf İçin Terakki Yolları-5” (F..., 1329d:315-317) yazısında F... Bey, “teşebbüs-i şahsî” kavramı üzerinde durur. Memlekette esnafın çok çalıştığını ama maksatsız, silahsız, hedefsiz çalıştığını; kendilerini içten içe tüketen mikroba karşı tedbir almazlarsa birgün kurumuş bir ağaç gibi kalacaklarını söylemektedir. Bu mikrop her gün sayıları artan Avrupa mamulâtı ve halkıdır. Buna iki yolla engel olunabilir: Birincisi, Avrupa’dan gelecek eşyaya gümrük resmi koymak ve satışını engellemek; ikincisi çalışmanın yolunu öğrenmektir. İlk şart gerçekleşemediğine göre, çalışmanın yolunu öğrenmek en akılcı çaredir.

Teşebbüs-i şahsî düşüncesi, Meşrutiyet döneminde çok konuşulmuş ama beklenen netice ortaya çıkmamıştır. Cemiyet hayatında imdat umulan bu tek silahı, başka bir suretle kullanmak gerekmektedir: Herkesin arzularının bir sel gibi akacağı şirketler. Herkesin küçük yardımlarıyla oluşacak şirketler, Osmanlı’da da ticaretin ruhuna büyük bir cesaret verebilir. Çünkü bu şekilde oluşmuş şirketler, eğer iflas gibi büyük bir zarara uğrarsa bu zarardan herkes payı kadar etkilenecektir. Bundan dolayı şirketlerin yapmaya cesaret edemediği/edemeyeceği işleri bir şahsın yapması beklenmemelidir. İşte bu nedenle teşebbüs-i şahsî düşüncesini ferdiyetten kurtarıp şirketler sahasına naklederseniz memleketin ihtiyacı karşılanmış, can çekişen esnaf da diriltilmiş olur.

Yazar bu noktada iki esnaf grubunun durumuna değinir: saraçlar ve taşçılar. Saraçlar, eğer el ele verip bir şirket kurarlarsa bugünkü elim hâllerinden kurtulabilirler. Bunu ancak yardımlaşarak yapabilirler. Hükûmetin de böyle bir girişime ihtiyacı vardır. Bir araya gelerek oluşturacakları birikim, onların fabrika açmalarına yetmese bile en azından borç alacakları bankalara karşı bir teminat olabilir. Faiz miktarını azaltabilir. Anonim şirket kurabilirlerse bununla hisse senetleri alabilirler. Aslında memleketteki bütün esnafın, böyle bir sandığa ihtiyacı vardır.

Taşçılar da saraçlar gibi zor bir dönemden geçmektedir. Çünkü mermerlerin yerini, Avrupa dökmesi mozaikler almaya başlamıştır. Yeni yapılan binalarda daha çok bunlar kullanılmaktadır. İktisadî kanunlar, ucuzun pahalının üstüne, iyinin fenanın üstüne kaim olacağını söylemektedir. Mermer, mozaikle mukayese kabul etmez. Avrupa’da mozaik bir zaruret neticesi olarak kullanılmakta, bizde taklit mesabesinde durmaktadır. Taşçıların yapacağı şey, birleşerek mozaik imalini ele geçirmeleri, fiyatını yükselterek satışına engel olmalarıdır. Çünkü mozaik yapanlar, mermer kırıntılarını, dükkânlardan, taş ocaklarından almaktadır. Eğer taşçılar birleşip mozaikçi

kendileri yapmaya karar verirlerse mermer kırıntılarını onlara satmayacaklar ya da on misli fiyat isteyerek malın fiyatını yükselteceklerdir. Mal pahalılaşacağı için satışı azalacaktır. Bunu yapmak için bir sermayeye ihtiyaçları da yoktur. Yardımlaşmaları sayesinde taşçılığın bir alt şubesi gibi görülebilecek mozaikçiliği ele geçirir, kazancına da kendileri sahip olurlar.

F... Bey, ticaret ve sanatın memleketler fetheden bir yılan kadar zehirli iki silah olduğunu söyleyerek sözü tröst ve kartellere getirir (F..., 1329e:330-332). Tröstleri teşkil eden müstahsiller ve fabrikacılarıdır. Bunları, rekabet korkusu ortaya çıkarmıştır. Yazar, Şark'ın fabrikacıları olarak gördüğü sanat erbabının aynı maksat etrafında birleşmesi gerektiğini; bu birleşmenin gerekliliğinin hayat ve yaşama zaruretinden doğduğunu dile getirmektedir. Örnek olarak şekerçi, taşçı, kunduracı esnafını ele almaktadır.

İstanbul'daki bütün şekerçilerin birleşmesi, tek vücut hâline gelmesi, bir şirket oluşturması, onlara çok şey kazandıracaktır. Bundan onlar kazandığı gibi memleket de kazanacaktır. Şekerçiliğin ihtiyacı olan bütün levazım, bu şirket tarafından hazırlanacak, Rusya ve Amerika'dan getirilen ham maddeler, memleketin imkânlarıyla karşılanacak, kendisine başka bir rakip olmadığı için ihtiyaç duyduğu pek çok ürüne daha uygun fiyatlarla sahip olacaktır. Zaten bu, dünyanın her yerinde böyle olmuştur. Elde edilecek yüksek kâr, şekerçileri bu gayeye yöneltebilir. Bunun faydasını kısa zamanda anlayacaklar, eskisinden çok kâr edeceklerdir. Yazar burada, Amerikan Standart Oil şirketinin elde ettiği gelirden ve kâr dağıtımından da söz eder.

Taşçılık sanatında da bu çeşit bir ittihat gerçekleşirse memleket kısa zamanda İsviçre'ye dönebilir. Elle, binbir meşakkatle yaptıkları işleri, makineler vasıtasıyla daha kısa sürede yapabilirler. İnce işçilik, uzun zamandır iflas etmiştir. Taşçılık zamana uygun şekilde kendini geliştiremediği için taşçılar, büyük bir hayal kırıklığı yaşamaktadırlar. Aynı yolu kunduracılar da izlerse, sermayelerini birleştirip bir fabrika açarlarsa sadece askerî siparişler bile onların keselerini dolu tutmaya yetecektir.

Yazar, sanat erbabının bu şekildeki ittihadının memleketin menfaati için vicdanî bir mecburiyet olduğunu söyler. Tabiatın kanunu, zayıfların birleşmesidir. Esnafımız birleşerek medenî hayatın bu silahını kuşanmalıdır. Bu onların hayata tutunabilmesi için de bir zarurettir.

F... Bey, "Esnaf İçin Terakki Yolları-7" (F..., 1329f:346-348) yazısında, yine esnafımız ve köylümüzün birleşerek iş yapması üzerinde durur. Ekincilikte birleşmenin pek mümkün olmadığını, ancak başka hususlar için birleşebileceğini söyler. Fransa'da 17.000'e, Almanya'da 20.000'e ulaşan bu birleşmeler, şekil ve maksat itibarıyla farklıdır.

Yazar, Ziraat Sendikalarını ele alır. Bunlar, çiftçilik için gerekli alet ve eşyanın birlikte alınması maksadıyla kurulmuştur. Bu anlamda ziraate katkıları çoktur. Köylüye iyi tohum temin etme, iyi gübreyi kullanırma gibi faydalarının yanında harman, buhar, kirizme makineleri gibi makineleri alarak köylünün medeniyetten istifadesini de sağlamışlardır. Bunun yanı sıra "bazı şeyleri satmak veya istihsal etmek" için oluşturulmuş şirketler vardır. Bir malı iyi bir fiyata satmak için malın iyi olması yetmemektedir. Bu işte bir maharet de lazımdır. Bu anlamda Almanya'da "müşterek buğday satışı" iyi sonuçlar vermiştir. Bizde köylünün harman zamanı nakit parası bulunmadığı için borçluları sıkıştırınca, hükûmete vergisini vermesi gerekince köylü, mahsulün bir kısmını satmak zorunda kalır. Tüccarlar da bundan yararlanır, fiyat kırar, ucuza alırlar. Almanya'da çiftçiler birleştikleri için mahsul bir ambara yığılır. İşten anlayan ehil insanlar, lazım gelen şeyleri yaparlar, mahsulü güzelce muhafaza ederler. Bunlar karşılık gösterilince banka tarafından çiftçiye cüzi bir faizle borç verilir. Bizim çiftçilerimizin de buna benzer birlikleri kurmaları, kendi menfaatlerinedir.

Muhittin Bey, "İktisadî Hasbihâl-1: En Büyük Eksişimiz" (Muhittin, 1329a:46-48) başlığıyla kaleme aldığı yazısında, geçmişle hâl arasında bir karşılaştırma yaparak iktisaden içine düştüğümüz vahim durumu özetledikten sonra, kurtuluş çareleri üzerinde durur. Öncelikle Allah'tan umut kesmemek gerekir. Çünkü her istediğini yapabileceğine inanmayan insan başarılı olamaz. Burada dinin emirleri anlatılır. Ayet ve hadislerden örnekler verilir. Bizim en büyük eksişimizin dünyaya önem vermemek, hiç ölmeyecekmiş gibi çalışmamak olduğunu vurgular:

"Sonra bakınız Peygamberimiz ne buyuruyor: 'Ey Müslüman, ahiret için yarın ölecekmiş gibi çalış. Dünya için hiç ölmeyecekmiş gibi uğraş.' Hiç ölmeyecekmiş gibi ne zaman uğraştık? Yollarımız, evlerimiz, sokaklarımız virane hâlinde. Sanat, ticaret bütün dünyayı kaplamış iken bizden

kim bunlara ehemmiyet veriyor?.. ‘Allah kazanan kullarını sever.’ hadis-i şerifini unuttuk mu ki bugün kazanmak nedir, nasıl olur? Bilmiyoruz.”

Bir millette ilerlemeyi, gelişmeyi sağlayanlar, kazananlardır. Avrupa’nın ilerlemesi, sanat ve ticaret erbabı sayesinde olmuştur. Buradan bir sınıf çıkmıştır. Bizde eksik olan budur. Böyle bir sınıfın ortaya çıkmasını sağlayacak şartlar arasında eğitim unsuru en başta gelir. Muhittin Bey, bizde bunun yokluğunu vurgular. Bu sınıfı yetiştirmek için en mühim şeyin “Nasıl yetiştirilir?” sorusuna cevap bulmak olduğunu söyler. Her şeyi hükûmetten beklememek gerektiğini; bizim hükûmetimizin bazı noktalarda elinin kolunun bağlı olduğunu; millî himayeyi hükûmetin yapamayacağını; kapitülasyonlar dolayısıyla gümrük vergilerini artıramayacağını; ecnebileri bu gümrük vergisi artışına ikna etse bile bu verginin bizim vatandaşımıza ödettirileceğini belirtir. Eğer hükûmet yabancılarla rekabette bizi koruyamıyorsa biz milletçe çok çalışarak, hükûmetin yapacağından daha şiddetli bir himaye usulü buluruz der: Millî himaye. Tüccarlarımızı, sanatkârlarımızı kendimizin koruyabileceğini, bizde olmayan bu sınıfı “ticaret ve sanat sınıfını”, bizim teşkil edebileceğimizi anlatır.

Millî himaye (Muhittin, 1329b:53-56), alışverişi her ne olursa olsun kendi milletinden yapma usulüdür. Böylece bize ait olan bir sermaye oluşacak; kendi esnafımız güçlenecek, bu da devletin güçlenmesini getirecektir. Yabancıların bunu pek güzel yaptıklarını, kendi milletlerinden başkasından alışveriş yapmadıklarını, bunu yaparlarsa kendilerinden olan esnafın güç duruma düşeceğini, dükkânlarını kapatmak zorunda kalacaklarının farkında olduklarını belirtir. Yazıda, yabancından kasıt, gayrimüslimlerdir; ancak bu yazılarda gayrimüslimler yabancı olarak adlandırılmaktadır. Balkan Savaşları esnasında, içimizdeki gayrimüslimlerin kendi milletlerine yardım ettikleri, Türk’ün parasının Türk’e karşı silah olarak kullanıldığı inancı yaygındır. Bundan dolayı gayrimüslimler de yabancı olarak görülmekte Türk/Müslüman kesimde de herkesin üzerine düşeni yapması gerektiği belirtilmektedir. Yazar, bazı örneklerle yazısını geliştirir. Birbirimize destek olmamızın lüzumunu vurgular. Alışverişlerimizdeki boşvermişliğin bize neler kaybettirebileceğini gösterir. Davranışlarımızdaki olumsuzluklarımızı dile getirir. Birbirimize itimat etmediğimizi, yardımlaşmadığımızı, dinimizin emrettiği birlik beraberlik duygusunu unuttuğumuzu, bir şirketimizin kurulmasının ya da batmasının umurumuzda olmadığını söyler.

“İşte (millî himaye) odur ki ahali kendi milletinden olmayanlardan alışveriş etmez, birçok şeylerden mahrum olmaya katlanır; fakat parasını başkalarına verip de milleti fakirliğe düşürmez. Millettaşlarından yalnız birinin bir teşebbüsünü (millet işi) bilir, ona yardım eder.

O hâlde bizim kadın, erkek; genç, ihtiyar ilk ve en büyük vazifemiz, millî himayede atılacak ilk adım kendi millettaşlarımızdan, kendi dindaşlarımızdan alışveriş etmek paramızın kendi milletimizde kalmasına kıskanırçasına gayret etmektir.”

Bu millî himayenin ilk aşamasıdır. İkinci aşama ise çöküp gitmiş olan sanat ve ticareti canlandırmak için çalışacaklara para bulmak, acemileri yetiştirmektir. Muhittin Bey, bunun için dört yol önerir. Bu dört yoldan en uygun olanının “meci usul” dediği usul olduğunu, kurulacak imece şirketleriyle iktisadî hayatımızın canlanacağını belirtir. Bu şirketler vasıtasıyla ahali bankaları da açılacaktır. Eğer ilerlemesini, memleketimizin zenginleşmesini sağlamayı, ticaret ve sanat hayatımızın canlanmasını istiyorsak el birliğiyle imece şirketlerini kurmak için çalışmalıyız.

“İktisadî Hasbihâl-3: İmece Şirketleri” (Muhittin, 1329c:69-70) yazısında imece şirketlerinin nasıl kurulacağı, milletin birbiriyle nasıl yardımlaşacağı, özellikle “İslâm” ve “yabancı” vurgusuyla ele alınır. Bu şirketler, “herhangi bir mal, bir işte ticaret yapmak için bir kasaba, bir köy, bir mahalle halkının, aynı sanatı gören esnafın, bir yerdeki çiftçilerin mallarını, paralarını, topraklarını bir araya getirerek el birliği ile çalışmak üzere yaptıkları şirketler”dir. Esnaf için, çiftçi için, işçi için pek çok faydası vardır. Bunların gerekliliğini, faydalarını halka bıkmadan, usanmadan anlatmak lazımdır. Bu tür şirketlerden en kolay kurulabilir olanı “istihlâk imece şirketleri”dir. Bakkallar, bunun en can alıcı kısmıdır. Bakkalların varlığını, büyümesini ve gelişmesini, ticaret hayatını ele geçirebilmemizin olmazsa olmazı olarak gösterir:

“Bize hemen şimdi en çok lazım olanı budur. Çünkü en çok sarf ettiğimiz şeyleri bakkaldan alırız. Hâlbuki dikkat ediniz: Yalnız İstanbul’da değil, her tarafta köylerde, kasabalarda bakkalların hemen kâffesi Türk değildir. Yabancılardır. Şimdiye kadar onları aramızda yaşattık, paramızı

kendilerine verdik; artık bundan böyle gözümüzü dört açalım, onları aramızdan kaldıralım. (...) O hâlde, tatalım ki, mahallede ya(hut) köyde iki yüz kişiyiz. Hepimiz yarımşar lira vererek ‘bir istihlak imece şirketi’ kurarız. İçimizden okuryazar, iş bilir olanları ayırırız. Bunlar bir bakkal dükkânı açarlar, içine defter tutmasını, hesap yazmasını bilir aylıklı birini koyarlar; onu daima gözaltında bulundururlar, herkes, tekmiil mahalle, köy halkı o dükkândan alışveriş eder. Şüphesiz, o Türk olmayan yabancı bakkal da satacak müşteri bulamayınca kalkar gider. Biz de artık paramızı düşmanlarımıza iane yapıp gönderenlere vermeyiz. Hem de elimizden çıkmış olan ticaretimizi tekrar ele geçiririz.”

Mehmet Emin Bey, “Türkmenler Obasında” (Mehmet Emin, 1329:25-26) adlı yazısında, Karagöl yaylasında 500 davarı olan bir Türkmen obasında koyunların kırkılıp yünleri yıkandıktan ve kurutulduktan sonra yünleri kasabaya götürüp satma aşamasındaki hazırlıkları, heyecanı dile getirir. Bir Türkmen çocuğun bu yünlerin nereye gittiği sorusu üzerine yazar, Osmanlı’daki iktisadî sistem üzerine eleştiride bulunur, ham maddeyi mamul hâle getiremeyişimizden dolayı yakınır. Buradaki yakınma, Osmanlı’nın hâlâ tüketim toplumu konumunda olması, üretim toplumu konumuna geçememesi üzerinedir. Yazar, genç neslin neler yapması gerektiğini anlatır:

“Güzel çocuk, senin sorduğun şeyi o bilmiyorsa ben biliyorum, gel, sana ben söyleyeyim! Senin babanın götürdüğü bu yünlerle biz Osmanlıların başımıza giydiğimiz fesleri yaparlar, ananın bacın için ısmarladığı şalları yaparlar, sizin yarın öbür gün göçeceğiniz kışlağın ovalarında yetişen pamuklarla da biz Müslümanların feslerimize sardığımız sarıkları yaparlar; senin sırtına giydiğin gömlekleri yaparlar, kimler mi yaparlar? Frenkler yaparlar, yabancılar yaparlar, oğlum!. Bunları biz niçin yapmıyoruz öyle mi? Çünkü bizler yalnız kılıcımızın hakkıyla geçinmek, fethettiğimiz memleketlerden aldığımız ganimet mallarıyla, haraçlarla yaşamak yolunu tutmuştuk! Sanaat ve ticaret ehli olmaktan uzak durmuştuk. Bugün zaman değişmiş, kılıç hakkıyla geçinmek, ganimet mallarıyla, haraçlarla yaşamak yolları kapanmış olduğu hâlde biz hâlâ zanaat ve ticaretin değerini bilmiyoruz. Bilmediğimiz için de işte böyle aç ve çıplak kalıyoruz; zelil ve sefil oluyoruz. Frenklere, yabancılar gelince: Onlar bizim toprağımızda yetişen şeyleri ellerimizden ölü bahasına satın alıyorlar. Kendi memleketlerine götürüyorlar; fabrikalarında işliyorlar, sonra yine bize ağırınca altına satıyorlar. Bizim paramızla pulumuzla zengin oluyorlar ve bahtiyarca yaşıyorlar. Bari sizler; sanaat ve ticaret ehli olunuz da bizim muhtaç olduğumuz şeyleri yapınız, bizleri Frenklere, yabancılar, köle olmaktan kurtarınız. Ah hiç olmazsa çocuklarınızın kundaklarını, cenazelerinizin kefenlerini olsun kendiniz yapınız.”

“Esnafımız” yazısında (Esnafımız, 1329:39-40) yazar, esnafımızı düşünme vaktinin geldiğini, bir süredir işsiz güçsüz kaldığımız için fakirliğin de yakamıza yapışmış durumda olduğunu, küçük, az gelirli bir memuriyet için 400’den fazla talip çıktığını, aralarında Hukuk Fakültesi mezunlarının da bulunduğunu belirtir. Gençleri devlet hizmetini düşündükleri için eleştiriyor. Onlar hem kendilerine hem de vatanlarına yarayacak daha hayırlı işler yapabilirler. Bu yolda, gençleri teşvik etmek gerekir. Halkımız da memuriyet yerine bir ticaret işi yapmaya yönelmiş insanımıza rağbet etmelidir. Yazar örnek olarak Bâbıâli Caddesi’nde iki Müslüman arkadaşın Nimet adıyla açtıkları pek güzel ve temiz bir lokantayı gösterir. İlk zamanlar buraya rağbet olmuş ama bir süre sonra karşısına birisi Double D isminde bir lokanta açmış. Burası Nimet’ten daha fazla kazanır olmuş. Yazar okura soruyor: “Bir Double D’nin hatırı için bir Nimet kapansın mı? Bizde hiç mi cins muhabbeti kalmadı?” İstanbul’un Müslümanlarla meskûn mahallelerini dolaştıkça gördükleri onu mutlu eder. Saraçhane tarafında İslâm dükkânlarını görür. Tesadüf ettiği “Türk Bakkaliye Mağazası” dikkatini çeker. Oralarda oturan İslâm kardeşlerimizin Türk bakkalından alışveriş yapmasını tavsiye eder. Böyle olursa Türk bakkalların sayısı artacak, halkımız da zenginleşmeye ve iş gücü tutmaya başlayacaktır. Aynı semtte kunduracı Bursalı Mehmet Usta’nın camekânında gördüğü ayakkabıları beğenir. Bunlar, yerli malı olduğu için hem sağlam hem de ucuzdur. Halkımız kendi esnafımızdan alışveriş yapmalı, parasını başka yerlere vermekten sakınmalıdır. Yazar burada, “Biraz da kendi cinslerinden olanları düşünüp onları kazandırmaya çalışmalıdır.” diyerek millî bir duruş sergilemekte, millî davranışı halk katına yaymaya çalışmaktadır.

Maraşlıoğlu, “Bir İslâm Çarşısı” (Maraşlıoğlu, 1329:24) yazısında, yerli esnafların sayısının artmasından duyduğu memnuniyeti paylaşır. Şehzadebaşı’nda karşılaştığı Hersekli Abdullah Efendi’nin berber dükkânı, Şamlı Selim Efendi’nin saz takımları dükkânı, hemen yanındaki saatler,

bisikletler, elektrikli fenerler satan Mehmet Salim Mağazalarını gururla seyrederek. Onları Karşıyaka'daki süslü mağazalarla karşılaştırır. Necati-Memduh biraderlerin kâğıt ve kitap mağazasına uğrar, alışveriş yapar. Maliye Nezareti karşısındaki fakir çorapçı Hacı Mustafa Efendi'nin makinede kendi elleriyle yaptığı keten çoraplardan alır. Bu çorapları Avrupa fabrikalarının fildekoz çoraplarından daha ucuz ve daha sağlam bulur. Maraşlıoğlu'nun buralardan okuyucularını haberdar etmesinin nedeni, alışverişi bu "İslâm Çarşısı"ndaki mağazalardan yapmaları konusunda teşvik etmektir. Amaç, yerli sermayenin güçlendirilmesi için yerli esnaftan alışverişi bir alışkanlık hâline getirmektir. Ona göre, yerli sermayenin güçlenmesi, memleketin güçlenmesi demektir.

"İslâm Ticareti" başlıklı (İslâm..., 1329:351-352) yazıda memlekette ticaret hayatında görülen uyanıklığın sevindirici olduğu vurgulanır. Bir memlekette alınının teriyle elinin emeğiyle çalışanların çoğalması, o memleketin ahlakını da düzelterek. İşsizlik, ahlaki çürüten sebeplerden biridir. Çalışanlarının, kazananlarının çok olduğu bir memleket zengin olur, yabancıların iktisadî esaretinden kurtulur. Oysa memlekette halk fakir ve işsiz olduğu için Avrupalıların boyunduruğu altında inlemektedir. Çalışmak, başarmak ve kazanmak, bir memleketi zenginleştirir. Zenginlik, o memleket için kuvvettir. Bu kuvvet, insanın yaşamını değiştirdiği gibi memleket hazinesinin dolmasını, ordu ve donanmanın güçlenmesini de sağlar. Böylesi bir kuvvet, sözünüzün dinleneceği, hatıranızın sayılacağı anlamını da taşır. Yazar burada Üsküdarlıların sessiz sessiz çalışmalarının, ticaret müesseselerini artırmalarının müteşebbislerin de heves ve gayretini artıracaklarını söyler. İstanbul'a ve Anadolu'ya seslenir. "Ya Allah" diyerek işe girişmelerinin, çalışmalarının, el birliğiyle çalışmalarının hem vatani kurtaracağını hem dini yükselteceğini dile getirir. Bu seslenişte "din kardeşlerimiz" hitabı önemlidir. "Allah çalışıp kazananları sever." hadis-i şerifi mecmuadaki iktisadî yazılarda en çok kullanılan ifadedir.

"Amele Sandığı" (Amele..., 1329:38-39) yazısında, *Tanin*'de çıkan bir haber, okuyucuların anlayabileceği bir Türkçe ile yeniden yazılmıştır. Buna göre Şehremanetine bağlı 2000'den fazla amele bulunmaktadır. Bunlar acınacak bir hâldedir. Emanet Encümeni, bunların durumuna bir çare bulmak üzere toplanmıştır. Amelenin çoğu, işleri dolayısıyla hastalandığından çalışmayınca kazanamamakta, açlıktan ölme tehlikesiyle karşı karşıya kalmakta, bir kısmı sokakta yaşamaktadır. Yazıda onların acılarını ve sıkıntılarını dindirmenin bir borç olduğu dile getirilmektedir.

Encümen, bir Amele Sandığı kurulması için talimatname hazırlamaya karar vermiştir. Böylece ameleler arasında birlik ve dayanışma ruhu güçlendirilmiş olacak, iş yapamaz hâle gelenlere, bu sandıktan yaşayabileceği kadar bir şey verilecektir. Sandıkta şimdilik bir sermaye bulunmadığı, Şehremanetinin mecdiye 20 kuruştan verdiği amele ücretini bundan sonra 19 kuruş olarak vereceği, artan 1 kuruşların da sandıkta biriktirileceği, 2000'den fazla amelenin olduğu İstanbul'da az vakit içinde bu paranın çoğalarak sermaye olacağı, Şehremanetinin mayıs ayından itibaren bu işe girişeceği, belediye dairelerine yazdığı emirle de bundan sonra alınacak amelelerin dinç ve güçlü olmasına dikkat edilmesi gerektiği belirtilmektedir. Yazar, sandıktaki sermaye yokluğuna dikkat çekerek 1 kuruşlarla paranın çok uzun zamanda birikeceğini, bunun zor olduğunu, belediyenin yeni bütçeden 2000 lirayı amele namına bu sandığa sermaye etmesinin iyi olacağını, her şeyi amelenin üstüne yüklememek gerektiğini söyleyerek bu kararı alan Şehremini Paşa ile arkadaşlarının kararının ne kadar insanî olduğunu onların vicdanına sorar.

"Amele Sandığı" yazısını tamamlar nitelikteki bir yazı, "Amele Nizamnamesi" (Amele..., 1329:40) başlığıyla mecmuada bu yazının hemen altında yer alır. Amelenin ve esnafın memleket için yaptıkları fedakârlıklar anlatılır. Böylesi bir nizamnamenin yapılıp yapılamayacağı konusunda endişeler dile getirilir. Çünkü Şehremaneti, arabacılar hakkında daha önce verdiği sözü tutmamıştır. Yine de nizamnamenin hazırlanmasını beklemek en doğru yoldur.

"Arabacılarımız ve Hamallarımız" (Arabacılarımız..., 1329:23-24) yazısında yazar, arabacılar ve hamalların Balkan Savaşları esnasında üzerlerine düşeni, fazlasıyla yaptıklarını söyler. Bunların arasında arabacıları, en hamiyetliler olarak görür. Savaş ilan edildiğinde hükümet, arabacıların arabalarını, hayvanlarını satın almak ister. Yüksek fiyatlar karşılığında da alır ama arabacılar sadece birer kâğıt verir. Bunlardan bir kısmı parasını alır, bir kısmı alamaz. Yine de buna ses çıkarmazlar. Bulabildikleri külüstür bineklerle işlerini yapmaya devam ederler. Binek arabacıları yaralı ve hasta, yük arabacıları eşya taşır. Bunlara ya az para verilir yahut da verilmez. Özellikle Üsküdar, Kadıköy,

Haydarpaşa ve Anadolu tarafındaki arabacılar hep parasız taşımacılık yapmışlardır. Bu adamlar, vergilerini de vermektedir. Tramvayların, otobüslerin çalışmadığı bu dönemde taşıma ücretlerini de artırmamışlardır. Müdafaa-i Milliye Cemiyetine gönderilen günde 70, 80 araba da Arabacılar Cemiyetinden gitmektedir. Denilebilir ki bir arabacı, kazancının onda birini Müdafaa-i Milliye'ye veriyor. Yazar, bunu kaç zenginin yaptığını sorar. En uzak noktalara kadar hasta götüren pek çok binek arabası da çoğu zaman para almadığı gibi hamallar da sırtlarında taşıdıkları asker yüklerinden çok defa para almamaktadırlar. Yazara göre, arabacılarımızın, hamallarımızın, kayıkçı ve mavnacılarımızın vatan için yaptıkları işler saymakla bitecek gibi değildir. Millet, bu fedakârlıklarından dolayı bunları unutmamalıdır. Hükûmet ve belediye de onları takdir etmeli, destek olmalıdır.

Halkıseven, "Pahalılık Meselesi" (Halkıseven, 1329:189-190) yazısında bu konuyu dikkatimize sunmakta; amele, gündelikçi, küçük esnaf ve küçük memur için bu durumun hayat memmat meselesi olduğunu söylemektedir. Birkaç gazete, bu duruma ilgi göstermiştir. Hatta belediye başkanıyla röportaj yapanı da vardır. Gazete, hükûmete ve belediyeye nasihat vermekte, pahalılığa çözüm bulacak olanın onlar olduğunu belirtmektedir. Belediye reisi ise belediyenin bir şey yapamayacağını, asıl halkın kendisinin uğraşması gerektiğini, birtakım şirketler kurarak pahalılığı eksiltmeye çalışmalarını söylemektedir. Yazara göre belediye reisinin belirttiği böyle kimseler halk arasında neredeyse hiç yoktur. Çünkü "halk, birkaç yüz yıldan beri hükûmet ve memurların babalığı altında yaşamaya alışmıştır". Hükûmet ve belediye, bu meselenin ehemmiyetinin farkındadır. Belediye, türlü kooperatiflere önyak olabilir. Halk da söz konusu becerikli adamları bulup istihlal, istihlak cemiyetleri nedir, kooperatif ne oluyor, ucuz ev yapmak şirketleri neye derler bunları öğrenmeye başlamalıdır. Çünkü zaman kendisine uyamayanları ezip geçmektedir.

A.Y., "Haftalık Havadis" başlığı altında verdiği "Ziraat Nezaretinin Islahatı" (A.Y., 1329:184) haberinde, iktisadî hayatımızın tarıma ve hayvancılığa dayandığını belirterek Ziraat Nazırı'nın sözlerine yer veriyor. Tarımda ve hayvancılıkta yapılacağı söylenen şeylerin sözde kalmamasını temenni ediyor. Çünkü bu hayat damarları kuruyacak olursa memleketin hayatı bitecektir. Bunu sadece köylü kesim değil İstanbul'da memuriyet peşinde koşan genç kesim de düşünmelidir. Doğrüyusöyler de "Nestle Sütü ve Bazı Doktorlarımız" (Doğrüyusöyler, 1329:190-191) yazısında, tarım ve hayvancılıkta yerli malına rağbet olsun diye hükûmetin yabancı mallara fırsat düşükçe yeni vergiler koyduğunu söylüyor. Memlekette hayvancılığı geliştirmek, süt ürünlerini tercih edilir hâle getirmek gerekirken bazı doktorlarımızın Nestle'nin sütüne yönelik verdikleri raporu eleştiriyor. Yazara göre gümrükte rüşvet almak ne ise böylesi raporlar yazmak da aynı şeydir.

Bir Toplum Mühendisliği Örneği Olarak *Halka Doğru*

Üstlendiği misyonu kendisine ad olarak almış olan *Halka Doğru*, bu misyonunun gereğini yerine getirmek için olağanüstü bir çaba sarf etmiştir. Mecmuanın sayfaları arasında, halkın sorunlarının tespitinde ve çözümünde, sık sık dile getirdikleri memleketin münevver kesime duyduğu ihtiyacın bir gereği olarak *Halka Doğru* yazarları, birer münevver insan kimliğiyle sorumluluklarının farkında olduklarını göstermektedirler. Denilebilir ki *Halka Doğru* ve devamı sayılabilecek *Türk Sözü* mecmuaları, birer sosyal sorumluluk projesidir. Mecmuanın yazar kadrosu da bu projeyi sağlıklı bir şekilde yürütmeye çalışan elemanlardır.

Yukarıda iktisadî hayatla ilgili görüşlerini aktardığımız yazarların tekliflerine baktığımızda, onları birer toplum mühendisi olarak kabul etmemiz de mümkündür. "Toplum Mühendisliği, hükümetler veya özel gruplar tarafından toplumun geniş bir kesiminin tavır ve sosyal davranışları üzerinde etkide bulunacak çabalara atıfla siyaset biliminde kullanılan bir kavramdır." (Toplum..., 2009). Bu anlamda *Halka Doğru*, çiftçiye, işçiye, esnafa, memura, zengine ve münevvere yönelik teklif ve telkinleriyle toplumsal mühendislik çabalarını başarıyla sürdürmüştür. Aslında bu çaba, *Halka Doğru*'yla birlikte, halkın sorunlarını esas alan önceki ve sonraki pek çok mecmuanın da üstlendiği bir çabadır. Özetlersek Türk münevverinin toplumsal vazifesi, onun yol göstericiliğine duyulan ihtiyaç, eğitimin halkın her kesiminde gerekliliği, halkın hükûmetten ve münevverlerden beklentisi, bankacılık sisteminde değişim ihtiyacı, ziraat alanda ilerleyebilmek için yeni tarım usulleri ve yeni makinelerin gerekliliği, işçi, esnaf ve köylü için yardım sandıklarının elzem olması, sendikalaşmanın faydaları vb. pek çok sorun, *Halka Doğru*'nun gündeminde yer almıştır. Bunlar

toplumun sadece o günkü sorunları değil, sonraki on yıllarda da çözüm bekleyen sorunlarıdır. Önemli olan akılcı yollarla bu sorunların çözümünü gerçekleştirmektir.

Bizde burjuva sınıfına ihtiyaç olduğuna dair sözlerin söylenmesi ve tartışılması, dönem açısından oldukça önemlidir. Bu tartışma, bizi sınıflı bir toplum olmaya doğru iteceğine çok daha sağlıklı bir zemin üzerinde yürümeye itmiş; Gökalp'ın kuramcılığında meslekî dayanışma olarak, diğer adıyla içtimaî tesanüt olarak kendini göstermiş; sonunda da Cumhuriyet döneminde halkçılık adıyla sistemleşmiştir.

Emile Durkheim'in kolektif bilinç düşüncesinin tesiri, özellikle iktisadî yazılarda oldukça belirgindir. Ferdin "ben" değil, "biz" demesini sağlamak, onda buna yönelik bir bilinç oluşturmak arzusu, yine içtimaî tesanüdün bir yansımasıdır. Bir araya gelerek ortak şirketler kurmak, yardım sandıkları oluşturmak, imece şirketlerini şekillendirmek hep bu düşüncenin versiyonlarıdır.

"Durkheim, kolektif bilinci bireysel bilinçten farklı kılarak 'dışsallık' ve 'baskı' olmak üzere iki nesnel niteliğe başvuruyordu. Toplumsal olay din, ahlâk, hukuk, mantık gibi türlü şekiller altında bireysel bilinçlere 'dış'tan geliyor, bireyin iradesi dışında ona zorla kabul ettiriliyordu. Durkheim, sosyolojiye bireysel bilinç ve bireysel tasarıdan bağımsız olan toplumsal bilinç ve toplumsal tasarımı sokmuştu" (Toprak, 2013:28).

Akçuraoğlu'nun, Muhittin Bey'in, F... Bey ve Ali Suat Bey'in eğitim, millî himaye, tarımda makineleşme, halk bankaları ihtiyacı, yardım sandığı gibi birçok şeyi hükûmetten beklemek yerine halkın kendisinin yapmasını önermesi, ferdi bilinci toplumsal bilinç hâline getirmek çabasının adımlarıdır. Çünkü devletin kapitülasyonlar gibi açmazları vardır. İktisadî anlamda Avrupa'yla rekabet edememek, eli kolu bağlı olmak, Türk münevverini, bu toplumsal bilinçlenme lüzumunu, toplumun her kesimine yayma vazifesini üstlenmeye zorlamıştır. Nitekim bu çabalar, süreç içerisinde meyvelerini vermiş, bunların bir kısmı Osmanlı devrinde bir kısmı Cumhuriyet devrinde gerçekleşmiştir.

Kooperatifleşme konusundaki telkinlerin hemen yanı başında müteşebbis insana duyulan ihtiyaç da belirtilmektedir. Kooperatifleşmeden kasıt, aslında üretilen malın değerine ulaşmasını, iktisadî bir kıymet hâline gelmesini sağlamak, çiftçiye ihtiyacı olan krediyi bulmanın yollarını göstermektir. Halkın ya da çiftçinin ihtiyaçlarına uygun kredileri verecek olan halk bankalarının kuruluşu da, bu bankalar küçük olduğu için, kooperatifler tarafından gerçekleştirilebilmektedir. Ancak müteşebbis ihtiyacı, bambaşka bir ihtiyaçtır ve bunu kooperatiflerin sağlaması mümkün değildir. Müteşebbis olabilmek için hem maddî imkânların yeterliliği hem kişinin eğitilmiş olması hem de daha fazla kazanç elde edebilmek için müteşebbis cesareti olması lazımdır. Bundan dolayı, zenginlerden beklentiler, yüksektir. Müteşebbis sorunu çözülemeyince, teşebbüs-i şahsî anlayışını yeni bir yoruma ulaştırmak gerektiği vurgulanmış, onun yerine imece usulüyle kurulan birliklerin bunu yapması beklenmiştir. Bilindiği üzere teşebbüs-i şahsî düşüncesi Prens Sabahattin'e ait bir düşüncedir.

Amele Yardım Sandığı kurulması gibi adımlar, bu adımların hayatî olduğu anlamına gelmektedir. Hastalık zamanlarında ve sakatlık durumunda çalışmama, kazanamama, bir sosyal güvencenin gerekliliğini olmazsa olmaz bir zorunluluk olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bunu neticesi, Cumhuriyet döneminde 1946'da Sosyal Sigortalar Kurumu ve 1949'da Emekli Sandığı'nın kurulmasını getirmiş; işçi, esnaf ve memur için bir sosyal güvenlik şemsiyesi oluşturulmuştur.

Millî bir kimliğe ulaşma, halkı yükseltmekle mümkündür. *Halka Doğru*, bu vazifeyi belli bir ölçüde yüklenmiş, millî bir bilinç kazandırmaya çabalamıştır. Her ne kadar Türk kimliğini sık sık dile getirirse de bu kimlik İslâm olgusuyla tamamlanan bir kimliktir. Bundan dolayı dinî duyarlıklar dile getirilmekte, sosyal hayatta karşılaşılan problemlere ayetlerden, hadislerden, Peygamberimiz ve İslâm büyüklerinin hayatlarından alınan örneklerle çözümler önerilmektedir. İslâm dükkânları, İslâm çarşısı tanımlamaları boşuna değildir. Buralardan alışveriş yapılması telkini de iktisadî hayatın ve sermayenin yerleşmesi anlamında okunmalıdır. Bunun Cumhuriyet dönemindeki yansıması, hayatın her alanında yerli malı kullanmayı, okullarda yerli malı haftaları düzenleyerek ferdi bilinçten toplumsal bir bilinç çıkarmayı getirecektir. Millî duyarlılık, böylece olgunlaştırılacaktır.

Halka Doğru, Balkan Savaşlarının ertesinde çıkan bir mecmua olduğu için dönemin hassas yapısını da yansıtan bir mecmuadır. Onun şanssızlığı, *Türk Yurdu* kadar tanınan, bilinen bir mecmua

olmamasıdır. Savaşın öncesi ve sonrasıyla sancılarını sayfalarına taşıması bakımından üzerinde çokça konuşulacak bir zenginliği de barındıran *Halka Doğru*, araştırmacıların haklı ilgisini beklemektedir.

KAYNAKLAR

- A.Y. (1329). Ziraat Nezaretinin ıslahatı. *Halka Doğru*, 23:184.
- Akçuraoğlu. (1329a). Halka. *Halka Doğru*, 22:169-172.
- Akçuraoğlu. (1329b). Halka-2. *Halka Doğru*, 23:177-178.
- Akçuraoğlu. (1329c). Halka-3. *Halka Doğru*, 25:193-195.
- Akçuraoğlu. (1329d). Halka-4. *Halka Doğru*, 27:209-211.
- Ali Suat. (1329a). Bir altının taksimi. *Halka Doğru*, 22:173-175.
- Ali Suat. (1329b). Halk ile konuşma. *Halka Doğru*, 40:313-314.
- Ali Suat. (1329c). Barışık olduktan sonra. *Halka Doğru*, 41:322-327.
- Amele nizamnamesi. (1329). *Halka Doğru*, 5:40.
- Amele sandığı. (1329). *Halka Doğru*, 5:38-39.
- Arabacılarımız ve hamallarımız. (1329). *Halka Doğru*, 3:23-24.
- Doğruyusöyler. (1329). Nestle sütü ve bazı doktorlarımız. *Halka Doğru*, 24:190-191.
- Esnafımız. (1329). *Halka Doğru*, 5:39-40.
- F... (1329a). Esnaf için terakki yolları-2. *Halka Doğru*, 32:245-248.
- F... (1329b). Esnaf için terakki yolları-3. *Halka Doğru*, 34:262-264.
- F... (1329c). Esnaf için terakki yolları-4. *Halka Doğru*, 36:277-280.
- F... (1329d). Esnaf için terakki yolları-5. *Halka Doğru*, 40:315-317.
- F... (1329e). Esnaf için terakki yolları-6. *Halka Doğru*, 42:330-332.
- F... (1329f). Esnaf için terakki yolları-7. *Halka Doğru*, 44:346-348.
- Halka Doğru*. (1329). Halkın Dedikleri, *Halka Doğru*, 1:1-2.
- Halkıseven. (1329). Pahalılık meselesi. *Halka Doğru*, 24:189-190.
- İslâm ticareti. (1329). *Halka Doğru*, 44:351-352.
- Maraşlıoğlu. (1329). Bir İslâm çarşısı. *Halka Doğru*, 3:24.
- Mehmet Emin. (1329). Türkmenler obasında. *Halka Doğru*, 4:25-26.
- Muhittin. (1329a). İktisadî hasbihâl-1: En büyük eksiğimiz. *Halka Doğru*, 6:46-48.
- Muhittin. (1329b). İktisadî hasbihâl-2: Millî himaye. *Halka Doğru*, 7:53-56.
- Muhittin. (1329c). İktisadî hasbihâl-3: İmece şirketleri. *Halka Doğru*, 9:69-70.
- Mühendis Faik (1329). Esnaf için terakki yolları. *Halka Doğru*, 29-30:229-232.
- Toplum Mühendisliği Nedir?. (2009). İstanbul, <https://sosyolojik.wordpress.com/2009/12/29/toplum-muhendisligi-nedir/> (13.02.2016)
- Toprak, Zafer. (2013). Türkiye'de Durkheim sosyolojisinin doğuşu. *Toplumsal Tarih*, 238:22-32.

KİMLİK VE KİŞİLİK KAZANDIRMA BAĞLAMINDA DİNİ ROMANLARIN SOSYALLEŞME SÜRECİNE ETKİSİ

Yrd. Doç. Dr. Ali BAYER*

ÖZET

İnsanoğlu yaratılışı gereği toplumsal bir varlıktır ve kendi varlığını toplum içerisinde bulmaktadır. Sahip olunan kimlik öncelikle bireyin dışındaki diğer insanlar tarafından yüklenmekte, ancak kendi çabalarıyla yeni kazanımlar elde edebilmektedir. İnsan biyolojik bir organizma olduğu kadar aynı zamanda sosyal bir varlık, bir kültür taşıyıcısı ve içinde yaşadığı toplumun bir ürünüdür. Bir toplumun yaşam biçimleriyle birlikte o toplumda yaşamak için gereken bilgi ve değerler, kişilerin içinde yer aldıkları gruplar aracılığıyla bireye aktarılır. Sosyalleşme, bir toplumun kendi dünya görüşünü, davranış modellerini, inançlarını, gelenek ve göreneklerini üyelerine aktarmak suretiyle yaygın bir kişilik tipini oluşturma sürecidir. Sosyalleşme, bireyin doğduğu andan itibaren başlayan ve hayat boyu devam eden bir süreçtir. Bu süreçte, başta aile olmak üzere okul, akran grubu ve kitle iletişim araçları özellikle de okunulan kitaplar önemli bir etkiye sahiptir. Sosyalleşmenin bir türü olarak dini sosyalleşme bireyin kendi toplumuna ait dini kültür unsurlarını, sembol ve değerlerini alıp kendi kişiliğine mal ederek dini kişiliğinin ya da kimliğinin oluşum sürecidir. Bu, gerçekte kişilerin dini kimliklerini ve şahsiyetlerini kazanmalarından ibaret bir süreçtir.

Edebiyat ve sosyoloji birbirinden kopuk alanlar değildir. Birey ve toplum hayatındaki değişimleri edebi metinlerde görebilmek mümkündür. Dini romanlar bireylerin kimlik ve kişiliklerinin oluşumunda özellikle gençlik döneminde etkili olmaktadır. Henüz sosyalleşmenin tamamlanmadığı göz önüne alındığında bu dini roman ve hikayelerin birey üzerindeki etkisi daha net görülecektir. Birey okuduğu roman/hikayenin kahramanıyla özdeşim kurmak suretiyle hayatın neredeyse her alanında roman kahramanının öngördüğü tarzda bir hayatı benimseme yoluna gidecektir. Özellikle 1980'li yıllarda dindar olarak nitelenen kesimin de şehirlerde yükseköğrenime olan talebi bu romanların okunurluğunu da artırmıştır. Bu çalışmada bu romanlarda dini aktörlerin dünyayı nasıl gördükleri, ona nasıl bir şekil verdikleri, olayları nasıl yorumladıkları ve gerçekliği nasıl algıladıklarını bu bağlamda yeni bir dini kişilik ve kimliğin nasıl oluşturulacağı ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Din, Sosyalleşme, Gençlik, Toplumsal Değişme, Dini Roman, Dindarlık

IN THE CONTEXT OF IDENTITY AND PERSONALITY GAIN OF THE EFFECTS OF RELIGIOUS NOVELS ON SOCIALIZATION PROCESS

ABSTRACT

Human being is intrinsically social being and continues to exist in a social environment itself. Owned identity being uploaded by other people outside of the individual priorities but the individual is able to obtain new achievements through their own efforts. Socialization is a process which starts when a person is born and continues lifetime that society have carried for way to traditions, costumes, beliefs, World view person. One of the most important institutions playing a role in the individual's socialization processes are family, the school, children of similar age group and mass media, particularly readable books, have a great impact at this process. The kind of socialization process is religious socialization that the individual elements of the religious culture of their communities, symbols and values of the process is the formation of the religious personality by taking goods to their personality or identity.

Literature and sociology areas are not disconnected from each other. Individuals and community life that is possible to see changes in literary texts. Religious novels in the formation of individual identity and personality are particularly effective during youth. The impact on individuals' religious novels and stories will be seen more clearly when considering the completion of socialization is not yet. Individuals read the novel / story of the hero 's life by setting up a life of identification in the manner envisaged by

* Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Din Sosyolojisi ABD Öğretim Üyesi

the protagonist will go to embrace almost every way. In particular, the demand in the higher education sector is described as devout city in the 1980s increased the readability of this novel. In this study how do they see in the world of religious actors in these novels , they gave him kind of a way , the event will reveal how to interpret the reality and how to detect that how to create a new religious personality and identity in this context.

Keywords: Identity, Socialization, Adolescence Social Change, Religious Novel, Religiosity.

Giriş

Dünya hızla değişmekte, bu değişimden Türkiye de nasibini almaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nın çalkantılı yıllarını geride bırakan Türkiye, 1970'lerin sonu 80'lerin başında tüm dünyada görülen "gençlik hareketleri" ülkemizde de görülmüş ve siyasi durum 1980 ihtilaliyle birlikte daha çok değişmiştir. . Gündelik yaşam deneyimlerinden politik tercihlere kadar birçok alanda yaşanan bu değişim edebiyatı da etkilemiştir. 1980'li yıllardan itibaren, edebiyatın öğretici yanı gerilemeye başlamıştır. Kültürün "daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi" olduğu bu ortamda edebiyat da eğlence endüstrisinin bir parçası olmaya başlamıştır(Gürbilek, 2001, s. 21, akt. Uğur, 2013: 47).

Ekonomik değişimlerin sonucu toplumsal yaşam da değişime uğramış, geleneksel değerler aşınmaya başlamıştır. Özellikle büyük şehirlere göçün hızlanmasıyla birlikte eskiden sıkı yaşanan aile ilişkileri yerini bireysel yaşamın göreceli özgürlük ortamına bırakmıştır. Yeni nesiller kendi zamanlarının değerlerini yaşamaya, kuralları kendileri belirlemeye başlamıştır. 1980 sonrasında siyasal alanda oluşan boşluk uzun süre doldurulamamıştır. Bu dönemde, eskiden de var olan İslamcı hareket giderek güç kazanmaya başlamıştır. Dini eğitim kurumlarının sayılarındaki artış ve toplumda yapılan yoğun propaganda faaliyetleri İslamcılığı güçlendirmiştir (Uğur, 2013: 47-49). Bu dönemlerde gençlere yönelik yazılan romanlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu tür romanların ortaya çıkış amacı olarak Türkiye'nin (ve İslam dünyası) Batılılaşma ve laikleşme yüzünden İslami özünü kaybettiği; modernleşmenin Batılılaşma şeklinde anlaşılması ve uygulanması sebebiyle Türkiye'de İslam gerilediği, yolsuzluklardan cinsel sömürüye kadar bir dizi sorun ortaya çıktığı iddia edilmiştir. Diğer formların aksine roman, İslami hareketlerin yükselmeye başladığı 1970'lere kadar İslami çevrelerde benimsenen ve yazılan bir edebi tür değildir. Hatta bireyin mahrem yaşamını ifşa ettiği için eleştirilmiştir. Ancak İslami hareketin yükselişiyle birlikte bazı yazarlar romanın İslam'ı anlatmak için önemli bir araç olabileceğini dile getirmeye ve roman yazmaya başlamıştır. Sonuçta İslami hareketlerle eşzamanlı olarak romanlar yazılmaya başlanmıştır Cumhuriyet edebiyatının negatif etkileriyle" mücadele etmek, İslami mesajları iletme ve "gerçeği" tasvir etmekle görevli bir edebi tür olarak benimsenmiştir Bununla birlikte 1980'li yıllarda yazılan dini romanların büyük bölümü, İslami kesimlerin adlandırmasıyla "hidayet romanları"dır. Bu romanlar 1980'lerde çokça yazılan, satılan, kolay okunan popüler nitelikli kitaplardır. Araştırmada dini nitelikli ve sanat/edebiyat kaygısı gütmeyen bir ideolojiyi yansıtmak amacıyla yazılan romanlar kastedilmektedir. Bunlar, yazarlarının iddiasına göre, İslami dünya görüşü doğrultusunda kaleme alınan tezli öykülerdir. Hidayet romanları birbirine benzer öyküleri, yapıları ve final sahneleriyle tutarlı bir tür oluşturmuştur. Bu romanlardan bazıları 40. ya da 50. baskıya ulaşmış ve İslami çevrelerde yaygın biçimde tüketilmiştir. Örneğin en önemli hidayet romanı yazarlarından Ahmet Günbay Yıldız'ın yirmibeş romanı yarım milyon adetten fazla satmıştır (Çayır, 2007: 6-9). Bir yazarın tek başına ulaştığı bu rakam dini romanlara olan rağbeti ve okunurluğunu da göstermektedir.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlığı, internet ve sanal alem tüm sosyal alanlarda olduğu gibi okuma alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Tüm popüler kültürün ürünleri gibi günümüzde sözü edilen bu dini romanlar eski popülerliğini devam ettirdiğini söylemek zordur.

İnsan ve Toplum Odaklayan İki Alan: Sosyoloji ve Edebiyat

Sosyolojinin amaçlarından biri, toplumun ya da toplumsal ilişkilerin bilimsel olarak incelenişidir. Sosyoloji, beşeri toplumun sistematik incelenmesiyle ilgilenen bir toplumsal kurallar bütünü olan toplumun bilimidir. Toplumun her yerinde mevcut toplumsal davranışın kalıplaşmış düzenliliklerini inceler. Bu alandaki toplumsal kuralları ve yasaları belirlemeye çalışır. (Tezcan 2010: 1).

Sosyoloji ve Edebiyat etkileşim içinde olan alanlardır. Edebiyat, yalnızca duygu ve düşüncelerin güzel ve etkili bir biçimde ifade edilmesi şeklinde değil aynı zamanda sosyo-kültürel ortama ait bir

gerçeklik biçiminde değerlendirilmelidir. Edebiyat-toplum ilişkisini ele almak, her iki alan arasında kopmaz bağların mevcudiyetini dile getirmektir. Edebiyat doğrudan toplumsal gerçekliği ve toplum olaylarını anlatmasa dahi toplumsal yapı ile ilgili olmak, ondan etkilenmek durumundadır. Çünkü edebiyatın oluştuğu, geliştiği ve anlatıldığı ortam tamamıyla toplumdur. İnsan-toplum gerçekliğini, insanlık durumunu çözümlenmede edebiyatın sosyolojik analize yeni, farklı yollar açabileceği ifade edilmektedir. Edebi metnin 'kurmaca'dır: kurgulanır, dış dünya gerçekliğiyle, psikolojik tutum ve toplumsal yaşam gerçekliğiyle tıpatıp örtüşmeyebilir, hayali olabilir;' tarihsel-sosyolojik bir olaya dayansa dahi onun aynısı kendisi değildir. Fakat edebiyatın kurguya dayalı ve dönüştürülmüş bir metin üretmesi "gerçekliğin" tümüyle dışında değildir. Edebiyatın da ilgi alanı insan ve toplumdur. İnsana ilişkin tüm insanlık durumunu sosyolojiden farklı bir dil kullanarak ortaya koymaktadır. Anlaşılan edebiyatla sosyoloji birbirinden kopuk bilim alanları değildir. Birbiriyle ilişkili, odağında insan ve toplum olan, konuları itibarıyla benzerlik gösteren alanlardır (Alver, 2006:11-15). Sosyolojinin edebiyata yönelik herhangi bir söz söyleme hakkı olacaksa bu da onu karşılıklı bilgi değişimine dayalı ve bundan ötürü de toplumsal bir süreç olarak görmesinden geçer (Noble, 2006: 47).

İnsan sosyal bir varlıktır, her insan bir toplum içerisinde dünyaya gelir, doğar, büyür ve ölür. İnsanı diğer canlılardan ayıran şey onun diğer insanlarla iletişim ve etkileşim halinde olmasıdır. İnsan aklını kullanarak düşünür, eşyaya şekil verir, ortaya koyduğu eylemler bilinçsizce değildir, yaptığı davranışın neticesinin farkındadır. Tek başına yaşayan bir insan ancak Robinson Crusoe veya Hay bin Yekzan hikâyelerinde yer almaktadır. Toplum içinde yaşadığı bireylere neyi, nasıl, ne şekilde yapacaklarına dair bir takım bilgiler aktarır. Bu aktarım sürecine sosyalleşme denilmektedir. Birey hayatı boyunca karışılacağı bir takım olay ve olgularla ilgili kafasına takılan "nasıl" sorusunun cevabının büyük bir kısmını sosyalleşme sürecinde öğrenir.

Sosyalleşme ve Kimlik

Sosyalleşme, bireyin yaşamı boyu devam eden bir süreçtir. İnsanlar bu süreç içinde insani vasıflarını ve potansiyellerini geliştirmenin yanı sıra ve içinde buldukları kültürü ve diğer insanların kendisi hakkındaki beklentilerini öğrenir. Toplumun değer yargıları ile doğru-yanlış ve iyi-güzel gibi kavramlar da toplumsallaşma sürecinde öğrenilir. Toplumsallaşma sürecinde birey, kurumsallaşmış normlara uyum sağlamayı öğrenir. Böylece toplumsal düzenin sağlanması ve devam ettirilmesi gerçekleştirilmiş olur (Özkalp, 1993: 75).

Kitle iletişim araçlarının günümüzdeki biçimiyle yaygın olmadığı, özellikle 80'li yıllarda yazılan dini romanlar okuyanlar tarafından aynı zamanda boş zaman etkinliği olarak da değerlendirilmektedir. Nitekim yaptığımız görüşmede katılımcı "O zamanlar ne internet ne de televizyon böyleydi. Biz çokça kitap okurduk, kendimi kaybedene kadar okuduğum zamanları bilirim ama şimdiki neslin varsa yoksa gözü telefonda, internette" (üniversite mezunu , 48, Erkek). Bir de o dönemin siyasi şartları içerisinde "okuma" eyleminin günümüze nispetle daha fazla yapıldığı yapılan bütün görüşmelerin ortak düşüncesidir. İnsan biyolojik bir organizma olduğu kadar aynı zamanda sosyal bir varlık, bir kültür taşıyıcısı ve içinde yaşadığı toplumun bir ürünüdür.

İnsanoğlu yaratılışı gereği toplumsal bir varlıktır ve kendi varlığını toplum içerisinde bulmaktadır. Sahip olunan kimlik öncelikle bireyin dışındaki diğer insanlar tarafından yüklenmekte, ancak kendi çabalarıyla yeni kazanımlar elde edebilmektedir. Aile, toplumsal beklentilere karşı insanın hazır hale gelmesinde önemli işlevler görmektedir. Anne-babanın, kız ve erkek çocukları topluma uyumlu hale getirmelerinde önemli rolleri vardır. Bu yönüyle aile, hem üyelerinin hem de tüm aile sisteminin kimlik gelişimine yardımcı olmaktadır. Bu görevin yerine getirilmesi ile bireyler kendileri hakkında (fiziksel, cinsel özellikleri, güçlü ve zayıf yanları vb.) bilgi edinirler. Bu bilgiler benlik kavramına hizmet eder (BKSGM, 2011: 36).

Sosyalleşme aynı zamanda bir kimlik oluşturma sürecidir. Psikanalist E. Erikson, insan kimliğini oluşturan ekonomik, politik, sosyo-kültürel ve manevi olmak üzere dört temel faktörden bahseder. Bu dört hususun insan psikolojisinde çok önemli unsurlar olduğunu ve bunların insanın güdülenmesinde önemli roller oynadıklarını belirtir. Erikson'a göre bir ulusun, sınıfın veya kastın mensubu için kimliğin unsurlarından birisinin olmayışı, büyük bir sorun demektir. Kimlik unsurlarından birisinin olmayışı, bireyi içinde yaşadığı toplumun üstün özellikli insancıl bir üyesi haline gelmesinin önünü

tıkar. Her birey varlığını ve potansiyel güçlerini ortaya koyması için gelişimi sürecinde, kendine ait bir kimlikle toplumu içerisinde yetişip büyümesi gerekmektedir (Kuşat, 2003:48).

Bir kimliğe sahip olma duygusu insanda doğuştan gelen bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyacı birey kendiliğinden kazanamadığı için birey, bedensel ve zihinsel açıdan çok yüksek potansiyele sahip olsa bile kendinin dışındaki diğer aile, arkadaşlık gibi şeylere de ihtiyaç duyar. Kişinin kendini gerçekleştirme çeşitli sosyo-kültürel faktörlere bağlıdır. Bu durum bireysel farklılıklar göz önüne alınarak her bireyin yaşantısında farklılık göstermektedir. Bazen birinin kendini gerçekleştirme olarak belirlediği şey diğerinin normal ihtiyacı olabilmektedir.

A. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi teorisine göre insanın en önemli ihtiyaçlarının başında, bilhassa ergenlik dönemine girmesiyle birlikte kimlik ve buna bağlı olarak statü ve bağlılık, aidiyet ve yüksek benlik ihtiyaçları gelir. Birey, toplum içinde saygın, prestij sahibi ve bir statüsü olan bir kişi olarak yer almak ister. İçinde yaşadığı topluma uyum sağlaması büyük ölçüde bu isteklerinin karşılanmasına bağlıdır. İnsanın yeme, içme, giyinme gibi fiziksel ve fizyolojik ihtiyaçlarını karşılamakla ihtiyaçları bitmez. İnsan da sosyal bir varlık olarak yeme içme giyinme ihtiyacının giderilmesinden sonra güvenlik ihtiyacı kendisini hissettirir. Birey gerek ekonomik gerekse de psikolojik olarak güvenlik içerisinde olmaya güdülenir. Güvenli bir ortam içerisinde yaşamak ister. Üçüncü basamakta birey, güvenlik ihtiyacını giderdikten sonra, sosyal ihtiyaçları kendisini hissettirir. Sosyallik psikologların genel görüşüne göre, doğuştan var olan önemli bir ihtiyaçtır. İnsan tek başına yaşayan bir varlık değildir. Kaldı ki hayvanlar da sürüler halinde yaşamaktadırlar. Bir gruba, bir topluluğa ait olmak ister. Doğuştan var olan aidiyet ve kimlik duyguları özellikle ergenlik döneminde kendilerini daha iyi hissettirir (Kuşat, 2003:48).

Birey, dünyaya ayak bastığı andan itibaren, mükemmel bir gözlemci olarak öğrenen bir mekanizmaya sahiptir. Bireyin doğuştan getirdiği öğrenme potansiyeli olmakla birlikte, esas kültürel birikimini doğum sonrası edinmektedir. Bireyler ebeveynleriyle özdeşim kurarlar ve buna göre tutum ve davranışlarını benimserler (Vahip, 2002: 313).

Sosyalleşme

Sosyalleşme, toplumun norm ve değerlerini içselleştirerek toplumsal rolleri (işçi, arkadaş, yurttaş vb. olarak) yerine getirmeyi ve toplumun üyesi hâline gelmeyi öğrenme sürecidir (Marshall, 1999: 760). G. H Mead ise, sosyalleşmede toplumun belirleyici olduğunu, bireyin büyük oranda sosyal etkileşim vasıtasıyla kendini tanıdığını ve başkalarının-anne-baba, arkadaş çevresi gibi-rollerini takınarak kendi resmini elde ettiğini belirtir. Burada çocuk kendini başkalarının yerine koyarak, kendinin anne-baba olduğunu hayal ederek, bu kişilerin rollerini oynayarak kendine dışarıdan bakar veya kendine ilişkin nesnel bir görüş oluşturur.

Benzer şekilde Durkheim ise "ortak temsiller" teorisinde bireyin, topluluğun davranışlarını uyarlamak suretiyle sosyalleşeceğini ifade eder (Koenig, 2000: 58-59). Sigmund Freud, bireyin sosyalleşme sorununun bizatihi kendisiyle ilgilenmemiş olmasına rağmen, bu sürecin anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Sosyalleşme konusunda bireyin kişilik oluşumunu, duygusal-güdüsel, bir süreç olarak ele almıştır. Ona göre, insan zihni üç bölüme-id, ego, süper ego-ayrılır. Freud, bireydeki ahlak gelişimi ise, bireydeki "alt ben" (id), "ben" (ego) ve "üst ben" (süper ego) ilişkilerindeki denge kavramına bağlamıştır. Freud'a göre çocuğun katılımsal niteliğinden doğan bu durum, daha sonra, çocuğun yakın ilişkide bulunduğu anne-baba ve ailedeki diğer kişilerin etkisi ile biçimlenmektedir. Freud, bireyin sosyalleşmesinde çevresel faktörlerin de etkili olduğunu ifade etmektedir. Buna göre birey, doğumundan itibaren içinde bulunduğu öncelikle ailesinden, daha sonra çevresinden dolayı veya direkt olarak öğrendikleri bilgiler yoluyla toplum hayatına kendini hazırlar, toplumsal normların uygulanması noktasında bilgilenir.

Sosyalleşme aynı zamanda bir öğrenme sürecidir. Öğrenme en geniş anlamı ile bilgi, deneyim, eğitim, gözleme, tekrarlama sonunda kazanılan ve kalıcı olabilen davranış diye tanımlanabilir. İlk olarak ailede başlayan öğrenme sürecinde insan, hayat boyu yeni bilgiler, beceriler, davranışlar, düşünceler kazanır. Bildiklerini pekiştirir, eskimiş, işe yaramayan bilgileri ayıklar. Birbirinden farklı çeşitli öğrenme yolları, yöntemleri vardır. İnsanlar çocukluktan başlayarak hayat boyu bu öğrenme yollarından birini, birkaçını ya da hepsini kullanarak bilerek ya da bilmeden çeşitli davranış kalıplarını öğrenirler (Fichter, 1994: 25; Balcıoğlu, 2011: 40).

Sosyal öğrenme, Albert Bandura'nın (1973) çalışmasına dayandırılan bilişsel süreçlerin bir sonucu olarak, bir şahsın davranışını ele alan davranışsal bir yaklaşım tarzıdır. Niteliklerin özü yerine öğrenmeyi, tabiatı aydınlatmaya karşı eğitim tartışmalarını dikkate alır. Bandura'nın geliştirdiği bu kuram iki temel ilkeye dayanır: 'model alma' ve 'pekiştirme'. Sosyal öğrenme kuramına göre, bir davranış çocuklukta gözleyerek ve model alarak öğrenilir; eğer pekiştiriciler varsa davranış benimsenir. Bu modelde çocuk kendi deneyimleri yerine model aldıklarından yola çıkarak davranışlarını ortaya koyar. Bu durum önce taklitle başlar ardından davranışa dönüşür (Kurst-Swanger, 2003: 43).

Dini romanlara bu teori perspektifinden yaklaşırsak okuyucu öncelikle roman kahramanını kendisine model olarak alır. Yemede, içmede, düşünmede diğer pek çok şeyde romandaki örnek kişi taklit edilir. Şayet taklit edilen bu davranışlar toplum tarafından kabul görüyorsa o davranış pekişir ve aynı davranışın ortaya çıkma ihtimali çok güçlü olur.

Sosyal öğrenme teorisi aynı zamanda intergenerational theory/kuşaklar arası teoriye işaret eder (bkz. Bayer, 2013). O meydana getirilen bir davranışın bir nesilden gelecek nesle aktarıldığını kabul eder. Örneğin şiddet davranışı ele alındığında bu davranıştan sadece şiddeti yaşayanları değil, aynı zamanda ona şahit olanları da etkilediğini ortaya konulmaktadır. Kuşaklar arası teori, bireylerin şiddet ve istismarı aile içinde direkt şahit olarak veya tecrübe ederek öğrendiklerini ifade eder. Dolayısıyla dini romanlarda ifade edilen rol modelleri nesiller yoluyla diğer kuşaklara aktarılmaktadır. Sosyalleşme esas olarak bir öğrenme sürecidir. Bu bağlamda dini romanlar çocuklar özellikle de gençler üzerinde güçlü bir sosyalleştirici etkide bulunmaktadır. Çocuk ve gençlerin sosyalleşmenin kritik evrelerinde bulunması romanların etkileme gücünü artırmaktadır. (Erjem ve Çağlayandereli,2006: 17)

Sosyalleşme belirli bir zaman diliminde yaşanan bir statik bir durum değil, aksine dinamikdir. Bunun bir sonucu olarak insan yaşamının en dinamik dönemi olan gençlik dönemi dini romanların hedef kitesini oluşturmaktadır. Gelişim psikolojisinin verileri dikkate alındığında dıştan gelen etkilere açık olan gençlerin ideolojik romanlarda verilen mesajlardan etkilenmelerinin toplumun diğer kesimlerine oranla fazla olduğu gözlenmiştir. Yaptığımız görüşmelerden birinde "o tür kitaplar çok gerilerde kaldı hocam, gençlikte okuduk biz onları" sözleri de bu romanların daha ziyade belirli yaşam dönemlerinde rağbet gördüğünü de ortaya koymaktadır.

Televizyon dizilerinin gençler üzerindeki etkisini araştıran bir çalışmada model alma davranışı açısından, gençlerin %72'sinin (yaklaşık her üç gençten ikisinin) televizyon dizilerindeki belli karakterleri model aldıkları anlaşılmaktadır. Yerli dizilerdeki bu karakterler araştırma verilerine göre, liseli gençler için birer rol modeli oluşturmaktadır. Gençlerin daha çok olumlu özelliklere sahip (genel olarak fiziksel ve kişilik olarak) karakterleri modelledikleri ortaya çıkmıştır. Bu bulgu oldukça anlamlıdır. Televizyonun sosyalleştirici etkisi göz önüne alındığında 'iyi' karakterlerin örnek alınması ve beğenilmesi pedagojik ve istenilen bir davranıştır. Ancak, karakterlerin 'iyi' olarak tanımlanmaları görelidir. Gençler burada silah kullananları, mayfa üyelerini, kanun dışı kişileri iyi olarak kabul edebilmektedirler. Dizi kahramanıyla birlikte kendilerince sorunu çözdüklerini, adaleti sağladıklarını düşünmektedirler. Ortaya çıkan bu sonuç, medyanın sorun çözmede veya yaşam mücadelesinde silahı etkili bir araç olarak göstermesi açısından olumsuz bir etki olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda karakterlerin daha ayrıntılı olarak ele alınması gereklidir. (Erjem ve Çağlayandereli,2006: 28)

Sosyalleşme süreci çeşitli kaynaklarda öncelikle ailede başlayan ve okula kadar ki birincil sosyalleşme süreci ve de okulla başlayan ve insanın ömrünün sonuna kadar devam eden ikincil sosyalleşme süreci olarak ikiye ayrılabilir. Bu süreç içindeki evreleri bu kadar net ayırmak mümkün olamamaktadır. Okuldaki başarı veya başarısızlık her şeyden önce çocuğun içinde yaşadığı ailenin, yani ilk sosyalleşmenin yaşandığı yer, ekonomik ve kültürel şartlarına bağlıdır. Alt tabakalardaki aileler, çocukları için itaat öğesini vurgularken, orta tabakadaki ailelerin "self-control" (kendini denetleme) öğesini vurgulamaktadır. Bu farklılığın ebeveynlerin meslek, eğitim ve kültürel farklılıklarından kaynaklandığını ifade edilmektedir (Özen, 1990 332-33).

Dini Sosyalleşme

Bir diğer sosyalleşme biçimi de dinî sosyalleşmedir. Birey, belirli olayların, davranış tarzlarının ve tecrübelerin nasıl anlamlandırılabileceğini ya da nasıl anlamlandırılması gerektiğini öğrenebileceği

bir sosyalleşme sürecinden geçer. Sosyalleşme, her toplumun ve grubun kendi kültürünün, değerlerinin, sembollerinin, gelenek ve göreneklerinin eğitim yoluyla yeni kuşaklara aktarılması, onların da bunu benimseyerek içselleştirmesi ve kişinin, içinde yaşadığı topluma katılmasını sağlayan, yani toplumsal kültürle bütünleşmesini mümkün kılan süreci ifade için kullanılmaktadır. Bu sosyalleşme süreci içerisinde birey, bilinçsiz bir şekilde, sadece topluma uyum sağlamak amacıyla dini bilgi, düşünce ve davranışları öğrenir.

İnsanın dinî sosyalleşmesi, onun doğuştan getirdiği ya da doğuştan sahip olduğu fitri-beşeri eğilim ya da istidadın belli bir dini-sosyo-kültürel ortamda gelişmesidir. Bu bakımdan bireyin doğduğu ve içinde yetiştiği aile büyük önem arz etmektedir. Çünkü bireyin ilk dini sosyalleşmesi de aile içinde gerçekleşir. Ailenin yerine getirdiği fonksiyonların başında gelen sosyalleşme sürecinde birey, kendi kültürel değer ve kalıplarını öğrenir ve kimliğini oluşturur. Çocuk, ilk davranış kalıplarını ailede görür; bilgi, duygu ve davranış yeteneklerini ilk defa orada öğrenir. İnsanlar dini tutum ve davranışlarını, içinde buldukları kültürün sembollerinin anlamını öğrenmeyle yapar hale gelmek için eğitime ihtiyaç duyarlar (Kirman, 2003:270-275; Altıkardeş, 2003: 61).

İslam kültürü ve literatüründe "Fıtrat hadisi" olarak da bilinen: "Her insan fıtrat üzere doğar; sonradan anne ve babası onu Yahudi, Hıristiyan, Mecusi yapar." ifadesinden de anlaşılacağı üzere, bireyin dünyaya dini, ahlaki değerlerle gelmeyeceği bildirilmektedir. Bireyin dini tutum ve davranışlarını öğrenme, anlama, kavrama ve davranışa dönüştürmede ailenin çok önemli bir işlevi vardır. Bu ifade aynı zamanda insanın tabiatında bulunan inanma duygusu ve bir dine yönelmenin, doğuştan olduğu, şekil, içerik ve yapı bakımından sonradan eğitim öğretim yolu ile ve sosyo-kültürel çevre ve ailenin etkilerine göre şekillendiği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır (Günay,1999: 383; Akçay, 2011: 152-155).

Dindarlığın şekillenmesinin çok hassas bir konu olduğu; eğitim, yetişilen sosyo-kültürel çevrenin kalitesi ile yakından ilişkili olduğu ifade edilir. Dinî sosyalleşmenin kişilerin dindarlığına etkilerini konu alan Batılı çalışmalar genelde üç dini sosyalleşme etkeni üzerine odaklanmıştır: Aile, akran/arkadaş grupları ve kilise kurumu. Bu çalışmalardan çıkan sonuç, ailenin en önemli dini sosyalleşme etkeni olduğu, arkadaş grubu ve dinsel kurumların ise önemli olmakla birlikte ikincil roller oynadığıdır (Arslan M., 2006: 62-63).

Çocuğun gelecekteki kişiliğinin ve kimliğinin temelini atıldığı ilk yer kuşkusuz ailedir. Dini kimliğin temelleri daha çocuk dünyaya geldiği andan itibaren ailede atılmaya başlanır. Müslüman bir ailede dünyaya geldiğinde kulağına ezan okuma, Hıristiyan bir ailede ise vaftiz töreni düzenleme önemlidir (Kurt, 2012: 123). Anlaşılan aile, bireylere dini sembollerin, kültürün, kavramların ilk elden öğretildiği yerdir.

İnsanlar temel değerlerini yeni nesillere aile, okul, çevre ve çeşitli iletişim araçlarıyla aktarırlar. Birey, ilk dini ve ahlaki tutumlarını ailesinden öğrenir. Çocuğun eğitimi her şeyden önce temel manevi ihtiyaçların karşılanmasına bağlıdır. Bunlar sevgi, disiplin ve özgürlüktür. Bu üç ihtiyaç, bir birlerine sıkıca bağlıdır ve birlikte karşılanır. Yapılan bir araştırmada Türkiye'de insanların dini bilgileri edinme kaynakları olarak % 58 aile; % 15,7 din görevlileri; % 10,3 okul; % 6,4 Kuran kursları gösterilmektedir (BASGM, 2011: 164).

Dini romanlar, bireylerin sosyalleşmesinde önemli fonksiyonlar görmektedir. Kişiliğin şekillendiği bir döneme denk gelmesi bakımından içinde yaşanan sürede farkında olunmasa dahi zihnin geri planında okunan romanların gelecek tasavvuru ve oluşturmada etkisinin olduğu ifade edilmektedir. bu romanlarda çizilen portreye uygun bir hayat yaşayanları olumlama, yaşamayanları dışlama hatta din dışı dahi kabul etme sıkça görülen durumlardandır. Yaptığımız görüşmelerden birinde "hocam ben başörtülü olmayan bir kadını önceden Müslüman değil sanırdım. Okuduğumuz kitaplarda Müslüman hep başörtülüydü". Buradan da anlaşılacağı üzere okunan kitapların bireylerin dünya görüşünü oluşturmada etkili olduğu görülmektedir.

Sosyalleşme, bireyin hayatının sadece belli bir döneminde veya sadece bir kere olup biten değil, doğumdan itibaren ömür boyu devam eden bir süreçtir. Bebeklik, çocukluk, ergenlik, gençlik, yetişkinlik, orta yaşlılık, yaşlılık gibi gelişim dönemlerinin birinden diğerine geçtikçe; bir iş veya meslekten diğerine, bir sosyal statüden diğerine, bir ülke veya kültürden başka bir ülke veya kültüre geçtikçe, içerisinde bulunulan her toplum veya toplumsal grup, kendi beklentileri ve davranış tarzları

doğrultusunda bireyin yeniden sosyalleşmesini bekler (Solmaz,2012: 406-407).

Cinsiyetçilik

İşte sosyalleşme sürecinde bireylerin cinsel kimliklerine ait bilgiler, hangi davranışı, hangi tutumu benimseyeceği yine en başta ailede öğretilmektedir. Kadın ve erkek sözcükleri, bireyin cinsiyetini, "kadınlık" ve "erkeklik" sözcükleri ise bireyin cinsel kimliğini temsil eden kavramlardır (Köşgeroğlu, 2009: 38). Buna göre kadınlar ev içinde tanımlanırken, erkekler kamusal alan içinde tanımlanmaktadır. Böylece kadın ve erkeğe verilen toplumsal roller farklılık göstermektedir. Cinsel kimliği oluşturma süreci bebeklikte başlamaktadır. Kız çocuklarına elbise seçiminde kırmızı ve kırmızı ağırlıklı tonların, erkeklere ise mavi tonlarının giydirilmesiyle başlayan süreç, toplumumuzda, erkeklerin düzenleyici, lider, koruyucu, kahraman, mert, savaşçı, yetkili, yiğit, yönetici gibi niteliklerle anılması; kadınlardan daha güçlü ve saygın olarak kabul edilmesi; saldırgan davranışlara ve şiddet eylemlerine nedenler ve gerekçeler oluşturmuştur (Köknel 1996: 46). Bu şekilde geliştirilen bir sosyalleşme sonucunda kız çocuklarından uysal, yumuşak ve özverili; erkek çocuklarından ise yarışmacı, atak ve girişken olmaları beklenmektedir. Muhtemelen bu eğitim farkı, kız ve erkek çocukların yönedikleri serbest etkinlik türlerini ve dolayısıyla gizil güçlerini geliştirebilecekleri alanları, daha da ileride meslek ve aile yaşamlarını etkilemektedir (Kuzgun, 2004: 16).

Dini romanların da genel olarak cinsiyetçi bir yaklaşım içerisinde oldukları söylenebilir. Kadınlar genel olarak ev içi veya kadınsı rollerle tanıtılırken erkekler daha merkeze alınarak ifade edilmektedir. Cinsiyetçilik ortaya konulurken şu husus dikkatlerden kaçmamalıdır. Cinsiyetçiliği birincisi düşmanca cinsiyetçilik ikincisi korumacı cinsiyetçilik olarak ayırmak mümkündür. Düşmanca cinsiyetçilik (hostile sexism) baskın ataerkillik kaynağından kadını kontrol etme, kadını düşük seviyede tutma; cinsiyetler arası yarışmacı farklılaşma kaynağından kadın ile erkek arasındaki farklılıkların algılanması ve bu farklılıkların büyütülüp kadının daha değersiz görülmesi; düşmanca heteroseksüel kaynağından ise kadının cinselliğini kullanarak erkeklere istediklerini yaptırma düşüncesinin yanı sıra, kadını seks objesi olarak görmedir. Diğerisi ise olan "korumacı cinsiyetçiliği" (benevolent sexism) oluşturmaktadır. Korumacı cinsiyetçilik, düşmanca cinsiyetçilik gibi erkeğin kadına olan üstünlüğünü kanıtlamayı içermektedir ama bunu daha olumlu bir şekilde ortaya koymaktadır. Ayrıca, korumacı cinsiyetçilik, bireylerin baskın ataerkilliğe ve dolayısıyla düşmanca cinsiyetçiliğe karşı çıkmalarını engelleyen bir güç kaynağı durumundadır (Sakallı-Uğurlu, 2003: 54-55).

Bu romanlarda kadınlara kamu hayatına çıkmayın demek yerine belirli alanlarda faaliyet göstermelerini, diğer alanların onlara uygun olmadığı fikrini sunmak ikinci kategorideki cinsiyetçiliğe girmektedir. Gündelik hayat içerisinde kullandığımız "Ben sana güveniyorum ancak toplumda çok kötü insan var ben onlara güvenmiyorum" biçiminde ifadesini bulan korumacı cinsiyetçilik, öğretmenlik, hemşirelik, avukatlık, aşçılık gibi kadına uygun görülen meslek dallarını seçmeleri istenmiştir. Bu romanlarda da kadın ev ile tanımlandığı için yöneticilik, siyasetçilik gibi kadına zor gelen meslek alanlarından bahsedilmemiştir.

Bu bağlamda kadın ve erkek arasındaki ifade edilen cinsiyet karşıtlığı, 'insan' olma yönünden aynı niteliklere sahipken; karşıtlık, toplumsal cinsiyete dayalı rollerle öğrenilen evrensel çelişkilerden birini meydana getirir. Erkeklik kavramsal ve düşünsel bağlamda kadınlığın karşıtı olduğu düşünülerek yaratılır. Erkeklik ve kadınlık bu karşıtlık içerisinde birer özne olarak inşa edilir (Demren, 2008: 74). Hiyerarşik, geleneksel toplumların anlatılarında bu çelişki üzerine kurulan çatışmalar aynı zamanda, temalar, olay dizileri ve dramatik eylemler, kurmaca dünyalarla bu rolleri topluma aktarma işlevi görür. Bu bakımdan bütün popüler anlatılarda toplumsal cinsiyete dayalı düşüncelerin pekiştirildiğini ve onaylandığını görebiliriz. Toplumsal cinsiyet rollerinin edilgen, güçsüz, duygusal, ikincil durumda kalması, anlatılarda da sık karşılaştığımız bir olgudur (Ünlü ve ark., 2009: 96).

Dindarlık

Dindarlık, dünya görüşü ve yaşam biçimi olarak dini referans almayı (Günay, 1999: 261), insanın iman-amel temelinde ortaya koyduğu dinî tutum, deneyim ve davranış biçimini, yani dini yaşantıyı veya dindarca hayatı (okumuş,), dini yaşama hali olup, kişinin özel hayatında veya kamusal alanda dinî kural ve ritüelleri uygulamasını, dindar olmayı (Bilgin V., 2003: 195), insanın mensup

olduğu grubun uzlaşmasına uygun dini olarak nitelenebilen tutum, tecrübe, davranış tarzlarının bütünü (Köktaş, 1993: 62) olarak tanımlanmıştır.

Bir inanma ve bağlanma derecesini gösteren dindarlık (Kirman, 2004: 62), farklı toplum ve kültür yapılarında çeşitlilik göstermekte, dindarlığın ölçülmesiyle ilgili farklı nitelikte dindarlık ölçekleri geliştirilmektedir. Örneğin Batı toplumlarındaki dindarlık biçimleriyle, diğer toplumlardaki dindarlık biçimleri farklılık arz etmektedir. Kiliseye üyelik, katılım gibi aktiviteler dindarlığın bir göstergesi iken, İslam toplumlarında, bireyler camiye gitmeden de ibadetlerini yapabilmektedirler. Aynı dini gelenek içindeki insanların dahi farklı dini tutumlar ve davranış tarzlarını benimseyecekleri bile dikkate alındığında, dindarlık olgusu ele alırken indirgeyici yaklaşımlardan uzak durulması gerektiği daha net olarak ortaya çıkar. Glock'un (1998: 252-9) da işaret ettiği üzere bir insan, dinin bilgi boyutunu yoğun bir biçimde yaşarken; ibadet boyutunu aksatmış veya hiç yapmıyor olabilir. Yani bireyler dindarlığın bir boyutunu sıkı biçimde elinde bulundururken, diğer boyutlarına kayıtsız kalabilir. Bu durumda bu kişinin tek bir durumuna değil de, genel durumuna bakılarak daha doğru sonuca ulaşılabilir.

Bireylerin dindarlığının birbirinden ayrı boyutlarda meydana geldiğini ortaya koymak için C. Glock, bireylerin dindarlıklarını; dini inanç, pratik, tecrübe, bilgi ve etkileme şeklinde beş boyutta ortaya koymaktadır. Buna göre insanların dini yaşayışları farklı ve çok boyutlu formlarda olabilmektedir. Yapılacak araştırmalarda insanların dindarlığın bir boyutunu yaşadığı, diğer boyutunu yaşamadığı veya yaşaması gerektiği gibi ön kabullerden ziyade, dindarlığın genel olarak ele alınması gerekmektedir. Böylece daha genel ve daha güvenilir sonuçlara ulaşılacaktır (Glock, 1998: 252-9).

Dini romanlarda dindar tiplmesi olarak karşımıza sıklıkla başörtülü, namazını kılan, sakal bırakan gibi dindarlığın belli boyutlarını yaşayan bireyler dindar olarak sunulmaktadır. Oysa dindarlığın beş boyutunun ayrı ayrı değerlendirilip ortaya konulması gerekmektedir.

Örneğin evlenmek istediğinde bir bayan evleneceği kişide aradığı nitelikleri ortaya koyan uzunca bir liste gönderir. Bu listede yazar aslında Müslüman bir erkekte veya kadında bulunması gereken hususiyetleri ifade etmektedir. Bir dönem bu türden bir "kurallar" listesinin kullanıldığını ancak günümüzde pek uygulayanın kalmadığı ifade edilmektedir.

İdeal Toplum

Dini romanlar, esas itibariyle yeni bir toplum düzeni oluşturma idealiyle kaleme alınmıştır. İslam tarihinden çıkarılan rol modelleri aracılığıyla İslam'ın sahilik iddialarının dile getirildiği ve toplumsal cinsiyet rollerinin ve duyguların oluşturulduğu kültürel anlatılardır. Müslümanların modern dünyada nasıl yaşamaları gerektiğini detaylı bir şekilde örnekleyen didaktik ve pedagojik anlatılarıyla hidayet romanları, toplumsal hayatta İslami kimliğin yaşam stratejilerinin geliştirilmesini ve İslami fikirlerin yaygınlaşmasını sağlayan metinlerdir. Bu romanlar İslami çevrelerde bir iletişim aracı olmuştur. Romanlar, Türkiye'nin farklı bölgelerinde yaşayan İslami aktörleri birbirine bağlayarak kolektif olarak hayal edilebilen bir İslami cemaatin oluşumuna katkı yapmıştır.

Bu romanlar yaşanan dönemin yani 1980'li yılların İslamcılık düşüncesini de yansıtmaktadırlar. Bu İslamcılık, "öteki"ni, hidayete erdirilmesi gereken insanlar olarak algıladığı için farklı kesimlerle tek taraflı ilişki kuran bir harekettir. Kendini daha çok düzene karşı olmakla tanımlayan, günceli düşünmekten çok, gelecekteki toplu hidayet ütopyasına odaklanan bir harekettir 1980'lerin İslamcılığı. Kolektif İslamcılık, İslami kimlik içindeki farklılıkları da göz ardı etmiştir: Bu dönemde İslami hareketlerin içindeki toplumsal cinsiyet, etnik ve ulusal temelli farklılıklar pek gündeme gelmemiştir. Kolektif idealler, bireysel farklılıkların ve kimliklerin üstünün örtülmesine yol açmıştır (Çayır, 2007: 121-22)

Dini romanlar Müslümanları homojen bir topluluk olarak tasvir eder ve inananların "yozlaşmış düzenle" ve "bu düzenin temsilcileriyle" mücadelesine yoğunlaşmıştır. 1980'li yıllardaki gerginliklere, yasaklara rağmen İslami aktörler gerek üniversitelerde gerek iş yaşamında seküler değerlerle ve aktörlerle etkileşim içinde olmaya devam etmişlerdir. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise İslam kamuoyunun gündeminde daha çok İslami holdingler, İslami tatil mekanları, İslami güzellik salonları ve tesettür defileleri aracılığıyla gelmeye başlamıştır. Bunlar, İslami orta sınıfların oluşumunun ve İslami aktörlerin farklılaşan/çoğulculaşan yaşam pratiklerinin yansımalarıdır. (Çayır, 2007: 11-18)

Kadın

Dini romanlarda da kadın geleneksel toplum tiplerinde görüldüğü şekliyle ele alınmaktadır. Kadın bu tür romanlarda daha ziyade dönüştüren değil, dönüşen taraftır. Romanlar daha ziyade erkekler tarafından yazıldığı için, hakim söylemi erkek dillendirir, ideal yaşamı o yaşar ve yaşatmak istediği kadına inancını aktarır. Kadının inancı kabul etmesiyle birlikte mutlu bir hayat yaşanır. Bu hidayet öncesinde kadın zaten iffetli, namuslu bir kızdır. Ancak bir eksiği vardır. Başörtüsü örtmemiştir. Dolayısıyla bu romanlarda başını örtmeyen kadınlar eksik olarak anlatılır. Çayır'ın (2007: 74) ifadesiyle tesettür İslami kimliğin "sine qua non"udur. Kadının kimliği örtüsüyle tamamlanır (Uğur, 2013: 101). Diğer yandan kitap kapaklarında kullanılan kadın tipleri "Bellekteki Huriler (Akçay, 2006)" manken biçiminde alımlı, çekicidir ancak başı açıktır bu eleştirilir. Bu romanlarda İslamileştirilen ve örtünmeleri sağlanan kadın kahramanlar genellikle zengin ailelere ya da sosyete mensuptur. Kadınlar kişilik olarak naif biçimde ifade edilir. Toplumu dönüştürücü gücü olduğunu düşündükleri kadından mücadeleci, rekabetçi ortamlardaki kadınlardan bahsedilmez. Son olarak örtülü kadınların hep olumlu yönlerinden bahsedilir. İnsan olmak vasfı varsa şayet onların da olumsuz yönlerinin olabileceği kısmı karanlıkta kalmış, bahsedilmemiştir.

Dindar kesimin kızlarının yükseköğrenim alması kadınlar açısından yeni bir sorunu da beraberinde getirmiştir. İslami idealler uğruna çalışma ve aktif olma, bir çok kadın için modern kent mekanlarında bulunabilme meşruiyeti sağlamıştır. Tesettür, geleneksel ailelerin gözünde kızlarının modern eğitim mekanlarında bulunabilmesini kolaylaştıran bir işlev görmüştür. Sonuçta 1990'lı yıllara gelindiğinde üniversitelerden mezun olmuş ve meslek edinmiş kadınlar iş yaşamına katılma konusundaki taleplerini dile getirmeye başlamışlardır. Önceki dönemin "başörtümle üniversitede okumak istiyorum" diyen aktörleri, 1990'larda "başörtümle doktor ya da avukat olarak çalışmak istiyorum" demektedirler. Sosyolog Fatma K. Barbarosoğlu'nun belirttiği gibi örtülü kadınlar dışarıda çalışma talebini dile getirdiklerinde "feminist söylem"e, çalışmadıkları zaman ise eleştirdikleri "sıradan" kadına yaklaşmaktadırlar. Kadınlar hem İslami çevrelere hem de diğer kesimlere sürekli olarak kendilerini anlatma ve ispat etme durumundadırlar (Çayır, 2007: 125-126).

İtaatkârlık

İtaat vurgusunun sıklıkla yapıldığı bir aile yetişen birey, hem yetişme döneminde hem de evlenip aile kurduğunda yaşanan meydana gelen olumsuz şartları daha kolay benimseyecek ve kabullenecektir. Bu tür baskıcı bir ortamda yetişen bireylerin kendilerini savunmaları ve kendi başlarına karar almaları da zor olacaktır. Oysa demokratik ortamlarda yetişen bireyler kendi başlarına daha kolay karar alabilecekler, karşılaştıklarında durumu hemen kabullenmek yerine, sorunun ortadan kaldırılması için çözüm arayışına daha kolay girebileceklerdir. Kültürel ortam ne kadar sınırlandırıcı ve sosyalleşme sürecine varıncaya kadar baskıcı ise, bireylerin ruhsal enerjileri, hem kendileri hem de toplum için o kadar zararlı olabilir, saldırgan amaçlara yönelebilir (Ergil, 1994:33). Dini romanlarda itaatkarlığa özel bir vurgu vardır. Kadın itaatkar oluşuyla değer kazanmaktadır. Sorma, sorgulama araştırma belli kriterler içerisinde yapılmalıdır bu romanlara göre. Emine Şenlikoğlu'nun "Gençliğin İmanını Sorularla Çaldılar" isimli eserin başlığından da anlaşılacağı üzere soru sormanın birtakım olumsuz sonuçlarına işaret edilmiştir. Kitabın yazıldığı dönemde, gençlerin bilgi elde etme noktasında kaynaklarının çok sınırlı olduğu bir dönemde kafa kurcalayan sorularla onların zihin dünyasının karıştırılmasına karşıdır yazar. Ancak günümüzde bilgi elde etmede kaynak sorunu ortadan kalkmıştır, her tür bilgiye her an, istenildiği yerden ulaşılabilmektedir.

Aile

Dini romanlarda aile kurumuna büyük önem verilmektedir. Şenlikoğlu'nun "Bize Nasıl Kıydınız" romanı haddi zatında ailenin önemini anlatmak için yeterlidir. Modernleşme-sekülerleşme sürecinde kutsal olarak ifade edilen iki kurum vardır. Bunlardan biri din, diğeri de ailedir. Ailenin kutsal oluşu aynı zamanda onun meydana geliş biçimiyle de ilişkilidir. Dini romanlarda aile önemli olduğundan gayri meşru ilişkiye yer verilmez. Kadın ve erkeğin baş başa olduğu ortam tasvir edilmez. Buradan okuyucuya "sakın siz de üçüncü kişi olmadan baş başa kalmayın" mesajı verilir.

Bu romanlarda aileler biri dindar olumlu, diğer çağdaş istemeyen aile biçiminde tasvir edilir. Seçilen aile tipleri o dönemin Türk aile yapısını yansıtmadığını, örneklerin marjinal olduğu ifade edilmiştir. Çağdaşlaşmayı batılılaşma ve din karşıtlığı olarak anlayan çağdaş aileler vardır. Ahmet

Günbay Yıldız'ın *Boşluk* (2003: 50-54) romanı Cihan adındaki erkek karakterin İslami dünya görüşünü benimseme sürecini anlatır. Gençlik yıllarında bazı arkadaşlarından İslam'ı öğrenmeye başlayan Cihan, "medeni ve modern" olarak nitelenen ailesinden sert tepki görür ve tıp okumak üzere Avrupa'ya gönderilir. Bir doktor olarak Türkiye'ye dönüşünden sonra Cihan, dindarları "ilkel" ve "çağdışı" bularak küçümseyen bir karaktere dönüşür (akt. Çayır, 2007: 58)

Batı tipi aile sofrasında alkol bulunan, bireyleri birbirinden kopuk, kumar düşkününü gibi olumsuz kabul edilen aileler istenmeyen ailelerdir. Bu ailelerin mutluluğa ulaşması onların hidayete ermeleriyle mümkündür.

Değerlendirme ve Sonuç

Toplumsal kimliğin inşası ile öyküler arasında, öykülerin kimliği beslemesi açısından sıkı bir ilişki vardır. Kimlik, toplumsal bağlamdan kopuk bir öykü üzerine inşa edilemez. İnsanlar kimliklerini bir "hikayeler repertuarının" içine oturtarak ve yeni öyküler anlatılar oluşturularak inşa ederler. Bu öykü ve kimlik oluşturma sürecinde birbirinden çok farklı zaman algıları, olaylar, diyalojik ilişkiler çeşitli biçimlerde kullanılabilir. Başka deyişle toplumsal kimlikler çok farklı zaman algılarına ve kavramlara dayanan öykülerden beslenebilirler. Bu çerçevede 1980'lerin hidayet romancılarının, öykülerini Türkiye'nin siyasal/kültürel bağlamındaki bir "medeniyet" ve "modernlik" söylemine oturtmaları önemli bir seçimdir. Dahası romanların öykülerinin başka bir bağlamda değil de medeniyet tartışması bağlamına oturtulması Türkiye'deki İslami hareketlerin niteliğini gösteren bir durumdur (Çayır, 2007: 63).

Dini romanlar genel olarak iki farklı biçimde değerlendirilebilir: Birincisi bu romanlar, dini eserlerin az olduğu, özellikle gençlerin rehberliğe ihtiyaçları olduğu bir dönemde oldukça faydalı olmuştur. Din eğitiminin kısıtlandığı, kız çocuklarının henüz yükseköğretime kitle halinde başladığı bu dönemde dini romanlar toplumu dönüştürücü bir etkiye sahip olmuştur. Hatta Şule Yüksel Şenler'in bağladığı başörtüsü şeklinde ilk bağlanan örtünme biçimi, model olmuştur.

İkincisi bu romanlar, birtakım çelişkileri ve tepkiselliği barındırmaktadır. Toplumun belli bir kesimini dindar, diğer kesimini ise iyimser bir kavramla dine karşı mesafeli bir tablo çizmişlerdir. Bu romanların hedefinde muhafazakar ailelerin bireyleri bulunmasına karşın ele aldığı tipler mevcut aile biçimlerine çok uzaktır. Yaptığımız bir görüşmede "hocam benim annem hiç konken partilerine katılmadı, bizim çevreden kimsenin annesinin de böyle bir partiye katılacağını sanmam. Yani ütöpik ilişkiler ağı örülüyor bu romanlarda" (yüksek lisans, erkek, 28). Bir diğer husus sürekli karşıtlıklar üretmesidir. Yani bir tarafta imam varsa diğer tarafta manken kızı olmak durumundadır (İmamın Manken Kızı). Bu romanlar bir takım hassasiyetler göz önüne alınarak sanatsal amacı olmadığı çoğu defa ifade edilmesine rağmen bu yönü eleştiriye maruz kalmıştır. Toplumda yaşanan olayları tek yönlü ele almış, hidayete ulaşanları ele alırken, yaşanan çelişkileri görmezden gelmiştir. Bu romanlarda

Bu romanlarda sunulan kimlik, genel olarak batıyla kavgalı ancak batıyı konumlayarak kendini tanımlayan bir Müslüman profili çizilmektedir. Kimlik, ben kimim sorusuna verilen cevabı oluşturduğuna göre insanın benliğine ait cevapları sunma noktasında dinin önemli olduğu görülmektedir. Din, kimliğin oluşumunda önemli bir yere sahip olduğu gibi, korunmasında da önemli bir yere sahiptir. Dinin kimliğin korunmasındaki etkisi genellikle olumludur. Din, bireye anlam dünyası ve değerler hiyerarşisi ile bireye toplum eğilimlerinden farklı bir "referans noktası" sunmaktadır. Doğru anlaşıldığında din, bireyi, kimlik bunalımına, kimlik karmaşasına ve kimlik krizine düşmekten korumaktadır.

KAYNAKLAR

- Akçay, Mustafa, (2011), "İnsanlığın Ortak Dinî Temeli: Fıtrat", *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XIII, S. 23, ss. 143-170
- Akçay, Ahmet Sait (2006), Bellekteki Huriler: İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bakış. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Altıkardeş, İsmet, Din Sosyalleşme ve Hoşgörü, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2003.
- Alver, Köksal (2006), Edebiyatın Sosyolojik İmkânı, Edebiyat Sosyolojisi, Ed. Köksal Alver, İstanbul, Hece Yayınları, , ss. 11-21.
- Arslan, Mustafa, (2002), Dinsel Boyutluluğun Sosyolojik Bağlamı: Faktör Analitik Bir Çalışma, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi II (2002)*, Sayı: 4, ss. 161-186
- Arslan, Mustafa, (2006), Dini Toplumsallaşma ve Temel Etkenleri: Türk Geç Ergenleri Arasında Uygulamalı Bir Araştırma, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 31, ss. 61-78
- Balcıoğlu, İbrahim, (2011), Şiddet ve Toplum, İstanbul, Bilge Yayınları.
- BASGM, (2010), Türkiye'de Aile Değerleri Araştırması, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü Yayınları
- Bilgin,Vejdi, (2003), Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü, Bursa:*Uludağ Üniversitesi ilahiyat Fakültesi Dergisi*, C.:12,S.:1, ss.193-214
- Demren, Çağdaş, (2008)," Kadınlık Dolayımıyla Erkeklik Öznelliği", *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 32, No. 1, ss. 73-92.
- Ergil, Doğu, (1994), *Toplum ve İnsan*, Ankara, Turhan Kitabevi Yayınları.
- Erjem Yaşar, Çağlayandereli Mustafa, Televizyon ve Gençlik: Yerli Dizilerin Gençlerin Model Alma Davranışı Üzerindeki Etkisi, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi Mayıs 2006 Cilt : 30 No:1 15-30
- Fichter, Joseph, (1994), *Sosyoloji Nedir?* Çev. Nilgün Çelebi, Konya, Toplum Kitabevi
- Glock, Charles, (1998), Dindarlığın Boyutları Üzerine, *Din Sosyolojisi*, der. Y.Aktay, M.E. Köktaş, (2.Baskı), Ankara, Vadi Yayınları, ss.252-274
- Günay, Ünver, (2000), *Din Sosyolojisi*, İstanbul, İnsan Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan (2001), Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi, İstanbul, Metis Yayınları
- Kirman Mehmet Ali, (2004), *Din Sosyolojisi Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Rağbet Yayınları.
- Koenig, Samuel, (2000), *Sosyoloji Toplum Bilimine Giriş*, Çev. S. Sucu, O. Aykaç, İstanbul, Ütopya Kitabevi Yayınları.
- Köknel, Özcan, (1985), *Kaygıdan Mutluluğa Kişilik*, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınları.
- Köşgeroğlu, Nedime, Halıcı, Coşkun, Özerdoğan, Nebahat, Ünlüce, Ayşe, (2009), *Şiddet Çıkmazında Kadın*, Ed. Nedime Köşgeroğlu, İstanbul, Anfora Yayıncılık.
- Kurst-Swanger, Karel, Jacqueline L. Petcosky, *Violence in the Home: Multidisciplinary Perspectives*, Oxford University Press, 2003, ss. 324
- Kurt, Abdurrahman, (2012), *Din Sosyolojisi*, İstanbul, Sentez Yayınları.
- Kuşat, Ali (2003), "Bir Değerler Sistemi Olarak Kimlik Duygusu ve Atatürk", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Sayı: 15, ss. 45-61.
- Kuzgun, Yıldız, Sevim (2004), A. Seher, "Kadınların Çalışmasına Karşı Tutum ve Dini Yönelim Arasındaki İlişki", Ankara .Üniv. Eğitim Bil. Fak. Dergisi, C.37, S.1, ss. 14-27.
- Marshall Gordon, (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.

Noble, Trevor, Sosyoloji ve Edebiyat, Çev: Nurettin Çalışkan, Edebiyat Sosyolojisi Ed. Köksal Alver, İstanbul, Hece Yayınları, ss. 31-53

Okumuş, Ejder (2003), *Toplumsal Değişme ve Din*, İnsan Yayınları, İstanbul.

Özen, Sevinç, (1990), Sosyal Hareketlilikte Aile ve Eğitim İlişkileri, Ankara, AAK (2), Yayınları, ss. 321-335

Özkalp, Enver, (1993), Sosyolojiye Giriş, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Sakallı-Uğurlu, Nuray, Sinan Ulu, (2003), Evlilikte Kadına Yönelik Şiddete İlişkin Tutumlar: Çelişik Duygulu Cinsiyetçilik, Yaş, Eğitim ve Gelir Düzeyinin Etkileri, *Türk Psikoloji Yazıları*, 6 (11-12), ss.53-65

Solmaz, Bünyamin, (2012), Eğitim ve Din, *Din Sosyolojisi El Kitabı*, Ed. Niyazi Akyüz, İhsan Çapçioğlu, Ankara, Grafiker Yayınları, ss. 401-422

Tezcan, Mahmut, (2010), Sosyolojiye Giriş, Ankara, Anı Yayıncılık

Uğur, Veli (2013), 1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları.

Ünlü, Sezen, Bayram, Nazlı, Uluyağcı, Canan, Uzoğlu Bayçu, Sevil, (2009), Kadına Yönelik Şiddet: Tv. Dizilerinde Kadına Yönelik Şiddet Üzerine Bir Araştırma, *Selçuk Üniv. İletişim Fak. Dergisi*, 5, 4, ss. 95-104

Vahip, Işıl, (2002), "Evdeki Şiddet ve Gelişimsel Boyutu: Farklı Bir Açıdan Bakış", *Türk Psikiyatri Dergisi*, C.13, S. 4, 2002, ss. 312-319

Yıldız, Ahmet Günbay (2003), Boşluk, İstanbul, Timaş Yayınları

PUSLU KITALAR ATLASI'NDA BİR ALT KÜLTÜR TEMSİLİ: “DİLENCİLER LONCASI”

Yrd. Doç. Dr. Ebru ÖZGÜN*

ÖZET

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında büyük tarihsel olaylar ve tarihteki önemli figürlerin yerini daha alt tabakadan, sıradan insanların aldığı görülür. Olaylar belirli bir tarihsel dönemde, bir tarihsel mekânda ve büyük imparatorlukların çağında geçse de merkeze yerleştirilen kişiler, arayış içinde olan, yetersizliklerini farklı yönleriyle telafiye çalışan, kendilerini ütopyik tasarımlara adayan, hayatla bir türlü bağ kuramayan aykırı kişiliklerdir. Romanlarda hayat hikâyeleriyle öne çıkan sıradan kişilerin yanı sıra alt kültüre ait çeşitli meslek gruplarıyla ya da toplumdaki sosyal statüleriyle arka fonda kullanılan kesim, metindeki çeşitliliği arttırdığı gibi varlıklarıyla üstün değerli yapıların yadsınmasını da desteklerler. Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda öne çıkan “dilenciler loncası”, bulunduğu yüzyıl ve işleyiş biçimi itibarıyla yazarın renkli kaleminden türlü özellikleriyle işlenir. Romanda bu alt kültür grubuna dâhil olan dilenciler, tıpkı diğer meslek grupları gibi kendi aralarında örgütlenmiş, işleyişiyle, otokontrol mekanizmasıyla tam bir organize yapı oluştururlar. Bu çalışmada marjinal olanın öne çıkarılmasının bir örneği olarak “dilenciler loncası”nın örgütsel ve sistematik yapısının nasıl sunulduğu gözler önüne serilecektir.

Anahtar Kelimeler: alt kültür, dilenciler loncası, marjinallik, örgütsel yapı

THE REPRESENTATION OF A LOWER CULTURE IN PUSLU KITALAR ATLASI: "BEGGARS' CORPORATION"

ABSTRACT

When İhsan Oktay Anar's novels are examined, it can be seen that ordinary people of lower class take the places of big historical events and important historical figures. Even though the events occur in a particular historical period, at a specific place and in the ages of big empires, the central characters are anomalous people in search, trying to cover their own inefficiencies with their different characteristics, committing themselves to utopic scenarios, not to manage to make connection with life. Besides the ordinary characters standing out with their life stories in novels, background people with either their occupations from lower cultures or their social statuses not only increase the diversity in the script but they also promote the denial of the highly prized structures. "Beggars' Corporation", which stands out in Anar's first novel "*Puslu Kıtalar Atlası*", is dealt with its various features by means of the colourful writing of the writer as one of the occupations of lower cultures due to the century and the style. In the novel, the beggars belonging to this lower culture group establish a fully organized structure with its auto-control mechanism, operation, and organization within the group just as the other occupation groups. In this study, the way, in which the organizational and systematic structure of "Beggars' Corporation" is represented as an example of the foregrounding of the marginal one, is revealed.

Keywords: lower culture, beggars' corporation, marginality, organizational structure

Giriş

Klasik tarih romanlarına bakıldığında, bu türün “tarihi öğretmek”, “tarihi yeniden canlandırmak”, “eğlendirmek” gibi birtakım işlevleri olduğu öne sürülür (Gögebakan, 2004: 53). Dolayısıyla bu bakış açısıyla yazılan romanlarda estetik değerler daha az önemsenmekte, biçimden ziyade içerik öne çıkmaktadır. Anlama yoğunlaşan ve ideolojiye hizmet edecek bir araca dönüşen roman, 20. yüzyıl dünyasında postmodern değerlerle farklı bir yöne kayar. Gerçekçi olma, evrensel, kesin ve değişmez anlamları telkin etme, objektif bir tutum sergileme gibi yönelimlerle üst anlatı olarak benimsenen “edebiyat”, “tarih”, “tarihsel roman” gibi alanların bu nitelikleri tartışmaya açılmakta ve postmodern, yeni tarihselci yaklaşımlarla bu kabuller altüst edilmektedir. Yıldız Ecevit'in deyişiyle artık, “anlatı

* Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

kişileri de, metnin odağı ve anlamın taşıyıcısı olma görevlerini yitirmişler, [m]etnin imge dokusunun ırice bir ilmeğine dönüşmüşlerdir” (2004: 77).

İhsan Oktay Anar’ın romanlarına bakıldığında da büyük tarihsel olaylar ve tarihteki önemli figürlerin yerini daha alt tabakadan, sıradan insanların aldığı görülür. Bu romanlarda unutulmuş, gizli kalmış, önemsenmemiş ya da göz ardı edilmiş, marjinal, aykırı, çoğul kimlikler merkeze yerleştirilmektedir. Yazar, resmî tarihte geçen özel adlar ve toplumsal unvanlara sahip kişilerden ziyade ikincil figürlere ve kitlelere odaklanır. Dolayısıyla metinlerde adsız ve gündelik olanın vurgusu öne çıkar. Bu kurgusal kişiler aynı zamanda gerçeklik yanılması yaratacak nitelikte “normal”den uzaklaşıp “anormal”e yaklaşırlar. Modern romanın öngördüğü karakter yaratma unsuru Anar’ın romanlarında görülmezken, kurgulanan figürler daha yüzeysel hatlarıyla ve mizahi yönleri öne çıkarılarak sunulur.

Bu bildiri de yazarın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki bir alt kültür temsili olan “dilenciler loncası”nın, varlığı, işleyiş şekli ve marjinal yanıyla metne katkısı irdelenmeye çalışılacaktır.

Romanda olaylar, ölümsüz olmak için kara paranın peşine düşen Ebrehe, babasından ayrılıp lağımca ocağına yazılan ve sefere çıktıkları sırada kara parayı bulan Bünyamin ve üstkurmaca düzleminde romanda yaşanan tüm maceralara zihniyle yön verme melekesine sahip Uzun İhsan Efendi üçgeninde gelişir. “Meşin ciltli Dünya Atlası”nı oğlu Bünyamin’e veren Uzun İhsan Efendi, bu kitabı daima yanında taşımasını ve atıldığı macerada yolunu kaybedecek olursa onun bu dış atlasına başvurmasını salık verir. Bünyamin de denileni yapar; açmaza girdiği ya da belirsiz durumun nihayete kavuşmasını istediği anlarda, Dünya Atlası’nın rastgele herhangi bir sayfasını açıp gördüğü ilk cümleyi okur. Macerası boyunca bunu üç kez tekrarlayacak ve her seferinde karşılaştığı kehanetlerle yolunu çizmiş olacaktır. Aslında Bünyamin, babasının ona biçtiği kaderi okurken bir yandan da romanın reel dünyasında onu yaşamaktadır. Bünyamin için her şey lağımca ocağına yazılıp sefere çıkmasıyla başlar. Zülfıyar’ın savaş anında kendisine verdiği mıknaatlı kara para Bünyamin’in hayatını altüst edecek ve yeni maceralara atılmasını sağlayacaktır. Büyük Efendi Ebrehe’nin eline geçtiği takdirde kötü emeller için kullanılacak olan bu para, uzun bir süre Bünyamin’in koynundaki “Dünya Atlası”nın arasında saklanır. Bünyamin, uğursuz olduğuna kanaat getirdiği bu paradan kurtulmak istese de her seferinde Uzun İhsan Efendi’nin –ya da anlatıcı/yazarın- iradesi devreye girer. Uzun İhsan Efendi, romanın sonuna kadar aksiyonu hiç düşürmez ve Bünyamin’in –Ebrehe için arayış nesnesi olan- kara parayı elinden çıkarmasına bir türlü izin vermez.

Mıknaatlı kara parayı alıp ortadan kaybolan Bünyamin’in bulunması için her çareye başvuran Ebrehe ve adamları, babası Uzun İhsan Efendi’ye türlü eziyetler ederek onu dilenciler loncasında çalıştırmaya başlamışlardır. Bünyamin’in eşkali nakkaş tarafından çizilip dilencilerin kethüdası Hınzıryedi’ye verilir. Ne var ki babasını bulmak için yüzü parçalanmış bir hâlde loncaya gelen Bünyamin, kimse tarafından tanınmaz ve bu sayede Bünyamin’in deftere kaydı tutulur. Loncaya katılanlardan gedik sahiplerine verilen lakabı henüz kazanmadığı için kendisine geçici olarak Hınzıryedi tarafından –Zülfıyar’ın ona unutmamasını tembih ettiği bir ismi hatırlayarak- “Bünyamin” adı verilecektir (Anar, 2006: 107). Demir halkalı zırh gömleğin parçaladığı yüz, Bünyamin’in kimliğini gizlemesine ve her ortamda rahatça hareket etmesine imkân tanırken, Hınzıryedi’nin kendisine asla unutmaması tembih edilen ismi hatırlamakta kolaylık sağlayacağı düşüncesiyle Bünyamin’e aslında “kendi” ismini vermesi, bilinçsizce olsa da delikanlının kimliğini açık eder. Bu durum ironiktir ve roman kişileri açısından gerilim, okuyucu açısından farkındalık yaratır. Anlatıya yerleştirilen diğer figürler ise kendi hikâyeleriyle hem yeni anlam alanları açmakta hem de üst çerçevedeki anlatıyı zenginleştirmektedirler. Özellikle Bünyamin’in sıradan hayatının bir maceraya dönüşmesinde önemli bir dönüm noktası olan dilenciler loncası, ona hem geniş hareket imkânı sağlamakta hem de arayışında bir paravan işlevi görmektedir.

Bir Alt Kültür Temsili: “Dilenciler Loncası”

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında hayat hikâyeleriyle öne çıkan sıradan kişilerin yanı sıra alt kültüre ait çeşitli meslek gruplarıyla ya da toplumdaki sosyal statüleriyle arka fonda kullanılan kesim, metindeki çeşitliliği arttırdığı gibi varlıklarıyla üstün değerli yapıların yadsınmasını da desteklerler. Bu durumun *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki örneklerine bakıldığında zengin bir kadroyla karşılaşırlar:

“forsalar, çingeneler, külhaniler, bıçkınlar, kıptiler, korsanlar, esir tüccarları, tellallar, kabadayılar, gümlar, köçekler, kopuklar, dilenciler, acuzeler, casuslar, cellatlar, hırsızlar, haydutlar, azılı katiller, hademeler, takla atıp ney çalan kambur cüceler, kulamparalar, deliler, mebunlar, ahmaklar, cahiller, madrabazlar, sahtekârlar, külahçılar, batakcılar, tefeciler” bunlardan birkaçıdır.

Alt kültüre ait meslek gruplarından biri olan “dilenciler loncası” ise, eserde daha ayrıntılı bir biçimde ve türlü özellikleriyle işlenir. *Puslu Kıtalar Atlası* Uzun İhsan Efendi’nin, oğlu Bünyamin’in çevresinde dönen maceraları anlattığı / kurguladığı / “zihniyle olaylara yön verebildiği” (Anar, 2006: 128) bir yapıt olarak üstkurmacada yerini alır. Uzun İhsan Efendi, romandaki düşünsel yapının mimarı, Bünyamin ise pratikteki uygulayıcısıdır. Romanda çıktığı seferden aldığı yaralarla tanınmayacak hâlde dönen Bünyamin, dilenciler loncasına kayıt olmuş ve loncanın en kідemsizi olarak Utarid adındaki kâğıtçının çıraklığına verilmiştir. Babası Uzun İhsan Efendi’yi aradığı sırada içine düştüğü bu organize yapı, toplumda hor görülen, hatta görmezden gelinen, dışlanan, alay edilen bir kesimin aslında ne denli sosyal bir dinamik olduğunu gözler önüne serer.

Dilencilik tarihinde dilenme işinin ne zaman ve nerede başladığı bilinmemekle birlikte tarihçiler, dilencililiği insanlık tarihinin ilk devirlerine kadar götürmektedirler (Tekin, 1999: 570). Zeki Tekin’in İsmail Hami Danişmend’den aktardığına göre, “Milattan önce 9. yüzyılda Omiros devrinde dilencilik, herhangi bir sanat gibi önemli bir meslek durumundaydı. Bundan dolayı dilenciler zümresinin de bir kadrosu vardı. Bunun sebebi ise dilencilerin hem maddi hem de manevi sahalarda temizlik işçisi sayılmasıdır. Yemeklerde, özellikle ziyafetlerde kendilerine verilen diğer şeylerle odaların temizlenmesine sebep olduğu gibi, dilenenlerin duaları da manevi temizlik sebebi kabul edilmişti. Şayet bir şehre başka bir yerden kadro dışı bir dilenci gelecek olursa yerini alacağı dilenci ile düello etmek zorundaydı. Başarılı olamayıp da başka bir şehre gidecek olursa artık orada da iyi karşılanmazdı” (1999: 570). Bu ifadeler, asırlar öncesine dayanan Yunan dilencililiği hakkında bilgi vermekle birlikte, dilencililiğin bir meslek gibi algılandığı ve kadrolaştığı yolunda önemli detayları da sunmaktadır.

Osmanlı döneminde yaşamış dilencilerle ilgili bilgilerin, Evliya Çelebi, Gelibolulu Mustafa Ali, Defterdar Sarı Mehmet Paşa, Avrupalı seyyahların hatıraları ile sınırlı sayıdaki arşiv kayıtlarından öğrenilebildiğini belirten Tekin, dilencilikle ilgili olarak devlet kayıtları içerisinde rastlanan en erken tarihli belgelerin 15. yüzyıla ait olduğunu ifade eder (1999: 571).

Tarihsel verilere baktığımızda Osmanlı Devleti’nde hükümet memuru, asker ya da yargısal-dinsel bir unvanı olmayan herkesin bir esnaf loncasında kayıtlı olma zorunluluğu bulunmaktadır. Robert Mantran’ın verdiği bilgiye göre “yüksek kişilerin evlerinde yaşayan köleler, [a]zınlık halkların rahipleri, [b]ir miktar Müslüman ve yabancıların hizmetindeki azınlıklar, nihayet herhangi bir şekilde sınıflandırılmayan ve ‘sınıfsız’ diye adlandırılacak kimseler –ipsiz sapsızlar, serseriler, dilenciler vb.- yani Müslüman veya diğer hayır kurumları sayesinde yaşayabilenler, bu basitleştirilmiş tasnifin dışında kalmaktadırlar” (1990b: 1). Bu bilgiye dayanarak, esnaf loncasından muaf tutulan ve “sınıfsız” olarak nitelenen dilenciler grubunun, metinde loncaya “dâhil” edildiği, hatta şirketleşerek marjinalden kurumsal nitelikli bir yapıya dönüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla toplumun genel algısına göre yok sayılan, dışlanan, ötekileştirilen bu marjinal kesim, eserde tersine çevrilerek önemli bir konuma yükseltilmektedir.

Osmanlıdaki dilenci yapılanmasıyla ilgili bir diğer tarihsel bilgiyi ise 17. yüzyılda yaşamış Evliya Çelebi verir ve *Seyahatnamesi*’nde dilencilere özgü böyle bir esnafın varlığından bahseder. Evliya Çelebi, 17. yüzyıl ortalarında İstanbul’da dilenci esnafına mensup yedi bin kişi bulunduğunu, pirlерinin Şeyh Hafi olduğunu belirtir. *Seyahatname*’de dilencilerin dış görünüşleri uzun uzadıya tasvir edilirken, bir geçit töreninde bir grup dilenci ve şeyhlerinin Alay Köşkü önünde bir ağızdan dua etmeleri anlatılır (Gökyay, 1996: 226-227).

Mehmet Demirtaş’tan edindiğimiz bilgiye göre, her ne kadar uygulamada önemli aksamalar olsa da Osmanlı başkentinde dilenciler, belli bir nizama bağlı olarak faaliyet göstermek zorundadırlar. Dilenciler gelişigüzel dilenemedikleri gibi, her isteyenin dilenmesi de mümkün değildir. Dilenmelerinde kanunen bir engel bulunmayan bu dilenciler de esnaf olarak kabul edilir ve bir loncaya bağlı olmak zorundadırlar. Diğer tüm esnafalarda olduğu gibi dilencilerin bir loncaya bağlı olmadan dilenmeleri, nizama aykırı sayılmaktadır (Demirtaş, 2006: 84). Osmanlı tarihine

bakıldığında, anlam genişlemesi yoluyla “esnaf” sözcüğünün zamanla “lonca üyeleri, zanaatkârlar ve tüccarlar”ı ifade etmeye başladığı görülür (Mantran, 1990a: 327). Osmanlı Devleti’nde dilenciler adeta “duacı esnafı” gibi kabul edilmektedirler (Düzbakar, 2008: 304). Romanda dilenciler loncası da “esnaf” olarak tabir edilmektedir (Anar, 2006: 109).

Romanda bir alt kültür grubu olan dilenciler, tıpkı diğer meslek grupları gibi kendi aralarında örgütlenmiş, işleyişiyle, otokontrol mekanizmasıyla tam bir organize yapı oluşturmuşlardır. Metinde alışıldık, bilinen, belli kaideleri olan, nitelikli işler gören “dilenciler loncası”nın örgütsel ve sistematik yapısı, marjinal olanın öne çıkarılmasına da katkıda bulunur. Esnaf loncalarının bütün üyelerinin aynı mesleki düzeyde ve aynı toplumsal mertebede olmadıkları gibi romandaki dilenciler arasında da tam bir hiyerarşi vardır. Hatta dilencilerin kendilerine özgü töreleri bulunur (Anar, 2006: 110). Osmanlıda dilencilerin denetim ve kontrollerinin sağlanması için bu işe çeşitli görevlilerin atandığı görülür. Bu denetim ve kontroller kadıların yönetimi altında bulunan subaşaların yetkisi dâhilindedir. Subaşaların emri altında bulunan herhangi bir zabıt “dilenciler başbuğu” olarak görevlendirilir (Tekin, 1999: 572). Dilencilerin bağlı bulunduğu, atama ile göreve gelen ve başbuğ adı verilen bu görevli “dilenci kâhyası” olarak da anılır. Kâhya, dilencilerle yakından ilgilenir, sağlık durumlarını takip eder, onlar için imaretlerden çorba ve fodla gibi yiyecekler temin eder (Demirtaş, 2006: 85). Romanda yüzü tanınmayacak hâle dönen Bünyamin, dilenciler loncasına kayıt olmuş ve Utarid adındaki kâğıtçının çıraklığına verilmiştir. Ayrıca Bünyamin’in baş amiri Alemsattı adındaki bir başgediklidir. Bu adam, kâğıtçıbaşı, göygoycubaşı¹, kasidecibaşı² ve âmâbaşından da sorumludur. Alemsattı’nın yardımcısı ise Öterbülbul adındaki bir inmelidir (Anar, 2006: 113).

Mantran, 17. yüzyılda şeyhin zaman içinde silinmesi, yönetsel ve uygulamaya yönelik unsurun dinsel unsura ağır basmasının, “kethüda”nın esnaf loncasının gerçek başkanı olmasına yol açtığını belirtir (1990a: 348). Dilenciler loncasında kâhyanın yerini kethüdanın tam olarak ne zaman aldığı bilinmemekle beraber, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren “dilenci kethüdası” ifadesine arşiv kayıtlarında rastlanmaktadır (Demirtaş, 2006: 88). Dilenciler kethüdasının görevi dilenciler arasında adaletle hükmetmek, bunlardan konulan kurallara inat ve muhalefet edip, şirret ve şekavet edenlerin bu türlü davranışlarını engellemektir (Kepecioğlu’ndan aktaran Düzbakar, 2008: 304). 17. yüzyılda geçen romandaki Hinzıryedi ise, dilenciler loncasının kethüdası olarak görev almakta, tarihsel belirsizliğe alternatif sunmaktadır. Görüldüğü gibi loncadaki bu hiyerarşide görev alan herkes, dilencilik mesleğinde öne çıkan ve toplumda insaf, acıma, yardımseverlik ve dindarlık duygularını ateşleyen kimi fiziksel özelliklerine göre tanımlanmışlardır. Çünkü dilencilik mesleğinde yoksul, engelli ve hırpani görünüşlü olmak geçer akçe sayılır. Dilenciler loncasındaki kıdemli zevatın “aksakallı pir” (Anar, 2006: 113) namıyla anılması da Osmanlı dönemindeki esnaf birliklerinin oluşumunda dinsel tarikatların rolünü çağırıştırır. Osmanlı tarihinde bazı esnaf loncaları, Müslümanlar nezdinde saygınlığa sahip bir kimseyi lonca piri saymışlar, bu yolla manevi kökenlerin gücünü de yadsınamışlardır. Romanda dilenciler arasındaki hiyerarşide en yüksek seviyeye yerleştirilen şahısların “pir”lik mertebesinde görülmesi, yüceltilen ve üstün değerli yapıların yönünü de değiştirir. İnsanların vicdani duygularını sömürerek haksız kazanç elde eden, düzen bozucu nitelikleriyle öne

¹ Demirtaş “goygoycular” hakkında şu bilgiyi verir: “İstanbul’da belirli dönemlerde daha planlı bir şekilde ortaya çıkıp dilenen bir kesim daha vardı ki; bunlara *Goygoycular* denirdi. Bunların en önemli özellikleri, her iki gözlerinin de kör olmasıydı. Goygoycuların İstanbul’da ilk defa ne zaman ortaya çıktıkları kesin olarak bilinmemekle birlikte, Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasından sonra olduğu tahmin edilmektedir. Goygoycular, daha çok her sene Muharrem ayının gelmesiyle birlikte dilenme işini daha örgütlü bir şekilde yapmaya başlardı. Dörder beşer kişilik gruplar halinde caddelerde, sokaklarda ve mahalle aralarında dolaşarak ve çeşitli kasideler, mevlitten beyitler ve mavallar okuyarak para, çeşitli gıda ve giyim eşyası toplarlardı. Bunlar kör oldukları için kendilerine kör olmayanlar nezaret ederlerdi” (2006: 91).

² Demirtaş “kasideciler” hakkında da şu bilgiyi verir: “*Kasideciler*, dilenciler arasında en kolay kazanç elde eden kesimlerden biriydi. Bazıları camilerde aşır ve kaside okuyarak, cemaatin dini duygularını istismar etmek yoluyla onlardan para alırlardı. Bunlar aynı zamanda Kur’an’ı tahrif ettikleri için cemaatin tepkisine ve şikâyetlere yol açmaktaydılar. Kasidecilerin bir bölümü dışarıda faaliyet göstermekteydiler. Akşam ezanına yakın saatlerde ortaya çıkarak mahalle aralarında ve kalabalık mekânlarda, iş yerlerinin ve çarşıların bulunduğu yerlerde dilenirlerdi. Bu grupların dilenme yöntemleri ilahiler ve kasideler okumak biçimindeydi. Sokaklarda yüksek sesle kasideler, naatlar ve mevlitten beyitler okuyan bu dilenciler daha çok Mekkeli, Medinelî Araplardı” (2006: 90-91).

çıkan, en eski çağlardan bu yana çoğu kez görmezden gelinen, kaçınılması gereken, toplumun dışına itilen, hatta cezalandırılan ve toplumda sosyal bir problem olarak kabul gören dilencilik, romanda asırlar öncesine dayanan kurumlaşmış bir oluşum, “garip ama renkli bir dünya” (Anar, 2006: 110), hatta bir “sanat” (Anar, 2006: 108) olarak kaydedilmektedir.

Tarihte esnaf loncalarının malın nasıl işleneceği, kalitesi, üretilme safhası, işçilik masrafları, maliyeti vs. içeren kendilerine has tüzüklerinin olduğu bilinmektedir. Esnaf loncasına ait bu kaidelerin bir örneği de dilenciler loncasında görülür. Dilenciler loncasının işleyişine bakıldığında, kanunen dilenmelerinde herhangi bir sakınca bulunmayanlar için devlet tarafından “ceri kâğıdı” adı verilen bir dilenci tezkeresi düzenlenir ve bunlar ayrıca defterlere kaydedilir. Ruhsatlı dilencilerin defterlere kaydedilmeleri ise kıdem sırasına göre yapılırken, bu kişiler hakkında ayrıntılı bilgilere ulaşma imkânı da elde edilmiş olur. Dilenci defterlerinin asıl nüshası kadıda, bir nüshası da subaşında bulunur (Demirtaş, 2006: 85). Romanda tasvir edilen koskoca ve kapkalm lonca defteri ise o kadar ağırdır ki, özel olarak yaptırılan rahlenin üzerine konar konmaz tahtalar gıcırda; “[i]lk sayfaları Latince, sonraları Rumca ve nihayet Osmanlıca olan bu defter, fetih öncesi ve sonrası dilencileri tarafından özenle saklanmış, asırlar boyunca ulustan ulusa, nesilden nesile geç[miştir]” (Anar, 2006: 106).

Esnaf arasındaki rekabeti önlemek, esnaf ile devlet arasındaki ilişkileri düzenlemek, dayanışma ihtiyacı gibi temeller üzerine kurulan loncaların metindeki parodisi dilenciler loncası üzerinden yapılır. Dilencilik mesleğinin püf noktaları, lonca mensuplarının grup dayanışması ve iş bölümü, dilenme yöntem ve teknikleri, dilencilik eğitimi gibi konulara dikkat çekerek dilencilik mesleğinin nice ayrıntısına değinen yazar, bunu absürd ve mübalağalı bir dille aktarmaktadır:

Acındırıp sadaka koparma sanatının dehaları olan bu ahali, her biri gerçek birer yaratıcılık eseri olan sayısız yöntem ve üslup geliştirmişti. Hatta bazıları mesleğin püf noktalarını anlatan kitaplar yazıp tecrübelerini gelecek nesillere miras bırakmışlardı. Gerçekten de loncanın kütüphanesi üstad dilencilerce yazılan hesaba gelmez kitapla doluydu. Bu kitaplar dilenme tarzları yanı sıra, genellikle kaside ve maval besteleri, yetmiş iki ulusun darphanesinde basılan paraların katalogları, sadakayı arttırmak amacıyla bedende bir hasar yaratmanın usullerini gösteren cerrahi kitaplarından ibaretti. Tıp kitapları elbette ki loncanın resmi cerrahlarına aitti. Bu acımasız adamlar, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden getirilip Hınzıryedi'ye satılan çocukların kollarını bacaklarını kırıp tenlerinde derin yaralar açarak dilenciler ordusuna yeni neferler kazandırıyorlardı. Cerrahların yanı sıra lonca sarrafları toplanan paralar içinde şüpheli olanları inceliyor, sikkelerdeki altın ve gümüş oranlarını elkimya işlemleriyle tespit ettikten sonra hasılatı muhasebecilere teslim ediyorlardı. Paraları inanılmaz bir hızla sayan bu görevliler ise yekünü gelir gider defterine işleyip o günkü sadakaların hepsini kethüdaaları Hınzıryedi'ye veriyorlardı. Dilencilerin tembel, âtl ve hevessiz kişiler olduklarını savunanların, aslında ne kadar yanlış olduklarını anlamaları için gelip de loncaya bir göz atmaları yeterdi. Çünkü onlarda gündüz vakti gözlenen bezginlik ve uyusukluğun tersine, bu esnaf, geceleri sadece birkaç saat uykuyla yetinerek karıncalar gibi çalışıyordu (Anar, 2006: 108-109).

Dilenciler loncası, cemaatçi yapısıyla da dikkat çeker niteliktedir. Osmanlı Devleti'ndeki yaşam koşullarına bakıldığında, toplumda bireyin tek başına yaşamasına izin verilmediği görülür. Cemaate dayalı bir toplum yapısı, İslamiyet'te bireycilik anlayışının olmamasından kaynaklanmaktadır. Toplumsal yaşamın hemen bütün kaidelerinin dinsel temelli olması da bunu kaçınılmaz yapar. Birkaç istisna dışında tüm halkın esnaf loncası adı altındaki meslek örgütlenmelerine kayıtlı olma zorunluluğu, hem bireyin cemaatten soyutlanmasını imkânsız hâle getirmekte hem de hükümete tebaası hakkında denetim kolaylığı sağlamaktadır. Gayrimüslimler bile bu ve benzeri örgütlerin etrafında toplanmak zorundadırlar. Müslüman ya da gayrimüslim olsun herkes, önce dinî ya da etnik, sonra mesleki bir zümreye aittir. Bu cemaatler, mensubu olduğu üyelerinin gündelik hayatını garantiye alacak olanaklar da sağlamaktadırlar. Örneğin herhangi bir cemaat, kendine bağlı üyesini dış tehditlere ya da hükümetin kimi müdahalelerine karşı koruma vasfı taşıyabilmektedir. Dolayısıyla yerel yaşamda kendilerine kolaylık sağlayan bu cemaatlerin varlığı sayesinde insanların birey olmak gibi bir kaygıları da yoktur. Osmanlı Dönemindeki “cemaat” anlayışı, romanda farklı bir perspektiften sunulur. Bu kez yok sayılan, ötelenen bir alt kültür grubunun –dilencilerin- mesleki bir birlik oluşturmaları –cemaatleşmeleri- söz konusudur. Bir lonca içerisinde organize olmuş dilencilerin

yaşantısını gözler önüne seren Anar, alt metinde Osmanlı'daki cemaat kültürünün dilenciler arasına bile sirayet edebileceği yolunda bir okuma yapılmasına olanak tanımaktadır.

Görüldüğü gibi *Puslu Kıtalar Atlası*'nda öne çıkan figürler, ne resmî tarihteki özel adlar ne toplumsal unvanlara sahip yüksek tabakadan insanlardır. Romanda postmodern edebiyat anlayışının da etkisiyle ikincil ya da önemsiz gibi görünen, ötelenen kimseler ve kitleler öncelikli hâle gelmekte; kimliksiz olana, gündelik hayata yakın olana imtiyaz tanınmaktadır. Sahne artık onlarındır. Sıradan insanın hikâyesi sayesinde bütünün ya da genelin yapısı hakkında da hüküm verebilmek olası görünmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Kostantiniye'nin dört bir yanını dolaşan Bünyamin'in sokak aralarında karşılaştığı alt kültür grubuna mensup kişilerin uzun uzadıya anlatımıyla okur, ötelenen ve önemsiz kabul gören bir kesimin canlı tanığı olur. Bunu da yazar, dilenciler loncası örneğinde olduğu gibi renkli ve zengin bir içerikle sunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Anar, İhsan Oktay, (2006), **Puslu Kıtalar Atlası**. 30. Basım. İstanbul: İletişim Yay.
- Demirtaş, Mehmet, (2006) “Osmanlı Başkenti’nde Dilenciler ve Dilencilerin Toplum Hayatına Etkileri”, **Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi**, S. 20, s. 81-104, (<http://dergiler.an9kara.edu.tr/dergiler/19/1335/15454.pdf>), (17.02.2012-00:20).
- Düzbakar, Ömer, (2008), “Osmanlı Devleti’nin Dilencilere Bakışı (Bursa Örneği)”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Volume 1/5, s. 290-312.
- Ecevit, Yıldız, (2004), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yay.
- Göğebakan, Turgut, (2004), **Tarihsel Roman Üzerine**, 1. Basım, Ankara: Akçağ Yay.
- Gökyay, Orhan Şaik, (1996), **Evliya Çelebi Seyahatnâmesi**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Mantran, Robert, (1990a), **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul (Kurumsal, İktisadi, Toplumsal Tarih Denemesi) I. Cilt**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Enver Özcan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- _____, (1990b), **17. Yüzyılın İkinci Yarısında İstanbul (Kurumsal, İktisadi, Toplumsal Tarih Denemesi) II. Cilt**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Enver Özcan, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özbek, Nadir, (Nisan 1999), “II. Meşrutiyet İstanbul’unda Dilenciler ve Serseriler”, **Toplumsal Tarih**, s. 34-43.
- Tekin, Zeki, (1999), “Osmanlı Döneminde Dilencilik”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Ed. Güler Eren, C. 5, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 570-583.
- Toksarı, Ali, (1994), “Dilencilik”, **İslâm Ansiklopedisi**, C. IX, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., s. 298-300.

1980 KUŞAĞI ŞAİRLERİNİN SÖYLEŞİLERİNDE ŞİİR-TOPLUM İLİŞKİSİ

Yrd. Doç. Dr. Emel KOŞAR*

ÖZET

1980 Kuşağı şairlerinden bir kaçının (Tuğrul Tanyol, Mehmet Müfit, Behçet Aysan, Salih Bolat...) yer aldığı iki söyleşi (“Genç Kuşak 1980 Sonrasında Türk Şiirini Tartışıyor”, *Yeni Düşün*, Aralık 1986, s. 28-43. ve “Türk Şiirinde Son On Yıl-Şiir Dergiciliği”, *Sombahar*, Sayı: 1, Eylül-Ekim 1990, s. 3-14.) onların şiire bakışlarını yansıtır. “Şiir nedir, ne değildir, şairin topluma, toplumun şiire bakışı, şiirde gelenek meselesi” gibi konuların tartışıldığı söyleşiler edebiyat tarihini aydınlatmaktadır. Adı geçen söyleşiler 1980’li yıllardan günümüze şiir-toplum ilişkisini de yansıtmaktadır. Söyleşiye katılan şairler, şiirlerinde sözü süzerek sloganı bir dilden uzaklaşmaya çalışırlar. İmgesel ve derin bir dille örülü şiirlerinde, içinde yaşadıkları toplumun meselelerini farklı bir duyarlılıkla işlerler. Onları birleştiren şiirde estetiği ve geleneği koruma endişesidir. Şiir dili, günlük dilden farklı ve çağrışımlara açık olduğu için şiirlerine yansıyan toplum meselelerinin elmadaki vitamin gibi -elmayı vitamini için değil, tadı için yeriz-olduğuna inanırlar. Dergi çıkarma sebeplerini ve şiirde toplum-birey meselesini irdelerler. Kendilerinden öncekileri eleştirerek şiirde estetiği önemsediklerini dile getirirler. Tuğrul Tanyol ve Haydar Ergülen’in diğer söyleşileri ve yazıları da adı geçen söyleşilerdeki görüşleri desteklemektedir.

Anahtar Kelimeler: 1980 Kuşağı, şiir, dergi, toplum

POETRY-SOCIETY RELATIONSHIP IN THE CONVERSATIONS OF POETS OF 1980s GENERATION

ABSTRACT

The two conversations that some of the poets of 1980s generation (Tuğrul Tanyol, Mehmet Müfit, Behçet Aysan, Salih Bolat...) participated in reflects their point of view on poetry. The conversations in which “What is poem and what is not, the viewpoints of poets on society and the society’s viewpoints on poets, matter of tradition in poetry” such topics are discussed enlighten the history of literature. The aforementioned conversations also reflect the poetry-society relationship from 1980’s to present-day. Poets who participated in conversation, try to avoid using slogans in language by purifying the words. In their poems structured with an imaginative and abstruse language, they handle the issues of the society they live in, with a different sensitivity. It is the concern of maintaining aesthetics and tradition in poetry that unites them. As the poetic language is different from the daily language and open to associations, they believe that the social issues reflected in their poems are just like the vitamin in apple -we eat apple for the taste not for the vitamin-. They probe the reasons for publishing magazine and society-individual issues in poetry. They utter that they attach important to aesthetics in poetry by criticizing the previous ones. The other conversations and writings of Tuğrul Tanyol and Haydar Ergülen support the views expressed in the aforementioned conversations as well.

Keywords: Poets of 1980s generation poem, magazine, society

1980’li yıllarda angaje şiire karşı bir araya gelen şairler; kurdukları yayınevleri, çıkardıkları dergiler (*Üç Çiçek*, *Poetika*, *Şiir Atı*) yayımladıkları kitaplar ve kaleme aldıkları yazılarla şiirde estetik, birey-toplum ilişkisi ve gelenek meselesi gibi konuları tartıştılar. Onların toplu söyleşileri de şiirleri ve yazıları kadar o dönemi ve edebiyat dünyasını aydınlatmaktadır.

1986 yılında *Yeni Düşün*’de yayımlanan Tuğrul Tanyol, Mehmet Müfit, Behçet Aysan, Salih Bolat, Enver Ercan, Adnan Özer ve Hüseyin Haydar’ın katıldıkları ilk toplu söyleşi “Genç Kuşak 1980 Sonrasında Türk Şiirini Tartışıyor”dur.¹

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

1980 kuşağı şairleri, yaşlı şairlerin kendileriyle ilgili yargılarına onları izlemeden eleştirdiklerini düşündükleri için katılmazlar. Söyleşiye katılan şairlere göre, 1980 şiiri, herhangi bir şiirin içinden gelmez. 1980 kuşağı şairleri, kendilerinden önceki şiirle hesaplaşarak alacakları şeyleri araştırırlar. Hiçbir şiir akımını bütünüyle reddetmezler, kabullenmezler de.

Mehmet Müfit ve Tuğrul Tanyol'un *Poetika*'da yayımladıkları şiirlerin birbirlerine hiç benzememesi eleştirilir. Onları birleştiren, şiirdir. Tuğrul Tanyol'a göre 1980 kuşağı, şiir üzerine düşüncelerinin yanı sıra "uzun süredir icazet almamış ilk kuşak"tır. (s. 37) 1980'lerdeki tepki, yazılan şiire değil, egemen şiir anlayışınadır.

Tanyol, şairlerin kendilerinden sonra şiirin bitmesini istemelerini eleştirir. Belirli bir tarihten sonra bir ülkede şiir yazılmazsa, o ülkede artık şiirin önemsenmeyeceğini ve okunmayacağını söyler. Çünkü şiirin bir ülkede okunmasının devamını sağlayan, yeni yetişen şair kuşaklarıdır.

Tanyol, 1980 şiirinin II. Yeni'nin izleyicisi olmadığını söyler. 1980'lerde yazan şairlerin çoğunun daha önceleri kitapları yasaklı olan Nâzım'dan etkilendiklerini de ekler. 1970'lerde toplumcu şiirin ve II. Yeni şairlerinin himayesindeki züppe ve yabancı diye nitelendirilen şiirin dışında Nâzım, Ece Ayhan ve Ahmet Arif'in üçüncü sınıf kopyalarının da ortaya çıktığını söyler. Tanyol, toplumsal temalarla yazılmış şiire değil, angaje şiire karşıdır. Şairin üzerinde hiçbir toplumsal ve siyasal baskı olmaması gerektiğini savunur. O, şairin özgürlüğünden yanadır: "Şiirin toplumcusu bireycisi olmaz, şiir şiirdir. Bireysel temalarla yazılır, toplumsal temalarla yazılır. Yani konu bu. Kişinin belirli dünya görüşü şiirine etki etmez mi? Bıçakla çizilmiş ayrımlar yoktur tabii ki. Mutlaka ideolojisi belli oranlarda şiirine yansiyacaktır. Ama bunu nasıl dile getirdiği önemlidir." (s. 34)

Salih Bolat'a göre 1970'li yıllarda şiirde birey yoktur: "Oysa şiir daha çok şair öznenin kendi iç trajedisidir." (s. 33) Mehmet Müfit ise 1970'li yıllardaki "toplumcu" adı altında âdeta formülleşen, süslenip püslenip keskin uyaklarla şiir diye ortaya sürülen küçük makaleleri, özdeyişleri ve bilimsel doğruları beğenmez. Metin Altıok ve İzzet Yasar gibi kendi şiirlerini oluşturan şairleri, onlardan ayrı tutar. *Üç Çiçek* ve *Poetika* gibi dergileri şiiri değerlendirmek, yeniden gözden geçirmek ve şiir olanla olmayanı ayırmak için çıkardıklarını söyler.

Behçet Aysan da 1980 kuşağı şairlerinin kendileriyle hesaplaştıklarını, 1940 kuşağını, II. Yeni'yi değerlendirerek gerçek, kalıcı şiiri aradıklarını, birikimi özümsemeye ve şiiri zenginleştirmeye çalıştıklarını söyler. Aysan, 1980 sonrası şairleri kadar şiir, estetik, sosyoloji, felsefe ve tarih üzerine kafa yoran başka bir kuşak olmadığını ekler.

Tanyol, etikle estetik konusunda şiirin iyi ya da doğru ahlâkın taşıyıcısı olmadığını ve sanatçının Wagner gibi ahlâksız bir adam olabileceğini savunur. Baudelaire'in dünyanın en çirkin ve akıl almaz konularında yazdığı şiirlerinin estetik olarak güzel, ama ahlâk anlayışlarına aykırı olduğunu söyler.

Toplu söyleşiye katılan şairler, 1980'li yılların şiirini değerlendirirken Divân şiirine hiç değinmezler. Cumhuriyet devri Türk şiir geleneğini benimserler. Mehmet Müfit'e göre şairin sorunu, ille de bugün değildir. Bugünden etkilense de bugüne kilitlenmez: "Şair ille de doğrunun, iyinin taşıyıcısı mıdır? Hayır... Şair kendisiyle hesaplaşan adamdır." (s. 32)

Adı geçen şairler, 1980 sonrasında şiirin eleştirmensiz kalmasını da eleştirirler. 1980 kuşağı şairlerinin araştırmacısı, 1990'larda onlarla ilgili çalışmalar yapmaya başlayan şair ve akademisyen Bâki Asiltürk'tür.²

Söz konusu toplu söyleşi, eleştirilere bir tür cevap niteliğindedir. 1980 kuşağı şairleri kendilerinden önceki şiirle hesaplaşırlar. Dergi çıkarma sebeplerini ve şiirde toplum-birey meselesini irdelerler. Kendilerinden öncekileri eleştirerek şiirde estetiği önemsediklerini dile getirirler.

¹ Tuğrul Tanyol, Mehmet Müfit, Behçet Aysan, Salih Bolat, Enver Ercan, Adnan Özer, Hüseyin Haydar, "Genç Kuşak 1980 Sonrasında Türk Şiirini Tartışıyor", *Yeni Düşün*, Aralık 1986, s. 28-43.

² Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, YKY, İstanbul 2013.

Şiiri bir bildiri olarak görmezler. Slogancı dile karşıdırlar. Yaşadıkları coğrafyadan, kültürden soyutlanmaları mümkün değildir. Bu sebeple şiirlerinde yapaylığa düşmeden birikimleri ve hayat görüşleri doğrultusunda duygularını dışa vururlar.

İkinci toplu söyleşi *Sombahar*'da yayımlanır. *Sombahar*'daki³ açikoturuma *Üç Çiçek* dergisi adına Adnan Özer, *Poetika* adına Tuğrul Tanyol, *Şiir Atı* adına Haydar Ergülen, *Yönelişler* adına ise Ebubekir Eroğlu katılır.

Tuğrul Tanyol 1970'lerde Türkiye'de şiir üzerine düşünülmediği için 1980'lerde dergi çıkararak şiirin teorisi, ne olup, ne olmadığı üzerinde durduklarını söyler. Böylece herkes farklı şeyler yazmasına rağmen benzerlikler doğmaya ve şairler bir araya gelmeye başlar. 1970'li yılların slogan şiirine karşılık 1980'lerde *Üç Çiçek*, *Poetika* ve *Şiir Atı*'yla birlikte bütün ayrılıklara rağmen estetiğin ön plânda olduğu şiir damarı ortaya çıkar. Onlar, şiirin kendi içinde bir anlamının ve amacının kendisi olduğunu vurgularlar.

Üç Çiçek ve *Poetika* şairlerinin dergileri bünyesinde her gün buluşmaları, onları şiir ve şiir üzerine yazmaya yöneltilir. Tanyol'a göre, 1970'li yıllarda arka plânda kalan İkinci Yeni şairlerini tekrar ortaya çıkaran ve eleştiren de *Üç Çiçek* ve *Poetika* şairleridir.

Tanyol başka dergilerde söyleyemeyecekleri şeyleri söylemek için dergi çıkardıklarını ve şiir meselelerini tartıştıklarını söyler. Adı geçenler, şair dergileri (kendini kanıtama dergileri)dir. Ancak Tanyol'a göre 1980'lerde hatta son altmış yetmiş yılda şiir eleştirmeni çıkmamıştır. Eliot dışında, şair aynı zamanda eleştirmen olamaz. Türk edebiyatında, şiir üzerine en güzel yazıları şairler yazmıştır. Bu yazılar da sezgilerle yazılmıştır.

Tanyol'a göre *Poetika*'nın *Üç Çiçek*'ten farkı, dergide bir program oluşturmaya çalışmalarıdır. *Üç Çiçek*'te yapmayı düşünüp de yapamadıkları şeyleri, mesela her sayıyı yeni kuşağın şairlerinden birine ayırıp onu ele alan ve şiirlerini inceleyen özel bölümleri *Poetika*'da yayımlarlar.

Haydar Ergülen bir program olmadan bir araya gelerek dergi çıkardıklarını ve bu tesadüfi, kişisel ve programsız durumun onları belirsizliğe ittiğini söyler.

Adnan Özer ise, yaptıklarına “bağımsız romantik yayıncılık” der. Kültürel kimlik meselesinin ilk defa *Üç Çiçek*'te yazıldığını ve Latin Amerika şiirini gündeme getirdiklerini söyler. Şiir üzerine yazdıkları için eleştirildiklerini de ekler. Adı geçen şairler, şiir üzerine düşünen ilk şair kuşağının 1980 kuşağı olduğunu vurgularlar.

Sombahar'daki açikoturumun *Yeni Düşün*'dekinden farkı, şairlerin dergi çıkarma sebepleri ve dergilerinin diğerlerinden farkı üzerinde durarak 1980'lerin şiirini tartışmalarıdır.

2013 yılında Bâki Asiltürk'ün yönettiği Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Metin Celâl, Adnan Özer ve Mustafa Fırat'ın katıldıkları, 1980'lerin Türk şiirini aydınlatan son toplu söyleşiye dair Mustafa Fırat'ın izlenimleri *Deve*'de yayımlanır.

Söyleşiye katılan şairlere göre, 1980'li yıllarda onlara yapılan eleştiriler saldırı boyutuna ulaşmıştır. Birlikte büyük bir heyecanla yola çıkan şairleri bir araya getiren ve farklı dünya görüşlerini aynı çatı altında toplayan, edebî endişe duyarlılığıdır.

Mustafa Fırat'a göre 1980 kuşağı şairlerinin çok okumaları, her şeyi büyük bir merakla didikleyip araştırmaları, sanatın her dalında söyleyecek bir şeylerinin olması, bilgili ve donanımlı olmaları onları diğer kuşak şairlerinden ayırır.⁴

Tuğrul Tanyol sadece şiirin geçmişinden etkilenmediklerini, ciddi bir okuma sürecinden de geçtiklerini, dünya şiirini takip ettiklerini, her gün yazdıkları şiirleri okuyarak birbirlerini nasıl etkilediklerini anlatır. Her gün buluşarak Cağaloğlu'nun ve Sultanahmet'in kahvelerinde şiir tartıştıklarını da ekler.

³ “Türk Şiirinde Son On Yıl-Şiir Dergiciliği”, *Sombahar*, Sayı: 1, Eylül-Ekim 1990, s. 3-14.

⁴ Mustafa Fırat, “Sonsuzluk ve Otuz Yıl”, *Deve*, Sayı: 5, Ağustos 2013.

Haydar Ergülen kendisinin ve kuşak arkadaşlarının gelen eleştirilere top yekun yanıt vermek zorunda kalmalarının, *Üç Çiçek* dergisi etrafında toplananları “birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için” anlayışına soktuğunu söyler.

Tanyol’a göre I. Yeni ve II. Yeni’yle şiirimiz ana yatağından sapmıştır. Tanyol ve arkadaşları, kendilerinden öncekileri de reddetmeyerek şiiri ana yatağına çekmeye çalışmışlardır.

Metin Celâl edebiyatta yeni bir şey yapılması gerekiyorsa bir şiirin okunduğunda ayırt edici özelliklerinin bulunması ve bir derdinin olması gerektiğini belirterek kendi şiirlerinin çıkışını anlatır. Adnan Özer ise kendi toprağı Trakya’yı işaret ederek, şiirin anadilde yazılması gerektiğini vurgular.

Son açikoturum 1980 kuşağı şairlerini bir araya getiren edebî endişeyi ifade etmeleri, onları diğer kuşaklardan ayıran özellikleri, şiirin tarihine bakışlarını ve şiir anlayışlarını açıklamaları açısından önemlidir.

1980 kuşağı şairleri, çıkardıkları dergilerde ve söyleşilerinde kendilerinden öncekileri eleştirerek şiiri değiştirmeye çalışırlar. Şiirle ilgili meseleleri tartışmaya açarak toplumu yeniliklere hazırlarlar. Şiirde biçim ve gelenek meselelerinden yola çıkarak kendi edebî anlayışlarını dile getirirler. 1970’li yılların slogancı siyasal söylemine şiirde estetiğı savunarak karşı çıkarlar. Yeni dergi çıkararak daha özgür, programlı ve kapsamlı bir şekilde şiir anlayışlarını açıklarlar. Özellikle *Poetika*’nın ilk sayısındaki (1984) sunumda eleştirilerini ve amaçlarını sıralayarak şiir dünyasına damgalarını vururlar.

Şiire verilen önemin giderek azalmasına karşı savaşırlar. Şiirin amacını belirlerler ve bunu yaparken şiirle ilgili sınıflandırmalardan (bireyci, toplumcu) kaçınırlar. Değerlendirmelerin şiire değil, şaire göre yapılması anlayışını yıkarlar. Edebiyat dünyasının üstüne bir derebeyi edasıyla kurulmuş olan bazı kurumsallaşmış anlayışların sürmesi için çaba harcayan kişilerle mücadele ederler. Memur zihniyetli edebiyatçıların kendi iktidarlarına hizmet edenlere dağıttıkları ödüllere karşı cephe alırlar. Gerek genç kuşakta, gerekse yaşlı kuşakta görülebilecek niteliksel düşüşleri gözler önüne sererler.

Adı geçen söyleşilerde ve *Poetika*’nın sunumunda savundukları görüşler örtüşmekte, ancak aradan geçen otuz yılın ardından savundukları her şeyi başarabildiklerini söyleyemeyiz. Şiiri istedikleri düzleme oturarak çıkardıkları dergiler ve kitaplarla değiştirdikleri söylenebilir. Söyleşilere katılan şairler, 1980’li ve 1990’lı yıllarda eleştirilseler de günümüzde usta şair olarak tanınmakta ve gençlere yol göstermektedirler.

KAYNAKLAR

“Türk Şiirinde Son On Yıl-Şiir Dergiciliğı”, *Sombahar*, Sayı: 1, Eylül-Ekim 1990, s. 3-14.

ASİLTÜRK, Bâki, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, YKY, İstanbul 2013.

KOŞAR, Emel, *Sudaki Rengine Külünü Savuran Anka-Tuğrul Tanyol Şiiri*, Mühür Yayınları, İstanbul 2014.

Mustafa Fırat, “Sonsuzluk ve Otuz Yıl”, *Deve*, Sayı: 5, Ağustos 2013.

Tuğrul Tanyol, Mehmet Müfit, Behçet Aysan, Salih Bolat, Enver Ercan, Adnan Özer, Hüseyin Haydar, “Genç Kuşak 1980 Sonrasında Türk Şiirini Tartışıyor”, *Yeni Düşün*, Aralık 1986, s. 28-43.

AHMET HAŞİM'İN ŞİİRİNDE SOSYAL GÖRÜNTÜ

Yrd. Doç. Dr. Emine TUĞCU*

ÖZET

Türk edebiyat tarihlerinde Ahmet Hâşim'in şiirleri, genellikle “saf şiir” kavramıyla ele alınarak yorumlanır. Bununla birlikte Ahmet Hâşim'in şiirlerine dair değerlendirmelerde onun toplum hayatından uzak ve bireysel şiirler yazdığı ifade edilir. Şairin yazdığı bu şiirlerde ise lirizm öne çıkar; lirik şiir de modernliğin bir göstergesi olarak kabul edildiğinden bu şiirlerin dış gerçekliği yansıtmadığı iddia edilir. Bu yazıda Ahmet Hâşim'in önce 1921 yılında *Dergâh* dergisinde çıkan ve daha sonra *Piyale* adlı şiir kitabının önsözünde “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlığıyla yayımlanan yazısı tarihsel bir bakış açısıyla tartışılacak, bu bağlamda Ahmet Hâşim'in şiirlerindeki lirizmin toplumla olan ilişkisi sorgulanacaktır. Bu şiirlerin sadece şairin kendi “ben”ini anlattığı bireysel şiirler olmadığı, döneminin edebiyat anlayışına karşı bir “direniş”i temsil ettiği iddia edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Haşim, şiir, lirik, toplum, tarih

SOCIAL PICTURE IN AHMET HASİM'S POETRY

ABSTRACT

In Turkish Literature histories, Ahmet Haşim's poems are commented by come up with “pure poem” concept. Yet, in the criticisms about Ahmet Hasim's poems, it is expressed that, his poems are individual and far away from the social life. In these poems that are written by poet, lyricism is put forward, due to lyric poem is accepted as significant of modernism, his poems are accepted as, they do not reflect the reality. In this study, first of all, Ahmet Haşim's “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” named text that was published in *Dergah* magazine in 1921 and later in preface of *Piyale* named work will be discussed, in this context, the society and lyricism relation that is in Ahmet Haşim's poems will be interrogated. It will be claimed that these poems are not individual poems, and they are representation of the resistance to literature of his period.

Keywords: Ahmet Haşim, poetry, lyric, society, history

Türk edebiyat tarihinde modern şiirin kurucularından kabul edilen Ahmet Hâşim'in (1884-1933) şiir anlayışı, yaşadığı dönemde olduğu kadar sonrasında da edebiyat araştırmacıları için tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmaya neden olan durum, şiirlerinin seleflerinden ve çağdaşlarının şiirinden ayrılmasıdır. Haşim'in şiirlerine genel hatlarıyla bakıldığında bile takipçisi ya da temsilcisi olduğu iddia edilen Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati şiirinden ayrıldığı görülür. Zira Ahmet Haşim kendine özgü sesi yakalayabileceği bir şiirin izini sürer. *Dergâh* dergisinin ilk sayısında (15 Nisan 1337/1921) “Bir Günün Sonunda Arzu” adlı şiirini yayımladıktan sonra çağdaşları tarafından sert bir ekilde eleştirilir; özellikle şiirin son iki dizesi (“Akşam, yine akşam, yine akşam/Göllerde bu dem bir kamış olsam”), “manasız”, ve “vuzuhsuz” bulunur. Bu eleştirilere karşılık Hâşim, yine *Dergâh* dergisinde “Şiirde Mana” (5 Ağustos 1337/1921) adlı yazısını yayımlayarak cevap verir¹. Aynı zamanda bu şiirin yayımlanmasından sonra maruz kaldığı eleştiriler, Haşim'in şiiri üzerine düşünmesine ve poetikasının şekillenmesine yol açacak süreci başlatır. Nitekim yaklaşık beş yıl sonra yayımlayacağı *Piyale* adlı

* Başkent Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı

¹ Burada Ahmet Haşim'in “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı yazısına yapılan göndermeler, Orhan Okay'ın *Poetika Dersleri* adlı çalışmasına dayanacaktır. Zira Okay, Haşim'in *Piyale* Önsözün'de yayımlanan “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısıyla “Şiirde Mana” başlıklı yazısını karşılaştırarak verir ve *Piyale*'de yer alıp *Dergâh*'ta bulunmayan ibareleri parantez () içinde, *Dergâh*'ta bulunup da *Piyale*'de yer almamış olan ibareleri köşeli parantez [9] içinde ve siyah harflerle gösterir. Burada da Okay'ın sistemine bağlı kalınarak alıntılama yapılacaktır.

şiiir kitabının 1926 ve 1928’de basılan nüshalarında “Şiiirde Mana” yazısını biraz değiştirerek “Şiiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adıyla önsöz hâline getirecektir. *Piyale* önsözü olarak da anılan bu yazı, artık Ahmet Hâşim’in “poetikası” kabul edilmektedir. Hâşim, yazısında öncelikle şiiirde “mana” ve “vuzuh”tan şiiimdiye kadar ne anlaşıldığını sorgular. Bu kavramları sorgularken de hem yeni edebiyatın inşasına yön veren Tanzimat ve Servet-i Fünûn” dönemi şiiir anlayışından hem de çağının baskın eğilimi hâline gelen “millî edebiyat” düşüncesinden ayrı bir yerde durduğunu göstermek ister. Bilindiği üzere yeni edebiyatın inşasında Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairlerin kaleminde şiiir, “fikir” temeline dayandırılmakta ve fikrin iletilebilmesi ve böylece bir kamuoyu yaratılabilmesi için de dilin konuşma diline yaslanması hedeflenmekteydi. Fikrin iletilmesini şairanelikle birleştiren Recaizade Mahmut Ekrem’in yolundan devam eden Servet-Fünûn şairlerinin elinde ise şiiir, giderek nesire yaklaşmakta ve mensur şiiir örneklerinde artış yaşanmaktaydı. Diğer taraftan Hâşim’in çağdaşları, II. Meşrutiyet sonrası ağırlık kazanan “milliyetçilik” ideolojisinin etkisiyle edebiyata “millî” bir kimlik kazandırmaya fikri, Türkçülük ideolojisiyle tanımlamaktaydılar. Seleflerini ve çağdaşlarını Hâşim, şiiirde “mana”nın fikirle telakki edildiği düşünce yapısına sahip oldukları için sert bir dille eleştirir. “Fikir dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâyeye mi, mazmun mu ve “vuzuh” bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir? Şiiir için bunları elzem addedenler, şiiiri tarih, felsefe, nutuk ve belâgat gibi bir sürü “söz” sanatlarıyla karıştıranlar ve onu asıl çehre ve alâiminde seçip tanımayanlardır” Ahmet Hâşim şiiirin sosyal fayda ilkesine göre işlevsel kılınmasına ve bu bağlamda şiiirin “tarih, felsefe, nutuk ve belagat”le birlikte düşünülmesine itiraz eder; zira ona göre şiiirin muhatabı sıradan bir okur değildir ve de olmamalıdır. Hâşim, şiiiri “anlam ve vuzuh ekseninde değerlendirenleri, şiiirin dış yapısıyla ilgilendikleri için “nâehil” diye adlandırır. Oysa ona göre asıl üzerinde düşünülmesi gereken şiiiri şiiir kılan ve böylelikle onu nesirden ayıran “dil”in kullanımındır.

Tanzimat döneminde edebiyatın “anlaşılrlık” ilkesine göre edebiyat üretiminin öncelenmesi yenilik hareketlerinin meşruiyetini sağlayacak bir kamuoyu oluşturma çabasına dayanmaktaydı. Bu yüzden de konuşulan dille edebi üretimin sağlanması isteği, dilin ideolojik işlevini harekete geçirmektedir. Dilin ideolojik işlevinin “şairaneliğe taşındığı bir edebiyat ortamından beslenen Ahmet Hâşim, çağdaşlarının tekrar dilin ideolojik işlevini baskın bir edebiyat eğilimi hâline getirdiği bir dönemde, şiiir dilinin özel bir kullanımı olması gerektiğini vurgulayarak “vuzuh” kavramının okurun zihninde tanımlanabileceğini düşünmektedir.

Türk edebiyat tarihlerinde Hâşim’in şiiire yaklaşımı genellikle “saf şiiir” kavramıyla ele alınarak yorumlanır. Onun şiiirinde “tarihî, sosyal, psikolojik problemler, tabii görünüş ve yaşama tarzına ait bazı özellikler” üzerinde durulmadığına buna karşılık “saf şiiire has ifade ve anlatma tarzına” yönelme gayretinde (Aktaş, 1996: 208) olduğu belirtilir. Siyasi ve sosyal meselelerin şiiirde konu edilmemesi, “saf şiiir”in belirleyici nosyonlarından biri görülmektedir. Bununla birlikte Ahmet Hâşim’in “mana” ve vuzuh” hakkındaki yukarıda ele alınan görüşleri ve şiiir dilinin özel kullanımına yaptığı vurgu, şiiirde “lirizmin” arayışı olarak yorumlanabilir. Nitekim Hâşim’in şiiir yaklaşımında etkili anlatıma ulaşmak olduğunu ve bu doğrultuda müzikle şiiir arasında bağlantı kurarak her bir sözcüğün ses değerine göre seçim yapmanın gerekliliği üzerinde durduğunu görmekteyiz. Edebiyat eleştirilerinde şiiirde lirizm söz konusu olduğunda, daha çok dilin müzikle kurulan bağı öne çıkar ve lirik şiiirlerin “ideolojiden” arınmış içeriği dillendirilir. Theodor Adorno “Lirik Şiiir ve Toplum” adlı yazısında “en yüksek lirik yapıtlar[ın] öznenin hiçbir konu izi bırakmamacasıya kendini dilde seslendirdiği, o kadar ki artık dilin kendisinin de bir ses kazandığı” şiiirler olduğunu, bu şiiirlerde dilin kendi sesinin işitildiğini söyler (2004: 123). Şiiiri sessiz bir şarkı olarak değerlendiren Hâşim de şiiirde kullanılan dilin kendi sesini duyurmasını bekler. Adorno, yazısında “lirik yapıtın her zaman bir toplumsal çatışkının öznel ifadesi” olduğu tezinden yola çıkarak “sanat yapıtlarının büyüklüğünün tek ölçüsü de ideolojinin sakladığı şeyi dillendirmeleridir” der (2004: 118). Şiiirde anlamın geriye itilmesi ve kelimelerin sessel özelliklerinin öne çıkarılmasının yanı sıra, lirik şiiirin örtük bir biçimde de olsa “toplumsal duruma yöneltile bir protesto” ile dillendirmesi fikri üzerinde durulmalıdır. Yazar, lirik şiiirin bireysel bir şey olmadığını “lirik” sözünün bâkir bir söz olması talebini toplumsal bir ürün olmasına bağlar (2004: 118). Adorno’ya göre lirik şiiir, “[h]er bireyin yabancı, düşmanca, soğuk ve baskıcı bir deneyim olarak yaşadığı bir toplumsal duruma yöneltile bir protestoyu ifade eder ve bu durum da şiiir üzerinde ters izdüşümünü bırakır” (2004: 118). Bu noktada Hâşim’deki lirizmin toplumla olan ilişkisi nedir sorusu akla gelecektir. Bilindiği üzere Hâşim’in şiiirlerine yapılan

eleştirilerden biri, onun toplum hayatından uzak bireysel şiirler yazmış olmasına yöneliktir. Öte taraftan Hâşim de dönemin baskın edebiyat anlayışını “maskara sanatı” diyerek eleştirir.

Fakat yeni olan elîm bir tereddî alâmeti olan “nekgû”nun hayatımızda aldığı ehemmiyet ve edindiği simadır. Nice hazin çehrelerin son zamanda matbuatta, maskara sanatına rağbeti ancak bununla izah edilebilir. Bizde şimdi siyaset, sulh, harp, ili ve edep meseleleri, ehlinden tahliye edilmiş birer boş sahadır ve kalem nekreleri orada gâh âlim, gâh siyasi kılığında rahatça merkeplerini koşturur. Şüphe yok ki “nekre” de bir yeni insan numunesi değildir; fakat yeni olan, nekreden, maskaradan başka mütefekkeri, mürşidî ve rehberi kalmayan memlekettir (2004: 94).

Hâşim’in bu tür eleştirilere hedef olmasını düşündüğümüzde, onun lirizminde hangi örtük ideolojiden söz edeceğiz sorusunu tartışmak için öncelikle onun nasıl bir ortamda şiirlerini ürettiğine bakılması gerekir. Hâşim, II. Meşrutiyetin ilanı (1908), Balkan Savaşı (1912-13), Birinci Dünya Savaşı (1914-18), İstanbul’un işgali ve Sevr Antlaşması (1920), Kurtuluş savaşı (1919-22) ve Cumhuriyet’in kabulü (1923) gibi önemli siyasi hareketliliğin, imparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinin yaşandığı bir dönemde şiirler kaleme almıştır. Bu dönemde Mehmet Emin Yurdakul, Ali Cânib, Ziya Gökalp’le başlayan ve etkisi Cumhuriyet döneminde de sürecek olan “edebiyatın millileştirilmesi” çalışmaları yürütülür. “Hecenin Beş Şairi” ve onların devamını sağlayan edebiyatçılar, “millî” bir şiir anlayışı kurmak amacıyla Anadolu hayatına yönelir, şiirin malzemesi olarak folklorik öğelerden yararlanır ve “millî” vezin heceyi kullanırlar. Tam bu noktada şiirde oluşturulmak istenen sanat anlayışının karşısında Hâşim’in poetikasının durduğu görülecektir. Adorno “kolektif bir alt akıntı[nın] her türlü bireysel lirik şiirin temelini oluşturacağını” (2004: 125) söyler. “Millî” edebiyatın yaratılmasındaki kolektivite, her ne kadar hâkim ideolojinin “üst”ten dayatmalarıyla oluşturulmaya çalışılsa da, Adorno’nun söylediği “bireysel lirik şiiri” meydana çıkaracak şartları taşımaktadır. Dolayısıyla Hâşim’in lirizminde İttihat ve Terakki siyasetinin izdüşümü olan “millî edebiyata” yönelik bir “direnışten” söz edilebilir. Adorno’ya göre, “durum ne kadar bunaltıcı, ne kadar ağırsa, yapıt da dışsal olan herhangi bir şeye teslim olmayı reddederek ve kendini sadece kendi yasalarınca oluşturarak o kadar direnç gösterir” (2004: 118). Bu çerçevede Ahmet Hâşim’in Birinci Dünya savaşında yedek subay olarak askere alındığını şiirlerine yansımasa dahi Çanakkale Savaşına katıldığını da hatırlamak gerekir. Savaşın içinde yer almasına rağmen bunu eserlerine yansıtmaması, hatta üzerine konuşmaması edebiyat çevrelerince şaşkınlık yaratır. Hatta cephede yaşadıklarına dair ufak bir anekdotu da Yakup Kadri’nin *Gençlik ve Edebiyat Hatırları*’ndan öğreniriz:

Nitekim Çanakkale’den döndüğünü haber aldığımız bir gün, harbin bu en mehabetli, en heyecan verici cephesine dair bize, kim bilir, ne destanî bir levha çizecektir diye hepimiz onu bulup dinlemeye koşmuştuk. Lâkin, yedek subay üniformasında siperlerden kalkan tozun ve dumanın barut kokusunu duyar gibi olduğumuz Hâşim, çizmesini beklediğimiz destan levhaları yerine şu iki tuhaf fikrayı anlatmakla yetinmişti:

Sözde, Sultan Mahmut devrinden mi, yoksa başka bir devirden mi Ahmet Hâşim’in kendisi de bunu tayin edemiyordu- kalma bir havan topu varmış. Ordu içinde kimse bunun nasıl doldurulacağını bilmiyormuş. Sormuşlar, sormuşlar, “Bu işi bilse bilse, Anadolu’nun ücra bir köyünde yaşamakta olduğu haber alınan doksanlık bir Ahmet Çavuş bilir demişler ve onu köyünden alıp getirmişler. Adamcağız günlerce çalışmış, uğraşmış; topu sıvamış, hazırlamış, doldurmuş. Fakat gel gör ki, ateş verilir verilmez, top bulunduğu yerden olduğu gibi fırlayıp alevler saçarak düşman siperlerine doğru atlamış. Bunun arkasından bir de taburun imamı cübbesinin eteklerini savurarak Allah Allah diye bağırıp koşmaya başlayınca düşman askerlerini müthiş bir panik almış

Ahmet Hâşim, bu paniğin sebebini de düşman askerlerinin yeni bir harp aleti icat edildiği zannına kapılmış olmaları ihtimaliyle izah ediyordu [...] Yakup Kadri ve yanındakiler dayanamaz ve Canım, Çanakkale’de gördüklerin yalnız bundan mı ibaret? diye sorarlar. Benden kahramanlık neşidesi mi bekliyordunuz? Onu da her şey olup bittikten sonra izzet ve ikram ile Çanakkale’ye davet edilen şairlerden dinlersiniz. (aktaran Çağın, VVII)

Çanakkale'ye davet edilen şairlerin izlenimleri İttihat ve Terakki tarafından finanse edilen *Yeni Mecmua* dergisinde yayımlanmıştır.² Kurtuluş savaşında cephede yedek subay olarak görev almasına rağmen “hamaset” yapmaması çağdaşları tarafından, dönemin “milli” edebiyat anlayışına bağlanmaması ise edebiyat araştırmacıları tarafından şaşkınlıkla karşılanmaktadır. Oysa Hâşim'in önce 1921'de yayımladığı, daha sonra da geliştirerek *Piyale*'nin 1926 ve 1928 baskılarına önsöz olarak koyduğu yazıların önemi bu sözlerden daha iyi anlaşılmaktadır. Zira Hâşim'in şiirleri sadece şairin kendi “ben”ini anlattığı bireysel ürünler olarak değil, döneminin iktidarına ve edebiyat anlayışına karşı bir “direniş” olarak da okunabilir.

KAYNAKLAR

Ahmet Hâşim (2004). “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, *Poetika Dersleri*, Orhan Okay, Ankara: Hece Yayınları.

_____ (2007). *Piyale*, Haz. Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Adorno, W Theodor (2004). “Lirik Şiir ve Toplum.” *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis.

Aktaş, Şerif (1996). *Yenileşme Dönemi Türk Şiir Antolojisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Enginün, İnci (2003). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah.

Okay, Orhan (2004). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Hece.

Tuğcu, Emine (2013). *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*, İstanbul: İletişim.

² Yahya Kemal “Tahmis-i Manzume-i Humâyûn”, Ziya Gökalp “Çanakkale”, Nigar Hanım “Çanakkale’de Türk Ordusu”, Hüseyin Su’ad “Pervin’in Rüyası” ve Hâlid Fahri’nin “Çanakkale İçin...” şiirleri bu özel sayıda yayımlanan şiirlerden bazılarıdır.

YİTİK TOPLUMUN PEŞİNDE: MELİH CEVDET ANDAY'IN ŞİİRLERİNDE TOPLUMSAL İMGENİN OLUŞUMU

Yrd. Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR*

ÖZET

Melih Cevdet Anday, Garip döneminin önemli bir temsilcisi olarak başladığı şiir yaşamına kendine özgü bir şiir evreni kurarak devam etmiştir. Modern Türk şiirinin öncülerinden Melih Cevdet Anday'ın şiirlerine bütüncül olarak baktığımızda bireyin dünya ve toplum içindeki durumunun us, aydınlanma, yabancılaşma, barış ve özgürlük gibi kavramlar etrafında sorgulandığı görülmektedir. *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane*, *Yanyana* gibi kitaplarında toplumsal sorunları sokaktaki insanın yaşamından yola çıkarak yorumlar. Bu kitaplarında Garip şiirine hâkim olan alaycı bir tutumla ve toplumcu bir bakış açısıyla sosyal konulara değinir. *Kolları Bağlı Odysseus*'tan itibaren ise daha evrensel bir insan ve toplum modelini ele almaya başlar. Tarihsel, kültürel ve toplumsal imgeler şiirinin belirleyici unsurlarıdır. Mitoloji, tarih ve felsefe onun şiirinde günümüz toplumunu anlamının ve ona seslenmenin araçlarıdır. Bireyin topluma yabancılaşması, tarihsel süreç içinde insanın doğayla ve toplumla ilişkileri felsefi bir bakış açısıyla şiirlerinin temelini oluşturur. Bu yazıda Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinden ve şiir hakkındaki yazılarından hareketle şairin topluma bakışı, yaşadığı yüzyılın insan ve toplum gerçekliğini değerlendirdiği, evrensel birey anlayışını tarih ve toplum boyutuyla ele alması üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Melih Cevdet Anday, toplum, birey, mitoloji, tarih.

IN SEARCH OF LOST SOCIETY: FORMATION OF SOCIAL IMAGE IN MELİH CEVDET ANDAY'S POETRY

ABSTRACT

Melih Cevdet Anday, began his poetry career as a prominent figure of Garip Movement than he built his own universe of poetry and became a pioneer of modern Turkish poetry. In a wide scope its seen that position of an individual in society and world has been questioned in his poetry around the concepts like mind, enlightenment, alienation, peace and freedom. In the books such as *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane* and *Yanyana*, he interprets the social issues based on the daily routine of common man. In these books he dealt with social issues from a ironic point of view which is dominant in Garip poetry and also with a socialist approach. After his book *Kolları Bağlı Odysseus*, he started to deal with more global models of human and society.

Historical, cultural and social images are decisive elements of poetry. In Anday's poetry mythology, history and philosophy are the tools of understanding today's society and appealing to it. Alienation of an individual to society, relations between human, nature and society in the historical process is the basis of his poetry. Starting from Anday's poems and other poetic writings this presentation elaborates on his views about society, evaluation of his era's human and society realities, and way of dealing with universal individual perception with historical and social dimensions.

Keywords: Melih Cevdet Anday, society, individual, mythology, history.

I- Melih Cevdet Anday Şiirinde Dönemler

Melih Cevdet Anday, uzun süren edebiyat yaşamında hemen hemen bütün türlerde eserler vermiş; şiirimizde yaşanan önemli değişimlerin hep merkezinde bulunmuştur. Garip şiiri içinde sıradan insanların günlük yaşamdaki sıkıntılarını, siyasi ve sosyal olayların alt sınıflar üzerindeki etkisini anlatan şiirleriyle, ironiye sıkça başvurarak anlatımıyla ve sese önem vermesiyle Garip şairleri

* Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İNİNDE ÖNE ÇIKTIKTAN SONRA, 1950'li yıllarda toplumsalcı bir anlayışa yönelmiştir.¹ Sonraki yıllarda, şiirini tamamen değiştirerek şiirinde tarihten, mitolojiden, felsefeden yola çıkar; bunu yaparken şiir dilinden, şiirin musikisinden, imgesellikten de ayrılmaz.² Şair, “Poetik bakımdan ilginç, farklılıklar taşıyan bir seyir izler... Bununla birlikte, Melih Cevdet'te neredeyse hiçbir dönemde büyük değişiklik göstermeyen “yapı” anlayışının kendini koruduğunu da eklemek gerekir.”³ Melih Cevdet Anday, şiir yaşamı boyunca iki üç kez şiirini değiştirdiğini, bunun doğal olduğunu belirtir; insanı topluca kavrama amacındaki sanatın, bilimlerdeki gelişmelere paralel olarak yenilenme sürecine girmesinin kaçınılmazlığına değinir. Kendi şiirindeki evrelerle ilgili şunları söyler: “....Bir süre ironi yolu ile toplum taşlamaları yazdım, sıradan adamın konuşma dilini kullandım. Bu dönemden çıkacağımı gösteren iki şiirim, “Tohum” ile “Anı”dır. 1962'de yayımladığım *Kolları Bağlı Odysseus* eleştirmenlerimizce “kapalı, anlamı kolay iletmeyen” bir şiir olarak yorumlandı. Demek o zaman okurun kolay şiire alıştırmış olduğunu kimse hesaba katmadı. *Kolları Bağlı Odysseus* bugün artık hiç yadırganmıyor. Bir ozan için kapalılığı istemek diye bir şey söz konusu edilemez. Bunun gibi, bir şiiri daha anlaşılır biçimde yazması da istenemez ondan. Şiir neyse odur, anlaşılmasa da anlaşılabilir da.”⁴

Doğan Hızlan ile yaptığı bir söyleşide Melih Cevdet Anday, başlangıcından itibaren şiirindeki temaları şu şekilde açıklamıştır: “İnsanın dünyaya, doğaya yabancılaşması, zamanın olup olmadığından kuşku, dilin insanı yanlış yola saptırdığı, hayvanları yüceltme....sevi, yaşama sevinci, toplumsal sınıflar arası ilişkilerdeki haksızlıklar, siyasal yergi...”⁵ Günümüzle geçmiş zaman arasında benzerlikler bulup, bunları ele almak temel eğilimi olarak karşımıza çıkar. Melih Cevdet Anday, orta ve son döneminde yayımladığı *Göçebe Denizin Üstünde* (1970), *Teknenin Ölümü* (1975), *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* (1981), *Tanıdık Dünya* (1984), *Güneşte* (1989) ve *Yağmur Altında* (1995) kitaplarıyla edebiyatımızda zor okunan, anlam dünyasına girmekte zorlanan bir şair olarak tanınmıştır. “Duyguları bastıran, usa önem veren, biraz soğuk, biraz uzak, fazla teknikçi...”⁶ bir şair olarak karşımıza çıkar. Süreyya Berfe onun bu özelliğiyle ilgili şunları söyler: “Kendinizi sıkı bir şiir eğitiminden geçirmemişseniz, toplumsal, siyasal yergileri anlayabilecek esnekliğiniz yoksa, yabancılaşma konusunda kitabî bilgilerden öte bir şey bilmiyorsanız, nesnelere, canlılar üzerinde düşünmemişseniz, Karacaoğlan'ı sadece bir âşık, bir halk ozanı, Timurlenk'i sadece tarihteki bir imparator olarak görüyorsanız, mitolojya, size masal gibi geliyorsa, uygarlıkların içeriğini merak etmemişseniz, etmiyorsanız, şiirin duygulara, duyarlıklara seslendiğine, insan zihniyle ilgilenmediğine inanıyorsanız Melih Cevdet Anday'ı okumayın.”⁷

Yücel Kayıran, Melih Cevdet Anday şiirinde mitoloji-doğa-çocukluk üçlüsünün, tarih-bilim-akıl üçlüsüyle karşı karşıya geldiğini; bireyin tarih-bilim-akıl üçlüsünden oluşan bir evrende yaşamasına rağmen, dünyayı mitolojik bilince göre algıladığını belirtir. “Evrenin, bireyin varoluşu için yetersiz olduğu sorunu” yabancılaşma olgusunu beraberinde getirir ve sürekli olarak evrenin sınırlarını aşma tutkusu Melih Cevdet Anday'ın şiirinin önemli bir özelliği olarak belirir.⁸ Melih Cevdet Anday'ın şiirinde zaman önemli bir tema olarak belirir. Tahsin Yücel'e göre, Melih Cevdet Anday şiirinde Garip dönemi aktüel zamanı, Garip sonrası dönem ise “sürekli şimdiki zamanı” ele almalarıyla

¹ Bâki Asiltürk, “Melih Cevdet Anday'ın “Güneşte” Şiirinin Anlam ve Yapı Ekseninde Çözümlemesi: Brueghel'den Yansıyan Uyum”, *Hilesiz Terazi*, 3.Baskı, YKY, İstanbul 2014, s.86

² Füsün Akatlı, “Mitos'tan İmge'ye”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, s.13

³ Bâki Asiltürk, “Melih Cevdet Anday'ın “Güneşte” Şiirinin Anlam ve Yapı Ekseninde Çözümlemesi: Brueghel'den Yansıyan Uyum”, *Hilesiz Terazi*, s.86

⁴ Melih Cevdet Anday, *Şiir Yaşantısı*, Everest Yayınları, Haz: Yalçın Armağan, İstanbul 2015, s.26

⁵ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, Haz: Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s.151/157

⁶ Orhan Koçak, “Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Ten ve Tin”, *Defter* S:10, (Haziran-Ekim 1989, s.111

⁷ Süreyya Berfe, “Melih Cevdet Anday'ı Okumayın”, *Defter*, S.10, (Haziran-Ekim 1989), s.90

⁸ Yücel Kayıran, Melih Cevdet Anday'ın Şiirine Bir Giriş Denemesi, *Kritiğin Toprağında- Türk Şiirine Felsefeyle Bakmak-*, YKY, İstanbul 2010, s.254/258

birbirinden ayrılır. Geçmişin, onun şiirinde güncel olanın içinde eritildiğini belirten Tahsin Yücel şunları söyler: "...her şeyi görür. Görmekle kalmaz, yorumlar, yeniden düzenler, yeniden üretir, yeniden anlamlandırır, bir başka deyişle, güncelleştirip bugünün yaşamına katar... metinlerarası ilişki her şeyi, "şimdi" ve "burada" yeniden kurmanın ve yeniden yaşamanın ayrıcalıklı araçlarından biridir."⁹

Melih Cevdet Anday, Garip döneminde, kuruluşunda bulunduğu şiir dünyasını önemsizleştiren bir şair olarak karşımıza çıkar. "Melih Cevdet, birlikte kurulan şeyin kişiye iyi gelmediğini ilk hisseden kişiydi" diyen Kayıran, Türk şiirinde bir akıma dâhil olma huzursuzluğunu yaşadığı için, bir hareketi ilk bitiren kişinin de Melih Cevdet Anday olduğunu belirtir. Onun, Garip sonrası şiirlerinde ise, aydınlanma ve modernlik eleştirisi göze çarpar. Melih Cevdet Anday şiirinde, arzuları akıl tarafından engellenen şiir kişisi, tarih ve toplum katına sıçradığında yabancılaşma ile karşılaşır.¹⁰ İlk şiirlerinden itibaren çeşitli şekillerde, toplumsal olana şiirinde yer veren Melih Cevdet Anday, şiir anlayışı ve kullandığı dil sebebiyle Garip şiirinden sonra toplumsal sorunları ikinci plana itmiş gözükmekle birlikte derinlemesine incelendiğinde şairin, yaşadığı çağı değerlendirmeye devam ettiği görülür. İnsanlık tarihinden yola çıkarak toplum içinde bireyi değerlendiren, yaşadığı çağı sorgulayan, birey-toplum arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir şiir yazar. Orhan Koçak, onun özellikle Garip sonrası şiiri için şu genel değerlendirmeyi yapar: "...öznenin her şeyi görebildiği ama hiçbir şey yapamadığı berrak ve parlak bir durgunluk noktasıdır... Öznenin attığı her adımla aynı noktaya geri döndüğü bir tutuklanma ânı... Avcılıktan nükleer tedhişe uzanan evrensel tarih, sırf düşünsel, imgesel düzeyde bile olsa, açılmamış kapıların, sapılmamış yolların anısıyla zonklar. Klinik psikolojinin verilerinden türetilen "bastırılmış olanın geri dönüşü" kavramı, evrensel tarihin uğultusunu da açıklayacaktır. Melih Cevdet Anday şiiri, yalnız izlekleriyle, malzeme üzerinde kurduğu katı biçimsel denetimle ve böylece ulaştığı o evrensel, kişi-üstü sesle değil, dışta kalanın çağrısı olan bu zonklamayı hep duyurmasıyla da Aydınlanma tarihi devralır. Boşuna yerel renk aramayalım bu şiirde: Mikrokozmos, makrokozmostur."¹¹

II-Melih Cevdet Anday'a Göre Şiir-Toplum İlişkisi

Melih Cevdet Anday, sanatçılığının yanı sıra, sanat ve toplum meseleleri üzerine düşünen, günlük gazete yazılarıyla toplumun nabzını tutan biridir. Gazete yazılarında genellikle günlük politik konularla ilgili fikirlerini açıklamış; bazı denemelerinde ise sanat ve edebiyat sorunlarını tartışmıştır.

"Sanat Neden Gerekli" isimli denemesinde bireyin niteliğini toplumsal ilişkilerin belirlediğini, bireyin toplumsal yaşamın ürünü olduğunu söyler. Sanatçının en bireysel yaklaşımı bile ona göre sanatın toplumsal yanını ortaya koymaktadır. Yalnızca kendi "ben"inden yola çıkan bir sanatçı bile, ister istemez başkasının benine inanmaktadır görüşünü savunur. Toplumda, doğada ve insanda şaşırtıcı değişikliklerin meydana geldiği ve bunların anlamlarının temelden sarsıldığı bir çağda yaşadığımızı düşünür. Bireyin tüm bu değişimler karşısındaki yerini saptamak sanata düşmektedir ve "sanat bugünkü kadar gerekli olmamıştır" der. Sanat insanı yabancılaştırmalardan kurtarma ve özgürlüğe kavuşturma amacıyla olmalıdır. Sanatçının toplum içindeki rolünü şu sözlerle değerlendirir: "... toplumsal baskının ya da haksızlığın bireyde yansımaları en iyi gören sanatçıdır. Bu yansıma, bireyin kendine yabancılaşmasında doruğuna erer; sanatçı ise bireyde somutlanan bu olayın özgül oluşumlarına bağlanarak, toplumsal olanı bireysel olarak ortaya çıkarır, böylece de, alıcının kendi kendisini yaratmasına yol açar... egemen sınıfların bireyleri, kendi ben'lerinden başka benler de bulunması (ve sanat aracılığı ile ortaya çıkması) olasılığından ürkmüşlerdir..."¹²

Sanat ve şiirle ilgili denemelerinde hem kendi şiirinin toplumla ilişkisi hem de genel olarak şiir-toplum ilişkisi üzerine önemli düşünceler öne sürmüştür. Her ozanın devrimci olduğunu düşünür, çünkü imge sanatının nesnelere yerinden ettiği ve alışılmış değerleri yerinden oynattığı fikrindedir. Şairin imge ile sarstığı, yerinden oynattığı, yeni baştan kurduğu şeylerin içinde toplumun da olduğunu

⁹ Tahsin Yücel, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Uzam ve Zamanın İzinde", *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, s.135-136

¹⁰ Yücel Kayıran, Melih Cevdet Anday'ın Zamansızlık Uykusu, *Hürriyet Gösteri*, S:245, Ocak 2003, s.73

¹¹ Orhan Koçak, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Ten ve Tin", *Defter*, s.107-108

¹² Melih Cevdet Anday, "Sanat Neden Gerekli", *Açıklığa Doğru*, Adam Yayınları, İstanbul 1984, s.32-33

ifade eder. İnsanın kendi eliyle kuracağı geleceğinde, ona öncülük edenin şair olduğu kanaatindedir.¹³ Sanatçı, toplumu ve kendini sürekli aşmak durumunda olan kişidir ona göre. Şiir anlayışındaki değişimleri onun bu görüşüne bağlayabiliriz. Örneğin 1962 yılında yazdığı bir denemede, 27 Mayıs'tan sonra sanatçının rolünün değiştiğini düşünür. Sanatçı-toplum arasındaki ilişki değişikdir ve iç içe geçmiştir. Sanatçının kendi düşünceleriyle içinde yaşadığı çağın ve toplumun düşünceleri birbirine karışmış durumdadır ve sürekli bir etkileşim halindedir. Melih Cevdet Anday şunları söyler: "...onların halk için sanat dedikleri, gerçekte kendilerinden fedakârlık yaparak tutmayı düşündükleri yol, olsa olsa, uyanmamış saydıkları halkı uyandırmak için, 27 Mayıs'tan önce gerekliydi; 27 Mayıs'la ne denli uyanık olduğunu gösteren halkımız elbette daha ileri bir sanata, sanatçının küçümsemeden yaratacağı bir sanata layıktı. Gerçekte sanatçının öncülüğü sorununu başka türlü açıklayamayız... sorunu günümüz gerçekleri, bu gerçeklerin değiştirilmesi biçiminde almak tamamlayıcı olur. Gerçekte tüm olarak toplumculuk da, yarını kurmanın çabası değil midir?¹⁴" Dolayısıyla her durumda sanatçı sürekli kendini ve toplumu aşmalıdır.

Sanat değerlerinin boş kalıplar olmadığını, değişen toplum değerlerinin uzantısı olduğunu düşünür. 1959 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide toplumsal sorunlara öncelik tanıdığı, sanatsal sorunları ikinci plana attığı yolundaki bir soruya şu yanıtı verir: "Ben sanatçının sanat kaygularını arka plana atmasını savunmuyorum. Bu kayguları en başta tutmadıkça ne kadar iyi niyetli olursa olsun bir insan sanatçı olamaz. Bu, bence tartışma götürmez bir gerçektir. Ancak "sanat kayguları" sosyal kaygulardan ayrı olarak ele alınır, o biçimde uygulanmaya kalkışrsa bugün "biçimcilik" diye adlandırılan görüş karşımıza çıkar. Bence sosyal kaygular biçimi sınırlandırır. Sanatçı yine karşımıza biçimleriyle çıkar ama, artık o biçimlerin salt sanat kaygusundan geldiği düşünülemez.¹⁵" Bir şiirdeki dünya görüşünün, şiir haline geldikten sonra sanatçıyı ve eleştirmeni ilgilendirebileceğini düşünür. Düşüncenin duygulaştırılmasından yanadır.

Şiirini değiştirse de toplumsal konular ve şiir arasındaki bağı her zaman vurgulamıştır Melih Cevdet Anday. Sanatçının görevinin değişen toplumda kendine yeni konular, yeni anlatım yolları ve yeni bir dil bulması olduğunu söyler. Toplumsal konuları doğrudan anlatmayı ikinci plana attığı *Kolları Bağlı Odysseus* kitabının çıktığı yıllarda, toplumun kendi sözcüsünü artık şairler içinde aramak durumunda olmadığına işaret eder. İktisatçılar yarının düzenini kurarken, sanatçıların yarının ileri beğenisinin temellerini atması gerekir.¹⁶ Şairle toplum arasındaki ilişki hakkında, Zeynep Oral ile 1973 yılında yapılan bir söyleşide şunları ifade eder: "Ozan, her çeşit toplumsal olayın etkisindedir bence. Ama bu etkiyi, onun şiirinde aramak, hele bulmak hiç kolay olmaz. Başka bir deyişle, ozanla toplum ilişkisi... doğrudan bir ilişkidir de,... ozanın ürünü ile toplumsal olay arasındaki ilişki gene de çok derin bir özdeşlik taşır, kimi zaman hiç kendini göstermez. Bu da ozanın karşı komasından olmalı; çünkü onun başlıca amacı, toplumu ve doğayı değiştirmektir, bu yüzden ozan, almaz, atar; bir şeyi yadsımaz, yok eder, ya da bozar. Toplum ile ozan arasında zaman uyumsuzluğu da olur çoğun; geçmiş ile gelecek ve günümüz birbirine karışır; ozanın nerede, hangisinden söz ettiğini çıkaramayız kolayca... Bir de şiirin, adiliğe, bayağılığa karşı bir savaşı var. Bunun da etkisi çok sonra görülür. Bana sorarsanız, bir ozanın başlıca kaygusu, ulusunun kültürüne hizmet olmalı. Bir kültür yapısının yükselmesine yaramak, ozanın duyabileceği belki de tek mutluluktur¹⁷."

1970'li yıllardaki şiirini kapalılık, simgesellik, soyutluk gibi nitelermeler yerine toplumsal olgularla bağdaştırarak yorumlar. Ancak buradaki toplumsallık aktüel olaylara değil, daha çok tüm çağlarda ortak olan insan ve toplum sorunlarına dayanır. Dolayısıyla Melih Cevdet Anday, daha derin, tüm zamanlar için geçerli olabilen sorunları yoklamıştır. Yaşamının sonuna doğru bir söyleşide şiirin toplumdan etkilenmekle birlikte bağımsızlığını sürdürmesi gerektiğini savunur. Şiirde "ilerleme" olmadığını söyler ve Orhan Koçak'ın sanayi toplumlarında artık büyük şairlerin yetişip

¹³ Melih Cevdet Anday, *Şiir Yaşantısı*, Everest Yayınları, s.26

¹⁴ Melih Cevdet Anday, "Yarın Düşüncesi", *Şiir Yaşantısı*, s.45

¹⁵ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.69

¹⁶ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.88

¹⁷ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.95

yetişmediğine yönelik sorusuna şu yanıtı verir: “Şiire uygun toplumsal süreç aramak boşunadır. Böyle bir süreç hiçbir zaman olmamıştır. Şiir, her uygarlık aşamasında yabancı mitosundan esinlenmiştir.¹⁸”

Şiirsel sorunların, şiirsel düzlemde tartışılması gerektiğini savunan Melih Cevdet Anday, şiirsel olanın bilimsel-felsefi düzeye aktarılmasını uygun bulmaz. Örneğin Ahmet Oktay’ın, kendisini toplumculuğu bir kenara bıraktığı için eleştiren bir yazısına şu cevabı verir: “Şiirde düşüncenin, ancak şiirsel çalışmayı disiplin altına tutmaya yaradığını kaç kez yazmışımdır: “düşünce”nin asıl yeri düzyazıdır.¹⁹” Fethi Naci ile bir söyleşisinde ise, gazeteciliğin kendisi açısından faydalı olduğunu, düzyazı ile söyleyebileceği şeyleri orada söylediğini ve şiirini bunlardan kurtardığını belirtir.²⁰ Edebiyatın ve şiirin siyasal açılardan ele alınmasının, sanat ölçütlerini ortadan kaldırdığını düşünür. Sanatçıların da çeşitli ideolojik ve sosyolojik kavramlarla sınıflandırılmasının doğruluğunu sorgular. Toplumcu Gerçekçiliğin önemini koruduğu 1975 yılındaki bir yazısında, Garip dönemindeki şiirleri ve şiir-toplum ilişkisi hakkında şunları belirtir: “...Toplumsal sınıflar üretimde tuttukları yere göre kapitalist, burjuva, küçük burjuva, emekçi diye adlandırılır; ama yazarları, sanatçıları bu bölümlenmeye sokmak kolay mıdır? Bir şiiri küçük burjuva ya da emekçi şiiri saymak için onun nesine bakacağız... Bizim gençliğimizde solcu olmanın göstergeleri, Divan şiirine, Yahya Kemal’e, Ahmet Haşim’e karşı çıkmaktı. Sağcı olmak da Nazım Hikmet’i yermeyi gerektirirdi. Ekonomi bilinmediği, ülkenin toplumsal yapısı bilinemediği, işçi sınıfı da gelişmiş bulunmadığı için, siyasal tutumlar kendi ölçülerini şiir beğenilerinde bulmaya kalkıyorlardı.... Oysa bu iki görüşte de şiire yönelik bir yan yoktu. Makinelerle de Osmanlı görünüşleriyle de hem iyi, hem de kötü şiir yazılabilirdi.²¹”

Bir şairin topluma yapabileceği en büyük hizmetin, ulusal dilini ustalıkla kullanması olduğu görüşündedir. Ulusal dilini ölümsüzleştirenin ulusunu en çok seven kişi olduğunu düşünür.²² Bilimsel düşünce ile sanat arasında da bağlantılar kurar, bilimsel düşüncenin yolundan giderek edebiyatta bir gelenek oluşturmamız gerektiğinin altını çizer. Şiirinde yaptığı değişimin de ipuçlarını veren 1964 tarihli “Sanatta Gelenekçiliğin Önemi” yazısında şunları söyler: “...edebiyatımızın zincirleme gelişen geleneğini kurmamız gerekir.....edebiyatta gelenek (ister ona karşı olalım, ister onunla birlikte olalım), tanrı vergisi bir şey değildir; onu bir toplumun sanatçıları kurarlar. Bunun için de ilk koşul, edebiyatı, sanatı bizim dışımızda var olan, bizim de ancak kendisiyle var olabildiğimiz ortak yapı gibi görme düşüncesidir. Bu düşünce, topluma ve tarihe inanmakla beliren bilimsel bir düşüncedir. Batının bireyciliği bile, kimi yerde bizim toplumculuğumuzu aşırıyorsa, bunun nedeni, bizdeki bilimsel düşünme eksikliğindedir.²³”

Melih Cevdet Anday, düzyazılarında üzerinde durduğu toplumsal sorunların şiirde nasıl ele alınabileceği, düşüncenin, felsefenin ve bilimin şiirle ilişkisi ve sanatçının toplumdaki rolüyle ilgili görüşlerini, değişen şiir evrelerindeki tutumuna paralel olarak şiirlerine yansıtmıştır. Özetle şiir-toplum arasındaki ilişki, bireyci-toplumcu şiir farkı ve şiir-etik bağlantısı hakkında şu görüşleri savunur: “Bireyci şiir-toplumcu şiir bölümlenmesi temelden yanlıştır. Toplumcu bir şair, hem kendisinden söz eder, hem toplum sorunlarından söz eder. Şiir-dünya görüşü, estetik-etik meselelerini ayrı ayrı ele almak yanlıştır. Bir şair en başta şiir sanatına katkıda bulunmayı düşünür. Bu demektir ki şiir sanatına yeni ufuklar açmak ister. Şiir, bireycilik ya da toplumculuk diye ayrı ayrı yollardan gerçekleşmez. Bunların hepsi bir aradadır.²⁴”

¹⁸ Melih Cevdet Anday ile Söyleşi, Söyleşiyi Yapan: Orhan Koçak, *Defter*, S.10, (Haziran-Ekim 1989), s.82-92

¹⁹ Melih Cevdet Anday, “Teslim”, *Şiir Yaşantısı*, s.51

²⁰ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.83

²¹ Melih Cevdet Anday, “Konu Konusu”, s.104-105

²² Melih Cevdet Anday, “Yurtsever Şiir”, *Şiir Yaşantısı*, s.71

²³ Melih Cevdet Anday, “Sanatta Gelenekçiliğin Önemi”, *Şiir Yaşantısı*, s.99

²⁴ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.396

III-Düzenli Dünyanın Düzensizlikleri: Anday'ın Garip Dönemi Şiirlerinde Toplumsal Eleştiri

Melih Cevdet Anday, Garip döneminin tüm özelliklerini gösteren *Rahatı Kaçan Ağaç*²⁵(1946)'ta, Garip önsözünde bahsedilen yeni sınıfların²⁶ zevkini yansıtmak anlayışıyla hareket eder. Buradaki yeni sınıflar, Türkiye özelinde şehirleşmenin ve sanayileşmenin başlamasıyla varlığı hissedilen orta halli insanlar ve işçi sınıfıdır. Şiiri her anlamda basitleştirmek isteyen Garipçiler, bu doğrultuda şiirlerinin öznesi olan insanı, toplumun alt gelir gruplarında bulunan sıradan, alelade, günlük geçiminin, küçük tasaların peşinde olan küçük adamlardan seçtiler. Böylece bu insana bağlı olarak işlenecek konular da kendiliğinden basitleşti. “Sınıf”, “burjuva”, “feodalite” gibi kavramları kullanmalarına rağmen, belli bir sınıfın savunusunu yapmayı amaçlamadıklarını ve amaçlarının sadece ortaya yeni çıkan bu “sınıfın zevklerini arayıp bulmak, bunları sanata hâkim kılmak” olduğunu belirterek Toplumcu Gerçekçi sanat anlayışından uzak dururlar. Şiirde bir özne olarak beliren bu sıradan kişilerin yaşamları toplumsal eleştiri için gerekli malzemeyi hazır olarak sunmuştur. Garipçiler, özellikle de Melih Cevdet Anday, belirgin bir ironi ile bu insanları anlatır. Politik şiirin karşıtı olarak “bir odada alçak sesle söylenen” Garip şiirinin anlattığı insanlar, “yavaş sesle konuşan halktan insanlardır.”²⁷ “Özellikle Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday,... Marksist ilkeleri ölçüt almakla birlikte, toplumun bir kesimine siyasî bilinç aşılama çabasında olmadıkları için amaç bakımından Marksist görüşten uzaktadırlar.”²⁸

Celal Üster ile yaptığı bir söyleşide, Garip şiirinin alışılmış beğeniye karşı çıktığını belirten Melih Cevdet Anday, Garip'in bir başkaldırı şiiri olduğunu, toplumsal ve siyasal içeriği sebebiyle gerçeküstücülükten²⁹ ayrıldıklarını ifade eder. Garip şiirinin Tek parti diktasının ürünü olduğu yönündeki Toplumcu Gerçekçilerin eleştirilerine ise şu yanıtı verir: “...Garip şiiri, toplumcu-gerçekçi bir şiirdi, slogan kullanmadan. Tek parti diktası o şiiri kesenkes desteklemedi. Bu bir yalandır. Ben o zaman işimden atıldım, sürüldüm, yoksul kaldım... Garip şiiri bir temizlik şiiri, şiirimizi sululuktan, yalancılıktan, yapmacıklıktan kurtarmıştır. Bunun tek parti ile, başaksına set çekmekle ne ilişkisi

²⁵ Melih Cevdet Anday, *Sözcükler –Toplu Şiirler-*, Everest Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2008 (Metin içinde alıntı yapılan şiirler için bu kaynak kullanılmış ve sayfa numaraları parantez içinde gösterilmiştir.)

²⁶ 1941 yılında çıkardıkları ortak kitap Garip'in önsözünde Garipçiler şiirde konu edindikleri toplumsal sınıfı şu şekilde nitelendirmişlerdir: “Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf; *müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak* şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler. O insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir layık olduğundan daha büyük bir mükemmeliyete erişmiştir. Ama yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık akalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzu bahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların âletleriyle anlatmaya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır.” (Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 38.Baskı, İstanbul 1999, s.26)

Aslında önsözdeki bu düşünceler, üç şairin 1937 yılında Ulus Gazetesi'ndeki bir söyleşide verdikleri şu cevabın bir başka ifadesidir: “Sanat hiçbir zaman itikatların tellallığını yapmak işiyle tanzif edilemez. Yahut yeni de olsa birtakım ideolojilerin söylediklerini bilinen kalıplar arasına sıkıştırmak yeni bir şey yapmış olmak demek değildir.... Sanat nasıl cemiyetin hayat şartlarıyla değişen zevke uymak mecburiyetinde ise kari de sebep-i hikmeti kendisinde olan yeni sanatı kabul etmek mecburiyetindedir.” (Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.19-20) Dolayısıyla Garipçiler, Toplumcu Gerçekçiliğe bir araya geldikleri ilk andan itibaren mesafeli durmuşlardır.

²⁷ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.351

²⁸ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s.101

²⁹ Mehmet H. Doğan, Garipçilerin gerçeküstücülerden gelen bir anlayışla hareket ederek şiiri kafa ile okunacak bir şiir halinde dönüştürme amacında olduklarını belirtir ve şunları söyler: “Şiirin duygu ya da düşünceden birine indirgenemezliğinin kısa yoldan dile getirilişi: Ama en çok Melih Cevdet Anday sahip çıktı buna.” (Mehmet H. Doğan, “İmgeden Akla Giden Yol” *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, s.68)

var!³⁰” Politik ve solcu bir içeriği olduğu suçlamasıyla polis tarafından izlenmiş, Balıkesir’in Ömerköyü’ne sürülmüş, altı kez işinden olmuştur. CHP döneminde başlayan baskılar sonrasında da devam etmiştir.³¹ 1947 yılındaki bir söyleşide şiirdeki amacını şu cümlelerle açıklar: “Memleketimizde gelişmesini istediğim edebiyat gerçekçi bir edebiyattır. Yani yurdumuzun ve yurdumuzdaki insanın gerçek durumunu ortaya koyan bir edebiyat... Gerçekçi edebiyat anlayışı, bir toplumun gerçek durumunu ortaya koymaktan ibaret de değildir; bu gerçek durumun daha iyiye, daha güzele doğru değiştirilmesi gayretini de buna eklemek gerekir.³²” Şair, 1963 yılında yayımladığı *Kolları Bağlı Odysseus*’a kadar bu toplumcu anlayışını sürdürmüştür. 1940 kuşağının kavgacı şiirine karşı ironiye yaslanan, toplumcu eleştiri ile şiir yazma anlayışına yönelmiştir.

Melih Cevdet Anday’ın Garip dönemi *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane* ve *Yanyana* kitaplarından oluşur. Yücel Kayıran onun ilk dönem kitaplarındaki toplumcu öğeleri ve bu kitaplardaki bakış açısı farklılıklarını şu şekilde değerlendirir: “*Rahatı Kaçan Ağaç*’ı oluşturan şiirlerin bireyi, verili olanla yetinen, verili olanın mevcut tarzından rahatsız olmayan, dolayısıyla tarihsel ve sınıfsal bağlamdaki kaygılardan çok, genelde verili olanla, özelde yaşama sevinci denilen izlek bağlamında değerlendirilebilecek kaygıları olan bir ruh halindedir. *Telgrafhane* ve *Yanyana* kendinden oldukça emin, olup bitene önemsemez tarzda alaycılıkla bakan bir ruh hali ile kendi sınıfından olmayan insanları küçümseyen bir ruh halinin ve toplumsal hayatta meydana gelen adaletsizlik karşısında içsel anlamda rahatsız olan bir ruh halinin yan yana durduğu kitaplardır bunlar... Melih Cevdet Anday’ın bu dönem şiirlerinin bireyine, Garip şiirine ait bireyin varoluşu açısından bakıldığında, onun, pek kendinden emin ve entelektüel bir düzlemde durduğu görülür. Örneğin Orhan Veli’de görülen ve Garip şiirinin ayırıcı özelliği olan insanın trajik durumuna, Anday’ın şiirlerinde rastlanmaz. Melih Cevdet Anday, Garip şiirinin özelliklerini taşıyan *Rahatı Kaçan Ağaç*’taki şiirlerin anlamsal dünyasına, *Telgrafhane* ile *Yanyana*’daki şiirlerin ayırıcı özelliği olan toplumculukla müdahale etmiştir. Bu bağlamda, Melih Cevdet Anday’ın, toplumculuğu Garip şiirine bir serum olarak kullandığını düşünüyorum.³³” 1949 yılına kadar ironi ile konuları ele alan Garipçiler, bu tarihten sonra Yaprak dergisindeki yayınlarıyla toplumculuklarını açığa vurmuşlardır. Hakan Sazyek, bu konuyla ilgili şunları söyler: “Garip üçlüsü arasında toplumcu bakış açısını “sosyal eleştiri” düzleminde en çok temalaştıran şair, Melih Cevdet Anday’dır. Şair bu evrede yazdığı yirmi beş şiirden on dördünde söz konusu temayı işlemiştir... İşsizlik ve yoksulluktan adaletsizliğe, eğitim sisteminden sınıf farklılığına, çarpık gelişmeden kapitalist sisteme kadar toplumsal yapının değişik yönleri, şaire sosyal eleştiri bağlamında hareket noktası oluşturur.³⁴”

1946 yılında bir soruya verdiği cevapta Melih Cevdet Anday, sanatçının toplumsal sorumluluğu hakkında şunları belirtir: “Sanatkâr, düşünen, duyan, seçen ve yaşadığı toplumu, dünyayı daha iyiye, daha güzele doğru değiştirmek isteyen bir adam olarak çevresiyle, insanlığın gidişiyle ilgilenmesin... bu olamaz.... Bu ödev onun, sahip olduğu aletle, yani sanatıyla kendisini daha iyi bir dünya amacına vermesidir. Böyle olduğu için de sanatkarın, önce sanatının ustası olması gerekir.... Önce cemiyet meseleleri mi? Yoksa sanat meseleleri mi? Bence bugünkü sanatkarın yolu, en ileri, en mükemmel bir teknikle halk adamının sanatını yaratmak yoludur.³⁵” Dolayısıyla onun *Rahatı Kaçan Ağaç*, *Telgrafhane* ve *Yanyana*’daki şiirlerini bu doğrultuda okuyabiliriz.

Rahatı Kaçan Ağaç’taki “Işık Çalmak”, adlı şiirinde Melih Cevdet Anday, sınıf farklılığına dikkat çeker, zengin-yoksul ayrımına değinir: “*Balıklar için deniz lazım/ Sevişmek için işsiz olmak,/ Ve geceleri yatakta/ Duymamak için tabanların sızısını/ Zengin olmak lazım.*(s.23)” Orhan Veli’nin 1949’da yazdığı “Bedava” şiirinden önce “*Oysa ışık çalmak için/ Bir şey lazım değil*” diyerek, işçi sınıfının avareliğine ve şehir içindeki özgürlüğüne ironik bir dille yaklaşmıştır. “Melih Cevdet Anday,

³⁰ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.287-288

³¹ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*,s.349

³² Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.23

³³ Yücel Kayıran, “Melih Cevdet Anday’ın Şiirine Bir Giriş Denemesi”, *Kritiğin Toprağında- Türk Şiirine Felsefeyle Bakmak-*, s.249/250/251.

³⁴ Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s.164

³⁵ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.21

“Işık Çalmak” adlı şiirinde sosyal eleştiriyi, Garip şiirinin ilk evresinde pek görülmeyen bir tutumla, sınıf farklılığını gündeme getirerek işlemiştir.³⁶

İkinci Dünya Savaşı yıllarında askerliğini yapan Melih Cevdet’in Garip dönemi şiirlerinde askerlik, savaş, özgürlük ve yoksulluk hem biyografik hem de aktüel gerçeklik olarak iç içe geçmiş bir şekilde karşımıza çıkar. “Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı” şiirinde askerlik anıları dönemin toplumsal atmosferini yansıtır. “*Askerde hatırlamamak olmaz.../ Bu asker esvabıyla ağlanmaz... / Dudağında yemen türküsü/ Nöbette şiir yazılmaz.* (s.28) gibi dizelerle, askerliğin insanî durumların, özellikle de şiirin karşısına konumlandırıldığı görülür. Yine “Rüya” şiirinde “*Bahriyeli ağabeyimi düşünüp/ Erzincanda annem ağlıyordu.* (s.34) dizeleriyle tüm zamanlar ve toplumlar için geçerli olan bir durumu insan ilişkileri üzerinden ve sıradan insanların duyarlığıyla ele alır. Melih Cevdet Anday’ın 1941 yılında yazdığı “İkinci Harbi Umumi” şiiri, savaşın yol açtığı yıkımları ironik bir dille anlatır ve iki savaş arasında yetişmiş bir kuşağın üyesi olmanın acılarını dile getirir. Bu şiirde toplumsal bir tanıklık yapar ve bir neslin sözcüsü gibi davranır: “*Nasıl sabrettim bugüne kadar/ Ölümünden söz etmemek için,/ Farkına varmamak mümkün mü?/ Cigaram acı işte, / Âşık olmak gayri kabil/ Uyanmanın tadı kalmadı./ Birinci Harbi Umumide doğmuşum/ Bizim hesabı kesmek için/ İkincisine ne lüzum vardı?* (s.36)”

“Evlâd-ı Şüheda” şiirinde savaşta şehit düşenler ve arkalarında bıraktıkları, hüznü bir dille anlatılır. Şiirin atmosferi savaşların tarih boyunca hiç kesilmeden devam ettiğini ve bunun yoksulluğun sebeplerinden biri olduğunu gösterecek şekildedir. Savaşlar ve yoksulluk süreklilik arz eder. Şiirin başlığı şehit ailelerine yardım için basılan pullardan gelmektedir: “*Duvardaki çatık kaşlı resim/ Her yana aynı anda bakar/ Sağında dur veya solunda./ Duvardaki çatık kaşlı resim/ Kardeşti, babaydı eskiden,/ Bu yıl büyükbaba, kayınpeder./ Kılıcı sandık odasında durur,/ Samur kürkü satıldı/ Şehit babamızdan kalan ne/ 1600 kuruş üç ayda/ Ve beş paralık posta pulları/ “Evlâd-ı şühedaya mahsustur.*(s.38)” “Yeni Yol” şiirinde de savaş yine bir izlek olarak karşımıza çıkar: “*İmkânsız saadeti icat edenlere inanmayın/ Harbin gereğinden bahsedene inanmayın/ Size hayatın kolay ve sade olduğunu öğreteceğim.* (s.49)” dizeleriyle yaşama umuduyla savaşı bir arada ele alır.

Melih Cevdet Anday, bazı şiirlerinde, sanatçının toplumdaki yerine değinen dizeler yazmıştır. “Tezgâh” şiirindeki şu dizelerde sanatçının toplumdaki öncü rolü dikkatimizi çeker: “*Ömrüm oldukça şiir yazacağım/ Selam olsun benden arda kalanlara/ Bilsinler yürüdükleri yolları, / Oturdıkları masayı bilsinler.* (s.30)” Şiirin ismi de yaşamın bir tezgâhta hep birlikte dokunan, topluca oluşturulan bir şey olduğunu ifade eder: “*Bir kumaş dokuyoruz/ Güle ağlaya, /Ne mesuduz, ne bedbahtız/ Başka, bambaşka.* (s.31)” Bu şiirde yaşam hep birlikte oluşturulan bir şey olsa da sanatçının bir adım öne çıkarılması, hem şimdiye hem geleceğe seslenerek toplumdaki değerleri oluşturmasının altın çizilmesi, dikkate değer bir noktadır.

Göçebe yaşam tarzını seçen Yörüklerin Cumhuriyet dönemindeki zorunlu iskânları Melih Cevdet Anday’ın şiirinde dönemin sosyal gerçekliği olarak ele alınmıştır. “Yörük Mezarlığı” isimli şiirde şair, Yörüklerin iskândan önceki ve sonraki yaşamları arasında karşılaştırmalar yapar ve “mezarlık” imgesiyle, aslında bu iskânın kültürel bir sonu ifade ettiğini hissettirir. Garip şiirinin özellikle büyük şehirlerdeki yoksul insanları ele aldığı düşünüldüğünde bu şiir ayrı bir özellik göstermektedir. Kırsal kesimdeki yaşam telaşı, kavgası dile getirilmiştir: “*Ağlar bu mezarlıkta Yörükler her gece/Bıkıp iri yıldızları davar sanmaktan/ Düşünür eski günleri...iskândan önce/ Geride kalmanın hüznü yamanmış yaman.* (s.44)”

“Yalan” şiiri Garip döneminde toplumsal sorunları ironiyle dile getirmenin en güzel örneklerinden biridir. Şiirdeki ironi biraz da Garip şiiri için söylenen sıradan, alelade konuların peşinden koşmak, suya sabuna dokunmadan günlük yaşamın basitliklerine eğilmek eleştirilerine verilen bir cevaptır. Biraz da yaşamın acımasızlığına, gerçekliğine karşı sanatçının somut bir şeyler yapabilme gücünü sorgular: “*Ben güzel günlerin şairiyim/ Saadetten alıyorum ilhamımı/ Kızlara çeyizlerden bahsediyorum/ Mahpuslara affı umumiden.../Çocuklara müjdelere veriyorum/ Babası cephede kalan çocuklara.../ Fakat güç oluyor bu işler/ Güç oluyor yalan söylemek...*(s.46)”

³⁶ Hakan Sazyek, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, s.139

Rahatı Kaçan Ağaç'ta ele alınan toplumsal sorunlar 1952 yılında yayımlanan *Telgrafhane*'de eleştiri dozu artırılarak devam eder. Eşitlik, emek, savaş ve toplumsal sınıflar arasındaki farklar daha belirgin olarak işlenir. “Şinanay” şiirinde Ada vapurundaki neşeli insanları, kalabalığı tasvir ettikten sonra bütün bu sıradan insanlardan zenginlik yönüyle ayrılanları esprili bir dille hatırlatır şair: “*Estirir de Ada yeli estirir/ Seni sevindirir beni küstürür/ Lüküs kamarada kimler oturur/ Şinanay da şinanay.*(s.59)” Böylece Melih Cevdet Anday, basit günlük yaşam tasvirlerini toplumsal boyutla birleştirir ve şok etkisi yaratarak sorgulayıcı bir tona geçer.

“Düzenli Dünya” şiirinde de şiirin ismi, anlattıkları ve şairin niyeti arasında bir tezat bulunmaktadır. Şair, “*Bayılırım şu düzenli dünyaya*” derken, uzun uzun anlattığı doğadaki düzeni kastetmektedir. Şiirin sonunda “*Altta ölümler/ Üstte diriler/ Gel keyfim gel!* (s.67)” dizeleriyle ironisini oluşturur ve dünyanın toplumsal açıdan düzensiz bir yer olduğunu hissettirir. Şiir boyunca anlattığı uyum insan ilişkilerinde ve toplumda yoktur, uyum ve düzen doğaya ait gerçekliklerdir. “*Telgrafhane*’de (1952) yer alan şiirlerde, toplumsal yaşamdaki dengesizliğe, eşitsizliğe, çürümeye yapılan göndermelerde ironi, humor ve yergi ağır basmaktadır. Aslında alttan alta, doğanın ve dünyanın görünürde tıkr tıkr işleyen, ama çelişkilerle dolu düzenini bozma amacı dile getirilmektedir... Kitaba adını veren şiir, yurt ve dünya sorunları karşısında ozana kaçınmayacağı bir görev verir.³⁷”

“Medeniyet” şiirinde yoksul insanlara dayatılan görgü kurallarıyla alay edilir. Şiirde tekrarlanan “gör” sözcüğü ile, “medeni sınıfların” medeniyetin cahil ve yoksullar için yaşanacak, tadılacak bir şey değil, görülecek bir şey olduğu kanaatleri dile getirilmiştir. Üst sınıflar için medeniyet, yaşanacak, çeşitli hazlarına varılacak, alt sınıflar için ise görülecek, “görgüyü artıracak” bir durumdur: “*Şu haline bak da utan/ Ne okuma bilirsin ne sayı/ Ne üstünde var ne başında/ Ne midende ne kursağında/ Bari gel de görgünü artır/ Medeniyet öğren ayı.*(s.68)” Şiir, “medenî” birinin ağzından yazılmıştır. Ayakkabı, kanalizasyon, jartiyer, gömlek, tarak fakir kişinin görgüsünü artıracaktır. Üst kesimlerin, çalışan insanların yoksulluğuyla ilgilenmemesini şu ironik dizelerde görürüz: “*Yemek şart değil ya,/ Döner kebab gör, su böreği gör,/ Ekmek gör be ekmek,/ Ne görse faydası var.* (s.68)” Burada önemli bir nokta da yoksul ve cahil insanların “medenileştirilerek”, merkeze çekilmesi, rahatsızlık verici konumlarını terk etmeleridir. Buradaki merkez hem bir söylemdir hem de medeni dünyanın nimetlerinin daha iyi “görülebileceği” şehrin merkezidir. Böylece sıkıntı yaratabilecek toplumsal sınıflar pasifize edilecektir.

“*Ahlâk kalmadı memlekette*” dizeleriyle bitirdiği “Ahlâk” şiirinde şair, kiracının, işçinin, köylünün, dilencinin ahlâki yoksunluklarından şikâyet eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nden bir paragrafı epigraf olarak kullandığı “Tarih Okurken” şiiri, toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizlik sorunundan yola çıkar. Namık Kemal’in “mutlak müsavatın mümkün olamayacağı” fikrini açıklarken örnek olarak kullandığı Sait Paşa, Sarraf Zarifi ve Çıplak Mustafa, Melih Cevdet Anday’ın şiir kişileri olarak karşımıza çıkar. Melih Cevdet Anday, Tanpınar’ın “insanlar müsavi doğmadıkları gibi, müsavi yaşamazlar da. Fakat kanun karşısında müsavidirler.” sözünden yola çıkarak bu düşüncüyü sorgular. Melih Cevdet Anday’a göre paşa, sarraf ve deli olan bu kişilerin işleri, “korumak, saymak ve soyulmaktır.” Çıplak Mustafa, geniş halk kesimlerini temsil eden biri olarak işlenmiştir. Diğerlerinin toplum içindeki konumları değişse de Çıplak Mustafa’nın yoksulluğu onun kaderidir. Şair bu durumu şu ironik dizelerle ifade eder: “*Tarih bin sekiz yüz yetmiş altı/ Tanrı bu üç kişiyi hür yaratmıştı/ Kanun da onları eşit kıldı/ Oldu bitti/ Sait Paşa, Sarraf Zarifi, Çıplak Mustafa/ Sarraf Sait, Zarifi Paşa, Çıplak Mustafa/ Sait Zarifi, Sarraf Paşa, Çıplak Mustafa/ Çıplak Mustafa, Çıplak Mustafa, Çıplak Mustafa* (s.71)” Dolayısıyla eşitlik kâğıt üstünde bile sağlanamamıştır.

Tarihe eleştirel bir gözle yaklaştığı bir diğer şiiri “4x400 Engelli”de Melih Cevdet Anday, Osmanlıdaki saltanat düzeni engelli bir yarışa benzeterek onunla alay eder.

³⁷ Mehmet H. Doğan, “Anday Şiirinde Anlam Arayışları (Semantik Tutarlılık)”, *Şiir ve Eleştiri*, YKY, İstanbul 1998, s.70

“Hayvanat Bahçesi” şiirinde İstanbul’daki toplumsal ve kentsel değişimlerden duyduğu kaygıyı dile getirir. “Boğaziçi’nde Ayın On Dördü” şiirinde zengin-fakir ayrımı, şehrin bu duruma göre aldığı mimari özellikler Boğaziçi’ndeki yalılar üzerinden işlenmiştir.

Melih Cevdet Anday toplumsal konuları, işçi sınıfının sömürülmesini hem ironik hem de zeki bir şekilde “Hazineler İçindesin” şiirinde ele alır. Şiir kişisi Mehmet, kendi sınıfını temsil eden tipik biridir. “... Zor şartlarda yeraltında çalışan madencilerin emeklerinin yerin üstündeki hâkim sınıf tarafından gasp edildiği fikrindeki şair, düşüncesini son dizelerde belirginleştirir.³⁸” Adaletsiz gelir dağılımı, devletin ya da çeşitli güçlerin tüm zenginliklere sahip olup bunları paylaşmaya yanaşmaması, Mehmet’in kişiliği aracılığıyla ifade edilir: “*Mehmet/ Hazineler içindesin/ Bu toprağın altında ne var ne yok/ Kömür bakır altın demir/ Hepsi senindir, hepsi senindir/ Çıkar çıkarabildiğin kadar/ Ne çıkarırsan/ Hepsi senindir.* (s.76)”

“Apartman” şiirinde “Hazineler İçindesin” şiirine benzer şekilde, şair toplumsal zenginliğin artmasına rağmen işçi sınıfının bundan gereken payı alamamasını dile getirir. Apartman, ilerlemenin, zenginliğin sembolüdür, apartmanların yükselmesi bunların göstergesi olarak sunulmuştur. Ancak şiirdeki ironi o kadar ustaca yapılmış, işçilerin, yoksulların ismi hiç anılmadan onların uğradığı haksızlıklar ifade edilmiştir: “*Dün iki katlıydı/ Bugün üç katlı/ Derken/ Dört katlı, beş katlı, altı katlı.../ Yükseliyor efendim yükseliyor/ Memleket yükseliyor.*(s.77)” 1962 yılındaki bir yazısında Melih Cevdet Anday bu şiirini değerlendirirken toplum ve sanat arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Ankara’da işçilerin meclise yürüyerek “Bizim yaptığımız apartmanlarda oturuyorsunuz, ama biz aç açına sürünüyoruz” sloganını atmalarından sonra, apartmanla ilgili bir şiir yazmaya gerek kalmadığını belirtir. Sanatın-şiirin her zaman toplumun bir adım önünde olmasını, toplumda dile getirilmeyenleri sanatçının ifade etmesini savunur. İşçilerin sokakta rahatça dile getirdiği düşüncelerin, sanatçının ilgi alanının dışında olduğunu belirtir ve yaşanan toplumsal gerçekliğe göre sanatçının konularının değişebileceğini şöyle ifade eder: “Apartman adlı bu şiirimi yazalı belki de on beş yıl olmuştur; o yıllar, yurdumuzda insanların insanları sömürdüğünden kolay kolay söz edilemezdi, “sınıf” sözcüğü kullanılamazdı, eli kalem tutanların çoğu yurt sorunlarını görmezlikten geldikleri için curnalcı gözler daha çok ozanlar üzerine çevrilmişti. Çünkü iyi niyetli yurttaşlar, sanki her şeyi edebiyattan bekliyor gibiydiler. Kendilerine böyle bir görev düştüğünü kavrayan bir takım ozanlarımız da, şiirlerini bu gerçeğin buyruğuna veriyor ve o koşullar içinde, ellerinden geldiği ölçüde, suskun toplumu dile getirmeye çalışıyorlardı... herhangi bir şiirde, kapalı ya da açık olarak, dile getirilen bir görüş, düşünce, yaşayışa geçti, günlük konuşmalara mal oldu mu, orada şiir sanatı ile yaşayış arasında bir yarış oluyordu artık... Bir gün diliniz, duyarlığınız, genel olarak şiirsel davranışınız çevrenize, çevrenizden de daha geniş bir alana yayılacak, böylece şiirinizin çözümü kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır. Bu durumda ozana, genel olarak sanatçıya, toplumunu ve kendini yeniden aşmak düşecektir...”³⁹”

“Açlar” şiirinde “aç-” fiili art arda tekrar edilerek ve büyük harfle yazılarak toplumdaki yoksulluk dile getirilir. Dizeleri sadece “aç” sözcüğünden oluşturularak yazılan bu farklı şiirde şairin amacının dikkatleri açıklık üzerine yoğunlaştırmak olduğu bellidir. “*AÇ/AÇ/AÇ KAPIYI BEZİRGANBAŞI/AÇ/AÇ/BEZİRGANBAŞI/AÇ....*(s.83)”

“Çürük” şiirinde Melih Cevdet Anday, toplumsal yozlaşmayı en açık şekilde dile getirmiştir. Şiirde “koku” izleği etrafında yaşamın, toplumun her katmanındaki çürüme somutlaştırılmıştır. Ağaçlar, kadınlar, erkekler, açlar, hastalar ve sağlamlar kokmaktadır. Bu rahatsız edici kokular maddî yapılarından değil, iç dünyalarındaki çürümeden kaynaklanmaktadır. “...*Kitaplar, dergiler, afişler, mektuplar kokuyor/ Dostluklar, aşklar, arkadaşlıklar kokuyor/ Havalandırılmamış odalar kokuyor/ Havalandırılmış odalar kokuyor/ Sofalar, evler, apartmanlar kokuyor/ Mahalleler, şehirler, memleketler, kıtalar kokuyor/ Çürüdükçe kokuyor/ Duymuyor musunuz kokuyor/ Kokuyor kokuyor kokuyor kokuyor.*(s.84)”

³⁸ Mert Öksüz, *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya 2015, s.240

³⁹ Melih Cevdet Anday, “Yarın Düşüncesi”, *Şiir Yaşantısı*, s.43-44

“Çare Yok” şiirinde şair açlığı, işsizliği normal karşılayan toplumsal yapıyı eleştirir. Ölüm, saç dökülmesi, kaza, bela gibi şeylere çare olmaması doğaldır da şair “İşsizliğe de mi yok/ Açlığa da mı yok/ Anlamadık gitti/ Çare yok.(s.85)” diyerek eleştirisini dile getirir.

Kitabına isim olarak seçtiği “Telgrafhane” şiirinde Melih Cevdet Anday, sanatçı-birey ve toplum arasındaki ilişkiyi sorgular. Kitaptaki diğer şiirlerde yoğun bir şekilde karşımıza çıkan ironi bu şiirde yerini ciddi, endişeli bir üsluba bırakmıştır. Şiir, “Uyuyamayacaksın/ Memleketin hali/ Seni seslerle uyandıracak/ Oturup yazacaksın” dizeleriyle başlar ve sanatçıyı ıssız bir telgrafhaneye benzetir. Sürekli sesler alan, sesler veren yani olayları, toplumu yakından takip eden bir telgrafhane gibi sürekli memleketiyle meşgul bir sanatçı tasviri yapar. Melih Cevdet Anday, bu şiiriyle fakirlik-işsizlik gibi konuların yanına diğerlerini de eklemiştir yani dünyanın ve memleketin bütün sorunlarına kulak kabartmıştır. Sanatçının görevi toplumun sesini sürekli olarak dinleyip, yaşamın her alanına ve her yere duyarlı olmak olarak belirir: “...Uyuyamayacaksın/ Düzelmeden memleketin hali/ Düzelmeden dünyanın hali/ Gözüne uyku giremez ki/Uyuyamayacaksın/ Bir sis çanı gibi gecenin içinde/ Ta gün ışıyınca kadar/ Vakur metin sade/ Çalacaksın.(s.87)”

“Lirizm” (s.53) şiiri de şairin, sanatçının toplumdaki rolüne değindiği, toplumsal konulara değinmeyen şiirlerle alay ettiği bir şiirdir. “Melih Cevdet, şairaneliği hedef aldığı “Lirizm”de, Garip hareketinin mevcut şiire karşı geliştirdiği tepkinin örneklerinden birini vermiştir. Manzum yerginin yoğunlaşmış anlam kapasitesini kullanan şair, hayatı, toplumu ve sıradan insanı yok sayan sanatla ironi dilini kullanarak hesaplaşmıştır: “Lirizm her şeyden önce lirizm/ Maddeden tarihten İsa’dan önce/ Soldan önce, sağdan önce/ Aç karnına bolca lirizm/ Lirizm kaş göz/ Lirizm sağduyu/ Kimi yerde istakoz/ Kimi yerde fasulyenin suyu/ Ne ilâhî şeydir o lirizm/ Kimine cepken cepken cepken/ Kimine kimine kimine yelek/ Ah ben lirismi pek severim⁴⁰”

Melih Cevdet Anday’ın 1956 yılında yayınladığı *Yanyana* kitabı “umut bir ağaçtır/ gökleri sarar” epigrafıyla başlar. Şair bu kitabında toplumsal eleştirilerine ve gelecekle ilgili tasarımlarına devam eder. Onun umuttan anladığı bireysel bir mutluluktan çok toplumsal bir iyileşme halidir. *Yanyana*, içindeki şiirlerin niteliğinden dolayı toplatılmış ve şair iki yıldan fazla bir süre yargılanmıştır.

“Yanyana” şiiri doğadaki düzenden, beraberlikten bahseden kısa bir şiirdir. Şair, son dizede lirik anlatımı birden bire bırakıp rahatsız edici bir dizeyle, zulümlerin, işkencelerin ve haksızlıkların da doğadaki uyumun tersine ama onunla birlikte var olduğunu söyler. Şiirin gücü bu ani ton değişmesinden gelmektedir: “Bu gürül gürül otların yanı başında/ Ağacın gölgesine değdi degecek/ Tam şeftalinin kokusu başlarken/ Öpüşmeye kıl kadar bitişik/ Akarsuyun burnunun dibinde/ Bu zülüm, bu haksızlık, bu işkence (s.99)”

Şaire göre günümüz insanı türünün en iyi örneği değildir olsa olsa gelecekteki yeni bir insan türünün atası olabilir. “Gelecek” şiirinde bu durumu şu dizelerle ifade eder: “Protohippus atın cediti/ Dinothorium filin cediti/ Biz insanın cediti.../GELECEK MUTLU İNSANIN. (s.95)” Böylece şairin mutsuzluğu, toplumun ve insanlığın içinde bulunduğu durumlardan rahatsızlığı belli belirsiz bir umuda dönüşür.

Yanyana’da sosyal konulara değinen bir diğer şiir “Akıncı Ruhlar yahut Çalışan Kazanır” şiiridir. Şiirde, yazıldığı Demokrat Parti döneminin girişimci, kapitalist politikaları ironik bir şekilde anlatılır. Şiir, Nedim’in “Dökülen mey, kırılan şişe-i rindân olsun” dizesi değiştirilerek eğlenceli bir tonda başlamış, eğlence için kırılan şişeler ve satıcının tek sermayesi olan gazoz şişelerinin kırılması arasındaki karşıtlıktan yararlanılmıştır. Şair böylece eğlenen sınıflar ve çalışan sınıflar arasındaki farklılığı da belirtmiş olur. Şiirde konuşan ses buyurgan, ataerkil ve küçümseyen bir sınıfın sesidir. “Akıncı ruhlar” tamlaması ve Nedim’e gönderme yapılması Yahya Kemal’in şiir anlayışının bir parodisi gibi de okunabilir. Şiirde dönemin çalışan, dar gelirli insanları bu ses tarafından Amerikan modeli örnek gösterilerek şu şekilde teselli edilir: “Metin ol oğlum gazozcu/ Dökülen gazoz/ Kırılan gazoz şişesi olsun/ Zararın bilemedin/ Üç buçuk lirayı bulsun/Bir hafta dişini sıkar/ Daha çok çalışırsın/Yeter ki akıncı ruhun bozulmasın/ Girişim gücün azalmasın/Rokfeller de böyle zengin oldu/ Çalışan kazanır oğlum gazozcu! (s.102)” “Akıncı Ruhlar yahut Çalışan Kazanır”, karşı-sanat ve

⁴⁰ Mert Öksüz, Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960), s.271

avangardizm örneğidir, geleneğin ve geleneksel şiirin önemsizleştirilmesi, toplum yapısını oluşturan ekonomik düzenin eleştirisi, politik söylem şiirde bir arada işlenmiştir.⁴¹

Melih Cevdet Anday, *Yanyana*'da barışa duyduğu özlem ve savaşların yıkıcılığıyla ilgili bir dizi şiir yazmıştır. “Hiroşima” şiiri bir bilmece gibi kısa ve etkileyici bir savaş karşıtlığı metni olarak karşımıza çıkar. İnsanlık tarihinin en kötü olaylarından birine şahit olunan, toplu katliamlar çağı olarak anılan 20. yüzyılda yaşamış Melih Cevdet Anday, bu olayı acı bir tebessüm uyandıran şu dizelerle ifade etmiştir: “*Büyükbabam, babam, ben/ Küçük oğlan, kız, damat.../ Gelişimiz teker tekerdi/ Gidişimiz cümbür cemaat.*(s.105)” “Barış” şiiri de, barış kavramının ağızdan yazılmış kısa bir şiirdir. “*Selamını kurda kuşa ilettim/ Almayana darılmadım iyettim/ Bu elmayı kırk kişiye pay ettim* (s.108)” dizeleriyle barışa olan uzaklık ve hasret hissettirilir.

“Kundura Boyacısına, Kiraz Ağacına, Çingene Kızına Dair” uzun ve anlatımcı şiirde de, barış imgesi işlenir. Bir parkta oturan, ağaçları seyredip onlar hakkında düşünen ve şiirde “işsiz, tembel, haylaz herif” nitelendirmeleriyle anılan kişi –muhtemelen şairin kendisi- “*Sen iş bulmaya bak/ Önce inzibat, itaat, disiplin/ Sonra düşünme*” dizeleriyle şiirin başında diğer şiir kişisi tarafından eleştirilir. Şiirin sonunda da tekrar aynı doğrultuda alaya alınır: “*Neler de neler düşünüyor/ Hem korkmadan sevgiyle düşünüyor/ Memleket, diyor/ İnsanlar, diyor/ Barış, diyor.* (s.115)” Burada önemli bir nokta da düşünen kişiyle ilgili toplumsal algılardır. Toplum düşünmeyi işsiz güçsüz, haylaz, tembel insanların gereksiz bir uğraşı olarak görmekte; itaat, disiplin ve inzibat gibi kavramları barış, insanlık ve memleket gibi kavramlardan önde görmektedir.

“Köyde Başka” şiirinde sınıf farklılıkları, bir köyden geçerken lastiği patlayan ve köylülerle muhatap olan Hüsnü Bey isimli şiir kişisi eleştirilerek öne çıkarılır. Hüsnü Bey, şehirde karşılaştığı inşaat işçilerini küçük gören biridir. Şimdi lastiği tamir edilirken köy kahvehanesindeki köylülere yakın davranmaktadır. Yoksul-zengin, köylü-kentli, işçi-işveren arasındaki ilişkilerin sorgulandığı bu ironik şiir insanlara karşı davranışlarda sınıfsal farklılıklar kadar mekânın ve çıkarların da önemli olduğu meselesini gündeme getirir: Şiirin sonunda şair Hüsnü Bey’e şöyle seslenir: “*Hani bir akşamüzeri Maçka’da/ Yanından geçenler kimdi?/ Hani karına demiştin ki/ Bunlar adam olmaz demiştin Hüsnü Bey/ Şimdi ne sırtıyorsun Hüsnü Bey/ Demek köylü köyde başka/ Şehirde başka öyle mi?* (s.11)”

“Anı” şiirinde, Melih Cevdet Anday, komünist oldukları ve Rusya adına çalıştıkları suçlamalarıyla 1950’li yıllarda Amerika’da idam edilen Rosenberg çiftini, isimlerinden hiç bahsetmeden konu edinmiştir. “*Nerdeyse gün doğacaktı/ Herkes gibi kalkacaktınız/ Belki daha uykunuz vardı/ Geceniz geliyor aklıma* (s.117)” dizeleriyle idam edilen çiftin trajik sonunu belli belirsiz hatırlatılır. 1970’li yılların sonunda Rosenberglere verilen idam cezasının adli bir hata olduğu kabul edilmiş, Türkiye’de de çifte yapılan haksızlık kamuoyunu oldukça etkilemiştir. 1950’li yıllarda Amerikan propagandası sebebiyle toplumlar bu olaya sessiz kalmış, daha sonraki siyasi gelişmeler konu üzerinde konuşmayı kolaylaştırmıştır. Melih Cevdet Anday, bu çift için “Anı” şiirini yazdığını ama şiirin yazılış amacının uzun süre saklı kaldığını, şiirin amacının kulaktan kulağa yayıldığını belirtir. “Anı” şiiri dolayısıyla Melih Cevdet Anday, şiir ve değişen toplumsal şartlar, bu şartlara göre sanatçının görevi konusunda görüşlerini de açıklamıştır. *Yanyana* kitabının toplatıldığını, hakkında dava açıldığını, şiirin gizlediği anlamı bilmesi durumunda savcının, Rosenberglere kahraman yerine koyan bir şairi mutlaka cezalandırmış olacağını söyler. Çünkü o yıllarda toplumda Rosenberglere Rus casusu olduğu inancı hâkimdir. Melih Cevdet, 1970’li yılların sonunda durumun değiştiğini, TRT’nin dizileri ve basındaki yayınlar sebebiyle Rosenberglere toplumun sempatiyle yaklaştığını, yasalar değişmediği halde şiirin koğuşturulamaz olduğunu, artık toplumun böyle bir durumu kaldıramayacağını söyler ve şu tespiti yapar: “Bütün toplumlar böyledir, günün yasaları, toplu inançları eskir, dünya her gün yeniden yaratılır.”⁴²

Yanyana’daki en tanınmış şiirlerden biri olan “Olsun da Gör”de, Melih Cevdet Anday, barış, eşitlik, kardeşlik gibi temlerin hepsine birden değinmiştir. Şair, bu konulara evrensel bakış açısıyla

⁴¹ Şehnaz Şişmanoğlu, “Anday Şiirinin Garip Dönemi: Avangard mı Modern mi?”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, s.101

⁴² Melih Cevdet Anday, “Trajik Bir Anı”, *Şiir Yaşantısı*, s.46

yaklaşmakta ve tüm dünyaya barışın gelmesini hayal etmektedir. “*O gün gelsin neşemiz tazelensin de gör/ Dünyayı hele bir barış olsun da gör* (s.120)” dizeleriyle başlayan şiir, yeryüzünde korkusuz yaşamının önemine değinen ve eşit paylaşımaya değer veren dizelerle devam eder. Şair, barış ve eşitlik isteğinin bir düş olduğunu da bilir ve bu isteğin sürmesi, insan hakkının yenmemesi için Köroğlu’nu, Pir Sultan Abdal’ı yardıma çağırır. “*Ah günüm yetse görmeye seni/ Seni övmeye gücüm yetse/ Barış çağı altın çağ/ Son ozanı ben olayım bu özlemin/ Bu özlem bitse*” dizeleriyle bitirdiği şiirinde şair, amacını barışa duyduğu özlem ve sevgiye bağlar. Melih Cevdet Anday, bu şiirdeki “*Pir Sultan Abdal dirilmelidir*” dizesini bilirkişinin mahkemede komünistlik propagandası saydığını, kendi verdiği kitaplarla bilirkişinin Pir Sultan’ı tanıyıp aleyhinde rapor hazırladığını da belirtmiştir.⁴³

IV- “Gördüğümüz Dünya Aslına Benziyor”: Geçmiş Toplumlarda Şimdiyi Aramak

Melih Cevdet Anday, 1962’de yayımladığı *Kolları Bağlı Odysseus* ile yeni bir şiir yazmaya başlar. Açıklığa dayanan, güncel olaylardan yola çıkan ve toplumsal sorunları ele alan eden bir şiirden, soyut, anlamı hemen ele geçmeyen, tarih ve mitolojiden beslenen bir şiire geçişin ilk kitabıdır *Kolları Bağlı Odysseus*. Şair, bundan sonraki şiirlerinde toplum sorunlarına açıkça değinmemiştir. “Melih Cevdet’in özellikle de orta ve son dönem şiirleri, üzerinde konuşulması zor, sıkı, kapalı, gizli göndermelerle örülen, felsefi derinlik taşıyan şiirler olarak değerlendirilmiştir.⁴⁴”

Yazılarında mitolojiden, tarihten yola çıkarak günümüz insanını ve toplumunu anlamaya, yorumlamaya çalıştığını söyler Melih Cevdet Anday. İnsanın topluma, doğaya ve kendisine yabancılaşması, zaman sorunsalı, geçmişten yola çıkarak günümüz toplumunu araştırma şiirinin merkezine yerleşir. Bir yerde şiirinin güncelle bağlantısı hakkında şunları ifade eder: “...ben de geçmişe uzandım kimi şiirlerimde, Troya, Likya masallarından, Hitit tarihinden esinlenmeyi denedim. Ama niyetim hiç de o dönemleri geri getirmek değildi... Geçmişe her dönüş, geriye dönüş değil, kimi de günümüze yöneliş çabasıdır. Çünkü karmaşıktır günümüz, yorumlanmamış, ayıklanmamış...Geçmiş” gibi “konu” da bir sanatçıyı “eski” ve “geri” kılmaz.⁴⁵ İnsanın çevresiyle, doğayla ve toplumla olan ilişkisini daha derinlere inerek, mitolojinin, felsefenin ve tarihin yardımıyla şiirleştirir. Şimdinin insanını ve toplumunu geçmişte arar. “*Ey Bilinç! Sevgim de, hüznüm de/ Eski bir zamandan gelmedir/ Şimdi saltanatımda yapılmazım* (s.157)” diyerek geçmişle hem birey hem de toplum arasında bir süreklilik görür. “*Kolları Bağlı Odysseus*, şiirimizde, mitolojinin bir süsleme olarak değil, çağdaş düşünceye açılan yorumlar getirecek bir kaynak olarak kullanılabilceğinin ilk örneği olmuştur.⁴⁶”

Melih Cevdet Anday, 1960’lı yıllardan sonra kültürel kimlik üzerinde düşünmüş, kültüre bir dayanak noktası aramış ve bu görüşlerini şiirlerine yansıtmıştır. Her ulusun kendine bir geçmiş bulmak zorunda olduğunu, bunun ise benimsemek yoluyla olacağı düşüncesindedir. “Bu toprakların tarihi, bizim tarihimizdir.” anlayışından yola çıkar. Yahya Kemal’in kendini Osmanlı ile sınırladığını, Kavafis’in Helenistik döneme yöneldiğini, kendisinin ise şiiri için gerekli bulduğu hümanizmayı, eski Anadolu’da aradığını belirtir. Kendisini şiir yazarken Hitit’te, Firigya’da, Likya’da hisseder, o dönemden anlattığı olayın ise günümüzde geçtiğini varsayar.⁴⁷ Hümanizm ve Yunan-Latin kültürüne dayanmayan bir ilerlemenin en medeni toplumları bile vahşi toplumları aratacak kötülüklerle düşürdüğünü gözlemlemiş, teknik bilgiyi insani bilgiyle desteklemek gerektiği üzerinde durmuştur. “...çağdaş Yunan-Latin üzerine kurulu çağdaş özgürlük bilgisi” diye tanımladığı yöntemle, bireysel ve toplumsal çeşitli modernleşme atılımlarının belli bir yola koyulacağı kanaatindeydi.

Edebiyatımız, Batı’daki edebî akımları ve dönemleri yaşamadığından, edebiyatımıza bir çıkış noktası bulma gereksinimiyle Yunan-Latin medeniyetine yöneldiğini söyler ve bu girişimini şu

⁴³ Melih Cevdet Anday, “Trajik Bir Anı”, *Şiir Yaşantısı*, s.46

⁴⁴ Bâki Asiltürk, “Melih Cevdet Anday’ın “Güneşte” Şiirinin Anlam ve Yapı Ekseninde Çözümlemesi: Brueghel’den Yansıyan Uyum”, *Hilesiz Terazi*, s.87

⁴⁵ Melih Cevdet Anday, “Şiirde Geçmiş”, *Şiir Yaşantısı*, s.108/110

⁴⁶ Mehmet H. Doğan, “Anday Şiirinde Anlam Arayışları (Semantik Tutarlılık)”, *Şiir ve Eleştiri*, s.74

⁴⁷ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.133

toplumsal sebeplere dayandırır: "...bizde Batı'dan ne gelirse gelsin, gibi bir anlayış var, onun için ki biz gereğince bu dönemleri bir türlü yaşayamıyoruz. Şimdiden sonra da yaşamakta güçlük çekeceğiz. Yani onları tekrar edemeyiz artık. Klasik etabı aşalım, sonra romantikleri yaşayalım sonra modernizme gelelim, artık olamaz, biz bunu yaşayamayız....yani ben istiyorum ki bizim şiirimiz bir klasik aşu geçirsin. Ama bunu biz kolay kolay yapamayız.... Klasizme orada verilen anlam bile değişmiş. Biz nasıl bir klasik edinebiliriz Batı'dan, kolay bir şey değil. Bana öyle geliyor ki bizim için tek çıkar yol Yunan-Latin geleneği temeli üzerine çağdaş bilgiyle kurulacak bir edebiyattır... Hıristiyan Batı'nın, Hıristiyan olmayan toplumlarca kabulü güçlük çıkarır. Onun için daha önemeli olan, daha geniş olan Batı temel Yunan-Latin'dir demekte ben bir sakınca görmüyorum.⁴⁸"

1970'te yayımladığı *Göçebe Denizin Üstünde*'de, bu düşüncelerini şiirde uygulamaya devam eder. Ahmet Oktay, 1970 yılında ülkede kaos varken Melih Cevdet Anday'ın şiirde dinginliği seçmesinin bir kaçış olarak görülebileceğini, ancak şairin bu karışık dönemde belli değerleri öne çıkarmak için tepkisel davrandığını ve aslında onun şiirinin yine toplumsal koşullar tarafından belirlenmiş olduğunu şu cümleleriyle açıklar: "...şairin toplumsal ilgilerini yitirdiği, teslimiyetçi bir kültürel kaçısa sığındığı iddia edilebilir. Ama şairin bildirimde bulunduğu onca şiiri anımsandığında, bu yorumun hayli sorgulanmaya muhtaç hale geleceği söylenmelidir. Belki de şair, güncel tarih ya da daha kolay anlaşılabilir bir deyişle "reel politika" mutluluğu engelledikçe; sıradan, işinde gücünde insanın özgürlük alanının ölümler, düşmanlıklar aracılığıyla daha da daraltıkça, gündelik totaliteye, onu toptan imha edebilecek, yok sayacak bir imgesel gerçeklik dünyasıyla karşı çıkmaktadır. Önceki kaosların süreği olan mevcut kaosun aşılma yollarını en eski ataların bıraktığı belgelerde, tabletlerde aramaktadır belki....Antagonist sınıflar arasındaki ekonomik/politik çatışmanın toptan bir iç savaşa dönüşmediği, buna karşılık amacını yitirmiş bir şiddet ve öldürme isterisi biçimini aldığı bir dönemde, şairin her bildirimsel çıkışının şiirini içsel amaçlarından saptıracağı, bir varsayım olarak öne sürülebilir. Şiddet ve karşı şiddet yaygınlaşarak artıkça, toplumsal ve kültürel yaşamı doldurdukça, istenç dışı bellek (memoire involontaire) şairi durmadan unutulmuş, terk edilmiş söylenlerin, öykülerin, metinlerin anlatsal ve düşlemsel özelliklerine yöneltiyor gibidir.⁴⁹" Melih Cevdet Anday, modern sorunlar da içinde olmak üzere bütün sorunların ilk örneklerinin mitoslarda bulunduğu⁵⁰ inancıyla da eski medeniyetlere yönelmiştir. Ancak yine de şiirin bütün toplumsal sorunlara çözüm olacağı kanaatinde değildir. Onun için şiir yabancılaşma yaşayan topluma ve bireye bir sarsıntı verebilir ancak. *Kolları Bağlı Odysseus*'un yayımlandığı günlerde Şükran Kurdakul'un bu doğrultudaki sorusuna verdiği cevap onun şimdiki anlatmak için geçmişe yönelmesinin sebeplerini ve şiirine yüklediği anlamı açık bir şekilde ifade etmektedir. "...doğru'nun ve iyi'nin karşıtlarını doğuran nedenler üzerinde bıkmadan durmak da gerekmez mi? Tarih boyunca incelenmiş olan bu konuya bilimin ve yaşamın yeni verileri açısından bir daha değinmek, kişiyi gerçekten önemli olan birtakım sorunlara, temel sorunlara itiyor. *Kolları Bağlı Odysseus*'un ana temeli budur ve bu temel hiç de salt düşünsel bir konu değildir; bizi her gün, her olayda yoran, sıkan, mutlu ya da mutsuz kılan ürpertici bir sorundur. Kişi, neden doğaya, topluma ve kendine yabancılaşmıştır? Onun doğadan kopmadan doğaya egemen olması, toplumu kendi dışında görmekten kurtularak onu buyruğu altına alması nasıl sağlanacak ve kendisine kendisini tanımayacak kadar uzak düşmesi ne ile önlenecektir? Bunca düşüklükler, bunca sahtelikler, bunca bozgunlar karşısında mutlu olmak kolay mıdır?... Ancak, şu da var ki, yalnız ben değil, hiçbir ozan bu sorunları şiirle çözemez. Olsa olsa bu çeşit konular bir ozana sağlam bir düşünce ve duygu temeli sağlar....benim konum da... kendine, topluma ve doğaya yabancılaşmış insanlara bir sarsıntı veren bir vesile....⁵¹"

Geçmişin, geleceğin, bireyin, toplumun ve tarihin birer imge olduğunu düşünür ve bütün bunların ancak sanat aracılığıyla yakalanabileceğini savunur: "*Gören göz görülen gözse/ Ben başkasıyım/ Bu yapısal dizge ne dünün, ne yarının/ Yarın da bir imge, dün de.* (s.184)" der. Melih Cevdet Anday, geçmişten bahsederek günümüz insanının doğaya, topluma ve kendisine

⁴⁸ Melih Cevdet Anday, "Şiir Üstüne Konuşma", *Şiir Yaşantısı*, s.80-81-82

⁴⁹ Ahmet Oktay, "Tarih, Anımsama, Direniş", *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, s.82-83

⁵⁰ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.153

⁵¹ Melih Cevdet Anday, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, s.87

yabancılaşmasını gündeme getirmiştir. “Anday şiirinde *Kolları Bağlı Odysseus*’tan başlayarak temel izlek “doğa”dır. Doğa, yalnızca orada olanı görüp yazma, yani esin alınan yer değil, yaşanan çağın olumsuzluklarının karşısına konan “model”dir. Melih Cevdet Anday şiirinde “doğa hali” olarak adlandırılabilir bir modeli görmek olanaklıdır. Doğayla uyum içinde yaşanan, tarih bilincinin olmadığı bir haldir bu. Bir mutluluk çağı olarak düşünülen bu halin yitip gitmesi yaşanan mutsuzluğun nedenidir. Anday bir söyleşisinde bu çağı “Yitik Cennet” olarak adlandırıp onu bulmanın ideal olduğunu belirtir: Şiirde ve kimi felsefelerde Yitik Cennet olarak anlatılan kavram yanlış çocuğun dünyaya gelişi anlamında değildir. Burada yiten ilk toplumdur. Ancak birtakım varsayımlarla tasarlayabileceğimiz bu cennet yani ilkel toplum, malı mülkü, ayrılığı düşmanlığı bilmiyordu... İlkel toplumu bugünkü kafamızda bulmaktır ideal olan.⁵²” Mitoloji ve geçmiş onun hareket noktası olmuş; soyut, kapalı ve yoğun bir üslûpla 20.yüzyıl toplumunu, insanını ele almıştır. Geçmiş, olayları, toplumsal yapısı ve insanlarıyla şimdiki zaman içinde yaşamaktadır. Daha doğrusu insanoglu bireysel ve toplumsal alanlarla yüzyıllardır hep aynı sorunlarla boğuşmaktadır. “Düşünceler Vardır” şiirinde şair bu durumu şöyle ifade eder: “*Düşünceler vardır kan göğünden ulu/ Islak havada sabırsız ve rastgele/ Sürekli bir şimdiki zaman içinde (s.198)*”

Melih Cevdet Anday, orta ve son dönem şiirlerinde toplumsal göndermeleri olan imgeler de yaratmıştır. Ancak bunların sayısının fazla olduğunu söyleyemeyiz ve güncellikten ziyade tarih süzgecinden geçerek şiirde yer bulan imgelerdir. Bir yazısında şiir dili üzerine söyledikleri şu cümleler onun şiirini de açıklar niteliktedir: “...gizli tutuldukları için değil, nitelikleri gereğince, eriyerek yapının bütününe yayıldıkları için kolayca yakalanamayan bu ikinci takım bildiriler, şiirin öteki düşünce çabalarından başlıca ayırt edici özelliğini yaratırlar...⁵³” *Göçebe Denizin Üstünde* kitabındaki “Ses” şiirini bu duruma bir örnek olarak gösterebiliriz: “*Uyandım ki ses içinde kalmışım/... Diş rengindeki halatın gıcırdayan sesi/ Ağaç biçimindeki ses borusunun/ Yarınki buğdayın, devinen kemiğin/ Tarihsel bileğin, direncin sesi bu/ Oynaşan arabanın, kucaklaşan atların/ Baktım güneşte soğumuş karanfil gibi mavi/ Bir yapı içişinin kulağındaki kalem gibi güzel... (s.188)*” Bu şiirdeki “ses” imgesi, yukarıda değindiğimiz “*Memleketin hali/ Seni seslerle uyandıracak. (s.87)*” dizeleriyle başlayan “Telgrafhane” şiirindeki toplumsal imgenin daha soyut bir şekilde dile getirilişidir. Dolayısıyla Melih Cevdet Anday, toplumsal konuları ele almaktan tamamen uzaklaşmamış, bazen burada olduğu gibi eski şiirlerine göndermeler yaparak yeni bir dille bu konuları işlemiştir. Şair, “Gelgit” şiirinde toplumculuğu hatırlatan imgeler kullanır. Bir sevginin anlatıldığı bu şiirde dil, emek ve ateş kavramları öne çıkarılır, doğa ile insan arasındaki bağa dikkat çekilir: “*Sen bir kök olursun ben anlamsız bir ek/ Bitişik mi dillenir insanların yüreği sevgiden/ Dil, emek ve ateş... işte bizim üçlümüz budur/ Devrilen geceden sabaha, sessiz mazgalına geleceğin/ Doğumun kabuğundan, ölümün çekirdeğine değin/ Yok başka su, başka toprak... (s.217)*” Yine *Göçebe Denizin Üstünde*’de yer alan “Ufak Gölleri Kaldı” şiirinde de toplumsal imgelerle karşılaşırız. Şiirde insanımızın zor yaşam koşulları ve gelecekte umutlu olma durumu, toplumculuğun geleceğe yönelmesi belli belirsiz ifade edilir: “*Esmem ekmek gibi insanlarımız/ Ve yaşamların en gücü/ Homeros yabani zeytin verdi/ Güneşli ülkemizin gölgesi zeytin/ Ulu bir ağaç duyar gıcım gıcım/ Dönüp dolanan umudumuzu. (s.207)*”

“Unuttum Kendimi” şiirinde Melih Cevdet Anday, tarihe ve topluma süreklilik gösteren unsurlar olarak yaklaşır. Anadolu coğrafyası ve Anadolu’da geçmişten günümüze yaşamış bütün kişiler-medenyetler bir bütünün parçaları gibi algılanır: “*Beşparmak dağını gördüm Bafa’da/ Sarmış firuze sır gibi killi toprağımızı/ Masal/ Ey zeytin ağaçları/ Ali’nin kızını da getirdiler/ Kazdağı beler çocuklarımızı/ Besler Mustafa Kemal’den Hektor’a... (s.208)*” Atatürk’ün Bir Saati Vardı” şiirinde de “*Atatürk’ün bir atı vardı/ Etilerden beri yaşardı (s.219)*” gibi dizelerle, Atatürk, geçmişteki kahramanların çağımızdaki temsilcisi kimliğiyle karşımıza çıkar.

Teknenin Ölümü kitabı, yabancılaşma olgusuyla öne çıkar ve Melih Cevdet Anday sorgulayıcı ve kapalı bir anlatımla insan-doğa ve toplum arasındaki ilişkilere eğilir. “*Donmuş kalmışım gözleri açık yontumda, /Benim nemsin doğa (s.253)*” ve “*Çoktan ölmüş bir kadın bu çağ,/ Eskimiş kıyıya vuran*

⁵² Alphan Akgül, “Anday Şiirinde Zamanı Yoklamak”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004, s.52

⁵³ Melih Cevdet Anday, “Güzellik Yaratılmaz”, *Şiir Yaşantısı*, s.155

denizde/ Çiçeksiz bir sevda kayığı/ Süslü bir at ıssız bir yere/ Varmış geçip görkemli zamanları/ Ve çan kulelerinin göğündeki kuşlar/ Rüzgârsız durmuşlar (s.255)” gibi dizelerde karamsar bir tonla yaşanan zaman değerlendirilir. Yine Melih Cevdet Anday’ın, geçmişe olan ilgisinin şimdiki anlatmanın bir aracı olduğunu burada da görürüz.

Teknenin Ölümü’ndeki “Kök Gibisin” şiiri Anadolu insanını, yaşam tarzıyla, geçmişten bugüne uzanan değerleriyle ele alan sosyal temalı önemli bir şiirdir. “*Akarsularımız gibidir/ Halk, boyar toprağı tarçın rengine* (s.259)” dizeleriyle başlayan şiir leylek, nar, geyik, söğüt gibi sözcüklerle Anadolu insanının doğa ile bütünleşmesini sezdirir. “*Ayağa kalkmış bir taş Anadolu/ Halk, taşın üstünde yazılar*” dizeleriyle Anadolu’yu ve Anadolu insanını tasvir eden şair, Anadolu insanının “yaşama kök” gibi olduğunu belirtir.

“Troya Önünde Atlar” şiiri de zaman teması etrafında birey-toplum ilişkilerini ele alır. Mitolojiden ve tarihten yola çıkarak soyut bir zaman imgesine –zamansızlık- ulaşan Melih Cevdet Anday, tek tek bireyler aracılığıyla günümüze ulaşan bütünsel bir toplum imgesi yaratır. Buradaki toplum, belli bir ırk veya din etrafında değil de binlerce yılı aşarak günümüze ulaşan evrensel değerler etrafında birleşir. İlkçağlardan, mitolojik dönemden çağımıza kadar geçen süreçte, zaman ve kader sorunsallarıyla uğraşır Melih Cevdet Anday. Mitolojideki bireyin özgürlüğü, doğa ve toplum yasaları karşısında bireyin tutumu gibi konular Melih Cevdet Anday’ın şiirine çıkış noktası oluşturur. Şiirine ek olarak yazdığı “Troya Önünde Atlar İçin Birkaç Söz” yazısında Melih Cevdet Anday, şiirindeki toplumsal boyutu şu sözlerle ifade eder: “... geriye, daha geriye baktıkça, tarihsel zaman başka bir biçime giriyor, hatta yok oluyor, ortaya anakronik bir geçmiş, giderek zamansız bir geçmiş bütünü çıkıyordu. Bu geçmiş bir sıra olaylardan kurulu bir zincir değil, bütün bu olayların iç içe geçtiği eşzamanlı bir görünüm oluveriyordu artık. (s.325)” Melih Cevdet Anday, tarihteki önemli kahramanları, onların atlarını, Bursalı oto tamircisi Mehmetle mitolojik kahraman Paris’i evrensel bir devamlılık ve zamansızlık izleği etrafında bu sebeple birleştirir. Bir yazısında “Ben Homeros’un atları yanına, başka çağlardan atlar getirip koydumsa, bunun tarihle, ya da onun tarihe eşit saydığı zamanla felsefi açıdan ne ilişkisi var? At bunlar... Ama ben, bunun gibi, çeşitli çağlardan insanları da bir araya getirebilirim şiirimde. Sorun, o şiirin, şiir olup olmayacağıdır. “zaman”ın “bugün”den ya da “gelecek”ten “geçmişe” doğru olabileceğini söyledimse, bu, Tarih biliminde “zaman”ın, bugünden geçmişe kurulduğu ve “bugün” ile “geçmiş”i yorumlamanın, “gelecek” tasarımlarından kaynaklandığı nedeniyledir. Marx ile Engels de böyle yaptılar.⁵⁴” diyerek amacını açıklamıştır.

İlk baskısı 1981 yılında yapılan *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* kitabının “Yaz Sonu Şiirleri” ve “Çiftlikteki Gece” isimli bölümlerindeki şiirler Garip dönemi duyarlılığını hatırlatacak şekilde sıradan insanların günlük yaşamını ve çevrelerini ele alır Melih Cevdet Anday. Ancak bu şiirlerde toplumsal bir eleştiri yerine, dar gelirli insanlar çevreleri içinde tasvir edilmesiyle yetinilmiştir. Ağaç budayan işçi, salyangoz toplayan kadın, deniz insanları, tamirhanede çalışanlar, köpeğiyle oynayan yaşlı adam, duvar ustası, gelinlik bir kız, köylüler şiir kişileri olarak karşımıza çıkar ve sokak manzaraları anlatılır. Bu birkaç şiir, Melih Cevdet Anday’ın Garip şiiriyle anlattığı toplumsal sınıfları tekrar ele aldığı örnekler olarak okunabilir. “Rüzgâr da Vardı” şiirindeki kadın tasvirini bu duruma örnek olarak verebiliriz: “*İpin ucunu dala bağladı,/ Kadın, taze, düşleri ve çamaşır,/ Öteki ucu bıraktı boşluğa,/ Rüzgâr vardı hafiften, sallanır/ Durur çarşaf, umut, emek, bezginlik,/ Nice yoksulluk, nice oynaş dilek/ Kadın astı ipe bunları bir bir,/ Kayıp gitti öteki uçtan bulutlara* (s.354)”

Ölümsüzlük Ardında Gılgamış kitabındaki uzun düzyazı şiir “Öğle Uykusundan Uyanırken”, Beckettvari bir bakış açısıyla yaşamın anlamını sorgular. Şiir kişisi düşünle gerçek arasında gidip gelirken, tarihle, mitolojiyle ve güncelle ilgili zihninden geçenleri sayıklar; ölüm, yabancılaşma, zaman, evrensellik gibi temalar ışığında insanlık tarihiyle hesaplaşır. Melih Cevdet Anday bu hesaplaşmayı, şiir kişisinin yanında beliriveren “altın külçe” imgesi aracılığıyla yapar. Altının ilk kullanan medeniyetlerden yola çıkarak insanlık tarihini yorumlar Melih Cevdet Anday. Altın düşkünlüğü medeniyetin simgesi, altını gizemli bir şey olarak görmek ve sadece süs eşyası olarak kullanmak ise ilkelliğin, simgesidir. Melih Cevdet Anday, zenginliğe ulaşmak için her hareketi meşru gören anlayışı insanlık tarihinden örnekler vererek açıkladıktan sonra kapitalist anlayışın ulaşacağı

⁵⁴ Melih Cevdet Anday, “Teslim”, *Şiir Yaşantısı*, s.55

son noktayı şu şekilde anlatır: “Kimi gün, altın yükselince, deniz de kabarıyor ve çocuklar uyanıyorlardı. Bir gün yeryüzünde hiçbir kara parçası kalmayacak. İssiz koylar, ağustosböceğinin dokuz kuşak önceki kardeşleridir. Beklerler, ama hiçbir şeyi. Dünya acılarıyla doludur. İnsanoğlu, o günden çok sonra bir daha türeyecek, ta baştan, denizlerden ve yepyeni anakaralar kuracak. Kurulmuşu bulmayacak. Tokgözlülükle. Sorun bu işte! Verilenle yetinen mahvolacaktır. Sen başkaldır ey insanın atası, soyağacını başlat! Yeter bu aldanma... (s.382)” Melih Cevdet Anday, binlerce yıldır toplumların yaşadığı savaşların, doğaya yabancılaşmanın ve toplumsal sorunların kaynağı olarak insanoğlunun ekonomik çıkarı için yanlış yollara sapmasını gösterir. *Yanyana* kitabındaki “Gelecek” şiirinde söylediğini yıllar sonra onu anımsatacak şekilde dile getirir ve bu düzeni değiştirecek günümüz insanını, insanlığın atası olarak görür. Ahmet Oktay, bu şiirdeki toplumcu içeriğe dikkat çekerek, günümüzde çalışan sınıfların kapitalist ve teknolojik gelişmelerle yaşamlarından dışladıkları tinsel ve kültürel değerlerin işlendiğine dikkat çeker: “Öğle Uykusundan Uyanırken” düzyazı şiirinin “altın” bölümü Marx’ın *Kapital*’indeki “para” bölümü ile birlikte okunmalıdır. Ekonomi, politik çözümleme, yetkinlikle şiirsel/imgesel bir dile çevrilmiştir... güncel olguların içindeki “eksiklikleri” anımsatır durmadan...⁵⁵”

“Ölümsüzlük Ardında Gılgamış” şiiri yabanıl ve uygar arasındaki ilişkiyi sorgular. Yazgı, yolculuk ve arayış temaları tıpkı Gılgamış Destanı’ndaki gibidir. Ancak Melih Cevdet Anday’ın üzerinde durduğu asıl şey, ölümsüzlüğü arayan Gılgamış’ın bunu kendisi için değil, toplumu için aramış olmasıdır. Melih Cevdet Anday, kitabın başında destan yazmayı değil, destan üzerine bir şiir yazmayı düşündüğünü belirterek, Gılgamış Destanı’ndan şimdiki anlatmak için yararlandığına işaret eder. Şiirdeki “Tanrım, kiral dediğin halkın çobanı olmalı (s.415)” dizesi kitabın ruhunu yansıtmaktadır. Bir denemesinde, Gılgamış’ın macerasını yeniden ele almasındaki toplumsal yönü şu şekilde açıklar: “Bireyle ilgili sorunlar yalnızca sanatta somutlanabilir... Sanatçının yazgısı ile ölümsüzlüğü arayan Gılgamış arasında bağlantı kurar. Ölümsüzlüğe ulaşmak için sanatçı da Gılgamış gibi eziyetler çeker, işkencelere katlanır. Sanatçı tıpkı Gılgamış gibi ölümsüzlüğü, gizemi kendisi için arıyormuş gözükür, ama onu başkalarına götürecektir. Sanatçı hem kendisi hem başkasıdır, burada toplumla ve insanlıkla bütünleşir.⁵⁶” Gılgamış, ölümsüzlüğün peşine insanlık için düşmüştür.

1984 yılında yayımlanan *Tanıdık Dünya* kitabında Melih Cevdet Anday toplumsal imgelere yer vermez. Sadece, “Karacaoğlan’ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler” şiirinde Anadolu, doğası ve insanlarıyla imge oluşturmada kullanılır.

Güneşte (1989) kitabındaki şiirler, ilk okunuşta ele geçmeyen ve genellikle insan-doğa arasındaki ilişkiyi sorgulayan şiirlerdir. “Kardelenler” isimli düzyazı şiirde yine insan-doğa ilişkisi anlatılırken ilginç bir şekilde ve bağlam dışı olarak italik biz dizeyle karşılaşırız: “...Geleceğin şarkıları ruhumu okşuyor; herkesin eşit olarak, payını almadığı hiçbir şeye el süremem. Gözyaşlarının toprağı her gece yarısı bir sevinç sapı uzatıyor sabrın dudağına...(s.545)” Bu dize, Melih Cevdet Anday’ın toplumcu iddialardan vazgeçmediğini, ilerleyen yıllarda zaman zaman toplumcu imgeleri kullandığını, ama toplumculuğu şiirinin kurucu unsuru olarak da görmediğini gösterir. Orhan Koçak bu dizeyle ilgili şu tespiti yapmıştır: “Şiirdeki italik cümle, Anday’ın yapıtındaki tek italik sözdür: metinden ayrı tutulması, Anday’ın “sosyalist” inancının (öyle diyordu) yazdığı her şeye, girdiği her dönemece rağmen sürüp gittiğinin işareti olarak okunabilir; ama daha çok, bu inancın, şimdi, bunca deneyimden sonra, nereye yerleştirilebileceğini bilememenin işareti gibidir.⁵⁷” Ahmet Oktay ise bu dizeyle ilgili Melih Cevdet Anday’ın gelecekte kurulacak ideal topluma olan inancını kaybetmediğini, onun imgelerinin anlık imgeler değil, derinlikli, tarihsel, kültürel ve toplumsal iddialar olduğunu şu cümlelerle ifade etmiştir: “Anday, felsefi düşünceleri açısından farklı noktalarda duruyor olsa da, “umut ilkesini” hiçbir zaman dışlamamış, toplumsal ütopyasını daima korumuştur.⁵⁸”

⁵⁵ Ahmet Oktay, “Tarih, Anımsama, Direniş”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, s.87

⁵⁶ Melih Cevdet Anday, “Sanat Neden Gerekli”, *Açıklığa Doğru*, s.37

⁵⁷ Orhan Koçak, “Anday’da Duygu ve Resim”, *Kopuk Zincir –Modern Şiir Üzerine Denemeler*, Metis, İstanbul 2012, s.32

⁵⁸ Ahmet Oktay, “Tarih, Anımsama, Direniş”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, , s.79

Melih Cevdet Anday, ilk topluluklardan itibaren hem bireyin kurgulanmasında hem de toplumsal yaşamın oluşmasında yanlış giden şeyler olduğu görüşündedir. İnsanlık tarihi daha başka olabilir miydi?, doğa-insan, insan-toplum ilişkileri başka bir yola evrilebilir miydi? gibi soruların cevaplarını arar şiirlerinde. Bunu yaparken de şiir dilinin imkânları kullanır, üstü kapalı bir sorgulama gerçekleştirir. Tıpkı Rousseau da olduğu gibi insanın toplumsal yaşamda doğal halinde olmadığı görüşündedir. *Güneşte* kitabındaki “Gündüzün Geceyarısı” düzyazı şiiri bu sorunu alarak insanlık tarihini bir bütün halinde düşünmemizi sağlar: “*Kurtaracak bir şey bulmak istiyorum, yolun başında olduğumu söyleyen güneş beni dilsiz bırakıyor ve her soru betimlenebilir olana dönüşüyor, dünyayı ilk giyenleri düşündürüyor ve yinelemenin suç ortağı korkusuz pişmanlık kancalanmamış pencere kanadı gibi ölümsüzlüğün camına vuruyor. Uzaklardan başka güvenilecek bir borç yok...*”(s.549)”

Melih Cevdet Anday’ın son şiir kitabı *Yağmurun Altında* (1995), bütün çağları kendi çağını ve kendi toplumunu anlatmak için ele alan bir şairin, kendi yüzyılıyla son hesaplaşması olarak okunabilir. “*Yirminci yüzyılı yaşadım/ Ertelenmiş bir yüzyıldı bu* (s.611)” diyen şair bu sefer günceli insanlık tarihini düşündürmek için ele almış gibidir. Yirminci yüzyılda yaşamının ve bütün yüzyılları hissetmenin trajedisiyle karşılaşırız. Bu şiirleriyle Melih Cevdet Anday, huzursuzluk verir okuruna. Huzursuzluğun kaynağı, çağın bireysel ve toplumsal sorunlara çare değil diğer yüzyıllar gibi kötülöklere kaynaklık etmesidir. Melih Cevdet Anday, “*Yaşayamadım yirminci yüzyılı/ Kim yaşadı ki kendi yüzyılı/...Ah acımasızdır uykusuz soru/ Delice zeytin yerdı atamız Homeros/ Biz yemedik, aşılı zeytindi bizimki/ Suskun arpa, uyur uyanık harlı toprak/ Ama yüzyulumuz hamdı, delice idi.* (s.623)” diyerek çağ ve toplum eleştirisi yapar.

Özellikle 1960’lı yıllardan sonra, şiirin bireycilik ya da toplumculuk diye iki ayrı yoldan ilerlemediği görüşünde olan Melih Cevdet Anday, şiirlerinde birey ve toplum sorunlarını iç içe düşünmüştür. Garip dönemi şiirlerinde güncel meselelere ve toplumsal olaylara ironi ile yaklaşmıştır, eleştiri dozu yüksek şiirler yazmıştır. Orta ve son dönem şiirlerinde ise daha simgesel bir dil kullanıp mitoloji, felsefe ve tarihten beslendiği şiirlerinde toplumsal olanı ihmal etmemiş; geçmiş toplumları ele alırken güncel seslenmiştir. Mitoslarla, tarihle, bilimle bağlantı kurarak şimdiki zamanın olumsuz yönlerini açığa çıkarmıştır. Bir denemesinde söylediği şu sözler aslında şiir-toplum ilişkisinin başka yönleri olduğuna da işaret eder: “Kendi deneyimlerime dayanarak söylüyorum, bu bakımdan kendimi en özgür bulduğum alan şiirdir benim, her istediğimi yapıyorum sanmayın orada, daha özgürceyim demek istiyorum, çünkü kimse şiir okumuyor, gerçekten ilgilenmiyor şiirle.”⁵⁹

KAYNAKLAR

AKATLI, Fusun, “Mitos’tan İmge’ye”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

AKGÜL, Alphan, “Anday Şiirinde Zamanı Yoklamak”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

ANDAY, Melih Cevdet ile Söyleşi, Söyleşiyi Yapan: Orhan Koçak, *Defter*, S.10, (Haziran-Ekim 1989), s.82-92.

ANDAY, Melih Cevdet, *Açıklığa Doğru*, Adam Yayınları, İstanbul 1984.

ANDAY, Melih Cevdet, *Dakika Atlamadan Söyleşiler*, Haz: Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015.

ANDAY, Melih Cevdet, *Sözcükler –Toplu Şiirler-*, Everest Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2008

ANDAY, Melih Cevdet, *Şiir Yaşantısı*, Everest Yayınları, Haz: Yalçın Armağan, İstanbul 2015.

ASİLTÜRK, Bâki, “Melih Cevdet Anday’ın “Güneşte” Şiirinin Anlam ve Yapı Ekseninde Çözümlemesi: Brueghel’den Yansıyan Uyum”, *Hilesiz Terazi*, 3.Baskı, YKY, İstanbul 2014.

⁵⁹ Melih Cevdet Anday, “Konu Konusu”, *Şiir Yaşantısı*, Everest Yayınları, Haz: Yalçın Armağan, İstanbul 2015, s.106

BERFE, Süreyya, “Melih Cevdet Anday’ı Okumayın”, *Defter*, S.10, (Haziran-Ekim 1989), s.90.

DOĞAN, Mehmet H., “Anday Şiirinde Anlam Arayışları (Semantik Tutarlılık)”, *Şiir ve Eleştiri*, YKY, İstanbul 1998.

DOĞAN, Mehmet H., “İngeden Akla Giden Yol” *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

KAYIRAN, Yücel, “Melih Cevdet Anday’ın Şiirine Bir Giriş Denemesi”, *Kritiğin Toprağında-Türk Şiirine Felsefeyle Bakmak-*, YKY, İstanbul 2010.

KAYIRAN, Yücel, “Melih Cevdet Anday’ın Zamansızlık Uykusu”, *Hürriyet Gösteri*, S:245, Ocak 2003, s.73.

KOÇAK, Orhan, “Melih Cevdet Anday’ın Şiirinde Ten ve Tin”, *Defter*, S:10, (Haziran-Ekim 1989, s.107, 108.

KOÇAK, Orhan, “Anday’da Duygu ve Resim”, *Kopuk Zincir –Modern Şiir Üzerine Denemeler*, Metis, İstanbul 2012.

ÖKSÜZ, Mert, *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv (1923-1960)*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Estitisü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya 2015.

OKTAY, Ahmet, “Tarih, Anımsama, Direniş”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, 38.Baskı, İstanbul 1999.

SAZYEK, Hakan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.

ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz, “Anday Şiirinin Garip Dönemi: Avangard mı Modern mi?”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

YÜCEL, Tahsin, “Melih Cevdet Anday’ın Şiirinde Uzam ve Zamanın İzinde”, *Melih Cevdet Anday, Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Alkım Yayınları, İstanbul 2004.

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN *UYKULARIN DOĞUSU* ROMANINDA TOPLUMA YABANCILAŞMA

Yrd. Doç. Dr. Gülsemin HAZER* - Okt. Serhat DEMİREL**

ÖZET

Günümüz romancılarından Hasan Ali Toptaş, hem postmodern anlatım tekniklerini hem de büyülü, masalsi bir atmosfer var eden imgesel bir dil kullanarak *çok katlı/katmanlı* anlatılar kaleme alır. Yazar, diğer romanlarında olduğu gibi *Uykuların Doğusu*'nda da temel kurgu unsuru olarak belirlediği üst kurmacayı, çağrışımlarla açılıp zenginleşen bir dille birleştirir.

Toplumsal yapıyı birey üzerinden eleştirirken, düzen içinde giderek kimlik değiştiren, değişen ya da bir tür başkalaşıma uğrayan insanın durumunu büyülü, masalsi bir iklimde kurgulayan Toptaş, kullandığı anlatım teknikleriyle hem yazar-anlatıcının hem de eserin kahramanlarının toplum içindeki dramatik duruşlarına ve topluma yabancılaşmalarına dikkat çeker.

Bu çalışmada, zengin bir anlam evreni taşıyan ve bu nedenle de farklı okumalara imkân veren *Uykuların Doğusu* romanında, toplumsal yapıya getirilen eleştiriyle birlikte anlatı kişileri açısından yabancılaşma olgusunun nasıl işlendiği ele alınmaya çalışılmıştır. Toplumsal yapı ve yabancılaşma olgusu yazar-anlatıcıdan başlayarak hikâyeleri nakledilen her bir anlatı kişisi açısından değerlendirilmiş, anlatı kişilerinin toplumsal düzene karşı kendi varoluşlarını nasıl kurguladıkları irdelenmeye gayret edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Yapı, Toplum Eleştirisi, Yabancılaşma, Büyülü Gerçekçi Anlatı, Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*.

ALIENATION TO SOCIETY IN HASAN ALİ TOPTAŞ'S *UYKULARIN DOĞUSU* NOVEL

ABSTRACT

Hasan Ali Toptaş, who is one of the last period's novelists in Turkey, writes multilayer texts by using postmodern narrative techniques and imaginary language that builds a magical and a fantastic word. In *Uykuların Doğusu*, writer combine metafiction which he chosen as a necessarily fictive object and an efficient language that has connotations, like his other novels.

Toptaş, criticises social structure by individual; edits status of people who changes in his population and metamorphose, in a magical and a fantastic climate. He also takes attention to writer/narrator's and fictive person's dramatically positions and social alienations in society.

In this study, we examined the estrangement with some critics about the social structure in *Uykuların Doğusunda* that is a novel, which open to different comments in result of its meaningful universe. On the other hand, social structure and estrangement evaluated according to people from the writer/narrator to all persons who have different stories in this novel. Especially it examined to how the story people edit their beings against the social order.

Keywords: Social Structure, Social Critique, Alienation, Magical Realism, Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*.

Giriş

Türk romanında Tanzimat'tan itibaren bireyin yabancılaşması olgusu önemli bir izlek olmuş, özellikle aydın ve toplum arasındaki uzaklık bağlamında yabancılaşma kavramı somut tipler üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'na kadar bu kategoriye dâhil edilebilecek bir dizi roman sayılabilir. Hasan Ali

* Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

** Sakarya Üniversitesi, Türk Dili Bölümü

Toptaş'ın romanlarında ise daha çok kendi halinde bir bireyin, daha doğrusu aydın hüviyeti taşımayan ya da yazar tarafından böyle bir vurguyla anlatılmayan bireyin yaşadığı yabancılaşma dikkati çekmektedir. *Uykuların Doğusu*¹, yazarın diğer romanlarında da olduğu gibi bu açıdan bize önemli malzemeler sunmaktadır.

Olağanüstü, büyü bir âlemin kuşattığı anlatıda, iç içe geçen birçok hikâye, yazar-anlatıcının kaleme almaya çalıştığı bir hikâyenin yazılış serüveniyle birleşir. Başlangıcın sona eklemeli olduğu dairesel bir yapı oluşturan bu anlatım biçimi² romanın son cümlesinin romanın ilk cümlesiyle birleşmesini sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Bu döngüsel yapının aynı zamanda romanda dile getirilen ve ironik bir dille eleştirilen toplumsal yapının birey üzerinde bir tür kuşatılmışlık duygusu yarattığına işaret ettiği de söylenebilir. Roman kişileri toplumsal yapının dışına çıkmakta zorlanırlar. Bununla birlikte yapı içinde yer almak da istemezler. “Öz” ile “bütün”ün uyumlu olmamasından doğan yabancılaşma, hikâye kişilerinin “öz”ü “bütün”den (toplumdan) koruma ve kurtarma çabasına dönüşmesine sebep olur.

Romanda birbirinden farklı anlatı kişilerinin başlarından geçen yarı masalsi hikâyeleri anlatılmaktadır. Metin içinde metin gibi duran bu hikâyelerde kırsaldan şehre gelen ve şehrin yutan, kuşatan, boğan yapısıyla karşılaşan ve giderek kendi olamamaktan korktuğu için sığınabilecek bir şey arayan ve topluma, toplumun gerçekliğine yabancılaşan insanların dramatik hikâyeleri, anlatının sonuna saklanan trajik bir hikâyeye birleşir.

Yazar- anlatıcı da dâhil olmak üzere hikâyeleri anlatılan bütün anlatı kişileri kendi hikâyelerinden çıkıp başka hikâyelere sığınarak yeniden var olmayı seçerler.³ Yaşadıkları çevrede diğer insanlar tarafından tuhaf, garip görünen ve anlaşılamayan bu kişiler aslında eleştirilen toplumsal yapının bir parçası olmak istemezler. Bununla birlikte toplumsal düzen bireye “kendi” olma şansı da tanımaz. Büyü bir dünyaya sığınan bu karakterler sonunda trajik bir yenilgiye uğrarlar. Kuyruğu çıkan radyoevi çalışanının, “Berrak Sudan İçmeyen Kuş”un peşinde bir ömrü tüketen Cebrail dedenin, badem bıyıklı şeker satıcısının ve bedeni parça parça kesilen kahvecinin topluma “yabancılaşmasını” aktaran her hikâye, bunlara eklenen diğer hikâyelerle birlikte romanın sonunda yazar-anlatıcının hikâyesiyle kesilir.

Anlatıda kullanılan tekniklerin yanı sıra, anlatılan olaylara bir kesinlik ve netliğin verilmemesi mutlak olanı ortadan kaldırdığı gibi, belirsizliği kuvvetlendirir ve her olay, kişi, durum ve olgu için sonsuz ihtimaller oluşturur. Metinde çok katlı / çok anlamlı bir yapının oluşmasını sağlayan bu anlatım biçimi yazarın kullandığı dille doğrudan ilişkilidir. İmgesel dilin içinde, çoğu zaman birer sembole dönüşen bazı nesnelere, gösterge gibi ele almak ve her bir göstergeden gösterilene (imge) ulaşmak metnin yüzey alanından derin yapısına da ulaşmaya imkân tanır. Bu tespiti sadece romanda simge değer taşıyan “mızıka, şeker, haziran sopası, berrak sudan içmeyen kuş vd.” için değil, aynı zamanda anlatı kişileri, olay ve durumlar için de genelleştirebiliriz.⁴

Romanın kurgusal yapısı, bize metni başka bir gözle okuma şansı da vermektedir. Dolayısıyla biz de bu zengin yapıdan yararlanarak romanı anlatı kişileri açısından toplum ve yabancılaşma bağlamında değerlendirmeye çalışacağız.

Yazar-Anlatıcı ve Haydar

Dramatik aksiyonun sonunda adını açıkça kullanmaktan çekinmeyen anlatıcı Hasan Ali ile yazar aynı kişidir. Kendisiyle toplum arasına şeffaf bir engel koyan yazar-anlatıcı dış dünyaya bir camın arkasından bakar. Toplumsal yapının açıkça eleştirildiği çoğu hikâyede kullanılan anlatım biçimi,

¹ Birinci baskısı 2005 yılında yapılan ve 2006 yılında Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanan eser, yazarın beşinci kitabıdır.

² Elif Türker romandaki yapıyı dairesel olarak tanımlarken (Bk. Türker, 2009:6) ; Ebru Kavas, çemberimsi olarak ifade eder. (Bk. Kavas, 2009: 1397)

³ Okatan da roman üzerine yaptığı incelemede anlatı kişilerinin başka hikâyelerin peşine düşmelerini gerçeklik dünyasından kaçış olarak değerlendirir. (Bk. Okatan 2014: 87)

⁴ Ebru Kavas da, yukarıda sözünü ettiğimiz çok katmanlı yapıyı merkeze alarak eseri çözümler. (Bk. Kavas, 2009)

anlatıcının neden dışarıda akan hayata katılmadığını gösterirken; bu durum yazar- anlatıcı açısından da bir “yabancılaşma” sorunsalının varlığını gündeme getirir.

Yazar- anlatıcı, camın öteki tarafında durarak hikâyelere ortak olan ve onları merak eden Haydar’a, hayata, topluma ve insanlara karşı duyduğu korku ve güvensizliği şöyle anlatır:

“İlkin insanların büyük kötülüklere yal açan iyilik anlayışlarından korkuyorum, dedim sözgelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum, dedim. Sonra, canlı olmanın aczinden, bu aczin doğurduğu kaçınılmaz sonuçlardan, sokaklardan ve insanların içinde uğuldayıp duran çok ağızlı kuyularla bu kuyuların karanlığından korkuyorum, dedim. Sonra (...) şehrin abuk sabuk görüntülerinden korkuyorum, dedim. (s.230)

Yazarın yansıması ya da bölünmüş benliği gibi duran Haydar⁵, gerçek mi yoksa bir sanrı mı olduğu belli olmayan biridir. Haydar, yazar anlatıcı tarafından şöyle tanımlanır:

“...okyanusun ortasında yüzen ıssız bir su kabarcığına benziyordu Haydar. Hatta insanların kayıtsızlığından doğan ve sinirlerine hâkim olamayıp her an oraya buraya vahşice saldıracakmış gibi gözükene alabildiğine karanlık ve şekilsiz bir yaratığa benziyordu. Derinliği hayal edilemeyen geniş bir uykuya benziyordu sonra, belleklerden taşmış bir rüyaya, bakışlar arasında gezinen bir boşluğa, ya da henüz kimseciklerin tadamadığı, oldukça uzak ve acayip bir sarhoşluğa benziyordu.” (s.35)

Yazar-anlatıcı tarafından hayaletle benzetilen, hareketleri tuhaf bulunan, kalabalığın içinden gelip tekrar kalabalığın, şehrin içine koşarak dalan bu hikâye kişisi ile anlatıcı arasındaki ilişki belirsizdir. Romandaki büyülü gerçekçi anlatıma da destek veren Haydar’ın varlığı, yazarın topluma karşı sergilediği mesafeli duruşu ortaya koyar. Gerçek kimliği, “özü” ile hayata katılmayan anlatıcı, bu yarı masalsı varlık aracılığıyla, daha doğrusu üretilmiş bir hikâye kişisi olarak hayata dâhil olur. Kuşkusuz bir hayaletin yapabilecekleri, gerçek bir kişinin yapabileceklerinden çok daha büyülü ve fantastiktir. Anlatıcının sergileyemediği hemen her tür tuhaflık bir yabancılaşma belirtisi olarak onun tarafından sergilenir.⁶ Söz gelimi, sık sık caddenin ortasına yatarak ölü numarası yapan Haydar yine bir gün aynı amaçla yere uzandığında başına polis ve kalabalık üşüşür, derken Haydar bir anda ayağa kalkarak oynamaya başlar:

“...herkesin gözü önünde kalçalarını kıvrıta kıvrıta oynamaya başladılar. Gözlerini süzüp aklından geçen müzik eşliğinde omuzlarını titrettiği de olurdu kimi zaman, dizüstü çöküp gerdan kırdığı, kalkıp inanılmaz bir ustalıkla göbek attığı, hatta parmak uçlarını dudaklarına dokundurup dokundurup kendisini seyreden insanlara, köpeklere ve kedilere doğru oldukça nazik bir şekilde öpücük dağıttığı da olurdu.” (s. 23)

Haydar, metnin kurmaca tarafının görünür olması açısından önemlidir. Metnin üretim sürecinin paylaşıldığı bu anlatı kişisi postmodern bir anlatım tekniği olan üst kurmacayı⁷ ortaya çıkararak okuyucuyu da bu sorunsalın içine çeker. Kurulu düzenin, verili olanın sorgulanmak istenildiğini gösteren anlatım biçimi, iki türlü etki doğurur; klasik bir anlatımın dışına çıkmış olması metne karşı

⁵ Romanla ilgili çoğu incelemede “öteki ben” olarak tanımlanan Haydar’ı, Hulki Can yazarın anıları ile geçmişini taşıyan bir “bellek” olarak değerlendirir. Bk. “Cennetin Doğusu’ndan Uykuların Doğusu’na”, <http://www.elestiri.org/cennetin-dogusu-ndan-uykularin-dogusu-na/>, [E.T.: 20.02.2016].

⁶ Makbule Aras, “Hasan Ali Toptaş Yeni Romanyla Okur Karşısında” başlıklı yazısında söz konusu ettiğimiz benlik bölünmesine ve yabancılaşmaya vurgu yaparak yazar anlatıcı ile Haydar arasındaki ilişkiyi şöyle değerlendirir: “Bazen de yazar-anlatıcının kendi ayrışıklığını belirleyen kimliktir Haydar, yazar-anlatıcının, uzaktan bakıp dâhil olamadığı yahut da dâhil olmayı istemediği, yabancılaştığı dünyayla bağ kuran, o dünyayı daha da yabancılaştıran öğedir. Yazar-anlatıcı, masa başında oturup yazdıklarıyla ilgilenirken Haydar sık sık dış dünyaya açılır, yazar-anlatıcının pencereden görüş mesafesi dâhilinde takip edilir ve biz aslında yazar-anlatıcının dışarı sızan, sızmak isteyen tarafını görürüz Haydar’da. Buradan bakıldığında yazar-anlatıcıdan daha cesurdur, yazar-anlatıcının zaman zaman olmak isteyip olamadığıdır, mütereddit ruhudur.” Bk. <http://www.romanyazilari.blogcu.com/hasan-ali-toptas-yeni-romani-uykularin-dogusu-yla-okur-karsisi/>, [E.T. 20.02.2016].

⁷ Romandaki postmodern anlatım teknikleri ve üst kurmaca için ayrıca bk. (Kavas, 2009: 1399) ; (Okatan 2014:91).

bir tür yabancılaşmanın doğmasına kapı araladığı gibi, yazarın “yabancılaşma”sına da işaret eder. Yazarın hikâyelerini kaleme aldığı mekân ile dış dünyanın arasına camdan bir engel konulmuş olması, onun fiilen katılmak istemediği ama seyretmekten de kendini alamadığı bir dış dünyanın varlığını ortaya çıkarır.

Öte yandan, yazarın topluma yabancılaştığını gösteren diğer bir unsur da anlatıda benimsenen büyülü gerçekçi anlatıdır.⁸ Gerçekliğe karşı farklı bir tavrın söz konusu olduğu bu tarz hikâyelerde “evrenin yasalarına göre açıklanamayacak olaylar olur ve bu olayları öyküdeki anlatıcı da karakterler de garip bul(mazlar)” (Özüm, 2009: 31). Radyo evindeki memurun kuyruğunun çıkma hadisesi bu tip olaylardan biri olarak romanda dikkati çeker:

“Onlar böyle davrandıkça, belki inanmayacaksın ama adam da adam olmaktan çıkıp yavaş yavaş oralarda gezinen paspal bir köpeğe benzermiş sanki. [...] Derken, işte, belli bir süreç tamamlanmış da her şey yerli yerine oturmuş gibi, bir gün ceketinin yırtmacından fırlayıp birdenbire kuyruğu da görünmüş bu adamın.” (s.19)

Şehirde yaşanan sel felaketinde ise aslında tuhaf olmakla birlikte insanların yadırgamadığı olaylar ve durumlar yaşanır. Dolayısıyla bu olağanüstü hadise de büyülü gerçekçi anlatıma bir başka örnek olarak gösterilebilir:

“...hatta üst üste gelen dalgaların gücüne dayanamadıkları gücüne karşı koyamadıkları için, altlarındaki tahta parçalarıyla birlikte avluları ve mermer sütunları geçip hızla cami kapılarından içeriye dalanlar bile olmuş o sırada. Dahası, döne döne şehrin girişine kadar gidenler bile olmuş. Gidince de, efendime söyleyeyim, bu insanlar otobüslerle karşılaşmışlar orada. Başka şehirlerden gelen, içleri su dolu, her biri birbirinden yorgun, koca burunlu otobüslermiş bunlar; tepelerine çıkan yolcularla birlikte saplanıp kaldıkları noktada üç gündür öylece bekliyormuş. (s. 118)

Cebraail dedenin yıllarca aradığı “berrak sudan içmeyen kuş” ile “gözünden taş akıtan kız” hikâyeleri ise romanda nakledilen öteki büyülü gerçekçi unsurlar arasında sayılabilir. Kısacası, “Yaşanan olağandışı ya da gerçeküstü olayların birer mucize mi yoksa karakterlerin sanrısı mı olduklarının ayırt edilememesini” (Özüm, 2009: 31) sağlayan büyülü gerçekçi anlatım, yazarın bu arzusunu gerçekleştirme imkân tanır.

Postmodern teknikler ve büyülü gerçekçi anlatım tutumu dış dünyanın gerçeklik algısını kırarak yeni bir gerçeklik zemini oluştururlar. Denilebilir ki, dış dünyanın katı ve değişmez realitesi içinde “kendi” olamayan ve bu dünyaya “yabancılaşan” bireyler hikâyelerin ortaya çıkardığı yeni gerçeklik evreninde var olmayı denerler. Camın arkasında duran odasında oturup hikâyesini yazan yazar, bu camın ardındaki dünyayı hem bütün çirkinliğiyle göstermek hem de anlatıya kattığı büyülü atmosferle her anlatı için sonsuz ve sınırsız ihtimaller üretmek arzusundadır:

“Derken, ben bakınca çığlık çığlığa kuşlar da havalandı bu görüntülerin içinden; tüylerini döke saç, başımın üstünde can havliyle dönmeye başladılar. Ben, yapacağım küçük bir hareketle her şeyi derinleştirip ortalığı büsbütün karıştıracakmışım gibi, hiç kımıldamadım işte o zaman.” (s. 87)

Öte yandan, bu hikâyelerde J.A. Cuddon’un büyülü gerçekçi anlayış içinde sözünü ettiği, “fantastik ya da tuhaf unsurlarla, gerçekçi unsurların karıştırılması ya da yan yana kullanılması, kıvrımlı hatta labirentimsi anlatım teknikleri ve temaları, ustalıklı zaman değişimleri, (...), dışavurumcu ve gerçeküstücü tanımlamaların ve esrarengiz bir bilgelikle korkunç, izah edilemez, şaşırtıcı ve hatta ani şok yaratacak unsurların kullanımı” (Cuddon, 1999: 488, Aktaran Emir-Diler, 2011: 52) söz konusudur.

“Büyülü gerçekçi eserlerde gerçekle gerçek dışı olan çatışma yaşamadan yan yana yer alır. Böylece gerçeğin bir başka boyutu yakalanmaya çalışılır. Bir anlamda modern insanın yaşamına, ilkel insanın bakış açısından bakılır, ilkel bakışın saflığı modern döneme taşınır” (Yivli 2013: 1545) tespitinin, Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* anlatısı için de geçerli olduğu söylenebilir. Kırsaldan şehre gelen insanların yabancılaşmasını gösteren anlatı bu bağlamda gelişen doğa/kültür çatışmasını büyülü

⁸ Türker ve Okatan çalışmalarında romandaki büyülü gerçekçi anlatımı masalsı bir dil ya da yapı olarak tanımlarlar. (Bk. Türker, 2009:46) ; (Bk. Okatan 2014: 85)

gerçekçi bir anlatımla dile getirirken, yaşanan olağanüstü olaylara hikâye kişilerinin saf bakış açılarından bakar.

Söz konusu edilen anlatım biçimi bir yandan yazar-anlatıcının toplumsal bir eleştiri yapmasına imkân verirken bir yandan da yazma edimine sığınarak farklı dünyalar kurma şansı tanır.

Radyoevi Memurunun Hazin Hikâyesi

Kırsaldan şehre gelen ve bir radyoevinde görevli olan memurun trajikomik hikâyesi metinlerarası bağlamda Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü akla getirir.⁹ Anlatı başkışisi Gregor Samsa'nın kocaman bir böceğe dönüştüğü bu hikâyeden farklı olarak radyoevi memuru tam bir değişim yaşamaz ya da en azından yaşadığı değişimin boyutları belirsiz bırakılır. Bu bağlamda Gregor Samsa'nın yaşadığı metamorfoza benzer bir dönüşüm yazar-anlatıcının dayısının hikâyesinde görüldüğü söylenebilir. Toptaş, ana metne eklediği her iki hikâyede toplumsal eleştiri eşliğinde modern toplumdaki bireyin yabancılaşmasını dile getirmektedir.

Radyoevi yetkilileri tarafından kendisine bir iş verilmeyip beklemesi söylenen anlatı kişisi, karşı koyamayacağı kadar güçlü bir çalışma azmine sahiptir. İyilikle, sabırla kendisine bir iş verilmesini bekleyen memur sonunda önce bir çocuk saflığıyla bozulur ve artık nezaketi de elden bırakarak iyice zıvanadan çıkar. Yazar, dramatik aksiyonun bu bölümünde anlatı kişisi aracılığıyla toplumsal eleştirisini de dile getirme şansı yakalar:

“Hatta o bir an önce kendi çizgilerini parçalayıp dünyanın şeklini şemalini almak istercesine yetkililerin şaşkın bakışları altında karmaşık bir hayvan gibi olanca gücüyle tavana doğru şöyle bir sıçramış da, sağa sola tükürük damlacıkları saçan boğuk bir sesle, birdenbire haktan hukuktan söz etmeye başlamış. Hakkın hukukun yanı sıra, artık ne ilgisi varsa, dünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayali bir tat olduğundan da söz etmiş sonra; bir radyo evinin hangi kurallara göre nasıl yönetilmesi gerektiğinden, insan haysiyetinden, ahlaktan, kadirbilirlikten, mesleki sorumluluktan, zulümden, cibilliyetsizlikten ve tutup toplumsal düzeni toplumsal düzen yapan birtakım işleyişle birtakım yasalardan da söz etmiş.” (s. 12)

Derdini bu yolla anlatamadığını gören memur, çareyi daha yüksek makamlarda oturanlara mektup yazarak çözmeyi dener, ama bu da sonuç vermez. Başkentten gelmeyen cevap üzerine memur, başkalaşmaya, kendisi olmayan başka her şeye benzemeye başlar. Hatta günden güne tüylenir, göz kapakları şişer, sesi tuhaf bir köpek hırıltısına benzer ve nihayet sonunda bir gün ceketinin yırtmacından fırlayıp çıkan bir kuyruğu olur.

Bütün tuhafılıkların, olağan olanla birleştiği büyümlü bir anlatım eşliğinde verilen bu metamorfoz durumu, anlatıya büyümlü gerçekçi bir boyut katar. Memur başkalaşımına rağmen yetkililerin bir gün verebilecekleri görevi beklemeye devam eder. Başkalaşım, anlatı kişisi açısından hem içinde bulunduğu toplumun ve gerçekliğin değiştiğini gösterir hem de buna bağlı olarak bir tür “yabancılaşma”nın bu kişi açısından yaşandığını ortaya çıkarır.

Radyoevi memurunun varlığının önemli bir kısmının yetkililer tarafından bastırılmış olması, yani çalışmadan arşiv odasında anlamsız bir bekleyişe mahkûm edilmesi, Weisskopt'un dile getirdiği *olabileceğinin sadece bir parçası olma durumu* bu anlatı kişisi açısından yabancılaşmayı doğurmuştur (Aktaran, Akyıldız-Dulupçu, 2003: 32).

Makro evrenin mikro boyuttaki temsilcisi olarak kabul edilebilecek olan radyoevi, birçok açıdan toplumsal yapıyı yansıtır. Toplumsallaşmanın yaşandığı ortak bir yaşam alanını gösteren bu mekân ortak yaşam alanının birey üzerindeki olumsuz ve yıkıcı işlevini de sergiler. Çünkü “*ortak yaşam*

⁹ Hulki Can, *Uykuların Doğusu*'nda görülen bu metinlerarası ilişkiyi aynı biçimde değerlendirmektedir: “Gregor Samsa bir sabah uyandığında kendisini tam anlamıyla dev bir haşarat (dev bir böcek veya hamamböceği) olarak yatağında sırtüstü yatarken bulur. Oysa “Uykuların Doğusu”ndaki adam ise yavaş yavaş köpeğe “benzemeye” başlar: Sesi “köpek hırıltısına” benzedikten sonra bir gün ceketinin yırtmacından fırlayan kuyruğu da görünür, ama hiçbir zaman bir “başkalaşım” geçirerek tam anlamıyla bir köpeğe dönüşmez.” Bk. Cennetin Doğusu'ndan Uykuların Doğusu'na”, <http://www.elestiri.org/cennetin-dogusu-ndan-uykularin-dogusu-na/>, [E.T.: 20.02.2016].

alanları ortak düşünce, dolayısıyla ortak bastırma alanlarının oluşumuna yol açar. Bu süreçte kurulu dünyayı aşan fikir ve ilhamlar ya bastırılır ya da mevcut dünyaya uygun hale getirilir. Sonuçta tek boyutlu düşünce ve davranış biçimleriyle formatlanmış bireyler ortaya çıkar” (Akyıldız-Dulupçu, 2003: 32). Bu noktadan hareketle memurun varlığını ortaya koyarak yaşam amacını gerçekleştirmesine engel olan radyoevinin yetkilileri yani bu mikro kozmostaki toplumsal yapıdır denilebilir. Mekândaki düzen, işleyen yapı ve zihniyet onun bütünlüğünü bozup, parçalayarak yabancılaşmasına neden olur. Verilebilme olasılığı bile olmayan bir işi beklerken giderek bir köpeğe benzemesi, imgesel olarak yabancılaşmanın ortaya çıkardığı içsel deformasyonun ironik gösterenidir.

Romanın genel anlatı eksenini oluşturan *belirsizlik ve olasılık* (Kavas 2009:1406; Türker 2009: 45) hali, yabancılaşmanın doğal belirtileri olan *güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, tecrit, bireyin kendi gerçeğinden uzaklaşması hallerini* (Bk. Özbudun-Mârkus-Demirer, 2008: 39-42-43) açık ve anlaşılır durumdan uzaklaştırarak imgesel bir dilin kapalı alanına gizler. Yazar, anlatıda gerçekleşen her durum, olay ya da olgu için bir olasılık ve belirsizlik var ederek anlamı derin yapıya iter.

Bu noktada yüzey alanda radyoevi memurunun arşiv odasındaki yalnızlığı, derin yapıda bir *tecrit* haline karşılık geldiği gibi, sel felaketi nedeniyle halka okuması istenen Darendeli Hilmi Efendi'nin *Afat-ı Temmuz* adlı kitabının sakıncalı bulunan bölümlerini okuması da *kuralsızlık* olarak değerlendirilebilir.

Anlatıda “Dönüştürücü bir öge” (Kavas 2009:1395) olarak tanımlanan “sel” ise roman kişilerinin buldukları ortama uyum sağlayamadıklarını, bir kaosu andıran toplumsal düzen içinde nereye gideceklerini, nasıl bir çıkış bulacaklarını bilemediklerini görünür kılar. Radyoevi memuru ile CebraİL dedeyi bir tesadüf sonucu buluşturan sel, onları kürekleri bile olmayan bir sandalda bir araya getirir. Sele karşı yönlerini tayin edemeyen bu kişiler, su onları nereye götürürse oraya sürüklenirler. Kişilerin sandaldaki durumları “yabancılaşma”nın “güçsüzlük” boyutuna işaret eder. Kişiler içinde buldukları duruma müdahale edebilecek gücü yitirmiş gibidirler. Bu noktada kaderlerini kendileri dışındaki güçler, kurumlar dolayısıyla başkaları belirler.

Öte yandan, sel felaketinin içinde hayatın sesini duyuran bir nesne olarak tanımlanabilecek olan “mızıka”ya yer verilerek tutunamamış gibi görünen bireyler birbirine bağlanırlar. Bizce romanda hayatın olumlu tarafını ve yaşama sevincini temsil eden “mızıka” bu sel felaketi sırasında el değiştirir. Radyoevi memurundan CebraİL dedeye, ondan anlatıcının babasına, oradan da yazar- anlatıcıya geçen ve anlatı boyunca bir *laytmotif* gibi tekrarlanan ve zaman zaman yazarın masasının üstünde görülen “mızıka”, anlatılan birçok hikâyeyi birbirine bağlayan büyü bir obje gibidir.

Toptaş, romanda metin içinde metin üretirken olumlu ve olumsuz temsil eden göstergelere yer vererek hikâyeleri birbirine bağlar. Anlatıda büyü bir atmosferin yaratılmasına imkân veren “sel”in açığa çıkardığı toplumsal yapının bozukluğu bazı hikâyelerde açıkça söylenir. Toplum, kötülük, adaletsizlik, yoksulluk ve şiddetle doludur:

“Sonra gözlerimi gar binasındaki kalabalığın üzerinde gezdirerek, peki, bunca şey neden bu insanların dikkatini çekmiyor ve insanlar bu dehşet verici manzara karşısında neden telaşlanmıyorlar, dedim. Sonra, acaba bu tanklar Ortadoğu'nun karanlığında yüzen, açlığın ve salgın hastalıkların kol gezdiği o ilacı kesilmiş yoksul şehirlere doğru mu gidiyor, dedim. [...] Sonra, gacı gücür öten koca dişli paletleriyle kim bilir bu tank sürüleri yere kapaklanıp kalan pembe yanaklı kaç çocuğun üzerinden geçecek, dedim.” (s. 57)

Şiddetle birlikte söz konusu edilen ve mitik bir karakter taşıyan “haziran sopası”nın toplumda yaygın olan şiddet ve kötülüğü temsil ettiği açıktır. Gerçi sopayı kullanan adam toplumda olup biten her şeyi gamsız bir şekilde köşelerinden izleyen insanları kendine getirmek için kullandığını söylese de, bu, “haziran”ın bir şiddet objesi olduğu gerçeğini değiştirmez. Büyü gerçeği anlatımla örülen “haziran sopası”nın hikâyesi, ironik bir durum ortaya çıkarır. Ata yadigarı olan bu sopaya sahip olan adam önce çocukların musallat olduğu, dövüp rahatsız ettiği insanları onlardan kurtarmak için sopayı alır ve dışarı çıkıp çocukları acımasızca döver, ama arada fırsatını buldukça yetişkinlere de esaslı bir dayak atmadan edemez. Kötülüğün, şiddetin ezeli ve ebedi değişmez bir gerçeklik olduğunu gösteren bu hikâyede şiddeti uygulayan kişi, toplumsal yapıyı ironik bir dille anlatır. Çünkü sonunda sopanın insanları bir düzene soktuğunu ve çekirge sürüsü gibi ortalıkta savrulup duran çocukların, o şeytani

ruhlarıyla birlikte bir süre düzenin dışında kaldıklarını ama hayâsızca bildiklerini okumaya devam ettiklerini söyler (s.73).

Romadaki toplumsal eleştiri şehrin resmedildiği mekân betimlemelerine de yansır. Kötülük öylesine çöreklenir ki, şehre tam bir uyku hali yayılır. Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sinden alınan "Horoz Dede" hikâyesi söz konusu edilen bu toplumsal eleştiri içinde değerlendirilebilir: Nakledilen hikâyede geçen "...ey insanoğlu yaşadığınız gafletten kurtulun (s.73)" cümlesi, "haziran sopası" ile "Horoz Dede" hikâyesini, insanoğlunun içinde bulunduğu gafletten uyandırılması bağlamında birleştirir.

Cebrail Dede'nin Dramı yahut "Berrak Sudan İçmeyen Kuş"u Arama Yolculuğu

Romanda hikâyesi anlatılan bir diğer kişi de yazar-anlatıcının dedesi olan Cebrail'dir. Mavi bir otobüsle kırsaldan şehre gelirken yüreği umut ve hayallerle dolu olan dede, kısa sürede içinde yaşadığı toplumdan uzaklaşacak ve başka bir gerçeklik âleminde yaşamaya çalışacaktır.

Radyoevi memurunun hikâyesinde görülen başkalaşım kadar olağanüstü olmamakla birlikte Cebrail dede de başkalaşır ve kendisinde kısa sürede sarı titremeler peyda olur. Bu anlatı kişisi açısından "yabancılaşma" toplumsal bozukluğa bağlı olarak gelişen psikolojik bir süreç gibi ilerler. Fromm böyle bir yabancılaşma durumunun geniş anlamlı bir nevroza karşılık geldiğini dile getirir ve yabancılaşmayı şöyle açıklar:

"En geniş anlamında, her nevroz bir yabancılaşmanın sonucu olarak ele alınabilir. Bu doğrudur. Çünkü nevroz bir tutkunun (örneğin, para, mevki, kadın vb.) tüm kişilikten ayrılarak başat duruma gelmesi, böylece o kişinin yöneticisi olması olgusu ile belirlenir. Bu tutku, insan putunun özünü ussallaştırıp ona çok değişik ve çok kez kulağa hoş gelen adlar verse bile, gerçekte hastanın boyun eğdiği puttur. Hasta, kısmi bir istek tarafından yönetilmekte, kendisinde artakalan her şeyi bu isteğe aktarmaktadır. Bu tutku güçlendikçe hasta güçsüzleşir. Kendisine yabancılaşır, çünkü kendisinin bir parçasının kölesi olmuştur" (Fromm, 1992: 70).

Çünkü Fromm'a göre nevroz bir tutkunun kişilikten ayrılarak tamamen kişinin geri kalan kısmını belirlemesi, hâkimiyet kurması anlamına gelir. Bu çerçevede söz konusu tutku güçlendikçe birey güçsüzleşir. Kendi parçasının kölesi haline gelir ve bütüncül bir varlık olarak doyumsuz kalarak öz yaşantısını yitirir (Fromm, 1992: 124).

Cebrail dede, "berrak suyu içmeyen kuş"u bulabilmeyi bir saplantı yaparak "bütüncül bir varlık olarak doyumsuz kalır ve öz yaşantısını yitirir. Kuşu arama süreci bir nevroz halinde yaşanır ve bu istek kişinin bütün benliği üzerinde hâkimiyet kurar. Tutku güçlendikçe o, güçsüzleşir. Dolayısıyla Fromm'un dile getirdiği gibi Cebrail dede de kendi parçasının (tutkunun) kölesi olur. Romanda bu durum yazar-anlatıcı tarafından şöyle nakledilir:

"Yeryüzünün hangi köşesinde yaşadığı bilinmeyen o kuşun hasretiyle, bu gözler bir çift külhan gibi durup dinlenmeden neredeyse gece gündüz alev alev yanarmış çünkü. Hem de sağa sola insanı afallatan her biri birbirinden keskin top top kvılcımlar saçarak öyle bir yanarmış ki, babam yüzünü kaldırıp onlara bakarken kimi zaman ağzına kadar ateşle doldurulmuş derin bir kuyuya düştüğünü ve artık hep orada yaşadığını sanırmış." (s.188)

İşini gücünü bu tutku uğruna bırakan dede için arayış, tek eylem halini almıştır. Yemeden içmeden kesilen adam nihayet yatalak hale gelir, ancak bütün yaşadıklarına rağmen arzusundan vazgeçmez. Her gece kuşun sesini duyar ve oğlunu gece vakti karanlık sokaklarda kuşu bulması için sokağa gönderir. Anlatıda bir masal motifi gibi yer alan bu mitik ve büyülü kuşu bulma isteği, anlatı kişinin benliğini parçalayarak bir tür *kendilik* kaybı yaşamasına neden olur. Yok edici bir arzu haline dönüşen tutkuya neden olan durum, kişinin var olan gerçeklikle uyumlu olamamasından kaynaklanır. Yaşadığı topluma ve mekâna yabancılaşan dede, farklı bir gerçeklik zemini sunan bir hikâyenin gerçekliğine inanarak ya da bile isteye inanmayı seçerek, orada yeniden var olmayı dener. Nevrotik gibi görünen varolma biçimi, kişi açısından bir *kendilik/ varlık alanı* oluşturmaktadır.

Dramatik aksiyonda yer alan olaylar dizisi dedenin yaşadığı yabancılaşmayı tek bir nedene bağlayarak açıklamayı imkânsızlaştırır. Onu hayattan koparan, tuhaf ve anormal bulunmasına neden olan durum aslında yaşadığı gerçekliğin yarattığı bir yıkımdır. Köyünden şehre büyük umutlarla gelen

dede şehri hiç de beklediği gibi bulmaz. Bu bağlamda, dedenin şahsında somutlaşan doğa/ kültür çatışması yaşadığı yabancılaşmanın temel amillerinden biri gibi görünmektedir. Dolayısıyla Cebrail dedenin yaşadığı yabancılaşmayı bu noktada Wössner ve Rousseau'nun belirlediği toplumsallaşma sürecinin neden olduğu yabancılaşma sendromuna da bağlayabiliriz. *Wössner ve Rousseau'ya göre toplumsallaşmanın ortaya çıkardığı kurumlar bireyi sınırlamakta ve baskılamakta ve dolayısıyla birey yabancılaşmaktadır* (Aktaran, Akyıldız-Dulupçu, 2003: 31).

Cebrail dede gibi badem bıyıklı adam ve hikâyesi anlatılan diğer anlatı kişileri topluma ve içinde yer aldıkları gerçekliğe yabancılaşarak odaklanmaları gereken, beklenen ya da istenilen iş, durum ve olaylara karşı ilgilerini yitirir, dış gerçeklikten çıkarak içe yönelirler.

Badem Bıyıklı Adamın Hikâyesi

Romana badem bıyıklı adam olarak giren anlatı kişisi, *kendilik* arayışı yolculuğu sürecinde anlatı eksenine masalsi hikâyelerin eklenmesine de aracılık eder. Hikâyesinin sonunda onu bir şeker satıcısı yapan yabancılaşma durumu, “kendisine ailesi tarafından sunulan *doğru ve doğal bulduğu şeylerin* - yüzey yapıda ailenin, derin yapıda toplumun- *kendine sunduğu hayallerden başka bir şey olmadığını* anlamasıyla ortaya çıkar (Fromm,1992: 59).

Heidegger'in “das Man”¹⁰ olarak tanımladığı kamu/toplumun zorlamasıyla yönlendiği gerçeklik içinden çıkan adam, önce duyduğu büyü hikâyelerin peşinden koşar, sonra da kendi gerçekliğini yaratabileceğine inandığı şekerci dükkânını açar. Bir adamın başka bir adama hiçbir şey beklemeden sunduğu “şeker”in imgesel büyüüne kapılan badem bıyıklı adam, neden sonra yeniden sonlu ve sınırlı gerçekliğin, bir başka ifadeyle “das Man”in gerçekliğinin içinde bulur kendini. Çünkü “das Man” başka bir gerçeklik üretimine izin vermez ve saflığın, iyiliğin, çıkarsız ve karşılıksız olanın sembolü olan “şeker”i metalaştırır.

“Bak, tezgâhın üstünden aldıktan sonra öyle herhangi bir kutuyu uzatır gibi uzatmayacaksın şeker kutusunu. Onu müşteriye doğru uzatırken hem nadide bir şeyi takdim edersene kıvanç duyacaksın, hem de eğilişine, el hareketine ve yüz ifadene bir çeşit renk ve müzik katmaya çalışacaksın.” (s. 182)

Diğer anlatı kişilerinin hikâyelerinde olduğu gibi badem bıyıklı adamın hikâyesinde de neyi nasıl düşünüp yapacağı, nasıl yaşayacağı, toplum düzeninin sosyo- ekonomik ve siyasal yapıları tarafından belirlenir (Fromm, 1992: 99). Buna karşılık “öz”ünü korumaya çalışan adam, engellenmek ya da edilgin konuma düşmemek için farklı gerçeklikler arar. Başka hikâyelerin peşinden koşan adam, masalsi ve büyü bir çekiciliği olan “gözlerinden taş akan kızın hikâyesi”ni duyunca onu mutlaka görmek ister. Sonunda bir trajediyle karşılaşsa da katı gerçekliği kıran alternatif bir gerçekliğin izini sürmeye devam eder.

Şeker göstergesinin ortaya çıkardığı yanılsama, ona geçici bir çıkış kapısı aralamış, fakat adam çok geçmeden hiçbir şeyi değiştiremediğini fark ederek duruma direnmeyi bırakmıştır. Hikâyenin başında insanî değerlerin bir temsili olarak görülen “şeker”in ortaya çıkardığı yanılsamayı Marx'ın diliyle açıklarsak eğer şeker satıcılığı, *yaşam biçimini, yaşam biçimi de bireyin düşüncesini ve içinde yaşadığı toplumsal yapıyı belirlemiştir* (tir) diyebiliriz. Bu süreçte ortaya çıkan *birey kendi doğasına ve özüne yabancılaşmış* bir varlık olarak var oluşunu sürdürür (Fromm 1992:52).

Kesilen Uzuvar ve Trajik Son

İçinde yer aldığı toplumu olumlu yönde değiştirebileceğine inanan dayı, bu düşüncesinin bedelini trajik biçimde öder. Yazar-anlatıcının dayısı olan bu anlatı kişisini hayata bağlayan değer iyiliktir. Gerçekte, kötülüğün hâkim olduğunun söylendiği topluma yabancı olması beklenen adam,

¹⁰ “Yabancılaşmayı toplumla ilişkilendiren Heidegger'e göre insan, varlık alanı kamu olan ve ‘das Man’ adı verilen hem hiç kimse hem de herkes olan bir güç tarafından topluma uyumlu olmaya zorlanır. ‘das Man’ kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermez, o insanı aynı kalıplar çerçevesinde düşünmeye, aynı normlara göre davranmaya, aynı amaçlar için harekete geçmeye, aynı şekilde sevmeye, inanmaya zorlayan bir ‘diktatördür’.” (Kızıltan, 1986: 118)

herkes için kendisini feda eder. Dayı, yazar-anlatıcı tarafından bir iyilik meleğine benzetilir. İhtiyacı olan birini görünce, hiç tereddüt etmeden elinde avucunda ne varsa hepsini verir. Sonra ben bunları kime verdim diye de düşünmez, dönüp arkasına bile bakmaz. Bu nedenle eşi tarafından sık sık eleştirilir. Karısına göre herkes kötüdür ve dayının bu iyiliği yüzünden bir gün kendilerine de kötülük bulaşacaktır (s. 243).

Yazar-anlatıcıyı hikâye konusunda yönlendiren, bilinçlendiren ve tutkulu bir kitap okuyucusu olan dayı, çalıştırdığı kahvede yanık türküler çalıp dinler. Yaşadığı toplumdan uzaklaşmak yerine, onunla bir olmak istemesi, yaşanan hayata değerler katma gayreti trajik sonunu hazırlar. Dünyanın özü ile kendi özünü uyumlu hale getirmek gereğini fark eden dayı, insanoğlunun saçtığı kötülüğün ancak doğru ve sahih özlerin dünyayla uyumlu olmasıyla yok edilebileceğini düşünür. Dünya gibi kendi etrafında dönen bir yuvarlağa benzeme gayreti bu uyum arayışının imgesel ifadesi olarak okunabilir.

“Sürekli hareket eden bir yuvarlağın üzerinde yaşarken, bir noktaya kene gibi yapışarak öylece hareketsiz kalmak akıl kârı mıdır Hasanım Ali, diye sorardı. [...] Dünyanın ağırlığını daha az hissedebilmek, içimizde yankılanan görüntü dağlarının büyüklüğüne katlanabilmek, gürültülerin şiddetini azaltabilmek, hatta bütün bunlarla birlikte daha başka şeylerin bir aradalığından doğan çeşitli duyguların genişliğinden korunabilmek için, bir insanın gövdesi ve düşüncesi sürekli hareket halinde olmalı, derdi söz gelimi...” (s.237)

Yabancılaşma en genel tanımıyla, insanın özünün yaratıcılık ve etkinliğinin bir kısmının diğer bir kısmınca ya da toplumsal kurumlarca bastırılması, çarpıtılması ve işlevsiz hale getirilmesi anlamına gelmektedir (Akyıldız-Dulupçu, 2003: 32) tespiti dayının yaşadığı bedensel deformasyonu ve beden uzuvlarının kaybını açıklar niteliktedir.

Dayı, dünyadaki kötülüğü ortadan kaldırmak için kendi özünün yaratıcılık ve etkinliğinin bir kısmını, kendine ait olan diğer bir kısım tarafından işlevsiz hale getirir. Anlatıda imgesel bir söylemin ağırlıklı olduğunu daha önce de dile getirmiştik, dolayısıyla dayının kendi uzuvlarını kendi eliyle (gözüyle), işlevsiz hale getirmesi de bu bağlamda okunmaya elverişlidir. Dramatik aksiyona hâkim olan belirsizlik ilkesinin gölgede bıraktığı uzuvların kaybının ardındaki gerçek bilinemese de, dayının bakışlarıyla kararttığı bu yüzden kesilip atılmak zorunda olan her bir uzuv, dünyanın saadeti için gönüllü bir yitirişi imler.

Sonunda dünya gibi yuvarlanıp duran bir silindire dönen vücudun, çocukların tekmelerinden kurtarılması da istenmeyerek olmakta olana rıza gösterilir. Romandaki çoğu belirsizlik gibi, genetik bir miras halinde tevarüs eden şiddetin, bu tekmelerle yok edilip edilemeyeceği de belirsizdir.

Sonuç

Psikolojide normalden sapma olarak tanımlanan yabancılaşma durumu, anlatı kişilerinin fantastik hikâyelerinde dile getirilirken, yazar asıl göstermek istediklerini görünen gerçeğin arkasına saklar. Gerçek; anormal gibi görünen anlatı kişilerinin normal, toplumun genelinin ise anormal olduğudur. Toplumsal yabancılaşmada sıklıkla dile getirilen öz değerlere yabancılaşma durumu anlatı kişileri için değil, toplumun geneli için geçerlidir. Bu bağlamda Toptaş'ın roman kişileri açısından “yabancılaşma”yı negatif anlamdan çıkararak –bütün tuhafliklarına ve anormalliklerine rağmen- ele aldığı sonucuna ulaşabiliriz.

Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda bir yandan toplumsal yapıdaki bozukluğu, yozlaşmayı, kötülüğü göstermiş, bir yandan da bireysel bir karşı duruşun bireyin varoluşunu trajik bir biçimde nasıl yaraladığını gözler önüne sermiştir. Hemen her kahramanın trajik yaralanmasını bazı nesnelere simgeleyen yazar, “radyo”, “mızıka”, “şeker”, “kuş” gibi olumlu nesnelere karşılık “sel” ve “haziran sopası”yla da toplumsal yapıda sürüp gitmekte olan olumsuzluklara, kaos ve şiddete işaret etmiştir.

KAYNAKLAR

AKYILDIZ, Hüseyin- DULUPÇU, M. Ali (2003), “Kavramsal ve Diyalektik Süreç Olarak Yabancılaşma”, *Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C.8, S: 3, s.27-48.

ARAS, Makbule (2006), “Hasan Ali Toptaş Yeni Romanıyla Okur Karşısında”, <http://www.romanyazilari.blogcu.com/hasan-ali-toptas-yeni-romani-uykularin-dogusu-yla-okur-karsisi/>, [E.T.: 20.02.2016].

CAN, Hulki (2008), Cennetin Doğusu’ndan Uykuların Doğusu’na”, <http://www.elestiri.org/cennetin-dogusu-ndan-uykularin-dogusu-na/>, [E.T.: 20.02.2016].

EMİR, Derya - DİLER, Hatice Elif, “Büyülü Gerçekçilik: Latife Tekin’in Sevgili Arsız Ölüm ve Angela Carter’in Büyülü Oyuncakçı Dükkânı İsimli Eserlerinin Karşılaştırılması”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S: 30, Ağustos 2011, s. 51-62.

FROMM, Erich (1992), *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*, Çev.: Necla Arat, İstanbul: Say Yayınları.

KAVAS, Ebru (2009), “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Uykuların Doğusu Romanının Çok Katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/3 (Spring), p.1393-1407.

KIZILTAN, Güven Savaş (1986). *Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, İstanbul: Metis Yayınları.

OKATAN, Ferhat (2014), *Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Postmodernist Öğeler*, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas.

ÖZBUDUN, Sibel - MÁRKUS, George - DEMİRER, Temel (2008), *Yabancılaşma Ve ...*, Ankara: Ütopya Yayınları.

ÖZÜM, Aytül (2009), *Angela Carter ve Büyülü Gerçekçilik*, Ankara: Ürün Yayınları.

TOPTAŞ, Hasan Ali (2005), *Uykuların Doğusu*, İstanbul: İletişim Yayınları.

TÜRKER, Elif (2009), *Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeligi”*: Bir Okuma Önerisi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

YİVLİ, Oktay (2013), “Hasan Ali Toptaş’ın Kayıp Hayaller Kitabı’nda Büyülü Gerçekçilik”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/8 (Summer) p. 1541-1549

BİR "GARİP" ORHAN VELİ KANIK: ŞİİRLERİ BAĞLAMINDA İKTİSAT-EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Yrd. Doç. Dr. Halil İbrahim AYDIN* - Okt. İlker İŞLER**

ÖZET

1941 yılında ortaya çıkan Garip akımının temsilcilerinden olan Orhan Veli Kanık, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinin yapı taşlarından biri olarak, kendi dönemindeki pek çok şairi etkilemiştir. Günümüz şairlerini de etkilemeye devam eden Orhan Veli Kanık, "Garip" şiirinin sürekli "yeni" örneklerini verirken, çağının-toplumunun iktisadi havasını, şiirlerindeki "günlük-sıradan" insan görüntüleriyle okurlarına solutur. Bu bakımdan; Orhan Veli Kanık şiirleri 1941-1950 Türkiye'sinin iktisadi durumuna dair ipuçları taşır. Bu çalışmada; Cumhuriyet'in ilk çeyrek yüzyılının iktisadi havasının Garip şiirine yansımaları, Orhan Veli Kanık örneği üzerinden verilmeye çalışılacaktır. 1941-1950 Türk ekonomisinin Garip akımıyla ilişkisine dair hususlara dikkat çekecek bu çalışmanın amacı, iktisadın Orhan Veli Kanık şiirleri bağlamında edebiyata-şiire olan etkisini ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Yoksulluk, Türkiye Ekonomisi, Orhan Veli Kanık, Garip Akımı.

ORHAN VELİ KANIK AS A "GARİP": THE RELATIONSHIP BETWEEN ECONOMY AND LITERATURE IN THE CONTEXT OF POEMS

ABSTRACT

As one of the building blocks of Turkish poetry after Republic period, Orhan Veli Kanık, one of the representatives of Garip movement emerging in 1941, influenced many poets of his time. Orhan Veli Kanık, continuing to affect the present-day poets, would give the "novel" examples of Garip movement. His poems make his readers feel the economic station of his time through the images of "ordinary" people. From this perspective; his poems bear the clues of economics station of Turkey from 1941 to 1950. This study tries to show the reflections of the economic atmosphere of the first quarter of Republic period on the Garip movement via the example of Orhan Veli Kanık. The aim of this study, which is drawing attention to the relationship between the economy of Turkey and garip movement from 1941 to 1950, is to demonstrate the effect of economics on the literature, especially on poetry, on the context of Orhan Veli Kanık

Keywords: Poverty, The Economy of Turkey, Orhan Veli Kanık, Garip Movement

Giriş: Cumhuriyet Türkiye'si'nin "Garip" Görüntülerinin Belirmesi

Orhan Veli Kanık'ın "Garip Poetikası"nda "Bir söz sanatı" olarak tanımladığı şiir, insanlık tarihi kadar eski olabilecek tarihinde sadece bireysel insanın duygu ve düşünce dünyasını değil, şairlerin yaşadıkları toplumların da duygu, düşünce dünyalarını, yaşama bakışlarını ve türlü durumlarını yansıtır. Toplumların türlü durumlarının yansıtılmasında "iktisat-ekonomi" önemli bir görüntü kaynağıdır. Bu bakımdan; yeni devletin-cumhuriyetin sanatındaki ilklerinden olan Garip akımı, özellikle Orhan Veli'nin şiirleri üzerinden, yeni devletin-düzenin iktisadi-ekonomik durumuyla ilgili izler taşırken, Cumhuriyet insanının iktisadi-ekonomik anlamda yaşadığı gariplikleri bütün çıplaklığıyla verir. Cumhuriyet Türkiye'si'nin "Garip" vatandaşları, Orhan Veli'nin takdim şiirleriyle kendisini tanıtır. Bu çalışmanın amacı, Orhan Veli'nin yaşadığı dönemdeki iktisat-edebiyat ilişkisinin görüntüsünü yine onun "açık-sade-alelade" şiirleri üzerinden sunmaya çalışacaktır. Görüntüyü netleştirmenin ilk adımı ise, Garip Akımı'nı ve Orhan Veli Kanık'ı tanımaktan geçer.

* Batman Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü

** Şırnak Üniversitesi, Türk Dili Bölüm Başkanlığı

Sonsuzluk Yolculuğunda İlerleyen Türk Şiirinin “Yeni Bir Soluk” Alma Durağı: Garip Akımı

Tarihin akışında hamle yapabilip bu akışa hem damga vurabilen hem de bu akışın yönünü değiştirebilen bütün milletlerin sanat hayatlarına bakıldığında, şiirin çok önemli bir yere sahip olduğu açıkça görülür.

Dünya-insanlık tarihini yazan ve onun akışında hamle iradesine sahip milletlerin başında gelen Türk milletinin sanat hayatına bakıldığında da şiirin çok önemli bir yere sahip olduğu görülür. Şiir, Türk sanat tarihinin hem kurucu hem yaratıcı unsuru olarak karşımıza çıkar. O, hem İslamiyet öncesi Türk yaşamında hem İslamiyet sonrası Türk yaşamında varlığını en güçlü şekillerde hissettirip, Türk insanının ve milletinin duygularını-düşüncelerini-türlü durumlarını ortaya koymuştur.

Türk milletinin özellikle İslamiyet sonrasındaki sanat hayatına bakıldığında, şiirin sürekli ve gittikçe güçlenen varlığı hissedilir. Özellikle Osmanlı Devleti döneminde, şiir, Türk sanat tarihindeki en yüksek-ihtişamlı noktasına ulaşır. Devletin siyasi olarak, 15. Yüzyıl’ın ikinci yarısından 19. Yüzyıl’a kadarki sürecinde “Süper Güç-Duraklama-Gerileme” dönemleri yaşanırken, şiirde ise her yüzyılın zirveleri yakalanabilmiştir. Baki, Fuzuli, Nabi, Nef’i, Nedim ve Şeyh Galip; bu zirvelerin bayraklarıdır.

Osmanlı Devleti’nin siyasi olarak yıkılışa sürüklendiği 19. ve 20. Yüzyıl’da ise yeni konular Türk şiirine girerken önemli şairler yetişmeye devam eder. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa Birinci Tanzimat’ın; Abdülhak Hamit Tarhan ve Recaizade Mahmut Ekrem İkinci Tanzimat’ın önemli şairleridir. Tevfik Fikret’le Cenap Şahabettin Servet-i Fünun şiirini Türk edebiyatına kazandırırken Ahmet Haşim de Fecr-i Ati şiirinin canlı temsilidir. Mehmet Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp milli şiirleriyle “milli bilinç” adına çabalarken Mehmet Akif Ersoy türlü konularda yazdığı şiirini “İstiklal Marşı” ile taçlandırır ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin doğuşunu müjdelir.

Osmanlı Devleti’nin yıkılışıyla başlayan bir ölüm kalım savaşının kazanılmasıyla Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulur. Yeni devlet ve yönetim anlayışıyla kendisini yönetmeye başlayan Türk milleti-toplumu, bu yeni duruma koşut biçimde, sanat ve şiir anlayışında da şairlerinin elinden yeni hamlelerde bulunmaya başlamıştır. Bu yeni hamlelerin, şüphesiz, en çarpıcı olanı “Garip Akımı”dır. Bir şiir hareketi olan Garip Akımı, bazı kaynaklarda “Birinci Yeni Şiir Hareketi” (Korkmaz-Özcan: 2005, sf. 260) ismiyle de gösterilmiştir.

Garip Akımı’nı, diğer bir deyişle, Birinci Yeni Şiir Hareketi’ni, Türk şiirindeki “yeni hamlelerin en çarpıcı olanı” biçiminde değerlendirmemizin nedeni bellidir. Garip Akımı’nın doğduğu zamana bakıldığında Cumhuriyet’in ilk dönem şairlerinin şiirleri, önceki dönemin kurallarını sürdürmeye devam etmektedirler. Bu durum karşısında gerçek bir yenilik hamlesinin nasıl olabileceği açıktır. “Eski ile yeni arasında ses yükü, imge yapısı ve söyleyiş biçimi açısından özgün köprüler kuran bu ilk dönem sanatkarların karşısında tutunabilmenin tek yolu vardır: Kendi edebi hareketini kurmak.” (Korkmaz-Özcan: 2005, sf. 260)

Kendi edebi hareketini kurmak adına, Ankara’da aynı okulda okumuş üç genç şair olan Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday 1937 yılında “Varlık” dergisine 10 şiir gönderirler. “Şiirler” başlığı altında yayımlanan bu 10 şiir, Garip Akımı’nın ilk şiirleri kabul edilir. Sonrasında Orhan Veli Kanık “Varlık” dergisinde “Garip Şiiri”yle ilgili 5 önemli makale yayınlar. En sonunda “Bu makaleler birleştirilerek 1941 yılında çıkarılan “Garip kitabının önsözünde “Garip” hareketinin poetikası olarak yer alır.” (Korkmaz-Özcan: 2005, sf. 261)

Garip Poetikası, Birinci Yeni Şiir Hareketi’nin kuruluş manifestosu özelliğini taşır. Orhan Veli Kanık bu poetika yazısında, kendi şiir anlayışlarının ne olduğunu bütün açıklığıyla anlatır. Poetikaya genel bakıldığında; şiirin bir söz sanatı kabul edilmesine ve geleneksel şiirin konuşma dilinden apayrı bir dile sahip olmasına, vezin ve kafiyenin özelliklerinin çok abartılmasına, söz ve anlam sanatlarının “somut” görünen eşyayı tamamen değişik göstermesine değinildiğini görürüz. Yeni dönem şiirinin-sanatının müreffeh sınıflara değil, yaşamak için çalışmak zorunda olan çağ insanına seslenmesi gerektiği gibi konulardan da söz edildiğini görürüz. Orhan Veli bu poetikada ayrıca, edebiyat tarihinde “zevk” değişiminin zor olduğuna, yeni zevke ancak yeni yollar ve araçlarla gidilip kökten değişimin yapılması gerekliliğine, tarihe geçebilmek için kurucu ya da yıkıcı fark etmez, hamle

iradesine sahip olup onu uygulayabilmek gücünü gösterebilme konularına dikkat çeker. Sanatlarda iç içe geçme (şiirin içinde musiki unsurlarının yer alması) durumlarına karşı olduğunu belirtir. Garipçiler için en önemli şiir unsuru anlamdır. Sanatçı bilinçaltının mükemmel bir taklitçisidir. Buna paralel olarak, onlar, sürrealistleri kendilerine yakın kabul ederler. Ramazan Korkmaz ve Tarık Özcan, Garip (Birinci Yeni) Şiir Hareketi'nin genel özelliklerini şöyle sıralar:

“1- Şiirde anlaşılma dışlanır ve anlam, şiirin en önemli niteliği olarak öne çıkarılır; ‘Şiir, bütün hususiyeti edasında olan bir söz sanatıdır ve her şeyden önce manadan ibarettir’.

2- ‘Yeni zevke, yeni vasıta ve yollarla gidileceğine’ inanan Garipçiler; şiirdeki nazım sentaksı, biçimsel yapı ve imge sistemi bakımından radikal değişimlere giderler.

3- İlk çağlarda, ‘ikinci dizinin daha kolay hatırlanması için bir araç olarak kullanıldığını inandıkları vezin ve kafiyeyi şiirden dışlarlar.

4- Şiirde ‘tarihin aç gözünü doyurmuş olan edebi sanatlar’a artık gerek olmadığı görüşünü savunurlar.

5- Şiiri ‘mütemadiyen bir didişme sonucu hayatlarını kazanan kesim’in beğenisine açarlar. Böylece sıradan insan/küçük insan –özellikle işçiler- ve onların duyarlılıkları şiire girmiş olur. Orhan Veli ‘nin *Kitabe-i Seng-i Mezar* adlı şiiri, bu bağlamda eski şiirin mutanant yapısına ve seçkin tavrına karşı ironik bir protesto niteliği taşır. Garip şiirinin kişiler dünyasını, bu sıradan insanlar ya da küçük insan tipleri oluşturur.

6- Çağın baskın görüşlerinin etkisinde kalan ve biraz da eski şiirin romantik yapısına tepki duyan Garip şiiri, daha çok materyalist öğeler içerir.

7- Garipçiler, o dönemde dünya edebiyatlarını etkileyen Sürrealizm ve Dadaizm gibi akımlardan büyük ölçüde etkilenirler. Garip şiirindeki çocuksu söylem ya da esrik ton, bu akımların örtük etkilerini yansıtan öğelerdir. Bilinçaltı, düşler ve çocukluk heyecanları, Garip şiirini besleyen önemli kaynaklardır.

8- “Basitlik, sadelik ve aleladelik” ilkesini benimseyen Garipçiler, şiirlerini, konuşma dilinin sadeliği üzerine kurmaya çalışırlar ve konuşma diline yönelirler.

9- Şiirin, musiki ve resim gibi diğer sanatlarla olan ilişkisine son verirler.

10- Şiir sanatına ait her türlü form endişesini ortadan kaldırarak serbest şiire yönelirler.

11- İroni ve mizahın Garip şiirinde ayırıcı bir etkisi vardır. Zaman zaman kara mizaha varan karşılaştırmalarla toplumsal yapıdaki çarpıklıklar eleştirilir. Yalnız bu eleştiri, angaje olmaktan çok serbest bir düşünce refleksi olarak karşımıza çıkar.

12- Garip şiirinin önemli özelliklerinden birisini de politika dışı kalması oluşturmaktadır. İdeolojik bağlanmalar, politik argümanlar ve memleket sorunları, Garip şiirinin çok iltifat ettiği konular değildir. Siyaset dışı olmak, onların daha geniş kitlelerce benimsenmesini sağlamıştır.” (Korkmaz-Özcan: 2005, sf. 263-264)

Korkmaz ve Özcan’ın saydığı bu özellikler, Garip Akımı’nın poetikasının maddeleştirilmiş halleridir. Poetikayı yazan Orhan Veli Kanık olduğuna göre, onun da edebi yaşamına ayrı bir parantez açmak gerekir. Bu parantezin içinde, cumhuriyetin sıradan insanının cumhuriyet ekonomisi-iktisadiyla nasıl haşır neşir olduğu da görülecektir.

Küçük-Sıradan Adamın Büyük Şiirini Yazan Şair: Orhan Veli Kanık

Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday ile birlikte “Cumhuriyet devri Türk şiirinde en mühim inkılaplardan birini yapmış olan” (Kaplan 2004, sf.118) Orhan Veli Kanık, Türk şiirinde çok köklü ve benzersiz bir yenilik yapma adına çabalamış ve bunda önemli başarılar kazanmış bir şairdir.

Şüphesiz; Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday da Orhan Veli kadar “Garip” şairleridir. Ancak, Orhan Veli’yi diğer iki kader arkadaşından ayıran, kendisinin “Garip-Birinci Yeni” şiirinin kurucusu olmasıdır. Ayrıca; “Ölümüne kadar hareketin ilkelerine bağlı kalarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır.” (Korkmaz-Özcan: 2005, sf. 264)

Cumhuriyet Türkiye'si'nin ilk 25-30 yılının tanığı olan Orhan Veli Kanık, 20. Yüzyıl'ın ilk yarısında yaşamıştır. Onun yaşadığı dönemde (1914-1950) Türk şiiri, kendisini büyüten iki geleneğin (Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı) ürünlerini vermeye devam eder. Ahmet Haşım ve özellikle Yahya Kemal, aruz ölçüsünü kullanarak ölümsüz şiirler yazarlar. "Hecenin 5 Şairi" olarak nitelenen Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek; hece ölçüsünü kullanarak önemli eserler verirler. Ayrıca; Necip Fazıl Kısakürek, Ziya Osman Saba, Ahmet Kutsi Tecer, Arif Nihat Asya, Cahit Külebi, Nazım Hikmet gibi şairler türlü konularda önemli şiirler yazarlar.

Saydığımız şairlerin hepsi, elbette, Cumhuriyet devri Türk şiiri için çok önemlidirler. Ancak bunların hepsinde ortak nokta olarak şu gerçek görülür: Divan edebiyatı geleneği olsun ya da halk edebiyatı geleneği olsun, eskiye-geleneksele bakan bir taraf mutlaka vardır ve gelenekselin etkisi (aruz veya hece olsun) mutlaka hissedilir. İşte; Orhan Veli Kanık, bu durumu tamamiyle ortadan kaldırmak için hamlelerde bulunan bir şair olarak edebiyatımızdaki yerini alır. "O güne kadar yapılmayı gerçekleştirecek geleneğin karşısında direnişe geçer ve geleneksel biçim öğelerini dışlayarak her türlü form endişesinden uzak bir şiir anlayışının esaslarını ortaya koyar. Kendi geleneğini kurmaya yönelir ve klasik biçimlenmeye son vermekle kalmaz; şiirin yolunu arka sokağa yöneltir. Bir bakıma şiir, kendi evine bacadan girerek dikkatimizi çekmeyi başarır." (Korkmaz-Özcan: 2005, sf. 265)

Mehmet Kaplan'ın deyimiyle, Türk şiirinde "Şiirsiz şiir veya edebiyatsız edebiyat" (Kaplan, 2004: sf. 119) inkılabını gerçekleştiren Garip şairlerinin başında gelen Orhan Veli Kanık için, Ahmet Hamdi Tanpınar şu önemli değerlendirmeyi yapar:

"Orhan Veli'nin asıl yaptığı şey, 1910'dan sonra doğanların hususiyetleri bir sınıfın adamında toplamasıdır. Onun hiçbir romanesque'i olmayan ve yalnız nasırlardan şikayet ederek yaşayan ve ölen kahramanı Süleyman Efendi, her türlü idealizmin ve değer hiyerarşisinin dışında ilk doğmuş insan yahut bilinmeyen ameliyelerden geçmiş ve transcendantal'le her türlü alakasını kesmiş bir mahluk gibi sadece var olmakla yetinir." (Tanpınar: 1977, sf. 115)

Aydınlanma Çağı'nın işaret ettikleriyle bütün bir 19. Yüzyıl'ı dolduran ve etki alanını her hareketinde genişleterek 20. Yüzyıl'ı kuran idealizm ve üstünlük fikirleri, insanı, taşımakta zorlandığı ruh hallerinin ağırlığıyla ezerken, onu bir yandan da aç kalmaması için sürekli çalışmaya zorlamıştır. Orhan Veli'nin dönemine kadar gelen son bir buçuk yüzyılın insanı, böyle gelişmiş bir yetişkindir. İnsanın; yaşamak için en çok çalıştığı-didindiği dönemi, gençlikten hemen sonra-bir anda başlayan yetişkinlik dönemidir. İşte tam bu noktada, Orhan Veli Kanık bize bu yetişkin adamın yaşayabilmek savaşını her türlü idealizmden ve yücelik-üstünlük fikrinden azade biçimde anlatır. Çünkü; birinci büyük savaşın, yanında sadece prova sayılabileceği bir savaş ortamında (İkinci Dünya Savaşı) yaşamaya çalışan genç cumhuriyetin vatandaşının tek amacı vardır: Yoksulluğun girdabında dönerken yaşamayı başarabilmek. O vatandaşlardan olan Orhan Veli de İkinci Dünya Savaşı'ndan 1950'ye kadarki Türk toplumunun ve bireyinin şiirini yazmıştır.

İkinci Büyük Savaşın Girdabında Kaybolmamak İçin Çırpınan Genç Cumhuriyetin Genç Şairi: Orhan Veli Kanık ve Onun "Yoksul-Küçük Adam" Gerçeğinden 3 Sembol Şiir: Kitab-e-i Seng-i Mezar, Bedava, Delikli Şiir

Büyük bir imparatorluğun yıkılmasının ardından gerçek bir ölüm-kalım savaşı niteliğindeki "Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasıyla kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, gelecek yıllara sağlam uzanabilmek için toplumsal anlamda her yeni-modern fikre ve uygulamaya açık kalmak zorunda olduğunun farkında bir devlettir.

Bu farkındalığı yaratan Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün akılcı ve hemen uygulayıcı hamleleri sayesinde, genç Türkiye Cumhuriyeti, önemli kazanımlar elde eder. Yaşanılan sanayi ve ilerleme çağında ayakta kalabilmenin en büyük gerekliliği, ekonomik anlamda güçlü olmaktır. Bu çok büyük gerçeğinde farkında olan Ulu Önder'in direktifleri sonucunda yapılan çalışmalarla genç cumhuriyetin ekonomik yönden gelişebilmesi adına önemli adımlar atılır. Osmanlı döneminden kalan borçlar bitirilmeye başlanırken hem sanayide hem tarımda çağın gereklilikleri uygulanmaya başlanır. Dünyada yaşanan ekonomik buhranlara karşı ise, devletçi kalkınma planları hazırlanıp uygulamaya konulur. Bu arada 1930'ların sonunda iyice beliren büyük savaş belirtilerinin etkisi de hissedilir.

1939 yılının 1 Eylül günü itibariyle, genç cumhuriyetin ekonomik anlamda da güçlü olması için atılan tüm adımların karşısına çok büyük, o güne kadar görülmemiş, yani en büyük tehlike çıkar: İkinci Dünya Savaşı. Genç cumhuriyet artık, bu yok edici girdaba kapılmamak için fazladan didinmek zorundadır.

Savaş demek yoksulluk-yoksunluk demektir. Bu gerçek tüm bireyler ve toplumlar için geçerlidir. İnsanın ve toplumun-eşyanın şiirini en açık gerçekliğinde ve “anlam”ında yazmakla kendisini görevli sayan Orhan Veli Kanık, dönem Türkiye’si’nin küçük-normal vatandaşının şiirini yazmayı başarmıştır. Bu başarı, onun, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri tarihinde adının altın harflerle yazılmasını sağlamıştır.

Cumhuriyetin ilk yarısındaki Türkiye’nin gerçek insanını anlatan Orhan Veli Kanık’ın, ikinci büyük savaşın ekonomik zorluklarıyla ve yoksulluğuyla yaşamaya uğraşan Türk insanını anlattığı ilk önemli şiirleri, “Oktay’a Mektuplar” şiiri ve “Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesidir. “Oktay’a Mektuplar” şiirinin “III” (Ankara 6.1.38, Saat 10) başlığı altındaki, yani üçüncü kıtasındaki,

“Bir aydan beri iş arıyorum, meteliksiz. / Ne üstte var, ne başta.” (Kanık: 2015, sf. 203) dizeleri Garip şiirinin karakteristik özelliklerini taşıyan dizeler olarak, büyük savaş etkisinin daha da belirip yoksulluk gerçeğini fazlasıyla keskin biçimde hissettirmesiyle baş başa kalan sıradan-küçük vatandaşın açık ve tam anlamlı görüntüsünü okuyucuya sunar. Ne söz sanatına gerek duyulur ne de anlam oyunlarına.

Orhan Veli Kanık’ın “Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesi ise, Türk şiirine hem bir tip (Süleyman Efendi) kazandırır hem de Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılındaki ekonomik zorlukların topluma-vatandaşa doğrudan yansiyarak yaşam üzerinde yarattığı etkinin somutlaşmış durumlarını gösterir. Süleyman Efendi bu bakımdan, savaş yoksulluğunda, yürümeye-yaşamaya çalışan insanımızın temsilcisidir.

Özellikle Büyük Buhran olarak bilinen Amerika Birleşik Devletlerinde başlayan ve bütün dünyada etkili olan 1929 Krizinin etkisi ve savaş yıllarından ötürü 1940’lı yıllarda Türkiye ekonomisi olanakları son derece kısıtlıydı (Ünal, 2009: 72). Bu yıllarda yazılan eserlerin önemli bir kısmında bu yok(sul)luk resmedilmiştir.

“Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesinin birincisi 1938, ikincisi 1940, üçüncüsü 1941 yılında yazılmıştır. Her üç şiirde de ikinci büyük savaşın (İkinci Dünya Savaşı) getirdiği ekonomik zorluklar ve cumhuriyetin yoksul vatandaşının görüntüleri sunulur. Kitabe-i Seng-i Mezar üçlemesinin birincisinde, okuyucu Süleyman Efendi’yle tanışır.

“Hiçbir şeyden çekmedi dünyada / Nasırdan çektiği kadar; / Hatta çirkin yaratıldığından bile / O kadar müteessir değildi. / Kundurası vurmadığı zamanlarda / Anmazdı ama Allahın adını, / Günahkar da sayılmazdı. / Yazık oldu Süleyman Efendi’ye” (Kanık: 2015, sf. 45)

Daha önceki paragrafta Süleyman Efendi’nin yürümeye çalışmasından söz etmiştik. Dizelerde görüyoruz ki, Süleyman Efendi yürürken de acı çeker. Çünkü, ayakkabısı ayağına vurur ve ayaklarında nasır oluşur. Bu yüzden, her adımında acı çeker. Genç cumhuriyet, ekonomik kalkınması için fazlasıyla savaşırken, Kitabe-i Seng-i Mezar’ın birincisi 1938’de yazılır. Yani, yaklaşan büyük savaşın ekonomik bunalımının içinde. Süleyman Efendi’nin ayağı nasır tutar. Çünkü, yeni ve rahat bir ayakkabı alacak parası yoktur. Süleyman Efendi’nin “güzellik-çirkinlik” gibi bir meselesi ise zaten yoktur. Öncelik; güzele-çirkinliğe aldırılmadan “aç kalmamaya, giyinik kalmaya” çalışmaktadır. Süleyman Efendi’nin “çirkin yaratıldığına üzülme” lüksü olamaz. Ayağı acıdığına; Allah’ın adını anar, belki de dua eder. Onun sürekli duayla veya vecd-inziva halleriyle Allah’tan bir an bile kopmama düşüncesi de olmaz. Buna karşın, “Günah işleyecek kadar parası olmadığı” için de günahkar sayılmaz. Süleyman Efendi’nin sevap-günah gibi dini unsurlar ve metafizik üzerine derin düşünecek durumu yoktur. Her şeyiyle bu yaşanan dünyadadır. “Yüzünü yaşanan dünyaya dönen bu insanın yapıp ettikleri, kendi yolunu açmak içindir. Metafizik yükü bir hayli hafifleyen özne, hayatını sevap ve günah ekseninden daha çok geçim galesiyle tamamlar.” (Özcan: 2004, 136) Ezici yoksulluk içinde kendi yolunu açmak için, nasırlı ayaklarını acıta acıta yürümeye çalışan Süleyman Efendi, bu halinde hiçbir değişiklik olmadan ölür. Şair ona o kadar acır ki, “öldü” diyemez. “Yazık oldu” der.

Süleyman Efendi bütün yoksulluğuyla-yoksunluğuyla genç cumhuriyetin bir gerçeğidir ve “Gerçek bizzat güzeldir veya güzel olması bile insan için son derece önemlidir. Onu süslemeye ve değiştirmeye lüzum yoktur. Şairin vazifesi, duyduğunu ve gördüğünü hiç bozmadan açık ve sade bir şekilde ortaya koymaktır.” (Kaplan: 2015, sf. 119) Orhan Veli Kanık bu bakımdan, görevini iyi yaparak, genç cumhuriyetin yoksul vatandaşını tüm ve açık gerçekliğiyle okuyucuya sunar. Süleyman Efendi, Tanpınar’ın işaret ettiği gibi, sadece yaşanan gerçek hayatın işleminden geçerek başka hiçbir üstünlüğe-aşkınlığa bulaşmadan, yoksulca var olmakla yetinen bir kahramandır.

“Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesinin ikinci şiirinde, Süleyman Efendi’nin basit yaşamının öyküsü anlatılmaya devam edilir. “Garip” çizgisinin keskin hatlarıyla çizilen yoksulluk gerçeği, okuyucunun her anını kaplamayı sürdürür.

“Mesele falan değildi öyle, / To be or not to be kendisi için; / Bir akşam uyudu; / Uyanmayıverdi. / Aldılar, götürdüler. / Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü. / Duyarlarsa öldüğünü alacaklılar / Haklarını helal ederler elbet. / Alacağına gelince... / Alacağı yoktu zaten rahmetlinin.” (Kanık: 2015, sf. 46)

Yoksul bir kişinin basit bir yaşamı olur. Amaç, günlük ihtiyaçlarını karşılayabilmektir. “Olmak ya da olmamak” sadece “Hamlet” gibi zengin-statü sahibi, hatta devlet sahibi seçkin sınıfın bireylerinin sorunu olabilir. Devir ise “Hamlet”lerin değil, Süleyman Efendilerin devridir. Süleyman Efendi yoksulluk içinde yaşamaya çalışır, bir gece ölüverir, cenaze namazından sonra gömülür. Alacaklıları ise haklarını helal ederler. Yaşayabilmeye yetecek kadar basit alacakların lafı edilmez. Süleyman Efendi’nin alacaklıları da öyle büyük şirket sahibi, tüccar karakterler olamaz. Çünkü onlar, Süleyman Efendi gibi sade-yoksul vatandaşlarla muhatap olmazlar. Savaş yıllarının vatandaşları yoksul çoğunlukken, türedi vurguncuları ve zenginleri mutlu azınlıktır. Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı Türkiye’si, bu durumun en net görüntülü aynasıdır. İkinci Dünya Savaşı Türkiye’si’nin yoksul vatandaşı Süleyman Efendi’nin herhangi bir alacağının bulunmayışı, ikinci şiirden üçüncü şiire geçişteki kıvam noktasıdır.

“Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesinin son şiiri, Süleyman Efendi’nin öyküsünün son bölümüdür. Şair, ondan geriye kalanları anlatılır.

“Tüfeğini deppoya koydular, / Esvabını başkasına verdiler. / Artık ne torbasında ekmek kırıntısı, / Ne matrasında dudaklarının izi; / Öyle bir ruzigar ki, / Kendi gitti, / İsmi bile kalmadı yadigar. / Yalnız şu beyit kaldı, / Kahve ocağında, el yazısıyla: / “Ölüm Allahın emri, / Ayrılık olmasaydı.” (Kanık: 2015, sf. 47)

Yoksul Süleyman Efendi’nin bir tüfeği, bir matarası, bir ekmek torbası ve giysisinden başka hiçbir eşyası bulunmaz. O öldükten sonra giysisi başka bir yoksula verilir. Dönemin zor ekonomik şartlarında yaşamaya çalışan Süleyman Efendi’nin ismi, yok edici bir rüzgar özelliğindeki yoksulluk içerisinde silinir. Geriye kalan, zor şartlar ve yoksulluk içinde yaşamaya çalışanlar adına yazılan iki dizedir: “Ölüm Allahın emri, / Ayrılık olmasaydı.”

Son iki dize, Süleyman Efendi’nin her zorluğa karşın insani özünü korumaya çabaladığını gösterir. O da birini sevmiştir, aşık olmuştur. Sevgi hissettiğine göre, kendi yaşamı gibi, basit hayaller kurması da yüksek olasılıktır. İkinci Dünya Savaşı yılları ve yoksulluğu insanı ezerken, Süleyman Efendi, farkında olmasa da bir önemli savaş daha vermiştir: İnsan kalabilmenin savaşı.

Orhan Veli Kanık’ın “Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesi hem İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesi hem de savaş yıllarının getirdiği ekonomik zorluklar ve yoksulluğun şiiri olması bakımından Orhan Veli’nin sembol şiirlerindedir. Orhan Veli Kanık’ın bu özellikteki bir başka şiiri de “Bedava” şiiridir.

“Bedava yaşıyoruz, bedava; / Hava bedava, bulut bedava; / Dere tepe bedava; / Yağmur çamur bedava; / Otomobillerin dışı, / Sinemaların kapısı, / Camekanlar bedava; / Peynir ekmek değil ama / Acı su bedava; / Kelle fiyatına hürriyet, / Esirlik bedava; / Bedava yaşıyoruz, bedava.” (Kanık: 2015, sf. 126).

Ekonomik bunalımı kalem darbeleriyle hissettiren Kanık’ın, Bedava şiirinin yayınladığı tarih, 15.4.1949’dur. Yani, İkinci Dünya Savaşı’nın bitmesinden 4 yıl sonra. Ancak, onun getirdiği

ekonomik zorluklar kolayca atlatılamamıştır. Kanık bu durumu “tutsaklık-özgürlük sorunları ve ödenen bedeller” gerçeğiyle bütünleştirerek yerelden evrensele bir çizgi de yakalar.

Yoksulluk olgusu, bireylerin temel gereksinimlerini karşılayamama durumu olarak karşımıza çıkmakta, söz konusu olgu dar ve geniş olmak üzere iki farklı versiyon ile ifade edilmektedir. Dar anlamda, açlıktan ölme ve barınacak yerinin olmaması şeklinde ifade edilirken, geniş anlamda gıda, giyim ve barınma gibi olanakların yaşamlarını devam ettirmek için yeterli olmasına rağmen toplumun genel düzeyinin gerisinde kalınması şeklinde açıklanmaktadır (Ensari, 2010: 9).

Yoksulluk sadece iktisadi bir olgu değildir. Kalkınma iktisatçısı Amartya Sen'e göre yoksulluk, belirli bir asgari kabiliyeti idame ettirememesi durumu olarak ifade edilmektedir (Öztürk ve Çetin, 2009: 2664). Bu bağlamda "bedava" yokluk ikliminde artı değer yaratmakta ve eserlere yansımaktadır.

Bedava elde edilen her eşya ya da ihtiyaç malzemesi, pek çoğumuzun hoşuna gider. Orhan Veli Kanık'ın “bedava”sı ise bu gerçeğe ironik bir genişlik kazandırır. Normal bir insanın yaşamında “soluk almak, yemek, içmek, hareket etmek” gibi durumlar, zaten var olması gereken, aslında söz etmeye gerek bile olmayan insani durumlardır. Ancak; kendisinden önceki yüzyılların birikiminin en zorlu-marjinal görüntülerini sunan 20. Yüzyıl, ekonomik gelişmelerin acımasız gerçekliğinde fiyat biçilen insani ihtiyaçların aynasıdır. Lüks sosu bulaştırılan insani edimler, yoksul çoğunluğun ulaşamayacağı zirvelerde barındırılır. Garip akımının merkez aldığı bu çoğunluğu oluşturan yoksul vatandaş; yağmurda çok ıslanır, çamurda yürümek zorunda kalır. Otomobilin sadece kapısına dokunabilir, sinemadan içeriye giremez. Çünkü; parası yetmez, belki de yoktur. Karnını doyurmak istiyorsa, hiç yoksa, peynir ekmek gibi her yerde bulabileceği yiyeceklere verebilecek parası olmalıdır. “Özgür olmak” istiyorsa “canı” para yerine geçebilir. Esaret istiyorsa onu “bedava” alabilir. Özetle, yoksulun yaşam mücadelesi hiç de “bedava” değildir.

Orhan Veli Kanık'ın, dönem yoksulluğunu anlatan bir diğer karakteristik şiiri ise, “Delikli Şiir”dir. “Kitabe-i Seng-i Mezar” üçlemesi ve “Bedava” şiirlerinden daha küçük bir şiir olan “Delikli Şiir”, şairin ölümünden bir yıl sonra (1951) yayınlanmıştır. Buradan anlaşılıyor ki, şiir, Garip akımının etkili olduğu yıllarda yazılmıştır. 4 dizelelik bir şiir olan “Delikli Şiir”, trajikomik niteliklidir:

“Cep delik cepken delik / Yen delik kaftan delik / Don delik mintan delik / Kevgir misin be kardeşlik” (Kanık: 2015, sf. 147).

“Delikli Şiir” çok eskiyen elbiselerini değiştiremeyecek, hatta onlara yama yapamayacak kadar yoksul bir insanın “gerçek”liğini esprili bir dille anlatır. Yoksulluk büyük-yıkıcı bir gerçek olarak, Kanık neslinde bir boşluk duygusu yaratırken, Orhan Veli ve arkadaşları bu boşluğun baskısını “gülünçle” hafifletmeye çalışmışlardır. “Orhan Veli ve arkadaşları, kendilerini yıkılmış bir toplumun ve dünyanın ortasında büsbütün boş, avare, hatta gülünç buldular.” (Kaplan: 2004, sf. 120). İşsiz insan en azından iş bulana kadar “avare” dolaşır ve yoksulluğun acı gerçeğiyle iç içedir. Çifte bunalımın eziciliğine karşı, Kanık ve arkadaşları “ironi ve esprî”yi silah olarak seçmişlerdir. “Delikli Şiir” bu silahların en doğru kullanıldığı şiirlerden biridir.

Orhan Veli Kanık'ın Kendi Dönemindeki (1930'ların Sonları ve 1940-1950 Arası) “Ekonomik Zorluk-Yoksulluk” Temalı Diğer Şiirleri

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti yeni kurulan her ülke gibi ekonomik anlamda bir dizi sorunla karşı karşıya kalmıştı. Yaşanan Dünya Savaşı bir yana 1929 yılında yaşanan ve bütün Dünya'yı etkisi altına alan Büyük Buhran Türkiye ekonomisini de derinden yaralamıştı. Bütün Dünya ülkelerinde yaşanan iktisadi, siyasi krizler ve savaş atmosferinin semeresi yok(sul)luk olarak gün yüzüne çıkmıştır. Hiç şüphe yok ki bu dönemde yaşayan şairler ve şiirleri bu nedretten payına düşeni almıştır.

Orhan Veli Kanık'ın şiirlerinde de yaşadığı dönemin iktisadi sorunları hissedilmektedir. Özellikle yok(sul)luk teması ön plana çıkmaktadır.

Garip (Birinci Yeni) Şiir Hareketi'nin kurucusu ve sürekli savunucusu Orhan Veli Kanık'ın; yoksul-küçük çoğunluğu merkeze aldığı ve Garip şiirinin bütün özellikleriyle, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, savaş sırasında ve savaş sonrasındaki Cumhuriyet Türkiye'sinin

ekonomik-iktisadi durumunu sunduğu 3 sembol şiirin dışında, yine bu konularla ilgili başka şiirleri de vardır.

Yoksulluk, beşeri ihtiyaçlar olgusuna dayanır. İnsan sosyal bir varlıktır ve bu nedenle fiziki varlığını idame ettirmesi için gerekli olan beslenme ihtiyacının yanı sıra giyim, barınma, eğitim, sağlık, kültür, ortak yaşama, dinlenme, estetik ve buna benzer sosyo-kültürel ihtiyaçları olan bir varlıktır (Aktan ve Vural, 2002: 2). Bu yokluğu anlatan şiirlerden biri olan “Festival” şiiri, İkinci Dünya Savaşı Türkiye’si’nin ekonomik zorluklarının göstergeleriyle örülüdür:

“Ekmek karnesi tamam ya, / Kömür beyannamesi de verilmiş; / Düşünme artık parasızlığı; / Düşünme yapacağın yapıyı; / El tutar, ömür yeter; / Yarına Allah kerim; / Dayan hovarda gönüm!” (Kanık: 2015, sf. 64)

Karneyle dağıtılan ekmek, şeker vs. ve gaz-kömür kuyrukları, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Türk vatandaşının sınıdığı yaşam uğraşlarından biridir. En temel ihtiyaçların karşılanması için kullanılan malzemelerde dahi kısıtlamaya gitmek, dönemin ekonomik şartlarının ne denli zor olduğunu ispatıdır. Şair bu ispatı vurgularken, içine düştükleri baskıcı boşlukla baş edebilmek için, bu zorlu durumla alay eder. Ekmeği karneyle almış, kömür için sınırlama getirilmiş ya, gerisi önemli değildir. Parasızlık, ev yapma önemli değildir. Savaş ve yoksulluk, nasıl olsa, o evi de yıkabilir. Bu kadar zorlu bir durumu protesto etmek isteyen şair, ironiyi kullanmıştır. “Festival” şiirinin yayınlanmış yılı yazılmamakla birlikte, şiirin yazılış-yayınlanış yılının 1940’lar olduğu güçlü bir ihtimaldir.

Orhan Veli Kanık; basit yaşamı olan sıradan insanların “basit” hayallerini de tüm netliğiyle gösterebilen şairlerimizdendir. “Altındağ” isimli şiirinde, bir genç kızın ve bir lağımıcının kurduğu “güzel yaşam” hayallerini apaçık anlatır. Bu şiirin de yazılış-yayınlanış tarihi yazılmamıştır.

“Biri bir koca görür rüyasında: / Yüz lira maaşlı kibar bir adam. / Evlenir, şehre taşınırlar. / (...) / Şen Yuva apartmanı, bodrum katı. / Kutu gibi bir dairede otururlar. / Ne çamaşıra gidilir artık, ne cam silmeye; / Bulaşıksa kendi bulaşıkları. Çocukları olur, nur topu gibi; / Elden düşme bir araba satın alınır. / Kızılay Bahçesi’ne gidilir sabahları; / Kumda oynasın diye küçük Yılmaz, / Kibar çocukları gibi.” (Kanık: 2015, sf. 109)

Orhan Veli Kanık bu şiire başlamadan önce Altındağ hakkında bilgi verir: “Altındağ, Ankara’nın arka tarafında kurulmuş büyük bir fakara mahallesidir.” Bu bilgi, şiirin içeriğiyle ilgili bir ipucudur. Genç kız, hikayesi anlatılan bu fakir mahallenin ilk temsilcisidir. Onun rüyasında; küçük bir memurla evlilik, “Şen Yuva” apartmanının bodrum katında küçük bir daireleri vardır. Gerçek hayatındaysa, muhtemelen, bir gecekonduda-eski evde oturmaktadır. Rüyasındaki “Şen Yuva” apartmanı ve bodrum katı-küçük daire, çok zengin olmamakla yetinebileceğinin ilk işaretidir.

Gerçek hayatında; para kazanabilmek-yaşayabilmek için, başkalarının çamaşırlarını ve bulaşıklarını yıkamak zorunda olan genç kız, rüyasında sadece kendi bulaşıklarını yıkayacağı günleri görür. Küçük umutlarını görür. Evlerinden biraz uzak yerlere gidebilmek için eski bir araçları olsun ister. İsmi “Yılmaz” koydukları çocuklarını Kızılay Parkı’na götürüp iyi vakit geçirmek ister. “Yılmaz” bir bakıma, küçük ama umutlu geleceğin simgesidir. Genç kızın rüyası, Altındağ’daki bütün genç kızların ve erkeklerin rüyasıdır.

“Altındağ” şiirinde sözü geçen fakara mahallesinin ikinci temsilcisi, lağımıcıdır. “Pisliklerle” uğraştığı işiyle “ekmek parası” kazanmaya ve yaşamaya çalışan lağımıcı, rüyasında, kendisini bir hamamda görür:

“Lağımıcının hamam rüyasıdır, / Rüyaların en güzeli. / Uzanır yatar göbek taşına; / Tellaklar gelip dizilir yanbaşına. / Biri su döker, / Biri sabunlar; / (...) / Lağımıcı, / Pamuklar gibi çıkar dışarı.” (Kanık: 2015, sf. 109)

Lağımıcı, Orhan Veli Kanık’ın Türk şiirinde yapmak istediği devrimin sembolü olan “Süleyman Efendi” tipinin “Garip” kardeşlerindedir. Toplumun bir parçası olan, ancak çoğu zaman fark etmediğimiz lağımıcılar, kendilerini bize fark ettirdiklerinde, yüzümüz genellikle buruşur. Çünkü, yaptıkları iş herhangi bir insanın kolay kolay yapamayacağı bir iştir. Ancak lağımıcılar “yaşayabilmek-karnını doyurmak” için ekmeğini pis çukurlardan çıkarmak zorundadır. Geleneksel

şiiirin “muhteşem” karakterlerinin tam tersi olan “Garip” karakterleri, şiiirin ayaklarını yere bastırır. Orhan Veli Kanık, söz-anlam sanatlarıyla yükseltile şiiiri yakasından tutup gerçek hayata indirir.

“Altındağ” fukara mahallesinin bir parçası olan “Lağımçı”, geçinmekte çok zorlanmayan bir insana göre, lüks olmayan istekler-normal yaşam istekleriyle örülü bir rüya görmüştür. İşi gereği pislikler içinde çırpınan “Lağımçı”, hamamda yıkandığı-temizlendiği anların rüyasını görür. O, ne saraylar içinde yaşamının ne de paralar saçmanın rüyasını görür. Tek hayali, hamama gidebilecek kadar para kazanıp-biriktirip orada temizlenmektir. Altındağ şiiirinde “Genç Kız”ın sarayı “Şen Yuva” apartmanının bodrum katındaki küçücük daireyken, “Lağımçı”nın sarayı hamamdır. Geçinmekte çok zorlanmayan insanların normali, Altındağ ahalisinin lüksüdür. Bu ahali 1940’lı-1950’li Türkiye’nin büyük bir gerçeğidir. Orhan Veli Kanık, Altındağ ahalisinin yabancıları olmayanlarının şiiirini, “Garip” damgasını vurarak yazar ve Türk şiiirinde silinmez izler bırakır.

Orhan Veli Kanık; yaşadığı dönemdeki ekonomik zorlukların ve yoksulluğun vatandaşı-toplumu etkilemesiyle örülü şiiirlerini yazarken, bazı hayvanları da kullanmıştır. “Bozuk düzen” üzerine yazdığı “Pireli Şiiir” dikkat çekicidir. “Pireli Şiiir” 1949 yılında yayınlanmıştır.

“Bu ne acaip bilmece! / Ne gündüz biter, ne gece. / Kime söyleriz derdimizi; / Ne hekim anlar, ne hoca. / Kimi işinde gücünde, / Kiminin donu yok kıçında. / (...) / Kimi katip olur, yazı yazar; / Kimi sokaklarda dilenir. / Kimi kılıç takar böğrüne; / Kimi uyar dünya seyrine: / (...) / Bu düzen böyle mi gidecek? / Pireler filleri yutacak; / Yedi nüfuslu haneye / Üç buçuk tayın yetecek?” (Kanık: 2015, sf. 130)

Kanık bu şiiirinde, hem kendi neslinin düştüğü boşluktan kurtulmanın yollarını arar. Ancak, bundan kurtulmak zordur. Çünkü, düzen bambaşka bir düzendir ve bu düzen hem bireye hem topluma bastıkça basar. Özellikle, geçim sıkıntısı-yoksulluk çekenlerin durumu daha da kötüdür. Bu insanlar “pireler” kadar çoğunlukken, mutlu zenginler “filler” kadar azınlıktadır. “Pireli mutsuz çoğunluk” azalmazsa, yani toplumun ekonomik durumu daha da zorlaşırsa, “filler”in “pireler” tarafından yutulma olasılığı artar. “Fransız İhtilali”, “Ekim Devrimi” gibi büyük olaylar, burada, aklımıza hemen gelir. Kanık bunları düşündürtürken *“Kiminin donu yok kıçında. / Kimi sokaklarda dilenir. / Yedi nüfuslu haneye / Üç buçuk tayın yetecek?”* diye yazdığı dizeleriyle büyük gerçeği bir an bile gözümüzden kaçırmaz.

Kanık’ın bu şiiiri, Garipçilerin etkilendikleri Sürrealistlerin ve Dadaistlerin bilinçaltına göndermeler yaptıkları “otomatik yazı” anlayışlarını da hatırlatan dizeler barındırır.

“Karışık bir iş vesselam. / Deli dolu yazar kalem. / Yazdığı da ne? Bir sürü / İpe sapa gelmez kelam.” (Kanık: 2015, sf. 130). Kanık bu dizeleri de şiiirinin bütününe katarak, bozuk düzeni, alaycı bir dille eleştirmiştir.

Orhan Veli Kanık’ın; toplumu zor durumu-yoksulluğu üzerine, hayvan karakterler üzerinden yazdığı diğer iki şiiiri, “Kuyruklu Şiiir” ve “Cevap” şiiirleridir. “Kuyruklu Şiiir” 1949, “Cevap” şiiiri 1950’de yayınlanmıştır. “Kuyruklu Şiiir”de bir sokak kedisi bir ciğercinin kedisine seslenir:

“Uyuşamayız, yollarız ayrı; / Sen ciğercinin kedisini, ben sokak kedisini; / Senin yiyeceğin, kalaylı kaptaki; / Benimki aslan ağzında; / Sen aşk rüyası görürsün, ben kemik. / Ama seninki de kolay değil, kardeşim; / Kolay değil hani, / Böyle kuyruk sallamak tanrının günü.” (Kanık: 2015, sf. 136).

Burada sokak kedisi, ekmeğini taştan çıkararak ve yaşayabilmek için sürekli didinen yoksul çoğunluğu temsil eder. Yemeğini zorlukla elde eder, zor şartlarda yaşar. Lüksün-aşkın-rahatın rüyasını göremez. Ancak “kemiğin” rüyasını görür. Döneminin zorluğunun farkında olup, ciğercinin kedisini “başkalarının sırtından geçinmekle, yalalak yapıp çıkarını düşünmekle” suçlar. Ciğercinin kedisinin sürekli kuyruk sallaması bunları düşündürtür. Ciğercinin kedisini ise “Cevap” şiiirinde sokak kedisine yanıt verir:

“Açlıktan bahsediyorsun; / Demek ki sen komünistsin. / Demek bütün binaları yakan sensin. / İstanbul’dakileri sen, / Ankara’dakileri sen... / Sen ne domuzsun, sen!” (Kanık: 2015, sf. 137).

Orhan Veli Kanık, toplumun zor durumu ve açlık konularını dile getirenlerin komünistlik kılıfıyla suçlandığı bir dönemde yaşamıştır. Onun döneminde Cumhuriyet Türkiye’sinin seçkin sınıfı ve yeni burjuvazinin temsilcileri İstanbul ve Ankara’da yaşamaktadır. Mutlu azınlığı oluşturan bu

insanlar, başlarına gelen her olumsuzluğa “yoksul çoğunluğun” sebep olduğuna inanırlar. Ciğerci kedisinin söylediği “*Demek bütün binaları yakan sensin. / İstanbul’dakileri sen, / Ankara’dakileri sen...*” dizeleri buna vurgu yapar. Bu vurgu, Orhan Veli’nin ironisine katkı sağlar. Orhan Veli, bu eşitsiz düzeni eleştirirken, hedef saptırıcı suçlamaları yine ironi ve alay örülü bu şiiriyle savuşturmayı amaçlar. Toplumdaki çarpıklıklar gösterilir.

Sonuç

Türk şiirindeki geleneksel anlayışı ve işleyişi yerle bir ederek büyük bir inkılap yapma amacıyla hamleler yapan “Garip-Birinci Yeni” şiir hareketinin en önemli ismi olan Orhan Veli Kanık, bu şiir hareketinin sürekli savunucusu olarak yazdığı şiirlerde kendi döneminin, yani 1941-1950 yılları arasındaki Cumhuriyet Türkiye’sinin bir şair vatandaşı olarak, gördüğü-yaşadığı ekonomik zorlukları ve yoksulluğu en açık ve gerçekçi yolla göstermeyi başarmıştır. Şiirlerindeki zarif haykırış Türkiye ekonomisindeki yok(sul)luk olgusunu net bir şekilde resmetmiştir.

O; şiirin ayaklarını yere bastırırken, “Süleyman Efendi” tipini Türk şiirine kazandırarak ekonomik zorluğun ve yoksulluğun pençesindeki genç cumhuriyetin insanını Türk şiirine yerleştirerek, edebiyat-toplum ilişkisine yeni açılımlar getirmiştir. Toplumun her noktasında “Süleyman Efendi”lerle karşılaşan Türk insanı, Orhan Veli’yi rahmetle ve sevgiyle yad eder.

KAYNAKLAR

Aktan, Coşkun Can, Vural, İstiklal Yaşar, (2002), Yoksulluk: Terminoloji, Temel Kavramlar ve Ölçüm Yöntemleri, Coşkun Can Aktan (Ed.), Yoksullukla Mücadele Stratejileri, Ankara: Hak-İş Konfederasyonu Yayınları.

Ensari, Sıdık (2010), “TÜİK’in Yoksulluk Analizleri Üzerine, Güncel Dergisi”, Yıl:24, Sayı:87, Nisan, http://www.finanskulup.org.tr/assets/maliyefinans/87/MFY-87_Siddik_Ensari_Yoksulluk_Analizleri.pdf

Kanık, Orhan Veli (2015), *Bütün Şiirleri*, Editör: Murat Yalçın, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (2004), *Şiir Tahlilleri 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Korkmaz, Ramazan-Özcan, Tarık (2005), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Editör: Dr. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, Ankara.

Özcan, Tarık (2004), “*Sultan Süleyman’dan Süleyman Efendiye İki Şiirin Metinler Arası İlişki Bağlamında Değerlendirilmesi*”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 14, Sayı: 2, Sayfa: 129-138, Elazığ-2004.

Öztürk, Mustafa, Çetin, Başak Işıl, (2009), Dünya’da ve Türkiye’de Yoksulluk ve Kadınlar, Journal of Yasar University, 3(11), ss.2661-2698.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazırlayan: Dr. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, İstanbul.

Ünal, Yenal, (2009), 1940-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Fiyat Artışları ve Bu Dönem Ekonomisinin Genel Görünümü Üzerine Bir İnceleme, Tarih Okulu, İlkbahar, Sayı: III, ss.69-107

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİR POETİKALARININ TOPLUMSALLIK BOYUTU

Yrd. Doç. Dr. Haluk ÖNER*

ÖZET

En köklü ve tarihsellik serüveni en uzun edebi tür olan şiirin de süreç boyunca toplumsal değişimin estetik kaydını tuttuğu söylenebilir. Şiir, bu kaydı mazmun, benzetme, analogi, imge, söylem, metafor, sözcük ve dizelerin yarattığı şiirsel atmosferin içinde eriterek kısaca yapısına uygun bir biçim ve söylemle tutmuştur. Bu bakımdan duygulardan anlatma biçimlerine; sözcük ve şekil tercihlerinden içeriğe kadar şiire dair her ayrıntının süreç içerisinde toplumsallık boyutuyla da değerlendirilebileceğini unutmamak gerekir.

Bu bildiride, Cumhuriyet dönemi Türk şiir poetikalarının toplumsallık boyutu, gelenek ve anlam üzerine düşüncelerden yola çıkılarak tespit etmeye çalışacaktır. Seçilen konunun genişliği ve makale türünün sınırlılığı göz önünde tutularak meseleye dönemler, akımlar, hareket bağlamında yaklaşılabilecek ve her anlayışın önemli şairleri üzerinde durularak genel bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, gelenek, anlam, poetika

SOCIOLOGICAL DIMENSION OF REPUBLIC PERIOD TURKISH POET POETIKAS

ABSTRACT

It can be said that poet which is the most essential and has longest historical adventure literate type also keep aesthetics record of sociological advance during periods. Poet keeps this record by melting it in the poetic environment which poetic theme, assimilation, analogy, image, discourse, metaphor, word and verses create, shortly with an appropriate shape and discourse to its structure. In respect to this, it shouldn't be forgotten that every poetic detail from feelings to phraseology, from word and shape preferences to content can be evaluated by sociological dimensions in the period. This notice will try to determine the sociological dimension of Republic period Turkish poet poetikas on basis of ideas over tradition and meaning. Issue will be approached in context of periods and movements by taking into consideration wideness of selected topic and limitation of essay type. A general framework will be drawn by focusing on the important authors of every ideology.

Keywords: Republic Period Turkish Poet, Tradition, Meaning, Poetika

Giriş

Edebiyatın ürettiği -kurmacalar, duygular, ayrıntılar barındıran- metin gerçekliği ile dış dünya gerçekliği arasındaki uyum, bu uyumun varlığına dair düşünceler, araştırmalar sosyal bilimlerde disiplinlerarası çalışmaların hareket noktalarından biridir. Metin gerçekliği ile sosyolojinin, tarihin, felsefenin metot ve verilerinin uyumluluğu, edebiyatın, bireylerin hayat ve duygularından cemiyetin tecrübe ve düşünme biçimlerine uzanan toplumsallık boyutunun ayrıntılarını da gösterir.

En köklü ve tarihsellik serüveni en uzun edebi tür olan şiirin de süreç boyunca toplumsal değişimin estetik kaydını tuttuğu söylenebilir. Şiir, bu kaydı mazmun, benzetme, analogi, imge, söylem, metafor, sözcük ve dizelerin yarattığı şiirsel atmosferin içinde eriterek kısaca yapısına uygun bir biçim ve söylemle tutmuştur. Bu bakımdan duygulardan anlatma biçimlerine; sözcük ve şekil tercihlerinden içeriğe kadar şiire dair her ayrıntının süreç içerisinde toplumsallık boyutuyla da değerlendirilebileceğini unutmamak gerekir.

Şiir türünün toplumsallık boyutu, diğer edebi türlerde olduğu gibi içerik odaklı bir yaklaşımla görülebilir. Ancak içeriğin tek başına şiirin toplumsallık boyutunu göstermeye yetmeyeceği, şiirin doğasına uygun içkinlikle yarattığı bütün çağrışımların, alt metin okumalarının, dizelerin, sözcüklerin

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

de toplumsallık boyutuyla anlam kazandığı söylenebilir. Bilhassa Cumhuriyet sonrası Türk şiir poetikalarına bakıldığında hemen bütün poetik yaklaşımların net tavırlar olarak –karşısında yahut yanında durup- şiirin sınırlarını çizerken değindiği ‘gelenek’ ve ‘anlam’ meseleleri poetikaların şiiri toplumsallık boyutuyla değerlendirdiğini gösteren işaretlerdir.

Poetika, Gelenek ve Toplumsallık

Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar biçiminde tanımlanabilecek "gelenek" kavramının tarih, sosyoloji, felsefe gibi sosyal bilimler disiplinlerinin ve zihinsel alanların penceresinden ‘norm, etik, değer, varoluş, anane’ gibi kavramların desteğiyle tanımlandığı, açıklandığı, yapıldığı görülür. Edebiyat bağlamında incelediğimiz zaman tanımın temelde aynı kalsa da nüanslarla değişikliğe uğratılabileceğini söylemek mümkündür. Edebiyatta gelenek kavramının tanımı, önceki nesillerden devralınan değer, biçim, söyleyiş ve içeriğin sonrakilerce de devam ettirilmesi olarak inceltilir. Bütün bu tanımlamaların insandan cemiyete yahut bireyle cemiyetin ilişkisi bağlamında yapıldığına; ‘toplum’ kavramının tarihsellik, ‘yenileşme’ düşüncelerinin üretme yahut bozma bağlamıyla zemine oturtulduğuna dikkat edilirse ‘gelenek’ kavramının önemi pekiştirilir.

Türk şiirinde özellikle Tanzimat ve Cumhuriyet sonrası dönemlerde ‘gelenek’ kavramının bir sorunsal olarak gündeme geldiğini söylemek yanlış olmaz. Toplumsal değişimin gerekliliği olarak geleneğin yıkılması bazen de yenilenmesinin şart olduğuna dair geliştirilen düşüncelerin kalıp bir anlayışla yerleşmesi gelenek kavramını, toplumun ve şiirin gündeminde tartışmaların odağına yerleştirir. Yeni Türk şiirinin süreç içerisinde ne zaman başladığı değilse de ne kadar devam ettiği sorusuna cevap vermek kolay değildir. Cevabı bulmayı zorlaştıran yahut bizi birden fazla cevaba götüren nedense toplumsal değişimin yansıma alanlarından biri olan şiirin bu hızlı değişime verdiği anlık tepkilerdir. Zira mazmunlarını içkinleştiren ve ilhamını dini öğretilerden alan Divan şiiri geleneğini, Batı'dan gelen anlayışlarla eleştiren Tanzimat kuşağı şairlerinin de; Ayşe Fatma edebiyatından bıkıp öz şiire ulaşacaklarına dair ilanlar yayımlayan Yedi Meşalecilerin de; biçimsel olarak dar kalıplara sığamadıkları için bütün şiir kurallarını kaldıran Garipçilerin de, *Yeni Türk Şiiri*¹ adıyla kitap yayımlayan 80 Kuşağı şairlerinin de yeni Türk şiirinin birer parçası olduğunu unutmamak gerekir. Türk şiirinde "yeni" kavramının tarihsel ve toplumsal karşılığını bulmak, bu çizgide bir tanımlama yapmak yerine süreç içerisinde güncellenen bir yenileşme ve toplumsallaşma anlayışından bahsedilebilir. Bu tarihin başlangıç noktasına Tanzimat dönemi koyulurken sürecin son halkası olarak günümüz şiiri düşünülebilir.

Türk şiirinde "yeni" ya da "yenileşme" kavramını geleneğe bakış sorunsalından değerlendirmek, toplumsal değişimin estetik izlerini sürmek anlamına da gelir. Çünkü şiirde yaşanan değişimlerin temelinde bireysel ve toplumsal değişimlerin yarattığı bütünlüklü etkiler vardır. Şiir bu etkilerin estetik yansıma alanlarından biridir. Edebiyat tarihinde yapılan tasniflerde gelenek kavramına bakış, şiir akımları, topluluk ya da hareketlerinin genel özelliklerini ortaya koymada temel referans noktalarından biri olduğu gibi şiirin toplumsallık boyutuna da işaret eder. Yukarıda bahsettiklerimiz dışında heceyle şiir yazma geleneğini devam ettiren Milli Edebiyatçı ve Beş Hececiler, geleneğe dayanarak modern şiir yaratmış Yahya Kemal ve bu zincirin devamı olarak görülebilecek Ahmet Hamdi Tanpınar, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz gibi şairler, folkloru şiirin söylem gücünü kıran bir düşman olarak gören İkinci Yeniciler, poetikalarının omurgasını geleneğe dayandırmaya çalışan Hisarcılar gibi edebiyat tarihi tasniflerinde bir edebi hareket ya da akım olarak görülen bütün anlayışların gelenek kavramına bakışı, bu oluşumların toplumsallık meselesine bakışını da gösteren asli unsurdur.

Poetika, Şiirde Anlam Meselesi ve Toplumsallık

Poetika, şairin yaşadığı dönemin koşullarını benimsemesi ya da bu koşullara tepki vermesi; geçmiş duygusuna bakışı bağlamlarında değerlendirildiğinde bile şiirin yazıldığı döneme ait bir metin olduğunu gösterir. Şiirin anlamı/anlaşılması üzerine yürütülen düşünceler, toplumsallık boyutunu

¹ Metin Celal, *Yeni Türk Şiiri*, Çizgi Yayınları, İstanbul 1999

gösteren farklı bir perspektiftir. Şiirin anlamı üzerinden yürütülen poetikaların hiçbirinde anlam ve anlaşılma eylemleri birbirinden ayırıştırılmaz. Bu aynılaştırma ve algılama biçimi, şiirin ulaştığı ‘okur’ kimliğinin şiiri anlama boyutuyla metni yeniden inşa etmesi anlamına gelir. Şairler, akımlar, edebiyat iklimleri, poetikalarında anlam üzerine fikir yürütürken dolaylı yollardan sanatın toplumsallık boyutuna işaret eden ‘okur merkezli’ sürecin bir parçası olurlar. Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı eserinde okurun metni anlamak için verdiği uğraşların metni açık bir yapıya dönüştürdüğünü ve metnin bu katkıyla tamamlandığını söyler: “... yapıt kasıtlı olarak izleyicinin tepkisini açıklığa yöneltmektedir. ‘Öneren’ yapıt, her seferinde izleyicinin hayal gücü ve duyarlılığının katkıları ile kendini gerçekleştirir. Her bir şiir okuyuşumuzda metnin dünyasına bağlılık ruhu ile uyum içinde olmaya eğilimli özel bir dünyamız varsa, öneriye dayandığı tartışmalı olan şiirler, metin izleyicinin özel dünyasını etkileme eğilimindedir. Metafiziksel niyetlerin ya da çökük ruh halinin ötesinde, izleme düzeneği bir çeşit ‘açıklık’ durumunu açığa vurmaktadır.”² Bu düşünce genelde edebiyatın özeldir şiirin bireyden topluma uzanan yapısal özelliğine de vurgu yapmaktadır. Metnin; farklı düşünceleri, duygulanmaları benimseyen okur profilleri ile buluşması sanatın toplumsallık boyutunu gösterir niteliktedir.

Şair, kendi şiirinin anlaşılıp anlaşılmamasına dair düşüncelerini dillendirirken bir yönüyle ‘okur’u şiirine paydaş yapıp yapmama konusundaki tercihini de gösterir. Başka bir yönüyle de anlam meselesinde şair edilgen, poetikayı ve şiiri okuyup anlam çıkaran okur etken rol üstlenir. Bu bakımdan şiirde anlam meselesine dair bütün görüşler, şiir anlayışlarının toplum düşüncelerini de gösterir. Anlamdan bahseden poetikalar, nitelikli okur kitlesi yaratma niyetinde midir? Şiirin niteliği konusunda hassasiyet göstermekte midir? Şairin nitelikli okur yaratma uğraşında oluşu, okur perspektifinden bir sınıfsal sorun yaratabileceği için bu düşünce şiiri toplumsallık boyutundan uzaklaştırır mı? Bütün bu sorular bir yana şiirde anlam üzerine yürütülen bütün düşünceler, şiir metninin, içeriğin ötesinde, bir yaklaşımla toplumsallaşma boyutlarından biridir.

Türk edebiyatında hemen her şiir anlayışı şiirin anlaşılmasına dair görüşünü beyan etmiştir. Bu beyanlar çoğunlukla ‘anlaşılır olma’ ile ‘kapalı şiir yazma’ söylemleri üzerinden temellendirilmiştir.

Cumhuriyet Döneminde Türk Şiir Poetikalarının Toplumsallık Boyutu

Cumhuriyet dönemi şiir poetikalarında ‘gelenek ve anlam’ üzerine düşünceler şiirin yapısal- içerik görünümünü ve toplumsallık boyutunu gösteren iki farklı alan olarak ayırışmamış çoğunlukla poetikayı besleyen ve birbirini tamamlayan unsurlar olarak bir arada verilmiştir. Bu nedenle şiir anlayışlarının gelenek ve anlam meselesine bakışını ayırıştırmak bütünlüğü bozan bir yaklaşım olacaktır.

Modern Türk şiirinin başladığı yerde duran **Ahmet Haşim** poetikasında şiirin toplumsallık boyutu ve topluma dair hassasiyetleri dile getirmesi konusunda oldukça mesafeli hatta bu bunu dışlayan bir yaklaşım sergiler. Ahmet Haşim’in poetikasının odağında ‘birey’in hassasiyetleri ve izlenimleri vardır. Anlam kaygısı taşıyanları ‘sanat mefhumunu taglit eden sanat memuru’na benzeten Haşim, “hâlbuki şair, ne bir hakikat habercisi, ne bir belagatli insan, ne de bir vazı-ı kanundur. Şairin lisanı ‘nesir gibi anlaşılmak için değil fakat duyulmak üzere vücut bulmuş, musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır.”³ sözleriyle şiiri önce duyulan bir sanat olarak gösterir. Şiiri ‘musiki’ye yaklaştırarak anlam boyutunu tali unsur olarak gösteren Haşim, şiirin anlaşılması konusunda Umberto Eco’nun yukarıda bahsettiğimiz ‘açık yapıt’ düşüncesine yaklaşır. ‘Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar’ başlıklı yazısında muhayyilenin şiiri tamamlayabileceğini, bu şekilde anlamın zenginleşebileceğini dile getirirken okuru; şiiri farklı katmanlarla anlayarak tamamlayan, böylece şiiri çok anlamlılığa uygun bir noktaya taşıyan paydaş olarak görür: “Mevzu, gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nim-şekil olarak

² Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Can Yayınları, İstanbul 2000, s. 71

³ Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”, *Bütün Şiirleri*, Haz: İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s. 6

ancak sezilir bir halde bırakılırsa muhayyile onun eksik kalan aksamını ikmal eder ve ona hakikatten bin kere daha müheyyiç bir vücut verir.”⁴

Türk şiirinin ‘Klasik’ ile ‘yeni’ arasındaki en önemli ve kuvvetli bağı olan **Yahya Kemal Beyatlı** poetikasında anlam meselesinden önce ‘gelenek’ anlayışını önemser. Onun poetikasında anlam, geleneğe bakışının tamamlayıcı unsuru olarak ‘deruni ahenk’ anlayışıyla yerleşir. Yahya Kemal’in geleneğe bakışı tarih, coğrafya, sanat üçgeninin birleştiği yerdedir. Tarih anlayışı; coğrafyanın topluma, sanata etkisi ve toplum hassasiyetleri; adeta bir duyguya dönüşen ‘mazi’ anlayışı, poetikasının bütünü oluşturur. Bu parçaları yoğuran en önemli harç da onun ‘gelenek’ üzerine düşünceleridir. Yahya Kemal Beyatlı şiirin ve toplumun tarihsellik anlayışından kopmadan yenilenebileceğini düşünür. Bu bağlamda onun şiir anlayışının temelinde gelenekten uzaklaşarak yeni bir söylem yaratmak değil -geçmiş hassasiyetini ihmal etmeden- geleneğin yeniden üretilmesi vardır. Aruz vezninden vazgeçmeyen ve Klasik şiir zevkini şiirin odağına yerleştiren şair, tarih anlayışını da kopmaya karşı çıkan bu bakışıyla oluşturur. Yahya Kemal Beyatlı’nın bu yaklaşımı yenilik arayışı çabalarının kendiliğinden bir ‘geçmiş’ yaratmasına bağlanabilir: “Süreklilik ve gelenekteki her derin kopma, yeni bir başlangıç arama aşamasında, geçmiş oluşmasına yardımcı olur. Yeni başlangıçlar, rönesanslar, restorasyonlar hep geçmişe dönüş, ondan destek alma biçiminde ortaya çıkarlar. Geleceği ürettikleri, yeniden kurdukları, kapsadıkları ölçüde geçmiş keşfederler.”⁵ Bu bağlamda şairin ‘*Ne harabî, ne harabâtîyim / Kökü mâzide olan âtîyim!*’ dizeleri hem poetikasının bir parçası olarak görülebilir hem de şiirinin ‘mâzi ve âtî’den yani toplumsal ve tarihsel arka plandan beslendiğini gösterir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında şiirde ‘dil, vezin, millilik’ odakları üzerinden yürütülen millileşme hareketinin devamcıları olan **Beş Hececiler**, şiir anlayışlarının toplumsallık boyutunu hem anlam hem gelenek üzerinden inşa ederler. Bu topluluk, anlam üzerinden şiirin toplumsallık boyutunu dil vurgusuyla gösterir. Kullanılan dil, Beş Hececilerin anlaşılır olma konusunda özel bir çaba içinde olduklarını göstermektedir. Bu topluluğun geleneğe bakışı, temelden yaşanan bir toplumsal değişimin de izlerini taşır. Zira bu şairler gelenek kavramını benimsemiş olsalar da Klasik Türk şiirini gelenek olarak benimsemek yerine halk şiiri ve kültürü penceresinden arkaik döneme uzanan bir anlayışı önceler. Vezin tercihleri de gelenek ve anlam anlayışlarını keşiştiren noktadadır. **Faruk Nafiz Çamlıbel**’in manzum poetika olarak değerlendirilebilecek “Sanat” şiiri de Beş Hececilerin gelenek anlayışını özetler niteliktedir: *Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken/ Yazılmamış bir destan gibi Anadolu’muz. /Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken/ Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz.*⁶ Halk kültürü ve motiflerini, geleneksel değerleri yaşatmanın öncelikli unsuru olarak gören **Bedri Rahmi Eyüboğlu**’nu da unutmamak gerekir. Bedri Rahmi, folklorik öğelerden beslenip, halk kültürünü şiirinin öncelikli esin kaynağı yapar ve gelenekten beslenen bu yerli çıkış noktasıyla evrensel değerlere ulaşmak ister.

Şiirde geleneksel unsurları biçimsel anlamda bir alışkanlık olarak devam ettiren (hece ölçüsüyle yazarak) saf şiir akımının şairleri toplumsal hassasiyetlerini bireyin iç dünyasının bir parçası olarak yansıttılar. **Ahmet Hamdi Tanpınar** şiirde anlam unsurunu ‘kapalılık’tan çok ‘derinlik’ olarak algılar ve derinliği kültürel perspektifi ihmal etmeden yakalar. Ahmet Hamdi Tanpınar biraz da bu derinliğin parçası olarak görülebilecek ‘gelenek’ anlayışını, bir ruh olarak gördüğü ‘geçmiş’le yaşatır. Onun şiirine rüya, musiki, hayal, zaman ve geçmiş kavramlarıyla girilebilir. Gelenek kavramını, kavramsal ve duygusal karşılığı olan kelimelerin dünyasından anlaması, Tanpınar şiirini bir kültür şiirine dönüştürür ki bu dönüşüm, ‘birikimli, nitelikli okur’unu da yaratmış olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirin biçimine dair tercihlerini gelenekten yana kullanır: “Bunların dışında şiirin yapısı yahut neticeye bizi vardırarak çalışmanın kendisi gelir. Bence şiir bir şekil meselesidir. Şekil her şeyden evvel dilin vezin ve kafiye ve şiire ait diğer kaideler yavaş yavaş bizde şahsî bir teknik haline gelirler. Ve dile bu sayede, evvelâ kendi sesimiz ve biraz da o yolla ve onunla beraber benliğimiz, iç hayat tecrübelerimiz girer.”⁷ Şiirde geleneği biçimsel unsurları devam ettirerek yaşatan Tanpınar,

⁴ a.g.e. s.12

⁵ Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s.36

⁶ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları-Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008

⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, Dergâh Yayınları, İstanbul 1996, s.352

şairin 'kendi sesi' ile birleşen –ki şairin kendi sesi aynı zamanda 'şimdi' demektir- geleneğin daha anlamlı olacağını da vurgular.

Necip Fazıl Kısakürek'in, şiirde 'fikir' unsurunu ön planda tutması, onun şiirde toplumsallık boyutunu ne kadar önemseydiğini gösterir. 'His ve fikir'in şiirin iki büyük unsuru olduğunu söyleyen Necip Fazıl, şiire, bu unsurları taşıması gerektiğine dair bir misyon yüklemiş olur ki bu durumda poetikasında anlam boyutuyla toplumsal hassasiyet kendiliğinden ön plana çıkar: "Şiir nescini ören iç ve dış unsurlar, onda, iki büyük ve ayrı vücuda yer verir: Kütük ve nakış... Kütük ve şiirin ana maddesi, his ve fikir yekûnundan ibaret muhtevası... Nakış da, bütün bu his ve fikir muhtevasının (ambalaj) zarafeti, (estetik) ve (fonetik) havası, giyim ve kuşam oyunu..."⁸ Nakış olarak adlandırdığı biçimsel unsurları da şiirinde ihmal etmeyen şair biçimsel yönleriyle geleneksel unsurları devam ettirir. Ancak bu unsurların yeni bir söyleme biçimi yahut anlam boyutuyla vermeyen şiiri de eleştirir: "Şiirde şekil ve kalıp, zatiyle şekil ve kalıp olarak haykırdığı 'ben buradayım' dediği nispette o şiir kötüdür. O zaman şiiri, gözlerindeki çukura alçı dökülmüş ve üzerine kömürle kaş, kirpik ve göz oturtmaya çalışmış bir iskelet kafasına benzetsek yanlış olmaz."⁹

Şiirin kaynakları dahası kaynaklardan beslenme metodu ile özgün bir şair olan **Asaf Halet Çelebi**, saf şiiri poetikasının odağına yerleştirdiği için geleneğe de saf şiirin izlerini arar. Şairin geleneği anlama biçimi, kendi anlayışının dolayısıyla 'şimdi'nin değerlerine göredir: "Ancak diğer şark şiirlerinde olduğu gibi hakiki şiirin örneklerini vermekle beraber ponlardaki saf şiir billurları ekseriya bir kasidenin, bir gazelin, bir şarkı veya diğer neviden bir şiirin köşelerine ilişik olarak kalıyordu."¹⁰ Onun poetikasının bir parçası da geleneği saf şiirde yeniden yoğurmak, bir anlamda yeniden üretmektir. Yoğurma, geleneğin biçimsel unsurları ile doğrudan ilgili değildir. Vezin ve kafiye'nin hâkim olduğu formal unsurlardan önce zihniyet ve yaşama bakış bağlamında benimsemek biçiminde algılanırsa Asaf Halet Çelebi'nin tasavvufi unsurları şiir içeriğinin önemli bir parçası haline getirmesi de anlamlı olur. "Vezin ve kafiye reçetelerinin itibarlığı meydanda. Her şiir için yeni bir şekil yaratma kudretini kendinde göremeyenlerin tesellisi... Fakat muhtevanın bu kadar çoğaldığı bugünkü şiiri basma kalıp tek şekil tatmin etmez."¹¹ Anlam meselesine de saf şiir penceresinden bakan şaire göre 'Anlamak izafi bir mefhumdur.' Asaf Halet Çelebi'nin şiirin nasıl anlaşıldığına dair düşünceleri katmanlı bir okur ve şair profili çıkarır. 'Yarı münevver' bir okurun şiiri anlama yolunda yanlış bir yol izleyebileceğini, 'sanatkar canbazlığını' anlamının şiiri anlamak olmayacağını söyleyen Asaf Halet, bu düşüncesiyle canbaz sanatkâr-hakiki sanatkâr; yarı münevver okur-münevver okur profillerini yaratmış olur. Bu ayrıştırma Ahmet Haşim'de olduğu gibi şairin şiir metinlerini açık yapıta dönüştürme arzusundan çok şiir ve derinlik birlikteliğini sağlama çabalarının sonucudur. Can Şen de Asaf Halet'in anlam ve gelenek meselesine bakışını Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in poetikalarıyla karşılaştırarak şairin şiire sadece mana ve gramer açısından bakılmasına karşı olduğunu, bunun anlamı dışlamak biçiminde düşünülmemesi gerektiğinin altını çizer.¹²

1940'lı yıllarda Türk şiirinde önemli kırılmalar yaratan **Garip** hareketi, biçim, içerik, söylem bakımından 'karşı' sözcüğünü adeta kavramsallaştıran ve bu kavramın bütün pratiklerini yansıtan bir yaklaşımla şiir anlayışını temellendirir. Geleneğe dair bütün unsurları reddederken gündelik hayat ve sıradan insanın varlığını şiire sokarak, 'humour'u kullanarak, dili şiirin sıradan bir uzvu haline dönüştürerek poetikasının toplumsallık boyutunu dengeler. Şiirde geleneksel unsurlara karşı çıkarken anlam üzerinden toplumsallığı yakalarlar. Garip şiirinin şiir geleneğine bakışını da tek perspektiften değerlendirmemek gerekir. Garipçilerin gelenek eleştirisi, kavramın zihinsel alanda anlaşılma düzeyindeki yüzeyselliği ve bunun tekrarlar, tek seslilik biçiminde pratiğe yansması esasına dayanır. Mısracı tercihlerin, benzetme ve mecaz gibi sanatsal unsurların, şiire has özel bir dil yaratma

⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1992, s. 479

⁹ a.g.e. s. 480

¹⁰ Asaf Hâlet Çelebi, "Benim Gözümle Şiir Davası", *Asaf Hâlet Çelebi*, Mustafa Miyasoğlu, MEB Yayınları, İstanbul 1994, s. 123

¹¹ a.g.e. s. 131

¹² Can Şen, *Vurma Kazmayı Ferhâd: Asaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Şahıslar*, Gece Kitaplığı, Ankara 2014, s.34

çabalarının, 'tedahül' anlayışının karşısında olmalarının temel nedeni, gelenek temsiliyeti olan bu pratiklerin sıradan hayatları ve insanları ihmal etmesi, dizenin şiirin bütününde olması gereken anlamı parçalayacak kadar önemsenmiş olmasıdır. Garipçilere göre dizenin geleneksel anlayışta bu kadar önemli görülmesi vezin ve kafiyeyi de şiirin öncelikli unsurlarına dönüştürmüştür. Garipçiler bu anlayışla gelenek reddiyesi yaparken şiirde 'güzellik'i sırf geleneğin bir parçası olduğu için reddetmemişlerdir. **Orhan Veli**'nin Tanzimat eleştirisi yaparken Klasik şiire yaptığı güzelleme de bu düşünceyi destekler: "Divan edebiyatının sadece kötü taraflarını devam ettiren ve güzelliğinden külliye mahrum bulunan Tanzimat edebiyatı da, aynı şekilde bu hadiselerden haberdar olamamıştır"¹³

Nazım Hikmet'in öncüsü olduğu toplumcu gerçekçi anlayış, sanatın toplumsallık boyutunu kimi zaman sanatın kendisinden daha mühim gördüğü için gelenek ve anlam meselesi bu anlayışın poetikasında, şiirin toplumsallığını gösteren boyutlar olmaktan öte zaten toplumcu olması gereken bütünlüklü bir dünya görüşünün parçalarıdır. Sanat bütün estetik söylemiyle toplumsal eleştiri ve hassasiyetlerin, ideal toplum tasavvurunun kurumsal temsiliyetini üstlenecek bir misyonla da var olabilir. Toplumcu gerçekçi poetika, geleneksel unsurları şiirin yapısal ve içerik odaklı varlığını devam ettiren asli unsur olarak görmekten öte bu unsurlara toplumsal/tarihi düşünme ve yaşama biçiminin dizelere yansımış örneği olarak bakar. Şiirin yapısal/içerik özellikleri, bu tarihselliğin ve zihni yapılanmanın estetik yansıma biçimleridir. 'Putları Niçin Kırıyoruz' yazısında Nazım Hikmet'in gelenek eleştirisi yaparken sanatı 'fikir ve cereyan' hareketi olarak adlandırıp Abdülhak Hamid Tarhan ve Mehmed Emin Yurdakul gibi şairleri birer put olarak görmesi, şiir geleneğinin önemli durakları olan bu şahsiyetlerin zihni, toplumsal hassasiyetleri gösterme biçimlerine, dillerinin eksik ya da yanlışlığına yapılan eleştiridir: "Mehmet Emin Bey'e gelince, şahsen kendisine hürmet ettiğimiz bu adam etrafında koparılan, daha doğrusu kopartılmak istenen fırtınaya hayret ediyoruz. Mehmet Emin Bey milli şair olabilir mi? Emin Bey'in kullandığı lisan bile Türkçe değildir. Emin Bey'in lisansı sahte, uydurma ve bizimle alakası olmayan yabancı bir lisandır."¹⁴

Nazım Hikmet'ten sonra Hasan Hüseyin, Ahmed Arif, Şükran Kurdakul gibi şairlerin toplumcu gerçekçi anlayışı aynı poetik/politik duruşla devam ettirdiğini görürüz. Toplumcu gerçekçiler 'gelenek' kavramını şiirin biçimsel sorunsalı olarak değerlendirmekten öte bir bütün halinde insan hak ve hürriyetlerini kısıtlayan sınırlılıklar olarak görmüş; eskimiş bir zihniyet alanı olması ve toplumsal yaşamda aksayan pratiklerin tarihselliği bağlamında eleştirmişlerdir.

İkinci Yeni hareketinin gelenek ve anlam meselesine bakışını yalnızca Cemal Süreya'nın 'Folklor Şiire Düşman' sloganıyla değerlendirmek, farklı çıkış noktalarıyla poetikalarını oluşturan şairlerine haksızlık olacaktır. İkinci Yenicilerin geleneğe bakışında bütünüyle bir ortaklık olmadığı gibi bu anlayışın geleneği bütünüyle reddettiği de söylenemez. İkinci Yenicilerin en mühim eğilimlerinden biri, gelenek dâhil bütün geçmişe; aşk dâhil her ayrıntısıyla şimdiye özetle şiire dair her unsura ironi, imge ve birey merkezli bakan bir söyleme biçimine sahip oluşlarıdır. Bu bakımdan İkinci Yeni şiirinde geleneğe dair bütün unsurlar, neredeyse çağdaşları olan Garipçilerin anlayışı da dâhil, varlığını göstermese de hissettirir. Cevat Akkanat *İkinci Yeni ve Gelenek* adlı çalışmasında Ramazan Kaplan'ın bu konudaki düşüncelerini aktarır "... İkinci Yeniyle Ahmet Haşim'in şiiri arasında -insanın iç dünyasının ele alınışı ve şiir dilinin kullanılışı yönlerinden- önemli bir yakınlık kurulabileceğini, büyük bir yanıyla tepki olduğu Garip şiirindeki nükte ve şaşırtmanın daha değişik bir ele alışla İkinci Yeni'de devam ettiğini, halk şiiri geleneğiyle de bağların iyice koparıldığını, ancak bazı şairlerce halk söyleyişine yer verildiğini belirtmek gerekir."¹⁵ İkinci Yeni şiiri 'birey'in yabancılaşma ve kaçış arzusunun, bölünmüşlüğü; humour anlayışından ironiye geçişin imge odaklı hikâyesidir. Bu anlayışın toplumsallık boyutu tam da humour anlayışını ironiye dönüştürme becerisini, birey'in toplum karşısında duruş biçimini gösterme noktasında başlar. Bütün bunlar geleneği algılama biçimini de fotoğraflar. İmgeyi şiirin öncelikli unsuru haline getirmelerini yalnızca şiir odaklı bir bakışla nedensellendirmek mümkün değildir. İmge kullanımında 'birey olma' arzusu;

¹³ Orhan Veli Kanık, *Edebiyat Dünyamız*, Haz: Asım Bezirci, Bilgi Yayınları, Ankara 1975, s.51

¹⁴ Nâzım Hikmet, *Yazılar: Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Cilt 1. Adam Yayınları, İstanbul 1996, s. 16

¹⁵ Cevat Akkanat, *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*, Okur Kitaplığı, Ankara 2012, s. 131

yaşamı, 'öteki'ni birey penceresinden anlatma ısrarı ve mücadelesi de etkili olmuştur. İmgenin şiirin omurgası haline dönüştürülmesi ile Türk toplumunun modernleşme süreci karşılaştırıldığında İkinci Yeni poetikası daha anlaşılır bir zemine oturtulabilir. Aynı bağlamda İkinci Yeni şiirinin toplumsallık boyutu değerlendirilirken, topluma duyarlılık göstermeme biçiminde değil bu hassasiyetleri şiirin bütün unsurlarında yaptıkları gibi imgenin ardında gizleme anlayışı öne çıkarılmalıdır.

İkinci Yeni şairlerinin şiirde anlam meselesine yaklaşımını, bu şairlerin aldığı eleştiriler üzerinden de yorumlayan Alaattin Karaca, hareketin öncelikle kendisini eleştiren kalıp düşüncelerin karşısında durarak geleneği yıktığını söyler: "Karşılarında kökleşmiş bir geleneksel, egemen poetik iktidar vardır. Bu poetik iktidar, yansıtmacıdır; şairi yalnızca edilgen bir yansıtıcı nesne olarak görür, doğanın, us ve mantığın güdümündedir; doğallıkla buna uygun mimetik bir dil kullanır. İşte İkinci Yeni, bu poetik iktidara saldırır ve sonuçta Roland Barthes'in dediğiyle uyumlu bir şekilde, önce bu poetik iktidarın dilini yıkmayı amaçlar. Böylece, alışılmış şiir dili değişir; öncekilere göre 'ters bir dil' dir bu. Alışılmamış bağdaştırmalar, alışılmamış imgeler, alışılmamış ton, şaşırtmaca, sıçrama, birden yol değiştirme, türetilmiş yeni sözcükler... Sonuçta İkinci Yeni, 1956'dan sonra -her yenide olduğu gibi- çoğunlukça yadırganır, yadsınır hatta. Ortak tepki şudur: Bu şiir anlamsızdır, saçmadır, toplumdandır, yaşamdan kopuktur vs."¹⁶

Geleneği ve anlamı farklı imajlarla imgenin, yeni bir söyleme biçiminin parçası olarak yeniden üretme konusunda İkinci Yeni şairlerinin ortaklığı vardır. Ancak imgeyi, soyutlamayı, analogiyi kullanarak kurdukları bu ortaklık, şiir üzerine yazdıkları düzyazılarda ve dize işçiliğinde özgünlüğe dönüşür. İlhan Berk gibi şairler anlam-anlaşılma üzerine yoğunlaşırken Sezai Karakoç, Cemal Süreya gibi şairler de gelenek üzerine düşünürler.

Hareketin neo-klasik şairi denilebilecek **Sezai Karakoç**, değerler hassasiyeti ve düşünce altyapısının şiirine kattığı zenginlikle şiir ve medeniyet arasında doğrudan bağlar kurar. Klasik şiir zevkini poetikasının temelini yerleştiren Karakoç'un Divan şiirinden çoğunlukla kültür ve zihniyet bağlamında beslendiği söylenebilir. "O gelenekten yararlanırken aktarmacılık ve taklitten uzak durur. Eski şiirle teması ne salt şematik ne de biçimseldir. Ses seviyesinde de değildir bu temas derecesi. Klasik şiirin olanca verimi ve kültür verileri iğreti durmaz şiirinde. Şiirin bütününe sinmiş ve erimiştir. Çünkü şairimiz, eski şiirimizdeki 'genel özü' ve şiirseli iyi kavramıştır."¹⁷

Şiirin geleneği aksettiren en uzun soluklu tür olduğunu söyleyen **Cemal Süreya**'nın eleştirileri geleneğin kuru ve sığ taraflarının şiirde devam ettirilmesi üzerine yoğunlaşmıştır. 'Folklor Şiire Düşman' yazısında da halk kültürünün zirve şahsiyetleri üzerinden devam ettirilen taklitlerin yeni bir şiir dili yaratmadığı gibi iyi şair yetişmesini de engellediğini ve halk deyimlerinin yalnızca zirve şahsiyetleri yetiştirecek kadar zengin olduğunu söyler: "Bakın dikkat ederseniz şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. Sanırım gelecekte bu daha da çok olacak... Folklordaysa daha çok anonim kalıplar var. Bu kalıplar kişilik kazanmaya hiç uygun değil. Karacaoğlan'a, Emrah'a, şuna buna büyük şair diyenlerin kulakları çınlasın, kişiliksiz de büyük şair olunacağına inan getirmişler demek. Folklor ve halk deyimleri ancak bir şairi taşıyabilir, fazlasına dayanacak gücü yoktur."¹⁸

Poetikasını anlam meselesi üzerinden şekillendiren **İlhan Berk**, anlamın şiirde tali unsur olduğunu şiiri anlama uğraşı ile 'us'sal metodun karşılığı üzerinden verir. "Bir şiiri anladığımızı söylemek çok su götürür. Bunu yalnız büyük bir şiir için değil, orta halli bir şiir için bile söylemek zordur. İyi bir şiir anlamla yola çıkmaya her zaman engeldir... Usla yaklaşmak şiiri bütün çıkmaza sokar. Ne denli üstüne gidilirse gidilsin boş bir duvara çarpılacaktır. Us çünkü bir şiiri anlamaya yetmez. Kendi dışında hiçbir şey görmez us."¹⁹ Şiir okurunun 'usçu' yaklaşımlarını eleştirir. Şiirin toplumsallık boyutunu, şiir iklimini duygusal ve parçalı soluyabilen modernist ve nitelikli okur düzeyinde arar. 'Bir şiirin kendi gerçeğinden başka bir gerçeği olmadığını' söyleyen İlhan Berk,

¹⁶ Alaattin Karaca, 'İkinci Yeni Şiiri ve Resim' *Turkish Studies*, Bahar 2010, s.298

¹⁷ Turan Karataş, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1988, s.217

¹⁸ Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman*, Can Yayınları, İstanbul 1992, s.32

¹⁹ İlhan Berk, *Poetika*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.55

metin gerçekliği ile nesnel gerçekliği birbirinden ayırır. Tam da bu noktada şiirin anlam üzerinden toplumsallık boyutunu inkâr eder boyutlara taşır. Ancak bu yaklaşımın algılanma biçimini düşünmüş olmalıdır ki “Artık düğümü atmanın sırasıdır: Şiir bir şey anlatmaz demek, anlamı yoktur demek değildir. Anlamla yola çıkılmaz demektir.”²⁰ sözleriyle bitirdiği poetikasının toplumsallık boyutunun sınırlarını kesinleştirmiş olur. İlhan Berk, şiirde -okuma yazma boyutunda- anlamı önceleyen anlayışın karşısında olduğu için ona göre şiirin toplumsallık boyutu ‘birey’in şiiri yazma ve anlama niteliği ile sınırlıdır. Şiirde anlam boyutunu tali unsurlardan biri olarak göstermek isteyen poetikaların alt metninde anlaşılma kaygısını taşımayan bir niyet yattığı kadar okurunu yaratan şair kimliğini ortaya çıkardığını da sezmemek gerekir.

1980’li yıllara gelindiğinde anlam tartışmalarının İkinci Yeni anlayışının kurduğu hâkimiyetle nispeten zayıfladığı söylenebilir. Bu bakımdan **1980 Kuşağı** şairleri poetikalarında anlam üzerine düşüncelerini Tuğrul Tanyol’un ‘iyi şiir’ tanımında birleştirirler. Onlara göre iyi şiir hangi sözcük tercihleriyle yahut hangi anlam ilişkileriyle kurulursa kurulsun ‘güzel’ olduğu sürece dikkate değerdir. Belki bu yaklaşımın sonucu olarak 1980 kuşağı şairleri ‘imgeci, toplumcu gerçekçi, Garipçi vb.’ etkileri devam ettiren şairler olarak tasnif edilirler.

1980 kuşağının toplumsallık boyutu, dönemin sosyolojik hareketliliğine bağlı olarak okunabilir. Ancak temsilcilerinin bu hareketliliği şiir anlayışlarına yansıttığını ya da bu hareketin bütünüyle dönem sosyolojisine bir tepki olduğu düşüncesi tartışılabilir yargılardandır. 1980 Kuşağı şiirinde darbe döneminin izlerini kimi şairlerde doğrudan ve açık ifade tercihleriyle kimi şairlerde de imalı, imgeli söyleyişlerde bulmak mümkündür. Bu bakımdan kuşak şiirini gelenek kavramına bakışı üzerinden değerlendirmek hareketin toplumsallık boyutunu göstermenin de ortak paydası olacaktır. Dönem şairlerinin kuşak şairi olarak adlandırılma, edebiyat tarihi içerisinde yapılan tasniflerde bir hareket olmasa da topluluk olarak kabul edilme nedenlerinden biri de onların bireysel özellik gösteren ve tek tek incelenmesi gereken poetikalarından yapılabilen genellemelerdir. Ortak özellikleri olarak da adlandırabileceğimiz bu genellemelerde ilk sırayı kuşak şairlerinin geleneğe bakışı alır. 80 şiirinin genel özelliğini yansıtmaması bakımından da önemli hale gelen gelenek algısını kuşak şiirinin diğer özellikleri gibi bireysel boyutta ele alabiliriz. Yanı sıra bu bireyselliklerden çıkaracağımız sonuçlarla genel bir değerlendirmenin içinde de inceleyebiliriz. Kuşak şairlerinin gelenek algısı ve geleneği kullanma biçimleri ayrışma ve sorunsal oluşturmadan farklılık göstermektedir. Gelenek algısı ve geleneği kullanma biçimindeki bu farklılıklar şiire bakma ve şiiri oluşturma biçimindeki çoğulcu anlayışın da fotoğrafı gibidir.

Kuşak şairlerinden **Osman Hakan A.** izini sürdüğü gelenek çizgisini bir "aile" olarak düşünür: 1995 yılında Vural Bahadır Bayrıl'la yaptığı söyleşide gelenekle ilişkilendirdiği aile kavramının altını çizer: "Aslında ben, farklı yer ve zamanlarda yaşamış, 'Lider'den oluşan, çok özel bir ailenin kültüründen söz etmeye çalışıyorum. İstersen bu liderlerden oluşan gruba bir şiir ailesi diyelim. Hem bu şekilde, yalnızca şiire ait bir kültürün, bir hayat tarzının da yeşerdiği özel bir 'kültür' ortamından söz etmiş oluruz."²¹ sözleriyle gelenek kavramının kendi şiirinin temel yapı taşlarından biri olduğunu vurgular.

Geleneği, poetikasının temelini yerleştirmeyen, dil içinde yakalamaktan yana olan **Tuğrul Tanyol**, kendisiyle yapılan bir söyleşide: "Benim şiir üzerine yazdığım ilk ciddi yazı 'Şiirde Gelenek Sorunu' idi. 1981'de Yazko Edebiyat'ta yayımlamıştım. O günlerden bugüne yansıyan en moda konu da gelenek oldu. Geleneği bu kuşak keşfetmedi. Her iyi şair bir gün gelir kendi geleneğinden çıkış arar. En modernist için bile geçerlidir bu. Benim geleneğe bilinçli bir bakışım olmadı aslında. Yani, gelenekten nasıl yararlanabilirim diye bir soru sormadım hiç kendime. Eğer benim şiirim geleneğe yaslanıyorsa, bu kendiliğinden oldu"²² sözleriyle ilham, yaratma ya da şiirin oluşum sürecinde geleneğin bir çeşit varoluş biçimiyle yer aldığına vurgu yapar.

Haydar Ergülen, “gelenek meselesinden yola çıkarak bence yalnız bir büyük şiir geleneği değil, ayrıca insanın kendi geleneği de kişisel geleneği de önemli burada. Daha doğrusu ben içinde

²⁰ a.g.e. s. 61

²¹ Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013

²² Tuğrul Tanyol “Şiirde Gelenek Sorunu” *Yazko*, sayı 10, Ağustos 1981

yetiştığım kültürün yani Alevi-Bektaşî kültürünün sesini aldım. Yani oradaki tasavvuf şiiiridir, halk şiiiridir, nefeslerdir, deyişlerdir, ben onlarla büyüdüm. Kulağımda onlar vardı... o yüzden büyük şiiir geleneği, işte bu Divan'dır, büyük halk şiiiridir, onun dışında da dediğim gibi yetiştiğim kültürün şiiirinden, şarkısından, nefesinden de etkilendim."²³ sözleriyle gelenek kavramına algı sınırlarını genişleterek ve bu algıyı sorunsal olmaktan çıkararak yaklaşır.

Metin Celal - aynı zamanda kuşak şairi olduğu için önemi artan ve dönem şiiirini değerlendirdiği- *Yeni Türk Şiiiri* (1999) kitabında yer alan yazıların tartışma yazıları olduğunu, 80'lerde en çok tartışılan ve şiiirin gündeminde olan meseleler arasında gelenek sorunsalının geldiğini söyler. Ve sorunsala bakışını özetler: "Öncü olmak, ileri adım atmak, yeni olmak isteyen her şiiir anlayışı 600 yılı aşkın şiiir geçmişimizin ve binlerce yılı aşkın insan kültürü ve düşüncesinin tüm değerlerini kendinden saymak, benimsemek durumundadır. Türk şiiirinin Divan ve Halk edebiyatından başlayarak okunmasını, değerlendirilmesini savunuyoruz. Geçmişte ve günümüzde varolan şiiir anlayışlarının, akımlarının ve kuşaklarının en önemli eksiğinin geçmişten ve gelenekten kopuk olmaları olduğunu ısrarla söylüyoruz."²⁴ Ona göre 80'ler şairinin daha önceki kuşaktan farklı olarak geleneği sahiplenmesi ve gelenekle bağ kurması 60'lı yıllardan itibaren geliştirilen şiiir anlayışlarındaki her unsuru reddeden, şiiir benle/bizle başlıyor diyen yaklaşımlara tepkidir. Ancak 80'ler şairinin geleneğe sahip çıkarken onu eleştirmekten de geri kalmadığını belirterek en doğru tavrın bu (estetik esasa dayalı) nesnellik olduğunu da ekler.

Vural Bahadır Bayrıl, kuşak şairleri arasında gelenekle doğrudan ilişki kuran şairlerdendir. Geleneği içselleştirerek dizelere döken şairin "Ruhların ezeli seferi, sürer kadim mısralarda..." dizeleri geleneğe bakışını özetler gibidir. Vural Bahadır Bayrıl, Yahya Kemal (imtidâd fikri) ve Eliot'ın bu konudaki görüşlerini (Eliot'a göre geleneği aktarmanın yolu daha önceki kuşakların başarılarını körü körüne tekrarlayarak onların yollarını izlemek değil, eski ile yeninin uyuşması, geçmişin şimdileşmesidir. Geleneği önemseyen poetika anlayışına göre, hiçbir şairin tek başına tam bir anlamı yoktur. Bir şairin anlamı ve değeri kendinden önceki şairlerle olan bağının, karşıtlıklarının ve benzerliklerinin değerlendirilmesi sonucunda anlaşılır.)²⁵ benimser.

Haşim'in "Merdiven" şiiirine gönderme yaptığı, gönderme yapmaktan öte "Merdiven"e dayanarak iskeletini oluşturduğu 'Melek Geçti' şiiiri de bu bağlamda manzum poetika gibi düşünülebilir. Bayrıl'ın şiiirinde hayatı, musiki simgeler. Çocukluğa sarkıtılan camda fesleğenle²⁶ o dönemde yaşanan aşkın yakıcılığı²⁷ ifade edilir. Tesadüflerle şekillenen hayat ve ölüm karşısında insan kördür:

İşte körüm ben! Hayat sürüklerken
asrî hurdalığa, aşk ve kederi şekillendiren
tesadüfleri.²⁸ (s. 14)

Vural Bahadır Bayrıl, şiiirin sonunda "merdiven" kelimesini bir merdiven şeklinde kaleme alarak Ahmed Hâşim'in hayatı sembolize eden "Merdiven" şiiirini kendine özgü bir şekilde yeniden üretmiş ve Türk şiiir geleneğine eklenmiştir:

²³ Baki Asiltürk, *Türk Şiiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013

²⁴ Metin Celal, *Yeni Türk Şiiiri* Çizgi Yayınları, İstanbul 1999

²⁵ T. S. Eliot, "Gelenek ile Bireysel Yeti", *Denemeler*, Çev: Akşit Göktürk, Afa Yayınları, İstanbul 1987, s. 28-29

²⁶ Fesleğen (reyhan), ömrü bir senelik, ılıman bölgelerde yetişen güzel kokulu, beyaz, pembe çiçekli, yeşil renkli gövdesi tabana doğru kırmızılaşan bitkidir.

²⁷ Emel Koşar, "Cemal Süreya ve Ahmet Hâşim'in Şiiirlerindeki Kırmızı Unsurlar", *Kıyı*, Mayıs-Haziran 2008, sayı: 202, s. 21-23

²⁸ Vural Bahadır Bayrıl, *Melek Geçti*, Can Yayınları, İstanbul 2000, s.14

İnceymiş âh, kırılabilirmiş meğer,

ömrün bu altın saatlerinde

çocukluğa sarkıtılan cam--- M

E

R

D

İ

V

E

N.

Nasıl bilebilirdim ki?²⁹

Geleneğin 'ideolojik değil 'kodlar' bağlamında anlaşılması gerektiğinin altını çizen **Ali Günvar**, bu kavramla ilgili değerlendirmelerin Eliot'un düşüncelerini okuduktan sonra değiştiğini belirtir. "Aslında gelenek dediğimiz husus, bir anlamıyla da, bir sanat dalının malzemesi ve dilinin en doğru, en güzel ve ifadeli kullanılmasının kodları olsa gerektir. Bütün diğer sanatlarda olduğu gibi, edebiyatta ve özellikle de şiirde sanatın ana malzemesini ve aynı zamanda içinde neşvünema bulduğu ortamı oluşturan dilsel kodların bireysel kullanımında zihinsel veriler ile bu verilerin ifade edilmesi arasında ciddi ve önemi bir mesele vardır."³⁰ 'Demir leblebi' olarak adlandırdığı gelenek kavramına evrensel ölçütler ve yerel şartları dikkate alarak baktığını söyleyebileceğimiz Ali Günvar'ın şiirinin oluşumunda da geleneğin payı yadsınamaz.

80 kuşağının gelenek kavramını değiştirmese de geleneğe dair bir algı dönüşümü sağladığı söylenebilir. Kuşak şairleri gelenek meselesini sorunsal olmaktan çıkarıp bir şiir kaynağı ya da teması biçimine dönüştürmüştür.

80 kuşağı şairlerinin bir özelliği de -aynı anlayışı devam ettiren bazı şairler hariç- gelenek algısının kalıplaşmış biçimini de değiştirmiş olmalarıdır. Kuşak şairleri, Şeyh Galip, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz gibi önemli isimlerden oluşan gelenekçi anlayışa İkinci Yenicileri de eklemiştir. Edebiyat tarihi içerisinde kendine yer bulmuş bütün toplulukları ve şairleri de kapsayan bu bütünlüklü anlayış gelenek algısının da genişlemesi anlamına gelir. 80 şiirinin kendinden önceki bütün şiirleri yadsıma refleksi göstermediği aşıkardır. Bu nedenle 80 şiiri sözlüğünde gelenek kavramı ve reddetme sözcüklerinin bir aradalığı düşünülemez.

Kuşak şairlerinin 80'li yıllarda gelenekle olan ilişkisi irdelendiğinde metinlerarasılık kavramına da değinmek gerekir. Metinlerarasılık kavramı bağlamında şiirlerin -yaratma ve oluşum sürecinde- farklı kaynaklardan ortaya çıkabileceğini göz ardı etmeden, şairin akrabalık veya bağ kurduğu önceki metinlere yönelim tespit edilebilir. Akrabalık ya da bağ kurma biçimleri farklılık da gösterebilir. Kimi zaman Tuğrul Tanyol şiirinde olduğu gibi şairin içsel yolculuğu sırasında -örtüşme, benzerlik, yakınlık kavramlarıyla adlandırabileceğimiz- karşılaştığı duraklardan biri kimi zaman Vural Bahadır Bayrıl'ın şiirlerinde olduğu gibi doğrudan bir bağ kurma biçiminde ya da Haydar Ergülen şiirindeki gibi şairin yetiştiği kültür kodlarının modern yansımaları olabilir.

Şiirde geleneğin etkisini anlama, algılama ve içselleştirme sürecinde 80 kuşağı şairlerinin sanat anlayışı kadar sanatla diyalektik bir yapı oluşturan sosyolojik etkenleri anlamış olmaları önemlidir. Tuğrul Tanyol'un "Ne var ki kültürün bir birikim olduğunu da unutmamak gerekir. Bir toplumsal yapı bir sonrakine eklenirken, süreç kültür ve sanatta da yaşanır. Atonal müziğin ardında romantik, klasik ve barok müzik yatar. Ve yine bu birikim sayesinde bugün barok müziğin tüketimi çağdaş

²⁹ a.g.e s.15

³⁰ Baki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013

insana zevk verebilmektedir."³¹ cümleleri edebiyat tarihini bir bütün olarak görebilme, geleneği - tartışmaların ötesinde- sanatın organik bir uzvu olarak kabul edebilme olgunluğunu da beraberinde getirir.

Geleneğe olgunca bakışın nedenlerinden biri de dönem sosyolojisinden haberdar olmaması mümkün olmayan şairlerin angaje olmadan sanat yapmalarıdır. Kuşak şairlerinin modernlik algısı bütün bağların koparılması anlamına gelmediği gibi gelenek algısı da tamamen geleneğe yaslanma biçiminde olmamıştır.

SONUÇ

Gelenek ve anlam, Cumhuriyet döneminde hemen her poetik anlayışın üzerinde durduğu, şiir anlayışlarının sınırlarını belirleyen önemli meselelerden olmuştur. Bir poetik yaklaşımın geleneğe bakışı bir anlamda toplumun değerleriyle, tarihsellik kurmak istediği temasın da biçimini gösterir. Anlam meselesi de çoğunlukla anlayışın geleneğe bakışını destekleyen yahut tamamlayan bir sorunsal olarak kendine yer bulmuştur. Yanı sıra şairin 'şimdi'ye, doğrusu, yaşadığı dönemin değerlerine kendini eklememesi, bu değerlere mesafeli durması üzerinden de şiir-anlam-toplumsallık üçgeni oluşturulabilir.

Poetiklerdeki gelenek ve anlam düşünceleri, şairlerin toplumsal değişimden etkilenme biçimini gösterdiği kadar toplumsal değişimlerin de şairleri etkileme gücünü gösterir. Her sanat anlayışı ve sanatçı yaşadığı döneminin sanatçısı, ait olduğu toplumun bireyi olduğunu karşıt düşünceden hareket etse de göstermiş olur. Bu bakımdan Cumhuriyet döneminde Beş Hececilerin poetikası ile yeni toplum düzeni, öz şiir ile birey merkezli dünya düzeni; İkinci Yeni şiiri ile Türk toplumunun Modernizm serüveni, 1980 kuşağı şairlerinin anlayışı ile dönemin sosyolojik şartları vb. arasında kopmaz bağlar vardır.

KAYNAKLAR

Ahmet Haşim, "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar", *Bütün Şiirleri*, Haz: İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001

ASİLTÜRK, Baki, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013

ASSMANN, Jan, *Kültürel Bellek*, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001

BAYRIL, Vural Bahadır, *Melek Geçti*, Can Yayınları, İstanbul 2000

BERK, İlhan, *Poetika*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001

CELAL, Metin, *Yeni Türk Şiiri*, Çizgi Yayınları, İstanbul 1999

ÇAMLİBEL, Faruk Nafiz, *Han Duvarları-Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008

ÇELEBİ, Asaf Halet, "Benim Gözümlü Şiir Davası", *Asaf Hâlet Çelebi*, Mustafa Miyasoğlu, MEB Yayınları, İstanbul 1994

ECO, Umberto, *Açık Yapıt*, Can Yayınları İstanbul 2000

ELİOT, T. S., "Gelenek ile Bireysel Yeti", *Denemeler*, Çev: Akşit Göktürk, Afa Yayınları, İstanbul, 1987

KANIK, Orhan Veli, *Edebiyat Dünyamız*, Haz: Asım Bezirci, Bilgi Yayınları, Ankara 1975

KARATAŞ, Turan, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1988

KISAKÜREK, Necip Fazıl, *Çile*, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1992

KOŞAR, Emel, "Cemal Süreya ve Ahmet Hâşim'in Şiirlerindeki Kırmızı Unsurlar", *Kıyı*, Mayıs-Haziran 2008, sayı: 202

³¹ Tuğrul Tanyol "Şiirde Gelenek Sorunu" *Yazko*, sayı 10, Ağustos 1981, s. 34

Nâzım Hikmet, *Yazılar: Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil*, Cilt 1, Adam Yayınları, İstanbul 1996

SÜREYA, Cemal, *Folklor Şiire Düşman*, Can Yayınları, İstanbul 1992

ŞEN, Can, *Vurma Kazmayı Ferhâd: Âsaf Hâlet Çelebi'nin Şiirlerinde Şahıslar*, Gece Kitaplığı, Ankara 2014

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, Dergâh Yayınları, İstanbul 1996

TANYOL, Tuğrul, “Şiirde Gelenek Sorunu” *Yazko*, sayı 10, Ağustos 1981

“BASKIN”, “SARI BAL” VE “BASKIN”DA AYDININ DEĞER YİTİMİ

Yrd. Doç. Dr. Hülya ÜRKMEZ*

ÖZET

Bu çalışmada, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun “Baskın”, Refik Halit Karay'ın “Sarı Bal” hikâyeleriyle Yusuf Ziya Ortaç'ın “Baskın” adlı manzum hikâyesinde aydının değer yitimi konusu ele alınmıştır. Bu üç eser mülkî amirler/memurların görevleriyle bağdaşmayan hareketlerde bulunmaları açısından son derece benzerlik gösterir. Bir aydın olarak görülen bu şahısların, toplum hayatını düzenleme görevlerini yürütme yanında, tavırlarıyla örnek teşkil etmeleri gerekir. Bunu şahsiyet sahibi ve iradeli insanlar başarabilirler. Bu üç eserde şahısların böyle bir irade ortaya koyamadıkları görülmektedir. Karşılaştırma çalışmalarında ortak konuların tespit edilmesi önem arz eder. Ortak konuyu ele alan her yazarın bunu kendine özgü bir biçimde işlemesi beklenir. Türk edebiyatına ait, farklı yıllarda kaleme alınmış bu üç eser karşılaştırmalı olarak ele alınmış, benzerlik ve farklılıkları tespit edilip farklılaştıkları noktalara açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Yazarların, eserlerin sonunda, birinin sonu ölüm de olsa, yozlaşan aydınları gülünç duruma düşürmeleri ortak bir tavır olarak dikkat çekmektedir. Eserlerdeki şahıslar gerçek anlamda aydın sınıfına konulamazken onları “aydın” olarak anmak bir beklentinin sonucudur.

Anahtar Kelimeler: Refik Halit, Yakup Kadri, Yusuf Ziya, aydın, değer yitimi

THE LOSS OF VALUE OF INTELLECTUAL IN “BASKIN”, “SARI BAL”, AND “BASKIN”

ABSTRACT

In this paper, the loss of value of the intellectual, in the stories of Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Baskın”; Refik Halit Karay, “Sarı Bal” ; and in the epic poem of Yusuf Ziya Ortaç, “Baskın” is analyzed. Those three works share some similarities in the way of subjecting the wrong behaves, and attitudes of rulers. It is expected from these rulers, could be regarded as intellectuals as well, to be a model for public besides to rule and organize social life. The people who has personage and strong will can achieve this. It is seen that the characters in these three stories do not reveal such personage and will. It is important to determine same subjects in the comparative studies. It is expected the writers who held the same subjects to cultivate them in a different light. The similarities, and differences of these works of the Turkish literature, are comparatively determined and it is aimed to throw light on causes of differences into the works. This is a notable situation. It is stand out that the writers put these intellectuals into a ridiculous situation at the end of stories, although one of these is ended in death. It is a result of readers' expectancy to consider those rulers as intellectual, even though they are not, in these works

Keywords: Refik Halit, Yakup Kadri, Yusuf Ziya, intellectual, loss of value

Bu çalışmada aydının yozlaşması konusu Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1889-1974) “Baskın”, Refik Halit Karay'ın (1888-1965) “Sarı Bal” hikâyeleri ve Yusuf Ziya Ortaç'ın (1895-1967) “Baskın” adlı manzum hikâyesi çerçevesinde karşılaştırma yöntemi ile ele alınacaktır. Bu üç eser konuları bakımından son derece benzerlik göstermektedir. Benzerliklerin yanında farklı yönler de tespit edilip farklılıklar açıklanmaya çalışılacaktır. Mülkî amirler/devlet memurları aydın olarak ele alınıp, görevleriyle bağdaşmayan davranışları incelenecektir.

Komparastik çalışmaları en yaygın şekliyle “ortak konu” ve “motif” ağırlıklı yapılıdır. “Ortak konu” lar, insanlık tarihi boyunca gerek ağızdan ağza dolaşarak (sözlü) masal, efsane, destan, atasözü gibi ortak yaratıcılık ürünlerinde var olan, gerekse antik edebiyatta yazarların el attığı

* Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

konularken, daha sonra edebiyat tarihi boyunca başka başka yazarların yeniden ele alıp işledikleri beylik konulardır.”

Aytaç, ortak konuları karşılaştırmalı edebiyat bilimcileri için “biçilmiş kaftan” görerek en elverişli araştırma alanı olduğunu belirtir. Motifin “konu birimi” olduğunu söyleyen yazar, iki kadın arasında kalmış erkek, üvey ana, zengin kıza aşık fakir genç, fedakâr doktor gibi “beylik motifler” bulunduğunu hatırlatır. Daha sonra ortak konu ve motiflerin araştırmacılar tarafından nasıl ele alınması gerektiği üzerinde durur.

“Farklı iki ülkede ve/veya farklı zamanlarda yaşamış iki yazarda (s. 87) aynı konuyu keşfetmiş olmak, bir çeşit iz sürme sonucu ortaya çıkarmak, bir başarı sayılabilir. Ama asıl beklenti, söz konusu araştırmacının karşılaştıracağı eserlerde o yazarların, ortak konuyu ya da motifleri “nasıl” işlediklerini belirlemesidir.” (s. 88).

Aytaç, karşılaştırmalı edebiyat biliminin “ulusal üstü nitelik” taşıdığını belirtiyor. “Bir eser başka bir ulusa ait bir veya birkaç edebî eserle karşılaştırılıyor.” “Karşılaştırma”nın bunun ötesinde bir “edebiyat bilimi yöntemi” olduğunu söyler. “Yani ulusal edebiyatın bir eseri aynı edebiyattan bir başka eserle karşılaştırılabildiği gibi, aynı yazarın farklı dönemlerine ait iki eseri de karşılaştırılabilir.” (Aytaç, 2003: 105).

Devlet memurları/idareciler toplumu idare etme yanında aydındır ya da aydın olmaları beklenir. Şehir ve ilçelerde en yüksek mülkî amirler düzeni sağlamakla, buldukları yeri yönetmekle mükelleftirler. Bunun yanında aydın olarak çevreye örnek teşkil etmelidirler. Toplumun aksak yönlerini düzeltmesi, örnek alınması gereken bu idareci/aydınların da bazen yanlış yaptıkları görülmektedir.

Yakup Kadri, 1914’te basılan *Bir Serencam* adlı kitabında yer alan “Baskın” adlı hikâyesini ilk 1909’da *Şiir ve Tefekkür* adlı dergide yayımlar (Karaosmanoğlu,1983:16). Hasan Âli Yücel, Yakup Kadri’nin 30 Mayıs 1957 tarihli *Ulus*’taki Bize Göre’de yazdığı bir yazıdan yola çıkarak bu hikâyesinin konusunun çocukluk anılarına dayandığını işaret eder (Karaosmanoğlu,1983: 235). Çocukluğunda Manisa’nın kuytu bir mahallesinde böyle bir baskına şahit olmuştur (Karaosmanoğlu,1983: 237).

“Baskın”¹ hikâyesi, Manisa tahrirat başkâtibi Hilmi Efendi’nin hükümet konağından çıkmasıyla başlar. Kar havası vardır. “Pis memleket, pis hava!” (s. 69) diye söylenen Hilmi Efendi, tam iki yıldır bu memlekettedir. Akşam trenini bekler. O hareket edince Rum mahallesinden geçerek evine döner. “Tren ona İzmir’in dağdağalı hayatından bir şetaret nefhası getirir.” (s. 69) Burada çevresi tarafından anlaşılammaktan değil, kadınsızlıktan muzdariptir. Onun buraya gelmesine sebep olan da kadın meselesidir. Fakat iki aydır hayatında bir hareketlilik vardır. Vaktinin çoğunu taşrada geçiren bir biraderi ve altı yedi yaşlarında bir çocuğuyla beraber yaşayan dul komşusu Esmâ Hanım onunla ilgilenmektedir. Hilmi Efendi bunun bir oyundan ibaret kalacağını düşünür. İzmirli Hilmi Efendi, camiye gitmemesi, Frenk tarzı giyimi ve davranışlarıyla eleştirilen biridir. İstasyondan eve dönerken Esmâ Hanım’ın o gece için davet bildiren mektubunu alır. Buluşurlar. Bir müddet sonra kapı şiddetle vurulur. Baskına uğrarlar. Mahalleli bir aydır onların mektuplaşmalarını takip etmiştir. Kapıyı kırarak içeri girenler evi aramaya başlarlar. Daha önce hareket eden Hilmi Efendi eşyalarını toplayarak pencereden karla kaplı asmaya atlar. Evde kimseyi bulamayan kalabalık bahçeyi aramaya çıkar. Karın içinde yatan “yakaları dantelalı beyaz bir kadın entarili” (s. 81) cesedi gördüklerinde önce ne olduğunu anlayamazlar.

Refik Halit Karay, 1916’da Çorum’da yazdığı (Karay, 2009:79) “Sarı Bal”² adlı hikâyesinde aynı konuyu işler. Hikâye *Memleket Hikâyeleri* kitabında yer almaktadır. “Yazı hayatının ilk yıllarında yerli tipler ve mahallî konuları hikâyeyeleştiren” Refik Halit Karay, 1913’te Sinop’a sürgün edilir.

¹ “Baskın” hikâyesinden yapılan alıntılar KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, *Bir Serencam*, (Baskıya Hazırlayan: Atilla Özkırımlı), İletişim Yayınları, İstanbul, 1983 baskısına aittir.

² “Sarı Bal” hikâyesinden yapılan alıntılar KARAY, Refik Halit, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009 baskısına aittir.

Sinop, Çorum, Ankara ve Bilecik'te bulunur. 1913-1918 yılları arasında “Anadolu insanı ve tabiatını yakından görme ve onlar içinde yaşama fırsatını elde etmiştir.” (Aktaş, 2004: 63).

“Memleket Hikâyeleri'nde kasaba hayatının üç kesim çevresinde odaklaştırıldığı görülüyor: Memurlar, düşmüş kadınlar ve halkın arasında belirli niteliklere sahip kişiler. Hemen belirtelim ki ilk iki grubun çevreleriyle ilişkilerinden kaynaklanan problemleri ön plâna çıkarılırken, kasabanın doğrudan doğruya meseleleri olması gereken sağlık, eğitim, yoksulluk ve benzeri meseleler işlenen konular için temel malzeme seçilmezler.” (Kaplan,1986: 51).

“Sarı Bal” da Anadolu'daki kadınlı erkekli eğlenceler konu edilmiştir.

Eşraftan Külahçizâde Hilmi Ağa iki arkadaşıyla beraber kasabanın dışında oturan Sarı Bal adlı düşmüş kadının evine eğlenceye gelir. Niyeti onu oynatmaktır. Tam kıracakları sırada kapı gecikmeyle açılır. Tıka basa dolu odada elekçiler, çengiler ve uyuyan çocuklar vardır. Sarı Bal kasabanın “felaketi” dir (s. 73). Yerli yabancı herkes Sarı Bal'a uğrar. Fakat şimdiki kaymakam sert davranmaktadır. Evde yakalananların cezalandırılmasını ister. Zaman zaman tebdil-i kıyafetle mahalleyi denetlediği görülmüştür. Hilmi Ağa sert kaymakama rağmen yolların kardan örtüldüğü bir gecede korkmadan eğlenebileceklerini düşünür. Ev halkında ise alışılmadık bir tedirginlik vardır. Eğlence başlar. Kapı çalınır. Yeni gelen komiser baskın yapmıştır. İsimlerini alır, meclisi dağıtır. Yerde yatanların kim olduğunu sorduğunda Sarı Bal uyumakta olan iki oğlunu gösterir. Hilmi Ağa yan yataktaki tümseği merak eder. Sarı Bal gizlenen kişinin öğrenilmesini istemez, yalvarır. Komiserin de Hilmi Ağa'yı desteklemesiyle yatan kişi ortaya çıkarılır. Her zaman farklı kıyafetlerde görmeye alışık oldukları kaymakamı bir müddet tanıyamazlar. Kaymakam ertesi günü istifa eder. Kendisini himaye eden saraya mensup dostuna yazdığı mektupta ahlaksızlıkla dolu kasabaya tahammül edemediğini söyleyecektir.

“Kötü bir çevre insana görevleriyle bağdaşmayacak davranışlarda bulunması için etkili olabilir.” (Kaplan, 1986; 52).

“Baskın”³ Yusuf Ziya'nın 1923'te basılan *Nikâhta Keramet* adlı eserinin Manzum Hikâyeler bölümünde yer almaktadır. Daha sonra şairin *Bir Selvi Gölgesi* adlı kitabında yayımlanır.

“Baskın” da anlatılanlar Çengi Âfet adlı toplum değerlerine uymayan düşmüş bir kadın çevresinde şekillenir. Birçok kişinin “kanına girmiş” biridir. Onun etrafında dönen her ziyafet mutlaka ölümle biter. Dansıyla kendine aşık olanları çıldırtır, çok canlar yakar. Başta nerede olduğu belirtilmeyen bu çengi tedbir amaçlı Konya'ya sürülür. Konya'ya varır varmaz ahali altüst olur. Sessiz köylerin çehresi değişir. Onun uğruna canlar verilir, ocaklar söner. Sonunda vali duruma el koyar. “Aşüfte” (s. 158) nin tövbe edinceye dek dövülüp cezalandırılmasını emreder. Karakoldakiler kendileri yoruluncaya kadar Âfet'i döverler. Ertesi gün baygın bulunur. Avuçları yarılmış, elleri şişmiş, yaralar içinde değişmiştir. Sonra onu valinin huzuruna çıkarırlar. “Kâfirin siyah, iri gözleri” nden (s. 158) etkilenen vali önce acı acı söylenir, sonra yumuşar. Bu işten vazgeçmesini, uslu durmasını tavsiye eder. Âfet o günden sonra hiçbir davete gitmez. Kulübesinde yapayalnız yaşaması herkesi şaşırır. O yıl Konya'da kış sert geçmekte, on gündür mütemadiyen yağan kar yolları kapatmaktadır. Dört atlı, bunlar Konya'nın en yaman çapkınlarıdır, Âfet'in kapısına dayanırlar. Kapıyı kırıp içeri girdiklerinde valinin çırılçplak yorgana sarılıp yattığını görürler.

Yusuf Ziya Manzum hikâyenin elverdiği ölçüde genel hatlar üzerinde dururken Yakup Kadri ve Refik Halit hikâyelerinde çevre tasvirleriyle olumsuzluğu daha belirgin hâle getirir.

“Sarı Bal” da Sarı Bal, “Baskın” da Çengi Âfet düşmüş; Yakup Kadri'nin “Baskın” ındaki Esma Hanım toplum değerlerine ters davranan kadındır. Olayları belirleyen figürlerdir. Benzer özellikler taşırlar.

³ “Baskın” adlı manzum hikâyeden yapılan alıntılar (ORTAÇ), Yusuf Ziya, *Nikâhta Keramet-Manzum Sahneler-Manzum Hikâyeler-Manzum Temaşa*, Orhaniye Matbaası, İstanbul, 1923 (1341) baskısına aittir.

Sarı Bal çengidir. Oyunda çok mahir olmasa da birçok çapkını baştan çıkarmıştır. “Sarı Bal’ın zilleri her çengininkinden daha kıvrak, daha kahkahalı aksediyordu; zira altındandı. Tahmisoğlu Feysi ona sade altın zil değil, inci işlemeli, sim telli ne de fistanlar yaptırmıştı...” (s. 73).

Sarı Bal’da eğlenceler sırasında “Tabancalar boşaltılıp kamalar çekildiği, kanlar döküldüğü de olurdu” (s. 69).

“Sarı Bal, kasabanın felâketiydi. Sık sık taşıp köprüleri götüren Deliçay, damları çökerten karayel, bağları soyan (s. 73) dolu kadar zararlıydı. Onun da götürdüğü çiftlikler, çökerttiği damlar, soyduğu bağlar vardı” (s. 74). Her mirastan pay alan Sarı Bal kasabanın tek eğlencesidir.

Âfet de çengidir. Onun etrafında dönen her ziyafet mutlaka ölümle biter. “Kaç kişinin kanına girmişti” r.

“Telli pullu bir çevre sarıp ince beline
Zilleri takar takmaz o kınalı eline
Gözlerini süzerek ortada kıvırdıkça,
Geniş kalçalarını iki yana kırdıkça,

Âşıkları çıldırtır, nice canlar yakardı,
Sıyrılan palaların ucundan kan damlardı!...” (s. 157).

Âfet, toplumun temel taşı olan ailelerin dağılmasına neden olur. “Ocaklar söner”. Sevgililerini kaybeden kızlar üzüntüden solarlar. Sadece toplum değerlerini yıpratmakla kalmaz, ölümlere de neden olur. Gençler onun için birbirleriyle “pençe pençeye gelirler”, “delikanlılar topraklara serilir” (s. 158).

Esmâ Hanım çengi değildir. Küçük bir yerleşim yerinin mahalle ortamında komşularıyla yaşayan dul bir kadındır. O ümit verici mektuplarıyla Hilmi Efendi’yi evine alır. Hilmi Efendi yakalanıp Esmâ Hanım’ın namusunu lekelememek için kaçarken düşüp ölür.

Âfet tek başına olmasına karşılık Sarı Bal’ın iki oğlu, Esmâ Hanım’ın da altı yedi yaşlarında bir çocuğu vardır. Bu onların hâlini daha vahim kılmaktadır.

Sarı Bal, Âfet ve ilk başta yüzü açıkça görülme de Esmâ Hanım güzellikleriyle etrafı kendilerine bağlarlar. Sarı Bal diğer çengilerin içinde yaşlıca ve dolgun olmasına rağmen “gözleri alır”.

“Çatık kaşları altında şurup gibi tatlı, rayihali zannolunan, insana öpmek, koklamak, içmek iştahı veren iri, mavi gözleri vardı. Bunlar, bir kaynak gibi, daima parlak ve nemli duruyordu. Zaten gözleriyle kaşı, bir de mini mini, sivri bir sıra mermer beyazlığındaki dişin dizildiği iri ve kırmızı ağzı güzeldi; başka güzel hiçbir seçme yeri yoktu” (s. 72).

“Baskın” da vali Âfet’i ilk gördüğünde tavrı değişir, yumuşar.

“Kâfirin siyah, iri gözleri ne güzeldi!” (s. 158).

Esmâ Hanım uzun boylu, beyaz bir kadındır. “Kırmızı, etli dudaklarının üstüne doğru inen ince, kanatları müteharrik, hassas bir burnu ve insana, söğütlerinin kiskanç sayeleri altında hiç güneş görmeyen derin, esrarlı bir göl hissini veren (s. 74) yeşil gözleri vardı.” (s. 75).

Esmâ Hanım, Sarı Bal ve Âfet’in tavırları kediye benzetilir. “Baskın” da Esmâ Hanım “munis, sevimli bir kedi yaltaklığıyla” (s. 75) Hilmi Efendi’ye yaklaşır. Sarı Bal’ın “vücudunda sokulmak, sürtünmek, bir kedi gibi mırıldana mırıldana yaltaklık etmek istidadı göze çarpar.” (s. 73). Bu hâliyle kasaba çapkınlarını etkiler. Âfet’in dövülmekten, kendisine hakaret edilmesinden zevk alan bir hâli vardır.

“Sert nalçınlı çizmeler vücudunda gezdikçe,
Zorlu bir erkek eli etlerini ezdikçe
Okşanılan bir kedi gibi memnun olurdu” (s. 157).

Bu kadınların yaşadıkları yerler farklılıklar gösterir. Esmâ Hanım, küçük bir yerleşim yerinin mahalle ortamında komşularıyla birlikte oturur. Sarı Bal başka çengilerle birlikte görülürken Âfet

yapayalnız küçük bir kulübede yaşar. Refik Halit yaptığı mekân tasvirleriyle böyle bir mekânda nasıl bir hayat sürülebileceğini gösterir. Toprak merdivenden inilen oda “penceresiz, nefesliği olmayan çukur, basık, loş bir yer” dir. “*Ahıra benziyor ve ahır kadar kokuyordu.*” (s. 70).

Esmâ Hanım dışında iki kadın dayağa maruz kalır. Esmâ Hanım’ın ise namusu karalanacaktır. “Sarı Bal”da komiser baskın yaptığında kırbacını Sarı Bal’ın sırtına şaklatır. “Baskın” da vali Âfet’in “imana gelip, tövbe deyinceye dek” (s. 158) dövülmesini emreder. Karakoldakiler kendileri yoruluncaya kadar Âfet’e dayak atarlar. Yara bere içinde tanınmaz hâle gelir.

Âfet Konya’ya sürülür. Bu sürgün jandarma eşliğinde, yaya olarak beş gün beş gece sürer. Sarı Bal böyle bir sürgüne gönderilmez fakat toplum içinde sürgün hayatı yaşar. Oturduğu yer “kasabanın dışında, elekçilerin oturduğu, alçak damlı, dar sokaklı, murdar, ışsız bir mahalle” dir (s. 69). Esmâ Hanım diğer ailelerle birlikte bir mahallede yaşar. Namusunun lekelenip toplumdan dışlanma korkusu yaşar.

Vali, kaymakam/tahrirat memuru buldukları yerin en yüksek mülkî amiri/memurudur. Yusuf Ziya ve Refik Halit’te tavrı bakımından birbirine benzer idareciler görülür. Bunlar toplum düzenini temine görevli iken yozlaşır, toplumun bazı kesimlerinin yaptığı yanlışla düşerler. Yakup Kadri’de tahrirat memuru Hilmi Efendi’nin daha önceki hayatı da düzgün değildir. Kadın meselesi yüzünden iki yıldır Manisa’da çalışmaktadır.

“Sarı Bal” da kaymakam kadınlı-erkekli eğlencelere karşı sert tedbirler alır. Polise yakaladıklarını hapse atmalarını emreder. Bazı geceler yüzü sarılı mahalleyi kontrol ettiği görülmüştür. Komiser onun emriyle baskın düzenler. Yorganın altından çıktığında ilk başta onu tanıyamazlar. “*Fakat hep kırmızı fesli, siyah setreli, vakarlı, azamatli görmeye alıştıklarından derhal seçip çıkaramamışlardı.*” (s. 78). Herkes şaşkındır. “*Nihayet memur ile amirini şu müşkil vaziyetten kurtarmak için halk birer birer dışarı çıktı.*” (s. 78).

Şerif Aktaş hikâyedeki erkekleri sosyal mevkilerine göre iki grupta toplar: a) Mütegalibe Ağa ve arkadaşları, b) Memur ve amirler. Her iki grup da Sarı Bal’ın etrafında dolanır. “*Bu kadın, mahallî zenginleri Tahmisoğlu gibi iflas ettirir; memurları da açık verdiği için Akdağ’a kalebentliğe gönderilen mal müdürü gibi sürdürür.*” “İki grup arasındaki farkın birincilerin yalnız mahallî amirlerin korkusunu çekmesi, ikincilerin ise halktan ve arkadaşlarından saklanma mecburiyetinde olduğunu” belirtir. (Aktaş,2004; 65) “Baskın” da Konya’da halkın değerlerini yıpratın, ocaklar söndüren Âfet’in durumuna vali kayıtsız kalmaz. Sonunda “fena hâlde kızarak” bu “aşüftenin karakola çağırılmasını, imana gelinceye, tövbe deyinceye dek” (s. 158) dövülmesini emreder. Dediği yapılır. Karşısına çıkarıldığında Âfet’i görünce yumuşar. İhtarı tavsiyeye dönüşür. Sonu gelmez uğursuz işten vazgeçmesini ister. Manzum hikâyenin sonunda diğerleri gibi onun da yanlışla düştüğü görülür. Baskına uğradığında yorganı başına çekse de “Konya’nın en yaman çapkınları” nı (s. 160) şaşkınlığa uğratar.

“Baskın” da itibarını kaybetmiş valinin akıbeti belli değilken “Sarı Bal” da kaymakam istifa eder. Durumu himayesi altında bulunduğu saraya mensup dostuna anlatırken çarpıtır. “*Durulur bir kasaba değil... İşret, zina, fiskefücür, ben tahammül edemedim...*” (s. 79) diyerek kendi yanlışını bütün bir kasabaya yükler. Hilmi Efendi hatasının bedelini canıyla öder. O da kendi içindeki huzursuzluğun sebebini Manisa’nın “*Pis memleket, pis hava!*” (s. 69) olmasına bağlamıştır. Burası ona hitap etmez. Burada kadınsızlığı çekecek ceza olarak görür. “Aydın vilâyetinin hiç de neşeli olmayan bu sıkıntılı köşesine sürüklenip, hayatı müddetince artık burada, hep burada çürümeye mahkum olmasının sebebi” (s. 70) yine kadındır.

“Baskın” da Hilmi Efendi, “Sarı Bal” da kaymakam ve “Baskın” adlı manzum hikâyedeki vali yaptıklarının yanlış olduğunu farkındadırlar. Yakalanmamak, toplum karşısında itibarlarını yitirmemek için aldıkları önlemler benzerdir. “Baskın” da Hilmi Efendi, mektubu aldığı ilk başta bunun bir davet olduğunu bilmez. “*Nahak yere kendimi her gün böyle tehlikeye maruz bırakıyorum. Gayesiz, neticesiz bir yolda!...*” (s. 73) der. Çevreden tedirgin olmaktadır. “*Zaten, böyle mahalle içinde komşu arasında, Türk hanımlarıyla (s. 71) vuku bulacak aşk münasebetlerinin ne fena neticeler vereceğini bilir ve bundan çekinirdi.*” (s. 72) Davet uygun bir zamanda yapılmıştır. “*Dışarıda, gecenin karanlığı üzerine beyaz bir sis gibi inen ince bir kar yağıyordu.*” (s. 73). Mahalle sessiz, evler karanlık içindedir. “Sarı Bal” da da karlı bir gecedir. Eşraftan Hilmi Ağa, kaymakamın şiddetli

emirlerine rağmen tedirgin olmaz. “*Lâkin böyle kardan yolların örtüldüğü bir gecede koldan korku yoktu.*” (s. 74). Henüz bilmediği bir şey vardır kaymakamın da yakalanmamak için böyle bir geceyi seçmesi. “Baskın” adlı manzum hikâyede Konya’nın o yılki kışı sert geçmektedir. On gündür yağın kar bütün yolları kapar, geçitleri keser. Vali böyle bir soğukta kimsenin dışarı çıkamamasını fırsat bilmiştir.

Hikâyelerin sonunda idareciler/memurlar yazarları tarafından gülünç duruma düşürülerek onlarla alay edilir. Hilmi Efendi hatasının bedelini canıyla öder. Esmâ Hanım’ın giymesi için verdiği “omuzları kabarık, yakaları dantelli, kolları bol ve kısa bir kadın entarisi” (s. 78) onun kefeni olur. Vali ve kaymakamın inandırıcılıkları ve saygınlıkları kalmamıştır. Onları görenler ise büyük bir şaşkınlık yaşarlar.

“*Sadece ten zevkine değer veren bu yaşayış tarzı, insanları hayvanlaştırır. İnsanı hayvandan ayıran vücudu değil ruhudur (s. 94) Yani düşünceleri ve idealleridir. Ten zevki insanları hayvan seviyesine indirir.*” Refik Halit, “Sarı Bal” da Sarı Bal ve etrafındaki çengileri, elekçileri, eğlence için gelen Hilmi Ağa ve arkadaşlarını zevk ve eğlenceye düşkünlükleriyle anlatır. Burada ilk başta tutumlarıyla diğerlerinden ayrılanlar kaymakam ve komiserdir. “*Şahsiyet başkalarından ayrı, onlarla çatışan dünya görüşü ve davranışa dayanır.*” Burada kaymakam ilk baştaki tavırlarıyla bir şahsiyet olarak görülse de çevresine yenik düşer. “*O da kısa zamanda ötekiler gibi aynı çevre içinde erir, onlara benzer*” (Kaplan, 1997: 95). Yakup Kadri’nin “Baskın”ındaki Hilmi Efendi, daha önce de kadın yüzünden hatalar işlemiş, “İstanbul’da mekâtib-i âliye kapılarında utanç verici inhizamlara” (s. 70) uğramıştır.

Vali ve kaymakam buldukları yerin en yüksek mülkî amirleridir. Diğer şahıs ise tahrirat memuru. Görevlerinin sorumlulukları yanında belirli bir duruş sergilemelidirler. Halk nezdinde aydınlar veya öyle olmaları beklenir. “*Aydınlar, bilgileri ve görgüleriyle belirli bir kültürün veya yaşama tarzının örneği durumunda olan insanlardır. Çevreleriyle uyum hâlinde olmaları, yaşadıkları toplumla kendi anlayışları arasında büyük bir açıklığın bulunmamasına bağlıdır.*” (Kaplan, 1997: 99). Ramazan Kaplan aydın-köylü ayrılığını ele alırken “aydınların köylülerle tam bir uyum içinde olmalarının ne mümkün ne de şart olduğunu” belirtir. Açığı fazlaca açmamak kaydını koyar (Kaplan, 1997: 99). Toplumla uyum içinde olmalıdır fakat bu toplumun olumsuzluklarını benimseme anlamına gelmez.

Küçük bir yerleşim yerinde çalışan bir memurun tavırlarıyla çevreye uyum sağlayamaması ve en büyük derdi olarak da kadınsızlığı görmesini işleyen “Baskın”; şehir/kasaba hayatındaki kadınlı-erkekleri eğlenceleri konu alan “Sarı Bal” ve “Baskın” adlı eserlerde olay “toplum değerlerine uymayan/ düşmüş kadın” etrafında şekillenir. Toplumun sadece bir kesimini yansıtan erkeklerle cinsî duygularıyla hareket ederler. Söz konusu eserlerdeki memur ve mülkî idarecilerin de bu gruba dahil olması hazindir.

Aydın-halk arasındaki ayrılık çoğu kez halkın aydını anlamaması, aydının da halkı yeterince tanıyamamasından kaynaklanır. Gerçekte bu eserlerdeki şahıslar “aydın” sınıfına konulamazken onları “aydın” olarak anmak, bir beklentinin bir gerekliliğin sonucudur. Toplum değerlerini koruyucu tutumlarını sonuna kadar sürdüremezler, bir irade ortaya koyamazlar. Açıklama getirilemeyecek bir hâle düşmüşlerdir.

KAYNAKLAR

- AKTAŞ, Şerif, (2004). *Refik Halit Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- AYTAÇ, Gürsel, (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet, (1997). *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, (6. Baskı), İstanbul.
- KAPLAN, Ramazan, (Mart, 1986). “Memleket Hikâyeleri ve Kasaba Hayatı”, *Millî Kültür*, Sayı: 52, s. 50-52.
- KAPLAN, Ramazan, (1997). *Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, (3. Baskı), Ankara.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, (1983). *Bir Serencam*, (Baskıya Hazırlayan: Atilla Özkırımlı), İletişim Yayınları, İstanbul.

KARAY, Refik Halit, (2009). *Memleket Hikâyeleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

(ORTAÇ), Yusuf Ziya, (1923 (1341)). *Nikâhta Keramet-Manzum Sahneler-Manzum Hikâyeler-Manzum Temaşa*, Orhaniye Matbaası, İstanbul.

ORTAÇ, Yusuf Ziya, (1938). *Bir Selvi Gölgesi*, Kanaat Kitabevi, İstanbul.

ÖNAL, Mehmet, (1986). *Yusuf Ziya Ortaç*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

MEHMET AKİF'İN GÖZÜNDEN BİR TÜRK-İSLAM SANATI FELSEFESİ DENEMESİ: MEHMET AKİF'İN ŞİİRLERİNDE OSMANLI RUHUNUN SANAT ESERLERİNE YANSIMASI

Yrd. Doç. Dr. İbrahim YILDIRIM*

ÖZET

Osmanlı dönemi mimari yapılarına baktığımızda şunu görürüz: Tıpkı klasik dönemin abidevi mimarisi olan Süleymaniye Camii'nde olduğu gibi, aslında yapılan bir cami, medrese ya da şifahane değil, Osmanlıda vücut bulan Türk-İslam düşüncesinin topyekûn bir medeniyet inşâsı olarak mimariye yansımastır. Bu düşünce sistemi payitahtta olduğu gibi tüm diğer beldelerde de aynı sistematik yerleşim düzenini uygular. Bu sistemde merkezde “insan” vardır. O insanın kalbinde de “Âlemlerin Rabbi olan Allah” vardır.

Akif, büyük İslam medeniyetinin son mümessili olan Osmanlı eğitim sisteminde yetişmiş ve yine o toplum içinde ruhunu şekillendirmiş bir şairdir. Yıkılırken bile Akif gibi âbide şahsiyetleri nev'i şahsına münhasır medeniyetinin insanlık ailesine bir armağanı olarak sunabilen muazzam bir yapıdan bahsediyoruz. Bu ifadeler birer övgü değil, sadece hakikatin bir ifadesidir.

Akif'in şahsında ve verdiği eserlerde işte bu dünyanın izlerini görüyoruz. Akif, yazdıklarını yaşamış, yaşadıklarını yazmış bir şairdir. Hem de iyi bir şairdir. Ama aslında o sadece bir şair olmayıp, aynı zamanda bir medeniyet kuramcısıdır. Safahat'ın en başından en sonuna kadar Akif'in yazdıklarında işte bu medeniyetin yansımaları vardır. Şair, aslında şiirlerinde bu medeniyeti mısra mısra bir kilim gibi örerek işlemiş, medeniyetini tescil etmiş ve hem çağına ve hem de gelecek nesillere yazılı bir vesika bırakmıştır. İşte Akif'in büyüklüğü buradadır.

Mehmet Akif'in yani yaşadığı döneme şahitlik eden güçlü bir şairin gözünden ve yine O'nun mısralarından hareketle, Osmanlı ruhunun sanat eserlerine nasıl yansıdığı üzerine bir düşünce denemesi yapacağız.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Akif, Osmanlı, Sanat

FROM MEHMET AKİF'S POINT OF VIEW A TRIAL TURKISH-ISLAMIC PHILOSOPHY OF ART: REFLECTION OF THE OTTOMAN SPIRIT TO ARTWORKS IN MEHMET AKİF'S POEMS

ABSTRACT

We see this when we look at the architecture of the Ottoman period: Actually made a mosque in the same way as the Suleymaniye Mosque, the monumental architecture of the classical period, not a madrasa or şifahane while the reflection on architecture as the building of a civilization of the total of the Turkish-Islamic thought belonging to the Ottoman Empire. As in all other parts of this system of thought is at the center is also applying the same systematic layout. This is human in the center in this system. He's also the heart of man 'Allah, the Lord of the Worlds' is.

Akif, great Ottoman trained in the education system, the last representatives of the Islamic civilization and yet he is a poet who created the idea in the community. Even people like monuments destroyed Akif offering as a gift to the family of human civilization, we are talking about a very unique and special a large corporate structure. These statements are not a compliment, is merely a statement of fact.

Here we see the traces of this world in the person of the Akif's and gave it works. Akif lived what he wrote, was a poet who wrote they live it. It is also a good poet. But in fact he is not only a poet, but also a civilization theorist. Safahat work in the beginning of the end of the Akif's writings are reflections of these civilizations. Poet poetry actually committed knitting this civilization verse verse like a rug, an both have registered the civilization and the age and left a written documents for future generations. Here is where the size of the Akif's.

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü

Mehmet Akif who testified that he lived in the eyes of a poet and yet powerful movement of this verse, we will do a thought experiment on how the art of the Ottoman thought reflected.

Keywords: Mehmet Akif, Ottoman, Art

1. GİRİŞ

Sezai Karakoç, Mehmet Akif'in ailesi ve kökeni ile ilgili şu yorumu yapar: "Baba soyu Rumelili, ana soyu Buharalı, doğum yeri Fatih: Yani tam bir Doğu İslâmlığının, Batı İslâmlığının ve Merkez İslâmlığının sentezi bir çocuk"¹.

Sezai Karakoç, Akif'in şahsiyetini meydana getiren unsurları gayet ince mecazlı bir dille ifade ederken, içinde doğup yetişilen ve şairin karakterinin yoğrulduğu manevi atmosferi de kısa ancak anlamlı sözlerle anlatır. "Fatih Camii, büyük çınarlar, medrese, Devletin yüreği bir semt" in içinde Akif, ilk formasyonunu kazanmaktadır².

Mehmed Akif, son dönem Osmanlı münevver tipolojisine çok uygun bir dünya görüşüne sahipti. O dönemin zihinleri devşirilmiş birçok aydınının tersine Akif, özelde Fatih'in genelde İstanbul'un manevi iklimine mütenasip abide bir şahsiyetti. Almış olduğu klasik ve asri eğitimin ve özellikle Osmanlı'nın ilim irfan sahibi insanlarından almış olduğu deruni dünyanın izlerini hayatı boyunca her muhitte yansıtmayı bilmiştir. Şairimiz şiirlerinde o dönemin mekânda mimaride vücut bulmuş bu mekinleri Osmanlı sanatının insan ve nesnedeki birer yansıması olarak mısralarında dile getirmiştir.

2. FATİH CAMİİ ve AKİF

İmparatorluğun kurumsal anlamda çatırdamaya başladığı yılların yorgun İstanbul'unda bir semt: Fatih. O semt ki, Mehmed-i Sâni'nin Kostantıniyye'yi fethiyle mütenasip bu isme layık görülmüş. Fatih o semt ki, devrinin en üstün eğitim kurumları olan "Sahn-ı Seman"ı fethin 17. yılında merkezinde Fatih Camii'nin olduğu bir külliye bütünlüğüyle barındıran bir semt. Bir hayat felsefesinin dünyaya bakışı ve bu düşünce sisteminin mimaride vücut bulmuş hali.

Akif'in sekiz yaşına ait çocukluk hatıralarının ve muhitinin hikâyesinde, göklere cüretli bir ümit gibi yükselen minareleriyle Fatih Camii. Sinesine alaca karanlıkları basarak uyuyan sokaklardan geçip, mabedden ziyade Tanrı'ya yükselen bir ibadeti andıran bu camii'nin nurlu gölgesinde, ziya kafileleri altında, vecd içinde oturan Akif, babası namaza başlar başlamaz, derhal yerinden kalkıp öteye beriye nasıl koştuğunu hatırlıyor³:

Sekiz yaşında kadardım. Babam gelir "Bu gece,
Sizinle camiye gitsek çocuklar erkence.
Giderseniz, gelin amma namazda uslu durun;
Meramınız yaramazlıksa işte ev, oturun!"
Deyip alırdı beraber benimle kardeşimi.
Namaza durdu mu, haliyle koyverir peşimi.
Dalar giderdi. Ben artık kalınca âzâde,
Ne âşıkane koşardım hasırlar üstünde!
Hayal, otuz sene evvelki hali pişimden
Geçirdi, başladım artık yanımda görmeğe ben;
Beyaz sarıklı, temiz, yaşça ellibeş ancak;
Mehîb yüzlü bir âdem: Kılar edeble namaz;
Vücûdu zinde, fakat saç sakal ziyadece ak;

¹ Sezai Karakoç, Mehmet Akif, Diriliş Yayınları, İstanbul 2005, s. 10.; Eşref Edip, Mehmed Akif, Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları, Haz., Fahrettin Gün, Beyan Yayınları, İstanbul 2011, s. 493-494.

² Murat Turna, Sezai Karakoç'un Gözüyle Yunus Emre, Mehmet Akif ve Yunus Emre, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/1 Winter 2012, p.2025-2042, TURKEY, s. 2032.

³ Fevziye Abdullah Tansel, Mehmed Akif Ersoy, İrfan Yayınevi, İstanbul 1973, s. 34-35. Ayrıca bkz., Faruk K. Timurtaş, Mehmet Akif ve Cemiyetimiz, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Yanında bir küçücük kızla bir de pek yaramaz
Yeşil sarıklı bir oğlan ki: Başta püskül yok,
İmâmesinde fesin bağlı sâde bir boncuk;
Sarık hemen bozular, sonra şöyle bir dolanır;
Biraz geçer, yine râyet misali dalgalanır!
Koşar, koşar duramaz, âkibet denir “Âmin!”
Namaz biter: O zaman kalkarak o pîr-i güzîn,
Alır çocukları, oğlan fener çeker önde.
Gelir düşer eve yorgun, dalar pek âsûde
Derin bir uykuya...⁴

Akif’in çocuk ruhunda tecessüm etmiş olan kültürel-tarihi çevre ve bu bilinç O’nun eserlerine de bu yönde yansımış, ecdadının ortaya koyduğu eserlere sahip çıkmıştır. Dini bir mekan olarak tasarlanan ve buna uygun bir şekilde çevresindeki yapılarla beraber inşa edilen Fatih Camii, mimari bir mekan olmanın çok daha ötesinde, mistik bir eğitim mekanıdır aynı zamanda. Küçük bir çocuğun ruhunun şekillenmesinde ve şuurlu bir müslüman olmasında bu mekanın önemi büyüktür. Dini bir mekanın bir çocuk üzerinde bıraktığı bu olumlu psikolojik etkide babasının O’nu daha küçükken namaz kıldığı bu mekana elinden tutup götürmesinin önemi büyüktür.

Revnekullah Server Bey, Üstadın çocukluğunu bilen Fatih Kayyımbaşlı Süleyman Efendi’den aynen şu sözleri işittiğini söylüyor:

Babası Tahir Efendi burada –Fatih Camii’nde- direğin dibinde namaza durur, O da maksurede derslerine çalışırdı. Mektepten çıkınca, babası ile beraber camiye gelirdi. Camiinin bir tarafında yalnız başına saatlerce dururdu. Yalnızlığı severdi. Soğuk havalarda Kayyımhane’ye çağırığımız halde gelmiyordu⁵.

Camilerin dini pratiklerin başında gelen namaz kılma mekanları olmaları dışında, tıpkı Hz. Muhammed (sav) Efendimiz’in döneminde Mescid-i Nebevi’de olduğu gibi, müslümanlar için aynı zamanda ilim irfan mektepleriydi. Camilerde dersler de yapılırdı. İşte Fatih Camii de bunların en önde gelen ilim irfan merkezlerinden biriydi.

“Mektepte okunan Fârisî ile iktifa etmezdim. Fatih Camii’nde ikindiden sonra “Hafız Divanı” gibi, “Gülistan” gibi, “Mesnevi” gibi muhalledâtı okutan Esad Dede’ye devam ederdim”⁶.

Mehmet Âkif, *Safahat*’ın birinci kitabında çocukluğundan itibaren bilip tanıdığı ve çok önemsendiği Fatih Camii’nin kendisi için taşıdığı manayı dile getirir:

Ezânı beklemez oldum; açılmadan afâk,
Zalâmı sineye çekmiş yatan sokaklardan
Kemâl-i vecd ile geçtim. Önümde bir meydan
Göründü; Fatih’e gelmiştim anladım, azıcık
Gidince ma’bede baktım ki bekliyor uyanık!
Sokuldum onun artık s’ine-i münevverine,
Oturdum öndeki maksûreciklerin birine.⁷

Akif’in doğduğu Fatih semtini Sezai Karakoç şöyle tasvir ediyor” “Fatih semti, İstanbul’un içinde ikinci bir İstanbul’dur. Yüzde yüz Fatih şehridir”⁸.

⁴ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Haz., Necmettin Turinay, Gün. Türk. Çev. Necat Çavuş, TOBB Yayınları, Ankara 2011, s. 478.

⁵ Eşref Edip, Mehmed Akif, *Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Haz., Fahrettin Gün, Beyan Yayınları, İstanbul 2011, s. 317.

⁶ a.g.e., s. 495.

⁷ Mehmet Akif Ersoy, *Safahat*, Haz., Necmettin Turinay, Gün. Türk. Çev. Necat Çavuş, TOBB Yayınları, Ankara 2011, s. 478.

⁸ Sezai Karakoç, Mehmet Akif, *Diriliş Yayınları*, İstanbul 2005, s. 11.

3. SÜLEYMANİYE CAMİİ ve AKİF

Son dönem Osmanlısında artık içeriden ve dışarıdan dört bir yandan binbir çeşit düşmanın topraklarımızı peyder pey paylaşmaya başladığı dönemlerin şairidir Akif. Köhnemiş İstanbul'da her türlü yıkıma karşın hala ayakta duran fiziki görünüşleriyle ve çok daha önemlisi baskın ruhani yapılarıyla Osmanlı İstanbulu'nun camileri, medreseleri, çeşmeleri ve şehre vurulmuş mühüleriyle diğer tüm eserleri hala buradaki manevi iklimi oluşturan asli unsurlardır. Müslüman Türk'ün asırlarca demlenmiş ruhu mimaride tecessüm etmiştir.

II. Safahat'ı teşkil eden "Süleymaniye Kürsüsü'nde", isminden de anlaşılacağı gibi, halkı irşad için verilen bir va'z tarzında tertip edilmiştir. Abdürreşid Efendi, bu manzum eserin kahramanıdır ve 1938'de doksan yaşında iken Japonya'da bulunduğunu bildiğimiz bu kişi, bütün Müslümanları Türkiye adıyla bir bayrak altında toplamak istemektedir. Bunun için "Livâü'l-Hamd" adlı bir broşür yayınlamış, 1908 yılında Türkiye'ye gelmiştir⁹.

Mehmed Akif'in İslam Birliği ülküsü için özellikle Süleymaniye Camii'ni seçmesi de tesadüfi değildir. Zira Süleymaniye Camii, bir nevi payitahtın protokol camisi olarak inşa edilmiş, Osmanlı'nın güç ve etki bakımından en üst bir düzeyde olduğu Kanuni Sultan Süleyman tarafından yine zirve bir mimara, Mimar Sinan'a inşa ettirilmiştir. Caminin mimari ve tasarım açısından büyük etki uyandıran özel bir konumu vardır. Bulduğu topografik mevki, mücessemiyeti, vahdeti oluşturan büyük bir kubbe altında oldukça geniş toplanma ve namaz kılma mekânı ile aslında Müslümanların bir arada olmaları gerektiğine dair sembolik mesajlar da içermektedir. İşte Akif, mekân-mekân ilişkisini oldukça yerinde bir kararla bu ulu mabede bir araya getirerek, tüm Müslümanlara "vahdet" çağrısını buradan yapmıştır.

Mehmed Akif, 501 beyitlik bu manzum eserinin girişinde Galata Köprüsü'nden geçerek Süleymaniye'ye doğru yürümektedir. Şiirinin anlatımında zaten var olan görselliği burada da ziyadesiyle görmekteyiz. Bir film çekermişçesine, kademeli olarak her bir mısra şairle beraber, bu ulu mabede doğru hareket etmektedir. İlk on beyitte, o günün sosyal ve tarihi çevresine dair betimlemelere hiciv-mizah ekseninde yer verilmiş olup, sivil yapılara dair serzeniş dolu anlatımları bulmaktayız:

Herkesin hissi bir olmaz. Mesela karşıdaki
Sahilin, başbaşa vermiş düşünen, pis, eski
Ağlamış yüzlü, sakil evleri durdukça, sizin
İçinizden acı şeyler geçecek hep... Lakin,¹⁰

Sonrasında Galata Köprüsü'yle Avrupa köprülerini karşılaştırır. İnce hicivler ve akıl dolu mizahlar söz konusudur bu bahiste:

Köprüler asma imiş Avrupa âfâkında...
Varsın olsun, o da bir şey mi? Bizim Şark'ın da,
Böyle daldırma olur... Hem açınız âsârı,
Köprü'nün nerde görülmüş, hani tahte'l-bahrî?¹¹
Köprüden ilk görünen o güzelim Yeni Camii şairin de dikkatinden kaçmaz:
Diyeceksin ki: "Hayalin yeri yoktur... Boşuna!"
Ya şu timsâl-i İlâhî de mi gitmez hoşuna?
Öyle ta'zîb-i nigâh eyleme bedbin olarak,
Bırak etrafı da, karşında duran mabede bak:
Başka bir sahile gevhâre-i emvâcından,
Böyle şeh-dâne çıkarmış mı yakınlarda zaman?
Ne seher-pâre-i sanat ki ezelden mahmur...

⁹ Fevziye Abdullah Tansel, Mehmed Akif Ersoy, İrfan Yayınevi, İstanbul 1973, s. 58-59; Ayrıca bkz., Nihad Sami Banarlı, Resimli Türk Edebiyatı Tarihi C: II, s. 1151-1162.

¹⁰ Mehmet Akif Ersoy, Safahat, Haz., Necmettin Turinay, Gün. Türk. Çev. Necat Çavuş, TOBB Yayınları, Ankara 2011, s. 706.

¹¹ a.g.e., s. 706.

Leb-i deryadan uçan bir ebedî hande-i nûr!
Sanki ummân-ı bekanın ezeli bir mevci
Yükselirken göğe, donmuş da kesilmiş inci!¹²

Süleymaniye Kürsüsü'nde'nin 11-80 arası beyitlerinde bir şairin dilinden mimari bir yapının anlatımını dinlemekteyiz. Yeni Camii'yi betimleyen bu mısralardan sonra, Galata Köprüsü'nden Süleymaniye Camii'nin bulunduğu tepeye varana kadar kademeli bir yükseliş diğer mısralardaki coşkuyla ele alınmaktadır. Şair bir yandan yürümekte, diğer yandan da okuyucu ile sohbetine devam etmektedir. Etrafın bu hâl-i pür melâlini boş ver sen, asıl göğe doğru yüce dağlar gibi tüm heybetiyle yükselmiş olan bu ulu mabede bak, der ve ardından da büyük bir gururla ekler:

Gireriz koynuna, düşsek bile şayet yorgun,
Karşıdan baktığımız heykel-i nûrânûrun.
Göreceksin: O harîmin ebedî zıllinde,
Sanatın ruhunu seyyâl bulut şeklinde.¹³

Akif, Mimar Sinan'ın bu abide eserini 80. beyitin sonuna kadar, takip eden beyitlerde yorumlamaktadır artık:

Bir musanna' kemer, üstünde kurulmuş Tevhîd,
Daha üstünde bir ayet ki: Hudâ'dan te'yîd.
Emr-i mevkut-i salâtın bize kat'iyetine.
Şöyle bir baktı mı insan, kapının hey'etine,
Evvellâ her iki yandan oluyor çehre-nûmûn:
Mütenâzır iki mihrâb, iki âzâde sûtûn.
Sonra göz yükseliyor doğru yarım kubbelere,
Ki dayanmış biri sağdan, biri soldan kemere.
İstalâktitle donanmış o hazin sîneleri,
Okşayıp nûr-i nazar, geçti mi artık ileri,
Geliyor kısmen açılmış iki heybetli kanat,
Ki te'ârîcî, telâfîfî ne müdhiş san'at!
Sanki Mevlâ mütefekkir, kocaman bir beyni,
Açıvermiş bize göstermek için her yerini!¹⁴

4. SEBİLE YANSIYAN OSMANLI RUHU

Mehmet Akif, Osmanlı ruhunun sanat eserlerindeki coşkun yansımasına dair bir sebil üzerinden şu örneği verir:

Necib eser arıyorsan: Sebîle bak, işte...
Taşıp taşıp dökülürken o şi'r-i berceste,
Safâ-yı fitratı şahit ki: Tertemiz aslı;
Damarlarında yüzen kan da, can da Osmanlı...
Görüp bu cûşîş-i sanatta rûh-u ecdadı,
Biraz sıkılmalı, şehrin sıkılmaz evlâdı!¹⁵

Ama aynı zamanda Akif, bu eski ama hala etkileyici örneği verirken de, kökünden kopmuş, koparılmış yeni nesilleri esefle karşılamaktadır.

Mehmed Akif'in kendisinin de hüsn-i hatta olan merakı bilinmektedir. Yazısı güzeldi. Güzel yazılmış yazıları çok dikkatle seyrederek, hüsn-i hattın anları. Meşhur hattatların hepsini tanırdı. Çok

¹² a.g.e., s. 708.

¹³ a.g.e., s. 710.

¹⁴ a.g.e., s. 710.

¹⁵ a.g.e., s. 837-838.

sevdiği arkadaşlarından Safranbolu valisi Vasfi Hoca güzel ta'lik yazardı. Üstad bilhassa ta'lik yazıyı severdi¹⁶.

5. SONUÇ

Süleymaniye, *Safahat*'ın altıncı kitabı *Asım* bölümünde karşımıza çıkar. Manzumede, yeni nesli temsil eden Asım ile eski neslin temsilcisi Köse İmam'ın yıkmak-yapmak konusundaki tartışmalarına tanık olunur. Kendisini inkılâp ümmeti olarak vasıflandıran Asım'ın, "*İnkılâp ümmetinin şânı yakıp yıkmaktır.*¹⁷" sözlerine karşılık İmam, yıkmamanın insanları değerli kılamayacağını, asıl değerli olanın yapmak olduğunu kaydeder ve yeni neslin herhangi bir yapıcı icraatlarını görmediklerine Süleymaniye Camii örneğini verir:

Sâde sen gösteriver "işte budur kubbe!" diye;
İki ırgadla iner şimdi Süleymaniye.
Ama gel kaldıralım dendi mi, heyhat, o zaman,
Bir Süleyman daha lâzım yeniden, bir de Sinan¹⁸.

Mehmet Akif, yeniliğe açık bir insandır fakat eski değerlerin kıymetini de bilirdi. O şöyle derdi: Bir şey eski diye atılmaz, fena olduğu için atılır. Yeni de sırf yeni olduğu için alınmaz iyi olduğu için alınır. Akif, Osmanlı'nın kültürel-tarihi mirasının ziyadesiyle farkındaydı. Sanat eserlerinde ve burada olduğu gibi mimaride vücûd bulmuş bu mirasa göğsünü gere gere sahip çıkardı ve bununla iftihar ederdi. Medeniyetinin köklerini çok iyi bilir, köksüzlere de gereken en cesur cevapları vermekten asla sakınmazdı.

Mehmed Akif'i 28 Ağustos 1912'de bitirdiği "Süleymaniye Kürsüsü'nde" adlı manzum eserinin başlangıcında köprü üzerinde buluruz. O, Haliç'in yosunlu sularının karşı sahildeki harap evlerin hüznünü Yeni Camii görünce bu Türk sanat eserinin uyandırdığı hayranlık içinde unuttur gibi olur. Süleymaniye Camii'ne geldiğinde ise, vâiz yani Abdürreşid Efendi kürsüdedir¹⁹. Akif'in eskinin o muhteşem sanat abidelerine olan hasretini Haliç, Yeni Cami ve Süleymaniye Cami'lerine dair vermiş olduğu tasvirlerde açıkça görmekteyiz.

Mimari bir yapıyı tamamlayan ana unsur olan insan faktörünü de Süleymaniye Camii'ndeki mimari ayrıntıları anlatırken şu şekilde ekleyerek mısralarına devam eder:

Ruhlar yanmada bitâb-ı tecelli kalarak,
Dideler nâ-mütenâhî, ebedî müstağrak.
Akıbet, başladı mahfilde hazin bir feryâd;
Yeniden coştı eninlerle o bî-hûş eb'âd.
Bir de baktım ki: O her saftan uzanmış kollar,
Varacak sanki yarıp boşluğu Mevlâ'ya kadar!
Şimdi üç bin kişinin sîne-i masumundan.
Kopan "âmin" sadasıyle icâbet lerzan!²⁰

¹⁶ Eşref Edip, Mehmed Akif, Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları, Haz., Fahrettin Gün, Beyan Yayınları, İstanbul 2011, s. 305.

¹⁷ Mehmet Akif Ersoy, Safahat, Haz., Necmettin Turinay, Gün. Türk. Çev. Necat Çavuş, TOBB Yayınları, Ankara 2011, s. 1088.

¹⁸ a.g.e., s. 1088-1090.

¹⁹ Fevziye Abdullah Tansel, Mehmed Akif Ersoy, İrfan Yayınevi, İstanbul 1973, s. 59.

²⁰ a.g.e., s. 714.

KAYNAKLAR

Eşref Edip, **Mehmed Akif, Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları**, Hz., Fahrettin Gün, Beyan Yayınları, İstanbul 2011.

Faruk K. Timurtaş, **Mehmet Akif ve Cemiyetimiz**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Fevziye Abdullah Tansel, **Mehmed Akif Ersoy**, İrfan Yayınevi, İstanbul 1973

Mehmet Akif Ersoy, **Safahat**, Haz., Necmettin Turinay, Gün. Türk. Çev. Necat Çavuş, TOBB Yayınları, Ankara 2011.

Murat Turna, Sezai Karakoç'un gözüyle Yunus Emre, Mehmet Akif ve Yunus Emre, **Turkish Studies** - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/1 Winter 2012, p.2025-2042, TURKEY, s. 2032.

Nihad Sami Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi C: II**, s. 1151-1162.

Sezai Karakoç, **Mehmet Akif**, Diriliş Yayınları, İstanbul 2005.

BİYOĞRAFİDEN ROMANA, ROMANDAN YAŞAMA: CEVDET KUDRET'İN *SINIF ARKADAŞLARI*'NDA TOPLUMSAL BELLEĞİ OKUMAK

Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK*

ÖZET

Türk edebiyatında toplumsal meseleler edebiyatın odağa aldığı meseleler arasında ilk sıralarda yer almaktadır. Yanı sıra romancıların birçoğunun ilk romanlarında biyografik gerçekliklerini kurgunun ana malzemesi haline getirdikleri de aşikârdır. Edebi eserin başarısı ise bu iki anlayışın dengeli ve estetik bir anlayış içerisinde sunulmuş olmasıyla ölçülebilir. Türk edebiyatında deneme, inceleme, tiyatro, eleştiri, edebiyat tarihi gibi alanlarda adı sıkça geçen Cevdet Kudret'in (1907-1992) romanlarından pek söz edilmese de onun otobiyografik anlatımı toplumsal duyarlılıkla birleştirdiği roman üçlemesi önemli bir damarı temsil etmektedir. Bu üçlemenin ilk romanı olan *Sınıf Arkadaşları* (1942) asıl adı Süleyman olan Cevdet Kudret'in çocukluk dönemine rastlayan Birinci Dünya Savaşı, işgal yılları ve sonrasında dair önemli sosyal olgular içerir. *Sınıf Arkadaşları* sadece biyografik roman olma özelliği göstermekle kalmaz; sosyolojik, politik, tarihi ve ekonomik yönlerden toplumsal hafızayı da okuma olanağı verir. Bu bildiride Cevdet Kudret Solok'un *Sınıf Arkadaşları* romanındaki toplumsal göndermeler analitik bir biçimde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cevdet Kudret, roman, bellek, tarih, *Sınıf Arkadaşları*.

FROM BIOGRAPHY TO NOVELS AND FROM NOVELS TO LIFE: READING THE SOCIAL MEMORY THROUGH CEVDET KUDRET'S *SINIF ARKADAŞLARI*

ABSTRACT

Social problems have been one of the main subjects that Turkish literary tradition has focused on. In addition to this, many authors have clearly used their biographical reality as the main ingredient of the fictative structure of their first novels. The success of the literary work can actually be evaluated with the balanced and aesthetical presentation of these two approaches. Although the novels of Cevdet Kudret (1907-1992), who is well known when the literary fields of essays, reviews, plays, critique, and literary history are concerned, have not been rarely studied, his trilogy that combines autobiographical expression with social sensitivities represents an important approach. *Sınıf Arkadaşları* (1942), which was the first novel of this trilogy, contains important social aspects from the years of and following the First World War, that corresponds to the childhood years of Cevdet Kudret, whose real name was Süleyman. *Sınıf Arkadaşları* does not only contain the characteristics of a biographical novel but it also allows one to read the social memory through its sociological, political, historical and economic aspects. This presentation will try to analytically evaluate the references to the social structure in the novel *Sınıf Arkadaşları* of Cevdet Kudret Solok.

Keywords: Cevdet Kudret, novel, memory, history, *Sınıf Arkadaşları*.

Giriş

Edebiyat eserleri, içinde doğdukları toplumun fikrî, hissi yönlerini, yaşamı algılama biçimlerini, sosyo-ekonomik ve politik ayrıntılarını yansıtır. Ayrıca edebiyat toplumsal dokuyu oluşturan bu bileşenlerden beslenir. Bu yönüyle de sadece estetik değil, sosyolojik olgulara da değinen yönleriyle öne çıkar. Devrin sosyolojik, politik ve tarihî şartları iktizasınca edebiyata sosyal ve politik işlevler yüklemeye eğiliminde kimi zaman dozun arttırıldığı da görülmüştür. Mehmet Kaplan, “yaşanılan hayat, sanatı besleyen en büyük kaynaktır” (2006: 179) derken sanatın/edebiyatın toplumsal bağlamından koparılamayacağı gerçeğine vurgu yapar. Edebî eserlerin toplumsal yapıyla olan bu ilintisi çift katmanlı bir yapı göstermektedir. Kimi zaman sosyal yaşamdaki değişimler sanat/edebiyat eserlerinin

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

teşekkülünde tetikleyici rol üstlenirken kimi zaman sanat/edebiyat ürünleri toplumun yeniden inşasının, değişim ve dönüşümlerinin itekleyici gücü olmuştur. Sanatçının, büyük oranda içinde yetiştiği coğrafyanın ürünü olduğu fikrinden hareketle toplumsal olguların yazar muhayyilesi üzerinde etkili olduğu herkesçe kabul edilen bir gerçektir. Çünkü “[e]debiyat eserleri, içinde doğdukları toplumun duyuş ve düşünüşünü, hayatı algılayış biçimlerini, büyük tarihî dönemlerde ortaya çıkan sosyal psikolojinin bütün ve en ince ayrıntılarını kendilerinde yaşatırlar.” (Kaplan, 1998: 24). Gerçek hayattan aldıkları yaşantıları kendi ruh evreniyle birleştirerek yeniden üreten yazar, ona bu “[y]aratma süreci içinde güzelduyusal bir tat katar(ak); coşku, düşünce, düşünle beslenen bir özle yoğun(arak)” (Kara, 2004: 139) özgün bir eser şekline dönüştürür. Ramazan Kaplan, üretim sürecinde edebiyatın genellikle iki yönünün öne çıkarılarak işlevselleştirildiğini ifade eder. Ona göre kimileri, edebiyatı kişisel duygulanımların, yaşantıların, heyecanların ifade aracı görürken ikinci bir görüşe göre edebiyat, toplumsal bakış açısının ürünüdür ve ondan beklenenlerin sınırları da buna göre çizilmektedir. Her iki yaklaşımı da tek başına yetersiz bulan Kaplan, “gerçek edebiyat eserinin bu iki amaca da başarıyla hizmet eden eserler” (1998: 24) olduğunu ifade eder.

Genel anlamda edebiyat eserinin hayatla olan bağı, roman türünde daha yoğun bir şekilde gözlenir. Romanı, Stendhal’ın (1783–1842) *Kırmızı ve Siyah*’ından (1830) bu yana “uzun yolda dolaştırılan bir ayna”ya teşbih etmek sıkça başvurulan bir yöntem olarak görülmüş, Türk edebiyatında ise ayna olma işlevinin en fazla 19. asırda karşılaşılan bir durum olduğu ifade edilmiştir (Andı, 2004: 139). Andı, romanın gerçek yaşamla münasebetini şöyle özetler: “Her roman, farklı gözlerle görülen hayatın, farklı kalemlerden yeniden yorumlanması demektir. Her romancı kaçınılmaz olarak, kendi idrâk edebildiği, farkına varabildiği ve kuşatabildiği hayatı eserine taşıyabilir. Hayatın bu şekilde ‘hayatlar’a dönüşmesi, okuyucunun hayatında da okunarak edinilen ‘hayatlar’ın zenginliğinin, birikiminin ve deneyimlerinin mevcut hale gelmesi mânâsını taşır (2004: 8).

Romanın hayat ve toplumsal yapı ile ilişkisinin yanı sıra romancılar genellikle ilk eserlerinde gerçek kimliklerinden hareketle kurguladıkları roman kişileri üzerinden kendi yaşamlarına, çevrelerine ve sosyolojik görünümlere ilişkin önemli veriler sunarlar. Kurgusal düzleme taşınan bu kişiler, yazarın kendi ben’ini yeniden inşa etme sürecinde önemli işlevlerle yüklü otobiyografik niteliklere sahiptirler. Bu roman kişilerinin gerçek yazar olduğunun kesinkes iddia edilemeyeceği gerçeğini bir yanda tutmak koşuluyla, doğru analiz edildiğinde yazara ve içinde bulunduğu toplumsal gerçekliğe ilişkin önemli bulgular elde etmek de mümkündür. Yazar, gerçek kimliği üzerinden yeni bir kurgu sürecine girerken, kişiliğini oluşturan dış etmenleri de göz ardı etmez. Okur da böylelikle yazarın gerçek ben’ine yaptığı göndermelerle bulunduğu dönemin sosyal boyutuna da tanıklık ettirilir. Bu, otobiyografiden toplumsal boyuta doğru bir genişleme anlamına gelmektedir. Cevdet Kudret’in romanlarının önemi bu noktada ortaya çıkmaktadır. Zira yazar, kendi yaşamını romanın kurgusal gerçekliği içinde yeniden inşa ederken bunu bireysel bir duyarlılıkla değil, toplumu ilgilendiren genel meselelerle özdeşleştiği ölçüde yansıtmayı tercih eder. Bu noktada sosyolojik göndermelerin yazar ben’i üzerinden yapıldığı *Sınıf Arkadaşları*¹ romanının incelemesine geçmeden önce Cevdet Kudret’in yaşamına ve sanat anlayışına kısaca değinmekte yarar vardır.

Türk edebiyatında adını ilk kez Yedi Meşale grubunda duyuran ve asıl adı Süleyman Cevdet olan Cevdet Kudret, kendi deyimiyle “küçük bir azınlığın keyifli yaşamına değil, büyük bir çoğunluğun sıkıntılı yaşayışına aday olarak” (Kudret, 2006: 377) dünyaya gelmiş ve bu sıkıntı, ömrü boyunca sürmüştür. Gerek roman üçlemesi *Süleyman’ın Dünyası*’nda gerekse öykülerinin bir kısmında Süleyman, kendi adı ve otobiyografik gerçekliğiyle kurgunun odağında yer almıştır. Cevdet Kudret, yaşamı boyunca içinde bulunduğu “yoksulluk” halini kurgularken, yaşamından hareket etmiş olmanın yanı sıra Türkiye’nin bir döneminin panoramasını da vermiştir. Fakat onu farklı kılan en önemli özelliği, Türk edebiyatında uzun süre hüküm süren sosyal gerçekçi akımın aksine, yoksulluk meselesini bir ideolojiye angaje etmemesidir. Onun roman ve öykülerinde sosyal meseleler tamamen insani, vicdani yönleri ve düzenle ilişkilendirilerek kurgulanır.

Edebî yaşamına şiirle başlayan Cevdet Kudret, 1938-1958 sürecinde roman ve öyküleriyle toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışına önemli katkılar sağlamışsa da, bir üçlemeden oluşan romanları

¹ Cevdet Kudret, (2012).*Sınıf Arkadaşları*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2. Baskı. Alıntılar romanın bu baskısından yapılmıştır.

ve *Sokak* (1974) adı altında bir araya getirilen öykülerinden sonra geçim sıkıntısı nedeniyle yazı çalışmalarını farklı alanlarda sürdürmüştür. Gözlemci gerçekçi bir anlayışın görüldüğü roman ve öykülerinde, bir tezin ispatını yapmayan, bir siyasi görüşü veya ideolojiyi savunma refleksine girmeden, sosyal adaletsizliği, yoksul bırakılmış halkı, savaşın toplumsal düzen üstündeki tahrip edici etkileri, ahlâki yozlaşmaları ve bürokrasinin işlevini yitiren yapısını yine kendi yaşamından hareketle yeniden kurgular. Bu nedenle onun romancılığını/öykücülüğünü, beslendiği otobiyografik parçalardan ve deneyimlerden ayrı düşünmek mümkün değildir. Cevdet Kudret özyaşamsal izleklere yaslanan öykü ve romanları için, “gerek hikâyelerimde, gerek *Süleyman’ın Dünyası* genel başlığı altında toplanan roman üçlemesinde kendi yaşantımdan izler var elbette, ama oradaki Süleyman ben değilim artık, benim dışımda bir kişi” (Aktaran: Dervişoğlu, 2007: 164) demektedir. Edebî metnin incelenmesi sırasında şüphesiz ki roman veya öykü kişilerinin kurgusal karakterler olduğu ve birebir yazarın kendisi olamayacağı gerçeğini teyit eden bu anlayışın ardında Cevdet Kudret’in özel yaşam ile ilgili düşünceleri yatmaktadır. Yazar, özel yaşamını her zaman arka plana çekmiş, halkın genel yaşayışı içinde sıradan bir insan olarak yaşamayı yeğlemiştir. Cevdet Kudret, “özel yaşayışımın önemli dönemleri, halkın yaşayışının önemli dönemleriyle iç içe geçmiştir” (Oral, 1993: 105) diyerek roman ve öykülerinde kendi yaşantısından hareketle geniş bir toplumsal kesimin resmini çizmeye çalıştığını da okura bildirmektedir. Yazar, yaşamının çeşitli dönemlerindeki tecrübelerinden, gözlemlerinden hareketle yazdığı eserlerine ilişkin şu açıklamayı yapmaktadır:

“Ben biyografik romanla başladım işe. 1914’ten 1945’lere kadar getirdim. Birbirini tamamlayan, ayrıca her biri bağımsız bir cilt olan üç roman yazdım. Böylece Türk toplumundan otuz yıllık bir kesit vermek istedim. Hatta bu tarz romanlara -yazmadım, söylemedim ama- ‘kesit roman’ diye bir ad taktım kendi kendime. Uyguladığım roman tekniğinde kendimce yapmak istediğim şey şu: O zamana kadar olaylar tek kahramanın üzerine örülür, tek kahramanın serüveniyle roman biterdi. Ben ise asıl kahramanı Süleyman’ın çevresinde toplumun türlü kişilerini vermeye çalıştım. Bu fikri de Gogol’un ünlü romanı *Ölü Canlar*’da uyguladığı teknikten aldım. Bilirsiniz *Ölü Canlar*’da roman kişisi, çeşitli çevreleri dolaşır; başka başka kişiler verilir. Ben de o tekniği benimseyerek Türkiye’ye uyarlamaya, o verilerle çeşitli çevreleri vermeye çalıştım” (Aktaran: Kabacalı, 1993: 183).

Cevdet Kudret, *Süleyman’ın Dünyası* başlıklı roman üçlemesinde “kendi yaşamından da çizgiler taşıyan, Türkiye’nin Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasındaki otuz yıllık dönemini gerçekçi bir bakış açısıyla, siyasal, toplumsal yönleriyle” (Özyalçiner, 2007: 10) yansıtır. Romanlarında bir dönem Türkiye’sinin siyasal ve toplumsal dönüşümünü müşahede edebilen okur; otobiyografik yönünün ağır basması hasebiyle, “küçük yaşta babasını yitiren, çocukluğu ve ilk gençliği ‘yoksulluğun korkunç çukurunda çırpınmakla geçen’, annesinin özeniyle yetişen, hukuk fakültesini bitirdikten sonra Kayseri ve Ankara’da liselerde (daha sonra Ankara Konservatuarı’nda) öğretmenlik yapan” (Kabacalı, 1993: 92) Cevdet Kudret’i de tanıır.

Cevdet Kudret’in roman yazımına ilişkin söyledikleri de *Süleyman’ın Dünyası* için açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır: “Yazar, dış gözlemlerden yararlandığı gibi, kendi yaşantısından da yararlanabilir. Burada anı yazarıyla hikâye ve roman yazarını birbirinden ayırmak gerekir. Anı yazarı doğrudan doğruya kendi özünü anlatır; hikâye ve roman yazarı ise, ilk iş olarak kendine yabancılaşır, kendi yaşantısından bazı ayrıntıları bir yabancıyı gözler gibi inceler, sonra da, kendi dışındaki bu yabancı ‘ben’i, Flaubert’in Madam Bovary’yi özümsemiği gibi yeniden özümseyerek yazar” (Kudret, 2006: 379). Yazarın roman ve öykülerindeki etkili anlatımı, “toplumsal ilişkilerle siyasal olaylardaki çelişkilerde alaysılı yönü yakalayışından, daha doğrusu ortaya çıkarışından gelir” (Özyalçiner, 2007: 10).

Süleyman’ın Dünyası başlıklı üçlemede, romanların merkezi kişisi Süleyman’ın dar ve sınırlı çevresi anlatılırken, kahramanın içinde bulunduğu zaman, mekân ve olaylarla okuyucu, Türkiye’nin bir dönemine tanıklık etme olanağı bulur. “Anlatılan Türkiye’de vurgulanan duygu, en temel içgüdülerden biri olan açlıktır. Bir çocuğun, bir gencin, bir kadının birbirinden farklı biçimde dayanacağı bu yoksunluğun ölüm sınırına dayandığı durumların anlatıldığı bu üçlemenin temel kişisi Süleyman’dır” (Sezer, 2012: 9). Üçlemenin birinci kitabı *Sınıf Arkadaşları*, İstanbul’un Birinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinden başlayarak savaş ve işgal dönemlerini de kapsar. Toplumun geniş

fotoğrafını çıkarmak için yazar, Süleyman'ın ve onun sınıf arkadaşlarının “küçük” dünyalarını ve yaşadığı olayları kullanır. “Bir dar çevre gözlemi gibi görünen bu anlatım, yoklukların, zorlukların İstanbul'unu paşa ya da aristokratından, hizmetkârına, esnafından işçi ya da gündelikçisine bir imparatorluk başkentinin hemen bütün sınıflarını yaşamlarıyla yansıtır” (Sezer, 2012: 9). Romanın tematik örgüsü sadece bu sınıfsal konularla sınırlı değildir. İşgal askerleriyle kurulan ortaklığın getirdiği koşullar somut örneklerle sunulur. Romanda savaşın gölgesi altında yoksulluk ve yoksunlukla pek de eşit olmayan koşullarda yaşayan insanlar arasında çocuk olmanın zorlukları Cevdet Kudret'in ironik anlatımıyla aktarılır. Yazarın ironik tutumu, toplumsal travmaların ve trajik durumların üzerini örtmeyen, aksine bu durumlara derinlik kazandıran bir niteliktedir.

Sınıf Arkadaşları'nın biyografik bir roman olduğu yukarıda zikredilmişti. Romanın farklı bir özelliği de bir yönüyle bildungsroman'a yaklaşan bir tür “gelişim romanı” oluşudur. Nitekim Süleyman'ın ilk mektebe başladıktan, üniversiteyi bitirip Kayseri Lisesi'ne edebiyat öğretmeni olarak atanmasına kadarki süreyi içerir. Her biri başlıklandırılmış elli dokuz bölümden oluşan *Sınıf Arkadaşları*'nda her bölüm birer epigrafla başlar. Bazen bir şiirden, bazen bir romandan ya da felsefi bir kaynaktan alınan bu epigraflar romanın farklı bir anlatı katmanını oluşturur. Birçok eserle kurduğu metinlerarası bağlantı, Cevdet Kudret'in yazarlığını besleyen okuma edimi hakkında da oldukça zengin bir veri sunma işlevi icra eder. Ayrıca epigrafların tümünün, bölümde anlatılacaklarla ilişkili, dahası içeriği özetler nitelikte olması dikkate değerdir. Her epigraf, o bölümde kurgulanacak olay ya da hikâyesi anlatılacak kişi hakkında, içeriğe dair önceden okuru haberdar edecek biçimde işlevselleştirilir.

Bu minval üzere romanda insanı gerek bireysel gerekse toplumsal bağlamda ilgilendiren birçok soruna işaret edilir. Bunların savaş, yoksulluk, açlık, sosyal adaletsizlik, bürokrasinin içine düştüğü etik erozyon, yolsuzluklar ve ahlâkî yozlaşmalar, işgal yıllarındaki İstanbul'un toplumsal manzarası gibi temalar etrafında toplanabileceğini söylemek mümkündür.

Savaş ve Yoksulluk

Yoksulluğu ve beraberinde birçok insani dramı getiren savaş, edebiyatın evrensel temalarından ve insanlığın en trajik hallerinden biridir. Savaş yıllarında Türkiye, hâlihazırda tükenmiş bir ekonomik yapı içerisindeyken, aktif rol aldığı Birinci Dünya Savaşı yıllarında ekonominin tamamen çökmesiyle paralel, sosyal travmalar ve bir dizi insani dramı yaşamak zorunda kalır. Yoksulluğun arttığı bu yıllarda çok ağır koşullara katlanmak zorunda kalan toplumun bu hâli elbette ki edebi eserlerde de yankısını bulmuştur. Zira geniş bir etki alanına sahip olan savaş, sosyolojik, ahlâkî, insanî ve vicdani problemleri de yedeğinde barındırmasıyla edebiyata her daim malzeme vermiştir. Cevdet Kudret'in de mercek altına aldığı meselelerin birçoğunun ekseninde savaşın doğurduğu travmatik toplumsal yapı gelir. Nitekim “savaş günlerinin en büyük özelliği, kişilerin ve toplumların değer ölçülerini alt üst etmesidir. İnsanların karmaşık ruh hallerini ortaya koymada savaş fonu ayrı bir önem taşır. Ve bundan dolayıdır ki aile sadakatinin ihanet, dosta ihanetin vatanseverlik, hırsızlığın beceriklilik sayılabileceği durumlar ortaya çıkabilir (Çılgın, 2003: 8).

Cevdet Kudret'in romanlarında da öykülerinde olduğu gibi desek olduğu gibi, sosyal meseleler daha çok yoksulluk eksenlidir ve bunun temel sebeplerinden biri biyografik gerçekliği ile merkezinde yer aldığı *Sınıf Arkadaşları*'ndaki Süleyman'ın (Cevdet Kudret'in) savaşın ortaya çıkardığı yokluklar içinde büyümesidir. Bu da savaşın etkisiyle büyüüp genişleyen yoksulluğu ve yine savaştan türeyen sosyal-ahlâkî erozyonu temel izlekler haline getirir. Metne yansıdığı kadarıyla Cevdet Kudret'in yoksulluk sorunsalına yaklaşımı ideolojik değil, tamamen insani ve vicdani cihettedir. Roman ve öykülerinde küçük insanın yoksulluklar içinde geçen mücadelesini anlatırken onları siyasi-ideolojik bir karakter haline getirmektense düzenle ilişkisini kurma, sosyoekonomik yapının aksak yönlerini ortaya çıkarma çabası belirgin bir şekilde gözlenir. Kendi yaşamından hareketle yarattığı bu kurgusal figürlerin ferdi sıkıntılarını anlatırken bireyden topluma doğru genişleyen birçok sorunsala işaret eder. Gerek tanıklık ettiği iki büyük savaşın yol açtığı yokluklar, ekonomik sıkıntılar; gerekse sömürü düzeni altında ezilen halkın barınma, beslenme, sağlık sorunlarına kent yoksulluğu ekseninde geniş yer verir. Öte yandan bürokrasinin açmazları, devlet otoritesinin yoksul insanlara yaklaşımındaki sorunlar ve sosyal adaletsizlik gibi meseleler de onun roman ve öykülerindeki başat izlek olan ‘yoksulluk’la ilişkilendirilerek kurgulanır. Onun eserlerinin “yoksulluk açısından asıl önemi (ise) köy

romanlarının yaygın olduğu bir dönemde yoksulluğun şehirli bir aydın tarafından anlatılmasıdır” (İnci, 2007: 156). Romanların merkezi kişisi olan Süleyman, “hem köylerde, şehrin kenar mahallelerinde gezerek buradaki yoksulluğu saptar, yansıtır ve yoksulluğun toplumsal/ekonomik nedenleri üzerinde düşünür, hem de okumuş, eğitilmiş, büyük şehirde yaşayan bir aydın olarak başka bir düzeyde yoksulluğun bireysel dramını yaşar. Yazarın asıl başarısı yoksulluğu bu ikinci düzlemde işlerken görülür” (İnci, 2007: 156).

Cevdet Kudret, *Sınıf Arkadaşları*’nın henüz ilk bölümünde üçüncü tekil anlatıcının aktardığı sınıf manzarası içinde zengin-yoksul ayrımının çocukların oturma düzenine yansımaları aktarır. “Kapı yanındaki çocuklar”, kiminin ayağında ayakkabısı dahi olmayan, okula takunya ile gidip gelen ve sadece okuma-yazmaya çalışmak ve “hiçbir zaman gülmek cezası altında bulunan çocuklardı(r)” (s. 17). Toplumsal tabakalaşmanın, sınıf ayrımının aynı sınıfta dahi uygulandığının çocuk dünyasındaki karşılığı ve eğitime yansımaları iki kesimin çocuklarına yönelik iki farklı tavır sergilenmesi, zengin zümreye mensup ailelerin çocuklarının “hoca”lardan da üstün tutulmasının neticesinde ortaya çıkan tablonun eleştirel bir tarzda anlatılması, dönemin zihniyetini açıkça ortaya koymaktadır. Uygulanan eğitim sistemi, yoksulun ötekileştirildiği bir toplumsal düzeni göstermektedir.

Sınıf Arkadaşları’nda yoksulluk sorunsalının bir trajediye dönüşmesi ise Süleyman’ın babasının savaş nedeniyle askere alınmasından itibaren başlar. Birinci Dünya Savaşı tarihsel bir gerçeklik olarak toplumun büyük kesimini son derece zor süreçlere mahkûm etmiş, toplumun belleğinde derin izler bırakmıştır. Romanda bu durum Süleyman’ın şahsına ve ailesine indirgenerek anlatılmış gibi görünse de en geniş anlamda toplumsal bir travmayı ve sosyal patlamaları işaret eder. Zira yukarıda değinildiği üzere Cevdet Kudret, otobiyografik gerçekliği halkın yaşayışı ile kesiştiği noktada kurguya aktarır. Tarihsel bir gerçeklik romanın kurgusal yapısı içinde şu sözlerle aktarılır: “1914. Bu bir tarihtir! ‘Umumi Harb’. Bu bir deyimdir! ‘Abdullah’. Bu bir addır, o tarihle o deyim arasında rastlayan bir ad. Bu ad o tarihten yirmi yıl önce ya da yirmi yıl sonra gelseydi sonuç başka türlü olurdu” (s. 30). Savaşın yıkıcı etkilerinin cephe gerisinde bulunan çocuklar ve kadınlar için taşınması zor bir yük olduğu ve ağır bir mücadele gerektirdiğini yine yaşama karşı yalnız kalan Süleyman ve annesi Ayşe’nin çaresizliklerinin anlatıldığı bölümlerde görmek mümkündür. Süleyman’ın babası Abdullah henüz askere alınırken Ayşe’nin zihninden geçirdiği düşünceler aracılığı ile aktarılanlar sadece yoksul olmalarına dair bir sitem değil, aynı zamanda toplumsal düzenin adaletsizliğine de göndermeler içerir. Çaresizlik içindeki anne ve çocuk, sığınacak güvenli bir liman olarak gördükleri dede evine giderler. Fakat savaşın ağır şartlarının hane halkı üzerine yaktığı ekonomik sıkıntılar, misafirperverlik gibi toplumun önemli bir hasletinin ortadan kalkmasına yol açmıştır.

Savaş dönemlerinde yaşanan gıda kıtlığı sebebiyle uygulanan ağır ekonomik yaptırımların başında ekmeğin karneye bağlanması gelmektedir. Romanda bu duruma sıklıkla vurgu yapılır. Nitekim Süleyman ve annesi, büyükanne evine sığındıklarında akla gelen ilk soru, ekmeğin vesikalarının olup olmadığıdır. Birinci Dünya Savaşı süresince her bireyin ancak belli sınırlılıkta ve yalnızca kendine ekmeğin almasına imkân tanınmıştır. Türkiye’nin İkinci Dünya Savaşı’na fiili olarak girmemesine rağmen uyguladığı katı ekonomik tedbirler arasında yine ekmeğin karneye bağlanması önde gelmektedir. Anlatıcı, savaşın yol açtığı toplumsal buhranı ekmeğin-vesika ilişkisi üzerinden anlatırken tarihsel bir süreci veya toplumsal belleği diri tutmak istemiştir: “Eskiden hem müezzinin yattığı, hem de Mahalle Yönetim Kurulu’nun toplandığı müezzin kulübesi; şimdi hem müezzinin yattığı, hem Mahalle Yönetim Kurulu’nun toplandığı, hem de mahalleliye vesika ekmeğinin dağıtıldığı bir yer olmuştur. Fırınlarda serbest ekmeğin satışı yasak edilmişti. Günde adam başına 100 dirhem ekmeğin veriliyordu. Ekmekler mahallelere arabalarla götürülür, muhtarlarla imamlar da bunun mahalleliye dağıtılması işine bakarlardı” (s. 40). Savaşın toplumun büyük bir kesimini yoksullaştırması bilinen bir vakıa olarak romanda yerini alır fakat Süleyman’ın çocukluğunda tanıklık ettiği bir olay, açlığın ve içinde bulunulan çaresizliğin ne düzeyde bir trajediye dönüştüğünün resmini ortaya koyar. Süleyman’ın çocukluğunda tanıklık ettiği açlıktan ekmeğin arabasına atlayıp zemini yalayan adamın anlatıldığı uzun fakat önemli pasaj açlığın ve içinde bulunulan çaresizliğin ne düzeyde bir trajediye dönüştüğünün resmini ortaya koyar:

Sayı işi bitince herkes yüzünü pencereye dönmüştü. Yalnız bir kişi, kırk kırk beş yaşlarında bir adam -parası mı, yoksa vesikası mı yoktu? Bilinmez niçin- o yana

bakmadı bile. O, dosdoğru gitti ve bir atılışa arabanın içine yüzükoyun uzandı. Az önce boşaltılan ekmeğin, kapalı arabadan henüz uçmayan kokusu burnuna doldu. Ölecek gibiydi. Güzelliğin bu kadar aşırısına dayanılmazdı. Arabanın tahta döşemesi katranlı gibi kara ve pırl pırlıdı. Gözlerini kapadı, ekmeğin kırıntısı ve un döküntülerinin en çok toplandığı bir köşeye ağzını dayadı. Diline dünyanın en büyük tatlarından biri değdi. Nefes aldıkça burnuna unlar kaçıyordu. Çocukluğunda boğula boğula yediği leblebi unlarını hatırladı. Başu yepyeni duyular, tatlar ve anılar içine gömülmüştü. Yalamaya doyamadığı tahtalardan mikrop alabilir ya da diline kıymık batabilirdi. Bütün bunlar önemsiz şeylerdi... (s. 42).

Yazarın, çaresizliğin boyutlarını ele veren bu gerçeklik karşısında ekmeğin arabasını yalayan adamın görünüşüne ilişkin söylediğı bir cümle De Carteau'nun "bedene kazınmayan yasa yoktur" (Aktaran: Erdoğan, 2011: 61) teorisini tam anlamıyla karşılar. "Yoksulluk da bedene kazınır ve bedenle cisimleşir. Yoksulluk bedenî tahakküm ve sömürünün şiddetinin asıl nesnesidir. Yoksulluk ve sağlık arasındaki ilişkinin matrisi bedendir. [...] Yoksulluk, sağlık olanaklarından yoksunluğa yol açarken, hastalık yoksulluğu derinleştirir. Beden bu döngünün yazım yüzeyi haline gelir" (Erdoğan, 2011: 61). Açlığın bedene nasıl sindiğini yazar "Zavallı boş bir çuval gibi hafif ve gevşektir" (s. 43) diyerek anlatır. Cevdet Kudret otobiyografik gerçekliğe yaslanan bu olayı aktarırken, toplumsal düzeni sağlamak üzere görevli polislerin açlıktan oldukça hafiflemiş bedenini arabadan apar topar indirmelerini anlatırken ise ironik bir dili tercih eder: "Adamın belki hakkı vardı, fakat polislerin de hakkı vardı. Bu hâl devletin şanına, insanlığın onuruna, güzelliğe ve göreneğe uygun değildi. Bunu bir yabancı, sözgelimi "müttefik" sıfatıyla İstanbul'a giren bir Alman askeri görürse sonra ne derdi?" (s. 43). Savaşın insan yaşamı üzerindeki etkileri yalnızca ekmeğin karneye bağlanmasından ibaret değildir. Cevdet Kudret'in ironik bir dille aktardığı toplumsal gerçeklikler arasında beslenme yetersizliği ve sağlık sorunlarını da yer alır. Yazar, bu gerçekliği "tüm insanların yokluk karşısında eşitlenmesi" olarak aktarır. Olağanüstü şartların hâkim olduğu ülkede -belli bir azınlık dışında- hemen herkes savaş koşullarından etkilenmiştir: "Genel Savaş'ın bir tek yararı oldu: bütün midelerin aynı tezgâhtan çıktığını kanıtladı. Birkaç ay içinde herkes öğrendi ki, her ayak müezzin kulübesinin önünde saatlerce bekleyebilir, her el portakal rengi ekmeğin vesikasını tutabilir ve incinmez. Yağsız, etsiz ve nişastasız yaşayamayacağını sanan mideler, meğher sade suya sebzeyle de yaşayabiliyormuş. Muhtarlar, imamlar, ambar ve idare memurlarından, bir de bol parası olanlardan başka, hiç kimsenin evine bundan böyle et, yağ ve bütün nişastalı maddeler -kuru fasulye, nohut, bakla, pirinç, makarna, bulgur, un, vb...- girmez olmuştu" (s. 46-47).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'un olduğu gibi ülkenin geneline hâkim olan yoksulluk, gıda ve diğer malların talebi karşılamaması, stokçuluk, vurgunculuk ve fırsatçılığı ortaya çıkarmış, fiyatların artışı alım gücünün çok ötesine geçmiştir. Dönemin sosyoekonomik yapısı Ahmet Emin Yalman tarafından şu cümlelerle aktarılır:

Savaşla ilgili geçim zorlukları sadece ücretlerle fiyatlar arasındaki büyük farktan kaynaklanmıyordu. Daha birçok günlük sıkıntı kaynağı mevcuttu. Örneğin İstanbul'un, biri Asya diğeri Avrupa yakasındaki iki farklı şirket tarafından temin edilen su sistemi savaş sırasında neredeyse tamamıyla çökmüş ve sağlık açısından korkunç sonuçlara yol açmıştı. Su da bir ihtikâr konusu haline gelmişti. Kömür sıkıntısı nedeniyle elektrik dağıtımını da sınırlanmıştı. Avrupa yakasındaki iki gaz şirketi kapanmış, Asya kıtasındaki kısmen hizmet verebilmişti. Aydınlanma konusunda çoğunlukla petrole bağımlı olan memleketin geri kalanı büyük zorluklar yaşamaktaydı. Tanin gazetesi, petrol yokluğu nedeniyle karanlıkta oturmak zorunda olan halka, memleketin aydınlık geleceğini düşünerek avunmalarını öğütüyordu" (Aktaran: Köroğlu, 2004: 28).

Savaş süresince yoksulluğun; beslenme, açlık ve sağlık problemlerinin ötesine geçerek daha trajik bir duruma evrildiğini, yazar, gerçekçi gözlemci bir anlatım ve nesnel tarihi de belirterek romanın on sekizinci bölümünde anlatır. Yukarıda anlatılanlar genellikle savaşın ilk yıllarında geçmiş fakat savaşın son yıllarında yoksulluktan ölmeye kadar varan bir tablo ortaya çıkmıştır. "İlk zamanlarda insanlar sadece acıkıyor ve zayıflıyorlardı; son zamanlardaysa ölmeye başladılar. 1918 yılı İstanbul'da hastalık, ölüm, yangın, evsizlik, çıplaklık ve açlık yılı oldu" (s. 88).

Cevdet Kudret burada tarihin büyük İstanbul yangınlarından birini de olayların düğüm noktası olarak kullanır. Süleyman'ın çevresinde gerçekleşen bir vaka, aslında geniş bir kesimin içine düştüğü çıkmazları göstermesi açısından önemlidir. Yoksulluk, bu kez yersiz yurtsuzluk ve mekân(sızlık) üzerinden aktarılır. Zira yoksulluğun en belirgin şekilde okunabildiği ve somutlaştığı insan bedeninin yanı sıra yaşanan mekâna sinmesinden ötürü daha da görünür hale geldiği gösterilmeye çalışılır. Cevdet Kudret, büyük İstanbul yangınının yol açtığı problemleri objektif bir gözlemlerle aktarırken, bürokrasinin ve devlet görevlilerinin hadiseye yaklaşım tarzına, yoksul ve evsiz kalanlara bakış açısına özellikle vurgu yapmak istemiştir. Bu aynı zamanda resmi otorite ile yoksul halk arasındaki münasebetin vicdani ve insani olmadığını okurun dikkatine sunmaktadır. Yangından sonra evsiz kalanlar için yapılan görkemli binaların iç yüzü, yardım kurullarının davranışları ve bu tür resmi kurulların gösteriş için oluşturulduğu birkaç cümle ile dile getirilir. Sözgelimi, yangında evsiz kalanların yerleştirildikleri medreseleri gezen yardım kurulu başkanının “yangın yüzünden aç kalan” olup olmadığını araştırdıktan sonra, aç olduğunu söyleyenlerin yangından önce de yiyecek bulması zor yoksullar olduğundan yardım yapılmasına gerek görmemesi, zihniyet erozyonunun göstergelerinden biridir.

Bu yangında Süleyman ve annesinin sığındığı anneannenin de evi yanmış bir yandan anneneanne aklını yitirmiş öte yandan nispeten yaşanabilir şartlara sahip evlerini de kaybetmişlerdir. Onların da evleri yanan öteki insanlar gibi medreseye yerleştirilmelerinden sonra Süleyman ve annesi Ayşe'nin yoksullukla mücadelede yükü artmıştır. Savaşın yarattığı sıkıntılara bir de yangının eklenmesiyle Ayşe geçinmek için dikmiş dikmeyi tek çıkar yol olarak görmüş ve çalışmaya başlamıştır. Romanın son bölümlerinde Süleyman ve annesinin içine düştüğü yoksulluk kuşatması, evlerinin tasviri aracılığıyla somutlaşır. Kent yoksulluğunun mekân düzeyindeki karşılığı olan gecekondu veya benzer nitelikteki yapılar, yoksulluğun ana taşıyıcısı olarak görülebilir. Süleyman'ın annesiyle birlikte oturdukları evi yazar, “tek katlıydı. Buna ev değil, kulübe demek daha doğru olurdu” sözleriyle anlatır. Yoksulluğun evin dış görünüşünden ziyade işlevindeki birtakım değişiklikler üzerinden de okunmasına imkân tanıyan bir pasaj oldukça dikkat çekicidir. “Sokak kapısına bir delik açılarak oradan dışarıya bir ip sarkıtılmıştır, ipin bir ucu kilidin horozuna bağlıdır. İçerde kimse bulunduğu zaman ip kapının üstündedir; teklifsiz gelen misafirler kapıyı çalmak zorunda kalmaz, ipi çeker ve girerler” (s. 280). Süleyman'ın annesinin dikmiş işlerinden parasını zamanında alamadığı günlerde yemek vakti, zorunlu olarak, kapı deliğinden dışarıya sarkıtılmış olan ip içeriye alındıktan sonra sofraya oturulur. Yoksulluğun dayattığı zorunluluklardan biri olarak eve misafir kabul edememek gibi arzu edilmeyen bir netice ortaya çıkar. Bu tablo, yoksulluğun hane halkı içinde en ziyade çocuk ve kadını etkilediğinin göstergelerinden biridir. Çocuk ve annenin yoksullukla imtihanını kendi yaşantısından hareketle anlatan Cevdet Kudret, dönemin İstanbul'unda örnekleri oldukça çok olan trajik bir durumu, kent yoksulluğu bağlamında öne çıkarır.

Sınıf Arkadaşları'nda yoksulluğun getirdiği birtakım zorunluluklardan da söz edilir. Sözgelimi Süleyman'ın sınıf arkadaşları arasında biri yoksul öteki zengin iki öğrenci arasındaki ilişki yoksulluk ve açlık eksenlidir. Sınıf arkadaşlarından Behçet, oldukça zengin bir ailenin çocuğu olan Kevkep'in ödevlerini yaparak, evine gidip okul derslerini kavratana kadar defalarca anlatarak ay başlarında kendisine verilen yiyeceklerle annesini mutlu eder. Yoksulluğun ve açlığın en ziyade etki altında bıraktığı anne ve çocuk, savaşın dayattığı düzen bozukluğu içindeki çaresizliklerini ancak bu şekilde giderebilmektedirler. Yazarın yaşamından kesitlerle aktardığı bu manzara, bireyin ya da iki ailenin dramı gibi görülse de, aslında savaşın insanlar / insanlık üzerindeki tahrip ediciliğini ortaya koyar. “Kevkep'i derse hazırlamak, onun ödevlerini yapmak da Behçet için bir borç haline gelmiştir. Bunun sebebi herkesin anlayacağı kadar açıktır: yiyecekler peşin olarak verilmektedir” (s. 125).

Sosyal gerçekçi anlayışla yazılan metinlerde toplumsal sorunların ortaya koyulmasındaki başat unsurlardan biri zıtlıkları bir araya getirmek yahut karşılaştırma yapmaktır. İyi-kötü, siyah-beyaz, yoksul-zengin, doğu-batı gibi birbirine karşıt kavramsallaştırmalar üzerine inşa edilen kurgunun Cevdet Kudret tarafından da sıklıkla başvurulan bir metot olduğu görülmektedir. Yoksulluğu öne çıkarmak isteyen yazarın, karşıtını da eleştirel gerçekçi bir anlayışla, kimi zaman ironinin olanaklarını kullanarak aktardığına tanık olunur. Büyük İstanbul yangınından sonra evsiz kalanların yerleştirildiği medreselerdeki ailelerin dramı ile işlemez bir hale gelmiş ve sadece haksız kazanç elde etmenin “meşru(!)” kapılarından biri olarak öne çıkarılan bürokrasinin mukayesesi iki farklı kesim üzerinden

sosyal adaletsizliği ortaya koymayı amaçlar: “Öteki odalarda geçen hayat da buradakinden pek farklı değildi. Şu yeşil parmaklıklı mezarlığın karşısında otuz beş aile barınıyordu. Bunların hepsi yürüyor, nefes alıyor, hissediyordu. Bu müthiş bir şeydi. Ve şu mezar taşlarının altındaki insanlarla bunlar yemek bakımından değil, yalnız hareket etme bakımından birbirinden ayrılıyordu” (s. 207). Kocası savaşta ölmüş kadınların çocukları ile birlikte yaşadıkları çaresizlik ise yine yangından sonra medreseye yerleştirilmiş olan Hatice Kadın’ın oğlunu okutmak için çamaşırcılık yapmasıyla dramatize edilir. Yazar, yoksulun dramını, çamaşırcılık yapılan memur evlerindeki maddi refahın portresini çizerek ortaya koymayı tercih eder. Eleştirel bir dille aktarılan bu manzarada sosyal adaletsizliğin vardığı aşamaları belirginleştirmek amaçlanır. “Hatice Kadın’ın (...) çamaşıra gittiği evlerin çoğu memur evleriydi. Onların hayatını beğeniyordu. Giydikleri çamaşır yamasızdı; sofrta örtülerinde türlü yemek ve meyve lekeleri vardı. Yaptıkları iş de, medresedeki erkeklerin işi gibi ağır değildi. Yük taşımıyorlardı, Pazar pazar dolaşıp sebze satmıyorlardı. Daire adı verilen bir binada masa başında oturup beş altı kâğıt yazıyor, üç beş defter imzalıyorlardı. Canları isterse onu da yapmaz, hiç kimse de “Niçin Yapmadın?” diye sormazdı. Önemli olan şey, yazmak ya da yazmamak değildi; her gün gidip o masanın başına oturmaktı. Ay başında parayı almak için bu kadarı yeterdi” (s. 208).

Yolsuzluk ve Ahlâkî Yozlaşma

Cevdet Kudret’in *Sınıf Arkadaşları*’nda öne çıkardığı toplumsal meselelerden biri de yine savaş ve yoksullukla ilişkili olarak geleneksel ve kültürel kodların insan onuruna / ahlâkına aykırı bir şekilde değişmesidir. Sosyolojik bir problem olarak bu durumun bileşenleri ise romanın kurgusal yapısı içinde –ama tarihsel gerçekliklerle birebir örtüşen- yolsuzluk, stokçuluk, vurgunculuk, fırsatçılık, devletin yoksul halkı ezmesi, zengin-fakir tezadının daha da belirgin şekilde ortaya çıkması, yardımseverlik ve misafirperverlik gibi güzel hasletlerin ortadan kalkması, zenginin kayırılması, iş ve meslek ahlâkındaki yozlaşmalar ve nihayet değer erozyonudur. Savaş dolayısıyla ekonomik döngünün alt üst oluşu Türkiye’de toplumsal ahengin bozulmasına da sebebiyet verir. Yoksulluk, satın alma gücünün azalması, açlık vs. dar ve sabit gelirli insanlar için bir kader haline gelir. Yoksulluğun yol açtığı olumsuz durumlardan biri de ahlâkî yozlaşmanın başlamasıdır. Bundan başta aile olmak üzere toplumun geniş kesimi etkilenmiştir. Savaşın yol açtığı sosyoekonomik travmalar büyük kent merkezleri ile taşranın en ücra köşelerini ‘yoksulluk’ ortak paydasında birleştirmiştir (Balık, 2015: 40).

Romanda toplumsal duyarlılığın yok olduğunu anlatan en önemli vakalardan biri, ekmek arabasının zeminindeki kırıntıları yalayan adamın hikâyesidir. Açlıktan bayılan adamın etrafına toplanan kalabalık “ekmeğini bağına basmış ve sadece dikkat kesilmiş” bir vaziyette “buna gülmek mi yoksa ağlamak mı gerektiğini” (s. 43) kestirememiş, acımayı daha uygun bulmuşlardır. Süleyman’ın tanıklık ettiği bu olay toplumsal duyarsızlığın ve bir zihniyet çöküşünün göstergesidir. Romanın henüz başlarında sınıf ortamına kadar girmiş olan ahlâkî erozyon, eğitim sistemi içinde zengin yoksul ayırımına tabi kılınan oturma düzeni, zengin çocuklarının öğretmen ve idarecilerce kayırılmasının anlatımında da tezahür eder.

Savaşın ağır koşulları ve katı ekonomik yaptırımlar toplumsal ahengi bozmuş ve bu durum Cevdet Kudret’in anlatımında geniş yansımalar bulmuştur. Yozlaşmanın biraz da zorunluluk gereği olduğu “Herkesin ekmeği kendisine kadardı. Hiç kimsenin kimseye ikram edecek hâli yoktu” (s. 67) cümleleriyle ifade edilir. Bu atmosfer içinde özellikle babası askere alınan Süleyman ve annesinin yaşadıkları, savaş fırsatçılarının sömürücü anlayışlarının ulaştığı düzeyi gösterir. Ayşe, çaresizlikten satmak zorunda kaldığı evin müşterisinin bundan yararlanarak eve değerinin çok altında paha biçmesi, başkalarının çaresizliğini kendisi için fırsata çevirmek isteyen kişilerin içine düştükleri ahlâkî erozyona delalettir. Romanın vurgu yaptığı sorunlardan biri olan ahlâk çöküntüsü birincil derecede birbirine yakın olan aile fertleri arasında da zuhur eder. Süleyman’ın annesiyle birlikte yerleştikleri, daha doğrusu sığınmak zorunda kaldıkları, dede evinde gördükleri muamele, vicdani hasletlerin ortadan kalktığını gösteren ibretlik sahneler olarak aktarılır. Anne ve çocuk dede evine yerleştikten sonra Süleyman’ın dedesi İbrahim’in iyiden iyiye rahatı kaçar. Sofraya iki boğazın daha girmesini kabullenemez ve buna yönelik kendince tedbirler alır. Bu tedbirler pek de masum ve insafli değildir. Yemek sırasında herkesin lokmalarının birbirine eşit olması için dikkat kesilen İbrahim, bir sabah sofraya gelen ve kişi başı üç adet düşen on iki zeytinin yarımşar yarımşar yenmesi gerekirken

Süleyman'ın dalgınlıkla zeytinin birini bütün olarak yemesine kızar ve ceza olarak çocuğa üçüncü zeytini vermez. Süleyman'ın dedesi ailesine karşı daha kurnaz yollar dener ve "lâdes" oyununu ortaya atar. Bundan maksat eğlenmek değil, lâdeslenen kişinin bir hafta zeytin yememe cezası alacağı için evden daha az erzak gitmesini sağlamaktır. Bunu bir çocuğun yiyeceği üzerinden yapmak gibi ahlâkî olmayan bir tavırla ortaya koyan dede, "Günde üç zeytin, yedi günde, üç kere yedi yirmi bir, hiç de fena değil!..." (s. 65) gibi bir hesabın peşindedir. Romanın merkezi kişisi Süleyman'ın gerek aile içinde gerekse yakın çevresinde tanıklık ettiği ahlâk çöküntüsü, toplumun yoksulluk sarmalı içinde yitirdiği değerlerinin minimal düzeyde göstergesidir. Benzeri bir durumun ölen kişileri ölmüş saymayan resmi makamlar üzerinden de örneklendiği söylenebilir. Sözgelimi, Süleyman'ın oturduğu mahalle muhtarı, ölen kişilerin kaydını tutmaz. Ölenleri yaşıyor gibi göstererek hükümetin o kişi için ucuz verdiği erzakı onun adına alarak başka yerlerde pahalı satar.

Savaş vurgunculuğu ve aslında yasak olan stokçuluk ve karaborsacılık da romanda öne çıkan sosyal ahlak problemlerindedir. Süleyman'ın okul ve mahalle ile sınırlı dar çevresini aktaran anlatıcının çizdiği portre, İstanbul'un sosyoekonomik döngüsünün hangi dinamikler ile sağlandığını gösterir. Süleyman'ın sınıf arkadaşlarından Tahsin'in babası İshâk Efendi'nin anlatıldığı yirmi dördüncü bölümde adı geçen ve İshâk'ın kâtipliğini yaptığı "Men'-i İhtikâr Komisyonu"nun (Vurgunculuğu, karaborsayı önleme komisyonu) sorunları engellemek yerine onun temel öznesi, hatta yürütücüsü oluşundan söz edilir. Bu kişiler elde ettiği devlet imkânlarını menfaate tahvil etmek için her türlü yolsuzluğu, rüşveti ve sahtekârlığı yaparak yoksulun daha yoksul olmasının, zengin ise palazlanmasının önünü açarlar. Toplumun büyük kesiminin açlık ve yoksulluğundan istifade eden savaş zenginleri ve bunların devlet kurumları ve bürokrasiyle olan münasebetleri, değer kaybının ve ahlâkî çöküntünün boyutlarını gösterir. Savaş yıllarının Türkiye'sinde stokçuluk, karaborsacılık ve vurgunculuğu ticarî ahlâkın temelini koyarak ortaya çıkan yeni bir zümre de savaş zenginleridir. Sözgelimi Süleyman'ın sınıf arkadaşlarından Kevkep'in ticaretle uğraşan babası Cemil Mâlik Bey'in "savaş zengini" olduğu söylenir. Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da ticaret yapabilmeyen tek yolu, bürokrasiyi de kendi çıkarı doğrultusunda kullanabilmektir. Bu da rüşvet ve kayırma ile mümkün olmaktadır. Dönemin bürokratik sorunları arasında, vurgunculuğu engellemek üzere kurulmuş devlet dairelerinin, tam aksine vurgunculuğu arttırdığı ve bunun da savaş zenginlerinin türemesine yol açtığı gibi bir problemde söz etmek mümkündür. Yazar, bu sosyoekonomik sorunun idare anlayışından kaynaklandığını şu sözlerle anlatır: "Yapılabilecek hiçbir şey yoktu. Bir defa, İhracat Heyeti, Ticaret ve Ziraat Nezâreti'ne; İaşe Heyeti, Harbiye Nezâreti'ne; Men'-i İhtikâr Heyeti, Dâhiliye Nezâreti'ne bağlıydı. Birinin kararını öbürü bozuyor, denetim bir elden yapılmadığı için ihtikâr her gün biraz daha şiddetleniyordu" (s. 131).

İdari yapının bozulması Cevdet Kudret'in sıklıkla vurgu yaptığı düzenin bozulmasıyla paralel değerlendiren bir olgu olarak romanda yer alır. Yazar, devletin yoksul ve yangından ötürü evsiz kalmış, açlıkla mücadele içindeki halka karşı gösterdiği "aşağılayıcı" tavrı eleştirel gerçekçi bir şekilde anlatır. Yangından sonra medreseye yerleştirilen insanların durumunu düzeltmek üzere giden komisyon başkanının, yangından önce ellerindeki bir avuç gıdayı da kaybettiklerini söyleyen insanlara cevabı yönetimin halka bakışındaki zihniyet sorununu göstermesi açısından önemlidir:

Nâzır birdenbire kızdı, hepsini payladı:

-Siz zaten açmışsınız be! Eskiden de bir şeyiniz yokmuş! Ben sizi aramıyorum, ben yangından sonra aç kalanları soruyorum.

Medresede Nâzırın beğenebileceği kadar aç bulunamadığı için hiç kimseye yardım edilmedi ve devlet adamı, etrafını çeviren halkaya arkasını döndü, yanındakilerle birlikte çıkıp gitti (s. 150).

Birinci Dünya Savaşı yıllarının ağır koşulları altında ortaya çıkan sosyal travmalar, yozlaşmalar, fırsatçılık ve vurgunculuğun erdem sayılması, erdemli tavırların ortadan kalkması idari yapının içine düştüğü gayri ahlâkî döngü, savaşın ardından da sürdürülür. Özellikle bir sonraki bölümde daha detaylı ele alınacak olan İstanbul'un işgal yıllarındaki manzarası içinde, halkın da en az devlet ve iktidar mekanizmaları kadar dejenere olduğu, değerlerini yitirdiği anlatılır. Romanda eleştirel bir perspektifle ortaya konan meselelerden biri olan bürokratik sömürü ve ahlâkî çöküş, meşrutiyet yıllarında işten çıkarılmış bir ikbalperest olan Murat Paşa'nın jurnalcilik sonrası aldığı birtakım devlet

görevlerini menfaate tahvil etmekteki ustalığının anlatıldığı kırkıncı bölümün odağındaki meseledir. Sözelimi Aksaray'a atanmasının ardından emri altındaki tüm memurları "hükümette işi olanlar doğrudan doğruya beni görecektir" diye tembihler. Elde edilen gelirin beşte birini de emrindeki memurlara "her ay düzenli olarak" veren Murat Paşa, sosyal adaletsizliğin normalleştiği bir dönemde düzene uygun bir rüşvet dairesi kurmuş ve bu özelliği sayesinde servetini arttırmıştır. Aynı kişi savaşın ardından işgal edilen İstanbul'da da yabancılara yaklaşılarak bütün manevi değerleri değiştirme pahasına ikbal peşinde koşar. Cevdet Kudret'in o yıllara ilişkin anlattıkları, romanın bir alt belge niteliğinde döneminin panoramasını çizme işlevini icra eder. Romanın otuz yedinci bölümünden itibaren anlatılanlar, işgal yıllarındaki İstanbul'da toplumsal, ahlâkî ve insanî dokunun geçirdiği değişime odaklanırken, toplumun içine düştüğü yozlaşmayı da resmeder.

İşgal Altındaki İstanbul'un İki Yüzü

Türk edebiyatında İstanbul'un olumsuz yönleriyle ele alındığı edebî metinlerden söz edildiğinde akla ilk olarak Tefvik Fikret'in "Sis" şiiri ile Yakup Kadri'nin İngiliz işgali altındaki İstanbul'un içine düştüğü ahlâkî çöküntü ve sosyal düzenin bozulmasını anlattığı *Sodom ve Gomora*'si (1928) gelir. Fikret'in lanet ve nefretle söz ettiği İstanbul'u, Yakup Kadri levanten salonlarında, ecnebi subaylarla verilen partilerde Türk kadınlarının yabancı askerlerle girdiği ahlâk dışı münasebetler çerçevesinde kurgular. İstanbul'un önde gelen ailelerinin kendi değerleri yerine İngilizlerin değerlerini ikame etmelerine, yozlaşmış zihniyetin hâkim kılınmasına, yabancılığa ve değer yitimine yönelik sosyal eleştirinin üst düzeyde olduğu *Sodom ve Gomora*'ye benzer bir tematik örgünün *Sınıf Arkadaşları*'nda da var olduğu gözlenir. Cevdet Kudret, Yakup Kadri'den farklı olarak bu durumu belgesel nitelikte metne aktarırken yine Süleyman'ın çevresini hareket noktası olarak kullanır. Romanın otuz yedinci bölümündeki şu ifadeler yabancılığa ve yozlaşmanın boyutlarını gözler önüne serer:

İşgalden sonra İstanbul'da başka bir hayat ve başka insan toplulukları ortaya çıktı. Bir kere, savaş içinde hiç yoktan büyük servetler edinen yeni bir sınıf türemişti. Bunlar şimdi paranın neler yapabileceğini denemek istiyorlardı. Sonra, eski servetlerinin kırıntılarını harcayan bir eski soylular takımı vardı ki, kendilerini yeni duruma uydurarak bundan birtakım taze faydalar elde etmek ve böylece, eski rüyalarını yeniden gerçekleştirmek hevesindeydiler. Bunlar artık Türk ulusundan hiçbir şey beklemiyor, ona bağlanmanın ham bir hayal olduğuna inanıyor, İstanbul'u dolduran Fransız, İngiliz, İtalyan subaylarına kapılarını bir dost gibi açıyor, evlerinde Türkçeden başka bir dil konuşuyor; çocuklarını Fransız ya da İngiliz kolejlerine gönderiyordu" (s. 183).

Dönemin zihniyet bozukluğunu ifade etmek için yazar, sözü edilen çevrelere girip çıkmayı batılılaşma sayan insanlarca söylenen; "Ben, Kanuni devrinde Türk, Elizabeth devrinde İngiliz, Napolyon devrinde Fransız, Bismarck devrinde Alman, bu devirde de yine İngiliz ya da Fransız olarak dünyaya gelmek isterdim" (s. 183) cümlelerini öne çıkarır. Özellikle Beyoğlu çevresinde görülen yabancı hayranlığı ve yabancılığa, sefahat ve eğlence odaklı bir yaşam tarzına yönelik eleştiriyi de beraberinde getirir.

Cevdet Kudret, bu eleştiriden önce işgal altındaki İstanbul'da bulunan yabancı askerlerin ceberut tavırları karşısında Türklerin çaresizliği ve güçsüzlüğünü mercek altına alır. Yüksek rütbeli yabancı askerlerin diledikleri yalı veya konağı, içindekileri tehdit ve cebirle dışarı çıkararak yerlerine geçtikleri bir İstanbul manzarasının tasviri, dönemin kent sosyolojisindeki değişimlerin şifrelerini içerir. Öte yandan işgal için İstanbul'da bulunan yabancı askerlere nüfuz sahibi birçok ailenin ve halkın gösterdiği ilgi ve teveccüh yazarın eleştirilerinin hedefinde yer alır. Anlatıcının tarafgirliği bu noktada daha da belirginleşir. Ona göre fütursuz ve hesapsızca uygulanan zulüm ve keyfiyetin sebebi yine kendi insanımızdır. Yazara göre; "İşgal ordusu subayları İstanbul'da hiç de yabancılık çekmediler. Onlar umuyordular ki, Doğu'nun bu bağınaz şehrinde bütün kapılar suratlarına kapanmış olacak, sokaklarda gezerken kale duvarları arasında dolaşıyor gibi hiç kimseye rastlanmayacak, kadın yüzüne hasret kalınacak, esnaf kendileriyle alışveriş etmeyecek, istedikleri hiçbir şeyi bulamayacaklar, gerekenleri ancak zorla ele geçirebileceklerdi..." (s. 200). Bütün bu manzarayı anlatıcı başta padişah olmak üzere, devletin ileri gelen idarecilerinin işgal kuvvetlerine gösterdikleri nezaket ve misafirperverliğe bağlar. Yazar, devlet adamlarının "işgal ordusu subaylarına yaltaklanmak yoluyla onların zulümleri azaltılabilir" düşüncesine kapıldıklarını fakat bunda

yanıldıklarını, getirilen yeni düzenlemeler aracılığıyla ortaya çıktığından söz eder. İstanbul'un içine düştüğü batılı hayranlığı, kendilerine bir fayda sağlamamış, yabancıların izni olmadan İstanbul'dan ayrılmak bile mümkün olmamıştır. Yazarın 16 Mart 1920 tarihli bir bildiri yazılanları olduğu gibi romana alması, düşüncelerine belgesel kanıtlar oluşturma gayretinin ürünüdür. Metinlerarasılık olarak da değerlendirilebilecek bu bildiri metninde pasaportların "İtilaf Kontrol Kalemı"ne vize ettirilmeden halkın İstanbul dışına çıkamayacağı yazmaktadır. Savaş zengini fırsatçıların oluşan yeni düzene ayak uydurması, batılı subayların tüm uygulamalarını ikbal uğruna kabul ve müdafaa etmesi yine metinlerarası bir bağlantıyla birlikte okura sunulur. Dönemin yabancı subaylarına "yaltaklanan" ve aralarında Cemil Mâlik Bey'in de bulunduğu bir grup insan, Ziya Paşa'nın "Milliyeti nisyân ederek her işimizde, / Efkâr-ı Frenge tabiiyyet yeni çıktı" beytini eleştiriyor, "Doğu ve Batı uygarlıklarını karşılaştırıyor, yaşayabilmek için her ne pahasına olursa olsun Batıya yaklaşmamız gerektiğini anlatıyor"du (s. 203). Bununla da yetinmeyen batı hayranı İstanbul zenginleri, ticari çıkarları uğruna kendi geçmişlerine, tarihlerine ve zihniyetlerine rahatlıkla eleştiri getirirler. Aşağıdaki alıntı *Sodom ve Gomore*'deki parti ve eğlence manzaralarını anımsatarak İstanbul'un batı hayranlığı ve dalkavukluğu ile öne çıkan bu yüzünü göstermesi açısından dikkat çekicidir. Fransız askerlerinin Bakırköy müze memurlarından Fahri'nin evinin önünde toplanıp 'Ayşe Fatma isteriz' diye bağrıışmalarının ihtiyar bir avcı tarafından Hariciye Müsteşarı'na bildirildiği şeklindeki bir olayın anlatılması üzerine söylenenler, ahlâkî çöküntünün vardığı noktayı göstermektedir:

Cemil Mâlik Bey ise, ihtiyar avcıya karşı içinde doğan bir küçümseme duygusu ile dudaklarını büzdü, ayağa kalkarak:

-Biz Türkler her zaman uygarlığa kapılarımızı kaparız, bu ulusal kusurumuzdur!
dedi ve dans etmesi için karısını genç bir İngiliz subayına takdim etti (s. 203)

Cevdet Kudret, romanın "Uygarlığa Kapanan Kapılar" başlıklı kırk ikinci bölümünde Süleyman'ın (dolayısıyla kendisinin) yaşadığı İstanbul ile Beyoğlu arasında bir karşılaştırma yapar. İstanbul'un işgal yılları, Beyoğlu ile İstanbul'un batılılaşma sürecinde birbirleri ile oluşturdukları tezat üzerinden aktarılır. Beyoğlu'nun tüketim, eğlence, dejenere olmuş zengin insanların yabancı subaylarla kol kola geçirdikleri partiler, ahlâksızlığın üst seviyede görüldüğü levanten salonları, yabancı hayranlığı, kendi kültür ve medeniyetinden nefretin tabloları ile dolu, yozlaşmanın ve batı hayranlığının merkezi olarak anlatılır. Bunun karşısına koyduğu ve kenar mahalle olarak nitelenen İstanbul'da ise "hayat güneşin doğmasıyla başlayıp, batmasıyla sona" erer. Süleyman'ın dünyasını şekillendiren İstanbul ile Beyoğlu arasındaki kıyas işgal yıllarının İstanbul'u hakkında sosyolojik bir çıkarım hükmündedir:

Beyoğlu'nda hayat neşeli, burada namusludur. İnsanlar sabahları Frenk sabunu değil, kokusuz beyaz sabun kullanırlar, lakin elleri daha temizdir. Levantçiçeği kokan beyaz bürümcüklerinin kollarını sıvayarak musluk başına soğuk suyla gıcır gıcır yıkanan genç kızların vücuduna hiçbir yabancı el değmemiştir. Yamalı giymek ayıp sayılmaz ama kirli gezmek ayıptır; giyeceğin yamalı ayıp sayılmadığı içindir ki, yamasızını elde etmek üzere uygunsuz yola sapılmaz. İstanbul'un bu iç sokaklarında gündüzler çalışmak için yaratılmıştır, geceler uyumak için. Buradaki insanların saatleri de hayatları gibi güneşle ayar edilmiştir. Güneş doğarken saat 1, batarken 12'dir; kış günlerinde güneş daha geç doğar, fakat mutlaka 12'de batar ve her zaman için, sabah ezanı hayatın başladığını ilan eder, akşam ezanı da bittiğini... (s. 204-205).

İşgal yıllarında Beyoğlu'nun eğlence ve tüketim hayatını, dejenere olmuş insanların lüks ve şatafatlı yaşamları ile Süleyman'ın mensubu olduğu kenar mahallenin yoksul, kendi halinde, sade ve "namuslu" sofraları olan küçük yaşamlarını mukayese eden yazarın eleştirel bir tavır içinde olduğu görülmektedir. İstanbul'un içe dönük, batılılaşma sevdası olmayan, geleneksel yaşamı muhafaza etmeye çalışan kenar semtlerindeki yaşam Cevdet Kudret'in tarafgir olduğu bir atmosfer için de anlatılır.

Sonuç

Türk edebiyatında eleştirmen, edebiyat tarihçisi, denemeci yönleriyle bilinen Cevdet Kudret *Süleyman'ın Dünyası* üçlemesinin ilk kitabı olan *Sınıf Arkadaşları*'nda yaşam tecrübesini kurgunun hareket noktası olarak alır. Biyografik bilginin hâkim kılındığı romanda Birinci Dünya Savaşı ve

sonrasındaki işgal yıllarına tanıklık etmiş olan Süleyman'ın kendisi, dar ve sınırlı çevresinde gerçekleşen olaylar, romanın tematik örgüsünü oluşturur. Yazarın biyografik roman olarak nitelediği *Sınıf Arkadaşları*, tanıklıklara dayanmasından dolayı geniş toplumsal tabakaya teşmil olunabilecek meseleleri aktarır. Bir başka deyişle Cevdet Kudret, kişisel tarihten hareketle toplumsal tarih ve hafızaya doğru genişleyen bir anlayışı yansıtmıştır. Kendi tecrübeleri, toplumun genelini temsil edebilecek sorunlar ağı içerisinde verilerek bireysel olandan sosyal olana geçiş sağlanmıştır. Bu geçişlerin odağında ise Süleyman'ın savaş yıllarında yaşadığı sıkıntılar gelmektedir. Geçim derdi, yoksulluk, kimi zaman açlık sınırına varan trajik tablolar sadece romanın ana kahramanının değil, halkın büyük çoğunluğunun içinde bulunduğu sosyal travmalardan biri olarak okunabilmektedir. Öte yandan devletin yoksul halka yaklaşımı, resmi kurumlardaki zihniyet bozukluğu, ahlâk ve erdemli insan davranışlarının ortadan kalkması, savaş fırsatçılığı, vurgunculuk ve zenginlerin yoksulu sömürmesi gibi sosyoekonomik meseleler kimi zaman eleştirel bir dille, kimi zaman ise ironik bir anlatımla okura sunulur.

Sınıf Arkadaşları'nin odaklandığı ve toplumsal bellekte derin bir iz bırakmış olan İstanbul'un işgal yılları yine yazarın canlı gözlemleri ve eleştirel gerçekçi bakış açısı ile verilmiştir. Cevdet Kudret bu vakıyı aktarırken yine Süleyman'ın çevresini kullanır. Diğer bir deyişle yazar ben'ini toplumsal sorunlarla ilişkilendirerek kurgulamayı tercih eden Cevdet Kudret, biyografisinden sosyolojik açılımlar elde eder. İstanbul'un işgal yıllarında ortaya çıkan ahlâk çöküntüsü, yabancı hayranlığı, tüketim anlayışı, Beyoğlu'nun eğlence mekânları, dejenere olmuş Türk aileler yazarın işaret ettiği sorunsallar olarak öne çıkmıştır. Öte yandan Beyoğlu dışında kalan İstanbul'un saf, temiz, yoksul, sade, geleneksel özellikler gösteren sosyolojik dokusunu kentin öteki yüzü olarak kurguya dâhil eder. *Sınıf Arkadaşları*'nda yazar, yoksulluğu hareket noktası olarak alırken onların toplumsal, siyasal yönlerine de ironik bir tutumla yaklaşır. Nihai olarak Cevdet Kudret sıradan, "küçük", yoksul bir aile veya bireyi kurgulamakla aslında geniş bir Türkiye fotoğrafını da gözler önüne sermiş olur. *Sınıf Arkadaşları*'nda Birinci Dünya Savaşı dönemi Türkiye'sinin sosyal, politik ve ekonomik gerçekleri yeniden kurgulanırken, yoksul ama geniş bir kesim, Cevdet Kudret'in kaleminden metne aktarılarak kurgusal bağlamda görünür kılınır.

KAYNAKLAR

- ANDI, Fatih (2004). **Hayat ve Roman**, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2. Baskı.
- BALIK, Macit (2015). "Cevdet Kudret'in Yaşamından *Sokak*'na Türkiye'nin Sosyoekonomik Ve Politik Hallerinin Yansımaları", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C.8., S. 38, Haziran, s. 31-47.
- ÇILGIN, Alev Sınar (2003). **Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı**, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- DERVİŞOĞLU Efnan (2007). "Cevdet Kudret ve Süleyman'ın Dünyası", **Edebiyatın Ağır İşçisi Cevdet Kudret**, (Haz. Adnan Özyalçınar), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, s. 157-164.
- ERDOĞAN, Necmi (2011). "Yok-sanma: Yoksulluk-Mâduniyet ve Fark Yaraları" **Yoksulluk Halleri-Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri**, (Ed. Necmi Erdoğan), İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı, s.47-95.
- İNCİ, Handan (2007). "Cevdet Kudret'in Romanlarında 'Yoksulluk' Teması" **Edebiyatın Ağır İşçisi Cevdet Kudret**, (Haz. Adnan Özyalçınar), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, s. 152-155.
- KABACALI, Alpay (1993). "Bilimin Işığı İle Edebiyatımızı Aydınlatan Araştırmacı", **Cevdet Kudret'e Saygı**, Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 178-183.
- KABACALI, Alpay (1993). "Kalanlara Selam Olsun", **Cevdet Kudret'e Saygı**, Ankara: Kültür Bakanlığı, s. 92-94.
- KAPLAN, Mehmet (2006). **Nesillerin Ruh**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 9. Baskı.
- KAPLAN, Ramazan (1998). "Edebiyat ve Toplum", **Edebiyat Bilgi ve Kuramları**, Eskişehir: A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları, s. 21-33.

KÖROĞLU, Erol (2004). **Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918)**, İstanbul: İletişim Yayınları.

KUDRET, Cevdet (2006). **Kalemin Ucu-Denemeler 2**, (Haz. Cemil Kavukçu), İstanbul: Merkez Kitaplar.

KUDRET, Cevdet (2012). **Sınıf Arkadaşları**, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2. Baskı.

ÖZYALÇINER, Adnan (2010), “Cevdet Kudret’in Öykücülüğü”, **Sokak**, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, s. 9-11.

SEZER, Sennur (2012). “Cevdet Kudret’in Romanlarının Günümüz İçin Önemi”, **Sınıf Arkadaşları**, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2. Baskı, s. 7-12.

CUMHURİYET'İN İLK YILLARINDA SİYASET, TOPLUM VE MİZAH İLİŞKİLERİ*

Yrd. Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ**

ÖZET

1923 başından 1925 yılı sonuna kadar geçen iki yılda Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal, bürokratik ve sosyal yapısını etkileyip şekillendirecek çatışma, kırılma ve değişimler yaşanmıştır. Söz konusu kırılma ve değişimlerin bazıları bugün bile akademik veya güncel inceleme ve tartışmaların konusu olabilmektedir. Somut olarak ifade etmek gerekirse bunların önemlileri hilafetin kaldırılması, İttihatçılarla hesaplaşma, Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kapatılması, Şeyh Said İsyanı, Takrir-i Sükûn Kanunu ve İstiklal Mahkemeleri'dir. Tartışma ve çatışmaların sonucunda tek partili cumhuriyet yerleşmiştir. Tüm bunlarla bağlantılı olarak geri planda da azınlıklarla ilgili çeşitli sorunlar çıkmış, eski rejimin siyasi aktörlerinin durumu tartışılmış, parlamenter düzensizlikler siyaset dünyasını rahatsız ederken bürokratik ve siyasi keyfilikler de eleştirilmiştir.

Söz konusu iki yıl içinde gerek doğrudan parlamentoda gerekse bürokrasinin kademelerinde ve basın dünyasında edebî simaların ülke sorunlarıyla ilgili olduğu dikkati çekmektedir. Bu sunumda da güç, siyaset ve toplum ilişkileri dahilinde dönem içindeki mizah metinlerinin tek partili cumhuriyetin kuruluşundaki rolü ve tutumu aydınlatılıp mizah ve toplum teorileri dâhilinde tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet, Siyaset, Toplum, Mizah, Edebiyat, Basın.

POLITICS, SOCIETY AND HUMOR RELATIONS IN THE FIRST YEARS OF REPUBLIC

ABSTRACT

From the beginning of 1923 to the end of 1925, conflicts, splits and changes occurred in Turkish Republic, which affected and shaped the political, bureaucratic and social structure of the country.

Even today some of these conflicts are the subjects of academic or popular studies and debates. To put it concretely, the abolition of the caliphate, reckoning with the Unionists (İttihatçılar), closure of the Progressive Republican Party (TCF), Sheikh Said rebellion, passing of the law on the Maintenance of Order and Independence tribunals are some of the most important issues of the period. As a result of debates and conflicts single-party administration was established.

Meanwhile, and in connection with all the aforementioned issues, there were problems related to minorities, discussions of the status of the former regime's political actors, discomfort in the political sphere due to political irregularities and criticism of bureaucratic arbitrariness.

It is worth noting that in these two years, men of letters who take place in parliament, bureaucracy and press showed a great deal of attention to the country's problems. In this presentation, the role of humor texts and their relations with power, politics and society will be discussed with social and humor theories.

Keywords: Republic, Politics, Society, Humor, Literature, Media.

Giriş: Mizahın Edebiyat, Akıl ve Toplumla İlişkisine Dair

Ahmet Hâşim, mizah hakkındaki bir yazısında halkın gülmeyi gözyaşı kadar ağır ve asil bulmadığını (1999: 119) söyler. Bu fikri sosyologlar, edebiyat eleştirmenleri ve bizler de makul bulabiliriz. Bazı edebiyatçılar da mizahi söylemleri edebiyat sanatı içinde değerli görmez. Örneğin Necatigil'in "mizah şiire düşmandır" (2006: 70) sözünde mizahın, lirizmin zıddı olduğu belirtilmektedir. Cemal Süreya da okurlarına efsane olabilmenin püf noktalarını anlatırken mizahı ve komik olmayı bir engel olarak kaydeder. Şair'e göre Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal gerçek ve dört

* Bu bildiri *Cumhuriyet Devri Türk Şiirinde Hiciv* başlıklı doktora tezinden hareket edilerek hazırlanmıştır.

** Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

başı bayındır efsanelerdir ama Nasrettin Hoca bir efsane değildir, çünkü halk kendi bölüklerini efsaneleştirmez. (2015: 111) M. Bakhtin de, benzer bir gerekçeyle C. Süreya'ya katılır. Ona göre de epiği yıkan şey tam olarak gülmedir, çünkü gülmek aradaki mesafeyi kaldırmaktadır. (1981: 23)

Bu alıntılarda mizahın değersiz görülmesinin nedeni onun iki özelliğiyle ilgilidir: a) akla dayanma ve b) toplumsallık. Mizah hem üretiminde hem de yorumlanmasında öncelikle akla, zekâyaya dayanır. (Bergson 2011: 13; Necatigil 2006: 215-216; Karataş 2007: 324) Mizah duygulardan çok akla, dünyaya ve gündelik sorunlara yakındır. Bergson'un ifadesiyle komiğin ortaya çıkması için duyguların ortadan kaldırılması gerekir. (2011: 13) Akla, başka bir deyişle farkındalığa bağlı olmak beraberinde tepkilere de katlanmayı gerektirecek nesnel dünyaya dönük bir "etik sorumluluk" getirir. Uzun bir burunla, komşunuzun fazla kilolarıyla ya da siyasi iktidarın ekonomi politikasıyla alay edip etrafınızdakileri bunlara güldürmek aynı zamanda bu kişi ve konuları zihninizde evirip çevirdiğinizi ve normların dışında gördüğünüzü ilan etmektir. Birini sevdiğinizde ya da öte dünya özlemi çektiğinizde ise tepki çekmezsiniz. Anayasal hakların ortaya çıkmasından önce toplumdaki sert mizahi eleştiri biçimlerinin başka bir deyişle hicvin kırmızı ve kalın çizgilerle sınırlandırılmasının sebebi de ağırlıklı olarak bu etik sorundur. Mesela Nabi oğluna böyle işlerle uğraşmaması için "Ayıptır akıl olana bu sıfat" diyebilmektedir. (Kaplan, 2008: 219) Yasal sınırların daha belirgin hâle geldiği dönemlerdeyse mizahtan kaynaklanan etik sorunlar dava ve yasalarla¹ çözülmeye çalışılmıştır.

Mizah ve gülme bireysel değil toplumsaldır. Örneğin yalnızken çevremizde birileri varmış gibi şaka yapıp gülmeyiz. (Martin, 2007: 5) Mizah, topluluğun ortak kültürel kodlarını yorumlamaya ve bilmeye dayanan "paylaşım"ı gerektirir. Bu paylaşım bireylerin belli bir sosyal çevreye yakınlaşmasına ya da üye olmasına imkân tanır. Mizah, "sosyal ilişkilerde mutabakat ve iyi niyetle yaklaşma sinyalinin verir. Topluluk içinde bir espriye gülünmediği takdirde dinleyenlerin şakayı yapmayı reddettikleri de düşünülür. Genelde de öyledir." (Kuipers 2006: 1) Ters bir durumdaysa kabul edilme söz konusudur. Bir şakaya, mizahi eleştiriye gülmek bazı noktalarda o fikri ve mizahı üreteni kabul etmektir. Öte yandan gülme eylemi kişiye güldüğü kişilerin üstünde olduğu hissini veren bir "ani sevinç" duygusunu da tattırır. (Hobbes 2007: 51-52) Bu yollarla "mizah bir araya gelme, toplu kimlik veya birlik bilincini ortaya koyar." (Apte 1985: 66). Özetle gülmek toplumsaldır.

Şiirde kalbin her zaman zekâyı yendiğine dair fikirler (Necatigil 2006 : 216) vardır. Edebiyatın türleri arasındaki hiyerarşide de lirizmin, kalbin ve sanat için sanatın zirvede olduğunu söylemek mümkündür. Bu bakımdan yapılacak bir sıralamada başta şiir ikinci olarak roman ve en altta da tiyatro bulunmaktadır (Bourdieu 2006: 192). Lirizmin zıddında bulunan ve efsane olmayı engelleyen mizah türlerinin edebiyat sanatının en alt katlarında kendine yer bulabildiği söylenmelidir. Fakat tam da onu sanatın dışında tutan iki özelliği (akıl ve toplumsallık) mizahı siyaset ve iktidar için çok etkili bir söylem hâline getirmektedir.

Mizah, Siyasi İktidar ve Güç

İktidar kelimesinin Doğu'daki (Ar. kdr) ve Batı'daki (Yun. krai) kökenlerinde güç vardır. Güç en basitinde bir etkile(yebil)me eylemidir. Genel kabul görmüş bir tanıma göre A'nın B üzerindeki gücü başka türlü olsaydı B'nin yapmayacağı işleri ona yaptırabilme kapasitesidir. (Dahl 1957: 202-203) Modern devlette iktidar ve güç ilişkisi, toplumun katmanlarına yayılmış bir etki ağı biçiminde de yorumlanmaktadır. Örneğin Foucault iktidarı, basit bir ilişki olarak değil her yerde aramayı teklif eder. Onun okumasında iktidarlar "ya bunu yaparsın ya da seni öldürürüm!" (2012: 176) biçiminde güçlerini kullanmazlar. Bu yüzden iktidar zincir biçiminde işleyen bir şey gibi çözümlenmelidir.

¹ 19. yy. ın ikinci yarısında (1876) yayımlanmış bir kararname, yönetimin mizahı sınırlandırmasına ve kişilik haklarını koruma çabasına dair fikir vermektedir. V. Murat yönetimdeyken, *Vakit* gazetesinin 4 Ağustos 1876 tarihli 292. sayısında yayımlanmış resmî ilanda mizah nedeniye ortaya çıkmış ihtarlardan ve yasaklardan bahsedilmektedir: "...vasıta-i intişar-ı edeb ü irfan olan evrak-ı havadisın böyle kanunen ve nizâmen memnû olan mezemmet-i eşhas ile iştiğal etmeleri kat'en caiz olmadığına ve **hezliyat ile uğraşmaları dahi şu zamana göre münasib olmayacağına** mebni mezkûr Hayal gazetesi bi'l-küllîye fesh ve ilga ve politikaya mahsus gazeteler ise sarf ü havadis neşrine münhasır olduğundan zeyd u amr'ı tezyif ile namus ve haysiyete dokunur şeyler derc ettikleri ve suret-i ifadelerinde zerre kadar ibhâmlı elfaz istimal eyledikleri halde derhal ilga edileceğini evrak-ı havadis sahib-i imtiyazlarına ihtar ve bundan böyle **hezliyat ve mizaha dair varakpâre neşrine mesâğ gösterilmeyeceği ilan olunur.**" (İmzasız 1876: 1).

Şurada ya da burada yeri belirlenemez hiçbir zaman, hiçbir zaman birilerinin elinde değildir, hiçbir zaman bir zenginlik ya da bir mal gibi sahiplenilemez. O ağ biçiminde işlemektedir. (2002: 43) Bourdieu için de iktidar tüm sosyal hayatın merkezinde durur, ayrı bir inceleme alanı değildir. (Swartz 1997: 6) Siyaset de bu topluma yayılmış iktidar potansiyeline başka bir deyişle güce ulaşma çabasıdır. Weber siyaseti, devletler arasında ya da devlet içindeki gruplar arasında gücü paylaşmaya ya da gücün dağılımını etkilemeye çalışmak (2004: 133) olarak görmektedir.

Toplumun genelindeki güç ilişkileri hiyerarşi içinde yukarı çıkarak meşru siyasi iktidarlara bağlanmaktadır. Siyasi iktidarlarsa bu gücü temin ve devam ettirmek için bilgi ve hakikatlere başvururlar. Foucault'ya göre hakikat üretilen bir şeydir. Hakikat üretimleri iktidardan ve iktidar mekanizmalarından ayrı değildir; çünkü hem bu iktidar mekanizmaları bu hakikat üretimlerini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretimlerini kendinde bizi bağlayan, birleştiren iktidar etkileri vardır. (2012: 173-174) Burada mizahın toplumsal rolünden söz açılabilir. Mizah bu hakikatin yıpratılmasında ya da üretiminde iktidara muhalif ve müttefik konumlarda bulunabilir. Doğal konum muhalefettir. Zira mizahi söylemde yanlışlık ve farklılıklara dikkat çekilir. Karar ve eylem yetkisi de iktidarda olduğundan genelde mizah iktidar hakkında üretilmektedir. Böylesi bir durumda mizah genelde gülünç duruma düşürerek iktidar hiyerarşisini zedelemeyi hedeflemektedir. Bakhtin'in ifadesiyle "gülme tüm hiyerarşik mesafeleri yıkar." (1981: 23) Mizahın iktidar tarafından kullanılmıyorsa, siyasi iktidarın hakikatleri sağlamlaştırılabilir. İktidarın karşıtı olabilecek başka güçlere karşı mizahi söylem üretilerek devamlılık da sağlanabilir.

Her iki durumda mizahi söylem toplumsallaşmayı sağlar. Grupları belli ortak bakış daha doğrusu gülüş açılarındaki bir araya getirir. Mizaha gülen grup kendini mizahi yapılan kişi ya da gruplardan üstün de hissetmektedir. Az önce belirttiğim gibi gülmek böylesi bir üstünlük duygusu anlamına gelen ani sevinci (Hobbes 2007: 51-52) yaşatır. Böylece topluluk moral açıdan beslenip kenetlenmektedir. Etkin kullanılan mizah, doğru söylemle hedef üzerinde şeytanlaştırma etkisi yaratabileceği gibi, onu değersizleştirir ya da üzerindeki efsane hâlesini ortadan kaldırılabılır. "İğneleme veya alay, dokunduğu her şeyi paslandırır" (Kundera 2001: 242).

Cumhuriyet'in Kuruluşunda Yaşanan Krizler

11 Ekim 1922'de imzalanan Mudanya Mütarekesi'nden sekiz gün sonra Refet (Bele) Paşa TBMM temsilcisi olarak İstanbul'a girmiş ve halk tarafından sevinç gösterileriyle karşılanmıştır. (Selçuk 2014: 92) Aynı gün İngiltere'de Lloyd George da istifasını sunmaktadır. Muhtemelen o günlerde pek çok kişinin yüzündeki gülümseyişi görmek ve neşeli kahkahaları işitmek mümkündür. Sonrasındaki bir yıllık süre zarfındaysa I. TBMM'de bir araya gelmiş ve Milli Mücadele sırasında farklılıklarını ötelemiş iki grubun tartışmaları yaşanır. I. TBMM'de Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğindeki Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu'nun karşısında muhalefetin adı İkinci Grup'tur. İkinci Grup, "tek adam" yönetimine ve bazı uygulamalara karşıdır. Muhalifler arasındaki çeşitli tartışmaların ardından 28 Haziran 1923'te yapılan ve İkinci Grup'un boykot ettiği seçimlerin sonucunda Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Grubu mecliste çoğunluğu elde etmiştir. TBMM'nin ikinci döneminde Halk Fırkası kurulup (9 Eylül 1923) Cumhuriyet ilan edilmiştir.

TBMM'deki erken muhalefet sahnedeki çekilirken Hüseyin Suat, bu dönemin ilk manzum mizah kitapları arasında sayılacak *Gave Destanı*'ni yayımlar. Giriş kısmındaki "*Hep kederli sözlerin tekrarı artık elverir/Hoş gelir belki mizahın Ankara yârarına*" (Gâve-i Zâlim 1339: 3) dizelerinde içeriği, söylemi ve hedef okur grubu açıklanan bu kitapta döneme ve kurulmakta olan devletin Ankara'sına dair izlenimler, mizahi ve yer yer alaycı bir dille aktarılmıştır. Aşına kelime kadrosu, sınırlı mizahi benzetme ve abartmaları bu kitabı sıradanlaştırmaktadır. Fakat Hüseyin Suat'ın kimi dizeleri siyasi otoriteye karşı belirgin bir mizahi özgürlüğün olduğunu göstermesi bakımından da kayda değerdir. Örneğin, kitabın başlangıç bölümünde en kuvvetli siyasi figüre şöyle seslenebilmektedir:

Ey Mustafa Kemal'in vicdan-ı pak-ayarı

Duymaz mısın acep sen çarşıda ihtikârı

(...)

Bir kıtasıyla bir şeyh çekmiş geçende duydum

Devletlimin cebinden yüz tane sarı sarı (Gâve-i Zâlim 1339: 6)

İkinci Grup siyaset dışında kalmış olsa da Cumhuriyet'in ilanından sonra meclisin içinde ve İstanbul basınında bir iki yıl içindeki krizlerde rol oynayacak muhalif bir söylem ve hareket biçimi varlığını devam ettirmiştir. II. TBMM'nin belirgin ilk krizi halifelğin kaldırılması sırasında yaşanır. Bazı vekiller ve dönemin İstanbul Barosu Başkanı Lütfi Fikri Bey, halifeye destek verir. Ağa Han'ın halifeyi ve hilafeti destekleyen bir açık mektubu da 5 ve 6 Aralık 1923'te önemli İstanbul gazetelerinde yayımlanır. Basında muhalif seslerin yükselmesi üzerine Kurtuluş Savaşı şartlarında görev yapmış İstiklal Mahkemesi İstanbul'a gelir. Lütfi Fikri Bey'in yanında *Tanîn* başyazarı Hüseyin Cahit, *İkdam* sahibi Ahmet Cevdet ve *Tevhid-i Efkâr* sahibi Velid Ebüzziya, gazetelerinde yayımladıkları mektuplar için 15 Aralık 1923'te İstiklal Mahkemesi'nde yargılanırlar. (Yalman 1997: 907) Böylece Cumhuriyet'in ilanından sadece 47 gün sonra basında ilk yargılanmalar başlar. Yargılanmalar sonunda Lütfi Fikri Bey ceza alırken gazeteciler beraat eder. Gazetecilere bir yaptırım uygulanmadığı yargılanmalarda hükûmetin muhalif seslere karşı kullanabileceği hukuk gücünün boyutları gösterilmiştir.

İstiklal Mahkemesi, seçeneğine ivedilikle başvurmayı tercih eden hükûmetin ceza vermeyerek yaptırım gücünün sınırlarını göstermesi, mizah dünyasında da benzer bir söylem tonuyla yankılanır.



Akbaba (Aralık 1923, S 108)

Bülbülün çektiği dili belasıdır!

Gelse İstanbul'a bin Mahkeme-i İstiklâl

Vızlamaktan geri durmam yine zembûr² gibi

Dest-i kanun ile bak oldu mu Câhid berdâr

Gerçi hükkâma ene'l-hak dedi Mansûr gibi

Güncel siyasi mizahın, hedef alanı İstiklal Mahkemesi, hükûmet ve aşırı güç kullanımından çok savunma yapan gazeteciler ve basın mensuplarının yaşadığı korku olur. Fakat yargılanan gazeteciler de şeytanlaştırılmaz aksine gülünçleştirme ve yargılanmaların "tatlıya bağlanması" fikri hemen tüm metinlerde bir ortak ana fikir olarak işlenir. *Akbaba*, *Kelebek* ve *Zümrüd-i Anka* dergilerinde birinci İstiklal Mahkemesi yargılanmaları için üretilmiş metin ve karikatürlerde bülbül, arı, kafes kelime ve kavramları sık kullanılır. Metaforu bir yana koyup sadece temel anlamları düşünüldüğünde bile ses çıkaran fakat çok da tehlikeli olmayan figürlerin tutsaklıkları akla gelmektedir. Örneğin Halil Nihat, 4 Şubat 1924'te *Akbaba*'da çıkan bir manzumesinde çevresine dair izlenimlerini aktarır. Son kısımda yargılanmalara da dokunmadan edemez. Cesur şair, Hüseyin Cahit'in hâkimlere karşı istediği gibi konuşmasına rağmen darağacında sallandırılmadığını söyleyip İstiklal Mahkemesi'ni küçümser. Devamında hicivle uğraşan şairlerin âdeti olduğu üzere retorik ve mizahi düzeyde kendi cesaretinden bahseder. Mahkemenin savcısı Hüseyin Vasıf Çınar'ın kendisine dokunamayacağını yoksa heccav Eşref gibi eline kalemi alacağını ekleyen Boztepe'nin gönlünce ve şen bir söyleyişle heyetten söz açması kayda değerdir:

² Eşkarısı.

Beni tevkîfe cesâret edemez Vâsıf Bey

Alırım deste kalem Eşref-i meşhûr gibi (Boztepe 1340: 2)

Aynı günlerde *Akbaba*'da çıkan bir başyazıdaysa yargılanma süreci genel hatlarıyla tasvir edilir. Mahkemenin kurulduğu Eski Mebusan Meclisi binasının loş atmosferi anlatıldıktan sonra yüzleri görünmeyen, kim oldukları seçilmeyen hâkimler ihtişamlı ve muktedir figürler olarak çizilir. Hemen başında sıfatlar yardımıyla gerilim oluşturulan yazının sonuna yaklaşıldıkça mizah tonu artar ve şu rahatlatıcı sözlerle ifade noktalanır: “*Bülbül gibi dili belası derde uğrayan bu gazetecileri yine dilleri kurtarıyor. Onun için, çektikleri meşakkate rağmen, mesleklerinden yine memnun olsalar gerek!*” (Akbaba 1339b: 1). Alıntı okurun dikkatini yargılamanın gereksizliğine ve gazetecilerin suçsuzluğuna çekmemektedir, aksine berberde o gün *Akbaba*'yı okuyan biri gazetecilerin dillerini tutmadıkları için suçlu da olduğunu ama yine aynı tatlı dilleri sayesinde bu defa “yırtıklarını” düşünecektir. *Kelebek*'te de yargılanmalar birden fazla sayıda ve farklı kısımlarda işlenmiştir. Bu yazılardan bir tanesi mahkemeyi izleyen ve meslekleri nedeniyle çok korkmuş iki gazetecinin konuşma mizansenisiyle kurgulanmıştır. Anlatıcının, yargılanan gazetecileri ve yanındaki arkadaşını tasvir ettiği aşağıdaki parçada asılmak kelimesinin anlamlarıyla ve korku, takıntı derecesine taşınarak o günlerin ruh hâli somutlaştırılmıştır: “*Matbuatın bülbülleri dut yemiş bülbüller gibi susuyorlardı. (...) Bir hademe elinde camilerde kandil yakmak için kullanılan bir merdivenle içeri girdi. Bir başka hademe kocaman bir saat getiriyordu. Arkadaşım kasrî'l-basar³ bir adamdı. Büyük bir heyecan ile: - Aman o ne... Dar ağacı mı? dedi. Yok efendim korkmayın, dedim, salonun tamirati bitmemiş de... Asılacak olan yalnız saattir. (...) Maahaza saatin de asılmasına lüzum görülmedi. (...) Çok şükür ki bu yanlışlık Ahmet Cevdet Bey salona girmeden oldu. Muhterem meslektaşımızın yüreğine inerti.*” (İmzasız 1339: 3). Korkunun baskın öge olduğu bu pasaj da yukarıda örneğini verdiğim “yırttınız !” düşüncesini okurlarına teklif etmektedir.



Zümür-i Anka (13 Aralık 1923, S 97)
**Zümür-i Anka- Başındaki kılıç adaletin kılıcıdır.
Seyyâtın varsa ondan kork!..**
(Duvardaki Zülfikar'ın üzerinde İstiklal Mahkemesi yazmaktadır.)



Zümür-i Anka (24 Kasım 1924, S 196)
**Terakkiper Cumhuriyet Fırkası Doğdu!
Lohusa Çayları İçilirken**

Sonuç olarak mahkemeler bir uyarı niteliği göstermiştir, mizah da. Mizah basınında mahkemeler hakkında eleştiri üretilmemesi, İstiklal Mahkemesi'nin sınırları geniş gücü karşısında uyanmış korkuya bağlanabilir. O günlerde *Akbaba*'da çıkmış bir yazı, yargılamaların başlayacağı günlerde mizah dergilerinin ruh hâlini göstermektedir: “*İstiklal Mahkemesi'nin şimşek gibi Ankara'da çakmasıyla yıldırım gibi İstanbul'a düşmesi bir oldu! Gazete idarelerinde ihtiyaten dört aylık koleksiyonlar karıştırılıyor. (...) hürriyet-i matbuat kanunda bir maddedir. Halbuki bunu takyid eden o kadar çok mevâd var ki ihtiyatı elden bırakmak akıllı kârı olamaz!*” (Akbaba 1339a: 1). Bu satırlar

³ Miyop.

bir yandan hâli özetlemekte öte yandan diğer meslektaşlara da nasihat vermektedir. Sonuç olarak 3 Mart 1924 tarihinde hilafetin kaldırılmasına karar verilir. Aynı gece Abdülmecit Efendi yurtdışına çıkarılır ve hükûmete bağlı Diyanet İşleri Başkanlığı tek dinî otorite olma niteliğini kazanır. Halifeliğin kaldırılması tartışmalarının ardından meclis siyasi faaliyetine devam eder.

Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın Kuruluşu

TBMM'nin ikinci döneminde zamanla yeni bir muhalefet doğar. İkinci bir parti kurulacağına dair söylentiler önceden mevcut olmakla beraber yeni meclisin ilk yılında muhalefet, parti içinde kalır ve ayrılığın tetiklenmesi biraz zaman alır. 20 Ekim 1924'teyse Muğla vekili Esat Efendi, İmar ve İskân Bakanı Refet Bey'e (Canitez) mübadil ve muhacirlerin yerleştirilmesinde görülen beceriksizlik ve yolsuzlukları eleştiren bir soru önergesi verir. Bakan tarafından verilen cevap tatmin edici bulunmaz ve soru gensoruya çevrilir. Bu olay kopuşun başlangıcıdır. Aynı gün Kâzım Karabekir, on gün sonra da Ali Fuat Cebesoy askerlikten istifa ederek meclise dönme kararı alırlar. 9 Kasım'daysa Rauf Orbay, Refet Bele, Adnan Adıvar, İsmail Canbulat ve Feridun Fikri Bey gibi isimlerin arasında olduğu on vekil Halk Fırkası'ndan istifa eder. Bir gün sonra Halk Fırkası, isminin başına "Cumhuriyet" sözünü ekleme kararı alır. 17 Kasım'daysa Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (TCF) kurulur. (Tunçay 1981: 99-103) Böylece Kurtuluş Savaşı'na katılan ilk beş paşadan Mustafa Kemal Atatürk dışındaki dördü, muhalif bir çizgiye geçmiştir. Muhalefet partisinin kurulmasından kısa süre sonra 21 Kasım'da İsmet İnönü başbakanlıktan istifa etmiş ve yerine daha ılımlı Fethi Okyar getirilmiştir.



Akbaba (13 Kasım 1924, S 203)
Muhalefet Gemisi
Cabalama Kantan Ben Gidemem

manzumesinde, partinin kurucu isimlerini dizelere yerleştirir. Hamidiye Kahramanı olarak bilinen denizci Rauf Orbay'ı siyasi havayı uygun görüp kurnazca davranmakla niteler, Kâzım Karabekir'i de muhalif çalışmalara yön veren kişi olarak gösterir. Manzumede herhangi bir kişisel saldırı ya da siyasi alay yoktur, zaten henüz partinin de bir icraatı olmamıştır:

Kasırganın sonunu görür görmez uzaktan

Rauf kaptan indirdi gemisini kızaktan!

Gözü yılmaz dalgadan, akıntıdan, tuzaktan,

Rauf kaptan indirdi gemisini kızaktan!

Ey dümensiz gezenler! Siz de buna kavuşun,

Dümeni elindedir Karabekir çavuşun.

Fırtınalar, boralar, kasırgalar! Savuşun:

Rauf kaptan indirdi gemisini kızaktan

(Çimdik 1340: 1)

20 Kasım 1924 tarihli Akbaba'nın başyazısında mizahın tonu sertleşir. Burada Kâzım Karabekir'in *Şarkılı İbret* isimli çocuk oyunları kitabına sık göndermelerle TCF ve mensupları değersizleştirilir. Ayrıca parti o dönem hiç de hoş görülmeyen İttihatçılarla bağlantılı gösterilmeye çalışılır: "Halk Fırkası'nın açığı gözlerine ismini kaptırdıktan sonra adsız kalan yeni fırka, nihayet

kendisine münâsîp bir unvan bulmuş: Terakkiperver Cumhuriyet! Her ne kadar Meşrutiyet zülüflüsü Kara Kemal efendimize şirin görünüyorsa da, bu terakki kelimesi, başında ittihat olmasa bile, yine bana tuhaf bir ürperme veriyor. Terakkiperver Cumhuriyet!.. Kâzım Karabekir Paşa'nın riyâset edeceği bir fırkaya bu unvanı yakıştıramadım. (...) Bana kalırsa, bu fırkaya en münâsîp isim "Şarklı Siyaset" yahut "İbret Fırkası"dır. (...) Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası!... Bu, öyle bir isim ki her kelimesinin altında kirlenmiş birer çehre var. Terakki'sinin altından Canbulat Bey'in İttihatçı yüzü sırtıyor, Perver'inin altından birkaç perverdenin hayali görünüyor, Cumhuriyet'in altından Refet Paşa'nın şeytanî gözleri parlıyor, Fırkası'nın altındansa Cavit Bey'in koca kafası, Cahit Bey'in tüysüz çehresi ve Kara Kemal Bey'in yağlı zülüfleri sarkıyor! Zavallı masum Ermenistan Fatih'i, sen, vatanın istikbalini, ispiirtizma ile keşfe çalışırken korkarım ki, sansar gibi sinsi, tilki gibi dessâs eski zaman siyasetçileri, suretâ, senin Şarklı İbret'inin güfte ve bestelerine ayak uydurarak yarınki oyunlarını hazırlayacaklar." (Akbaba 1340a: 1). Pasajda partinin lideri konumundaki Kâzım Karabekir, öteki isimlerden yukarıda tutulmasına rağmen saf, ne yaptığının farkında olmayan, çevresi sarılmış, karar alamayan bir siyasetçi olarak gösterilmiştir. Bununla beraber yazıda kelime çağrışımlarından, Kâzım Karabekir'in çocuk oyunları kitabı *Şarklı İbret*'e kadar ardı ardına yoğunlukla kullanılan isim ve kavramlarla partinin 1924 siyasetinin tüm istenmeyen özelliklerini taşıdığı iddia edilmiştir. Dört gün sonraki *Zümrüd-i Anka*'nın o dönemin Ankara'sındaki sıtmadan ve muhalefet partisinden bahseden baş yazısında çok daha itidalli bir dil kullanılmasına rağmen muhalefetin adını bile hatırlamayan bir anlatıcı görülür: "kendilerini İstanbul'un şifakâr iklimine atan zevatın hepsi de muhalifler veya, adını unuttum, ikinci fırkaya mensupturlar. Anlaşılan Ankara'daki Malarya mikropları da daima muhaliflere musallat olduğuna göre öteki fırka azasındandır." (Zümrüd-i Anka 1340a: 1) Genelinde siyaset çalışmaları için İstanbul'a gelen muhalif vekillerin bahanelerinin konu edildiği parçada alay seviyesine erişmeyen bir değersizleştirme yapılırken Halk Fırkası'ndan kopma bir kurnazlık ve gizli kapaklı iş çevirme gibi sunulmuştur.

Osman Cemal Kaygılı, 29 Ocak 1925'te *Akbaba*'da yayımladığı manzumesinde dergideki genel çizgiyi devam ettirip muhalefet partisinden tutarsız söylemleriyle yeni bir şey vadetmediğini belirtilir. Dizelerdeki "eski siyaset hırkası" kavramı TCF'nin İttihatçılarla irtibatını düşündürmek için kullanılmıştır. Kâzım Karabekir'in çocuklar için kaleme aldığı *Şarklı İbret*, burada da dile dolanmış gibidir. Ayrıca vekillerin dans etmesinden bahsedilerek Kâzım Karabekir ve diğer parti üyeleriyle de alay edilir:

Sırtlarında yamalı bir siyaset hırkası,
Terakkiperverlerin açıldı bak fırkası,
Kurusıkiya kanma, çok sürmez kasırgası,
Terakkiperverlerin açıldı bak fırkası:
Pek fazla alkışlandı o gün "Şarklı ibret"
Azalar tarafından oynandı bir operet,
Nice aylardan beri ettiler hayli gayret,
Terakkiperverlerin açıldı bak fırkası,
(Kanber 1341: 2)

Görüldüğü gibi *Akbaba*, muhalefet partisine net bir dille ve açık şekilde karşı çıkmıştır. Uzun yıllar sonraysa, Halk Fırkası'na yakınlık nedeniyle bazı haksızlıklar yaptıklarını ekleyip geçmişten bahsedeceklerdir: "Şark cephesi kahramanı Kâzım Karabekir Paşa'nın adı, *Akbaba*'nın dilinde 'Şarklı İbret Paşa' idi Akdeniz'de düşman donanmasına meydan okuyan Hamidiye kahramanı Rauf Bey'i neredeyse küçücük hokkamızın kara denizinde boğacaktık." (Akbaba 1952: 3). Sadece bildirinin konusuyla ilgili kısmını alıntılıdığım ve Demokrat Parti iktidarında yayımlanmış bu yazının tamamı "günah çıkarma" içeriklidir.

İdeolojisi ve hükûmete desteği bakımından yukarıdaki alıntılardan farklı yerde bulunan bir hicivdeyse Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, liberal ekonomi politikası nedeniyle hedef alınmıştır. Nâzım Hikmet'in 21 Ocak 1925'te *Orak Çekiç* gazetesinde yayımladığı bu dizelerin ideolojik amacı



Akbaba, (24 Kasım 1924, S 206)
**İsmet Paşa'nın istifasından sonra yeni fırkada cümbüş
Ne çare kaderde var imiş ayrılmak**

da şüphesiz farklıdır çünkü Nâzım için Cumhuriyet Halk Fırkası ve Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası arasında belirgin bir ayrım bulunmaz. O, her iki siyasi yapıya da karşıdır. Muhalefet partisi üyelerinin ağzından dillendirilen bir şarkı biçiminde kurgulanmış ve konusu da liberal ekonomi politikalarının halk tabakaları üzerindeki etkisi olan dizelerde yeni parti sömürü düzeni kurma çabasıyla itham edilmiştir:

Bizim fırkaya derler

Cumhuriyetçi Terakkiperver

Hem fırkacıyız, hem berber

İşçiyi çiftçiyi tıraş ederiz

Perdah olmazlarsa telâş ederiz.

Yaldızlı bir kazık kakalım

İşçinin aklıktan kokan nefesine

Mavi boncuk takalım

Köylünün püskülsüz fesine

Fakat hürmetle riayetle bakalım

Ecnebi sermayesine (Ran 2012: 1985)

Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kuruluşu sırasında yeni parti hakkında üretilmiş içerik örneklerine bakarak mizah dünyasının siyasal iktidarın gücünü sağlamlaştıran bir çaba içinde olduğu söylenmelidir.

Şeyh Sait İsyanı, Takrir-i Sükûn ve Tekrar İstiklal Mahkemesi



Zümrüd-i Anka (12 Mart 1925, S 218)
Recep Bey'in Pertavsızıyla Matbuat'ın Görünüşü

tutuklatmıştır. İlk önce Eşref Edip, Velid Ebüzziya, Abdülkadir Kemâlî Öğütçü, Fevzi Lütfi Karaosmanoğlu, Sadri Ethem Ertem, İlhami Safa ve Gündüz Nadir tutuklanırken Ağustos ayının başlarında bunlara Ahmet Emin Yalman, Ahmet Şükrü Esmer, Suphi Nuri İleri ve İsmail Müştak Mayakon da katılır. Hüseyin Cahit de yargılanır ve ömür boyu Çorum'da sürgüne mahkûm edilir. Bunlarla beraber *Resimli Hafta* dergisindeki haberinden dolayı Cevat Şakir Kabaağaçlı ve derginin sahibi ve mesul müdürü Zekeriya Sertel üç yıl sürgüne mahkûm edilir. (Tunçay 1981: 143-146)

Mizah dünyasında büyük çoğunlukla Takrir-i Sükûn Kanunu'nu ve İstiklal Mahkemesi'nin kurulmasını destekler nitelikte metinler üretmiştir. Gazetecileri susturan hükûmet yerine bu tutumun gerekçelerini açıklayarak mahkemelerde yargılananlara odaklanıldığı görülmektedir. Örneğin *Zümrüd-i Anka*'daki bir yazıda yargılanan gazetecilerin başlarına gelenleri hak ettikleri, bu sonucun isyanı çıkartanların savundukları irticacı düzene dönmekten daha iyi olacağı belirtilir: "İki senedir cumhuriyet hürriyetinin ve bilhassa hürriyet-i matbuatın tadını tatmış olanlar, hafazanallah bir gün

irtica eline geçseler, ne olacaklarını iyice düşünürlerse yeni kanun ve tedbirleri elbette öper de başlarına koyarlar. Nedir ki, bazı fazla boş boğazlar istediklerini söyleyemeyeceklermiş... Daha iyi ya işte, zaten o gibi boş boğazlıklardan artık herkese gına gelmiş, hatta birçokları 'dipsiz kile boş ambar' diye bunları dinlemez bile olmuşlardı. Zaten insan kırk gün birbiri üstüne baklava yese bıkar, değil ki gazete sütunlarında yıl on iki ay mütemediyen mantar dinleyecek!..." (Zümrüd-i Anka 1341: 1). İstisnai örnekler de vardır. Halil Nihat, Fethi Okyar Hükûmeti'nin istifasından bir gün önce yayımladığı "İsyan Münasebetiyle" adlı manzumesinde, İsmet Paşa'nın üç gün sonra çıkartacağı Takrir-i Sükûn'a gerek olmadığını anlatmaya çalışır. Fethi Bey'in de savunduğu daha hafif önlemlerin uygulanmasını ister. İsyanın bastırılması için fazlasıyla asker gönderilmesine ihtiyaç duyulmayacağını dile getiren şair, isyancıları o bölgeden sürüp cezalandırmanın yeterli olacağını ileri sürmüştür:

Etmesin devlet tenezzül kuvvet istimâline

Yok benim fikrimce hâcet ordular irsâline:

Ehl-i isyanın yeter tenkîl ü istisâline:

Meclis-i millet hemen gelsin seferber hâline! (Boztepe 1925: 45)

Takrir-i Sükûn sonrasında üretilmiş diğer mizah metinleri yukarıdaki itidal tavsiye eden örneğin zıddındadır. Takrir-i Sükûn'un ilanından bir gün sonra (5 Mart 1924) yayımlanan *Akbaba*'daki dizelerde, olan bitenin tasviri yapılarak isyanın etnik ve irticacı bir niteliği olduğu vurgulanır. Dizelerdeki "dehşetli", "dinleyemem", "heyhat", "hafta-i vukuat", "millet" "yine kurtul"mak gibi ifadeler, 1924 Mart başında gergin bir bekleyişin hâkim olduğunu düşündürmektedir. İlmî Fethi Okyar Hükûmeti'ne karşı inancın da kaybedildiği belirtilirken, daha sert yaptırımları savunan İsmet İnönü desteklenmektedir:

Dehşetli çalınca saz-i kürdî

Ben dinleyemem hicaz-i kürdî

Girdikçe bu irtica Genc'e

Santur nedir nedir kemençe

Son hafta-i pür-şüüne heyhât

Dersem yeri hafta-i vukuât

Fethi-i zarif ü nükte-pîrâ

Maruz-ı hücum kaldı zira

İsyanlara olmadan medarı

Terk etti makam-ı iktidarı

Yol yoktu benim de irtikâma

İsmet Paşa çıktı ol makama

Anlat ki nedir senin meramın

Fethi Bey'e vardı ihtirâmın

İşlerde salâh olur mu dersin

Millet yine kurtulur mu dersin (Kalender 1341: 1)



Zümrüd-i Anka (9 Mart 1925, S 236)

Aheng-i Matbuat

Hey gaziler yol göründü yine garip serime!..

İsyan gerekçesiyle İstanbul'daki gazetelerin kapatılmasından bir gün sonra (7 Mart) *Akbaba*'da yayımlanmış dizelerde gazetecilerin ilimî davranmadıkları için susturuldukları belirtilip yaklaşık 40 gün sonra ömür boyu sürgüne mahkûm edilecek Hüseyin Cahit'in muhalif tutumu ironik bir tezatla alaya alınır:

Ettiğiçün mutedillik yollarından inhirâf

Sustu İstiklâl ü hem Tevhîd ü hem Son Telgraf

Pek mükemmel olduğun Cahid de eyler itiraf

Sevdiğim gördün mü Takrîr-i Sükûn Kanunu 'nu (Kalender 1341a: 1)

Takrîr-i Sükûn'dan ayrı düşünülemez İstiklal Mahkemeleri de ilk mahkemelerden farklı olarak bu kez özellikle isyan bölgelerinde idam, ömür boyu sürgün gibi sert ve acımasız kararlar almıştır. Mizahi metinlerde mahkemelerin gereğinden, gücünden ve mahkeme heyetinin vasıflarından bahsedilmiştir. Mizah o günlerde bir uyarı aracıdır. Örneğin *Akbaba*'da çıkan manzumede halka heyecan verebilecek delice sözler söyleyenin sonunun bedava Ankara yolculuğu olacağı belirtilirken mahkemenin meşhur üç Ali'sinden biri olan Kılıç Ali'den korkulması tavsiye edilir. Son kısımda da sükût eyleyene zeval gelmeyeceği bildirilir. Bu mizahi metin itidalli ve sessiz olmayı tavsiye etmektedir:

Gitmek istersen eğer bedava Ankara 'ya

Bademâ eyle mecânîn gibi îrâd-i makâl

Bindirirler seni bî-şüphe biletsiz trene

Kastedip halka verirsen heyecan farz-ı muhâl

Öyle bir mahkeme-i âliye-i millet kim

Eyliyor heybeti Cahid gibi tutîyi de lâl

Sade unvanı Kılıç adlı delirik billâh

Bizi iskâta yeter sahib-i Tevhîd misâl

Yetişir zabtedelim hatır averemizi

Gelemez bil ki sükût eyleyen insana zevâl (Kalender 1341b: 1)

Halil Nihat Boztepe, 1925'te yayımladığı "Takrîr-i Sükûn'dan Sonra" başlıklı manzumesinde 1923'teki ilk yargılamalardaki gibi rahatça mizah yapamaz. Kanundan sonra ortaya çıkan sessiz matbuat ortamında okurları talep etse de kendisine ilham gelmediğini ifade eder. *Tevhid-i Efkâr* gazetesi sahibi muhafazakâr kimlikli Velid Ebüzziya'yı da hem komik ögeyi (teklif-i namaz) sağlamak hem de yargılamaları hatırlatmak amacıyla anan şair, siyasi gelişmeler karşısında belirsiz, silikleştirilmiş bir dil kullanır. Dizelerinin sonundaysa bir Fuzulî mısrasına başvurarak "güvenebileceği bir yol gösterici"nin olmadığını nidâ ve kederle beraber söyler:

Halk-ı âlem yaz diyip arz-ı niyaz eyler bana

İstesem yazmak peri-i şiir naz eyler bana

Sahib-i Tevhîd teklif-i namaz eyler bana

"Ah bilmem neyleyim yok bir muvâfık reh-nümûn" (Boztepe 1925: 47)

O günlerde kişiler seviyesinde de konu mizaha taşınmıştır. Örneğin ömür boyu sürgüne gönderilmiş Hüseyin Cahit hakkındaki bir yazıda "*Ne yalan söyleyeyim, Hüseyin Cahit Bey'in çanına ot tıkanığını duyunca: Oh olsun! Dedim*" (Akbaba 1341: 1) denerek Hüseyin Cahit'in İttihat ve Terakki yönetimindeki tutumu ve ilk İstiklal Mahkemesi'nden sonra akıllanmamasından söz edilmiştir. Ahmet Emin içinse: "*Renkten renge girer bukalemundur 'Vatan'ım! Şimdi metheder, şimdi zemm eder. İstanbul'da Terakkiperverdir, Ankara'da Halk'çıdır. Buraya gelir aleyhtar olur, oraya gider lehdar olur.*" (Akbaba 1341: 1) sözleri sarf edilmiştir. *Tevhid-i Efkâr*'ın sahibi muhafazakâr kimlikli Velid Ebüzziya da adı bu bağlamda sık anılan muhalif gazetecilerdendir. Daha önceleri Yusuf Ziya tarafından "*Hem iğne değil, paslı çuvaldız sokuyorsun!// Hafız... yine dünyalara meydan*

okuyorsun!..” (Çimdik 1339: 1) gibi dizelerle de uyarılan gazeteci hakkında *Akbaba*'da çıkan bir manzumedeysen İstiklal Mahkemesi'ndeki haklı yargılanmalardan sonra artık imana geleceği vurgulanmıştır:

Haklı bir surette şâyân-ı itâb oldun Velid

Layık-ı tenkid-i fikr-i inkılâb oldun Velid

Bir zamanlar nekre-gû-ı hazır cevap oldun Velid

Zannım ancak şimdi sen ehl-i kitap oldun Velid (Kalender 1341ç: 2)

İstiklal Mahkemesi'nin sonunda gazeteciler ikinci kez beraat ettiklerinde *Akbaba*'da çıkan bir yazıda, gazetecilerin bu kez de ucuz yırttıkları belirtilir. Mahkeme başkanı Ali Saip Ursavaş'ın idama varacak daha sert önlemleri almayarak sadece korkutması şaşkıncı bulunur: “*Ne yalan söyleyim ben bu neticeyi ummuyordum. (...) muhterem Urfa kahramanının da: ‘Öldürmekten ise korkutması evladır!’ darb-ı meseleni düstur-ı adalet ittihaz buyurduklarını anladım. Neyse bu seferlik de geçmiş olsun!*” (Akbaba 1341: 1).

İstiklal Mahkemelerindeki yargılanmalar devam ederken TCF'nin programında yer alan ve daha önce de tartışılan “efkâr ve itikât-ı diniyeye hürmetkâr olmak” prensibi, bütün karşı devrimcilere bir çağrı niteliği taşıdığı gerekçesiyle hükümet yanlısı basın diline dolanmıştır. Bunun üzerine TCF sert tepkilerle karşılaşmıştır. Ankara İstiklal Mahkemesi'nde dini siyasete alet ettikleri gerekçesiyle yargılanan Salih Baso (Üsküplü Salih Zeki) ve arkadaşları dolayısıyla 1925 Nisan ayında partinin şubelerinde arama yapılmasına karar verilir. (Tunçay 1981: 146-147) Bu süreçte yaşananlar partinin Şeyh Sait İsyanı'yla bağlantılı olarak görülmesine sebebiyet vermiştir. 16 Nisan 1925'te TCF'nin şubeleri arandığında *Akbaba*'da çıkan bir manzume partinin hâlini tasvir eder. Kâzım Karabekir'in eserinin ismini almış “Şarkılı İbret'ten Bir Parça” adlı manzumede Kâzım Karabekir ve arkadaşlarının sözleri çalgı, musiki gibi kelimeler kullanılarak basitleştirilir. TCF'nin şubelerinin aranması meselesine değinilirken partinin İttihatçılarla bağ içinde olduğu iddia edilir:

İçtimâ etsek de sorsak anlasak biz üç kara⁴

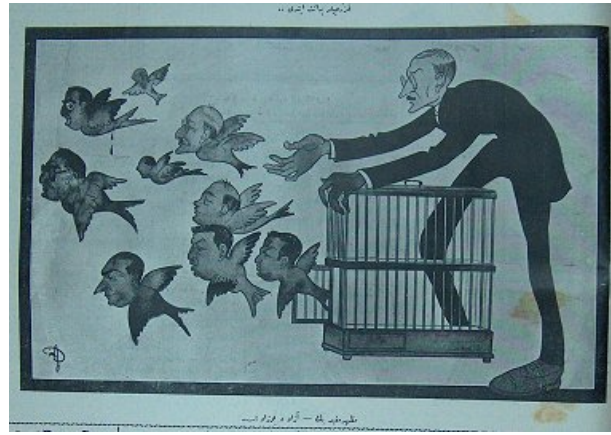
Çalgımızdan musikimizden ne ister Ankara

Darü'l-elhan'dan hemen bî-fark iken son manzara

Baskın etmişler bugün ters anlayıp keyfiyeti (Kalender 1341c: 1)

3 Haziran 1925 tarihinde, TCF'nin tüm şube ve merkezleri kapatılmış, propagandacıları da İstiklal Mahkemeleri'nde yargılanarak tutuklanmıştır. (Mazıcı 1984: 155) CHF grubunun 1925 Cumhuriyet Bayramı arifesinde yaptığı bir toplantıdaysa İstiklal Mahkemesi'nce mahkûm edilenlerin affa uğratılmaması kararı alınmış (Tunçay 1981: 148) ve böylece TCF üyeleri siyaset dışına itilirken tek partili cumhuriyet kurulmuştur.

Şeyh Sait İsyanı sebebiyle çıkarılan Takrir-i Sükûn kanunu zorunluluk gibi görünmesinin yanında gazetecilerin susturulması ve siyasi muhalefetin de doğup büyümesinin engellenmesi



Akbaba (17 Eylül 1925, S 291)
Gazeteciler Beraat Etti
Mazhar Müfid Bey-Azat, Buzat !...

⁴ Üç Kara (Kâzım Karabekir, Kara Vasıf, Kara Kemal). Bunlardan İzmir Suikastı ile bağlantısı olduğu düşünülen Kara Vasıf ve Kara Kemal idama mahkûm edilmiştir. Kara Vasıf aklanırken Kara Kemal arandığı sırada öldürülmüştür.

bakımından bir gerilemeye de sebebiyet vermiştir. Mizah dünyası kanunu ve beraberinde kurulan İstiklal Mahkemelerinde iktidar gücünün yanında durmuş ve hem muhalefet hem de yargılanan gazeteciler karşısında mizahi söylem üretmiştir.

Kozmidi'nin Çuvalı ve Masûniyet-i Şahsiye Kanunu

İstiklal Mahkemeleri, Şeyh Sait İsyanı, muhalefet gibi siyaseti şekillendirmiş olayların arasında 1923 sonrasında siyaseti ilgilendiren küçük çaplı olaylara da rastlanmaktadır. Bunlardan biri Masûniyet-i Şahsiye (kişi dokunulmazlığı) yasasının çıkarılması sırasında ortaya çıkan Kozmidi'nin defteriyle ilgilidir. Kozmidi Pandelaki Efendi *Sadâ-yı Millet* gazetesini çıkarmış ve aynı zamanda Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi'nde mebusluk yapmış Rum kökenli bir Osmanlı vatandaşıdır.⁵ Kurtuluş Savaşı'nın ardından muhalif olduğu için ülkeden firar etmiş, 1923 yılının Mart ayı sonlarında geride bıraktığı bazı belgeler bulunmuştur. Bunlar arasında Millî Mücadele karşıtı Hürriyet ve İtilaf Fırkası'yla bağlantılı kişilerin isimlerini içeren bir liste mevcuttur. Söz konusu liste dönemin gazetelerinde şu başlıkla ilan edilmiştir: “*Kozmidi'nin Mahûd Listesi, Kozmidi'ye nazaran Mutedil Hürriyet ve İtilâf Fırkası Azası Kimlerdir? Şimdilik 169 Kişilik Liste*” (İmzasız 1339a: 3). Farklı meslek gruplarından 169 kişinin adının yer aldığı “Kozmidi'nin Listesi”nin yayımlanmasından bir gün sonra adları gazete sütunlarında çıkanlar, tekzip yayımlamaya başlamıştır. Bu liste ülke sınırlarında yaşayan bazı kişilere korku vermiştir. Halil Nihat, listede adı geçip de yeni rejimde rol almış isimlerin korkularını mizahlaştırdığı dizelerinde, farklı meslek ve meşreplerden pek çok kişinin eski rejimle ilişkisi olduğunu hatırlatır:

Kömür Çuvalı değil ha! Bu başka türlü çuval!

Kımıldamaz yine yerden yapışsa bin hamal!

İçinde var dile gelmez cesim bir defter

O defterin de derûnunda var neler ve neler...

(...)

Ferîkler ve livâlar tabîb ve baytarlar

Seferber olmaya amâde bir alay asker!

Edîb ve şair ve âlim, muharrir ve tüccâr

Müdür ve âmir ve memur ve cahil ve bîkâr (Boztepe 1924: 68)

O günlerde hızlı bir şekilde kabul edilip uygulamaya konan Masûniyet-i Şahsiye Kanunu ise endişeleri gidermiştir. Zira adı listelerde geçen şahıslar, kanıtlanması zor ve töhmet altında bırakacak suçlamalar sebebiyle korkulu rüyalar görmekten kurtulmuşlardır. Masûniyet-i Şahsiye'nin olumlu etkileri 2 Nisan 1923 tarihli *Akbaba*'da şu sözlerle anlatılmaktadır: “*Kozmidi'nin çuvalıyla Mihran Efendi'nin torbası boşalırken İstanbul'da Masûniyet-i Şahsiye Kanunu'nun tatbikine başlanıyor. Yoksa her çuvaldan çıkanın kafese girmesi mümkündür. (...) Artık falan İttihâtçıyla yarım saat lafa daldınız veya filan İtilâfçının kutusundan enfiye aldınız diye kasavet çekmeyeceksiniz*” (Akbaba 1339: 1). Mizahın bu olay sınırlarında, kişisel hakları savunan bir tutum takındığı ve bazı genel iğnelemelerin yanında böyle bir listede adı geçenleri hedef almadığını söylemek mümkündür.

Firari Azınlıklar ve Kılıç Ali

Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşanan ve İçişleri Bakanı'nın istifasına neden olan siyasi krizlerden biri Ermeni-Rum firarilerle ilgilidir. Buna göre kendi istekleriyle ülkeden ayrılıp başka vatandaşlıklara geçen eski Osmanlı yurttaşı azınlıklardan bazı kimseler, 1924 başlarında kamu

⁵ Fazıl Ahmet Aykaç'ın 1910 Ocak ayında *Tanîn*'de iki parça hâlinde yayımladığı milletvekillerini ele alan uzun manzumesinde Kozmidi Pandelaki Efendi etrafında kavga eden milletvekili topluluğunun ortasında tasvir edilir: “*Kozmidi Efendi dahi bir an/ Tâ camı içinden etti efgan*” (Çoruk 2008: 211).

görevlilerine para yedirerek Türkiye'ye dönmenin ve mallarını geri almanın yollarını bulmuşlardır. (Tunçay 1981: 98) Olayların basında yer alması ve tepkilerin artması üzerine İçişleri Bakanı Ferit Tek, 21 Mayıs 1924'te istifasını sunmuş ve yerine Recep Peker gelmiştir. Recep Peker, yolsuzluğun üzerine sonuna kadar gidilmesine destek olmuş, mizah basını da sorumluların bir an önce ilan edilmesi için baskı yapmıştır. Örneğin kararların altına kimin imza attığının hâlâ ortaya çıkmamış olmasını Halil Nihat şöyle anlatmıştır: “*Getiren gemiler imiş Ermeni zenginlerini/ Öyle bir sır-ı hâfidir ki bilen bir Asvaz*”⁶ (Boztepe 1925: 35). Raporlar basında yer alınca ismi buralarda geçen bazı kişiler hukuksuz davranışlara başvurmuştur. Bunların en meşhuru, komisyon raporunda adı geçen Kılıç Ali'nin olayı haberleştiren gazeteci ve milletvekili Celâl Nuri İleri'yi darp etmesiyle son bulur. Celâl Nuri'nin İleri Gazetesi matbaasında darp edilmesinden sonra, Kılıç Ali'nin basın özgürlüğünü hiçe sayan ve daha önce de örnekleri görülmüş külhani tavırları bazı dergilerce alaya alınmış bazı dergilerde darp edilen Celâl Nuri'yi mizahlaştırmıştır. 4 Ağustos 1924 tarihli *Zümrüd-i Anka*'nın ilk sayfasında “Masûniyet mi Sihirli Şerbet mi” başlıklı yazıda milletvekili dokunulmazlığına sahip Kılıç Ali'nin işlediği suçlar, kendini her şeyin üstünde görmesi, külhanbeyi tavırları ve sözü edilen kavga ironi ve mübalağa aracılığıyla hicvedilir: “*Siz kalpağı heybetli, cüzdanı bereketli ve eli şerbetli kişilerdensiniz; tuttuğunuz altın, vurduğunuz kuzgun olur. Kırdığınız ceviz kırktan efvân olsa da sorgu, suâl için dünyada ihtimal yoktur. Belki ahirette de Münker, Nekir din-i melâikeye paso gösterip cennetlik gövdeyi menzil-i maksuda ulaştırır ve cennet kapısını otomobilinize açtırırsınız. Öyleyse haydi İleri'ye: “Böyle bir herze-gû Celâl olmaz;/ Başını kesmeyince lâl olmaz! kasidesiyle yâ Ali! diyip kılıcınızı bir kere havale ettiniz mi akan sularla beraber karşınızda polisler dahi selam durur!”* (Zümrüd-i Anka 1340: 1). 2 Ağustos 1924 tarihli *Akbaba* dergisinde bu konuya dair yayımlanan başyazıdaysa keyfi davranışlar gösteren Kılıç Ali değil Celâl Nuri İleri suçlanır. Gerekçe olarak da geçmişte İttihatçı olan Celâl Nuri'nin yine bir İttihatçı olan Cemal Paşa ülkeyi terk edince yazdığı bir makalede fırıldaklık yaptığı iddia edilir. Yazıda fırıldak olarak adlandırılan Celâl Nuri İleri'nin başına gelenler aracılığıyla kazançlı çıktığı da ileri sürülerek mizah yoluyla Kılıç Ali'nin davranışı aklanmaya çalışılır: “*...Yakışsız olan bir şey var, ki o da kılıcın bir fırıl-dağa inmesidir... Malum ya, fırıldaklara silah çekmek, Donkişot'un kârıdır!... Yalnız, on beş gün hastanede yatmak pahasına da olsa, bu işte Celâl Nuri Bey iki cihetten kâr etti: Evvelâ, bütün gazetelerde resimleri çıktı, tekrar tekrar isminden, cisminden bahsolundu. Sâniyen, son günlerde yalnız kiraathanelerde meccânen okunmaya başlayan İleri, aldı yürüdü...*” (Akbaba 1340: 1). Osman Cemal Kaygılı ise aynı günkü *Akbaba*'da çıkan mizah dizelerinde her iki tarafı da hedefine alır. O günkü başyazıyı destekler nitelikte Celâl Nuri'yi de fırıldak olarak nitelendirir:

Ey Gazi-i Ayntab mebusu Kılınc,
*Hiç Celâl Nuri'den alınır mı hınc?...
(...)
Silah çekilir mi fırıl-dağa?...
Doğrusu yaptığın ayıptır ağa!...
Yâ Ali!... Galiba kana acıktın!
Açıkça söyleyim, saklı diyemem,
Ben sana bu işte haklı diyemem!
Zira zorbalığı almıyor aklım,
Burası Ankara değil kalpaklım (Kanber 1340: 1)*

Dizelerde Celal Nuri'nin darp edilmesi bir “elini kirletmeye değmez” mesajıyla yorumlanıp Kılıç Ali'ye saygı duyulduğu ima edilmektedir. Son kısımdaysa “zorbalık” ve “kalpaklı” sözcükleriyle Kılıç Ali'nin davranışı eleştirilmiştir. Halil Nihat Boztepe, yaşananları özetlediği bir manzumesinde Kılıç Ali'ye “*Attın Celâl Nuri'ye hakkıyla bir dayak/ Biçarenin başından akıp gitti kanları*” (Boztepe 1925: 18) dedikten sonra olayın detaylarını da okurlarıyla paylaşır. Suphi Nuri İleri'nin de darp

⁶ Ermenice Allah (Boztepe 1925: 35).

edildiğini ekleyen şairin en rahatsız olduğu şey, eski İttihatçılık alışkanlığı gibi duran ve şüphesiz sadece savaş zamanlarında kabul edilebilecek keyfi davranışlardır:

Mecrûh gönderildi o gün hastahaneye

Kanlarla doldu matbaanın nerdübanları

(...)

Birkaç tokat da mîr Rauf attı Subhi'ye

Söz birliğiyle hakladınız şaklabanları!

Sûzişli oldu pek o biraderlerin işi

Yılmak ne bilmeyen o kalem kahramanları

Hakk-ı kelamı onlara kanun mudur veren

Söyletme söyleyenleri sustur yazarları

Destinde parlayan kılıcından çekinmeyip

Fâş ettiler cihana o râz-ı nihânları

(...)

Gördükçe bir muharrir o heybetli Türk'ü

Kaldırmasın da gayri ne yapsın tabanları

Yad eyledikçe namını hatırda canlanır

Mazîye şan veren derebeylik zamanları! (Boztepe 1925: 20)

Özellikle *Akbaba* dergisi, İttihatçılık alışkanlıklarını devam ettiren Kılıç Ali'nin tutumunu "gerekçelendirerek" hukuksuz ve haksız güç kullandığında bile yönetimin desteklediği figüre yakın durmuştur.

İttihatçılık ve Keyfi Davranışlar

İttihat ve Terakki, Cumhuriyet sonrasında resmen etkin olmayıp mizaha konu olan yegâne siyasi partidir. Bunun sebebi de 1923 sonrasındaki siyasi çekişmeler ve partinin fikren yaşamasıdır. Bazı araştırmacılar İttihat ve Terakki'nin zaman içinde Halk Fırkası'na dönüştüğünü belirtmişlerdir. (Akşin 2011: 471) Buna rağmen Millî Mücadele'nin ardından bazı siyasi ayrışmalar yaşanmıştır. 1923 sonrası Tek Parti yönetiminin kuruluşu sırasında İttihatçılarla araya mesafe konmuştur. İzmir Suikastı süreciyle de sonu idamlara varan hesaplaşmalar içine girilmiştir.

1923 sonrasında mizah basınında İttihat ve Terakki, yönetime el koymaya çalışan, keyfi davranışlar gösteren, tehlikeli ve komitacı bir oluşum olarak işlenmiştir. Örneğin Osman Cemal, 7 Mayıs 1923'te yayımladığı manzumesinde eski İttihatçıların Cumhuriyet sonrasında siyaset sahnesinde boy gösterip çeşitli mevki ve konumlar elde etme çabasını iğnelenirken bu zümrenin kendisini hâlâ ülkenin mutlak hâkimi olarak gördüğünü iddia eder. Şair, birinci çoğul şahıs ağzından kaleme aldığı manzumenin başına "İsmail Müştak (Mayokan) tarafından *Akbaba* için yazıldı." İbaresini ekleyerek, ileride (11 Ağustos 1925) tutuklanıp İstiklal Mahkemeleri'nde yargılanacak devlet adamı ve gazeteci İsmail Müştak'ın İttihatçılığını da anar:

İttihatçı beyleriz

Mahsul veren topraklar

Meydan bizim, şan bizim

Maden çıkan ocaklar

Pek antika şeyleriz

Şenlik, alay, bayramlar

Canan bizim, can bizim

Nimet bizim, nân bizim

Çiftlik, çubuk, bağ bizim

Nerde olsa söyleriz

Hamam bizim, han bizim

Tanîn bizim, Tan bizim

Başkasının hakkı yok

Başkasının hakkı yok

Kemik bizim, kan bizim

Kemik bizim, kan bizim (Anber 1339: 2)

Orhan Seyfî, 18 Kasım 1923'te *Akbaba*'da yayımlanan manzumesinde o günlerde Yunus Nadi'nin İttihatçıların vatanseverliğinden bahseden yazılarını yerer. Yunus Nadi koyu bir İttihatçı olduğu için değil, Kurtuluş Savaşı'na verdiği destekle basın camiasında ve Ankara'da sağlam bir yer edinmiştir. Şairin, Yunus Nadi'nin fikirlerini çarpıtarak polemik yaratma çabasında olması kuvvetle muhtemeldir. "İttihatçı Ol" başlıklı manzumede koyu bir İttihatçı olan Hüseyin Cahit ve İttihatçıların yemin törenlerindeki giyimleriyle keyfî uygulamalarından da bahsedilmiştir:

Dikip durma gözlerini Halk Fırkası'na,

Fakir zengin ahâlinin malı senindir,

Gel de bürün İttihadın al hurkasına,

İstanbul'da konak senin, yalı senindir.

Korkuyorsan Cahit Bey'in geç arkasına,

Hatta şimdi Ankara'nın balı senindir,

Yunus Nadi gibi koyu İttihatçı ol!

Yunus Nadi gibi koyu İttihatçı ol!

(Fiske 1339: 1)

Halil Nihat da, Ziya Gökalp'ın "Gözlerimi kaparım/vazifemi yaparım" dizesiyle idealize ettiği sonsuz görev aşkı fikrini pastiş aracılığıyla mizaha dönüştürür. İdeallerin bürokrasi içinde geçirdiği değişimi ve meydana getirdiği olumsuz etkiyi memurların ağzından dile getirirken vagon ticaretini⁷ hatırlatmadan edemez. Böylece hem İttihat ve Terakki düşüncesini hem de Gökalp'ı hicveder:

Hikmetini sorar, ince elerim;

Vazifemi böyle ifâ eylerim...

Pek de aza eylemem kanâat

Bir vagona beş bin kağıt dilerim!

Gözlerimi açarım,

Vazifemi yaparım! (Boztepe 1924: 107)

TBMM'nin özellikle ilk dönem vekillerinin içinde yönetim sorumluluğu taşımayan bazı asker kökenli şahıslar bulunmuş ve bu kişiler zaman zaman askerlikten kalma alışkanlıklarını parlamentoda devam ettirmişlerdir. Mebuslar tarafından, "İttihatçı" zihniyetin yansımaları gibi görülen bu keyfî ve külhani tavırların bir sonucu olarak Ardahan vekili Halit Karsıalan (Halit Paşa), Ali Çetinkaya (Kel Ali) tarafından TBMM koridorlarında vurulmuştur. Ahmet Emin Yalman, anılarında o dönemde mecliste bir derebeylik havası estiğini ve basın camiasının bundan rahatsızlık duyduğunu dile getirmiştir. (Yalman 1997: 985) Vurulma olayı mizah basınına yansımıştır. Halil Nihat, "Silahşörlere İbretli Şarkı" manzumesinde, meclise silahlarıyla giren vekillere değinirken ironiye başvurur:

Belde lâzım bir revolver her vekil-i millete

Böyle layıktır ricâl-i devr-i cumhuriyete



Zümrüd-i Anka (4 Ağustos 1924, S 164)
Masûniyet-i Teşriye'nin Manası Bu muydu?!..
Ben.....mebusu.....

⁷ Vagon ticaretiyle zengin olan vurguncuların sosyal hayata ve halka verdikleri zarar, özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında sık eleştirilen konulardandır. Zafer Toprak, İttihat ve Terakki'nin ekonomi politikasını incelediği çalışmasında vurgunculuğun çalışma prensibini şöyle özetler: "Savaş nedeniyle orduya gerekli olan dışındaki az sayıda vagon tüccara tahsis edilmiş, ancak ticaretle ilişkisi olmayan bazı kişiler kendilerine 'vagon vesikası' sağlayarak tatlı kazanç kapıları elde etmişlerdi. Nitekim bu tür imtiyazlı kişiler, ele geçirdikleri vagonları 2.000 ile 3.000 kira karşılığı malı çürümeye yüz tutmuş tüccara devrederek kısa sürede zengin olmuşlardı." (1995: 157-158).

Say ü ikdâm eyleyen ihyâ-yı din ü devlete

Şiire mevzû-ı ittihâz ettim efendim ben sizi (Boztepe 1925: 44)

Mizah dünyası açık biçimde İttihat ve Terakki'ye ve bir zihniyet olarak İttihatçılığın yaşamasına karşı çıkmıştır. Bu bakımdan siyasal otoritenin İttihatçılarla hesaplaşma politikası mizah basınında da devam ettirilmiştir. Bunun yanında eski defterleri açarak güncel siyaset sahnesindeki ithamlara cevap vermek doğrultusunda da İttihatçılık içeriği mizahta kullanılmıştır.

Sonuç

1923 başından 1925 yılı sonuna kadar geçen iki yılda Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal, bürokratik ve sosyal yapısını etkileyip şekillendirecek çatışma, kırılma ve değişimler yaşanmıştır. Tartışma ve çatışmaların sonucundaysa tek partili cumhuriyet yerleşmiştir. Önemli siyasal olaylar mizah dünyasında merkezdeki siyasi gücü destekleyen bir tonla yankılanmıştır. İktidarın tercihiyle açılan davalar ve yürürlüğe giren kanunların yanlış ya da eksik görülebilecek tarafları alaya alınmamış bunun yerine “gerekçe”lendirme yoluna gidilmiştir. Siyasi davalarda yargılanan gazetecilerin hemen tamamı hakkında mizahi içerik üretilirken iktidarın bakış açısına yakın bir tutum benimsenmiştir.

Yeni kurulan bir rejimin güç dengeleri oluşurken mizah dünyasının istisnalar dışında hâkim gücün yanında durduğu bu nedenle “angaje” bir tutum içinde bulunduğu görülmektedir. Böylesi bir yakınlığın önemli bir sebebi de siyasi iktidarın elinde bulunan yargılama ve güç kullanma yetkisinin basın üzerinde uyandırdığı etki gibi durmaktadır. Halil Nihat'ın yıllar tek parti dönemi hakkında sarf ettiği “*Ne oldu memleketin bunca nüktedanlarına?/ Kesildi hepsi de bir anda mankafa-yi sükût*” sözleri bir “suskunluğu” yansıtmaktadır. Sonuç olarak mizah, modern bir ulus devlet kurulumunda karşılaşılan sorunlarda iktidara destek vermeyi tercih etmiş ve içeriklerini de bu tercihi doğrultusunda üretmiştir. Başka bir deyişle iktidardan çok muhalif oluşumlara gülmeyi tercih etmiştir.

KAYNAKLAR

Ahmet Haşim (1999). *Üç Eser (Bize Göre, Gurabâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi)*. (haz.: Mehmet Kaplan). İstanbul: MEB Yay.

Akbaba (1339/1923). “Masûniyet-i Şahsiye Kanunu”. *Akbaba*. 2 Nisan. S 34. s. 1.

Akbaba (1339a). “Kuruntu”. *Akbaba*. 13 Kânunuevvel. S 107. s. 1.

Akbaba (1339b). “İstiklal Mahkemesi'nde”. *Akbaba*. 17 Kânunuevvel. S 108. s. 1.

Akbaba (1340/1924). “Darb, Ya Darb...”. *Akbaba*. 2 Ağustos. S 174. s. 1.

Akbaba (1340a). “Yeni Fırka”. *Akbaba*. 20 Teşrinisani. S 205. s. 1.

Akbaba (1341). “Gazetecilerin Beraati”. *Akbaba*. 17 Eylül. S 291. s. 1.

Akbaba (1952). “Akbaba”. *Akbaba*. 20 Mart. S 1. s. 3.

Akşin, Sina (2011). *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki*. Ankara: İmge Kitabevi.

Anber (1339/1923). “Şarkı”. *Akbaba*. 7 Mart. S 44. s. 2.

Apte, Mahadev L. (1985). *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*. New York: Cornell University Press.

Bakhtin, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

[Boztepe], Halil Nihat (1340/1924). “İntibâ'ât”. *Akbaba*. 4 Şubat. S 122. s. 2.

[Boztepe], Halil Nihat (1924). *Âyine-i Devran*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.

[Boztepe], Halil Nihat (1925). *Mahitab*. İstanbul: Yeni Matbaa.

Bergson, Henri (2011). *Gülme*. (çev.: Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Bourdieu, Pierre (2006). *Sanatın Kuralları*. (çev.: Necmettin Kâmil Sevil). İstanbul: YKY
- Cemal Süreya (2015). *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: YKY.
- Çimdik (1339). “Şarkı”. *Akbaba*. 15 Teşrinievvel. S 90. s. 1.
- Çimdik (1340). “Cumhuriyet Fırkası’nın Şarkısı”. *Akbaba*. 13 Teşrinisani. S 203. s. 1.
- Çoruk, Ali Şükrü (2008). *Mizah Şairi Fazıl Ahmet Aykaç*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Dahl, Robert A. (1957). “The Concept of Power”. *Behavioral Science*. C 2. s. 205-215.
- Fiske (1339). “İttihatçı Ol!”. *Akbaba*. 18 Teşrinievvel. S 91. s. 1.
- Foucault, Michel (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. (çev.: Şehsuvar Aktaş). İstanbul: YKY.
- Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü*. (çev.: Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Gâve-i Zâlim (1339/1923). *Gâve Destanı*. İstanbul: Kütüphane-i Sûdî.
- Hobbes, Thomas (2007). *Leviathan*. (çev.: Semih Lim). İstanbul: YKY.
- İmzasız (1876). “Resmî”. *Vakit*. 4 Ağustos. S 292. s. 1.
- İmzasız (1339/1923). “Gazeteciler Mahkemesine Dair”. *Kelebek*. 20 Kânunuevvel. S 27. s. 3.
- İmzasız (1339a). “Kozmîdî’nin Mahud Listesi”. *Tevhîd-i Efkar*. 24 Mart. S 3672-644. s. 3.
- Kalender (1341). “Hafta-i Vukuât”. *Akbaba*. 5 Mart. S 235. s. 1.
- Kalender (1341a). “Tahrîr-i Sükûn”. *Akbaba*. 9 Mart. S 236. s. 1.
- Kalender (1341b). “Mahkeme-i İstiklâl”. *Akbaba*. 12 Mart. S 237. s. 1.
- Kalender (1341c). “Şarkılı İbret’ten Bir Parça”. *Akbaba*. 16 Nisan, S 247. s. 1.
- Kalender (1341ç). “Pendnâme”, *Akbaba*. 17 Eylül. S 291. s. 2.
- Kanber (1340). “Kılınç Ali Bey’e”. *Akbaba*. 2 Ağustos. S 174. s. 1.
- Kanber (1341/1925). “Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası”, *Akbaba*, 29 Kânunusani, S 225, s. 2.
- Kaplan, Mahmut (2008). *Hayriyye-i Nâbî*. Ankara: AKM Yay.
- Karataş, Turan (2007). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yay.
- Kuipers, Giseline (2006). *Good Humor, Bad Taste (A Sociology of the Joke)*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Kundera, Milan (2001). *The Joke*. New York: Perennial.
- Mazıcı, Nurşen (1984). *Belgelerle Atatürk Döneminde Muhalefet (1919-1926)*. İstanbul: Dilmen Yayınevi.
- Martin, Rod A. (2007). *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Boston: Elsevier Academic Press.
- Necatigil, Behçet (2006). *Düzyazılar II*. İstanbul: YKY.
- [Ran], Nâzım Hikmet (2012). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Selçuk, Mustafa (2014). “Refet Paşa ve 100 Jandarması, İstanbul’a İlk O Girdi”. *Atlas Tarih*. Ekim-Kasım 2014. S 29. s. 90-97.
- Swartz, David (1997). *Culture & Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press.
- Toprak, Zafer (1995). *İttihat-Terakki ve Devletçilik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Y.
- Tunçay, Mete (1981). *Türkiye Cumhuriyeti’nde Tek-Parti Yönetimi’nin Kurulması (1923-1931)*. Ankara: Yurt Yay.

Yalman, Ahmet Emin (1997). *Yakın Tarihte Gördüklerimiz ve Geçirdiklerimiz 2 (1922-1971)*. İstanbul: Pera Turizm ve Ticaret AŞ.

Weber, Max (2004). *Sosyoloji Yazıları*. (çev.: Taha Parla). İstanbul: İletişim Yay.

Zümrüd-i Anka (1340/1924). “Masûniyet mi, Sihirli Şerbet mi”. *Zümrüd-i Anka*. 4 Ağustos. S 164, s. 1.

Zümrüd-i Anka (1340a). “Hastalar ve Hastalıklar”. *Zümrüd-i Anka*. 24 Teşrinisani. S 196. s. 1.

Zümrüd-i Anka (1341). “Takrir-i Sükûn Kanunu Münasebetiyle”. *Zümrüd-i Anka*. 12 Mart. S 218. s. 1.

BİR TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM PROJESİ OLARAK İDEOLOJYA ÖRGÜSÜ VE SAKARYA TÜRKÜSÜ

Yrd. Doç. Dr. Mustafa AYYILDIZ*

ÖZET

Necip Fazıl şair olmaklığı kadar bir sosyal nizam arayışının aksiyoneri olarak hala ülkemiz efkarında canlılığını koruyan büyük bir simadır. Onun bohem-bunalım-daralma şiir iklimi dönemi daha çok edebiyat dünyasını ilgilendirmekte, muhasebe-arayış-mistik-metafizik ağırlıktaki şiir dönemi ise, tekamül seyrini dert edinenlere bir ışık olarak renk katmaktadır. Necip Fazıl'ın sosyal nizamın inşası yönündeki mücadelesi hem onun hayatının büyük bir faslını tutmakta, hem de birçok insanı hala etkilemektedir. Kaldırımlar, şiir iklimine, Çile ise insanın iç yolculuğundaki arayışına işaret eder.

Necip Fazıl nesirlerinde, toplumsal bir dönüşümün gerçekleşmesi yolunda bir davanın savunucusuyken, bir dönüşüm projesinin manifestosunu sunma gayretindedir. Denemeleri, İdeolocya Örgüsü, Dünya Bir İnkılap Bekliyor, Raporlar bu mecrada önemli eserlerdir. Necip Fazıl nesirlerindeki mücadele ruhunu, şiirlerinde de ortaya koyar. Sakarya Türküsü bu anlamda Anadolu insanının insanca ve İslamca bir idare ve toplum inşasının destansı mücadelesine ayna vazifesi görür.

Bu çalışmada, Necip Fazıl'ın nesrinde sistematik olarak ortaya koyduğu ve nesrinde genişlettiği dava idealinin arayışının tutarlılığı tartışılacak ve bu yolla bir edibin edebiyat zaviyesinden edebi üslupla sosyal bir davayı nasıl biçimlendirdiği anlaşılmalı çalışılacaktır. Ayrıca, nesrindeki anlayış, izah ve ifadelerinin şiirde aldığı biçim ortaya konarak, şairin sosyal mücadele ve inşasının şiirsel ifade kazandığı estetik yapı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl, toplum, İdeolocya Örgüsü, sanat, edebiyat.

IDEOLOCYA ÖRGÜSÜ AND SAKARYA TÜRKÜSÜ AS A SOCIAL TRANSFORMATION PROJECT

ABSTRACT

Necip Fazıl is important figure as not only poet but also actionist who tries to find out social order in our country. His poems' bohemian-depression-suffocation atmosphere is mostly of interest to litterateurs, on the other hand his other poem period which has mainly mystical-metaphysical factors and his inner struggle gives a novel touch to people who concern maturation process of him. Besides these, Necip Fazıl's struggle about construction of social order which continued in long time of his life has impressed much more people than the other two period. Kaldırımlar signifies his poem's atmosphere, Çile implies human's way of searching in course of his inner struggle, and Sakarya Türküsü unfurls a flag towards an ideal, new construction of social order and struggle of Islamisation.

While Necip Fazıl is fid def on the way to occur social transformation in his proses, he is on the prowl to present manifestation of social transformation project. In this sense, his essays, İdeolocya Örgüsü, Dünya Bir İnkılap Bekliyor, Raporlar are important works. Necip Fazıl reveals fighting spirit which exists in his prose also in his poems. In this regard, Sakarya Türküsü acts as a mirror to Anatolian people's epic struggle about construction of humanly and Islamic administration and society.

In this study, Necip Fazıl's struggle ideal which is systematically revealed and expanded in his prose has been criticized in respect to validity and consistency in today, and by this way it will be try to understand that how a literary man forms a social struggle with his literary style. Also poet's aesthetic structure of his social struggle and social construction which is gained in his poems will be examined thereby revealing his position of prose's understanding, explanation and statements into his poems.

Keywords: Necip Fazıl, community, ideal, poem, prose.

* Gümüşhane Üniversitesi Öğretim Üyesi

Giriş

Necip Fazıl, bir şair olmanın yanında, hatta ötesinde yazdığı denemeler, romanlar ve piyesler dikkate alındığında bir düşünce ve dava adamıdır. Otuzlu yaşlara ve yıllara kadar bireysel sorunları ile boğuşan, otuzlu yıllarla kırklı yıllar arasında tasavvufi alemlerle yüzleşerek hakikat arayışına yönelen şair ve yazar, kırklı yaşlar ve yıllardan sonra, sanatını ve yaşamını İslam davasının ve mücadelesinin yılmaz savunuculuğuna adanmıştır. Türk milletinin kendi tarihinden koparılıp, yeni bir medeniyet havzasına tepeden inmece bir metodla, jakoben yöntemlerle sokulmaya çalışıldığı bir süreçte, bu milleti tekrar tarihiyle, diniyle ve değerleriyle buluşturmayı kendisine görev bilmiştir.

“Benim bütün varlığım, vücut hikmetim, her şeyim... Ben arının peteğini hendeseleştirme memur bulunması gibi, bu eseri örgülemek için yaratıldım. Şiirlerim de piyeslerim de, hikayelerim de, ilim ve fikir yazılarım da sadece bu eserin belirttiği bina etrafında bir takım müştemilattan başka bir şey değil” (Miyasoğlu, 1993:102,103) diyerek andığı İdeocya Örgüsü eseri, Necip Fazıl’ın bir sanatkar olarak ortaya koyduğu toplumsal bir dönüşüm projesidir. İdeocya, Fransızca bir kelime ve “İnsan ve toplum arası inanılan, bağlanan ve benimsenen düşünceler sistem bütünü “ anlamına gelir ki bir dünya inşasının mücadelesinin manifestosu denemesidir. Necip Fazıl’ın bu eserinde ve hayatında önemli bir yer tutan “Büyük Doğu” kavramı onun sembolleştirdiği davanın adı olarak “Büyük Doğu’nun anlamını kökleştirmek için bu eserin başlarında tanımlanarak, kuşattığı çerçeve anlatılmaktadır. Batı ve Doğu’nun kendilerine ve ötekine nasıl baktıklarını ele alırken, Batı’nın maddeye bağımlı materyalist bir dünya içerisinde ruhunu kaybederek tıkanıp gözler önüne serer. Doğu’nun ise mananın peşinde olduğu halde, kendisine ruh veren mananın temel kazanımlarını kaybettiği gibi, taklitçi bir şahsiyetsizlikle batıya yönelerek, bir kimlik bunalımına düştüğünü savunur. İşte Doğu ve Batı’nın çıkmaza girdiği dönemi sorgulayan düşünür, Büyük Doğu idealini şu şekilde ifade eder:

Büyük Doğu budur. O, hem bir mana, hem bir madde, hem bir zaman, hem bir mekan ismi; ve belli başlı bir ruhun, kendisiyle beraber bütün insanlığa örnek halinde donatacağı Doğu alemine remz (Kısakürek, 1990:10)

Necip Fazıl, Doğu ve Batı’yı tanımlayarak açtığı bahis, hali anlama çabasıdır, yani bir durum muhasebesidir aslında. Bu muhasebenin temelinde, batı karşısında “müzmin şahsiyetsizlik” hastalığına tutulmuş “İslam kadrolarının” durumunu ortaya koymaya çalışır. Batı’dan İslam’dan önce esaret derecesinde korkan Doğu, Müslüman olmakla bir özgüven kazanmış ve kendisi dışındakileri “batıl” şeklinde tanımlayabilecek bir şahsiyet hüviyetini elde etmiştir. Fakat aynı Doğu, yani İslam kadroları, 16. Yüzyıldan sonra bir hastalığa yakalanır. 17. ve 18. Yüzyıllarda hastalık iyice belirmeye başlarken, 19. Yüzyılda tam bir teslimiyetle sonuçlanan, tedavisi güç bir hale dönüşür. Bu hastalık batı taklitçiliğidir. Batı’nın ilmini ve tekniğini, düşünce dünyasını, fikri elde etme süreçlerini almayı gerektiren bir dönüşüm hamlesi yerine, sadece dış şeklini alan, eğlence ve hayat tarzını ithal eden taklit hastalığıdır. Sorgulamayan, akletmeyen, tefekkür etmeyen bir değişim süreci yaşanır. Necip Fazıl, yenileşmenin karşısında duranları da sorgular. “Ham ve softa yobaz”lar diye tanımladığı zümre ise, dinin özünü kavrayamamış, Doğu’nun ruh dünyasını sadece dış şekliyle bilen, sığ, temelsiz, yüzeysel düşünce sahipleri olarak, yine sorgulamadan tüm yenileşme çabalarına direnen bir kitledir. Bu sürecin takibini yaparken yazar, Osmanlı’nın Batı karşısında çözülme ve yenilgi ardından toparlanma hamlelerini ele alır ve özellikle Tanzimattan itibaren içimizden köklerimizden koparılmış serüvenini takip eder. “Doğuyu yoğuran şahsiyet hamurumuz , Doğunun zaafında biz , bizim zaafımızda ise Doğu mecalden düşerken kurtlanmaya yüz tuttu ; ve o gün bugün kendi öz cevheriyle yabancı cevherler arasındaki anlayışsız , bilgisiz, ölçsüz ve hikmetsiz katışmalar yüzünden çürüye çürüye şimdiki müzmin haline geldi. Bu halin ismi ,müzmin şahsiyetsizlik ve asaliyetsizlik hastalığı “(Kısakürek, 1990:9) ifadeleriyle süreci anlamlandıran üstad oldukça vurgulu, edebi bir söyleyiş, içli bir sancı hissine çağrıyla durumu tanımlar. İdeocya Örgüsü, Tanzimat’tan beri savrulan ve giderek özünden uzaklaşan aydın duyarlığına o zamana dek duyulmadık, son derece çarpıcı tespit ve eleştiriler getirerek yine son derece yerli; toplumsal mutabakat zemini aramakta ve insani, toplumsal ve siyasi pratikler önermektedir (Karadeniz, 2005:16). Necip Fazıl’ın yeniden İslam Medeniyeti inşası için bulduğu yol, İslamcı düşünce öncülerinden farklı değildir. Dolayısıyla orijinal de değildir. Batının gelişmişliği düşüncesi, ilim ve tekniğinin taklit edilmesi anlamına gelecek bu yaklaşım Mehmet Akif’te çok daha belirgindir ve doğru bir önerme değildir. Batıya nazaran kurulması mecburi

bir medeniyet bu sayılan unsurlar da dahil taklit edilmeden, kendi küllerinden yaratılmalıdır. Bu manaya gelecek bir çözüm düşünemediğimizden çıkış yolunda bir ümit ışığına kavuşmuş değiliz. Her şeye rağmen İdeolocya Örgüsü bir arayışın önermesidir.

İdeolocya Örgüsü Doğu ve Batıyı anlama ve konumlandırma çabasından sonra bu iki dünyanın ayrışma noktalarını da ortaya koyarak çözüm yolu arayışına girer. İki medeniyeti ayrıştıran en temel noktanın birisinin-Batı- akıl, diğerinin-Doğu- gönül medeniyeti olmasıdır. Üstad bu ayrışma noktasında, “Biz aklımızı peşin olarak (sahibine) teslim ettik ve ondan sonra bize geri verilen akılla düşünmeye başladık. İşte esasta hür, istiklali kudretli ve eseriyle tesiriyle her şeyiyle her şeyin üstünde olan akıl budur.” İfadeleriyle çözüm gayretine başlangıç yapar. Büyük Doğu çabasının temelinde Allah’lı bir dünya vardır. Batı’nın rönesansla hayattan kovduğu, hayatın dışına ittiği, dünyaya karışmayan bir Allah tasavvuru yerine Allah’ı hayatın merkezine aldığı, aklın ancak ona teslim olduktan sonra gerçek iradeyi ortaya çıkaracağını savunarak, toplumsal dönüşüm projesini inşa eder. “Evvvela şahsını, sonra bütün Doğu âlemini kurtarması daha sonra da çepeçevre yeryüzüne ve insanlık kadrosuna sahip bir kurtuluş ifadesine varması için Türk Milletine gereken yol en girift en mahrem ve en iç kavranışıyla İslamiyet’ tir” (Kısakürek, 1990:84), ifadeleriyle Büyük Doğu idealinin temelini dini/İslamiyet’i, yani Allah’a teslim olmayı yerleştirir. İslam yalnız alakalı davasıyla insanı arındıran, iç oluşumunu tekâmüle erdiren bir soluk değil büyük organize ve güvenlik alanı olarak bütün müesseseleriyle devlet şeması ve müessis binasını da kuran bir inkılâbın adıdır. İslam ahlakla başlar, siyaseti, adaleti tesis eder, mülkiyete ölçü kurar, maddi bilimin her cüzüyle dinamizmini korur, insanın ve medeniyetin iliği olan güzel sanatları hep dikkate alır ve kuranın boyası, sanatın cilasıyla parlatır. Bu yolun ibdası Ahlak davasıyla başlamalı, Ahlakın kaynağı İslamın öz damarından beslenmelidir. Çünkü önce bozulan bu mayadır. Davanın özü esası İslami olmak, Müslümanlığımızı hatırlayıp sadakat göstermektir. Keza fert, cemiyet millet, ümmet ve insanlık için, İslam her şeydir. İslam kâinatı kuşatan, kâinatı anlamlı kılan, dünyayı yaşanılır kılan, kullanılacak olan yegâne reçetedir. İnsan İslam’a su gibi hava gibi muhtaçtır. Bu işin cevheri ise İslam ahlakıdır.

Necip Fazıl’ın İslam’ı ve ahlakı temel alarak önerdiği bu çıkış yolu sadece kendisine ait bir öneri değildir. Özellikle 18. Yüzyıldan sonra, risaleler kaleme alan birçok münevver çözüm önerilerinde bulunmuştur. Müslümanların “buhran” devresini tüm elemeleriyle yaşadığı bir dönemde İdeolocya Örgüsü eseriyle çıkış yolu arayan üstadı diğerlerinden ayıran husus, sistemli ve detayları oluşturulmuş bir düzen öneri sunmasıdır. Yazar, adeta bir anayasa gibi, insan, toplum, şehir, medeniyet, sağlık, kültür, sanat, ilim, fen gibi ve daha birçok konuda düşünceler üretmiş ve bunu Büyük Doğu ideali etrafında bütüncül bir sistem olarak ortaya koymuştur. Kısakürek’in çözüm önerisini, toplumsal dönüşüm projesini diğerlerinden ayırabilmek için bu detaylara inmek ve her bir ayrıntıyı dikkatle incelemek gerekir.

Necip Fazıl İslam İnkılabının Türkiye projesini örgüleştirmenin fikri temelini ararken nihai kurtuluş reçetesi olan İslam’ın büyük parçasına, Araplar, İranlılar, Hint, Çin, Uzakdoğu Müslümanlarının da mehcür olduğunu ifade eder.(Kısakürek, 1990:154) Bu İnkılabı gerçekleştirecek kadroların, Reformcular nefsanî ve hevai tefsirciler, şeriatçılar, ham ve kaba softalar, yeni müctehid taslakları olamayacağını ifade ederek, bu akımların tutarsızlığına değindikten sonra, hakiki İnkılap erenlerinin gerçek ve derin Müslümanlar olduğunu ifade eder.

Derin ve gerçek Müslüman için en vasat vasfı ise fikir olarak tanımlar. Bu Müslüman modeli, Şeriat ve hikmet ehliyeti olan ruh ve akıl abidesidir (Kısakürek, 1990:164). Sosyal nizam için Şeriat dava ve ruhu, onun batını ise Tasavvuttur, gayesi “alem ve insanlığın kemal sırrı”dır.(Kısakürek, 1990:164)Şeriat ve tasavvuf her iki kanattır ve hikmet bu ikisinin örgüleşmiş halidir. Bu model insanın yani “Gerçek ve derin Müslümanın, başlangıç azığı akıl’dır ama akıl bu menzilde bir aşamaya kadar yol aldırır.(Kısakürek, 1990:165) “Akıl, kendisi olmadığı vakit hiçbir şey yapılamayacak olan, kendisini her şey zannettiği vakit de hemen sifira inen...” bir kanattır (Kısakürek, 1990:167). İnkılabın esası “yayın, ilim, sanat, iş ve mufmenleriyle ferdin, içtimai, iktisadi, idari veçheleriyle kotarılmalıdır (Kısakürek, 1990:179). Bu büyük oluş için, yılgınlık güvensizlik asla olmamalıdır. Vecd, aşk, disiplin, sabır, sebat, şecaat, fedakârlık, atılganlık, derinlik, gerçeklik, kuşatıcılık, estetik, diyalekt elzemdir. (Kısakürek, 1990:181) Bu örnek insan modeli, yani derin ve gerçek Müslüman modeli için istifade edilmesi ve yetiştirilmesi gerek kitle ise gençliktir. O’nun arzuladığı gençlik

“Yenilgi, yılgınlık duygusu ve aşağılık kompleksi olmayan, yeterince Türk, yeterince Müslüman, yeterince kişilikli ve özgüven sahibi, aksiyoner” (Erkilet, 2005:66-67) bir gençliktir.

Eserin “Devlet ve İdare Mefkuremiz” bölümü, yazarın toplumsal dönüşüm projesi olarak sunduğu idealinin ayrıntılarıyla yüzleşilecek bir kısım olarak yer alır. Yazarın idari mefkureyi temsilen önerdiği sistemde meclis görevini “Yüceler Kurultayı” yürütecektir. Yüceler Kurultayı’nın görevi “milleti, doktor hakimiyetindeki hasta gibi, saf ve mücerred idrak ıstırapı çeken ruh ve dimağ işçilerinin hakimiyeti yolundan, hak ve hakimiyetin altında tutmaktır (Kısakürek, 1990:257). Hakimiyeti hakka has kılacak olan Yüceler Kurultayı hakikate esir olacak ve kemiyeti esas alarak, fikirde ve ahlakta tam ve kati samimiyet duygusunu canlandırmaya çalışacaktır (Kısakürek, 1990:258). Bu Millet Meclisleri yerine telif edilen oluşum için; “milletin, dinde, fikirde, sanatta, ilimde, siyasette, müspet bilgilerde, ticarete, askerlikte, idarede, işte hülasa insan kafasının arayıcı hamlelerini ve idrak çilelerini planlaştıran her sahada, eser, keşif, görüş, terkip ve dava sahibi (aksiyoncu) güzidelerinden örülüdür” (Kısakürek, 1990:257) diyerek, kurultayın görev alanını belirler. Bu kurultayın azası en aşağı 40, en yüksek ise 65 yaşında olacak, maddi ve manevi manada kamil sıhhat içinde bulunacaktır. Kurultayın aza sayısı 101 olacak ve temelleri sağlamlaştıktan sonra, Başyücelik Devleti’nin reisi olan Başyüce’yi kendi içerisinde seçecektir. Devlet reisi 5 yıllığına seçilecek olup, Yüceler Kurultayı’nın en tepesinde hizmet edecektir. Bu iki organın temel görevini Necip Fazıl şöyle açıklar:

Yüceler Kurultayı vicdan ve Başyüce irade...

Böylece, hak ve hakikatin muhtaç olduğu birbirini murakebe ve muhasebe edici iki ana merkez doğmuş olur; ve bu iki ana merkezin iş ve fikir kaynaşmasından doğacak olan vahdet, demokrasyların varamadığı nizamlı hürriyetle, demokrasylara zıd bütün şekillerin başaramadığı ve başaramayacağı hür disiplini, sağ ve sol kanatlardan hiçbirini incitmeden elinde tutar (Kısakürek, 1990:260).

Başyücelik altında, Başyücelik Hükümeti kurulacak, kabinede bir Başvekil ve on bir vekil bulunacaktır. Her vekilin yanında üç müsteşar görev alacak ve vekalet dağılımları şu şekilde gerçekleştirilecektir:

Maarif Vekaleti, İlim ve Güzel Sanatlar, Halk Terbiyesi ve Evleri, Umumi Öğretim isimli üç görev alanında çalışmalar yürütecek, Büyük Doğu idealinin en önemli fikir adımlarından olan Ruh ve Ahlak davası konusunda görevler üstlenecektir. “Millete ait bütün bir kök telakki ve idrakini her an biraz daha titiz sulayacak, ışıklandırarak ve nemalandıracak tezadsız bir ruh ve ahlak örgüsünün, maddi ve manevi ameliye sahasında mükemmel ve muazzam tedbir cihazını kurma” (Kısakürek, 1990:267) görevini yerine getirmeye çalışacaktır.

İktisat Vekaleti, Sanayi, Ticaret ve Ziraat alanlarında çalışacak ve Başyücelik Devleti’nin temel ekonomik dayanağı olan, “Tam bir milli iktisat ideolocyasının tezatsız sistemini örgüleştirme, milli serveti köpürtme, içtimai refahı temellendirme, bütün deveran sürat ve kıymetiyle para ve sermayeyi güdümlenme” sorumluluğunu üstlenecektir.

Matbuat ve Propaganda Vekaleti, Matbuat, Propaganda ve Turizm alanlarında çalışarak, “Her cins kitap, broşür, gazete, mecmua, radyo, sinema, tiyatro, temsil, konferans, musiki, resim, hülasa fikir ve ruh telkinine mahsus her vasıtayı, en dipsiz hürriyet içinde dibinden kavrama, destekleme, tutma, cevherlendirme, tesirlendirme ve ana hedefe yöneltme işini” (Kısakürek, 1990:268) üstlenecektir.

Başyücelik Hükümeti’nin diğer vekaletleri, Savaş, Maliye, Sağlık ve Bakım, Adliye, Hariciye, Dahiliye, Nafia ve Düzenleme Vekaletleridir. Bu vekaletler diğerleri gibi, Başyücelik’in temel hedefleri doğrultusunda, Ruh ve Ahlak Davasına, Umumi İrfan Davasına, Köy ve Köy Davasına, Şehir ve Umran Davasına, Ordu Davasına, İç İnzibat Davasına, Dış Münasebetler Davasına, Bütün Neşir Vasıtalarını Murakebe ve Himaye Davasına, İş Emniyeti ve İş Sahaları Arasında Ahenk Davasına, Nüfusu Çoğaltma, Güzelleştirme ve Sağlama Davasına, Milli Servet ve İktisat Davasına bütün güçleriyle hizmet edeceklerdir. Bütün vekaletlerin temel sorumluluğu, “Başyücenin şahsında tecelli etmek ve onun dışında kendi şahsi çerçevesinin mücerred vecd, aşk, fikir ve hakikat laboratuvarını” (Kısakürek, 1990:269) temsil etmektir.

Başyücelik Devleti doğrunun, iyinin ve güzelin sonsuz arayıcılığı yolunda üç ruh ve akıl zümresini himaye ve kefalet altına alarak (Kısakürek, 1990:272), yönetim ilkelerinin daha iyi bir şekilde uygulanması ve yaşatılması çabasında olacaktır. Bu üç zümre, İlim adamları, fen adamları ve sanat adamlarıdır ve bunlar Başyücelik Akademiyası'nın kadrosu olacaklardır. Bu akademyanın da üç kolu olacaktır: İlim ve Tefekkür, Fen ve Keşifler, Edebiyat ve Sanat Kolu.

Bizim daha ziyade dikkate sunmaya çalıştığımız husus yeni bir inşada sanat ve edebiyatın konumudur ki, bir sanatkar olarak Necip Fazıl, gerçekleştirmek istediği toplumsal dönüşüm projesinde, sanata, sanatçıya ve ortaya konulacak eserlere özel bir ehemmiyet göstermiştir. Başyücelik Akademiyası'nın da bir kolunu teşkil eden edebiyat ve sanat şubesiyle, şairi, romancıyı, piyes muharririni, tenkitçiyi ve güzel sanatların şubelerine bağlı sanatkarları (Kısakürek, 1990:273) devletin yüksek ideallerine hizmet edecek üstün bir mevkiye yerleştirir. Sanatkarların fikir adamlarının “tek manevi borcu, bir mısra veya bir fikir cümlesi karşısında, yahut bir laboratuvar içinde yıllar ve mevsimler geçirse de, sadece çalışmak, eser vermek ve nokta nokta büyük eser çilesini doldurmaktır” (Kısakürek, 1990:274). İslam kadrolarının zafiyete düştüğü, batı taklitçiliğinin etrafı sınımsız çevirdiği bir zamanda edebiyatçıya düşen fikir çilesi çekmektir. Şahsiyet sahibi insanların yetişmesi için, toplumu derinden etkileyip yönlendirecek düşünce adamlarının yetişmesi için gerekirse yıllar sürecek çalışmalara kendini adayacak ve bunu hayatının temel sorumluluğu bilecektir. Bu yolla, İslam İnkılabındaki yerini alacak ve konumunu şerefliendirecektir.

Üstad bir sanat kolu olan sinema ve tiyatroya da projesinde önemli görevler yüklemiştir. Davanın en etkili iki telkin unsuru olarak değerlendirdiği sinema ve tiyatro, içtimai, ruhi, ahlaki, terbiyevi, talimi, bedii bir fayda (Kısakürek, 1990:301) temsil ederek, milletin bilinçlenmesinde rol üstlenecektir. Başyücelik Devletine bağlı bir heyet filmin senaryosundan, rejisörüne kadar her şeyi denetleyecek, eğer film “ahlaki, ruhi, hissi, fikri, siyasi, hatta bedii ve zevki en küçük zaaf” (Kısakürek, 1990:301) taşıyorsa filmin gösterimini yasaklama hakkını elinde bulunduracaktır. Milletin düşünce dünyasında zayıflık meydana getirecek, hayat tarzında ahlaksızlığa yol açabilecek, onu değerlerinden ve geleneğinden uzaklaştıracak hiçbir zararlı yayın ve gösterime kesinlikle izin verilmeyecektir.

Necip Fazıl'ın ortaya koyduğu toplumsal dönüşüm projesi bütüncül bir bakışla ele alındığında İdeolocya Eseri bir deneme olarak karşımıza çıkar. Denemedir; çünkü bu düşünce serisi daima değişime ve düzenlemeye muhtaç, uygulamada sıkıntılı cüzleri de havidir. Daha önemlisi bu düşünce her şeye rağmen bir heyecanlı şairin vecd halinde serdettiği aforizmaları da çağırıştır. Dolayısıyla tartışmaya, anlama ve anlaşılma kadar düzenlenmeye de muhtaçtır. Bu ideolocyanın daha adı ve kuşatıcılığı sorunludur. Büyük Doğu bir coğrafi anlam veya kültür havzasını dahi karşılamaz. Büyük Doğu'nun İslam ümmeti ve Müslüman vatanına uzanan kanatları dahi yoktur. Daha işin başında bu proje Anadolu sınırlarının dışına bakamaz, bir teklif sunamaz görülmektedir. “Büyük Doğu'nun kucakladığı ve bütünleştirdiği Şark, vatan sınırları dışında herhangi bir ırk ve coğrafya planına bağlı değildir. Biz Büyük Doğu'yu, öz vatanımızdan başlayarak, güneşin doğduğu istikameti kurcalayan bir madde ve ehemmiyet zemininde arıyoruz. Biz Büyük Doğu'yu vatanımızın bu günkü ve yarınki sınırlarıyla çevrili bir ruh ve keyfiyet planında arıyoruz. O, kendini mekan çerçevesinde değil zaman çerçevesinde gerçekleştirmeye talip (Kısakürek, 1990:8).

Bu sınırlar “Sakarya Türküsünde de belirgindir. Sakarya Türküsü Anadolu eksenli bir mücadelenin şarkısı, coşkun destansı şiiridir.” Nerede kardeşlerin cömert Nil Yeşil Tuna “ dese de kardeşlerin uzaktan içlenmesi ayrılığa ağlaması dışında bir hedef görülmez. Daha başlangıçta bir şairin İdeolocya nazariyesi hem şiir hem deneme bulvarında Türkçe'nin ihtişamlı terennümünün örneğidir ama düşünce derinliği ve ideal kuşatıcılık açılarından eksiktir denilebilir. İç oluşum elbette evvel emirde esastır. Ancak bu iç oluşum büyük buluş ve kucaklayışı dışlamaklığı gerektirmemeliydi. Ancak bu ifadeler edebi olduğunca güzel, soyut ve sloganik olduğunca romantik olmakla kalır. Bu minval anlatış N.Fazıl'ın bütün eserlerine hakimdir. Şiirde elbette olumlu karşılanıp algılanması gerekir; fakat bu üslup düşünce metninde sağlıklı olmasa gerek. Bu süreçte veciz ifadelerle yapılan islahat, tanzimat ve inkılaplarla da nasibini alır. “Tanzimattan beri devam eden sahte inkılaplar ve inkılapların türettiği sahte kahramanlar, davamızın müşahhas planda baş meselesidir.” (Kısakürek, 1990:9) Ancak Necip Fazıl şu gidişata müdahil olacak proje olarak sunduğu “Büyük Doğu idealinde de soyut, sloganik, romantik ve öfkeli. “Hasretinin devletini kuramayan gitsin” cümlesinin içi nasıl

doldurulmalıdır? İdeocya örgüsü buna cevap mıdır? Bu meçhul. Aynı romantik tavır Sakarya Türküsünde gayet güzel durur. O Rabbim isterse sular büküm büküm burulur/ Sırtına Sakarya'nın Türk tarihi vurulur. Elbette Sakarya Türkiye ve Türk gençliğini sembolize eder. Ve dava Anadolu'nun kendi iç muhasebesi ve mücadelesidir. Oluklar çiftle birinden nur akar birinden bir hali ve batıl davası ölçeği budur. Ama Necip Fazıl'ın hamlede ibdası Anadolu ölçeğidir.

Bir edebiyat ustasının projesi olarak İdeocya Örgüsünün asıl kıymeti, Üstadın önce bu değişimde sanat ve edebiyata hak ettiği yeri vermesi, şiirsel bir coşkuyla dile getirmesi ve yer yer ilham kaynağı olacak formüller sunmasında aranmalıdır.

Sonuç

Necip Fazıl Kısakürek, otuzlu yaşlara kadar tarihinden ve medeniyetinden koparılmış bir toplumda, iddiası ve ideali olmadan yaşayan, bohem bir dünyaya hapsolmuş şekilde yaşayıp giden birisiydi. Kırk beşli yıllar ve sonrasında ise, içinde yaşadığı ve tüm bozulmalarına, yozlaşmalarına, köhnemişliklerine şahitlik ettiği sisteme gerekirse tek başına muhalefet eden, direnen, yılmayan birisidir. O bizzat kendi yaşantısıyla dönemin bütün kırılmalarını, kopuşlarını yaşayan, hisseden, duyan bir şairdir.

İdeocya Örgüsü üstadın 1945 yıllarından başlayarak, Türk milletinin yaşadığı süreçlerin muhasebesini yaptığı, halimizi, dünümüzü, bugünümüzü ortaya koyan, fakat pasif ve edilgen bir konumda kalmayarak, geleceğe dair bir dönüşüm projesinin planlarını sunduğu bir aforizmalar kitabı, bir manifesto metnidir. Necip Fazıl, birçok münevverimizin yaptığı gibi, medeniyetimizin yeniden ayağa kalkması için hummalı bir çaba ortaya koyarak, öncelikle hastalığı teşhis etmeye çalışmış, daha sonra da çözüm gayretine girişmiştir. Başyücelik Devleti adı altında sistemleştirdiği yeni devlet, İslamın bütün kuşatıcılığını bünyesinde barındıracak, Doğu'nun sahip olduğu ruh ve manayı yeniden dirilterek, batının oluş sırrına erişecek ve yeni bir sentezle şahsiyet ve asaliyet sahibi bir yaşam tarzı inşa edecektir. Yazar bu devletin kurulmasında ve devamında edebiyat ve sanat adamlarına ise, önemli bir rol verir. Onların görevi, İslam inkılabının gerçekleşmesinde fikir çilesi çekerek, düşünce ve eser üretmek ve milletin ahlaklı ve şahsiyet sahibi olarak yetişmelerinde aktif görev almalarıdır. Sinema ve tiyatro gibi eğitici ve yetiştirici telkin unsuru olarak gördüğü sanat alanları da üstadın projesinde ehemmiyet arz ederler. Necip Fazıl'ın bu projede en önemli gayesi ise "Büyük Doğu" ufkuna sahip, yorulmayan, yılmayan, "kim var denilince arkasına bakmadan" davaya sahip çıkacak bir gençlik yetiştirmektir. "Mukaddes Emanet" i sırtlanacak bu gençliğe, İslam İnkılabı'nın kurulmasında ve sürdürülmesinde büyük bir görev düşmektedir.

Necip Fazıl toplumsal bir dönüşüm projesi peşinde koşarak, yaşamını idame ettirmiş ve çağdaşlarının birçoğunun duyarsız kaldığı dönemde, mücadeleye devam etmiştir. Onun bu mücadelesi elbette anlamlı ve hakkı teslim edilmesi gereken onurlu bir sorumluluktur. Fakat bu hakkı teslimin yanında, ortaya koyduğu programın eksikliklerini ortaya koymak da bizim için bir sorumluluktur. Öncelikle üstadın "Büyük Doğu" ideali, Anadolu'ya hapsolmuş, ulus devlet zihniyetinin sınırladığı çerçevede çözüm üretebilmektedir. Anadolu ile sınırlanmış ve milliyetçi bir anlayışla, ümmetçi kuşatıcılığı içerisinde barındırmayan bir toplumsal dönüşüm önermektedir. Negatif yönlerden birisi de yıllarca karşısında muhalefet ettiği Kemalist ideolojiye benzer şekilde, tepeden inmece bir yöntemle Başyücelik Devleti önerisinde bulunmasıdır. Halbuki vahiy merkezli dönüşüm projesi, tedriciliği ve tabandan kurulan bir sistemi önermektedir. Ve yine aynı Kemalist ideolojinin uyguladığı yöntemle benzer şekilde yasakçı ve otoriter bir sistemi tavsiye etmektedir. Kumar, içki ve zina gibi konularda ortaya koyduğu bu tavır ve önerdiği cezalandırma yöntemleri de nebevi metodun pırıldıklarından uzak düşmektedir. Projenin en temel eksikliği ve unuttuğu nokta ise, önerilen sistemi uygulayacak yetişmiş insan unsurunun göz ardı edilmesidir. Çünkü 1945'li yıllarda böylesine bir projeyi yürütecek nitelikte insan unsuru bulunmamaktadır. Elbette ki önerilen sistem böyle bir unsuru yetiştirebilir, zira tepeden inmece, jakoben yöntemlerle kurulan idareler böyle bir insan unsurunu yetiştirmek için yetersiz kalacaktır.

Necip Fazıl bir düşünce/coşku/heyecan adamı olarak hem şiirleri hem de düşünce eserleriyle toplumsal bir dönüşüm projesini hayatının sonuna kadar oluşturmaya ve uygulamaya çalışmıştır. Bu çalışmayla görülmüştür ki, yazarın önerisi dikkate alınmalı, üzerinde düşünülmeli, fakat eksiklikleri de gözden kaçırılmamalı, aşırı yüceltmeci tavırla noksanlıklar görmezden gelinmemelidir.

KAYNAKLAR

Erkilet, Alev (2005). “Büyük Doğu Nereden Doğar? İslamcılık, Doğu-Batı Sentezciliği ve Necip Fazıl”, Hece Dergisi, S.97, s.66-74.

Kısakürek, Necip Fazıl (1990). *İdeolocya Örgüsü*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Karadeniz, Abdurrahim (2005). “Büyük Doğu’nun Siyaset, Toplum ve Devlet Tasarımı”, Hece Dergisi, S.97, s.16-22.

Miyasoğlu, Mustafa (1993). *Necip Fazıl Kısakürek*, İstanbul: Adım Yayıncılık.

TURGUT UYAR ŞİİRİNDE TOPLUMSAL ÇATIŞMA

Yrd. Doç. Dr. Okan KOÇ* - Arş. Gör. Samet ÇAKMAKER**

ÖZET

Turgut Uyar (1927-1985) İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerindendir. Şairin ilk iki kitabı *Arz-ı Hal* (1949) ve *Türkiyem* (1952) kitaplarından sonra yayımladığı *Dünyanın En Güzel Arabistanı* 'yla (1959) birlikte asıl şiirini bulduğu ve yeni bir şiire yöneldiği kabul edilmektedir. Merkezinde, bunalan bireyin bilincinin birtakım arayışlarının bulunduğu bu süreç içerisinde, Uyar şiiri yalnızca dil ve üslup yönüyle değişime uğramakla kalmaz. Dönemin siyasal ve toplumsal şartları içerisinde sanayileşmenin ve şehirleşmenin de getirdiği bireyin kendisine ve topluma yabancılaşmasıyla birlikte ortaya çıkan bir değerler çatışmasını da beraberinde getirir. Toplumun kültürel değerlerinin benimsenip benimsenmemesi veya hafife alınması bağlamında görülen bir toplumsal çatışma ve bu çatışmanın beslediği huzursuzluk Uyar şiirinin belirleyici özelliği olarak kendini göstermektedir. Bu huzursuzluk, şairin toplumla ve onun değerleriyle olan ilişkisini de yeniden düşündürmeye yönelmektedir.

Bu bildiriye, 50'li yılların çok partili ortamı içerisinde başlayan, 60'lı 70'li yılların siyasal çalkantısından geçen, diliyle, duyarlılıklarıyla Türk şiirinde ayrıcalıklı bir yer edinen Turgut Uyar şiirini, toplumsal değerlerle ve egemen söylemle olan ilişkisi bağlamında değerlendirmek istiyoruz. Şairin ilk şiirlerinde görülen Anadolu merkezli halkçı çizgiden gittikçe yalnızlıklarla, bunaltılarla karmaşıklaşan, beraberinde toplumun değer yargılarıyla yabancılaşmaya, kopuş ve ayrışmaya varan süreç ele alınarak çatışma unsurları ile bunları besleyen dinamikler ve sebepleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Turgut Uyar, birey, toplum, çatışma, yabancılaşma

SOCIAL CONFLICT IN TURGUT UYAR'S POETRY

ABSTRACT

Turgut Uyar (1927-1985) is one of the leading poets of the "İkinci Yeni" poetry. It is assumed that with *Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959), published after the first two books *Arz-ı Hal* (1949) and *Türkiyem* (1952), the poet found his real poetic understanding and headed to a new aesthetic of poetry. During this process in which there are pursuits of depressive person's conscience in the center of his poems, Uyar's poetic understanding didn't change only in terms of language and style. We also observe a range of value- conflict between person and society. Among the reasons the alienation of person with both himself and society; industrialization, urbanization, and socio-political conditions can be named. The distinctive features of Uyar's poems is anxiousness of self caused by conflict between person and social values. This conflict reveal itself as underestimating, criticizing social values, and cause to rethink about his relation with those values in his poems..

In this paper, we want to evaluate Turgut Uyar's poetry, in terms of relationship with social values and political power through out political changes of 50s up to 70s. The causes and dynamics of the process of changing from the populist understanding based on "Anadolu" towards the confliction between social values and person who feel himself as lonely, alien and anxious in Uyar's poems, are going to be analyzed

Keywords: Turgut Uyar, individual, community, conflict, alienation

GİRİŞ

İkinci Yeni şiiri ve bu şiirin Türk şiir geleneği içerisindeki yerine dair birçok çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Türk şiiri içerisinde "yeni" sözcüğünden de hareketle bu şiirin başta dil kullanımları olmak üzere büyük bir potansiyeli taşıdığı noktasında birçok araştırmacının hemfikir

* Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

** Sakarya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

olduğu görülmektedir. Bu kuşağın öncü şairlerinden kabul edilen Turgut Uyar (1927-1985) İkinci Yeni'ye ilk iki kitabını yayımladıktan sonra katılmıştır. İlk iki kitabından üslup ve muhteva yönüyle tamamen farklı bir çizgide görülen *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'yla (1959) birlikte şairin şiir çizgisinin değiştiği, önemli bir kırılma yaşadığı gözlemlenmektedir.¹ Şairin, birçok edebiyat araştırmacısı tarafından dikkate değer olmadığı noktasında mutabık olunan ve *Arz-ı Hal* ve *Türkiyem* kitaplarında yer alan şiirleri bir yenilik getirmede olduğu gibi muhtevada da çatışmayı besleyecek bir iddia taşımadığı görülüyor.

Edebiyat metni ile o metnin yazarı/ şairi arasındaki ilişki bir başka ifadeyle bir metnin özellikle kurgusal metinlerin anlatıcısını yazara indirgemek veya şiirsel özneyi doğrudan şairin kendisi gibi kabul etmek yanlıcıdır. Edebiyat metnini gerçeklik düzeyinde ele alırken üzerinde durulan bir başka hususiyet metnin, yazarın/ şairin hayatından izler taşıdığı, belirli bir dünya görüşünün dışı yansıması olduğu şeklindeki yaklaşımlardır. Edebi eserle yazarı arasındaki ilişkinin bir başka boyutu, edebiyat toplumu, edebiyat ahlak ilişkisi gibi son derece tartışmalı meselelerle daha da tartışmalı bir hale bürünmektedir. Farklı birçok estetik kuram bu konularda kimi zaman birbiriyle örtüşen kimi zaman ise birbirine tezat teşkil eden yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Bütün bu tartışmalarda hangi eser, hangi toplum, hangi çağda, hangi ahlaki değerler sorularını da beraberinde getirmektedir. Bugünden düne ve geleceğe dair yapılan çıkarımlar bu noktada oldukça tartışmalıdır.

Yalnızca Uyar şiiri değil, kuşağının diğer şairlerinin şiirinde de toplumsal değerlerle olan ilişki kimi zaman problemlili görülmüştür. Bu durumu, dönemin şartları, şairlerin ideolojisi gibi gerekçelerle açıklamak bir noktada elbette mümkündür. Gerekçesi ne olursa olsun toplumsal norm dediğimiz durumlar herkes için geçerli tek tip bir kural olarak şekillenmez. Bu türden değer yargıları için ölçüt olarak ortaya konulabilecek tek bir doğruyu kabul etmek de söz konusu değildir. Bununla birlikte sabit bir değer yargısını geçerli kılmak arzusu dışında üzerinde hemen hemen herkesin mutabık olabileceği kimi değer yargılarının varlığı da inkâr edilemez bir gerçekliktir.

Biz bu çalışmada şiirde muhteva düzeyinde görülen ve şiirsel öznenin de varlığının bir parçası haline dönüşen çatışma unsurlarını göstermek istiyoruz. Şiir dilinin günlük dilden farklı oluşu, görülen yüzeysel anlamın ötesinde derin anlamı taşıyor olması ve dahası bu dilin imgesel ve metaforik bir dil olması da şiire dair çıkarımlarda üzerinde durulması gereken ayrı bir hususiyettir. Turgut Uyar şiiri imge yüklü bir şiir olmakla birlikte döneminin diğer şairleri örneğin Ece Ayhan ve İlhan Berk şiirine göre anlamın kendini daha çabuk ele verdiği bir şiir olarak dikkat çeker. Uyar'ın aynı zamanda şiirde tahkiyeli anlatımı benimsediği ve birçok şiirinde nesir diline yaklaştığı da bir gerçektir. Bu yönüyle Turgut Uyar şiirinin tematik düzeyde yapılacak incelemelere bir kolaylık sağladığı da görülecektir.

Zaman zaman İkinci Yeni olarak adlandırılan kuşakla birlikte anılan Sezai Karakoç kendi deyimiyle “yeni gerçekçi akım” olarak adlandırdığı İkinci Yeni şiirinin temsilcilerini ve şiir anlayışlarını değerlendirdiği yazısında şu tespitleri yapmaktadır:

“İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya şiirinin, böylece, insana yakından bakan, evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan, insanın değişmez yanlarıyla otobiyografyasını, duyarlılığını ve sansüalitesini yapan, öbür şiirlerden ayrı bir yaşama rönesansı, yeni gerçekçilik şiiri olduğu, bunun, savaş sonrası umutlu, realist ve canlı insanına uygun düştüğü anlaşılır.”(Dişimizin Zarı/33).

Karakoç'a göre bu yeni şiir dünya gerçeklerini merkeze alan, yaşamak şiiridir. Bu yaşamak şiirinin Turgut Uyar özelinde bakıldığında, farklı duyarlılıklar noktasında birtakım değerlerle olan ilişkisi dikkat çekicidir.

1. Kutsal olan ilişki Bağlamında: Değersizleştirme, Sıradanlaştırma

Turgut Uyar şiirinde kutsalın yerine dair ipuçlarını şairin ilk şiir kitabında yer alan “Arz-ı Hal” şiirinde görürüz. Şiirde, Yaratıcı ile birey ilişkisinin, Yaratıcının varlığı kabul edilmekle birlikte, Tanrıya birtakım sorular yöneltme noktasında şekillendiği, bunun yanında öznenin bireye ait kimi duyguları yaratıcıya da atfetmek, Tanrı kavramını sıradan duygularla (aşık olmak, darılmak) ifade

¹ Turgut Uyar şiirine yapılacak atıflar, şairin bütün şiirlerini içeren *Büyük Saat* YKY 2007, 6. Baskısına yapılacaktır.

etmek arzusunda olduğu görülür. Tanrı, insanî duygularla donanmış olarak günlük hayatın içerisine getirilir. Şiirde personanın ironik bir söylemle hem günahkâr oluşuna atıf yaparak bağışlanmasını dilerken bir taraftan da kutsalla olan ilişkiyi sıradanlaştırma çabasında oluşu dikkat çekmektedir. Benzer bir tutum şairin sonraki şiirlerinde biraz daha belirginleşerek kendini gösterir. Bu tavır, kutsala ait kavramları sıradanlaştırma, hafifseme, kimi yerde alaya alma noktasına taşınmaktadır.

Modern Türk şiirinde Şinasi ile başlayan süreçte Tanrının varlığı, ölüm, ahiret gibi kavramlara klasik şiirden farklı bir yaklaşım söz konusudur. Bu süreçte Hamit'in *Makber*'de ölüm, varlık, yokluk gibi konuları sorgulaması, yaratıcıya birtakım sorular yöneltmesi dikkat çekicidir. Bu sorgulamalar Tefik Fikret'le birlikte ileri bir aşamaya götürülerek bütün problemlerin kaynağında yaratıcıyı görme noktasına taşınacaktır.² Mehmet Akif'in şiirlerinde görülen dine ve onun değerlerine yapılan vurgu Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde Necip Fazıl ve kuşağıyla birlikte mistik ve metafizik olana yönelim olarak belirecektir. Şairin kutsalla kurduğu bu ilişki Orhan Veli ve çevresi tarafından hızla terk edilecektir. İkinci Yeni şairlerinin kutsalla olan ilişkisi kendisinden önceki şiir kuşaklarıyla kimi zaman örtüşse de daha çok onlardan farklılaşarak, çatışmadan çok kutsalı sıradanlaştırma ilişkisi olarak ortaya çıkar. Dine dair; Tanrı, peygamber, ölüm, ahiret gibi metafizik kavramlar kutsallıklarından sıyrılarak sıradanlaşır, alelade kavramlar haline dönüşür. Bu kayıtsızlık durumu kimi yerde bu kavramları mizahın veya ironinin bir parçası haline dönüştürür. "Bir Kantar Memuru İçin İncil" şiirinde şairin İncil sözcüğüne düştüğü bir dipnotta "Müjde anlamında değildir." Dedikten sonra şiirdeki bir başka dipnotta şöyle bir açıklama düştüğü görülür:

"Sıkıldık mı hep böyle şeyler yapmak gereğini duyarsız yahut o boşluk duygusuna kapılınca, Nâsıra'lı İsa'yı peygamber eden budur, güneş altında yalnız kalınca böyle korktu, peygamberliği işte bu yüzden. Bir kadına tutulabilseydi somut bir kadına Simun haç taşımanın günahını çekmeyecekti." (s. 143)

Hız. İsa'nın peygamberliğinin ilahi emir dışında birtakım gerekçelere dayandırılması yanında havarilerden Simun'un çarımha gerilmesini de onun bir kadına tutulmamış olmasına bağlandığı görülür.

"Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezmurdur" isimli şiirde

"Karşımızda binler muhluk bir lâmba yanıyor

N'apalım akşamdır. Uydurulmuş yıldızların çöreklediği

Elime elime alıp Davut'la mızık dinlediğimiz

Benim kenarından bir ucunu kaldırıp baktığım –

Sonra ürküüp birden indirdiğim

Biz küçük adamlarız Davut'la ben. Şiirler okuruz.

Âşık olmuşluğumuz vardır. Sapıtmışlara

Peygamber olduğumuz" (s. 170)

Şiirsel özne Hız. Davut'la birlikte kendini peygamber olarak tahayyül eder. Peygamberle kurulan, zamanı aşan ilişki aslında şairin peygamber imgesini bir dekor olarak kullandığını göstermektedir. Peygamber artık ilahi olanın bir temsilcisi olmaktan çıkmış, öznenin yalnızlığına eşlik eden sıradan bir kişilik haline dönüşmüştür. Bu noktada Sezai Karakoç'un tespitleri dikkat çekicidir:

"Ruhsal oluş, bu şiirde, temel yapıdır. Bakarsınız, Akçaburgazlı Yekta, Davut'u yaşar. Zaman önemini kaybetmiştir, insandır hep bu şiir. İsa ve İncil varsa bu şiirde, mistik ya da dinî bir şiir sanmayın. Tam anlamıyla laik bir şiirdir. Din bir dekor, ya bir benzetim ya bir sonda aletidir. Yaşamayı çekip çıkarmak için bir alet." (s. 32)

² Bu noktada bkz. Orhan Okay, "Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Dönemlerinde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması" *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, s.78-89

Görülüyor ki, Uyar şiirinde dine ait kavramlar şiirde metafizik düşüncenin parçası olmaktan çıkmış, aleladeleşerek, Karakoç'un ifade ettiği gibi, sıradan yaşamın bir dekoru haline gelmiştir.

Uyar'ın, başta dinin kendisi olmakla birlikte Tanrıyı, bireyin, gelişmenin önünde engelleyici bir unsur olarak ele aldığı görülüyor. “Çağdaş Yeri Mızrağın” şiirinde bu duygu kendini açık etmektedir:

“Bir yanlış gibi kendiliğinden taşınan. Ey orman,
Bütün imamların ve kardinallerin çıplak olduğu
bizi bir boyutun iğretiliğine çağırın..
Bir değişmez düzenin sahibi, bir yanlışlık
ölüyor. Ve bir anı sonsuz düzenine giriyor.” (s.239)

Şairin bu şiirde, yaratıcıyı yanlışlığın ve düzensizliğin sorumlusu kabul ettiğini, bir noktada Nietzsche'nin söylediği “Tanrı öldü” ifadesini, “ölüyor” şekline dönüştürdüğünü ifade edebiliriz.

“ ‘Bütün imamların ve kardinallerin çıplak ol’uşu ise din adına bu zamana kadar söylenmeyen şeylerin artık söylenebilirliğine işaret etmektedir. İğretilik, yanlışlık kelimeleriyle nitelenen ve değişmez eski düzenden kastedilen din dolayısıyla düzenin sahibi Tanrı’dır. Ancak korkulacak bir şey yoktur; çünkü düzenin sahibi ölmekte, gelişmenin ve ilerlemenin önünde engel kalmamaktadır.”³

Turgut Uyar'ın şiirinde din, Tanrı, peygamber gibi kavramların toplumsal kabullerin dışında bir yerde konumlandırıldığı ve aynı zamanda bu değerlerin şiirsel öznenin huzursuzluğunun sebeplerinden biri olarak da görüldüğü söylenebilir. Dine ait değerler, yalnızlığını duyumsayan modern özneye kimlik arayışında bir çıkış yolu vademediği gibi anlamsızlığın, huzursuzluğun bir parçası olarak görülmektedir. Bu yeni varlık, Tanrısal olandan uzaklaşarak arzunun, cinselliğin, doğanın gücüne sığınmaya başlar.

2. Ahlaki Olanla Çatışma: Mahremiyetin Zedelenişi veya Değer Aşınması

Turgut Uyar'ın şiirlerinde özne kendi varlığını kavramaya çalıştığı gibi kendi dışındaki durumları da gözlemler, algılar ve kavramaya çalışır. Şiirsel öznenin etkileşime girdiği varlık veya durumlarla olan ilişkisi her zaman bir uyum içerisinde gelişmez. Özne çevresindeki varlıklardan haz duyduğu gibi zaman zaman bu duyguyu engelleyici olarak gördüğü alanlarla da çatışmaya girer veya onlara karşı bir tavır alır. Öznenin hissettiği arzu/ haz duygusu toplumsal, ahlaki realite ile uyuşmayabilir, düzenin dayattığı ahlak anlayışına itiraz olarak şekillenebilir.

Uyar şiirinde öznenin bu durumu hem kendi içinde yaşadığı hem de çevresi ile giriştiği bir çatışmaya dönüşür. Modern insanın sürekli bir biçimde toplumun mutlak iktidarının tehdidi altında bulunduğu kabulü özne fikrini otoriter iktidara direnmenin temel ilkesi olarak kabul etmeye başlamıştır. ⁴ Bu durumda özne değer yargılarını kendince yeniden kurgulama yolunu seçer. Bu ilişkiler ağı içerisinde aşk, evlilik sorgulanırken bireye dayatılan dini ve ahlaki değer yargıları da bu sorgulamadan nasibini alır. Özne, duygusal bir atılımla ulaşmak istediklerini elde ettiğinde veya bu istek öznenin hem kendinden hem de kendi varlığının dışındaki sebeplerden dolayı vaz geçilmek durumunda kaldığında yaşanılan bir çatışmadan söz etmek mümkündür. Bu çerçevede duygularının etkisiyle hareket eden öznenin başta kendisi olmak üzere çevresiyle olan ilişkisinde, yaşamın anlamını, bireyin birtakım özgürlüklerini, toplumsal baskıyı sorguladığını görürüz.

Turgut Uyar'ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabında Akçaburgazlı Yekta tiplmesiyle karşılaşırız. Uyar'ın hacim itibarıyla en uzun şiirlerinden olan ve tahkiyeli bir anlatımın görüldüğü bu şiirlerde “Yekta adlı bir kahramanın farklı zaman ve mekânlarıyla ya da belki farklı varoluş ihtimalleriyle karşılaşırız bu üç şiirde.”⁵ Bu üç uzun şiirin kahramanı olan Yekta tiplmesi ile birlikte başta cinsellik, evlilik, akrabalık, dostluk ilişkilerine dair çıkarımlar yapılır. “Akçaburgazlı Yekta'nın

³ Orhan Sarıkaya, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, s.97

⁴ Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, s.241

⁵ Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, s.65

Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” Şiirinde (s.134-140) Yekta’nın Akçaburgaz’dan çıkıp büyük şehre gelişi ve burada yaşamış oldukları söz konusu edilmektedir:

*“Birlikte yaşıyorlardı, çocuksuzdurlar.
Birinin adı Gülbeyaz’dı, o kadındı, öbürünün adı Sinan’dı, o
erkekti.
Ben otuzunda Yekta’ydim,
Akçaburgazlıyım, oradan geldim,
Herkes bir yerlidir çünkü , Ben, Yekta bunu pek hoş
buluyordum.”(s. 134)*

Yekta burada Gülbeyaz’la Sinan’ın evine konuk olur. Bir süre sonra Gülbeyaz’la bir yakınlaşmaları söz konusudur. Burada Yekta’nın, içinde buldukları durumu anlatışı şöyledir:

*“Yine bir eksikliğimiz tamamlanmıştı galiba. İyice seçemiyorduk
ama, anlıyorduk. Uzun yaz gecelerinin durgunluğunu,
geniş yapraklarının salıntısı ile tamamlayan gizli bitkiler
gibiydik. Kaçmamız telaşlı değil sevindiriciydi önce. Ben
o zaman, Tanrının, benim yapıma kattığı tatların, bende
öteden beri durmakta olduğunu, daha ötelere kadar da
durmakta süregideceğini farkettim. Bu beni kendi yanımda
yüceltiyordu. Gülbeyaz benim toprağımı işleyen kaz
maydı. Günah olamazdı yaptığımız. Ben onun çeliğine
göreydim ancak. Biz her şeye inanmıştık. Her şey bizi
inandırıyordu ama, O’nun Gülbeyaz’ın yanına artık
Serin minderlerde oturmaya gitmiyordum.
Akşamüstleri yakıcı kırlardan suvata inen kır hayvanları gibi
gidiyordum.” (s. 138)*

Bu ilişkinin açığa çıkmasından sonra Sinan’dan kendilerini kovmasını isteyen Yekta, bu isteğini elde edemediği gibi mahkemeye, yargıçların huzuruna çıkmak durumunda kalır. Bu durum karşısında “Bizim inanarak ettiğimizi yerlere çaldılar, ululuğu nerdedir./ Biz onu bulmuştuk, tükürdüler. / Bizi kirlittiler, yazıklar oldu bize.” (s.139) diyerek yaşamış olduğu psikolojik durumu değerlendirmektedir.

Yasak ilişkiyle birlikte ortaya çıkan ilişkiler ağının Yekta’daki karşılığı, kendi durumunun yanlışlığını olumlamak, bu ilişkinin toplum tarafından eleştirilmesini, kabul edilmemesini olumsuzlamak biçiminde belirir.

“(Bir Kantar Memuru için) İncil” (s.143-152) şiirinde Yekta’yı bir başka mekânda görürüz. Eşi Hümeysra ve onun kardeşi Azra ile birlikte. Burada Yekta’nın Azra’ya yaklaşma duygusu içerisinde olduğu ama bundan “yasağın aşkları zorlaması”ndan (s.149) juzak durur ve ikisini de aldatmaz. Bu süreçte ahlaki değerlerle çatışması yalnızca eşinin kız kardeşine ilgi duymakla sınırlıdır.

“Toprak Çömlek Hikâyesi” (s.153-169) şiiri, alt başlıklarıyla birlikte, oldukça uzun bir şiir olmasının yanında ilişkiler ağı açısından da karmaşıktır.

“Yekta yine bir iç mekânda, ama şimdi Gülbeyaz’ın evine göre daha gizli, daha koyu daha ‘kozmpolit’ bir şehir ortamındadır. Evine sığındığı sevgilisi Adile’nin genç Erhan’la yasak aşkını gözetlemekte, belki de vazolardan birinin üzerindeki resme bakarak hayal etmektedir.”⁶

Aldatılan ve aldatan Yekta’nın ahlaki, toplumsal ve dini değerler konusundaki yargıları yine değişir. Cinselliğin birçok değerine yerine geçtiği ve bütün bu değerleri olumsuzladığı bu süreçte en dikkat çekici olan Yekta tiplemesinin farklı gerekçelerle de olsa kendi içinde yaşamış olduğu çatışmadır. Bu çatışma kimi zaman istediğine ulaştığında kimi zaman ise bu arzusunun vazgeçtiğinde görülür.

Yekta’nın bu maceralı ilişkiler içerisindeki kimi davranışlarını özgürlüğünün bir parçası şeklinde değerlendirdiği görülüyor. Bunun yanında birinci öncelik olmamakla birlikte ahlaki sorumluluk, toplumsal olanla ilişki gibi sebeplerle de kendini geriye çektiği de görülecektir. Yekta, her iki tutumda da karşısında öncelikle kendi benini ve toplumun değer yargılarını bulur. Şehrin kalabalığı içerisinde yalnızlığına çareler arasa da yalnızlaşmaktan kurtulamaz.

Yekta’nın bütün bu yaşadıkları modern şehir hayatının içerisinde gerçekleşmekte, Yalnızlığından kurulmak isteyen Yekta, bu sefer daha kötü bir ilişkiler ağının içerisine düşmektedir. Turgut Uyar, Yekta tiplemesi üzerinden modern hayatın içerisinde bireyin ve toplumun açmazlarını/çıkılmazlarını irdelemektedir. Burada toplumsal ahlakla bireysel ahlakın zaman zaman girmiş olduğu çatışmayı ve bu çatışmanın bireyin bilincinde doğurmuş olduğu açmazları gözlemek mümkündür.

3. Modern Kuşatma Altındaki Öznenin Durumu

Modern dönem edebiyatının temel özelliğinin muhalif, hatta yıkıcı bir niteliğe sahip olması gerektiği bir kabul haline gelmiştir. Richard Sennett’e göre yazarın reddetme gereksinimi duyduğu ama aynı zamanda gereksindiği bir kültür söz konusudur. Irwin Howe bu noktada şöyle demektedir: “Modernizm, egemen üsluba karşı bir ayaklanma, resmi düzene duyulan amansız bir öfkedir...[ancak] modernizm her zaman için mücadele etmek, ama tam anlamıyla zafer kazanmamak, sonra, aradan bir süre geçince, kazanmamak üzere mücadele etmek zorundadır.”⁷ Buna göre reddediş ve gereksinme birbirinden ayrılamaz hale gelmektedir. Octavia Paz da yukarıdaki düşüncelere benzer olarak sanattaki reddedişin ritüel yinelemelerden ibaret olduğunu, ayaklanmanın bir prosedüre, eleştirinin bir retoriğe, kural yıkmanın törene dönüştüğü noktada sanatın yaratıcılığını yitirdiğini ifade etmektedir.⁸ Yani yadsıma artık yaratıcı değildir.

Modern dönemde yazar, özgürlüğünü, yaşama alanını daraltan kurulu düzenin, sistemlerin eleştirisini yapar. Turgut Uyar, birçok şiirinde insanın açmazını, sıkışmışlığını dile getirir. “Geyikli Gece” şiirinde “Halbuki korkulacak bir şey yoktu ortalıkta, / Her şey naylondandı o kadar” (s. 111) diyerek yaşanan zamandan duyduğu rahatsızlığı ironik bir üslupla ifade etmektedir.

“Bir yandan toprağı sürdük

Bir yandan kayboldu

Gladyatörlerden ve dişlilerden

Ve büyük şehirlerden

Gizleyerek yahut döğüşerek

Geyikli geceyi kurtardık.” (s.111)

İnsanın hayata tutunma çabasını tel cambazının tel üstündeki denge arayışına benzeten Uyar, bireyin kuşatılmışlığını “O bütün huzursuzluğumuz olan şehir boşaltıyor ayak sesi de / mirlerini yorgun yüreklerimize” (s.194) diyerek ifade eder. Şehir adeta beton yığınlarıyla insan doğasını esir almıştır. Şaire göre bu kuşatılmışlıktan çıkış, bütün bir kuşatmayı toptan kaldırmakla mümkündür:

⁶ Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, s.67

⁷ (Irwin Howe’dan alıntılan) Richard Sennett, *Otorite* s. 58

⁸ Richard Sennett, s.58

“ Bastonuma dayandım, bu meydanda gökyüzünün görünüşü hoşuma gitmiyordu, çatılar çatılar çatılar bölüp duruyordu, hemşirelerim de sevmeyecekti biliyordum, bastonumla gösterdim, şu şu şu yapıları yıkın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım, bu Akçaburgaz eski bir şehir, ben uraybaşkanı olduktan sonra sıkıntımı hemşirelerime dağıttım, ” (s. 148)

“Antony Giddens, modernliği, dört ana boyutu sanayicilik, kapitalizm, savaşın sanayileştirilmesi ve toplumsal yaşamın tüm veçhelerinin gözetimi olan tümel bir üretim ve denetim cabası olarak görür ve dolayısıyla güçlü biçimde bütünleşmiş bir modernlik imajı sunar.”⁹ Bu süreç, bireyi daha tedirgin ve huzursuz kılmaktadır. Modern insan, kentte bankalar, borsalar ve devlet daireleri arasında sıkışmıştır. “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma” da bir Anadolu kasabasından büyük şehre gelen bireyin yaşamış olduğu kimlik bunalımını dile getiren Uyar, toplumsal/resmi bir düzenle yüz yüze gelen bireyin hikâyesini anlatmaktadır. “Banka başışı sıralarda oturdular oturdular / ürkek ve şaşkın girdiler röntgen odasına / fakülte hastanesinde ikiyüzbir sıra numarasında” (s.308). “Acının Coğrafyasında” ise şiirsel özne “kente kapandık kaldık tutanaklarla belli / sirk izlenimlerinden seçmen kütüklerinden / yüzlerimiz temmuzdan ötürü sallanır ve uzar / ve her köşe bir tuzaktır / birer darağacıdır her meydan saati /öğle vaktini kesinlikle gösteren / oysa hep güçlü dağları görmenin zamanıdır.” (s. 425) diyerek tabiattan uzaklaşan bireyin tabiata dönüş arzusunu nostaljik bir özlem olarak şiirleştirir. Bu aynı zamanda kır-kent çatışmasının bir boyutu olarak okunabilir. Modern şehir hayatında birey için yaşama alanı gittikçe daralmaktadır. Kır hayatının insana vadettikleri yanında şehir hayatı kalabalıklar içinde yitirilişi, kuşatılmışlığı simgelemektedir.

“maviyi çağıran kim şimdi, kimin
uygunsuz elleri dolaşıyor aramızda
şimdi bu her şey nedir
dükkânların bankaların borsaların adı ne
yeşilin tadı hani, gölün sevinci nerde” (s. 406)

Turgut Uyar, şiirinde karşı çıkılan bir başka otorite ise devlettir. Devlet güvenilmezdir. Yokuş Yol’a şiirinde şair bu durumu “Muş - Tatvan yolunda güllere ve devlete inanırsan / eşkıyalar kanar kötü donatımlı askerler kanar” (s.346) dizeleriyle çarpıcı bir şekilde ifade etmektedir.

Turgut Uyar şiirinde özne, kişisel özgürlüğünü engelleyen, modern kuşatmalardan kendisini kurtarmak arzusunda görülmesine rağmen bu kuşatılmışlıktan kurtulamaz. Bu kişisel özgürlük arayışı, kimi zaman mevcut düzenle / otoriteyle girilen bir çatışma olarak ortaya çıkar.

SONUÇ

Kuşağının önemli şairlerinden olan Turgut Uyar, şiirlerinde bireysel ve toplumsal birçok meseleye değinmektedir. Şiirsel öznenin bir arayış içerisinde görüldüğü bu şiirlerde bireyin hem kendi beniyile hem de kabul edilen toplumsal/kültürel değerlerle ilişkisi dikkat çekicidir. Şiirsel özne ahlaki, dini ve dahası toplumsal normlarla ister istemez karşı karşıya gelmektedir. Bu karşı karşıya geliş bir çatışma ortamını doğurmakta, öznenin bireysel özgürlüğü bağlamında eleştirel bir dilin ortaya çıkışını sağlamaktadır. Uyar’ın şiirlerindeki bu değerler çatışması aynı zamanda modernliğin getirdiği dayatılan ya da var olan düzenle girilen bir çatışmadır. Bu çatışma bireyin kendisiyle ve toplumla olan ilişkisine yeni bir boyut kazandırmaktadır.

⁹ Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, s.44

KAYNAKLAR

Alain Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*, YKY İstanbul 2002

Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek, Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, Metis Yayınları, İstanbul 2011

Orhan Okay, *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014

Orhan Sarıkaya, *İkinci Yeni'nin Boy Aynası*, Hece Yayınları, Ankara 2014

Richard Sennett, *Otorite*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005

Turgut Uyar, *Büyük Saat*, YKY, İstanbul 2006.

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA EĞİTİM

Yrd. Doç. Dr. Sami BASKIN* - Mehmet TOYRAN**

ÖZET

Tanzimat'la birlikte yeni bir tür olarak Türk edebiyatına dâhil olan roman, toplumun tüm durumlarını tahkiyeli biçimde anlatır. Bu anlatım, bazen gerçeklik derecesi tarihî belgelere yaklaşan bir biçimde gerçekleşir. Yazarlar, toplumsal durumu izah eden birer tarihçi, birer sosyolog gibi davranır ve sosyolojik hadiseleri edebî bir ifadeyle okurlarına sunarlar. Böylesi romanlar, toplumun geçmişini anlatan, aydınlatan ve aynı zamanda bu bilginin geniş bir kitle tarafından alınmasını sağlayan önemli birer kültürel aktarıcıdır.

Bu araştırmada eğitimle ilgili yazılmış romanlardan hareketle Türkiye'nin eğitim kültürü araştırılmıştır. Bunun için öncelikle Cumhuriyet döneminde yazılmış olan romanların içeriği tematik bir sınıflandırmaya tabi tutulmuş ve eğitimle ilgili olanlar tespit edilmiştir. Türk edebiyatında Cumhuriyet döneminde eğitim konusunu dolaylı veya doğrudan ele alan otuzdan fazla roman bulunmaktadır. Bu sayı araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Ancak evrenin bütününe değerlendirmenin zorluğu göz önünde bulundurulmuş ve bu romanlar arasından bir tanesi kura ile belirlenerek belge tarama yoluyla ele alınarak doküman analizi yapılmıştır. Diğer romanlarda anlatılan eğitim durumları ise konuyu sınırlayabilmek için genel hatları ile araştırmaya dâhil edilmiştir. Kurada çıkan ve değerlendirilen roman, Fakir Baykurt'un Onuncu Köy eseridir. Bu eserde, köy enstitüsünde yetişmiş ve Damalı köyüne atanmış bir öğretmenin durumu anlatılmıştır. Bu öğretmen hem köy işleriyle hem de köydeki düzenle uğraşmak zorunda kalmıştır. Özellikle romanın yazıldığı dönemin, eğitim anlayışını, insanların okula ve okumaya bakış açısını yansıtmaya bakımından önemli olan bu eserden kızların okula gönderilmediğini, siyasilerin kanunların önüne geçtiğini ve bunun yeri geldiğinde eğitimde yasal olmayan işler yapmak için kullanıldığını, köy enstitülerinin her işten anlayan becerikli öğretmenler yetiştirdiğini vb. anlamak mümkündür.

Diğer eserler de göz önünde bulundurulduğunda araştırma neticesinde pek çok eğitim durumunun yazarlar tarafından romanlarda anlatıldığı, bu eserlerin Türkiye'nin eğitim sistemi hakkında önemli bilgiler içerdiği görülmüştür. Örneğin Milli Eğitimdeki yöneticilerin liyakatsiz, işlerini düzgün yapamayan, hatta ne yaptıklarını çoğu zaman bilmeyen kimselerden oluştuğu, bunun da eğitimi aksattığı, kızların okutulmadığı, kopyanın, ezberin ve uydurma saygının yaygın olduğu, eğitim sistemindeki bozuklukların toplumun geri kalmasına neden olduğu, köy enstitülerinin önemli bir aydınlanma aracı olarak sunulduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet romanı, eğitim, öğretmen, kızların okutulmaması, siyasi partiler.

EDUCATION IN TURKISH NOVEL IN REPUBLICAN ERA

ABSTRACT

Being included in the Turkish literature as a new genre with Tanzimat reform era, novel narrates all the situations of the society. This narration is sometimes realized in a way that the reality degree approaches the historical documents. Writers behave like a historian explaining the situation of the society and a sociologist and present the sociological events to readers with a literary expression. These type of novels are important cultural transmitters telling and enlightening the history of a society and enabling a large mass to take this information at the same time.

This research has investigated the education culture of Turkey based on the novels about education. To do this, first the content of the novels written in Republican era have been subjected to a thematic classification and the ones related to education have been determined. There are about thirty novels dealing directly or indirectly with the subject of education in Turkish literature in Republican era. This number constitutes the population of the research. However, the difficulty of evaluating the whole

* Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi

** Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Öğrencisi

population has been considered and one of them have been determined by lot and handled via document scanning and document analysis have been done. The educational situations told in other novels have been included in the research with their general outlines to be able to limit the subject. The novel that has been determined by lot and evaluated is Onuncu Köy by Fakir Baykurt. This work narrates the situation of a teacher who was educated in village institute and assigned to the school in the village of Damalı. The teacher had to deal with both the works and the order in the village. It is possible to understand from this important work reflecting the educational system and the viewpoints of people towards school and schooling that girls were not sent to school, politics averted the laws and this was used to do illegal works in education and village institutes educate competent and resourceful teachers etc.

When also other works are taken into consideration; as a result of the research, it has been observed that many situations of education had been told in the novels by writers and these literary works include significant information about the educational system of Turkey. For example, it has been seen that the directors in the National Education are mostly inefficient people who cannot do their work right and do not know what they do; that this situation disturbs the education, girls are not sent to school, cheating, memorization and fake respect are common, the failures of education system cause the underdevelopment of the society and village institutes are presented as an important enlightenment instrument.

Keywords: Republican novel, education, teacher, not sending girls to school, political parties.

GİRİŞ

Tanzimat Fermanı Türkler için sadece bir kanunî düzenleme değildir. Bu ferman aynı zamanda Türk toplumunun çağdaşlaşması ve yavaş yavaş Batılı yaşam biçimine yaklaşmasının ilk adımıdır. Fermanla birlikte Türklerde, Batıyı askerî, sosyal, kültürel, adlî, idarî, edebî vb. alanlarda örnek almanın gerekliliği hissedilmiş ve sonrasında ise bu yönde toplumsal bir hareketlilik yaşanmıştır. Bu anlayış, Türklerin alışık oldukları düzeni terk etmesi ya da dönüştürmesi demektir. Bu, yeni bir yönetim biçimini, yeni bir hayat tarzını, yeni araç-gereçleri, yeni edebî türleri vb. alıp denemektir. Nitekim fermandan kısa bir süre sonra Türk edebiyatında modern anlamda tiyatro, roman, hikâye vb. metinler Türk okuyucusuyla buluşmaya başlamıştır. Hatta Türklerin yüzyıllardır emek sarf ettiği şiir bile biçim değiştirmeye, konu bakımından yeni mecralar denemeye yelken açmıştır.

Yeni türlerin Türk edebiyatına girmesi ve şiirin soyut konulardan ziyade yaşanılardan ilham almaya başlaması, edebiyat ile halk arasındaki makasın daralmasını, sıradan olay veya durumların da dile getirilmesini sağlamıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyete geline süreçte sadece romanlar göz önünde bulundurulduğunda tarihî olayların, köy yaşantısının ya da Avrupaî olma hevesinin doğurduğu yanlışlıkların anlatıldığı görülür. Bu yüzden Türklerin 19. yüzyılda girdikleri Batılılaşma tünelineki ilerleyişini edebiyat penceresinden okumak mümkündür. Bu ilerleyiş esnasında yazarlar; sosyal, ekonomik, siyasî hayatta meydana gelen değişiklikleri kendi bakış açılarına göre işlemişler. Kimisi de edebî eserlere bir vazife daha yüklemiş ve edebî eserleri sadece anlatan bir araç olmanın yanında onu eğiten bir araç olarak da kullanmıştır. Ahmet Mithat, Mehmet Akif gibi yazarlar kendilerini toplumun birer öğretmeni addetmiş, okurlarını eğitmek veya onlara millî bir kimlik kazandırmak gayesini gütmüşlerdir. Aslında bu durum sadece Tanzimat'tan Cumhuriyete geline süreç ile sınırlı kalmamıştır. Cumhuriyet sonrasında da edebiyat, özellikle roman, hem olanları anlatan hem de olması gerekeni dile getiren bir edebî tür olmuştur. Bu dönemin eserlerinde genellikle “Kurtuluş Savaşı'na katılan halk ve aydınlar, yeni döneme ayak uydurmaya çalışan çıkarıcılar ve işbirlikçiler, batı uygarlığı karşısında geleneksel ahlakın ve yerleşik değerlerin tartışılması, toplumdaki değişmelerin, batılılaşmayı yanlış anlamının yıkıcı etkileri gibi toplumsal konular ile bireysel sorunlar, ruhçözüm deneyleri”¹ gibi konular işlenmiştir. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan romanların eğitici ve yapılanları benimsetici etkisine sıkça başvurulduğu görülür. Bu dönemin romanlarında eskinin aksayan yönleri ve yapılmak istenenin güzel tarafları ön planda tutulmuştur. Bu dönemin eserlerinde “sanatın ve sanat eserinin asıl amacı, iyiye ve güzele yönelmeye, estetik zevklerin gelişmesine, insanların ve toplumların ilerlemesine hizmet etmektir. Sanatçı bu ödevini, bazen iyiyi canlandırmak, bazen de kötüyü, toplumun ve insanların aksak yönlerini ortaya koymak suretiyle yerine getirmiştir”

¹ . https://tr.wikipedia.org/wiki/Cumhuriyet_d%C3%B6nemi_T%C3%BCrk_edebiyat%C4%B1 (Erişim Tarihi: 29.02.2016).

(Kavcar, 1996: 165). Bu yüzden Cumhuriyet ile birlikte muasır medeniyetler seviyesine erişmeyi ilke edinen Türkiye'nin gelişimini "sosyal çevrenin ve toplumun bir aynası (Kavcar, 1996: 165) olan romanlardan hareketle okumak mümkündür.

Bu çalışmada ele alınan eğitim konusu hem Cumhuriyet öncesi hem de Cumhuriyet sonrası dönemin en hareketli sosyal alanlarından biridir. Yazarlar bu hareketliliğe kayıtsız kalamamış, bazen romanlarında olay örgüsünü kurabilmek için bir motif, bazen de toplumsal dönüşümü, gelişmeyi, yenilikleri veya çarpıklığı dile getirmek için hayatın bir kesiti olarak eğitimden yararlanmışlardır. Örneğin Çalığışu'nda Reşat Nuri Güntekin, idealist bir öğretmen olan Zeynep'in İstanbul'dan Anadolu'ya gidişini işlemiştir. Doğrudan doğruya eğitimi konu edinmediği halde roman, Zeynep'in şahsiyetinde ilerlediği için o döneminin eğitimi ile ilgili pek çok bilgiyi günümüze taşımıştır.

Örneğin Zeynep ile Şube Müdürü arasındaki şu konuşmadan, dönemin yöneticilerinin yettıkları kurumları tanımadıklarını, adlarını bile bilmediklerini görmek mümkündür:

- *Darülmualimat'tan bu sene mi çıktınız, hanım kızım?*

- *Hayır efendim, ben Darülmualimat'tan çıkmadım. Dam do Sion mektebinden diplomalıyım.*

- *Nasıl mektep bu?*

Müdüre uzun uzun izahat verdim, sonra diplomamı uzattım. Galiba Fransızca bilmiyordu. Fakat, belli etmemek için kâğıdın ötesine, berisine bakıyor, elinde evirip çeviriyordu.

- *Güzel, âlâ... (Güntekin, 2011: 134).*

Romana göre bu dönemin yöneticileri liyakatsiz, işlerini düzgün yapamayan, hatta ne yaptıklarını çoğu zaman bilmeyen kimselerdir. Durum o kadar vahimdir ki mesela Müdür-i Umumi olmuş bir kimse, evraka bakmadan ve hangi karara, neye imza attığının farkında değildir. Romanda öğretmenlik başvurusunun sonucunu öğrenmeye giden Zeynep'in Müdür-i Umumi ile görüşmesi şöyle anlatılmıştır:

Müdür-i Umumi, çatık çehresine bir kat daha dehşet veren bir siyah gözlük takmış, önünde duran bir yığın kâğıdı birer birer imzalayıp yere fırlatıyor, ak bıyıklı bir kâtip namaz kılar gibi eğilip doğrularak onları topluyordu.

- *Efendim, beni emretmişsiniz, dedim. Yüzüme bakmadan, sert bir sesle:*

- *Sabret hanım. Görmüyor musun? dedi.*

Ak bıyıklı kâtip, kaşları ve gözleriyle işaret ederek beklememi anlattı. Ayıp bir şey yaptığımı anlayarak birkaç adım geriye çekildim, paravanın yanında beklemeye başladım. Müdür, kâğıtları bitirdikten sonra gözlüğünü çıkardı, mendiliyle camlarını silerek:

- *İstidanız reddedildi. Zevcenizin hizmeti otuz seneyi bulmuyormuş, dedi.*

- *Benim mi efendim, dedim, bir yanlışlık olmasın?*

- *Sen Hayriye Hanım değil misin?*

- *Hayır, ben Feride'yim efendim.*

- *Hangi Feride? Ha, aklıma geldi. Maalesef sizinki de öyle. Mektebiniz, Nezaret-i Celile'ce musaddak değilmiş. Bu diploma ile memuriyet verilmez.*

- *Peki, ben ne olacağım? Bu manasız söz, istemeden dudaklarımdan dökülüyormuştu. Müdür, tekrar gözlüğünü taktı, benimle alay eder gibi bir tavırla:*

- *Artık orasını da, müsaadenizle, kendiniz düşünün, dedi. Bu kadar meşguliyet arasında, bir de sizin ne olacağınızı düşünmeye kalkarsak vay halimize (Güntekin, 2011: 136-137).*

Çalığışu'nda insanların, özellikle okumuş kimselerin, Anadolu'ya gitmek istemedikleri, gitmek isteyenlerin de yadırgandığı da anlatılır. Romanda genç ve idealist bir öğretmen olan Zeynep, Anadolu'ya gitmek istediğinde şu tepki ile karşılaşmıştır:

- *Amma yaptın ha! dedi. Gönlünün rızasıyla Anadolu'ya gitmek isteyen muallimeye ilk defa tesadüf ediyorum. Ayol, biz muallimlerimizi İstanbul'dan çıkarıncaya kadar akla kararı seçeriz* (Güntekin, 2011: 136-137).

Benzer bir durum Yeşil Gece romanında da mevcuttur. Orada da Şahin Bey Anadolu'ya gitmek ister ve İstanbul'a çıkan tayinini Anadolu'ya aldirmaya çalışır. Romanda, Şahin Bey'in Anadolu'ya gitme isteğinin idarecilerde yarattığı şaşkınlık şu ifadelerle yansıtılmıştır:

- *Fesüphanallah... Bir yaşıma daha girdim. İnsan kılığında bunca yıldır bu makamı işgal ediyorum... "Beni İstanbul'a tayin ettiler," diye şikâyete geleni ilk defa görüyorum. Demek sen, sen kendi arzulla taşrada memuriyet almak istiyordun da talihine İstanbul çıktı. İşte istihzayı sükün diye buna derler* (Güntekin, 2010: 12).

Çalıkuşu romanında yazar "Millî Eğitimde 3-4 günde bitecek olan işlerin haftalar, hatta aylarca uzatılmasını, çeşitli zorluklar çıkarılmasını, kırtasiyeciliği, mizahla karışık tenkit eder. Öğretmenin zor durumu karşısında idareciler insafsız denecek kadar kayıtsızdır" (Kavcar, 1996: 169). Bu ve buna benzer pek çok durum, romanların Türk eğitim sistemine dair önemli bilgiler sakladığını göstermektedir.

Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Tanzimat Fermanından sonra Türkler, Avrupalılardan geri kaldıklarını kabul edip siyâsî, sosyal, askerî vb. alanlarda yeni yeni düzenlemeler yapmışlar. En nihayetinde Cumhuriyetin kurulması ile birlikte devletin resmî politikası haline gelen "muasır medeniyetleri yakalama" hedefi için ardı ardına inkılaplar hayata geçirilmiş, yeni kurumlar kurulmuş, büyük yatırımlar yapılmıştır. Ancak bunların hepsinin beklenen sonucu vermesi için eğitimin iyi yapılması ve ideal insan tipinin yetiştirilmesi gerektiğinden eğitime özel ilgi gösterilmiş, farklı yapılanmalar ve harflerin değiştirilmesi, eğitim kurumlarının tek çatı altında toplanması, köy enstitülerinin kurulması gibi köklü değişiklikler yapılmıştır. Bu yapılanma iler değişiklikler Türk toplumunu derinden etkilemiş ve her toplumsal etkileşim gibi kendisine edebiyatta yer bulmuştur. Gerek Cumhuriyetin yeni eğitim kurumlarında yetişen yazarların gerek eğitimi bir araç veya toplumun önemli bir parçası olarak gören yazarların kaleminden roman türüne dönüşen anlatılar, Cumhuriyet dönemindeki eğitim sisteminin edebî bir üslupla günümüz okuruna ulaşmasını sağlamıştır.

Bu araştırmada amaç Cumhuriyet döneminde yazılmış romanlarda nasıl bir eğitim sisteminin dile getirildiğini ortaya çıkarmaktır. Bunun için eğitim ile doğrudan veya dolaylı olarak ilişkilendirilebilecek olan romanlar tespit edilmiş, sonra bu romanlar arasından kura ile bir tane seçilerek doküman analizi yapılmıştır. Diğer romanlarda anlatılan eğitim durumları ise konuyu sınırlayabilmek için genel hatları ile araştırmaya "tartışma ve sonuç" bölümünde dâhil edilmiştir. Böylelikle romanlarda dile getirilen eğitim durumu, bir eserden hareketle (tümevarım yöntemiyle) açığa çıkarılarak betimlenmiştir.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Cumhuriyet dönemi romancıları, eğitimi çeşitli yönleriyle romana dâhil etmişler. Bu dönemde, eğitim konusunu çoğu zaman dolaylı yoldan olmak üzere ve romanın olay örgüsünü kurmak amacıyla otuz civarında eserin kurgusunda kullanmışlar. Bu kapsamda değerlendirilebilecek eserlerin yazılış tarihlerine göre listesi şöyledir:

	Roman adı	Yazar adı	İlk Basım tarihi	Sayfa sayısı	Okumada Esas Alınan Yayınevi
1.	Çalıkuşu	Reşat Nuri GÜNTEKİN	1922	544	İnkılap
2.	Vurun Kahpeye	Halide Edip ADIVAR	1926	179	Can
3.	Akşam Güneşi	Reşat Nuri GÜNTEKİN	1926	432	İnkılap
4.	Yeşil Gece	Reşat Nuri GÜNTEKİN	1928	260	İnkılap
5.	Acımak	Reşat Nuri GÜNTEKİN	1928	160	İnkılap
6.	Tatarcık	Halide Edip ADIVAR	1939	264	Can
7.	Denizin Çağrısı	Kemal BİLBAŞAR	1943	140	Can

	Roman adı	Yazar adı	İlk Basım tarihi	Sayfa sayısı	Okumada Esas Alınan Yayınevi
8.	Sınıf Arkadaşları	Cevdet KUDRET	1943	288	Evrensel
9.	Bir Şoförün Gizli Defteri	Aka GÜNDÜZ	1943	209	Remzi Kitabevi
10.	Resim Öğretmeni	Vedat Nedim TÖR	1943	180	Kendi
11.	Karartma Geceleri	Rıfat ILGAZ	1944	276	İş Bankası
12.	Bir Şehrin İki Kapısı	Samim KOCAGÖZ	1948	247	Remzi Kitabevi
13.	Bizim Köy	Mahmut MAKAL	1950	195	Literatür
14.	Hababam Sınıfı	Rıfat ILGAZ	1957	649	Çınar
15.	Karapürçek	Sunullah ARISOY	1958	246	Varlık
16.	Havada Bulut Yok	Cevdet KUDRET	1958	239	Evrensel
17.	Onuncu Köy	Fakir BAYKURT	, 2010	342	Literatür
18.	Bozkırdaki Çekirdek	Kemal TAHİR	1967	348	Bilgi
19.	İhtiyar Gençlik	Mehmet SEYDA	1971	288	Bilge Kültür
20.	Sahnenin Dışındakiler	Ahmet Hamdi TANPINAR	1973	352	Dergâh
21.	Ölmeye Yatmak	Adalet AĞAOĞLU	1973	368	İş Bankası
22.	Tüfekliler	Ümit KAFTANCIOĞLU	1974	296	Yalın Ses Yayınları
23.	Bir Bilim Adamının Romanı	Oğuz ATAY	1975	270	İletişim
24.	Kimse	Ferit EDGÜ	1976	193	Sel Yayınları
25.	Karıncayı Tanırsınız	Cevdet KUDRET	1976	288	Evrensel
26.	O	Ferit EDGÜ	1977	193	Yapı Kredi Yayınları
27.	Kaplumbağalar	Fakir BAYKURT	1980	368	Literatür
28.	Yaşarken ve Ölürken	Selim İLERİ	1981	504	Everest
29.	Sessiz Ev	Orhan PAMUK	1983	336	İletişim
30.	Sevgili Arsız Ölüm	Latife TEKİN	1983	240	İletişim
31.	Romantik Bir Viyana Yazı	Adalet AĞAOĞLU	1993	129	İş Bankası

Bu otuz bir roman araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Ancak evrenin bütünü değerlendirilmenin zorluğu göz önünde bulundurulmuş ve bu romanlar arasından bir tanesi kura ile belirlenerek belge tarama yoluyla ele alınarak doküman analizi yapılmıştır. Diğer romanlarda anlatılan eğitim durumları ise konuyu sınırlayabilmek için genel hatları ile araştırmaya dâhil edilmiştir. Kurada çıkan ve değerlendirilen eser, Fakir Baykurt'un Onuncu Köy romanıdır. Bu eserde, köy enstitüsünde yetişmiş ve Damalı köyüne atanmış bir öğretmenin durumu anlatılmıştır. Bu öğretmen hem köy işleriyle (Köy Enstitülerinin yetiştirilme amacını gösterir.) hem de köydeki düzenle uğraşmak (eski-yeni çatışması) zorunda kalmıştır. Özellikle romanın yazıldığı dönemin, eğitim anlayışını, insanların okula ve okumaya bakış açısını yansıtmaya bakımından önemli bir eserdir Onuncu Köy. Bu eserde okurlar; kızların neden okula gönderilmediğini, siyasilerin kanunların önüne nasıl geçtiğini ve bunun yeri geldiğinde eğitimde yasal olmayan işler yapmak için kullanıldığını, köy enstitülerinin her işten anlayan becerikli öğretmenler yetiştirdiğini, yeni ile (Muhtar ve öğretmen) ile eskinin (Duranâ) çatışmasını vb. rahatlıkla görebilirler.

Verilerin Düzenlenmesi

Bu araştırmada eğitimle ilgili yazılmış romanlardan hareketle Türkiye'nin eğitim kültürü araştırıldığından Onuncu Köy romanında anlatılan eğitim durumları tespit edilmiş, her durum için romandan bir kesit alınarak belirlenen eğitim durumu belgelenmiştir.

Onuncu Köy, Köy Enstitüsünde yetişmiş bir öğretmenin Damalı köyünde yaptıklarının anlatıldığı bir eserdir. Bu eserden öğretmenin nasıl yetiştirildiğine, köyde yapmak istediklerine, köylünün öğretmene bakış açısına, Duranâ gibi ağaların öğretmen ve okumaya karşı tepkilerine, siyasilerin tüm işlere nasıl egemen olduğuna, diğer insanlar gibi öğretmenlerin de siyaset adamlarının emirleri ile haksızlıklara uğrayabildiğine vb. erişmek mümkündür.

Fakir Baykurt'un da bir Köy Enstitüsü mezunu olmasının etkisini romanın genelinde hissetmek mümkündür. Romanda anlatılan Damalı'daki öğretmenin şahsında Köy Enstitülülere mezunları anlatılmış, onların yapmak istedikleri dile getirilmiştir.

Köy Enstitüsü², 1940 yılında köy öğretmeni ve köyle alakalı diğer meslek elemanlarını yetiştirmek üzere kurulmuş bir kurumdur. Türkiye'nin değişik vilayetlerinde bu kurumdan toplamda 21 tane açılmıştır. Onuncu Köy romanında da sezdirilen bazı nedenlerden dolayı bu okullar, 1954 yılında kapatılmıştır. Köy Enstitülerinin köyden alıp yetiştirdiği ve köylere gönderdiği eğitimciler önemli bir eğitim hareketi başlatmış, köylüyü okuma yazmadan, aşı yapmaya, tarla sürmeden miras bölüşmeye kadar pek çok konuda aydınlatmayı denemiştir. Burada yetişen kimi öğretmenler, yazdıkları ile etkilerini buldukları köyün sınırlarının çok ötesine taşımış ve köy edebiyatı denilen bir çığır açmışlardır.

Bu yazarlarla birlikte roman, köy sorunlarını gerçek anlamda ele almaya başlamıştır. Böylelikle edebiyat, halkın gerçekleriyle buluşmuş, taşradaki insan da kendini romanda görmeye başlayınca okumaya karşı ısınmıştır. Köy Enstitüsü mezunları arasında Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Mehmet Başaran, Osman Şahin, Adnan Binyazar, Hasan Kiyafet, Behzat Ay, Mahmut Makal, Osman Bolulu, Kemal Burkay, Emin Özdemir, Ümit Kaftancıoğlu, Osman Nuri Poyrazoğlu, Dursun Akçam gibi isimler bulunmaktadır. Şiir, hikâye ve romanlarında köy sorunlarını işleyen bu yazarlardan Ümit Kaftancıoğlu ve Dursun Akçam, Kars ve yöresini edebiyata sokarken Osman Şahin Toroslardan Akdeniz'i anlatmıştır. Mehmet Başaran Trakya'yı; Talip Apaydın ve Yusuf Ziya Bahadınlı Orta Anadolu'yu; Behzat Ay, Samsun yöresini edebiyata taşımıştır.

Enstitü çıkışlı yazarlardan Talip Apaydın'ın ilk romanı olan Sarı Traktör, makineleşme konusuna bir umut olarak yaklaşan ve dönemin zihniyetine ışık tutan bir diğer romandır. Ümit Kaftancıoğlu Tüfekliler adlı romanında Doğu Anadolu'daki öğretmenlik yıllarındaki olayları anlatmıştır. Dönemin önemli romancılarından Kemal Tahir de Köy enstitülerine dikkat çekmiş ve Bozkırdaki Çekirdek adlı romanında bu kurumu yazmıştır. Aslında Köy Enstitülerinin önünü açan ve onları yazmaya yüreklendiren kişi Mahmut Makal'dır. Mahmut Makal'ın Bizim Köy adındaki yazıları bu kurum mezunlarının üzerinde çok etkili olmuştur. Mahmut Makal'dan sonra enstitü çıkışlı yazarlar arasında en dikkat çekici isim Fakir Baykurt'tur. Yılanların Öcü, Tırpan, Onuncu Köy, Irazcanın Dirliği, Yayla, Kara Ahmet Destanı, Kaplumbağalar gibi Türk edebiyatında saygın yerleri olan romanlar yazmıştır. Fakir Baykurt; Kaplumbağalar'da Eğitimci Rıza'ya verdiği köylüyü kalkındırma görevini Onuncu Köy adlı romanında yine enstitü çıkışlı bir öğretmene yüklemiştir. Onuncu Köy romanı, "Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar." atasözüne uygun olarak kurgulanmış bir köy romanıdır. Romanda; bir öğretmenin doğrunun peşinden gitmesi, haksızlıklarla yılmadan mücadele etmesi anlatılmıştır.

Roman, köy muhtarı ile bekçinin arasında geçen bir konuşma ile başlamaktadır. Bu konuşma, Duranâ'nın (Köyün ağasıdır. Kızını da okula göndermek yerine tarlada, ev işlerinde çalıştırmaktadır.) kızını okula göndermesi için yapılacak bildirim ile ilgilidir. Dönemin eğitim anlayışı ve kurumların işleyişini yansıtmaya bakıldığında önemli olan bu konuşmada önce muhtar sonra bekçi sırayla şöyle derler:

"Kızını okula yollamıyor dürzü! Öğretmen bu kez kesin istiyor. Okul dışı tek döl kalmamaya azmi cezmi kastetti herifçioğlu. Vallahi aferin! Biz olsak Duranâ'dan yılarız! O yılmıyor. Aşkolsun!..."

"Ne yılacak?" dedi Ali Gede (bekçi), "Ardında dağ gibi hükümet! Onun yerinde olsam ben de yılmam!"

"Duranâ boş mu? Onun ardında da yanardağ gibi parti! Çatal boynuzlu dürzü böyle deyip övünüyor. Abuk sabuk konuşuyormuş ortalıkta!" (Baykurt, 2010: 1).

Bu kısa konuşmadan öğretmenin ne kadar idealist olduğu, okuma çağındaki herkesi okula getirtmeye çalıştığı anlaşılabilir. Kanun da bunu gerektirmektedir. Ancak kanunun gücü, nüfuzu fazla olan kişilere yetmemektedir ve onlar istedikleri gibi davranmaktadır. Onlar bu serbestliği ve özgüveni veren şey yine devletin kendisidir. Bu diyalogda da geçen ve metnin ileriki aşamalarında cevap bulacak olan "kanun mu parti mi etkili" sorunsalı Duranâ'nın lehinde gelişecektir.

² http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkilari/koy_enstitu.htm (Erişim Tarihi: 10.01.2016)

Romanın bu ilk satırlarında dile getirilen kız çocuklarının okula gönderilmemesi durumu, bekçinin Duranâ'ya bildirimini vermek için yolda giderken kendi kendisi ile konuşması aracılığıyla okuyucuya tekrar hatırlatılır.

Ali Gede, yürüyor, düşünüyor:

"Ben de dünyada şu dürzülerin aklına yanarım! Hökümetten bir karar gelir: Okul yapılacak! Peki, hayhay! Taş kum taşır, yaparlar bir okul. Sıra döleri yollamaya gelince; hır! Yahu, ben bir adı bekçiyim. Mülküm yok. Aklım da ona göre. Öyleyken ben kızımı yolluyorum, bu dürzüler yollamıyor. Olmaz böyle! Hökümet bekçilere yetki verecek. Diyecek: 'Ey bekçiler, evlatlarım, dölünü okula yollamayan kavatların terbiyesini size bırakıyorum!' (Baykurt, 2010: 2).

Bekçinin bu iç monoloğu eskinin yerilmesi yeni durumun övülmesi ile biter. Burada devletin açtığı yeni kurumların insanlara yeni fırsatlar verdiği ve bunun değerlendirilmesi gerektiği vurgulanır. Aynı zamanda kendi gençliğinde böyle imkânların olmayışına hayıflanır bekçi Ali Gede.

Evet, ben de lügat bilmem, bilsem bile sarf edemem; ama kafam çalışır. Hökümetin verdiği kararı kabul ederekten, evladımı gün doğmadan okula salarım. Derim: 'Haydi kızım! Öğretmenine hörmət et! Derslerine gayret et!.. Neme gereek; benim görevim hökümeti desteklemek. Hökümet de beni destekler engücü. İsterse desteklemesin. Ben kendime karışırım. Benim tabanım bir köylü. Oku mu diyor? Okurum. Yaz mı diyor? Yazarım. Benim kafam böyle çalışır. Eski hökümetlerde okul moda olsaydı, helbet biz de okuyup yazmayı bellerdik. Bir de o zaman görürdü Damalı bizi! Aaaah!..." (Baykurt, 2010: 3).

Bekçinin burada bahsettiği okul, yeni kurulan Türk devletinin okulsuz köy, kasaba kalmamalı fikrinden hareketle açtığı ve genellikle köy enstitülerinde yetişen öğretmenlerin görevlendirildiği ilkokullardır. Bu okullar, tüm yenilikler gibi olumlu sıfatlarla anlatılmıştır. Penceresi ve kapısı olmayan, tek odalı bir yapı okuyucuda olumlu izlenimler bırakan "Damalı'nın okulu ak sıvalı, kırmızı kiremitli, uzaktan şipşirin görünen bir yapıydı." cümlesi ile anlatılmıştır. Bu durum, romanların yapılanları benimsetme görevini de üstlendiğini göstermektedir.

Dönemin köy okullarında genellikle bir iki öğretmen veya onlara destek çıkan bir eğitmen bulunurdu. Onunca Köy'deki okul "Tek öğretmenli diye düşünülüyüdü. Sonradan öğrenci fazla çıktı; bir de Eğitmen verildi. Öğretmen, Tefenni yanlarındandı. Eğitmen, Damalı'nın yerlisi. Eğitmen her yıl tek sınıf okutur. Öteki sınıflar Öğretmenin üstünde. Okulda dört sınıf var" (Baykurt, 2010: 14). İkisi arasındaki hiyerarşi anlatılırken, eğitmenin öğretmene tabi olduğu dolaylı olarak belirtilmiştir. Eğitmen, öğretmene yardım eder. İşleri ona danışarak yapar.

İlkokullar, dönemim şartları göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Bunları tamamlayan, küçük konaklama yerleri (öğretmenevleri, lojmanlar) de vardır ve "Öğretmenevi okula bitişik." cümlesinden anlaşıldığı gibi okulların yakınına inşa edilmiştir.

Onuncu Köy romanının yazıldığı dönemde insanlar (özellikle eskiyi temsil eden kimseler) "ak sıvalı, kırmızı kiremitli, uzaktan şipşirin görünen" bu yapıya mesafeli davranmışlar ve kızlarını buraya göndermek istememişlerdir. Romanda günümüzde de özellikle doğu bölgelerinde daha sık rastlanan kız çocuklarının okutulmamasının sosyolojik arka planı verilmiştir. Romana göre kızların okutulmamasının görünen gerekçesi karma eğitimidir. Kızını okula göndermesi için yapılan bildirim sırasında Duranâ bekçiye:

"Yahu, bunlar benim ağrımı bilmiyor, boyuna yağırımı dövüyor! Yahu, kız evladı, o kadar oğlanın içinde nasıl okur? Muhtar kendi kızını yolluyor mu, kalkmış benim başımda ekşiyor?"

Ben ne yapayım? Okul diye yaptınız; tepenin başı! Bir kız evladı gidebilir mi onca yolu?

Yollamam! Bu yıl yolladım mı, bir daha kurtaramam. Yollayıp oğlanlarla fingirdeştiremem. Yarın memeleri de çıkar; aklı bulanır... Yol- layamam!..."

Haydi ben kaçayım Duranâ! Eyvallah..."

Duranâ'nın dudağında ince bir alay...

"Haydi uğurlar olsun Ali Gede!" Uğurlar olsun çıblak kavat! Kızını yollamış okula, yoksul

pezevenkl... (Baykurt, 2010: 9).

Duranâ'nın bu karşı çıkışı romanın nasıl ilerleyeceğinin ilk işaretleridir. Anlatı Duranâ'nın kızı Asiye üzerinden gelişecektir. Okur, kızını okula göndermemek için çeşitli bahaneler uyduran Duranâ'nın abartılı çabası ile karşılaşır. Bu bahanelerin ilki kızının yaşça küçük olduğunu iddia etmesidir. Romanda durum şöyle anlatılır:

Geçen yıllarda, Eğitimci, Öğretmen, böyle bedence geliştiği halde kütük yaşı küçük görünen çocukları okula yazdı. Babaları, ilçeye koşup bunu önlediler. Bir insanın yaşını en doğru hükümetin tuttuğu kütük gösterir. Öyleyse, bir kızın kütük yaşı yediye gelmeden okula yazılması yanlıştır. Hükümet kütüğünün hiç hükmü kalmaz sonra!... (Baykurt, 2010: 10).

Ancak söz konusu olan Asiye, babasının söylediği gibi yaşça küçük değildir. Romanda Asiye'nin yaşına dair şu bilgiler verilerek babasının iddiası çürütülmüştür:

Duranâ'nın Asiye, kütüğe göre bu yıl yediye bastı. Ama Asiye'den iki yıl sonra doğan İbrahim, İkinci Sınıfta okuyor. Zamanında gitse, şimdi Dördüncü Sınıfta olacaktı Asiye". (Baykurt, 2010: 10).

Asiye'nin yaşını kabul ettiremeyen Duranâ, kara kara düşünmektedir. Hatta bazen içinden "*Hiç bu birinciye gider mi? Üç gün sonra memeleri kabarcak? Biri çarpar götürür!... diye geçiriyor*". Bu düşünce onu içten içe yiyip bitirdiğinden Duranâ, bir başka bahane daha uydurur. Eğitime kızının ölümcül bir hastalığı olduğunu söyler. Bunu söylerken de erkek çocuklarını eğitime gönderdiğini ve eğitim düşmanı olmadığını da şu sözlerle belirtir.

Yahu, kızı yollayacağım, Mustafa! Sen benim yabancım değilsin; bak valla on gündür içi gidiyor! Tifo hastası mı oldu yoksam firengi mi, ne bileyim? İkinci bir sebep de, emsallerinden epey geç kaldı. Çekiniyorum. Bak İbirami nasıl yolluyorum? Çok maarifseverim ben! Şimdi askerdeki Musa'yı, ta Hacılar okuluna yollayıp okuttuğumu köylü biliyor. Helbet bunu da yollarım (Baykurt, 2010: 18).

Duranâ'nın bu bahanesi tetkik neticesinde yalan çıkınca kızı farklı bir yoldan kendince kurtarmanın ve okula göndermemenin çarelerini arar. İlk aklına gelen şey, kızı birisi ile nişanlamaktır. Bu durumu da eşlerine açar. Ona göre "*Asiye'nin beline inen saçlarının arasında gök boncuklar var. Kız büyüyor*".

Duranâ, "İki yıl daha kaçırabilsem, tamamdır!" diye düşündü. "O zaman nişanlarım; olur biter! On üçüne basan kız, ya erdedir ya evde. (Baykurt, 2010: 10).

Duranâ'nın yaş, hastalık veya evlilik bahaneleri, Asiye'nin okula gitmesini engellememiştir. Öğretmen kendisine gönderilen genelgede "*Bilumum döller okuyacak... Dahi kadınlar, erkekler için bile zorunlu olacak...*" ifadesinde ısrarcı olmuş, Duranâ ile bu yüzden pek çok kez tartışmıştır. Öğretmenin ısrarı, tecrübesiz oluşu ve dönemin çarklarının nasıl işlediğini bilmemesi bir dönem eleştirisi olarak Milli Eğitim Memuru (Müdürü) ağzı ile şöyle verilmiştir:

"Zannedersen, o mevkide şimdi sen varsın; cevap vermek sana düşer! Bir kez sen, bizim gönderdiğimiz genelgelerin ruhunu anlamamışsın! Onlar Burdur'dan geliyor. Burdur'a da Ankara'dan! Onların, bugünkü Türkiye realitesiyle ilgisi yok! Onlar edebiyat!... Dağdaki çobanı, köydeki Kezban'ı... okutamazsın arkadaş! Okutmak istersen başın belaya girer! Dağdaki çobanı okutmanın sayılmayacak kadar sakıncası vardır. Genelge yazarları bunları göremez. Bunlar, yerinde tetkik edilerek anlaşılır. Tetkik de öğretmene düşer. Tetkik eder, ona göre davranışını ayarlar. Baktın ki, Duranâ kızını okuldan kaçırmış. Senin zamanında mı kaçırmış? Yook! Öyleyse bırak yakasını! Sana ait olmayan belaya ne karışyorsun? Seninki düpedüz sarıca arının ocağına çöp dürtmek! (Baykurt, 2010: 184)."

İşte, devletin kat'i kararı buradaki memurun dediği gibi taşrada pek geçerli değildir. Sadece bir kitabı bilgidir. Çıkarla uygun olmayan kısmı kesilir atılır. Bu kesip atma işi ise devletin bir başka kurumunun işidir. Siyasi partilerin işidir. Sağlık kurumlarının, eğitim kurumlarının veya tüm diğer kurumların hepsinin üstünde olan bu yapılanma, dilediği tüm her şeyi mensuplarının hizmetine sunmaktadır. Öğrencileri de okullarından aldırabilmekte, onları herhangi bir sebep göstermeden eğitim faaliyetlerinin dışına çıkarabilmektedir. Basit bir ilçe yöneticisi bile öğretmenleri, doktorları, sürgüne gönderebilmekte, kaymakama, valiye emirler verebilmektedir. Bunun bilincinde olan Duranâ

kızını okula göndermemekte ısrarcı davranmakta ve siyasi parti yöneticilerine sığınmaktadır. Romandaki şu sözler, Duranâ'daki özgüvenin kaynağını göstermesi bakımından önemlidir.

"Basayım ama kati cevap: Yollamayacağım! Öğretmen karışmasın. Baş başa bağlı, baş da padişaha... Gider Yeşilova'daki, Burdur'daki 'baş'larına söylerim. Pınarı başından avlarım. Ay benimle olduktan sonra, yıldız kiminle olursa olsun! Partide Yonis Bey birinci adamım. Gezici Orhan Bey dersin, birinci adamım. Asiye'yi sildiririm..." (Baykurt, 2010: 8).

Duranâ'nın bütün çabası ve Asiye'yi okula göndermeme gayreti sadece karma eğitime karşı çıkması ile izah edilemez. O aynı zamanda kızının okula gidip boş yere vakit harcamasını istememektedir. Duranâ, onca malında çalışacak, getir götür işlerine bakacak eleman gözüyle bakmaktadır Asiye'ye. Bunu da şu ifadelerinden anlamak mümkündür:

"Bir de tutmuşlar, Eğitimle Öğretmeni üzerime kışkırtıyorlar! Güya benim Asiye'yi okula alacaklar. Üç yıldır sesleri çıkmıyordu, şimdi zırt zırt Bekçi'yi yolluyorlar. Çalımlarına bakarsan, bizi idare ediyorlarmış! Yollamazsam mahkemeye vereceklermiş! Haberin olsun, Duran Dayı'n dama giriyor! Oğlan da askerde. Bakalım azığımızı kim taşır?" (Baykurt, 2010: 52).

Duranâ, tüm baskılara, ısrarlara ve muhtarın bildirimlerine rağmen, sırtını dayadığı partiden güç alarak kızını okula göndermez. Ama tarla için köylülerle anlaşmazlığa düştüğünde mahkeme heyetini ikna edebilmek için, hâkimin kendisi hakkında olumsuz bir intibaa edinmemesi için kızını apar topar okula gönderir. Asiye'nin okula gitme durumunu da hasta olma haline benzetir.

"Asiye'yi okula yolluyorum! Damalı'nın kavatları dereyi bozmuş! Mahkemeye gidiyorum! Kızı yolluyorum okula ki, onun sebebine yargıcın kanaati zayıflamasın bana karşı... Nasıl olsa çare yok. Karnında bir derdi olan, burdan kalkıyor, İzmir'lere, İstanbul'lara gidip ameliyat oluyor. Farz edelim, bu da öyle bir dert! Farz edelim, Asiye üç yıl hasta yatacak..." (Baykurt, 2010: 82).

Bu parçada verilen o yılların öğrenim süresi ile ilgili bilgi gerçekçidir. İlkokullar o dönem için üç yıl eğitim vermekteydi.

Duranâ, bu ansızın mahkeme işinin çıkması ve Asiye'yi okula göndermek zorunda kalması ile deliye dönmüştür. Hem köylülerden hem de köy öğretmeninden intikam almak için çeşitli planlar yapmaktadır. Bu planların ilki öğretmeni tuzağa düşürmek, onun gayri meşru işler yapan biri olduğunu göstermektir. Bunun için kafasında bir kumpas kurgulanmıştır. Köyde getir götür işlerini yapan, biraz rahat davranan, ağzı hafif bozuk ve romanda Esen Ali'nin düğün davetiyelerini dağıtan Pire Kızı'na yüklüce bir para verip öğretmene iftira attırmak istemiştir. Ancak Pire Kızı Duranâ'nın teklifini reddetmiş, hatta ona "Karımı yolla, dürzü!... Gök Sultan'ı yolla!..." diyerek hakaret etmiştir.

Tüm bahaneleri geçersiz olan, arazi anlaşmazlığı yüzünden mahkemeye düşünce kızını okula gönderip hâkime şirin görünmeye çalışan ancak durumu bir türlü içine sindiremeyen ve kurmak istediği kumpasta da başarılı olamayan Duranâ, son çare olarak öğretmeni korkutarak, dövdürterek etkisiz hale getirmek istemiştir. Bu niyetini de anlayan Pire Kızı, durumu öğretmene bildirmiştir. Ancak Duranâ istediğini yaptırmış, bir gece düğün dönüşü öğretmeni adamlarına dövdürterek çalılıkların içine arttırmıştır.

Köydeki öğretmene karşı tüm suçlayıcı ifadeleri yersiz çıkınca Duranâ, okulda öğretilen bir türküden hareketle öğretmeni dinsiz, köylülerin inancına, adetlerine saygısı olmayan ve onları komünistleştirmeye çalışan biri olarak göstermeye çalışmıştır. "O zamanlar dünyada bir örf vardı. Şimdi köylere böyle öğretmenler salıyorlar, örfler, âdetler temelli kalsın! Bir an önce komonist olalım istiyorlar!..." diyerek gönderilen öğretmenlerin ve kendince sistemin yergisini yapmıştır. Duranâ'nın sözünü ettiği türkü şudur:

Karanfil eker misin?

Bal ilen şeker misin?

Dünyada ettiğini...

Ahrette çeker misin?

Duranâ tüm bu yaptıklarına rağmen eğitim ve öğretmen düşmanı görünmemek için öğretmeni gördüğünden yüzüne gülüyor, tatlı sözler söylüyor, eğitimin kutsiyetini dile getiriyor. İş ciddiyete bindiğinde Duranâ'ya göre, "Okuma yazma dünyanın temelidir. Maarifsiz millet payidar olamaz. Öğretmenler Türkiye'nin güneşidir...", "Öğretmen demek, lamba demek! Öğretmenler Türkiye'nin güneşi. Maarifsiz bir millet payidar olamaz..."

Güçlü olanların tanıdıklarını devreye sokarak öğretmeni sürgün ettirmesi de Onuncu Köy'de değinilen bir başka durumdur. Bu dönemde tüm işler siyasi partinin ilçe temsilcisinin isteği doğrultusunda halledilmektedir. Nitekim Duranâ türlü oyunlarla ve baskılarla başından savamadığı öğretmeni tanıdığı bir siyasetçiye şikâyet eder etmez öğretmen köyden alınır. Aşağıdaki bölüm dönemin siyasi parti temsilcilerinin ne kadar etkin olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Bu durum eğitim açısından da keyfi ve çoğu zaman güçlü olanların isteği doğrultusunda işler yapılmasına, kanunda yeri olmayanların da kılıfına uydurulmasına yol açmıştır. Duranâ ile Yeşilova'da bir siyasi partinin temsilcisi olan Yonis Bey arasındaki konuşma şöyledir:

O zaman dedim ki: 'Madem istiyorsun, hal keyfiyet şudur: Öğretmen deye bir deliyi başımıza zabun ettiniz! Dölleri şebek gibi ağaçların başına çıkartıyor. Köyün her işine burnunu sokuyor. Milletın arasını bozuyor. Yetişkin kızları okula yazıyorum deye bize takaze ediyor. Namaz niyaz bilmiyor. Halk zar-acız elinden! Öteyün komşular çevirip biraz ıslatmış. Gittim baktım; her yanı morarmış. Ölüyormuş. Dedim kendi kendime ki, bunları Yonis Bey'e bir anlatayım. Anlatayım ki, sepetlesin! Korkarım, cinayete sebebiyet verecek. Köyün başını ateşe yakacak... Bu gayeyle yanına kadar geldim. Tabii, ötesi senin bileceğin iş. Biz seni umum başkan seçip Yonis Bey yaptık ki, bu işleri bilesin. Bunun tek duracağı yok. Canımıza da tak dedi. Köylüyü bilmez değilsin; sabreder eder de, bir gün edemez. Kaldırır, olmaz yanına bir sırık vurur, yıkar şoraya! Hani Misirli'nin öğretmenine yaptıkları gibi... Köyün başı araya gider...' Böyle dedim.

Elini masaya bir vurdu, valla cam kırıldı sandım. Dedi: 'Deral çaresine bakıyorum!...' O dakika tilafonu aldı; 'Alo! Kardaşım Orhan Bey! Beni dinle! Yahu kardaşım, bu sizin enisdos mezunları!... Nedir milletın bunlardan çektiği? Her gün bir şikât kardaşım! Bu kadarı fazla canım!... Haa, beri bak! Damlı'da var biri... Sana da mı söylediler? On gün önce mi? Tamam! Kafadan kontağın biri herhalde? Millete takaze edermiş yahu! Kızlar mızlar... Hani idare edilecekti? Bak burda bir vatan-daş diyor ki, cinayet çıkacak! Böyle diyor... Hiç, hiç yalan söylemez! Kendisine çok itimat ederim! Beri baak, uzak bir yere kaydır onu! Yerine uysal birini bul!... Gitmiyorlar mı? Uzak mı diyorlar? Yahu Orhan Bey, deli olma, çil yavrusu gibi dağıtırım hepimizi!... İşte tilafon elimde; hemen açarım Ankara'ya!... Beri baak; onu kaydır da, varsın yeri boş kalsın!... Zaten okuttukları ne? At ot, kedi köpek... Varsın okumasınlar? Damalı'nın dölleri yazıcı mı olacak? Evet, usulen çağıracaksın. Usulen savunmasını alacaksın... Fezleke... Evet... Canım, uzatma; bunların ne lüzumu var? Bunlar sonra da olur!... Ben Kaymakam'a söylerim! Şimdi tilafon ederim. Vali'ye de edirim!... Usulen mi? Usulleriniz batsın! Terk et köyü!... İsterse etmesin! Hem nasıl etmez? Babasının köyü mü?... Uzak bir yere... Evet... Estağfurullah!... Bir çaresine bakarız... Sen bunu bir yap da...(Baykurt, 2010: 155-156).

Öğretmenin köyden tayininin çıkmasına Duranâ çok sevinmiştir. O, bütün muradına ermiştir. Yaşadığı sevinçli "Şu Öğretmen'i sepetlettim ya, bana yeter! Bundan ötesi kolay: Bundan keri hepsini dize getiriyorum... Siz de görüyorsunuz..." sözleriyle dile getirmiştir. Bu sevinçle eve dönen Duranâ, hemen Asiye'yi okuldan alır. Bundan böyle "Asiye'yi okula yollamak yok artık!"

Tüm bu çalkantılı sürecin yaşanmasında öğretmen ironik bir dille suçlu olarak gösterilmiştir. Dönemin hakim anlayışına göre öğretmenin taşınması gereken özellikler "Bu bir öğretmendir! Okulda oturup çocuğunu okutsun! Herkesin enine, uzununa karışmasın. Alsın eline bir tarak, gelip gidenin sakalını tarasın. Şimdi zaman bunu istiyor..." sözleriyle tarif edilmiştir.

Bu yüzden çocuklara müzik öğreten, köye su getirmek için kafa yoran, ağaçları kesip aşıl原因an, akşamları insanlarla bir araya gelip dünya klasiklerinden metinler okuyan, hikâyeler anlatan, köylüyü bilinçlendiren, ağalık ve sömürü düzenine karşı çıkan enstitülü öğretmenler nüfuzu çok olanlar (ağalar, şeyhler vb.) tarafından sevilmemiş, çoğu zaman dinsizlikle, çokbilmişlikle, herkesin işine burun sokmakla suçlanmışlardır. Bunun için sürülmeleri hatta mümkünse işten el çektirilmeleri gerekmektedir. Nitekim Onuncu Köy'ün başkahramanı olan öğretmen, ağanın şikâyeti ile hemen bir

başka köye sürülmüştür. Bu sürgün de milli eğitim memuru tarafından öğretmene şöyle tebliğ edilmiştir:

Sana sözün sonucunu söylüyorum! Kaymakamla da konuştum; Damalı'da kalmanı uygun bulmuyorum! Durum, bilahare, yolların çamuru kuruyunca, yerinde incelenip ayrıntılı olarak Valilik'e arz edilecektir. Şimdilik Irıpça bucağına bağlı Alibey köyünde çalışacaksınız. Konu parti tarafından ele alınmıştır. Bir an önce naklinizi yapın. Bizi arada koymayın. Daha mesleğin başında sayılırsınız. İnşallah bu size ders olur. Bundan sonraki davranışınızı daha iyi düzenlersiniz... Haydi, güle güle..." (Baykurt, 2010: 185).

Haksızlığa uğrayan öğretmenin, siyasi partilerin bu işlere girişmesi ve Milli Eğitim Müdürlüğünün keyfi uygulamalarına ilk tepkisi şöyle olmuştur:

"Particiler el takmış konuya! Beni Irıpça'nın Alibey köyüne vermişler. Soruşturma, yolların çamuru kuruduktan sonra yapılacaktı. Kaymakam'ı, Savcı'yı görmem gerek. Belki Burdur'a gidip Vali'yi, Müdür'ü... Bu kararı bozdurmaliyim. Soruşturma yapılmadan yerimi nasıl değiştirebilirler? Takıyacağım, senin anlayacağın..." (Baykurt, 2010: 186).

Öğretmen durumu düzeltebilmek adına görüştüğü kaymakamdan ve savcıdan da Milli Eğitim Müdürlüğünün kendisine tebliği ettiği cevabı alınca çaresizliğini şu sözlerle anlatır:

"Kaymakam, Milli Eğitim Memuru, Parti Başkanı, hepsi beni bıraktı. Güçlüklerin ortasında yapayalnız kaldım. Kimse üstüme kanat germiyor. Kimse kuvvet vermiyor. Üstelik, yasa güvencelerinden yoksun bırakılıyorum. Oyuncak gibi, ordan alınıp oraya atılıyorum. Şimdi o köye benden sonra gidecek arkadaş ne yapacak? Yeni gideceğim köyde ben ne yapacağım? Yüzlerce, binlerce köyde, yüzlerce, binlerce arkadaşımız değersiz birer piyon gibi harcanırsa, memleket ne yapacak?" (Baykurt, 2010: 188).

Duranâ'nın şikâyeti ve siyasi parti ilçe başkanının emri ile çok sevdiği köyden, çocuklardan uzaklaştırılan, başka köye soruşturma yapılmadan sürgüne gönderilen, kaymakam veya savcıya derdini anlatamayan, anlatsa da onlardan çözüm bulamayan Damalı'nın öğretmeni, taşradaki işleyişi yansıtmaktadır. Taşrada öğretmen kendi kaderine terk edilmiştir. Kendisine verilen emirleri, kurumunun gönderdiği genelgeleri uygulayamamaktadır. İdeallerini gerçekleştirmeye kalktığında çıkarları bozulan kimselere karşı kendini, yaptıklarını, temsil ettiği kurumu, devleti savunamamaktadır. Ancak Ankara, dolayısıyla Milli Eğitim Bakanlığı bu yaşananların, taşradaki işleyişin, sahadaki eğitime bakışın farkında değildir. Onlara göre, her şey yolunda gitmekte, konulan hedefler arı gibi çalışan öğretmenlerin sayesinde kısa sürede gerçekleşecektir. Onuncu Köy'de Ankara'nın eğitime bakışı, doktorla öğretmenin sohbeti esnasında muayenehanede bulunan bir gazetenin haberinden alıntılanarak şu sözlerle aktarılmıştır:

"Maşallah, devlet de ilköğretimi sıkı tutuyor. Ufak tefek sürçmelere kulak asma. Bakın, şu gazetede, Milli Eğitim Bakanı'nın güzel bir demeci var: 'On yıl içinde ilköğretimi yüzde yüz gerçekleştirmiş olacağız. İnsanlık idealine kavuşmanın tek koşulu budur! Köylerde, kasabalarda binlerce öğretmen, liyakat ve dirayetle görevini ifa ediyor. Türkiye ilköğretimi, geri kalmış uluslara örnek olabilecek şekilde, dev adımlarıyla ilerliyor... Bu, çok çok iyi bir tempo, değil mi Hoca'm?..." (Baykurt, 2010: 196).

Milli Eğitim Bakanı'nın belirttikleri ile sahada olanların birbirini tutmaması, öğrendiklerinin uygulamaya dönüşmemesi, hayalini kurduğu Türkiye'de ulusal bir uyanışın gerçekleşemeyecek olması köy öğretmeninde infial derecesinde bir kızgınlık duygusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kızgınlığını öğretmen "İki paralık Yonis Bey, karnını yarsan cim çıkmaz, elifi görse mertek sanır, öğretmenleri fıldır fıldır döndürüyor! Kız çocuklarını okula yazanların köylerde başını yarıyorlar. Yarın bu kızlar da birer çocuk doğurup senden solucan ilacı istemeye gelecekler! Nerde ilerleme, nerde dev adımı? Eski hocalar çocukları Arabiyet üzerine gıldır gıldır okutuyor; bunu diyorsan, doğru! İşte kulağının dibinde, Nevzat Hafız camide Allah'ın günü, mikrop yoktur, cin vardır, diyor... Beni fazla söyletme... Bak bu arkadaş, Damalı köyünün öğretmeni. Yonis Bey kaldırıp Alibey'e verdi." (Baykurt, 2010: 196).diyerek anlatır.

Hakkında soruşturma açılan ama ifadesi de alınmadan başka köye sürgün edilen, kapısını çaldığı her yetkili tarafından dışlanan ve kendini anlatamayan Damalının Öğretmeni Yeşilova'da tanıştığı

demirci ustası Veli ile uzun bir sohbetten sonra sürgün edildiği Alibey Köyüne gitmemeye, öğretmenliği bırakıp Veli Usta'nın yanında işçi olmaya karar vermiştir. Artık o “*Eski Damalı Öğretmeni Demirci Ustasıdır*”.

Tartışma ve Sonuç

Türkiye’de Batılılaşma düşüncesinin ortaya çıkışı Osmanlı Devleti’nin Avrupa devletlerine karşı kaybettiği savaşların sonrasına rastlar. Tanzimat’tan çok önce başlayan bu cereyanda birincil amaç, üstünlüğünden kuşku duyulmayan Batı dünyasının ulaştığı seviyenin fikrî ve felsefi temellerini gözlemlemek ve öğrenmektir (Uğurlu ve Balık, 2009: 2309). Bu gözlem ve öğrenmelerin neticesinde ilan edilen Tanzimat Fermanı, Osmanlıdaki yaşayışı derinden etkilemiş, sosyal, adlî, askerî pek çok durumun değişmesini ve üstünlüğü kabul edilen Avrupa’dan yeni yeni şeylerin ithal edilmesinin önünü açmıştır. Bu fermanla birlikte yeni bir tür olarak Türk edebiyatına dâhil olan roman, toplumun tüm durumlarını tahkiyeli biçimde ele alması ve çoğu zaman gerçeklik derecesi tarihî belgelere yaklaşan bir tür olması hasebiyle önemli bir sosyo-kültürel ayna vazifesi görür. Türk edebiyatına girdiği andan itibaren roman, toplumun gündemiyle ilgilenmiş ve sosyal değişim süreçlerini yakından takip etmiştir. Toplumun hassasiyetlerine dikkatle eğilen romancılar kimi zaman birtakım tespitlerde bulunmuşlar kimi zaman da sosyal değişime yön vermeyi hedeflemişlerdir.

Tanzimat romancıları Batılılaşma, kadının toplumdaki yeri, çocuk yetiştirme, evlilik, aile hayatı, mirasyedilik vb. konularda romanlar yazmışlardır. Cumhuriyetin ilanından sonra Türk romanındaki konu çeşitliliği artmış, tema bakımından sosyal konulara doğru büyük bir kayma yaşanmıştır. Savaşın sosyal hayata etkisi, köy ve kasaba yaşamı, Türk tarihi, bireylerin psikolojik bunalımları, aşk vb. konular Cumhuriyet döneminde daha gerçekçi bir anlatımla işlenmiştir.

Cumhuriyet dönemi romancıları Anadolu’yu yeniden keşfedilmesi gereken bir yer olarak gördüklerinden konusu Anadolu’dan olan veya en azından Anadolu’da cereyan eden olayları işleyen romanlar kaleme almışlar. Bu romanlar arasında konusu eğitim olan veya olay örgüsünde eğitim unsurları (öğretmen, okul, ders, Milli Eğitim Müdürlüğü/Bakanlığı vb.) bulunan otuzdan fazla roman yazmışlar. Bu yüzden Cumhuriyet dönemi romanlarından hareketle, dönemin şartlarına uygun eğitim kurumlarını, öğretmenleri, öğrencileri, eğitim programlarının övgüsünü veya yergisini birer aydın olan yazarların gözünden okuyup değerlendirmek, günümüzdekilerle benzer ve farklı olanları ortaya çıkarmak mümkündür.

Araştırmanın evrenini oluşturan otuzu aşkın romanda anlatılanlar, kendi aralarında gruplandırılabilir. Örneğin, modern eğitim yapılanmalarına yer verenler, köy enstitüsü çevresinde yaşananları anlatanlar, öğretmenin yaşamını konu edinenler, yükseköğrenimi ve bilim insanlarını dile getirenler vb.

Cumhuriyet dönemi Türk romanında modern eğitim yapılanmalarına (ilkokul, ortaokul, lise, üniversite) dair pek çok durum anlatılmıştır. Bu anlatılarda kimi zaman öğrenciler, kimi zaman öğretmenler kimi zaman da değişen sosyal yapı ekseninde eğitim konusu ele alınmıştır. Bu tema bağlamında değerlendirilebilecek romanların ilk yazılanları, tezli roman türünün iyi örnekleri arasına girer. Bu romanlarda en çok dikkat çeken unsur, eski-yeni mücadelesidir. Bu mücadelede yeni kurulmuş bir devletin eğitim yatırımlarını, atılımlarını, eğitimden beklentilerini görmek mümkündür. Bu mücadeleyi tamamlayan unsur yeniliğe ayak direyen, karşı çıkan ve eskiyi savunan kimseler veya fikirlerdir. Aslında bu mücadele romana bilinçli olarak dâhil edilmiştir. Çünkü Cumhuriyet dönemi romancıları, sosyal alanda yapılan değişikliklerin Anadolu’daki halk tarafından benimsenmesini, derinlik kazanıp kökleşmesini ve eski alışkanlıkların terk edilmesini hedeflemişlerdir. Bu yüzden ister erkek olsun, ister kadın olsun romandaki öğretmenlerin tarihî bir misyonu bulunmaktadır: Anadolu’ya açılmak, orayı tanımak, bilinçlendirmek... Reşat Nuri’nin Çalıkuşu romanında Zeynep’in gençlik hayali, bu misyon açıkça dile getirmiştir:

“Tenceremizi ateşe koyduktan sonra, mutfaktaki tertemiz hasırın üstüne oturduk.

- Ah, kalfacığım, diyordum, kim bilir gideceğim yerler ne kadar güzeldir. Ben, Arabistan’ı hayal meyal biliyorum. Anadolu herhalde ondan çok daha güzeldir. Oradaki insanlar bize benzemezlermiş. Kendileri fakirmiş, fakat gönülleri öyle zengin, öyle zenginmiş ki, hiçbiri, değil fakir bir akraba çocuğuna, hatta düşmanına ettiği iyiliği başına kakmak mürüvetsizliğinde bulunmazmış. Küçük bir

mektebim olacak. Baştan başa çiçeklerle donatacağım. Çocuklarım, bir alay çocuğum olacak. Kendime "abla" dedirteceğim. Fakir olanlara, elimle siyah önlükler dikeceğim. "Hangi elinle?" diyeceksin. Gülme, alay etme. Onu da öğrenirim elbette (Güntekin, 2011: 127-128).

Bu dönemde eğitim reformuna dikkat çekmek açısından en çok, ilkokuldaki eğitimi anlatan romanlar yazılmıştır. Eski eğitim sistemi ve eğitim kurumlarıyla, cahil insanlarla mücadele eden öğretmenlerin ibretlik hikâyeleri bu eserlerin temelini oluşturur. Bu dönemde kendileri de birer eğitimci olan Reşat Nuri Güntekin ve Halide Edip Adıvar'ın yazdıkları, dikkat çekicidir. Reşat Nuri Güntekin'in *Acımak, Çalıkuşu, Akşam Güneşi, Yeşil Gece*; Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye, Tatarcık* romanları, Cumhuriyet döneminde öğretmenlerin üstlendiği tarihî misyonu görmek için okunması gereken önemli eserlerdendir.

Bu eserler genellikle eski ile yeninin mücadelesini, eğitim kurumlarını, öğretmenleri esas alarak anlatmışlardır. "1928 yılında ilk baskısı yapılan Yeşil Gece romanında temel çatışma, dinî görüşün hâkim olduğu eski zihniyet ile bilimsel ve laik görüşe dayanan yeni zihniyet arasındadır (Toker, 2002: 1). Vurun Kahpeye romanı da benzer bir duruma vurgu yapmıştır. Bu romanda da eski, uzaklaşılması gereken utanç verici bir durum olarak yansıtılmıştır. Bu eserlerde öğretmen yeni temsil etmiştir. Bu yüzden sürekli eskimiş milli eğitim (maarif) kurumlarıyla, ağalarla, şeyhlerle uğraşır. Örneğin Halide Edip, Vurun Kahpeye romanının kahramanını (İstanbul Aliye öğretmeni), "meslek hayatının ilk basamağında, bir ahlaksız maarif müdürü ve harap müdürlük binası ile" (Enginün, 1995: 236) karşı karşıya bırakmıştır. Müdürlükte eşya pis, hademe pis, müdür ahlaksızdır. Aliye öğretmenin misyonu ise kasabadaki milli gücü kuvvetlendirme olarak belirlenmiştir. Romanda baştan sona kadar "idealist İstanbullu bir öğretmen hanımın Anadolu'ya ilkokul öğretmeni olarak gitmesi ve Milli Mücadele günlerine tesadüf eden öğretmenliğinde, kasabadaki milli gücü kuvvetlendirmeye çalışması ve neticede Milli Mücadele aleyhindekilerin taassubu yüzünden öldürülmesi anlatılmıştır" (Enginün, 1995: 235).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkenin okullaşma sorununu çözememiş olması, eğitimden çok şey beklenmesi ve sorumluluğun ilkokul öğretmenlerine yüklenmesi sebebiyle romancılar eserlerinde genellikle, yukarıda (verilerin düzenlenmesi bölümünde) görüldüğü gibi sınıf/köy öğretmenlerini konu edinmişlerdir. Bu romanlar daha çok; köy, köylü sorunları temelinde konuya eğilmiştir. Yazarlar bu eserlerinde öğretmeni, köye atanmış bir kılavuz, aydınlanma aracı, ulusal uyanışı sağlayacak kişi olarak işlemişlerdir. Özellikle Köy Enstitüsü mezunları arasında yer alan Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Mehmet Başaran, Osman Şahin, Adnan Binyazar, Hasan Kiyafet, Behzat Ay, Mahmut Makal, Osman Bolulu, Kemal Burkay, Emin Özdemir, Ümit Kaftancıoğlu, Osman Nuri Poyrazoğlu, Dursun Akçam gibi isimler edebiyatı, özellikle romanı, "düşüncelerine koşut olarak eğitim izleğini, insan ve toplumu etkileyen, bilinçlendiren, geliştiren ve değiştiren bir araç olarak ele almış ve bu doğrultuda işlemişlerdir (Okuyan, 2006: 47). Düşüncelerini sadece romanla sınırlandırmayan, şiir, hikâye ve edebî türlerde köy sorunlarını işleyen bu yazarlardan Ümit Kaftancıoğlu ve Dursun Akçam, Kars ve yöresini; Osman Şahin Toroslardan Akdeniz'i; Mehmet Başaran Trakya'yı; Talip Apaydın ve Yusuf Ziya Bahadınlı Orta Anadolu'yu; Behzat Ay, Samsun yöresini okumak mümkündür. Bu yazarlardan Ümit Kaftancıoğlu *Tüfekliler* adlı romanında Doğu Anadolu'daki öğretmenlik yıllarındaki olayları anlatmıştır. Dönemin önemli romancılarından Kemal Tahir de *Bozkırdaki Çekirdek* romanında Köy enstitülerini yazmıştır. Aslında Köy Enstitülerinin önünü açan ve onları yazmaya yüreklendiren kişi Mahmut Makal'dır. Mahmut Makal'ın Bizim Köy adındaki yazıları bu kurum mezunlarının üzerinde çok etkili olmuştur. Mahmut Makal'dan sonra enstitü çıkışlı yazarlar arasında en dikkat çekici isim Fakir Baykurt'tur. *Yılanların Öcü, Tırpan, Onuncu Köy, Irazcanın Dirliği, Yayla, Kara Ahmet Destanı, Kaplumbağalar* gibi Türk edebiyatında saygın yerleri olan romanlar yazmıştır. Fakir Baykurt; *Kaplumbağalar*'da Eğitimci Rıza'ya verdiği köylüyü kalkındırma görevini Onuncu Köy adlı romanında yine enstitü çıkışlı bir öğretmene yüklemiştir.

Köy Enstitülerinin Türkiye'nin gündeminden uzun bir süredir çıkmış olması, romanın köye ve Anadolu'ya yöneliminin durmuş olması, yeni yeni eğitim kurumlarının kurulmuş olması son yıllarda yazılan romanları da etkilemiştir. Romancılar, artık karakterlerini sınıf/köy öğretmeni yerine branş öğretmenlerinden seçmektedir. Bu branşlardan ön plana çıkması tarihtir. Romanlardaki tarih öğretmenleri kimi zaman bir fikir adamı, kimi zaman geçmişle bugün arasında bağlantı kuran köprü, kimi zaman da bilim adamı rolü üstlenmişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* (1973) romanının tarih öğretmeni İhsan Bey bir fikir adamıdır. İhsan Bey; resim, müzik, edebiyat, şiir kültürün her alanında dolu bir Türk aydınıdır. Bu anlamda reformcu tarih öğretmeni tipine denk düşmektedir. Üstelik İhsan Bey bir aksiyon adamı olup, bir şeyleri değiştirme çabası içindedir. Bu yüzden Şahin Bey ve Zeynep gibi İstanbul'dan Anadolu'ya gitme isteğinde değildir. O, daha büyük işlerin peşindedir. İstanbul'da kalmalı, saraya sızmalı ve Damat Ferit Paşa'nın hükümetini düşürmelidir. İhsan Bey, Anadolu'ya gidenlerden farkını şöyle anlatmıştır.

“Oradakinden daha mühim bir iş göreceğimi, bir mekanizmayı sökeceğimi umuyorum. Nerden kafama girdi, bilmiyorum! Nâsır Paşa vak'asını ima ediyordu.” (Tanpınar 2011: 212).

Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* (1983) romanının tarihçisi Faruk, bilim adamı (tarihçi) tarih öğretmeni tipine uygundur. Onun tarihsel belge ile ilişkisi, sınıf içi etkinliklerinden ve öğrenci ile ilişkilerinden daha ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca bu romanda Türk üniversitelerinin yetersizliği ve beyin göçüne de vurgu yapılmıştır. “Gelecek yıl üniversite için Amerika'ya gitmem şart benim, Parayı nasıl bulacağım?” (Pamuk, 2006: 49) ifadeleri imkânı olmayanın bile bir yolunu bulup yurtdışında üniversite okumaya çalıştığını göstermektedir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) romanının kahramanı Kâmil Kaya, zengin iç dünyası ile tarih-edebiyat-coğrafya arasındaki ilişkiyi yakalamış, şiire düşkün bir tarih öğretmenidir.

Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*'da (1957) önemli bir yere sahip olan Kel Mahmut da bir tarih öğretmenidir. İdareciliği ile öne çıkan Kel Mahmut'un derslerde tarih kitabına bağımlılığı, değerlendirme sistemi ile geleneksel/klasik bir eğitim sisteminin temsilcisidir.

Kemal Bilbaşar *Denizin Çağrısı*; Sunullah Arısoy *Karapürçek*; Ferit Edgü *Kimse ve O*; Fakir Baykurt *Kaphumbağalar*; Ümit Kaftancıoğlu *Tüfekliler* romanlarında da çeşitli branşlardaki öğretmen kahramanlara yer verilmiştir.

Cumhuriyet sonrasında lisedeki eğitimini anlatan romanlar arasında en bilineni şüphesiz Rıfat Ilgaz'ın yazmış olduğu *Hababam Sınıfı*'dır. Bu roman, eğitim sisteminin çarpıklığını okul ortamını kullanarak anlatır. Ilgaz; kopyanın, ezberin ve uydurma saygının yergisini İstanbul'da bir lisede öğrencilerin kendi aralarında, okul çalışanlarıyla veya öğretmenleriyle yaşadıklarını kullanarak yapmıştır (Kanat, 2015: 54).

Cevdet Kudret, eğitim konusuna değindiği *Sınıf Arkadaşları* (1943), *Havada Bulut Yok* (1958) ve *Karıncayı Tanırsınız* (1976) adındaki üç ciltlik nehir romanında, Öğretmen Süleyman'ın öğrenciliğini ve idealist öğretmenlik yıllarını anlatmıştır.

Mehmet Seyda, *İhtiyar Gençlik* (1971) romanında Anadolu'da ortaokul ve lise çağındaki çocukların ideolojik etkiler sebebiyle yaşadıkları bunalımı; Vedat Nedim Tör, *Resim Öğretmeni* (1943) romanında liseye resim öğretmeni olarak atanan Mehmet'in üstün başarıları konu edinmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra Batılı kimliğe geçiş aşamasında, eğitilmiş insan tipi ve modern hayat tarzı amaçlanmıştır. Cumhuriyetin idealize ettiği bu yeni tarz hayatların romana yansımaları belli bir zaman almıştır. 1940'tan sonra bu ideallerin ve düşünce tarzlarının topluma üniversite öğrencisi tiplerle yayıldığı görülmektedir. Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* (1940), Oktay Akbal'ın *Garipler Sokağı* (1950), Samim Kocagöz'ün *Onbinlerin Dönüşü* (1957), Sait Faik'in *Kumpanya* (1951), Erhan Bener'in *Loş Ayna* (1960), Tahsin Yücel'in *Mutfak Çıkmazı* (1960), Aka Gündüz'ün *Bir Kızın Masalı* (1954) gibi romanlarda üniversiteli gençlerin gündelik yaşantıları, maddî sıkıntıları, aşkları, gelecek beklentileri, değer yargıları ve umutsuzlukları gerçeğe uygun bir atmosferle kaleme alınmıştır. Bu yıllarda yazılan romanlardaki üniversiteli öğrenci tipinde sorumlu ve ciddi bir yan vardır. 1960'tan sonra ise romanlarda anlatılan üniversite öğrencilerinin sınıfsal aidiyetleri çeşitlenmeye başlamıştır.

12 Mart ve 12 Eylül darbeleri üniversiteyi konu edinen romanların muhtevasını değiştirmiştir. Bu tarihten başlayarak Türk romanında üniversite sözcüğü siyasal bir anlam kazanmıştır. Eylemde, işkencede ve hapishanede anlatılan tek bir öğrenci tipi, çok sayıda romanın ana malzemesi olmuştur.

Böylece 1980'den sonra geleneksel üniversiteli tipi bir kenara bırakılmış, romanlarda yeni bir öğrenci tipi belirmiştir.

Darbeler sonrasında üniversite hocaları da romanlarda aydın bunalımı yaşayan tipler olarak romanlara girmiştir. Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Düğün Gecesi* (1979) ve *Hayır* (1987) romanlarında bir öğretim üyesi kadın karakter özelinde, Cumhuriyet tarihinin geniş bir panoraması çizilmiştir. Aysel karakteri kullanılarak hem aydın bunalımı hem toplumsal değişim anlatılmıştır. Oğuz Atay'ın *Bir Bilim Adamının Romanı* da benzer bir durumu işleyen biyografik bir romandır. Oğuz Atay, hocası Mustafa İnan'ın hayatını esas alarak bir bilim adamının taşınması gereken özellikleri, yapması gereken işleri anlatmış. Yazar, eğitim sistemi ve okul eleştirisi addedilebilecek bir anlatımla döneminin üniversite yapılanması hakkında önemli bilgiler vermiştir. Eserde “gerekli çalışmalar yapılmadan üniversite kurulmasının, var olan okulların üniversiteye dönüştürülmesinin, akademik hayatı değiştirmede, bilimsel çalışma yapma zihniyetinin okullarının adlarının değiştirilerek gelişmeyeceği; bilim adamı olarak hocaların yayın yapmak ve bilimsel çalışmalar gerçekleştirmenin yanında kendisinden sonra gelenleri yetiştirme görevlerinin bulunduğu” (Aslan, 2013: 61) anlatılmıştır. Tüm romanların bahsettiği eğitim durumların açığa çıkarılması, birbiriyle ve tarihi gerçeklerle karşılaştırmalı olarak ele alınması gerekmektedir. Bu, Türkiye'nin hangi kültürel ortamdan geçtiğini, okullaşmanın nasıl yaygınlaştığını, eski kalıpların, taassupların nasıl kırıldığını ve bugüne eğitim açısından nasıl geldiğini belgelerle ortaya koyma imkânı verecektir. Zira yukarıda verilen düzenlenmesi kısmında da verilen kızların okula gönderilmemesi, ağaların veya mutaassıpların şiddetle aydınlanmaya karşı çıkışları, eğitim kurumlarında liyakatsiz kimselerin bulunması, siyasilerin her şeyi kontrol etmesi, en alt tabaka memur olarak addedilen öğretmenin köylüler dışında kimse tarafından önemsenmemesi gibi durumlar günümüzde de karşılaşılan hadiselerdir. Daha yakın zamana kadar “Haydi Kızlar Okula” kampanyası, idarecilerin herhangi bir sınava tabi tutulmadan atanması, yer değiştirmelerde siyasilerin kapısının aşındırılması, öğretmenin hak ettiği itibarı görememesi vb. olaylar roman ile gerçek hayat arasındaki bağı güçlendirmektedir. Ancak bu durumların düzeltilmesi yine öğretmenin elindedir. Öğretmenler her zaman onuncu köyü göze alabilecek kadar cesur ve doğruyu söyleyen, gösteren, uygulayan kimseler olmalıdır. Onlar böyle olabildikleri zaman, uzun vadede de olsa muhakkak olumlu bir sonuç, ulusal bir uyanış ve millî değerlerin ön planda olduğu bir Türkiye ortaya çıkacaktır.

KAYNAKLAR

- ADIVAR, H. E. (2014). *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Can Yayınları.
- ADIVAR, H. E. (2015). *Tatarcık*, İstanbul: Can Yayınları.
- AĞAOĞLU, A. (2006). *Ölmeye Yatmak*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- AĞAOĞLU, A. (2007). *Romantik Bir Viyana Yazı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ASLAN, Y. (2013). “Oğuz Atay'ın ‘Bir Bilim Adamının Romanı Mustafa İnan’ Adlı Eserinde Eğitim ve Eğitim Sorunları”, *Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 61 – 74.
- ATAY, O. (2015). *Bir Bilim Adamının Romanı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAYKURT, F. (2010). *Onuncu Köy*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- BAYKURT, F. (2015). *Kaplumbağalar*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- BİLBAŞAR, K. (2013). *Denizin Çağrısı*, İstanbul: Can Yayınları.
- EDGÜ, Ferit (2002). *O/Hakkari'de Bir Mevsim*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EDGÜ, Ferit (2015). *Kimse*, İstanbul: Sel Yayınları.
- ENGİNÜN, İ. (1995). *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- GÜNDÜZ, A. (1946). *Bir Şoförün Gizli Defteri*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- GÜNTEKİN, R. N. (2009). *Acımak*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- GÜNTEKİN, R. N. (2010). *Akşam Güneşi*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- GÜNTEKİN, R. N. (2010). *Yeşil Gece*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- GÜNTEKİN, R. N. (2011). *Çalığışu*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- ILGAZ, R. (2006). *Hababam Sınıfı*, İstanbul: Çınar Yayınları.
- ILGAZ, R. (2015). *Karartma Geceleri*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- İLERİ, S. (2015). *Yaşarken ve Ölürken*, İstanbul: Everest Yayınları.
- KAFTANCIOĞLU, Ü. (2007). *Tüfekliler*, İstanbul: Yalın Ses Yayınları.
- KANAT, M., B. (2015). “Biçemin Kılık Değiştirmesine Yolculuk: Hababam Sınıfı'nın Göstergeler arası Yolcuğu”, *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 13, 52-58.
- KAVCAR, C. (1996). “Çalığışu ve Türk Eğitimindeki Yeri”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 165-176. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/483/5686.pdf> (Erişim Tarihi: 10.01.2016).
- KUDRET, C. (2007). *Havada Bulut Yok*, İstanbul: Evrensel Yayınları.
- KUDRET, C. (2007). *Karıncayı Tanırsınız*, İstanbul: Evrensel Yayınları.
- KUDRET, C. (2012). *Sınıf Arkadaşları*, İstanbul: Evrensel Yayınları.
- OKUYAN, H. Y. (2006). Fakir Baykurt'un Romanlarında Eğitim İzleği, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12, 45-51.
- PAMUK, O. (2006). *Sessiz Ev*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SEYDA, M. (2013). *İhtiyar Gençlik*, İstanbul: Bilge Kültür Yayınları.
- TAHİR, K. (1995). *Bozkırdaki Çekirdek*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- TANPINAR, A., H. (2011). *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TEKİN, L. (2014). *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- TOKER, Ş. (2002). “Cumhuriyet Sonrası Türk Romanında Öğretmen Ve Sorunları”, *Ege Eğitim Dergisi*, 2(1), 1-10.
- TÖR, V. N. (1943). *Resim Öğretmeni*, Kendi Yayını
- UĞURLU, S. B. ve BALIK, M. (2009). “Sessiz Ev'in Hayaleti: Güdük Bir Aydınlanma Projesi”, *Turkish Studies*, 4(8), 2307-2339.

Çevrimiçi Kaynaklar

- http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkileri/koy_enstitu.htm (Erişim Tarihi: 10.01.2016).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Cumhuriyet_d%C3%B6nemi_T%C3%BCrk_edebiyat%C4%B1 (Erişim Tarihi: 29.02.2016).

EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA İDEOLOJİK YAYINCILIĞIN KIRILMASI VE OKUR TERCİHLERİ

Yrd. Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK*

ÖZET

Edebiyat ve toplum ilişkisi ilk edebî metinlerden bu yana, edebiyatın malzemesinin insan olmasından kaynaklı bir biçimde bin yıllardır devam eden bir ilişkidir. Edebiyat eserleri ihtiva ettikleri meseleler doğrultusunda toplumun bir çözümleyicisi, yansıtıcısı oldukları gibi, yazılma, yayına hazırlanma, basılma ve dağıtılma sürecinde de birtakım görevleri yüklenirler. Kitabın, klasik dönemlerde, mahdut sayıda üretilmesinden sonra, sanayi devrimiyle onun endüstriyel bir meta hâline gelmesi, Theodor W. Adorno'nun kavramsallaştırmasıyla "kültür endüstrisi" içerisinde kitabın ve yazarın konumunu modern zamanlarda yeniden tespit etme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Yayıncılık kapitalist bir halkın içine dahil olduğundan bu yana klasik ideolojik ayrışmaların varlığına bir itiraz olarak şekillenmiştir. Siyasal düşüncenin bir yazarın yayımlanmasında önceden var olan dikkat Türkiye'de büyük yayınevlerinin kuruluş felsefelerinden uzakta yazarları yayımlamaya başlamalarıyla yıkılmıştır. Kültür endüstrisi ve okurun algısı, Türkiye'de çok geride kalan edebiyat sosyolojisi çalışmalarının önünü açacak bir ilişkidir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapı Kredi Yayınları ve Dergâh Yayınları tarafından basılması ve Türk okurlarının Tanpınar kitaplarını seçerken yayınevi adını öncelikle yakın zamanda yaşanan bir edebiyat olayıdır. Bunun dışında Cemil Meriç'in Ötüken Neşriyat'tan İletişim Yayınları'na geçirilmesi, Tarık Buğra'nın İletişim Yayınları'na basılması, bir TV dizisi için Peyami Safa'nın Fatih Harbiye kitabının telifinin Ötüken'den değil de Alkım Yayınları'ndan alınması, İslamcı bir anlayışla kurulan Timaş Yayınları'nın etnik, dinî, ideolojik ayırım yapmadan yayıncılığını sürdürmesi Türkiye'de edebiyat sosyolojisinin dikkatle üzerinde duracağı gelişmelerdir. Bu bildiride, Türkiye'de ideolojik yayıncılığın kırılması, okurun kitaba yönelmesindeki belirleyici unsurlar, edebiyat ve toplum ilişkisinin yayıncı-okur/müşteri ilişkisine dönmesinin tarihi üzerinden bir değerlendirmeye gidilecektir. İdeolojik kimlikleriyle öne çıkan yayıncıların, yazar tercihlerinde bu kimliklerini reddetmeleri dikkat çekicidir. Bildiri, toplum ve edebiyat merkezinde yayıncılığın durumunu ve okurun, yayıncının niyetlerine verdiği refleksleri tartışmaya açma hedefindedir.

Anahtar Kelimeler: İdeoloji, Yayıncılık, Edebiyat Sosyolojisi, Okuyucu, Kültür Endüstrisi

CRASHING OF IDEOLOGICAL PUBLISHING AND CHOICES OF READERS IN CONTEXT OF LITERATURE SOCIOLOGY

ABSTRACT

The relationship of literature and society proceeds for hundreds of years. Because material of literature is humanity. Works of literature is society analyst so they take on some tasks. Books were published limited number of pressed but post-industrial revolution book became a commodity. Prominent philosopher Adorno put forward an idea that's name is "culture industry". This idea provided that rehandle position of author and publisher. Recently, publishers act away from ideology. They regard that an author's works are sellable. İdeology isn't important. In this work we will tackle the relationship of readers and publishers. At he same time we will cite some publishers and prominent authors as Ahmet Hamdi Tanpınar, Cemil Meriç, Ötüken, Tarık Buğra etc...

Keywords: Ideological, Pressing, Literature Sociology, Reader, Culture Industry

Giriş

Edebiyat sosyolojisi araştırmalarının en dikkate değer malzemesini yayınevlerinin yayın politikalarını takip ve tahlil etmek oluşturmasına rağmen bu alanda, Türkiye'de edebiyat sosyolojisine dair çalışmaların genel olarak yapılmamasına bağlı olarak, çok gerilerde kaldığı görülmektedir.

* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Osmanlı toplumunda kitap çoğaltma işlemleri matbaacılığın yaygınlık kazanmasıyla Tanzimat yıllarından itibaren kademeli bir biçimde artmıştır. Zaman içerisinde, Cumhuriyet'ten sonra devlet matbaalarında basılan kitapları dışarıda tutarsak özel yayıncılık da hız kazanmıştır. Türkiye, 1900'lerin başından 1997'ye hatta 2000'lerin başında e-muhtıraya kadar bir darbe ülkesi olarak siyasî tarihini şekillendirmiş bir ülkedir. Sürekli, dine bakışta, toplumu algılayışta, siyasî ayrışmalarda bir ikilik söz konusudur. Buna mezhep ayrılıklarını, kentli-köylü çatışmasını da katabiliriz. Bu ikilik kendisini en çok sağ-sol mücadelelerinde hissettirmiştir. Darbe tarihimizin en trajik olaylarını barındıran 12 Eylül 1980 askerî darbesi bu ülkeye ithal edilen sağ ve sol mücadelelerinin en ağır neticelerini vermiştir. Bizim burada ele alacağımız mesele de 12 Eylül'ün yarattığı yeni sosyal yapı ile doğrudan ilgilidir. 12 Eylül 1980 öncesi ve sonrası Türk edebiyatı, toplumu, siyaseti, gazeteciliği, özellikle gençliği arasında büyük farklılıklar bulunur. Apolitize edilmiş bir toplum ilk zamanlarda heyecanla karşılanmış olsa da geçen her yıl, 1980 darbesinin bıraktığı ağır ve ağırlı ölümü ortaya koymuştur. 1980'den önce yayıncılık da ideolojik birlikteliğin sağlandığı bir ortamda faaliyetlerini sürdürürken 1980'lerin ortasından itibaren, 1990'larla beraber ideolojik bakışın feshedilip *para bakışın* ikame edildiği bir yayıncılığa dönüşmüştür.

Farklı düşüncelere sahip yayıncıların kendilerinden uzakta dünya görüşlerine sahip yazarları kendi saflarına katmaları, genel temayülden yola çıkarak söylersek, ideolojik kamplaşmaları ortadan kaldırdığı için bu toplumun menfaatindedir. Bu genel temayülün iddiasıdır. Ancak, bir yayınevinden farklı düşüncelere sahip yazarların kitaplarının bir arada yayımlanıyor olması ideolojik hegemonyayı ortadan kaldırdığı anlamına gelir mi? 1980 öncesinde olduğu gibi aynı ideologların bir çatı altında toplanması düşüncenin gelişmesi ve memleketin selameti için daha sağlıklı görülemez mi? 2000'lerin siyasî terminolojisinde çokça duyduğumuz kavramlardan biridir çoğulculuk. Kulağa ilk elden hoş gelen, çok sesliliğin korunduğu ve teşvik edildiği, ötekinin içselleştirilerek yok edildiği bir kavram çoğulculuk. En nihayetinde romantik. Türk toplumunda çoğulculuğun bir itibar sahibi olamayacağı Gezi olayları sırasında bir kez daha gösterilmiştir. Çoğulculuğu, bir arada yaşama kültürünü, ötekileştirmenin yok edilmesini dillerinden düşürmeyenlerin küçük bir kıvılcım gördüklerinde, komşularının kapı önlerinde dahi tencere tava çalmakta sakınca görmemeleri, ideolojik yayıncılığın kırılmasında hayır mı şer mi olduğu hususunda bizi yeniden düşündürmüştür. Gezi, 1980'lerden sonra unuttuğumuz, artık sokak olaylarının yaşanmayacağı bir ülke olduğumuz inancını yıkıp atmış bir anarşizmdir. Bir milattır. Edebiyat sosyolojisinin yayıncılık ve okur tercihleri ele alınırken bu miladı göz ardı etmek mümkün değildir.

Bu bildiriye, edebiyat sosyolojisinin yayıncı ve okuru nasıl tanımladığına baktıktan sonra, Türkiye'de yayınevlerinin yayın çizgilerine ve bu çizgilerin kültür endüstrisinin keşfedilmesinden sonra nasıl değiştiği üzerinde duracağız. Farklı düşüncelere sahip yazarların bir çatı altında bulunmasının yayıncılık sahasını yeteri kadar tanımayan genç okurlarda bir yanılmaya, hatalı düşünmeye sebebiyet vereceği de çalışmamızın içeriğinde olacak. Yazar transferleri ve bazı yazarların sadece para edecek kitaplarının telifinin alınması gibi çifte standartlaşma olaylarını da örneklerle göstermeye çalışacağız.

Kitabın, ticaretle ilişkisi 15. asra kadar gitse de biz 18. asrın ortalarından itibaren burjuvazi güdümünde, artık kapitalizme dayanmış bir kitap endüstrisi ile karşılaşırız. Robert Escarpit, zanaat düzeyinden kapitalist işletmelere geçişi burjuvazinin ekonomik, kültürel ve politik ilerlemesiyle açıklanabileceğini söyler. Yükselen burjuvazinin "kendi boyuna göre bir edebiyat" talep ettiğinden söz açan Escarpit, burjuvanın duygusal ya da gerçekçi romanları ve şiirleri çokça bastırıp dağıttığını yazar.¹ Bu, burjuva tesiri yayıncılığın günümüzdeki güdümlü hâlinin ilk kıvrıdanmalarıdır. Bugün, bir burjuva tesirinden söz edemesek de satışı ânında karşılık bulacak popüler kitaplar yayıncıların öncelikleri hâlini almıştır. Kitap, yayıncısını zengin edebilen bir metadır artık. Kültür taşıyıcısı, büyük suçlamaların, sürgünlerin, idamların kaynağı olan kitap gerilerde kalalı çok olmuştur...

Escarpit, yayıncılığın maddî işlemlerle olan ilişkisini üç başlıkta toplar: Seçmek, üretmek ve dağıtmak. Bunların ilk ikisi bizim çalışmamız açısından daha önceliklidir. Yayıncı, "olası bir okur kitlesinin" neleri tüketebileceğini tespit ederek önüne gelen dosyaları elemeye başlar. Burada, dikkat,

¹ Daha geniş bilgi için bkz.: Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, "Kitap Yayım İşleri", s. 59-73, Çev. Hüseyin Portakal, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

dosyaların neyi nasıl anlattığı üzerine değildir. Önceden tayin edilmiş bir kitle, hangi kitabın tüketimine hazırsa, yayıncı ona göre hareket edecektir. Muhteşem Yüzyıl TV dizisinde Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu Mustafa'yı boğdurması, yayıncının karşısına hazır bir müşteri kitlesi çıkarır ve Şehzade Mustafa'nın trajedisini ören yarı kurgu yarı gerçek kitaplar ardı ardına yayımlanır.

Türkiye'de yayıncılığın değişimi üzerine Ömer Türkeş'in "Küreselleşme Sürecinde Türk Romanın Sosyolojik Analizi" başlıklı gözden uzak tutulması gereken bir makalesi var.² Türkeş bu makalede 1980'lerin Özallı yıllarında serbest piyasa ekonomisi ile birlikte büyük ideallere sahip yayıncılığın ve roman dünyasının çöküşü üzerinde durur. Teknik bakımdan güçlenen yayıncılığın ters orantılı bir biçimde içerikte kendisini kaybettiğini ifade eder. 1980'lerden sonra kaleme alınan romanlarda zihinsel dönüşümün ötesinde insanların "ırksal" taraflarının da değiştiğini işaretleyen Türkeş, karakterlerin ortak paydasının kusursuzluk olduğunu söyler. Herkes güzel, herkes yakışıklı, herkes ideal fiziktedir... Böyle bir ortamda, yayınevlerinin büyük yazar avına kapılmaları ve paranın iktidarını kullanarak bazı yazarların telifini, bazı yazarların kendilerini yayın saflarına katmaları ahlak tartışmaları bir yana tabii bir sonuçtur. Bugün, nitelikli yayıncılığı esas alan yayınevlerinde "palazlanan" yazarların sermaye sahibi yayınevleri tarafından transfer edilmeleri adaletsizlikle mamul bir yayın ortamını gün geçtikçe büyütmektedir.

Escarpit'in sınıflandırmasına devam edelim:

Seçmenin iki önemli sorusundan bahseder Escarpit: Satılabilir bir kitap mı? İyi bir kitap mı?³ Bizim burada vereceğimiz örnekler iki soruya karşılık geldiğinden biz üçüncü soruyu ekleyebiliriz: Hem iyi hem satılabilir bir kitap mı? Bu kitapları bulmak mümkün mü? Bir yayıncı için ideal olanın "izlenecek" bir yazar bulmak olduğunu söyleyen Escarpit, yayıncının okuyucuda yeni alışkanlıklar kazandırmak gibi bir işlevi olduğunu da ifade eder ki bu Türkiye için çok sık karşılaştığımız bir hadisedir. Gündemin gün gün değiştiği, siyasetin sürekli yeni malzemelerle yayıncıların elini rahatlattığı bir ülkede yayıncının okura yeni alışkanlıklar kazandırmak için büyük çabalar sarfetmesine gerek yoktur.

İdeolojik yayıncılığın kırılması ile Robert Escarpit'in söz açtığı, Aldoux Huxley'in kültür ortamı-aile ilişkisi kuramı arasında bir bağ söz konusudur. Bu kurama göre, bir okurun, kültür halkasını genişlettikçe sanatçılarla kurduğu ilişkinin sağlığı da o derece kuvvetli olacaktır. Yeterli okumaları yapmamış birinin yani "yabancı"nın kendisini bu çevre içerisinde rahat hissetmesi mümkün değildir. Escarpit, böyle bir okur için "O aileden değildir, diğer bir deyişle, kültürü yoktur." der.⁴ Bunu, yayıncı-okur ilişkisine uyguladığımızda da yetiştiği kültür ikliminin değerleriyle kuşanmış bir okurun, kapitalist işleyişin bir gerekliliği olarak her sınıftan ve her düşünceden yazarı yayın çizgisine katmış bir yayıneviyle akrabalık kurması, buna aile diyelim, mümkün değildir. Kültür, okuma serüveninin başlangıcından bu yana sizi var eden okumalarla doyumlanarak kazanamıyor. Birazdan yayınevleri arasında vereceğimiz örneklerde de görüleceği üzere, özellikle genç okurların, yayıncının "genel çizgisine" bakarak o yayıncının bütün kitaplarını eşdeğer görmesi kuvvetle muhtemeldir. İlişkinin daha ileri boyutlara taşınmasının ardından "aile"ye kendisini kabul ettirecek bir kültürden yoksunluk meydana çıkar...

Acemi okurların, yayınevlerinin adından, yola çıkış hikâyelerinden, kitaplarının ekseriyetinden hareketle kolay hüküm sahibi oldukları da görülür. Söz konusu yayınevinden çıkan bütün kitapları aynı ideal ve mantık üzere kaleme alındığı tuzağına düşen bir okur Escarpit'in romantik mitleştirme dediği⁵ tehlikeye kendisini kaptırmış demektir. Romantik mitleştirme, bazen hiçbir kitabını okumadığınız bir yazarı dilinizden düşürmemeniz demektir. Türk okurunda bunun çokça örneği var... *Tutunamayanlar*'la Oğuz Atay, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile Tanpınar, her çıkan romanından sonra Orhan Pamuk Türkiye'nin romantik mitleştirmeye açık yazarlarından. Bunu daha da

² Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri (Edit. Köksal Alver) içinde, s. 263-287, Hece Yayınları, Ankara, 2012. KİTAP 468 SAYFA

³ Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, s. 66, Çev. Hüseyin Portakal, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

⁴ Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, s. 101, Çev. Hüseyin Portakal, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.

⁵ Escarpit, s. 108.

daraltabiliriz. Neredeyse yerel ölçekli yazan bazı yazarlar, mensup oldukları yayınevini kimliği dolayısıyla kolaylıkla, İslamcı, sosyalist, komünist, milliyetçi ilan edilebilmektedirler.

Edebiyat sosyolojisinin yazar, eser, yayım bileşenlerinden dördüncüsü okuyucudur.⁶ Okuyucu, edebiyat sosyolojisinin ilgisine en çok bir kitaba hangi gerekçeleri göstererek yöneldiğini tespit ederek girer. Biz, kitaba yönelmeyi daha da genişleterek hangi yayınevine neden yönelir sorusunun peşinde olacağız. Elbette, okur ve yayıncı arasında çok katlı bir ilişki var. Yayınevini hangi şehirde olduğu, kitaplarının ne derece dağıtılabildiği, kâğıt kalitesinden kullandığı karakterlere, kitaplarının boyutlarına, iyi çevirmenlerle çalışmasına ya da kitapları sadeleştirerek, eksilterek çevirmesine kadar pek çok sebepten bir okur yayınevi tercih edebilir. Ancak burada önemli olan ideolojik birlikteliği önceleyen bir okurun yayınevi markasından dolayı yazara mesafe koyması ya da anlamsızca sahiplenmesidir.

Marcel Proust, *Okuma Üzerine* adlı denemesinde okuma işlevinin çocukluk okumalarının ardında saklı olduğunu söyler.⁷ Kendi çocukluğunda, romantik bir tabiat havasında "bir başka yazarın asla benzer bir şey yazmış olduğunu hayal edemediği bir kitaptan bahseder. Proust'un durduğu yerle Türk okurundaki ideolojik algılamaya elbette çok farklıdır ancak okuma terbiyesinin çocukluk yıllarının temeli olduğunu bize hatırlatır. Kültürle ortalamının üzerinde ilgilenildiği evlerde çocukların karşılaştığı kitap kapakları, daha sonra ilkokulda tanışılan kültürel muhit, ilköğretmen gelecekteki okuma istikametini tayin edici güce sahiptir. Bizde, okuma başlangıcı kulağa fısıldanan ismin çağrışımlarıyla akrandır... Proust, bireyler arasındaki dostluğu "hava cıva" diye niteledikten sonra okumanın [asıl] dostluk biçimi olduğunu söyler.⁸ Ancak kitabı, evlerimizin holünde (hol artık onu eve aldığımızı göstermesi bakımından dikkat çekici bir mekân parçasıdır) selamladığımızı ifade ederken, bunu yakınlık duygusu, hayranlık, hatta varoluş biçimi diye tanımlarken öteki ile zihinsel akrabalığın kolay kurulamayan bizim gibi toplumlarda okumayı nasıl dost edineceğimiz üzerinde durmaz.

Northrop Frye'in okur tercihleri üzerine bir tespiti var: "Ne zaman bir şey okusak, ilgimizin iki yönde birden işlediğini görürüz. Bunlardan dış doğrultulu, merkezkaç nitelikli olan birincisi ile okumamızın dışına çıkarız hep, bireysel yapıtlardan onların anlamlarına, ya da gerçekte belleğimizdeki uzlaşımlarla ilişkilerine döneriz. İkinci yön ise iç doğrultulu, merkezci niteliklidir. Bununla da sözcüklerden, oluşturdukları daha geniş sözlük örgülerin anlamını geliştirmeye çalışırız."⁹ Bu tespitin yani okuma ilgisinin iki yönünden birincisi doğrudan bizim tartışmamızla ilgili. İdeolojik okuma, tıpkı ideolojilerin kendisi gibi dışarıdan gelen bir eylemdir. Eserin anlamları ve hafızamızda kodlanan birtakım ahlakî, kültürel, siyasî çağrışımlar bizi okuma eyleminde yönlendime iktidarına sahiptir. Akşit Göktürk de, hephepine bizim durduğumuz yerdeki okuma dürtüsünden bahsetmeye de şunları söyler: "Her sanat yapıtı, bir toplumsal tarihsel bağlamın sorunlarına sanatçının bir yanıtı olarak da görülebilir. Bu açıdan görüldüğü an sanat yapıtının kavranışı metindışı bir geçmiş, gelecek, şimdi ilişkisinin de gözönünde tutulmasını gerektirir."¹⁰ Burada, bir kitaba yönelme eylemi çoktan bitmiştir. Okuyucu artık elinde kitabıyla geçmişe bir yolculuğa çıkma ihtimali içerisinde. Bizim söylediğimiz ise, Türkiye'de okur henüz kitaba yönelmeden onu, yayıncısıyla sorgulamaya tutabilmekte, Göktürk'ün ifadesiyle yöneleceği yayınevini "tarihsel bağlamın sorunlarına sanatçının [yayıncının] bir cevabı olarak" görmektedir. Bu görme noktasında okuyucunun ideolojik aygıtları devreye girerek geçmişe, şimdiye ve geleceğe dair bir siyaset, ahlak, ideoloji muhasebesine girişmektedir.

1970'lerde yayıncılığın durumunu takip edebileceğimiz bazı "resmî" yayınlar bulunmaktadır. 1975 tarihli II. Türk Yayın Kongresi kitabında basılan "Faydalı ve Zararlı Yayınlar" yazısı, daha

⁶ Nurettin Şazi Kösemihal, *Edebiyat Sosyolojisine Giriş*, s. 33, (Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, S. 19-20 Ayrı Baskı), İstanbul, 1967. 36 SAYFA

⁷ Marcel Proust, *Okuma Üzerine*, s. 31, (Çev. Işık Ergüden), Notos Kitap, İstanbul, 2009. 71 SAYFA

⁸ *Okuma Üzerine*, s. 48.

⁹ Anatomy of Criticism. Aktaran: Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, s. 164, Çağdaş Yayınları, İstanbul, Mart 1979. KİTAP 198 S.

¹⁰ *Okuma Uğraşı*, s. 166.

başlığında itibaren günün yayıncılığının konumunu tayin etme amacı taşımaktadır.¹¹ Yazıda "çıkarıcı yayınlar"dan, yayıncılığın gerilemesinden, yararlı kitapların tespitinden faydalı kitapların nasıl destekleneceğine kadar pek çok husus dillendirilmiştir. Bildirimizi ilgilendirmesinden dolayı "İyi yayıncılık geriliyor" çıkışına daha yakından bakabiliriz. Yazar, eski tarihlerde Babîali kitapçıların branşlara ayrıldıklarını, bunlardan Eşref Edip'in İslam kütüphanesi, Cihan'ın hukuk kitapları çıkardığını söyler. "Şimdi kitapçılar en çok ne satılıyorsa ona koşuyor, kucak açıyorlar. Seks kitabı yanında Kuran-ı Kerim basıyor veya satıyorlar." diyerek sözlerine devam etmektedir. Bunun uzantısı ise her ramazan ayında birtakım gazetelerin magazine tevbe edip, ramazan sayfaları hazırlamaları olmuştur. Aynı yazıda fikir-sanat ve kültür dergilerinin nitelikli olanlarının sağ/sol ayrımına gitmeden yayın yaptıkları bunun da bu dergilerin "Bu ne sağ, ne sol, rengi belli değil" diye iade edilmelerine sebep olduğu vurgulanmaktadır.¹² 1970'lerin ortasında birtakım değişiklikler söz konusu olsa da okurun hâlâ yayından bir kimlik beklediği görülmektedir. Yazar "kültür seviyesinin hangi düzeyde olduğunu" göstermeye çalışmak için bu örneği verse de okur, 1980'lerden önce ideolojik bakışı terketmiş değildir.

Genel hatlarıyla, okuyucunun kimliği ve bir dış tesir olarak ideolojinin okura yön vermesi üzerinde durduktan sonra Türkiye'de yayıncılık faaliyetlerinin ideolojik bakışla olan ilişkisini örneklendirebiliriz.

Türk sinema yönetmenlerinin büyük bir kısmının edebiyat metinleriyle ve yazarlarla sıkı ilişkiler kurduğu bilinmektedir. Onlarca sinema filmi edebiyat uyarlamasıyla beyaz perdede belirmiştir. Bu isimlerin en önemlilerinden biri kuşkusuz Halit Refiğ'dir. Halit Refiğ, edebiyatın sinemaya taşınmasında gösterdiği çabaların yanısıra yerli bir sinema fikri üzerine düşünce üretmiş, bu düşüncelerinin bir kısmını *Ulusal Sinema Kavgası* adını verdiği kitabında da toplamıştır. Bildirimizin ilgi sahasına giren olaylardan biri de bu kitabın yayımlanma serüvenidir. Entelektüel ortamlarda Halit Refiğ'in "solcu" olduğu bilinmektedir. *Ulusal Sinema Kavgası* ise Müslüman düşünceyi entelektüel kimliğinin en tepesine yerleştiren bir ismin yayınevinden, Hareket Yayınları'ndan çıkmıştır. Bugün, Dergâh Yayınları'nı sürdüren isimler Nurettin Topçu'nun hayata geçirdiği "hareket düşüncesi"nin koruyucularıdır. *Ulusal Sinema Kavgası*'nın Müslümanlarca idare edilen bir yayınevinden okura ulaşması (bugün de bu kitap Dergâh Yayınları'nca basılmaktadır) Halit Refiğ'in bir anda solculuktan faşizme geçtiği suçlamasına sebep olmuştur. Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası*'nın yayımlanma hikâyesini *Sinemada Ulusal Tavır* kitabında anlatır.¹³ Dergâh Yayınları'nın kurucusu Ezel Erverdi, Halit Refiğ'e, Halit Refiğ'in bir süredir yayımlanan yazılarını bir kitapta toplamak istedikleri, kitabı da Hareket Yayınları'ndan çıkarmayı düşündükleri teklifiyle gelir. Teklifi "memnuniyetle" kabul eden Halit Refiğ, Ezel Erverdi'den "Yalnız size hatırlatayım, bizim sağcı olduğumuzu söylerler" diye başlayan endişe dolu sözleri de duyar. Halit Refiğ buna karşılık, kendisine de solcu dendiğini hatırlatarak, düşüncelerini olduğu gibi basacak bir yayınevi olduktan sonra karşılarındaki insanların neye, nasıl aidiyet duyduklarıyla ilgilenmeyeceğini söyler. Söyler ancak, Hareket'in başında Nurettin Topçu gibi düşüncelerinde İslam ve sosyalizmi bir araya getirdiği iddia edilen bir isim vardır. Halit Refiğ, Topçu'nun fikir dünyamızdaki "değerli" yerini teslim eder. Halit Refiğ, ülkenin ve dünyanın sorunlarına bakarken büsbütün aynı fikirleri paylaşmasalar da birbirlerine daima saygıyla, anlayışla yaklaştıklarını dile getirir. Saygı ile yürütülen bir arkadaşlığın son zamanlara kadar bir anlaşmazlığa yol vermediğini de belirtir.

Ulusal Sinema Kavgası'nın Hareket Yayınları'ndan çıkmasından sonra Halit Refiğ'in yayınevini adından, "keskin ulusalcı görüşlerinden" dolayı faşist olarak "damgalan"dığı görülür. Halit Refiğ, faşizmin anlamını iyi bildiğini söyleyerek bu suçlamadan hiç gocunmadığını da sözlerine ekler. Zira, Katolik kilisesinin olmadığı yerde faşizm de olmayacaktır... Kitabın yayımlandığı tarihte "Batıcıların kendilerini solcu sayanları" hem Halit Refiğ'i hem de Metin Erksan'ı faşistlikle suçlamışlardır. Yayıncılık tarihimizde *Ulusal Sinema Kavgası*, ortak ideolojik fikirlerin aynı yayınevlerinde

¹¹ Avni Altın, II. Türk Yayın Kongresi, "Faydalı ve Zararlı Yayınlar", s. 88, KTB Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Hzl. İzzet Özgüç, 1987. 279 SAYFA

¹² Avni Altın, s. 95.

¹³ *Sinemada Ulusal Tavır Halit Refiğ Kitabı*, Söyleşi: Şengül Kılıç Hristidis, s. 203-205, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Nisan 2007. 408 SAYFA.

toplandığı gerçeğini sonlandıran bir kitap olmuştur. Farklı dünya görüşlerine mensup yazar ve yayınevlerinin kurdukları ilişki 1990'lardan itibaren İslamcılıkla, solculukla, dönemlikle vs. suçlamalarla yazarlara ve yayıncılara yapılan yakıştırmalara son verdiği görülür.

İdeolojik düşünce ve yayınevi-okur ilişkisinin yakın tarihimizde en dikkate değer tartışmaları Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitaplarının Yapı Kredi Yayınları ve Dergâh Yayınları tarafından aynı anda basılması ile olmuştur. Tanpınar, YKY'de basılmaya başladığında onu ilk defa okuyan bir okuyucu grubu ile karşılaştığımız bir gerçektir. Aynı şekilde Tanpınar, sadece Dergâh Yayınları tarafından basılmaya başladığında YKY'deki okuyucularını kaybetmesi de ilginç bir vakıa olarak yayın tarihimize geçmiştir. Tanpınar'ın YKY ve Dergâh Yayınları arasındaki durumunu sosyolojik bir mesele olarak tartışan isimlerin başında Besim Dellaloğlu gelmektedir. Dellaloğlu, *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi* isimli eserinin "Kimlikten Kişiliğe: Dergâh mı YKY mi?" bölümü başlıklı kısmında Tanpınar'ın okur karşısındaki konumunu değerlendirmeye almıştır.¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Dergâh Yayınları'ndaki yayımlanma tarihi 1970'lerin ortasına rastlamaktadır. Bir dönem YKY de Tanpınar'ın eserlerini yayımlamaya başlamıştır. Romanlarının ve denemelerinin yanında Tanpınar'ın daha önce yayımlanmamış yazılarını da bir araya getirerek Tanpınar'ın "tek" yayıncısı olmayı hedeflemiştir. Dellaloğlu, bir dönem, bir Tanpınar kitabının iki yayınevinden de baskılarının raflarda olduğunu hatırlatarak YKY ve Dergâh Yayınları'nın okuyucu kitlelerinin "modern" ve "muhafazakar" (Bu ayrım Dellaloğlu'na ait değildir. Kitabında da tırnak içerisinde bu kavramlar kullanılmaktadır) bilindiğini hatırlatır, bu kitlelerin aynı ülkede farklı hayatlar yaşadıklarını vurgular. Türkiye'nin sosyolojisinde zihniyet hatlarının çok derin kazıldığını ifade eden Dellaloğlu iki okuyucu kitlesinin aynı Tanpınar metnine kitabın kapağındaki yayınevi etiketinden dolayı bambaşka anlamlar yükleyebildiğini yazar.

1999'da Tanpınar şiirlerinin YKY'de basılması, 2007'de *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*'nın yayımlanmasının çok öncesinde Tanpınar yıkımını haber vermiştir.¹⁵ Dellaloğlu, yerinde bir tespitle zihinlerdeki Tanpınar idealinin onu yayımlayan yayınevinin ideolojisi ve okuyucularının tavırlarından meydana geldiğini söylemektedir. Tanpınar, klasiği bir değer olarak algılayan, gelenekçi denebilecek bir sanatkârdır. Romanlarında musikimizden, zamanın kesintiye uğratılarak gelenekten koparılmamızdan, batının kültürünü Müslüman bir topluma giydirmeye çalışanların sakat doğumlara sebebiyet verdiğinden bahseder, bundan dolayı Osmanlıcı, muhafazakar, hatta İslam'ı referans alan biri biçiminde telakki edilir. Tanpınar'ı içten okumaya tabi tutanlar, "günlükler" yayımlanmadan bunun bilincindeydiler. Ortalama okura Tanpınar'ın "gerçek" kimliğini göstermek için günlüklerin yayımlanmasını beklemek gerekecektir. Bu, sadece Tanpınar için değil Türkiye'de sanatın ve düşüncenin hangi sahasında ürün veriyor olursanız olun kurumsal aidiyetinizin olduğu yerle, sizi destekleyen kitlenin ideolojisi bir anda kimliğiniz olmaktadır. Yahya Kemal, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet, Kemal Tahir, Peyami Safa, Asaf Hâlet Çelebi Cumhuriyet sonrası edebiyat tarihimizin kimlikleriyle, ideolojileriyle, aykırı sanat görüşleriyle ortaya çıkan, takipçisi olan kitlelerinin dokunulmaz hükümleriyle müdahale edebildikleri, kendi sultalarına alabildikleri dikkat çekici isimlerdir.

1990'larda Tanpınar'ın okur kitlesinde meydana gelen değişimi "Tanpınar Rönesans'ı" olarak tarif eden Besim Dellaloğlu, bu Rönesans'ın oluşmasında YKY-Dergâh ikiliğinin önemli bir payı olduğunu vurgular. Bir metnin anlamınının, kendisinden ziyade yayıncısının ideolojik duruşuyla tartışılmasını pek tabii sakıncalı gören Dellaloğlu, burada katılmadığımız bir hususa gönderme yapmaktadır. Bazı insanların kitap tercih ederken kitabın yazarını, içindekileri vs. görmezden gelerek sadece yayıncısının temsil ettiği zihniyeti göz önüne getirerek kitaba yöneldiğini söyler. Bunun Türkiye'nin hiç modern olmadığı anlamına geldiğini yazar. Böyle bir yönelmenin cemaatleşme anlamına geldiğini, hatta kişiliksizliğe yol açtığını ifade eder. Bir okurun, yayıncının kimliğini göz ardı ederek kitaba yönelmesi her şeyden önce entelektüel bir zihin genişlemesinin olması için bir ihtiyaçtır. Ancak, her kitabın her yayınevinde, her yayıncının elinde dolaşması kişiliksizliğin başka bir doğurucusudur. Sahip olduğunuz kişilik, düşünce dünyası sizi, sizden olmayan bir mevziye

¹⁴ Besim Dellaloğlu, *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, s. 27-40, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012. 217 SAYFA

¹⁵ Dellaloğlu, age., s. 29.

çektğinde tahrip etme kolaylığını da elinde tutar. Genç bir okur gözünden meseleye baktığımızda bu daha net anlaşılacaktır. Ayşe Hür'ün kitaplarının Profil Yayınları'ndan basılıyor olması bizim modernleştiğimiz anlamına gelecekse, modernlik kabul edilebilir bir hâl olamaz.

Dellaoğlu, Tanpınar'ın sağ ve solda daha yaygın okunmasının bizi birtakım tartışmalardan azade edeceği tespiti de tartışmalıdır. Bütün iyiniyetine rağmen tartışmalıdır. "Sol Tanpınar okusaydı daha geniş ufuklu bir sol olurdu. Modernleşmeciler Tanpınar okusaydı başörtüsüne daha anlayışlı yaklaşabilirlerdi. Bu kesimlerin Tanpınar okuması, onları önyargılarından, koşullanmalarından biraz olsa özgürleştirebilir." Bu sözler zihniyet hattının derin olmadığı toplumlarda pekâlâ mümkün olabilirdi. Ancak, biz biliyoruz ki derslerinde Tanpınar'sız bir gün geçirmeyen akademi, 28 Şubat'tan aldığı destekle üniversitelerde başörtüsü yasağını perçinlemeye çalışmıştır.

Peyami Safa, yıllardır Ötüken Neşriyat tarafından basılmaktadır. Bazı kitapları Alkım Yayınları'na geçmiştir. Özellikle, okullarda okutulan ve pratik müşteri bulunabilecek eserleri Alkım etiketiyle çıkmaktadır. Yakın zamanda, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanı popüler bir TV dizisine uyarlanmıştır. Ancak, yapımcı eserin telif hakkını Ötüken Neşriyat'tan değil de Alkım Yayınları'ndan almayı tercih etmiştir. *Fatih-Harbiye*'nin TV dizisi olabilmesi için bu transferin gerçekleşmesi bekleniyor gibidir. Türkçü bir çizgide yayın yapan Ötüken Neşriyat'tan alınan bir Peyami Safa romanının fikrî arka planı bir yana muhtevası dahi değiştirilmesi ihtimal dışıdır. *Fatih-Harbiye*'nin Alkım'dan çıkması ilkokuldan üniversiteye kadar anti-Ötüken düşüncesine sahip öğretmenleri, akademisyenleri de rahatlatmış olmalıdır.

Ötüken Neşriyat'ın pratik müşteri bulunan kitaplarına Peyami Safa'dan önce Tarık Buğra'dan örnek verilebilir. Buğra'nın birkaç romanının İletişim Yayınları tarafından basılması söz konusudur. Her zaman para edecek *Küçük Ağa* romanı İletişim etiketiyle yayımlanırken diğer Tarık Buğra romanları Ötüken Neşriyat'tadır. Üniversitelerde Cumhuriyet romanında okutulan *Küçük Ağa*, liselerde de öğretmenlerin "itibar" ettiği romanlardandır. Yukarıda *Fatih-Harbiye* için ifade ettiğimiz gibi İletişim etiketli bir *Küçük Ağa*, her kesimden öğrencileri ve velileri memnun etmektedir...

Daha önce Pınar Yayınları tarafından ve Ötüken Neşriyat'tan basılan Cemil Meriç, "dinci, İslamcı" bir yazar olarak telakki edilmektedir. Yine İletişim Yayınları'nın Cemil Meriç kitaplarının telifini Ötüken Neşriyat'tan almasıyla erken Tanpınar vakası yaşanmıştır. Cemil Meriç, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşünce dünyamızdaki bir muadili olarak birtakım okurlarca "gerçek" yerini bulmuştur. Bir farkla... Cemil Meriç bugün Ötüken Neşriyat üzerinden muhafazakar, yerli, milliyetçi, Müslüman kesimlerce okunarak, İletişim etiketi gözdardı edilebilmektedir. Cemil Meriç bu trajik hikâyeyi *Jurnal*'inde anlatır. Kitaplarını gönderdiği arkadaşlarının yorumu oldukça keskindir: "Ötüken'in bastığı kitap okunmaz..."¹⁶

Ötüken Neşriyat'tan giden yazarlar olduğu gibi buraya gelen kalemler de olmuştur. Cengiz Aytmatov ve Cengiz Dağcı'nın kitapları uzun yıllar Cem Yayınevi tarafından basılmıştır. Okur nezdinde bu iki isim o yıllarda sol edebiyatın birer temsilcisi olarak kabul edilirlerken Ötüken adıyla yayımlanmaya başladıklarında "milliyetçi" olmuşlardır.

Türkiye'de ideolojik yayıncılığın tamamen tasfiye edildiği ilk kurumlardan biri TİMAŞ Yayınları'dır. "Yayıncılık anlayışında, siyasi tarafgirlik - temel inançlara karşıtlık - hakaret ve genel ahlak yapılarına aykırılık içeren metinler haricinde, söyleyecek sözü olan herkese kapısını açık tutan bir pozisyon alan Timaş Yayınları, ülkemizin önde gelen gazeteci, akademisyen ve aydınlarının bulunduğu bir kültür platformu oluşturmaya gayret etmiştir." diyen TİMAŞ'ın 1982'de kurulduğunu, ilk kitaplarının tamamen Müslüman yazarlarca kaleme alınan, İslam referanslı kitaplar olduğunu hatırlatmak gerekir. Hâlen, okur nazarında sağ-muhafazakar yayıncı olarak bilinen TİMAŞ, böyle bilinmesine rağmen kapitalist işleyişin bir gerekliliği olarak kendi çarkını çevirebilecek her türlü yayını listesine alabilmektedir. Editör kadrosundan yazarlarının pek çoğuna kadar kuruluş amacından uzakta olduğu görülen TİMAŞ'ın ideolojik bir yayıncılığı bugün için reddettiği kolaylıkla görülebilmektedir. İdeolojinin her türlü yayını programında bulunabilmektedir. Türkiye'nin bıçak

¹⁶ Cem Sökmen, "Yayınevleri İdeolojinin Duvarını Yıktı", (Muhabir: Gülizar Baki), *Zaman Gazetesi*, 6 Ocak 2013 Pazar.

sırtı meselelerinde resmî ideolojinin yanında ya da karşısında durabilen kitaplar ve yazarlarla geniş bir yelpazede yayıncılık yapabilmektedir. Çok satanlarının yine yola çıkışlarındaki zihniyete sahip yazarlarının kitapları olması ne okurun umurundadır ne de yayıncılarının... Bunun kitap eklerindeki uzantısı *Kitap Zamanı*'dır...

İdeolojik yayıncılık bahsinde son olarak dünya klasiklerinin İslamcı yayınevleri elinde bir hidayet romanına çevrilmesi üzerinde durabiliriz. Farklı yayınevlerince çevrilen dünya klasiklerine isimleri Hristiyan, düşünceleri ve sözleri İslam olan karakterli romanların ardından, Behçet Necatigil çevirisiyle klasikler basan bir TİMAŞ Yayınları'na geçildiğini görüyoruz. Zaman içerisinde klasiklere karşı doğru bir bakış geliştirebilen okurun tercihleri hidayet romanlarına benzetilen klasik roman çevirilerini redderek, klasik çevirilerinin özgünleşmesini sağlayabilmiştir.

Sonuç

İdeolojik yayıncılığın kırılması Türkiye'de yayıncılığın daha sağlıklı ilerlediği anlamına gelmemektedir. Çok seslilik, çoğulculuk, farklı fikirlerin bir arada yaşaması teorikte daha insanî olmasına rağmen, ortada bir Türk toplum karakteri durmaktadır. İdeolojik yayıncılığın ortadan kaldırılmasını talep edenler, bir arada var olma kültürünü Türkiye'de yerleştirmek amacı taşımamaktadırlar. Esas olan, endüstriyel bir meta olarak kitabın ya da yazarın yayınevlerinin çarkını ne derece çevirebileceği ile ilgilidir. O sebepten, bir yazar çoğu zaman para kazandıracak birkaç kitabıyla transfer edilebilmektedir.

KAYNAKLAR:

- A. Ömer Türkeş, Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri, "Küreselleşme Sürecinde Türk Romanının Sosyolojik Analizi" (Edit. Köksal Alver), 468 s., Hece Yayınları, Ankara, 2012.
- Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, 198 s., Çağdaş Yayınları, İstanbul, Mart 1979.
- Avni Altın, *II. Türk Yayın Kongresi*, "Faydalı ve Zararlı Yayınlar", 279 s., KTB Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Hzl. İzzet Özgüç, 1987.,
- Besim Dellaloğlu, *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, 217 s., Kapı Yayınları, İstanbul, 2012. 217 SAYFA
- Cem Sökmen, "Yayınevleri İdeolojinin Duvarını Yıktı", Muhabir: Gülizar Baki, *Zaman Gazetesi*, 6 Ocak 2013 Pazar.
- Marcel Proust, *Okuma Üzerine*, 71 s., (Çev. Işık Ergüden), Notos Kitap, İstanbul, 2009.
- Nurettin Şazi Kösemihal, *Edebiyat Sosyolojisine Giriş*, 36 s., (Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Dergisi, S. 19-20 Ayrı Baskı), İstanbul, 1967.
- Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*, 128 s., (Çev. Hüseyin Portakal), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992.
- Şengül Kılıç Hristidis (Söyleşi), *Sinemada Ulusal Tavrı Halit Refiğ Kitabı*, 408 s., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Nisan 2007.

BAŞLANGICINDAN CUMHURİYET'E ROMANIMIZDA “YANLIŞ BATILILAŞAN TİP”İN KILIK KIYAFETİ ÜZERİNDE BAZI DİKKATLER

Dr. Murat TAN*

ÖZET

Toplumların hayatı kaçınılmaz bir şekilde değişime uğrar. Edebiyat ise bunun adeta aynasıdır, yansıma alanıdır. Türk tarihinde de bu değişimin izlerini sürdüğümüzde hep ilerlemeye ve çağdaşlaşmaya doğru bir istikamet görürüz. 19. Yüzyıla geldiğimizde ise istikamet aynı gaye ile Batı'ya doğrudur. Ancak bu çağdaşlaşma hamleleri gerçekleşirken toplum hayatında aksayan yönler de kaçınılmaz bir şekilde vuku bulur. Edebiyatçılarımızın gözünden kaçmayan bu mesele Türk romanında ciddi bir husus olarak karşımıza çıkar.

Romancılarımızın gözünden insanların Batılılaşmayı yanlış anlamasına dair mesajlarını sosyal değişimin önemli bir göstergesi olan kılık kıyafet üzerinden ortaya koymaya çalıştık.

Türk edebiyatının ilk romanlarından olan Felâton Bey ile Râkım Efendi'den başlayıp daha sonraları yazılan Araba Sevdası, Şipsevdi ve Kıralık Konak romanları başta olmak üzere başka birçok romanımızda “yanlış Batılılaşan tip”ler başarılı bir şekilde anlatılmıştır. Bu tiplerin yaşamında değişimin önemli bir göstergesi de onların giyimleridir. Tiplerin kılık kıyafet konusunda takındıkları tavırlar ve yaptıkları tercihlerin romanlarımızda nasıl işlendiği detaylı bir şekilde ortaya konulmuş ve “değişim” kavramının toplumsal hayatın merkezi olan bireydeki (romancılarımıza göre yanlış) tezahürü kronolojik olarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, Batılılaşma, kılık kıyafet, toplumsal değişim, yanlış Batılılaşan tip.

SOME ATTENTIONS ON ATTIRE OF WRONG WESTERNISED TYPE AT OUR NOVEL THAT FROM BEGINING TILL REPUBLIC

ABSTRACT

The life of society inevitably changes. Literature is mirror of this chancing and reflection area as the phrase goes. When we follow the traces of this change in the Turkish history, we always find the right direction to progress and modernization. When we arrived at the 19th century, the aim is to the West direction with the same goal. However, as these modernization efforts are taking place in public life, some shortcomings inevitably occurs. This matter that do not escape the attention of letters, appears as a serious issue in Turkish literature.

In our article, we will try to demonstrate from eyes of our novelist, the messages about the misunderstanding Westernization by people's dress which are an important indicator of social change.

Wrong Westernized types are described successfully in our novels from starting with one of the first Turkish literature novels of Felatun Bey ile Rakım Efendi to later written novels of Araba Sevdası, Şipsevdi and Kıralık Konak (and there are more than these novels). An important indicator of the change in the life of this type is their clothing. The attitude and choices of the types about dress will be revealed in detail and (according to our novelist, false) appearance of “change” that occur in social life will be dealt with chronologically.

Keywords: Turkish novel, Westernisation, attire, social change, wrong Westernized type.

Giriş

19. Yüzyılın ortalarından itibaren bizde yanlış Batılılaşan bir insan tipi ortaya çıkar. Daha sonraları edebiyatta da yansımaları bulacak bu tipin tezahürü birdenbire olmaz. Onun ortaya çıkmasında Osmanlı Devleti'nin takip ettiği modernleşme veya Batılılaşma macerasının çok büyük

* Marmara Üniversitesi

bir rolü vardır. Bu tipi daha iyi anlayabilmek ve onun genelde şekle özelde de kılık kıyafete niçin takılıp kaldığını sağlıklı değerlendirebilmek için Osmanlı Devleti'nin kendini yenileme/düzeltilme çabalarının başlangıcından itibaren izlediği gelişim/değişim çizgisini ve onun ruhunu kısaca hatırlamak gerekir.¹

Osmanlı Devleti'nin 1699 yılında Karlofça Antlaşması'yla Batılı devletler karşısında yaşadığı ilk sarsıntı, daha sonra 1718 yılında (yaşanan hezimet sonrasında) Pasarofça Antlaşması'yla tekrara uğrayınca Osmanlı yönetimi için vahametini kavrar. Bu bağlamda Padişah III. Ahmet tarihte 1718-1730 yılları arasında Lale Devri olarak isimlendirilen dönemde bir dizi tedbirlere başvurur. Bunlardan akla ilk gelenler; matbaanın kurulması, kâğıt fabrikasının açılması, ilk defa Batı'ya elçi gönderilmesidir. Bu devirde Batı'ya giden sefirlerden olan Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin seyahat izlenimlerini kayda geçirdiği *Sefâretnâme-i Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi* isimli eseri hem bir ilk olması hem de içeriği bakımından büyük öneme sahiptir. Mehmet Çelebi, *Fransa Sefâretnâmesi* olarak da bilinen bu eserinde, seyahat boyunca gördüklerini düzenli bir şekilde kayda geçirir.

“Gerek üslubu gerekse ifade kabiliyeti sayesinde şu söylenebilir ki bakmasını, görmesini ve göstermesini bilen bir kişi olarak devrin Fransa'sını tüm yönleriyle ayrıntılı olarak anlatmıştır. Fransa'da gördüğü yerleri tasvir edip bazı olayları naklederken iyi bir gazeteci kadar dikkatli olduğu anlaşılmaktadır.”²

Ancak bu başarısına rağmen Mehmet Çelebi'de daha sonra da Batı'yı anlamada tesirinden kurtulamadığımız zahirî yaklaşım hâkimdir. Öte yandan, daha aslî ve mühim bir girişim olarak matbaa ile girilen ilmî ve kültürel hamlelerin zenginleştirilerek devam ettirilmesinin reformlarda tecrübe edilen biçiminden daha faydalı neticeler doğuracağı muhakkaktı.

Osmanlı Devleti'nde ilkin sivil alanda başlayan yenilik faaliyetleri daha sonraları askerî alanlara kayar ve orada ağırlık kazanır. Üçüncü Selim'in Nizâm-ı Cedîd adıyla yeni bir ordu teşkil etmesi ve İkinci Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı dağıtıp yerine Asâkir-i Mensûre-i Muhammediye'yi kurması bu kapsamdaki en önemli yeniliklerdir. Devrinin bu iki modern ordusunun kıyafetinde de Batı'yı örnek alan bir zihniyet hâkimdir. Nizâm-ı Cedîd için “şubara” adı verilen dar paça ve üstü geniş pantolonlar ile uzun mintanların; Asâkir-i Mensûre-i Muhammediye için ceket, pantolon, fes ve potinlerin Batı'dan esinlenerek kullanıldığı görülür.³ Hatta padişah II Mahmut'un Batılı tarzda kıyafetin toplumda daha da yaygınlaşmasını sağlayan düzenlemeleri kendisi hakkında “Gâvur Padişah” yakıştırmasını da beraberinde getirir.

1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilânıyla birlikte Batılılaşma faaliyetinin resmîleşerek hız kazandığı görülür. Bu devre kadar Osmanlı yönetimi, devletin kötüye gidişini (eğitim ve sanayi alanından ziyade) askerî alanda aldığı tedbirlerle önleyemez. Çok kültürlü, uluslu ve dinli bir yapısı olan imparatorluk, Tanzimat Dönemi'nde tam olarak nasıl bir rota izleyeceğini halen bilememektedir. Bir yandan devletin geri kalmışlığı, ki Tanzimat Fermanı'ndaki gerekçesi İslâm dininin şeriatından uzaklaşmak olarak belirtilir, diğer yandan devletin üst kademesini oluşturan kimselerin gerek yetersizliği gerekse de sathî Batılılaşma düşünceleri değişik toplum kesimleri için tam olarak takip edilecek bir rota tayin edememektedir. Bir tarafta eski anlayış ve onun temsilcisi olan kurumlar diğer tarafta onların yanı başında teşekkül eden yeni anlayış ve kurumları bütün toplum için bir dualite meydana getirir. Yine de bu dönemde Batı'nın örnek alınarak kötü durumdan kurtulacağına olan kanaat diğer kurtuluş reçetelerine göre daha saygındır. Bunun için Batı'ya sefirler ve tahsil görmek üzere öğrenciler gönderilir. Ancak kurtuluş ümidiyle Batı'ya gönderilen bu ilk neslin önünde kendilerine rota tayin edecek bir pusula ve hangi Batı'nın örnek alınması gerektiğini söyleyecek bir

¹ Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma sürecine dair geniş bilgi için bakınız.: Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 37-77.

² Asuman Akay Ahmed, Emre Çay, “XVIII. Yüzyılda Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya Bakışında Kültürlerarası Değerlendirme” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turcic*, Volume 8/10, Ankara 2013, p. 1-16.

³ Tanzimat öncesinden başlayarak Cumhuriyet'teki uygulamalara kadar kıyafet ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Necdet Aysal, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri”, *ÇTTAD*, X/22, Bahar 2011, s. 3-32.

imkân (bunun için ciddi bir uğraş da) yoktur. Zira Batı'nın iş, emek, üretim ve disipline dayanan ilim ve tekniğini öğrenmek ve almaktan çok; bahsedilen eksiklikle bu nesil, Batı'yı daha çok eğlence, moda, giyim-kuşam, sefahat gibi zevke dayalı alanlarda taklit eder. Bu da Batılılaşma maceramızda başından itibaren takip ettiğimiz örnek alma yöntemine tam olarak uymaktadır. Bir toplumun âdeta kabuk değiştirmesi demek olan Batılılaşma gibi mühim bir meselenin başlangıç zamanlarında, yön tayin edici bir kaynak eksikliği konusunda Ahmet Hamdi Tanpınar, “yaklaşmak istediğimiz âlemin mahiyetini anlatan bir el kitabından dahi mahrum”⁴ olduğumuzu söyler. Tanpınar, buna “yenilenme hareketimizin, cemiyet ve kültür meselelerini dikkatle mütalaa eden, hayatın ve insanın değişme istikametlerini münakaşa eden ciddi bir tefekkürden, hatta onun hazırlık devresinden mahrum” oluşumuzu da ekler. Devamında ise “Tanzimat'ın bilhassa fikir cephesi, bu ilk devirde pusulasız ve dümensiz, suların kendi akışıyla bırakılmış bir yolculuğuna ne kadar benzer.”⁵ der.

Tanzimat Dönemi'nden sonra Batılılaşma sürecimiz resmî bir görünüm arz ettiği için hemen her alanda yeni tedbirler alınmaya başlanır. Ancak devletin durumu artık eskisi gibi olmadığı için bu uğraşlar umulan neticeleri vermez. 1876 yılı ve sonrasında yaşanan siyasi hadiseler, sultan değişiklikleri ve askıya alınan kanunuesası, onun geri getirilmesi için otuz üç yıl verilen uğraşlar toplum enerjisini heba eder. 1909 yılında İttihat ve Terakki Fırkası'nın Sultan II. Abdülhamit'i devirerek iktidarı eline almasıyla beklenenin aksine, işler daha da kötüye gider. Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçen on dört yıllık zaman diliminde biraz da kötü ve basiretsiz idareciler yüzünden birçok savaş yaşanır. Ancak devletin, toplumun ve aydın kesimin yüzü her şeye rağmen yine Batı'ya dönüktür. Bu anlayışla da kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde reformlarda Osmanlı Dönemi'nden kalma anlayışı hatırlatan ve kılık kıyafette Batı'yı örnek alan bazı sert uygulamaları görürüz.

Batılılaşma sürecimizin ekseriyetle zahire takılıp kalan genel görünümü hatırlandıktan sonra bu süreçle alakalı bazı hususların değişik yönleriyle 1860'tan sonra yani Türk edebiyatının Tanzimat Dönemi'nden itibaren edebiyata da aksettğini söyleyebiliriz. Tanzimat'ın Birinci Dönem sanatçılarının sanat anlayışlarında toplumsal meseleleri dile getirme gayesi ön plandadır. Biz, Cumhuriyet Dönemi'ne kadar yazılan ve bu toplumsal misyonu devam ettiren romanlarda Batı'yı zahiri manasıyla ele alan ve kendine tatbik eden “yanlış Batılılaşan tip”in kılık kıyafeti üzerinde duracağız ve kılık kıyafetle ilgili realitenin nasıl bir değişime işaret ettiğini değerlendireceğiz. Söz konusu sürede yazılmış olup çizilen çerçeve içinde konumuza veriler sunan belli başlı romanlarımız *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, *Bahtiyarlık*, *Araba Sevdası*, *Şık*, *Metres*, *Mürebbiye*, *Tebessüm-i Elem*, *Tutulmuş Gönüller*, *Şipsevdi*, *Aşk-ı Memnu*, *Raik'in Annesi*, *Seviye Talip* ve *Kiralık Konak*'tır.

Tanzimat Fermanı'nın ilânından sonra devletin müsaadesiyle şahsî teşebbüsler hız kazanır ve böylece birçok alanda değişimler kendini hissettirmeye başlar. Bu alanlardan biri de özel gazeteciliktir. Bizde 1860'lı yıllardan itibaren özel gazetecilik yaygınlaşır. Gazeteyle birlikte dilde nispi bir sadeleşme olur. Aynı zamanda Batı dillerinden tercüme edilen eserlerin sayısında artış yaşanır. Bunun ardından da Batı'dan gelen edebî bir tür olan romanda 1870'li yıllarda ilk telif eserler görülmeye başlanır. Toplumun bir nevi aynası olan edebiyatın bu yeni ve sorunları dile getirmede elverişli türüne toplumsal birçok sorun yansır. Dönemin aydın kesimini oluşturan romancılarımız için yanlış Batılılaşmanın yanlış örnekleri yani “yanlış Batılılaşan tip” ilk olarak anlatılacak bir konu mevkiine yükselir.

Yanlış Batılılaşan Tip ve Kılık Kıyafeti

Romanlarda yer verilen “yanlış Batılılaşan tip”in temel hususiyeti hayatı anlamada/algılamada yaşadığı mantiki problemdir. Bunun kaynağı doğru yön tayin eden sağlam bir eğitimden mahrum kalmalarıdır. Bu husus, yeni insan tipinin bireysel yaşantısından toplumsal yaşantısına, konuşmasından ve para karşısındaki tutumundan kılık kıyafetine kadar hemen her alanda toplumun alışık olmadığı yeni, tuhaf ve gülünç tezahürleri beraberinde getirir. Zira Ahmet Midhat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* eserindeki Felâton Bey isimli roman kişisinden başlayıp Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* eserindeki Seniha'ya kadar bütün “yanlış Batılılaşan tip”ler bu hususiyetleriyle dikkati çeker. Bunlar, hayatta paranın gerekliliğine inanırlar ancak onu kazanmak

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 285.

⁵ Ahmet H. T., a. e., s. 286.

yerine harcamayı tercih ederler. Şekilci olduklarından bu harcamanın da esas yönü kılık kıyafete, hayatın daha çok kışır tabir edebileceğimiz görünen tarafına aittir. Dolayısıyla kılık kıyafete düşkünlük ve bu konuda titizlik bu tip için olmazsa olmaz hâle gelmiştir. Bu vasfından dolayı bu tipe aynı zamanda “şık” da denir. Bu ifade bugünkü olumlu anlamından ziyade o dönemde olumsuz bir çağrışıma sahiptir. Bu tipin kıyafeti söz konusu edilerek onu anlatmak için kullanılan bir diğer kelime de “didon”dur⁶.

Romanlarımızda daha çok erkekler, kısmen de kadınlar yanlış Batılılaşan tip olarak temsil edilir. Bu kadınlardan *Aşk-ı Memnu* romanında Melih Bey Takımı olarak ifade edilen Bihter, Peyker ve anneleri Firdevs, *Seviye Talip* romanındaki Seviye Talip ve kısmen Macide, *Kıralık Konak*’taki Seniha ilk akla gelebilecek olanlardır. “Yanlış Batılılaşan tip” olarak kadında, erkeklerde görülen bütün hususiyetleri görmeksek de ikisinin de kıyafet ve hayata bakış konusunda büyük benzerlikler gösterdiklerini söyleyebiliriz.

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı’nda yanlış Batılılaşma karşısında fikir geliştirilen ilk romanlardan biri Ahmet Midhat Efendi’nin yazdığı *Felâton Bey ile Râkım Efendi*⁷ romanıdır. Romanın tamamında Batı karşısında örnek insan modeli olarak sunulan Râkım Efendi (bir yönüyle kitabın yazarı Ahmet Midhat Efendi) ve onun zıddında duran Felâton Bey bir tez- antitez şeklinde anlatılır. Aynı yazarın bu romanı dışında hemen hemen aynı özellikte olan bir diğer eseri *Bahtiyarlık* isimli hacimce küçük eserdir. Bu romanda da Senaî’nin karşısına örnek şahsiyeti ile Şinasi çıkarılır. Ahmet Midhat’ın hemen bütün romanlarında kahramanların keskin çizgilerle çizilmiş şahsiyetleri vardır. Midhat Efendi, bu romanlarında şahsiyetler üzerinden toplumu ikaz etmek adına, Batılılaşma sürecinde savrulmaların yaşandığı zeminleri işaret ederek bir nevi aydın sorumluluğunu yerine getirmeye çalışır. Yazar, romanlarında, realiteyi tamamlayıcı bir unsur olarak kahramanlarını sahip oldukları düşüncelere uygun gardroplara göre giydirir.⁸

Felâton Bey ile Râkım Efendi romanının “yanlış Batılılaşan tip”i olan Felâton Bey’in düzgün bir eğitim hayatı yoktur. Bunda kendisinin mizacının etkisi kadar babası Mustafa Merakî Efendi’nin yaptığı hataların da payı vardır. Babasının Batılılaşma sürecimizde durduğu yanlış yerin bir ileri aşaması olarak Felâton Bey sağlam bir terbiye göremeyince babasının mirasına konduktan sonra onu korumak ve geliştirmek bir tarafta dursun kendi zevkleri uğruna kısa sürede tüketir. Ahmet Midhat Efendi romanında karşısında bizatihi kendisinin durduğu bu roman kahramanının kıyafeti için:

“Felâton Bey’in kıyafetini sorarsanız tariften izhâr-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki, hani ya Beyoğlu’nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâton Beyde mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki ‘Felâton Bey’in kıyafeti şudur’ demek mümkün olsun.”⁹

der. Felâton Bey’in kıyafeti ile ilgili romanda ayrıca şu ifade de dikkat çekicidir. “... ayağında bomba gibi bir pantolon olup, pantolonun dahi adem-i müsaadesine mebnî asla eğilmeyerek mum gibi dans ederdi.”¹⁰

Ahmet Midhat, “yanlış Batılılaşan tip”i işlediği bir diğer eseri olan *Bahtiyarlık*¹¹’ta tez-antitez formunu devam ettirir. Romanın Avrupa saplantılı kahramanı olan Senaî, okumak için İstanbul’a

⁶ Didon kelimesi, “önceleri Fransızlara sonra bütün Avrupalılara verilen bu ad, daha sonraları kılık kıyafeti Avrupa taklidi olan Türkler için kullanılır.” İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s. 14.

⁷ Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Hüseyin Fellâh*, (Birlikte ciltlenmiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Hz. Kâzım Yetiş vd., Ankara 2000.

⁸ Ahmet Midhat Efendi’nin romanlarında Avrupa tarzı giyim, kıyafet ve moda için bkz. Ahmet Koçak *Türk Romanına Avrupa*, Kitabevi, İstanbul 2013, s. 387-400.

⁹ Ahmet M., E., a. e., s. 132.

¹⁰ Ahmet M., E., a. e., s. 171.

¹¹ Ahmet Midhat Efendi, *Hayret, Bahtiyarlık*, (Birlikte ciltlenmiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Hz. Kâzım Yetiş vd., Ankara 2000.

gelmiş bir taşralıdır. Mekteb-i Sultânî’de okurken o da zihnini Batı’dan gelme eğlence tarzına kaptırmıştır. İstanbul’dayken Beyoğlu’ndaki eğlence yerlerinde vaktini geçirir. Ahmet Midhat onun devam ettiği eğlencelerden bir manzarayı şöyle anlatır:

“Sahneye karîb bir tekerlek masa yanında oturan bir şık bey telebbüs eylemiş olduğu açık bir renk elbiseye mütenasiben ellerinde açık renk eldiven bulunduğu hâlde çıplak elle Rizet’i alkışlamaktan utanarak eldivenli elleriyle alkışlamak için eldivenlerini patlatmış ...”¹²

Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi Senaî dönemin “şık” tabir edilen şahıslarındandır. O, İstanbul’daki eğlence hayatından tatmin olmaz. Gittiği Avrupa’dan dönüşünde haydutlar tarafından kıyafet dâhil her şeyi gasp edilir. İzmir’e varır varmaz annesinden istediği bir miktar para ile “doğruca hazırcı bir dükkânına gidip gömleğe mendilden çoraba varıncaya kadar kundurası bastonuyla mükemmel bir elbise”¹³ satın alır.

Ahmet Midhat, sadece bu romanlarda yanlış Batılılaşmanın tezahürü olan kıyafete değinmez. *Paris’te Bir Türk*’te Zekâ Bey, *Karnaval*’da Zekayî Bey, *Kafkas*’ta Kaplan Bey, *Dürdane Hanım*’da Acem Ali Bey ve *Vah*’ta Behçet Bey de alafranga tarzında kıyafet giyerler. Ahmet Midhat’ın bu romanlarının dışında kalan birçok romanında da kılık kıyafete değindiği görülür. Ancak bu romanlarındaki kahramanların çoğu “Avrupa insanının Türkler hakkındaki yanlış düşüncelerini yıkmaya ve düzeltmeye çalışan tiplerdir. *Paris’te Bir Türk*’te Nasuh, *Acâyib-i Âlem*’de Suphi, *Demir Bey*’de Mustafa Kamerüddin, *Şirzad*’da Ahmet Metin bunlardandır.”¹⁴

Ahmet Midhat Efendi’nin romanlarıyla görülen “yanlış Batılılaşan tip”in daha geniş ve realist tarzda ele alındığı ikinci durak Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*¹⁵ romanıdır. Bu romanın kahramanlarından olan Bihruz Bey ve Keşfi Bey tıpkı Ahmet Midhat’ın bahsedilen kahramanları gibi şeklen Batılılaşmışlardır.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*’nın da bir nevi temelini teşkil eden yanlış Batılılaşma hususunu, “şu hikâyeyi teşkil eden vakayı ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerin iptidâ zerâfetperverân-ı kibarzadegâna ve sonraları hal ve vakitleri ikinci derece bulunan rical evladının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illeti...”¹⁶ olarak ortaya koyar. Bu illete düçar olmuş gençleri “frenğâne süslü gezmek, fransızca okumak, “Bonjur! bonsovar! vuzalle biyen?” demek için Beyoğlundaki adam aramak, türkçe lâkırdı ederken araya fransızca lâfızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahate, borç etmeye üzenmek ve türkçeyi edebiyatsız, kaba bir lisan addedip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi merasim ve levazımından madut olan efkâr ve evza’ ve malûmatta velhasıl şeyayir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak”¹⁷ ifadeleriyle anlatır. Yazar esasında bu sözleri romanda Keşfi Bey vesilesiyle kullanır. Keşfi Bey de Bihruz Bey gibi Batı’yı sadece sureten örnek almış özünde kaypak bir kişiliktir. Ancak Bihruz Bey ile kıyasladığımızda onun Batılılaşma hassasiyeti Bihruz Bey’in oldukça gerisinde kalır. Bu yüzden daha çok Bihruz Bey üzerinde duracağız.

Felâton Bey ile Râkım Efendi romanındaki gibi *Araba Sevdası*’nda da “yanlış Batılılaşan tip” babasının mirasına konmuştur. O da selefi gibi sağlam ve istikamet tayin edici bir eğitim ve aile terbiyesinden yoksundur. Babasından kalma servet ile hayatını Batı’ya şeklen uydurmaya çalışır. Bunun için de giyimi başta olmak üzere hemen her alanda devrin yerleşik hayat şeklinin uzağında bir yerdedir. O, okumak ve çalışmak sayesinde elde edilen bilgi birikimiyle tekemmül etmek yerine daha kısa bir yol olarak hayatını şeklen, tekemmülü yakalayan Batı’ya benzetmeye çalışır. Bizde yeni ortaya çıkan bu insan tipi o kadar tembeldir ki altı ay kadar hevesle gittiği kalemde ağızdan bellediği birkaç Fransızca kelimeye vakıf olabiliyor. Ancak “... en alafranga genç beylerin tavır ve kıyafet ve

¹² Ahmet M., E., a. e., s. 518.

¹³ Ahmet M., E., a. e., s. 545.

¹⁴ Ahmet Koçak, a. e., s. 388.

¹⁵ Recaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Kenan Basımevi, İstanbul 1940.

¹⁶ Recaizade M. E., a. e., s. 146.

¹⁷ Recaizade M. E., a. e., s. 147.

hal ve hareketini taklitte hakka ki bir büyük istidat göster[ir].”¹⁸ Onun için “Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek[tir.]” Bu görünmek hasleti yüzünden “kışın meselâ zemherir içinde bir açık hava görünce mücerret süse halel vermemek için dar ve incerek jaket, dizlerinin üzerinde ise mücerret süslü görünmek için bir kadife örtü bulunduğu halde Beyoğlu caddesinde, Kâğıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şedit poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihruz Bey yazın da otuz, otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca, Haydapaşa, Fenerbahçesi yollarında gene o hevesle en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanır ...”¹⁹ Bahsi geçen bu mekânlarda “mevsimin modasına göre bazen koyu, bazen açık renkte gayet dar elbisesi, bal renginde eldivenleri, ufarak fesi ile yan taraftan simasının bir nısfı Frenk gömleğinin dim dik duran yüksek yakasıyla örtülmüş, bileğinden aşağı ellerinin yarısından ziyade gene o gömleğin uzun kolları içinde saklanmış olduğu halde Bihruz Bey arabanın ön tarafında bulunarak hayvanların terbiyesini tutar[ak]”²⁰ bekler.

Araba Sevdası'nda Bihruz Bey'in kılık kıyafeti ile ilgi olarak markalarına varıncaya kadar epeyce bilgi mevcuttur. Bihruz Bey'in “yeleğinin cebindeki tek kapaklı ve Keller mineli (Bregé) işi saati”²¹, “kolası parlak Frenk gömleği”, Terzi Mir markalı hafif ve zarif perdesüsü, Herald markasından ısmarladığı iskarpinleri ve meşhur Alber Gun'den aldığı diğer giyim eşyaları dikkati çeker. Burada ismi geçen markalar, Tanzimat Dönemi'nin romanlarında Batı'yı taklitte pahalılığı ve kalitelileriyle isimleri geçen markalardır. Bihruz Bey için marka ve kıyafet, başkaları tarafından görünmek bahsinde üzerinde titizlikle durulması gereken mühim bir meseledir. Kıyafetinde bunların altında bir seviyeye düşmeye veya özensizliğe asla tahammülü yoktur. O, aynı titizlikle saç tıraşını Beyoğlu'nda meşhur berber İzidor'a yaptırır. Bunlar dışında onun kıyafetinin diğer parçaları olan baston, fes, eldiven, boyunbağı, mendil, jile, gömlek, yelek, redingot, iskarpin ve potin romanda onun dış görünüşüne verdiği önemi göstermek amacıyla dile getirilir.

Bihruz Bey, Periveş Hanım ile buluşmaya gitmek için hazırlanırken kıyafetine saplantı derecesinde dikkat eder. “Yirmi yirmi beş kadar kolalı Frenk gömleğinden hiçbirini beğenmez ...”²² Yapılan ütüyü de yeterli görmeyerek böyle devam ederse sorumlusunu kovacağını belirtir. Ardından boyunbağı ve sayısı yüzü bulan mendilleri arasında istediği markadan olmadıkları için o gün hiçbirini kullanmak istemez. Randevu öncesinde fevkalade ehemmiyet verdiği kıyafet seçiminde büyük tereddütler yaşar. Hangisinin daha çok yakıştığından emin olmak için “gömleğin, yeleğin, pantolonun, jaketinin botinin birini giyip birini çıkar[ır.]”²³

Bihruz Bey, çalışmak ve babasından kalan mirası idare etmek yerine onu eğlence hayatında harcamayı seçtiğinden bir süre sonra serveti biter. Kötü gidişin farkında olmasına rağmen yine de standartlarından ödün vermeden Beyoğlu'ndaki dükkânlara yeni siparişlerde bulunur. Beyoğlu'ndaki dükkânlara uğradığında “bir çift botin, bir çift iskarpin, iki takım kostüm, beş pantolon, iki redingot”²⁴ ısmarlar.

O, sadece kendisinin kıyafetine dikkat etmez kendisiyle alakalı olan her bir eşyada ve yakınındaki insanda da aynı titizliği arar. Mesela beraberinde “... parlak düğmesi, lâcivert setresi, malta renginde açık ve dar pantolonu, diz kapaklarına kadar çıkan uzun konçlarının yukarıdan tersine kıvrılmış tarafı beyaz, oradan aşağısı siyah çizmeleri ve beyinkinden daha açık büyücek fesi ile seyis[i] de mevki-i mahsusunda otur[t]arak ...”²⁵ gezdirebilir.

Bihruz Bey'in kıyafeti hususunda bu kadar ayrıntıyı çoğunlukla Recaizade'nin realizm mesleğine uygun bir roman ortaya koymak iddiasına borçluyuz. Zira bu edebî mesleğin önemli bir vasfı

¹⁸ Recaizade M. E., a. e., s. 11.

¹⁹ Recaizade M. E., a. e., s. 12.

²⁰ Recaizade M. E., a. e., s. 15.

²¹ Recaizade M. E., a. e., s. 65.

²² Recaizade M. E., a. e., s. 87.

²³ Recaizade M. E., a. e., s. 88.

²⁴ Recaizade M. E., a. e., s. 127.

²⁵ Recaizade M. E., a. e., s. 15.

kahramanın gözlem yoluyla kişiliğinin ortaya konmasıdır. Dolayısıyla mekâna ve kıyafet dâhil dışa ait tasvirler önem verilir.

Batılılaşma sürecinde toplumda yaşanan değişimleri gözlemleyen ve bunları eserlerinde dile getiren önemli bir isim de Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Hüseyin Rahmi, “yanlış Batılılaşan tip”i eserlerinde çokça işlemiştir.²⁶ Bu tip, yazarın gerek Recaizade'nin benimsediği realist akımının daha ileri aşaması olan natüralizmi esas alan sanat anlayışı gerekse şahsî yetenek ve ifade gücü dolayısıyla eserlerinde oldukça başarılı şekilde yansıtılmıştır. Hüseyin Rahmi'nin “yanlış Batılılaşan tip”in kılık kıyafeti ile ilgili olarak ön plana çıkan romanları *Şık*, *Metres*, *Mürebbiye*, *Tebessüm-i Elem*, *Tutulmuş Gönüller* ve *Şıpsıvdi*'dir.

Yazarın eserlerinde, “yanlış Batılılaşan tip”in kıyafeti ile ilgili hususlara ilk olarak, 1889'da basılan *Şık*²⁷ romanında rastlıyoruz. Bu roman aynı zamanda Hüseyin Rahmi'nin ilk romanıdır. Bu romanın, yazarın kendi ifadesiyle acemiliğine rağmen, en büyük fazileti, on yedi yıl sonra yazılacak olan *Şıpsıvdi* romanındaki Meftun Bey'e bir çekirdek olmasıdır. “yanlış Batılılaşan tip”in ironisi olan *Şık* romanının iki kahramanı konumuz kapsamına girer: Şatıroğlu Şöhret ile Raik.

Hüseyin Rahmi, romana “şık” ile ne kastedildiğini açıklayarak başlar. “Şık denilince elinde gantı, cebinde kartı olan, fakat üstünde parası bulunmayan şımarık, derhal bastonu ile, kostümü ile, gözlüğü ile gözlerde canlanır.”²⁸ Buna en belirgin örnek Şatıroğlu Şöhret'tir. Ancak bu “Şatıroğlu” kelimesi, Şöhret'in eski bir soya dayanıyormuş hissini vermek arzusundan dolayı kullandığı bir lakaptır. Yazar, Şöhret'in kılık kıyafetteki aşırılığını yani “şık”lığını “Bu kelime kötü anlam bakımından ne kadar genişletilebilirse işte öylesine şıktır.”²⁹ mübalağasıyla dile getirir. Bununla birlikte Şöhret'in şıklığı onun ahlakından şüphe edilecek bir derecededir. Zira kıyafetteki bazı aşırılıklar insanın yaratılışına karışan kötülüklerin de işaretleridir. Bir erkeğin kadınlara mahsus pudra, düzgün, allık ve kırmızılık gibi süs eşyasını kullanması, onun ahlakından şüphe etmeye sebeptir. Yazarın romanın başında ileri sürdüğü bu düşünce, tam da Şöhret'e uymaktadır. “İşte bizim Şatıroğlu böyle korsalı, pudralı şıklardandır.”³⁰

Genellikle orta ve üst sınıfa mensup ailelerde görülen “yanlış Batılılaşan tip”in zıddına Hüseyin Rahmi bu eserinde maddî imkânlardan yoksun bir aileye mensup olan Şöhret üzerinde durur. Şöhret, varlıklı olmadığından sokak içlerindeki terzilerin başlarına bela olur. “... hem üç Mecidiyeden fazla vermez, hem de pantolonu bacağına giydikten sonra ünlü Mir'in makasındaki ustalığı bunda göremediği için zavallı terziye söylemediğini bırakmaz.”³¹

Gerek parasızlığın gerekse de çirkinliğin kendisinde bir aşağılık kompleksi geliştirdiği görülen Şöhret, insanların nazarını kendine çekmek için kıyafetinde aşırılığa kaçır. Örneğin;

“Dar elbise moda olunca o kostümünü o kadar darlaştırır ki, öteki şıklarınki gerçekten onun kostümünün yanında bol kalır. Yakalıkların enileştiğini görünce, ertesi gün kulaklarının uçlarına degecek kadar enli bir yakalık diktirip takar. İşte her süsü böyle benzetme ve benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun pek aşırısını yaparak âleme gülünç olur.”³²

O, halkın aklından zoru olup olmadığını anlamak için bakışını “İşte bugünkü kıyafet ve süsümün olgunluğu halk üzerinde etkisini gösterdi. Herkes kostümüme, güzelliğime hayran oluyor.”³³ diyerek aksi istikamette yorar.

²⁶ Daha geniş bilgi için bakınız: Şevket Toker, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, İzmir 1990.

²⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*, 5. Baskı, Atlas Kitabevi, İstanbul 1972.

²⁸ Hüseyin R. G., a. e., s. 11.

²⁹ Hüseyin R. G., a. e., s. 11.

³⁰ Hüseyin R. G., a. e., s. 12.

³¹ Hüseyin R. G., a. e., s. 12.

³² Hüseyin R. G., a. e., s. 12.

³³ Hüseyin R. G., a. e., s. 12.

Romanın ikinci “şık”ı olan Raik, malumat ve şıklık cihetiyle Şöhret kadar olmasa da onunla yarışır gibidir. Raik, kıyafet takıntısından dolayı rast geldiği her aynada ve önünden geçtiği dükkânların vitrin camlarında kendini seyretmekten alamaz.

Arkadaşları arasında kıyafet hususunda yaşanan bir tartışmada Raik şu ifadeleri kullanır:

“Efendim, Herkeste bir ‘Go’ (Serbestlik) vardır ki, başkasınınkine benzemez. Herkes kılığını kıyafetini kendi isteğine göre düzenlemek konusunda özgür değil midir? Görmüyor musunuz ki, Frenkler bu konuda ne kadar serbesttirler. Bugün bir Frenk görürsünüz ki, yüzü sakaldan, bıyıktan görünmez. Yarın yine o adama rastlayıp bakarsınız ki, suratı avuç içi gibi tertemiz olmuş. Ben biraz tırnaklarımı uzatacak oldum, milletimizin içinde ayıplayan bakışlarına uğramadığım kimse kalmadı. Ah efendim, bizim halkta henüz başkalarının fikirlerine saygı göstermek duygu ve eğitimi uyanamadı.”³⁴

İlk romanı *Şık*’ın acemilik devresine ait olması dolayısıyla “yanlış Batılılaşan tip”in hususiyetlerini etraflıca dile getiremeyen Hüseyin Rahmi, aradan geçen on yedi yılın kendine verdiği ustalikle *Şipsevdi*³⁵ romanını yazar. Bu roman hemen her açıdan *Şık* romanından daha başarılıdır. Kendinden önceki romanlarda dile getirilen “yanlış Batılılaşan tip”in santimental vasfı bu romanın kahramanı Meftun ile birlikte değişerek kurnaz bir görünüm arz eder.

Erenköy’de bir köşkte oturan Meftun Bey otuz yaşına yakındır. Avrupa’ya eğitim için gönderilmiş ancak orada eğlence âlemlerine dalmış ve doğru düzgün bir eğitim almadan dönmüştür. İsminden de anlaşılacağı üzere Batı’ya “meftun” bir kişiliğe sahiptir. Batı’da gördüklerini ve Batı hakkında biraz da kitabî olan bilgileri kendine ve yaşadığı haneye uygulamak ister. Romanın girişine aldığı yazısında Hüseyin Rahmi, Meftun’un kılık kıyafeti için şu ifadelerde bulunur:

“... Ayırıcı özelliği, yakalığının hayale sığmaz yüksekliğidir diyebilirim.

Hafifliğe kapılıp da bazen fırr diye döndüğü zaman fistan gibi açılan arabacıvârî uzun ve ‘en cloche’[en kloş] etekli redingotu, dar pantolonu, sivri potinleri, baston inceliğinde zarif şemsiyesi kendinin orijinal, modada tek kalmaya hevesli bir zamane delisi olduğunu gösterir.

Üzerinde darlığa, bolluğa, kısalığa, uzunluğa, inceliğe, kalınlığa dair ölçüce ilgisi modaya bağlı neler varsa zevk bakımından da, âdet bakımından da her türlü akıl ölçüsünü aşar.

O yüksek yakalığın altında, çoğu zaman plâstron boyunbağının üzerindeki yerini tâyin etmek saatler almış iri kravat iğnesi, elinde oku çıplak bir aşk sembolü kabilinden mitolojik bir süjedir.

(...)

Çevresi şeritli, önü açıkça, rengi elbiselerinkiyle zıt bir yelek... üst cebinde ayarının derecesi şüpheli bir sarkma kordon, ucunda tarihî macerası gayet meraklı, önemli, çok az rastlanır bir para...

Şıkın üzerinde ağızlık, tabaka, gözlük yüzük nevinden, hattâ gömlek ve yelek düğmelerine kadar nesi varsa, bunlar da kendi gibi acayip ve sürekli birer macera sahibidir. (...)

Sağ elinin şahadet parmağı kökünden tırnağa kadar taşlı, taşsız, oymalı, harfli halkalarla süslüdür.”³⁶

Roman boyunca Meftun bir kere olsun bu kıyafetinden ödün vermez ve sahip olduğu tutkun tavrından geri adım atmaz. Meftun’un kızkardeşi Lebibe abisinin kıyafete olan zaafını şöyle dile getirir: “ ‘Botter’ e yaptırılmış bir kostüm, ‘Bergui’ ye ısmarlanmış bir iskarpin, Pigmalyon’dan alınmış bir kravat onun gözünde bütün günahlarınızı bağışlatmaya yeter.”³⁷

Meftun, zenginliğine konmak istediği Kasım Efendi ile konuşurken niçin alafranga kıyafet giydiğini şöyle anlatır:

³⁴ Hüseyin R. G., a. e., s. 56.

³⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şipsevdi*, Atlas Kitabevi, İstanbul 1965.

³⁶ Hüseyin R. G., a. e., s. 12.

³⁷ Hüseyin R. G., a. e., s. 130.

“Alafrangalığa, şıklığa gelince zaman öyle götürüyor. (yüzünü ihtiyara yaklaştırıp) Ben memnun muyum şu halden? Sizin gibi salta, şalvar, yemeni giysem, elbette daha rahat ve mutlu olurum. Gönülden olduğu gibi biçimce de atalarım benzemekle övünürdüm. Ama iş öyle mi? Niçin olursa olsun şimdi bir insanın herhangi bir sosyete ve büroya gitse redingotun hangi makastan çıktığına, yakalığın biçimine, boyun bağının şekline, çeşidine bakıyorlar. İşte bu birkaç şey içyüzünü anlamakta ölçü sayılıyor. (Ger bana uymazsa eyyâm, uyarım eyyâma ben) demişler...”³⁸

Meftun’un davranışlarında ve kıyafetlerinde kendisini, halkın içinde gülünç durumlara düşüren rehberi her ne kadar Paris’teki izlenimleri olsa da bundan ziyade, Batılı salon beylerinin kıyafetlerine dair kitaplardır. Meftun, Batı tarzı adab-ı muâşeretini anlatan kitaplardan okuduklarını harfiyen kendine ve ev halkına uygulamaya çalışır. Bunun için evin bir odası ders salonu olarak tertip edilir ve burada saatler süren talimler yapılır.

Hüseyin Rahmi’nin *Şık* ve *Şıpsıvdi* dışında kalan romanlarında da “yanlış Batılılaşan tip”in kılık kıyafetine yer verdiği görülür. Ancak onlarda, bu iki romanda çerçevesi çizilen halin dışında pek fazla husus yoktur. Geri kalan romanlarda söz konusu tipin kıyafetine dair hususlar genel itibariyle aşağıdaki gibidir:

Mürebbiye³⁹ romanındaki Amcabey, özellikle konağa mürebbiyenin gelmesinden sonra “Beyoğlu’nda kavga etmedik terzi bırakmamak sûretiyle birkaç elbise yaptır[ır.]”⁴⁰ Amcabey aynı zamanda alafrangalılık alameti olarak da abanoz baston ile gezer. **Metres**⁴¹’te; Hami, Paris terzilerinin elinden çıkmış kostüm giyer. Reyhan “kendisine büyük bir muharrir tavrı vermek için Fransa meşâhîr-i üdebâsından birini taklîden, şalvara karîb bollukta açık renk bir pantolon, sadakordan kolasız bir Frenk gömleği giymiş, parmak enliliğinde ince şerit gibi siyah bir boyun bağını gâyet gevşek bir döküm yaparak boynuna sallandır[ır].”⁴² “Bir moda karikatürü yahut sahne-i iştihârdan artık çekilme zamanı gelmiş kart bir artist”⁴³ olarak sunulan Firuze Hanım ise makyaja ve şık kıyafet giyinmeye son derece meraklıdır. “İki yanağında birer gül oturmuş ‘pupe’ gibi gezer.”⁴⁴ **Tebessüm-i Elem**⁴⁵ romanındaki Mehmet Kenan, “alafranga-mizaç ve gayet şık, apiko bir genç”⁴⁶’tir. **Tutulmuş Gönüller**⁴⁷’deki Behçet Hilmi’nin kıyafeti *Şık*’taki Şöhret’in kıyafetini andırır. Romanda şöyle tarif edilir: “Son moda şıktı. Kıyafeten, fikren asrî bir delikanlıydı. Lavantalarının, pomatalarının, pudralarının ipek eldiven ve çoraplarının, rügan iskarpinlerinin, her kostümünün renk ve biçimiyle âhenkdar pahalı kravatlarının, bilezik saatlerinin, altın gümüş bastonlarının mesarifi oynak bir kadının tuvalet sarfiyatından bir çekirdek aşağı kalmazdı.”⁴⁸ Aynı romanın bir diğer kahramanı olan Süha Pertev de kendisinden aşağı kalmaz bir kişidir.

“Yanlış Batılılaşan tip”in kıyafeti ile ilgili hususların romana aksettiği dönemlerden biri de Servet-i Fünun’dur. Bu dönemden itibaren (vaka zamanı da aynı döneme ait) romanların Batılı tarzda giyinen kahramanlarında Tanzimat Dönemi’nin o sert, kaba ve ölçüsüz tavrı yumuşar. Ancak bu durum görünüşe dayalı Batılılaşma anlayışının değiştiği anlamına gelmez. Bu yumuşama, Servet-i Fünun sanatçılarının sanat ve estetik anlayışlarının bir gereği olarak yorumlanmalıdır.

Türk romanının kendisiyle yeni bir evreye girdiği Servet-i Fünun Dönemi’nin önemli sanatçısı olan Halit Ziya’nın romanlarında da Avrupa özentili yaşam tarzının yansımalarını görmek

³⁸ Hüseyin R. G., a. e., s. 269.

³⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İkdam Matbaası, İstanbul 1889.

⁴⁰ Hüseyin R. G., a. e., s. 92.

⁴¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Metres*, İkdam Matbaası, İstanbul 1900.

⁴² Hüseyin R. G., a. e., s. 178.

⁴³ Hüseyin R. G., a. e., s. 38.

⁴⁴ Hüseyin R. G., a. e., s. 33.

⁴⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Tebessüm-i Elem*, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, İstanbul 1339.

⁴⁶ Hüseyin R. G., a. e., s. 23

⁴⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Tutulmuş Gönüller*, Marifet Matbaası, İstanbul 1926.

⁴⁸ Hüseyin R. G., a. e., s. 116-117.

mümkündür. Ancak Halit Ziya'nın anlattığı karakterler bizim yukarıda Tanzimat Dönemi için çizdiğimiz çerçevenin içine tam olarak girecek bir görünüm arz etmezler. *Sefile*, *Nemide* ve *Bir Ölü'nün Defteri*, *Ferd-i ve Şürekâsı*, *Kırık Hayatlar*, *Mai* ve *Siyah* romanlarında toplumsal değişimin göstergesi olan Batılı yaşama ait unsurlara çokça rastlarız. Zeynep Kerman “Halit Ziya'dan önce hiçbir Türk romancısı, romandaki kahramanların hepsinin kıyafetlerine bu kadar ince bir dikkatle ehemmiyet vermemiş ve tasvir etmemiştir”⁴⁹demektedir. Zeynep Kerman'ın bu kanaatine katıldığımızı ifade etmekle birlikte konumuz açısından Halit Ziya'nın bütün romanlarındaki Batılı kıyafet tercihlerini kapsayıcı nitelikte gördüğümüz eseri *Aşk-ı Memnu*⁵⁰dur. “yanlış Batılılaşan tip”e kısmen de olsa dâhil edebileceğimiz *Aşk-ı Memnu* romanındaki Melih Bey Takımı olarak ün salmış Firdevs Hanım ve kızları Bihter ile Peyker'in giyimleri ve İstanbul'da modayı yönlendirmeleri dikkati çeker. Zarif giyinmenin bütün inceliklerine vakıf olan anne ve kızları “En harim giyecek şeylerden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin rengine, mendillerinin işlemesine varıncaya kadar öyle bir nefis ve müstesna zevk hükmeder[ler]... ki sadelikleriyle beraber en özenilmiş, en ihtimam görmüş ziynetleri bayağılığa indirir[ler]... Onlar görülünce bu güzellik fark edilmemek mümkün olmaz...”⁵¹ bir derecede kendini gösterir. “Hâlbuki herkes gibi onlar da eldivenlerini ‘Pygmalyon’dan, keçi derisinden potinlerini ‘Au Lion D’or’dan alırlar, çarşaflarının kumaşı herkesinki gibi saten de Lion’dandır.”⁵² “Onlardan taklit edilemeyen şey giydikleri değil giyiniş şekilleri[dir]. Peçelerini bir iliştişleri vardı[r] ki onu herkesin peçesinden başka bir şey yapar[lar]...”⁵³

Roman kahramanlarını, aidiyetleri olan mekân ve eşya tasvirleri içinde sunmayı seven Halit Ziya'nın eserlerinde bolca kıyafet ve giyim aksesuarlarının betimlemelerini görmekteyiz. Romanın asıl kişisi olan Bihter ile ilgili olan şu tasvir cümleleri kıyafet ve aksesuarların birbirleriyle ve onları giyen kişiyle olan münasebeti verir:

“Bihter, beli son derece sıkılmış, vücudu daradar sararak ta arkasında iki tarafa dalga vuran etekliğiyle, belinin inceliğine nispetle geniş duran omuzlarından biri ipek ihtizazı ile titreyerek akan harmanisi beline kadar büsbütün düşemeyerek beyaz pike gömleğini etekliğine rapteden siyah meşin kemerinden iki parmak yukarıda kalmış, sağ elinden çıkardığı eldiveniyle beraber kıvranılarak tutulan şemsiyesiyle, alçak ökçeli sarı potinleri ...”⁵⁴

Halit Ziya'nın sanatkârane bir yaklaşımla kahramanlarını tasvir ettiğini ve yaklaşımlarında ideolojik ve toplumsal gayelerden ziyade estetik bir amaç güttüğünü görüyoruz. Bu hassasiyetinin gereği olarak eserlerinde (*Nesl-i Ahir* hariç) Doğu ve Batı'yı direkt karşı karşıya getirmez ve bir horoz dövüşüne tabi tutmaz.

Romanlarında Doğu-Batı meselesini işleyen ve kahramanlarını da buna göre seçen bir sanatçımız da Halide Edip'tir. Onun, ikinci romanı olan *Raik'in Annesi*⁵⁵nde ilk olarak “yanlış Batılılaşan tip”in kıyafetiyle ilgili bilgilere yer verdiğini görürüz. Roman kahramanı “Necibe, devrin alafranga modasına uyarak yetiştirilmiş, hiç bir derinliği olmayan asrı kızlardandır.”⁵⁶ Ailesi tarafından rahat yetiştirilmiştir. Yazar, “Vapyon yahut Karlman'dan aldıkları en pahalı, fakat en sakil hazır esvaplarla, daima bol gelen yakasından bir kuş boynu gibi dimdik görünen ince boynu, uzun siyah örgüsü”⁵⁷

⁴⁹ Zeynep Kerman, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, s.182.

⁵⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul 2009.

⁵¹ Halid Ziya U., a. e., s.31.

⁵² Meral Demiryürek, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Moda Anlayışının Edebiyata Yansımaları (1860–1923)”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/3, Summer, Ankara 2010, s. 1032.

⁵³ Halid Ziya U., a. e., s. 32.

⁵⁴ Halid Ziya U., a. e., s. 37.

⁵⁵ Halide Edip Adıvar, *Raik'in Annesi*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1924.

⁵⁶ İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, MEB yayınları, İstanbul 1995, s. 101.

⁵⁷ Halide E., a. e., s. 6.

ifadeleriyle Necibe'nin genç kızlık öncesi dış görünüşünü ortaya koyar. İki yıl sonra ise Necibe “volanlı çarşaf, tül şemsiyeler, fişiltılı etekleriyle mahalleyi dolduruyor.”⁵⁸

Halide Edip'in bir diğer romanı olan *Seviye Talip*⁵⁹'te de “yanlış Batılılaşan tip”in kıyafetine dair hususlar vardır. Roman kahramanı Fahir, Batılı fikirlere göre yetişmiş, İngiltere’de felsefe eğitimi almıştır. Bu eğitimin etkisinde kalan Fahir, kendi ülkesindeki değişimde kadından başlamak gerektiğini düşünür. En evvel muhafazakâr (bir kadın olan halasının kızı ve aynı zamanda) karısı Macide’yi değiştirmeye çalışır. İlk Macide’nin kıyafetini değiştirir. Daha sonra onu yanına alarak kadın ve erkeklerin birlikte buldukları eğlencelere götürür.

Fahir, Avrupa’dan döndüğü sırada kıyafetinden çekindiği için karısı Macide kendisini karşılamaya gelmesin diye, gelişini ona haber vermez. O, Macide’nin “dallı, biçimsiz bir çarşaf, elinde paçaları düşük bir çocukla geleceğinden” halasının da arkadaşı “Numan’ı – biraz pek de fazla bulduğum şık kıyafeti için – tezyif”⁶⁰ edeceğinden korkar. Seyahat dönüşü evine geldiğinde Fahir’in dikkatini çeken ilk şey, kendisinin daha önceki ısrarıyla hazırlanan kıyafetler dışında karısının giydiği alaturka kıyafet olur. Roman boyunca Fahir’in etkisiyle karısı Macide’nin kıyafetinde büyük bir değişim olur. Alaturka kıyafetler gider yerine “yarı dekolte, bütün vücudunun çizgilerini hissettiren” kıyafetler gelir. Bir eğlenceye giderken Macide’nin giydiği kıyafet konusunda geçirdiği değişimi anlatan paragraf şöyle başlar: “Krem tüllerle yapılmış, ince uzun, ampir bir fistan giyiyordu. Boynu, ensesinden ve göğsünden hatlarla, aşağı doğru açılıyordu...”⁶¹

Romanda yanlış Batılılaşan bir diğer tip ise Numan’dır. O, Fahir’den daha ileri derecede bir alafranga tiptir. Kılık kıyafet hususu başta olmak üzere Numan, hanımı ve çevreleri; Fahir ve karısı Macide’ninkinden daha Avrupaî bir hayat tarzını yaşamaktadır. Romana ismini veren Seviye Talip’in de giyimi Avrupaî’dir.

Cumhuriyet’in ilânının arifesinde “yanlış Batılılaşan tip”in anlatıldığı son roman Yakup Kadri tarafından yazılan *Kıralık Konak*⁶²’tır. Yakup Kadri, romanı konak sahibi Naim Efendi ile onun torunu Seniha arasındaki nesil çatışması üzerinde kurgulamıştır. Bu eser, Tanzimat devrinden itibaren bizde her alanda beliren dualitenin bir parçası olarak Cumhuriyet öncesinde kuşaklar arasındaki uçurumu ortaya koyması açısından çok önemlidir.

Kıralık Konak, “yanlış Batılılaşan tip”in sayısı açısından çok zengindir. Başta Seniha olmak üzere kardeşi Cemil, babası Servet Bey, sevgilisi Faik Bey, arkadaşları Macit Bey, Nazif Bey ve Belkıs Hanım isimleri sayılabilir. Bunların karşısında ise millî bir şuur geliştiren Hakkı Celis vardır. Seniha “yanlış Batılılaşan tip”ler içinde romanda üzerinde en fazla durulan kişidir. O, sağlam bir eğitimden mahrum kalmış babasının Avrupaî zihniyetinin icabı olarak yabancı mürebbiye elinde büyümüştür.

Medeniyet değişiminin İmparatorluğun çöküş psikozuna karışarak derin bir toplumsal travmaya dönüştüğü bir devrin insanını yansıtan romanda sarkacın bir tarafını Naim Efendi teşkil eder. O, yaşadığı devrin yerli olan bütün hususiyetlerini şahsında gösterir. Titiz, çalışkan, itaatkâr ve hürmetkâr olduğu kadar kıyafetinde (de kendi döneminin bir öncesindeki tarzına uyumuyla) yerli kalmıştır. Yazar, onun şahit olduğu iki devri, kıyafet ile ilgili ilişkiler kurarak şöyle anlatır:

“İstanbul’da iki devir oldu: Bir İstanbul; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiçbir zaman İstanbul devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriye’nin en büyük eseri, İstanbullu İstanbul Efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşin Avrupa’nın arasında gayet hususi bir millet gibi göründü. Yaşayış ve giyiniş itibarıyla Şimal kavimlerinden daha sade ve daha düşünceli olan bu millet, duyuş ve düşünüş itibarıyla Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hülasesi şeklinde tecelli ediyordu. Ağır

⁵⁸ Halide E., a. e., s. 7.

⁵⁹ Halide Edip Adıvar, *Seviye Talip*, Hudavendigâr Vilâyet Matbaası, İstanbul 1926.

⁶⁰ Halide E., a. e., s. 1.

⁶¹ Halide E., a. e., s. 89.

⁶² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kıralık Konak*, 26. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

kavuklu, alacalı, kesif Yeniçerilerin demir çarıklarının çığnediği bu toprakta hangi tohum, hangi hava bu çiçeği veriyordu? Zira, bu beyaz pantolonlu, beyaz yelekli ve lüsterin kaloslu Türkler, ince bir halattan ibaret endamlarıyla biraz evvelki boğum boğum adamlara hiç benzemiyorlardı. ...

Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı.”⁶³

Bu iki neslin birincisini Sultan Abdülmecit, ikincisini II. Abdülhamit Han devirlerinin devlet ricali çoğunlukla temsil eder. İkincilerin elinde “İstanbul’da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediver[ir.] Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslubu kal[ır.] her şey gelenek dışına çık[ar.] ... Naim Efendi, aşağı yukarı bu redingot nesle mensup olmakla beraber, vücudu henüz körpe iken İstanbulun içinde yetişip gelişmiş kimselerdendir.”⁶⁴

Yazar bu ifadelerle Tanzimat Fermanı’nı ilân eden padişah olan Abdülmecid devrinden İkinci Abdülhamid’e kadarki değişimin manzarasını ortaya koyar. Ancak bu değişimin daha ağır bir şeklini Naim Efendi, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden alafranga merakında olan damadı Servet Bey’in, evin idaresini eline almasıyla yaşar. Alafranga bir anlayışla evi idare etmeye başlayınca eve, Beyoğlu’ndan hizmetçiler ve Lehistanlı bir mürebbiye getirir. Şapka merakında olan Servet Bey, Batılı suare kostümlü kıyafetlerini evin duvarına asar. Yazar bu hususiyetleri için “Türkler içinde kimse bu Servet Bey kadar ateşle, coşkunca alafrangalığa düşkün olmamıştır.”⁶⁵ der. Kendi alafranga istikametinde yetiştirdiği çocukları Cemil ve Seniha, “Boynuz kulağı geçer.” misali babalarını geride bırakmışlardır. Mürebbiye Madam Kronski’nin terbiyesiyle yetişen bu gençler kendileri gibi olan arkadaşlarıyla çay günleri ve eğlence partileri düzenlerler.

Naim Efendi’nin sahip olduğu anlayışın ters istikametinde olan bir zihniyete bürünen Seniha, artık babasını bile hayrete düşürecek derecede içinde yetiştiği topluma yabancıdır. O, adeta bir hayal âleminde yüzer gibidir ve rotasını, ömründe bir kereliğine dahi olsa görmek istediği Avrupa’ya doğrultmuştur. Seniha, “için için tantana ve debdebeye, iyi kumaşlara, nadide mücevherata pek düşkün[dür.]” Böyle “olmakla birlikte, haddizatında paraya büyük ehemmiyet vermez. ... İsterdi ki bütün bu güzel şeyler kendiliğinden önüne yığılsın.”⁶⁶ Bu kadar hazırcılığa alışan “Seniha’nın dolabında hiç giyilmeden modası geçmiş, sararıp solmuş ne kadar elbise, senelerden beri kunduracıdan geldiği gibi duran kaç çift kundura vardır.

Her Beyoğlu’na inişte alınıp bir kenara atılmış mendil, eldiven, çorap gibi eşya ise yığınlar teşkil etmektedir.”⁶⁷

Yerli olan Naim Efendi’yi maddeten ve manen giyinik ve ayakta tutan bütün kıymetler, gün geçtikçe Seniha için nefret edilir bir vaziyet alır. O, Naim Efendi şahsında yerli olana adeta kin kusar. Denilebilir ki Seniha, Naim Efendi’yi yerli kılan bütün bu hususiyetleri üstünden çıkarmış, adeta Batı karşısında “çıplak” kalmıştır. Artık “Maddeleşen bir Seniha karşımızdadır.”⁶⁸

Seniha’nın sevgilisi olan Faik Bey de “yanlış Batılılaşan tip”in en uç örneklerinden biridir. O da adeta Seniha gibi içinden çıktığı toplumun değerlerine karşı heykel gibi katı durmaktadır. Faik,

“Canlı şeylerin hiçbirini sevmez. Ne insan, ne köpek, ne kedi, ne civciv. Sevdiği şeyler hep kumaş, taş, boya, rahat ve muntazam odalar, araba, kundura ve çoraptır. Bütün bunları kendisine

⁶³ Yakup K. K., a. e., s. 10 - 11.

⁶⁴ Yakup K. K., a. e., s. 11.

⁶⁵ Yakup K. K., a. e., s. 15.

⁶⁶ Yakup K. K., a. e., s. 29.

⁶⁷ Yakup K. K., a. e., s. 30.

⁶⁸ Hüseyin Yaşar, “Seniha: Uçurumun Dibine Yuvarlanan Bir Genç Kız”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/1, Ankara 2012, p. 2075-2085.

temin eden adam, nazarında bir ilah kesilir; zira bu adam bütün taptığı putları avucunun içine getiren harikulade bir mahlûktur.”⁶⁹

Romanda “yanlış Batılılaşan tip”in kapsamına girebilecek bir diğer kişi de Macit’tir. Onda da Batılı tarzda sık giyinme merakı vardır ve bunun için sık sık Beyoğlu’ndaki Mir’e uğrar. Romanda, Seniha ile birlikte zevk ve eğlence âlemlerinin müdavimleri olan Nazif Bey ve Belkıs Hanım’ın ise dış görünüşlerine dair bilgilere pek yer verilmemiştir.

Romanın yanlış Batılılaşan bütün kişileri, ait oldukları toplumun meselelerine karşı hissizdirler. Bencilce ve şahsî menfaatleri doğrultusunda hareket ederler. Servet Bey, harp zamanlarında “para yapmak” ve Avrupa’ya bir an önce kapağı atmak ister. Diğerleri ise adamını bulup Hariciye’de özellikle Avrupa’da bir mevkii işgal etmek arzusundalar.

Osmanlı Devleti’nde 18. yüzyılın başlarında ilk belirtilerini görmeye başladığımız kendine çeki düzen verme hareketlerinin özellikle Tanzimat ile başlayan hızlı evresinden sonra, nihayet 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkardığı bu yeni muzır insan tipinin büründüğü karakteri anlatmak için sözü burada Yakup Kadri’ye teslim ediyoruz:

“O kadar necabet ve salâbetle başlayan o büyük Tanzimat cereyanı, döne dolaşa, nihayet İstanbul’un ortasına Seniha gibi bir kadınla, Faik Bey gibi bir erkek örneği bırakıp geçmişti. Türk dehasının yaptığı bu son medeniyet tecrübesi de gelmiş ve gelecek nesillere acı bir imtihan olmaktan başka bir işe yaramamıştı.”⁷⁰

Sanırım Yakup Kadri’nin bu ifadeleri kadar Batılılaşma maceramızın Cumhuriyet Dönemi öncesinde aldığı ders verici “hazin” vaziyetini tespit eden pek az tereddütsüz cümle kurulmuştur.

Sonuç

1870’lerde Türk romanında görülmeye başlanan “yanlış Batılılaşan tip”, ilk romanlarda medenileşme sürecinin toplumda nadir görülen ve tavsiye edilmeyen kötü örneği konumunda iken Cumhuriyet öncesi romanlarında sayıca artmış ve toplumda yerleşik bir vaziyet almıştır. Bu tipin, Tanzimat Dönemi’nde kıyafet gibi dışa ait hususiyetler üzerinden eleştirisi yeterli görülmüş iken Cumhuriyet öncesinde bu husus ile beraber onun kendi medeniyetine karşı ciddi reddiyelerinin ve savrulmalarının tartışıldığını görmekteyiz.

Sureten medeni görünen bu tip “dışı seni yakar içi beni” sözüne tam bir örnek oluşturur. Romanda özellikle Tanzimat Dönemi romanlarında bu tip, kıyafeti ve onu tamamlayıcı olan monokl (tek gözlük) ile kendine edebiyatşinas, şair veya münevver (aydın) kişi havası verir. Ancak, bilgileri kulaktan dolma olduğu için hep gülünç duruma düşer. Bu husus, aynı zamanda biraz da dönemin aydın algısına işaret ettiği için mühimdir.

Bizce “yanlış Batılılaşan tip”, bizim “çağdaşlaşma” başka bir ifadeyle kendimizi yenileyerek tarihteki yolculuğumuza devam etme sürecinde tercih edilen yanlış metodun kurbanı bir nesildir. Yani bizde sonradan ortaya çıkan bu tip/nesil bir sebep değil bir sonuçtur. Bu sonucun ortaya çıkmasında tarihin kendine has koşulları olsa da asıl sorumluluk karar mekanizmasında bulunan kişilerin ve topluma yön tayin eden aydınlarındır.

Sözün özü, Batılılaşma maceramızda önce zahirden, yani dış görünüşü değiştirerek işe başladığı için kısa süre sonra bu değişimin ortalıkta beliren tuhaf tavırlı ve ucube şekilleri toplum nezdinde mide bulandırıcı bir tesir meydana getirdi. Böylece bu yanlış başlama noktası aslında toplum için lazım gelen köklü değişimlere karşı bir mukavemet geliştirerek değişim sürecini uzattı, hatta önemli bir oranda akamete uğrattı.

⁶⁹ Yakup K. K., a. e., s. 189 - 190.

⁷⁰ Yakup K. K., a. e., s. 167.

KAYNAKLAR

- Adıvar, Halide Edip, *Raik'in Annesi*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1924.
- Adıvar, Halide Edip, *Seviye Talip*, Hudavendigâr Vilâyet Matbaası, İstanbul 1926.
- Ahmet Midhat Efendi, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Hüseyin Fellâh*, (Birlikte ciltlenmiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Hz. Kâzım Yetiş vd. Ankara 2000.
- Ahmet Midhat Efendi, *Hayret, Bahtiyarlık*, (Birlikte ciltlenmiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Hz. Kâzım Yetiş vd. Ankara 2000.
- Akay, Asuman Ahmed; Çay, Emre, "XVIII. Yüzyılda Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa'ya Bakışında Kültürlerarası Değerlendirme" *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/10, Ankara 2013.
- Akyavaş, Beynun, *Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa Sefâretnâmesi*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1993.
- Aysal, Necdet, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri", *ÇTTAD*, X/22, Bahar 2011.
- Demiryürek, Meral, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Moda Anlayışının Edebiyata Yansımaları (1860–1923)", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 5/3, Summer, Ankara 2010.
- Enginün, İnci, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, MEB Yayınları, İstanbul 1995.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Metres*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1900.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Mürebbiye*, İkdâm Matbaası, İstanbul 1889.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Şık*, 5. Baskı, Atlas Kitabevi, İstanbul 1972.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Şıpsıvdi*, Atlas Kitabevi, İstanbul 1965.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Tebessüm-i Elem*, Evkâf-ı İslâmiye Matbaası, İstanbul 1339.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Tutulmuş Gönüller*, Marifet Matbaası, İstanbul 1926.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Kiralık Konak*, 26. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Kerman, Zeynep, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.
- Koçak, Ahmet, *Türk Romanına Avrupa*, Kitabevi yayınları, İstanbul 2013.
- Recaizade Mahmud Ekrem, *Araba Sevdası*, Kenan Basımevi, İstanbul 1940.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 7. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.
- Toker, Şevket, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Alafranga Tipler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1990.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul 2009.

TARIK BUĞRA ROMANLARINDA TOPLUMSAL İZLEKLER VE TOPLUMSAL ÇEVRE

Okt. Dr. Yıldırım BULUT*

ÖZET

Süleyman Tarık Buğra, Anadolu'nun köklü kasabalarından Akşehir'de, bahçeli, ağaçlı, mahzenleri, ahır ve soğutmalığı olan bir evde, Erzurumlu Mehmet Nazım Bey ile Akşehirli Tahiroğullarından Nâzike Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir.¹ İlkokul ve ortaokulu Akşehir'de okuyan yazar, lise tahsilini ise sırasıyla İstanbul ve Konya'da geçirir.² Akşehir gibi küçük bir kasabadan bir anda İstanbul'a geçen Buğra, bu şehrin büyüklüğüne ve bu şehirde yaşamının zorluklarına ayak uyduramaz ve başlarda oldukça zorlanır. Ancak bu geçişler, yaşamının ilerleyen yıllarında toplumu anlamlandırıp şekillendirmesine büyük katkı sağlayacaktır.

Buğra, hayatının en canlı dönemleri olan çocukluk ve gençlik dönemlerini bir kasabada geçirmiştir. Kasaba yaşantısının bütün ayrıntısını derinliğince bilir ve tanır. Bu tecrübeler vesilesiyle romanlarının çoğunda açık mekân olarak kasabayı tercih etmiştir. Kasaba gerçeğini ele aldığı romanlarda olaylar arasındaki sebep sonuç ilişkisini kurarken ve karakterlerini oluştururken salt bir romancı dikkati ile hareket etmenin ötesinde, çocukluğunu bir Anadolu kasabasında geçirmiş olmanın kazandırdığı tecrübeler ve büyüklerinden dinlediği hikâyelerden de istifade etmiştir.³ Örneğin, Tanzimat'tan sonra yaşanan toplumsal değişimin ve siyaseten oldukça hareketli bir seyir arz eden Cumhuriyet yıllarının sosyal zaman olarak seçildiği *Yağmur Beklerken* ve *Dönemeçte* romanları Türkiye'nin demokratikleşme yıllarını okuyucuya açıkça aktarır. Söz konusu romanlar bu dönem içinde gelişip belirginlik kazanan kasaba sosyolojisini yansıtmaları bakımından da oldukça önemli birer tarihî belge niteliği de taşır. Unutulmamalıdır ki sosyolojinin verileri ışığında yorumlanan edebî metinler, tıpkı tarihsel eleştiride olduğu gibi "sosyal tarih için bir kaynak sayılmakta ve bu amaçla kullanılmaktadır."⁴

Edebî yaşamı boyunca doktrinlerden ve propagandalardan uzak durmaya çalışan yazar, sanatı sanat için yapma amacı taşımıştır. Ancak bu amaç, tamamen toplumdan kopmak anlamına gelmez. Yazara göre, "sanatın topluma en yararlı tutumu, sanat için oluncadır."⁵ Yazar, toplumun temel taşı olan bireyi, romanlarının odak noktası olarak kabul eder. Resmî tarih anlayışına karşı çıktığı romanlarında ise toplumsal izlek olarak tarih, sanat, dil ve edebiyat izleklerini tercih eder. Resmî tarihten kasıt, romanların yazıldığı döneme kadar, herkesin kabul ede geldiği tarihsel sürecimizdir. Buğra, tarihin oluşmasında toplumsal ve çevresel şartların büyük rol oynadığını ifade eder.⁶ Sanat ise, insanı sosyalite ile tanıştıran bir olgudur. Bu olgu sayesinde birey, bir yaratım ve paylaşım süreci içine girer. Ayrıca dil ve edebiyat da toplum tarafından korunabildiği ölçüde topluma ve insanlığa yararı olan başka olgulardır. Bu üç izlek, bir toplumun toplum hâline gelebilmesi için, olmazsa olmazlar arasındadır.

* Bartın Üniversitesi, Türk Dili Bölümü

¹ Ayvazoğlu, Beşir, Tarık Buğra İçin Bir Biyografi Denemesi, Tarık Buğra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008, s. 13.

² Bulut, Yıldırım, Tarık Buğra, Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, 2015, s. 17.

³ Kavaz, İbrahim, Tarık Buğra'nın Romanlarında Toplumsal Değişimin Yansıtıcı Mekânı: Kasaba, Tarık Buğra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008, s. 213-214.

⁴ Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 85.

⁵ Ayvazoğlu, Beşir, Büyük Ağa, Tarık Buğra, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 60.

⁶ Bulut, Yıldırım, Tarık Buğra, Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, 2015, s. 114.

Buğra, romanlarında toplumsal çevre olarak çoğunlukla evleri ve eğlence yerlerini tercih eder.⁷ Bu romanlar içinde Milli Mücadele’yi anlatanlardan *Firavun İmanı* ve *Küçük Ağa* ile, çok partili döneme geçişin sancılarını anlatan *Dönemekte* ve *Yağmur Beklerken* romanlarında, toplumsal ve siyasal çevrenin gerçek figürleri roman dünyasının içine alınmıştır. Örneğin, *Küçük Ağa* romanında Kuvva birliklerini temsil eden üyelerden Yüzbaşı Hamdi, Küçük Hacı, Sabri Usta, Sıhhiyeci Ali Çavuş gibi isimlerin dışında siyasal çevre olarak düşünebileceğimiz ve romanda gerçek kişilikleriyle yer alan Damat Ferit Paşa, Çerkes Ethem ve kardeşleri, Mehmet Akif, Mustafa Kemal Paşa, Kazım Karabekir Paşa gibi isimler de romandaki olaylara yön veren ve kurguda tamamlayıcılık görevleri yapan kişiler olarak karşımıza çıkar.⁸

Bu çalışmada, Cumhuriyet Dönemi yazarlarından Tarık Buğra’nın romanlarında yer alan toplumsal izlekler üzerinde durulacak ve bu izlekler ışığında romanlarda yer alan toplumsal çevre ve bu çevrenin genel özellikleri incelenecektir. Edebiyatın meyvesi olarak kabul edilebileceğimiz, “edebî eser” in oluşumunda, o eserin olduğu dönemdeki toplumsal şartların önemini vurgulamak ve edebiyatın toplumla ilişkisini belirtmek açısından, bu çalışmanın varlığı gereklidir. Bu çalışma ile hedeflenen, edebî türlerden biri olan romanın, bu vesile ile Tarık Buğra romanlarının, toplumsallık boyutunun gözler önüne serilmesidir.

Anahtar Kelimeler: Tarık Buğra, Toplumsal İzlek, Toplumsal Çevre.

SOCIAL THEMES AND SOCIAL ENVIRONMENT IN TARIK BUĞRA’S NOVELS

ABSTRACT

Tarık Buğra was born in an old Anatolian town Akşehir in a house with garden, trees barn and cooling part as son of Mr. Mehmet Nazım from Erzurum and Mrs.Nazike from Akşehir Tahiroğulları. He studied primary and secondary school in Akşehir and high school in İstanbul and Konya. He had difficulty in getting accustomed to İstanbul because he was grown up in a small town like Akşehir. But these difficulties helped him to understand and shape the society.

Buğra spent his the most enjoyable childhood years in a town. He knows all the details about town life. Thanks to his experiences, he prefers town as a place for his novels. In his novels that he narrates town life with its all reality, when he expresses reason result relation he benefits from his experiences of town life from his childhood rather than being just a novelist. For example his “Yağmur Beklerken” and “Dönemekte” novels that expresses social changes after “Reforms Era” and liveliness in “Republic Era” transfer Turkey’s democratising years to the reader. These novels are very important historical papers because they reflects town sociology that came up in this era. It shouldn’t be forgotten that literary papers that are studied in the light of sociological information are regarded as a source for social History and are used for this aim like it is in historical criticism.

Our writer, trying to be away from doctrines and propagandas all his literary life, has the aim of art for art but it doesn’t mean to be away from society. Writer thinks that the most useful art for society is the one that for art.

Writer excepts human “Milestone of Society” as the focus of his novels. In his novels, that he is against formal history, he chooses history, art, language and literature as social themes. Formal history means our historical process until the novels were written. Buğra says that environmental and social circumstances are very important for history. Art is a case that meets people with art. Thanks to art, human participates the process of creativity and sharing. Except from that, language and Literature are the facts that are useful for humanity as long as they are protected by society. These three themes are essential for a society to be a society.

Buğra usually prefers houses and pleasure grounds as social environment in his novels. In “Firavun İmanı” and “Küçük Ağa” telling about National Struggle, “Dönemekte” and “Yağmur Beklerken”, telling about problems of multi-political part life, real figures of social and political environment are taken into novel world. For example, except from lieutenant Hamdi, Küçük Hacı, Sabri Usta, Sıhhiyeci Ali Çavuş, who represent Kuvva union in the novel “Küçük Ağa”, Damat Ferit Paşa, Çerkes Ethem and

⁷ Öztürk, Jale, Tarık Buğra’nın Matbu Romanları Üzerine Bir İnceleme, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, 2008, s.164-165-166.

⁸ Bulut, Yıldray, Tarık Buğra, Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, 2015, s. 233-234.

his brothers, Mehmet Akif, Mustafa Kemal Paşa, Kazım Karabekir Paşa are the names that determine the events and are supplementary characters in the novels.

In this study, it is focused on social themes in Republican writer Tarık Buğra's novels and in the light of these themes the general aspects of social environment in his novels are analysed. This study is essential to stress the importance of social circumstances, to explain the relation between Literature and society about formation of "literary piece" regarded as literature's fruit. Aim of this study is showing Tarık Buğra's novels' social dimension

Keywords: Tarık Buğra, Social Themes, Social Environment

Giriş

Süleyman Tarık Buğra, bir kasabada doğmuştur. Kasaba, sosyolojik araştırmaların rahatlıkla yapılabileceği saha alanlarından biridir. Buğra'nın doğduğu kasaba, Anadolu'nun orta bölgelerinde yer alan, Akşehir kasabasıdır. Bu kasabanın Anadolu'nun geçirdiği savaşlar açısından stratejik bir noktada olduğu belirtilmelidir. İstiklâl Mücadelesi sırasında, halkın kendi içinde birleşerek oluşturduğu Kuvay-ı Milliye hareketinin bir kolu da Akşehir'de filizlenmiştir. Bu filizleniş, Tarık Buğra'nın Küçük Ağa adlı romanında konu edilir. Buğra'nın bu kasabayı ve kasaba yaşamını yakından tanınması, romanın kazandığı başarının ve toplumsal hayatın son derece gerçekçi bir şekilde aktarılabilmesinin de sebebi olmuştur. Buğra, bu kasabadaki tecrübelerden ve büyüklerin anlattığı hikâyelerden istifade ederek romanını hazırlamıştır. (Kavaz, 2008: 213-214)

Kasaba hayatı sadece Küçük Ağa romanında cereyan etmez. Onun devamı niteliğinde sayılabilecek Küçük Ağa Ankara'da (daha sonra Küçük Ağa romanına eklenerek tek kitap halinde basılmıştır.) ve Firavun İmanı romanlarından başka, Dönemeçte ve Yağmur Beklerken romanları da açık mekân olarak bir kasabada geçer. Kasabada geçen romanların en önemli ortak özelliği, her birinin Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişimleri de örneklemesidir. Küçük Ağa, halk arasında Kuvva birleşimini aktarırken, Firavun İmanı bu birleşimi devam ettirir ve halkı savaşa biraz daha yaklaştırır. Yağmur Beklerken romanında, çok partili hayata geçiş yıllarının sancılı ve Serbest Cumhuriyet Fırkasının hangi şartlar altında kurulduğu anlatılırken, Dönemeçte romanında bu yılların ardından yaşanan sancılı ve Demokrat Partinin kuruluşuyla halkın içinde bulunduğu durum konu edilmiştir. Görülmektedir ki, Tarık Buğra romanlarının birçoğu başlı başına toplumsal konuları işleyen, toplumu gözlemleyip okuruna aktaran, okurun içinde yaşamış olduğu toplumun tarihsel seyrini yine okura aktararak, onu bilgilendiren, tarihi belge niteliğinde, sosyolojik özellikler taşıyan romanlardır.

Her ne kadar genel itibarıyla toplumu ve toplumsal hareketleri ele alan romanlar olsa da Buğra romanlarının temelinde toplumun temel taşı olan birey, odak noktası olarak belirlenmiştir. Onun romanlarının merkezinde insan yer alır. İnsanın psikolojisine önem veren yazar, ülke kalkınmasında insan gücünün büyük rolü olduğuna inanır. (Taştepe, 2009: 24) İnsan toplumu oluşturur, ona yön verir, isterse batırır, isterse çıkarır, gerekirse ihtilale sürükler, gerekirse bağımsızlığını kazanır. Milleti millet, toplumu toplum yapan, insanların ortak paylaşımına ve kültürlere sahip olması, ortak bir amaç için yaşamalarıdır.

Romanlarında insanı ve dolayısıyla toplumu anlatan bir yazarın sanatını toplum için gerçekleştirdiğini söylemesi ve sanat toplum içindir görüşünü desteklemesi beklenir. Ancak Buğra, bunu söylemez ve savunmaz. O sanat, sanat içindir'e inanır ve bu görüşünün sebebi sorulduğunda, sanatın ancak sanat için yapıldığında topluma faydalı olacağına inandığını söyler. (Minnetoğlu, 1974: 111) O toplumcu gerçekçi sanatçılardan olmadığını ve Marksist bir edebiyatın olamayacağını ifade etmesiyle birlikte (Tekin, 2008: 42) sanatı herhangi bir görüşün propagandacısı yapmayı uygun bulmadığını da iletir. Bahse konu olan sanatsa, insan her zaman asıldır. İdeolojiler, bazı ahlakî ve felsefî yaklaşımlar hatta modalar, insanı söz konusu konumundan uzaklaştırıp sanata, toplumsal yahut siyasal bir görünüm kazandırabilir. Toplumsal değişim ve dönüşümlerin anlatılması, zaman zaman kabul görmüştür ama, bu değişim ve dönüşümlerin anlatılması, sanatın insan merkezli bir faaliyet olduğu gerçeğini ortadan kaldırmamıştır. (Tekin, 2008: 31) Buradan hareketle denilebilir ki Buğra, romanlarında sanatı sanat için yaparken, toplumu ve bireyi ele almış; ama ibre daha çok bireyden yana dönmüştür.

Tarık Buğra Romanlarında Toplumsal İzlekler

Buğra, felsefî anlayışı itibarıyla insanı öne alır ve sanatı da insanın değerini ve büyüklüğünü anlatmak için bir araç olarak görür. Onun sanat anlayışı, toplumsal insana doğru değil insandan topluma doğru giden bir anlayıştır. Bir medeniyetin, bir kültürün, bir dinin, gelenek ve göreneklerin biçimlendirdiği bir toplumun mensubu olan, o toplumun içinden gelen sanatçı, ister istemez bu toplumun temel değerlerine açık bir anlayışı benimseyecek, kaleme aldığı ve alacağı eserlerini bu anlayışla besleyecek, dolayısıyla toplumun değerler sistemine sürekliliğe katkıda bulunacaktır. (Tekin, 2008: 43) Bu açılarından bakıldığında Buğra romanlarında yer alan toplumsal izlekler şöyle bir tasnife tutulabilir:

a)Tarih ve Tarihsel Söylemin Dışına Çıkılması Gerektiği

Tarihe, topluma ve insanlara bir doktrinin, bir partinin vb. refakatinde bakma çabası, Tarık Buğra'nın önüne resmî tarihi sorgulamak gibi zorlu bir işi çıkarmıştır. (Ayvazoğlu, 1993: 39) Resmî tarih, Buğra romanlarının yazıldığı döneme dek herkesin kabul ede geldiği tarihsel süreçtir. Bu süreç kimse tarafından sorgulanmaz, aynıyla kabul edilir ve sonraki kuşaklara da o şekliyle aktarılır. Ancak Buğra, bu süreci, duygusal bakış açılarından uzaklaşarak tamamen yansız bir şekilde ele almayı uygun bulmuştur. Çünkü o, olayların yaşandığı süreçteki toplumsal ve çevresel şartların da tarihin oluşmasında payı olduğunu düşünmektedir. Buğra'ya göre o dönemki yazarlar, olaylar olup bittikten sonra ortaya çıkan kıymet ve hükümlere göre tarihi ele almakta ve yazılarını da o hükümlere göre yazmaktadır. Fakat Buğra, tarihe cephe içinden değil cephe gerisinden bakar. Askerî ve politik gelişmeleri bir kenara koyar. Ona göre bir toplumda başarı veya başarısızlık yaşanmışsa, bunda toplumun her ferdinin bir şekilde payı vardır. Türk tarihinde, özellikle Milli Mücadele zamanında kazanılmış zafer topyekûn kazanılmış bir zaferdir. Asker ve sivil bürokrasi, Milli Mücadeleye din adamlarıyla, eşrafla hatta toprak ağalarıyla işbirliği içinde olarak atılmıştır. (Bulut, 2014: 114) Resmî tarih bunu göz ardı etmektedir. Kurulan ilk meclisin çatısı altında farklı toplumsal kesimlerden birçok temsilci vardır ve bu temsilcilerin oluşturduğu yapı Milli Mücadeleye katılımın küçük bir örneği gibidir.

Buğra 1963 yılında yayınladığı Küçük Ağa adlı romanı ile iktidarın sol kesimin elinde olmadığını ispatlamaya çalışır. Bu resmî tarih söylemine aykırı bir durumdur. Romanda Milli Mücadele yanlısı olmayanlar suçlanmaktadır. Peki bu mücadeleye karşı olanlar neden karşı idiler? Acaba kendilerince haklı bir sebepleri var mıydı? Karşı olanlar içinde vatanını seven ve ona bağlı olanlar da bulunabilir miydi? Bu gibi sorular daha önce hiçbir yazar tarafından ele alınmamıştır. Çünkü bu resmî tarihin sorgulanması anlamına gelecektir. 600 yıllık bir geleneğe bağlı olmak yurdunu sevmemek anlamına gelmez düsturıyla hareket eden Buğra, o dönemki pek çok insanı, toplumsal ve çevresel şartlardan ötürü kafası karışmış ve yanılgıya düşmüş olarak gösterir. Bu Türk tarihinin konu edildiği, özellikle de İstiklâl Mücadelesinin konu edildiği romanların izlekleri açısından bir ilktir.

Elbette ki Türk tarihi sadece Milli Mücadele dönemiyle sınırlı değildir. Buğra romanlarının çoğu, özellikle Milli Mücadele döneminin sonrasında yaşanan tarihsel gelişmeler üzerinde durur. Bu gelişmelerin halk üzerinde bıraktığı etkiler, romanların ana izleğidir.

Çok partili hayata geçiş sancıları Dönemeçte romanın ana fonunu oluşturur. Olaylar gelişimini sürdürmekte iken, arka planda halkın bu sancılı süreçteki psikolojisi yansıtılmaktadır. Kişilerin olaylara bakışını etkileyebilen bu durum, Yağmur Beklerken romanında da kendini göstermektedir. Serbest Cumhuriyet Fırkasının kuruluşuyla kendi arasında ikiliğe düşen toplum, ayrımcı bir havaya bürünmüş ve alışık olmadığı bu durum karşısında çatışmalara başlamıştır. Yeni gelişmeler ve değişimler karşısında tecrübeli olmayan halkın, bu tecrübeyi nasıl kazandığı, okura sahne sahne gösterilmektedir.

b) Sanat ve Sanata Kendini Adanmış Bir Sanatçının Özellikleri

Buğra'nın Yalnızlar ve İbiş'in Rüyası romanlarında, insanı ve toplumu yönlendiren olgulardan sanat (özellikle de müzik ve tiyatro), izlek olarak belirlenmiştir. Müzik insan için ilâhi bir bağıştır ve ilhâmı Allah tarafından bahşedilmiştir.(Yalnızlar: 50) Tiyatro ise insanı sosyalite ile tanıştıran bir olgudur. Tiyatro, insanların bir araya gelebildiği ve ortak bir paylaşımda bulunduğu nadir yerlerden

biridir. Bu açıdan bakıldığında tiyatro salonları ve oyunları, toplumsal yaşamın küçük bir örneği gibidir.

Buğra romanlarında, sanatı hayat amacı olarak belirlemiş roman kişilerine rastlarız. Sanat aşkı, sanatçının içine adeta bir şeytan gibi girmiştir. (Bulut, 2014: 116) Sanata gönlünü kaptırmış roman kişileri, daha çocuk yaşlarda izledikleri bir oyunun güzelliğine kapılarak heyecanlanır ve sanatçı olmak için çocuk yaşta evlerinden bile kaçabilirler. (İbiş'in Rüyası) Bu kişiler, çoğunlukla İstanbul'da yaşamaktadır. O dönemler için en önemli bulgu, tiyatronun da edebiyat içinde olduğunun kabul edilmiş olmasıdır. Darülbedayi, dönemin sözü geçen tek sanat kurumudur; ancak o da bir yerden sonra işi özentiliğe, taklide ve şarlatanlığa dökmüştür. Dönem için geçerli anlayış tiyatronun iyi, tiyatroculuğunsa kötü bir şey olduğudur. Buradan hareketle toplumun sanata ve özellikle de tiyatroya bakış açısının nasıl olduğu konusunda bilgi sahibi olunabilmektedir.

Sanatçı olabilmek, fedakârlık ve azim isteyen bir iştir. Sanatçılar, bu uğurda aç, susuz kalmaya bile razıdırlar. Üstelik iş, tiyatrocucu olmak ve tiyatro kurmakla da bitmez. Bu iş, riskli bir iştir; çünkü dönemin İstanbul'unda, geçinmek ve tiyatroculuk işinde tutunmak imkansız gibidir. Tiyatrolar ardı ardına kurulup sonra da kapatılmaktadır. Oyunlara seyirci çekmek için türlü yollar bulmak zorunluluk haline gelmiştir. Kalifiye oyuncu bulmak da kolay bir iş değildir. Memurluk gibi belirli vardiyalara ve mesai saatlerine sahip bir meslek olmadığından tiyatrocular günlerce işsiz gezmektedir.

Öte yandan sanat, insan ruhunu bazen öyle sarar ki, insan, hayatının birincil amaçlarını elinin tersiyle iter ve kendini sadece sanatına adar. Yalnızlar romanında bunun bir örneğini görürüz. Romanın merkez kişisi, tahsilini sırf bir beste yapabilmek uğruna yarıda kesip ilhâm peşinde koşmaya başlar. Amaç bu bestenin bitmesi, toplum tarafından beğenilmesi, böylece ruhî açıdan bir doyunluk hissini sağlanmasıdır. Romana göre hayatın birincil amacı geçinmek adına bir iş sahibi olabilmek, tahsil yapmak değil, ruhî açıdan doyunluk sağlamaktır. Toplumun farklı kesimleri bunu kabul ederken farklı kesimleri de yanlış ve boş bulmaktadır.

c) Siyaset ve Siyasi Meselelere Toplumun Bakış Açısı

Siyaset ve siyasi meseleler, Tarık Buğra'nın romanlarında bir leit-motif olarak kullanılmıştır. Genel itibarıyla bakıldığında Milli Mücadele Küçük Ağa ve Firavun İmanı'nın, Serbest Fırka'nın kuruluşu Yağmur Beklerken'in, Demokrat Parti'nin kuruluş yılları Dönemekte'nin, 1970'li yılların siyasal ortamı Gençliğim Eyvah romanlarının konularını oluşturur.

Buğra'ya göre Türkiye'de siyasi mekanizma olması gerektiği gibi çalışmamaktadır. Siyasi partiler bu mekanizmayı işler hale getirebilmekten uzak bir yönetim şekli içindedirler. Devlet bu haliyle kimiksizleştirilmiştir. (Bulut, 2014: 78) Oysa Buğra'ya göre devlet kutsaldır. Bu kutsallığın temelinde de vatan fikri ile birleşmesi yatar. Bu kutsallığı sömürmek isteyenlere Türk toplumunun yanıtı sert olacaktır, olmalıdır. Muhtemel çıkarıcıların en önemli isteği devletin faydalarından, toplumdaki daha fazla nemalanmaktır. Çeşitli ideolojiler, devletin bir menfaat kapısı olarak kullanılmasına sebep olmaktadır. Buğra, bu ideolojilerin başında Komünizmi gösterir. (Firavun İmanı romanında) Bu bağlamda en çok Sovyet Rusya'yı eleştirmektedir. Buğra'nın özellikle zamanı Cumhuriyet ve sonrasını işleyen romanlarında devleti daha çok eleştirmeye başladığı görülür. Ona göre her geçen gün ideal devlet yapısından uzaklaşmakta ve toplum, çıkarıcılar tarafından sömürülmektedir. Küçük Ağa romanının merkez kişisi İstanbullu Hoca'nın en önemli tedirginliği, yeni devlet kurulduktan sonra, siyasete dalınması ve toplumun unutulmasıdır. Görülen odur ki Buğra romanlarında halk, siyasete karışılmasını istemez. Halk "azıcık aşım ağrısız başım" diyen ve kendi yağıyla kavrulmayı dileyen bir yapıda çizilmiştir. Özellikle Yağmur Beklerken romanında bu durum kendini iyiden iyiye gösterir. Romanda kasabalının aralarına siyaset karışması sebebiyle birbirleriyle, camide dahi selamı sabahı kestiği görülür. Bu kamplaşmanın sebebi, halkın henüz siyasete hazır olmayışıdır.

Buğra romanlarında meclisin oldukça gerçekçi bir biçimde çizildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Firavun İmanı romanında meclis, birçok farklı etnik mozaikten kurulu bir meclistir. Yazara göre bu insanların pek çoğu siyasetin ne olduğunu bile bilmemektedir. Bolşevikler meclise sürekli müdahale etmekte ama kimsenin kılı kıpırdamamaktadır. Aynı çatı altında, toplumun menfaati için çalışanların sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Bu açıdan bakıldığında, Mehmet Akif Ersoy gibi isimlerin varlığı bir kat daha değer kazanacaktır.

d) Aydın Sorunu ve Aydınların Toplum Üzerindeki Görevleri

Aydınların görevi, toplumun ve insanlığın yararına bilgi üretmek ve bu bilgiyi halkına ileten birincil araç olmaktır. Ancak Buğra romanlarındaki aydınlar bu görevleri yapmaktan uzak bir yapı arz etmektedir. Onlardan beklentiler yüksek iken maalesef bazıları benliklerini dahi yitirmiş ve üstün donanımlarını toplumun zıyanına kullanma yolunu tercih etmişlerdir. (Gençliğim Eyvah – İhtiyar) Bazıları kumar gibi kötü alışkanlıklar dahi kazanmıştır. (Dönemeçte – Doktor) İçlerinde, savcı, doktor, operatör ve diğer önemli mesleklerden şahsiyetler bulunan bu grup, halkı bilinçlendirmekten çok uzak olan, kendi geçim dertlerine düşen, hayatlarını yozlaşmış bir biçimde geçiren bir gruptur. Mesai saatlerinde ortalıkta görünmeyen bu grup, akşam olduğunda da içki meclislerinde günü sonlandırmaktadır.

Buğra romanlarında aydın kimliğinin farkında olan pek az sayıda kişi vardır. Bu kişiler benliklerini yitirmeye başladıklarını fark ettiklerinde inzivaya çekilir ve kendilerini bulmaya çalışırlar. Önce kendi şahsiyetlerini yeniden kazanmak ve sonra da toplum yararına çalışmaya başlamak birincil görevleri olarak akıllarına yerleşmiştir. Kitaplar okur, etraflarındaki kimselerin dertlerini dinler, hastalıklarını iyileştirirler. Onlara uzun uzun vaazlar verir ve motive etmeye çalışırlar. Dolayısıyla gerçek bir aydının yapması gerekenleri yaparlar. Kimi zaman da aydınların aymaları için onlara yardım edebilecek bazı kişiliklere de rastlanır. Bu kişiler zora giren ve sıkıntılar yaşayan diğer aydınlara fikirleriyle yön verir. Aydınlar ne zaman sıkıntı çekse kendini bu kişilerin yanında bulur.

Yine bazı aydınların yaptıkları eylemler aracılığıyla ilkelerine ve ülkelerine son derece bağlı kişiler oldukları görülür. Onlar, verdikleri kararı birkaç kez gözden geçirir. Eğer eylemlerinde hatalar olduğunu sezerlerse derhâl bu eylemlerini düzeltirler ve toplumu olması gereken şekilde yeniden yönlendirmeye çalışırlar. Toplumun onlara ihtiyacı olduğunu bilirler. Çünkü toplum savaşlardan çıkmış, yeniden kurulmaya çalışan, gelişmeye çalışan ve yardıma, yönlendirilmeye muhtaç bir toplumdur.

Görülen odur ki Buğra romanlarındaki aydınlar, sorumluluklarını bilenler ve bilmeyenler olarak ikiye ayrılmaktadır. Toplum kurumlarının çalışmasındaki yozlaşmış vaziyet, aydınların faaliyetleri vesilesiyle düzene girecektir. Ancak aydınlar görevlerini suiistimal ederlerse, o zaman bu kurumlar, işlemeyen çarklara dönecek ve bozulacaktır.

Tarık Buğra Romanlarında Toplumsal Çevre

Buğra, romanlarında, toplumsal çevre olarak çoğunlukla evleri ve eğlence yerlerini tercih eder. Açık mekanın çoğunlukla kasaba olduğu doğrudur. Ama kasaba insanı, diğer insanlarla çoğunlukla evlerde veya eğlence yerlerinde bir araya gelir ve türlü diyaloglar içine girer. Ev içi tasviri romanlarda yoğun biçimde yapılmaz. Eğlence yerleri de çoğunlukla aydın kesimin gittiği mekanlardır. Aydınlar, buralarda, halktan ve sosyal meselelerden uzaklaşıp, eğlenceye dalar. (Öztürk, 2008: 166)

Tarık Buğra'nın romanlarının bazılarında, toplumsal ve siyasal çevrenin gerçek figürleri roman dünyasının içine alınmış ve bu kişilerin pek çoğu da roman kurgusunda aktif rol oynamıştır. Bu bağlamda romanları tek tek incelemek gerekirse:

a) Küçük Ağa

Romanda toplumsal ve siyasal çevre adına gerçek varlıklarıyla kendini gösteren isimler: Damat Ferit Paşa, Çerkes Ethem ve kardeşleri, Mehmet Akif Ersoy, Mustafa Kemal Paşa, Kazım Karabekir Paşa ve Damat Şerif Paşa'dır. Bu isimlerin yanı sıra toplumsal çevre içinde sayılabilecek gerçek olmayan önemli roman kişilerine örnek olarak ise, Yüzbaşı Hamdi, Yüzbaşı Nazım, Küçük Hacı, Kel Hacı, Sıhhiyecisi Ali Çavuş, Topbaşların Halis, Hacı Yusuf gibi isimler verilebilir.

b) Firavun İmanı

Gerçek varlıklarıyla kendini gösteren isimler: Mustafa Kemal Paşa, Çerkes Ethem, İbn-i Suud, Rezaizade Mahmud Ekrem, Cenab Şahabeddin, Hüseyin Siret, Hüseyin Nazım, Hüseyin Rauf, Rauf Orbay, Ali Fuat Paşa, Çiçerin, Lenin, Kazım Karabekir Paşa. Toplumsal çevre içinde sayılabilecek gerçek olmayan önemli roman kişilerine örnek olarak ise, Balıkesir Mebusu Hoca Abdülgafur Efendi, Afyon Mebusu Mehmet Şükrü Bey, Zahireci Mehmet Şevket, Kaman Çavuş, Hacı Mustafa Efendi, Hacı Ahmet Ağa, Koyunculardan Bekir gibi isimler verilebilir.

c) Yağmur Beklerken

Gerçek varlıklarıyla kendini gösteren isimler: Mustafa Kemal Paşa, İsmet Paşa. Toplumsal çevre içinde sayılabilecek gerçek olmayan önemli roman kişilerine örnek olarak ise, dava vekili Vevbi, emekli Yüzbaşı Aziz, Halk Fırkası Müfettişi Hilmi Bey, Asliye Ceza Yargıcı Ahmet Kemal Bey, Tahsin Bey, Makbule Hanım, Ali Fethi Bey gibi isimler verilebilir.

d) Yalnızlar

Romanın merkez kişisi Murad Kervancı'nın yakın arkadaşı Macit'in açtığı tiyatronun oyuncuları toplumsal çevreyi oluşturan yardımcı kişiler arasında sayılmalıdır. Bu kişiler: Macit'in sevgilisi Küçük, Zehra, Vedat, Reşat, Valet Necip, Neclâ ve Sadık.

Görüldüğü üzere, Tarık Buğra romanlarının pek çoğunda toplumsal çevre, siyaseten ülkenin önemli noktalarında bulunan kişilerden oluşur. Romanlardaki toplumsal çevre kadrosunun oldukça geniş tutulduğu görülmektedir. Çünkü Buğra romanlarında olaya sadece merkezi kişiler yön vermez. Hatta olaylar, toplumsal çevre tarafından yönlendirilir. Merkezi kişiler ise bu olayların ortasında kalıp ne yapacağını kestiremeyen kişiler halini alır. Daha önce maddeleştirilmiş olan toplumsal izlekler, çoğunlukla sayılan toplumsal çevre tarafından romanlarda ön plana çıkarılır. Bu bakımdan Tarık Buğra'nın romanlarında toplumsal izleklerin toplumsal çevre ile ilgili olduğu görülecektir.

KAYNAKLAR

Ayvazoğlu, Beşir, Büyük Ağa, Tarık Buğra, Kapı Yayınları, İstanbul, 2006.

Ayvazoğlu, Beşir, Tarık Buğra İçin Bir Biyografi Denemesi, Tarık Buğra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008.

Bulut, Yıldray, Tarık Buğra, Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, 2015.

Kavaz, İbrahim, Tarık Buğra'nın Romanlarında Toplumsal Değişimin Yansıtıcı Mekânı: Kasaba, Tarık Buğra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008.

Minnetoğlu, İbrahim, Nasıl Yazıyorlar? , Minnetoğlu Yayınları, İstanbul, 1974.

Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Öztürk, Jale, Tarık Buğra'nın Matbu Romanları Üzerine Bir İnceleme, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale, 2008.

Taştepe, Şeyma, Tarık Buğra'nın Hayatı, Edebiyatı Ve Eserleri, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Lisans Tezi, Ankara, 2009.

Tekin, Mehmet, Tarık Buğra'nın Sanat ve Edebiyat Anlayışı, Tarık Buğra, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2008.

SAMIHA AYVERDİ'NİN 'YOLCU NEREYE GİDİYORSUN' ADLI ROMANINDAN HAREKETLE, OSMANLI TOPLUMUNUN SOSYOLOJİK YAPISI

Öğr. Gör. Nimet TEĞİN*

ÖZET

Samih Ayverdi'nin; *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanı, 20. yüzyılın başlarında, Türk toplum hayatında meydana gelen değişimler ve bu değişimlerin bireyler üzerindeki etkileri üzerine kurgulanmıştır. Yazar eserde, Osmanlı'nın son döneminde yaşanan batılılaşma hareketlerinin, toplumun bütün tabakalarında yarattığı buhranları, roman kurgusu içinde işler. Eserde, Batılılaşmayı, gelişmiş ve modern olmakla eşdeğer gören çevreler ile milli ve manevi değerlerden uzaklaşmadan, Batı'nın olumlu yönlerini özümseyen kesimler arasında yoğun bir çatışma yaşanmaktadır. Bu çerçevede, kendi kültürel değerlerinden ve öz benliklerinden uzaklaşmış kişiler olumsuzlanmaktadır. Batı kültürü ve geleneksel kültürü savunan kişiler arasındaki mücadeleler, romanın ana temasını oluşturur. Romanda, dönemin aile yapısı ve aileyi şekillendiren toplumsal gelişmeler bir sosyolog titizliğiyle işlenmiştir. Bu çalışmada, edebiyat toplum bağlamında, Ayverdi'nin *Yolcu Nereye Gidiyorsun*, adlı romanından hareketle vakanın geçtiği tarihlerde, Osmanlı'nın toplumsal yapısı ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toplum, Edebiyat, Samiha Ayverdi, Yanlış Batılılaşma.

SOCIOLOGICAL STRUCTURE OF THE OTTOMAN SOCIETY WITH REFERENCE TO SAMIHA AYVERDİ'S NOVEL HEY TRAVELLER! WHERE ARE YOU GOING ' (YOLCU NEREYE GİDİYORSUN)

ABSTRACT

The Samiha Ayverdi's novel called 'Hey traveller! Where are you going?', in the early 20th century, was built on the changes occurring in the Turkish society and the effects of these changes on the individual. In the novel, the author imprint the westernization movement experienced in last period of the Ottoman and its crisis in all strata of society. In this work, an intense conflict arises between the segment seeing the westernization as the advance, and modern and those internalizing the positive aspects of the West by not moving away from national and spiritual values. In this context, people estranged from their own cultural values and self-construction were negatively illustrated. The struggle between those defending Western culture and those in favor of the traditional culture forms the novel's main theme. The era's family structure and social developments shaping the family were treated with a sociologist rigor in the novel. In this study, in the context of literary society, the social structure of the Ottoman Empire was handled at the time of the affair from the point of Ayverdi's novel 'Yolcu Nereye Gidiyorsun'.

Keywords: Society, Literature, Samiha Ayverdi, Faulty Westernization.

Giriş

Samih Ayverdi'nin yazdığı *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanı, yazarın önemli eserlerinden biridir. Onun bu eseri edebiyat ve toplum ilişkisi bakımından irdelenmesi gereken bir çalışmadır. Bu çalışma edebiyat toplum bağlamında, romanın geçtiği dönemdeki toplumsal yapıyı, toplumsal değişimi ele almaktadır. Ancak bu değerlendirmeyi yapmadan önce, Samiha Ayverdi'yi ve onun başyapıtlarından biri olan *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı eseri kısaca tanıtmak, daha sonra edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiden söz ederek, toplum ve edebiyat bağlamında bu eserin neden incelenmeye değer görüldüğü anlatılacaktır.

Çağımızın en önemli mütefekkir yazarlarından birisi olan Samiha Ayverdi, 25 Kasım 1905 yılında İstanbul'da doğdu. Annesi, Fatma Meliha Hanım, babası Yarbay İsmail Hakkı Bey'dir. Soyu, anne tarafından Kanunî zamanında yaşamış ve Budin seferinde şehit düşmüş Gül Baba'ya; baba

* Siirt Üniversitesi, SBMYO

tarafından Orta Asya'dan Anadolu'ya geçmiş Ramazanoğulları'na kadar uzanmaktadır. Yazar ilk eğitimini aile çevresinde aldı. Onun tarihi ve kültürel şuur kazanmasında anne ve dedesinin etkisinden söz edilebilir. O kültürlü bir aile ortamında yetişti. Din, tasavvuf, tarih, felsefe, edebiyat ve güzel sanatlar alanındaki aldığı eğitim ve özellikle Ken'an Rifa'i dergâhına mensubiyeti onun fikir hayatında olduğu gibi edebî şahsiyetini de şekillendirmiştir. Eserlerindeki yoğun bilgi ve irfan birikimi bu mensubiyetin bir neticesidir. Onun edebi kişiliğın ortaya çıkmasını sağlayan doğu edebiyatı ve İslami kaynaklardır. Ancak doğuya yönelirken batıya da ilgisiz değildi. İlk eseri 1938 yılında yayımlanmış olduğu 'Aşk Budur' adlı romanıdır. Daha sonra yazmış olduğu onlarca eserlerinin ana teması, İstanbul sevgisi, Osmanlı toplumsal yapısı, batılılaşmanın olumsuz yönleri, dini ve tasavvufî kavramlar oluşturmaktadır. Ömrünü Türk İslam kültürü nünün sentezine adanmıştır (Yetiş, 1993:4-9).

Ayverdi, ilk çalışmalarını roman türü eserlerde yapmış olsa da daha sonra, mensur, şiir hikâyeye yöneldi. Onu diğer çağdaşlarından ayıran en önemli özellik onun bir tefekkür insanı olması ve çalışmalarını bu anlayışa göre şekillendirmesidir. Onun tüm gayesi Tanrı ve insan arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaktır. Ancak bu ilişkiyi ortaya çıkartırken İslam tasavvufî unu kullanarak yapmaya çalışır. İnsanı işlerken, insanın içinde yaşadığı toplumdaki soyutlamaz tam tersine, toplumun insanı şekillendirdiğini düşünerek, eserlerinde toplumsal yapıyı ele alır. Garplaşma ile batı medeniyetlerinin tüm değerlerinin olduğu gibi alınması ile kendi kültürümüz ve değerlerimiz yabana atılarak, öz benliğimize yabancılaştığımızı dile getirir.

Yazmış olduğu 40' a yakın roman, hikâye, şiir ve benzer edebi eser de, temaları kadar dili ile de edebiyat çevreleri tarafından çok ilgi ile takip edilmiştir. Yazarın tüm çalışmaları, yaşadığı dönemin toplumsal sorunlarını irdelemek ve yaşanan toplumsal sorunlardan nasıl kurtulabileceği üzerine kafa yormak olarak nitelendirilebilir. Ancak o toplumu incelerken, toplumun içinden geçen tarihsel süreçleri hiçbir zaman yabana atmamış, toplumsal sorunları tarihle ilişkilendirerek çözümlemeye çalışmıştır. Yaşadığı dönemde oluşan yanlış batı hayranlığı, batı kültürü ve yaşam tarzlarının, ancak Türk kültürünün tarihine bağlı kalarak kurtulabileceğini savunur.

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi Alver, şöyle açıklar. "Edebiyat, oluşum ve gerçekleşme aşamalarında salt estetik ve edebi kaygıların öne çıkmasıyla görünürlük kazanmasının yanında toplumsal, siyasal, dinsel, ideolojik bilgi gövdelerinin de bir yerinde bulunmak, o yerin önemli bir aktörü olmakla da görünürlük kazanır. Böylece edebiyatın, sosyoloji için malzeme sunması, edebiyatın insan ve dolayısıyla toplumun hikâyesi oluşu, edebiyatın sosyoloji için ne gibi imkânlar açtığını göstermektedir. Ancak hem edebiyatın sosyolojik okuması gerçekleştirilmeli hem de edebiyat tüm özellik ve yönleri ile toplumsal izaha tabi tutulmalıdır" (Alver, 2012:17-19). Cumhuriyetin ilk dönemlerinde yani 1923-1946 yıllarında kısmen devletin desteklediği, milliyetçilik ve geleneksel halkçılık özlemi ile İnci Ergün'ün deyimi ile bir "memleket edebiyatı" teşekkül etmiş ve Yahya Kemal'in belirttiği gibi "memleket" edebiyatın çerçevesi, olmuştur (Karpat, 2009:36). Bundan hareketle, Ayverdi'nin eserlerinde; toplumsal sorunlar, ve bunlara bağlı olarak yaşanan toplumsal kaos ve düzensizlik geniş anlamda yer bulur. O; II. Abdülhamit, II. Meşrutiyet, İttihat ve Terraki, Milli mücadele Dönemi ve Kurtuluş savaşı yıllarını bire bir yaşadığı için onun eserleri, yaşadığı döneme ayna tutmuştur (Yetiş, 1993:4-9). Eserlerinde; toplumsal normları ve düzeni olduğu gibi anlatmaktansa, olması gerektiği gibi anlatmaya çalışarak, aslında kendi iç dünyasının perdelerini aralayıp toplum için en iyisini vurgulamaya çalışmıştır.

Onun edebi eser anlayışını, yaşadığı dönemde gelişmişliğin yegâne sebebi olarak görülen materyalist ve pozitivist eğilimi, elinin tersi ile iterek, toplumsal yapıda, maneviyatı ve idealizmi savunarak ön plana çıkartır.

Yazarın eserlerinde toplum, kültür, sanat, dil, din, eğitim ve kültürel konular ağır basmaktadır. Onun düşünce dünyasının zenginliğini Yunus Emre, Mevlana, Dede Efendi, Mehmet Akif Ersoy gibi düşünürler oluşturmaktadır. O son dönem yazılarında, sadece Türk toplumunu ve içine düştüğü yanlış batılılaşma kavramlarından ziyade, doğu batı medeniyetleri arasındaki diyalektiğe ve balkanlarda yaşanan Türk meselelerine odaklanır (Yetiş, 1993:18).

“Yolcu, Nereye Gidiyorsun” Romanı

Bu roman Samiha Ayverdi'nin 1944 yılında yazdığı önemli eserlerinden biridir. Samiha Ayverdi'nin ustalık döneminde yazdığı bu eser, özellikle 20. Yüzyılın başında çağdaşlaşmanın tek nedeni olarak sayılan batılılaşma ve buna bağlı olarak gelişen materyalist ve pozitivist eğilimin, o dönemin aile ve toplum yapısı üzerinde oluşturduğu deformasyonu konu edinir. Romanda; bir yandan batılılaşma ve buna bağlı olarak batılı yaşam tarzını tercih eden aileleri, yaşadıkları semtleri işlerken, diğer taraftan geleneklerine bağlı olarak yaşayan maneviyata daha çok önem veren muhafazakâr kesimi konu edinmektedir. Yazara göre Batılı hayat tarzına olan hayranlık, aile hayatını körüklemiş, aile fertlerinin bireyselleşmesi sonucu aile içindeki dayanışma ve bağlılığı azaltarak, geleneksel aileden uzaklaşmasına sebep olmuştur.

Yazar romanda, garplılışma temalarını işlerken, garplılışmanın aile hayatı üzerindeki olumsuz etkilerinden söz ederek, muasır medeniyetler düzeyine çıkmak için batı medeniyetlerinden alınan, sorgusuz sualsiz yanlış kültürel özellikleri konu alır. Bu roman, geleneksel değerlerinden uzaklaşmış, Avrupa'ı hayat tarzını seçen ailesi karşısında, kültürel özelliklerine ve maneviyatı içselleştirmiş ve bundan dolayı ailesine yabancılaşmış Adli'n, hayat hikâyesini konu alır.

Bu romandaki aile fertleri hayata farklı açılardan bakmaktadırlar. Batılılaşma hayranlığı ve bunun sonucunda yaşanan çatışmalar sonucunda, aile yapısı ve toplumsal yapının bozulduğunu savunur. Romanın başkahramanı Adli geleneksel kültürden uzak garplılışma hayranı bir anne babanın üçüncü çocuğudur. İstenmeden doğan Adli, aile içinde dışlanmıştır. Baba aydın geçinmeye çalışarak edebiyat sohbetlerinden kalkmaz, anne ise kendini tamamen müziğe adanmıştır. Adli ise aile içinde kendini var edemediğinden, geleneksel kültüre bağlı olan babaannesi ve dayısı, onu hayata bağlayan tek nedendir. Anne ve babasının, kardeşlerinin şefkat ve sevgisinden yoksun kalan Adli, milli kültüre ve şura bağlı kendi dünyasını oluşturmaya çalışır.

Aile:

Samiha Ayverdi, tüm romanlarında geleneksel aile yapısını işleyerek topluma mesaj verir. Yazdığı eserlerin çoğunda çekirdek aile yapısından ziyade birkaç kuşağın bir arada yaşadığı aile yapılarından söz ederek geleneksel aile yapısını yüceleştirir. O tüm eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de toplumu meydana getiren en önemli öğenin aile olduğunu savunur. 20. yüzyılın başında Türk toplumunda Tanzimatla beraber gelen batılı yaşam ve aile tarzları romanlarında yer alsın da, geleneksel Türk aile yapısını, toplumun temel belirleyicisi olduğunu savunur.

Yazar bu eserinde, garplılışma ve geleneksel aile yapılarını beraber işler. Batılılaşma hayranı olan Adli'in anne ve babası olan; Nemide ve Asaf'ın batılı yaşam tarzına olan hayranlıkları gözden kaçmaz. Anne; Nemide tamamen kendine müziğe adayıp, baba Asaf'ın da edebi sohbetleri, ailede sağlıklı bir iletişimin olmasına engel olmuştur. Yazar aynı zamanda romanda geleneksel değerlere bağlı kalıp sosyal ilişkileri daha iyi olan, Adli'n dayısı Nazımı ve Büyük annesini de irdeleyerek geleneksel aileden kopuşun, olmaması gerektiğini savunur. O aileyi işlerken örneğin, Asaf Bey'in annesinin geleneklerden uzak olan ev hayatına ve hayat tempolarına ayak uyduramadığı için başka bir evde oturduğu görülür (Ayverdi, 1997:197).

Bugün aile dediğimizde aklımıza gelen fertler daha çok birbirleriyle kan bağı içerisinde olanlardır. Ancak romanın yaşandığı dönemde bunu sadece kan bağı ile birbirine bağlı kimseler olarak düşünmemiz doğru olmaz. Hiçbir kan bağı olmamasına rağmen, aileden kabul edilen kimseler de söz konusudur. Bunlar kimi zaman dadılar, sütanneler, bacılar olduğu gibi kimi zaman da yardıma muhtaç kimselerdir (Uymur, 2005:53).

Yazar bu eserinde, geleneksel değerlere bağlı olan aile fertleri ile yanlış batılılaşmaya çalışan aile fertlerinin bir arada yaşadığını, ancak yanlış tutumlardan dolayı aile fertlerinin, aynı mekân paylaşmasına rağmen, birbirlerinden çok uzak olduğunu da vurgular. Eserde iki farklı çocuk yetiştirme tarzından söz edilir. Birinci yetiştirme tarzı olarak Adli' in ablasının ve abisinin Fransa'dan getirilmiş mürebbiye ye teslim edilerek batılı hayat tarzlarına göre yetiştirilmiştir. Örneğin, “Fenası şu ki, bunları evde anlayanlardan da sormama imkân yoktu. Zira kardeşlerimin alayına hedef olmak, en büyük korkumdu. Her ne pahasına olursa olsun, onların diline düşmek istemezdim. Yeni yetişmekte olan bu küçük insanlar, fikre hisse ve kültüre arkasını çevirmiş bir terbiye ile büyütülmekte idiler ki, o

yüzden, dillerine ve zevklerine en hoş gelen, kendilerinde uyanmamış duygulara hücum etmekte. İkiz olan kardeşlerim benden üç yaş büyüktüler ve Fransa'dan getirilmiş bir mürebbiyenin terbiyesine kayıtsız ve şartsız teslim edilmişlerdi. Ben ise, mütevazı bir komşu olan sütannemden ayrıldıktan sonra, alaka ve ihtimama ihtiyacı kalmamış yetişkin bir adam gibi kendi halime bırakılmıştım” (Ayverdi, 1997:9).

Romanda kendi öz benliğinden uzaklaştırılan, batılılaşma hayranı anne, baba, büyük çocuklarını alafranga yaşam tarzına bağlı kalarak yetiştirdiğinden, bunların küçük kardeşe olan tutumları ilgisizdir. Roman kahramanı da, ailesinden alamadığı ilgiyi, geleneksel kültüre göre yetişen ve bu kültürle çocuk yetiştiren Sütannesinden alır.

Sâmiha Ayverdi'nin Yolcu Nereye Gidiyorsun adlı romanındaki anne ve baba sevgisinden yoksun Adli mütevazı bir komşu olan sütannesinden ayrıldıktan sonra, alâka ve ihtimama ihtiyacı kalmamış bir yetişkin gibi, kendi hâline bırakıldığını söyler. “Sütannem beni büyütüp de kocasının yanına dönerken ilk defa küçücük yüzüme bir muhabbet kapısının kapandığını duyar gibi olmuşum. Fakat bu pek kuvvetli bir his değildi. Hem bu acımın zorlu, güçlü olmaması için annem vardı. O beni sevmese bile ben onu seviyordum. Her gün her saat piyano çaldığı için oğlu ile kızının alay ettikleri bu güzel kadını, muhakkak ki ben onlardan çok seviyordum. Kardeşlerim annelerine hürmet etmiyorlardı; fakat ne yazık ki ben de ona ne saygımı nede muhabbetimi duyuracak iktidara sahiptim” (Ayverdi, 1997:10).

Romanda yanlış batılılaşma sevdası yüzünden, ailelerin kendi asli görevini yapmaktan aciz olduklarını savunarak “Annem de babam gibi Tanzimat medeniyetinin kurbanlarındandı. Bu yüzden Avrupalı olmanın hakiki manasını anlamadan Frenkleşmekle aile ve cemiyette vazife dışı kalmıştı. İkiz çocuklarını sever, fakat onları yetiştirmesini bilmezdi. Evini sever, fakat ev işlerinden anlamazdı. Babamla aynı devrin cereyanı ortasında buluşmuş olmalarına rağmen birbirleri ile anlaşmaz, geçinmezlerdi. Çünkü bu geçimsizli, bu tatsız aile şivesi de gene Garp rüzgârlarının serin bir esintisi olduğunu bilmeden, artmayan fakat bir türlü eksilmeyen müzmin bir huzursuzluk dalgası içinde yaşayıp giderlerdi.” (Ayverdi, 1997: 11). Anne, batılı değerleri düşünmeden peşinen kabul eden bir kişiliktir. Bu bağlamda onun Adli'ye ve onun gibi düşünenlere vereceği çok şey yoktur. Bu konuda Hüseyin Yaşar, Avrupalı yaşam tarzı için çocuklarının terbiyesini de aksatan annenin durumunu şöyle tanımlar: “Adli'nin annesi Nemide Hanım da Tanzimat'ın getirdiği Batı rüzgârının etkisiyle alafranga düşünceleri yüksek, yaşamda tek isteği piyano çalmak olan bir kadındır. Anne romanda babası gibi Tanzimat medeniyetinin bir kurbanı gibi yansıtılır. O da Batılı olmanın gerçek manasını anlamadan alafrangalaşarak toplumda saf dışı kalır” (Yaşar, 2013: 448).

Ayverdi, romandaki batılılaşmış, alafranga tipleri, toplumsal hayat için bir sorun olarak görür. Başkahraman Adli'nin, ‘Bizdeki içtimai aksaklığın tam ve canlı misali babam ve annemdi’ söylemi bu tespiti doğrular. Bu nedenle yazar, olay örgüsünde geleneksel değerlere sahip çıkan Adli ve dayısını, anne ve baba karakterleri ile çatışma sürecine sokar. Roman bu kurgusal yapı üzerine gelişir. Bu çerçevede romanın ortalarına doğru olay örgüsüne katılan aydın karakterli dayı kız kardeşini sürekli tenkit eder. Onun hayal dünyasındaki kadın tipi ‘ Hem ruhen münevver hem de memleketin başına dert olmayacak çalışkan, şuurlu kadın’ tipidir (Ayverdi, 1997: 109). Dayı rumuzuyla daha çok yer alan Miralay Nazım Bey, kız kardeşi olmasına rağmen, Adli'nin annesini mütemediyen eleştirir ve onu ‘Medenileşmeyi Avrupa'nın arka kapısından kovulan fikirleri kapışmak zan eden bir kadın’ olarak görür (Ayverdi, 1997: 109). Böyle bir kadın tipiyle karşılaşma ihtimalini göz önünde bulundurarak ikinci evliliğini yapmıyordu. Nazım Bey, düşünceleri için mücadele eden bir dava adamıdır. Dayı, “Adli'nin anne ve babası, amcası gibi yarım kalmış inkılâpların adamı değil, doğrudan doğruya inkılâpçı ve teşkilatçıdır. İktidara muhaliftir. Savunduğu düşüncenin dergilerini düzenli olarak takip eder” (Yaşar, 2013: 453).

Adli'nin annesi, batılılaşmanın sembolü olan piyano ile uğraşır, babası da edebiyat dedikoduları ile vakit harcarken, dayı Nazım çok farklı işlerle, milletin sorunları ve vatanın geleceği ile ilgilenir. Dayının bu yapısı, bir başka kahraman olan atıf beyin gözünden kaçmamıştır. Atıf bey dayının “Bütün enerjisini verdiği gizli teşkilattan, o yanma vatan aşkı, şahsi hayatına bir pay ayırmayı” kabul etmediğini belirtir. Dayı için vatan aşkı ve milletin sorunları her şeyden önce gelir. Bütün mesaisini bu yolda harcarken, iki çocuğunu annesine bırakır. Adeta ailesinden feragat eder. Bu

tutumu onun çocuk yetiştirmesini önemsemediği anlamına gelmez. Zira kız kardeşi Nemide' yi çocuklarını alafranga bir ortamda yetiştirdiği ve geleneksel ailevi değerlerden uzak büyüttüğü için vatan hainliği ile suçlar. “sen bir vatan hainisin, çocuklarını mahvettin! (Ayverdi, 1997: 110). Bu, Miralay Nazım Bey'in aile kurumuna verdiği önemi gösterir. Nazım beyin burada normal bir karakterin ötesinde yazarın düşüncelerini dile getirdiğini düşünüyoruz. Zira Ayverdi, başka eserlerinde geleneksel Osmanlı ailesini, toplumun bel kemiği olarak görür ve imparatorluğun bu denli güçlenmesinde katkısı olduğunu her fırsatta savunur.

Çocuklarını annesine bırakan Nazım'ın, gözü arkada kalmaz zira annesi, çocuk yetiştirmesini “Tam bir şuur ve fikir muvazenesi ile” yapabilen müstesna bir karakterdir. Adli büyük annesinin çocuk yetiştirmesi ile ilgili olarak şunları söyler. “Büyük anne ise oldukça yaşlanmış olmasına rağmen eserlerinde muavvak olmuş sayılabilirdi. Oğlu Selami, çocukluk taşkınlıkları bir tarafa bırakılırsa, bir ayağı geçmişte bir ayağı gelecekte, Türküm diyebilecek bir çocuktur. Kızı Fahrünnisa ise, ince güzel elleri bir taraftan kalem, kitap arasında durup dururken, diğer taraftan büyük annesinin değdiği noktaları da ihmal etmiyordu” (bir yolcu 109). İstanbul'un en köklü ailelerine mensup olan büyük anne torunlarını milli ve manevi değerleri şemsiyesi altında yetiştirmeyi bilmiştir. Batıdan esen frenk rüzgârına karşı, onları yerli birer şahsiyet olarak yetiştirmiştir. Büyükanne çocukları sadece batılılaşmanın olumsuz tesirinden korumamış aynı zamanda geleneksel kültürden haberdar olarak yetiştirmiştir. Adli burada kız kardeşi Jale ile dayımın kızı Fahrinnüsa'yı karşılaştırır. Jale'nin tam tersine Fahrünnisa emektar bir genç kızdır. Büyük annesinin ona öğrettiği yaşam modeli doğrultusunda “ söküklerini başkalarını diktirmiyor, odasının tozunu başkasına aldırıyor, hatta iki gözlüğü üst üste takarak yemeni oyalayan ihtiyar komşunun yanına sokulup bu ince sanatı çalmayı bile ihmal etmeyecek bir kadınlık hassasiyeti gösteriyordu” (Ayverdi, 1997: 210). Genç kız bütün yönleri ile idealize edilmiştir. Hüseyin Yaşar, iki ailenin genç kızlarını, Jale ve Fahrünnisa'yı karşılaştırırken şu çarpıcı sonuca varır: “Selami ve Fahrünnisa adlı çocuklarının bir ayağı geçmişte diğer ayakları gelecekte olan parlak gelecek vaat eden iki yetişkindirler. İsmi ile müsemma olan kızı Fahrünnisa, Adli'nin kardeşi Jale'den çok farklı bir kişiliği vardır. İsmi de alafrangalık duygusunu veren Jale gibi bir isim olmaması, kişiliği hakkında ipuçları vermektedir. Elleri kalem kitap tuttuğu gibi ev işlerinde de babaannesinin verdiği terbiye ile oldukça mahirdir. İleride ruhsal olarak aydın ve memleketin başına dert olmayacak şuurlu bir genç kızdır.” (Yaşar, 2013: 453).

Mahalle:

Modernite ile beraber sanayileşme ve kentleşme olgusunun gerçekleşmesi, insan hayatında büyük değişiklikler meydana getirmiştir. Sanayileşme ile beraber, tüm dünyada kırsal hayattan kentlere doğru bir göçün olduğu görülür. Ancak yoğun göçler, beraberinde büyük sorunlar ve problemlerin oluşmasına sebep olmuştur. Teknolojinin gelişmesi, insanları birbirlerine yaklaştırmaktan ziyade, onları birbirinden uzaklaştırmıştır. Yazar bu romanında, Osmanlı'nın son dönemlerindeki toplumsal yapıyı anlatırken, tam olarak garplılaşma gerçekleşmediğinden, aynı mahallede veya sokakta birbirlerine tezat olan farklı hayat tarzlarından söz eder.

Bu eserde Ayverdi, romanın geçtiği dönemde komşuların birbirleriyle olan ilişkilerin, aile ilişkileri kadar yakın ve sarsılmaz olduğunu gösterir. Komşuluk ilişkilerinin sevgi, merhamet, güven, yardımlaşma ve dayanışma, komşulara arası ilişkilerin en önemli özellikleri arasında sayılır (Uymur, 2005:86-92). Bir mahallede yaşayanlar bir vücudun farklı organları gibi birbirlerinin eksik yanlarını tamamlarlar. Ancak, o dönemde de mahalleler, sosyo ekonomik düzeye göre ayrılır. Yazar bu eserinde, batılılaşma yanlıları ve geleneksel değerleri savunanları, bazen ayrı mahallelerde bezende, birbirinden birkaç adım mesafesi olarak ayrılır. Batılılaşma yanlıları ailelerinin kendi içinde kapalı olmalarına rağmen geleneksel aile tiplerinin ise daha çok yardımsever olduğunu ve ilişkilerin daha sıcak olduğunu vurgulanır.

Yazar, romanında alafranga hayat tarzı ile geleneksel hayat tarzlarını aynı mahalle içinde nasıl farklı bir şekilde yaşandığını ve dönemin gelenek ve göreneklerini aşağıdaki şekilde anlatır. “Dayımın evi ile babamın evi arasında ancak iki sokak vardı. Her ikisi de İstanbul'un karakteristik semtlerinden biri olan Şehzadebaşı'nda idi. Bekçi Ömer Ağa, ramazan geceleri mahallesine ve başka semtlerden gelen dinleyicilerine, ahenkdar davulunu her iki evin önünden de çalarak geçer. O ev de, bu ev de amacı, kuşlukumcu, telkadayıfçı, oranında buranında esnafıdır. Çeşmemeydanlı köşklü, şehirdeki

yangınları soluk soluğa, döne döne her iki kapının önünde e de bağıarak haber verir. Donanmalarda her iki ev de fenerler asar; bayramlarda her iki evde de hususi kabul merasimi olur. Aynı kanunlar, aynı örf, aynı mukaddes mefhumlar ve ölçüle, görünüşte her iki binanın da hayat temellerini teşkil eder.

Fakat bütün bu müşterek cemiyet kuşaklarına rağmen, babamla dayımın evleri, tamamen ayrı birer ruhun mümessilidir” (Ayverdi, 1997:89). Bu bağlamda, Yaşar, romanın başkahramanı Adli'nin yetiştiği aile ortamını kaotik bir aile ortamı olarak tasvir eder: “Türk ve İslam kültüründen uzaklaşan annenin en büyük mahareti çocuklarına ilgi göstermek, ev işlerinde becerikli olmak değildir. Ortalama bir İstanbul kadınının çizgisinden uzaklaşmıştır. Anne, Nemide Hanım, tradisyonalist bir yapılanma yerine tamamen occidentalist bir kültürel yapılanma içerisindedir. Bu bağlamda en büyük mahareti, batısal kültürün simgesi olan piyanosuna gün boyunca kapanıp güzel bir şekilde çalmasıdır. Piyano, onun için bir tutku halini almıştır. Bu konudaki ünü, Avrupalı dostlarını da şaşırtmaktadır. Bu nedenle, Fransız sefarethanesi Başkâtibi ve kocasının müdürü, parmaklarının dehasını dinlemek için sürekli bu eve gelirler. Evin harem bölümüne alınan bu kişiler nedeniyle, harem mahremi kalmamıştır.

Adli'nin kardeşleri Jale ve Rıdvan da aldıkları kültür ve terbiye itibariyle Adli'nin yolculuğunda büyük sorun olarak yansılır. Çocukların yaşları büyüdükçe küçük sorunları sorunsala dönüşür. Her ikisi de ebeveynlerinin ilgisizlikleri sonucu terbiye adına nasiplerini alamayan şımarık iki çocuktur. Kardeşleri anne ve babalarının görüşleri doğrultusunda alafranga yaşam tarzına uygun olarak yetiştirilmişlerdir. Kardeşlerin yaşama bakış açısı “Tanzimat inkılâpçılığının bir kopyası”dır (Yaşar, 2013: 449). Hemen şunu belirtmek gerekir ki, Adli'nin ailesinin tam tersine, dayımın evinde yanlış batılılaşmanın getirdiği çatışma ortamı bulunmaz. Dayı Miralay Nazım Bey kızı Fahrünnisa, oğlu Selami ve büyük anne, az rastlanan bir ahenk içerisinde yaşamaktadırlar.

Yazar bu esrinde mahalle ve buna bağlı olarak yaşanan komşuluk ilişkilerine de değinir. O dönem İstanbul da, komşuluk ilişkileri çok yoğun olarak yaşanır. Komşular, akrabalarından daha yakın olarak görülür. Mahallelerde yaşayanlar bir birlerinden sorumlu idiler. Aynı mahalledeki sevinçler, acılar, korkular beraber yaşanırdı. “O zamanlar İstanbul'da iki türlü komşuluk vardı: Biri bir mahalleyi, bir semti dolduran her tabakadan, her sınıftan, fakir, zengin, orta halli, esnaf, kâtip, zabıt bütün sakinler birbirlerinin komşusu idiler. Kadınlar kadınları, erkekler erkekleri, hepsi birbirini tanı, görüşür, selamlaşır, evlerine gider gelirdi. Bir evin erkeği hasta olsa erkek komşular geçmiş olsuna gider, hastanın yiyeceği bir mevsim meyvesi ile hatır sorarlardı. Kadını hastalansa, kadınlar yoklar, hastaya canının istediğini sorar, evinde pişirir götürürlerdi. Bu tarz komşuluk arasında akranlık, sınıf farkı hiç gözatılmazdı. Bu komşuluk bütün mahallenin, hatta bütün semtin umumî komşuluğu idi. Küçükler büyükleri sayar, büyükler küçükleri korurdu. Bütün mahalle, semt halkı bir aileden imişler gibi gençlere, çocuklara karışmak hakkına sahiptirler. Mahalle gençleri, çocukları, erkekli kadınlı bütün komşulardan korkar, çekinirlerdi. İkinci tür komşuluk ise, aralarında her bakımdan akranlık ve yakınlık olan kafa dengi dediğimiz sevişen, anlaşan mahalle komşuları idi ki bu tarz komşular da bir mahalle içinde ancak iki, üç, bazen dört komşu olabilirlerdi. Bu tarz komşuluklarda erkekler erkeklerle, kadınlar kadınlarla sıkı fıkı, can ciğer olurlardı. Hiçbir işte ayrılmazlardı. Bir mahalle içinde topluluk vücuda getiren bu komşuluklarda birinin başına bir felaket gelirse diğerleri de ona destek, yardımcı olurlardı. Birinin derdini diğerleri nasıl paylaşırsa, düğün, lohusalık, sünnet, mektebe başlamak, hatim, hıfz, nişan derneklerini de birlikte yaparlardı. Bu nevi komşuluk, dostluk her sınıf halk arasında akrabalık gibi dedelerden torunlara devam ederdi” (Alp, 1963:171).

Sonuç

Samih Ayverdi'nin; ustalık dönemi eserlerinden *Yolcu Nereye Gidiyorsun* adlı romanı, 20. yüzyılın başlarında Osmanlı toplum yapısını, batılılaşma ile geleneksel değerlerin çatışmalarını yansıtan önemli yapıtlarından biridir. Ayverdi, batılılaşma ile geleneksel aile ve toplum yapısının zedelendiğini belirtmiştir. Ailenin derin buhranlara sürüklendiğini savunarak, sözde batılılaşan kişilere şiddetle karşı çıkar. Bu kişilerin geleneksel ailede var olan şahsiyetleri ortadan kaldırdığını veya değersizleştirdiğini belirtir. *Yolcu Nereye Gidiyorsun*' da bu bağlamda yer alan başkahraman Adli'nin büyükannesi de, batılılaşan bir ailede yer bulamayan biridir. Büyükanne, kızı Nemide'nin alafranga yaşamın hüküm sürdüğü evinde kalmaz. Büyükanne, ilerleyen yaşına rağmen oldukça

yeteneklidir. Oğlunun ev işleri ve çocuklarıyla ilgilendiği gibi kızının evindeki işlere de el atar. “Büyükanne, kızı Nemide Hanım’ın evine de kayıtsız değildir. Köksüz bir alafranga olan kızının, ev işlerine olan ilgisizliği nedeniyle hem evin düzeltilmesine hem de evin geçimine de yardımcı olur. Ancak yardıma rağmen ailenin devasa masrafları, söz konusu aileyi sıkıntıya sokar. Adli’ye göre büyükanneyi daha çok kaygılandıran kızının ailesinin manevi yönden harap olmasıdır. İşin tuhafı, yaşlı kadını bu denli endişelendiren bu olumsuz tablo, baba ve annenin umurunda olmaz” (Yaşar, 2013: 176). Nemide ise alafranga yaşamdan, piyano çalmaktan ve Fransız dostlarını ağırlamaktan ev işlerine ve çocuk terbiyesine zaman ayıramaz. Nemide, geleneksel İstanbul kadınının yaptığı kadımsal işleri yapamaz. Bu bağlamda yazar, batılılaşmanın kişileri özünden uzaklaştırdığı gibi geleneksel yaşama da bir darbe olarak duyumsatır. Adeta batılılaşmanın geçmişle olan bütün bağları kopardığını vurgular. Hemen şunu belirtmek gerekir ki yazar doğru ve yerinde Batılılaşmaya karşı değildir. Ayverdi, yanlış batılılaşmaya karşıdır.

Yazar roman boyunca, Batılılaşmanın toplumda yarattığı tahribatı, sürekli gündemde tutar. Yapıtta olumsuzlanan sözde alafranga tiplerin yanında, geniş bir toplumsal yapı da görülür. Eskiden İstanbul’un her yerinde, günün her saatinde varlığı hissedilen toplumsal ilişkiler, mahalle kültürü yavaş yavaş, kenar mahallelere, adeta gettolara çekilmiştir. İstanbul’un en işlek, en merkezi semtlerinde karşılaşılan yardımlaşma, selamlaşma kültürü, batılılaşma ile beraber hızlı bir şekilde kenar semtlerle sınırlı kalmıştır. Önceden sevgi ve saygıya dayanan bireyler arası ilişkiler, Avrupalı yaşam tarzı ile beraber yok olmaya yüz tutmuş, ilişkiler yüzeysel bir hal almıştır. Ayverdi, roman boyunca bu sürecin, toplumda bir buhrana yol açtığını savunarak, geleneksel yaşamdan yana tavır koyar. Eserde batılılaşma ile beraber yok olan ilişkilerin, toplumsal hafızanın yerinin doldurulamadığını belirtir. Bu çerçevede, toplum bir boşluğa sürüklenmiş ve toplum hafızası yok olmuştur.

KAYNAKLAR

ALP, Münevver. (1963). Eski İstanbul Hamamları ve Gezmeleri, Türk Folklor Araştırmaları 8, No:179.

ALVER, Köksal. (2012) Edebiyat Sosyolojisi, Hece yayınları Ankara

KARPAT, Kemal H. (2009). Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum, Timaş yayınları, İstanbul.

YAŞAR, Hüseyin. (2013). Bir Yolcunun Hikâyesi: Yolcu Nereye Gidiyorsun, Uluslar arası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi, Bildiri Kitabı I, 17-19 Mayıs, Saraybosna.

YAŞAR, Hüseyin. (2013). Samiha Ayverdi’nin Kurgusal Eserlerinde İdeal Kahramanlar, Aybil Yayınevi, Konya.

YETİŞ, Kâzım. (1993). Sâmiha Ayverdi’nin Hayatı ve Eserleri, Kubbealtı Yayınları Sâmiha Ayverdi Özel Sayısı.

UYMUR, Zeynep. (2008). Samiha Ayverdi’nin İstanbul’u, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul.

UYMUR, Zeynep. (2005). Samiha Ayverdi’nin Eserlerinde İstanbul’da Gündelik Hayat, Adli yüksek Lisans Tezi.

<http://www.samihaayverdi.org/hayati-fikirleri-eserleri.html>

MEŞRUTİYET DÖNEMİ TÜRK KADINININ MODERNLEŞME SERÜVENİ: *HANDAN*

Arş. Gör. Müzeyyen SAĞLAM*

ÖZET

19. yüzyılda Tanzimat'la birlikte Osmanlı devletinin tüm kurum ve kuruluşlarında Batı tarzı yeniliklerin yapıldığı bir erken modernleşme dönemi olarak adlandırılabilir. Tanzimat'ın ilanından Cumhuriyet'e kadar geçen 84 yıllık bu dönemde Osmanlı Devleti siyasî, ekonomik ve askerî açıdan değişiklikler yaşasa da değişmeyen tek şey “yeni bir insan” buna bağlı olarak da “yeni bir toplum” yaratma ülküsüdür. Modern Osmanlı toplumunun yaratılmasında temel görev kadına düşmektedir. Yeni nesil Osmanlı aydınının Türk kadınının modernleşmesine bu kadar ehemmiyet vermesinin nedeni olarak; hem Batı ile Osmanlı toplumu arasındaki farkı kapamak hem de eşler arası ilişkileri düzenleyerek vatana faydalı evlatlar yetiştirmek olduğu söylenebilir. Bu nedenle dönemin kadın dergileri ve dernekleri modern Türk kadınının yetiştirilmesinde önemli rol oynamıştır. 1839'dan 1900'lü yıllara gelindiğinde ise kadın dergi ve derneklerinin yanı sıra Halide Edip öncülüğünde “muhafazakâr kadın yazını” (Sancar 2012: 137) gelişmiştir.

Bu makalede, yazın hayatının başlangıcından bu yana Türk kadınının modernleşme süreci üzerinde özellikle durmuş olan Halide Edip'in 1912 yılında yayımlanan *Handan* romanı incelenecektir. *Handan*, kişiliğini oluşturma sürecinde toplumsal normlar ve kendi istekleri arasında gidip gelen bir kadın karakterin hikâyesini anlatır. Fakat bu roman, kadının ele alınış tarzı bakımından hem erken dönem Osmanlı romanları sayılan *Araba Sevdası*, *Felâtnun Beyle Rakım Efendi*, *İntibah* gibi romanlardan hem de ilk modern roman örneği olan *Aşk-ı Memnu*'dan ayrılır. *Handan*'da, modernizmi simgesel olarak üzerinde taşıyan kadınlar yerlerini Batılılaşmayı gerçekten sindirmiş ve bunu hayat tarzı olarak benimsemiş kadın kahramanlara bırakırlar. Bu nedenle *Handan*'ı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk kadınının modernleş(tiril)me sürecinin bir serüveni olarak okumak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip, *Handan*, Türk modernleşmesi, modern Türk kadını, modernizm.

MODERNIZATION ADVENTURE OF TURKISH WOMEN IN CONSTITUTIONAL MONARCHY PERIOD: *HANDAN*

ABSTRACT

19. century can be named as an early modernization period that Western style renewals had been done in all institutions and foundations of Ottoman Empire by Tanzimat. Even Ottoman Empire experience the political, economic and military changes in this 84 years period from proclamation of Tanzimat until Republic, the only unchanging thing is the ideal of creating “a new human” and directly “a new public”. In the creation of modern Ottoman public, main duty falls to woman. Both growing beneficial children to country by arranging relationships between couples and making up the difference between West and Ottoman can be said as reasons of why new generation intellectuals give so much importance to modernization of Turkish woman. Therefore woman magazines and associations in their own time play important role to grow up the modern Turkish woman. When it arrived from 1839 to 1900s, under leadership Halide Edip in addition to woman magazines and associations “conservative woman literature” (Sancar 2012: 137) had developed.

In this article, *Handan* novel which is published in 1912 of Halide Edip who specifically dwells on modernization process of Turkish woman since beginning of her literature life would be analyzed. *Handan* tells the story of a woman character who shuttles between social norms and her personal wishes in formation process of her personality. However, this novel separates both *Araba Sevdası*, *Felâtnun Beyle Rakım Efendi*, *İntibah* which they are assumed from early Ottoman novels and *Aşk-ı Memnu* which is first modern novel representative by the aspect of approach style of woman. In the *Handan*, woman characters that carry the modernism on them symbolically give their place to woman characters that

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

really internalize the modernism and adopt it as a life style. For this reason, it is possible to read *Handan* as an adventure of modernization process of Turkish woman from Tanzimat to Republic.

Keywords: Halide Edip, Handan, Turkish modernization, Turkish woman, modern Turkish woman , modernization.

19. yüzyılda Tanzimat’la birlikte Osmanlı Devleti’nde başlayan Batılılaşma hareketleri toplumun tüm sosyal, siyasî, askerî, ekonomik kurum ve kuruluşlarında derinden hissedilmeye başlamıştır. Bu nedenle devletin tüm kurum ve kuruluşlarında Batı tarzı değişikliklerin yapıldığı bu yüzyılı, bir “erken modernleşme dönemi” olarak nitelendirilebiliriz. Bu dönem Osmanlı aydınının temel amacı “yeni bir insan” buna bağlı olarak da “yeni bir toplum” yaratmaktır. Modern Osmanlı toplumun yaratılma sürecinde ise temel görev toplumun en küçük birimi olan aileye; buna bağlı olarak da hem ailenin hem de ahlâkın koruyucusu ve sürdürücüsü olarak görülen kadına düşmektedir. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesini “erkekler” değil “kadınlar” üzerinden okumak daha doğru olacaktır. Hülya Argunşah’a göre 19. yüzyılda kadınların yaşadığı bu değişiklik, temkinli ve adım adım yapılan bir geçiş sürecinden ziyade; hızlı ve bazen de tepeden inme bir şekilde gerçekleşmiştir (2015: 31). Yeni nesil Osmanlı aydınının Türk kadınına bu kadar hızlı bir şekilde modernleştirmek için çabalamasının nedeni hem Batı medeniyeti ile Osmanlı arasındaki farkı kapatmak hem de aile bütünlüğünü koruyarak vatana faydalı evlatlar yetiştirilmesini sağlamaktır. Şirin Tekeli, “Türk Aydınlanması Kadına Nasıl Baktı?” başlıklı makalesinde; 19. yüzyılda Osmanlı seçkinlerinin kadının toplumdaki yeri üzerinde özellikle durduklarını belirtir ve onları “ilk feministler” olarak nitelendirir (1997: 173). Dönemin aydınlarına yakıştırılan bu sıfat ilk bakışta kulağa hoş gelmesine rağmen erkeklerin önderliğini yaptığı sözde feminist hareket, kadın-erkek eşitliğini sağlamaktan çok iktidar sahibi erkeğin çıkarlarına hizmet etmekte ve onun meşruiyetini pekiştirmektedir.

Fatmagül Berktaş, “Kadınların İnsan Hakları Gelişimi ve Türkiye” başlıklı makalesinde kadınların ezilmesinin ve ayrımcılığa uğramasının “bilinen” tarih boyunca hep var olduğunu ancak bu tarihler boyunca kadınların ikinci plana atılmışlığına “sistemli” bir karşı çıkışın her zaman olmadığını dile getirir (2004: 4). Fakat Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar geçen süreç içerisinde hem Batı eksenli modern yaşamın kurucusu sayılan yeni nesil Osmanlı erkeği hem de süreli yayınlar ve dernekler vasıtasıyla sesini duyurmaya çalışan Osmanlı kadını; modern Türk kadınının doğuş sürecinde önemli roller üstlenmişlerdir. Zehra Toska, “Çağdaş Türk Kadını Kimliğini Oluşturan İlk Aşama: Tanzimat Kadını” adlı makalesinde Tanzimat Dönemi’nde çıkarılan dergilerin içeriğinin çoğunlukla ev ve çocuk bakımıyla ilgili olduğunu iddia etse de (1994: 200) Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında bu tür yazılara rastlanıldığını kabul etmekle beraber özellikle 1913 yılında çıkarılmaya başlanan *Kadınlar Dünyası* dergisinin modern kadının doğuşu açısından önemli olduğunu vurgulamıştır (1994: 86). Ayrıca Türk modernleşmesini yakından takip edebilmek adına süreli yayınlar ve kadın derneklerinin çalışmalarının yanı sıra dönemin edebî kanonu da dikkate alınmalıdır. Şerif Mardin, “Osmanlı romanı[nın] Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynak” (2014: 30) olduğunu özellikle vurgular.

Kadın özgürlüğü, kadının kamusal alanda erkekler gibi var olması ve iş hayatına katılması Tanzimat’tan belki de günümüze kadar gelen hatta Meşrutiyet ve Cumhuriyet romanlarında da sıkça işlenen bir sorundur. Özellikle “ilk feministler” olarak nitelendirilen Tanzimat Dönemi yazarları romanlarında en çok “kadının toplumdaki yeri” ve “üst sınıf erkeklerin Batılılaşması” (Mardin 2014: 30) konuları üzerinde durmuştur. Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti* başlıklı kitabında bu durumu şu şekilde dile getirir:

Osmanlı erkeğinin eğitip kölelikten kurtararak özgürleştirdiği kadını (tıpkı kölesini eğitip azat eden köle sahibi gibi) kendine eş yapmasının temel konu edildiğini belirtir. Erkek kahramanlar, kadınları kurtarıcı bu tavırları karşılığında, kendi kafasına uygun olarak ideal kadın-eş yaparken, erkeğe tüm varlığı ile bağlı, sadık ve minnettar olmalarını arzulamışlar. Bu romanlarda bu eğitilmiş kurtarılmış kadınlar her türlü öznelikten uzak bir kadın tipi olarak erkeğin kurguladığı biçimde çatışmasız ve başkaldırsız, uyum içinde yaşarlar. (2012: 129)

Sancar'ın Tanzimat Dönemi romanlarını göz önünde bulundurarak dikkatleri çektiği “çatışmasız” ve “başkaldırısız” kadın Meşrutiyet Dönemi romanlarında yerini yeni bir kadın tipine bırakır. Özellikle “1908’de *Tanin* gazetesinde yayımladığı yazılarla birden bire dikkati üzerine çeken Halide Edip’in (Enginün 2006: 395) romanlarında gelenek ve göreneklerle mücadele eden, dini sorgulayan, çevreye uyum sorunları yaşayan ve baş kaldıran kadın karakterler göze çarpar. Yazarın Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’in ilanına kadar geçen süreçte yazmış olduğu *Heyula* (1909), *Raik’in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913), *Mev’ud Hüküm* (1917) ve *Ateşten Gömlek* (1922) romanları ilk dönem romanları olarak nitelendirilebilir. Halide Edip, her bir romanda karşımıza farklı kadın karakterlerle çıksa da kendisini edebiyat âlemine kabul ettirdiği eseri 1912 yılında basılan *Handan* romanıdır (Enginün 2006: 396). *Handan*, kendi içinde birçok çelişkiyi barındıran Handan’ın, kişiliğini oturtma sürecinde toplumsal normlar ve kendi istekleri arasında gidip gelen bir kadın karakterin hikâyesini anlatır. Bu roman, Meşrutiyet Dönemi’nde kadının/bireyin kendi kimliği ve benliğini kurma çabasının başkaldırıya dönüştüğü bir anlatı olması açısından çok önemlidir (Şahin 2010: 24).

Handan romanı kadının ele alınış tarzı bakımından hem erken dönem Osmanlı romanları sayılan *Araba Sevdası*, *Felâton Beyle Rakım Efendi*, *İntibah* gibi romanlardan hem de ilk modern roman örneği sayılan Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu*’sunda çok farklıdır. Tanzimat Dönemi romanlarındaki erkek eliyle modernleştirilmiş cariyeler (Canan, Dilâşub) ya da kamusal alana çıktığı için modern kabul edilen kötü kadınlar (Periveş, Polini, Mahpeyker) ve ilk ihanet eden kadın Bihter, Batılılaşmayı “simgesel” (Yavuz 2011) olarak temsil eden tiplerdir. Çünkü ilk dönem Osmanlı romanlarında Batılılaşma, yalnızca maddi kültür öğeleri (yeme-içme, giyim-kuşam, eğlence vb.) üzerinden işlenmiştir. Başta Ahmet Mithat olmak üzere birçok yazar “aşırı Batılılaşmayı” eleştirirken bunu sadece roman kahramanlarının giyim-kuşamı, yeme-içme alışkanlıkları, davranışları ve yaşam tarzı açısından değerlendirmiştir. Bu nedenle ilk dönem Osmanlı romanlarında görülen modernleşme süreci “metonimik bir Batılılaşma” (Yavuz 2009) deneyimini vurgulamaktadır. Halide Edip ise *Handan* romanında Batılılaşmayı –özellikle Handan karakteri üzerinden- belirli semboller aracılığıyla okumak yerine bütüncül bir yaklaşımla ele almıştır. Handan ile diğer romanlardaki kadın karakterlerden farklı “yeni” bir kadın tipi doğmuştur. Handan, romanda sadece Cemal Bey’in kızı, Hüsnü Paşa’nın karısı, Nazım’ın öğrencisi ya da Neriman’ın yeğeni olarak nitelenmez. O, hem kadın kimliğiyle hem de düşünen, seçim yapan ve seçimlerini uygulayan özgür bir “birey” olarak karşımıza çıkar. Hatta Handan çoğu zaman babası Cemal Bey’in arkadaşlarıyla, Hocası Nazım’la veya Refik Cemal ile konuşurken kadınlığından tamamen sıyrılarak onların gözünde “cinsiyetsiz” bir kimlik hâline gelmektedir. Refik Cemal, karısı Macide’ye yazdığı bir mektupta bu durumu şöyle dile getiriyor: “Handan’la her şey[i] konuştuk Neriman. Senin uykunu getiren içtimaiyat, iktisat, felsefe, hatta politika her şey[i] konuştuk. Yavaş yavaş gözümün önünden onun ziyadar gözlerinin, ziyadar saçlarının nisvîyeti uçtu; narin, beyaz göğsünü görmez oldum” (Adivar 2001: 36). Yazar, bir taraftan Handan’a bu şekilde karşı cinsle düşüncelerini konuşma ve tartışma imkânı verirken; bir diğer taraftan da onu “cinsiyetsizleştirmeye” çalışmaktadır. Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Yurttaşlar, Bacılar* adlı kitabında kadınların; erkeklerin dünyalarına girebilmelerinin ancak “cinsiyetsiz” bir kimliğe hatta belirli ölçülerde “erkek kimliğine” bürünmekle meşrulaştırılabileceğini ileri sürmektedir (2011: 196). Bu nedenle Halide Edip, Handan’a erkeklerin dünyasının kapısını aralama şansı verse de bu dünyanın sınırlarını iktidarı elinde bulunduran erkeklerin belirlediklerini söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

Halide Edib, Handan’ı ideal modern bir kadın karakter olarak çizer fakat diğer romanlarda olduğu gibi karşısına pasif, silik bir karakter olan Neriman’ı çıkarır. Refik Cemal, Neriman’ı Server’e tanıtırken onu “melek” olarak nitelendiriyor: “Sonunda nikâhlım geldi. Beyazlar içinde, beyaz bir melek; temiz elâ gözleri, hemen kalbime girdi. Birdenbire sessiz ve şefkatli bir hayal, bir cennet hayali gibi gözümün önünden geçti” (Adivar 2011: 15). Çünkü Refik Cemal’in aklındaki geleneksel kadın imgesi, “evdeki melek” tasavvuruna dayanır. Evin ve ailenin erkekler tarafından dış dünyanın pisliklerinden uzak, son derece masum ve temiz bir yer olarak düşünülmesi, kadınların bu temiz yere hapsedilmelerine neden olurken; erkeklerin dış dünyaya açılmalarını sağlamıştır (Bora 2012: 59-60). Romanın ilerleyen bölümlerinde ise Neriman’ın bu hâlleri Refik Cemal’i tatmin etmemeye başlar, onu âdeta bir “ot” gibi görür: “Kendi yeşil ve sakit yuvasının haricinde bir şey bilmek istemiyor. Anaları, büyük anaları gibi burada sakit yaşayıp ölümler etrafında bütün bir ırkın, bütün bir mülkün, döküldüğünü, sefaletten, her türlü fena ve çaresiz dertten döküldüğünü

duymuyordu bile!” (Adıvar 2011: 22). Hâlbuki Handan öyle midir? Edebiyattan, felsefeden, siyasetten, ekonomiden, sanattan ve daha sayılamayacak birçok şeyden çok iyi anlar. Aslında burada Halide Edip’in kadın eğitimin vurgulanmak istediği de söylenebilir. Çünkü “XIX. yüzyıl toplum yaşantımızda, kadını gündelik hayata sokan temel etken, modern eğitim anlayışının benimsenmesi olmuştur” (Işın 2015: 568).

Handan ve üç erkek karakter Nâzım, Hüsnü Paşa ve Refik Cemal arasında dönen olay örgüsünde rolleri tayin eden Handan’dır. Burada dikkat çekici olan kadının seçim yapma ehliyetine sahip olması ve kendi seçimlerini yaşamasıdır. Hilmi Yavuz, “Kadın, Özgürlük ve Anasoyluluk” başlıklı köşe yazısında Handan’ın ve erkek karakterlerle olan ilişkilerinin ayırt edici sınır çizgileriyle (rollerle) belirlendiğini söyler. “Handan’ın Nazım’la olan ilişkisi entelektüel (zihinsel), Hüsnü Paşa ile olan ilişkisi cinsel ve Refik Cemal ile olan ilişkisi ise, duygusal’dır” der (2011). Handan erkeklerle ilişkisinde onlara kendi istediği gibi yaklaşır fakat Hilmi Yavuz’a göre bu “hegomonik” bir ilişki değildir. Handan, karşı cinsle olan münasebetlerinde “kural koyucu” olarak görülse de iktidar yine erkeklerin elindedir. Örneğin Nazım, ileride evlenerek “yoldaşlık” edebileceğini düşündüğü Handan’a kendi ilgisi doğrultusunda dersler verir. Handan, Nazım’ın belirlediği ders programını Neriman’a yazdığı bir mektupta şu şekilde dile getirir: “Sabahleyin erken kalkacaktım, önce bir saat tarih ve edebiyat ile uğraşacaktım, sonra bir buçuk saat piyanoda etüt yapacaktım, yemekten sonra bir saat sosyoloji ve felsefe okuyacaktım ve ondan sonra, günü tatil edecektim” (Adıvar 2011: 49). Nerimanlarda kalmak için çoğu zaman Hüsnü Paşa’dan izin alır, Hüsnü Paşa’yla ayrı geçirdikleri üç ayda onun yanına gitmek için kendisinden onay ister. Yine Handan’ın İstanbul’daki hayatı babasının görüşleri çerçevesinde şekillenir. Sonuç olarak Handan’ın ilişkilerinde rol tayin edici olması onun erkekler karşısında tüm gücü elinde bulunduran bir “iktidar” olduğunun göstergesi değildir. Hâlâ kadın ve erkek eşit değildir. Hüsnü Paşa’nın dediği gibi “[...] kadının vücudu gibi ruhu da kocasının sahası[dır]” (Adıvar 2011: 140) hatta bunu “erkeklerin sahası” olarak değiştirmek de mümkündür.

Paulina Palmer, *Contemporary Women’s Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory* (Çağdaş Kadın Anlatıları: Anlatı Pratikleri ve Feminist Teori) adlı eserinde yazarların kadınlığı kurgulama yöntemlerini irdelerken “ataerkil kültür, kadını, doğa ve beden, erkeğiye kültür ve akılla özdeşleştirir” der (Akt. Aytemiz, 2001: 16-17). Palmer’in dile getirdiği bu yaklaşım, Tanzimat reformcuların kadın ideolojisiyle paraleldir. Tanzimat ideolojisi de Cumhuriyet ideolojisi gibidir, kadın neslin devamını sağlayan “doğurgan” olarak görülür. Kadının “annelik” dışındaki “ikinci” görevi ise “iyi bir eş” olmaktır. Bu dönemde kadın bir “cariye” misali kocasına hizmet etmekle, onu memnun etmekle yükümlüdür. Serpil Sancar, bu durumu *Türk Modernleşmesi’nin Cinsiyeti* adlı kitabında şöyle açıklar: “Erken modernleşme döneminin siyasal reform süreçlerinde yer almış kadınlar, kurucu erkeklerle eşit konumda ve statüde devleti yöneten toplumsal fırsatlardan yararlanan vatandaşlar olmak yerine ulusun anaları, geleneğin ve milli kültürün taşıyıcıları olarak ve ancak erkeklerden farklı toplumsal alanlarda kamusal serbestisine sahip olabildiler” (2012: 112). Görüldüğü üzere Tanzimat ideolojisi de Cumhuriyet ideolojisi gibi kadının bedenine daha açık bir söyleyişle doğurganlığına değer vermektedir ve kadını hiçbir zihinsel sürece katmamaktadır. Akıllı olan, iktidarı elinde bulunduran her zaman erkektir. *Handan*’da devletin ideal Türk kadını olarak tasavvur ettiği karakter Neriman’dır. Neriman evli ve iki çocuk annesidir. İyi bir eğitim almıştır; fakat Handan kadar bilgili ve kültürlü değildir. Tüm entelektüel birikimin Handan’da toplanmasına rağmen toplumun istediği kadın Handan değil; Neriman’dır. Handan da evlidir; fakat evliliği sadece “cinsellik” üzerine kurulu bir evliliktir. Üstüne üstlük Handan, Neriman’dan önce evlenmesine rağmen çocuk sahibi de değildir. Bu nedenle Tanzimat reformistleri Handan’ı dışlar. Çünkü toplum içerisinde üretilen cinsel roller, kadınlara ev işleri ve çocuk bakımı gibi işleri yüklerken erkekleriyse ilgi ve istek duyma, ilerleme ve yükselme gibi geri kalan insancıl üretimlerin tümünü yüklemektedir (Millet 2011: 49). Handan ise ev işleri ve çocuk bakımı gibi geleneksel rolleri üstlenmediği gibi erkeklerin dünyasının kapılarını aralamaya çalıştığı için toplum tarafından dışlanarak bir ölçüde cezalandırılır.

Jale Parla ve Sibel Irzık, *Kadınlar Dile Düşünce* adlı derleme çalışmalarının önsözünde “[k]onuşan kadın[ın], özellikle kamusal alanda konuşan kadın[ın], hep öznellik ile nesnellik arasında, sözün sahibi olmak ile söz tarafından sahiplenilmek arasında kal[dığı], kendi içinde kendine karşı

bölünmesi gerek[tiğini]” dile getirmişlerdir (2011: 8-9). Handan, roman boyunca Parla ve Irzık’ın dikkat çektiği “bölünmüş kadın imgesi” ile karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan kamusal alana çıkması, erkeklerle rahatça sohbet etmesi ve giyim kuşamının içinde yaşadığı topluma göre oldukça modern olmasıyla okuyucuda özgür bir birey algısı yaratsa da defalarca aldatılmış olmasına rağmen hâlâ Hüsnü Paşa’ya duyduğu bağlılıkla ve aldığı üst düzey eğitime rağmen iş hayatına atılmayarak çizdiği “ev hanımı” portresiyle kendi içerisinde çelişkiye düşmektedir. Fatma Erkman-Akerson Handan’ın yaşadığı bu ikilemi şu şekilde değerlendirmektedir:

“Handan, birey olabilmenin tüm ön koşullarını içinde taşımakla birlikte, çalışmayı, yani üretmeyi seçmediği gibi, kadınlığından vazgeçmeyi de göze almaz ve yenik düşer. Sonuçta ne erkeklerin dünyasına gerçekten kabul edilir, ne de kadınlığını yaşayabilir. [...] Handan’ın bireyselleşme kapasitesi tamdır ancak kendine bir yol açamaz. Bu çıkmazın belli başlı nedenlerinden biri kadınlığından vazgeçememesidir”. 2013: 115)

Handan; Fatma Erkman-Akerson’un belirttiği gibi ne erkeklerin dünyasına tam olarak girebildiği ne de kadınlığını yaşayabildiği için arada kalmış bir kadın karakter izlenimi yaratmaktadır. Ancak Türk kadınının modernleşme serüveni bağlamında Handan karakterini ele aldığımız zaman Tanzimat’tan bu yana karşımıza çıkan kadın karakterler arasında “birey” olmak için en çok çaba sarf edenlerden biri olduğu açıktır. Fakat Handan, birey olmak isterken kadınlığından vazgeçemez, bir yandan *Çalılıkusu*’nun Feride’si gibi Anadolu’yu dolaşıp kendi halkını tanımak isterken diğer bir yandan Avrupa’da yaşamayı tercih eder ve çocukluğundan bu yana önce ailesinin daha sonra da Hüsnü Paşa’nın sağlamış olduğu lüks ve zengin hayatı terk ederek ekonomik bağımsızlığını elde edemez. Halide Edip, gerçek hayatta “aydın kızlarımızın kişiliklerini ortaya koyabilmeleri için, kendilerinden hayli büyük ve zengin kimselerle evlenmelerini ısrarla savunur. Çünkü o zaman önlerinde bir para derdi olmayacaktır ve üstün kültürleriyle diledikleri gibi yaşayabileceklerdir” (Kanbolat 1986: 31). Yazar, bu şekilde düşünerek Handan’ı zengin bir çevrenin içinde kurgulamış olabilir. Fakat bu durum eğitim-öğretim hayatı boyunca Handan’a kolaylık sağlamışsa da onu iş hayatından ve ekonomik bağımsızlığını elde etmekten uzaklaştırarak atıllaştırmıştır. Bu durum onun hayatı boyunca bir erkeğin himayesine ihtiyaç duymasına neden olmuştur. İlk bölümde bu erkek babası Cemal Bey iken; ikinci bölümde kocası Hüsnü Paşa; son bölümde ise Neriman’ın kocası Refik Cemal’dir.

Türk kadınının modernleşme süreci içerisinde Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’in ilanına kadar önemli adımlar atılmıştır. Gazeteler, süreli yayınlar, tarih ve inceleme kitapları bu süreci anlayabilmek adına önemli kaynaklar olmakla beraber edebî eserler de okuyuculara yazdıkları dönem hakkında ilginç bilgiler sunmaktadır. Şerif Mardin, özellikle Osmanlı romanlarının dönemin aydınlarının sosyal ve siyasal değişiminin getirdiği yeniliklere nasıl yaklaştıklarını belgelediğini vurgular (Mardin 2014: 30). Tanzimat Dönemi yazarları; Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem, Namık Kemal, Şemsettin Sami, Sami Paşazade Sezai ve Nabizade Nazım gibi isimler Osmanlı-Türk modernleşmesini anlamak açısından önemlidir. Fakat Halide Edip, Türk kadınının modernleşme serüveni açısından en önemli duraklardan biridir. Yazar, aşamalı olarak yazdığı romanlarında yarattığı kadın tiplerleriyle dönemin sosyal ve siyasal değişimi içerisinde kadının dönüşümünü gözler önüne serer. “Yazarın Seviyye Talip ve Macide’den Handan’a, Handan’dan Kaya’ya, Kaya’dan Ayşe’ye adım adım değişen, değiştikçe yenilenen ve eksik taraflarını tamamlayarak olgunlaşan kadınları, 19. asrın ikinci yarısından itibaren modernleşme hareketinin içine alınmış Türk kadınının sosyalleşme macerasının yansımalarıdır” (Argunşah 2015: 27). Fakat Halide Edip’in 1922’de yazdığı *Handan* romanı en çok ses getiren eseri olması açısından ayrı bir yere sahiptir. Meşrutiyet Dönemi Türk kadınının modernleşme sürecini Handan karakteri üzerinden okumaya çalıştığımızda karşımıza Tanzimat Dönemi romanlarındaki kadınların çok ötesinde bir kadın karakter çıkmaktadır. Handan bir yandan modernleşmenin getirmiş olduğu simgesel değişiklikleri (piyano çalmak, dans etmek, yabancı bir dil konuşmak vb.) üzerinde taşımasına rağmen diğer bir yandan geleneksel bir eğitime de tabii tutulmuştur. Alışık olduğumuz roman karakterlerinin aksine; hayatını ve inancını sorgulamış, çevresindeki erkeklerle tarih, felsefe ve siyaset hakkında tartışmıştır. Halide Edip, *Handan* vasıtasıyla Meşrutiyet Dönemi Türk kadınının modernleşme süreci içerisindeki evrimine bir pencere açmıştır.

KAYNAKLAR

- Adıvar, Halide Edib. *Handan*. 8. Baskı. İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- Argunşah, Hülya. “Halide Edip’te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: *Seviye Talip*’ten *Ateşten Gömlek*’e”. *TÜBAR-XXXVII* (Bahar 2015): 27-52.
- Aytemiz, Beyhan Uygun. *Halide Edib Adıvar ve Feminist Yazın*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2001.
- Berktaş, Fatmagül. “Kadın İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye”. *Sivil Toplum ve Demokrasi Gelişimi Konferans Yazıları 7*. 2004: 1-30.
- Bora, Aksu. *Kadınlar Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Çakır, Serpil. *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1994
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Erkman-Akerson, Fatma. *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- İrzık, Sibel ve Jale Parla. *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyatı*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Işın, Ekrem. “Tanzimat Ailesi ve Modern Âdâb-ı Muâşeret”. *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Ed. Halil İnalçık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (3. Baskı), 2012: 557-574.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Kanpolat, Yahya. *Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Feminizm Sorunu*. Ankara: Bayır Yayınları, 1986.
- Mardin, Şerif. “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*. Der. Mümtaz’er Türköne ve Tuncay Önder. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014: 21- 79.
- Millett, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 2011.
- Sancar, Serpil. *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Şahin, Veysel. “Aynadaki Ben/lik ‘Handan’ın İmgesel Halleri ve Varoluş Süreci”. *Roman Kahramanları 3*. (Temmuz- Eylül 2010): 28-34.
- Tekeli, Şirin. “Türkiye Aydınlanması Kadına Nasıl Baktı?”. *Türkiye’de Aydınlanma Hareketi: Dünü, Bugünü, Sorunları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1997: 171-181.
- Toska, Zehra. “Çağdaş Türk Kadını Kimliğini Oluşturan İlk Aşama: Tanzimat Kadını”. *Tarih ve Toplum 124* (1994): 197-204.
- Yavuz, Hilmi. “Kadın, Özgürlük ve Anasoyluluk”. *Zaman Gazetesi* (14 Aralık 2011). 17 Ocak 2016.
- _____. “Parçalı Modernleşme Olabilir Mi?”. *Edebiyat Ufku* (27 Mayıs 2009). 01 Mart 2016. <<http://www.edebiyatufku.com>>

BAHAEDDİN ÖZKİŞİ’NİN SOKAKTA ROMANINDA BATILILAŞMA ELEŞTİRİSİ

Arş. Gör. Nazım TAŞAN*

ÖZET

Tanzimat Fermanıyla başlayan Batılılaşma, Türk Edebiyatında birçok esere konu olmuştur. Bahaeddin Özkışı'nın Sokakta (1975) isimli romanı bu eserlerden biridir. Bu bildiri *Sokakta* romanının Batılılaşma konusuna yaklaşımını incelemektedir. Polisiye türüne ait bir eser olması nedeniyle diğer polisiye romanlardan ayrıldığı noktalara değinilmiştir. Batılılaşma konusunun yoğun bir şekilde işlendiği Tanzimat romanları ile benzerlikleri olan Sokakta romanının aynı zamanda seksenlerde ortaya çıkan Hidayet romanlarıyla da benzer yönleri bulunmaktadır. Karşılaştırma yöntemi uygulanarak romanın Batılılaşma konusunu işleyen romanlar arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları belirtilmiştir. Batılılaşma üzerinden romanda tartışılan ana konular Materyalizm, Pozitivizm ve Kapitalizm'dir. Bu üç ana konu dışında kadın meselesinin ve metafizik unsurların yoğun olarak işlendiği görülmektedir. Bütün bu mevzular karşıt görüşleri temsil eden dört karakter üzerinden fantastik unsurlar ve alegorik bir anlatım kullanılarak romanda tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Roman, Batılılaşma, Bahaeddin Özkışı, Sokakta

CRITICISM OF WESTERNIZATION IN BHAEDDİN ÖZKİŞİ’S SOKAKTA NOVEL

ABSTRACT

Westernization which had been started with Tanzimat is handled as a subject in many literary works. The novel *Sokakta* written by Bahaeddin Özkışı (1975) is one of these works. In this paper, it is aimed to analyze how westernization is discussed in the novel *Sokakta*. It is also mentioned the distinguished points of the novel which differentiate it from the other detective novel, whereas being a detective novel. This novel is also similiar, in some ways, with "Hidayet" novels which arised after 1980. The similarities and differencies of this novel has been pointed out by means of comparative method, from the other novels that discussed westernization. Materialism, positivism, and capitalism are problematized through out Westernization in this novel. The woman, as a issue, and the metaphysics are handled in this novel besides this three subjects. All of these subjects are discussed in the novel by using fantastics element, and an allegoric narration through out four characters who represent opposite ideas.

Keywords: Turkish Novel, Westernization, Bahaeddin Özkışı, Sokakta

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nin Batı ile alakası ilmî etkileşim ele alındığında, Tanzimat Fermanı'ndan çok öncelere dayanır. Osmanlı padişahlarının ilim erbabını kendi topraklarına çekme istekleri ve uğraşları sadece Batı için söz konusu değildir. Konu ilim¹ olduğunda Batı veya Doğu, Müslüman yahut gayrimüslim diye bir ayırım gözetilmemiştir. Sanatta da genel itibariyle aynı durum söz konusudur. Fatih Sultan Mehmet, sarayında Rönesans ustalarını çalıştırmış, Michelangelo ve Leonardo da Vinci'yi İstanbul'a getirmek için teşebbüste bulunmuştur.² Yönetimde, orduda ve mali konularda zaten güçlü olan Osmanlı Devleti, Batı'nın bu alanlardaki uygulamalarını kendi bünyesine almaya ihtiyaç duymamıştır. Rönesans'tan sonra yükselişe geçen Batı karşısında ise gücünü koruyamamış, bir takım yenilikler yapılması gerektiğini kabul etmiştir. Netice itibariyle 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Bilim, sanat, ordu, ekonomi ve idari alanlarda Osmanlı, Batı'nın üstünlüğünü

* Sakarya Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı Anabilim Dalı

¹ “İlim kelimesi, ilimler tarihi boyunca “belli bir alana ait sistemli bilgi birikimini ifade eden disiplin” manasında kullanılmıştır.” İlhan Kutluer, “İlim”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.XXII, s. 110.

² Ahmet Hamdi Tanpınar, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Dergah Yayınları, İstanbul 2012, s. 58.

kabul etmek zorunda kalmıştır. Konu medeniyet tasavvuruna (din ve kültür) geldiğinde ise Batılılaşmayı savunanlar da dâhil Osmanlı aydınları Batı'yı eleştirmişler, kendi değerlerine zıt görmüşlerdir. Fikren eskiyi sürdürme çabası devam etmiştir. Zira dönemin pozitivist ve materyalist anlayışı İslam'a uygun görülmemiş, bilim eksenli kurgulanan ve neşv ü nema bulan tanrıtanımazlığına karşı çıkmıştır. Edebiyat için düşünüldüğünde yine benzer bir tabloyla karşılaşılır. Osmanlı Edebiyatının neredeyse tamamını oluşturan Divan Şiirini eleştiren ve batılı formların şiirimize gelmesini sağlayan Tanzimat şairleri dini değerlerin ve kültürün korunması gerektiğini savunmuşlardır. Bu yönüyle edebiyatta Batılılaşma şiir bağlamında yeni şekillerin gelmesi ve hikâyenin Türk edebiyatına girmesiyle başlamıştır denilebilir. Hikâyenin mesnevilerden yola çıkarak daha önceleri edebiyatımızda mevcut olduğu söylene dahi mesneviyi ayrı bir tür olarak değil; şiirin içinde değerlendirmek gerektiği açıktır. Tanzimat Edebiyatında roman ve hikâye arasındaki ayrım net olarak ortaya konmamıştır. Roman kavramı sonraları teşekkül etmiş, önceleri uzun veya kısa olması, olay ve kişilerin çokluğu gözetilmeksizin hikâye olarak isimlendirilmiştir.³ Romanın Türk edebiyatına 1870 yılında girdiği kabul edilir.⁴ Tanzimat yazarları salt edebiyat yapma anlayışıyla eser vermemişler, eserlerinde toplumu aydınlatmak istemişlerdir.⁵ Bu husus bildirimizde konu edindiğimiz Sokakta romanı için de geçerlidir. Batılılaşma konusunun yoğun işlendiği dönemlerde yazılmamasına karşın eserin benzer bir yapıda olduğu söylenebilir. Batılılaşma süreci birçok araştırmacıya göre hala devam eden bir süreçtir. Buna karşın edebiyatta Batılılaşma Servet-i Fünunla büyük ölçüde tamamlanmıştır.⁶ İncelediğimiz eserin Tanzimat Romanlarıyla konu ve üslup bakımından benzerlikleri olduğu kadar 90'larda altın çağını yaşayan İslamcı Romanlarla da birçok ortak noktası bulunmaktadır.

BAHAEDDİN ÖZKİŞİ'NİN HAYATI VE ESERLERİ ÜZERİNE

Bahaeddin Özkışı, 19 Haziran 1928'de İstanbul, Fatih'te dünyaya gelmiştir. Nüfus kaydında ismi Mehmet Bahaeddin Özkışı olarak geçmektedir. Babası Nakşî şeyhlerinden Hacı Halit Efendi'nin oğlu Ömer Lütfi Efendi'dir. Karagümrük'te doğup büyüyen Bahaeddin Özkışı mutasavvıf bir aileden gelmiştir. Büyüdüğü evde dervişan toplanır sohbet edermiş.⁷ Tasavvuf kültürü yazarın yetişmesinde çok etkili olmuştur.

Karagümrük Ortaokulunu bitirdikten sonra Sultanahmet Sanat Enstitüsünde eğitime devam etmiştir. Mezun olunca askerliğine kadar Haliç Tersanesinde ustabaşı olarak çalışan Özkışı, askerlikten sonra bir müddet Yeşilköy Hava Alanında görev yapmış, daha sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Kaynak Atölyesine atölye şefi olmuştur. 2 yıl Almanya'da eğitim görmüş, Kaynak Öğretmen Okulu'nu bitirmiştir.⁸ 1969'da evlenen Bahaeddin Özkışı, eşinin desteğiyle yazmaya devam etmiş ve 10 Kasım 1975'te vefat edene dek üç roman yazmıştır. Vefatından önce Ahi Teşkilatı hakkında bir romana başlamış fakat bitirmeye ömrü vefa etmemiştir.

Bahaeddin Özkışı gençliğinde hikâye ile meşgul olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar'a hikâyelerini okutma fırsatı yakaladığında, Tanpınar "Devam et evladım. Sen on tane Sait Faik edersin." diyerek Özkışı'yi yazmaya teşvik etmiştir. 1959 yılında *Bir Çınar Vardı* isimli kitabında hikâyelerini

³ Orhan Okay, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergah Yayınları, İstanbul 2011, s. 67.

⁴ Jale Parla, Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 9.

⁵ "Denilebilir ki siyâsî arenada nasıl bir *kurtarmak* fikri mevcut ise yazın için de bir *aparmak* ve *akıl vermek* söylemi mevcuttur." Kenan Mermer, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat Abdülhak Hâmid Tarhan Örneği, İz Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 80.

⁶ "Şiirde Batılılaşma sürecinin tamamlanması, şekilde ve temalarda daha disiplinli bir sanat anlayışına varılması Servet-i Fünuncularla mümkün olmuştur." Orhan Okay, A.g.e., s. 65.

⁷ Aydın Adnan Gümüş, Bahaeddin Özkışı'nın Eserlerinin İncelenmesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2006, s. 13.

⁸ Umay Selcen Yılmaz, Bahaeddin Özkışı'nın Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2006, s. 1.

toplamaştır. Evlenene kadar hikâye yazmaya devam ettiyse de kitaplaştırmamıştır.⁹ Belki Tanpınar'ın Sait Faik kıyaslamasının da etkisiyle Özkişi'nin hikâyeci kimliğinin ön plana çıktığı söylene de kanaatimizce ömrü vefa etseydi Bahaeddin Özkişi, üç romanla yetkinliğini ispat ettiği roman türünde hatırı sayılır bir yer edinecekti. Nitekim *Sokakta* romanını yazdığı sene Peyami Safa Roman Yarışmasında başarı ödülü almıştır. Sokakta romanı Millî Eğitim Bakanlığı'nın belirlediği 100 Temel Eser arasında yer almaktadır. Öncesinde yazdığı *Köse Kadı* (1974) ve devamı olan *Uçtaki Adam* (1975) romanları da tarihi roman türünde başarılı kabul edilebilir. Aydın Adnan Gümüş, Bahaeddin Özkişi'nin eserlerini incelediği tezinde Köse Kadı'nın yayınlanma süreciyle ilgili şunları nakleder: "Köse Kadı'nın müsveddeleri yayınevine gittiği zaman, kitabın Bahaeddin Özkişi'ye ait olmadığı düşüncesiyle onu yoklamak için sorular sorarlar. İçlerindeki şüphe onlara bunu yaptırır. Çünkü dil, üslup güzelliği, işlenen konunun bir aceminin yazdığına inanmak istemezler." Kitap basıldıktan itibaren hızla tükenmiş ve yayınevi devamını yazması konusunda Bahaeddin Özkişi'den istekte bulunmuştur.¹⁰ Yazar kısa sürede Uçtaki Adam romanını yazar ve bastırır. 1971 ve 1975 yılları arasında üç roman sığdırmayı başarır. Ahi Teşkilatı hakkında yazmayı planladığı dördüncü romanını yazmaya başlar fakat 30 sayfasını yazdığı romanı vefatıyla yarım kalır. Bahaeddin Özkişi'nin Osmanlı tarihiyle yakından ilgilendiğini söyleyen tanıdıkları¹¹ akademisyen titizliğinde araştırma yaptığına dikkat çekerler. Yazdığı hikâye ve romanlardan da bu müktesebatı anlaşılabilir. Bir Çınar Vardı kitabında topladığı ve bazı ilaveler yaptığı hikâyelerini vefatından önce *Göç Zamanı* isimli hikâye kitabında bir araya getirir. Kitap, Bahaeddin Özkişi'nin öldüğü gün basılır.

Bahaeddin Özkişi'nin sanatla ilgisi hikâye ve romanla sınırlı değildir. Süheyl Ünver'den aldığı tezhip dersleri sonrası, cam üzerine tezhip çalışmaları yapar. Yağlı boya ile resim üzerine yoğunlaşır. Eski İstanbul evlerinin maketlerini yapar.¹²

Yazarın Ahmed Hamdi Tanpınar'a sevgi ve saygı beslediğini hikâyelerini okutması nedeniyle tahmin ediyoruz. Eseri incelerken Tanpınar'ın roman üzerine yazdığı yazıları gözden geçirdiğimizde Bahaeddin Özkişi'nin – tabiri caizse - hocasının tavsiyelerine uyduğunu fark ettik. Özkişi'nin tezhip, resim ve maket ile uğraşmasının yine Tanpınar'ın büyük romancılar ile ilgili yaptığı tespitlere uygun düşüğünü ifade etmeliyiz. Edebiyat Üzerine Makaleler'inde¹³ Tanpınar, romancının madde ve tasvirle alakasını, betimlemeyi güçlendiren önemli bir husus olması hasebiyle Fransız, Rus ve Alman yazarların ressam, münekkit yahut koleksiyoncu geçmişlerini örnek göstererek açıklamaya çalışır. İyi bir romancının aynı zamanda iyi bir gözlemci olması gerektiğini, bunu geliştiren önemli etkenin de resimle alakadar olmaktan geçtiğini savunur. Bahaeddin Özkişi'nin eserlerinde güçlü olan eşya tasviri, resme olan ilgisinin bir kazancı olmalıdır. Yine de önemli bir fark vardır: Özkişi'de eşya, sadece rengi ve görünüşüyle somut bir şey değil bir karakteri olan canlı bir varlıktır. Romana adını veren *Sokak* başlı başına bir karakter olarak kendini göstermektedir. Romanda Küçük Bey ile kıyaslanan kavak ağacı aynı zamanda kendine has bir karakterdir. Hikâyesi Küçük Bey'in hikâyesiyle örtüşecek şekilde kurgulanmıştır. Eşyaya atfedilen bu benlik, Özkişi'nin resimden aldığı bir kazanç değil kanaatimizce tasavvuf geleneğinden devşirdiği bir getiridir.

Tanpınar'ın roman ve romancıyla ilgili yaptığı tespitlerden Bahaeddin Özkişi'yi etkilediğini düşündüğümüz kısımları kısaca zikretmeye çalışalım: Tanpınar'a göre romancının bütün bir coğrafyayı anlatmak için sadece bir bireyi anlatması yeterlidir.¹⁴ Bahaeddin Özkişi Sokakta

⁹ Adem Gök, Bahaeddin Özkişi'nin Sokakta Adlı Eserinin Cümle Bilgisi İncelemesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep 2007, s. 7.

¹⁰ "Kitap kurdu Antakyalı bir yoldaşın elindeki Ötüken Neşriyat (İst. 1975) baskılı Köse Kadı elden ele, odadan odaya gezdi ve yetmez oldu. Deli gibi okuyor ve üzerinde konuşuyorduk. Tavsiye ediyor ama kitapçılarda tükendiğini görüyorduk. Sonra kitabın farklı kapaklı korsan baskısını çıkardık. Artık hepimizin pencere kenarı kütüphanesinde bir Köse Kadı vardı." Arslan Tekin, Bahaeddin Özkişi'yi Tanımak, Yeniçağ Gazetesi, 29.10.2004.

¹¹ Gümüş, A.g.t., s. 17-18.

¹² A.g.t., s. 19.

¹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınları, İstanbul 2011, s. 66-67.

¹⁴ A.g.e., s. 52.

romanında Batılılaşmayı, oluşturduğu karakterin hikâyesi ve fikirleri üzerinden eleştirmiştir. Tanpınar, Türk romanında büyük bir eksiklik olarak gördüğü diyalogsuzluğu eleştirir ve karakterlerin ancak konuşarak gelişebileceğini ve okuyucuya kendilerini açabileceğini savunur.¹⁵ Özkişi, eserini genel itibarıyla karakterlerin diyalogları üzerine inşa etmiştir. Karakterler sürekli ve uzun anlatılarla meseleleri tartışırlar. Tanpınar'a göre, yine Türk Romanın –Tanzimat Romanının– ve hikâye geleneğinin en büyük kusuru insana dair çok az şey söylemesidir.¹⁶ İnsan psikolojisine değinmeden, iç dünyasını bütünüyle anlamaya ve anlatmaya çalışmadan yazılan eserlerin, sanatın belki de özünü ıskaladıklarını, yalnızca eğlendirme amacı taşıyabileceklerini ifade eder. Sokakta romanında insan psikolojine dair uzunca betimlemeler yapılmıştır. Yine de karakterlerin büyük kırılma anlarında yazarın kurguda sıçramalar yaparak değişimleri derinlemesine inceleyemediğini ve bu noktada eksik kaldığını itiraf etmeliyiz. Bununla beraber yoğun bir psikolojik tahlil üzerinde çalışıldığı göz ardı edilemez. Daha önce değindiğimiz Tanzimat yazarlarının eserlerinde halkı aydınlatma çabalarının *Sokakta* romanında da aynı şekilde uygulandığını görüyoruz. Buna mukabil Tanzimat romanlarının zıddına eserde yalın bir dil kullanılmıştır. Bu husus yine Tanpınar'ın Balzac üzerinden anlattığı büyük sanatçı tanımlamasına uygun düşer.¹⁷ Büyük sanatçı gösterişli kelime işçiliğine tenezzül etmeden dert edindiği hakikatleri savunur. Özkişi daha ilk sayfalardan itibaren Batının materyalizmine ve pozitivist bilim anlayışına karşı çıkar ve roman boyunca bunu tartışır. Yazarı yakından tanıyan Prof. Dr. Mustafa Köseoğlu da, Ahmed Hamdi Tanpınar'ın Bahaeddin Özkişi'nin yetişmesinde çok etkili olduğunu vurgulamıştır.¹⁸

SOKAKTA ROMANI VE BATILILAŞMA ELEŞTİRİSİ ÜZERİNE

Roman işlediği konuyu Polisiye türünün imkânlarını değerlendirerek ele almıştır. Polisiye romanlar Türk Edebiyatına 1881 yılında Ahmet Münif'in çevirdiği *Paris Faciâları* kitabıyla girmiştir.¹⁹ İlk telif eser hemen iki yıl sonra Ahmet Mithat Efendi'nin kaleme aldığı *Esrâr-ı Cinâyât* tefrikasıdır.²⁰ Polisiye romanlar halk tarafından sevilmiş ve telifler artarak devam etmiştir. Birçok ünlü yazar takma isimle çeviriler yaparak ve özgün eserler kaleme alarak türün yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.²¹ 50'lerde yükselişini tamamlayan Polisiye romana karşı Bahaeddin Özkişi'nin kişisel ilgisi olabileceği gibi romanın yayıla bilirliliğini artırmak için de bu türü seçtiği düşünülebilir. Zira roman, polisiye yönü üzerinde fazla durmaz. Hatta komiser karakteri romanın sonunda cinayet davasını bir teferruat olarak niteler.²² Romanın asıl derdi merkezine aldığı Batılılaşma konusunu işlemektir. Bununla beraber kurgusu ve olayları düşündüğünde fantastik özellikler taşıyan bir kara polisiye olduğu söylenilebilir.

Romanda dört ana karakter vardır: Komiser, komiserin çocukluk arkadaşı, Doktor ve Küçük Bey. Komiserin 30 yıl önce yaşadığı sokakta bir kadın feci şekilde öldürülmüştür. Cinayet zanlısı olarak komiserin çocukluk arkadaşı olan öldürülen kadının oğlu tutuklanır. Roman komiserin çocukluk arkadaşını sorguladığı sahne ile açılır. Aradan 30 yıl geçmesine rağmen çocukluk arkadaşının değişmediğini fark eden komiser, cinayeti onun işlediğine inanmaz. Çocukluk arkadaşı, katilin kendisi olmadığını cinayeti ONLAR'ın işlediğini söyler.²³ İlk sayfalardan itibaren yazar esas anlatacağı mevzuya yönelir. Cinayeti gerçekten Onlar diye nitelenen cinler işlemiştir fakat komiser kimseye cinayeti cinlerin işlediğini ispat edemeyecektir. Yazar oluşturduğu roman evreninde sokağın

¹⁵ A.g.e., s. 68.

¹⁶ A.g.e., s. 62.

¹⁷ A.g.e., s. 55.

¹⁸ Gümüş, A.g.t., s. 17.

¹⁹ Elif Güliz Bayram, Türkiye'de Polisiye Roman: Osman Aysu Romanları, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2004, s. 18.

²⁰ A.g.t., s. 19.

²¹ Bkz. Erol Üyepazarcı, Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes: Polisiye Roman ve Gelişimi Hakkında Bazı Genel Bilgiler ile Latin Harflerinin Kabulüne Kadar (1881-1928) Türkiye'de Yayınlanmış Çeviri ve Telif Polisiye Romanlar Üzerine Bir Deneme, Göçebe Yayınları, İstanbul 1997.

²² Bahaeddin Özkişi, Sokakta, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2008, s. 148.

²³ A.g.e., s. 5.

Batılılaşma etkisiyle değiştiğini ve artık herkesin pozitivist bilginin anlayışını kabullendiğini bu şekilde anlatmaya çalışır. Artık Batılılaşma, sokağı tehdit eden bir güç olmaktan çıkmıştır. İnsanlar modern bilime inanmaktadır ve cinler sadece birer masal kahramanıdır.²⁴ Dolayısıyla cinayet işleyebileceklerine kimse ihtimal vermez. Oysa komiserin çocukluk arkadaşına göre –geleneği temsil eder– şeytan ve cinler somut varlıklardır. İnsanlar bu anlayıştan o kadar uzaklaşmışlardır ki komiserin çocukluk arkadaşının deli olduğuna hükmederler ve akıl hastanesine yatırır. Ana karakterlerden bir diğeri olan Doktor, romana bu şekilde dâhil edilir. Hiçbir karakterin ismi romanda verilmez. Her karakterin temsil ettiği bir fikir vardır. Komiser eskiden Batılılaşmaya en çok direnen kişilerden birinin oğlu olmasına rağmen babasının ölümünden sonra sokaktan ayrılmış ve değişmiştir. Yazarın ümit var olduğu insanları temsil eder. Değişen insanların köklerine dönüp tekrar özlenen uygarlığı kurabilecek potansiyelde olduklarına inanır. Komiserin çocukluk arkadaşı sokağa bekçilik eden ve eski değerlerin korunması için çabalayan yegâne insandır. Romanda birçok yerde nöbet tuttuğu vurgulanır. Bu nöbet Batılılaşmaya karşı tutulan bir nöbettir. Tabiri caizse son kaleyi yani türbeyi, camiye, şadırvanı, medreseyi korumak için tutulan bir nöbettir. Sokağın içinde bir de Batılılaşmayı savunan ve bütün hayatını bu uğurda çalışarak geçiren bir karşıt güç vardır. Bu gücü de *Küçük Bey* karakteri temsil eder. *Doktor*, pozitivist bilim anlayışını temsil eden karakterdir. Komiserin çocukluk arkadaşıyla yaptığı seanslarda karşıt görüşler uzun anlatılarla ele alınır.

Romanın Tanzimat romanlarıyla benzerliği Batılılaşmanın dini değerlere zarar veren ve hatta onları yok etmeye çalışan Avrupaî yaşam tarzına ve pozitivist epistemolojiye karşı çıkmasıdır. Aralarındaki fark ise Tanzimat romanında Batılılaşma henüz korunabilecek bir tehlikeyken, Sokakta romanında savaş kaybedilmiştir. Gelenek yeniden mücadele edilerek elde edilmesi gereken bir şeye dönüşmüştür. Burada geleneği ve Avrupaî yaşam tarzını romandaki şekliyle bir çerçeve içine almak gerekmektedir. Yazara göre Batılılaşma materyalizmi yaymaktadır. Oysa evrenin sadece madde merkezli açıklanması mümkün değildir. Geleneğin hikmet arayışına ters düşmektedir. Komiserin çocukluk arkadaşı bilimin dünyayı ruhsuz bir varlık olarak incelemesini eleştirir. Bir çiçeği, bir böceği hikmet nazarı olmaksızın incelemek sadece kuru bilgi edinmekten öteye gidemez.²⁵ Batı, kapitalizmi savunmaktadır. Romanda komiserin bahsettiği bir makine vardır. Bu makine, kulakları tırmalayan gürültülü sesler çıkaran, insanların sürekli ona yem verdiği, onun için çalışan kızların zamanla saçlarını açtığı, hoşla gitmeyen bir gülüşle güldükleri, adeta canavara benzeyen bir makinedir.²⁶ Kapitalizm sosyolojik olarak eleştirilir. Fabrikalarda çalışan kızların zamanla ahlaki değerlerini kaybettikleri iddia edilir. Küçük esnafın, sokağın ve geleneğin kültüründe önemi vurgulanır. Batı, pozitivistliği savunur. Oysa geleneğin hakikat anlayışı metafizik temeller üzerine kurulmuştur. Hakikat görünen ve dokunulanan ötesindedir. Genel anlamda romanda tartışılan konuları pozitivistlik, materyalizm ve diğerlerine göre daha az üstünde durulan kapitalizm ana başlıkları altında toplayabiliriz.

Romanın ele aldığı konuları işleme tarzı 80'lerde ortaya çıkan İslamcı romanlarla ya da bir diğer isimlendirmeye Hidayet romanlarıyla benzeşmektedir. Hakkı savunan karakterlerle bâtılı savunan karakterler bir çatışma halindedir.²⁷ Küçük Bey ve komiserin çocukluk arkadaşı bu çatışma görevini üstlenen karakterlerdir. Doktor ve Komiser romanın sonunda hidayete erer. Hidayet romanlarında Müslümanların bâtılı hayat karşısında mücadeleleri örnekler üzerinden işlenir ve yazar okuyucuya kendince doğru olanı öğütler. İslami geleneğin epistemolojisi ve argümanlarıyla konular ele alınır. Bâtıcı karakterler derinlemesine işlenmez veya işlenemez. Hidayete eren karakterlerin kırılma anları çoğu zaman inandırıcı bir şekilde ele alınmaz. Bu özellikler Sokakta romanı için de geçerlidir, diyebiliriz. Bu benzerliklere rağmen romanın Hidayet romanlarından ayrıştığı noktalar vardır. Müslümanların modern hayatla ve devletle ilişkisinin 70'lerde, 80'lerde ve 90'larda aynı olmaması romanların yazıldığı dönemlerde farklılık göstermesinin bir nedenidir. Zira edebiyat hayattan

²⁴ A.g.e., s. 69.

²⁵ A.g.e., s. 39.

²⁶ A.g.e., s. 23.

²⁷ Kenan Çayır, Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 9.

bağımsız değildir.²⁸ Sokakta romanının Müslüman yahut geleneği temsil eden karakteri diyebileceğimiz komiserin çocukluk arkadaşı hiçbir şekilde devletle alakadar değildir. Modern hayatın getirilerini elinin tersiyle itmiştir. Bir nevi modern zamanda geçmişi yaşayan bir münzeviyi andırmaktadır. 90'ların hidayet romanlarında ise örnek gösterilen Müslüman karakterler devlette görev almaya çalışan yahut görev almış, batılı denilebilecek tarzda modern yaşayan karakterlerdir.²⁹ Müslümanlar inandıkları dine uygun olmadığını düşündükleri modern hayata mesafeli dururken zamanla o hayatın içinde yer almak istemişlerdir. Bu sosyolojik okuma, Sokakta romanının Batılılaşmaya karşı takındığı tavrın daha tutarlı olduğunu göstermektedir. Ne var ki modern hayattan soyutlanmak hiçbir zaman amaç olmamış, şartlar karşısında mecburen takınılan bir tavır haline gelmiştir. Sokakta romanında hak ve batıl kesin çizgilerle ayrılmıştır. Komiserin çocukluk arkadaşı Batılılaşmayı neredeyse şeytana hizmet etmekle aynı görmektedir. İnsan ya Allah'a inanıp onun buyruklarını yerine getirecek ya da şeytanın Allah'a karşı verdiği savaşta onun yanında yer alacaktır. Hidayet romanlarında benzer veya yakın anlatımlar olsa dahi çizilen atmosferde karakterlerin önceliği değişmiştir. Bu değişim Müslümanların modernleşmesi şeklinde yorumlanabilir.

Komiserin çocukluk arkadaşının bilime karşı tavrı Tanzimat yazarlarının tavrıyla benzerdir. Bilim doğru bilgiyi deney ve gözlem yoluyla edinmek için çabalmalıdır. Fakat hakikatin yalnızca madde üzerinden aranması doğru değildir. Deney ve gözlem yoluyla hakikatin ancak bir kısmına erişilebilir. Roman bu görüşü savunmakla beraber bilimin gelişimini henüz tamamlamadığını da ileri sürer. Roman, metafizik varlıkların belki ilerde deney ve gözlem yoluyla ispat edilebileceği iddia eder. Komiserin çocukluk arkadaşı Doktorla yaptıkları sohbet, bilimin gelecekte şeytanı ispat edeceğini söyler.³⁰ Aslında bunu Doktor'un inandığı bilimin sürekli değiştiğini vurgulamak için söylemiştir. Çünkü bilime karşı takınılan tavır; bilimin dinin doğrularına hizmet ettiği müddetçe kabul edilebilir olmasıdır. Bilimin şeytanı ispat etmesi veya etmemesi pratikte bir değişikliğe neden olmayacaktır. Bu çelişki Jale Parla'nın Babalar ve Oğullar kitabında uzun uzadıya tartıştığı Tanzimat romanının epistemolojik temelleri ile batının bilim anlayışının epistemolojik temellerinin farklı olmasından kaynaklanmaktadır.³¹ Bilimi dine karşı bir alternatif olarak kullananlarla, bilimin dine aykırı olmadığını savunanlar arasında gerçekleşen kavganın bir sonucudur. İslam inanç ve akidesini önceleyen Müslümanlar pozitivist bilime mesafeli davranmışlardır. Pratikte hayatı kolaylaştıracak yahut dünya hakkında bilgiler verecek bir bilime itiraz edilmemiştir. İslam inancıyla uyuşmayacak bilgiler bilime dayandırılrsa dahi kabul edilmemiştir.

Romanda Batılılaşma üzerinden ele alınan bir diğer mevzu kadının değişimidir. Küçük Bey, Batılılaşmayı yaymak için ellerindeki en büyük kozun kadınlar olduğunu ileri sürer. Kadın toplumda üzeri örtülen ve erkekler tarafından bastırılan bir konumdayken açılmış ve özgürleşmiştir.³² Komiserin çocukluk arkadaşı değişimin sokağa topuklu ayakkabılarıyla giren, Avrupaî giyimli kadınla başladığını dile getirir. Sokağın sakinleri önce kadını ayıplamışlar sonra içten içe özendikleri o kadına karşı ilgi beslemişlerdir. Fabrikada çalışan kızlar zamanla saçlarını açmış ve geleneğin hoş görmeyeceği şekilde gülmeye başlamışlardır. Komiserin çocukluk arkadaşı, kendisiyle ilgilenen hemşirenin tavrı karşılarında rahatsız olur. Komisere, hemşirenin bir et parçasından ibaret olduğunu söyler.³³ Kadın meselesi hakkında romanda uzun tartışmalar cereyan etmez. Kadının İslam'a uygun giyinmemesi başlı başına bir sorundur ve bu ön kabul dolayısıyla tartışmak anlamsızdır.

Roman oluşturduğu evrende metafizik varlıkları kullanır. Cinayet cinler tarafından işlenmiştir. Komiser olay mahalline gittiğinde cinlerle konuşur. Cinler cinyeti kendilerinin işlediğini fakat bir insanı kullandıklarını söylerler. Komiser olayı araştırduğunda asıl katilin çocukluk arkadaşının üvey kardeşi olduğunu öğrenir. Cinayetin sebebi bir ifrit kılıdır. İnsanlar kendisine hizmet etme karşılığında ifritten bir istekte bulunurlar. İfrit isteklerini yerine getirir fakat o insanları artık kölesi

²⁸ Mermer, A.g.e., s. 85.

²⁹ Çayır, A.g.e., s. 9.

³⁰ Özkişi, A.g.e., s. 69.

³¹ Parla, A.g.e., s. 13.

³² Özkişi, A.g.e., s. 59.

³³ A.g.e., s. 54.

haline getirmiştir. İfritin isteği insanları Allah'ın dininden uzaklaştırmaktır. Kendisiyle anlaşılan kişileri ya bu uğurda kullanır ya da öldürür. Romanda geçen bu olaylar Özkişi'nin Batılılaşmanın çirkinliğini anlatmak için kullandığı alegorik anlatımı teşkil eder. Batı ifrittir ve göz boyayıcı bazı vaatlerde bulunmuştur. Bu vaatlerin çekiciliğine kapılıp kabul edenler farkında olarak veya olmayarak Allah'a karşı açtığı savaşta Batının yanında yer alacaktır. Materyalizm ve Pozitivizm dine karşıdır. İslami gelenekte hak ve batıl kavgası kıyamete kadar sürecek olan bir savaştır. Bu savaşta insanlar ya Allah'ın yanında olacaktır ya da şeytana hizmet edecektir. Roman dini değerlerin korunmasına engel olan her fikri bu bağlamda değerlendirmektedir. Söylem olarak sert görünse dahi romanın ana karakteri, komiserin çocukluk arkadaşı, hiçbir şekilde şiddete yahut düşmanca bir tavra başvurmaz. Çünkü insanların şeytana hizmet ettiklerinin farkında olmadıklarına inanır. Eğer anlatılabilirse ve ikna edilebilirse insanlar değişecektir. Buna rağmen romanın sonunda hidayete eren karakterler direkt olarak tartışmalar neticesinde hidayete ermezler. Komiser, ölümden döndükten sonra çocukluk arkadaşına inanır. Pozitif bilimi savunan Doktor, ifrit tarafından işkence gördüğünde metafizik âlemin gerçek olduğuna inanmaya başlar. Tartışmak ya da akli delillerle Batılılaşmanın zararlarını anlatmak bir yere kadar ikna için önemlidir, karakterler ne tarafta yer alacaklarına kendileri kara verirler. Kararlarını etkileyen sebepler sadece açıklanan fikirlerle değil aynı zamanda karşılaştıkları olaylarla da ilgilidir.

SONUÇ

Batılılaşma, Cumhuriyet tarihinde yoğun işlenen bir konudur. Romanlarda ve edebi eserlerde ele alınışı yazıldığı dönemin siyasi, ekonomik, sosyolojik ve sosyo-psikolojik atmosferinden bağımsız değildir. Tanzimat devrinde Batılılaşmaya bakış açısı, savunuların ve karşı çıkanların argümanları, 70'lerde yazılan eserlerle aynı değildir. Bu doğal karşılanması gereken bir etkidir. İncelediğimiz Sokakta romanı da içinde bulunduğu dönemin şartlarından, Müslümanların modern hayata karşı tutumundan etkilenmiştir. Bunun sonucu olarak kendinden önce ve sonra yazılan Batılılaşma temalı romanlarla arasında farklılıklar vardır. Sokakta romanını önemli ve dikkate değer kılan sadece ele aldığı konu ve bakış açısı değildir. Yazar Polisiye türü içinde kendi sesini yakalayabilmiş ve edebi değeri yüksek bir metin ortaya koyabilmiştir. Bahaeddin Özkişi, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan iyi romana dair aldığı tavsiyeleri değerlendirmiş, kuru kuruya bir hikâye anlatıcısı yahut toplumu aydınlatmaya çalışan bir vaazcı konumuyla iktifa etmemiştir. Betimlemeleri ve psikolojik tahlilleri güçlü kurgusuyla dikkat çeken bir eser ortaya koyabilmiştir.

KAYNAKLAR

BAYRAM Elif Güliz, Türkiye'de Polisiye Roman: Osman Aysu Romanları, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2004.

ÇAYIR Kenan, Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008.

GÖK Adem, Bahaeddin Özkişi'nin Sokakta Adlı Eserinin Cümle Bilgisi İncelemesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep 2007.

GÜMÜŞ Aydın Adnan, Bahaeddin Özkişi'nin Eserlerinin İncelenmesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2006.

KUTLUER İlhan, "İlim", TDV İslam Ansiklopedisi, C.XXII.

MERMER Kenan, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik ve Edebiyat, İz Yayıncılık, İstanbul 2014.

OKAY Orhan, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, İstanbul 2011.

ÖZKİŞİ Bahaeddin, Sokakta, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2008.

PARLA Jale, Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

TANPINAR Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınları, İstanbul 2011.

TANPINAR Ahmet Hamdi, On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Dergah Yayınları, İstanbul 2012.

TEKİN Arslan, Bahaeddin Özkışı'yi Tanımak, Yeniçağ Gazetesi, 29.10.2004.

ÜYEPAZARCI Erol, Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes: Polisiye Roman ve Gelişimi Hakkında Bazı Genel Bilgiler ile Latin Harflerinin Kabulüne Kadar (1881-1928) Türkiye'de Yayınlanmış Çeviri ve Telif Polisiye Romanlar Üzerine Bir Deneme, Göçebe Yayınları, İstanbul 1997.

YILMAZ Umay Selcen, Bahaeddin Özkışı'nın Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ 2006.

ÖMER SEYFETTİN VE AKA GÜNDÜZ'ÜN “PİÇ” ADLI ÖYKÜLERİNİN II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ KİMLİK ALGISI BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Arş. Gör. Yavuz Sinan ULU*

ÖZET

II. Meşrutiyet dönemi, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele dönemini, imparatorluktan ulus devlete geçiş sürecini kapsayan, birçok değişim ve dönüşümün yaşandığı çalkantılı bir dönemdir. Bir kısmı Jön Türklerin içinden çıkan aydınlar, imparatorluğu çöküşten kurtarmak, yeniden inşayı gerçekleştirmek için Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük başta olmak üzere Batıcılık, Adem-i Merkeziyetçilik gibi birçok fikir öne sürmüşlerdir. Balkan Savaşları sonunda Osmanlılık, Arap isyanları neticesinde de İslamcılık fikri devre dışı kalmıştır. Millî dil ve Türk kültürü ekseninde teşkilatlanmış Türkçülük akımı, dönemin şartları gereği yönetimin de etkisiyle en sağlam ve etkili fikir hareketi olmuştur. Söz konusu fikirlerin hepsi çeşitli bağlamlarda farklı kimlik modelleri önermiştir. Dönemin aydın ve yazarlarından Ömer Seyfettin ve Aka Gündüz, öykülerinde kendilik değerlerine sahip, millî unsurları önceleyen bir kimliği savunurken; yozlaşmışlığı, köksüzlüğü, kimliksizleşmeyi tenkit ederler. Bu çalışmada, Ömer Seyfettin ve Aka Gündüz'ün “Piç” adlı öyküleri II. Meşrutiyet döneminin toplumsal kimlik algısı bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: II. Meşrutiyet Dönemi, Türkçülük, kimlik, “piç”lik.

ANALYZING OF ÖMER SEYFETTİN AND AKA GÜNDÜZ'S STORIES NAMED “BASTARD” IN THE CONTEX OF II. CONSTITUTIONAL'S PERCEPTION OF IDENTITY

ABSTRACT

II. Constitution Period is a turbulent era, including the Balkan Wars, the First World War, the National Struggle period, the transition from empire to nation state, experiencing many changes and transformations. A part of the Young intellectuals put forward many ideas as Westernism, Decentralization especially Ottomanism, Islamism and Turkism to recover from the collapse of the empire, to perform the reconstruction. At the end of the Balkan Wars the idea of Ottomanism has lost its significance. Because of the Arab revolts, Islamism has been disabled. Turkism which organise in national language and Turkish culture axis, has been most robust and effective idea movement the impact of management and conditions required for the period. All of the ideas have proposed identification models in different contexts. While Ömer Seyfettin and Aka Gündüz who were intellectuals and writers of the period, defend identify which has self-worth and prioritize national components, they criticize corruption, rootlessness, disidentification. In this study, Ömer Seyfettin and Aka Gündüz's "Bastard" histories will be analyzed in the context of the II. constitutional periods perception of social identity.

Keywords: II. Constitution Period, Turkism, identity, bastardy.

Giriş

Kimlik, insanın benliğini oluşturan, kendine has özelliklerle ötekilerden farklılaştıran, bireyin sosyal konum ve statüsünün belirlenmesinde pay sahibi olan değerler bütünüdür. Cinsiyet, ırk, dil, din, kültür, coğrafya, bireyin yaşadığı dönemin siyasi ve sosyal şartları kimliği oluşturan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bireyin yetiştiği çevre, bağlı olduğu kültür, sahip olduğu bellek ve bireysel yaşamışlıkları “ben” kimliğini, bu doğrultuda “ben”in kolektifleşmesi ise “biz” kimliğini meydana getirir.

Kimlik inşası, insanın doğumuyla başlayıp ölümüne kadar devam eden çok boyutlu bir süreç olup aidiyet kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Aidiyet bağlanmayı, bütünleşmeyi, özdeşleşmeyi sağlar; savrulmayı, kopukluğu önler. Adeta kişiyi dış tehditlerden koruyan bir sığınak işlevi görür. Bu

* Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

bağlamda kimlik, insanları birbirine bağlayan sosyal bir bağ niteliği taşır. Nevzat Köseoğlu kimliği şöyle tanımlar: “Millî kimlik yahut sadece kimlik, millî kültürün ferdî ve içtimaî planda ortaya çıkan üslûbudur; kişiyi ve toplumu farklılaştıran, en yakınlarından başlayarak diğer benzerlerinden ayıran özellikleridir. Bu farklılıklar en geniş ifadesi ile yaşama biçimindeki özellikler, kendine –kişiyi ve topluma- mahsus oluşlardır.” (Köseoğlu, 2013: 17). Smith ise millet-kimlik ilişkisini şöyle ifade eder: “İzlememiz gereken ilk kural millî karaktere aittir; her halkın bir kişiliği vardır ya da olması gerekir.” (Smith, 2014: 123).

Türkler, İslamiyet’in kabulüyle Arap kültür dairesine girmiş, “Müslüman” kimliği “Türk” kimliğinin önüne geçmiştir. Geniş bir coğrafyada egemenlik süren Osmanlı İmparatorluğu döneminde de durum değişmemiştir. Çeşitli din, mezhep ve milletlerden meydana gelen Osmanlı İmparatorluğu’nda din esaslı bir “millet” sistemi söz konusuydu: Müslüman, gayr-ı müslim. 1789 Fransız İhtilali ile ortaya çıkan “milliyetçilik” anlayışı Osmanlı’daki bu “millet” anlayışını sarsmış, imparatorluktaki Hıristiyan unsurlar bağımsızlık mücadelesine girmiştir. İmparatorluğu dağılmaya götürecek olan bu girişimlere karşılık “Osmanlı devleti de Tanzimat hareketi ile bütün unsurların eşitliğine ve dayanışmacı bir anlayışa dayanan Osmanlılık ideolojisini geliştirmeye çalışmıştır. Bu hareket ile Tanzimat liderleri ve aydınları Osmanlı vatani ve Osmanlı hanedanına bağlılık temeli üzerinde bir Osmanlı milleti yaratmayı amaçlamışlardır.” (Sarınay, 1993: 18) İmparatorluğu dağılmaktan kurtarmayı amaçlayan Osmanlı kimliği, herhangi bir dini ya da etnik unsuru önceliklemiyor, imparatorluk dâhilindeki bütün halkları eşitleme anlayışına dayanıyordu. Daha çok siyasi bir amaç taşıyan bu fikir, Hıristiyan unsurların imparatorluktan kopmasıyla işlerliğini yitirmiştir. “Bir yandan ümmetçi bir kaygı ile taşınan kültür ve yaşam algısı, bir yandan da modernizm kaygısı ile taşınan sorunlar karşısında sergilenen tutum II. Meşrutiyet yıllarına gelindiğinde –yüzyılın da zorlaması olarak- sorunlar yumağına dönüşecektir.” (Durmuş, 2014: 54) Bu gelişmeler, 19. yüzyılın son çeyreğinde Ahmet Vefik Paşa, Süleyman Paşa, Ali Suavi, Şemsettin Sami, Necip Asım gibi aydınları Türk dili, tarihi ve kültürü üzerine araştırmalar yapmaya yönelmiş ve böylece Türkçülüğün ilmî temelleri atılmıştır. İlmî Türkçülük, II. Meşrutiyet’in ilanından sonraki Arap isyanları, Arnavutluk’un bağımsızlığını ilan etmesi sonucunda “İslamcılık” anlayışının çökmesiyle siyasî Türkçülük’e dönüşmüştür. II. Meşrutiyet döneminde Türk Derneği, Türk Yurdu, Türk Ocağı gibi cemiyet ve dergiler Türkçülüğün örgütlenmesi, geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin de yönetimi ele geçirmesiyle bu dönem, her açıdan Türkçülük fikrinin öne çıktığı bir dönem olmuştur.

Türkçülük fikrinin siyasi ve sosyal alanda hâkim olması edebiyata da yansımış ve Türkçülüğü, milli dil ve vezni, toplumsal meseleleri önceleyen bir milli edebiyat cereyanı doğmuştur. 11 Nisan 1911’de Ömer Seyfettin tarafından kaleme alınan Yeni Lisan makalesinde programı ortaya konan Milli edebiyatın yazar ve şairlerinin eserlerinde bilinçli bir Türk kimliği, kendilik değerleri vurgusu ile dejenerasyon, yabancılaşma tenkidi dikkat çeker. Ömer Seyfettin ve Aka Gündüz, Milli edebiyat anlayışı bağlamında eser vermiş, imparatorluğun dağılma ve yeniden inşa sürecinde Türkçülüğü esas alarak yeni bir model sunmuş yazarlardır.

1. Öykülerin Kimliği

Aka Gündüz, “Piç” öyküsünü 1910 yılında mektup şeklinde kaleme almıştır. Öykünün olay örgüsü oldukça basit bir kurguya sahiptir. Oğlunu Balkan Savaşlarına gönderen, “parmakları otuz dört sene namuslu ve şerefli kılıç kabzası tutan” (s. 102) eski bir zabıt olan baba, cepheden dönen gazilerin birinden oğlu Palabıyık Ali Efendi’nin savaş sırasında kaçtığını, yüzlerce askerin ölümüne sebep olduğunu, komutan tarafından vurulduğunu, yaralı olarak hastane olduğunu öğrenir. “Piç” öyküsü oğlunun orduya, milletine ihanet ettiğini öğrenen babanın hissettiği üzüntüyü, oğlunu redde varan sorgulayışını anlatan bir metindir.

Ömer Seyfettin’in “Piç” öyküsü 21 Ağustos 1913’te Türk Yurdu dergisinde yayımlanır. Öykünün olay örgüsü şöyledir: Öykü başkışisi Bingazi’deki savaşa katılmak için bir arkadaşıyla birlikte yola çıkar. Kahire’ye geldiklerinde arkadaşı hastalanır ve doktor on gün istirahat verir. Başkışi de arkadaşını beklemek durumunda kalır. Bu süre zarfında Kahire sokaklarında dolaşır. Mısır’ın İngilizler tarafından işgaline, İslam ve şark coğrafyasının içine düştüğü duruma dair düşüncelere dalmışken bir lokantaya girer. Burada eski okul arkadaşı Ahmet Nihat ile karşılaşır. İki arkadaş

sohbet etmeye başlar. Ahmet Nihat, Türk ve Müslüman olmadığını, Fransız ve Katolik olduğunu söyler. Okul yıllarında millî duyarlılığının zayıf olduğunu bildiği, hatta “Frenk Nihat” dedikleri arkadaşının bu cümlelerini kendisini öyle görmek istediği ve hissettiği için söylediğini düşünür. Ancak durum öyle değildir. Ahmet Nihat gerçekten bir Fransız’dır. Ahmet Nihat Paris’te olduğu sırada annesinin ölmek üzere olduğu haberini alır ve İstanbul’a gider. Ölmeden hemen önce annesi Ahmet Nihat’a yıllardır sakladığı bir sırrı anlatır. Ahmet Nihat’ın gerçek babası, annesinin yıllar önce yasak aşk yaşadığı Fransız Dubois’tir. Bunun üzerine Ahmet Nihat annesinden babasının adresini alır ve onu bulmak üzere Fransa’ya gider. Nitekim gerçek babasına kavuşur. Hemen dinini ve ismini değiştirir. Yeni adı Pierre Dubois’tir. Duydukları karşısında çok şaşırın ve sınırlanan öykü başkışisi derin düşüncelere gark olur.

2. “Piç” ve “Piçleşme” Kavramı Üzerine

Biyolojik ve kültürel olmak üzere iki şekilde anlamlandırabileceğimiz “piç” kavramının birinci, temel anlamı sözlükte “anası ile babası arasında evlilik bağı olmadan dünyaya gelen çocuk, haramzade, veledizina” (Akalin vd., 2011: 1923) olarak verilir. Sözlükte kültürel anlamdaki karşılığına ise “piçleşme” maddesinde yer verilmektedir: “yozlaşıp bozulma” (Akalin vd., 2011: 1923). Bu kavramı biraz daha açımlayacak olursak piçleşme, kendilik değerlerinden kopmaya, sınırsızlaşmaya, köksüzleşmeye işaret eder. Piç ise bu kavramların etken kişisidir.

3. “Piç”lik Kavramının Öykülerdeki Görünümü

II. Meşrutiyet dönemi etnik ve kültürel ayrışmanın, ötekileşme, ötekileştirme sürecinin yoğun olarak yaşandığı, kimliklerin “öteki”nin karşısı olarak konumlandırıldığı bir dönemdir. Kişi, öteki neyse o olmayandır.

Ömer Seyfettin esasen Türkçülük fikrinin ateşli bir savunucusu olmakla birlikte imparatorluk bilincine de sahip bir yazardır. Türkçülüğün içinde erimiş bir İslamcılık anlayışı “Piç” öyküsünde yer alır. Mısır’ın İngilizler tarafından işgali karşısında duyduğu üzüntü öyküde şöyle ifade edilir: “Ah Mısır... Bazı Türkler oraya eğlenmeye, hava tebdiline giderler! Bilmem o hayat, o manzaraya nasıl tahammül ederler? Ciğerlerine milyonlarca verem mikrobi saldırmış meyus ve halsiz yatan bir hastanın başucunda hiç eğlenilir, hiçbir yaralının akmış ve daha kurumamış kan selleri üzerinde badeler içilir, keyifler çatılır, naralar atılır mı? ... Bu zavallı Arap kardeşlerime kalbimde derin bir sızı duymadan bakmam. Necip Araplık, yükselmek isteyen Türklüğün o kuvvetli ve mukaddes kanadı, orada, kendi vatanında esirden başka bir şey değildir. Türklerin çekilmesiyle beraber hain ve zehirli bir çekirge bulutu gibi oraya üşüşen Avrupalılar bu zavallı İslam memleketinin bütün hayat damarlarını ellerine geçirmişler, doymak bilmez kudurmuş bir açlıkla, azgın bir hırsıyla din kardeşlerimizin kanlarını emip dururlar.” (Ömer Seyfettin, 2012: 292-293). Metinde bütüncül İslam coğrafyası bilinci vurgulanır. Nitekim başkışisi ve arkadaşı İslam coğrafyasına dahil bulunan Bingazi’ye İtalyanlara karşı savaşmaya gider.

II. Meşrutiyet döneminde ortaya çıkan, savunulan ana fikirler Türkçülük, İslamcılık ve Osmanlılık birbirini bıçak gibi kesen, birbirini bütünüyle reddeden, yok sayan bir anlayış çevresinde gelişmez. Çoğu zaman iç içe geçmiş, artan ya da azalan ölçülerde öncelenen bir görünüm arz eder. Çünkü İmparatorluk dağılma sürecinde de olsa varlığını sürdürmekte, öte yandan Trablusgarp ve Balkan Savaşları’nın patlak vermesi imparatorlukta birlik ve beraberliği, ortak paydalarda buluşmayı gerekli kılıyordu. Bundan dolayı Türkçülük’ü savunan aydınlar “Osmanlı” ve “Müslüman” kimliklerini göz ardı etmemiştir. Hatta bazen Müslümanlık ve Osmanlılık Türk kimliğinin önüne geçmiştir. Ömer Seyfettin’in öyküsünde Türklük, Müslümanlık, ve Osmanlılık’tan önce gelen bir kimlik unsuru olarak yansıtılır. “Ben Türk değilim” diyen Ahmet Nihat’a öykü başkışisi “Türk değilseniz Osmanlısınız ya? ... Hiç olmazsa Müslümansınız ya?” (s. 296) şeklinde cevap verir. Aka Gündüz’ün öyküsünde ise Müslümanlık kimliği Türklük ve Oğuzluk’tan önce gelir. “Hayır sen Müslüman değilsin. Müslümanın imânı vardır, imânı olan düşmana yüz çevirmez. Hayır sen Türk de değilsin. Türk’ün vicdanı vardır; vicdanı olan düşmandan çekinmez. Hele benim kanımdan, hele o, bu ihtiyarlığında bile yanıp tutuşan kanımdan hiç değilsin. Benim kanım Müslüman kanı, Türk kanı, Oğuz kanıdır.” (Ceyhan, 2009: 103).

Ömer Seyfettin’in öyküsü iki kişi ekseninde gelişir. Öyküde, ismi olmayan başkışisinin geçmişine dair bilgi yer almaz. Başkışisi, vatansever, gelenek, görenek ve milli değerlerine bağlı, iyi eğitim almış,

okumayı seven, memleket meselelerine kafa yoran, dünyadaki gelişmelerden haberdar, bilinçli bir aydın profili çizer. “Gündüz garsona gazeteleri aldırır, okur, bir koltuğa uzanarak saatlerce adı dünya yüzünden kaldırılmaya çalışılan Türklüğün tarihini düşünür ve terlerdim.” (s. 293). Başkişi yalnız Türklük üzerine düşünmez. Şark coğrafyası ve toplumları üzerine düşünür, eleştirir: “Şarkın hakkını istemeyen, hakkı için vurmeyen, hakkı için kırmayan, hakkı için öldürmeyen, hakkı için haksızlık yapmayan azimsiz ve budala ruhuna lanetler eder, yalnız şarkta yaşayan bu miskin ve alçak tevekkülün granitten ağırlığını kendi omuzlarımda, kendi tembel başımda hisseder gibi olurum.” (s. 294) Öyküde Şark, tembel, mücadele etmeyen, savaşmayan, kaderine boyun eğen bir “tevekkül zindanı” olmakla eleştirilir ve Şark uyanışa çağrılır. Sorunların farkında olan, çözüm önerileri sunan başkişi ülkü değer konumunda, idealleştirilmiş olumlu bir karakterdir. Başkişiyi, aydın kimliği ve meselelere yaklaşımıyla Ömer Seyfettin ile özdeşleştirebiliriz.

Öyküde karşıt güç konumunda olan Ahmet Nihat, milli değerlerden yoksun, dejenere, köksüz bir tip oluşuyla başkişiyi zıt özelliklere sahiptir. Ahmet Nihat, hem başkişinin gözüyle hem de kendi ifadeleriyle öyküde olumsuzlanır. Başkişi, Ahmet Nihat’ı şöyle tanımlar: “Bu milliyetinden çıkmış herif, denizden çıkmış veya patlamış ölü bir köpekbalığına benziyordu. Âdeta bir taaffün duyuyor, iğreniyor, iğreniyordum.” (s. 297) Bir diğer yerde Ahmet Nihat için “*Türk kaçığı*” (s. 297), “*hissiz Sarti*” (s. 297) ifadelerini kullanır. Ahmet Nihat, Paris’ten hasta annesinin yanına sırf mirastan mahrum kalmamak için gidecek kadar ahlaki, manevi çöküntü içinde olan biridir. Öyküde Ahmet Nihat’ın kültürel “piç”likten, biyolojik “piç”liğe geçişi söz konusudur. Babasının bir Fransız olduğunu öğrenmeden önce kültürel bağlamda “piç” olan Ahmet Nihat, öğrendikten sonra “piç”likten kurtulamaz, biyolojik “piç”liğe maruz kalır. Ahmet Nihat, Türklüğe ve ona ait olan değerlere karşı yaklaşımını şöyle anlatır: “Ben son moda esvap giyer, tırnaklarımı uzatır, dinsizliğimi meydana vurur, Türklüğe dair ne varsa tahkir eder, Türkçe konuşmayacak kadar nefretimde taassup gösterirdim. Hep Fransızca konuşur, tatil zamanlarımı Beyoğlu’nda geçirirdim. Türk ve Türklüğe benzer her şeyden tiksindir, iğrenirdim. Mektepten ziyade evde azap çekerdim. Babam iri vücudu, geniş omuzları, kuvvetli kolları, ablak çehresi, kalın dudaklarıyla tıpkı budala bir Türk pehlivanını andırırdı. Bütün hareketleri adı, kaba ve bayağı idi. ... İstanbul’da iken rüyalarımı süsleyen garp hayatı o kadar, o kadar hoşuma gidiyordu ki memleketimi ve Türk olduğumu hatırlayınca mahzunlaşıp ve titrerdim. ... Ah niçin bir Fransız doğmadım... Ve Türk olduğumu düşünmek, kendimi öldürmek arzuları verirdi.” (s. 299) Türklüğe ait her şeyden tiksinen Ahmet Nihat, gerçek babasının Bir Fransız olduğunu öğrendikten sonra ruhen huzura kavuşur. Ancak o başkişinin gözünde “piç”tir.

Aka Gündüz’ün öyküsünde kişiler kadrosunun merkezinde baba-oğul vardır. Baba vatansever, milliyetçi, fedakâr, cesur, yıllarca devleti ve milleti için çalışmış biridir. Öyküde ülkü değerlerin temsilcisi konumundadır. Oğul ise öyküde dolaylı olarak yer alır. Ordudan kaçıp binlerce askerin ölümüne sebebiyet vermesinden dolayı manevi değerlerden uzak, vatanına ihanet eden, bencil ve korkak biri olması hasebiyle öyküdeki “piç”leşmiş kişidir.

Ömer Seyfettin’in öyküsünde kültürel “piç”likten biyolojik piçliğe geçiş söz konusuyken; Aka Gündüz’ün öyküsünde biyolojik “piç”lik söz konusu değildir. Yozlaşma ve değersizleşmenin ortaya çıkardığı “piç”lik vurgulanır: “Etinde, kemiğinde, kanında yoksa, ruhunda var kahpe oğlan!... Ruhun, piçsin!” (s. 103).

Savaş dönemleri bir milletin birlik ve beraberliğine en çok ihtiyaç duyulduğu dönemlerdir. Uzun yıllar Osmanlı egemenliğinde kalan, Türk nüfusun yoğun olarak yaşadığı Balkanlarda patlak veren savaş, imparatorlukta hem yönetim hem halk nazarında büyük bir sosyolojik travmaya sebebiyet vermiştir. İmparatorluğun küçük Balkan devletlerine dahi yeniliyor olması gücünün iyice zayıfladığını, “büyük devlet” imajının tamamen ortadan kalktığını gösteriyordu. Bu durum, halkta milli meselelere karşı aşırı hassasiyet olarak yankısını bulmuştur. Aka Gündüz’ün öyküsü böyle bir hassasiyetin ürünüdür. Öyküde yazarın öykü kişileri olarak baba-oğulu seçmesi, Türk toplumunda büyük önem verilen, bağlılığı, aidiyeti, kökeni simgeleyen aile kurumunun vatanı ihanetten dolayı dağılması, biyolojik ve manevi açıdan kopmaz görülen baba-oğul ilişkisinin sona ermesi milli duyarlılığı en vurucu şekilde ifade etmek istenmesinden kaynaklıdır. “Yalanmış, benim oğlum, benim evladım yok imiş. Bir karı, bir koca biz, otuz sene baş başa yaşamışız. O, öldü gitti... Bu akşam namazında da ben Fatih Camii’ne gideceğim, orada secdeye kapandığım zaman Allah’ımdan artık beni de almasını isteyeceğim.” (s. 104) Baba, oğlunun ihaneti karşısında “Esir olan bir Bulgar’ın balasına oğlum

derim, lâkin sana?" (s. 102) şeklindeki sorgulamadan sonra onu evlatlıktan reddeder ve böyle bir evlada sahip olduğu için ölmek ister.

Öyküde baba-oğul, mukayese edilerek işlenir. Böylece babanın kahramanlığı, vatanseverliği, oğulun ise "piç"liği öne çıkarılmış olur. Babanın otuz dört sene orduda görev yapan, savaşlara katılan bir asker olması oğulun orduya ihanetinin vurgusunu artıran unsurlardan biridir.

Öykülerdeki kişiler, belli kesimleri temsil gücüne sahip bireyler olarak işlenmiştir. Ömer Seyfettin'in öyküsünde başkişi ile Aka Gündüz'ün öyküsündeki baba, vatansever, milliyetçi, değerlerine bağlı kesimin temsilcisiyken; Ahmet Nihat ile oğul ise soysuz, köksüz, dejenerer bir grubun temsilcisidir. Öyle ki başkişi, Ahmet Nihat'tan hareketle şu yargıda bulunur: "Türklüğünü inkâr eden, Türklükten nefret eden, Türklüğü hakir görüp bütün varlıklarıyla Avrupalılaşmaya çalışan uzun tırnaklı, son moda esvaplı, tek gözlüklü züppeleri hatırlıyor, içimden: "Acaba bunların da hepsi piç mi? Hepsinin anneleri Beyoğlu'nda mı gebe kaldı?" diyor; korkunç kâbuslar arasında yırtılmış al ve harap hilaller içinde yükselen tunç ve ateş renginde büyük, siyah ve kanlı haçlar görüyordum." (s. 303-304) Ömer Seyfettin karamsar, kötümser bir gelecek tasvir eder. Gelecek kabustur. Bunu semboller üzerinden ifade eder. Hilal Osmanlı'nın ve İslam'ın sembolüdür. Hilaller yırtılmış ve harap haldedir. Hıristiyanlığı sembolize eden haçlar ise hilallerin içinden büyük, güçlü ve kanlı olarak yükselmiştir. Yazar içimizdeki "piç"lere işaret eder ve bunların içinden çıktıkları aslî unsura baskın geleceğini hissettirir.

Ömer Seyfettin öyküsünde, kimliğe dair görüşlerine de yer verir. Dinin sonradan değiştirilebileceğini ancak milliyetin ne yapılsa yapılsın değişmeyeceğini ifade eder. Burada kimlikte dil ve ırkın aslî unsurlar olarak öne çıktığı görülmektedir. "Tanıdığım Ahmet Nihat Katolik olabilir. Akidesini esvap gibi değiştirebilen, vicdanını adi bir eşya gibi satan insanlar bu dünyada az değildir. Lakin İstanbul'da doğan, anası Türk, babası Türk olan, Türkçe konuşan bir aileden çıkan, damarlarında Türk kanı akan bir Ahmet milliyetini değiştiremez. Fransız olamaz, yalnız kendini aldatır..." (s. 297) Ömer Seyfettin'in burada Ziya Gökalp'in millet anlayışından farklılaştığı görülmektedir. "Dinlerin, ananelerin, âdetlerin, ırk nazariyesinin hep efsane olduğunu; milletlerin itminan, terbiye ve menfaate göre değiştiğini; hangi milletin terbiyesi görülürse, o milletin ruhuna malik olunacağı ve nihayet medenilik isteyen bir adamın mutlaka Avrupalılaşması lazım geleceğini iddia edecekti. Fakat bu boş ve çirkin iddiayı bir kere de onun ağzından işitmek istedim." (s. 297) Türkçülüğün, Milli edebiyatın doğuşu, gelişimi ve teşkilatlanmasında çok önemli bir yere sahip olan Ziya Gökalp milleti şöyle tanımlar: "Millet, ne ırki, ne kavmî, ne coğrafî, ne siyasî ne de iradi bir zümredir. Millet, lisanca, dince, ahlakça ve bediiyatça müşterek olan, yani, aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümredir." (Gökalp, 2006: 22) Gökalp millet kavramında dil, din ve ahlakın bütünü olarak ortak "terbiye"yi esas alıp; ırkı ve coğrafyayı göz ardı ederken; Ömer Seyfettin dil ve ırkı merkez alan daha somut bir yaklaşımla milleti tanımlar. Tanımlamalardaki bu farklılıkları bu fikirlerin henüz yeni yeni ortaya çıkmasına, II. Meşrutiyet döneminin fikirlerin kuramsal temellerinin atılmaya çalışıldığı bir arayış dönemi olmasına bağlamak mümkündür.

Sonuç

II. Meşrutiyet dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılma sürecine girdiği, ulus devlet anlayışının temellerinin atıldığı, imparatorluğu dağılmaktan kurtarmak için Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük başta olmak üzere birçok fikrin geniş ya da dar ölçülerde savunulduğu, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı gibi kitleleri derinden etkileyen yıkıcı savaşların yaşandığı bir dönemi kapsar. Bu dönem bir yok oluşa aynı zamanda da yeniden doğuşa tanıklık eder. Yeniden doğuşun ilk ve en önemli adımı yeni bir "kimlik" kazanımıdır. İmparatorlukta gayr-ı müslimlerin bağımsızlıklarını kazanması Osmanlıcılık'ın, Arap isyanları ve Arnavutluk'un elden çıkması ise İslamcılık anlayışının sonunu getirir. Dönemin aydınları Batı'nın yayılmacı ve yok edici emellerinin ve imparatorlukta kopmaların etkisiyle imparatorluğun aslî unsuru olan ve yıllardır birçok alanda göz ardı edilen "Etrak-ı bî-idrak" olarak adlandırılan Türk unsuruna yönelmişlerdir. Bu yöneliş 19. yüzyılın sonlarına doğru başlamışsa da örgütlenme ve yayılma II. Meşrutiyet döneminde gerçekleşir.

Yeniden inşa sürecinde Osmanlı aydınları Türk kimliğini ve ona ait değerleri merkez alan eserler kaleme alırlar. Ömer Seyfettin ve Aka Gündüz eserleri ve fikirleriyle bu bağlamda değerlendirebileceğimiz aydınlardandır. İkisi de "Piç" adını taşıyan öykülerinde değerlerine

yabancılaşmış, ahlâk ve karakter olarak zayıf, köklerinden kopmuş olumsuz karakterleri, kendilik bilincine sahip, vatansever, ahlâklı kişilerle karşılaştırmak suretiyle tenkit eder ve öykülerdeki olumlu karakterler vasıtasıyla bir "örnek" insan tipi sunar. Ömer Seyfettin'in öyküsünde Türk kimliği öncelenmekle birlikte "müslüman" ve "Osmanlı" kimliği de ikinci ve üçüncü derecede geçerliliğini sürdürken; Aka Gündüz'ün öyküsünde "Müslüman" kimliği, Türklük, Oğuzluk kimliğinden önce gelir.

KAYNAKLAR

- Akalın, Şükrü Haluk vd., **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu, Ankara, 2011.
- Ceyhan, Nesîme, **Balkan Savaşı Hikâyeleri**, Selis Kitaplar, İstanbul, 2009.
- Durmuş, Mitat, **Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Kendilik Bilinci ve Öteki**, Karadeniz Dergi Yayınları, Ankara, 2014.
- Köseoğlu, Nevzat, **Millî Kültür ve Kimlik**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2013.
- Ömer Seyfettin, **Hikâyeler I**, (Haz. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012.
- Sarınay, Yusuf, **Türk Milliyetçiliğinin Tarihi Gelişimi ve Türk Ocakları**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1993.
- Smith, Antony D., **Millî Kimlik**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
- Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Elips Kitap, Ankara, 2006.

TOPLUMA YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA REFİK HALİD KARAY'IN “YILDA BİR” HİKÂYESİ İLE YUSUF ATILGAN'IN *ANAYURT OTELİ* ROMANI ÜZERİNE MUKAYESELİ BİR İNCELEME

Okt. Can ŞEN*

ÖZET

Bu bildiride birbirinden farklı iki dönemde yazılan Refik Halid Karay'ın “Yılda Bir” hikâyesi ile Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanı “topluma yabancılaşma” bağlamında mukayeseli olarak incelenecektir. Farklı dönemlerde yazılmalarına rağmen iki anlatı metnine bakıldığında özellikle merkezî kişilerin benzerlik taşıdıkları görülmektedir. Bu benzerlikler büyük oranda merkezî kişilerin topluma yabancılaşmaları ile ortaya çıkar. Bu benzerliklerle beraber iki eserde olayların ele alınış biçimi, üslup ve gündelik hayat ayrıntıları bağlamında farklılıklar bulunmaktadır. Farklılıklar bu iki eserin yazıldığı dönemlerin ayrılığı ve yazarların edebiyat anlayışlarından kaynaklanmaktadır.

Bildiride iki yazarın yabancılaşma olgusunu ele alış biçimleri mukayeseli olarak incelenecek, olayları ele alış biçimlerindeki benzerlikler ve farklılıklar yaşadıkları dönemin sosyolojisine bağlı olarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Refik Halid Karay, Yusuf Atılgan, “Yılda Bir”, *Anayurt Otel*i, toplum, yabancılaşma, edebiyat sosyolojisi.

A COMPERATIVE EXAMINATION IN THE CONTEXT OF ALIENATION FROM SOCIETY BETWEEN STORY OF REFİK HALİD KARAY'S “YILDA BİR” AND THE NOVEL OF YUSUF ATILGAN'S *ANAYURT OTELİ*

ABSTRACT

In this paper the story of Refik Halid Karay's “Yılda Bir” and the novel of Yusuf Atılgan's *Anayurt Otel*i which written in two different periods from each other will be examined comparatively in the context of “alienation from society”. It is seen that although both of them written in different periods when we look at the two narrative text the central individuals are similar. These similarities are mostly reveals with the alienation of the central individuals in the society they live in. With these similarities in these two literary works there are context differences in the handling style of events, method and details of daily life. The differences are due to the fact those they written in the different periods and the author's understanding of literature are unsimilar.

In this paper the handling of the two authors of the alienation will be examined comparatively, and it will be assessed depending on similarities and differences in the handling of events the sociology of the periods in which they live.

Keywords: Refik Halid Karay, Yusuf Atılgan, “Yılda Bir”, *Anayurt Otel*i, society, alienation, sociology of literature.

1- Giriş

Bu bildirimizde Refik Halid Karay'ın (1888-1965) 1910 yılında yazdığı “Yılda Bir” hikâyesi ile Yusuf Atılgan'ın (1921-1989) 1973'te yayımlanan *Anayurt Otel*i adlı romanını “topluma yabancılaşma” bağlamında mukayeseli olarak inceleyeceğiz. Mukayeseli edebiyat incelemelerinde en önemli nokta mukayese edilen eserlerde ortak noktaların nasıl işlendiğinin tespitidir: “(...) Farklı iki ülkede ve/veya farklı zamanlarda yaşamış iki yazarda aynı konuyu keşfetmiş olmak, bir çeşit iz sürme sonucu ortaya çıkarmak, bir başarı sayılabilir. Ama asıl beklenti, söz konusu araştırmacının

* Bartın Üniversitesi, Türk Dili Bölümü

*karşılaştıracağı eserlerde o yazarların, ortak konuyu ya da motifleri 'nasıl' işlediklerini belirlemesidir. (...)*¹

Biz de bu doğrultuda iki yazarın yabancılaşmayı “nasıl” ele aldıklarını çeşitli unsurlar üzerinden belirlemeye çalışacağız. Her iki metnin tematik benzerliklerine rağmen özellikle aralarında 63 yıllık zaman farkının getirdiği edebî ve toplumsal kaynaklı farklılıklar da bulunmaktadır. Üstelik yabancılaşma ve iletişimsizliği eserlerinin ana eksenini yapan Yusuf Atılgan’ın bu özelliğine karşın Refik Halid’in inceleyeceğimiz hikâyesini yazarken dünya savaşlarının ardından daha belirgin bir görünüm kazanan yabancılaşma kavramını düşündüğü bile şüphelidir. Bu noktada bir anakronizm tehlikesi belirse bile Tanzimat’la beraber Türk toplum yapısında görülen çeşitli değişimlerin yabancılaşmaya ve toplum kesimleri arasında kopuşlara yol açtığı da bilinen bir gerçektir:

*“Türk kültür hayatı düşünüldüğünde yabancılaşmanın daha çok Tanzimat’tan sonra hızlanan süreç içerisinde Batılılaşma meselesi ile ortaya çıkan sosyal bir durum olduğu görülür. Batı tarzındaki okullar, Batılı edebî türler, Batı ile olan kültürel ilişkiler sonucunda toplumdan uzaklaşan, kültürüne ve içinden çıktığı topluma yabancılaşan; diğer taraftan Batılılaşma adına taşıyıcı, aktarıcı, yönlendirici bir görev icra eden insan tipleri ortaya çıkar. Bu tipin yeni değerleri, tutum ve davranışları geleneğe bağlı toplumun temelleriyle uyumlayınca, ortaya bir yabancılaşma, içinde bulunulan toplumla bir çatışma meydana gelir.”*²

Türk toplumuna ve dolayısıyla romanına bu şekilde giren yabancılaşma olgusu³ ilerleyen yıllarda hem dünyadaki hem Türkiye’deki değişim ve sorunlara koşut bir şekilde ciddiyeti artan bir sorun hâline gelir. Refik Halid’de tespit ettiğimiz yabancılaşma ile Atılgan’ın işlediği yabancılaşma arasındaki derece farkı bu durumun somut göstergesidir. Bildirimizde Refik Halid’den Yusuf Atılgan’a uzanan çizgide yabancılaşmanın nasıl bir gelişim/değişim gösterdiğini de yapacağımız mukayese ile ortaya koymaya çalışacağız.⁴ İki eser hakkında genel bir bilgi verdikten sonra çeşitli başlıklar altında incelememizi gerçekleştireceğiz.

2- İki Eserin Yabancılaşma Bağlamında Mukayesesi

Ken Baynes, *Toplumda Sanat* adlı eserinde “İnsan toplumsal bir hayvandır. Toplumdan soyutlanmış ‘bir insan’ düşünmek olanaksızdır. (...)”⁵ der. Doğduğumuz andan itibaren (ailenin toplum yapısının en küçük parçası olduğunu düşünürsek) kendimizi toplumun içinde buluruz. Fakat bireysel tercihler ya da toplumdaki diğer bireylerin bazı davranışları sebebiyle kişi, içinde yaşadığı topluma yabancılaşabilir. “*Topluma yabancılaşma bireyin çeşitli nedenlerle toplum dışına itilmesi ya*

¹ Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1997, s. 74

² Halime Ünalı, *Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Konya 2011, s. 34

³ Mustafa Kemal Şan da yabancılaşmanın romancılarımızın başat konularından biri olduğunu vurgular: “(...) Başlangıcından günümüze kadar romancılarımızın işlediği, üzerinde ısrarla durdukları gerçek, Türk toplumundaki çözülme ve bu çözülmenin sebep olduğu sosyal problemler ve yabancılaşmadır. (...)” Mustafa Kemal Şan, “Türk Modernleşmesine Romandan Bakmanın Önemi Üzerine”, *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*, Editör: Köksal Alver, Hece Yayınları, Ankara 2012, s. 252-253

⁴ Bildirimize benzer bir çalışma yabancılaşma bağlamında Ahmet Oktay tarafından Kemal Bilbaşar’ın *Denizin Çağırışı* ve Atılgan’ın *Anayurt Oteli* romanları üzerine yazılmıştır. Ahmet Oktay incelemesinin amacını şöyle belirtmiştir: “*Hemen, vurgulanması gereken bir nokta var: Bir ‘karşılaştırma’ yapmak değil amaç, tam tersine: Farklı yazın anlayışlarına ve dünya görüşlerine sahip oldukları görülen/sezilen iki yazarın, çok ayrı zamanlarda ve tarihsel/toplumsal koşullarda temellendirdikleri anlatılarında, aynı türden bir gerçekliği dile getirdiklerini sergilemek istiyor bu yazı.*” Ahmet Oktay, “İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan’da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar”, *Yusuf Atılgan’a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 304-305. Ahmet Oktay, Bilbaşar ve Atılgan’ın “*aynı türden bir gerçekliği dile getirdiklerini*” belirtmiştir. Şüphesiz her iki yazarın da romanlarını yazma amacı topluma yabancılaşmayı işlemektir. Bu yüzden Ahmet Oktay, bir karşılaştırma yapmaktan ziyade ortak bir durumu ortaya koyduğunu söylemiştir. Bizim içinse karşılaştırma bir gerekliliktir, zira yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Refik Halid’in hikâyesini yazarken yabancılaşma kavramını düşündüğü bile şüphelidir.

⁵ Ken Baynes, *Toplumda Sanat*, Çeviren: Yusuf Atılgan, Karacan Yayınları, İstanbul 1981, s. 23

da bireyin kendisini toplumun dışında hissetmesidir. (...)”⁶ Yaşadığı topluma yabancılaşsa bile Baynes’in de ifade ettiği gibi bireyin kendini diğer insanlardan tamamen soyutlayarak varlığını devam ettirmesi mümkün değildir. İşte bu noktada yabancılaşan bireyin toplumla çatışması ve açmazları ortaya çıkar. “Yılda Bir” ve *Anayurt Otel*’nde hikâyeleri işlenen bireyler bu şekilde topluma yabancılaşmış insanlardır.

Refik Halid Karay’ın “Yılda Bir” hikâyesinde memleketi Teselya’dan hikâyede belirtilmeyen bir sebeple Aydın’a göçmüş Bekir’in iletişim ve cinsellikten kopuk hayatı işlenir.⁷ Köylerden hayli uzaktan bir su değirmenini işleten Bekir, yalnızdır ve iletişim olanaklarından oldukça mahrumdur.

Yusuf Atılğan’ın *Anayurt Otel*’nde ise Keçecizadelerden kalma bir konağı onların mirasçıları adına otel olarak işleten Zebercet’in iletişimsizliği, yabancılaşması, çıkmazları ve sonunda hayatın tüm olanaklarının bittiğini düşünerek intihar edişi işlenir.⁸

Bu iki eser aralarındaki zaman farkına ve yazarlarının edebî görüşlerinin farklılığına rağmen yabancılaşma bağlamında ortak özellikler taşımaktadırlar. Bunları ve iki eserin farklı yönlerini çeşitli başlıklar altında ele alacağız:

2.1- Topluma Yabancılaşan İki Birey: Bekir ve Zebercet

Bekir, Refik Halid’in Fecr-i Âti yıllarında (1909-1910) yazdığı ilk dönem hikâyelerinden⁹ “Yılda Bir”in merkezî kişisidir. Şerif Aktaş, Refik Halid’in hikâyelerindeki şahıs kadrosuna uyguladığı tasnifte Bekir’i yabancılaşma kavramı üzerinde durmadan, ama toplumdaki kopukluğunu vurgulayarak “Çevrelerindeki halktan bazı yönleri ile çok farklı karakteristik özelliklere sahip erkekler” başlığı altında değerlendirmiştir:

*“Yılda Bir adlı hikâyenin erkek kahramanı Teselyalı Bekir, genç ve kuvvetli bir insandır. İzah edilmeyen sebeplerle Teselya’dan Aydın civarına gelmiş, orada senelerden beri ‘değirmene buğday getiren koca karılardan başka kimseyi görmeden’ yaşamaktadır. Bekir’in hareketlerine tesir eden hâkim his, tatmin edilememiş cinsel arzudur. O, çocukluğunu gençliğini bu his etrafında hatırlamakta; yine aynı duygunun tahriki ile dağlara çıkıp uzakları seyretmektedir. (...)”*¹⁰

“Genç ve kuvvetli” (YB, s. 133) bir erkek olan Bekir, gerçek anlamıyla bir hayat sürmekten oldukça uzaktadır. Köylerden uzakta, ıssız bir yerdeki değirmende yalnız yaşamaktadır. Sadece değirmene buğdaylarını öğütmek için getiren insanlarla oldukça sınırlı bir iletişim kurabilmektedir. Toplumsal yalnızlığın yanı sıra tatmin edilemeyen cinsel isteğin verdiği eksiklik de onu hem fizyolojik hem psikolojik olarak rahatsız etmektedir.

Refik Halid, hikâyesinde Bekir’in geçmişi hakkında bilgi vermez. Memleketi Teselya’nın bir köyündeki (YB, s. 132) karısını bırakıp neden Anadolu’ya göçmüştür? Bu göçün sebepleri toplumsal mıdır, bireysel midir? Bekir, bu değirmene nasıl gelip yerleşmiştir? Hikâyede bu soruların cevabı yoktur. Refik Halid pek çok hikâyesinde olduğu gibi burada da anlattığı “an”a odaklanmaktadır.

⁶ Selma Baş, *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi, Van 2003, s. 26

⁷ Refik Halid Karay, “Yılda Bir”, *Memleket Hikâyeleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2015, s. 131-138. Metin içerisinde bu hikâyeye yapılacak atıflar YB kısaltması ile gösterilecektir.

⁸ Yusuf Atılğan, *Anayurt Otel*, YKY, İstanbul 2011. Metin içerisinde bu romana yapılacak atıflar AO kısaltması ile gösterilecektir.

⁹ Şerif Aktaş, *Refik Halit Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 62

¹⁰ Aktaş, a.g.e., s. 121

Anayurt Otel'i'nin 33 yaşındaki kâtibi (AO, s. 12) Zebercet'e bakacak olursak Yusuf Atılgan'ın onu doğumundan itibaren ayrıntılı bir şekilde işlediğini görürüz. Onu son noktaya götüren sebepleri en ince ayrıntısına kadar gösterir. Tabiri caizse Zebercet'in "çocukluğuna iner".¹¹

"Zebercet'in yabancılaştırmasını hazırlayan temel koşullar, gerek bireysel, gerekse toplumsal boyutlarıyla ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. Zebercet, erken (yedi aylık) doğmuştur, vücut yapısı da çelimsizdir. Bu bağlamda yoğun bir aşağılık duygusu geliştirmiştir. Askerliği sırasında arkadaşlarının alayları, annesiyle babasının ona günsüz doğduğunu alaylı biçimde sık sık söylemeleri ve Zebercet'in aşağılık duygusunu, giderek yabancılaştırmasını temellendiren somut ayrıntılardan birkaçıdır. (...)"¹²

Yusuf Atılgan'ın onu bu şekilde doğumundan itibaren ayrıntılı bir şekilde ele alması yabancılaştırmanın sebeplerini daha iyi görmemizi sağlar. Bildirimizin ilerleyen başlıklarında göreceğimiz gibi o toplumdan dışlanmış bir bireydir. Bu noktada Bekir'le Zebercet arasından önemli farklar ortaya çıkar: Bekir genç ve kuvvetlidir, Zebercet ise yedi aylık doğmuştur ve bu erken doğumun getirdiği çelimsizlik sebebiyle başta anne ve babası tarafından olmak üzere alay ve küçümsemelerle karşılaşmıştır. Aralarındaki bu fiziksel ayrılıkla beraber yabancılaştırmalarının kaynakları da farklıdır. Bekir, insanlarla iletişim kurma olanaklarından uzak olduğu için yabancılaştır, Zebercet ise insanlarla iletişim kurabilme imkânına sahip olmasına rağmen onlar tarafından hor görüldüğü için yabancılaştır.

2.2- Yabancılaştırmanın Mekânları: Değirmen ve Otel

İncelediğimiz iki eserde de kapalı mekânların baskın bir işlevi vardır. Değirmen Bekir için, otel Zebercet için yabancılaştırmanın mekânlarıdır. İki eserde de bu kapalı mekânların dışına çeşitli vesilelerle çıkılsa da olayların gelişmesinde bu iki mekân merkez olarak karşımıza çıkar.

Refik Halid, değirmeni ve çevresini şöyle tasvir eder:

"Zaten akşam olmuş, harap bacanın üzerine yuva kuran leylekler çoktan yerlerine dönerek gagalarını vurmaya başlamıştı. **İki dağ arasına sıkışmış** sulak arazinin ufacak sinekler titreyen durgun havasında bu koca kuşların şamatası değirmen ve su gürültüsünü susturarak bir hamam aksiyile taşlara çarpıyor; kulakları sabunlanmış bir adamın duyduğu uzak, fakat korkulu bir uğultu üzerinden yuvarlanan bir bakır tas gibi uzaklara koşuyordu.

Burası köylerden hayli içeride bir su değirmeniydi. Güneş sırtın arkasındaki boşluğa gömülünce sular kararır; yalnız yüksek kavakların dumanlı tepelerinde yapraklar birer renkli fener gibi bir müddet aydınlık kalırdı. Sonra onlar da söner; **bu dar, rutubetli yer bir hamam gibi en ufak sadayı genişleten, büyülen bir kabiliyetle** sabaha kadar yatağından taşan derenin şakırtısını dinlerdi." (YB, s. 131. Vurgulamalar bana ait C.Ş.)

Vurgulu ifâdelere baktığımızda Refik Halid'in bu tasvirde değirmenin ıssızlığını belirginleştirmeyi amaçladığını görürüz. Bu ıssız ortamda Bekir'in iletişim kurabildiği kişiler sadece değirmene buğday getirenlerdir ve doğal olarak onlarla da sınırlı bir iletişim kurabilir. Bu durum Bekir'in toplumsal yaşantıdan uzaklaşmasına yol açmıştır. Yani Bekir'in yabancılaştırmasının en büyük sebebi yaşamını sürdürdüğü bu değirmendir.

¹¹ Burada iki yazar arasındaki farklardan biri görülmektedir: Yusuf Atılgan, Refik Halid'den farklı olarak romanının merkezî kişisini psikanalize tabi tutmuş gibidir. Bu fark psikanalizin Türk edebiyatında 1950'lerden itibaren etkili olmasının bir yansımasıdır. Bu noktada Arzu Özdemir'in verdiği bilgiler, Yusuf Atılgan'ın birey psikolojisinin şekillenmesinde çocukluğun etkisi hakkındaki düşüncesini ortaya koyar: "(...) Yaşam bir bakıma çocukluk döneminde edinilen davranışların yetişkinlikteki yansımasıdır. Zaten psikanalitik ekole göre yaş ilerledikçe çevrenin birey üzerindeki etkisi de azalır. Dolayısıyla ilk çocukluk döneminde karşılaşılan olaylar, yetişkinlikteki davranış biçimini yapılandıran büyük bir gücü de içinde barındırır." Arzu Özdemir, *Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Psikanalitik Açısından İncelenmesi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2005, s. 74

¹² Halil Şahan, "Yabancılaştırmanın Romanı", *Yusuf Atılgan'a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 230-231

Zebercet içinse bir mekân olarak otelin anlamı daha farklıdır. 1839'da Keçecizade Malik Ağa tarafından konak olarak (AO, s. 11) inşa ettirilen bu bina 1922'de Yunanlıların Manisa'yı¹³ terk ederken şehri yakmalarının ardından Keçecilerin İzmir'e yerleşmesiyle otele çevrilmiştir (AO, s. 10-12). Asıl mesleği nüfus kâtipliği olan Zebercet'in babası Ahmet Efendi, Keçecizadelerin hesabına oteli işletir. Babası öldükten sonra otel kâtipliğine Zebercet devam eder. Doğumundan ölümüne - askerlik hariç- Zebercet'in tüm hayatı bu konaktan bozma otelde geçer.

Otel, Zebercet için sığınılacak bir mekândır. Bekir'in değirmendeki mecburî ikâmetine¹⁴ zıt olarak Zebercet kendisini bir tek otelde güvende hissedebilmektedir. Otelden çıktığı zamanlar tedirgin olur: "(...) Her çıkışında, özellikle hamama gittiğinde, o yokken otelde kötü bir şey olacaktı gibi tedirginlik duyardı. (...)" (AO, s. 21) Bu tedirginlik otele bir şey olacağı korkusundan ziyade kendi başına bir şey geleceği korkusudur. Zebercet, korkusunu otele yansıtır. Zira bir sonraki başlıkta ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi Zebercet otel dışındaki gerçek (sosyal) hayatta insanların alay ve küçümsemeleri ile karşılaşır. Yusuf Atılgan'ın romanlarını mekân bağlamında inceleyen Orhan Oğuz bu yüzden otel dışındaki sosyal ortamları Zebercet için "intihara giden duraklar" olarak nitelendirmiştir.¹⁵

Bu noktada otel, Zebercet'in insanların alay ve küçümsemelerinden korunabildiği yegâne mekân olarak karşımıza çıkar:

*"Yalnız ve anlamsız bir yaşama yazgılı Zebercet'in sığındığı iki şey var, biri maddesel, biri düşünsel: Otel ve Keçecizade ailesine ait anılar. Romana adını veren otel Zebercet'i yalıtıyan, koruyan, dışarıya kapalı, güvenceli bir sığınaktır. Gerçi yine başkalarıyla en azından ekonomik bir iletişim içindedir ama dış dünyada başına gelenler otelde başına gelmez, çünkü ne de olsa burada yönetici statüsünün verdiği bir saygınlığı vardır. Ayrıca oteldeki insanlar dışarıdakilere benzemez, çünkü otel, aralarında ilişki ve iletişim olmayan, ayrı odalarda kalan ve sürekli değişen insanların bir iki gece için bir araya geldikleri bir binadır ve Zebercet bir yönetici olarak birbirinden kopuk bu insanların arasında rahattır. Ya dışarıdakiler? Onlar farklıdır. 'Eskiden beri dışarının insanlarını pek anlayamazdı; otele gelenlerden değillerdi sanki.'"*¹⁶

Bu noktadan baktığımızda Bekir için değirmen topluma yabancılaşmanın sebebi iken Zebercet için otel yabancılaşmanın sonucudur. Otelde doğup büyümesi Zebercet'in yazgısı olabilir, ama insanlar tarafından dışlanmasaydı daha farklı bir yaşamı olabilirdi. İnsanların dışlamaları ile kendi içine kapanan Zebercet, onlarla iletişimini asgari düzeye indirir. Otel bu durumda Zebercet için en uygun mekândır. Otele gelip giden insanlarla otel kâtipliğinin dışında bir iletişim kurmak zorunda olmadığı için onların alay ve küçümsemelerine de maruz kalmaz. Bu durumda Ülker Onart'ın "(...) Otellerin, işlevleri gereği, insanlarla yüzeysel de olsa sürekli bağıntuların kurulduğu yerler olmasına

¹³ Yusuf Atılgan, roman boyunca şehrin adını vermeden Manisa'dan bahseder. Romanın "Kasaba" başlıklı kısmında (s. 10) Manisa hakkında genel bir bilgi verilir, 1922'deki büyük yangından bahsedilir. Bunun dışında romandaki tüm mekân tasvirleri Manisa'ya aittir. Mesela, Zebercet'in bir ihtiyarla sohbet ettiği park Manisa'nın ünlü parkı "Ulu Park"tır (s. 75). Zebercet'in duruşmaları izlediği Adliye binası ise günümüzde Nüfus Müdürlüğü ve Türkiye İstatistik Kurumu olarak hizmet vermektedir. Romanda bunlar gibi Manisa'yla ilgili pek çok ayrıntı bulunmaktadır. Bir Manisalı olarak Atılgan yaşadığı mekânları romanına taşımıştır. Bu noktada incelediğimiz iki eserdeki olayların Ege bölgesinde (Aydın ve Manisa) geçmesi de ilginç bir benzerliktir.

¹⁴ Bekir'in mecburiyeti şahsî yorumumuzdur. Refik Halid, Bekir'in değirmene neden geldiğini anlatmadığı gibi değirmende iletişimsizlik ve kadınsızlıktan bunalmasına rağmen neden oradan ayrılmaya çalışmadığı üzerinde de durmaz. Bekir'in değirmenden ayrılmaya çalışmaması onun bilmediğimiz sebeplerden ötürü (hasımlarından saklanmak, geçimini sağlayacak başka iş bulamamak gibi) değirmende yaşamaya mecbur olduğunu düşündürmektedir.

¹⁵ Orhan Oğuz, *Romanda Mekân - Yusuf Atılgan Örneğinde Bir Çözümleme*, Mustafa Kemal Üniversitesi Yayınları, Antakya 2014, s. 109

¹⁶ Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Oteli'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 298-299

karşın, Zebercet bu insan 'trafiğinin' ortasında yapayalnızdır. (...)”¹⁷ şeklindeki yorumuna katılmak pek de mümkün değildir. Zira oteldeki insan trafiği bireylere gerçek bir iletişim imkânı sunmaz. Oteldeki herkes birbirinden kopuktur ki Zebercet'in istediği de aslında budur. Çünkü o bu yaşına kadar insanlar tarafından dışlanmış ve bundan uzak durabilmesi için insanlarla iletişimini asgariye indirmesi gerekir.

2.3- Yabancılaşmayı Oluşturan Etkenler: İletişimsizlik ve Cinsellik

Her iki eserde de iletişimsizlik ve cinsel ihtiyaçların tatmin edilememesi merkezî kişilerin açmazları olarak karşımıza çıkmaktadır. “Yılda Bir”de Bekir insanlarla iletişim kurma imkânlarından mahrum olduğu gibi cinselliğini de yaşayamamaktadır. Memleketi Teselya’da karısı (YB, s. 132) ve sosyal bir çevresi (YB, s. 133) olduğu için bu sıkıntıları yaşamayan Bekir, değirmendeki hayatında bunalır. Yazar burada, Bekir’in değirmenden önceki yaşantısına bir örnek olmak üzere Teselya’daki eğlencelerden bahseder:

“Teselya’da kadınlar, eğlenceler mebzuldü. Ateş gecesi köylüler toplanırlar, defne yığınlarının rayihalı alevleri üzerinden atırlardı; genç kızların zaten parlayan mavi gözlerinde tatlı ateşin tatlı akisleri durgun denizlere vurmuş kandiller gibi ta derinlerde oynar, kollarındaki cam bileziklerin renkleri tırnaklarını sedeflerdi. Sonra yavaş yavaş ateşler küllenir, kararır ovada nişanlıların kol kola evlerine döndükleri görülürdü. Böyle gecelerde papazlar karanlık, gölgeli yerlerden geçerlerken adımlarını sıklaştırırlar, kulaklarını elleriyle örterlerdi. Daha sonra kış gelir, kar eğlenceleri başlar; üzüm vakti bağlarda yatılır; baharda tarlalara toprak, çiçek kokan küme küme taze otlar yığılırdı. Ve bunların hepsi gençleri birbirlerine yaklaştıran sebepler olurdu.” (YB, s. 133)

Görüldüğü gibi Teselya’da oldukça hareketli ve renkli bir sosyal hayat vardır. Böyle bir hayattan değirmenin ıssızlığına sıkışan Bekir’in bunalımlar geçirmesi şaşırtıcı değildir. Yazar, onun cinsellikten uzak yaşamı hakkında ise şunları söyler:

“Bekir’in göğsü hasretle, haşın ve kindar bir kadın ihtiyacıyla kalktı, gözlerinde kıvılcımlar parladı; incir ağacını siper alarak yere sindi, geçenlere, kadınlara baktı. Senelerden beri onların muhtacıydı, senelerden beri bu uzak çukur değirmenine tane getiren kocakarılarından başka kimseyi görmüyor; Teselya’nın bir köyünde bıraktığı karısının hülyası, hatırasıyla biraz ahmaklaşmış, bilmem neyi bekliyordu...” (YB, s. 132)

Bekir’in insanlarla iletişim kuramaması sosyal yönden, cinsellikten uzak bir yaşam sürmesi ise psikolojik ve fizyolojik yönden onun hayatını sorunlu bir hâle sokar. Hikâyedeki şu satırlar bu duruma örnektir:

“Bazen böğürtlenlerle yabani susamların fazla koktuğu çok sıcak gecelerde kadınsızlıktan o kadar harap oluyordu ki uyuyamıyor, başı açık, sırtı çıplak, Adem gibi Havva’sına kavuşmak için Hint’leri aşacak bir kudretle dağlara tırmanıyordu. O zaman ışıkları sönmüş köyler etrafında uyumuş kadınları düşünerek, liralarla süslenmiş gerdanlar tahayyül ederek kıvranıyordu; nihayet fırtınaların devirdiği bir kuru ağaç yanında kendisini uyanmış, güneşi hayli yükselmiş buluyordu.” (YB, s. 132-133)

Refik Halid’in “Yatık Emine”, “Sarı Bal”, “Şaka” gibi köy ve kasabada geçen diğer hikâyelerinde de sorunlu bir toplum yapısı ve bu toplum içindeki bireylerin sıkıntılı yaşamları üzerinde durulur, cinsellik bu hikâyelerde de belirgin bir sorundur: “Refik Halit, Memleket Hikâyeleri’nin kasabayı konu alan öteki hikâyelerinde de ister küçük memur, ister halktan kimseler olsun, onların iç sıkıntıları üzerinde durmuştur. Sıkıntı çoklukla kadınsızlıktan kaynaklanıyor gibidir. (...)”¹⁸

Bu noktada Refik Halid’in ele aldığı toplumsal bozukluklar, iletişim ve cinsellik sorunları ile Yusuf Atılgan’ın erken bir işaretçisi olduğunu söylenebilir: “Henüz Anadolu’ya sürgün gitmeden

¹⁷ Ülker Onart, “Bir İletişim Çıkmazı: Zebercet”, Yusuf Atılgan’a Armağan, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 252

¹⁸ Ramazan Kaplan, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988, s. 28

*kaleme aldığı köy ve kasaba konulu hikâyelerin, Cumhuriyet devri Türk hikâyeciliğinin işleye işleye bitiremediği problemleri konu aldığı için, Türk edebiyatında ayrı bir ehemmiyeti vardır. (...)*¹⁹

Bu noktada *Anayurt Otel*'ine bakacak olursak Zebercet'in yabancılaşmasının sebeplerinin Bekir'den farklı olduğunu görürüz. Bekir, geçmişte sosyal anlamda sağlıklı bir yaşama sahiptir ama Zebercet'in böyle bir imkânı hiç olmamıştır. Bekir, Teselya'daki hayatında sosyal bir çevreye sahipken Zebercet dünyaya merhaba dediği andan itibaren toplum tarafından dışlanmıştır. Yedi aylık doğmasının anne ve babası tarafından sürekli başına kakılması (AO, s. 13-14), çelimsizliği ve naif yapısı yüzünden okulda ve askerde kendisiyle alay edilmesi (AO, s. 28, 31, 54-55, 67) Zebercet'in insanlardan korkmasına, çekinmesine ve içine dönük bir psikoloji oluşturmaya yol açar:

“Anayurt Otel'nin başkışisi Zebercet, öteki'lerle olan iletişimini insanların aşağılayıcı, horlayıcı yaklaşımlarına maruz kalmamak için mümkün olduğunca aza indirmişti. Ancak başkalarıyla iletişim ne kadar sınırlı tutulsa da insanın toplumsallık vasfı ve toplumla kaynaşmadan bir ben'e sahip olduğunun iddia etmenin olanaksızlığı, onu hep başkalarının dünyasına fazlasıyla ilgi duymaya itmiştir. Ne var ki herkesin kendi çıkarlarının peşine düştüğü ve insan tekini anlamayı reddeden bu dünya, Zebercet'in cehennemi olmuştur. (...)²⁰

İletişimsizlik Zebercet için adeta bir çözümdür. İnsanlar onu ne kadar az tanırsa, insanlarla ne kadar az iletişim kurarsa o derece güvendedir Zebercet. Çünkü insanlarla iletişim kurmak demek onun için alay edilmek, dışlanmak demektir. Bu yüzden romanın bir yerinde *“İlle gerekli miydi başkaları?”* (AO, s. 70) der. Başkaları onun cehennemidir. Ali İhsan Kolcu, Zebercet'in karşısına bu durumu kırabilecek çeşitli fırsatların çıktığını, ama onun bunları değerlendiremediği düşüncesindedir:

*“(...) Bu yabancılaşmanın kaynağı toplumun kendisi değildir. Zira parkta karşılaştığı leblebici ihtiyar, beraber sinemaya gittikleri Ekrem adlı delikanlı, hatta traş olduğu farklı berber bile bu yabancılaşmanın duvarlarını aradan kaldıracak fırsatlardı. (...)*²¹

Fakat bu insanlar Zebercet 33 yaşındayken yani iş işten geçtikten sonra onun karşısına çıkmıştır. İnsanın kişiliğinin çocukluk ve ergenlik yaşlarında oluştuğunu göz önüne aldığımızda (bakınız 10 nolu dipnot) bu insanlarla karşılaştığında Zebercet'in dışlanma-hor görülme korkusunu üzerinden atıp onlarla sağlıklı bir iletişim kurabilmesinin çok zor olduğunu görürüz. Onun *“Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın”*dan sonra denediği yeni yaşamı başaramayışının ardında da geçmiş yılların bu olumsuz tecrübeleri yatmaktadır.

Zebercet'in cinsel anlamda sorunlu hayatının sebebi de toplumsal dışlanmışlıktır:

*“Zebercet'in sapkın cinsel eğilimlerinin ortaya çıkışı da aslında toplumsal baskının ya da toplumsal kodlamanın birey üzerindeki tazyikinden ileri gelir. Kendisini toplum içinde saygın bir birey haline getiremeyen insanlar kendi bedenlerini, var olan kudretlerini (cinsellik dahil) değişik alanlarda sınamaya tabi tutarlar. Bu aksiyonun yönü zannedildiği gibi dışa dönük değil bireyin iç benine doğrudur. (...)*²²

Ali İhsan Kolcu'nun da vurguladığı gibi Zebercet'in sağlıklı bir cinsel hayat geliştirememesinin arkasında yine toplum vardır. İlkokulda bünyesinin zayıflığı sebebiyle arkadaşları tarafından *“Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş”* (AO, s. 28) şeklinde fiziksel ve cinsel kimliği ile alay edilmesi, askerde emir eri olduğu komutanının karısı ve baldızı karşısındaki konumuyla insanların alay etmesi (AO, s. 31), yine askerlikteyken gittiği genelevdeki kadınların alaycı tavırları (AO, s. 27-28) onun cinsel kimliğini zedelemiştir. Oteldeki ortalıkçı kadınla yaşadığı iletişimden uzak, tek yönlü cinsel ilişki de onun sorunlu cinsel hayatını daha da sıkıntılı bir hâle sokmuştur.

¹⁹ Yenal Ünal, *Yakın Dönem Türk Tarihinde Refik Halid Karay*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2013, s. 339

²⁰ Özdemir, a.g.e., s. 126

²¹ Ali İhsan Kolcu, *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul 2003, s. 91

²² Kolcu, a.g.e., s. 94

2.4- Topluma Yabancılaşmanın Sonucu: Bekleyiş ve Çöküş

Farklı toplumsal çevrelerden gelmelerine ve onları bu noktaya getiren sebeplerin farklılığına rağmen Bekir ile Zebercet sonuçta aynı yerde, “topluma yabancılaşma”da buluşurlar. Bu noktaya geldiğimizde iki eser arasında ilginç bir benzerlik karşımıza çıkar, topluma yabancılaşmış bu iki bireyi çöküşe sürükleyen âmil aynıdır: Bir kadını beklemek.

Bekir’in hayatı değirmende rutin bir şekilde devam ederken bir gün değirmen yakınlarında konaklayan bir Çingene kafilesi ile değişir. Kafilenin çeribaşı değirmene buğdayları öğütmesi için genç ve güzel Elif’i gönderir (YB, s. 135). Bekir değirmende Elif ile birlikte olur. Onu bir daha ne zaman göreceğini sorduğu zaman ise Elif bir sene sonra yine buradan geçerken görüşebileceklerini söyler (YB, s. 136). Bu kısa süreli cinsel ilişki Bekir’i bir süre -hikâyedeki ifade ile- “müteselli” etse de aradan zaman geçince bekleyiş Bekir’in psikolojik dengesini alt üst eder:

“Bir gün güneş çıktı, haftalarca, fasılasız, bulutlardan kurtuldu. Ova yeşilleniyor; sıcaklar başlıyordu. Komşu çiftliklere kafile kafile orakçılar gidiyor, Bekir, bunların geçtiğini gördükçe ‘Yaklaştı, gelecek’ diyordu.

Hemen gece gündüz hiç tepelerden aşağı inmiyor, değirmende işleri olan kocakarılar bunun ansızın dışarıya koşup uzaklara baktığını gördükçe şaşırıyorlar ‘Delirecek!’ diye düşünüyorlardı.” (YB, s. 137-138)

Bu bekleyişin sonunda Elif gelir ve yine birlikte olurlar. Fakat sonraki sene Bekir’in bekleyişi boşunadır. Bekir, çeribaşından Elif’in kötü yola düştüğünü ve kasabada kaldığını öğrenir (YB, s. 138). Bu, Bekir’in çöküşüdür. Fakat Refik Halid hikâyeyi burada bitirir. Elif’in gelmediğini gören Bekir’in bundan sonra ne yaşadığını anlatmaz ama kocakarıların söylediği “delirecek” sözü Bekir’in sonunu tahmin etmemizi sağlar.

Bu “delirecek” ifadesi hikâyeyi aynı zamanda *Anayurt Oteli*’ne bağlayan en önemli göstergelerden biridir. Çünkü her ne kadar iletişimsiz, sorunlu ve toplumdan kopuk bir yaşamı olsa da Zebercet otelde kurduğu rutin hayat içinde varlığını devam ettirmektedir. Zebercet’in kurduğu düzen “Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın”ın gelişi, otelde bir gece kaldıktan sonra gidişi ve Zebercet’in onu bekleyişi ile çöker. Bir gece yarısı ansızın gelen ve Zebercet’in otel defterine işlemek için istemesi üzerine nüfus cüzdanının olmadığını söyleyen (AO, s. 7), yirmi altı yaşlarındaki (AO, s. 16) bu esrarengiz kadın Zebercet’in dünyasını alt üst eder. Ertesi gün bir köye gitmek üzere otelden ayrılan bu kadın bir daha dönmez. Zebercet çok kısa bir süre iletişim kurduğu bu kadından oldukça etkilenir. Hatta onun geri geleceğine inanır ve bu düşünce ile kendisini değiştirir. Giyim kuşamına özen göstermeye, kadın da içiyor diye sigara içmeye başlar (AO, s. 18-22). Fakat kadının geleceği düşüncesi sadece bir hayaldir, neticede günlerce süren bekleyişin ardından kadın gelmez ve Zebercet onun gelmesinden umudunu keser (AO, s. 40). Kurduğu hayalin gerçekleşmemesi, umudunun tükenişi Zebercet’in çöküşü olur. “Yıldı Bir” hikâyesinde kocakarıların dediği *Anayurt Oteli*’nde gerçekleşir, Zebercet bu noktadan sonra gerçek anlamda “delirir” ve sonunda intihar ederek yabancıyı olduğu, bir türlü uyum sağlayamadığı bu dünyadan ayrılır (AO, s. 105-108).

“Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın” Zebercet için aslında bir semboldür. Satır aralarından anladığımız kadarıyla Zebercet için bu kadın kendisini dışlamayacak, hor görmeyecek, onu anlayacak ve sevecek yegâne varlıktır. O, topluma yabancılaşmış hayatında bu kadını bir kurtarıcı olarak idealleştirir. Romanın sonlarında geçen “(...) ancak bir tek kadına, erişilmez bir kadına...” (AO, s. 105) ifadesi bu idealleştirmenin derecesini gösterir. Yusuf Atılgan’ın ilk romanı *Aylak Adam*’ın merkezî kişisi C. de idealleştirilmiş bir kadını aramaktadır. Bu şekilde bir kadını idealleştirme Atılgan’ın iki romanında da karşımıza çıkmaktadır.²³

3- Sonuç

“Yıldı Bir”in merkezî kişisi Bekir ile *Anayurt Oteli*’nin merkezî kişisi Zebercet’e baktığımızda iki eserde de olayları hazırlayan geçmişlerin farklılığına rağmen hikâyede anlatılan an ve iki bireyin de bunların sonunda geldikleri nokta büyük bir benzerlik taşımaktadır. Bekir’in Teselya’daki sağlıklı

²³ Moran, a.g.e., s. 291

sosyal hayatını bırakıp değirmendeki hayata hapsolması ile Zebercet'in doğduğu günden beri insanlar tarafından dışlanarak yabancılaşması farklı toplumsal süreçlerin benzer sonuçlar verebileceğini gösterdiği gibi yabancılaşmanın Türk toplumunda nasıl bir süreç izlediğini de bize gösterir.

1910 yılında henüz Birinci ve İkinci Dünya Savaşları yaşanmamışken Refik Halid'in -bu kavramı düşünmemiş bile olsa- yabancılaşan bir bireyi işlemesi yabancılaşmanın toplumsal olarak bu dönemlerde Türk toplumunda görülmeye başlandığının bir işaretidir. Refik Halid üzerinde durmasa da o dönem için yabancılaşmaya yol açan sebeplerin Osmanlı devlet yapısındaki zayıflama ve Batılılaşma ile birlikte Türk toplum yapısında görülen bozulmalar olduğu düşünülebilir. Onun diğer hikâyelerinde de görülen toplumsal bozukluklar bir bakıma bunların işaretidir.

1973'te yayımlanan *Anayurt Otel*i ise Birinci ve İkinci Dünya Savaşları ile insanlığın çöküşünün izlerini taşır üzerinde. İki eser arasındaki 63 yılda, dünya ve insanlık çok değişmiş, bireyin toplum içindeki hayatı daha zor ve daha sorunlu bir hâle gelmiştir. *Anayurt Otel*i'ndeki yabancılaşmanın daha şiddetli ve sarsıcı bir şekilde olmasının sebebi budur.

Ayrıca yine iki eserin yazılma dönemlerinin farklılığının bir etkisi olarak iki yazarın edebî görüşleri de bu eserlere yansımıştır. Refik Halid, Maupassant etkisinde olayların başlangıcı belli, sonu şaşırtıcı, okuyucuyu etkileyecek hikâyeler yazarken²⁴ Yusuf Atılgan özellikle Kafka²⁵ ve Faulkner²⁶ etkisinde varoluşçu izler taşıyan eserler yazmıştır. Özellikle eserlerin sonunda Refik Halid'in Bekir'i en can alıcı noktada öylece bırakması ve daha sonra delireceğini sadece ima etmesine karşın Yusuf Atılgan'ın Zebercet'i intihara kadar götürmesi iki yazarın edebî anlayışlarındaki bu farklılığın bir yansımasıdır.

Sonuç olarak iki farklı dönemde yaşamış iki yazar ortak bir insanlık sorunu olan yabancılaşmayı kendi edebî görüşleri doğrultusunda işlemişlerdir. Bu iki eser özelde Türk toplumunda, genelde insanlık ölçüsünde 63 yıllık bir zaman diliminde yabancılaşmanın nasıl şiddetlendiğini bizlere göstermektedir.

KAYNAKLAR

Ahmet Oktay, "İki Taşralı: Bilbaşar ve Atılgan'da Yabancılaşmış Birey Üzerine Notlar", *Yusuf Atılgan'a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992

AKTAŞ, Şerif, *Refik Halit Karay*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004

ATILGAN, Yusuf, *Anayurt Otel*i, YKY, İstanbul 2011

AYTAÇ, Gürsel, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1997

BAŞ, Selma, *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış doktora tezi, Van 2003

BAYNES, Ken, *Toplumda Sanat*, Çeviren: Yusuf Atılgan, Karacan Yayınları, İstanbul 1981

ECEVİT, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012

KAPLAN, Ramazan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988

KARAY, Refik Halid, "Yılda Bir", *Memleket Hikâyeleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2015

KOLCU, Ali İhsan, *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*, Toroslu Kitaplığı, İstanbul 2003

MORAN, Berna, "Aylak Adam'dan Anayurt Otel'i'ne", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003

²⁴ Aktaş, a.g.e., s. 99

²⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 88

²⁶ Turan Yüksel, "Yusuf Atılgan'ın Özgeçmiş Belgeseli", *Yusuf Atılgan'a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 46

OĞUZ, Orhan, *Romanda Mekân - Yusuf Atılgan Örneğinde Bir Çözümleme*, Mustafa Kemal Üniversitesi Yayınları, Antakya 2014

ONART, Ülker, “Bir İletişim Çıkmazı: Zebercet”, *Yusuf Atılgan’a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992

ÖZDEMİR, Arzu, *Yusuf Atılgan’ın Romanlarının Psikanalitik Açından İncelenmesi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Elazığ 2005

ŞAHAN, Halil, “Yabancılaşmanın Romanı”, *Yusuf Atılgan’a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992

ŞAN, Mustafa Kemal, “Türk Modernleşmesine Romandan Bakmanın Önemi Üzerine”, *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*, Editör: Köksal Alver, Hece Yayınları, Ankara 2012

ÜNAL, Yenal, *Yakın Dönem Türk Tarihinde Refik Halid Karay*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2013

ÜNALDI, Halime, *Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, basılmamış yüksek lisans tezi, Konya 2011

YÜKSEL, Turan, “Yusuf Atılgan’ın Özgeçmiş Belgeseli”, *Yusuf Atılgan’a Armağan*, Hazırlayanlar: Turan Yüksel vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1992

BÂKİ AYHAN T.'NİN *KOPUK*'UNDAKİ ŞİİRLERDE TOPLUMSAL ELEŞTİRİ

Fevzi YETKİN*

ÖZET

Geçmişten günümüze toplumun bir üyesi olarak şair ve yazarların ürettikleri edebî eserlerde içinde yaşadıkları toplumun yansımaları görülmektedir. İnsanın sosyal bir varlık olmasının tezahürü olarak eserlerinde bu yansıma bir oranda kaçınılmazdır. Tabii ki bu yansımanın şekli ve oranı şair/yazarın edebî görüşleri doğrultusunda topluma nereden baktığıyla doğrudan alakalıdır.

Modern Türk şiirinin günümüzdeki önemli temsilcilerinden Bâki Ayhan T.'nin dördüncü şiir kitabı olan *Kopuk*'ta şairin ilk üç şiir kitabından farklı olarak biçimsel “kopma”larla beraber şairin küreselleşmeye ve toplumsal olaylara daha duyarlı bir tavır aldığını ve yaşadığı topluma karşı eleştirinin dozunu arttırdığını görmekteyiz.

Bildirimizde Bâki Ayhan T.'nin bu kitabındaki toplumsal eleştirinin ağır bastığı şiirleri inceleyerek şairin topluma bakışını ve toplumsal sorunlar karşısındaki tavrını belirlemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk şiiri, Bâki Ayhan T., *Kopuk*, şiir, toplum, toplumsal eleştiri

THE SOCIAL CRITICISM IN BÂKİ AYHAN T.'S POETS IN HIS BOOK *KOPUK* / *DISCONNECTED*

ABSTRACT

From past to present as a member of society, in the literary works poets and writers create, reflections of the society they live in can be seen. As the manifestation of man being a social being, this reflection in their works is inevitable at a rate. Of course the image, shape and the rate of this reflection is directly related to how they look to the society in accordance with the poet/author's literary opinions.

In this fourth book of poetry called *Kopuk / Disconnected* of Bâki Ayhan T. who is one of the important representatives of modern Turkish poetry. We can see that along with the formal “disconnection” and as different from his first three poet books, the poet has taken a more sensitive attitude about globalisation and social events also increases the dose of criticism against the society he lives in.

In our presentation, we are going to examine the poems in this book of Bâki Ayhan T. which outweigh social criticism and we will try to determine the poet's view of society as his attitude towards social issues.

Keywords: Modern Turkish poetry, Bâki Ayhan T., *Kopuk / Disconnected*, poetry, society, social criticism

1- Giriş

Şiirlerinde Bâki Ayhan T. müstearını kullanan ve asıl adı Bâki Asiltürk olan şair 1969 yılında Adana'da doğmuştur. Bâki Ayhan T.'nin ilk şiiri lise yıllarında *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanmıştır. Ortaokul-lise yıllarında artan okuma yazma tutkusu onu üniversitede Türk Dili ve Edebiyatı eğitimi almaya sevk eder. Bu yolda akademik kariyer yapan ve hâlen Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde doçent doktor olarak görev yapan Asiltürk'ün yayımlanmış altı akademik kitabı vardır. Bâki Ayhan T. müstearıyla yayımladığı *Hayat ve Hayal Müzesi* adlı son şiir kitabında önceki dört kitaptaki şiirlerinin yanı sıra daha önce kitaplaştırmadığı şiirlerinden oluşan *Bilet Geçmez Gemisi* de bu toplu şiirler kitabında yer almıştır.

* Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Mezunlu; Manisa Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni.

Çeşitli notlarından oluşan *Kırmızı Kalem Kutusu* adlı bir eseri de bulunmaktadır. Ayrıca 2006-2011 yılları arasında *Kitap-lık* dergisinin eki olarak *Şiir Yıllığı*'ni yayına hazırlamıştır.¹

Bâki Ayhan T.'nin dördüncü şiir kitabı olan *Kopuk*, ilk üç şiir kitabından farklı olarak biçimsel “kopma”larla birlikte içerik açısından da daha “toplumsal” olması dolayısıyla bu kitaptaki şiirlerle edebiyatın sosyolojik açıdan sunduğu imkânlar ölçüsünde bakmak gerekir: “*Edebiyatın sosyolojik imkânı, toplum sorunlarının incelenmesi, açıklanması ve yorumlanmasında edebiyatın göz önünde bulundurulması gerektiğini öne sürmektedir. Buna göre edebiyat, yalnızca duygu ve düşüncelerin güzel ve etkili bir biçimde ifade edilmesi biçiminde değerlendirilemez. Edebiyat aynı zamanda sosyo-kültürel ortama ait bir gerçekliktir. Edebiyatın güzeli önceleme ve etki oluşturma özelliğini kabul edip onun doğrudan toplum ve insan sorunları üzerine yapıldığını kabul eden bu yaklaşım, edebiyatı dar ve sınırlı bir çevre ile değil toplum bütünlüğünde değerlendirmeyi önemsemektedir. Edebiyat, kendi bağlamında oluşan ilişkiler ortamına (edebiyat ilişkileri) bakıldığında, toplumun bütünlüğü ile ilgili olmaktadır. Dil, okuma, yazma, yayın gibi süreçler edebiyat özelinde toplumsal ilişkilerin oluşmasını sağlamaktadır. (...)*”²

Bâki Ayhan T.'nin *Kopuk*'undaki şiirlerinde kapitalist ve küreselleşmeci düzenin olumsuz etkilerine başkaldırı daha hissedilir şekilde karşımıza çıkar. Şiirlerde karşı duruşla yükselen seste salt bir ideolojiye yaslanmayan toplumsal bakışın *Kopuk*'ta daha da yüzeye çıktığı görülür. Bu da Bâki Ayhan T.'nin dünyanın ve toplumun sorunlarına, değişen küresel dengelere ve dengelerin insan yaşamına etkilerine seyirci kalmadığını gösterir. Şair kendisiyle yapılan bir söyleşide *Kopuk* hakkında şunları söyler:

“*Kopuk'un simgesel bir adlandırma olduğunu söyleyebilirim. Poetik anlamda bir şeylerden kopuşu simgeleyen bir adlandırma. Biçimsel anlamda, evet, 'simetrik yapı'dan bir kopuş söz konusu bu şiirlerde. Kopuşla beraber bir kafa karışıklığını da karşılıyor olabilir belki bu isim. (...) Bugüne baktığımızda, dünya ve hayat sanki daha da karışık, değerler ve sınırlar alt üst oluyor, ediliyor. Doğu ve Batı birbirine giriyor, kamaşıyor. Yakında dünyada Doğu-Batı yönlerinden değil de 'doğubatu' diye tek bir yönden söz ediyor olabiliriz. Dünya da kendinden 'kopuyor' yani... (...)*”³

Şairin hızla değişen ve dönüşen dünya düzeninin etkisiyle hem biçimsel -simetrik yapıdan vazgeçiş- hem de poetik anlamda sertleşen bir üslupla kötüye giden dünyanın haline dikkat çekerek toplumsal/evrensel bir sömürüye başkaldırıldığını görüyoruz.

2- *Kopuk*'taki Şiirlerde Toplumsal Eleştiri

Bâki Ayhan T.'nin masa başında dünyanın bölüşülmesine, dünyanın kirletilmesine, insan yaşamının soysuzlaştırılmasına tepkisini “Elden Düşme Adamlar” şiirinde görebilmekteyiz. “*size kutular yolluyorlar, sandıklar / çocuk görünümlü tabancalar her birinde / açılmamış harita eskizleri / okyanusları ülkelere saldırmaya / ülkeleri denizlere daldırmaya çalışan / elden düşme adamlar*” diyerek savaş çıkaran, harita başında ülkeler paylaşan, onları okyanuslar altında boğmak isteyen, bunu da çocuk görünümlü tabancalar ile sağlayan yani yapılan vahşeti ya da haksızlığı sevimli belki de daha kabullenilir bir hale getirenlere ve onların maşa olarak kullandığı yerel yöneticilere haykırır:

“(...)
*size kutular yolluyorlar, sandıklar
çocuk görünümlü tabancalar her birinde
açılmamış harita eskizleri
okyanusları ülkelere saldırmaya
ülkeleri denizlere daldırmaya çalışan
elden düşme adamlar*

¹ Hayatı, sanat anlayışı ve eserleri hakkında geniş bilgi için bakınız: Fevzi Yetkin, *Renk Sihirbazı - Bâki Ayhan T. (Baki Asiltürk) Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015, s. 21-99

² Köksal Alver, “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, *Edebiyat Sosyolojisi*, Editör: Köksal Alver, Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 11.

³ Özcan Erdoğan, “Bâki Ayhan T. ile Yeni Şiir Kitabı *Kopuk* Üzerine Söyleşi”, *Hürriyet Gösteri*, Ocak-Şubat-Mart 2011, S:303 (Bâki Asiltürk, *Yazılı Anlatım* kitabı içinde, s. 286-287).

gidiyorsunuz yine bir yerlere
ışıklarla donatılmış buluşmalara
çöp kokuyor her yer duymuyor
şölen tak'larının altından geçiyor
kim bilir kimi bekliyorsunuz
kan kırmızısı duruşlarımıza
dokunurken itirazınız
bu üşüyen ölü, bu soğuk beden
siz topladınız
siz karıştırdınız diye
göremeyecek mi
sonsuz açılan bahçeleri

diyorum ki
sahte güllere karşı
dikenleri savunma zamanı şimdi” (“Elden Düşme Adamlar”, K. s. 51-52)⁴

Bâki Ayhan T., yukarıdaki şiirin son bölümünde yaşamı çirkinleştirenlerin uzattığı sahte güllere karşı kendimizi koruyacak dikenleri savunmayı önerir. Burada kastedilen dikenler ulusal anlamda her milletin kendini var eden, omurgasını oluşturan kültürel değerleri ve evrensel insanî değerlerdir. Çağ değişti belki ama gücünün güçsüzün topraklarına göz dikmesi, toprakların sahiplerine vahşice davranması değişmedi. Yeni Dünya barbarlarının, bin bir kılığa büründürdüğü hırsları ele geçirdikleri yerlerin insanlarına yaptıklarıyla kendini açığa çıkarıyor. Şair, “Barbarların Saldırısı” şiirinde önce sinsice sonra kasvetli bir karanlık şeklinde üzere çöken saldırıları şöyle dile getiriyor:

“önce
tek sesli yağmurdu yürüyüşünüz
daha önce karanlık sesliydi
şimdi sessiz

ördüğünüz bu duvarlar yıkılacak
altında kalacaksınız
(...)

barbarların bu saldırısı
dağıtacak hayatı” (“Barbarların Saldırısı”, K. s. 31)

Şair, muhterislerin dünyaya hâkim olmak adına ördükleri duvarların altında kalacaklarını belirtir şiirde. O, barbarlara karşı duruşunu şiirle sanatla yapmaktadır. Her ne kadar sanat anlayışı olarak şaire/şiire görev yüklenmesi taraftarı değilse de dünyanın ve toplumun sorunlarına, değişen küresel dengelere ve dengelerin insan yaşamına etkilerine seyirci kalmadığını görürüz:

“Modern zamanlarda şaire kimlik biçme yönünden bir görev yüklemek zor. Hatta şairin artık böyle bütünsel, etkin bir görevi yok dahi diyebiliriz. Şairin ille de toplumsal görev üstlenmek zorunda olmadığı ya da bunu üstlense bile başkalarının gerisinde kaldığı bir dönemde yaşıyoruz. Yine de şair, insanlık vicdanı gereği, eskilerin deyişiyle ‘durumdan vazife çıkararak’ kendisine toplumsal, insani, vicdani bir gömlek biçebilir. İçinde yaşadığı toplumda ya da dünyada gözlediği haksızlıklara başkaldırabilir, itirazlar geliştirebilir, geliştirmelidir. (...)”⁵

Bâki Ayhan T., yukarıdaki sözlerinde belirttiği üzere “durumdan vazife çıkararak” kendisine toplumsal bir gömlek biçmiş, insanlığa reva görülen haksızlığı/zulmü “Dünya Kazası” olarak görmüş ve şiirine de bunu isim olarak seçmiştir.

⁴ Parantez içerisinde K. kısaltması ile verilen eserin künyesi şu şekildedir: Bâki Ayhan T., *Kopuk ve Beş Diyalog*, YKY, İstanbul 2011.

⁵ Bâki Ayhan T., *Kırmızı Kalem Kutusu*, Mühür Kitaplığı, İstanbul 2014, s. 68.

“(…)
parçalanıyor günlerimiz
toplayamıyoruz
boşluklardan

zaman, evet, değişti
yeni barbarlar mevsimindeyiz
yerinde olmayan
artık yerinde olmayan
düşlerimizi gökyüzüne gömdük
(…)

bir kaza oldu olacak: dünya kazası” (“Dünya Kazası”, K. s. 23-24)

Günleri parçalayan ve boşluğa dağılmasına sebep olan yeni barbarlardır. Yeni bir çağın başlangıcında barbarlık şekil değiştirse de yine varlığını sürdürür. Aslında günlerin boşluğa dağılmasından kast edilen, önceki şiirleriyle birlikte düşününce sinsi bir şekilde ilerleyen, haksız bir şekilde toplumların yaşadıkları topraklara el koyan, ölümü çocuk görünümlü tabancalarla sunan yani yarınımız olan çocuklarımızın ellerine verilen silahlarla günlerimizi, umutlarımızı karartanların eleştirilmesidir. Düşlerimizin gökyüzüne gömülmesi, yarından umudumuzun kesilmeye başlamasıdır. Şair, “Barbarların Saldırısı” şiirinde düşlerimizi gökyüzüne gömen, ülke sınırlarını masalara serilen haritalar üstünden bölüşen duvarlar ören ve ölümü çocuklara onların saf ve temiz ellerine bulaştıranlara kendi duvarlarının altında kalacaklarını söylemiştir. Şiirin isminde “kaza” kelimesinin seçilmesi de tesadüfi değildir. “Dünya Kazası” şiirini kaza/kader bağlamında düşünürsek yine aynı sonuca varırız. Dünya nice zalimler ve zulümler gördü, ama hiçbiri bâki kalmadı. Hepsi kendi yarattıkları zulmün içinde boğuldu, eli zulme bulaşan temiz kalamaz. Bu şiir, Ziya Paşa’nın “Terkib-i Bend”indeki şu iki beyti hatırlatır:

“Zâlim yine bir zulme giriftar olur âhır / Elbette olur ev yıkanın hanesi viran”⁶ (Zalim bile en sonunda bir zulme uğrar. Elbette, ev yıkanın evi viran olur)

“Zâlimlere bir gün dedirir kudret-i mevlâ / Tallâhi le-kad âserakellâhü aleynâ”⁷ (Mevlâ’nın kudreti bir gün zâlimlere; “Yemin ederiz ki, Allah seni bizden üstün tutmuştur.” dedirir)

Bâki Ayhan T. şiirde yaşamı tüm yönleriyle kucaklar, ülkesinde ve dünyada olup bitenlere seyirci kalmaz. İdeolojik bir yaklaşım sergilemez, sadece değer yargılarını hissettirir bize:

“(…)
iki tokat gibi çınlattı havayı
tabanlarından salona dağılan
dünyanın tozuydu
aylarca solgunlaşan boya
insanlığın yüzüydü
(…)
çiğnenmiş ekin
yıkılmış duvar
yakılmış kitapların hıncıyla
özgürlüğün rüzgârgülleri
kalbimizden sökülüp uçan ayakkabılar
birkaç kez döndü havada
dünyanın geleceğine” (“Uçan Ayakkabılar”, K. s. 32-33)

“Uçan Ayakkabılar” şiirinde eski ABD başkanı Bush’a Iraklı gazeteci Muntazar El Zeydi’nin ayakkabı fırlatması olayı⁸ verilmiştir. “özgürlüğün rüzgârgülleri / kalbimizden sökülüp uçan

⁶ Ziya Paşa, *Tercî-i Bend ve Terkîb-i Bend*, Hazırlayan: Hüseyin Yorulmaz, Şûle Yayınları, İstanbul 1999, s. 107.

⁷ Ziya Paşa, a.g.e. s. 110.

ayakkabılar” dizeleriyle Muntazar El Zeydi’nin ayakkabı fırlatması ve bunun uluslararası güçlerin dünyada oluşturmaya çalıştıkları düzene yerel bir başkaldırı olduğunu belirtmek istemez yalnızca. Uçan ayakkabıları özgürlüğün rüzgârgüllerine benzetirken aslında rüzgârın yayıldığı ve bir mekânla sınırlı kalmadığını da düşündürür. Bu başkaldırı ve özgürlük arayışı yayılacak umudunu taşıyan bir dizedir. Bu birçok insanın içinden geçirip de gerçekleştiremediği başkaldırı simgesi hareket şairin de yüreğinde yer etmiştir. Ayrıca İzmir’in Yunanlılar tarafından işgali sırasında ilk kurşunu sıkan Hasan Tahsin ile Iraklı gazeteci arasındaki benzer olan düşmana / emperyal güçlere karşı tavır alış da şu dizelerle dile getirir; “*hasan tahsin görünür gibi oldu bir an / kalabalığın / şaşkınlığın / suskunluğun arasından /- şimdi, dedi, şimdi işte!*”

Şair ülkesindeki değişimleri, yasakları, gelişmeleri de şiirine taşır. Bunun bir örneği “Sigara 69” adlı şiiridir:

*“herkes toplanmış
bir şeye bakıyordu çay kahve sigara
merak düştü kurt kemirdi
ben de baktım çay kahve sigara
biri geldi garson gibi biz ve herkes bakarken
sigara yasaklanmış dedi, yasak dedi
(...)
ben kapalı yerleri severim bilen bilir
sigarayı da kapalı yerlerde severim
o şeye hala bakıyordu herkes toplanmış
içimdeki kurttu sigara dumanıyla öldürdüm
(...)
sigara yasak her şeye uyumak serbest
hem de 69 liraymış cezası
al sana 70 lira üstü kalsın
hoş bir sayı diye düşündüm 69
neyse dedim vardır bir bildikleri
yani 69 hariç bildikleri
hep vardır bildikleri bizim bilmediğimiz
(...)
kapalı yerde keyif sigarası
70 lirayla güzel oluyor” (“Sigara 69”, K. s. 129-130)*

Yaptığı eleştiriyi “*hoş bir sayı diye düşündüm 69 / neyse dedim vardır bir bildikleri / yani 69 hariç bildikleri*” diyerek ironikleştiriyor, “*kapalı yerde keyif sigarası / 70 lirayla güzel oluyor*” hatta bu dizelerde ironinin dışında cinsel göndermeler de fark ediliyor. *Tütün Kitabı* adlı kitapta “Şairin Altıncı Parmağı: Sigara”⁹ başlıklı bir bölüm yazan şairin sigara alışkanlığı dolayısıyla sigara yasağından rahatsızlığı pek de yadırganmasa gerek.

Bâki Ayhan T. şiirinde modernizmin olumsuz bir sonucu olan küreselleşmenin son şiir kitabı *Kopuk*’ta ciddi şekilde eleştirildiğini görmekteyiz. Bu eleştirilerin en naif şekilde yapıldığı şiir “Melâl” şiiridir:

*“(...)
iki ucu birden yanan sigara
kendini içerken
yani öyle sıkışık ki Avrupa
kimseyi alamıyor cinnet yolculuğuna
zaten uzaktan havlıyor gemilere çok uzak*

⁸ http://www.ntv.com.tr/dunya/irakli-gazeteci-busha-ayakkabi-firlatti_sbh-AWWX9kOCnJeceTOXMA?_ref=infinite (Erişim Tarihi: 06/01/2016).

⁹ Baki Asiltürk, “Şairin Altıncı Parmağı: Sigara”, *Tütün Kitabı*, Editör: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi Yay., İstanbul 2003, s. 285-301.

*çıkamıyor kulübesinden kapıya
sonra da diyorlar hepimiz aynı gemideymişiz
(...)
duydukça baktıkça gördükçe her şey soğuk ve buz
artık göllerde bu dem bir kamış olamıyor
melâli hiç anlamıyoruz
o kadar meraklılar ki alıp satmalara
melâlleri olmadığını biliyoruz” (“Melâl”, K. s. 29-30)*

İçinde bulunduğumuz yüzyılda insan ilişkileri zayıflamış, insanların birbiriyle olan ilişkileri ve iletişimleri şekil değiştirmiştir. Birbiriyle etkileşimli olan insanlar zamanla bu etkileşim ve iletişimi teknoloji/sanal dünyaya doğru kaydırmışlar bunun da bir sonucu olarak insanlık birbirinin dertlerine bigâne kalmaya veya insanın içini acıtan, ruhuna işleyen durumları giderek kanıksamaya başlamıştır. “iki ucu birden yanan sigara” dizesi yukarıda da değindiğimiz yüzyılımızın insanı insandan uzaklaştırarak tüketmesine işaret eder. “yani öyle sıkışık ki Avrupa / kimseyi alamıyor cinnet yolculuğuna” dizeleriyle şair Batının tek bir toplum yapısı tanıdığı ve bütün dünyadaki toplumların bu modele benzemek zorunda bırakıldığını vurgular; bu benzetmeye çalışma serüvenini ‘cinnet yolculuğu’ olarak nitelendirir. “duydukça baktıkça gördükçe her şey soğuk ve buz”dur çünkü kentleşme, endüstrileşme dünyayı koca bir şehir haline getirmiştir. “artık göllerde bu dem bir kamış olamıyor / melâli hiç anlamıyoruz” bu iki dizenin ilkinde Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” ikinci dizedeyse yine Ahmet Haşim’in “O Belde” şiiriyle metinlerarası bağlantı kurarak metnin arka planını genişletmiştir. Ahmet Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzu” şiirinde dizenin kullanımı şu şekildedir: “Göllerde bu dem bir kamış olsam!”¹⁰. “O Belde” şiirindeki dize ise şu şekildedir: “Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.”¹¹ Ahmet Haşim’in iki şiiriyle kurulan metinlerarası ilişkiyle şair modern hayat, küreselleşme ve kapitalizmin bireyleri tek tipleştirdiğini, insanların ince duyarlılıklarını günden güne yok ettiğini vurgular. Yüz yıl ara ile yazılan Hâşim’in “O Belde” şiiri ile Bâki Ayhan’ın “Melâl” şiirini modernizm bağlamında inceleyen Can Şen’in yorumu bu noktada önemlidir:

“Bâki Ayhan’ın “Melâl” şiirine baktığımızda ise yüz yıl sonrasında durumun daha vahim olduğu görülmektedir. Hâşim 20. yüzyılın başında modern hayattan kaçmak için bir ütopya kurmuş ve buraya sığınmıştır. 21. yüzyılın başında ise başka bir şair, Bâki Ayhan T., ütopyanın çöküşünü ilân etmektedir. Şiirde italik olarak verdiği, vurguladığı “artık göllerde bu dem bir kamış olamıyor / melâli hiç anlamıyoruz” mısraları ütopyanın çöküşünün ifâdesidir. Eskiden en azından Hâşim gibi duyarlı bireyler/şairler vardı. Onlar kamış olmak isteyerek ya da bir ütopya kurarak modernizmin yozlaşmış değerlerinden kaçıyorlardı, tepkileri edilgen bile olsa yozlaşmaya karşı çıkanlar vardı. Fakat 21. yüzyıla geldiğimizde artık melâli anlayan, ince duyarlılıklara değer veren Hâşim gibi bireylerin kalmadığını görüyoruz. Bu durum ütopyanın, “O Belde”nin çöküşüdür. Modern hayat, kapitalizm ve küreselleşme git gide amacına ulaşmakta, bireylerin tek tipleşmesi ile ince duyarlılıklı bireyler günden güne yok olmaktadır.”¹²

Çağın yarattığı baskının altında ezilen yalnızca birey değildir. Toplum bireylerden oluşur ve onlarla var olur. Çift taraflı bir etkileşim söz konusudur. Bâki Ayhan T. “Yarınki Gazete” şiirinde bu çift taraflı etkileşimi, birbirine yabancılaşan ve bir birinden koparak toplumun yavaş yavaş ölmesine sebep olan bireyin ileride karşılaşıacağı halleri bu günden bize “Yarınki Gazete” şiiriyle haber verir:

*“bütün ışıklar sönecek
ruhsuz bedenler gezinirken sokaklarda
gövdeler birbirini keserken
otomobil bir başkasına saldıracak*

¹⁰ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Hazırlayanlar: İnci Enginün - Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s. 85.

¹¹ Ahmet Haşim, a. g. e., s. 153.

¹² Can Şen, “Ahmet Hâşim ve Bâki Ayhan T.’nin Birer Şiirinden Hareketle Yüz Yılda Modernizme Eleştirel Bir Bakış”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt: 12, sayı: 3, Eylül 2014, s. 307.

*kırmızı geçitlerin özlemiyle
çarşılar, pasajlar, sokak araları
kuduz rüzgârları ağırlayacak
kimse dönüp bakmayacak kanayan yaraya
dağlar kentlerin sırtında sabahlayacak
(...)*

*tanınmış adam kocaman paltosuyla
tanınmamış kadın eksik gülüşüyle
yan yana duracak metro istasyonunda
kimse birbiriyle konuşmayacak
(...)*

*iş arayanlar ve iş aratanlar
gelecekte umutsuzlukla söz edecek
yedi-sekiz köpeğin kuru gürültüsü
solduracak sokakların masumiyetini” (“Yarınki Gazete”, K. s. 57-58)*

Bâki Ayhan T. “Yarınki Gazete” şiirinde bir nevi kıyamet sahnesi oluşturmuştur. Işıkların karardığı, bedenlerin ruhlarını kaybettiği, can acıtıcı bir rüzgârın sokak aralarından insanlara adeta saldırdığı ve kimsenin dönüp bir birinin yarasına bakmadığı bir sahne kıyamet değil de neyi çağırıştırır başka? Şimdiye kadar ele aldığımız şiirlerde hep bir güçlü-güçsüz, ezen-ezilen, sömüren-sömürülen, masum halk-barbarlar çatışması karşımıza çıktı. Kıyamet zeminini hazırlayan insanların topraklarına göz diken, masum çocukları oluşturdukları dünya düzeniyle ölüm oyununun içine iten, “Yarınki Gazete” şiirinde ise “iş arayanlar ve iş aratanlar” bu gerilimin ve olumsuz sahnelerin müsebbibidir. Onlar topyekûn insanlığın umut ışıklarını söndürmeye kast etmişlerdir. Kimsenin bir başkasının yarasına, acısına ayıracak vakti de hâli de yoktur. Yan yana duran insanların birbiriyle konuşamayacak hâle gelmesi de tüm bu sayıla gelen sebepler ve müsebbipleri yüzündendir. Bâki Ayhan T., şiirin adını bilinçli bir şekilde “Yarınki Gazete” olarak seçer. Olacak olanı söyler, aslında bir uyarıdır bunlar yaşanmasın diye. Önlem alınması gerektiğini, karşı konması gerektiğini düşündüğü için söylüyor, şair şiiriyle haykırıyor bunu. Tıpkı dünyayı barbar saldırılara maruz bırakanlara “Barbarların Saldırısı” şiirinde “ördüğünüz bu duvarlar yıkılacak” şeklinde sesini yükselttiği gibi.

Bâki Ayhan T.’nin modern hayata yönelttiği eleştirinin somutlaştığı “İyi Kaatiller” şiiri ele alacağımız son şiirdir:

*“(...)
terk edilmiş evlerin pencerelerine tırmanıyor güz
baktığımız o vitrinler öldü geçen
uçurumlarda yani siyelim sokaklarda şimdi
ihanetin tuhaf kokusu
aldatıyor güzelliğiyle herkesi
kardeş sanıyorsunuz
bahçenizi güzden önce solduruyor:
hepinize iyi kaatiller!*

*(...)
bir zamanlar kapımızı ardına kadar açtığımız
acıısından kendimize kaçtığımız
kardeşlerimizin endişeli uykusu
tehlikeli zamanlarda duruyor:
hepinize iyi kaatiller!” (“İyi Kaatiller”, K. s. 67-68)*

“İyi Kaatiller” şiiri, tıpkı “Melâl” gibi modern hayatın bir eleştirisidir. Şair, bu şiirde toplumda belli kalıplar içinde birbirine yabancılaşmış insanların gündelik yaşamlarının eleştiriyor. Bu noktada aslında herkes birbirinin katili/maktülü oluyor. Son mısralarda vurgulanmak istenenler daha belirgin

bir şekilde karşımıza çıkıyor: “bir zamanlar kapımızı ardına kadar açtığımız/ acısından kendimize kaçtığımız/ kardeşlerimizin endişeli uykusu/ tehlikeli zamanlarda duruyor:”

3- Sonuç

Bâki Ayhan T., edebiyatın sosyal boyutunu şiirlerine giderek daha çok katmakta ve eleştirilerini de gür bir sesle dile getirmektedir. Sosyal hayatımıza ve dünyanın gidişatına ait pek çok değişik sorunla onun şiirinde karşılaşmak mümkündür. Sosyal problemleri kavrayış ve ifade edişte, ilk şiir kitabından bu yana dozu giderek artan bir sertlik ve artan bir gerilim şiirinde hissedilir. Edebiyat yoluyla topluma çeki düzen verme gayesi gütmeyen, şair bir uyarıcı olarak aydın olmanın gereğini yerine getirir. Bâki Ayhan T., çevresinde gördüğü olayları, durumları şiirlerine aktarmakta güçlük çekmez, Türkiye ve dünya gündemini meşgul eden birçok olaya şiiriyle şahitlik eder. Toplumsal eleştiriyi merkeze aldığı şiirlerde kimi zaman bir karşı duruş kimi zaman zulme uğrayanı uyandırma, uyanık tutma çabası içerisindedir. Bazen hiç müdahalesiz şiir okuyucusunu o tablo ile baş başa bırakır. Şiirini sloganvari yazmaz, sanat dümenini elinden bırakmadan şiirlerini kaleme alır.

KAYNAKLAR

Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Hazırlayanlar: İnci Enginün – Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005

ALVER, Köksal, “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, *Edebiyat Sosyolojisi*, Editör: Köksal Alver, Hece Yayınları, Ankara 2006

ASİLTÜRK, Bâki, *Yazılı Anlatım – Metin İnceleme ve Oluşturma*, İkaros Yayınları, İstanbul 2011

ASİLTÜRK, Bâki, “Şairin Altıncı Parmağı: Sigara”, *Tütün Kitabı*, Editör: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi Yay., İstanbul 2003

ERDOĞAN, Özcan, “Bâki Ayhan T. İle Yeni Şiir Kitabı Kopuk Üzerine Söyleşi”, *Hürriyet Gösteri*, Ocak-Şubat-Mart 2011, S:303 (Bâki Asiltürk, *Yazılı Anlatım* kitabı içinde, s. 286-287)

T., Bâki Ayhan, *Kopuk ve Beş Diyalog*, YKY, İstanbul 2011

T., Bâki Ayhan, *Kırmızı Kalem Kutusu*, Mühür Kitaplığı, İstanbul 2014

ŞEN, Can, “Ahmet Hâşim ve Bâki Ayhan T.’nin Birer Şiirinden Hareketle Yüz Yılda Modernizme Eleştirel Bir Bakış”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt: 12, sayı: 3, Eylül 2014

YETKİN, Fevzi, *Renk Sihirbazı - Bâki Ayhan T. (Baki Asiltürk) Üzerine Bir İnceleme*, Gece Kitaplığı, Ankara 2015

Ziya Paşa, *Tercî-i Bend ve Terkîb-i Bend*, Hazırlayan: Hüseyin Yorulmaz, Şûle Yayınları, İstanbul 1999

http://www.ntv.com.tr/dunya/irakli-gazeteci-busha-ayakkabi-firlatti.sbh-AWWX9kOCnJeceTOXMA?_ref=infinite (Erişim Tarihi: 06/01/2016)

DÜNDEN BUGÜNE BİR TOPLUMSAL İHTİYAÇ OLARAK ŞİİR

Hüseyin AKIN*

ÖZET

Bizim toplumumuzda şiirin rolü ve önemi çok boyutludur. Şiirin Türk toplumunun şekillenmesinde, kendini anlatıp kültürel anlamda varlığını devam ettirebilmesindeki katkıları yadsınamaz. Gerçekte şiirin işlevi, toplumsal önemi her zaman tartışılmıştır. Bizim toplumumuzda da şiir gerek işlev gerekse mahiyet ve gerekse etkisi bakımından önemli roller üstlenmiştir. Bu bağlamda bu çalışmada şiirin toplumsal dokumuzu etkileme, anlama ve çeşitli unsurlara kaynaklık etmesi bakımından irdelenmeye her zaman ihtiyaç duyacaktır. Bu çalışmadaysa daha çok şiirin bir toplumsal ihtiyaç olarak kıymeti sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Toplum, Şair, Tarih.

THE STORY OF POEM AS A SOCIAL NEEDING

ABSTRACT

Poem has got many respects of social influence. Absolutely, poem can be investigated through many dimensions. Especially, for our society, poem is playing dominant role. Poem take part via vary instruments in social life, these are the mainly; ideology, social movement, cultural life, literature, theatre and thousands tons. But we aimed to understand in this study that poem is an important value as needing of social life every time. This fact will be inquired, interpreted, and debated in the context of historical and currently process.

Keywords: Poem, Society, Poet, History.

Şiiri besleyen damarın hayat olduğunu dikkatten kaçırmadığımız zaman karşılaşacağımız ilk hakikat onun hayat kadar önemli ve hayat kadar ciddi olduğu gerçeğiyle yüzleşmemiz olacaktır. Sokaktaki adam için hayat denilen şey kendi dışında sessizce akıp giden yaşantıya konu olan devinim ve manzaralardan ibarettir. Verili dilin ötesine geçmiş şair için ise hayat hem kendi dışında gürül gürül akan bir ırmak hem de kendi iç dünyasında sükûtun kısık ateşinde kaynayıp köpüren bir dünyadır. Şiirle ilgilenmenin olmazsa olmaz şartı içte kaynayan, dışta kanatlanan hayatı çok iyi tanımaktır. Şiir bayağı menfaatlere gündelik ihtiyaçlara alet edilemeyen bir sanattır. Başka sanat dallarını eğlenceye ve de basit emellere indirgeyebilirsiniz, ama şiir buna asla razı gelmez. Zaten doğasında da bu irca edilemezlik mevcuttur. İnsanlar ve de toplumlar düzyazıyla susar, şiirde seslerini yükseltirler. Cemal Süreya'nın ifadesiyle, "şiir bir aynadır" ve "şiir bir karşı çıkma sanatıdır. İnsanın, toplumun ve de insanlığın yansımasını en net bir şekilde şiirde bulabiliriz.

İlk şiirlerin kaynağında din vardır. Din anlatıcıları halka dini esasları anlatabilmek ve halkta mistik heyecanlar oluşturabilmek için ses benzerliklerinden yararlanmışlar ve bu nesre yakın ilk şiirlerle duygulu bir anlatım tarzı geliştirmişlerdir. Şiirin toplumsal bir ihtiyaca dönüşmesi onun din ile kurduğu yakın irtibat sayesinde. Başlangıçta yazılı bir kültüre dayanmayıp ağızdan ağza yayılıp dilden dile dolaşan şiir din ile aynı buluşma noktalarına sahipti. Eski Türklerde şamanlar ve kamlar tarafından icra edilen törenler kültür tarihimizde 11.asra kadar şiirin, musikinin ve raksın bir arada icra edildiği en eski törenlerdir. Ozanlar ilk zamanlarda büyücü, oyuncu, hekim, şarkıcı görevlerini yüklenmiş, daha sonraları ise kopuzuyla şarkı söyleyen şair çalgıcılara ad olmuştur. 15.yüzyılın ortalarına kadar bir şekilde şiir söyleyenlere ozan denilmiştir. Türklerdeki şair çalgıcılara dair Fuat Köprülü "Edebiyat Araştırmaları" adlı eserinde çok önemli bilgiler verir. Büyüculük ve tedavi işlerinin şairlere verildiğini söyleyen Fuat Köprülü konuyu şu cümlelerle detaylandırır: "Semadaki mabutlara kurban adamak, ölünün ruhunu yerin dibine göndermek, fenalıklar, hastalıklar ve ölüm gibi

* Öğretmen, Nişantaşı Nuri Akın And. Lisesi - İstanbul MEM Ar-ge

fena cinler tarafından gelen işleri önlemek, hastaları tedavi etmek, bazı ölümlerin ruhlarını semaya yollamak, hatıralarını yaşatmak gibi muhtelif vazifeler hep ona aitti" Görüleceği gibi eski çağlarda ozanların toplumsal fonksiyonu hiçbir insanın kendini müstağni göremeyeceği kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Atilla'nın ordusunda hiç eksik etmedi iki zümre: şairler ve mızıkacılar olduğu söylenir. Atilla'nın cenaze töreninde şairlerin hun diliyle ağıtlar okuduğunu yine Fuat Köprülü'den öğreniyoruz:"Atilla'nın cenazesinin konulmuş olduğu ipek çadırın etrafında bir daire teşkil etmiş olan ordu efradı, bu mersiye, elem gürültüleri arasında tekrar ediyorlardı. Düdüklerin, davulların nağmeleri ile birlikte söylenen bu destanı şiirleri tertip eden şairler, hiç şüphesiz, daha sonraki saz şairlerimizin dedeleridir." (2 Ord. Prof. Dr. F. Köprülü, Edebiyat Araştırmaları I, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1989)

İnsanlığın yeryüzüne ayak bastığı ilk çağlardan itibaren şiir bir büyüü gerçekleştirmek, bir felaketi ya da salgını bertaraf etmek için toplumsal bir işleve tabi tutulmuştur. Cahiliye dönemi Arapları şiir ve süslü konuşma noktasında bir hayli ileri seviyede idiler. Şairler toplumsal itibar bakımından bütün sosyal katmanların başında yer almaktaydı. Bir şairin bir tek sözü kabileleri birbirine düşürüp savaştırabiliyorken yine şairin bir dizesi yıllar yılı aralarında husumet ve savaş olan kabileleri barıştırmaya yetiyordu. İslam öncesi Cahiliye Arapları her şairin bir cini olduğuna inanır ve ilham denilen şeyin bu cinlerin fısıltıları olduğuna kanaat ederlerdi. Dolayısıyla şair aynı zamanda sahir idi. Toplumsal anlamda Cahiliye devrindeki bir şairin misyonu bugünün yazılı ve görüntülü basınına-medyaya-denik düşmektedir. Kadim bir sanat olması hasebiyle şiir halka dönük olan yönüyle roman ve öyküden ayrılır. Kutsal kitapların söz diziminden, dil, fıkıh ve ilmihal kitaplarının işleniş biçimine kadar şiirin ferdi ve toplumsal hafızayı güçlendirip yenileyen bir tarafı vardır.

Şiir aynı zamanda ait olduğu milletin bütün ulusal kodlarını kendinde barındırır. Bu yüzden hiçbir sanat şiir kadar bütün aksamıyla ulusal değildir. T.S.Eliot'un dediği gibi, "Bir ulusun diğer uluslar gibi düşünmesini sağlamak kolay, ama o ulusa diğer uluslar gibi hissetmesini öğretmek imkânsız"dr. (Eliot, T.S, Edebiyat Üzerine Düşünceler, (Çeviren Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. 1983 (El Çağdaşları Arapça ve Farsça yazarken Türkçe'yi saf bir duygu yoğunluğuyla kullanan Yunus Emre'nin Türklerin milli duygularının oluşmasında çok büyük katkısı olmuştur. Şiir toplumsal bir rabita aracı olması hasebiyle toplum-birey, toplum tarih, toplum kültür ve toplum uygarlık ilişkilerinin sağlamakla kalmaz aynı zamanda bu değerlerin hem korur hem de geliştirip yüceltir.

İnsanların barışa olan ümitleri ortadan kalkmamışsa, hayata karşı anlam arayışları tükenmemişse, gerçek devrimin içte gerçekleşen yüreklerde yükselip gelişen bir hareket olduğuna dair inancını yitirmemişse toplumların şiirle ilgisi ve birebir ilişkisi hep devam edecektir. Maddenin cenderesinde söz boşluğunda asılıp kalmış insanımız için şiirin "ekmek gibi azizleşeceği" zamanlar hiç de uzaklarda değildir. Bu anlamda şiir ve şair toplumun nabzını tutan, onun yürüyüşüne eşlik eden, temposu bozulduğu anlarda temposunu ayarlayandır. Üstat Sezai Karakoç'un tabiriyle şair dünyaya vazifeli olarak gönderilmiştir, fakat bunun farkında değildir. Peygamberlerden şairlerin en önemli farkı biraz da budur. Şair toplumdaki acıları tek başına yüklenen, diğer insanların acı ve ıstıraplarını hafifletendir. Her ne kadar şiir bireysel bir çabanın ürünü imiş gibi görünse de aslında toplumun birikimi, hafızası ve de sorumluluğu şairin şiiri toplumsal bir enerjiyle, toplumla birlikte yazdığı gerçeğini de ima eder. Sezai Karakoç şairlerin bir toplum için ne denli önemli bir uyarıcılık misyonu taşıdığını şu cümleleriyle ifade eder:

"Şair, sadece, felâkete uğramış ulusu için ağıt yakan, ağlayan biri değildir; onu ayağa kaldırmak için başını yükselten, toplum mimberine çıkan kahramandır da. Umutlandırandır, muştular saçandır. (...) Toplumların olağanüstü günlerinde, bunalımlı anlarında seslerini yükseltir şairler. Bu sese kulak vermeli; ancak, çağrılarını da iyice denetlemeli." (Karakoç 2012: 66). Çağrılarını denetlemeli; çünkü şairler de halkı uyarırken bazen doğru olduğunu sandıkları yanlış fikirleri söyleyebilirler. Bir zaman sonra şairler bu yanlışlarını fark edip doğruyu da bulurlar (Karakoç 2012: 53).(Sezai Karakoç-Edebiyat Yazıları)

Modern hayatla birlikte şairin sureti silikleşmiş, sadece yazdıkları okunan bir uyumsuz varlık olarak algılanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla dün şairden kılavuzlanma dileyen kalabalıklar bugün sahne sanatçılarından ya da bilim adamlarından bunu temin etmeye çalışmaktadır. Modern toplumlar

üretim-tüketim ve piyasa şartlarına tabi olduğundan ihtiyaç listesine şiiri dahil etmeseler de tam da içinde buldukları bu sıkıntılı durum modern kalabalıkları şiire muhtaç kılmaktadır. Kalabalıkların şairi okuması modern öncesi çağlarda daha çok şairi okurken dinlemek ve sesini sesine yaklaştırmak şeklinde olmuştur. Şairle takipçisi arasındaki bütün fazlalıklar aradan çekilmiş gibidir. Şairi dinlemek ve duyumsamak yerleşik bir ihtiyaçtır. Şairler M.Ö 4.yüzyıldan beri Dioisos şenlikleriyle birlikte kalabalıklar huzurunda şiirlerini okuma geleneğini devam ettirmişlerdir. Aisiklos,Aristophones,Euripides,Sofokles ve Sapho gibi şairlerin bu yarışmalara katılıp ödüller aldıkları biliniyor.Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde bu tarz şenlikler yapıldığına ya da herhangi bir şairin ödüllendirildiğine dair bir kayıta rastlayamıyoruz.

Bir şeyin günlük hayatımızda ihtiyaç haline gelmesi onun insana sağladığı yararlılıkla da az çok doğru orantılıdır. İnsan faydalandığı şeyleri kendine ihtiyaç kılar. Günlük hayatın sınırlarını aşan şiir gibi sanat dallarını günlük hayatın içine bir ihtiyaç olarak yerleştirebilmek öncelikle şiirin tek tek birey üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü etkisini göz önünde bulundurmaya ilgili bir durumdur. İnsanda yerini yadırgamaktan mütevellit içinde bulunduğu durumu değiştirme arzusu sürdüğü müddetçe hayatın eksik kalan yanlarını bütünleyecek büyümlü bir çift söze ihtiyacı da hiç bitmeyecektir. Toplumu oluşturan birey olduğuna göre bireyi de şekillendiren şey şiirdir. Şiirin üstesinden gelemeyenlerin hikayeci, romancı, tiyatro yazarı ya da denemeci olduklarını söyleyen Necati Cumalı şiirin bireyi değiştiren yönünü şöyle ifade eder: “ Önce şu var: Şiir değiştirir insanı. Bir okuyucu sevdiği şairi tanımadan önce başka, tanıdıktan sonra başka bir insandır. Çok sevdiğiniz, sizi sarhoşa çeviren şiirle ilk karşılaşmalarınızı anımsayın. Gece ise uykunuz açılmıştır. Bir daha, bir daha okumak, ezberlemek, yakınlarınıza dinletmek istersiniz okuduğunuz şiiri. Âdeta sevdiğinizle paylaşmak, birlikte tatmak istediğiniz bir içkidir o anda şiir. Yaşama istekleriniz artmıştır. Sokaklarda dolaşmak, saat ilerlemiş de olsa dostlarınızı, tanıdıklarınızı arayıp bulmak istersiniz. Bu coşku, bir katkıdır yaşamınıza. Şiirin size verdiği coşkunun nedeni, duyarlılığınızı dile getirmesi, kendinizde var sandığınız duyguları çözümlemesidir. Diliniz çözülmüş gibidir şiirle. Oysaki o duygunun daha önceden sizde var olduğu su götürür bir durumdur. Belki de ilk kez duyduğunuz bir duygudur o. İnandırıcı niteliği ile öteden beri benliğinizde gizliymiş etkisi bırakır sizde. Artık o duygu bir katkıdır tüm duygularınıza. Ya da eski bir duyguyu söküp atarak onun yerini alan bir duygudur. Artık değişmiş, zenginleşmiştir.” (Düzyazının Sorgulayan Gücü/ Emin Özdemir/Dünya Yayıncılık 2003/S. 214-219-Şiirin Yararı-Necati Cumalı)

Şiir insana başka şeylerde aradığı coşku, yaşama sevinci ve de süruru kendinde bulabileceğine ikna eder. Tükettiği ile birlikte tükenen insana yapay gereksinimlerden başını kaldırıp hakiki ihtiyacın ne olduğunu öğretir. Şiir insana belki de yaralarına ecza olacak içinde uyuyan manayı uyandırır. İnsanın insanı sahiden sevmesi, kalbine dokunabilmesi, samimiyetle samimi niyetinin birleşmesi ancak şiirle mümkündür. Bu zaviyeden baktığımızda dünyada savaşları ve kavgaları bitirecek barışın teminatı şiirdir. Dünya halkları farklı farklı dillerden aynı şarkıyı söyledikleri zaman dünya daha yaşanılır bir yer haline gelecektir. Çağımız insanını kendisiyle yüzleştirecek, kendi iç sesine kulak vermesini sağlayacak parçası insanın kendisinden olan tek enstrümanı şiirdir. Bir ülkede şiir ne denli okunuyor ve şiir kitapları ne denli satılıyor ve baskı yapıyorsa toplumsal vicdani konsensüsün ayırtına varılmış demektir. Pablo Neruda'nın ifadesiyle “Nasıl ekmek undan doğuyorsa şiir de barıştan doğar” Barıştan doğan bir şeyin barıştan başka bir şeye hizmet etmeyeceği açıktır. Pablo Neruda sözünün devamını şöyle getirir, “ Şiir her zaman için barışın bir parçası olmuştur. Kundakçılar, savaşçılar ve kurtlar, onu yakmak, öldürmek ve parçalamak için şairi arar. Hüzünlü bir parkın ağaçları arasında bir bıçak ustası Puşkin'i yaralayarak ölümüne sebep olmuştu. Çılgın atlılar, Petöfi'nin cesedini çiğneyerek geçmişti. İspanya'da faşistler, ülkedeki savaşlarına en ünlü şairlerini öldürerek başlamışlardı. Rafael Alberti her şeye rağmen yaşamakta olan bir şairdi, onun için binlerce ölüm planlanmıştı. Bunlardan biri Granada'da olacaktı. Bir başkası Badajoz'daydı.Güneşin ışıdığı Sevilla'da, küçük köyü Cadiz'de ya da Puerto Santa Maria'da aradılar onu. Bıçaklamak için, asmak için,şiirini öldürmek için.” (Pablo Neruda- Yaşadığımı İtiraf Ediyorum-Ahmet Arpad Çevirisi-Evrensel Basım Yayın)

Her toplum kendi sözcülüğünü yapacak, dertlerine tercüman olacak, derin acılarını dillendirecek şairlere ihtiyaç duyar. Bu şairler temsil ettikleri halkları için yaşar ve yine onlar için ölürler. Kurulu düzenlere karşı olduğu için statükocular şairleri hiçbir sistemin içerisine dahil etmez. Yeryüzünde

zulüm düzeni kurmuş olanlar şayet şiirden kaçıyor ve şairden korkuyorlarsa sadece bu tek sebep bile şiirin ve şairin ihtiyaç olarak görülmesi için kâfidir. Zira zulmün yavaşlamadığı zalimin kaçtığı her şey toplumların zaruri ihtiyaçlar listesine dahil edilmeyi hak eder.

Metafizik dünyaya kanat açmanın en güvenli yolu da yine şiirdir. İlahi hakikatle rabıta kurabilmenin birinci şartı kalbinin yerini bulabilmektir. Şiir bu özelliği ile dinsel bağnazlıklara ve önyargıların karşısında durur. Ninnilerimizden, masallarımıza, tekerlemelerimizden manilerimize kadar günlük hayatla iç içe geçmiş şiirin her zaman için yaşamsal yorgunluğu ortadan kaldıran bir tarafı olmuştur. Peygamberin doğumunu söz şölenine dönüştüren Süleyman Çelebi'nin Mevlid-Nebi'si şiir halk bütünleşmesinin en somut örneğidir. Çelebi'nin orijinal adı Vesiletün Necat olan bu manzum eseri Hz. Peygamber'in Mescid-i Nebi'de Hassan Bin Sabit için kurdurduğu şiir kürsüsünden sonra şiirin camiye direk dâhil olduğu ikinci örnektir.

Sait Faik'in diliyle söyleyecek olursak, “Şiir olmayan yerde insan sevgisi de olmaz. İnsanı insana ancak şiir sevdirebilir. Şiir, insanı insana yaklaştıran şeydir.” Şiirin atmosferine giren kişiler bir müddet sonra zihinlerindeki önem sıralamasını ve ihtiyaç listesini değiştirirler. Müslüman Türk Milleti olarak bizler biraz da sevgiyi ve hoşgörüyü Yunus Emre'den, birlik, beraberlik fikrini Âşık Paşa'dan, peygamber sevgisini Mevlit yazarı Süleyman Çelebi'den öğrenmiş değil miyiz?

İstiklal mücadelemizi bir daha hiç silinmemecesine vicdanlarımıza kazıyan Mehmet Akif'in şiiriyle ve şair kimliğini de yanında götürerek Anadolu'da camii kürsülerinden yaptığı vaazları bu mücadelenin ruh cephesi değil de nedir?

Aynı şekilde Rus savaşında “can sağ iken yurt vermeyiz düşmana” diyerek millete güç ve kararlılık ruhu aşıl原因an Aşık Şenlik Baba'yı da unutmuyoruz tabii.

Bugün her zamankinden daha çok şiire ihtiyaç duyabileceğimiz bir dünyada yaşıyoruz. Gittikçe profanlaşan bir dünyada kutsalla temasa geçmenin şiirden daha elverişli bir yolu kalmamıştır. Toplum şiirden uzaklaştırılırken aslında kadim kültüründen ve medeniyetinden uzaklaştırıldığı farkında değil. Hüznünü, sevincini, yoksulluğunu ve gurbetini mısralarla dile getiren, en önemlisi şiiri türkü türkü okuyan bir milletin şimdilerde kendini görüntüye ve gürültüye kaptırması çok hazindir. Bir milletin bağımsız bir zihin yapısına sahip olması dayatmalarla değil, ihtiyaçlarını kendi benimsemesiyle mümkündür. Şiir ve genel anlamda edebiyat ihtiyacını kendi belirleyebilme olgunluğuna ulaşmış toplumların musikisidir.

ERHAN BENER'İN ROMANLARINDA TOPLUMSAL NORMLAR BAĞLAMINDA SUÇ VE SUÇLU KAVRAMI

Şafak GÜNEŞ GÖKDUMAN* - Öğr. Gör. Dr. Deniz GÖKDUMAN**

ÖZET

Sanat hayatı boyunca yirmi beş roman, dokuz öykü, dört oyun ve çok sayıda şiir, deneme, çeviri, anı-öykü, biyografi, gezi notları ve çocuk kitabı kaleme almış olan ve birçok ödülü bulunan Hikmet Erhan Bener, Türk edebiyatının en özgün isimlerinden biridir.

“Edebiyat, her şeyden önce insanı, içinde yaşadığı çevreyle, oturduğu yerle, köy, kasaba ve kentle birlikte ele alıp kendine konu edinen bir sanat dalıdır.” diyen Erhan Bener, bireyi esas alan psikolojik gerçekçi romanlar yazmıştır. Bireyi ele alırken onu oluşturan sosyal, kültürel ve toplumsal atmosferin anlatımına özen gösterdiği romanlarında toplumsal eleştiriye de yer vermiştir. Bener’in iyi bir eğitim almış ancak yaşadığı içsel karmaşalar nedeniyle içinde yaşadığı topluma uyum sağlayamayan ve toplum içinde varolabilme mücadelesi veren aydın insanları konu edindiği romanlarında üzerinde durduğu konulardan biri de suç ve suçlu kavramıdır. Romanlarında kişilerinin iç dünyalarını çoğu zaman bir psikolog dikkatiyle irdeleyen Bener, suç ve suçlu kavramına da yasalar ve toplumsal normlar aracılığıyla değil bireyin gözünden bakmış ve romanlarında bu kavramların bireyin içinde bulunduğu koşullara göre değişebileceğinin altını çizmiştir.

Bu çalışmanın amacı da Bener’in romanlarında suç ve suçlu kavramının ne şekilde yer aldığını tespit edebilmektir.

Anahtar Kelimeler: Hikmet Erhan Bener, Erhan Bener’in Romanları, romanda suç, romanda suçlu

CRIME AND CRIMINAL IN ERHAN BENER’S NOVELS WITHIN THE CONTEXT OF SOCIAL NORMS

ABSTRACT

Conceived twenty five novels, nine stories, four dramas and many poems, essays, translations, memoirs, biographies, travel notes and children books and received many prizes in his art life, Hikmet Erhan Bener is one of the original authors of Turkish literature.

Erhan Bener said “Literature is an art genre which choose as subject, first and foremost, the human being with his surrounding, the place he lives, village, town and city” and wrote psychological realist novels. In his novels when he deals with the individual, he pays attention to the social and cultural atmosphere and also included social criticism. Concept of crime and criminal is one of the subjects he elaborates in his novels which he writes about intellectuals with proper education who can’t adopt themselves to the society because of their internal chaos and struggle to survive. Bener who examines his characters’ inwardnesses attentively like a psychologist, interprets the concepts of crime and criminal not through rules or social norms but the eyes of the individual and emphasized that these concepts can change with the conditions.

The purpose of this study is to determine how the concepts of crime and criminal are examined in Bener’s novels.

Keywords: Hikmet Erhan Bener, Erhan Bener’s Novels, crime in novel, criminal in novel

Türk Dil Kurumu sözlüğünde yargılama ve değerlendirmenin kendisine göre yapıldığı ölçüt, uyulması gereken kural, düzgü¹ olarak tanımlanan norm, kültürün belirlediği yerleşik davranış

* Öğretmen - İlhami Ertem Anadolu Lisesi

** Trakya Üniversitesi

¹ <http://www.tdk.gov.tr>

kurallarıdır. Her kültürde toplumsal düzeni sağlayan, bireylere yol gösteren, doğru ve yanlış, olumlu ve olumsuz belirleyen kurallar, standartlar ve fikirler bulunur. Bütün bunlara norm adı verilir.²

Yaptırıma dayanan kurallar sistemi olan normlar toplumda ödül ve ceza ile güvence altına alınır. Yani norma uygun olan bir davranış ödüllendirilirken uygun olmayanlar cezalandırılır. Ödül ve cezalar resmi veya gayri resmi biçimde de olabilir. Hemen bütün toplumlarda yasak olan bir norm ise (kişi kendisini korumak zorunda kalan güvenlik güçlerinden değilse) bir insanı öldürme yani cinayettir.³

Cumhuriyet döneminin üretken sanatçılarından biri olan Hikmet Erhan Bener, polisiye bir kurguyla cinayeti konu edindiği eserlerinde suç ve suçlu kavramlarını bireyin psikolojisini de göz önüne alarak bireyi suç işlemeye iten nedenleri gözler önüne serecek biçimde işlemeye çalışmıştır. Bener'in bir cinayet etrafında gelişen, polisiye roman kurgusundan yararlınsa da asıl amacının suç ve suçlu kavramlarını tartışmak olduğu romanları arasında Elif'in Öyküsü, Sisli Yaz ve Loş Ayna gösterilebilir.

Elif'in Öyküsü, aslında bir cinayetin öyküsüdür. Romanın başkahramanı olan Elif bir katildir ve işlediği cinayet nedeniyle tutuklanmıştır. Romanda hem kanunlar hem de toplum nezdinde suçlu olan bir insanın başından geçenler anlatılmıştır. Bener, genç bir kızın, cinayeti işlediği ana kadar geçen süreçte yaşadıklarını yani sıradan bir insanın bir katile dönüşme hikâyesini tüm ayrıntılarıyla anlatır romanında.

İç içe geçmiş iki ana bölümden oluşan romanda olaylar 1. tekil kişili anlatımla iki ayrı anlatıcı tarafından aktarılır. **Elif'in Avukatının Önsözü** başlıklı ilk bölümde anlatıcı aynı zamanda bir yazar olan avukattır. Bu bölümde avukatın Elif'in davasını nasıl aldığına ve elimizdeki kitabın oluşumuna dair bilgiler verilmiştir. Avukat anlatıcının anlattıklarından Baro başkanının, avukatı arayarak Elif'in davasını almasını istediğini öğreniriz.

Baro başkanının ısrarı sonucu avukat davayı alır, intihar ettiği için hastanede olan Elif'le zor da olsa görüşür. Bir iki kez daha Elif'le görüşen avukat müvekkilini daha iyi anlayabilmek için onun yaşadığı yerleri dolaşır, tanıdıklarıyla konuşur, günlüklerini okur. Ancak Elif suçunu itiraf etmiştir ve kamuoyu önünde de suçludur. Bu nedenle avukat davayı başarıyla sonuçlandıramaz. Baro başkanının aracılığıyla Elif'in kadınlar koğuşuna değil de çocuk koğuşuna alınması elde edilen tek başarıdır.

Aradan yıllar geçer. Avukat emekliye ayrılıp başka bir kente yerleşmek üzere evindeki kitap ve dosyaları gözden geçirirken Elif'in tuttuğu defterlerin fotokopilerini bulur. Yaklaşık 150 sayfadan oluşan bu defterler 1960 öncesi bir dönemle, 1960'tan olayın ortaya çıktığı tarihe kadar olan bir süreyi kapsamaktadır. Avukat, Elif'in defterlerini sadece dilbilgisi hatalarını düzelterek temize çeker. Kısaca **Elif'in Avukatının Önsözü** başlığını ve yazar-anlatıcının, Elif'in günlüklerini temize çekerek oluşturduğu kitabın önsözü niteliğini taşıyan bu bölümle Erhan Bener, romanını üstkurmaca bir romana dönüştürmüştür.

Baro başkanının avukatı arayarak Elif'in yaşadıklarının bir roman konusu olabilecek kadar ilginç olduğunu ve -aynı zamanda bir yazar olan- avukatın bunu bir romana dönüştürebileceğini düşündüğünü söylemesi romanın üstkurmaca olduğuna dair okura verilen ilk ipucudur:

"Bu olayın hayli ilgi çekici yönleri var. Sen avukattan çok, edebiyat adamısın. Sanırım Alevilik, Bektaşilik üstüne bazı çalışmaların da vardı. Seni düşünmem, hukuk açısından değil, edebiyatçılığın açısından. Bu olaydan esaslı bir roman çıkarırsın diye düşündüm."⁴

Baro başkanına söylediği bu sözlerle Erhan Bener, bir taraftan hikâyenin çekiciliğine vurgu yaparken bir taraftan da romanın içinde roman yazan bir karaktere yer vereceğine yani karakterlerin kurgusallığının vurgulanması tekniğini kullanacağına dikkat çekmeye çalışmıştır.

Erhan Bener'in avukatlık yaptığını bilen okur tarafından bu cümleler romanın biyografik bir roman gibi algılanmasına yol açsa da roman boyunca anlatıcının adının verilmemesi, okurun söz

² Prof. Dr.Enver Özkalp, Davranış Bilimlerine Giriş, TC.Anadolu Üniversitesi Yayını,No:1355, s.62

³ Age.s.63

⁴ Erhan Bener,Elif'in Öyküsü,2.Basım, Bilgi Yayınevi, İstanbul,1994

konusu yazar anlatıcının kimliğini kesin olarak tespit etmesini engeller. Eğer Erhan Bener, romanın avukat anlatıcısına Erhan adını vermiş olsaydı -yazarın avukatlık döneminden etkiler taşısa bile- o zaman da romanda yazarın kurgusal alana dâhil olması tekniği kullanılarak roman üstkurmaca bir roman hâline getirilmiştir diyecektik; çünkü söz konusu anlatıcının, romanın ikinci bölümüne yani Elif'in günlüklerine dair yazdıkları, metnin içinde metnin yazımına yönelik yorumları içermektedir bu da yine üstkurmaca romanın özelliğidir:

“Yazdıklarında yer yer, ucuz yerli romanlardan, filmlerden esinlenmiş bölümler var gibi geldi bana. Özellikle Göksel Arsoy’a âşık olduğunu anlatan satırlarını okurken bu kuşkuya düştüm.”⁵

Yazar-anlatıcının kurduğu bu cümleler romanın ikinci bölümünün yani *Elif'in Güncesi* başlıklı bölümün yazarının Elif olduğunu düşündürmektedir. Oysaki Elif yalnızca bir roman kahramanıdır ve romanın her iki bölümünün yazarı da Erhan Bener'dir. Görüldüğü üzere Bener, anlatıcının metne müdahalesi tekniğini kullanarak kendi metnine yönelik yorumlarla kurgu ve gerçek sınırını belirsizleştirmeye ve okurun dikkatini metne çekmeye çalışmıştır. Bener, suç ve suçlu kavramlarını mercek altına almaya çalıştığı romanında Elif'in başından geçenleri bir taraftan toplumcu gerçekçi bir çizgide anlatırken diğer taraftan üstkurmaca tekniklerini kullanarak romanını sıradanlıktan kurtarmıştır diyebiliriz.

Elif'in Avukatının Önsözü başlıklı bu ilk bölümde Erhan Bener iki yerde suç kavramına değinir. Bunlardan ilki avukatın, Elif'le ilk karşılaştığı anda düşündüklerinden ibarettir. Avukat, intihar ettiği için hastaneye kaldırılan Elif'i gördüğü anda onun bir suçlu olduğunun görünümüne yansıdığını düşünür. Bener, aslında avukatın bu düşüncesinden hareketle metinlerarasılığı kullanarak Lombrosso'nun, suçluların doğuştan gelen bazı fiziksel ve ruhsal bozukluklara sahip olduğunu iddia ettiği *L'uomo Delinquente (Suçlu İnsan)* adlı eserine gönderme yapmıştır. Ancak avukat aracılığıyla benzer şartları yaşayan herhangi birinin de bir suçlu gibi görünebileceğini de belirtmeyi ihmal etmez:

“Bütün yaşamını altüst edecek bir sarsıntı geçirdikten sonra, bütün bir gece bir karakolun tahta iskemlesinde uykusuz kalan, sorguya çekilen, hemen arkasından polislerle çevrili olarak gazetecilerin karşısına çıkarılan bir kişi, hiçbir suçu olmasa bile Lombrozo'yu haklı çıkaracak bir suçlu görünümünü kolaylıkla kazanabilir.”⁶

Bu bölümün suça ilişkin ikinci cümlesi de yine romanın anlatıcısı olan avukata aittir:

“Savcı, yargıçlar, tanıklar, gazeteciler, dinleyiciler ve kamuoyu açısından Elif daha baştan suçluydu.”

Elif suçunu itiraf etmiş olsa da avukat, çocuk bakıcılığı yapan Elif'in, sevdiği adamı elde etmek uğruna evin hanımını öldürmesini, suç değil de yazgı olarak değerlendirir:

“Onun yazgısıydı bir bakıma bu.”⁷

Olayların kökenine inmeyi, Elif'in kişiliğini ortaya koymayı amaçlayan bir savunma hazırlamış olsa da Elif'in kaderini değiştiremeyeceğini düşünmektedir:

“Ben tek başıma bu yazgıyı değiştiremeyeceğimi biliyordum.”⁸

Savunmasında başarılı olamasa da Elif'in suçlu olup olmadığı konusunda birilerinin içine şüphe düşürmeyi başarmıştır:

“Bu savunmada başarılı olduğum söylenemese bile, hiç değilse, yargıçlardan en az birinin ve dinleyicilerden bir kısmının yüreğine bazı sağlıklı kuşku tohumları atmış olduğumu sanıyorum.”⁹

⁵ Age.s.14

⁶ Age.s.15

⁷ Age.s.18

⁸ Age.s.18

⁹ Age.s.19

Romanın içindeki anlatısını oluşturan *Elif'in Güncesi* başlıklı ikinci bölüm ise Elif'in tuttuğu günlüklerden oluşmaktadır. Anlatıcı avukat, savcının dava için kanıt olarak kullandığı bu defterlerin fotokopisini savcının izniyle almıştır. Romanın ikinci bölümünde anlatıcı avukat aradan çekilir ve okuru Elif'in günlükleriyle baş başa bırakır Erhan Bener. Birinci Defter, İkinci Defter, Üçüncü Defter adlı üç alt bölümden oluşan bu bölümde Elif'in doğumundan cinayetin işlendiği ana kadar yaşadıkları 1. tekil kişili anlatımla Elif'in bakış açısıyla anlatılır.

Elif Sivas'ın Karayazı köyünde doğmuştur. Babası Hasan, köyün muhtarıdır. Elif Hasan'ın ikinci karısındanır. Hasan, ilk karısını erkek çocuk doğurmadı diye bırakmıştır. Elif'in annesini de yine erkek çocuğu olduğu hâlde kız çocuk doğurdu diye dövmüş ve onun ölümüne sebep olmuştur. Annesi öldüğünde beş altı yaşlarında olan Elif, Ankara'ya ablasının yanına gönderilir. Ablası Fatma ve kocası Gazi geçimlerini kapıcılık yaparak sağlamaktadırlar. Kendi kızlarını da zengin bir aileye evlatlık vermişlerdir. Bir süre sonra Elif'i de evlatlık verirler. Elif'in ilk evlatlık verildiği evin sahibi ihtiyar bir kadın ve adamdır. Çocukları yoktur. Kadın, asık suratlıdır. Elif'e de iyi davranmamaktadır. Adam ise kadının aksine güler yüzlü, iyi niyetlidir. Elif'i çok sever. Elif de ihtiyar adamla iyi anlaşır; fakat kadını hiç sevmez. Kadın sürekli Elif'i ezmektedir. Elif, kadının azarlamalarından, dayağından bıkip evden ayrılır, köyüne döner. Köye döndüğünde annesinin ölmüş olduğunu, babasının yeniden evlendiğini öğrenir. Bu nedenle evden uzaklaşmak için tekrar Ankara'ya gitmek ister.

İkinci evde genç bir çiftin çocuklarına bakar. Üç çocukları olan çift Elif'e oldukça iyi davranmaktadır. Elif iki yıl yanlarında kalır, mutludur. Ailenin iş nedeniyle Almanya'ya gitme durumu yüzünden köyüne dönmek zorunda kalır.

Elif'in üçüncü olarak, bakıcılık yaptığı evin sahipleri ise yeni evli bir çifttir. Kadın yabancıdır. Ev işleri ile pek ilgilenmez. Evin tüm işi Elif'in omuzlarındadır. Elif, kadını işe yaramaz olarak görür ve zaman içerisinde evin beyine aşık olur. Fakat adam ona bir türlü istediği gibi davranmaz. Bir gün Elif hastalandığında çocuğu onun odasına girince kapıyı kapatmadığı için Elif'i azarlar. Elif bunun üzerine ilaç içerek intihara teşebbüs eder. Durumu anlayan adam Elif'le konuşur ve Elif bunun üzerine tekrar köye döner.

Elif'in son kez bakıcılık yaptığı evde de olaylar benzer şekilde gelişir. Elif yine genç bir çiftin yanında çalışmaktadır. Küçük bir bebekleri vardır. Evin beyi mimardır. Oldukça kültürlü ve yakışıklıdır. Elif adama aşık olur. Adamın karısı bunu fark eder ve Elif'i evden uzaklaştırmak ister ancak kadının hastalanması nedeniyle -bebek de Elif'e alışkın olduğundan- Elif'i hemen gönderemezler. Evden uzaklaştırılacağını anlayan Elif çareyi kadını öldürmekte bulur. Bir gün, yaptığı kahvenin içine kadının kullandığı damlayı ölçüsünden fazla sıkıp kadına çirir.

Görüldüğü üzere Elif'in yaşadıkları Elif'in suçu değil avukatın ifade ettiği gibi yazgısıdır. Elif'in yaşadıklarına ergenlerde suç işleme riskini etkileyen faktörler açısından bakarsak sonucun bir tesadüf olmadığını görürüz. Prof. Dr. Kültegin Ögel'in ifade ettiğine göre suç davranışının etiolojisi ve nedenlerini araştıran pozitif kriminoloji bu davranışın belli özellikleri olduğunu varsaymaktadır. Nicel ve ölçülebilir olan, deneysel olarak değerlendirilebilen, bilimsel metodolojiyi kullanan, cezai hukuk sistemi veya kanun düzenlemeleri yerine suçlu davranışları üzerine yoğunlaşan, bilimsel yöntemlerle neden-sonuç ilişkileri kurmaya çalışarak suç davranışlarını önceden tahmin etme olanağı sağlayabilen Pozitivist kriminoloji çalışmaları, suçlu davranışlarının, nedenlerinin önceden tahmin edilmesi ile müdahaleye tabi tutularak, anti-sosyal davranışların ortadan kaldırılmasını hedeflemektedir.¹⁰ Ancak araştırmacıların bazıları biyolojik ve psikolojik faktörler üzerinde yoğunlaşarak suçun nedenlerini kişisel patolojiler ile açıklamaya çalışan '**bireysel pozitivizm**'i benimserken, bazıları da suçun nedenlerinin kişinin dışındaki sosyal ortamlara bağlı olduğunu varsayan '**sosyolojik pozitivizm**'i benimsemiştir. Suç işleme nedenlerinin pozitivizm içersinde de pek çok değişik açıklamaları bulunmaktadır. Bunun bir nedeni de pozitivist yaklaşımın suç işleme davranışı ile yaş, kişilik, arkadaş grupları, kentsel bölgelerde yaşama gibi pek çok etkenle olan etkileşimini ortaya çıkarmasına rağmen, asla tek bir faktörün bütün kavramı açıkladığını iddia edemeyecek olmasıdır.¹¹

¹⁰ Çocuk, Suç ve Bireyselleştirilmiş İyileştirme, Prof. Dr. Kültegin Ögel, Haziran, 2014, Ankara., s.5, www.cocuklaricinadalet.org

¹¹Age. s.5

Elbette hiçbir teorinin tek başına genç/çocukların suç işleme davranışını açıklaması beklenemez. Ancak Prof. Dr. Kültegin Ögel'in belirttiği üzere Pozitivist yaklaşım ve suç istatistikleri ile yapılan araştırmalar sonucu genç/çocuk suç davranışlarıyla ilgili evrensel kriminolojik bulgular olarak bazı sonuçlar ortaya konmuştur. Bu sonuçlardan Erhan Bener'in roman kahramanı Elif ile örtüşenler şunlardır:

Suç işleyenler çoğunlukla 15-25 yaş arasındadır. Elif de 17 yaşındadır ve Baro başkanının yardımıyla çocuklar koğuşuna alınmıştır.

Suç işleyenlerin büyük çoğunluğu bekârdır. Elif de Anadolu'dan gelen bir kızdır. Ankara'da tek başına bir yaşam mücadelesi vermektedir ve cinayeti işlemedeki amaç kendi ailesini kurabilmektir.

Suç işleyenlerin büyük çoğunluğu göç etmiş veya göç edilen bölgelerde yaşayan kimselerdir. Elif de parasızlık ve babasının ilgisizliği nedeniyle Ankara'da önce evlatlık olarak birkaç ailenin yanında yaşamış sonradan bakıcılık yapmaya başlamıştır.

Okullarına düzenli bir şekilde devam eden genç/çocukların suç işleme ihtimali diğerlerine göre daha düşüktür. Elif ise evlatlık verildiği aileler tarafından okula gönderilmemiş hatta ailelerin okula giden çocuklarının hizmetçiliklerini yapmıştır.

Akademik veya çalışma hayatı ile ilgili yüksek beklentileri olan genç/çocukların suç işleme ihtimali daha düşüktür. Elif'in ise akademik bir hayatı olmadığından çalışma hayatı ile ilgili yüksek bir beklentisi yoktur. En büyük hayali evinde yaşadığı ailelerin hayatına sahip olmaktır. Bu nedenle farkında olmadan evin eğitimi ve kültürlü erkeklerine aşık olurken yerlerini almaya çalıştığı evin kadınlarından nefret eder.

Yakın aile ilişkileri olan genç/çocukların suç işleme ihtimali daha düşüktür. Ancak Elif mutsuz bir ailenin çocuğudur. Annesi babasının ikinci karısıdır. Bir erkek çocuk doğurmuş olmasına rağmen sonraki çocuğunun kız olması sebebiyle babası tarafından dövülerek öldürülmüştür. Annesinin ölümü ve babasının yeniden evlenmesi üzerine ablasının yanına gönderilen Elif, eniştesi tarafından istenmeyince biraz da para kazanmak hırsıyla evlatlık verilmiştir. Annesinin öldüğünü bile aylar sonra öğrenen Elif ailesiyle sevgiye dayalı bir ilişki kuramamıştır.

Gelişimsel faktörler ve yaşanan çevre ve şiddete maruz kalma da gençlerin suça itilmesinde önemli etkenlerdir. Nitekim Elif hem aile yaşamında hem de evlatlık verildiği evlerde şiddete maruz kalmıştır.¹²

Görüldüğü üzere, kadınların sürekli şiddet gördüğü, erkek çocuk doğurmadığı için öldürüldüğü bir ortamdan çıkmış olması, küçük yaşta annesini kaybetmesi ve sevgi eksikliği Elif'in ruhunda derin yaralar açmıştır. Yaşının küçük olması ve cinselliğini henüz keşfetmeye başladığı yıllarda başında bir ebeveyn bulunmaması içindeki sevgi açlığını yanlış yerlere yönlendirmesine yol açmıştır.

Elif Küçük yaşta köyden kente gelmiş olması, herhangi bir eğitim almaması ve ailesinin köyde yaşamaya devam etmesi sebebiyle kent yaşamına tam olarak uyum sağlayamamış köy ve kent kültürü arasında bocalamıştır. Kendisini arada bir gittiği köyde kentli hisseden , kentte ise köylülüğü kendisine hissettirilen Elif, köydeki delikanlıları da yanlarında çalıştığı ailelerdeki eğitimi, kültürlü erkeklerle kıyasladığından sağlıklı bir kadın erkek ilişkisi kuramamıştır. Evlerinde çalıştığı ailelerin mutlu ilişkilerini kıskanmış kendisine talip olan delikanlılarla böyle mutlu bir yuva kuramayacağını düşünmüştür. Evlerinde çalıştığı ailelerin temizlik, çocuk bakımı ve yemek ihtiyaçlarını kendisi karşıladığından ve bu işlerin evin hanımı tarafından yapılması gerektiğini düşündüğünden bir süre sonra kendisi evin hanımı olarak görmeye başlamış ve evin hanımını da işe yaramaz olarak değerlendirmiştir. Bu bakış açısı da doğal olarak Elif'in zihninde evin hanımı yok olduğunda kendisinin evin hanımının yerini alacağı gibi hastalıklı bir fikrin yer etmesine yol açmış ve onu cinayete sürüklemiştir.

Görüldüğü üzere Elif'in Öyküsü'nde Erhan Bener, Elif'in hikâyesi aracılığıyla bir insanı cinayete sürükleyen sebepleri gözler önüne sermeye çalışmış, bunu yaparken insanı suça iten kişisel ve çevresel faktörleri oldukça ayrıntılı bir biçimde kullanmış böylece hem toplumsal normlar hem de

¹² Age.s.9

kanunlar önünde suçlu sayılan Elif'in, yani bir katilin cinayet işlemesinin aslında diğer birçok suçun bedelini ödemek olduğunu gözler önüne sermeye çalışmıştır. Romanın başarısı, kuşkusuz okurun cinayeti işleyen kişinin Elif olduğunu bilmesine rağmen kitabın kapağını kapattıktan sonra kendisine sorduğu "Suçlu Kim?" sorusunda gizlidir.

Sisli Yaz, başarılı bir boşanma avukatı olan Aydın'ın hayal kırıklığı ile neticelenen aşk hikâyesinin polisiye kurgu eşliğinde anlatıldığı bir romandır.

Romanda bir taraftan yaşadığı hayattan bıkmış olan Aydın'ın kendisinden hayli küçük bir kıza olan aşkı anlatılırken bir taraftan da gazete manşetlerinde Bostancı Cinayeti başlığıyla yer alan bir cinayete yer verilir ancak bu cinayet romanın asıl kurgusunu oluşturmaz; aksine Aydın'ın yaşadığı hayati sorgulamasını sağlayacak bir iç hikâyedir.

Romanın başkahramanı Aydın, başarılı bir avukattır ve Buztaş Holding'in hukuk danışmanlığını yapmaktadır. Aydın bu başarısını üniversite yıllarından arkadaşı olan Selma'nın Buztaş Holding'in patronu Hadi Bey'le olan evliliğine borçludur. Aydın üniversiteden arkadaşı olan Selma'ya geçmişte ilgi duymuş ancak bu ilgiyi ciddi bir ilişkiye dönüştürecek cesareti kendisinde bulamamıştır. Üniversite bittikten sonra Aydın stajını tamamlamış, Selma ise Buztaş Holding'in sahibi Hadi Bey'in sekreterliğini yapmaya başlamıştır. Aydın'dan ciddi anlamda bir yakınlık göremeyen Selma kendisinden oldukça yaşlı olan Hadi Bey'in evlenme teklifini kabul ederek sınıf atlamayı tercih etmiştir. Ancak bu evlilik çevresindekiler tarafından eleştirilince Selma bunalıma girmiş, Hadi Bey'le olan evliliğini bitirmeyi düşünmüş ve bu durum Aydın'la Selma'nın gereğinden fazla yakınlaşmalarına sebep olmuştur. Böylece ikisinin arasında çevrelerindeki herkesin bildiği ancak dile getirmeye cesaret edemediği bir ilişki başlamıştır:

"Karı koca, birbirlerine ve çevrelerine karşı ne kadar açık davranırlarsa davransınlar dedikodular eksik olmuyordu. Selma'nın avukat Aydın'la düşüp kalktığını bilmeyen yoktu. Genç avukatı Holding'e hukuk danışmanı olarak aldırın da oydu. Yalnız o olsa yine neyseydi. Kocasının Aydın'la sevişmesine göz yumuyordu(...) Ama o bununla yetinmiyor, önüne gelenle yatıyordu." ¹³

Toplumsal normlar açısından her ikisi de suçludur; ancak bu suçluluk duygusu Selma'da görülmez çünkü o Hadi Bey'le bir alışveriş yaptığını düşünmektedir. Bunda ilk evliliğini çıkar ilişkisi üzerine kuran Hadi Bey'in Selma'nın davranışlarına tepki göstermemesinin de payı büyüktür:

"Hadi Bey, çevresinde, Selma ile evliliğinin biçimsel bir bağ olduğunu gizleme gereği bile duymuyordu. İlk evliliği sırasında, kendi bildiğince özgür ve başıboş yaşamıştı. Yine öyle yaşıyordu. Selma'nın da dilediğince yaşamasından rahatsız değildi, elverir ki yanından ayrılmasındı. Küçük yaşta tek başına atılmıştı ticarete. Çok güçlük çekmiş, ne badireler atlatmıştı. Daha onaltı yaşındayken evlendiği ilk karısı kendisinden yedi sekiz yaş büyüktü ama, işi için gerekli parasal olanakları da o sağlamıştı..." ¹⁴

Toplumsal normlara önem veren bir ailede yetişmiş olan Aydın ise hem Selma ile yaşadığı ilişkiden hem de bu ilişki sayesinde hiçbir çaba sarf etmeden elde ettiği bu maddi rahatlıktan dolayı içten içe huzursuzluk yaşamaktadır. İş ortamından da çevresindeki insanların yapay ilişkilerinden de sıkılmıştır; ancak yeni bir hayata başlama cesaretini gösteremez:

"Bu böyle sürüp gidemezdi. Silkinmesi gerekti, ama nasıl? Sıkılıyordu. Karaköy'deki yazıhanesinde, Kadıköy'deki çatı katında, annesiyle babasını görmeye gittiği zaman Suadiye'deki o küçük evde, kendisini sevmediği bir rolü oynamaya zorlanmış amatör bir tiyatro oyuncusu gibi hissediyordu. Ne yapabilirdi, nasıl değiştirebilirdi bu yaşam tarzını? (...) Bizimle birlikte Bodrum'a gel," demişti Murat. Onlarla gitmenin ne yararı olacaktı ki? İçecekler, tartışacaklar, tıkanacaklar, sarhoş olacaklar, şarkı söyleyecekler, sonra... Sonrası hep aynı" ¹⁵

Aydın'ın yaşam biçimi mazbut bir hayat süren annesini de rahatsız etmektedir. Oğluna sürekli evlenmesi konusunda baskı yapar ancak Aydın evliliğe sıcak bakmamaktadır. Sonunda annesi bu

¹³ Erhan Bener, Sisli Yaz, Kaynak Yay.,1. Bsm,İstanbul,Mart 1984, s.15

¹⁴ Age.s.12

¹⁵Age. s.30

konudaki ısrarında başarılı olur. Mahalleden bulduğu Harika adlı kızı Aydın'a gösterir ve Aydın kıza aşık olur. Huriye Hanım'ın Aydın'ı Harika ile evlendirmek istemesinin nedeni kızın çok güzel olması ve yaşının küçük olmasıdır. Ayrıca annesi Şaziye Hanım'ın genç yaşta dul kalmasına rağmen kızını namusuna söz getirmeden büyümüş olması da Huriye Hanım'ın Harika'yı gelin olarak benimsemesinde önemli rol oynamıştır. Aydın annesinin de etkisiyle Harika'yla evlenmeye hemen karar verir ancak bu kadar hızlı karar vermesine sebep olan şeyin ne olduğunu kendisi de bilmez.

Evlilik kararı alındıktan sonra Harika'nın annesi her şeyin geleneklere uygun olması konusunda ısrar ettiğinden ve kızının yaşını bahane ederek Aydın'la kızını yalnız bırakmadığından Aydın, Harika'nın evlilik konusunda tam olarak ne düşündüğünü bir türlü anlayamaz. Harika'dan vazgeçmek istemediğinden onun olaylar karşısındaki tepkisizliğini olumsuz olarak yorumlamaktan da kaçınır. Harika'nın soğuk ve çekingen davranışlarına rağmen Aydın açısından başlangıçta her şey yolundadır

Bir gün Buztaş Holding'in gümrük komisyoncusu Cevdet Bey aracılığıyla bir gümrükçü, komşusunun oğlu olduğunu söylediği tamirci bir gencin davası için Aydın'ın bürosuna gelir. Gazetelerde Bostancı Cinayeti olarak geçen bu davada cinayet sanığı olan tamirci genç, kaynanasını hamile kaldığını söyleyerek kendisine şantaj yaptığı için öldürdüğünü itiraf etmiştir. Aydın, Hadi Bey'in bu davayı kendisine göndermesine bir anlam veremez. Arada Hadi Bey olmasına rağmen davayı kabul etmez; ancak gelişmeleri gazeteden takip eder. Aydın'ın davayı alması da takip etmesinin nedeni cinayet zanlısı olan gençle ortak yanlarının olduğunu düşünmesidir. Evlilik hazırlıkları içerisinde olan Aydın nişanlısından bir türlü ilgi görememekte her şeye genç ve güzel kayınvalidesi karar vermektedir. Önceleri bu durumu nişanlısının gençliğine verse de kayınvalidesinin köşkte beraber yaşamaları konusunda ısrarcı olması ve her konuda Harika'dan önce davranması Aydın'ı giderek tedirgin eder. Roman sonunda Bostancı'da işlenen cinayete kurban giden kadının Selma'nın evinde çalıştığı ve Hadi Bey'in yeğeni Nejat tarafından öldürüldüğü ortaya çıkar. Kadın Nejat'tan hamile kalınca onu amcasıyla birlikte kaçakçılık yaptıklarını polise söylemekle tehdit etmiş, Nejat da kadını öldürmüştür. Suçu kadının damadının üstüne atmışlar, vazgeçmeye kalkınca da onu öldürmüşlerdir. Bu olay polise bir kurguya sahip olsa da daha çok Aydın'ın psikolojisini ortaya çıkarmak bakımından önemlidir.

Olaylar Aydın'ın korktuğu gibi gelişirse de Aydın'ın istediği şekilde mutlu sonla bitmez. Evlilik hazırlıkları süresince Aydın, kayınvalidesinin köşkünde karşılaştığı ve komşularının oğlu olduğunu öğrendiği Şahap'ın sürekli köşkte bulunmasına bir anlam verememiş ve sonunda komşu Osman Bey'le Şaziye Hanım arasında bir ilişki olduğunu, Şahap'ın Harika'nın kardeşi olabileceğini düşünmüştür. Ancak gerçek bundan çok daha korkunçtur. Düğün gecesi Aydın'la bir araya gelmeyen Harika, düğünün ertesi günü Şahap'a aşık olduğunu ve ondan bir bebek beklediğini belirten bir mektup bırakarak kaçmış, Şaziye Hanım da intihar etmiştir.

Bilindiği üzere normlar toplum içinde bireylerin nasıl davranması gerektiğini gösteren ve yaptırım gücü taşıyan kurallar sistemidir ve bu kurallar sistemini "formel" ve "enformel" olarak iki ana başlıkta ele almak mümkündür. Formel normlar, yazılı ya da sözlü olarak ifade edilen kurallardır. Daha çok, karmaşıklaşmış toplumsal sistemlerdeki ilişkileri yönetirler. Resmi ve yazılı olarak ifade edilenler "yasa" olarak nitelendirilir ve sınırları kesin olarak belirlenmiş eylemleri yasaklar. Daha az sayıda bireyler arasında karşılıklı etkileşimden doğan sözlü ya da yazılı biçimde ifade edilmeden, ilişkilerin kendinde bulunan davranış kurallarına da enformel norm denilmektedir. İnsanlar hangi toplumda yaşarsa yaşasın, bu her iki norm sınıfına da uymaya zorlanırlar.¹⁶ Görüldüğü üzere Sisli Yaz romanının kahramanlarının hemen hepsi- avukat Aydın'ın anne ve babası hariç- toplumsal normlar açısından suçludur.

Buztaş Holding'in sahibi Hadi Bey'in yeğeni Nejat, birlikte olduğu kadından ayrılmak istemiş ancak kadının amcasıyla birlikte kaçakçılık yaptıklarını polise söylemekle tehdit etmesi üzerine kadını öldürmüş, suçu kadının damadının üzerine atmıştır. Polisin araştırmaları sonucunda suçlu olduğu ortaya çıkınca da kendisine yardım eden Hadi Bey'le birlikte tutuklanmıştır.

¹⁶ İlhan Dağdelen, *Mevzuat Dergisi*, Yıl:8 Sayı:89, Mayıs 2005

Selma, para için kendinden oldukça yaşlı bir adamla evlenmiş önceleri pişman olup boşanmayı bile düşünmüş ancak sonrasında kocasıyla yaşayamadığı duygusal ilişkiyi başkalarıyla yaşamaya başlamıştır. Selma'nın evliyken başka erkeklerle ilişki kurması da toplumsal normlar açısından suçtur. Ancak romanın sonunda Selma kocasını polise şikâyet ettikten sonra genç sevgilisiyle yaşamaya devam eder. Toplumsal normları dikkate almadan yaşamayı öğrenmiştir.

Harika ise yine hukuki normlar açısından olmasa da toplumun gözünde suçludur. Komşularının oğlu ile evlenmeden cinsi münasebette bulunmuştur. Bu durum toplum tarafından geçmiş yıllara göre biraz daha anlayışla karşılanırsa da romanın 1984'te yazıldığını düşünürsek toplumsal normlara uymamaktadır. Ancak Harika'nın suçu bundan ibaret değildir. Şahap'la ilişkisi olduğu hâlde Aydın'la nikâh masasına oturması, evlendikten sonra Şahap'la kaçması hukuki açıdan boşanma sebebi ve toplum nezdinde daha suçtur. Ancak annesi Şaziye Hanım'ın kendi çıkarları için onu sevmediği bir adamla evlenmeye zorladığı düşünüldüğünde ve yaşının küçüklüğü göz önüne alındığında Harika'nın kendi yaşında bir delikanlıya aşık olması ve kocasını terk edip onunla kaçması suç teşkil etmez.

Romanın en çarpıcı kahramanı kuşkusuz Şaziye Hanım'dır. Şaziye Hanım, yirmi yaşlarındayken kendisinden neredeyse otuz yaş büyük, mektupçuluk kaleminde memur olan bir paşa oğlula evlendirilmiştir. Kocası ölünce genç yaşta dul kalmış ve hiç evlenmemiştir. Şaziye Hanım'ın kocası öldükten sonra hiç evlenmemiş olması toplum tarafından takdir edilen bir davranıştır. Huriye Hanım'ın, onu oğlu Aydın'a "Kızını üvey baba elinde büyütmek istememiş.Eski terbiye görmüş. Çerkes terbiyesi görmüş bir kadın. Bakma bizim yanımızdaki serbest tavırlarına, seninle öyle konuşmasına. Seni pek sevmiş. Yoksa çok mazbut bir kadın. O kadar genç yaşta dul kalmış da bugüne kadar adına leke sürdürmemiş, kimseye söz söyletmemiş."¹⁷ sözleriyle anlatması da bu düşünceyi doğrulamaktadır. Aydın, Şaziye Hanım'ın davranışlarından pek hoşlanmasa da annesinin sözleri, Şaziye Hanım'ın mazbut kadın rolü oynaması ve Harika'nın görünüşteki masumiyeti Aydın'ın hislerine kulak vermesini engellemiştir.

Romanın sonunda Şaziye Hanım'ın, topluma karşı çizdiği mazbut bir kadın imajını korumak için evlenmediği ortaya çıkar. Toplumun kocası ölen kadından beklentisi yaşı genç de olsa kocasının yasını tutması ve sonraki hayatına sadece anne rolüyle devam etmesidir. Psikolojik olarak toplumun bu beklentisine cevap veremeyecek durumda olan Şaziye Hanım'ın toplumsal normlara uygun davranmak adına bulduğu çözüm hem kanunen hem de toplumsal normlar açısından suçtur. Romanın sonunda Şaziye Hanım'ın, komşusunun çok da normal olmayan oğlula ergenliğe girişinden itibaren birlikte olduğu ortaya çıkar. Şaziye Hanım'ın kendi yaşıtı biri yerine Şahap'ı tercih etmesi ise Şahap'ın eve girip çıkmasının toplum tarafından olumsuz karşılanmayacağını düşünmesidir. Harika'yı evlendirdikten sonra damadının ve kızının kendisiyle birlikte oturmasını ısrarla istemesinin nedeni de bu ilişkiyi komşuların dikkatini çekmeden sürdürmeye devam edebilmektir. Romanda olaylar, Harika ve Şahap'ın birlikte kaçmasının ardından Şaziye Hanım'ın intihar etmesiyle sona erer.

Görüldüğü üzere Erhan Bener, Sisli Yaz'da kadın erkek ilişkilerini mercek altına almış , bireyin özgürlüğüne verdiği önemi vurgulamış ve toplumsal normların bireyin iradesi üzerinde baskı kurduğunu ve bu baskının etkilerinin her zaman olumlu sonuçlar doğurmayacağını gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Bener'in cinayeti konu edindiği romanlarından bir diğeri de *Loş Ayna*'dır. Elif'in Öyküsü'nün aksine bu romanda cinayeti kimin işlediği romanın başında belli değildir; ancak olaylar geliştikçe cinayetin nasıl gerçekleştirildiği açığa çıkar. Bu durum okura polisiye bir romanla karşı karşıya kaldığını düşündürse de *Loş Ayna*'da yazarın amacı okurun ipuçlarını kullanarak katili bulması değildir. Bener, romanında cinayeti, roman kişilerinin psikolojilerini ele almak için bir kurgu yöntemi olarak kullanılmıştır.

Romanda toplumla ve birbirleriyle çatışan dört insanın- Mahide, Selçuk, İlhan ve Sahir'in- dramı iç çözümlene, iç monolog ve bilinç akımı tekniklerinden faydalanılarak anlatılırken cinayet, kişilerin psikolojilerini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır.

¹⁷ Age.s.84

Romanda cinayete kurban giden Mahide ressamdır. Varlıklı bir dul olan Mahide aynı zamanda nemfoman bir kadındır; romanda anlatıldığı üzere önüne çıkan her erkekle birlikte olmaktadır. Bu durumdan hoşnut olmasa da kendisine engel olamamakta ve yaşadıklarından sonra kendisini suçlu hissetmektedir:

“Bir çeşit tapınma duygusu bu. Kaçması olanaksız. Nereye gitse, nereye saklansa kurtulamıyor. Beyninin kıvrımlarına saklanmış sanki. Unuttuğunu, kurtulduğunu sandığı an, karşısına dikiliyor. Acımasız ve görkemli. Aldırmayabilse. Suçluluk duygusunu bir atabilse.”¹⁸

Mahide'nin kültürlü ve güzelliğiyle erkeklerin dikkatini çeken bir kadın olması bu durumu daha da zorlaştırmaktadır. Mahide hiçbir erkeğin kendisiyle uzun süreli bir birliktelik yaşamak istemeyeceğini düşünmektedir; çünkü yasalar önünde olmasa da toplumsal açıdan suçludur. Nitekim savcı yardımcısı Sahir Bey ona evlilik teklif ettiğinde durumunu açıklar ve kimsenin kendisiyle evlenmek istemeyeceğini söyler.

Bu durum onun giderek yalnızlaşmasına yol açmıştır. Ölümün kendisi için bir kurtuluş olacağına inansa da bunu yapacak gücü ve cesareti yoktur:

“Şimdi yine yalnızım. Daha doğrusu bir ben, bir de loş aynadan bana bakan öteki kadın. Tek kurtuluş ölüm olabilir. Belki. Ama, kendimi öldüremem ben. Sıcak bir yatak gibi bir ölüm. Doyumlardan sonra gelen tatlı bir uyku gibi. Belki öyle bir ölüm...”¹⁹

Sahir Bey ise kırk yaşındadır, savcı yardımcısıdır. İşine son derece bağlı, dürüst bir insandır. Genç yaşta, annesini ve babasını kaybetmiştir. İki kız kardeşi evli olduğundan kardeşi Selçuk'u Sahir Bey büyütüştür. Ona hem annelik hem babalık yapmıştır. Hiç evlenmemiş, kendisini kardeşi Selçuk'a ve işine adamıştır:

“Genç yaşından beri hep büyük bir sorumluluk duygusu içinde yaşamış, kendisini, ilkel dürtülerin tutsağı olmaması gerektiğine inandırmıştı. Bu yüzden de evlenmeyi düşünmemişti. Yanında kardeşi varken düşünemezdi de. Kimseye âşık da olmamıştı.”²⁰

Hayattaki en büyük başarının insan tek başına hayatta kalması olduğuna inanmaktadır:

“Önemli olan, insanın tekil bir yaratık olduğunun bilincine varabilmesindeydi. Yalnız kendi gücüne dayanabilirdi insan.”²¹

Hayatını rastlantılara bırakmayan Sahir Bey, kendi istekleri doğrultusunda kardeşine iyi bir gelecek hazırlamaya çalışmış ancak bunu yaparken de farkında olmadan kardeşi üzerinde baskı kurmuştur. Kardeşinin kendisinden bağımsız bir şekilde hareket edemeyeceğini düşünüp buna üzülse de içten içe bu durumdan memnuniyet duymaktadır:

“Kendi güçlülüğünü kanıtlaması bakımından kardeşinin bu tutumu ne kadar hoşuna gitse de huzurlu değildi. Bu böyle sürüp gidemezdi. Şurada iki yıl sonra fakülteyi bitirecek. Askere gidecek. Bir ağabey ne kadar özverili olsa, her zaman yanı başında bulunmaz insanın. Artık kırk yaşını geçtim ben, bir gün pat diye ölüp gidecek olsam, ne yapacak bu? İnsan kendisini yalnız kalacağı günleri düşünerek hazırlamalı. Ağabey olarak kendisine düşen görev, kardeşini insanı yavaş yavaş çökerten yumuşak yürekliliklerden, ince, kemirici, boş duygululuklardan korumak, zamansız, köksüz, hastalıklı sevgilerin, kokmuş bağlantıların, afyonlu tutkuların tutsağı olmaktan kurtarmaktır. Bu dünyada ancak tek başına ayakta durabilecek kadar güçlü olanların yaşama hakkı vardı. Gerçi zor bir meslekti yalnız yaşama mesleği, bunu anlayıncaya kadar insan çok acılar çekiyordu, Selçuk da bunu zor anlıyordu ama er geç anlayacaktı. O anlamazsa, anlatacak bir ağabeyisi vardı.”²²

¹⁸ Erhan BENER, Loş Ayna, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul,2000, s.12

¹⁹ Age.s.12

²⁰ Age.s.24

²¹ Age.s.24

²² Age.s.37

Yirmi iki yaşında bir üniversite öğrencisi olan Selçuk ise Sahir Bey'in kardeşidir. Annesi ve babası öldükten sonra onu ağabeyi savcı yardımcısı Sahir büyütüştür. Güçlü bir kişiliğe sahip olan ağabeyinin gölgesinde kalan Selçuk, duygusal, hayalci ve silik bir kişiliktir. Kendi kararlarını vermekte bile zorlanmaktadır:

“Hiçbir zaman kendiliğinden karar veremeyecek miydi bu çocuk? Hep mi ağabeyinin gölgesi altında yaşamak isteyecek, kendi kişiliğini yaratmak için çaba harcamayacak? Böylesi kolayına gidiyordu anlaşılan. Sorumluluktan kaçıyordu.”²³

En yakın arkadaşı İlhan'dır. İlhan'ın teyzesi Mahide'ye aşık olan Selçuk, Mahide'nin evlilik teklifini reddetmesi üzerine bir kızgınlık anında Mahide'yi bıçaklar ve sonunda katil olur.

İlhan, Mahide'nin yeğeni ve Selçuk'un okul arkadaşıdır. Babasını kaybetmiştir. Annesi ve ablasıyla birlikte yaşamaktadır. Karaciğerindeki rahatsızlık nedeniyle sürekli hastadır. Erkeklerle olan aşırı düşkünlüğü nedeniyle teyzesinden nefret etse de yaptığı maddi ve manevi yardımlar nedeniyle ondan kopamaz. Selçuk farkında olmasa da ona karşı farklı duygular hissetmektedir. Bu nedenle Selçuk'u teyzesi Mahide'den uzak tutmaya çalışır. Selçuk'a olan duyguları nedeniyle neredeyse bir cinayete ortak olmayı göze alan İlhan, toplumsal normlardan ve toplumsal normlara göre hareket etmekten nefret etmektedir. Kendini hiçbir yere ait göremez:

“Kendisine gelince, ne bir dernek, ne herhangi bir topluluk, hatta içinde yaşadığı toplum içinde bile bir başkasına bağımlı isimsiz bir üye olarak yaşamayı kabul edecek yaradılışa bir insan değildi o. Daha da öte, salt toplumun üyesi olmak bile onun için katlanılması güç bir külfetti. İnsan ilişkilerinin tiksindirici karmaşıklığından olabildiği kadar uzakta kalmak isterdi hep. Çözecek sorunlar aramak gerekirse, kendi iç sorunları yetip de artıyordu ona ”²⁴

İlhan'ın zeki ve kültürlü biri olduğunu düşünen Sahir Bey, İlhan'dan pek hoşlanmaz. Bunun nedenini bilmese de aslında bu durumun nedeni İlhan'ın eşcinsel olmasıdır.

“Düşünüyör. Selçuk'un bu çocukla arkadaşlık etmesinden hoşnut mu gerçekte? Değil. Aksine bayağı tedirgin. Gerçi çok zeki, okuyan, akıllı, yetenekli, Selçuk'a karşı kusursuz bir dostluk besleyen, özverili bir çocuk. Ne var ki, konuşusunda, hâli tavrında, alışılmadık bir yumuşaklık, belki de bir yapaylık var. Bundan ötürü rahatsızlık duyuyor Sahir, kuşkulara düşüyor. Hatta, itiraf etmek istemiyor ama, çekiniyor bu çocuktan. Ne zaman konuşsalar, kendine karşı bir güvensizlik duyuyor içinde, nedenini tam olarak kestiremiyor. Tuhaf yaradılışlı, tuhaf tabiatlı, biraz kendini beğenmiş, sağlıksız bir çocuk.

‘Kadınısı...’ dedi birden. Öyle miydi? Biraz öyleydi. Galiba, onun Selçuk'a gösterdiği yakınlıktan, başlangıçta bu yüzden kaygılanmıştı.”²⁵

Romanda olaylar, zengin ve dul bir ressam olan Mahide'nin apartmanın kapıcısıyla birlikte olması ve ona bu durumdan kimseye söz etmemesi için oldukça pahalı bir yüzük hediye etmesiyle başlar. Daha sonra Mahide'nin, yeğeni İlhan'ın arkadaşı Selçuk'a ilgi duyduğunu Selçuk'un da Mahide'ye aşık olduğunu öğreniriz. Bu durum İlhan'ı oldukça rahatsız eder; çünkü Selçuk'u çok sevmektedir:

“O karmaşık duyguları kim anlayabilir? Kimseye anlatamaz. Üstelik anlaşılacak diye korkar. Yanıbaşında oturan, durgun, çekingen yaradılışlı bu güzel çocuğa olan duygularını dostluk diye nitelendiriyordu o. Oysa, dostluk ya da aşk ne fark ederdi?”²⁶

Aynı zamanda Selçuk'un Mahide'ye duyduğu aşkın onu derinden yaralayacağını düşünmektedir. Bu nedenle bu aşka engel olmak ister:

“Öyle bir sevgi var ki bu genç, deneyimsiz çocuğun yüreğinde, beklediğini bulamayınca, daha doğrusu düşlemeyi bile aklından geçirmediğini buluverince, hiçbir dost elinin iyileştiremeyeceği

²³ Age.s.37

²⁴ Age.s.53

²⁵ Age.s.32

²⁶ Age. S.23

kadar yaralanması, kırılması ihtimali daha güçlü. O henüz bir kadının bir erkeğe verebileceği tek şeyin ne olduğunu bilmiyor, düşler dünyasında yaşıyor, bulutlarda dolaşıyor, dupduru bir aşk yaşıyor yüreğinde. Oysa Mahide'nin verebileceği tek şey... Hayır, dostunu bu kadının eline bırakmamalı. Engel olmalı.(...)²⁷

Teyzesi Mahide'nin Selçuk'un duygularıyla oynayacağını düşündüğünden onu cezalandırmayı bile düşünür:

“Cezalandırmak gerek onu. Hiç acımadan cezalandırmak. Engizisyon rahiplerinin yaptıkları gibi. Suçlu etini kızgın kıskaçlarla kopararak. Gözlerini kıpkırmızı şişlerle oyarak.”²⁸

Selçuk'un Mahide'ye aşık olması abisi Sahir'i de rahatsız etmektedir. Ona göre Mahide, Selçuk için gelip geçici bir maceradır. Kardeşinin peşini bırakması için Mahide'yi ikna etmeye çalışan Sahir Bey, Mahide'ye aşık olur ve evine gittiği gün ona evlenme teklif eder. Mahide kendi durumunu anlatarak bu teklifi reddeder. Sahir Bey, gece geç saatlerde sarhoş bir şekilde evine döner.

Ertesi gün sabah saatlerinde Sahir Bey İlhan'dan gelen telefonla Mahide'nin öldüğünü öğrenir. Mahide'nin evine giderek İlhan'dan olay hakkında bilgi alır. İlhan, Mahide'nin mücevherlerinin çalındığını ve cinayetin hırsızlık nedeniyle işlendiğini söylemesine rağmen Sahir Bey buna inanmaz; çünkü cinayet sonrasında İlhan, Mahide'nin evinde bulunduğu tek kol düğmesini Sahir Bey'e vermiştir ve Sahir Bey o gün bu kol düğmelerini takmadığından emindir ve olayların akışı bu cinayeti Selçuk'un işlemiş olabileceğini düşündürmektedir. Bu arada Mahide'nin verdiği yüzüğü satmaya çalışırken yakalanan kapıcı, cinayet zanlısı olarak tutuklanmıştır. Sahir Bey, bu adamın suçsuz olduğunu düşünmektedir. Sahir Bey, vicdan azabıyla kapıcıyı kurtarmanın yollarını ararken İlhan, Sahir Bey'e her şeyi itiraf eder ve Selçuk'u bu durumdan kurtarması gerektiğini söyler. Mahide'yi bıçaklayan Selçuk'tur; ama onun ölümüne sebep olan kendisidir. Selçuk evden çıktıktan sonra Mahide'yi yaralı şekilde bulmuş doktor çağıracağını söylemiş ama çağırmamış ve onun kan kaybından ölmesine sebep olmuştur. İlhan'a göre polis suçluyu bulduğuna göre olayı daha fazla kurcalamanın anlamı yoktur. İlhan'ın, arkadaşını korumak adına suç ve suçlu üzerine Sahir Bey'e söylediği cümleler oldukça düşündürücüdür.

Bener, İlhan'a kapıcı hakkında kurduğu cümlelerle normlar ve onun dayandığı değerlerin, kültürden kültüre farklılıklar gösterdiğini ve toplumun kendinden farklı olanı yok etmeye çalıştığını bir nemfoman olan Mahide'nin ölümü üzerinden anlatmaya çalışır:

“Nedir suçluluk, suçsuzluk? Yeryüzünde öyle topluluklar var ki, Mahide gibi birini öldürdüğü için Selçuk'a madalya bile verebilirler.”²⁹

Aynı zamanda toplumsal normların işlerliğinin de kişinin toplumsal statüsüne bağlı olduğunu ifade eder. Ona göre sıradan insanın dünya üzerinde bir değeri yoktur. İnsana verilen değer onun toplumsal statüsüyle doğru orantılıdır:

“Bırakın şu Hazreti Ömer tavırlarıyla konuşmayı bir tarafa. Savcı olduğunuzu da unutun bir an. Kimdir şu suçsuz diye savunduğunuz adam? Kimi uygar ülkelerde bu tür adamları serseri diye hapse atarlar. Neyin nesidir, ne gibi insanlık nitelikleri vardır? İki buçuk milyar iki ayaklıdan biri sadece. Bir hiç. Bir saman parçası. Bir çöp. Yaşayıp yaşamaması sadece bir istatistik konusu olan, yaşaması ile yaşamaması arasında insan toplumu açısından gerçekte hiçbir fark bulunmayan biri. Yüzyıllardır milyarlarca kopyası yaşayıp ölmüş biyolojik bir yaratık. Bir kolera, bir veba, bir karahumma çıkmış, onun gibi yüzlercesini, milyonlarcasını birden silip süpürmüş. Savaşlarda komutanlarına bir zafer armağan edebilmek için binlercesi mitralyöz ateşi altında olgun başaklar gibi biçilmiş. Kanlı devrimlerde evleri yakılıp yıkılmış. Efendilerinin kölesi olarak zindanlarda çürümüş. Bir pireden, tahtakurusundan ne farkı var böyle bir yaratığın? Ezilmiş ezilmemiş ne fark eder? Suçsuz ha? Sanki suçsuz olmak yaşamak için yeterli bir sebep! Ne olmuş suçsuzsa? Sanki siz onun ne suçlar işlemiş olabileceğini biliyor musunuz? Gizli kalmış ne suçlar? Birisi öldürülmüş. O öldürülenin de bir farkı yok o kapıcıdan. Yaşamaması ile

²⁷ Age.s.71

²⁸ Age. s.71

²⁹ Age.s.185

yaşamaması arasında fark olmayan bir başka yaratık.Bir dişi makine. Bir dişi, iki ayaklı hayvan. Katili ha o olmuş, ha başkası. “

Daha önce de belirttiğimiz gibi insanı suça iten kişisel ve çevresel faktörler oldukça fazladır. Ve suç işleyen kişiler üzerinde yapılmış araştırmalar iyi bir eğitim almış, hedefleri olan kişilerin suça olan eğilimlerinin diğerlerine oranla daha az olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda yapılan araştırmalar sonucunda çevrenin ve maddi olanakların da kişinin suça yönelmesinde önemli faktörler olduğu tespit edilmiştir. Kişinin genetik ve psikolojik özellikleri göz ardı edilip yalnızca sosyal statüsü dikkate alındığında muhtemelen birçok kişi eğitimsiz bir kapıcının suç işleme olasılığının bir hukuk öğrencisinden fazla olduğunu düşünecektir. İşte Erhan Bener'in eleştirdiği budur. Ve bunu satır aralarında “Önemli olan *suçun cezasız kalmamasıdır*.(...) Üstelik, katilin böyle birisi olması, onları rahatlatacaktır bile.” sözleriyle ifade eder. Bu sözler kimi zaman sevdiği birini korumak adına kimi zaman da zorla veya ekonomik sebeplerle başkasının suçunu üstlenmek zorunda kalan mahkûmları da akla getirir.Kendisini toplumun dışında gören İlhan'la adaleti temsil eden savcı arasında geçen diyalogda, Erhan Bener'in İlhan aracılığıyla suç ve suçlu kavramları üzerinden kurduğu cümleler toplumsal adaletsizliğin eleştirisi olarak değerlendirilmelidir:

“Peki ceza denilen şeyin dayanağı nedir? Toplum, işlenen bir suçun cezasız kalmasını istemez, Öyle değil mi? Önemli olan *suçun cezasız kalmamasıdır*. Çünkü toplumu ilgilendiren kişisel sorumluluk değil, topluma karşı olan saldırdır. Bu saldırının cezalandırılmasıdır. İyi ya. İşte hazır bir katil size. Elinizin altında. Verin cezanızı. Göreceksiniz, kimse sizi kınamayacak. Kimse sizi kötülemez. Herkes haklı bulacak sizi. Üstelik, katilin böyle birisi olması, onları rahatlatacaktır bile. Düşünün, iyi yetişmiş bir gencin, iyi bir aile çocuğunun cinayetle suçlandırılmasının toplum üzerinde yaratacağı korkuyu ve tepkiyi... Oysa, şu bizim kapıcı gibi yarı insan yarı hayvan bir yaratıktan herkes her zaman bir kötülük gelebileceğini kabul eder. Hem, önemli olan, işlenen bir suça karşı örgütlü toplumun, bir ceza uygulayacak gücünün bulunduğunu kanıtlamasıdır. Ne suçun gerçekten işlenmiş olup olmadığının ne de suçlunun gerçekten suçlu olup olmadığının önemi vardır. Daha ne istiyorsunuz? Sonra, onu kurtaracaksınız da ne olacak? İki gün sonra, bir şişe kötü şarabı kafaya diktikten sonra, gidip bir genelev kadını bıçaklamayacağını nerden bilebilirsiniz? Kim bu kurtaracağınız adam?”³⁰

KAYNAKLAR

- 1.BENER Erhan, Loş Ayna, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul,2000
- 2.BENER Erhan, Elif'in Öyküsü,2.Basım, Bilgi Yayınevi, İstanbul,1994
- 3.BENER, Erhan ,Sisli Yaz, Kaynak Yay.,1. Bsm,İstanbul,Mart 1984
- 4.ÖZKALP Prof. Dr. Enver, Davranış Bilimlerine Giriş, TC. Anadolu Üniversitesi Yayını,No:1355
- 5.ÖGEL, Prof. Dr. Kültegin , Çocuk, Suç ve Bireyselleştirilmiş İyileştirme, Haziran, 2014, Ankara.,www.cocuklaricinadalet.org
6. İlhan Dağdelen, Mevzuat Dergisi, Yıl:8 Sayı:89, Mayıs 2005
- 7.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56e9db9983e74.26465552

³⁰ Age.s.185

VAK'ANÜVİS EDİB'İN BİR TOPLUMSAL ŞİKÂYET MANZUMESİ

Prof. Dr. Muhittin ELİAÇIK*

ÖZET

Vakanüvis ve Teşrifâtçı Mehmed Emin Edîb, Osmanlı Devleti'nin sürekli toprak kaybettiği 18. yüzyılda III.Osman, III.Mustafa, I.Abdülhamid ve III.Selim devirlerinde yaşamıştır. O, daha ziyade Sultan I. Abdülhamid ve III.Selim dönemlerinde öne çıkmış bir teşrifâtçı olup, bu dönemde Osmanlı Devleti Rus ve Avusturya savaşlarıyla ve çeşitli ıslahatlarla uğraşmaktadır. Edîb, genellikle orta düzeyde resmî görevlerde bulunmuş bir kalem görevlisi olup, 1782'de Erzurum Valisi Silahdar Mehmed Paşa'nın divan kâtipliği, rikâb vakanüvisliği ve teşrifât halifeliği, teşrifâtçı vekilliği, Kütahya'da asker sürücülüğü, ikinci rikâb vakanüvisliği, asâleten teşrifâtçılık gibi görevler yapmıştır. O, uzun süre teşrifâtçılık görevi yapmasına rağmen devrin Sadâret kaymakamınca hakkında birtakım ithamlar yapılmış, padişah da onun hakkında bazı çekincelerde bulunmuştur. Bir kalem ve kelam üstadı olmakla beraber, himaye ile bir yerlere geldiği ve oralarda da bocaladığına dair emareler de mevcuttur. Edîb, devletin resmî bilgi ve belgeleriyle iç içe olmuş bir tarihçi ve aynı zamanda da bir şair ve ahlâkçidir. Dolayısıyla onun kişiliği bu üç başlık altında incelenebilir. Ayrıca o, sivri dilli, hiciv, alay, tenkit ve müstehçenliğe meyilli bir şair ve tarihçidir. Bu yönüyle bazı devlet adamlarını hicvettiği gibi toplumda görülen bozuklukları da mahallî unsurlarla birlikte eleştirip şikâyet etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Vakanüvis, Mehmed Emin Edîb, toplumsal tenkit, manzume.

A POEM OF THE SOCIAL COMPLAINT OF CHRONICLER EDIP

ABSTRACT

Chronicler Mehmet Emin Edip lived in the 18th century in eras of Osman III, Mustafa III, Abdülhamid I, Selim III. During this period, the Ottoman Empire has been dealing with Russian and Austrian war and the various reforms. Edip made middle level official duties. Clerk of Erzurum Governor Silahdar Mehmed Pasha in 1782, chronicler, tesrifatci has made tasks such as driving a soldier in Kütahya. About her some allegations was made despite making a long time teşrifatcilik. It is clear that came to a places with the patronage although a master of word and pen and faltered in this offices. Edip, a historian has seen the confidential information and documents of the state, it is a poet and moralist. Thus, his personality can be examined under three headings. He was also sharp-tongued, satire, ridicule, criticism and to obscenity batter is a poet and historian. This aspect, satirized some dignitaries, social disorders with local elements criticized and complained.

Keywords: Chronicler, Mehmed Emin Edip, social criticism, poem.

Giriş

Vakanüvis ve Teşrifâtçılık görevleri ile tanınmış bir şair ve tarihçi olan Mehmed Emin Edîb (1746-1802), hâcegandan bir tarihçi, teşrifâtçı ve vak'anüvis olup, Midilli Nazırı Ali Bey'in oğludur¹ Osmanlı Devleti'nin gerileme devri olan 18. yüzyılda III.Osman, III.Mustafa, I.Abdülhamid ve III.Selim devirlerinde yaşayan Edîb, daha çok Sultan I. Abdülhamid ve III.Selim dönemlerinde öne çıkmıştır. Bu dönemde Osmanlı Devleti Rus ve Avusturya savaşlarıyla ve çeşitli ıslahatlarla uğraşmaktaydı. Genellikle orta düzeyde resmî görevlerde bulunan Edîb'in yaptığı görevler şöyledir: 1782'de Erzurum Valisi Silahdar Mehmed Paşa'nın divan kâtipliği, rikâb vakanüvisliği ve teşrifât halifeliği, teşrifâtçı vekilliği, Kütahya'da asker sürücülüğü, ikinci rikâb vakanüvisliği, asâleten teşrifâtçılık. 1802'de ölen Edîb'in cenazesi Fındıklı Perizâd Hatun Camii haziresine defnedilmiş, reisülküttaplıktan azledildikten kısa bir süre sonra vefat eden oğlu Süleyman Necib Efendi de babasının yanına defnedilmiş, ama bir yol genişletmesi sırasında her

* Kırıkkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

¹ Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmânî*, İstanbul 1308, C. I, s. 317; C. III, ss. 96-97.

ikisinin kabri Üsküdar'da Nuhkuyusu'na nakledilmiştir.² Edîb'in ölümüne: *Meclis-i cennât-ı firdevse nedîm olsun Edîb* şeklinde tarih düşürülmüştür. Uzun süre teşrîfâtçılık yapmasına rağmen devrin Sadâret kaymakamınca hakkında bazı ithamlar yapılmış, padişah da hakkında bazı çekinceler ileri sürmüştür. Edîb, devletin resmî bilgi ve belgelerine vakıf bir tarihçi, şair ve ahlâkçı olup kişiliği bu üç başlık altında incelenebilir. Ayrıca, sivri dilli, hiciv, alay, tenkit ve müstehçenliğe meyilli bir kişidir. Edîb bu özellikleriyle, toplumda gördüğü bozuklukları mahallî unsurlarla birlikte eleştirip şikâyet etmiş birisidir. Buna dair, Dîvân'ın sonlarında yer alan şikâyetnâme-i fakîr başlıklı 58 beyitlik kıt'a-i kebîrde toplumda oluşan gösteriş hevesi, yozlaşma ve sefâheti ahlâkçı bir kimlik ve üslûpla, sivri ve alaycı bir dille eleştirip hicvetmiştir. Bu kıt'a, devre ayna tutup, toplumsal durum ve kurumları tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir.

Şikâyetnâme-i fakîr

Edîb'in mürettep olmayan Dîvân'ının sonlarında bulunan 58 beyitlik bu manzume her ne kadar İstanbul'da görülerek eleştirilen toplumsal çarpıklık ve bozukluğu dile getirmekteyse de genel olarak farklı bir durumda olmayan 18.yüzyıl Osmanlı coğrafyasındaki bozukluğu da vermektedir. Bu yüzyılda sürekli yenilgi ve toprak kayıpları moralsizlik, içe kapanma ve olayları mizahî yönden ele almayı da beraberinde getirmiştir. Bu manzumede konuların ele alınış biçimi ve getirilen eleştiri bu durumu yansıtmakta, toplumsal çözülme ve yozlaşmayı kendine has bir üslûpla eleştirmektedir. Aşağıda sırayla manzume metni, nesre çevrilmiş hâli ve bir tahlili verilmiştir:

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün
Elâ yâ kavm-i ebnâ-yı zamân âgâh oluñ taḥkîk
Edâmız ḥâric-i tavḥ-ı rızâ-yı rabbü'l-ı izzetdir

Olup püyân-ı vâdî-i sefâhet gün-be-gün ḥâlâ
Ḳamu aṭvârımız müstevcib-i fuḥş u ḍalâletdir

Saḥa ḳanḳı birin şerḥ ideyim metn-i nüḥüsetden
Anîñ ta'rifî zîrâ ḥâric-i vus'-ı ibâretdir

Baḥırdan ḳaṭredir tavşîf idersem ba'zı aḥvâli
Ḥilâfım yok ḡarâzdan sâdedir 'ayn-ı ḥaḳîḳatdir

5 Ḳamu sükkân-ı 'âlem bâ-ḥuşuş ebnâ-yı İstanbul
Ne ḥâletdir bu ḥâlet mâ'il-i tarz-ı sefâhetdir

Vazî ile şerîfi şimdi yeksân oldı dünyânîñ
Bilinmez oldı ḥadd ü ḳadr-i 'âlem bu ne ḥikmetdir

Libâs u ziy ü hey'etde bir oldı ḥâdim ü maḥdûm
İç oḒlamı tevâbi' cümle şâhâne-ḳıyâfetdir

Sefîhâne revişle ḥizmet itdikçe meḥâdime
O bî-çâre şanur ki kendüye bâdî-i ızzetdir

Taḥammül var ise mañşıbdâ yine ḥazmı ḳâbildir
Ve illâ deyne müstaḒraḳ olur encâmı nekbetdir

² Es'ad Efendi, *Bağçe-i Safâ-endûz*, İÜ Ktp., TY. 2095, vr. 10a; *Arif Hikmet Tezkiresi*, Millet Kütp., Ali Emiri, Tarih 789, vr. 4-a/b; M.Tahir, Osmanlı Müellifleri, III s.23.

10 Eger var ise birkaç kām-kār u muḳbil-i devrān
Aña ḫāricde taḳlīd eylemek özge ḫamāḳatdır

Anīñ şarf u ‘atāsı naḳd-i bi-ḳayd-ı hevādandır
Felek tanzīm ider birkaç gün anı eski ‘ādetdir

Ġaraż ebnā-yı vaḳtiñ ḫālidir bu baḫş-i āḫardır
Şaded anda degil maḳşūdumuz vaşf-ı ḳıyāfetdir

Bilinmez ḫāşılı maḫdūm u ḫādīm zümre-i sūḳī
Cihān ser-tā-be-pā cümle esīr-i şān u şöhretdir

Nedir farḳı kibārīñ şimdi ebnā-yı esāfilden
Bilür yoḳ ḫadd ü ḳadrin her biri dārā-yı devletdir

15 Temāşā ḳıl gürūh-ı sūḳiyānın ḫāl ü şānın kim
Ki gūyā her biri bir āşaf-ı zī-şān u miknetdir

Ne ḳaldı zenneci ḫaffāf ne yorḡanī vü yağlıḳcı
Vezīrāne libās u ḫavr ile pür-zīb ü ziyetdir

Ḳanı ešnāfa maḫşūş ehl-i ‘ırzāne ḳıyāfetler
Kim ister anı kim zirā tekellüfsüz ḳıyāfetdir

Bu rütbe var iken herkesde ḳayd-ı şöhret ü isrāf
Gürūh-ı ekşer-i ešnāfa bir yağlı ziyāfetdir

Bahāsın şormaz ehl-i ḫirfete ḫab‘ınca iş ister
Aña lāzım olan ancaḳ zarāfetdir nezāketdir

20 Bahā-mend olmasa bir nesne aşlā raḡbet itmezler
Budur ebnā-yı vaḳtiñ ḫāli ser-cümle sefāhetdir

Ḫuşūşen ‘ırz u dīn aḳdem iken sâ’ir cihetlerden
Ne ‘ırz u ‘işmet ü ḡayret ne pervā-yı diyānetdir

Ne ḫavf u ḫaşyet-i Bārī ne bīm-i seyf-i sultānī
Serāpā şimdi ‘ālem mā’il-i esbāb-ı şehvetdir

Hele ḫavf u ḫayādan zerre yoḳ bir ‘ucbe vaḳt oldu
Gürūh-ı merd ü zen ālüde-i çirk-āb-ı bid‘atdır

Kibār-ı devletiñ eñ ‘ākil ü dānāları cümle
Zenān-ı ‘aşra maḡlūb olmuş erbāb-ı diyāşetdir

25 Kimi meftūn-ı ḡisū-yı girih-ḡir-i cünūn olmuş
Kimi zār u zebūn u bende-i fermān-ı ‘avretdir

Görürse ‘avretin geşt ü güzār eyler firengāne
Efendi hāzreti kendü dađı pür-sūr-ı behcetdir

Kimi de nāfi‘ -i zevk-i gulām olmağ belāsından
Ne emr eylerse icrā eyler elbet cāna minnetdir

Firengī-ṭab‘ olup erbāb-ı devlet vaz‘ u meşrebde
Zenān-ı vađt aniñçün şimdi hep me’zūn-ı ruḥşatdır

Eger ‘ırz u edeb kaydıyla meşgūl olsa bir ādem
Anı medhūl iderler dirler erbāb-ı ḥamākatdır

30 Ne kim mensūb ise efrence şimdi mu‘teber oldur
Eger İslāma mensūb olsa pā-māl-i ḥākāretdir

Nedir ol ‘ucbe hey’et ol libās-ı ziyi-i müstekreh
Ol isrāfāt-ı bī-ma‘ nā ki gūyā zīb ü ziynetdir

Fağat bir şapka kaldı giymediler dirdik ‘ālemde
Didiler ol dađı mevcūd-ı bezm-i ehl-i ūlfetdir

Egerçi Avrupa resmin temāşā itmek isterseñ
Küçükşuya ‘azīmet eyle bir gün bağ ne ḥāletdir

Nedir ol pul ile zeyn eylemek envā‘ -ı eşvābı
Anı icād iden elbet sezā-yı ṭavk-ı la‘netdir

35 Ḥazā’ın şarf olup gitmekde dārü’l-ḥarbe pey-der-pey
Söze geldikde herkes istemez ehl-i şikāyetdir

Zenāniñ şimdi ṭavşan oğlanından var mıdır farkı
O kavm-i şūm-ı nā-pāke ne menzilde maḥabbetdir

İşitmezdik yine dirlerdi bi’llah ḫundura nāmın
Anı bildik ki şimdi zīver-i pāy-ı nezāketdir

Egerçi ğayret-i dīn ü diyānet ḫalmadı ammā
Belā-yı kayd-ı maşrafdan cihān bī-tāb u ṭākatdır

Te‘ākūb eyler iken gün-be-gün ekdār-ı gün-ā-gün
Tenebbūh itmeyüp aşlā muşırr olmađ ne ğafletdir

40 Yalı kıarya kıayıkçı dīve beñzer maḥrem-i esrār
Ne ‘ālem var müsilmān olsalar bādī-i şıḫletdir

Fino fesle o perçem kıat-be-kat yoḫsa çekilmez mey
Kıayıkçı mı şanursın sākī-i şahbā-yı ‘işretdir

Efendiyle hanım oğlan için Mecnûn-veş hayrân
Cevâriyçün uzaqdan hisşe ancak bir nezâretidir

Qıç üstinde var ise derd-mend efsürde bir lala
Anıñla oynaşur bi-çâreler ehl-i kanâ' atdır

Zenâni merd idüp merdi zen itdi gerdiş-i devrân
Müdelledir sözüm bürhân ile kızbe ne hâcetdir

45 Nazar kıll yok mı şimdi allı pullı pîrehen destâr
Boyun bağıyla dil-dâde hele bi-hadd ü gâyetdir

İç oğlanı dinür ammâ faqat ber-nâmdır oğlan
Hoşos destârına nisbet olınsa bi-nezâketdir

Eger tafşîl olınsa yek-be-yek ol zümreniñ hâli
Kişi ikrâh ider güş itmeden tab' a melâletdir

Egerçi muntazır oldur gürûh-ı hîz-i ebterden
Sefihân-ı cihân elbette bi-âr u hamıyyetdir

Velîkin hayf u şad hayf ol veliyyü'n-ni' mete zîrâ
Ki kendi vaşf-ı hâlin güyiyâ halka işâ' atdır

50 Niçün men' itmeyüp ruşsat virür ol hîz-i nâ-pâke
Niçün süzenli destâra dimez ki bu kabâhatdır

İçi şandallı şûf cübbe biniş haqqında ez-cümle
Yasağ itmedi mi şâh-ı cihân bu ne cesâretidir

Eger yoğise havf-ı seyf-i sultânî xanı inşâf
Havâşş-ı devlete lâyıq degil 'ayn-ı ihânetdir

Huşûsâ kendi medhûl-i cihân olmuş degil âgâh
Dimezler mi ola âyâ efendi şâhib-î illetdir

Ne mümkün olmamaq müstağraq-ı deryâ-yı deyn ol zât
Söze geldikde ammâ müntehâ-yı ehl-i şevketdir

55 Vefâ itmez olur îrâd u mansıb hâşılı heyhât
Bu hâli rûz u şeb fikr itmeden bi-hâb u râhatdır

Niçe mağdûm-ı bi-kayd u elem var gerçi 'âlemde
Aña lâzım olan ancak kır bir şân u şöhretidir

Ne ğam bir ta' n-ı a' dâdan ne efkâr-ı düyün eyler
Ne dirlerse disünler mâ'il-i 'ünvân-ı vahşetdir

İlâhî cūd u fazlîna ḥalâş it derd-i ḡafletden
Bunuñ zîrâ ki encâmı rehîm-i sū'î hâletdir

Fakirin şikayet mektubu:

Ey zamâne çocukları! haberdar olun ki tarzımız gerçekten Allah'ın rıza halkasının dışındadır. Günbegün, hâlen zevk ve eğlence vadisinde koşturup bütün tavurlarımız sapkınlık ve çirkinlik içinde bulunmaktadır. Uğursuzluk metninden sana hangi birini şerhedeyim; çünkü onun tarifi anlatma genişliğinin dışındadır. Açıklayacağım bazı hâller denizden damladır; zıtlığım ve kötü niyetim olmayıp, bunlar gerçeğin kendisidir. Bütün dünya sakinleri, özellikle de İstanbul çocukları! bu, zevk ve eğlenceye düşkünlük hâli nedir? Şimdi dünyanın alçağı ile şerefli bir tutulup değer ve derece bilinmez oldu; bu ne hikmettir? Kılık, kıyafet ve surette hizmetçiyle efendi bir oldu ve iç oğlanı, maiyet halkı hep şahane kıyafetlidir. O biçare, malını saçarcasına oğullarına hizmet ettikçe kendisine bir üstünlük sebebi oluştuğunu sanır. Buna memuriyette tahammül varsa yine hazmedilebilir; yoksa borca boğulur ve sonu felakettir. Eger feleğin, muradına ermiş birkaç mesut ve bahtiyarı varsa, onu dıştan taklit etmek başka bir ahmaklıktır. Onun harcaması, nefsin sınırsız parasından olup, felek onu birkaç gün düzenler; bu eski bir adettir. Kötü niyet, zamane çocuklarının hâlidir ve bu başka bir bahistir, asıl konu da o değildir; bizim amacımız dış görünüşü anlatmaktır. Hâsılı efendi, hizmetçi, çarşılı güruh bilinmez; âlem baştan ayağa hep şan ve şöhretin esiridir. Şimdi büyüklerin bayağılardan ne farkı var; haddini bilen yok; her birisi devletin hükümdarı oldu. Her biri güya güç ve şan sahibi bir vezir gibi davranan çarşılı güruhun hâlini seyret. Ne zenneci, kavaf kaldı, ne yorgancı ve yağlıkçı; bunlar vezir gibi giysi ve tavırla süs ve ziyet içindedir. Nerede kaldı esnafa mahsus namus ehli kıyafetleri; gösterişsiz kıyafet olduğundan onu kimse istemez. Herkeste bu kadar şöhrat ve israf bağı varken bu, esnafın çoğuna yağlı bir ziyafettir. Fiyatını meslek ehline sormadan karakterine göre iş ister; çünkü ona gereken sadece zariflik ve inceliklidir. Bir nesne pahalı olmasa aslâ rağbet etmezler; işte zamane çocuklarının hâli hep böyle zevk ve eğlencedir. Özellikle ırz ve din diğer cihetlerden daha ilerideyken, şimdi ne ırz, namus ve masumluk ve ne kıskançlık ve dinî çekince kaldı. Ne Allah korkusu ve ne de padişah kılıcı endişesi; şimdi âlem baştan ayağa şehvet vasıtalarına düşkündür. Hele, korku ve utanmanın zerresinin olmadığı bir acayip zaman oldu; erkeği kadını bidat pislğine bulaştırmıştır. Devlet büyüklerinin en akıllı ve bilginleri dahi hep asrın kadınlarına mağlup olmuş deyyuslardır. Kimisi cünûnla düğümlü saça âşık, kimisi de avrat fermanına kul köle olmuştur. Efendi hazreti kendisi de sevincin neşesiyle dolu olduğundan avratını görürse frenkçesine gezip dolaşır. Kimisi de oğlan zevkünden faydalanmak belâsıyla ne emredilirse canına minnettir, elbette yapar. Devlet adamları tarz ve gidişte frengî tabiatlı olduklarından kadınlar şimdi hep serbesttir. Eger bir adam ırz ve edep endişesi gütsse onu ayıplayıp bu ahmaklardandır derler. Şimdi muteber olan, efrence mensup olan şeydir; İslâm'a mensup olana ise hakaret edilir. O acayip görünüş, o çirkin kılık kıyafet, güya süs püs olan o anlamsız israflar nedir? Âlemde giymedikleri sadece bir şapka kaldı derdik; birbiriyle düşüp kalkma ehlinin meclisinde o da vardır dediler. Eğer Avrupa adetini seyretmek istersen nasıl olduğunu görmek için bir gün Küçüksu'ya gidip bak. Giysileri o pul ile süslemek de nedir; onu icat eden elbette lanet tasmaşına layıktır. Hazine harcanıp birbiri ardına harp yerine gitmekte; sözü açıldığında ise herkes bunu şikayet edip istemez. Şimdi tavşan yavrusundan farkı kalmayan o hayırsız, pis kadın kavmine duyulan sevgi ne mesafededir? Vallahi kundura adını işitemedik, yine derlerdi; şimdi nezaket ayağının süsü olan onu da bildik. Her ne kadar din ve diyanet gayreti kalmadıysa da dünya, masraf bağı belasından bitap düşmüştür. Günbegün çeşitli kederler arka arkaya gelirken aslâ kendine gelmeyip direnmek ne büyük gaflettir. Cine benzeyen, gizli sirlara vakıf o kayıkçılara gelince; ne âlemi var, müslüman olsalar manevi bir ağırlıktır. Kalıplanmış fesle o perçem kat kat yoksa şarap çekilmez; onu kayıkçı mı sanırsın; o, işret şarabının sâkîsidir. Efendiyle hanım, oğlan için Mecnun gibi hayrandır; cariyeler ise ancak uzaktan bakarak nasiplenirler. Bu biçareler kanaat ehlinde olduklarından, ayak üstünde dertli ve hissizleşmiş bir lala varsa onunla oynayırlar. Feleğin dönmesi kadınları erkek etti, erkeği de kadın; bu sözüm deliliyle ispatlıdır, yalana ne gerek var. Şimdi allı pullu gömlek ve sarık yok mu, bak; hele boyun bağı âşık, sayısız ve sınırsızdır. İç oğlanı denir, ama sadece oğlan adıyla bilinir; hotoz, sarığına nispet edilse nezaketsizlik olur. Eğer o zümrenin hâli tek tek açıklansa kişi dinlemekten tiksiniyor içi sıkılır. Her ne kadar bu köksüz ve atılğan güruhdan beklenen buyusa da, dünyanın uçarıları elbette arsız ve hayasızdır. Velâkin, güya kendi vafı hâlini halka duyurduğu için o velinimete yüzlerce eyvah. O pis atılğanı neden men etmeyip izin verir ve neden ona iğneli sarığın kabahat olduğunu söylemez. Meselâ içi sandallı yün cüppe binış hakkında cihan padişahı yasak koymadı mı, bu ne cesarettir. Eger sultan kılıcının korkusu yoksa nerede adalet; bu, devlet büyüklerine layık değildir ve haksızlığın takendisidir. Özellikle kendisinin dünyanın diline

düştüğünden haberi yok; acaba, efendinin bir illeti mi var demezler mi? O zatın borç deryasına boğulmaması mümkün mü; ama söze geldiğinde haşmet ehlinin en üstünde yer alır. Hâsılı, gelir ve mansıp vefâ etmez olur, yazık; gece gündüz bu hâli düşünmekten uykusuz ve rahatsızdır. Gerçi âlemde birçok dertsiz ve tasasız mahdum var; ama ona lâzım olan ancak kuru bir şân ve şöhrettir. Bir düşman sövgüsünden gamlanmaz, borçları düşünmez; ne derlerse desinler o, vahşet ünvanını ister. İlâhî! Fazl u kereminle gaflet derdinden kurtar; çünkü bunun sonu çok kötü bir hâldir. (Kıt'a, nr.78)

Toplumsal şikayet mektubu üzerinde analitik bir inceleme

Yukarıdaki şikayetnâmede Osmanlı toplumun içine düştüğü bayağılık, yozlaşma ve gösteriş merakı şikayet edilmekte ve tasvirlerde birçok mahallî unsura dikkat çekilmektedir. Birçok mahallî ayrıntıyı veren bu kıtada toplumun içine düştüğü gösteriş hevesi, bozulma ve sefahet düşkünlüğü ahlakçı bir üslupla, sivri ve alaycı bir dille eleştirilip hicivle birlikte şikayet edilmiştir. Edîb'in bu kıt'ası, o devre çeşitli yönlerden ayna tutan, toplumsal kurumların yozlaşmasını tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren bir didaktik manzume, o devrin Osmanlı toplumunun içine düştüğü gerileme ve bayağılaşmayı çarpıcı biçimde ortaya koyan tarihî bir belgedir.

Manzumeye *Ey zamâne çocukları* denilerek küçümseyici bir ifadeyle girilmiştir ki ahlakçı bir kişinin sözüne bu ifadeyle başlaması garip değildir. Daha sonra: *haberdar olun ki tarzımız gerçekten Allah'ın rıza halkasının dışındadır* denilmesi ne denli kötü bir hâlde bulunulduğunun işareti olup, *günbegün, hâlen zevk ve eğlence vadisinde koşturup bütün tavırlarımız sapkınlık ve çirkinlik içinde bulunmaktadır* denilmesi bu kötü durumun seviyesini; *uğursuzluk metminden sana hangi birini şerhedeyim; çünkü onun tarifi anlatma genişliğinin dışındadır, açıklayacağım bazı hâller denizden damladır* sözleri ise bu kötü durumun anlatılamayacak noktalara vardığını ortaya koymaktadır. Öte yandan *zıtlığım ve kötü niyetim olmayıp, bunlar gerçeğin kendisidir* diyerek de hiçbir art niyet taşımayıp objektif olduğunu söyleme gereği duymuştur. Manzumede asıl amacın haricî bozulma olduğu: *Kötü niyet, zamane çocuklarının hâlidir ve bu başka bir bahistir, asıl konu da o değildir; bizim amacımız dış görünüşü anlatmaktır* şeklinde belirtilmiştir. Edîb bu manzumenin sonunda: *İlâhî! Fazl u kereminle gaflet derdinden kurtar; çünkü bunun sonu çok kötü bir hâldir* diyerek bu kötü durumun düzelmesi için yalvarmaktadır. Edîb, bozukluk, sefahet ve yozlaşma görüntülerini şöyle anlatmaktadır:

-Şimdi dünyanın alçağı ile şerefli bir tutulup değer ve derece bilinmez oldu. Kılık, kıyafet ve surette hizmetçiyle efendi bir oldu ve iç oğlanı, maiyet halkı hep şahane kıyafetlidir.

-Baba, malını saçıp oğullarına hizmet ettikçe kendisine bir üstünlük sebebi geldiğini sanır.

-Eger feleğin, muradına ermiş birkaç mesut ve bahtıyarı varsa, onu dıştan taklit etmek başka bir ahmaktır. Onun harcaması, savurganlık olup, felek onu birkaç gün düzenler.

-Efendi, hizmetçi, çarşılı güruh bilinmez; âlem tümüyle şan ve şöhretin esiridir.

-Şimdi yükseklerin alçaklardan farkı olmayıp, haddini bilen yok; her biri hükümdar ve güya güç ve şan sahibi bir vezir gibi davranır. Çarşılı güruhtan zenneci, kavaf, yorgancı, yağlıkçı; bunların hepsi vezir gibi giyinip süs ve ziynet içine girmektedir.

-Esnafa mahsus namus ehli kıyafeti, gösterişsiz olduğundan kimse istemez. Bir şey pahalı olmasa aslâ rağbet etmezler

-İrz ve din önceleri ileriyken, şimdi irz, namus, masumluk, kıskançlık, dinî çekince, Allah korkusu, padişah kılıcı endişesi kalmadı; şimdi âlem tümünden şehvet düşkünlüdür.

-Korku ve utanmanın zerresi kalmadı; erkeği kadını bidat pisliğine bulaştı.

-Devlet büyüklerinin en akıllı ve bilginleri dahi hep asrın kadınlarına mağlup olmuş deyyuslardır. Kimisi cünûnla düğümlü saça âşık, kimisi avrat fermanına kul köle olmuştur.

-Efendi hazreti kendisi de aynı olduğundan karısını görürse frenkçesine gezip dolaşır.

-Kimisi de oğlan zevkinden faydalanmak uğruna ne emredilirse elbette yapar.

-Devlet adamları tarz ve gidişte frenğî tabiatlı olduklarından kadınlar şimdi hep serbesttir ve eger bir adam irz ve edep endişesi gütsse onu ayıplayıp bu ahmaktandır derler.

- Şimdi muteber olan, efrence mensup olan şey olup, İslâm'a mensup olana hakaret edilir.
 - Her yerde acayip görünüş, çirkin kılık kıyafet, güya süs püs olan anlamsız israflar vardır.
 - Giyemedikleri sadece bir şapka kaldı derdik; meclislerinde o da varmış.
 - Eğer Avrupa adetini seyretmek istersen bir gün Küçüksu'ya gidip bir bak.
 - Giysileri o pul ile süslemek de nedir; onu icat eden elbette lanet tasmaına layıktır.
 - Tavşan yavrusundan farksız o hayırsız, pis kadın kavmine duyulan sevgi ileri düzeydedir.
 - Kundura adını işitmezdik, şimdi nezaket ayağının süsü olan onu da bildik.
 - Çeşitli kederler arka arkaya gelirken aslâ kendine gelmeyip direnmek ne büyük gaflettir.
 - Cinne benzeyen, gizli surlara vakıf o kayıkçılar işret şarabının sâkîsidir.
 - Efendiyle hanım, oğlana Mecnun gibi aşıktır; cariyelerse uzaktan bakıp nasiplenirler; bunlar kanaatkâr olduklarından ayak üstünde hissizleşmiş bir lala varsa onunla oynarlar.
 - Feleğin dönmesi kadınları erkek etti, erkeği de kadın; bu sözüm deliliyle ispatlıdır.
 - Şimdi allı pullu gömlek ve sarık var; hele boyun bağlı âşık, sayısız ve sınırsızdır.
 - İç oğlanı denir, ama sadece oğlan adıyla bilinir; hotoz, sarığına nispet edilse nezaketsizlik olur. Eğer o zümrenin hâli tek tek açıklansa kişi dinlemekten tiksiniş içi sıkılır.
- Hâsılı, gelir ve mansıp vefâ etmez olur, yazık; gece gündüz bu hâli düşünmekten uykusuz ve rahatsız. Gerçi âlemde birçok tasasız mahdum var; ama ona gereken ancak kuru bir şöhattir. Bir düşman sövgüsünden gamlanmaz, borçları düşünmez.

Sonuç

Vakanüvis Edib'in 58 beyitlik şikâyet manzumesi her ne kadar kendisini giyim-kuşam ve haricî israf, yozlaşma ve sefahetle gösteren bir toplumsal bozulmayı ele alıp işlese de, sadece dış görünüşü değil, bunun içe vurumunu da gözler önüne sermektedir. İnsanların, dolayısıyla toplumun dış görünüşü iç yapılarının da yansıması olup, dıştaki bozulma içteki bozulmanın tezahürüdür. İçi bozulmuşun dışı da bozuk olur. *Ey zamâne çocukları* denilerek küçümseyici bir ifadeyle manzumeye girilmesi, durumun alay edilecek kadar kötü olduğunu göstermektedir. Daha sonra: *haberdar olun ki tarzımız gerçekten Allah'ın rıza halkasının dışındadır* denilmesi ise bir ahlakçının bu eleştiriyi hayırhah olarak yaptığını göstermek içindir. Manzumede asıl amacın haricî bozulmayı dile getirmek olduğu: *Kötü niyet, zamane çocuklarının hâlidir ve bu başka bir bahistir, asıl konu da o değildir; bizim asıl amacımız dış görünüşü anlatmaktır* sözleriyle belirtilmiştir.

KAYNAKLAR

- Ahmed Cevdet, Tarih-i Cevdet, İstanbul 1309.
- Arif Hikmet Tezkiresi, Millet Kütüphanesi, Ali Emiri, Tarih 789.
- Bursalı Mehmed Tahir, Osmanlı Müellifleri, İstanbul 1342.
- Çınar, Ali Osman (1999) *Mehmed Emin Edib'in hayatı ve Tarih'i*, Doktora tezi, MÜ TAE.
- Edib, Mehmed Emin, *Divân*, Süleymaniye Ktp., Nafiz Paşa, nr. 1508.
- Ergün, S. Nüzhet, *Türk Sairleri* (basım tarihi ve yeri yok).
- Ergün, S. Nüzhet (1932), *MezarKitabeleri -İstanbul'da Medfun Meşahire Ait-*, İstanbul.
- Es'ad Efendi, *Bâğçe-i Safâ-endüz*, İÜ Ktp., TY 2095.
- Fatin Davud (1271), *Tezkire-i Hâtimetü' ş-suarâ*, İstanbul.
- Gövsa, İbrahim Alâeddin (1933-1935), *Meşhur Adamlar Hayatları-Eserleri*, İstanbul.
- İnal, İbnülemin Mahmud Kemal (1969), *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul.

Karsîzâde Cemâleddin, *Osmanlı Tarihi ve Müverrihleri- Ayîne-i Zürefâ-*, (nşr. Ahmed Cevdet), Dersaadet 1314.

Mehmed Galib, Vak'a-nüvîs, *Teşrifâtî Edîb Efendi-Selîm-i Sâlisin Bazı Evâmir-i Mühimmesi*, Târih-i Osmânî Encümeni Mecmûası, Sene 1-2, Cüz 8, 1 Haziran 1327, İstanbul 1329.

Mehmed Râ'if, *Mir'ât-ı İstanbul*, 1. Cilt (Asya Yakası), [Haz. Günay Kut- Hatice Aynur], İstanbul 1996.

Mehmed Süreyya (1308), *Sicill-i Osmânî*, İstanbul

Sahhaflar Şeyhizâde Es'ad Efendi, *Bağçe-i Safâ-endûz*, İÜ Ktp., TY. 2095.

Târih-i Edîb, İÜ Kütüphanesi, TY nr. 3220.

Turhan, Vedat Nuri (2005), *Teşrifâtçı Edîb Efendi'nin Mevlidi*, AÜ TAED 28, Erzurum.

Türk Ansiklopedisi(1966), *Edîb Mehmed Efendi* maddesi, C. XIV, Ankara.

Yavuz, Sait (1994), *DİA Edîb Mehmed Emîn*, C.10, ss. 422-423, İstanbul.

DİVAN ŞİİRİ VE SOSYAL HAYAT

Doç. Dr. Halil İbrahim YAKAR*

ÖZET

Geçmiş dönemlerde divan şiirine getirilen eleştirilerin başında, bu edebiyatın sosyal yaşam ve unsurlarından uzak kaldığı konusuydu. Son zamanlarda ortaya konulan çalışmalarda görülmektedir ki, divan şiiri hayatın ve toplumun içinde yer almaktadır. Zira, hiçbir sanatkarın yaşadığı sosyal ve tabii çevrenin dışında düşünülmesi mümkün değildir. Sanatçının çevresinin tesirinde kalmadan bir sanat eserini meydana getirebilmesi tasavvur edilemez. Ne kadar hayâl mahsulü olursa olsun her sanat eserinin temelinde sanatçının tabii ve sosyal çevresinden edindiği izlenimler yer alır. Divan şâirleri de her sanatkar gibi bu kurala uymuş ve eserlerini meydana getirmişlerdir. Divan şiirine, haksız olarak isnat edilen “hayattan kopuk”, “kendi içine kapalı”, “hayâli” bir şiirdir ifadeleri bu edebiyatın yeterince incelenmemesinden kaynaklı olarak ortaya çıkmıştır. Bu bildiride divan şairlerinin şiirlerinden örnekler ortaya konularak divan edebiyatının sosyal hayat ve toplumla olan ilişkisi değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, sosyal hayat.

DİVAN POETRY AND SOCIAL LIFE

ABSTRACT

Prior period in the beginning of the criticisms made to the Divan poetry, which was the subject of this literature and the elements away from their social life. It is seen in studies revealed recently that the court is located in the poetry of life and society. Because, to be considered outside the social and natural environment in which no artist's experience is not possible. A work of art is inconceivable without the influence of the artist's environment can bring about. No matter how imaginary and his impressions of the natural and social environment artist on the basis of each work of art is located. Divan poets like every artist has complied with these rules and have brought the works occurred. Divan poetry, unfair as predicate "broken life", "introverted", "dream" is a poetic expression has emerged as a source of the failure to sufficiently studied literature. In this paper, social life and relationships with the community council of examples of poetry of the poet putting out sofas will be evaluated.

Keywords: Divan poetry, social life

Eski Türk edebiyatı ürünleri Osmanlı dönemi yaşantısına ait pek çok zengin konuyu bünyesinde barındırmaktadır. Bu metinler ayrıntılı tahlil edilebilirse eski kültür ve hayat tarzımızın incelikleri bütün yönleriyle ortaya çıkmaktadır. Bazen mevcut kaynaklarda bahsi geçmeyen hususlar bile metinlerde kendini göstermekte, geçmişe ait objeler, sosyal hayatın ayrıntıları, gelenek ve görenekler hakkında bilgi sahibi olunabilmektedir.

Klasik edebiyat ürünleri beyitler üzerine kurulduğu için şairler bir beyit içerisine bazen bir dünya sığdırmaya çalışmışlardır. Kendini ispat etmiş şairlerin beyitlerinde kullandıkları hemen hiçbir kelime boş olmayıp hepsinin bir anlam ve maksadının olduğu anlaşılmaktadır. Bir edebi ürün soyut ve kuralcı olsa da, mutlaka yaşadığı dönemin izlerini taşır ve toplumun ruhunu yansıtır. Şairler, doğal olarak yaşadıkları zamanın etkisinde kalmaktadırlar. Divan şairleri de yaşadıkları toplumun duygu ve düşünce yapısını eserlerinde terennüm etmişlerdir. Edebiyatın temel konusu insan olduğu için şairler toplumun temas ettiği hemen her konuyu şiirlerine aksettirmişlerdir. Dolayısıyla edebi metinler eski Türk toplumunun sosyal hayatını aydınlatan önemli ipuçlarını bünyelerinde barındırmaktadırlar. “Divan şiirinde geçen adet, usul ve gelenekler, günlük hayatta kullanılan aletler, malzemeler, inançlar vb. her husus şiirin yazıldığı dönem gözönüne alınıp değerlendirilmezse, metinler layıkıyla anlaşılmaz. Eski toplumun estetik değerler, moda, teknoloji, örfler, zevk anlayışları gibi sürekli

* Gaziantep Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

değişikliklerini bu güne yansıtan tarihî ve edebî metinlerin temel malzemesi dil olduğundan, dil de tarihî seyri içerisinde bütün bu değişikliklerden nasibini alarak varlığını sürdürür”. (Şentürk, 1993: 175).

“Hiçbir sanatkarın yaşadığı sosyal ve tabii çevrelerin dışında düşünülmesi mümkün olamayacağı gibi bu çevrelerin tesirinde kalmadan bir sanat eserini meydana getirebileceği de tasavvur edilemez. Bir sanat eserini meydana getiren unsurlar arasında sanatkarın gözlemleri, hayal dünyası ve sanatkarlık gücü ön sırayı alır. Tek başına bu unsurlardan hiç biri sanat eserinin meydana getirilebilmesi için yeterli değildir. Ne kadar hayal mahsulü olursa olsun her sanat eserinin temelinde sanatkarın tabii ve sosyal çevresinden edindiği izlenimler yer alır. Sanatkar bu izlenimlerden aldığı ilhamla geniş ve sınırsız hayal gücünü, bilgilerini sanatkarlık gücünün kendisine bahsettiği imkanları kullanarak bir potada eritir ve mensup olduğu sanat ekolünün anlayışına uygun olarak bir kalıba döküp eserini meydana getirir. Divan şairlerimiz de her sanatkar gibi bu tabii kurallara uymuş ve eserlerini meydana getirmişlerdir. Onlar da insandır, onlar da bütün sanatkarlar gibi bir tabii ve sosyal çevrenin içinde yaşamışlar, yaşadıkları bu tabii ve sosyal çevrenin havasını teneffüs etmişler, kıymet değerleriyle yetişmişlerdir. Bütün bu unsurlara aldıkları eğitimleri ve inançlarını da ilave edersek, meydana getirecekleri sanat eserlerinde bütün bu sahip oldukları değer ve izlenimlerin yer almayacağını söylemek eşyanın tabiatına aykırı olur. O zaman Dîvan şiirine, haksız olarak isnat edilen “hayattan kopuk”, “kendî içine kapalı”, “hayalî” bir şiirdir ifadeleri daima münakaşaya açık bir konu olarak kalacaktır.” (Sefercioğlu, 2002:665).

Eski Türk Edebiyatı üzerine son yıllarda yapılan araştırmalarda divan şiirinin toplum hayatı ile ilgisi üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Çalışmalarda şiir ile sosyal hayat arasında sıkı bir bağ olduğu ortaya çıkmıştır. Eserlere bakıldığında, klasik şiirin yaşadığı toplumdan kopuk olduğu söyleminin mesnetsiz olduğu anlaşılmaktadır (Şen, 2007:505).

Şiirlerde Geçen Sosyal Hayat Unsurları

Divan şairinin en dikkate değer özelliği iyi bir gözlemci olmasıdır. Tabiatı ve çevresini son derece dikkatle gözleyen ve bu gözlemlerini hayal ve sanatkarlık gücüyle kaynaştırıp, bilgi ve sanat anlayışıyla, dili ustaca kullanarak eserler meydana getirilmiştir. Temelinde şairin yaşadığı sosyal ve tabii çevrenin izlenimleri bulunan bu şiirler elbette ki bu çevrelerle sıkı sıkıya bağlı ve eğitim ve kültür seviyesi ne olursa olsun, o çevre içinde yaşayan herkesin ilgi ve beğenisini kazanabilecek özellikleri taşıyan sanat eserleridir. Dîvan şairi günlük hayatında kullandığı ve çevresinde gördüğü, içinden ipliğe hemen hemen her şeyi, şiirinde kullanmıştır. Bu da Dîvan şairinin hayata ve çevresine nasıl sıkı sıkıya bağlı, onunla bir bütünlük içinde olduğunun en önemli delillerinden biridir (Sefercioğlu, 2002:656).

Aşağıdaki şiirlerde klasik edebiyat ürünlerinde geçen sosyal hayatla ilgili bazı beyitler üzerinde durulmuştur. Muhakkak ki şiirde amaç edebî değerdir; fakat sosyal hayatın izleri de şiirin arkasındaki dünyada gizlidir. Divan şairi bir objeyi anlatırken direkt ansiklopedik bilgi olarak sunmamaktadır. Şiirdeki estetiğin arkasında, var olan hayatın izleri ortaya çıkmaktadır. Divan şiirine genel olarak baktığımızda 600 yıllık Osmanlı devletinin bütün kurumları, gelenekleri, siyasi yapısı, toplumun zevkleri, yasakları, adetleri görenekleri, askeri-idari yapısı, ekonomik bozuklukları, düzeni gibi günlük hayatın içinde olan her şey şiirlerde mevcuttur. Şiirlerde geçen bir unsur, bir detay ancak ayrıntıya girildiği zaman fark edilmektedir. Şair yaşadığı toplumun ve çevrenin iz düşümlerini sanatına yansıtmıştır.

Ağırlık Ölçüsü

Aşağıdaki beyitte ağırlık ölçü birimlerinin sistemleşmediği eski dönemlerde ölçü aleti olarak kullanılan terazilerde, ağırlığı belirten taşlar kullanıldığı görülmektedir. Aşık sevgilisinden ayrıldığından beri terazi kefesinin taşlarla dövülmesi gibi, sinesini taşlarla dövdüğünü belirtmektedir. Aşığın sinesi terazi kefesine benzetilmiştir. Gelibolulu Sunî'ye ait beyit, uzak bir tedai olarak da Yusuf peygamberin değeri ölçüsünde köle olarak satılmasını da akla getirmektedir.

Dögerem keff-i terâzû gibi sînem taş ile

Olalıdan ey zamâne Yûsufî senden cüdâ (Yakar, 2002: 450)

Ağza Ayna Tutmak

Tıp ilmi ve halk hekimliği, Divan şairlerinin ilgisiz kalamadığı bir konudur. Zatî'nin, sevgilinin yanağını öpme arzusunu yerine getirmek için ayna ile ölüm hadisesini tespit ettiği aşağıdaki beyitte, sevgilinin parlak ve güzel yüzü aynaya benzetilmiştir. "Ey kan dökücü güzel! Gözünün celladını gördüm ve hayatım gitti; inanmazsan yanağının aynasını ağzıma tut." diyerek günlük uygulamadaki bir teşhis metodunu aktarmaktadır.

Gözün celladını gördüm hayatım gitdi ey hûnî

İnanmazsan eger tut ağzuma mir'at-ı ruhsarını (Sefercioğlu, 2002:683)

Ağza Biber Sürmek

Kötü söz söyleyen, küfür eden ağız bozuk çocukları terbiye etmek ve cezalandırmak için anneleri tarafından çocukların ağzına biber koyma adeti, XVIII. yüzyıl divan şairlerinden Yüsrî'nin bir beytinde çok güzel bir hüsn-i ta'lil sanatıyla anlatılmıştır.

Değil hal-i siyeh o nev-resin gird-i dehanında

Dil-azar olduğuyçün daye-i kudret biber koymuş (Dilçin, 1999: 626)

At ile Gelin Almak

Haletî'ye ait aşağıdaki beyitte, gelini almak için atlarına binerek hazırlanan gelin alıcılar, oldukça canlı bir tablo içinde izah edilmiştir. Beyitte, gül bir geline, rüzgar bir ata, rüzgarda savrulan çiçekler de gelini almak için atlarına binen erkek tarafı olarak düşünülmüştür:

N'ola hınk-i sabaya her biri turma süvar olsa

Giderler gül 'arûsın almağa ezharı eşçarun (Keskin, 2009: 426)

Ayak Divanı

Osmanlı Devleti'nde acil ve fevkalade haller karşısında, padisahın da katıldığı ve padisah hariç, divanda bulunanların hepsinin ayakta durarak karar almaları sebebiyle bu tür toplantılara "ayak divanı" denilmiştir. Aşağıdaki beyitte, Haletî, ayak kelimesinin "kadeh" anlamını da çağrıştırmak, pîr-i muganı, ayak divanı kuran bir padişaha benzetmiştir.

Getürür pîr-i mugan ayağına yaranı

Cem'-i devrandur ider sanki ayak dîvanı (Keskin, 2009: 113)

Ayna

Eski edebiyatta ayna denilince akla gümüş yahut çelikten imal edilen metal satırların parlatılmasıyla elde edilen aynalar akla gelmelidir. Bilindiği üzere gümüş, havadan etkilenen ve kısa zamanda kararan bir metal olduğundan, gümüş aynalar her zaman keçe kılıfları içinde muhafaza edilirdi. Baki'de geçen aşağıdaki beyitte, şair "Bir keçe kaban içine girip ayna gibi saf ol, içini temiz tut, fakir suretinde gezindiğin halde alemin sultanı ol" demektedir.

Gir bîr nemed İçine ayîne gibi saf ol

Sultan-ı alem ol var gez sûret-i gedade (Şentürk, 1999: 182)

Balmumu

Padişah otağında balmumu yanması adetinolduğunu aşağıdaki beyitten anlaşılmaktadır. Aşığın gönlü gam padişahının meskeni durumunda olunca, otağında mumlar yakar. Gelibolulu Sunî, bu adeti ustaca işlemiştir.

Şeh-i gam meskenidir sine gönlüm şem'i ko yansun

Yanar bal mûmları 'âdet durur şehler otağında (Yakar, 2002: 562)

Başa Ateş Yakmak

Başa ateş yakmak tabiri, insanların şikayetlerini yüksek düzey yetkililere ulaştırmak için kullandıkları bir yol olarak Osmanlı'da âdet halini almış bir davranış biçimi idi. Padişah ya da üst düzeydeki görevliler topluluk önüne çıkacakları zaman, şikayeti olup da onu padişaha ulaştıramayanlar başlarına hasır türü maddeler koyarak bunları yakar ve bu ateş sayesinde duman çıkartarak kendilerini belli ederlerdi. Padişah da onu yanına çağırarak derdini dinlerdi. Bu yöntem bürokrasi engelini aşarak şikayeti olan kimsenin yetkili mercie bir an önce gitmesine yardımcı olmaktadır. Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte Ferhat'ın çektiği ahlardan şikayetçi olan dağların, başlarına lalelerden ateş yaktığını söylemektedir.

Husrevâ Ferhâd âhından şikâyet itmege

Lâlelerden başına odlar yakupdur kûhsâr (Yakar, 2002: 472)

Başa Toprak Saçmak

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte ölen bir kimsenin arkasından matem tutulurken başa toprak saçma adetinden bahsetmiştir. Yavuz Sultan Selim'in ölümünü duyan saray mensuplarının başlıklarını çıkarıp başlarına toprak saçarak yaslarını ifade ettiklerini Solakzade tarihi haber vermektedir (Öztelli, 1959: 1890). Sevgilinin başına güzel koku vermesi için amber saçtığını gören âşık, bunun yerine başına bir avuç toprak saçmasını ve matem tutmasını salık vermektedir. Güzel koku veren amber ile ölümü hatırlatan bir avuç toprak kavramları zıtlık oluşturmaktadır. İnsan başındaki "saç" ile "saç" fiili cinas oluşturmuş ve beyitte ustalıkla işlenmiştir.

Ey saçına 'anber saçınan mâtemiñ itgil

Koy başına toprak ki seni yer bir avuç hâk (Yakar, 2002: 510)

Başa Tülbent Bağlamak

Klasik edebiyatta geçen baş ağrısının bir çeşidi de humardır. Şiirlerden anlaşıldığına ayyaşların hastalığı olan humarın tedavisinde, bolca su içilmesi veya başın bir tülbentle bağlanması önerilmektedir. Rumelili Zaîfi, aşağıdaki beyitte, ağzı bir bez ile sarılı duran şarap küpü ile humar arasında bir ilgi kurarak başı ağrıyan küpün kafasını tülbentle bağladığını ifade etmektedir.

Çok şarab içdüğü için ağrımış başı küpün

Kellesin çenberle kat kat sardılar hoş itdiler (Kemikli, 2007: 35)

Bayramlık Giymek

Özellikle dinî bayramlarda yeni elbiseler alıp giymek çocuklar için bayramların vazgeçilmezlerinden birisidir. Şiirlerde bayramlık elbise, "libas-ı 'ıydane" ve "'ıydiye" terkipleri ile de karşılanmıştır. Bayramlıklar, bayram öncesinde ya hazır olarak alınır ya da diktirilmek için sipariş verilirdi. Aşağıdaki beyitte Atayî, kesip biçmek ifadesinin dedikodu yapmak anlamında da kullanarak bayramda elbise diktirildiğini ifade etmektedir.

Libas itdi civane 'ıyd olunca 'aşık-ı şeyda

Veli tenhada hayli kesdi biçdi gûş idüp a'da Atayî (Keskin, 2009: 464)

Bursa Yangınları

II. Bayezid döneminde sıkça vuku bulan Bursa yangınları Şevkî'nin şiirlerine konu olmuştur. Şevkî kendi gönül şehrinin, ahının ateşiyle Bursa şehri gibi sürekli yandığını söylemektedir. Yanan gönlünün bunu sürekli yaptığını, zira gönlünün bir an bile mamur olmadığını dile getirerek yanarsa yansın diyerek umursamazlığını da ortaya koymuştur. Şiirdeki "ha" edatı halk ağzında tekrar tekrar yapılan işleri vurgulamak için kullanılan bir söyleyiştir.

Bursa gibi âhum odiyula yanar ha şehir-i dil

Bir zamânda görmedüm âbâd ola ol yanası (Yakar, 2010:407)

Büyü Yapma

Eskiden birini kendine aşık etmek veya sevgiliye tez kavuşmak için ateşe nal atılarak büyü yapılırdı. Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte bu sihirden bahsetmiştir. Âşık, sevgiliye büyü yapmak için, şarap içip göğsünü nalla dağlamıştır. Göğüs nalin atıldığı ateşe benzetilmiştir. Aşık sevgilinin kendisine ilgi göstermesi için sihir yaparak sevgiliyi tesir altına almaya çalışır. Beyitte ortaya çıkan bir başka durum da sevgili için yapılan kendini dağlama hadisesi sarhoş halde iken icra edilmesidir.

Seni teshîr için ey mâh saldum âteşe na'li

Senüñçün ey perî sînemde kesdüm na'l içüp müller (Yakar, 2002: 490)

Çark

Çarh gökyüzü anlamının yanında bıçak, hançer kılıç gibi aletleri bilemek için kullanılan bileği taşıyan döndüren aracın da adıdır. Çarka tutulan hançerin, düz olan ağzı çok bilenmekten dolayı meydana gelen aşınma sebebiyle eğri bir şekil alır. Bu görünüşüyle hançer şekil bakımından yeni doğmuş aya yani hilale benzer. 16. yüzyılın güçlü şairlerinden Nev'î, çarh kelimesinin bu değişik anlamlarından yararlanarak gökyüzünü, dönerek hareket etmesini de göz önünde tutarak, kesici aletleri bilemeye yarayan çarka, hilali de gökyüzünde bulunması ve şekil benzerliği sebebiyle hançere benzetmiştir.

Olursa hançeri mah-ı nevün n'ola barik

Niçe dem oldı tutar anı çarha dest-i kaza (Sefercioğlu, 2002: 676)

Çok Evlilik

Aşağıdaki beyitte Nabî, nefse düşkünlüğü ve bu geçici dünyada telaş etmenin, insanın hayatını nasıl olumsuz etkilediğini, sosyal hayatın bir gerçeği olan birden çok kadınla evlenme örneğinden yola çıkarak vermektedir.

Dünyaya bu telaş nedür ey esîr-i nefis

Rahat bulur mı avret alan avret üstüne (Bilkan, 1997: 994)

Değirmen Taşı

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte bazı Anadolu köylerinde hâlâ kullanılan ve değirmen olarak işlev gören iki taş arasında tahıl ezme hadisesini şiirine konu etmiştir. Bu iki yassı taş, arasına konan buğdayın taşların döndürülmesi ile değişik tahıl ürünleri elde edilmesini sağlar. Şair feleğin değirmeni kendinden döndüğünü, bu yüzden de kabrinde bulunan iki mezar taşını kendini döğmek için kullanacağını söylemektedir.

Döndi benden âsiyâb-ı çarh ey meh n'ola kâş

Dikseler kabrüne kendüm döğmek için iki taş (Yakar, 2002: 505)

Delilik

Delilik toplumda hem korkulan hem de veli mertebesinde değerlendirilen bir insanlık durumudur. Aklî dengesi olmayan kişilere deli veya meczup denir. Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte sevgilinin, deli âşığından utandığı için, ona taş attığını dile getiri. Delilik bir aşk hali olarak beyitte yer almıştır. Deli, sevgiliyi rahatsız edecek düzeye geldiği için sevgili de deliyi kendinden uzaklaştırmak amacıyla onu taşlar.

‘Âr idüp ben deliden ey meh-rû

Atduğuñ taşlaruñ katı fırlar (Yakar, 2002: 468)

Delilerin taşkınlık yapmamaları ve çevreye zarar vermemeleri için zincire vurulmaları hadisesini Gelibolulu Sunî şiirine konu etmiştir.

Oldı dîvâne gönül silsile-i mûsından

‘Aklı yitürdüm anuñ gonca-lebi bûsından (Yakar, 2002: 551)

Deliliğin yaz mevsiminde arttığına dair halk arasında bir inanc vardır. Gelibolulu Sunî, beyitte bu inancı işlemiştir. Sevgilinin sıcaklığı her nefeste artmaya başlayınca aşığın da delilik halleri kendini göstermeye başlamıştır. Aşığın bu durumu yadırganmamalıdır; zira yaz mevsimi geldiği zaman delilik artar.

Her nefes germiyyet-i mihrüm ziyâde olmada

N’ola artarsa cünûnum başladı yaz olmaga (Yakar, 2002: 563)

Dolmuş

Bakî, bugün de günlük hayatın ayrılmaz bir parçası olan “dolmuş” un 16. yüzyılda da mevcut olduğunu ve sahiller arasında sefer yapan “dolmuş kayıkları” bulunduğunu ifade etmektedir. Zevrak kelimesini tevriyeli kullanarak kayık ve kadeh anlamlarını ortaya koymaktadır. Baki günlük hayatın bir gerçeğini ve her gün yaşanan bir olayı şiir diline güzel bir biçimde aktarmıştır.

Kenar-ı ayş u safaya geçilse dolmuş ile

Yine pür olsa mey-i hoş-güvar zevrakda (Küçük, 1994: 375).

Gece Feneri/El Fanusu

Sokak aydınlatmalarının olmadığı eski dönemlerde hırsız, katil, isyancı gibi kişilerin karanlıktan istifadesini engellemek için gece fenersiz sokağa çıkma yasağı vardı. Gelibolulu Sunî, aşığın ayrılık akşamında parlak mumu kaybettiğinden beri kavuşma yolunu şaşırıldığını dile getirir. Mum geceleri yürürken karanlığı bertaraf edip yolu bulmak için kullanılmıştır.

Şâm-ı fûrkatde yitürdüm şehr-i vuslat râhını

Ben garîb ey dostlar ol şem’i rûşenden cüdâ (Yakar, 2002: 450)

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte de, gece dolaşırken ortalığı aydınlatmak için insanların ellerinde dolaştırdıkları el fânusundan bahseder. Bu fenerin dürülüp bükülüp bele sokulduğu beyitten anlaşılmaktadır. El fânusu ibaresi onun bele sokulup taşınacak kadar küçük olduğunu da ortaya koymaktadır. Fânusun yanmamış hali, kapalılık bakımından goncaya benzetilmiştir. İçindeki mumun yanıp çevreyi aydınlatmasıyla güle dönüşmüştür.

El fânusını gonca çıkarup belinden

Gösterür her gice gül şem’ini fânûsından (Yakar, 2002: 552)

Hilalî, aşağıdaki beyitte, yasak korkusuyla fener taşıyan, fakat gece fark edilmemek için de ışığı eteğinin altında gizleyen bir hırsız tasviri çizerek, sevgilinin parlayan yüzü ve onu örten zülfünü anlatmaya çalışmıştır.

Dâmen altına çerağ almış gezer dil şehrini

Düzd-i şeb-rev oldı beñzer kâkül-i miskin-i dost (Şanlı, 2004: 158)

Göge Külâh Atmak

Sevinçten dolayı göge külâh atma motifinin işlendiği aşağıdaki beyitte Edirneli Şevki, güneşin kendini sevgili ile karşılaştırıp ona benzemeye çalıştığını ve bundan dolayı da sevinç gösterisi olarak külâhını göge attığını dile getirir. Güneş, mutluluktan dolayı vücut ısısı yükselip ne yapacağını bilemeyen bir kimse olarak algılanmıştır. “Germ olmak” insanın sevinçli bir haber aldığında yüreğinin kabarması, vücudunun fizyolojik olarak bazı değişikliklere uğraması demektir. Güneşin yüksek ısıya sahip olması doğal bir durumken şair bunu güzel bir hüsn-i talille ifade etmiştir. “Göge külâh atmak”, çok sevinmekten kinayedir:

Nisbet itdügüm-içün yüzüne ey zühre-cebîn

Germ olup göge atar mihr safâdan külehi (Yakar, 2010:405)

Gözlük

Döneminin önemli şairlerinden olan Taşlıcalı Yahya Bey'in bir şiirinde geçen gözlük kelimesinden anlaşıldığına göre, bu obje 16. yüzyılda insanlar tarafından kullanılmaktaydı. Gözlüğün bizdeki tarihçesi ve ne zaman kullanılmaya başlandığı hususu tam olarak belli olmasa da göz bozukluğu yaşayan kişiler gözlük takmışlardır. Gözlük kelimesi şiirlerde Arapçası olan aynek ve Farsçası olan çeşmek kelimeleri ile kullanılmıştır.

Dîdar-ı Hakkı görmez dünyada ayn-ı amî

Farza ki gözlük itse çeşmine mihr ü mahı (Kemikli, 2007: 32)

Güvercin Ayağına Halka Takmak

Geçmiş dönemlerde haberleşmeyi sağlayan güvercinlerin ayağına, işaret için halka takılırdı. Şeyhülislam yaya Yahya, aşağıdaki beyitte, kadehin ayağından tutan sakînin beyaz parmaklarını, gümüş bir halhala benzetmiştir.

Oldı bir al kebûter mey-i nab ile kadeh

Itidi sakî ana engüştini sîmîn halhal Yahya (Keskin, 2009: 539)

Haraç

Osmanlı Devleti için diğer devletler üzerine yapılan seferler, ganimet elde edilmesi açısından çok önemliydi. Hazine gelirlerinin önemli bir kısmını oluşturan bu savaş gelirleri, bazen barış yapmak karşılığında, haraca bağlamak şeklinde de elde edilirdi. Halefî sevgilinin rakiplerinin canını almasını ister, çünkü onlar kafirdir kafirlerden haraç alınır:

Ağyarun alsa can u dilin yar tan mıdur

Kafir memalikinden alur sahlar harac (Keskin, 2009: 118)

Hız. İsa İkonu

Gelibolulu Sunî'ye ait aşağıdaki beyitte kiliselerdeki Hz. İsa'nın Meryem kucağında oturduğunu gösteren ikonlardan bahsedilmiştir. Can bağışlayan dudakların etrafındaki saçtan düşmüş zülüfler bu hayalin meydana çıkmasına sebep olmuştur. Saçlar Meryem'e, dudak da İsa'ya benzetilmiştir.

İhâta eylemiş zülfüñ leb-i cân-bahşuñi cânâ

Gören sanur ki ' İsidür yatur Meryem kucagında (Yakar, 2002: 562)

Hırsızlık

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte hırsızlık yapanların ellerinin kesilmek suretiyle ceza verilmesinden bahsetmiştir. Dikbaşlı sümbul hırsızlık ettiği için elini kesmişlerdir.

Kılmış el uzunlugını bu sünbül-i serkeş

Destini kesüp anuñ içün dâra çekerler (Yakar, 2002: 491)

Kan Davası

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte kan davası gütmeye konusuna değinmiştir. Sevgilinin dudağı aşığın canını öldürmüştür. Bundan dolayı sevgilinin dudağı, aşığın gözünün kanlısıdır. Aşığın gözü, dudağı arayıp durur ama bir türlü bulamaz. Güzellik şehrinde dudağının gözükmemesinin sebebi yok denecek kadar küçük olmasındandır.

Öldürdi cânı kanlusıdır çeşmimün lebüñ

Şehr-i hüsende hiç bulımaz arayıp yürür (Yakar, 2002: 479)

Kına Yakmak

Gelibolulu Sunî, gelinlerin ayağına kına yakma, başına kırmızı renkten duvak örtme geleneğini şiirinde işlemiştir. Beyitlerde mum hayali etrafında gelinin saç ve yüzünün süslenmesi dile getirilir. Kırmızı duvağın üzerine tas takke giyilmesi, saça sırma altın tel takılması, yanağa altın ben yapılması

gibi özellikler de vurgulanmıştır. Makyaj niyetiyle yapılan saç sırma teller takma ile yanağa suni benler yapma adeti, günümüzde hala Anadolu'nun bazı yörelerinde gelin yüzü yazma adeti olarak devam etmektedir.

‘Arûs oldu bu gice şem‘-i ra‘nâ
Anuñçün yakdılar pâyına hınnâ
Tuvâg itmişler aña âl vâlâ
Urınmış başına bir tâs takyâ
Saçına sırma altun teller itmiş
‘İzârî üstine hâl-i zer itmiş (Yakar, 2002: 425)

Kervanların Ateş Yakması

Edirneli Şevki aşağıdaki beyitte, eskiden uzun yolculuklara çıkan kervanların konakladıkları yerlerde ateş yaktıklarını dile getirmektedir. Sevgilinin hayali âşığın gönlüne geldikçe, âşık hararetlenmiş ve sevgisi artmıştır. “Mihr” kelimesi hem ısı hem de sevgi anlamında kullanılmıştır. Gönül kervana, mihr ateşe, hayal menzilgâha benzetilmiştir:

Hayâli câna geldükçe ‘aceb mi mihrüm artarsa
Ne menzilgâha kim konsa yakar pes kârvân âteş (Yakar, 2010:271)

Kıymetli Taşlarla Tedavi

Bākî Divanı’nda geçen aşağıdaki beyitte, günümüzde de geçerliliği olan inanca göre, kıymetli taşların insan üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir. Geçmiş dönemlerde kıymetli taşların tedavi amaçlı kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kırmızı, sarı ve gök renklerinde olan yakut, inanışa göre, boğaza asılırsa taun ve kaygı hastalığına karşı faydalı olurmuş. Bilhassa kırmızı renkli yakutun (yakut-ı rümmani) vesvese ve hafakan gibi psikolojik sıkıntılara ve kalbe iyi geldiği söylenir. Yakut, toz haline getirilerek, başka maddelerin ilavesiyle bir tertip haline getirilerek ruhi bunalım içerisinde olan hastalara yedirilirmiş. Bu yapılan tertibe yakût-ı müferrih denilmiştir.

Ağzı la’lin hokka yakûtî müferrih lebleri
Cevherî terkîb istersen leb-i dil-ber yeter (Kemikli, 2007: 34)

Kukla

Türk seyirlik oyunlarından kuklanın Türkler arasında eski bir geçmişi vardır. XVI. yüzyıl şairlerinden Edirneli Nazmî’nin aşağıdaki beytinde kuklanın nasıl oynatıldığı dile getirilmiştir.

Tonaturlar tayaturlar gurur ile gezerler hep
Sanasun kuklalardur kaykışurlar her biri dik dik (Dilçin, 1999: 622)

Kuran Cüzü

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte küçük çocukların ellerinde Kur’an cüzleriyle okumaya gitmelerini anlatır. Felek piri, her sabah güneş levhasını eline alıp aşk mektebine giden ebced çocuğudur

Gider her subh alup destine levh-i mihri ey hâce
Bu pîr-i çarh ‘ışkuñ mektebinde tıfl-ı ebceddür (Yakar, 2002: 471)

Kuş Avlamak

Cem Sultan’ın divanında geçen aşağıdaki beyitte geçmiş dönemdeki kuş avlama metodundan bahsedilmektedir. Beyitte, sevgilinin güzelliğiyle âşığı avlamasına vurgu yapılmıştır. Aşığın gönlünü bir kuşa, sevgilinin zülfünü tuzağa, sevgilinin yüzündeki benleri bu tuzağa konan tanelere benzetilmiştir. Aşığın gönlü bir kuş, sevgilinin güzelliği de bu kuşu avlamak için zülfü tuzak, benleri

de tane olarak kullanan bir avcı gibi hayal edilmiştir. dan ibarettir. Aşık, sevgilinin yüzündeki benlere kanarak ona aşık olmakta, böylece sevgilinin avı olmaktadır.

Hüsnünün sayyadı dil murgına rahm eylemeyüp

Benleründen dane saçup zülfünü eyler duzağ (Ersoylu, 1989: 135)

Nev'î de, gözleri ahûya benzeyen sevgilinin hayalini avlamak için, gözlerini tuzak çukuruna, kirpiklerini de bu çukuru örten çalı çırpıya benzetmiştir. Şair aslında bu tuzak işini hayal kurarak gerçekleştirmektedir. Gerçek hayatta sevgili ile bir araya gelemeyen şair, hayal kurarak bu emelini gerçekleştirmek istemektedir.

Müjem haşakini çah-ı nazar üzre kılup perde

Düşürdüm bir gözi ahû hayalini şikar itdüm (Tulum-Tanyeri, 1977: 411)

Mihenik Taşı

Günümüzde daha çok “mihenik taşı” diye ifade edilen “mehenik”; altın yahut gümüş gibi değerli metallerin üzerine sürüldüğü, sonra da taş üzerindeki metal çizimine değişik derecedeki asitler tatbik edilerek metalin ayarının tespit edildiği sert bir taştır. Gelibolulu Sunî , aşağıdaki beyitte içkiyi mihenik taşına benzetmiştir. Mihenik aşığın kalbinin ayarını ortaya koyacaktır. Çünkü içkiyi içence insanın kalbi ortaya çıkar. İçinde ne var ne yok ortaya dökülür.

Mey mehek dilerse n'ola içecek

Açılır kalbi kişinüñ Suni'yâ (Yakar, 2002: 451)

Mihr

Mehr, evlenmeden önce damat tarafından, geline verilmesi taahhüt edilen para, altın veya mala verilen addır. Mehrin mehr-i muaccel (hemen) ya da mehr-i müeccel (daha sonra) adı verilen türleri vardır. Mehrin, miktarı erkeğin maddî gücüne göre değişmektedir. Şeyhülislam Yahya, asmanın kızının/şarabın ağırlığınca mehr ödenmeden kolayca ele girdiğini aşağıdaki beytinde söylemiş, mehrin kolay ödeneninin makbul olmasını da şair bu beytinde ima etmiştir.

Çok kıymadılar duhter-i rez sehl ele girdi

Ağırlığma göre değılmis hele mehri (Keskin, 2009: 429)

Mum ve Şekerle Davet Etmek

Edirneli Şevki'ye ait aşağıdaki beyitte, bir kimseyi bir yere davet etmek için, davet edilen kimseye mum ve şeker götürüldüğünü görmekteyiz. Sevgili, gönülleri ölüm yerine çağırarak için, “ok”u mum, “aşıkların başları”nı da şeker gibi hayal etmiştir. Ayrıca beyit “okla davet etmek” geleneğini de çağırılmaktadır:

Ölüm yerine okımağa dilleri cānā

Müm oldu okuñ kelle-i 'uşşāk şekerler (Yakar, 2010:207)

Mum eski dönemlerde düğüne veya misafirliğe davet aracı olarak da kullanılırdı. Zengin kimseler dip tarafı kırmızıya boyanmış mumla birbirlerini davet ederlerdi. “Dibi kızıl mumla mı davet ettim” sözü bugün bile davetsiz gelip de ikram görmedim diye yakınan kimseler için kullanılmaktadır. Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte, baharın gelip ortalığın şenlenmesi ile gülün, insanları gülbahçesine mum ile çağırıldığını söyler. Gülün kırmızı rengi, kırmızıya boyanmış mumu hatırlatmaktadır.

Okur müm ile halkı gülşene gül

Gülistāndan yaña uç hemçü bülbül (Yakar, 2002: 434)

Mushaf Başlıkları

Eski dönemde gerek çeşitli konularda yazılan kitaplarda gerekse Mushaflarda, konu başlıkları veya sure başlıkları dikkat çekmesi için “sürh” denen bir çeşit kırmızı mürekkeple yazılırdı. Gelibolulu Sunî bu geleneği hatırlatmaktadır. Sevgilinin yüzü mushaf olarak düşünülünce kırmızı

dudakları da Kuran'daki Kevser suresi olarak hayal edilir. Dudak Kevser ilişkisi su ilişkisinin yanında kutsallığı ile de alakalıdır. Kevser suresinin sürh'le yazılması ise dudağın yüzde dikkat çeken en önemli unsurlardan biri olması ve dudağın kırmızı rengi sebebiyledir.

Lebüñ hatt-ı dehânuñda sanasın ey yüzi mushaf

Konılmış sûre-i Kevserde surh ile bir âyetdür (Yakar, 2002: 465)

Musiki İle Tedavi

Eski dönemlerde hastaların musikî ile tedavi edildiği bilinmektedir. Özellikle kanun çalarak hastaları iyileştirme motifini Gelibolulu Sunî şiirne konu etmiştir. Nabız tutarak insanın derdini anlamak da beytin çağrıştırdığı diğer bir durumudur.

Nabzumı tanbûr-veş tutdı vü bildi derdümi

Başladı kânûn ile mutrib şifâ-sâz olmaga (Yakar, 2002: 564)

Muska Yazmak

Sıtma hastalığına yakalananların hastalığı def etmek için badem üzerine muska yazdırdıklarını ortaya koyan Edirneli Şevki'ye ait aşağıdaki beyte göre, sevgilinin kaşu, âşığın keder sıtmasından dolayı zayıfladığını görünce hemen badem üzerine sıtma muskası yazmıştır:

Bādām üzre yazdı kaşuñ sıtma nüshasın

Gördi ki cānum oldı teb-i ğussadan zebûn (Yakar, 2010:230)

Gelibolulu Sunî aşağıdaki beyitte muska yazmayı işlemiştir. Ayva tüyleri sevgilinin kırmızı dudaklarına misk ile muska yazmıştır. Şirinlik, muska demektir. Sevilmek istenenler bu muskayı taşırlardı. Yazılan bu muska sayesinde Sun'î, Ferhat gibi aşık olmuştur.

Cihân içinde ey gönülüm belâsuz hiç bal olmaz

Hatından incinüp terk itme şehd-i la'l-i cânânı (Yakar, 2002: 584)

Nazarlık

Gelibolulu Sunî, aşağıdaki beyitte nazar değmemesi için boyna heykel takma adetinden bahsetmiştir. Gönül diken ve nergisten güle nazar değmesin diye, gonca heykeli (nazarlık) gülün dalına bağlar.

Gönül hâr-ıla nergisten güle tâ degmeye dil göz

Bu gonca heykeli şâh-ı gül-i handâne bağlıdur (Yakar, 2002: 499)

Ok-Yay

Edirneli Şevki'ye ait aşağıdaki beyitte ok, sadağı sevgili ile yan yana görünce kederinden dolayı toprağa düşmüş, yay da boynunu bükmüş bir kimse olarak hayal edilmiştir. Ok, keman, terkeş, eğmek gibi okçuluk tabirleri tenasüp içinde kullanılmış ve hüsn-i talil yapılmıştır. Ok ve yayla da ilgili olan "toprağa düşmek", "boynunu eğmek" deyimleri beyte ayrı bir renk katmıştır.

Tir topraga düşüp gamdan eger boynın kemân

Gördüncine sen mehe pehlü-be-pehlü terkeşi (Yakar, 2010:395)

Oruç Hapı

Habb-ı müzehheb, yaldızlı kağıtlara sarılmış hap anlamına gelmektedir. Geçmiş dönemlerde, keyifli maddelere düşkün olanların, oruç tutarken zorlanmamak için başvurdukları bir yöntemdir. Sahurda alınan bu haplar, günün rahat geçirilmesini sağlarmış. Sabit, Ramazaniyesinde yıldızları yaldızlı hapa benzetir:

Encüm sabah için giceden hazır eylemiş

Yaran-ı ehl-i keyfe varaklı gıda-yı 'ıyd (Keskin, 2009: 453)

Öpüp Başa Koymak

Öpüp başa koymak, saygı duyulan ve kutsal kabul edilen şeyler için yapılan bir uygulamadır. Mesela ekmek yere düştüğünde öpüp başa konulur. Aşıklar da sevgiliden gelen her şeyi, taşı bile bir ekmek gibi öpüp başa koyarlar; zira sevgiliden gelen her şey kutsaldır. Şeyhülislam Yahya da aşağıdaki beyitte bu adetten bahsetmiştir.

Seng gelse yardan ‘aşık öper başına kor

Güyyi ihsan ider han-ı keremden nan atar (Keskin, 2009: 530)

Para

16. yüzyılın önemli şairlerinden Hayalî Bey güzellerin daha çok zenginliğe meylettiklerini beyan etmektedir. Bugün de geçerliğini sürdüren bir sosyal gerçeği şair, sevgilinin kurnazlığı ile bağlantı kurarak dile getirir. Güzeller, can parasına öpücük vermezler; gümüş ve altın isterler.

Nakd-i cana bûse virmezler dilerler sîm ü zer

Şimdi mahbûblar gayetde kurnaz oldular (Tarlan, 1945: 137).

Para Yapıştırmak

Aşağıdaki beyitte günümüz eğlence hayatında çok yaygınlaşmış olan, dansözün alınına, göbeğine para, yapıştırma adetinin XVII. yüzyıldaki uygulama biçimi ortaya çıkmıştır.

Alup ağûşa öp altun yapışdur rûy-i rakkasa

Müzehheb görsün etraf-ı kitab-ı hüsnini herkes (Dilçin, 1999: 620)

Paskalya Bayramı

Paskalya, Hristiyanlar için önemli bir bayramdır. Hristiyanlar her yılın mart sonundan nisan sonuna kadar olan döneme denk gelen Paskalya'da İsa'nın çarmıha gerilip ölmesinden sonra yeniden dirilişini kutlarlar. Paskalya günü ise, “Diriliş Pazarı” ya da “Diriliş Günü” olarak adlandırılır. Paskalya tüm Hristiyanlar tarafından kutlanır. Yaygın olarak kiliselerde düzenlenen ayinlerin dışında, kutlandığı ülkeye göre değişik adetleri vardır. Bunların dünyada en yaygını Paskalya yumurtasıdır. Kırmızıya boyanan yumurtalar sevgi ve barışın simgesi olarak dağıtılır. Nabî, aşağıdaki beyitte, Paskalya bayramında kırmızıya boyanan yumurtadan bahsetmiştir:

‘Iyd-ı tersa-yı ‘arûsîde çıkarmış bazar

N’ola surh boyasa beyzayı gebr-i mürdar (Keskin, 2009: 477)

Posta Güvercini

Güvercinle mektup gönderme, Türklerin en eski devirlerden beri bildikleri bir haberleşme yöntemidir. Bunun için ordularda, saray ve kalelerde çiftler çiftler muhâbere güvercinleri yetiştirirlerdi. İnce veya küçük kağıda veya ipek üzerine yazılmış mektuplar bir güvercinini ayağına bağlanarak uzak yerlere gönderilirdi. Salıverilmeden önce iyice doyurulur ve suya girip mektubu ıslatmaması için ayakları sirke ile yıkanır. Gelibolulu Sunî’ye göre, aşığın sevgiliye güvercinle gönderdiği mektup, sevgilinin mahallesine ulaşamaz; zira güvercin oraya varana kadar kanatlarını döker.

Nâmem iletür sanma rakîbâ o hümâyâ

Döker perini kûyına vardukca kebûter (Yakar, 2002: 491)

Psikiyatri

Ruhi bunalım içerisinde olan hastalara dönük modern psikiyatride uygulanan terapi ile tedavi yöntemi, aşağıdaki beyitte, insan-ı kamilin sohbetiyle ilişkili olarak izah edilmiştir. Yahya Bey’e göre, insan-ı kamilin sohbeti, ruh yarasına merhem ve gönül hastalığına şifadır.

Rûh-ı mecrûha devadur dil-i bîmara şifa

Sohbet-i safî-i safîde aceb hikmet var (Kemikli, 2007: 34).

Ramazan Eğlencesi

Geçmiş dönemlerde, Ramazan ayının gelişiyle birlikte, özellikle teravihten sonra Karagöz, Kukla ve Orta oyunu seyretmek adetten olmuştur. Elde fener, sırta sahur torbası gece faslına gidenler Sabit'in aşağıdaki beytine konu olmuşlardır.

Elde işkenbe fener arkada zenbîl-i sahur

Gice faslında şikem-hareleründür seyran (Keskin, 2009: 454)

Saat

Nabi aşağıdaki beyitte, hem aksesuar hem de zamanı öğrenmek için kullanılan saatlerden bahsetmiştir. Üzerine cam veya kristal bir fanus geçirilerek hem korumaya alınan hem de estetik bir değer kazandırılan saatler, geçmiş dönemde kıymetli bir eşya durumundaydı. Saatlerin çelikten imal edildiği gerçeğini de göz önüne alan Nabî'nin sevgilinin demir gibi sert ve duygusuz kalbini, tıkr tıkr çalışması ve şekli bakımından, bir saate, kendi temiz sînesini de, saflığı ve belki de çektiği acılar sebebiyle sararıp solmuş ve zayıflamış haliyle, billur bir fanusa benzetmiştir (Sefercioğlu, 2002: 676).

Ol kalb-i ahenîne gerek sîne böyle saf

Zarf-i billûr hoş yakışur sa'at üstine (Bilkan, 1997: 994)

Sıtma Nöbeti

Eskiden, tedavisi mümkün olmayan sıtma hastalığı için sıtma düğümü adıyla düğüm atılıp, sıtma nöbeti olan kimsenin boynuna asılmış (Onay, 2000: 380). Edirneli Şevki'nin aşağıdaki beytinde şair, ayrılık ateşinden dolayı kendini iki günde bir sıtma ateşinin tuttuğunu, bu yüzden sevgilinin düğüm düğüm olmuş saçlarını sıtma düğümü olarak boynuna asmak istediğini dile getirmektedir. Saçların, sıtma ipi olarak boyna takılmasını şuh bir ifadeyle dile getirmiştir. Saçın boyna takılması, aşığın, sevgili ile hemhâl olması demektir. Aşık hastalık durumunu kendi lehine çevirip sevgiliye daha da yakın olmak istemektedir:

Rişte-i zülf-i girih-gîrûni dak boynuma kim

Tâb-ı hasretle beni teb tutar iki günde bir (Yakar, 2010:375)

Şarap

Nev'î, akşam güneş batarken ufukta beliren kızılılığı yerlere saçılan kırmızı şaraba, hilali de sevgilinin aşkıyla sarhoş olan ve elindeki kadehi eğri tuttuğu için içindeki şarabı döken bir insana benzetmiştir. "Ey sevgili! Yeni ay (hilal) aşkın sarhoşu olduğu için, şafak vaktinde şarap dolu kadehini eğri tuttu ve bütün şarabı yerlere döktü." diyerek adeta bir tablo halinde bir tabiat hadisesini ortaya koymaktadır.

Mest-i ışkundur meger cana şafakda mah-ı nev

Cam-ı pür sahasını kej tutdı rîzan eyledi (Sefercioğlu, 2002: 675).

Şişe Çekmek

Soğuk algınlığı ve bel ağrıları için günümüzde de müracaat edilen tedavi yöntemlerinden birisi olan şişe çekmek tabiri, Hayali Bey'in şiirine konu olmuştur. Hayali Bey, şişe çekme deyimini tevriyeli kullanarak, hem tedavi maksatlı uygulamaya atıfta bulunmakta hem de mihnet ve gam derdine hakîmin verdiği şurubun tesiri olmadığına işaretlerle şarap içmeye vurgu yapmaktadır.

Sihhat istersen sakın çekme tabîbin şerbetin

Mihnet ü gam derdine gayet devadur şişe çek (Kemikli, 2007: 34)

Taş Kömürü

Taş kömürü kullanımının XVI. yüzyılda var olduğunu gösteren aşağıdaki beyitte Şevkî, ateşin, ezelde sevgilinin kırmızı yanaklarından renk çaldığı için, Allah tarafından ceza olsun diye taş içine hapsedildiğini söylemektedir. Ateş, yaptığı hırsızlık sonucu taş kesilmiştir.

Reng ugurladı meger âteş ‘izâruñdan ezel

Hak bu yüzden eyledi taş içre mahbûs âteşi (Yakar, 2010:395)

Tebdil-i Kıyafet

Geçmişte, yöneticiler özellikle de padişahlar, toplumdaki asayışı kontrol etmek, halkın durumunu öğrenmek için zaman zaman tebdil-i kıyafetle halkın arasına karışır, kontroller yaparlardı. Hilalî, bu durumu sevgilinin aşığa hile yaparak kandırmak amacıyla "al libas" giymesıyla gerçekleştirdiğini ortaya koyar.

Bülbül-i haste-dile kılmağa mekr ü âli

Giymiş ol gonca-i gül-çehre libās-ı alı (Şanlı, 2004: 165)

Tuzlama

Tuzlama, yeni doğan çocuğun tuzlu suyla yıkanması ya da vücudunun doğrudan tuzla ovulması anlamına gelmektedir. Tuzlamanın amacı, ilerde bebeğin terinin, nefesinin kokmaması veya teninin beyaz, pürüzsüz olmasıdır. Tuzlama işlemi, çocuk doğar doğmaz, ya göbeği kesildikten sonra, ya da yıkandıktan ve kurban kesildikten sonra gerçekleştirilir. Rezmî aşağıdaki beyitte, rakibin doğduğu zaman tuzlanmadığını, bu yüzden sözlerinin tatsız olduğunu beyan etmiştir.

Tuzlamamışlar rakîbi doğduğu demde ne şek

Anun için her zaman güftarı böyle bî-nemek (Keskin, 2009: 399)

Türbede Mum Yakmak

Edirneli Şevki, türbelerde mum yakma geleneğini aşağıdaki beytinde konu etmiştir. Sevgilinin yanaklarının parlaklığı, aşığın yüzüne ışık gibi vurunca şair bu durumu türbelerde veya dergâhlarda ortalığı aydınlatmak üzere konulan mumlara benzeterek bu âdetin eskiden beri var olduğunu hatırlatmıştır.

Tāze tāze gelse ‘aks-i haddi n’ola çeşmüme

Şem‘ yakmak eski ‘âdettür nazargāh üstine (Yakar, 2010:375)

Usturlab

Bir inşaat aleti olan usturlab, Nef’î’nin şiirine konu olmuştur. şair, feleği mühendise, güneşi usturlaba, güneş ışıklarını da bu aletin ipine benzeterek “Felek mühendis olmuş, bu duvarın yüksekliğini ölçmek için güneşi usturlab, güneş ışığını da ona ip yapmış.” demektedir. Şair, mühendislik ilmi ile şairlik gücünü birleştirip bir sosyal hayat unsurunu şiire taşımıştır.

İrtifa’ın almağa olmuş mühendis çarh ana

Mihri usturlab edip kılmış şu’an risman (Sefercioğlu, 2002: 675).

Uzuneşek Oyunu

Günümüzde neredeyse sadece kırsal kesimlerde oynanır hale gelmiş olan uzuneşek oyunu, iki takım arasında oynanan bir oyundur. Birinci takımdaki çocuklar, birbirlerinin bacakları arasına başlarını sokarak, eğilip eşek şeklini alırken; diğer takım onların üzerine oturarak, onları devirmeye çalışır. Sabit, aşağıdaki beyitte, daire olunan meclis içinde, kadehin zahidi, tıpkı uzuneşek oyunundaki atlamasına benzetir.

Eşek atlar gibi bir sūh-ı cevan-ı çalak

Atlasun da’irede zahid-i nā-dānı kadeh (Keskin, 2009: 721)

Sonuç

Klâsik edebiyatımızın yenileşme hareketlerinin ilk kıpırdanmaları olarak karşımıza çıkan günlük hayattan ve gelenekden beslenerek şiire canlılık katma hadisesi, sosyal hayat unsurlarının şiirlerle konu olmasıdır. Sosyal hayatın ayrıntıları şiirdeki edebî estetik birikimle birleşince, çarpıcı hayal ve mazmunların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Şairler yaşadıkları zamandaki sosyal olayları, âdet ve

görenekleri, inançları, hayatın günlük temposu içinde fark edilmeden akıp giden sıradan vâkıâları, hayallerle süsleyerek beyitlerde işlemişlerdir. Sosyal hayattaki bir unsurun kendi dönemindeki algılanış biçimi, şiir estetiği içinde yoğrularak şiirlerin arka planını oluşturmuştur.

Divan şairinin kullandığı dış dünyadaki her türlü olay, durum, eylem, iş ve olgu, kendi iç dünyasının dışı yansımış halidir. Divan şairi kendi dışındaki dünyayı, duygu ve düşüncelerini somutlaştıran bir araç olarak ortaya koymaktadır. İç dünyasındaki hususları, dış dünyadaki algılarla özdeşleştirerek somut bağlar kurmaya çalışmaktadır. Bundan dolayı divan şairi, gerçek hayattan sanıldığı gibi uzak değildir. Divan şiiri sosyolojiden mimarlığa, iktisattan tıbbaya kadar pek çok alanı kendine şiir arka planı yapabilmıştır.

Divan şiiri ürünleri, sosyal hayat içeriği ile de incelendiği zaman görülmektedir ki, şiirler sadece, aşık, sevgili ve rakip etrafında dönmemektedir. Şiirlerin muhtevası ortaya çıktıkça, adet, inanç, gelenek ve görenek gibi, sosyal hayat unsurlarının da şiirlerin imajında etken bir şekilde yer aldıkları anlaşılmaktadır. Sosyal ve kültürel unsurlar şairin hayal gücü ile birleşerek şiir geleneği için kendine yer bulmaktadır. Şiirlerin yazıldığı dönemlerdeki sosyal ve kültürel objeler şiirlere konu olmuş ve şairlerin hayallerine ortak olmuşlardır. Şairler içinde yaşadıkları toplumun reel unsurlarını şiirlere katmışlardır. Böylece divan şiiri için kullanılan toplumdaki kopuk ve durağan eleştirilerinin çok da gerçekçi olmadığı, şiire konu olan ilhamın toplumdaki alınıldığı ortaya çıkmaktadır.

Toplumun aynası olan edebi ürünler, sosyal hayatın ve kültürel birikimin tam da ortasında yer almaktadır. Bu görüş etrafında yapılacak araştırmalar, divan şiirinin devrini, gözlemciliğini, tasavvurlarını, kimliğini kısacası onun gerçek portresini gözler önüne serecektir.

KAYNAKLAR

Ahmet Atilla Şentürk, “Klâsik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Adetler ve Günlük Hayattan Sahneler”, *Türk Dili*, nr.500, Ağustos 1993, s. 175.

Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Ankara 2000, s. 380.

Ali Fuat Bilkan, *Nabî Dîvanı*. İstanbul 1997.

Ali Nihad Tarlan, *Hayalî Bey Dîvanı*, İstanbul 1945.

Bilal Kemikli, “Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 16, Sayı: 1, 2007, s. 34

Cahit Öztelli, “Başa toprak Saçmak ve Yas-Ölü Gelenekleri”, *Türk Folklor Araştırmaları*, V, 116, 1959, s.1860.

Cem Dilçin, “Türk Kültür Kaynağı Olarak Divan Şiiri”, *Türk Dili*, sayı 571, Temmuz 1999, s. 618-626.

Fatma Meliha Şen, “Eski Türk Edebiyatında Sosyal Hayat Çalışmaları”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 5, Sayı 9, 2007, s. 467-506.

İ.Halil Ersoylu, *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*, Ankara 1989.

İsmet Şanlı, “XVI. Yüzyıl Dîvan Şairi Hilâlî ve Şiirlerinde Sosyal Hayat”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 6, 2004/1

Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, *Nev'î Dîvanı*, İstanbul 1977.

Metin Akkuş, *Nef'î Dîvanı*, Ankara 1993.

Nejat Sefercioğlu, “Dîvan Şiirinin Gerçek Hayatla Bağlantısı” *Türkler*, Yeni Türkiye Yayınları, C. 11, S. 11, Ankara 2002, s. 664-681,

Neslihan İlknur Keskin, *Sosyal Hayatın 17.Yüzyıl Dîvân Şiirine Yansımaları Ve Anlam Çerçevesi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Dr. Tezi, 2009.

Sabahattin Küçük, *Bâkî Dîvânı*, Ankara 1994.

SUÇLULARA UYGULANAN CEZALARIN KLÂSİK HİKÂYEYE YANSIMALARI

Doç. Dr. Osman ÜNLÜ* - Orhun ŞEKERCİ**

ÖZET

Günümüzde klasik Türk edebiyatıyla ilgili yapılan eleştirilerin başında onun dış dünyayla ve sosyal hayatla olan ilgisinin az olması gelmektedir. Bu eleştiri temelde şiir odaklı olsa da aynı tavır tahkiyeye dayalı metinlere de benzer şekilde yapılmaktadır. Anlatı metinlerine yapılan eleştirilerin en önemlileri onun realiteden uzak, olağanüstü karakter ve olaylarla dolu olduğu yönündedir. Bu tür eleştiriler, özellikle İslâmî gelenek çerçevesinde yer alan ve Türk edebiyatına tercüme veya adaptasyon yoluyla girmiş olan metinler için kısmen de olsa geçerlidir. Ancak bu hikâyelerin yanı sıra önemli sayıdaki orijinal ve telif hikâye metinlerinde durum bu şekilde değildir. Konusunu, kahramanlarını, mekânını yaşanan günlük hayattan alan bu metinler aynı zamanda o dönemin sosyal hayatını bütün açıklığıyla yansıtarak o döneme ışık tutmaktadır.

Bildiride, XVI ve XVII. yüzyıllarda hem manzum hem de mensur şekillerde kaleme alınmış olan ve suçlulara verilen cezaların konu alındığı hikâyeler ele alınacaktır. Sopa vurmaktan kısasa, eşeğe ters bindirmekten çengele asmaya kadar çeşitli cezaların hangi tür suçlara ve suçlulara verildiği, yazar ve toplum tarafından nasıl görüldüğü ve karşılandığı bu hikâyelerde ayrıntılı olarak yer almaktadır. Ayrıca bu tür cezaların örf veya din kaynaklı oldukları ve bu cezaların tarih boyunca uygulamaları da konu bağlamında ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Hikâye, cezalar, sosyal hayat.

REFLECTIONS OF THE CLASSICAL STORY OF PENALTIES APPLIED TO CRIMINALS

ABSTRACT

Today, at the beginning of the classical Turkish literature criticism related to his interest in the social life and with the outside world comes from the low. This criticism is fundamentally focused on poetry, though interested in the same manner based on story text in a similar way. criticism to narrative texts, most notably from its reality is full of extraordinary characters and events, away. This kind of criticism, especially within the framework of Islamic tradition and the translation or adaptation of the Turkish literature through the text is partially valid for. But these stories, as well as a significant number of original story text status in this way. Subject, the heroes of the space they inhabit this texts from everyday life but also that of social life on the whole reflecting that period brings you to the light.

In this statement, in the XVI and XVIIth centuries which were written in both verse and prose forms of punishment to criminals stories taken issue will be discussed. From shooting stick to talion, and from donkey embark on reverse to hanging hook, what kind of penalties given to by the author and community are met as detailed in this story and where it is located. Moreover, this type of penalty to be welded and religious traditions and practices throughout the history of these penalties will be addressed in the context of the subject.

Keywords: Short story, penalties, social life.

Giriş

Hukukun bir dalı olan ceza hukuku toplumun huzuruna, kültürüne, maddi ve manevi değerlerine şekil veren en önemli amillerden birisidir. Türkler tarih sahnesine çıkmalarından bugüne kadar bu ceza hukuku doğrultusunda kanunlarını koymuş ve hayatlarını devam ettirmişlerdir. Bu hukuk günümüze kadar gerek yazılı kanunlarda gerek örf adı verilen sosyal normlarda kendine yer

* Manisa Celal Bayar Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü

** Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

bulmuştur. Türklerin kurdukları bütün devletlerde bu hukuka yöneticiler tarafından gereken özen gösterilmiş olup devletler hayatta olduğu sürece bu hukuk hep uygulanmıştır.

Bu yazıda Osmanlı Devleti'nde suçlulara verilen cezaların özellikle XVI ve XVII. yüzyıllarda kaleme alınmış anlatı metinlerine yansımaları ele alınmıştır. Bir edebiyatın sosyal hayattan ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Ceza hukukunun uygulamaları günlük hayata aksetmiş, ardından da edebi metinlerinde kendine yer bulmaya başlamıştır.

Ceza, sözlükte isim olarak “bir şeyin bedeli ve karşılığı”, mastar olarak da “iyi veya kötü olan bir fiil ve davranışın tam ve yeterli karşılığını vermek” anlamına gelmektedir. İslâm literatüründe cezanın terim olarak biri genel diğeri özel olmak üzere başlıca iki manada kullanıldığı görülür. Sözlük anlamıyla da bağlantılı olan genel anlamda ceza, dünyevî veya uhrevî mahiyette özendirici veya caydırıcı müeyyideden ibarettir. Özel anlamda ise dünyada hukuk düzeni tarafından suçluya uygulanacak maddî ve manevî müeyyideyi ifade eder. Bu manadaki cezayı Arap dilinde *ukubat* kelimesi, ceza hukukunda ise *el-fikhu'l-cinâi* veya *et-teşrîu'l-cinâi* terimleri karşılamaktadır. İslâm dini iman, ibadet, muâmelât ve ahlâk alanlarındaki prensiplerin uygulanmasını sağlamak, bunlarla ilgili emir ve yasakların ihlâlini önlemek, ferdî ve içtimaî hayatı bütün yönleriyle ıslah etmek amacıyla gerek dünya gerekse ahiret hayatına yönelik olarak birtakım özendirici veya caydırıcı tedbirler almıştır. Bu tedbir ve müeyyidelerin tamamı ceza kavramının kapsamı içindedir (Aydın, 1988: 480).

İslam hukukunda cezalar “Ukubat” başlığı adı altında toplanmıştır. İslam hukukunun ilk ve en esaslı kaynağı olan Kur'an-ı Kerim'de ukubat adıyla ayrı bir bölüm yer almamaktadır. Ancak Kur'an-ı Kerim hükümlerinin sınıflandırılmasında ceza hukukuna giren kanunlar, “ukubat” adıyla anılır ve ayrıca İslam hukukunun ana kaynaklarından olan sünnet, icma ve kıyas yoluyla elde edilen ceza hükümlerini de kapsar (Gökçen,1959: 24).

İslam Hukukunda Suçlar

İslam hukukunda suçlar üç ana kısımda ele alınmaktadır. Bunların ilk kısmında, insanın şahsını hedef alan öldürmek ve yaralamak gibi suçlardır. İslam hukukunda katl (öldürmek) beş çeşittir. Bu suçlar, kasten öldürmek, kasten öldürmeye benzeyen katl, yanlışlıkla katl, yanlışın yerine cari olan katl ve sebepten ötürü katl olarak adlandırılmaktadır (Arslan, 1967: 24).

İkinci kısım suçlar ise toplum huzurunu tehdit eden unsurlardır. Hırsızlık, zina, içki içmek, dinden dönmek, iftira atmak, yol kesmek gibi suçlar bu kapsamdadır. Üçüncü kısım suçlar ise devlet aleyhine işlenen suçlardır.

Üç ana bölümde incelenebilecek olan bu cezaların uygulamaları çoğunlukla “ibret-i âlem” için halka açık bir şekilde infaz edilmiş, bu şekildeki infazlar tarihin her döneminde toplum tarafından dikkatle izlenmiş ve bu dikkat edebi metinlere de yansımıştır. Bu çalışmada ceza hukuku uygulamalarının XVI ve XVII. yüzyıllarda manzum veya mensur olarak kaleme alınan anlatı metinlerine yansımaları ve hem dönem insanının hem de eser müelliflerinin bakış açıları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. Ölüm Cezaları

İnsanlara işledikleri suçlar karşılığında verilen en önemli ceza şüphesiz “ıdam” olarak adlandırılan ölüm cezasıdır. Ancak ölüm cezasının uygulaması da cezanın mahiyetine göre çeşitlilik arz etmektedir. Aşağıda ölüm cezalarının çeşitleri ve dönemin anlatı metinlerinde yer alma özellikleri verilecektir.

Bir insanın hayatına son vermek ona verilebilecek cezaların en ağırıdır. Verilen bu ölüm cezası işlenen suçun şekline göre muhtelif yollarla uygulanırdı. Burada amaç suçluya işlediği suçun ağırlığı ve sosyal hayata olan etkisi nedeniyle bu suça tevessülü engellemek için ceza vermektir. Mahkûm eğer çok ağır bir suç işlemişse, onun için ölümün kurtuluş olabileceği düşüncesi ile ölüm şekli işlediği suça uygun olarak ağır ve acılı olurdu. Hem Osmanlı hukukunda hem de İslam hukukunda ölüm cezalarının çeşitleri ve uygulama şekilleri aşağıda verilmiştir. Cezaların uygulamaları ve bu uygulamaların klasik anlatılara nasıl yansıdığı örneklerle gösterilmiştir.

1.1. Asarak Öldürme

Asarak öldürme bir diğer adı ile idam, bilinen en yaygın öldürme yöntemidir. İdam şu şekilde icra edilirdi. Yüksek bir yere ilmekli bir ip bağlanır sonrailmek suçlunun boynuna geçirilirdi. Ardında ip gerdirilir ya da suçlunun ayağının altında bir şey varsa o alınır suçlu ipte asılı kalırdı. Suçlunun çoğu kez ilk anda boynu kırılır ve nefes de alamadığı için dakikalar sonra can verirdi (Kanat, 2010: 45).

Asarak öldürme cezasının, klasik Türk edebiyatının belki de en önemli nâsiri olan Nergisi'nin *Nihâlistân* adlı mensur hikâyede külliyyatında yer alan bir hikâyede yansımaları şöyle olmuştur:

Ferdi adında güzelliği ile nam salmış bir çocuk vardır. Bir yeniçeri ağası bu çocuğu görür ve âşık olur. Bir gece hizmetçisini de alarak bu çocuğu görmek için evine giderler. Hizmetçi kapıyı çalar ve çocuğun babası pencereye çıkar. Hizmetçi, ağasının çocuğu görmek istediğini söyleyince, baba çok sinirlenir, gecenin de çok geç olması hasebi ile öfkeyle ağayı sultana şikâyet edeceğini söyler. Bu sırada çocuk kapıya çıkar aynı şekilde gecenin bu saatinde rahatsız edilmesinden hoşnut olmadığını ifade ederken ağa karanlıktan faydalanıp çocuğu alıp kaçar. O gece sabaha kadar eğlenirler. Ağa çocuğa İran Şahi'nin hediye ettiği kemeri armağan olarak verir. Çocuk bu kemeri takar, çarşıya gezmeye çıkar. Ağanın köylüleri kemeri görür ve çocuğun bu kemeri çaldığını düşünerek onu döverler. Çocuk hisımla ağanın yanına gider, kemeri ona fırlatır. Ağa çocuğun gönlünü almak için Beşiktaş'ta bir bahçeye giderler ve orada eğlenirler. Bu sırada sultan ağayı çağırır fakat ağa gidemeyecek kadar sarhoştur. Birkaç kere daha çağrılınca mecburen bu halde huzura götürürler. Sultan ağanın bu halini görünce idamına karar verir (Çaldak, 2010:132).

1.2. Kafa Kesme

İdam gibi bu ceza yöntemi de yaygın biçimde uygulanan bir yöntemdir. Böyle bir hükümlerle cezalandırılan kişi diz üstü çöktürülür ve kafası yassı bir biçimde düz bir zemin üzerine yatırılır. Olası bir müdahaleye karşı elleri arkadan bağlanır. Kılıç, balta, vb. keskin bir alet ile cellat tarafından kafası uçurulurdu (Kanat, 2010: 44).

XVII. yüzyılda Süheylî tarafından kaleme alınan *Acâibü'l-meâsir ve Garâibü'n-nevâdir* adlı hikâyede külliyyatındaki metinler arasında bu cezaya örnek teşkil edecek bir hikâyede bulunmaktadır:

Eski zamanlarda emirin biri bulduğu bir çocuğu evlat olarak edinir. Bu çocuk zamanla emirin en güvendiği adamlardan biri haline gelir. Bu çocuk bir gün hareme gider ve orada emirin cariyesini hizmetkârlardan biri ile görür. Cariye bu olayı emire söylememesi için her şeyi yapabileceğini söyler fakat çocuk hiç aldırış etmez Emire de bu olaydan bahsetmez. Emir cariye kötü davranmaya başlayınca, cariye emirin bu olayı duyduğunu düşünür. Kendini temize çıkarmak için çocuğa bana tecavüz etmeye çalıştı diye iftira atar. Bu olaya çok öfkelenen emir çocuğu öldürmeye karar verir. Emir, hazinedara "sana şimdi birini göndereceğim kellesini kes bana gönder" diye haber gönderir. Bu olaydan çocuğun haberi yoktur. Çocuğu hazinedara gönderir. Çocuk giderken cariye aynı adamla birlikte tekrar görür. Çocuk da aralarına katılır, hazinedara da cariyeyle birlikte olduğu adamı gönderir. Hazinedar sorgusuz sualsiz adamın kafasını uçurur:

... *hüddâm-ı haremnden hazînedârını çağırdı ve bir altun tepsi gösterüp eyitdi: "Bunu sana irsâl edüp içine misk ko deyü her kim getirür ise elinden alup mezbûrun başını kesüp tepsi içine koyup bana irsâl eylesün." deyü sipâriş eyledi. Ve ol gün meclis kurdı. Nedîmleri ile safâya meşgûl oldu. Bâdenün germiyyet ü keyfi esnâsında hâtıra edüp Hazînedâr dahı oğlanı tutup başını kesüp tebsi içine kodı ve mühürledi. Ve bir oğlan ile irsâl eyledi. "Var bunu Ahmed'e teslîm eyle, alup sultâna îsâl eylesün." dedi. Oğlan ber-mûcib-i fermûde tebsiyi getürdi, Ahmed Yetîm'e teslîm eyledi. Ol dahı huzûr-ı sultâna varup tebsiyi meclise kodı. Sultân gördi ki Ahmed hayâtda kelle bir âher kimsenüdü. Ebû'l-Ceyş eyitdi: "Bu bî-günâha katl ne sebep ile isâbet eyledi?" deyü elem çekdi. Ahmed Yetîm eyitdi: "Dâ'imâ velî-nimetlerine hâîn olanların başı böyle olsun, cezâsını buldı." Ebû'l-Ceyş "Bu sözün aslı nedür?" dedi. Ahmed eyitdi: "Mukaddemen beni var haremnden cevher-i misbaha getür buyurdukda vardum bu hâîni fülân câriye ile bir yerde der-kâr buldum. Nihâyet halk içinde ifşâ olmasun deyü velî-*

nimetün ırzını sıyânet eyledüm ve her gün cenâb-ı Hakdan bunun ukûbetine müterakkib idüm. Saâti bu imiş. Cezâsını buldı" dedi (Yağcı, 2001: 276-277).

1.3. Suda Boğarak Öldürme

Bu ceza yöntemi çok sık uygulanmayan nadiren de olsa uygulandığı görülen cezalardan biridir.. Bu ceza yönteminde infaz iki şekilde icra edilirdi. Suçlunun kafası suyun içine bastırılarak ya da bir ağırlık bağlanıp suya batması sağlanarak öldürülürdü (Kanat, 2010: 45)

Türk edebiyatının ilk telif hikâye külliyatlarından biri olan Cinânî'nin *Bedâiyü'l-âsâr* adlı eserinde bu cezaya ilişkin bir örnek bulunmaktadır. Söz konusu örnek hikâyenin genel özeti aşağıda verilmiştir:

Padişahın biri amansız bir hastalığa yakalanır. Uzun süre hasta biçimde yatar. Hekimlerin uzun uğraşlarından sonra padişah sağlığına kavuşur. Bundan sonra padişah sadakalar dağıtmaya başlar, fakirleri sevindirir. Hapistekileri serbest bırakır. Serbest bıraktıkları arasında bir tane de eşkıya vardır. Bu eşkıyayı serbest bırakmadan önce eşkıyalık yapmayacağına dair söz vermesini ister ve adam da söz verir. Adamı serbest bırakır. Adam bir kuyumcuya gümüş almak için gider, adam bundan şüphelenir. Ve bunu dükkândan kovar. Eşkıya bu duruma çok öfkelenir ve adamı evine kadar takip eder. Kuyumcunun karısı eve başka birini alır ve kocasının ellerini bağlar, dostu tam onu öldürecekken daha önceden eşkıyalık yapan adam kuyumcunun haline acır ve adamı o durumdan kurtarır. Kuyumcu adamı herkesin önünde kardeşi ilan eder ve malının yarısını ona bağışlar. İşleri artık eşkıya yönetmeye başlar. Bir gün dükkâna birisi gelir ve eşkıyaya sen kuyumcuyu öldürdün iftirasını atar ve malların yarısını bana vermezsen bunu herkese söylerim diye tehdit eder. Olay kadıya kadar gider kadı her şeyi baştan sona inceler ve eşkıyayı haklı bulur. İftira atan adamın saçını sakalını kazıyıp eşeğe ters bindirerek herkese teşhir ederler. Kuyumcunun karısını da boğazına taş bağlayıp denize atarlar

Vâlî buyurdı, nâtur-ı fuzûlî evvelâ te'dib edüp üçyüz değnek urdı. Andan kaldurup saçın ve sakalın kazıdıp ba'dehu bir eşeğe ters bindürüp kuyruğın eline verdi. Dellâlar önüne düşüp her kim mühimmâtını koyup bir müselmâna fuzûllik edüp iftirâ vü bühtân ede, anun cezâsı budur deyü üç gün gezdürüp dördüncü gün şehirden sürdiler ve sarrâfun avratını getirüp boğazına bir ağır taş bağlayup deryâya atdılar (Ünlü, 2009: 235).

1.4. Çengele Asma

Basit biçimde kılıçla kelle uçurmaktan ayağa taş bağlayıp denize atmaya veya kementle boğmaya kadar çeşitli biçimleri olan idam yöntemleri içinde diğerleri ile karşılaştırıldığında ölümü daha zor gerçekleştirdiği ve kurbanı dayanılmaz acılar verdiği için bazı yöntemler daha korkunç olarak görülür ve bunlarla idam edilmektense kellenin hemen uçurulması arzulanmıştır. Kazığa oturtma yöntemini bir kenara bırakırsak bu tarz korkunç ölümlerin gerçekleştirildiği en çok akılda kalan infaz biçimi çengele vurmaktır.

Osmanlıların gözünde "sapitan" ve "azan" "azgınlar"a karşı, yani Osmanlı'ya karşı direnen ve askerini şehit edenlere karşı da elindeki tüm gücü kullanarak şiddetli öfkelerini göstermiştir. Gözdağı vermek ve Osmanlı'ya karşı çıkma ihtimali olanları bu niyetlerinden vazgeçirmek, dolayısıyla Osmanlı askerinin hayatını ve imkânlarını korumak da verilen şiddetli cezaların temel nedenlerindendi.

Tahtadan inşa edilmiş bir kuleye makaralarla ipler yerleştirilir. Yatay tahta direğe, aynı kasapların et asmak için kullandığı çengellere benzeyen, ucu oldukça sivri ve yukarı kıvrık çengeller asılırdı. İnfaz edilecek mahkûm genelde çırılçıplak soyulur, elleri bağlanır ve iple bu tahta kullenin en üst noktasına kadar çekilirdi. Sonra ipi çekenler aniden ipi bırakırlardı. Mahkûm aşağı doğru düşerken bu çengele artık neresi denk gelirse, saplanırdı. Eğer şanslıysa, çengel hayati organlarına isabet eder ve ona hızlı bir ölüm bağışlardı. Fakat bu nadir görülen bir olaydı. Genelde çengele saplanan mahkûmlar, hayati organlarına isabet etmeyen çengel yüzünden hemen ölmez ve acı içinde uzun saatler içinde ölürlerdi. Mahkûm ölene kadar çengelden indirilmezdi. Bu tarz infazlar gizli olarak değil, herkesin göreceği biçimde yapılır ve suça niyetlenenlere ibret teşkil etmesi hedeflenirdi. Bu tahta kuleler genelde İstanbul'da Parmakkapı'da ve Eminönü'nde kurulurdu. (Sertoğlu, 1958: 65)

Cinânî'nin bu yukarıda zikredilen eserinde bu ceza için örnek teşkil eden bir hikâyenin bu cezanın yer aldığı bu bölümü aşağıda verilmiştir.

Bir şehre haramiler dadanmıştır, halkın parasını alıp herkesi mağdur etmektedirler. Şehrin hâkimi yakalanmaları için emir verir ve haramilerden biri tez zamanda yakalanır. Hâkim derhal çengele vurulmasını emreder. Harami çengele vurulur ve ibret-i âlem için üç gün orada bekletilmesi kararı verilir. Cesedin çalınmaması için de başına bir nöbetçi dikilir:

Meğer bir şehirde birkaç ayyâr ve harâmî vü tarrâr zuhûr edüp müselmânların dâimâ emvâl ü esbâbın uğurlayup renglemekden hâlî değüller idi. Şehrîin hâkimi bunların birez zamân ardın gütdi. Âhir serdârlarını bir yerde ele getirüp muhkem siyâsetle şehri gezdürdi. Halka ibret olmağičün asmayup çengâle urdı ve üç gün çengâlde turmasın murâd edildi. (Ünlü, 2009: 28).

1.5. Recm Cezası

Osmanlı Devleti kanunlarını temelde İslam hukukuna uygun olarak belirlediği için, Osmanlı'da hayat şer'i ölçülere göre devam ettiriliyordu. Toplumun genel kurallarını ihlal eden ve toplum huzurunu bozanlara da şer'i ölçülere göre müeyyideler uygulanıyordu. Zina da önem de bütün toplumlarda yasak olduğu gibi İslam toplumlarında da yasaktı. İslam Hukuku kaynaklarında zina kısaca aralarında şer'i bir akit yani nikâh bulunmayan bir erkekle kadının kendi istekleriyle cinsel birleşmede bulunmalarıdır. (Bilmen,1976: 26) Zina fiilinin cezasına "hadd-i zina" denir. Ancak zina suçuna verilecek hadd cezası suçlunun evli olup olmamasına göre değişmektedir. Buna göre; zina eden evli bir erkek (muhsan) ve/veya kadın (muhsane), "taşlanarak öldürülme" demek olan recm cezasına; bekar olanlar ise sopa ile dövülme ve sürgün cezalarına çarptırılırlar. (Akgündüz, 1999: 37)

XVII. yüzyılın önemli edebi şahsiyetlerinden ve *Hamse*'siyle bilinen Nev'i-zâde Atâyî'nin *Nefhatü'l-ehâr* adlı mesnevisinde yer alan bir sapığın cezalandırılması bu tür cezaya bir örnek olarak verilebilir. Bu hikâyede tam olarak şer'i bir hüküm olmadan da toplumun bu tür olaylar ve durumlar karşısında takındığı tavır ve duyarlılığın metinlere aksetmesi açısından dikkate değerdir.

İstimna hastası biri vardır. Bu şahıs çeşitli şekillerde ya da birbirinden farklı hayaller ile kendini tatmin etmeyi sever, kalabalık yerlerde dolaşır gözüne kestirdiği birine sürünerek tatmin olmayı severdi. Bir gün yine bir kalabalığın arasına dalar ve bir delikanlıyı gözüne kestirir. Fakat delikanlının boyu çok uzundur. Bu lanet herifinki ise çok kısa. Parmaklarının ucuna kadar yükselir ve pis işini yapmaya başlar. Kalabalıktan biri bunu fark eder ve topuklarının altına iki kor ateş yerleştirir. Adam kor ateşe basar basmaz havaya fırlar ve acı ile yere düşer. Adamın halinden yaptığı pislik ortaya çıkar. Oracıkta adamı taş ve sopa ile "recm" ederler (Kortantamer, 1997: 51).

1.6. Kazığa Oturtma Cezası

Kazığa oturtmak suretiyle öldürme cezası işkence ile birlikte gerçekleşen ölüm cezalarından kabul edilir. Bu cezayı özelliği kazığa oturtulan suçlunun bu işlem esnasında çabucak ölmemesidir. Bu sebeple bu işi iyi bilen mahir cellatlar suçluyu yavaş yavaş ve iç organlarına zarar vermeden kazığa geçirirlerdi. Eğer bu işlem esnasında suçlunun iç organları ağır bir tahribat görürse ölüm çok hızlı bir şekilde gerçekleşirdi ve bu istenen sonuç değildi. Kazığa oturtulan suçlu bu işlemden sonra ne kadar çok canlı kalır ve acı çekerse bu işi yapan cellat o kadar mahir kabul edilirdi. Bu sebeple bu ceza gerektiği şekilde uygulandığında suçlu uzun süre kazığa takılı olduğu halde yaşar ve çok büyük acılar çekerdi. Ancak kazığa oturtma cezası yalnızca yol kesip hırsızlık yapan eşkıyalara ve katillere verilmiştir (Kanat, 2010: 51).

Nergisi'nin *Nihâlistân*'a aldığı bir hikâyede o dönemde (XVII. yüzyıl) kazığa oturtma cezasının sadece gayrimüslimlere verildiği ve uygulandığına dair bir bilgi de bulunmaktadır:

Subaşının biri bir mecliste insanları nasıl cezalandırdığını anlatmaktadır. İnsanları kazığa vurduğunu ve bu adamların mallarına el koyduğunu anlatır. Mecliste bulunan bir kadı, "sen haksızlık yapmışsın gün olur aynı haksızlığa sen de maruz kalır, aynı şekilde sen de cezalandırılırsın" der. Subaşı hiç aldırış etmez. Alaycı bir gülümseme ile geçiştirir konuşmayı. Gün olur subaşının bulunduğu yerin idaresi çok zalim birinin eline geçer. Her tarafı kırıp dökmektedir. Bir gün içlerinde subaşının da bulunduğu bir grup insan kazığa oturtulmak üzere meydana getirilir. Olayı kadı da

izlemektedir ve subaşıyı fark eder. Yanına gidip neler olduğunu sorar. Subaşı haksızlığa uğradığını söyler. Ölümünden kurtuluş olmadığını bildiği için böyle haramiler gibi ölmektense başı vurulup ölmeyi tercih ettiğini kadıya söyler ve bunun için kadıdan yardım ister. Kadı başta bulunan idare ile konuştuysa da faydası olmaz. Subaşı kazığa oturtulur.

Celledân-ı bî-emân galat idüp ârıza-i tebden şikete-reng olanı maksudun bi'-ş-şefâ'a diyü hüsam-ı hün-âşâm ile isâl-i rütbe-i şehâdet iderler ve bî-çâre Hasan Subaşı'yi sâbikan ibtihâc ittüğü tavr-ı tarahhum-fersa-yı siyâset üzre sih-i mih-te'sîre halîde ve endâm-ı belâ-nişânımı darb-ı kûpâl-i nekâl ile derîde kılup derdmendi nişânde-i meydân-ı felâket iderler. (Çaldak, 2010: 467)

1.7. Derisini Yüzerek Öldürme

Ölüm cezaları içinde suçluya en fazla acı çektiren cezalardan birisidir. Bu cezaya çarptırılan suçluların diri diri derisi yüzülürdü. Bu işlem de onlara büyük acılar verirdi. Çoğunlukla deri yüzüldükten sonra içerisi samanla doldurulur ve ortaya çıkan kukla benzeri nesne suç işleme eğiliminde olan insanlara ibret olsun diye gezdirilerek teşhir edilirdi. Eğer derisi yüzülüp saman doldurulmuş olan kişi meşhur biriye teşhir edilme değişik şehirlerde de devam ederdi.

Derisi yüzülen kişi çoğunlukla hemen ölmüyordu. Bu sebeple hem çektığı acıyı arttırmak hem de ölümü çabuklaştırmak için vücudunun bazı uzuvları kesilirdi. Bu uzuvlar, çoğunlukla işlediği suç da dikkate alınarak ya el ve ayaklar ya dili ya da cinsel organı olurdu (Kanat, 2010: 50).

Cinâni'nin *Bedâiyü'l-âsar'*ında yukarıda zikredilen ceza için de örnek teşkil edecek bir hikâye bulunmaktadır:

Zamanın birinde bir pehlivan peyda olur. Bu pehlivan namına ve gücüne de güvenerek eşkıyalığa soyunur. Nerede bir güzel duysa hemen gidip o güzeli kaçırmış, kimse de korkusundan bir şey yapamazmış. Rumeli taraflarında bir adamın dünya güzeli bir kızı varmış. Bu kızın güzelliği dillere destan olur ve sonunda bu pehlivanın da kulağına gider. Pehlivan bu kızın köyüne gider ve bu kıza zorla sahip olur. Artık sürekli bu kızın yanına gidip gelmeye başlar. Köyden herkes bu adamdan korktuğundan kimse sesini çıkaramaz. Bu bölgeye Kara Kadı adında bir kadı tayin edilir. Kadı gelir gelmez, köydeki bu kızın olumsuz durumu anlatılır. Kadı olaya hemen el atar, bu adamın yakalanması için emir verir. Yine bir akşam adam kızın yanına gelir ve bizzat kadı tarafından yakalanır. Kadı adamı ertesi gün bir öküze bindirip şehirde dolaştırır sonra derisini yüzdürür içini otla doldurup kazığa oturturlar:

Kara Kâdî ata binüp ve herîfün boğazına ip takup eli bağılu ciğeri tağılu yalın ayak edüp yürüyiverdi. Yolda ayakları kara çalı dikeninden pâre pâre oldı. Her dikenî basdukça acısı depesine çıkardı. Hezâr dürlü azâbla konduğı menziline getirüp münâdîlere nidâ etdürdü. Bugün fülân harâmîyi siyâset ederler. Temâşâsından hazz eden hâzır olsun dediler. Andan sonra öküze bindürüp kaşabayı gezdürdükden sonra tahte'l-kal'asında derisin yüzdürüp kendüyi bir cânibde ve derisin bir cânibde otlıkla toldurup kazığa urdılar (Ünlü, 2009: 130-131).

2. Organ Kesme Cezaları

Eğer suç ölümü getirecek kadar ağır değilse çoğunlukla suçlunun bazı organları kesilir ya da sakat bırakılırdı. Bu da çok değişik yollardan yapılırdı. Fakat bazen öldürme amacı güdülmese de bazı organların kesilmesi sonucunda cezalandırılan kişi kan kaybından yaşamını yitirebilirdi.

Bu çalışmada taranan metinlerde de dil, kulak veya kol kesmeden bahsedilmektedir. Kol kesmenin farklı bir hususiyeti vardır. Çünkü bu ceza hırsızlık sonucu verilen şer'i bir hükümdür. "Hırsızlık edenin ilk seferde sağ eli kesilir. İkinci defa hırsızlık ederse sol bacağı kesilir. İki elini de kesip hayati ihtiyaçlarından mahrum bırakılmaz. Yine hırsızlık ederse artık kesilecek bir şey yoktur. Tövbe edinceye kadar hapsedilir." (Şensoy,1993: 19).

Atayi'nin *Hamsesinde* yer alan bir hikâyede konuya uygun bir olay nakledilir:

Çabukluğu ile maharetleri ile nam salmış bir hırsız vardır. Bu hırsız gözden sürmeyi çalacak kadar maharetlidir. Bir gün bir mecliste bir grup ile eğlenmeye başlar. Oradakilerden birinin belindeki

altın kemer gözüne çarpar. Onu gözüne kestirmiştir, hemen planlar yapmaya başlar. En iyisi onların sarhoş olup uyumasını bekleyeyim diye düşünür. Herkes uykuya daldığında adam el çabukluğu ile kemeri bir çırpıda alıp kaçmaya çalışır. Kemerini koynuna saklar fakat kemer çok boldur. Kaçarken kemer düşer etraftakiler de bunun farkına varırlar. Kadıya giderler kadı da hırsızın kolunun kesilmesi hükmünü verir (Kortantamer, 1997: 195-196).

*Böyle şetâretle olurken revân
Neyledi gör su 'bede bâz-ı zamân
Kise şanup alduğı bir mâr imiş
Kendi gibi mâr-ı ziyân-kâr imiş
Sebzede pür-piç ider iken şafâ
Büzmüş anun kalıbın itmiş dûtâ
taşraya bir daği iderken gü zâr
Saht tutup eyleyecek tâb-dâr
İtmiş anuñ destine ol pür-sitiz
Heşşini dendân-ı tamâ' gibi tîz
Nâle-günân mu' zire-güyân hemân
Meclisin erbâbına oldu revân
Didi işi nâle vü veyl olduğın
Hem meşel-i hâtib-i leyl olduğın
İtdi 'ilâc için irişin meded
Vehm-i sirâyetle hemân kat'-ı yed
Oldı cezâ-yı 'amel-i mühmeli
Dest-i dırâz idi kesildi eli (Kuzubaş, 2005: 252-253)*

Kulak kesme cezasının uygulamasıyla ilgi bir örnek de Cinânî'de yer almaktadır:

Bursa'dan Suali adında bir genç amcası ile Edirne'ye ticaret için gider. Ellerindeki bütün malları orada satarlar ve yola çıkmaya karar verirler. O sırada bir adam yanlarına gelir ve beraber yolculuk yapmayı teklif eder, Suali ve amcası da kabul ederler. Beraber yola koyulurlar. Bir süre sonra bunların kervanına eşkıyalar saldırır. Bunların yanına sonradan katılan adam bütün eşkıyaları öldürür ve reislerini ele geçirir. Meğer bu adam bu eşkıyaların peşindeymiş. Suali ve amcasına saldıracaklarını duymuş bunun için onlarla beraber yola çıkmış. Oradaki adam eşkıyaların reisini tam öldürecekken Suali ona eşkıyayı öldürmemesi için yalvarır ancak sadece bir nişan kalmasını ister. Adam eşkıyanın sol kulağını kesip bırakır.

Biz dahı ol dilâvere bir middâr yalvarup tazarru etdük. Âhir eyitdi: "N'ola hâtrunuz için bu harâmzâdeyi öldürmeyeyim. Lâkin anda bir mikdâr nişân komamağa mecâl yokdur" deyüp sol kulağını kesdi ve zahmını kanın tutup bağladı ve bir dahı harâmılık etmeğe muhkem tevbe vü yemîn verdi. "Eğer tevbeni bozup yine harâmılık edersen ben seni bulup katl etmeğe âciz değülem" deyüp kapdı salıverdi. (Ünlü, 2009: 303).

3. Onur Kırıcı Cezalar

3.1. Teşhir Etme

O dönemde insanların onurunu kırmak ve onları aşağılamak için farklı cezaların verildiği olurdu. Bunlardan en yaygın olanı, suçlunun eşeğin üzerine bindirilerek yanında zil de çalmak sureti ile şehir sokaklarında gün boyu gezdirilip, tellal vasıtasıyla suçunun herkese ilan edilmesi idi. Bunun bir kademe üstü ise suçlunun çıplak olduğu halde bir eşek üzerinde sokak sokak dolaştırılmasıydı. Aynı şekilde eşeğin kuyruğuna bağlanıp dolaştırılmak da bu tip cezalardan kabul ediliyordu. Bazen çok ağır suçlardan dolayı ölüm cezasına çarptırılmış suçlulara da idamın infazından önce onur kırıcı cezalar tatbik edilebiliyordu (Kanat, 2010: 33).

Cinânî'nin *Bedâyiü'l-âsâr* adlı hikâye külliyyatında teşhir edilme suçunun yer aldığı bir hikâyede olaylar şu şekilde nakledilmektedir:

Padişahın biri amansız bir hastalığa yakalanır. Uzun süre hasta biçimde yatar. Hekimlerin uzun uğraşlarından sonra padişah sağlığına kavuşur. Bundan sonra padişah sadakalar dağıtmaya başlar,

fakirleri sevindirir. Hapistekileri serbest bırakır. Serbest bıraktıkları arasında bir tane de eşkıya vardır. Bu eşkıyayı serbest bırakmadan önce eşkıyalık yapmayacağına dair söz vermesini ister ve adam da söz verir. Adamı serbest bırakır. Adam bir kuyumcuya gümüş almak için gider, adam bundan şüphelenir. Ve bunu dükkândan kovar. Eşkıya bu duruma çok öfkelenir ve adamı evine kadar takip eder. Kuyumcunun karısı eve başka birini alır ve kocasının ellerini bağlar, dostu tam onu öldürecekken daha önceden eşkıyalık yapan adam kuyumcunun haline acır ve adamı o durumdan kurtarır. Kuyumcu adamı herkesin önünde kardeşi ilan eder ve malının yarısını ona bağışlar. İşleri artık eşkıya yönetmeye başlar. Bir gün dükkâna birisi gelir ve eşkıyaya sen kuyumcuyu öldürdün iftirasını atar ve malların yarısını bana vermezsen bunu herkese söylerim diye tehdit eder. Olay kadiya kadar gider kadı her şeyi baştan sona inceler ve eşkıyayı haklı bulur. İftira atan adamın saçını sakalını kazıyıp eşeğe ters bindirerek herkese teşhir ederler. Kuyumcunun karısını da boğazına taş bağlayıp denize atarlar.

Vâlî buyurdu, nâtur-ı fuzûlî evvelâ te'dîb edüp üçyüz değnek urdı. Andan kaldurup saçın ve sakalın kazıdup ba'dehu bir eşeğe ters bindürüp kuyruğun eline verdi. Dellâllar önine düşüp her kim mühimmâtını koyup bir müselmâna fuzûllik edüp iftirâ vü bühtân ede, anun cezâsı budur deyü üç gün gezdürüp dördüncü gün şehirden sürdiler ve sarrâfun avratını getürüp boğazına bir ağır taş bağlayup deryâyâ atdılar (Ünlü, 2009: 235)

4. Hapis Cezaları

İnsanlık tarihi kadar eski olan hürriyetin kısıtlanması hedefleyen bu tip cezaların en bilineni hapis cezasıdır. Bu ceza Ortaçağ devletlerinin hemen hepsinde uygulanmıştır. İnsan özgürlüğünün kısıtlanması demek olan hapis cezası, Osmanlı Devletinde değişik suçlara uygulanmaktaydı. Ücra köşelerdeki kalelerin bu iş için kullanıldığını bilmekteyiz. Hapishane olarak kullanılan bu mekânlar hakkında fazla bilgi olmamakla birlikte insan yaşamı için uygun olmayan sağlıksız ortamlar olduğunu tahmin etmek zor değil. Bir anlamda suçlular buralara hapsedilerek ölüme terk ediliyordu. Kale zindanlarının hapishane olarak kullanılmasından başka büyük kuyuların da hapishane amaçlı kullanıldığını görüyoruz (Kanat, 2010: 35).

Bu ceza Nergisî'nin Hamse'sinde bulunan diğer eserlerden biri olan *Kânûnu'r-reşâd*'da yer alan bir hikâyede kendine yer bulmuştur:

Perviz'in sultanlığı zamanında devlet adamlarından birisi itaatsizlik edip isyan eder. Bütün devlet erkânı bu adamın ortadan kaldırılması taraftarıdır. Perviz adamın suçunu ispat etmek ister ve bütün devlet adamlarını toplantıya çağırır. O adama iltifatlarda bulunur. Hiç kimse Perviz'in bu hareketini anlayamaz. Perviz sonunda "adamın ihanet içinde olduğunu tespit ettim" der ama "bu adamı öldürmek çözüm olmaz en iyisi bunu ömür boyu hapse mahkûm edelim" der. Ve adam ömür boyu hapis cezasına çarptırılır (Selçuk, 2013: 34).

5. İşkence Cezaları

Suçlu bulunan kişilerin genellikle falakaya yatırılarak ayak tabanlarına sopayla vurmak suretiyle uygulanan ceza yöntemidir. Vurulan sopa sayısı, suçun niteliğine veya suçun işlenmesi sonucu zarar gören kişinin uygun gördüğü sayıya göre belirlenmiştir. Bu cezaların uygulanmasından sonra insanların birkaç hafta yürüyemedikleri dile getirilmiştir. Bu ceza zina yapan bekâr erkek ve kadınlara da uygulanırdı. Zina yapan erkek ve kadına 100 hadd vurulur.

Nergisî'nin yukarıda zikredilen *Kânunu'r-reşâd* adlı eserinde bu cezaya örnek teşkil edecek başka bir hikâye daha bulunmaktadır:

Oğlu devlet görevlilerinden olan bir kadın oğluna güvenerek Halife Hasan'a musallat olur. Halife mahkeme yoluyla bu kadından kurtulmak istese de başarılı olamaz. Kadir Gecesi öncesi Halife'ye gelip tehditler savurup gider. Halife de o gece dua eder bu belanın başından gitmesi için. Kadını oğlu görevden alınır. Kadını yaptıkları da ortaya çıkar. Kadın ve oğlu için ölüm cezası düşünülürken kadir gecesinin hürmetine sopa cezasına çevrilir (Selçuk, 2013: 26).

Bütün devletler meşruiyetini devam ettirmek ve toplum huzurunu en üst seviyede tutmak için kendisine karşı ve halkın huzuruna karşı işlenen suçlara caydırıcı ceza yöntemleri uygulamışlardır.

Bu, oldukça uzun bir ömrü olan Osmanlı için de geçerli bir durumdur. Gerek bireylere gerekse devlete karşı ilenen suçlarda hem örfi hem de şer'i hukuk kurallarını işleten Osmanlı'nın bu cezaları infazı genellikle sosyal konuları ele alan hikâye metinlerine yansımaları kaçınılmaz bir sonuçtur.

Temelde nasihat etrafından şekillenen İslamiyet'in etkisiyle teşekkül eden sosyal hayatın ürünlerinde de bu nasihat üslubu mutlaka bariz bir şekilde görülecekti. Bu çalışmada Osmanlı'nın gerek askeri ve siyasi gerekse edebi yönden zirvede bulunduğu dönemlerde suçlulara verilen cezaların ve infazlarının hikâye metinlerine nasıl yansıdığı gösterilmeye çalışılmış ve bu metinlerin yaşanan günlük sosyal hayat bütün açıklığı ve çıplaklığıyla sonraki dönemlere ve nesillere aktardığı gösterilmiştir.

KAYNAKLAR

AKBULUT, İlhan (2003). *İslam Hukukunda Suçlar ve Cezalar*, Yeditepe Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, İstanbul.

AKGÜNDÜZ, Ahmet (2000). *Bilinmeyen Osmanlı*, Osmanlı Araştırmaları Vakfı, İstanbul.

ARSLAN, Ali (1968). *Kudûrî Tercümesi*, Arslan Yayınları, İstanbul.

AYDIN, Mehmet Akif (1988). "Ceza", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. VII, İstanbul.

ÇALDAK, Süleyman (2010). *Nergisî ve Nihâlistân'ı*, Kesit Yayınları, İstanbul.

GÖKÇEN, Ahmet (1959). *Tanzimat Dönemi Osmanlı Ceza Kanunları ve Bu Konulardaki Ceza Müeyyideleri*, İstanbul.

GÜRER, Serpil (2010). *17-18 ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Toplumunu*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

KANAT, Cüneyt (2010). *Ortaçağ Türk Devletlerinde Suç ve Ceza*, Küre Yayınları, İstanbul.

KORTANTAMER, Tunca (1997). *Nev'î-zâde Atâyî ve Hamse'si*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.

KUZUBAŞ, Mehmet (2005). *Nev'î-zâde Atâyî'nin Nefhatü'l-Ezhâr Mesnevisi*, Deniz Kültür Yayınları, Samsun.

MAKET, Altar (2009). *Osmanlı'nın Korkunç Ceza Yöntemi Çengele Vurmak*, Askeri Tarihi Notları, No:10, İstanbul.

SELÇUK, Bahir (2013). *Nergisî, Kânûnu'r-reşâd (Ahlâku's-saltana Çevirisi)*, Kesit Yayınları, İstanbul.

SERTOĞLU, Midhat (1958). *Resimli Osmanlı Tarihi Ansiklopedisi*, İstanbul Matbaası, İstanbul.

----- (1993). "Tarih Boyunca İşkence", *Panaroma Dergisi*, Nisan, İstanbul.

ŞENSOY, Naci (1993). *Basit Hırsızlık ve Çeşitli Mevsuf Hırsızlıklar*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ÜNLÜ, Osman (2009). *Cinâni- Bedâyiü'l-âsâr*, Harvard University, Harvard.

YAĞCI, Şerife (2001). *Süheylî'nin Acâibü'l-meâsir ve Garâbü'n-nevâdir'i*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

SOSYAL HAYATIN EDEBİYATIMIZA YANSIMASI: KLÂSİK TÜRK ŞİİRİNDE EVLİLİK VE DÜĞÜN

Doç. Dr. Şevkiye KAZAN NAS*

ÖZET

Edebiyat eserleri, içinde doğdukları toplumun duyuş ve düşünüşünü, hayatı algılayış biçimlerini, büyük tarihî dönemlerde ortaya çıkan sosyal psikolojinin bütün ve en ince ayrıntılarını kendilerinde yansıtırlar.

Edebiyat ve toplum, çok eski zamanlardan beri hep iç içe olmuştur. Yazarlar ve şairler kendilerini toplumdaki soyutlayıp toplumdaki bağlarını koparmamışlar; günlük yaşamdaki ilişkileri, toplumu ilgilendiren konuları eserlerinde ele almışlar; içinde yaşadıkları toplumun bir ferdi olarak, o toplumun yaşam tarzını, kültürünü, geleneklerini, sosyal ve siyasi olaylarını aktarmışlardır.

Toplum yaşamının sürekliliğinin ve düzenli bir biçimde yürütülmesinin sağlanmasında âdet ve geleneklerin önemi büyüktür. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu âdet ve geleneklerimizle toplumsal bilinç ve kültürün devamlılığı sağlanır. Geleneklerimiz, zamana ve çevrenin şartlarına uyarak, bazı değişiklikler gösterirken zaman içinde kısmen yok olmaktadır.

Klâsik Türk şiirinde toplum hayatına ve toplum kültürüne ilişkin öğeler mutlaka vardır. Şair içinde yaşadığı toplumun bir bireyi olarak kendi toplumunun kültürü, yaşama biçimi, alışkanlıkları, inanç ve adetleriyle yetişmiştir. Şair, bütün bu günlük yaşam gerçeklerini şiirine yansıtırken okuyucusuna sıradan, günlük gerçekler olarak değil; edebî sanatların yardımıyla şiir sanatının bir parçası, anlatıma zenginlik katan öğeler olarak sunar. Sıradan bir günlük yaşam gerçeği şiirde çoğu zaman orijinal bir benzetmeye, bir edebî sanata, üslup ve anlatım biçimine dönüşür. Böylece şair, içinde yaşadığı toplumun sahip olduğu her türlü inancı kendi estetik anlayışı içinde şiirine aktarırken halk kültürü ve günlük yaşamın içindeki her unsur, klâsik Türk şiirinde kendisine yer bulur.

Klasik Türk şiiri, o dönemin toplum hayatının belirlenmesi konusunda vazgeçilmez bir kaynaktır. Çalışmamızda ailenin kuruluşu ve düzeniyle ilgili gelin ve damat etrafında şekillenen birtakım inanış ve geleneklerin klâsik Türk şiirinde nasıl yer aldığı üzerinde durulacaktır. Bu şekilde toplum yaşamı ve kültürünün, günlük yaşamın içindeki her unsurun klâsik Türk şiirinde kendisine nasıl yer bulduğu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Aile, edebiyat ve toplum, evlilik, düğün, klasik Türk şiiri.

THE REFLECTION OF SOCIAL LIFE ON LITERATURE: MARRIAGE AND WEDDING CLASSICAL TURKISH POETRY

ABSTRACT

Literary works are born into a society and reflect on themselves whose impressions and thoughts, forms of life perception, every fine detail of social psychology that reveals itself in the great historical terms.

Literature and society always have been connected to each other since the ancient times. Authors and poets hadn't been isolated or disconnected themselves from society; they had been used daily life relationships, subjects that concerns society in their works; as an individual to live within society, they transferred society's life style, culture, traditions, social and politic events.

In order to provide the continuity of society life and carried it out on a regular basis customs and tradition is important. Transmitted from generation to generation the continuity of social consciousness and culture are ensured by these customs and traditions. Our traditions show some changes depending on time and environmental conditions and with time, they respectively disappear.

There are always components relating to social life and the culture of society in Classical Turkish poetry. As an individual to live within society, poet have grown up with the culture, life style, habits,

* Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

beliefs and customs of his/her own community. Poet reflects these daily life facts on his/her poems, but not as an ordinary, daily facts; with the help of rhetoric poet presents these facts as a part of poetry art and elements that enrich the narration. An ordinary fact of daily life becomes usually an original metaphor, an art of literary and a narration form. Thus, poet, when transferring his/her own aesthetic conception to the poem with all kinds of beliefs held by the society in which he/she lives, public culture and all the elements of daily life take place in classic Turkish poetry.

Classical Turkish poetry, is an irreplaceable recourse determining the social life of that period. In our work will be focused on how beliefs and customs shape around the bride and the groom during the establishment and regulation of family take place in classical Turkish poetry. By this way, how life and culture of community and each element in the daily life finds itself in classic Turkish poetry will be examined.

Keywords: Family, literature and society, marriage, wedding, classical Turkish literature.

Giriş

Altı yüz yıl gibi bir zaman içinde Türk-İslam toplumunun maddi ve manevi değerlerini dile getiren klâsik Türk şiiri sosyal hayatın bütün aşamalarını bünyesinde barındırmış; halkın yaşayışını, alışkanlıklarını, örf ve âdetlerini dile getirmiştir.

Günümüzde klâsik Türk şiirinin yerli ve milli olmadığı, hayattan kopuk, soyut ve taklitçi olduğu gibi birtakım olumsuz düşüncelerin yerini “Bu şiiri yeniden nasıl anlayabiliriz veya anlamlandırabiliriz?”, “Şairler ne söylemiş ve nasıl söylemiş?” gibi yaklaşımlar almıştır.

Klâsik Türk şiirinin özünde sosyal hayata ait pek çok orijinal malzeme bulunmaktadır. Şairler, içinde yaşadıkları sosyal ve kültürel ortamdan aldıkları ilhamları, şairlik yetenekleriyle birleştirmişler; bir taraftan şiirin içinde doğduğu toplumu yansıtırlarken bir taraftan da o toplumdan beslenmekte olduklarını göstermişlerdir.

İnsan yaşamındaki geçiş dönemlerinden biri olan evlenme, kız ve erkeğin bir aile olarak sosyal yaşama katılma sürecinin başladığı önemli bir dönem ve insan soyunu öteki canlılardan ayıran bir davranış biçimidir. Kültürümüzde tören, töre, gelenek-görenek ve inanç bakımından oldukça zengin olan evlenme törenleri bağlı bulunduğu kültürün öngördüğü belli kurallara ve kalıplara uyarlanarak gerçekleştirilir.¹

Sözlükte “evlenme işi, izdivaç; erkekle kadının yasaya uygun olarak birleşmesi, izdivaç etmesi; çiftleşme, cinsel ilişki; bir erkekle bir kadının evlilik birliği kurmasını sağlayacak yasal işlem; nikâh sırasında erkeğin kadına borçlandığı para; evlilik akdi”² anlamlarına gelen nikâh/evlilik kelimesi, fıkıh terminolojisinde, “şer‘an aranan şartlar çerçevesinde aralarında evlenme engeli bulunmayan bir erkekle bir kadının hayatlarını geçici olmaksızın birleştirmelerini sağlayan akdi ve bu yolla eşler arasında meydana gelen evlilik ilişkisi” olarak ifade edilmektedir.³

¹ Bkz. Sedat Veyis Örnek, Türk Halkbilimi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977, s.185; Erman Artun, Türk Halkbilimi, Karahan Kitabevi, Adana 2011, s.171-172; Mehmet Ali Yolcu, Türk Kültüründe Evliliğe Bağlı Tabu ve Kaçınmalar, Kömen Yay., Konya 2014, s.181-182.

² Türkçe Sözlük, TDK Yay., Ankara 2005, s.668, 1474; Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Yargı Yay. Ankara 2006, s.802, 1298.

³ Fahrettin Atar, “Nikâh”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.33, 2007, s.112-117. [Nikâh kelimesi ve türevlerinin hadislerde de genellikle “evlenme akdi” anlamında kullanıldığını görmekteyiz. Hz. Muhammed, imkânı olanları evlenmeye teşvik etmiş, evliliğin iffeti korumada ve neslin devamında önemini vurgulamış, evliliğin kalıcı olması ve mutluluk içinde sürmesi için eşler arasında denklige dikkat edilmesi ve evlenmeden önce eşlerin birbirlerini görmeleri gerektiğini tavsiye etmiş, velisiz nikâh yapılmamasını; fakat mutlaka kadının da rızasının alınması gerektiğini ve evlilik ilişkisinin ciddi bir sebep bulunmaksızın sona erdirilmesinden Allah’ın hoşnut olmadığını belirtmiştir. Kur’ân-ı Kerim’de nikâh kelimesi ve türevleri genellikle evlenme akdini belirtmek üzere on dokuz ayette geçmektedir. Bunların bir kısmı “cinsel ilişki” ve “bulûğ” gibi anlamlarda da yorumlanmıştır. Bazı ayetlerde canlı varlıkların çift olarak yaratıldığına değinilirken “zevc” kelimesinin tekil veya çoğulunun (ezvâc) isim tamlaması içinde başkalarına izafe edilerek sadece aralarında evlilik bağı bulunan insanlar hakkında kullanılmıştır. Kur’an’da, insanlar için kaynaşıp huzur bulacakları kendi türünden eşler yaratıp aralarında sevgi ve merhamet meydana getirmesi Allah’ın kudretinin kanıtları arasında sayılmış (er-

Birlikte gülüp eğlenmenin, toplumsal beraberliğin görüldüğü düğünlerimiz, hem bireyin hem de toplum hayatının önemli bir parçasıdır. Türk edebiyatına ait bir tür olarak kabul edilen manzum ve mensur “sûrnâme”lerde⁴ Osmanlı İmparatorluğunda sultan kızlarının veya kız kardeşlerinin evlilik törenleri ve şehzadelerin sünnet düğünleri devletin şanına yakışır bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca divanların içerisinde bulunan nesip kısımlarında düğün ve şenliklere ait tasvirler bulunan “sûriyye” kasidelerinde de yine bu törenler daha edebî bir üslupla dile getirilmiştir.

“Sûrnâme” ve “sûriyye” kasidelerinin dışında gazel ve aşk mesnevileri başta olmak üzere farklı nazım şekilleriyle yazılmış manzumelerde de evlilik ve düğünlerle ilgili pek çok unsur geniş bir şekilde yer almış; bugün hâlâ yaşayan bazı geleneklerimiz, toplumun hayata bakışı ve inancı, insanlar arasındaki sosyal ilişkiler dile getirilmiştir.

Evlenmekteki Amaç

Evlilik, ailenin temelini oluşturur ve kadınla erkeğin kendilerine ait bir mahremiyet ve paylaşım alanı oluşturmalarına ve soylarının devamına katkı sağlamalarına imkân verir. Evlenmekteki esas amaç, hayatın acı ve tatlı yanlarını eşle paylaşmak, güçlükleri birlikte aşmak, kendini haramdan korumak ve neslini sürdürüebilmek için çocuk sahibi olmaktır.

İctimâ‘ eylemese merd ile zen ‘âlemde

İdemez sûret-i mevlûd kabûl-i peyvend (Nâbî, Kt.22/1)

(*Âlemde kadın ile erkek bir araya gelmez ise çocuğu meydana getirecek bir ilişki kurulamaz.*)

Bekârların düşünmesi gereken bir eşi ve çocukları olmadığı için genellikle sorumluluk ve paylaşım bilinci de yoktur. Parasını etrafındaki işe yaramaz insanlara yedirir, hayatını boşa geçirir. Hayatı düzensiz, beslenmesi dengesiz, temizliği yarım yamalıdır. Bu nedenle vakti gelince ergenin evlenmesi ve yuva kurması gerekir:

Yakasın ergenün bit yir hemîşe

Kazancını dahi it yir hemîşe (Pend-nâme, 1289)

(*Bekârın yakasını bit, kazandığını da it yer.*)

Vakti gelince evlenmek ve evlilikte acele etmek gerekir:

Ol aldanmış degüldürler haberde

Kiçiden evlenen toyar seherde

Giç evlenen veleden assı bitmez

Ki âsî kuzuya bil kurt yitmez (Pend-nâme, 1290-1291)

Rûm 30/21), mecazi bir anlatımla eşlerin bir biri için elbise konumunda olduğu belirtilmiş (el-Bakara 2/187), çeşitli şekillerde evlilik teşvik edilmiş (en-Nahl 16/72; en-Nûr 24/ 32), neslin bozulmasına yol açacak gayri meşrû ilişkiler yasaklanmıştır (el-İsrâ 17/ 32). Kur’an’da nikâh akdi, erkek tarafından kadına verilen sağlam bir teminat olarak nitelenmiş (en-Nisâ 4/21), evlenemeyenlerin bu imkânı buluncaya kadar iffetlerini korumaları istenmiş (en-Nûr 24/33), böylece evliliğin büyük sorumluluk gerektiren bir kurum olduğuna dikkat çekilmiştir. Mehrin kadın için bir hak olarak görülmesi gerektiği ve malları üzerinde dilediği gibi tasarrufta bulunabileceği belirtilip kadınlarla iyi geçinilmesi istenmiş (el-Bakara 2/237; en-Nisâ 4/4, 19, 32-33), nikâhın karı kocayı birbirine bağlaması yanında taraflar ayrılrsa bile onların kan yakınları arasında devam edecek hısımlık meydana getiren bir bağ olduğuna dikkat çekilmiştir (en-Nisâ 4/23; el-Furkân 25/54). Öte yandan karı-koca arasında çıkacak anlaşmazlıkların olabildiğince aile mahremiyeti içerisinde çözümlenip evlilik birliğinin korunması, buna imkân bulunamaması halinde nikâh bağına iyilikle son verilmesi ve bu durumun ortaya çıkaracağı hak ve yükümlülükler riayet edilmesi istenmiştir (el-Bakara 2/229; en-Nisâ 4/ 35; et-Talâk 65/1-7).]

⁴ Mehmet Arslan, “Türk Edebiyatı’nda Manzum Surnâmeler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)” , AKM Yay., Ankara 1999.

(Küçük yaşta evlenenin sabahleyin karnı doyar, aldanmış olmaz. Geç evlenen çocuktan fayda gelmez, asi olan kuzuya kurt yitmez/yetişmez.)

Evlilikte/Nikâhta Keramet

Evlilik, insanı oturaklı hale getirip yanlış yapmasına engel olur. Evliliğin önemini idrak eden insan, evlenmekle nefsinin haramdan korur, sorumluluk alarak hem toplum hem de ailenin düzenini sağlamaya katkıda bulunur; kalbine Allah'ın muhabbet yerleştirmesiyle ailesinin huzurlu olmasına vesile olur. “Baş göz etmek” deyimini, bekâr kişileri evlendirmek, yuvasını kurmasını sağlamak anlamında kullanılır:

Bürâder ger huzûr ister isen bol

Şeriât emrine gir baş u göz ol (Pend-nâme, 1285)

(Kardeş! Eğer bol huzur istersen, dinin emrine gir ve evlen.)

Bekârlık Sultanlıktır / Evlilik Ayak Bağdır

Aile sorumluluğundan kaçan ve serbest bir yaşayış sürmeyi seven kimselere göre evlilik bir ayak bağıdır. Evlenmeden önce etraflıca düşünmek, hatta evlilikten uzak durmak gerekir.

İzdivâc emri hele emr-i hatîr

Anda vardır nice mahzûr-ı kesîr (S.Vehbî, Lütfiyye/972)

(Hele evlenme işi çok zor bir iştir. Onda birçok mahzur vardır.)

Bir erkek için ideal veya doğru eşi seçmek/bulmak zordur. Bu yüzden evlilikten uzak durulması gerekir:

Ere avret geh illik geh yağıdur

Hey evlilik büyük ayak bağıdur (Pend-nâme, 1303)

(Erkeğe karısı bazen illik/dostluk bazen yağı/düşmandır. Hey! Evlilik büyük bir ayak bağıdır.)

Evlilikte İyi Eş Seçimi

Evlenme konusunda dikkatli olmak ve eşini iyi seçmek gerekir. Evlenecek olanlar, birbirlerine yakışan ve uygun olan eşi seçmelidirler. Aksi takdirde uyumsuzluktan ve denksizlikten dolayı pek çok sorunla karşılaşabilirler. Aile içinde meydana gelen sorunlarının pek çoğunun yanlış eş seçiminden kaynaklandığı bilinmektedir:

Zen olsa zişt, olur dûzah ere ev

Behişt olur çü bir meh sala pertev (Pend-nâme, 1337)

(Kadın kötü olursa, erkek için o ev cehenneme döner, ay (evin hanımı) ışık saçarsa o zaman ev cennete döner.)

Nikâh İlişkisinin Sona Ermesi / Boşanma

Evlilik birliğinin eşlerin ölümüne kadar devam etmesi esas olmakla birlikte bazen nikâh ilişkisi sona erdirilebilir. Boşanmalar, eşlerden birinin veya her ikisinin isteği üzerine gerçekleşebilir.

Rez duheri sâgarda çoğ erden boşanupdur

Âl ile bize satmasun ol nâz-‘arûsı (Nev’î, G.488/4)

(Üzüm kızı (şarap) kadehte çok erden boşanmıştır. O naz gelini bizi hileyle satmasın.)

Çiftler, özel hayatı ile ilgili önemli konularda başkalarının düşünceleriyle değil, kendi düşünceleriyle ve kendi durumlarını düşünerek karar vermelidirler. Başkasının sözüne uyanlar, özel hayatlarının düzeni bozabilirler:

Gözün aç il sözine uyma uyan

Boşar avreti il sözine uyan (Pend-nâme, 1754)

(Gözünü aç, el sözüne uyma, uyan. El sözüne uyan kişi eşini bile boşar.)

Eşlerin boşanmaları ya da ayrılmaları durumunda hem erkek yalnız kalır hem de çocuklar perişan olur:

İftirâk eyler ise birbirisinden ammâ

Hem peder ferd kalur zâyî' olur hem ferzend (Nâbî, Kt.22/2)

(Eğer eşler ayrılacak olurlar ise hem baba yalnız kalır hem de çocuk ziyan olur.)

Boşadığın Eşle Tekrar Evlenmemek Gerekir

Boşasan avreti iy yâr sakın

Yine aluban olma ana yakın

Savılmış derd ile gönlün bulama

Utan ilden tükürdüğün yalama (Pend-nâme, 1386-1387)

(Ey dost! Boşadığın kadını tekrar alarak ona yakın olma. Başından savdığın dert ile gönlünü karartma. Utan elden, tükürdüğünü yalama.)

Birden Fazla Eşle Evlilik

Nefse düşkünlük iyi bir şey değildir. Birden fazla kadınla evlenmek veya kuma getirmek birtakım olumsuzluk ve sıkıntılar getirir:

Dünyâya bu telâş nedür ey esîr-i nefis

Râhat bulur mı 'avret alan 'avret üstüne (Nâbî, G.713/5)

(Ey nefesine esir olan kişi! Dünyaya, bu telaş nedir? Hanım üstüne hanım alan hiç rahat eder mi?)

Evlenilecek Kızda Soy Sopa

Eş seçmek için bazı kıstaslara sahip olmak zorunludur. Erkeğin, evleneceği kızın ailesini iyi tanınması gerekir. Yapı olarak ailesine düşkün ve bağlı olan kızların, ailelerinin tarz ve kişiliğinden çok farklı olmaları zordur. "Anasına bak, kızını al; kenarına bak, bezini al." sözü boşuna söylenmemiştir. "Anası soğan, babası sarımsak" olan yani soyu soppu belli olmayan, görgüsüz ailenin kızımdan gülden yapılmış tatlı olmaz:

Ki dimişler anasın gör kızın al

Kıyısına nazar eyle bezin al

Ola mı gül-şeker ol kız olıcak

Anası soğan atası sarımsak (Pend-nâme, 1330-1331)

(Demişlerdir ki anasını gör, kızını al, kenarına bak bezini al. Anası soğan, babası sarımsak olan kız, hiç gül-şeker olur mu ?)

Evlenilecek Kızda Namus ve Bakirelik

Kültürümüzde ve geleneklerimizde gelinin "masum" ve "temiz" olmasına önem verilir. Evlenmeden önce eline başkasının eli değmemiş, başkasını tanımamış olması evlenecek kızda aranan özelliklerdendir.

Seyyibât olsa dahi ma'mûre

Alagör bâkire-i bâkûre

Şübhesiz bâkiredür müstahsen

Dürr-i nâ-süftedür elbet ahsen (S.Vehbî, Lütfiyye/998-999)

(Dul kadın her yönüyle güzel olsa da sen yine de kızığın kız al. Şübhesiz en güzeli, delinmemiş inci gibi olan bakiredir.)

Evlenilecek kız, orta malı olmamalıdır. Kötü çevrede yetişen güzel kadınlardan çekinmek gerekir:

Olma hâhişger-i “hazrâ-yı dimen”

Hüsn ile olsa dahi tâze çemen (S.Vehbî, Lütfiyye/1005)

(Çimen tazeliğinde güzel de olsa orta malı kadına talip olma.)

Gonca, henüz açılmamış ve kapalı bir çiçek oluşu, âdeta kendisini yabancı gözlerden saklaması, saflığı ve masumiyeti simgeleyişi bakımından geline teşbih edilir. Şebnemlerle örtülü yeşil renkli gül yaprağı, üzerine inciler işlenmiş yeşil tül den bir cibinliktir. Altında uyuyan gonca gül, henüz bakire bir kız/gelindir:

Yeşil dîbâdan incili cibinlik berg-i şebnem-pûş

Derûnunda ‘arûs-ı gonca bir pâkîze duhterdür (Sâmî, K.11/13)

(Yeşil dibadan incili cibinlik, şebnem örtülü bir yapraktır ki içinde gonca gelini lekesiz bir kızdır.)

Evlenilecek Kızın Dinine Bağlı Olması

Evlenilecek kişinin namuslu olmasının yanı sıra dinine de düşkün olması gerekir:

Mâlına hüsnine itme ragbet

‘İrzına dînine eyle dikkat (S.Vehbî, Lütfiyye/997)

(Malına, güzelliğine önem verme; namusuna, dinine dikkat et.)

Evlenilecek Kızda Gençlik ve Dulluk

Evlenilecek kız yaşlı olmamalı, genç olmalıdır:

Çekme germiyyet ile derd-i ‘acûz

Pek sovuğdur bilesin berd-i ‘acûz (S.Vehbî, Lütfiyye/1002)

(Yaşlının derdiyle sıcaklık çekme. Bilesin ki kocakarı soğukları pek soğuktur.)

Dul olan kadın, hiç evlenmemiş bir genç kıza oranla gelenek, usul ve adap bakımından daha tecrübelidir. Bu yüzden kimileri dul kadınla evliliği uygun görebilirler:

Dimiş bir zen kız ister bir yiğide

Kızıta itme heves bunun bigi de

Gelin olsam kim bir dahı ben

Yatış turuş göreydün nicedür sen (Pend-nâme, 1382-1383)

A.EVLENME AŞAMALARI

1.Kız İsteme, Görücülük

Geleneksel kesimde, evlenme işine “kız bakma”, “kız arama” ile başlanır.⁵ Erkeğin evlenmek istediği kızı ailesinden istemesi ya da istetmesi evlilik için atılan ilk adımdır. Geleneksel anlayışa göre erkeğin ya da erkek tarafının kıza talip olması gerekir.

Belli ki kabile içre âdet

Senden banadır hemîşe râğbet (Ş.Galib, Hüsn ü Aşk/909)

(*Belli ki kabile içinde âdet, isteğin daima senden bana gelmesidir.*)

Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde damat adayı beğendiği kızı gelenek ve göreneğe uygun olarak ister. Erkek evlenmek istediği kızı istemek üzere kızın ailesine elçi gönderir. Elçi, kıza talip olan erkeğin bu isteğini sözlü olarak ya da mektup vasıtasıyla kızın babasına ya da aile büyüğüne iletir. Bundan sonra baba, kızının kendisini isteyen kişiyle evlenmeye rızası olup olmadığını öğrenmek üzere kızıyla görüşür. Kızın vereceği cevaba göre elçiye karar bildirilir. Kızın kendisini isteyen kişiyle evlenmeyi kabul etmemesi durumunda elçiye ya doğrudan doğruya gerçek neden bildirilir ya da duruma uygun bir bahane öne sürülerek geri gönderilir. Ancak bütün bu süreç içinde ne erkek kıza ne de kız erkeği görür. Erkek, kızın methini başkalarından duymuş ve âşık olmuştur. Kız ise erkeği yalnızca sosyal konumu itibarıyla tanımaktadır.⁶

Celîlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda üç ayrı kız isteme sahnesi vardır: İlki Mecnûn'a Leylâ'nın istenmesi; ikincisi Nevfel tarafından mektupla Mecnûn'a Leylâ'nın istenmesi; üçüncü ise İbn Selâm'ın oğluna Leylâ'nın istenmesidir. Leylâ'nın Mecnûn'a istenmesi ve reddedilişi olayı bütün mesnevilerde hemen hemen aynıdır.⁷

Kız evi, naz evidir. Bir kez görücüye gitmekle ve bir kez istemeyle kız verilmez:

Bir sözle kim oldu yâre vâsıl

Bir gonca ile bahâra vâsıl

Hiç mümkün olur mu rencesiz genc

Çok kimseye erdi gencsiz renc (Hüsn ü Aşk, 1231-1233)

(*Kim bir sözle yârine kavuşmuştur. Bir gonca ile bahar gelir mi? Zahmetsizce bir hazine elde etmek hiç mümkün olur mu? Zahmet çekip hazine bulamayan çoktur.*)

⁵ “Oğullarını evlendirmek isteyen aileler, önce akrabalarından, komşularından, yakın çevrelerinden başlayarak kız aramaya çıkarlar. Evlenecek delikanlıya kız aramak, kız bakmak için başvurulmuş bu âdete “görücülük”, “görücüye çıkma” denilir.” Bkz. Örnek 1977:190.

⁶ Ülkü Çetinkaya, Aşk Mesnevilerinde Kadın, Ankara Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara 2008, s.804-805.

⁷ Şevkiye Kazan Nas, Celîlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (İnceleme-Metin), Fakülte Kitabevi, Isparta 2011, s.300-305, 335-336, 343. [Kays'ın babası, kabilenin ileri gelenleriyle birlikte Leylâ'nın babasının kabilesine gider. Görkemli bir karşılama ve ziyafetten sonra Leylâ'nın babasına ziyaret sebebi açıklanır. Leylâ'nın babası bu durumdan hiç memnun olmaz. Kızına herkesin divane olarak bildiği Mecnûn'un uygun olmadığını söyler. Ona göre evlilikte denklik ve uygunluk önemlidir. Bir erkeğin evlenebilmesi için akli başında, sorumluluk sahibi olması gerekir ve deliye kız verilmez. Nevfel, Leylâ'nın babasına yazdığı mektupla Leylâ'yı Mecnûn'a ister ve bu işin gerçekleşmesi güzelliikle olmazsa kılıçla halledeceğini söyler. Ancak Leylâ'nın babası, ona sert ve ters bir cevap yazar.⁷ İbn Selâm'ın oğlu, Leylâ hakkındaki söylenenleri duyarak Leylâ'ya âşık olmuştur. Durumdan haberdar olan İbn Selâm, Leylâ'yı oğluna istemeye bir servet değerinde olan mehirle gider. Leylâ'nın babası misafirleri çok iyi karşılar, yollarına ipekler döşetir. İbn Selâm, ziyaretinin sebebini açıkladıktan sonra Leylâ'nın babası buna memnun olur ve kızını vermeyi kabul eder.]

2.Söz Kesme ve Nişan

Beğenilen kızın, ailesinden istenmesinden sonra söz kesilir ve daha sonra uygun bir zaman seçilerek aileler arasındaki bağ; nişan ile resmîleşir. “Evlenmeleri mümkün olan iki kişinin birbiriyle evlenmeyi karşılıklı olarak vaat etmesi” anlamına gelen nişan/nişanlanma⁸ ve bunun sonucunda ortaya çıkan nişanlılık ilişkisi bir evlenme sözü olarak kabul edilir:

Ammâ reh ü resmdir mukarrer

Bir ‘avrete ‘aybdır iki er

Leylî bu haşemde nâm-zeddür

‘Akd ile mukayyed-i ebeddür (Fuzûlî, Leylâ vü Mecnûn, 1579-1580)

(Örfe ve âdete göre, bir kadına ikierkek ayıptır. Leyla bu kabiledede nişanlıdır; söz ile ebediyen bağlıdır.)

a. Nişan/Yüzük Takmak

Evlenmeye söz verme belirtisi olarak kız ve oğlanın sağ ellerinin nişan parmaklarına yüzük takılır ki bu bir bakıma çiftlerin birbirleriyle evlenmek için yaptıkları bir sözleşmedir. Nişan yüzüğü, nişan ve evlilik gibi kurumların simgesi olarak sağ parmağa takılır ki bu genellikle alyans ya da elmas yüzüktür.

Şair, şarap kadehinin üzerindeki su kabarcığı ile nişan yüzüğü arasında bir ilgi kurar ve bunu asmanın kızının nişanı için gelen elmas yüzüğüne benzetir:

Habâb-ı sâgarı gördüm kıyâs itdüm ki iy sâkî

Bir elmâsî nigîndür duhter-i rez çün nişân gelmiş (Fasîh, G.203/5)

(Ey Saki! Kadeh üzerindeki hava kabarcığını gördüm ve üzüm kızının nişanı için gelmiş bir elmas yüzük olduğunu anladım.)

b.Altın Tabaklarla Nişana Gitmek

Osmanlılar zamanında yapılan düğünlerde başlar üzerinde götürülen yüzlerce tepsi içinde mücevher, altın, gümüş ve para taşındığı bilinmektedir.⁹

Beyitte padişahın cülûsunda adına çekilen tuğra için dünya gelinine altın tabaklarla gelen nişan teşbihi yapılarak cülûs geleneği ile nişan âdetine değinilmiştir:

‘Arûs-ı dehre gûyâ zer tabaklarla nişân geldi

Çekildi nâmına altın ile tuğrâ-yı hâkânî (Azmizâde Haleti, K.1/3)

(Dünya gelinine sanki altın tabaklarla nişan geldi. Hakana mensup tuğra ile adına altın çekildi.)

Gül ‘arûs-ı çemenin sanki nişânın götürür

Başına bir tabak almış dolu dürr-i şehvâr (Riyâzî)

(Çimenin gelini sanki nişanını götürür. Gül, padişahlara yaraşır iri inci dolu bir tabağı başına almış.)

c.Nişanda “Ağırlık” İstemek

Söz kesildikten sonra aileler arasında “ağırlık” konusu gündeme gelir. “Çeyizini düzmek için damadın geline verdiği para”¹⁰ anlamındaki “ağırlık”a “başlık, bedel, kalın”¹¹ da denilmektedir. Bu

⁸ H. İbrahim Acar, “Nişan”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.33, 2007, s.152-154.

⁹ Ahmet Talat Onay, Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü, (Hazırlayan: Cemal Kurnaz) Birleşik, Ankara 2007, s.259-260.

¹⁰ Türkçe Sözlük, TDK Yay., Ankara 2005, s.33.

uygulamanın çeşitli din ve kültürlerde oldukça eski bir geçmişinin olduğu bilinmektedir. Türklerin İslâmiyet’i benimsemesinden önce hukukî bir kurum olarak varlığı bilinen “kalın” uygulaması İslâmiyet’in kabulünden sonra yerini mehire bırakmış, ancak “kalın” da bu isimle veya “başlık, ağırlık, namzetlik akçesi” gibi adlar altında sosyal bir kurum olarak varlığını devam ettirmiştir. Eski Türklerde kalının miktarının ve ödeme şartlarının evlenme teklifine olumlu cevap verildiği sırada belirlendiği ve ancak “kalın”ın tamamının ödenmesinden sonra düğünün yapıldığı görülmektedir.¹² Kaynaklara göre nikâh akdinin sonucu olarak kocanın karısına ödemek zorunda olduğu para veya mal anlamındaki “mehir”den farklı olarak “kalın” evlenecek kıza değil ailesine verilir ve kızın ailesi bununla belli bir çeyiz hazırlama mecburiyetindedir. Ayrıca “kalın” ile “başlık”ın miktarlarının daima evlilikten önce tespit edilmesi ve ödenmesi veya ödenmesinin garanti altına alınması gerekmektedir.¹³

Beyitte üzümün kızı olarak vasıflandırılan şarap, gelin olmak için “ağırlık” istemektedir. Burada kastedilen şarabın içilebilmesi için satın alınması gerektiğidir:

Hıffeti ko ağır ol rıtl-ı girân ister iseñ

Gelmege duhter-i rez sôfi ağırlık ister (Emrî, G.133/3)

(Sofi! Ağzına kadar dolu, büyük kadeh istersen hafıflığı bırak, ağır ol. Üzüm kızı gelmek için ağırlık ister.)

Beyitlerde “ağırlık” yerine “kâbîn” kelimesi de geçmektedir. Kâbîn de evlenen kadının hakkı olan nikâh bedelidir ve damadın geline verdiği “ağırlık, eşya, para”dır.

Şair, dünya denen taze geline baş eğmemeyi erkeklik alâmeti olarak değerlendirir ve dünya gelinine baş eğildiği an, onun çok şey isteyeceğini ve kıymetli olan ömür sermayesini tüketeceğini söyler. “Kâbîn” ile ömür arasında ilgi kuran şair, bu dünyanın kâbîni canın teslimi olarak vasıflandırır ve dünyanın geçiciliğinden söz eder:

‘Arûs-ı dehre baş eğmek be gayet hûb idi elhak

Eğer kim nakd-i ‘ömr-i nâzenin olmasa kâbîni (Hayâlî, G.409/3)

(Dünya gelinin kabini, nazlı ömür parası olmasa, ona baş eğmek hakikaten oldukça güzel idi.)

3. Düğün

a.Düğüne Davet / “Okuntu”: Mum İle Okumak

Anadolu’da düğünün zamanı, yeri ve kime ait olduğu, düğün öncesi çıkarılan “okuyucu”lar tarafından bildirilir. Bu işe “okuntu” çıkarmak da denilir. “Okuntu” bir bakıma düğüne davettir. “Okuyucu”lar, düğün sahibinin yakın komşu ve akrabalarına düğünü ilan eden ve davetiye niteliğinde olan hediyeler dağıtırlar.¹⁴

Eski Türklerde davet aracı olarak kullanılan “okuyucu”ya Anadolu’nun bazı yerlerinde “mumcu” da denilmektedir. Düğünden bir hafta önce düğün sahibinin yakın akrabalarından birinin eline bir kâğıt verilerek civar köylere davet için gönderilir. Gönderilen bu kâğıda “mum”, getirene de “mumcu” denilir.¹⁵

¹¹ Örnek 1977: 201

¹² Mehmet Âkif Aydın, “Mehir”, TDV İslam Ansiklopedisi, 2003, C.28, s.389-391.

¹³ Ahmet Akgündüz, “Kalın”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.5, s. 133.

¹⁴ Örnek 1977: 197.

¹⁵ Şeref Boyraz, “Okuntu”dan Davetiye Bir Dönüşümün Anatomisi” Millî Folklor, 2009, Yıl 21, S.84, s.87-96. [Şeref Boyraz’a göre “mum bir aydınlatma aracıdır ve aydınlık da birçok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de iyilik, güzellik ve bunların beraberinde getirdiği büyük mutlulukları simgelemektedir. Mumlar, “Bizim mutluluğumuz, sevincimiz kısacası aydınlığımız var. Bu mumu göndermekle aydınlığımızı sizinle paylaşmak istiyoruz. Mumumuzla aydınlığımızın bir kısmını size gönderdik, daha fazlası için bize buyurabilirsiniz.” düşüncesiyle düğünlere davet için kullanılmıştır. Bu kullanım o kadar çok yaygınlaşmış ve

Toplumumuzda bugün de geçerliliğini sürdüren kültürümüze mâl olmuş âdetlerden olan “mum ile okumak” yani mum ile düğüne davet etme geleneği klâsik Türk şiirimizde de sıkça geçmektedir.

Mûm ile düğüne okumak âdet olmanın

Alduk ele çerâgumuzu cür‘et eyledük (Nev‘î, K.LIV/3)

(*Mum ile düğüne davet etmek adet olduğu için ele kandilimizi aldık, cür‘et eyledik.*)

Zambakların rengi genellikle beyaz, yapraklarının ortası ise sarı olur. Bu haliyle bahçenin ortasında muma benzetilen zambak, diğer çiçekleri sevgilinin güzelliğinin düğününe çağırılmaktadır:

Hüsnuñ düğününe okumaga çiçekleri

Almış çemende gonce-i zambak eline mûm (Meâlî, G.156/4)

(*Güzelliğinin düğününe çağırılmak için zambak goncası bahçede/çimende eline mum almış.*)

Şair, ilkbahar mevsimi ile düğün, güzellik ve tazelik bakımından gül ile gelin, şekil ve renk benzerliği bakımından çiğ taneleri ile inci arasında ilgi kurar ve “gelinin başına saçını saçmak”, “mum ile düğüne okumak” gibi bugün de toplumumuzda yaşamakta olan âdet ve geleneklerimizin izlerini yüzyılların ötesinden bize aktarır.

Bir subh-dem ki sûr-ı güle ebr-i nev-bahâr

Gönderdi jâleden saçılık dürr-i bî-şümâr

Reftâra geldi serv eline şem‘-i sebz alup

Ezhârî sû-be-sû okıdı gülşene hezâr (Nev‘î, K.XIII/1-2)

(*İlkbahar bulutu, gülün düğününe bir sabah vakti sayısız çiğ tanesi incilerini saçılık olarak gönderdi. Servi eline yeşil mum alıp dolaştı. Her taraftaki binlerce çiçeği gül bahçesine okudu/ davet etti.*)

Sadece düğün davetiyesinde değil, bir komşunun bir komşuya mum göndermesi de davet çağrısıdır. Eskiden zenginler mumların dip tarafını kırmızıya boyarlardı. Bir kişinin bir diğer kişiye mum göndermesi “bu gece bize geliniz” anlamında davet sayılırdı.¹⁶

Şair, tek arkadaşının kendi gölgesi olduğunu; fakat onun bile akşam olunca mum ile çağrılmazsa yanına gelmeyeceğini söyleyerek yalnızlığını ifade etmektedir. Bilindiği gibi gölgenin oluşması için ışık gereklidir:

“Hem-demim sâyem-durur akşam olıcak ol dahî

Okumazsam mûm ile ey mâh gelmez yanıma” (Zatî, G.1261/2)

(*Ey ay gibi güzel olan sevgili! Akşamları gölgem benim arkadaşımıdır; ancak o bile mum ile okumazsam/davet etmezsem yanıma gelmez.*)

b. Cihaz/Çeyiz ve Çeyizin Taşınması

Cihaz/çeyiz, gelin için hazırlanan her türlü eşya olup kadın tarafından hazırlanıp kocanın evine getirilen malı ifade eder.¹⁷

Şair gülü, kırmızı vâlâ giymiş bir geline benzetirken baharın gelmesiyle birlikte bahçede açan diğer çiçekleri de gelinin çeyizi olarak düşünmüştür:

benimsenmiş olmalıdır ki kendi içerisinde bir kategorizasyonun oluşmasını da sağlamış ve bu çerçevede sosyal statüsü yüksek kişilere sıradan değil, kırmızı dipli mumların gönderilmesi geleneğini ortaya çıkarmıştır.]

¹⁶ Onay, 2007:281.

¹⁷ Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, MEB Yay., Ankara 1993, C.I, s.361.

Cihâzdur ana her gûneden kumâş-ı bahâr

‘Arûs olup gül-i ter girmiş âl vâlâya (Atâyî, K.12/11)

(Her çeşitten bahar kumaşları ona çeyizdir. Taze gül, gelin olup kırmızı vâlâya girmiş.)

Osmanlı saray düğünlerinde çeyiz alayları muhteşem olurdu. Her padişah, kızının düğünü için damada mevkiine ve kendisine verdiği değere göre çok kıymetli taşlar, eşya ve mal mülk verirdi. Çeyiz, halka ilân edilir ve taşınabilenler çeyiz alayında sergilenir; taşınamayanlar, katır ve arabaların üzerine yüklenerek taşıtılır ya da baş tablaları içinde taşınırdı.¹⁸

Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde evlenen kadınlar genellikle saray kadını olduğundan çeyizleri de Osmanlı saray düğünlerindeki kadınların çeyizleri gibi ihtişamlıdır. Ancak bu mesnevilerde geline babanın verdiği değerli hediyeler yanında damadın da aynı şekilde hediyeler verdiği görülmektedir.¹⁹

“Cihaz/Çeyiz alayı”, geline verilen çeyizi açık olarak baba evinden koca evine götüren katar anlamına gelirken; “çeyiz halayığı” gelinin çeyizini götüren cariyeyi ifade eder.²⁰

Aşağıdaki ilk beyitte çeyizin atlara yüklenerek taşındığından ve değerli olduğundan diğer beyitlerde ise çeyizin baş tablaları içinde taşındığından söz edilmektedir:

Yüklense ger cehâzını kadrün ‘arûsınun

Büker katâr-ı tevsen-i çarhun belini bâr (Figânî, K.VI/17)

(Eğer gelinin çeyizinin kıymeti yüklense feleğin atının sürüsünün belini büker.)

Beyitte leğen veya leğence, şekil bakımından nergise; gelin olarak hayal edilen gülün yanındaki nergis, başı üzerinde leğence taşıyan bir kullukçuya²¹ benzetilmiştir:

Gider önünce ‘arûs-ı gülün çemenlerde

Başı legençelü kullukçudur meger nergis (Nev ‘î, K.XXVIII/6)

(Gül gelininin önünce çimenlerde gider. Meğer nergis, başı leğençeli kullukçudur.)

¹⁸ Özdemir Nutku, “Çeyiz” TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul 1993, C.8, s.298. [1675’te IV. Mehmed’in kızı Hatice Sultan’ın düğünü için verdiği çeyize, o sırada Edirne’de bulunan seyyahlar hayran olmuşlardı. Hatice Sultan’ın çeyizi seksen altı katırla taşınmış, katırların üstü kaftanlık kumaşlarla örtülmüştü. Bu göz kamaştırıcı geçit törenindeki yatak odası takımlarının üstleri değerli incilerle kaplanmış, gümüş ve altın işlemlerle süslenmişti. Bazı katırların üzerindeki yükler ise siyah meşinle örtülmüştü. Bunlar Hatice Sultan’ın sergilenmeyen özel eşyalarıydı. Ayrıca pek çok halı, kilim, yatak ve sofrâ örtüsü vardı. Süslü porselen mumluklar ve altın şamdanlar dışında üstü incili, elmaslı çizmeler, pabuçlar, terlikler ve nalınlar, değerli taşlarla bezenmiş bilezikler, gerdanlıklar, küpeler, üzerleri mücevherlerle süslü küçük büyüklü dürbünler, inciler ve mücevherlerle kaplı tabure ve el işlemesi taşlar en göz alan çeyiz eşyasındandı. Bunların yanında alayda yedi katıra yüklenmiş şeker sandıkları, sekiz şeker nahili ve iki adet şekerden yapılmış bahçe maketi geçirilmiştir. Şeker bahçelerinin içinde yine şekerden yapılmış bülbüller, arslanlar, balıklar, tavuslar, karacalar, develer ve çeşitli kuşlar bulunmaktaydı. Ayrıca her birini ikişer kişinin taşıdığı baş tablaları içinde akide şekerleri vardı. Saray çeyiz alaylarının teşrifata uygun bir düzeni ve sırası vardı. Küçük bazı ayrıntılar dışında bu teşrifata yüzyıllarca uyulmuştur. III. Ahmed’in kızı Fatma Sultan’ın 1709 yılında İstanbul’daki düğününde çeyiz alayının düzeni şöyleydi: Asesbaşı, tablhâne, dergâh-ı âlî çavuşları, gedikli zaimler, hâcegân-ı Dîvân-ı Hümâyün, topçubaşı, cebecibaşı, kul kethüdâsı, yeniçeri efendisi ve sekbanbaşı, aşağı bölük ağaları, sipah ve silâhdar ağaları, dergâh-ı âlî kapıcıları, defterdar, nişancı ve yeniçeri ağası, ellerinde ikişer adet şeker bahçesi taşıyan tersaneliler, başı üzerinde yüz yastığı ve kafesler içinde değerli taşlarla süslü takılar taşıyan Sarây-ı Atîk-i Âmire teberdarları kethüdâsı, başında bir yastık üstünde mücevher tacı taşıyan teberdar, tepsiler içinde mücevher götürenler, altın, gümüş kaplar, fenerler, cibinlik götürenler ve nihayet bunların iki yanında değerli eşyayı korumak için yürüyen teberdarlar.]

¹⁹ Çetinkaya, a.g.t.: 838-845.

²⁰ Şemseddin Sami, Kâmûs-ı Türkî, İstanbul 1987, s. 488.

²¹ Kullukçu, kullukta görevli yeniçeri; silaharağa ile sarayda ileri gelen saray ağalarının hizmetlerine bakan oğlan; uşak anlamlarındadır. Bunların her biri yaptığı hizmetin adıyla anılırdı (Pakalın, 1993: C.II, s.320).

Beyitte gelin gibi süslü gülün önünce akan su kabarcıkları baş üstünde leğence götüren çeyiz cariyesi gibidir:

Gül ‘arûsınun önünce yürüyüp cûy-ı habâb

Başı üstünde leğence götürür câriyevâr (Mesîhî, K.8/12)

(*Su kabarcığı ırmağı gül gelininin önünce yürüyüp cariye gibi başı üstünde leğence götürür.*)

c. Çeyizin Asılması

Düğün öncesi gelin adayının tüm çeyizinin hem kız hem erkek tarafından kadınlara gösterilmesi âdettir. Kız tarafından yapılmış olan el işlerinden oluşan çeyiz, kız evinde serilir ya da odanın içinde iplere asılır. Buna Anadolu’da “çeyiz asma” denilir.

Beyitte çadır, gelin odasına; çadır ipleri de çeyiz odasında çeyizleri asmak için hazırlanan iplere benzetilmiştir:

Zîver-i hacle-geh-i vuslat için sâlihdür

Habl-i esvâb-ı cihâz olmağa atnâb-ı hıyâm (Sâbit K.41/14)

(*Çadır ipleri çeyiz elbiselerinin ipi olmaya gelin odasının süsü için elverişlidir.*)

d.Kına Gecesi

Gerdek gecesinden bir gün önce kadınlar arasında kız evinde “kına gecesi” yapılır. En önde ellerinde yakılmış çiçekli mumlar, arkada başlarında içi yemiş dolu tepsilerle delikanlılar, daha arkada kadınlardan karışık bir kabile, oğlan evinden kız evine giderler. Dönüşte geline yakılan kınadan damadın serçe parmağına yakılacak kadar kına getirmek ve ertesi günü gelinin çeyizlerinden hafiflerinden hizmetçilerin baş ve ellerinde, ağırları süslenmiş katırlar üzerinde damadın evine götürmek âdettir.²²

Beyitte gökyüzü, şekil bakımından kına karıştırılan tas; ay, kına gecesine mum tutan bir cariyedir. Renk bakımından şafak olarak düşünülen beyitte düğünden önce yakılan kına gecesine ve cariyeler tarafından mum ile birlikte kınanın tutulması âdetine işaret edilmektedir:

Hinnâ gicesi şem‘ tutup câriye-i mâh

Tâs-ı felek içre şafakı kıldı müheyyâ (Nev‘î, K.3/11)

(*Ay cariyesi kına gecesi mum tutup felek tası içindeki şafağı hazır kıldı.*)

d.a. Gelinin Ayaklarına Kına Yakılır

Gelin olarak hayal edilen mum, yanarken etrafına kırmızı bir ışık vermektedir.

‘Arûs oldu bu gice şem’-i ra’nâ

Anuñ’çün yaktılar pâyına hinnâ (Gelibolulu Sun’i, Ms./1)

(*Ra’na/parlak mum bu gece gelin oldu, bu yüzden ayağına kına yaktılar.*)

Şair, gelinin ayağına yakılan kına ile mumun etrafına yaydığı ışık arasında bir ilgi kurarak mumu ayakları kınalı bir geline benzetmiş, onun bu şekilde kına yakıp, âşığın canına kast ettiğini belirtmiştir:

‘Arûs-ı şem‘ yakınmış ayağına hinnâ

Diler ki öldüre pervânesin gire kana (Nev ‘î, G.433/3)

(*Mum gelini ayağına kına yakınmış, diler ki pervanesini öldürüp kana girmek ister.*)

Eskiden meyhane müdavimleri arasında, içilen şarabın son yudumunu/cür‘ayı yere dökmek âdetti.²³ Şair bu âdet ile gelinin ayağını kınalama arasında bir ilgi kurarak sevgilisinin her ne zaman

²² Onay, 2007, s.259-260.

²³ Onay, 2007, s. 88-89.

şarap içse, bir yudumunu sanki arzu gelininin ayağını kınalamak için kadehte bıraktığını, içmediğini anlatır:

Bakıyye cür'a kor yârüm ne dem nûş-ı şârâb eyler

Ayagina 'arûs-ı şevkumuñ gûyâ hızâb eyler (Samî, G.42/2)

(*Yârım ne zaman şarap içse son yudumu bırakır, şevk gelininin ayağını sanki kınalamak için kına hazırlar.*)

d.b. Gelinin Ellerine Kına Yakılır

Düğünde kıza mutlaka kına yakılır. Eline kına yakılmış gelin için artık dönüş yoktur. Kız, evlenmeyi kabul ettiğini eline yakılan kınayla ilan eder.²⁴

Gelinlerin elleri kınalı, parmakları yüzüklü, bilekleri gümüş renginde ve kolları altın bileziklidir:

Eli hmnâlu barmagı yüzüklü

Gümiş bilekli altın bilezükli (Gelibolulu Sun'i, Ms.1/6)

Gül, ellerine kına yakılan, yüzüne düzgün sürülen/makyaj yapılan ve altın parçaları yapıştırılarak süslenen bir geline benzetilmiştir.

Destine hmnâ yakup gül-güne urdı yüzine

Yazdı yüzün hurde-i zer-berle şâhidvâr gül (Basîrî, K.1/4)

(*Eline kına yakıp yüzüne allık sürdü. Gül, sevgili gibi altın parçalarıyla yüzünü yazdı.*)

d.c.Gelinin Saçlarına Kına Yakılır

İkbal ve saadet gelini, padişahın yürüdüğü yolun çamurunu kına diye saçlarına sürmektedir. Beyitte kına ile çamur arasında bir ilgi kurularak, gelinlerin saçına kına yakma âdetinden söz edilir:

Gil-i râhın alup söyler arûs-ı devlet ü ikbâl

Benim gîsûlarım sen dil-keş eylersin hızâbımsın (Nedim, K.19/15)

(*İkbal ve saadet gelini onun yolunun balçığını eline alıp "sen benim saçlarımı cezbedensin, benim kınamsın" der.*)

e. Gelinin Simgesi: Gelinlik, Al Duvak ve Kırmızı Mendil

Dede Korkut'ta evlenecek kızlara "ergenlik kaftanı" denilen kırmızı bir kaftan giydirilmesinden hareketle eskiden düğünlerde damat ile geline gerdek giysisi olarak al kaftan giydirilirdi.²⁵ Kaşgarlı Mahmud'un verdiği bilgilere göre ise hizmet, saygı, ağırbaşlılık göstermek isteyen Türk kızları, kırmızı; kırılmak, cilve yapmak isteyenler ise yeşil elbise giyerlerdi.²⁶ Buna göre kırmızı, ağırbaşlılığı; yeşil renk, cilve ile nazı işaret ederken eski Türk yaşayışındaki önemi de dile getirir. Reşat Genç'e göre Kaşgarlı'nın, XI. yüzyılda Türk piyasalarında alınıp satılan Çin ipeklilerinden söz ederken söz konusu renklerin Türk günlük yaşamındaki yerini ve onların kültürdeki yansımaları göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Al/Kırmızı renk, tarihimizin başlangıcından beri manevi ve milli bir renk olarak algılanmış, milli bir sembol hüviyeti kazanmıştır.²⁷

Beyitte gelin, turuncu bir gelinlik giymiş ve üzerine de kırmızı bir duvak takmıştır:

Kim ola ol 'arûs ki rengîn yanağı var

Nârenci hûb hil'ati la'lîn tuvağı var (Zâtî, G.341/1)

²⁴ Artun, 2011:185.

²⁵ Filiz Nurhan Ölmez, "Tekstillerde Renkler Üzerine Simgesel ve Alegorik Bir Değerlendirme", Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi 1/C. 1, 2010, s. 21-22.

²⁶ Bahaeddin Ögel, Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yay., C.VI., 1991 Ankara, s. 406, 413.

²⁷ Ölmez, a.g.m.: 21-22; Reşat Genç, "Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil". Nevruz ve Renkler. Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri. AKM Yay., 1996 Ankara s.13.

(*O gelin kim ola ki parlak yanağı var. Turunç renkli hoş elbisesi, kırmızı duvağı var.*)

Kırmızı renk, Türklerde gerdek ve düğün rengidir ancak şair, gelin kıyafetinde kırmızı ile birlikte yeşilin de bulunduğunu belirtir:

Bu dünyâ bir gelindür yeşil kızıl donanmış

Kişi yeni geline bakubanı toyamaz (Yûnus Emre, 105/3)

(*Bu dünya, yeşil kızıl donanmış bir gelindir. Kişi bu yeni geline bakmaya doyamaz.*)

Beyitte çimen Zeliha'ya, nevrüz da Yusuf'a benzetilirken baharda renklenen ve canlanan çimenle yeni gelin arasında bir ilgi kurulmuştur. Şair, karla kaplı ve renksiz tabiatı yaşlı bir insan görünümüne yani Zeliha'ya; nevrüzla birlikte renklenen tabiatı da Yusuf'a benzetmiştir. Böylece çimen bu haliyle bir gelini andırmaktadır:

Nev-'arûs oldı yine berf ile ağarmış iken

Yetişüp Yûsuf-ı nev-rûza zelihâ-yı çemen (Zâtî, G.1183/4)

(*Çimen Zeliha'sı kar ile ağarmışken nevrüz Yusuf'una kavuşup yine yeni gelin oldu.*)

İlkbaharda gül bahçesinde rengârenk çiçekler açar; her taraf yeşil bir örtüyle örtülür ve gül bahçesinin gelinleri olan çiçeklerin duvakları açılır. Şair, gelinlerin duvağını kaldırma âdetiyle birlikte gelinlerin yeşil kaftan giymelerini de hatırlatmıştır:

Hevâ arâyiş-i gül-zâra oldı çehre-güşâ

Bahâr gül-şene giydirdi hulle-i hadrâ (Fuzûlî, K.1/1)

(*Hava, gül bahçesi gelinlerinin yüzünü açtı. Bahar, gülşene yeşil kaftan giydirdi.*)

Osmanlı sarayında gelinliğin rengi değişse bile duvak, XIX. yüzyılın ortalarına kadar genellikle kırmızı renktedir.²⁸ Gelinlerin yüzüne örtülen kenarları sırma işlemeli kırmızı krepe de "al duvak" denilmiştir.²⁹

Beyitte, gül bahçesinde gonca gelininin yüzü açılmasın diye gülün onun yüzüne bir peçe örttüğü söylenerek gelinlerin bugün de devam ettiği şekilde yüzlerine al duvak örtülmesi âdeti anlatılmıştır:

Gülşende goncanun yüzi açılmasun diyü

Saldı 'arûs-ı gonca yüzine nikâb gül (Figânî, G. 53/232)

(*Gül, gülşende goncanın yüzü açılmasın diye gonca gelininin yüzüne örtü gönderdi.*)

Duvağın renginin kırmızı olduğu, duvakla renk ilişkisi kurulan lale, gonca ve şafak benzetmeliklerinden de anlaşılmaktadır:

Çün çemen şâhı cihâz itdi 'arûs-ı goncaya

Dutdı dîbâdan tutuk geyürdi vâlâ pirehen (Ahmed Paşa, G.239/3)

(*Çemen şahı, gonca gelinine çeyiz etti. Dibadan duvak tuttu, vâlâdan gömlek giydirdi.*)

"Perde, peçe, yaşmak, duvak; kapalı, örtülü"³⁰ anlamlarına gelen "tutuk" kelimesi beyitlerde sıkça geçmektedir. Gelin, "tutuk" denilen ve cibinliğe benzeyen bir örtüyle örtülerek düğün alanına getirilir. Böylece "tutuk" sayesinde gelin dışarıdan görülmez.³¹ Aslında bu durum, "kötülük ve nazardan korunmak için gelinin yüzünün örtülmesi" ile ilgilidir.³²

²⁸ Sevgi Gürtuna, Osmanlı Kadın Giysisi, Kültür Bakanlığı Yay., 1999 Ankara, s. 54.

²⁹ Pars Tuğlacı, Türkiye'de Kadın 1: Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları, Cem Yay., 1984 İstanbul, s. 72.

³⁰ Yeni Tarama Sözlüğü, TDK Yay., Ankara 1983, s.215.

³¹ Nesibe Yazgan, "Şiiri Gibi Düğünü de Bir Başkadır Divan Şairinin", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Merhaba – Kış 2011 / 3, s.39.

³² Artun, 2011:184.

Şair, kırmızı şarabın üzerindeki hava kabarcığı ile gelinin başına örtülen kırmızı tutuk arasında bir ilgi kurar ve kadeh gelininin başındaki tutuk olarak düşünür:

Bâde-i gül-rengde gûyâ bilûrîn her habâb

Nev-‘arûs-ı câma kurmuş la‘l-gûn bir sâyebân (İsmetî, G.66/3)

(Gül renkli şarapta her kabarcık sanki cam gibi parlamakta, kadehin yeni gelinine la‘l renkli bir gölgelik kurmuş.)

Güneş, sabah vakti şafak kanından kına yakıp, tutuğunu kaldırarak yüzünü göstermesi istenen yeni gelindir.

Subh-dem kim yakınıp hûn u şafaktan hınnâ

Nev-‘arûs-ı tutuk-ı çârüm ola çehre-güşâ (Hayâlî, G.101/1)

(Sabah vakti kan ve şafaktan kına yakınıp dördüncü kattaki Güneş gelini yüzünü gösterir.)

Nev-‘arûs-ı güli kim al tutuk ile gördi

‘Andelîb oldu hemân şevk ile dâmâd-ı sabâ (Mezâkî, G.16/5)

(Gül gelinini ki al duvak ile gördü. Saba damadı, şevkle derhal bülbül oldu.)

Tutuk-ı himmetün altında ‘arûs-ı bahtum

Eylemez şa‘şâ‘asın mihr-i cihân-tâbun tel (Azmizâde Haleti, K.40/32)

(Baht gelinim himmet duvağının altında, dünyayı aydınlatan güneşin şaşaaasını tel eylemez.)

Günümüzdeki beyaz renkteki gelinliğin tersine, eskiden al renkli gelinlik giyen, bellerine al kuşak, başlarına al duvak takılan gelinlerin ellerine de gözyaşlarını silmek için kırmızı bir mendil verilirdi.³³ Kırmızı gül ile gelin arasında ilgi kurulan aşağıdaki beyitte gülün dikenlerinden/cefasından dolayı bülbül acı çekmekte ve ağlamaktadır. Gülün mendili kendi yapraklarıdır. Bülbülün kanlı gözyaşlarını bu kırmızı mendile silmesi arzulanmaktadır.

Kırmızı dest-mâlini alsa ele ‘arûs-ı gül

Silmege eşk-i bülbülü zahm-ı cefâ-yı hârdan (Ş.Bahayî,G.31/2)

(Gül gelini kırmızı mendilini bülbülün gözyaşlarını dikenin cefalı yaralarından silmek için eline alsa.)

f. Gelinin Hazırlanışı

Gelin, gelinliğini tek başına giyemez ve kendi başına süslenmez. Gelinler, meşşâta ve yüz yazıcıları tarafından süslenir. “Gelinin yüzünü süslemek” anlamındaki “yüz yazmak”³⁴ ifadesine şiirlerde sıkça karşılaşılmaktadır. Eskiden gelinin yüzündeki ince tüylerin temizlenmesinden sonra düzgün, allık, sürme ve rastıktan başka yüzüne tel, küçük altın varak, la‘l gibi yapma şeyler yapılmasına “yüz yazma” denirdi. “Yüz yazıcı” ise, gelinlerin yüzlerini tel, pul ve mücevherlerle süsleyen kadın sanatkârlar hakkında kullanılan bir tabirdi.³⁵

Yine meşşâta-i hâmemle yüzi yazıldı

Zâde-i hâtıruma olmağa hem-ser kâğız (Tıflî, G.15/4)

(Kalemimim süsleyicisi ile yine yüzü yazıldı, kâğıt, gönül oğluma arkadaş olmak için.)

³³ Nerin Köse, “Türk Düğünlerinde Gerdek Sonrası Duvak Geleneği”, Milli Folklor, S.60, Yıl:15, Ankara 2003, s.93-94; Onay, 2007:113. [Ahmet Talat Onay, bir gerdek gecesi gelinin bir âşığı tarafından kocasının vurulduğunu, ıstırabından yaralı kocanın ağladığını, gelinin şaşkın şaşkın durduğunu ve belinde kırmızı mendil olduğu halde yaralı kocasının gözyaşlarını silmeyi düşünemediğini söyler.]

³⁴ Türkçe Sözlük, TDK, s.2156, 2214; Yeni Tarama Sözlüğü, TDK Yay., Ankara 1983, s.256.

³⁵ Pakalın, C.III 1993: 643.

Güllerin bulunduğu yeri nakış yapılan bir atölyeye benzeten şair, mâşitanın goncanın yüzüne gümüşe benzeyen çiğ tanelerinden nakışlar yaptığını söyler:

Nigâr-hâne-i gülde meğer ki mâşita var

Ki rûy-ı gonceye olmakda jâle sîm-i nigâr (‘Âzim, K.1/28)

(*Gülün nigârhanesinde sanki baş tarayan var ki jale/şebnem, goncanın yüzüne nakış simi yapmakta.*)

Aslında gelin, o kadar güzeldir ki onun süslenmeye ve meşşâtaya ihtiyacı yoktur:

‘Arûs-ı hüsnüñe hacet degül ey serv meşşâta

Baş egme şâneye zülfün ucundan zîr-dest olma (Nev’î, G.411/2)

(*Ey servi! Güzelliğinin gelinine meşşâta gerekli değildir. Zülfünün ucuyla tarağa baş eğme, el altında, değersiz olma.*)

f.a. Gelinin Başına Altın veya Gümüş Teller Takılır

Gelinlerin saçları altın veya gümüş tellerle süslenir. Gelin teli de denilen bu altın veya gümüş teller, bir-iki milimetre eninde gayet ince ve uzundur. Duvakla beraber, pırlıl pırlıl bir at kuyruğu şeklinde baştan diz kapaklarının altına kadar sarkardı.³⁶

Zamane, gönül alan bir gelindir. Tel takılmış saçını kaldırarak yüzünü göstermiştir. Güneşin doğuşu esnasındaki titreklilik ile altın tel arasında ilgi kuran şair, hüsn-i ta’lil sanatıyla güneşin ufuktan göğe doğru yükselişini anlatır:

Telli saçın kaldurup ‘arz itdi rûyın ‘âleme

Oldı gûyâ kim zamâne bir ‘arûs-ı dil-sitân (Azmizâde Haleti, K.36/3)

(*Telli saçını kaldırıp yüzünü dünyaya arz etti. Sanki zamanın bir gönül alan gelini oldu.*)

Şairin yeni gelin olarak düşündüğü karanfilin çiçek açması, gelinlerin başlarına gümüş teller takması âdetiyle ilişkilendirilmiştir:

Zeyn idüp kendin gümüş teller takınmış başına

Nev-‘arûs olmuş karanfûl sen şeh-i hûbân için (Nev’î, M.II/3)

(*Karanfil, kendini süsleyip başına gümüş teller takmış, sen güzellerin şahı için yeni gelin olmuş.*)

f.b.Gelinin Yüzüne Altın veya Gümüş Varak, Tel Yapıştırılır.

Gelinlerin yüz makyajlarında altın veya gümüş kullanılmıştır. Altın varak ince tirşelerin arasına konularak döve döve inceltilen altın levhalardır.³⁷ Çeşitli süsleme sanatlarında da kullanılan bir madde olmakla birlikte, eskiden kadınların kullandıkları yedi süs malzemesinden biri olarak bilinir.³⁸

Şair, yeni geline benzettiği düşüncenin, güzel görünmek için yüzünü altın tellerle süslediğini söyler. Düşünce gelininin güzel görünmek istediği ve “aña” zamiriyle anılan kişinin kim olduğu belli değildir:

Nev-‘arûs-ı fikr aña zîbâ görünmek kasdına

Şa‘şa‘a sanma yüzün zer telle tezyîn eylemiş (Emrî, Kt.223)

(*Düşüncenin yeni gelini ona güzel görünmek niyetine yüzünü telle süslemiş, parlak görünüş zannetme.*)

³⁶ R.Ekrem Koçu, Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Ankara 1967, s.122.

³⁷ Pakalın, C.I, 1993: 54

³⁸ Ülkü Çetinkaya, Osmanlı Dönemi Kadın Süs Malzemelerinin Divan Şiirine Yansımaları, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2010 Güz (13), s.76.

Şair, güneş ile zer-efşâncı; güneşin ışıkları ile gelinin yüzündeki altın süslemeleri arasında bir ilgi kurar:

Pertev salar mı üstümüze neyyir-i murâd

Rûy-ı ‘arûs-ı bahtı zer-efşân görür miyüz (Kelîm, G.113/5)

(*Murat nuru üstümüze ışık salar mı? Baht gelininin yüzünden altın saçan görür müyüz?*)

Ne hûb telledi ruhsâre-i ‘arûs-ı güli

Sirişk-i bülbül-i zâr oldı çihre-pîrâsı (Sâbit, G.323/4)

(*Gül gelininin yanağını ne hoş telledi. Yüz süsleyicisi, ağlayan bülbülün gözyaşı oldu.*)

Gelinin yüzündeki altın varak, sanki ayın üstüne konmuş yıldızlar gibidir:

Urup zerrîn varak ruhsâr-ı âle

İder mâh üstüne encüm havâle (Celîlî, Husrev ü Şîrîn/b.1772)

f.c. Gelinin Yüzüne Allık ve Pudra Sürülür

Kadınların makyaj yaparken yüzlerine sürdükleri beyaz boyaya “aklık”, kırmızı boyaya “allık” denilmiştir.³⁹ Eskiden kadınlar beyaz renkli toz hâlindeki “üstübeç” denilen maddeyi su ile karıştırarak süs malzemesi olarak yüzlerine sürmekte kullanmışlardır. Üstübeç veya aklık olarak bilinen bu maddenin, günümüzde kadınların kullandığı pudra ve fondötenin işlevini gören bir süs malzemesi olduğu anlaşılmaktadır.⁴⁰

Celîlî’nin Husrev ü Şîrîn mesnevisinde süsleyici kadının Şîrîn’in yüzüne allık ve üstübeç sürmesi anlatılır:

Virür meşşâta ol gül-çihreye zîb

İder gül-gûn u isfidâc tertîb (Celîlî, Husrev ü Şîrîn/1767)

(*Gelin süsleyici o gül yüzlüye süs verir. Allık ve üstübeci hazırlar.*)

Dünyayı yeni geline, rüzgârı ise gelin süsleyicisine benzeten şair, beyitte gelinin süslenmesini anlatır. Bu gelin süsleyicinin dünya gelinini süslemek için ateşi, allık, karı, pudra yaptığından söz ederek renk bakımından ateş ile allık, kar ile pudra arasında bir ilgi kurar:

Nârî gül-gûne kılup berfi sefidâc itdi bâd

Nev-‘arûs-ı dehri tezyîn itmege meşşâtavâr (Revânî, K.8/4)

(*Rüzgâr, gelin süsleyici gibi dünyanın yeni gelinini süslemek için ateşi allık kılup karı üstübeç etti.*)

Şair, toprağın üzerindeki karlar ile geline sürülen pudra arasında bir ilgi kurarken yüz görümlüğü âdetinden de söz eder:

Yüzine urdı sefidâcımı hâk oldı ‘arûs

Aldı yah anı virüp âyinesin rûy-nümâ (Nâdirî, K.28/12)

(*Pudrasını yüzüne sürüp gelin toprak oldu. Aynasını yüz görümlülüğü olarak verince onu buz aldı.*)

Geline benzeyen gül, bülbülün kanını allık yaparak yüzüne sürmüş ve böylece kan kırmızısı bir hal almıştır. Şair, gülün rengi ile bülbülün kanı arasında ilgi kurarak gülün rengini güzel bir nedene bağlamıştır:

³⁹ Koçu, 1967: 98.

⁴⁰ Çetinkaya, 2010: 75.

‘Arûs-ı gül yine gül-güne dizdi hûn-ı bülbülden

Seherden eyledi reng-i ‘izârın ahmer-i kanı (Hâletî, K.33/3)

(*Gül gelini yine bülbülün kanından allık dizdi. Seherden yanağın rengini kan kırmızı eyledi.*)

Şair, kanlı gözyaşlarıyla yazılan şiirlerini, yüzünde kırmızı allığıyla bir geline benzeter:

İder eş‘âr-ı Nâbî eşk-i hûn-âlûd ile tahrîr

Cemâl-i nev-‘arûsân-ı muhabbet gâzesüz kalmaz (Nâbî, G.258/5)

(*Nâbî, şiirlerini kanlı gözyaşlarıyla yazar, muhabbetin yeni gelinlerinin yüzü, allıksız kalmaz.*)

Şair, kara bahtını bir gelin olarak düşünmüş, utancına vesile olan karanlıktan kurtulmak için yüzüne allık sürmek istemiştir:

Dimez ki rûy-ı siyâhı medâr-ı hacletdir

‘Arûs-ı baht ki gül-güne-i ‘izâr ister (Nâ’îlî, G.48/2)

(*Demez ki kara yüzü utanma sebebidir. Baht gelini ki yanağına düzgün/allık ister.*)

f.d.Gelinin Yüzüne Yapma/Püskürtme Ben/Benler Yapılır

Eskiden, yüzde veya vücuttaki kumral veya siyah benler, önemli bir güzellik unsuru olarak kabul edilirdi. Yüzünde doğal ben bulunmayan, bensiz, güzeller yüzlerinde seçtikleri bir yere “laden” denilen maddeden yapma bir ben yapıştırırlar ve bu benleri altın ile yaldızlardı. Böylece al duvaklı, saçları altın telli gelin kızın yanağında “hâl-i zer” de denilen altın ben, güzel bir süs olmuştur.⁴¹

Beyitte mâşita, gelinin siyah benini süslemekte ve benin üzerine yaldızlar yapıştırmaktadır:

Hâl-i siyâhumı n'ola tellerse mâşita

Cânâ gıdâ-yı ehl-i mahabbet varaklıdur (Sâbit, G.110/3)

(*Mâşita siyah benini tellerse bunda ne var? Ey Can! Muhabbet ehlinin gıdası varaklıdır.*)

Beyitte gelini süsleyen meşşâta, gelinin burnunun kenarına bir iki tane ben koymuş, böylece püskürtme benlerle gelinin güzelliğini daha da arttırmıştır:

Bir iki ben koya meşşâta taraf-ı binîye

O mâh-rû güzelün hüsni bir iken yüz olur (Sâbit, G.119/3)

(*Meşşâta, burnunun ucuna bir iki ben koya. O ay yüzlü güzelin güzelliği bir iken yüz olur.*)

Eskiden kitaplarda cümle ya da mısralardan ve Kur’an’da ayetlerden sonra ayırt edici bir işaret olarak kırmızı nokta konurmuş. Sözün yeni geline benzetildiği beyitte “nokta-i sürh”, sevgilinin dudaklarını; “nokta-i siyeh” ise sevgilinin benini temsil etmektedir. Beyaz bir sayfada dudak, kırmızı noktaya; ben ise siyah noktaya benzetilerek görsel etki uyandırılmıştır. “Hoş hareketli kaleminin kırmızı ve siyah noktası, sözün yeni gelinine la’l renkli ağız ve siyah ben olmuştur” derken eskiden beri kadınların dudaklarını boyamalarını da hatırlatmaktadır.

Kilk-i hoş-cünbişinün nokta-i surh u siyehi

Nev-‘arûs-ı suhana hâl-i siyeh la’lin-fem (Cem‘î, K.16/19)

(*Sözün yeni gelinine siyah ben, la’l renkli ağız, hoş hareketli kaleminin kırmızı ve siyah noktası.*)

Devletin bir gelin olarak hayal edildiği beyitte zaman, şâhın ayağının toprağından geline misk kokulu ben yapan bir meşşâta olarak hayâl edilmiştir:

‘Arûs-ı devlete meşşâta-i zamâne yâhûd

⁴¹ Koçu, 1967, s. 33 [Yapma ben, Girit Adası’nda yetişen bir çalıdan elde edilen ve “laden” adı verilen zamkın balmumu kıvamına getirilmesiyle elde edilmiştir. Balmumu kıvamına getirilen bu zamktan küçük parçalar koparılıp yüzün istenen bir yerine yapıştırılmak suretiyle kullanılmıştır.]

Gubâr-ı makdem-i şâhîden itdi müşğîn hâl (Nev 'î, K.XXIX/4

(Devlet gelinine zamane meşşatası şahın ayağının toprağından müşğ kokulu bir ben yaptı.)

Bir gelinin süslenmesinin anlatıldığı beyitte şair, gelinin saçlarına rüzgârın koku sürdüğünü söylerken, zülfünün de miski ile meşhur Hoten şehrinden anberîne taktığını ifade eder. Güzel koku” anlamına gelen anberîne kelimesinin kökünden türeyen bu kelime, “yapma ben” olarak anlamlandırılmıştır.⁴²

Hüsnün ‘arûsun etti yine gâliye nesîm

Zülfün ki anberîne-i misk-i Hoten tutar (Ahmed Paşa, G. 62/3)

(Rüzgâr, gelinin güzelliğini misk ve amberden yapılmış koku etti, zülfü ise Hoten miskinin anberinesini tutar.)

f.e. Gelinin Kaşları Süslenir

Şair, dünya gelininin kendisini aldatmak, cazibesine çekmek için türlü türlü yollar denediğini oynaşmak için her gece altın suyu ile hilal kaşlarını altın yıldızla süslediğini söyler:

Yazar her şeb hilâl ebrûsun altun hall ile ya'ni

Arûs-ı dehr diler kim Hayâlî ola oynaşım (Hayâlî, G.371/5)

(Her gece hilal kaşlarını altın hall ile süsler. Dünya gelini diler ki Hayâlî oynaşım ola.)

Gülün yeni gelin olarak tavsif edildiği beyitte Ahmet Paşa, hilâl şeklindeki kaşları alna takılmış bir serbend olarak nitelendirmiştir:

Nev-ârûs-ı hüsnüne fi'l-cümle olurdu şebîh

Eylese iki hilâli alnına ser-bend gül (Ahmet Paşa, G.185/5)

(Gül, iki hilali alnına serbent eyleseydi, güzelliğinin yeni gelinine tamamıyla benzemiş olurdu.)

Türkçedeki “rastık” kelimesinin Arapça karşılığı olan “vesme” eskiden kadınların kaşlarına sürdükleri madenî kara boyadır. Kadınların süs amacıyla göz kenarlarına sürdükleri sürme, siyah veya lacivert renkli toz bir maddedir.⁴³ Gelinlerin kaşlarına rastık sürülür; gözlerine sürme çekilir:

Sürüp ebrûlarına reng-i vesme

Çeker ol nergis-i şehlâya sürme (Celîlî, Husrev ü Şîrîn,b.1769)

f.f. Gelinin Beline Gümüş Kemer Bağlanır

Düğünlerde gelin kızın beline kayınbabası ya da damat tarafından gücünün ölçüsünde altın veya gümüş bir kemerin bağlanması ya da hediye edilmesi eskiden beri süren bir gelenektir. Kemer, elbiseyi belden sıkıp tutmak için çevreleyen veya sadece süs olarak kullanılan ve bele yalnız bir kez dolanarak önden bir toka ile tutturulan deri, çuha, kumaş, maden gibi şeylerden yapılmış bir kuşaktır.⁴⁴

Bağı geline, suyu zincire benzeten şair, gül bahçesinin ırmağıyla süslendiğini ve gelinin su zincirini takındığını söyler:

Cûy-ı gülşenden ‘arûs-ı bâğ olup zînet-me’âb

Giydi mevc-engîz bir sūd mâ’isi zencîr-i âb (Sâbit, G.18/1)

(Bağın gülü, gül bahçesinin ırmağından süslenip sūt renginde dalgalı bir su zinciri/su zincirli elbise giydi.)

⁴² Harun Tolasa, Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası, Akçağ Yay., 2001 Ankara, 489.

⁴³ Koçu, 1967:196, 211.

⁴⁴ Koçu 1967: 152.

g. Gelin Çıkarma

Kız evinde eğlence ve ziyafet tamamlandıktan sonra gelinin baba evinden ayrılması için hazırlıklara başlanır. Gelin, baba evinden ayrılırken babanın kızı için hazırladığı çeyiz; at, katır ve develere yüklenir. Gelin, önceden hazırlanan tahturevana bindirilir. Tahturevan, dört kişinin omuzları üstünde ya da yük hayvanları tarafından taşınan, tahtadan, küçük uzunca bir oda şeklinde, üstü örtülü, tekerleksiz bir taşıma aracıdır.⁴⁵

Beyitte gelin, al renkli gelin elbisesini giymiş ve kocasının evine doğru at üzerinde yola çıkmıştır.

Oldı şafak ‘abâ-yı surh hilâl zîn

Subhun ‘arûsı olmaga çarh atına süvâr (Figânî, K.VI/3)

(Şafak, kırmızı elbise; hilal, eyer oldu. Sabahın gelini olmak için felek atına binmiş, yola çıkmış.)

Şair, gelinin attan inmesi esnasında gelinin üzerinden saçı saçılması âdetini doğa olayıyla anlatır:

Saçdı süm-i semendine encüm cevâhiri

Dâmâd-ı çarh varın ana eyledi nisâr (Figânî, K.VI/2)

(Atının ayaklarına yıldız cevherler saçtı. Felek damadı varını ona saçtı.)

Beyitte lâle, renginden dolayı al duvak takınmış bir geline, rüzgârda beyaz çiçekleri dökülen fidanlar ise gelin üzerine gümüş para saçan saçıcıya benzetilirken gelin çıkarma olayının baharda oluşuna da değinilmiştir:

Nitekim lâle ola al duvağı ile ‘arûs

Her nihâl akçe saça üstüne bârân-şekil (Hayalî Bey, K. 8/32)

(Nitekim lale, kırmızı duvağı ile gelin ola/olsun. Her fidan yağmur gibi üstüne akçe saça/saçsın.)

Güneşin bir geline; şafağın, gelinin yüzüne takılan tutuğa; yıldızların ise geline saçılan cevherlere benzetildiği beyitte şair, doğa olayını kendi hayal gücüyle birleştirerek gelinin evden çıkışını ve saçî âdetini anlatmaktadır:

Şafak rûy-ı ‘arûs-ı mihre bir gül-gûn tutuk asdı

Kevâkib saçıvirdi bî-nihâyet gevher-i yektâ (Sâbit, K.1/2)

(Şafak, güneş gelininin yüzüne gül renkli bir duvak astı. Yıldızlar sayısız ve eşsiz mücevherleri saçıverdi/ saçı verdi)

Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde gelinin damadın evine gelmekte olduğu haberi ulaştınca damat büyük bir kalabalıkla gelini karşılamaya çıkar. Gelini yolda karşılayan damat, saçılar saçarak hediyelerini sunar. Ardından gelinle birlikte eve gelirler. Bu sırada şehir halkı da saçılar saçarak gelini karşılar. Eve geldikten sonra gelin, kendisi için hazırlanan bir tahta oturtulur ve başına taç giydirilir.⁴⁶

4.Nikâh

Nikâhın amacı, kadın ile erkeğin beraberliğini ilan etmek, toplumun gözünde nikâhı geçerli saymak, kutlamak ve kutsamaktır.⁴⁷ Evlenmede ve nikâhta iki tarafın yani kız ile erkeğin rızası şarttır. Celîlî'nin Leylâ vü Mecnûn mesnevisinde iki tarafın kabul etmesinden sonra kadı tarafından nikâhın kıyıldığı ve kavmin ileri gelenleri tarafından mücevherler saçıldığını görüyoruz:

Çünkü iki cânib oldı râzî

Peyvend-i nikâb kıldı kâdî

⁴⁵ Pakalın, C. III, 1993: 380-381.

⁴⁶ Çetinkaya, 2008: 823.

⁴⁷ Örnek 1977:198; Fahrettin Atar, “Nikâh”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.33, 2007, s. 112-117.

Her muhteşemî vü nâmdârî

Ol kavmüñ ider güher nisârî (Celifî, Leylâ vü Mecnûn, b.1292-1293)

Evlilik akdi sırasında iki şahidin bulunması şarttır. “Bir veli ve iki adaletli şahit olmadıkça nikâh olmaz.”

‘Arûs-ı rez yine itdi benümle akd-i nikâh

Müsellese iki tanuk getürdi oldı mübâh (Aynî, G.101/1)

(*Asma gelini yine benimle nikâh akdi yaptı. Üçe iki tanık getirdi, caiz oldu.*)

Evlilikte iki taraftan birisinin rızası olmaması durumunda nikâh, “fâsid” olur. Leylâ, İbnü’s-Selâm ile evlendikten sonra Mecnûn’a yazdığı mektupta nikâh kararına razı olmadığını, suskunluğundan dolayı nikâhı kabul ettiği zannedildiğini nikâhın fâsid olduğunu⁴⁸ söyler:

Bilürsin sana zâhir cümle kârüm

Ki yoktur bu nikâha ihtiyârüm

Meger oldum o dem dem-beste hayrân

Sükûtumdan rızâ fehm itdi nâdân

Bana ol dem nikâh-ı fâsid olmuş

Bir iki yüzü kara şâhid olmuş (Hamdî, Leylâ vü Mecnûn, b.2243)

a.Mehir Vermek

Nikâh akdinin sonucu olarak kocanın karısına ödemek zorunda olduğu para veya mal anlamındaki “mehir” evlenilecek kadına verilir. Mehrin tamamı nikâh anında ödenebileceği gibi tamamının veya bir kısmının ödenmesi daha sonraya da bırakılabilir. Bir kısmının evlilikten önce peşin (mehr-i muaccel), kalanının daha sonra evlilik içinde ya da evliliğin ölüm veya boşanma gibi sebeplerle sona ermesi durumunda (mehr-i müeccel) ödenmesi mümkündür.⁴⁹

Şair, şarabın ağırlığınca mehr ödenmeden kolayca elde edildiğini söylerken mehrin hemen ödendiğini de ima etmiştir:

Çok kıymadılar duhter-i rez sehl ele girdi

Ağırlığına göre değılmiş hele mehri (Ş.Yahyâ, G.415/4)

(*Çok kıymadılar, üzüm kızı (şarap) kolayca ele girdi, mehri ağırlığına göre değılmiş.*)

Şair, hem “mehr-i muaccel”i hem de “mehr-i müeccel”i söz konusu ederek geline verdiği hayatını mehr olarak düşünmüştür:

Mehr-i mu‘acceli olıcak surre-i hayât

N’olmak gerek şu kahbe ‘âcûzun mü’ecceli (Sâbit, G.354/4)

(*Hayat para kesesi mehr-i mu‘acceli olacak. Şu hilekâr dünyanın müecceli ne olmak gerek.*)

b.Evlenme Günü: Cuma Gecesi

Şair, bülbülün bağın gül gelinine talip olduğunu ve Cuma gecesini beklemesi gerektiğini söylerken Cuma gecesi evlenme durumuna da işaret etmektedir:

⁴⁸ Zülfü Güler, Leylâ ve Mecnûn Hikâyelerinde Aile, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi C.9, S.1, 1999 Elazığ, s.104-105.

⁴⁹ Aydın, 2003:390.

Nâm-zed olmuş ‘arûs-ı gül-i bâğa bülbül

Beklesün hefte-i ‘aşkun şeb-i âzînesini (Sâbit, G.330/4)

(*Bülbül, bağın gül gelinine aday olmuş. Aşk haftasında cuma gecesini beklesin.*)

c. Düğün Yeri ve Zamanı: Gül Bahçesi ve İlkbahar

Gül, gelin; bülbül, damat olarak tasavvur edilirken gül bahçesi de düğün yerine benzetilmiştir.

Müzeyyendür gül-i sûrî ile gülşen-sarây-ı bâğ

Düğün var gonca bikrin oğlu almış anasın bülbül (Sâbit, G.231/3)

(*Düğün gülü ile bağ sarayının gül bahçesi bezenip süslenmiştir. Düğün var, gonca bekârı oğlunu, bülbül anasını almış.*)

Bahar mevsimi bir damat; lale gelin; bahçe ise düğünün yapıldığı yer olarak nitelendirilmiştir:

Saçdı cevâhir üstüne dâmâd-ı nev-bahâr

Bâğa ‘arûs-ı lâle gelince ayak ayak (Hüdâyî, G. 97/3)

(*Lale gelini bağa adım adım gelince ilkbahar damadı, üstüne cevher saçtı.*)

Yeryüzünün rengârenk kıyafetleriyle bir geline; saba rüzgârının saçı saçan kişiye; yağmurun gül suyuna; bulutun ise sabanın saçtığı gül suyu ile dolu bir şişeye benzetildiği beyitte bahar mevsiminde yapılan bir düğün gözümüzün önünde canlanmaktadır:

Müzeyyen oldı yine yer ‘arûsı rengârenk

Saçar sabâ yüzine ebr şişesiyle gülâb (Şeyhî, K.15/6)

(*Yer gelini yine rengârenk süslendi. Saba, yüzüne bulut şişesiyle gül suyu saçar.*)

d. Gerdek/Zifaf Gecesi, Gelin Odası

Medenî ya da dinî nikâhtan sonra gelinle güveyin bir araya gelmelerine “gerdek” denilir. Böylece gelinin ve damadın evliliği yasa, din ve bağlı bulunduğu toplum üyelerinin onayı ile geçerli sayılmış olur. Nikâhtan sonra bir araya gelecek çiftin kalacağı yere “gerdek evi”, “gerdek damı”, “gerdek odası”; gelinle güveyin karı koca oldukları geceye “gerdek gecesi” ya da “zifaf gecesi” denilir.⁵⁰ Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde gelin, öncelikle gerdek odasına götürülür. Süsleyici kadınlar gelerek gelinin yüzünü süslerler, başına değerli taşlarla süslü taç giydirirler. Altın bir tahta oturturlar. Üstüne çok miktarda mücevher saçarlar.⁵¹

Celîlî, Husrev ile Şîrîn’in zifafını tasvir ederken, açık sahneler koymayı sakıncalı görmemiş; bu bahse oldukça uzun yer ayırmıştır:

Der-âgûş idüp ol serv-i revânı

Basar bagrına ol ârâm-ı cânı

Alup kâm-ı dil ol gonca-dehenden

Tenakkul eyledi sîb-i zekandan

Ki itdi zülf-i yârı boynına tavn

Olup bir kumrî-i gûyâ-yı pür-şevk

⁵⁰ Örnek 1977:198.

⁵¹ Çetinkaya, 2008: 831-833.

Gehî sünbül kokuladı gehî gül
Ki itdi la'l-i pür-şekker tenakkul

Geh itdi boynına kolun hamâ'il
Geh oldı şâh-ı gül şimşâda mâ'il

Geh aldı dâd la'l-i pür-şekerden
Geh emdi şehd ol hurmâ-yı terden

Tolaşdı birbirine serv ü sünbül
Hicâb olamadı pîrâhen-i gül

Tutardı Şâh bir narenc-i zerrîn
Mücevvef lîk müşg-i 'anber-âgîn

Koyup nârenci aldı nâr-ı pistân
Ki oldur şive-i Şîrîn-i bûstân

Şikâr u sayda meyl itdükce şeh-bâz
Biraz itdi kebûter şive vü nâz

Çün ol âhû-yı Çîn râm oldı şîre
El urdı nâfe-i müşgîn-harfîre

Açup mercân ile dürc-i güher ol
Deler elmâs ile lü'lü'-yi ter ol

Kilîd-i la'l açar kufl-ı sîmîn
Olur ol sîm-i dürc-i gevher-âgîn

Saçup ebr-i tenâsül dâne-i dür
Olur dür-dânededen sîmîn sadef-pür

Harîm-i gülşene san revzen itdi
Nihâl-i bâğ-ı câmı sûsen itdi

Surâhîden çü toldı câm-ı gül-gûn
Saçıldı katre katre cür'a-i hûn

Yaturlar leb-be-leb ol iki dil-ber
Karışup birbirine şîr ü şeker

Biri birin der-âgûş eylediler
Şekerden bûseler nûş eylediler

Zihî devlet ki baht ola muvâfik
Hem-âgûş olalar ma'şûk u 'âşık (Celîlî, Husrev ü Şîrîn, b.1787-1805)

Cibinlik denilen tül den çadır, bir bakıma gelin odasıdır ki gelin için kurulur. Eskiden gelin odalarının pencerelerini, duvarlarını zar denilen kumaşla örterlermiş. Camlarından aydınlık alan bu yerin tavanını da ayrıca kapatırlar ve ona tavanlık derlermiş.⁵² Şair, hüsünün naz gelinine özgü olan odayı zar ile süslediğini, âhının perdesi ile tavanlık gerdiğini söylemektedir:

Ben ettim haclegâh-ı hüsünü tezyin zârımla
'Arûs-ı nâz u hüsne perde-i âhım tavanlıktır (Hızırağazâde Said)

(Ben hüsününün gelin odasını zârımla donattım. Hüsünün naz gelinine âhımın perdesi tavanlıktır.)

Gelinin odası herkesin kolayca giremeyeceği bir yerdir. Padişahın yeni geline benzetildiği beyitte oturduğu makam da gelinin odası yani herkesin giremeyeceği bir yer olarak düşünülmüştür:

Zâtı çün rûh-ı revân hacle-nişîn-i ihfâ
Nefhâ-i cân gibi peydâ eser-i eltâfı (Ş.Bahayî, T./3)

(O, gelin odasına oturmuş sevgilidir. Lütüflarının, iyiliklerinin eseri can nefesi gibi meydandadır.)

Şair, devleti bir gül bahçesine, gülü de bu bahçenin gelin odasındaki yani gerdek odasındaki yeni geline benzetmiştir:

Devletün gül-zârına irişmesün bâd-ı hazân
Tâ kim ola nev-'arûs-ı hacle-i gül-zâr gül (Basîrî, K. 1/22)

(Sonbahar rüzgârı, devletinin gül bahçesine erişmesin. Ta ki gül bahçesinin gerdek odasının yeni gelini gül ola.)

d.a. Damadın Gerdek Odasına Girişi

Düğün töreni bittikten sonra, damadın gerdek odasına girmesine izin verilir:

Çün oldu tamâm 'âdet-i sûr
Dâmâda 'arûs virdi destûr (Celîlî, Leylâ vü Mecnûn/1350)

Damadı gelin odasına arkadaşları sırtını yumruklayarak sokarlar. Temkinli olan damat, bu yumruklardan kurtulmayı başarır. Beyitte damadın uyanık davranarak sırtına yumruk yemeden odaya doğru koştuğu görülmektedir:

Girerken hacleye sırtına yumruk yemeden evvel
Kapının iç yüzüne sıçrayıp dâmâd ayak basmış (Hevâyî G.73/3)

⁵² Onay, 2007: 87.

(Damat, gerdek odasına girerken sırtına yumruk yemeden kapının iç yüzüne sıçrayıp içeriye girmiş.)

d.b. Düğün Gecesi Namazı

Zihafa giren damat ve gelin, odalarında ikişer rekât namaz kılarlar. Şair, “afife-i ismet” tamlamasıyla işaret ettiği düğün gecesi namazını gözyaşlarıyla aldığı aşk abdestiyle kılacağını⁵³ söylemektedir:

Kılsak gerek ‘afife-i ismet namâzını

Heb âb-ı rûyumuz döküp aldık vuzû-yı ‘aşk (Sâbit, G.200/3)

II. DÜĞÜN ÂDETLERİ, EVLENMEYLE İLGİLİ İŞLEMLER ve İNANIŞLAR

Evlenmenin hemen her aşaması hediyeyle, bağışla, ödemeyle, ziyaretle, bir araya gelmeyle ilgili birtakım âdetleri de gerekli kılmaktadır. Oldukça zengin bir tablo çizen ve yöresel özellikleri de içererek çeşitlenmeler gösteren bu gelenek ve âdetlerin yerine getirilmesine toplumumuzda özen gösterilir. Böylece yaşamın bu önemli olayı, geleneklerin belirlediği çerçeve içerisinde değerler sistemiyle bir uygunluk sağlamış olur. Ters durumda yani törelerin öngördüğü beklentilere uyulmaması durumunda çevrenin ayıplayıcı, kınayıcı ve zorlayıcı yaptırımlarıyla karşılaşılabilir.⁵⁴ Şairler, gözlemedikleri dış dünya ile sınırsız hayal güçlerini birleştirerek çoğu yerde halen var olan evlenmeyle ilgili âdet ve inanışlarımızı bizlere aktarırken yaşadıkları toplumla iç içe olduklarını göstermişlerdir.

1. Kuşak Kuşatma

Gelinin süslenmesinden sonra, baba evinden çıkmadan önce, babası veya erkek kardeşlerinden birisi tarafından gelinin beline dolanan dört-beş santimetre kalınlığında, al renkli ipek şeride “kırmızı kuşak”, “gelin kuşağı”, “gayret kemeri” denilir. Kimilerine göre renginden dolayı, kuşağın gayret yanında bakirelik simgesi de olabileceği vurgulanır.⁵⁵ Gayret kuşağının amacı; kızın gelin gittiği evde tembellik yapmamasına, gayretli olmasına, işten kaçmamasına yöneliktir. Kimi yerlerde salâvat ve tekbirlerle gelinin beline üç defa çözülerek bağlanan bu kırmızı kuşakla gelinin gideceği yere bolluk, bereket ve uğur götüreceğine inanılır.⁵⁶

Beyitte gayret kuşağını şeker kamışı gibi mutlulukla tekrar tekrar kuşanan kişinin keder görmemesi için iyi dileklerde bulunulurken gelinin beline tekrar tekrar (üç kez) kuşağın çözülerek bağlanması âdeti de hatırlatılmaktadır.

Aculuk görmesin ol kimse ki gayret kuşağın

Ney-şeker gibi safâ ile mükerrer kuşanur (Zâtî, G. 430/4)

(Gayret kuşağını şeker kamışı gibi sevinçle tekrar tekrar kuşanan kişi acı görmesin.)

2. Saçı Saçmak

Düğün törenlerinde sıkça gördüğümüz “saçı saçmak”ın kökeni İslamiyet öncesi Orta Asya Türk âdetlerine kadar dayanmaktadır. Evlenme törenlerinde gelinin başına saçı saçmak, Orta Asya Türklerinde yabancı soya mensup bir kızın kocasının soyunun ataları ve koruyucu ruhları tarafından kabul edilmesi için yapılan kurban ayinidir. Burada saçından amaç, kötü ruhları memnun ederek onların yeni evlilere zarar vermesini engellemek ve kötülükleri uzaklaştırmaktır.⁵⁷ Bugün de gelinin,

⁵³ Neslihan İlknur Keskin, Sosyal Hayatın 17.Yüzyıl Divan Şiirine Yansımaları ve Anlam Çerçevesi, Gazi Üniversitesi, SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi 2009 Ankara, s.428.

⁵⁴ Örnek 1977:198.

⁵⁵ Sibel Turhan Tuna, Türk Dünyasındaki Düğünlerde Koltuklama ve Kırmızı Kuşak Bağlama Geleneği, Bilig, Yaz/2006, Sayı 38, s.s.154.

⁵⁶ Artun 2011:196.

⁵⁷ Abdulkadir İnan, Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara 1954, s.167; Artun, 2011:195.

güvey evine geldiği zaman, başından aşağı şeker, buğday, darı, para saçılması âdetinin temelinde bereket simgesi yatmaktadır.⁵⁸

Gelinin baba evinden alınışı, damat evine girişi sırasındaki saçı saçma âdetine klâsik Türk şiirinde sıkça rastlanır. Şair, söz gelinine şiirlerinden inciler saçarken kalemi, nazım gelininin üstüne cevher saçmaktadır:

Nev-‘arûs-ı sühana Hâleti-i pâk-edâ

Saçı virdi niçe dürr nazm-ı güher-pâşından (Azmizâde Haleti, G.630/5)

(*Pak edalı Hâletî, sözün yeni gelinine mücevher saçan nazmından pek çok inci saçiverdi/saçı verdi.*)

Beyitte baharda çiçekleri dökülen badem ağaçları ile gelinin üzerinden saçı saçan kişi arasında bir ilgi kurularak gerçek bir olayın meydana gelişi, hayali ve güzel bir nedene bağlanmıştır:

Sanmanuz bâga gelüp çiçek döker bâd-ı sabâ

Nev-‘arûs-ı gonceye akçe saçar bâd(â)mlar (Fasîhî, G. 137/2)

(*Saba rüzgârının bâga gelip çiçek döktüğünü zannetmeyin. Bademler, gonca gelinine para saçmaktadır.*)

Şair, Sultan Selim Han’ın övgüsü için yazdığı şitâyesinde yeryüzünü bir geline; bulutu damada; yağan yağmur veya karı ise gelinin başından saçılan saçıya benzetirken “saçı virdi” kelimesini tevriyeli olarak kullanır:

Sehâbın agzı sulandı bu zîver-i çemene

‘Arûs-ı arza saçı virdi hayli dürr-i yetîm (Şânîzâde Atâullah, K. 1/4)

(*Bulutun ağzı sulandı bu çimen süsüne. Yeryüzü gelinine bir hayli inci saçiverdi / saçı verdi.*)

Felek, gonca gelininin başına saçı saçmış; gül bahçesindeki kuşlar ise onun üzerine üşüşmüş, kavga etmektedirler:

‘Arûs-ı goncenün başına gerdûn akçeler saçdı

‘Aceb mi üstüne murgân-ı gülşen itseler gavgâ (Hâletî, K. 8/16)

(*Felek, gonca gelininin başına paralar saçtı. Bahçedeki kuşlar onun üzerinde kavga etse şaşılır mı?)*

Lalenin geline; çiğ tanelerinin paraya; goncanın damada benzetildiği beyitte gül, düğünün davetlilerinden birisi ya da saçı saçan kişidir. Gül, çiğ parasını lale gelinine harcarken gonca damadı için bütün malını saçıp savurmuştur:

Jâle nakdini ‘arûs-ı lâleye sarf eyledi

Goncenün dâmâdına bezl eyledi mâlini gül (Süheylî, G. 199/2)

(*Jale, parasını lale gelinine harcadı. Goncanın damadına gül, malını saçtı.*)

Gül, akçeye benzeyen çiğ tanelerini gonca gelininin başına saçan bir saçıcı gibidir:

Sanma kim bi-hûde nakd-i jâleyi eyler nisâr

Nev-‘arus-ı goncanun başına dür-pâş oldı gül (Nâşid, G. 56/9)

(*Sanma ki boşuna jale parasını saçar. Gül, gonca yeni gelininin başına inci saçan oldu.*)

Şair, Sultan Mehmet’e sunduğu bir kasidesinde onun cömertliğini anlatmak için saçı âdetinden söz etmiştir:

⁵⁸ Örnek 1977:199.

Bir katra gelmeye kefi cûdına fi'l-mesel

Sûrı gününde saçılık olsa idi bihâr (Nev 'î, K.XIII/34)

(*Düğün gününde denizler saçıcı olsa senin cömertliğinin bir damlası gibi olmaz.*)

3. Armağan Vermek ve Takı Takmak

Kültürümüzde çok eski tarihlerden beri geline armağan vermek veya takı takmak bir gelenek haline gelmiştir. Özellikle kına gecesi ve nişan sırasında geline kayınpederi, kayınvalidesi, görümcəsi ve oğlan evinin yakınları tarafından armağan edilen altın, beşibiryerde, bilezik, yüzük gibi hediyelere “taki” denilmektedir.⁵⁹

Klâsik Türk şairleri gerdanlık, yüzük, küpe, bilezik, kemer gibi kadın güzelliğini ve şıklığını tamamlayan takı ve aksesuarları şiirlerinde kullanırlarken bir taraftan da devrin gelenekleri ve sosyal yaşamının içindeki ihtişamı, parlıtlı ve şaşaalı hayatı, edebî eserlerinde aksettirmişlerdir.⁶⁰

Lâle bahçesi, gül bahçesinin gelini olan güle, hediye olarak lale sunmak istemektedir. Bilindiği gibi lalenin kırmızı yapraklarının ortasında siyah bir benek bulunmaktadır. Lalenin bu görünüşü şaire kırmızı ipeğe sarılarak satılan misk görüntüsünü çağrıştırmakta ve süslü bir geline kırmızı ipeğe sarılmış misk armağan eden bir insanı tasvir ettirmektedir:

Yâhod 'arûs-ı gülşene virmeğe armağan

Vâlâ-yı surha müşg-i siyeh sardı lâle-zâr (Necâtî, K.6/9)

(*Yahut gül bahçesinin gelinine armağan vermek için lale bahçesi kırmızı ipeğe kara misk sardı.*)

Lâle, gül gelinine armağan vermek için miski kırmızı kese içinde gizlemektedir:

Gerden-âvîz olmağ için nev-'arûs-ı goncaya

Lâle müşgün kîse-i âl içre pinhân eyledi (Riyâzî)

(*Lale, gonca gelinin gerdanına asmak için miskini al kese içinde gizledi.*)

Şiirlerini inciye benzeten şair, zinet eşyası olarak devlet gelinine armağan etmek istemektedir:

Revâ budur ki kabûl idesin dür-i nazmum

'Arûs-ı devlete lâzım degül midür zîver (Azmezâde Haleti, K.25/30)

(*Layık budur ki nazm incimi kabul edesin. Devlet gelinine süs, zinet lazım değil midir?*)

“Senin övgünü, ince hayal ipliği ve pahalı mücevherlerle dünya gelinine gerdanlık yapan benim” diyen şair, dünyayı bir geline, memduhun övgüsünü ise o geline takılan gerdanlığa benzetmiştir. Gerdanlığın kıymetli inci ve mücevherleri, sevgilinin paha biçilmez işvesine; dizildiği ip ise ince hayallere teşbih edilirken şairin şiir söyleme kudreti vurgulanılmak istenmiştir:

'Arûs-ı dehre senânı benem kılan kılâde kılan

Güher edâ-yı girân-mâye rişte ince hayâl (Bâkî, K.21/23)

(*Medhini cihan gelinine gerdanlık yapan benim. İnci, güzel eda, ağırlığı olan bir üslup, ipi ince hayâl.*)

Nev-'arûs-ı hüsnünü zeyn itmeğe ey serv-i nâz

Silk-i cevher düzdi kilik-i dür-feşânun boynuna (Ahmed Paşa, G.351/2)

(*Ey Naz Servisi! Güzelliğin yeni gelinini süslemeye inci saçan kaleminin boynuna cevher dizisi dizdi.*)

⁵⁹ Örnek 1977:199.

⁶⁰ Melek Dikmen-Kamile Çetin “Klâsik Türk Şiirinde Kadın Takı ve Aksesuarları”, Bilig, S.61, Bahar, s.71-98.

Şair, geceleyin güllerin üzerine düşen çiğ taneleri ile geline takılan inci gerdanlık arasında bir ilgi kurarak, geline inci kolye takılması âdetinden söz etmiştir:

Takındı gerdene dürr-i jâleden arûs gibi

Açıldı bezm-i çemende bu şeb nikâbı gülün (Harputlu Rahmî, G. 102/2)

(Gül, gelin gibi gerdanına kırağı incilerinden taktı. Bu gece çimenlik meclisinde gülün peçesi açıldı.)

Şair, gonca ve güllerin üzerine düşen çiğ taneleri ile inci tanesi arasında ilgi kurarak gülün gonca gelinine güzellik ve değer katmak için şebnem mücevherlerinden bir küpe yaptığını söyler:

Virdi ‘arûs-ı gonceye hüsn ü bahâ yine

Şebnem güherlerinden idüp gûşvâr gül (Va’dî, K. 3/2)

(Gül, şebnem mücevherlerinden küpe edip gonca gelinine güzellik ve kıymet verdi yine.)

Gül, gonca kızının kulağına çiğ tanelerinden küpe yapmaya çalışırken ona en layık olanını bulmak için iri incileri tane tane seçen veya ayıklayan bir kimsedir:

Jâlelerden gûş-ı bîkr-i gonceye mengûş için

Dâne dâne intihâb eyler dür-i şeh-vâr gül (Sünbül-zâde Vehbî, K.38/9)

(Gül, jalelerden gonca kızının kulağına küpe için iri incileri tane tane seçer.)

4. Yüz Görümlüğü

Damat, gelinin yüzünü eskiden zihaf gecesi duvağını kendi eliyle kaldırarak görürdü. Duvağı kaldırmadan damadın geline yine kendi eliyle “yüz görümlüğü” denilen bir mücevher takması ya da bir hediye vermesi usuldendi.⁶¹

Beyitte sabah olmak üzeredir ama güneş henüz ortaya çıkmamıştır. Gökyüzü duvağını açmamakta ve yüzünü damada göstermemek için nazlanmakta, adeta yüz görümlüğü istemektedir.

Bir subh-dem felek tutukından ‘arûsvâr

Oldı hezâr cilve ile mihr âşikâr (Figânî, K.VI/1)

(Bir sabah vakti gökyüzü duvağından gelin gibi bin cilveyle güneş ortaya çıktı.)

Şair, gelinin burka’ ile örtünmesini akşam perdesi olarak düşünmüş ve rüzgârın sabah vakti esmesiyle bu örtünün kalktığını, şafağın Güneş gelininin örtüsünü açtığını söylemiştir:

Bir subh-dem ki perde-i şâmı götürdi bâd

Kıldı ‘arûs-ı mihr-i şafak burka’ın gûşâd (Nev’î, K.XI/1)

(Bir sabah vakti ki rüzgâr, akşam perdesini götürdü. Şafak güneşinin gelini burkasını açtı.)

Gül, nikabını/yüz örtüsünü kaldırmakta yani açılmaktadır. Gülün nikabını kaldırması ile gelinin duvağını açması arasında ilgi kurulmuş; gelinin duvağının açılması sonucunda üzerlerine altın ve gümüş saçıldığına da işaret edilmiştir:

Açdı nikâbı çünkü yüzünden ‘arûs-ı gül

Kıldı şükûfeler başına sîm ü zer nisâr (Cem, G.56/2)

(Gül gelini yüzünden örtüyü açtı. Çiçekler başına gümüş ve altın saçtı.)

Gonca, kırmızılığı sebebiyle duvak örtülmüş bir geline benzetilmiştir. Şair, goncanın bahar yeli ve güneş ile açılmasını, gelinin yüzündeki duvağın açılması ile ilişkilendirmiştir:

⁶¹ Koçu, 1967: 97; Pakalın, C.III 1993:643; Örnek, 1977:199.

Niteki bâd-ı bahâr ile pençe-i hurşîd

Ola tutuk-fîgen-i nev-‘arûs-ı gonca-ı âl (Atâyî, K.13/27)

(Bahar rüzgârı ile güneşin eli kırmızı gonca gelininin duvağını kaldırdı.)

Gül, akşam gerdeğe girecek olan ve daha sabahtan peçesini açmış bir geline benzetilir:

Var ümîdim kim karîn-i şâm-ı vuslat olıcak

‘Âdile açar hicâbı ol ‘arûs-ı subh gül (Adile Sultan, G. 104/7)

(Adile! Ümidim var ki vuslat gecesinin akrabası olunca, sabah gelini gülün örtüsünü açar.)

Çiğ taneleri ile mücevher parçaları arasında ilgi kuran şair, yüz görümlüğü olarak gülün gelin başından şiir incilerini saçmıştır.

Ser-i ‘arûs-ı güle rû-nümâ için kıldum

Misâl-i jâle güher-dâne-i gazel isâr (Şehrî, K.3/27)

(Gülün gelin başına yüz görümlüğü için jale gibi gazelin mücevher parçalarını saçtum.)

“Nazlanmak, kendini naza çekmek”⁶² anlamına gelen “yükünü yukarı yığmak/yükünü yukarı tutmak” deyiimiyle yeni gelinin nazlanması, yüzünü göstermek istememesi anlatılırken damadın gelinin yüzünü görebilmek için ona “yüz görümlüğü” takma âdeti de hatırlatılmaktadır.

Çün nev-a’rûs-ı gülşen-i bâğ-ı zemânedür

Yükün yukarı yığar ise vechi var serv (Hayâlî, K.35/8)

(Servi, yükünü yukarı yığarsa sebebi var; çünkü zaman bağının gül bahçesinin yeni gelinidir.)

Seherden bezm-i gülşende açan bülbüllerün gönlin

‘Arûs-ı goncanun nâz ile itdüğü tebessümdür (Nev ‘î, G.63/3)

(Gül bahçesinin meclisinde seherden bülbüllerin gönlünü açan gonca gelininin nazla ettiği tebessümdür.)

a.Yüz Görümlüğü: Küpe, Gerdanlık

Sevgilinin meclisini aydınlatmak için ay, parlaklığı ve biçimi dolayısıyla bir küpe; Süreyya yıldızı da rengi ve şekli bakımından, sevgilinin teşrifini haber veren “müjdelik” bir gerdanlık olmuştur. Gelin mazmununun yer aldığı beyitte, geline yüz görümlüğü olarak parlak bir küpe hediye edildiği anlaşılmaktadır:

Bezm-i âlîsi için kurta-i meh rûy-nümâ

Müjde-i makdemine ‘ıkd-ı Süreyyâ pîşîn (Nedim, K.28/4)

(Yüce meclisi için ay küpesi yüz göstermiş, dönüp gelme müjdesine gerdanlık önceden verilmiş.)

Şair, ağaç dalını, geline; dal üzerindeki hazan yapraklarını, altın bir takıya ve dünyayı da damada benzedir. Buna göre dünya damadı, yüz görümlüğü için dal gelininin boynuna altından levhalar takmıştır:

Görünen berg-i hazân sanma ‘arûs-ı şâhuñ

Levh-i zer asdı yine boynuna dâmâd-ı cihân (Emrî, K.1/18)

(Görüneni hazan yaprağı sanma. Dünya damadı, dal gelinin boynuna altın levha astı.)

Bir diğer beyitte ise bahar damadı, yüz görümlüğü için serviyi azad etmiştir. Şair, henüz zıfâf gerçekleşmediği için gelini gül olarak değil de gonca olarak ifade etmiş; baharda goncanın açılması

⁶² Cem Dilçin, Yeni Tarama Sözlüğü, TDK Yay., Ankara, 1983, s.254.

olayını rüzgârın esmesiyle birlikte gelinin yüzündeki örtüyü kaldırması nedenine bağlayarak hüsn-i ta'lil yapmıştır:

Nev-‘arûs-ı goncanın açdı nikâbın rüzgâr
Rû-nümâlık servi âzâd etdi dâmâd-ı bahâr (Lâ)

(*Rüzgâr, gonca gelininin örtüsünü açtı. Bahar damadı, yüz görümlüğü için serviyi azad eyledi.*)

Şair, damadın gelinin duvağını açması âdeti ile medh edilen kişinin vezir olması arasında bir ilgi kurmuştur.

Saňa ‘arûs-ı vezâret virildi mühri ile

Reva budur açâ dâmâd-ı himmetüñ anı (Nev ‘î, K.L/5)

(*Sana vezirlik gelininin mührü verildi, himmetinin damadıyla onu açman yakıştır.*)

Şair, cilalanmış himmet kılıcının ülke gelinine yaraşır bir yüz görümlüğü olmasını ister:

Elünde tîg-i himmet pür-cilâdur

‘Arûs-ı mülke şâyân rû-nümâdur (Azmizâde Haleti, Ms.9/7)

(*Elinde himmet kılıcı cilalıdır. Mülk gelinine yakıştır yüz görümlüğüdür.*)

5.Düğün Evine Tabak Çanak Taşımak

Düğünlerdeki misafir sayısını önceden tespit etmek zordur. Düğün sahipleri, kendi evlerindeki kap kakak, sandalye gibi malzemelerin yetmeyeceğini düşünerek, tedbir olması sebebiyle, birtakım ihtiyaçlarını komşulardan temin ederler. Böylece hem düğün sahibinin ihtiyacı karşılanmış hem de gelen kap kakaklar gönderilirken yiyeceklerle doldurularak karşılık verilmiş olurdu.⁶³

Bilmez düğün evini çanağ taşır ol kişi

Benzer dir isen eşigine çarh-ı zer-nigâr (Figânî, K.VI/12)

(*Altın ile işlenmiş felek eşigine benzer der isen o kişi düğün evini bilmez, çanak taşır.*)

Şair, içkiyi sevgiliye kavuşmak için içmeyen kişiyi, düğün evini bilmeden oraya tabak çanak taşıyan insana benzetir ve bu kişilerin düğün evini bilmeden çanak taşımaları gibi boş ve amaçsız bir iş yaptıklarını anlatır:

Her kim ki vasl-ı yâr için içmez toluları

Düğün evini bilmez o kimse çanak taşır (Zâtî, G.261/3)

(*Her kim ki içkileri sevgiliye kavuşmak için içmez. O kimse düğün evini bilmez, çanak taşır.*)

6.Düğünlerin İkramı: Tatlı

Düğünlerin ana ikramı tatlı yiyecek ve şerbetlerdir. Eskiden özellikle itibarlı kişilere tepsilerle şeker ikram edildiği bilinmektedir. Kanuni'nin veziri İbrahim Paşa'nın düğününde ulema, helva ve şekerlemelerle evlerine uğurlanmıştır.⁶⁴

Şaire göre, şekerin bu kadar bol olduğu bir yere şekerle veya tatlıyla gitmek ne kadar saçma ise sevgilinin bulunduğu mecliste onun dudağını övmek de o kadar saçmadır.

Bezmünde gelüp medh-i lebün okıdı Zâtî

Ma‘zûr buyur şeker ile düğüne geldi (Zâtî, G.1809/5)

(*Zâtî gelip meclisinde dudağının medhini okudu. Mazûr buyur, şekerle düğüne geldi.*)

⁶³ Vildan Serdaroğlu, Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı, İSAM Yay., İstanbul 2006, s.327.

⁶⁴ Serdaroğlu, 2006: 327.

7.Düğünlerin Gösterisi: Havai Fişek

Düğünlerde cambaz, ateşbaz, resenbazların gösterileri, havai fişek gösterileri, güreş ve atıcılık gibi çeşitli sporların, özel eğlencelerin tertip edildiği bilinmektedir. İbrahim Paşa'nın düğününde de gece sabaha kadar havai fişeklerin atıldığı, direklerin tepelerine konulan kabaklara nişanlar alındığı, cambaz ve güreş gösterilerinin yapıldığı kaynaklarda yazılıdır.⁶⁵

Düğünlerde atılan havai fişekle âşığın âhı arasında bir ilgi kuran şair, aşkının düğününde âhının durmadan hararetlendiğini ve şevkle havai fişekler atan bir ateşbaza benzediğini söyler:

Sûr-ı 'ışkunda dem-â-dem germ olup âhum benüm

Âsumânîler atar şevk ile âteş-bâz imiş (Zâtî, G.585/6)

(*Aşkının düğününde benim âhim, durmadan hararetlenip şevkle gökyüzüne atar bir ateşbazmış.*)

8.Gelin, Düğünde Raks Eder

Felek yedi kat kabul edildiğinden ve devamlı döndüğünden, hızlı şekilde raks eden "arûs-ı heft-felek" olarak ifade edilmiş, aynı zamanda gelinlerin düğünde oynatılması geleneği de hatırlatılmıştır:

Sarîr edince ney-i hâme bezm-i medhinde

'Arûs-ı heft-felek raksa girdi çâpük ü seng (Hayâlî, K.7/24)

(*Medhinin meclisinde kamış kalem cızırtı edince yedi katlı felek gelini raksa girdi hızlı ve ağır.*)

Şairin kaleminin dili terennüm ettikçe söz gelini ayak vurarak ve el çırparak raks eder:

Olur 'arûs-ı sühân pâ-y-kûb u dest-efşân

Zebân-ı hâme-i Nâbî terennüm ettikçe (Nâbî, G.790/5)

(*Nâbî'nin kaleminin dili terennüm ettikçe söz gelini ayak vuran ve el çırpın olur.*)

9. Gelin Odalarına Nahıl Koymak

Ağaç biçiminde ve üzerinde balmumundan yapılmış insan, hayvan, yemiş, çiçek şekillerinde süsler ya da değerli taş, altın, gümüş yapraklar, renkli ve yaldız kâğıtlar bulunan nahıllar, düğünlerin önemli bir unsuru idi. Hem saray hem de halk düğünlerinde karşılaşılan nahıla "düğün mumu", bir yerden başka bir yere taşınmasına da "mum alması" denilirdi.⁶⁶

Emel nahlı, âşığın inleyen gönlünün toprağında yetiştiği için Tuba ağacı gibi mahcubiyet içinde başını eğmiştir. Beyitte Tuba ağacının köklerinin yukarıda, dallarını aşağıda olmasına ve gelin odalarına nahıl konulması geleneğine telmih yapılmıştır.

Tûbâ-sıfat hacâlet ile ser-fürû eder

Nahl-i emel ki hâk-i dil-i zârdan biter (Ş.Bahayî, G.8/3)

(*Emel nahlı ki inleyen gönül toprağında biter(yetişir). Tuba gibi utanç içinde başını eğer.*)

10.Sağdıçlık

Düğün sırasında damadın yakın arkadaşlarından birisi ona "sağdıçlık" yapar. Sağdıç, Güveyin her alanda yol göstericisidir ve düğün sırasında damadın nasıl davranacağını öğreten kişidir. Bir kişinin emeğinin karşılığını alamaması, boşa giden emekler anlamında "emeği sağdıç emeğine dönme" deyimini kullanılır. Sağdıcin yaptığı giderler bir haylidir ve bunlar sağdıcin kendi cebinden

⁶⁵ Serdaroğlu, 2006: 328.

⁶⁶ Özdemir Nutku, "Nahıl" TDV, İslam Ansiklopedisi, C. 32, 2006, s. 300. Nahıl konusunda daha geniş bilgi için bkz. Mehmet Arslan, "Osmanlı Dönemi Düğün ve Şenliklerinde Nahıl Geleneği, 1675 Edirne Şenliği ve Bu Şenlikte Nahıllar", Yedi İklim Dergisi, S.48, Mart 1994, s.71-85; İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Nahıl ve Nakil Alayları", TTK Belleten, C.XL, S.157, Ocak 1976, s. 55-69; Adnan İnce, "Dîvân Şiirinde Nahıl", TDA, S. 54, 1988, s. 89-96.

çıkarak. Düğünün bütün yükü onun üstündedir. Bazı yörelerde erkek tarafı sağdıca düğün giderleri olarak bir miktar para verir; fakat bunu etrafa söyleyemez.⁶⁷

Sağdıç, beyitte “kıymeti bilinmeyen, emeği pek de dikkate alınmayan” şeklinde anılmaktadır.

İşidilmez yire olsa dimegün

Döner sağdıç emegine emegün (Pend-nâme,1705/ 220)

(Sözünü dinlenmeyeceği yerde söyleme, emeğini sağdıç emegine çevirme.)

Sonuç

Edebiyat, doğduğu toplumun bir ürünü olarak ondan izler taşır ve parçası olduğu bütünü yansıtır. Sosyal hayat, insana ve edebiyatçılara bazı sorumluluklar yüklemiştir; sanatçılar içinde doğup büyüdükleri toplumun kurallarına uymuşlardır.

Klâsik Türk şiiri, toplumdan uzak; akıl ve mantık dışı değildir. Şairler, yaşadıkları topluma yabancı olmamışlar; çevresinde olup bitenleri ve doğayı çok dikkatli bir biçimde gözlemlemişler; bunları hayalleriyle, sanatkârlık güçleriyle birleştirmişler; insan hayatının doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş dönemleriyle ilgili pek çok unsurunu şiire sokmuşlardır. Eğitim ve kültür seviyeleri ne olursa olsun, halkın örf ve âdetlerinden, alışkanlık ve inançlarından, atasözü ve deyimlerden yararlanmışlar; yaşadıkları çevrenin, duyu ve düşünce yapısının birer yansıtıcısı olmuşlardır. Bu durum, şairin hayata ve çevresine bağlılığını ve yaşadığı toplumla bir bütünlük içinde olduğunu gösteren önemli delillerdir.

Osmanlı toplum hayatından canlı ve renkli sahnelere yer veren şiirlerden en dikkati çekici olanlar hayatın geçiş dönemleriyle ilgili toplum hayatına ait unsurlardır. O dönem toplum hayatına ait bazı bilgilerin başka kaynaklarda bulunamayacak kadar detaylı olması da dikkate değerdir.

Şiirlerde güzellik, tazelik, açılmamışlık bakımından gonca ile henüz evlenmemiş genç kız; gül ile güzel bir gelin; ilkbahar mevsimi ile düğün arasında ilgi kurulmuştur. Gelin, “arûs, nev-‘arûs” kelimeleriyle sevgilinin güzelliğinin yanı sıra şairin sözü yani şiiri/nazmı, medhiyesi, bahtı ve hatırı; felek, güneş, dünya, gökyüzü, çemen, lâle, gül, gonca, mum, hüsn, devlet, vezâret, zafer gibi unsurlar için benzetilen olmuştur. Ayrıca bu şiirlerden yaşanan dönemin her türlü sosyal hayatına, âdetlerine, inanışlarına ve toplumun kültürel değerlerine ulaşmak mümkündür.

Klâsik Türk şiirini farklı yönlerden ele alarak okumak, hem şiiri daha iyi anlamamızı hem de şiirin yazıldığı toplumun hayat görüşünü tanımamızı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

ACAR, H. İbrahim (2007). “Nişan”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.33, İstanbul, s.152-154.

AKGÜNDÜZ, Ahmet (1992). “Başlık”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.5, İstanbul, s. 131-135.

ARSLAN, Mehmet (1999). Türk Edebiyatı’nda Manzum Surnameler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri), AKM Yay., Ankara.

ARTUN, Erman (2011). Türk Halkbilimi, Karahan Kitabevi, Adana.

ATAR, Fahrettin (2007). “Nikâh”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.33, İstanbul, s.112-117.

AVŞAR, Ziya. Revânî Divanı http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10643_revanidivaniziyaaavsarpdf.pdf?0 (ET: 27.12.2015)

AYDIN, Mehmet Âkif (2003). “Mehir”, TDV İslam Ansiklopedisi, C.28, İstanbul, s.389-391.

BEYZADEOĞLU, Süreyya (2004). Sünbülzâde Vehbî Lutfiyye, MEB Yay., İstanbul.

⁶⁷ Mahmut Tezcan, Tasavvurî Akrabalık ve Ülkemizdeki Uygulama, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi C.15, S.1, Ankara 1982, s.126-127. (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/509/6216.pdf> (Erşim Tarihi:12.01.2016))

- BİLKAN, Ali Fuat (1997). Nâbî Divânı I-II, İstanbul.
- BOYRAZ, Şeref (2009). “Okuntu”dan Davetiyeye Bir Dönüşümün Anatomisi” Millî Folklor, Yıl 21, S.84, s.87-96.
- ÇELEN, Ahmet (1994). Kelîm Hayatı, Eserleri ve Divânı’nın Tenkitli Metni, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi SBE, Konya.
- ÇETİN, Kamile- GÖDE, Halil Altay (2015). “Divan Şiirinin ‘Gül Şiirleri’nde Geçiş Dönemi Folklor Malzemesi Olarak ‘Gül’”, I.Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, C.I, Burdur, s.109-118.
- ÇETİNKAYA, Ülkü (2008). Aşk Mesnevilerinde Kadın, Ankara Üniversitesi SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- ÇETİNKAYA, Ülkü (2010). Osmanlı Dönemi Kadın Süs Malzemelerinin Divan Şiirine Yansımaları, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Güz (13), 61-89.
- ÇINAR, Bekir (2000). Tıflî Ahmed Çelebi Hayatı Edebî Kişiliği Eserleri ve Divânı’nın Tenkitli Metni, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi SBE, Elazığ.
- ÇIPAN, Mustafa (2003). Fasîh Divânı İnceleme Tenkitli Metin, İstanbul.
- ÇİPİLOĞLU, Adviye Rabia (2005). “Şânizâde Atâullah ve Divanı”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- DEMİR, Recep (2015). Divan Şiirinde Kırmızı Renk, Türkiye Mecmuası C.25/Bahar, s.57-91.
- DEMİREL, Şener (1999). 17. Yüzyıl Şairlerinden Şehrî (Malatyalı Ali Çelebi), Hayatı, Sanatı, Divanı’nın Tenkitli Metni ve Tahlili, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Fırat Üniversitesi SBE, Elazığ.
- DEMİRKAZIK, H. İbrahim (2012). “Emrî Divanı’nda Âdetler ve Gelenekler”, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 9, İstanbul 2012, s.49-110.
- DEMİRKAZIK, H. İbrahim (2012). Emrî Divanı’nda Âdetler ve Gelenekler Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 9, İstanbul, 49-110.
- DİLÇİN, Cem. (1983). Yeni Tarama Sözlüğü,TDK Yay., Ankara.
- DOĞAN, Muhammet Nur (2015a). Şeyh Galib Hüsn ü Aşk, (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar), Yelkenli Yay., İstanbul.
- DOĞAN, Muhammet Nur (2015b). Fuzuli Leylâ ve Mecnûn (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar), Yelkenli Yay., İstanbul.
- HENGİRMEN, Mehmet (1983).Güvahi Pend-nâme, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- GENÇ Reşat (1996). “Türk Düşüncesi, Davranışı ve Hayatında Renkler ve Sarı, Kırmızı, Yeşil”, *Nevruz ve Renkler* (Haz. Sadık Tural ve Elmas Kılıç), Ankara: AKM Yay., 41-48.
- GÜLER, Zülfü (1999). Leylâ ve Mecnûn Hikâyelerinde Aile, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.9, S.1, Elazığ, s.101-128.
- GÜRTUNA, Sevgi (1999). Osmanlı Kadın Giysisi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- HARMANCI M. Esat. Süheylî Divanı, (http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10650_girismetinpdf.pdf?0) (ET: 13.01.2015).
- İNAN, Abdulkadir (1954). Tarihte ve Bugün Şamanizm, Ankara.
- İPEKDAL, Adnan (2013). Mesnevilerde Aile ve Çocuk, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun.
- İPEKTEN, Haluk (1974). İsmetî Divânı, Baylan Matbaası, Ankara.
- İPEKTEN, Haluk (1990). Nâilî Divânı, Akçağ Yay., Ankara.
- KARACAN, Turgut (1991). Bosnalı Sabit, Divan, Cumhuriyet Üniversitesi Yay., Sivas.

KARAHAN, Abdülkadir (1966). Figani ve Divançesi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

KARAKÖSE, Saadet (1994). Nevizâde Atâyî Divânı Kısmî Tahlil-Metin, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi SBE, Malatya.

KARTAL, Ahmet (2006). Basîrî ve Türkçe Şiirleri, Akçağ Yayınları, Ankara.

KAVAZ, İbrahim – ONUR, M. Naci (1996). Harputlu Rahmî Divanı, İzzetpaşa Vakfı Yayınları: 2, Ankara.

KAVRUK, Hasan. Şeyhülislam Yahya Divanı
(<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivanihasankavrukpdf.pdf?0>)
(ET:17.01.2016).

KAYA, Bayram Ali (2003), The Divân Of Azmî-zâde Halefî, Introduction and Critical Edition of his Dîvân, Turkish Sources XLIX. Harvard.

KAYA, Hasan (2010). Azmizâde Hâletî Divanı'nda Âdet ve Gelenekler, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 5, İstanbul, s.133-183. (Doi Number :<http://dx.doi.org/10.15247/dev.56>)

KAZAN NAS, Şevkiye (2011). Celili'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (İnceleme-Metin), Fakülte Kitabevi, Isparta.

KAZAN NAS, Şevkiye (2012). Celili'nin Husrev ü Şirin Mesnevisi (İnceleme-Metin), Fakülte Kitabevi, Isparta.

KESKİN, Neslihan İlknur (2009). Sosyal Hayatın 17.Yüzyıl Divan Şiirine Yansımaları ve Anlam Çerçevesi, Gazi Üniversitesi, SBE Yayımlanmamış Doktora Tezi Ankara.

KOÇU, R.Ekrem (1967). Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Ankara..

KOPARAN, Birgül (1995). Cem'î, Hayatı, Edebî Şahsiyeti ve Divânı'nın Tenkitli Metni, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi SBE Konya.

KÖSE, Nerin (2003). “Türk Düğünlerinde Gerdek Sonrası Duvak Geleneği”, Milli Folklor, S.60, Yıl:15, Ankara, s.92-109.

KURNAZ, Cemal (1996). Hayâlî Bey Divanı'nın Tahlili, İstanbul.

KUTLAR Fatma Sabiha (2004). *Arpaemini-zâde Mustafa Sâmî Divan*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10592,arpaeminizade-samipdf.pdf?0> (ET: 13.12.2015).

KÜLEKÇİ, Numan (1985). Gani-zâde Nâdirî, Hayatı, Edebî Kisiliği, Eserler: Divânı ve Şeh-nâmesinin Tenkitli Metni, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erzurum.

LEVEND, Ağâh Sırrı (1984). Divan edebiyatı kelimeler ve Remizler/Mazmunlar ve Mefhumlar, İstanbul.

MACİT Muhsin. *Nedîm Dîvânı*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10635,nedim-divanipdf.pdf?0> (ET: 13.12.2016).

MERMER, Ahmet (1991). Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Tenkitli Metni, Ankara.

MERMER, Ahmet (1997). Karamanlı Aynî ve Divanı, Ankara.

NUTKU, Özdemir (1993). “Çeyiz” TDV İslam Ansiklopedisi, C.8, İstanbul, s.298.

ONAY, Ahmet Talat (2007). Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü, (Hazırlayan: Cemal Kurnaz) Birleşik, Ankara.

ÖGEL, Bahaeddin (1991). Türk Kültür Tarihine Giriş. C. VI. Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

ÖLMEZ, Filiz Nurhan (2010). “Tekstillerde Renkler Üzerine Simgesel ve Alegorik Bir Değerlendirme”, Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi 1/Cilt 1, s.17-24.

ÖRNEK, Sedat Veyis (1977). Türk Halkbilimi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

- ÖZDEMİR, Hikmet (1996). Âdile Sultan Divânı, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ÖZKAN, Ömer (2007). Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı, (XIV-XV. Yüzyıl), İstanbul.
- ÖZTEKİN, Özge (2006). XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Toplumsal Hayatın İzleri Divanlardan Yansıyan Görüntüler, Ankara.
- PAKALIN, Mehmet Zeki (1993). Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, C.I-II-III, MEB Yay., Ankara.
- PARLATIR, İsmail (1991). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, Yargı Yay. Ankara.
- SAMİ, Şemseddin (1987). Kâmûs-ı Türkî, İstanbul.
- SARAÇ, M.Ali Yekta (2004). Emrî Divanı, Eren Yay., İstanbul.
- SARI, Mehmet (2014). “Divan Şiirinde Toplum ve Sosyal Hayat”, Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları, Kocatepe Akademi Yay. Afyonkarahisar, s.77-83.
- SEFERCİOĞLU, M.Nejat (2001). Nev’î Divanı’nın Tahlili, Akçağ Yay., Ankara.
- SERDAROĞLU, Vildan (2006). Sosyal Hayat Işığında Zâtî Divanı, İSAM Yay., İstanbul 2006.
- ŞENTÜRK, Atilla (1993), “Klâsik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler”, Türk Dili, S. 495, s. 175-188.
- TARLAN, Ali Nihad (1992). Hayâlî Divanı, Akçağ Yay., Ankara.
- TARLAN, Ali Nihat (1966). Ahmed Paşa Divanı, İstanbul.
- TAŞ, Hakan (2004). Vahyî Divânı ve İncelemesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, C.1-2.
- TATÇI Mustafa. *Yûnus Emre Divânı*,
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10663,metinpdf.pdf?0> (ET: 13.12.2015)
- TEZCAN, Mahmut (1982). Tasavvurî Akrabalık ve Ülkemizdeki Uygulama, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi C.15, S.1, Ankara, s.126-127.
(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/509/6216.pdf>) (ET:12.01.2016)
- TUĞLACI, Pars (1984). Türkiye’de Kadın 1: Osmanlı Döneminde İstanbul Kadınları, Cem Yay., İstanbul.
- TULUM, Mertol-TANYERİ, M. Ali (1977). Nev’î Divanı, İÜEF Yay., İstanbul.
- TUNA, Sibel Turhan (2006). “Türk Dünyasındaki Düğünlerde Koltuklama ve Kırmızı Kuşak Bağlama Geleneği”, Bilig, Yaz, Sayı 38, s.149-158.
- Türkçe Sözlük, TDK Yay., Ankara 2005.
- ULUDAĞ, Erdoğan (1992). Şeyhülislâm Bahâyî Divânı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum.
- YAKAR Halil İbrahim (2009). *Gelibolulu Sun’î Divânı*,
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10612,gelibolulupdf.pdf?0> (ET: 27.12.2015)
- YAZGAN, Nesibe (2011). ”Şiiri Gibi Düğünü de Bir Başkadır Divan Şairinin”, Kubbealtı Akademi Mecmuası, Merhaba – Kış / 3, s.36-44.
- YENİKALE Ahmet (2012). *Sünbül-zâde Vehbî Divânı*,
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10651,sunbul-zade-vehbipdf.pdf?0> (ET: 27.12.2015)
- YOLCU, Mehmet Ali (2014). Türk Kültüründe Evliliğe Bağlı Tabu ve Kaçınmalar, Kömen Yay., Konya.
- YÜCEL, Mahmut (2001). Va’dî Divânı (Tenkitli Metni), Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana.

TEZKİRECI VE TOPLUM İLİŞKİSİ

Doç. Dr. Vüsale MUSALI*

ÖZET

Edebiyat tarihimizin önemli kaynaklarından olan tezkireler XVI. yüzyıldan itibaren edebi malzemeyi günümüze taşımışlardır. Tezkireler olmasaydı divan edebiyatı ve divan şairleriyle ilgili bilgiyi nereden temin edebilecektik sorusuna cevap vermemiz mümkün değil.

Sempozyumun konusuyla ilgili bildirimizde şu konuları ve alt başlıkları değerlendirmeye gayret gösterdik.

1. Tezkireci kimdir? Toplumun hangi kısmını temsil etmektedir? Osmanlı tezkirecilerinin öğrenim durumlarına göz attığımız zaman onların büyük bir kısmının iyi öğrenimli ailelerden geldiği, mükemmel medrese eğitimi aldığı ve yaşadıkların toplumun önemli kişileri olduğu belli oluyor. İyi bir altyapıya sahip bu tezkireciler eserlerine malzeme teşkil eden bilgileri toplumdan derlemekle kalmamış, bu bilgileri bir tenkitçi gözüyle değerlendirmişlerdir.

2. Tezkireci – toplum ilişkisi nasıl kurulmuştur? Tezkireciler bu bilgileri toplumun hangi kesitlerinden ve nerede derlemişlerdir? Tezkirecilerin eserlerini yazma amacı zaten topluma yararlı olma düşüncesinden kaynaklanmaktaydı. Yani şairlerin hayatları, sanatları ile ilgili bilgiyi ve eserlerinden örnekleri gelecek nesillere aktarmayı hedefliyorlardı. Tezkirecilerin verdiği bu bilgiler buldukları edebi sohbetlerde, şairlerin kendileriyle karşılaşmalarda ve toplumdaki belli kişilerle sohbet zamanı toplanmıştır. Kısacası tezkireci toplumla ilişkide olmadan tezkiresini ortaya koyamazdı.

3. Tezkireci tezkirede toplumdaki sosyal hadiseleri hangi şekilde ve ne sebepten yansıtmıştır? Tezkirelerde yer alan çoğu bilgiler yazıldığı dönemi yansıtmaktadır. Tezkirelerde karşımıza çıkan anekdotlar, latifeler, şairlerarası ilişkiler, çeşitli sanat mensubu şairler, sosyal şikayetler tezkireci – toplum ilişkisi açısından önemlidir.

Bildirimizde yukarıda kısaca bilgi verdiğimiz konuları XVI-XX. yüzyıl tezkireleri ışığında incelemeye hedefe almaktayız.

Anahtar Kelimeler: tezkireci, toplum, edebiyat, ilişki, şair

RELATIONS BETWEEN TADHKIRA WRITER AND SOCIETY

ABSTRACT

Tadhkiras, which are from important sources of our literary history, carried literary material from 16-th century up to our days. If tadhkiras were not, we can not take regular information about our classical literature and classical poets.

In our conference paper we shall effort to evaluate these topics:

1. Who is tadhkira writer? He is the representative of what social grup? When we looked at education conditions of Ottoman tadhkira writers, we found that most of them were from literare familis, they took exelent training in schools and they were important man in society of their period. These authors, who were learned man, not only collect matherial from society for their works, but can to criticize these information.

2. How established relations between tadhkira writer and society? From what social groups and where tadhkira writer collect these information? Tadhkira writers wrote their works with purpose that these works will be useful for society. So they aimed to transfer information on biographies and activities of poets and examples of their poems to future generations. Tadhkira writers compiled this information in literary conversations, meetings with poets and from some man, who were literature enthusiasts. In short, tadhkira writer cannot compile his work without relations with society.

3. How and why tadhkira writer narrated social events in his tadhkira? The most of information in tadhkiras are reflection of the period in which this tadhkira are written. Anecdotes and stories, about

* Kastamonu Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü

poets, various arts of poets, social complaints in tadhkiras are important from view point of relations between tadhkira writer and society.

We shall carry out these topics in the light of tadhkiras, which were written in XVI-XX centuries.

Keywords: Relations, Tadhkira, Society, Poet

I. Tezkireci kimdir? Toplumun hangi kısmını temsil etmektedir? Tezkirecilik tarihimize göz attığımız zaman belli oluyor ki tezkireciler sıradan insanlar olmamış, çoğunluğu mükemmel eğitim görmüş altyapılı bilim adamı olarak, toplumun önemli kısmını temsil etmişler. Bunu ispat etmek için XVI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar ortaya çıkan tezkirecilerin yetiştikleri aile ve eğitim durumlarına göz atalım.

Yüzyıl	Tezkireci	Ailesi	Eğitimi
XVI	Sehi Bey	Devşirme ?	Necati Bey'in yanında yetişmiştir. Kanuni'nin divan katibi, mütevellî. Divan ve Tezkire müellifi.
	Latifi	Hatibzadelerdendir. Ceddi Fatih dönemi şairi Hamdi Çelebi	Kastamonu'da eğitim almış. İmaret katibi. Dini, edebi 10 eser müellifi.
	Aşık Çelebi	Babası kadı, annesi Müeyyedzade'nin kızıdır.	Sururi, Taşköprizade, Fenari vb. hocalardan eğitim aldı. Katiplik ve kadılık yaptı. Edebi, dini, tercüme, şerh 12 eser müellifi.
	Kınalızade Hasan Çelebi	Ünlü Kınalızadelerdendir. Ali Çelebi'nin oğlu.	Ebussud Efendi'den mülazım olmuştur. Müderrislik ve kadılık yapmıştır. Fıkıh, kalam, risale, şiirler kaleme almıştır.
	Beyani		Ebussud Efendi'den ve ya oğlu Mehmed Efendi'den mülazım olmuştur. Hattat, müderris, kadı olmuştur. Tarikata girmiş, Sofular tekkesi şeyhi olmuştur.
XVII	Riyazi	Ünlü Birgili ailesindedir. Mustafa Birgivi'nin oğludur.	İstanbulda medrese eğitimi almış, Müeyyedzade Abdulkadir Efendi'den mülazım olmuştur. Müderrislik ve kadılık yapmıştır.
	Kafzade Faizi	Anne tarafından Ebussud Efendi'ye çıkıyor. Babası Rumeli kazasgeri olmuştur.	İlk tahsilini ailesinden almış, şehzade hocası Mustafa Efendi'den mülazım almıştır. Müderrislik ve kadılık yapmıştır. 7 eser kaleme almıştır.
	Rıza		Edirne'de medrese eğitimi almıştır. Müderris ve mahkeme naibi olmuştur.
	Yümni	Dönemin tanınmış kişilerinden Kadri Efendi'nin yeğeni ve Rıfki Mehmet Efendi'nin küçük kardeşidir.	Medrese eğitimi almış, Şeyhülislam Bahayi Efendi'den mülazım olmuştur. Kadılık yapmıştır.
	Asım	Rumeli kazaskeri Abdurrahman Efendi'nin oğludur.	Medrese eğitimini tamamlayarak Şeyhülislam Esiri Mehmed Efendi'den mülazım olmuştur. İstanbul ve Rumeli medreselerinde müderrislik etmiştir.
	Güfti		Edirne'de eğitim almış ve müderris olmuştur. Rumelide kadılık yapmıştır. 7 eser kaleme almıştır.

Yüzyıl	Tezkireci	Ailesi	Eğitimi
XVIII	Mucib	Babası Diyarbakır'lı fetva emini Ahmed Efendi'dir.	İlk öğrenimi babasından ve ilin tanınmış bilginlerinden almıştır. Hattat Hafız Ahmed Semerkandi'den hat öğrenmiştir. İstanbul'da öğretime devam etmiştir. Mülazım ve müderris olmuştur.
	Safayi		Çavuş, katip, mektupçu, defteremini, defterdar olmuştur.
	Salim	Babası Şeyhülislam Mirza Mustafa Efendi'dir.	5 yaşında mülazım oldu. 16 yaşında Eyüp Siyavuş Paşa medresesinde müderris oldu. Süleymaniye müderrisliğine yükseldi. Kadılık yaptı. 9 eser kaleme almıştır.
	Beliğ	Babası Şahin Emirzade sanıyla tanınan Mantıcı mescidi imamı İbrahim Efendi'dir.	İlk önce babasından ve Bursa'nın tanınmış bilginlerinden ders aldı. İmamlık, mahkemede müfettiş katipliği ve Tokat mahkemesi naibliğini yaptı. 8 eser kaleme almıştır.
	Safvet		İyi medrese eğitimi görmüştür. Mülazım ve kadı olmuştur.
	Ramiz	Babası Lale devrinin pnemli bilgin ve şairlerinden Mustafa Naim Efendi'dir. Annesi Rumeli kadılarında Ahmed Efendi'nin kızıdır.	Vassaf İbrahim Efendi'den mülazım ve müderris oldu. Müderrislik ve kadılık yapmıştır. 7 eseri vardır.
	Silahdarzade		Saray gediklerindedir.
	Esrar Dede	Babası mevlevi dervişlerinden Ahmed-i Bizaban'dır.	İyi medrese eğitimi almıştır. Arap, fars, latin, italyan ve fransız dillerini öğrenmiştir. Hattıyla dikkat çekmiştir. Mevlevi dergahında şeyh olmuştur. 5 eseri vardır.
	Akif	Sultan III. Mustafa'nın damadı vezir Koca Bekir Paşa'nın torunu, hassa emiri Elhac Mehmed Bey'in oğludur.	İlk eğitimini babasından almış, uzun yıllar sarayda çalışmıştır.
XIX	Şefkat		Kırım hanlarının yanında, Eflak ve Boğdan beylerinin katipliğinde bulunmuştur.
	Esad Efendi	Babası sahaflar şeyhi olmuştur.	İstanbul'da Halet Efendi'ye intisap ederek tahsilin sürdürmüştür. Çeşitli naipliklerde bulunmuş, vakanüvislik yapmıştır.
	Arif Hikmet	Büyük dedesi I. Mahmud devri vezirlerinden İbrahim Paşa, dedesi I. Abdulhamid devri vezirlerinden Reisülküttab Raif İsmail Efendi, babası III. Selim devri kazasker ve nakibü'l-eşraftan İbrahim İsmet Bey'dir.	10 yaşında müderris payesi almıştır. Anadolu ve Rumeli kazaskeri, şeyhülislam olmuştur.

Yüzyıl	Tezkireci	Ailesi	Eğitimi
	Fatin	Drama ayanından Hacı Halit Bey'in oğludur.	Kahire`de amcası Mehmed Husrev Bey'in yanında yetişmiştir. Resmi görevlerde bulunmuştur.
	Mehmed Tevfik		Mevlevi şeyhi olmuştur.
	Mehmet Tevfik		Düzenli eğitim görmemiş, gazetelerde çalışmıştır.
XX	Mehmet Siraceddin		
	Ali Emiri		Diyarbakır Sülukiyye Medresesinde ilk tasilini almıştır. Mardine giderek 3 yıl bazı müderrislerden ders almıştır. Maliye müfettişliklerinde ve defterdarlıklarda görev yapmıştır. Kitap koleksiyoncusu.
	Mahmud Kemal İnal	Yusuf Kamil Paşa'nın mühürdarı Emin Paşa'nın oğludur.	İlk öğremini babasından ve M.A.Ersoy'un babasından almıştır. Hattatlık icazeti almıştır. Mekteb-i hukuk'ta medrese dersleri almıştır. Trabzonlu Hüsnü Efendi'den tefsir, hadis ve faesca dersleri almıştır. Sadaret Mektubi kaleminde ve çok sayılı devlet kurumlarında görev yaptı.
	Nail Tuman		Hemedan Konsolosluğundan emekli olmuştur.

Çizelgeye göz attığımız zaman belli oluyor ki tezkirecilerden büyük bir kısmı dönemin ileri gelen ailelerini temsil etmekte. Toplumdaki konumları yüksektir. Bunun dışında nerdeyse hepsi mükemmel eğitim almış, çoğu devirlerinin önemli şahsiyetlerinden öğrenim görmüş, dini, dünyevi ilimlere vakıf olmuşlardır. Mükemmel eğitimlerinin sonucu olarak iyi meslekler edinmişlerdir. Toplumu bilgilendiren şahsiyetlerin böyle bir statüde olması çok önemlidir.

II. Tezkireci – toplum ilişkisi nasıl kurulmuştur? Tezkireciler bu bilgileri toplumun hangi kesitlerinden ve nerede derlemişlerdir?

Tezkirecilerin toplumdaki konumunu değerlendirdiğimiz zaman eserlerinin yazma nüshalarını da dikkata almamız gerekiyor. Genellikle sanatçının ve eserinin ne kadar değerli olması onun toplumda görüldüğü ilgiyle ölçülmektedir. Bunu tezkirelerin yazma nüshaları da kanıtlamaktadır.

yüzyıl	Tezkirelerin yazma nüshalarının sayısı
XVI	Sehi Bey Heşt Behişt 18
	Latifi Tezkiretüş-Şuara 100
	Aşık Çelebi Meşairüş-Şuara 32
	Kınalazade Hasan Çelebi Tezkiretüş-Şuara 97
	Beyani Tezkiretüş-Şuara 3
XVII	Riyazi Riyazüş-Şuara 21
	Kafzade Faizi Zübdetül-Eşar 16
	Rıza 8
	Yümni Tezkiretüş-Şuara 4
	Asım Zeyli-Zübdetül-Eşar 4
	Güfti Teşrifatüş-Şuara 4
XVIII	Mucib Tezkire-i Şuara 3
	Safayi Tezkire-i Şuara 18
	Salim Tezkire-i Şuara 22
	Belig Nuhbetül-asar li Zeyli Zübdetil-eşar 3

yüzyıl	Tezkirelerin yazma nüshalarının sayısı
	Safvet Nuhbetül-asar fi Fevaidil-eşar 2
	Ramiz Adab-ı Zurefa 5
	Silahdarzade Tezkire-i Şuara 4
	Esrar Dede Tezkire-i Şuara-yi Mevleviyye 20
	Akif Mir`at-i Şir 7
XIX	Şefkat Tezkire-i Şuara 4
	Esad Efendi Bağçe-i Safa-enduz 2
	Arif Hikmet Tezkire-i Şuara 1
	Fatin Hatimetül-eşar 1 yayımlanmış
	Mehmed Tefvik Mecmua-i Teracim 1
	Mehmet Tefvik Kafile-i Şuara 1
XX	Mehmet Siraceddin Mecma-ı Şuara 1
	Ali Emiri Tezkire-i Şuara-yi Amid 1 yayımlanmış
	Mahmud Kemal İnal Son Asır Türk Şairleri 1
	Nail Tuman Tuhfe-i Naili 1

Tezkireci toplum ilişkisi açısından tezkire önsözleri. Tezkireciler toplumlarının değerini benimseyerek eserler vermişlerdir. Hemen hemen tüm tezkirelerin ön sözlerinde tezkireciler eserlerini hangi sebeple, niçin yazdıklarının altını çizmektedirler.

Örnek olarak XVI yüzyıl tezkirecisi Sehi Beyin Heşt – Behişt tezkiresinin ön sözüne göz atalım. Sehi Bey tezkiresinin tertip edilmesi sebebi bu şekilde açıklamaktadır: “Keşke Anadolu’da yetişip şöhret bulan değerli şairlerin adına da bir kitap yazılsa ve zamanın geçmesiyle bunların adı, gaddar zaman ve zalim feleğin eliyle zamane defterinden kazınmasa, devran mecmualarında ayrılıp unutulmasa diye düşündüm...Zamanenin hatırı sayfasından ve uygunsuz feleğin defterlerinden bu azizlerin isimi mahvolup tamamen unutulmasın diye zaruri olarak acizlik ve kusurla dolu bu dedikodu kırıntıları, ifade gönlünün potasından süzülüp söz haline getirildi” (Sehi 1998: 38). Daha sonra şairler hakkındaki bilgileri nerden ve nasıl toplamasıyla ilgili bilgi veriyor: “Altı cennet tabakasında bir araya getirilip anılan azizlerin bazısı ölüm şarabını içmiş, bazısı ise halen hayattadır. Bu fakir, gençliği sırasında, bu fasih ve belîğ kişilerin bazısına hizmet etmiş, bir kısmının da meclislerinde bulunup sohbetlerini dinlemiştir. Rind mahfilleri ve irfan meclisleri içinde onların şiirleri okundukça, arzu dolu aşıkların naralarından göğün takı, inleme nidalarıyla ve nazik tabiatlı cihan rindleri hay huyundan zemin ve zaman, onların sesleriyle dopdolu olmuştu” (Sehi 1998, 144).

Tezkirecilerin eserleriyle ilgili kaynak toplama işlemini incelediğimiz zaman dikkatedeğer bilgiler ortaya çıkmaktadır. Kronolojik sırayla değerlendirecek olursak Sehi Bey’in Kanuni’ye divan katipi olduğu, yedi yıl onun hizmetinde bulunduğunu görüyoruz. Tezkiresini Edirne’de mütevelliyken tamamlamıştır. Tabii ki şairlerle ilgili bilgi ve malzemeyi Kanuni’nin yanında görevdeyken toplamıştır.

R.Canım Latifi tezkiresinin kaynakları hakkında bilgi verirken önsözden hareketle eserin 3 kaynağı olduğunu altını çizmektedir. 1. Daha önce sahada yazılmış olan tezkireler; 2. Mecmua, divan, risale ve çeşitli meslek erbabını inceleyen biyografi çalışmaları; 3. Şairlerle ilgili nakledilen rivayetler (Latifi 2000, 35). Latifi tezkirenin önsözünde “bu mukaddime minvalince her birinün tedvin itdüğü te’lifatı ve tahrir itdüğü eş’ar ve ebyatı sa’y u taleb ile bir bir buldum ve nice zaman zahmet ü meşekkat idüp cüst ü cuyende ve tek ü puyende oldum ve zeban-ı Türkiye nazm u inşa müte`allik ne kadar divan u risale ve makale varsa hezar cidd ü ikdam ve cehd-i ihtimam ile tettebbu` u tefahhus kıldum. Ta ki fuzala sohbetlerinde ve bülega cem’iyyetlerinde mahall ü münasebetle okınan eş’ar-ı rengin ve sahayıf-i havatır-ı ehl-i irfanda yad-deşt olan nazm-ı güzini mahall ü mevkiinde sebt ü ketb idüp kayd-ı kitabet ile...tezkireye tahrir ü tastır idüp...derc itdüm” diyerek eserinin kaynaklarının açıklamaktadır (Latifi 2000, 38). Yukarıdaki cümleden de belli olmak üzere Latifi toplumun belli kesitlerinden de bilgi toplamış ve bunları eserinde rivayetler şeklinde takdim etmiştir. R.Canım bu hususa da dikkat çekmektedir: “Özellikle İstanbul, Bursa, Edirne, Üsküp, Bağdat gibi Osmanlı kültür coğrafyası içinde hayli müstesna yeri bulunan ve oluşturduğu “edebi mahfeller”le şairleri Osmanlı ülkesinin dört bir yanından kendine çeken bu merkezlerde kurulan şiir

meclisleri bu tür rivayetlerin ocağı durumunda idi. Genellikle şairlerin ve gönül erbabı kişilerin oluşturdukları bu yaran meclislerinde özel sohbetlerde şairler, kitaplarda bulmadıkları birçok bilgiyi buralardan temin etmekte idiler. Hemen birçok yazarda görülen “mesmu`dur ki”, veya “mesmu`umdur ki”, “rivayet edilir ki”, “nakledeleler ki” şeklindeki takdimlerden sonra anlatılanlar bu tür meclislerden geriye kalanlardır. Bunlar çoğu zaman çağının, örf, adet, gelenek ve görenekleri yanında birtakım değer hükümleri ile zevk, eğlence ve ahlak anlayışını da ortaya koymakta idi” (Latifi 2000, 38).

Aşık Çelebi İstanbul`da devrin tanınmış şairleri ve belli başlı alimleriyle tanışmıştır. Bunun dışında bulunduğu edebi çevre ve Priştine`ye kadı tayin olunması çok sayıda şairle tanışma imkanı sağlamıştır. Bazı şairlerin divanını görmüş ve beğendiği beytleri kaydederek daha sonra tezkiresinde kullanmıştır. Aşık Çelebi tezkiresinde esasen tanıdığı şairlerden bahsetmiş, eserinde dönemin sosyal yapısına, gelenek ve göreneklerine dair bilgiler de vermiştir (İsen vb, 49, 51).

Çağının ünlü alimleri arasında sayılan fıkıh ve kelam ilmine dair bazı eserler, risaleler, şiirler yazan Hasan Çelebi`nin arkadaş çevresi de bilgin ve şairlerden oluşmaktaydı. Hasan Çelebi, eserine çoğunlukla ilmiye sınıfına mensup şairleri dahil etmiş, meşhur şairlerin ve bizzat tanışıp görüştüğü şairlerin biyografilerini uzun tutmuştur (İsen vb., 58).

XVII. yüzyıl tezkirecisi Riyazi tezkiresini yazarken tuttuğu yolu anlatmış ve şairlerden çoğunun defter ve divanları görülüp incelenmiş, öteki tezkireciler gibi ezberden kitap yazma yoluna girilmemiştir diyerek diğer tezkirecileri eleştirmiştir.

Rıza tezkiresinin ön sözünde şairim diye feryad eden müteşairleri almamağa karar verdiğini, bunların kendisine hücum edip hırpalayacaklarını bildiğini ve bunu göze aldığını yazıyor. “Zîrâ gürûh-ı şu`arâya vukûf muhâl olduğundan mâ`adâ nice yârân-ı bâ-safâ ve nice hullân-ı bâ-vefâ sakâmet-i tab`ımı fehme kâdir degül iken kendüye bir mahlası isnâd ve elbette şâ`irem deyü feryâd ider. Bu fakîr-i kesirü`t-taksîr ise müteşâ`irleri matrûh u merdûd idüp bu cerîde-i muhtasar u müfideye tedhîl ü tahrîr itmekden üzre karâr virmişemdir. Öyle olsa bu tâ`ife beni siper-i şemşîr-i zebân ve tu`me-i tîg-i hezeyân itmekden hâli degüllerdür. Ne çâre kazâya rızâ virmeden gayra mecâl muhâldür” (Rıza, 41).

Safayi öğrenimini tamamladıktan sonra çavuş, katip, mektupçu ve defteremini olduğu dönemde tezkiresi için malzemeyi toplamıştır. Hayatı boyunca şairlerle yakın ilişkilerde olan Safayi, yazmayı tasarladığı tezkiresi için uzun bir süre bilgi toplamış ve 25 yıl içinde eserini meydana getirmiştir (İsen vb., 104). Safayi dönemin edebi ortamında önemli kişi gibi tanınmıştır. Bu dönemde teşkil olunan şiir, musiki ve sanat meclislerinde bulunmuş, devlet adamlarının yanında olmuştur (Çapan 2005, 10). XVIII. yüzyıl tezkirecisi Safayi kendisi de şair olduğundan ömrü boyunca şairlerle yakın ilişkiler içinde olmuş, onların toplantılarına katılmış ve yazmayı tasarladığı eser için bilgi toplamıştır. Ayrıca şairlerin divanlarını gözden geçirerek, beğendiği şiirleri kopya etmiş ve sonunda bütün notlarını birleştirerek tezkiresini meydana getirmiştir (İpekten, 105-106).

Salim tezkiresinin önsözde ondan önce kaleme alınmış tezkirelerden bahsederek eserini hangi sebeple yazdığını açıklamış, eserini kaleme alırken karşılaştığı zorlukları anlatmış, sık sık mahlas değişen, sorulduğu zaman eserlerini ve hayatını gizleyen şairlerden şikayet ediyor (Salim 2005, 151).

Esrar Dede yazılı kaynaklar dışında şairler hakkında mevlevî çevrelerinde dolaşan sözlü gelenekten faydalanmıştır.

Fatîn, tezkiresini oluştururken içerisinde bulunduğu İstanbul`un edebî muhitleri ve şair çevresi işini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Bunun yanında Fatîn, eserine dâhil edeceği şairleri anket yoluyla kendisine, yazılı olarak verdikleri cevaplara dayanarak eserini tertip etmiştir. Varlıklarını uzaktan haber alabildiği ölmüş veya imparatorluğun uzak köşelerinde yaşayan şairler hakkında, onları tanıyanlar vasıtasıyla şifahî yoldan edinilmiş bilgiler de eserde kendini hissettirir. Çağdaşları dışında geçmişteki şairler hakkında tarih kitapları ile (mesela Çelebizâde Âsım ve Vâsıf tarihleri) Devhatü`l-Meşâyih, Tuhfetü`l-Hattâtîn gibi hal tercümesi kaynaklarından başka divanlar ve eski şiir mecmualarından, özellikle tarih manzumelerinden faydalanmak istemiştir (Sarıkaya: 15).

Bazı tezkireciler şairlere veya onların yakınlarına müracaat ederek hayatları hakkında bilgi ve şiirlerinden örnek istemişler. Bazıları bunu vermemiş, bazılarıysa geciktirmiştir. Bu sebepten tezkireciler ön sözde veya uygun maddede bu meseleye ışık tutmuş ve şikayetlerini belirtmişlerdir.

Mahmud Kemal İnal “Kemalü`ş-Şuara” adlı tezkiresinin ortaya çıkma sebebini ve şairler hakkında malumat toplamanın zorluklarını bu şekilde açıklıyor: “...Tezkire-i Fatin`e zeyl olarak başlıca bir eser vücuda getirmek istedim. O kadar müşkilata giriftar oldum ki izah edilse dinleyenler müteessir olurlar:

Lal olursun dinlesen bir fıkra tab-ı sineden,

Bir sahife açsam ağlarsın kitab-ı sineden” (İnal 1999: c. 1, 14).

M.İnal merhum şairlerin ailelerinden de şikayet etmektedir ve çeşitli sebepler göstermektedir: “Mesela, müteveffa şairlerin birinin oğluna müracaatla büyük babasının ismini ve asl u faslını sorsam sükut ederdi. Çünkü merak edip de öğrenmemiştir. Diğer bir şairin tarih-i vefatını tahkik için kabrini arasam – garaibden olarak henüz muhafaza-i vücud eden – mezar taşlarının bana güldüklerini hisseder gibi olurum. Çünkü o şairin ailesi tarafından taş dikilmemiş, yahud dikildiği halde tesviye-i tarik vesilesiyle ve sair bir sebebi adi ile kırılmış, kaldırım yapılmıştır. Bir şairin divan-ı eş`arı mukaddema tab`edildiğini haber alıp da evlat ve ahfadına müracaat etsem, hayretlerle karşılaşırırdım...bu kadar müşkilat karşısında şuara-yı merhumenin teracim-i ahval ve asarına kesb-i vukuf etmek mubah olduğundan onların mezarlarının başında oturup istediğimiz malumatı galiba kendilerinden sormak icab edecek!” (İnal 1999: c. 1, 14). “Müracaat ettiğim zatlar, akıllarını başlarına toplayıp da biraz düşünseler, takdir ederler ki ben, nefsimden ziyade kendilerine hizmet ediyorum. Evlad-ı vatandan biri, bu eserde aradığı bir şeyi bulur, az çok istifade eder de mahzuz olursa benim faidem, işte o mahzuziyettir” (İnal 1999: c. 1, 17).

Tezkirecilerin eserlerini yazma amacı zaten topluma yararlı olma düşüncesinden kaynaklanmaktaydı. Yani şairlerin hayatları, sanatları ile ilgili bilgiyi ve eserlerinden örnekleri gelecek nesillere aktarmayı hedefliyorlardı. Tezkirecilerin verdiği bu bilgiler buldukları edebi sohbetlerde, şairlerin kendileriyle karşılaşmalarda ve toplumdaki belli kişilerle sohbet zamanı toplanmıştır. Kısacası tezkireci toplumla ilişkide olmadan tezkiresini ortaya koyamazdı.

Yukarıdaki fikirlerden hareketle tezkirelerin yazılı ve sözlü kaynaklar esasında tertip olunduğu ortaya çıkıyor. Tezkireciler buldukları ortamlarda, katıldıkları edebi meclislerde, sanat çevrelerinde şairlerle ilgili bilgileri elde etmişler. Bazı tezkirecilerse şairlere veya ailelerine müracaat ederek bilgi istemişlerdir.

Osmanlı tezkirecileri eserlerinin hazırlanma metodları, sebepleri, yararlandıkları ve gördükleri kaynaklar hakkında da bilgi veriyorlar. Prof. Y.Çetindağ tezkirelerin hazırlanma metodunu incelerken yazıyor: “İdeal bir tezkirenin nasıl olması gerektiği konusunda kafa yoran tezkirecilerden birisi de Latifidir” (Çetindağ 2010, 47). Ve sonra Latifi`nin bir tezkirecinin yapması gerekenleri şu şekilde sıralıyor:

- Tezkireye alınacak şairlere halkın ve şiirden anlayanların rağbeti;
- Tezkirecinin eski-yeni ilgili tüm eserleri gözden geçirmesi;
- Yaşlı ve bilgelerle görüşmesi;
- Meclis adamı olması;
- Nükteli ve faydalı şiirleri tercih etmesi (Çetindağ 2010, 47).

Bu maddelere dikkat ettiğimizde tezkireci – toplum ilişkisi ortaya çıkıyor.

III. Tezkireci tezkirede toplumdaki sosyal hadiseleri hangi şekilde ve ne sebepten yansıtmıştır? Tezkirelerde yer alan çoğu bilgiler yazıldığı dönemi yansıtmaktadır. Tezkirelerde karşımıza çıkan anekdotlar, latifeler, şairlerarası ilişkiler, çeşitli sanat mensubu şairler, sosyal şikayetler tezkireci – toplum ilişkisi açısından önemlidir. Tezkireciler eserlerinde toplumsal yaşantı, kültürel yapı, inanç dünyasıyla ilgili rivayer, anekdot ve latifeler anlatmışlar. Tezkirecilerin tasavvufi düşünce ve yaşayışları, tezkirecilerin dikkat ettikleri konuların başında gelir (İsen 2010, 184).

Sehi Bey'in Heşt Behişt'inde Sultan Mehmet anlatılırken dönemdeki gelişmelere, ilmi hayata dair bilgiler verilmiştir: "O şevkle İstanbul'u feth edince danışmendlerin Semaniye diye adlandırdığı Yeni Cami'yi yaptırdı ve çevresinde sekiz medrese inşa ettirdi. Her binanın arkasına tetimmeler yaptırıp medreselere büyük mollalar tayin etti. Böylece onları çalışmaya teşvik etti. O zaman ilim adamına çok itibar vardı. Kabiliyetli danışmendlerin her birinin değerine göre padişah, defter tutup yanında saklardı. Medrese ve kadılık boşalınca defterine bakar, görevi uygun olanına verilir...Onun şairler zümresine ettiği itibar ve verdiği şöhreti hiçbir padişah vermemiştir. Onun devrinde toplanan şairler başka hiç bir padişah zamanında bir araya gelmemiştir" (Sehi 1998, 50).

Tezkireciler toplumdaki sosyal problemleri latife ve anekdotlar aracılığıyla anlattıkları gibi, doğrudan latifelere de yer vermişler. Mesela, Sehi Bey kütüphaneci Mevlana Lutfi ile Sultan Mehmed Han arasında geçen latifeyi şöyle anlatıyor: "Sultan Mehmed bir gün kendine lazım olan bir kitap için kütüphaneye gelmiş, Molla Lutfi'ye "bana şu kitabı getiriver" diye emr etmiş. Fakat Molla Lutfi, bir az yüksekte olan kitaba erememiş ve kitapların önünde bulunan bir mermer parçasına basarak kitabı padişaha vereyim demiş. Sultan Mehmed merhum incinmiş ve "hay ne yaptın. O taş Hz.İsa Peygamberin mevlididir, o taş üzerinde doğmuştur" demiş. Molla Lutfi karşılık vermeksizin kütüphanedeki işine devam edip hizmet ederken kitapların üstüne örtülmüş ve güveler tarafından delik deşik edilmiş, üstü kapkara toz olmuş bir bez parçası görmüş. Nazik bir şekilde edep ve saygıyla bezi iki elinin parmağı ile tutmuş ve yine aynı saygı ve edepli tavrıyla oturmakta olan Sultan Mehmed'in dizinin üstüne koymuş. Padişah, bunu görüp rahatsız olmuş ve "bunu benim üzerime niye getirdin?" demiş. Molla Lutfi, "Devletli padişahım niye huzursuz oluyorsunuz? Bu bez, İsa Peygamberin beşik bezidir" diye karşılık vermiş" (Sehi 1998, 95).

Sehi Bey, Lutfi'nin söylediği bu latifeler sebebiyle sonradan boynunun vurularak öldürüldüğü hakkında bilgiyi eklemektedir: "...Bazı kadılar münafıklık suretiyle padişahı gammazladılar ve küfür söyledi diye şahadet ettiler. İstanbul'da At Meydanında boynunu vurarak öldürdüler" (Sehi 1998, 95).

Örnek olarak aldığımız Sehi Bey tezkiresindeki bazı maddelerde toplumdaki yolsuzluk, intihal, hırsızlık konuları üzerinde durulmuştur. Revani maddesi buna örnek olabilir. Tezkirecilerden Sehi, Latifi ve Kınalızade Revani'yi bu sebeple suçlamaktadır. Sehi Bey "...Bazı şairlerin şiirlerinin manalarını değiştirerek kendi şiirleri arasında gösterdiği gerekçesiyle, hırsızlıkla suçlandı" diyerek intihal konusu üzerinde duruyor. Daha sonra "Merhum Sultan Bayezid Han, Mekke fakirlerine ve Medine hademesine Anadolu'dan tayin edilen surreleri Hicaz'a, Revani ile gönderdi. Fakat Revani, oraya varınca adil davranmayıp bazı kimselerin surrelerini noksan ve tayin olunan altınlara ziyan verdiğinden Medine-i Münevvere ve Kabe-i Mutahhara mensuplarından bazı şikayetçiler gelip hallaerini padişaha arz ettiler. Merhum Sultan Bayezid, bu duruma incindi ve ulufesini keserek onu timara gönderdi" deyerek yolsuzluğunu göstermektedir. "Bazı şairlerin renkli sözlerini, gösterişli hayallerini ve Kabe hademesinin surrelerinden bir miktar parayı alıp hırsızlık ettiği için o sırada ben fakir (Sehi Bey), bu beyti latife yollu söyledim".

Elin ma'nisin almışsın Revani

Sana hay etmez ahır Ka'be hakkı (Sehi 1998, 153).

Latifi de tezkiresinde aynı konunun altını çizmiştir: "Mekke-i müşerrefeye surre iledüp fukarâya tamâm taksîm itmedi diyü töhmet olıduğı eyyâmda rutûbet-i cildiyyesine hâlel idüp gözlerine 'illet-i remed ve zahmet-i sebel 'âriz oldukda şu'arâdan birisi dimişdür.

Kıt'a :

Müselmânlık mıdur bu kim Revânî

Unutdun Ka'beye varalı Hakkı

İçüne kan olup turdı gözüne

Seni âhir onarmaz Ka'be hakkı

Revânî dahı bu kıt'a ile cevâb virüp dimişdür.

Be Revani'ye gör neler didiler

Bal tutan barmagın yalar didiler.

Ka'beyi böylece ziyâret iden

Dîn ü dünyâsını yapar didiler” (Latifi 2000: 281).

Tezkireciler eserlerinde toplumdaki kıskanc kişilerden, şairlerarası ilişkilerden de bahs etmişler. Mesela, Sehi Bey Safî'yi anlatırken “Sultan Murad Hazretlerinin nefis sohbetlerine dost ve şerefli meclislerine arkadaş olup onun samimiyyetini kazanmıştı. Padişahın hizmetinde daha önceden dost ve nedim olarak bulunan şairlerden bazılarının dimağlarının boşluklarına kin ve hased, düşmanlık dolu gönüllerine kibir ve nifak yol bulup onu kıskandılar ve saadet eşliğinden uzaklaştırmak, musahabet hizmetinden ayırmak için “küfür söyledi” diye iblis hilesi bir tertiple haps ettirdiler. Epeyce zaman hapiste yattı” (Sehi 1998, 123).

Şeyhi'nin Sultan Murad Han tarafından vezir yapılmasını kıskanan kişilerle ilgili bilgi veren Sehi yazıyor: “Bu padişah Şeyhi'de, aşırı bir zeka, uyanıklık ve temiz bir idrak görüp beğendi ve kendisine vezir yapmak istedi. Bu durumu kıskanan müfsidler, ifsat için birleştiler ve “Hamse-i Nizami gibi bir kitap meydana getirmeyi irtikab etsin görelim, ondan sonra vezir yaparsın” diye telkinde bulunup padişahı ayarttılar” (Sehi 1998, 111).

XVI. yüzyılda Osmanlı padişahlarının Acem şairlerine gösterdiği aşırı ilgiyi yerli şairler hazmetmemiş, kıskanmışlardır. Bunlar edebi eserlere de yansımıştır. Acemlere gösterilen ilgi nedeniyle Tokatlı şair Leali Acem ülkesine gitmiş, bir süre kaldıktan sonra kendisini Acem olarak tanıtarak Osmanlı ülkesine gelmiştir. Fatih meclislerine katılarak büyük ilgi görmüştür. “Sonradan sahte Acem olduğu anlaşılınca, Sultan Tekkeyi elinden aldı. Elindekiler alınarak fakir düştü” (Sehi 1998, 141). “Meger ol zamanda taife-i `Aceme gayetde ragbet ü hürmet ve ri`ayet var imiş” (Latifi 2000, 474). Bunun üzerine şair, Mesihî'nin

Mesihî gökten insen sana yer yok

Yürü var gel Arabdan ya Acemden

Beytiyle dile getirdiği şikayetleri bu kez uzunca yazar (İsen 2010, 305). Leali'nin Acemlere gösterilen ilgiyle ilgili şikayeti Latifi tezkiresinde yer almaktadır.

Olmak istersen i`tibara mahall

Ya `Arapdan yahud `Acemden gel

`Acemün her biri ki Ruma gelür

Ya vezaret ya sancak uma gelür.

Rumda kellelenmesün mi `Acem

Oldı bu `izzet ile çün ekrem

Gevhere kıymet olmaya kanda

Dürr bahasın bula mı `ummanda

Nafe ger itmiyeydi terk-i diyar

Olmaz idi cihanda kıymet-dar

Dürr anunçün ider `Aden terkin

Misk anunçün ider Hutun terkin

Her biri itdi çun sıla-yı vatan

Oldı her birisi ehakk-ı neman

Söylenür nükte vü meseldür bu
K`olur elbet çerak dibi karanu
Eger alemde ma`rifetse murad
Ne fazilet virürmiş ana bilad
Gitdi bu `illet ile kadr-i kemal
Oldı arada ma`rifet pamal
Kanı merdüm-şinas ehl-i nazar
Zat-ı insanda fehm ide gevher (Latifi 2000, 474-475).

SONUÇ:

Tezkireci toplum ilişkisini araştırdığımız zaman belli oluyor ki tezkireci toplum ilişkisi olmadan bu eserlerin ortaya çıkma şansı yoktur. Tezkireciler yaşadıkları toplumun değerli ailelerinden çıkmış, çoğunluğu mükemmel eğitim almış, üst ortamlarda ve edebi sohbetlerde bulunmuşlardır. Tezkireciler eserlerindeki bilgileri nereden ve hangi şekilde temin etmeleriyle ilgili esasen eserlerinin önsözünde ve bazen de tezkireye serpiştirdikleri cemlelerle bilgi vermekteler. Tezkirelerin kaynakları arasında bu tezkirecilerin buldukları edebi ortamlardan topladıkları rivayetler yer almaktadır. Bu sohbetlerde bizzat şairlerle tanışmış, bir çok mecmua ve divanları gözden geçirmişler. Örnek verdiğimiz tezkirelerde toplumdaki bazı olumsuzluklar tenkit edilmiş, şikayetlere yer verilmiştir. Padişahların şairlere gösterdiği ilgi, alim ve şairlerin değer görmesi konusu üzerinde de durulmuştur. Sonuç olarak tezkireler mükemmel eğitim görmüş edebiyatçılar tarafından yazılması, verilen bilgilerin toplumun belli kısmından toplanması, dönemin olumlu ve olumsuz taraflarını yansıtmaması, o dönemin edebi, kültürel tarihini günümüze taşıması açısından değerli kaynaklardır.

KAYNAKLAR

Beyânî. Tezkiretü'ş-Şu'arâ. / haz.: A.Eyduran. (e-kitap), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 2008, 245 s.

Çetindağ, Yusuf. Şiir ve tenkit (Türk, İran ve Arap tezkirelerinde). İstanbul, 2010.

Çapan, Pervin. 18.yy. Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi, Basılmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens., Elazığ, 1993.

İpekten H., İsen M., Toparlı R., Okçu N. Tezkirelere göre divan edebiyatı isimler sözlüğü. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

İsen M., Kılıç F., Aksoyak İ., Eyduran A. Şair tezkireleri. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, 372 s.

İsen, Mustafa. Tezkireden biyografiye. İstanbul, Kapı, 2010.

Kılıç F. Meşâirü'ş-Şu'arâ. İnceleme-tenkitli metin. Basılmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, SBE. Ankara, 1994, CLXXIX + 1095 s.

Kılıç F. XVII yüzyıl tezkirelerinde şair ve eser üzerine değerlendirmeler. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998, 400 s.

Kınalızâde Hasan Çelebi. Tezkiretü'ş-Şu'arâ / haz.: A. Eyduran. (e-kitap), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 455 s.

Latîfî. Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ / haz.: R. Canım. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 2002, IX+920 s.

Musalı (Səmədova) V. Osmanlı təzkirələrində Azərbaycan şairləri. Bakı: Nurlan, 2009, 369 s.

Mustafa Safayi Efendi. Tezkire-i Safayi / hazır.: P. Çapan. Ankara: AKMBY, 2005, 750 s.

Sarıkaya, Orhan. Tezkirecilik geleneği içerisinde Fatim tezkiresi. İstanbul Üniversitesi SBE, yayımlanmamış yüksek lisan tezi. 2007.

Solmaz, Süleyman. Onaltıncı Yüzyıl Tezkirelerinde Şairin Dünyası. Ankara: Akçağ, 2012, 670 s.

Sâlim Efendi. Tezkiretü'ş-Şu'arâ. İnceleme-metin / hazır.: A.İnce. Ankara: AKMY, 2005, 756 s.

Sehi Bey. Tezkire «Heşt-bihişt» / hazır.: M.İsen. İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları, 1980, 260 s.

Zavotçu G. Rıza tezkiresi (inceleme-metin). – İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı, 2009, 560 s.

BÂKÎ DİVANI'NDA RESMÎ GÖREVLİLER VE MESLEK ERBABI*

Yrd. Doç. Dr. Esmâ ŞAHİN**

ÖZET

Toplum hayatı ve toplum hayatı kapsamına giren hemen her detay Osmanlı şairleri için en önemli ilham kaynaklarından biri olmuştur. Şairlerin amacının sosyal hayattan kesitler sunmak veya ilgili herhangi bir konuda bilgi vermek olmadığı aşikârdır. Ancak kurguladıkları hayaller ve benzetmeler için sosyal hayatı bir araç olarak kullanmakla kimi zaman o günün yaşantısına dair kapalı kalmış bazı konuları aydınlattıkları da bir gerçektir. 16. yüzyılın “sultânü’ş-şuarâ” unvanını almış ve Türk Edebiyatının tartışmasız en büyük şairlerinden Bâkî’nin şiirlerinde de bu yaklaşımın pek çok örneğini görmek mümkündür. Bâkî sosyal hayata dair çağrışımlarda bulunurken o dönemde varlığını sürdüren çeşitli görev ve mesleklere de göndermelerde bulunmuştur. Şair kimi zaman bazı meslek gruplarının isimlerini anarak onların yaptıkları iş ve görevlere çağrışımında bulunmuş, kimi zaman kendisini kuyumcu, nahlbend, sarrâf, sîmkeş, sakkâ vb. bir meslek sahibi kimse olarak vasıflandırmış, kimi zaman ise çeşitli tabiat unsurları ile birtakım meslekler arasında bağlantı ve benzerlik ilişkisi kurmuştur. Bunu yaparken yine benzetmeler yoluyla o iş veya meslek gruplarının yaptıkları işlere, giydikleri kıyafetlerin detaylarına, kullandıkları aletlere ve o işin o günkü mahiyetine işaret ederek bu meslekler hakkında dolaylı bir şekilde bilgiler vermiştir. Bu çalışmada Bâkî Divanı’nda saray çevresindeki resmi görevliler ile zanaatkarlar ve meslek erbabı üzerinden şiire yansıtılan sosyal ve kültürel hayata dair ipuçlarının izleri sürülerek şairin beyitleri açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı şiiri, Bâkî Divanı, meslek, zanaat, resmî görevliler

OFFICIALS AND TRADESMAN IN THE DIVAN OF BAKI

ABSTRACT

Almost every detail in the social life has been one of the most important inspirations for the Ottoman poets. It is obvious that the objectives of the poets are not presenting sections from the social life or providing information in a related topic. However, it is also a fact that they have enlightened some of the dark aspects related to the social life of that time by using the social life as a tool for their imaginations and similes. It is possible to find many such examples of this approach even in the poems of Baki who is among the greatest indisputable poets of Turkish Literature and carrying the title of “sultanu’s-şuara” (sultan of poets) of the 16th century. Baki referred to the duties and professions that prevail at that time, while making connotations related to the social life. The poet sometimes referred to the duties and the works by mentioning the names of some professionals, sometimes qualified himself as a professional such as jeweler, “nahlbend” (“nahil” decorator), money exchanger, “sîmkeş” (silver craftsman), “sakka” etc., and sometimes established relationship and similarity between the various natural elements and some professions. Through this approach and by similes, he provided information indirectly about these professions by referring to the works of these professionals, to the details of their costumes that they wear, to the tools that they use and to the nature of their work at that time. In the present study, an attempt will be made to explain the couplets of Baki by tracing the hints related to the social and cultural life that are projected to the poetry through the officials, craftsmen and professionals around the palace in the Divan of Baki.

Keywords: Ottoman poetry, Divan of Baki, profession, craft, officials.

* Bu çalışma “Bâkî Divanı’na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı” (Şahin, 2011) başlıklı doktora tezinden faydalanılarak hazırlanmıştır.

** Mardin Artuklu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Giriş

Söylediklerini önemli ölçüde çağrışım yoluyla ifade eden ve ilk bakışta şiirlerindeki anlam derinliğini ele vermeyen bir söyleyişe sahip olan Bâkî, aşkı ve âşıklığı anlatırken, baharı ve tabiatı tasvir ederken yahut şiirini ve şairlik yeteneğini överken oldukça usta ve orijinal benzetmelerle çeşitli esnaf, zanaatkâr ve meslek gruplarına göndermelerde bulunur. Kimi zaman isimlerini zikretmediği bu meslek veya meslek sahipleri kullandıkları âlet veya mesleklerine ait işlemler aracılığıyla beyitlerde tespit edilebilmektedir. Bu âlet veya işlemler dahi çoğu kez doğrudan zikredilmez ve çağrışım yoluyla ele verilir. Bu bakımdan Bâkî'nin şiirinin nüktelerini anlayabilmek için dikkatli ve titiz bir okuma gerekmektedir. Onun şiirleri yüzeysel okuyan okuyucuya kendini kapatan bir özelliğe sahiptir.

Bâkî Divanı'nda meslek gruplarına baktığımızda iki ana başlıkta ele almamız mümkündür. Birinci grup resmî görevliler olarak adlandırılabilirken ikinci grup esnaf ve zanaatkârları içine alan farklı meslek erbabından oluşur. Bu çalışmada meslekler genel olarak bu iki kategori altında ele alınacak ve her bir meslek için alt başlıklar açılarak Bâkî'nin beyitlerine açıklamalarıyla birlikte yer verilecektir. Hem saray teşkilatında hem halk arasında varlığını sürdüren bazı meslekler (bkz. Kuyumcu, Saka) kimi zaman bu kavramlardan bazılarının kullanıma göre farklı bir meslek grubuna da işaret etmesinden dolayı (bkz. Ferrâş) ikinci kategoride ele alınacaktır. Beyitlerden yola çıkılarak o dönemde söz konusu mesleklerle ilgili âdet, işleyiş, uygulama ve kullanılan âletlerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Açıklamalar dışında ele alınan her beytin günümüz Türkçesi çevirisine dipnot olarak yer verilecektir.

Resmî Görevliler

Derbân

Saray görevlileri arasında ilk olarak *derbân* dikkati çekmektedir. Saray kapılarını beklemekle görevli olan derbânlar ellerinde gümüşlü asa bulundurlarmış. (Uzunçarşılı, 1988: 392-393) Bâkî'nin *Degenek lâzım oldu agyâre / Olmag ister kapuñda der-bânuñ*¹ (g.249/6) şeklindeki beytinde buna gönderme yapılmaktadır. Şair esprili bir dille rakibe sataşma yollu sevgiliye hitaben “Senin kapında derbân olmak istiyor, rakibe değnek lazımdır” derken rakibi bu isteğinden ötürü değnekle dövmek gerektiğini söylemekle birlikte derbânların değnek/asa kullanmasına çağrışım yapmıştır.² Diğer yandan memduhunu övmek amacıyla dile getirdiği *Cânına minnet bilür Dârâyı der-bân eylese / Hak bu kim Dârâ degül yanınca İskender bile*³ (k.10/13) beytinde Dârâ ve İskender gibi meşhur tarihi şahsiyetlerin o sultanın kapısında derbân olmayı canlarına minnet bileceklerini ifade eder. Derbân olarak iki şahsiyeti zikretmesi aynı zamanda padişahın kapısında iki derbânın görevli olmasına işarettir.

Dîvân Kâtibi

Dîvân'da geçen resmî görevlerden bir diğeri divan kâtipliğidir. Divan kâtipleri bellerine takılı olarak yanlarında devât adı verilen ve içine kalem konulan bir kutu ile birleşik bir hokkadan müteşekkil yazı takımı taşırlardı. Devâtlar genellikle tombaklama tekniği ile yapılmış olduklarından renkleri sarıya yakın parlak bir renk olurdu. Bu nedenle beyitlerde devât ve güneş arasında ilgi kurulur. Bâkî şu beytinde altın hokkasını takınıp evinden sabahleyin çıkan bir dîvân kâtibi portresi çizmiş ve o, beline taktığı altın rengindeki hokkasını takınca güneşin onunla beraber aynı meydana bulunamayacağını dile getirmiştir. Yani güneş onun parlayan devâtı ile birlikteki muhteşem görüntüsü karşısında âdeta sönük kalacaktır: *Zer devâtın takınup çıksa evinden seheri / Âfitâb aña ber-â-ber gelimez meydâne*⁴ (g.439/4) Beyitte geçen “takınmak” fiili devâtın kuşağa takılmasına, “seheri” sözcüğü ise kâtiplerin işlerine oldukça erken bir vakitte, sabah namazından sonra gitmelerine

¹ Kapında kapıcın olmak ister; rakibe değnek lazım oldu.

² Burada Divan-ı hümâyûnda sadrazamın emriyle birisinin dövülmesi gerektiğinde bu işi derbânların yerine getireceğini hatırlatmakta fayda vardır. Bu bilgi beytin çağrışım alanını zenginleştirmektedir. (Uzunçarşılı, 1988: 400)

³ Dârâ'yı kapıcı yapsa (Dârâ bunu) canına minnet bilir. Doğrusu Dârâ değil yanı sıra İskender bile olsa (öyledir).

⁴ Altın hokkasını takınıp sabah erkenden evinden çıksa, güneş onunla beraber meydana gelemez.

(Afyoncu-Ahıskalı, 2002: 54) işaret etmektedir. Güneş bu vakitlerde henüz tam yükselmemiş olduğundan ışıkları fazla güçlü değildir. Bu durumda şairin söz konusu kişi ile güneşin aynı meydana çıkamayacağını söylemesi aynı zamanda güzel bir hüsn-i talil örneğidir.

Beyitte şair muhatabını dîvân kâtibi olarak resmetmiş ve onu övmüştür. Beytin hemen öncesinde yer alan beyitte “kuloğlu” tabirinin geçmesi bu gazelin Kapıkulu Ocakları’na mensup birine yazılmış olabileceğini düşündürmektedir. Yeniçeri Ocağı ve Kapıkulu sipahileri arasında çok sayıda kâtibin bulunduğu (Afyoncu-Ahıskalı, 2002: 53) bilinmektedir.

Gözcü (pâsbân)

Saray görevlileri arasında pâsbân veya dîdebân adı da verilen gözcüler/bekçiler bulunurdu. Bâkî'nin şu beytinde beyitte geçen ifadelerden anlaşılabilir üzere gözcü mazmunu bulunmaktadır: *Göz kulak oldu ser-â-ser gözedür âfâkı / Bulalı kurb-i vezîr-i şeh-i kişver hâtem*⁵ (k.19/16) Şairin “hâtem” redifli kasidesinde yer alan bu beyitte hâtemin ülke padişahının vezirine yakınlık bulduğundan beri baştan başa göz kulak olup/kesilip ufukları gözettiğinden söz edilmektedir. “Göz kulak olmak” koruyup gözetmek anlamında bugün de kullanılan bir tabirdir ve gözcülerin temel görevidir. Hâtemin göz kulak olması yüzüğün kaşından ve halkasından kinayedir. Yüzük bütünüyle halka ve kaş kısmından oluştuğu için “ser-â-ser” (baştan başa) tabiri kullanılmıştır. Vezirlerin hâtem/mühür bulundurmasından hareketle kaleme alınan beyitte “göz kulak olup gözetme” imajından hareketle tılsımlı, koruyucu bir yüzükten söz edildiği düşünülebilir. Aynı zamanda hâtemin bütün emir ve fermanlarda kullanılması, halkın ve ülkenin geleceği adına kararlar alma noktasındaki son merhale olması beytin çağrışımları arasındadır.

Gözcü veya bekçiler kule gibi yüksekçe yerlerden gözetleme işlerini yaparlardı. Daha çok gece bekçisi anlamında kullanılan “pâsbân” Bâkî'nin şu beytinde gece ortaya çıkan bir gök cismi olması sebebiyle yeni ay için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Şair beyitte muhatabına seslenerek “Yeni ay senin damında gece bekçiliği yapmazsa dilerim ki akşama erişmesin ve sabaha çıkmasın” yani hiç doğmasın demektedir: *Bâmuñda pâs-bânlığıñ itmezse mâh-ı nev / Şâma irişmeye dilerin bâme çıkmaya*⁶ (g.474/4) “Bâm” kelimesi birinci mısradaki “dam” anlamı taşıırken ikinci mısradaki “sabaha” (Steingass, 1998: 151) anlamına gelmektedir. “Bâme çıkmaya” ibaresi ise sabaha çıkmasın, sabaha çıkmadan ölsün anlamında bir bedduadır. (Öztürk, 2007: 131)

Peyk

Peyk, Osmanlı'nın yaya posta teşkilatına verilen isimdir. 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı teşkilatında var olan peykler başlangıçta padişahların emrini tebliğ etmekle görevliyken daha sonra süslü elbise ve sorguclarıyla saltanatın ihtişam sembolü olarak kullanılmışlardır. (Uzunçarşılı, 1988: 439,440) Uzun mesafeleri kısa sürelerde kat edebilen peykler bunun için küçük yaşlardan itibaren eğitilirdi. Bazı batılı seyyahların belirttiğine göre peykler yorgunluğa sebep olan organ olduğu için küçük yaşlarda dalaklarını aldırırlarmış. (Fresne-Canaye, 2009: 81; *Türkiye'nin Dört Yılı*: 115)

Bâkî şu beytinde düşüncüyü bir peyke benzeterek düşünce peyki bin yıl koşsa da yine seni övme ve methetme arsasının sonunu bulamaz diyerek padişahı yüceltmıştır: *'Arsa-i medh ü senânuñ bulmaz pâyanın / Peyk-i endişe eger biñ yıl olursa pûyân*⁷ (k.2/35) Şair bu ifadeleriyle soyut bir kavramı peyke benzetmiş ve peyklerin uzun mesafeleri koşarak kat etmelerine gönderme yapmıştır. Benzer şekilde koşan bir peyk mazmununun bulunduğu şu beyitte bu kez sümbül peyke benzetilmiştir: *Yine gömgök tere batmış çıka geldi çemene / Nev-bahâr irdi diyü virdi haberler sünbül*⁸ (k.24/8) Şairin çizdiği tabloda sümbül ilkbaharın geldiğini haber vermek üzere mosmor kesilmiş bir biçimde / kan ter içinde kalmış şekilde yine çimene çıkıp gelmiştir. “Gömgök” aşırı derecede (Şahin, 2011: 75) anlamı vermektedir ve bu tabirle terlemenin şiddeti kastedilmiştir. Aynı

⁵ Mühür, memleket padişahının vezirine yakınlık sağlayalı beri baştan başa göz kulak olup ufukları gözetmektedir.

⁶ Yeni ay senin damında gözcülüğünü etmezse, dilerim akşama erişmesin sabaha çıkmasın.

⁷ Düşünce peyki bin yıl koşsa bile seni övme ve methetme arsasının sonunu bulamaz.

⁸ Sümbül yine çimene mosmor kesilmiş (bir şekilde), kan ter içinde çıkıp geldi; ilkbahar geldi diye haberler verdi.

zamanda bu tabirle koşup da terleme sonucunda mosmor kesilmeye çağrışım yapılmıştır. Ter ile kastedilen sümbülün üzerindeki çiy taneleri olmalıdır. Diğer yandan “gömgök” tabiri sümbülün klâsik şiirde mor renkli oluşuyla da uygunluk sağlaması bakımından bilinçli kullanılmıştır. Sümbül kıştan hemen sonra baharın başlangıcında açan çiçeklerden biri olması nedeniyle baharın gelişini haber veren bir peyk gibi düşünülmüş olmalıdır.

Peykler beraberlerinde küçük bir balta (teber) bulundurlardı. Bâkî feleği sürekli dönüp durması ve bu dönüş sonucunda zamanın ilerlemesi sebebiyle peyke, hilâli de onun omzunda taşıdığı tebere benzetmiştir: *Peyk-i zamâne zer teberin düşüne alup / İrgürdi Hâce hizmetine 'iddan peyâm'*⁹ (k.23/13) Peykler padişahın hizmetinde olan kimseler olduklarından felek peyki padişaha sırtında taşıdığı hilal teberiyle bayram haberini getirmiştir. Bilindiği üzere hilâl bayramın habercisidir. Bu beyit peyklerin haber verme ve müjdecî özelliklerine vurgu yapmakla birlikte bayramın gelişini sultana haber verdikleri düşüncesini de uyandırmaktadır. Kasidenin başlığında “be-nâm-ı Hâce-i Sultân Selîm Hân” yazması beyitteki “hâce” kelimesiyle padişahın kastedildiğini göstermektedir.

Peykler Cuma ve bayram namazlarıyla padişah sefere giderken saltanat alayının önünde yürürlerdi. (Uzunçarşılı, 1988: 440) Alaylarda ve mensup oldukları kişinin maiyetinde giderken daha süslü ve değerli kumaşlardan yapılmış giysiler giyerlerdi. Başlıkları hizmetinde buldukları kişinin rütbesine göre tunç, gümüş veya som altından olabilirdi. (Ertuğ, 2007: 263) Bâkî'nin şu beyti bu tabloyu gözler önüne serer biçimdedir: *Olur atun öñince âsumân peyk-i cihân-peymâ / Ana hûrşîd tâc-ı zer hilâl-i çarh ser-mûze*¹⁰ (g.417/7) Şair yine gökyüzünü peyke benzetmiş ve cihanı dolaşan feleğin padişahın atının önünde yürüyen bir peyk olduğunu, bu peyke güneşin altın tâc ve hilâlin sermûze olduğunu belirtmiştir. Burada padişahın hizmetinde altından bir tâc olan ve hilâlin rengi göz önünde bulundurulacak olursa sarı renkli, gümüşten yahut parlak bir sermûze giyen bir peykten bahsedilmektedir. Sermûze çizme veya mest üzerine koruma amaçlı giyilen bir çeşit ayakkabıdır. Peyklerin ayaklarına çok hafif deri pabuçlar giydikleri ve bu pabuçların çoraplarına dikilerek tek parça halinde bütünleştirildiği bilinmektedir. (Ertuğ, 2007: 263) Bu deri pabuçların kolay aşınmasını engellemek amacıyla, üzerine sermûze giydikleri tahmin edilebilir. Hilâlin sermûzeye benzetilmesi şekil bakımındandır. Ayağa giyilmiş olan bir sermûze yan taraftan bakıldığında hilâli anımsatır.

Bir diğer beyitte “Gökyüzündeki yedi yıldız/gezegen altın tâc ile inip senin önünde peyk olsalar layıktır” denilerek padişah yüceltilmektedir: *Eğer peyk olurlarsa layık öñince / İnüp tâc-ı zerrîn ile heft ahter*¹¹ (k.3/14) Peyklerin sayısı dönemlere göre değişmekle birlikte (Uzunçarşılı, 1988: 442) Bâkî'nin bu beytinde yedi peykten söz edildiği görülmektedir. Buradaki yedi sayısı nicelikten ziyade çokluğu ifade içindir. Dolayısıyla padişahın önü sıra giden çok sayıda peykin bulunduğu işaret edilmekte ve bu şekilde padişahın ihtişamına, kudretine dikkat çekilmektedir. Göğün yedi katmanında bulunan gezegenlerin padişahın hizmetindeki peykler olarak gösterilmesi bu yüceltme tablosunu tamamlamaktadır.

Peykler kemer ve diz bağlarına küçük çingiraklar asarlardı. (Uzunçarşılı, 1988: 440) Bu çingiraklar gizli bir görevleri olmadığı zaman gelişlerini halka duyurmayı ve hızlarına engel olunmamasını sağlardı. (Ertuğ, 2007: 263) Bâkî başka bir beytinde âhını bir peyke benzeterek feryadının felekleri çınlattığını ve gök yuvarlağının âdeta âhının postacısına bir çingirak olduğunu ifade eder: *Figânum ile felek çün çün ötdi ey Bâkî / Berîd-i âhuma gûy-ı sipihr zeng oldi*¹² (g.489/7) Beyitte eskilerin telakkisiyle feleklerin kubbemsi yapısı ve çingırağın şekli arasında bir ilgi kurulmuştur. Yaygın olarak top şeklinde anlamlandırılan “gûy” kelimesi ile burada felek yuvarlağı kastedilmiştir.

Rikâbdâr

Padişah ata binerken atının üzengisini tutan saray görevlisidir. Bâkî III. Mehmed için yazmış olduğu kasidesinde sultanı yüceltmek için tarihteki büyük hükümdarlardan İskender'i onun rikabdârı

⁹ Felek peyki altın baltasını omzuna alıp sultana hizmet (amacıyla) bayramdan haber getirdi.

¹⁰ Gökyüzü senin atının önüne cihanı dolaşan bir peyktir. Güneş ona altın bir tâc, gökteki hilâl sermûzedir.

¹¹ Yedi yıldız altın tâc ile inip senin önünde peyk olurlarsa yaraşır.

¹² Ey Bâkî! Feryadıyla felek çınladı. Âhımın peykine felek yuvarlağı çingirak oldu.

Dârâ'yı ise eyer örtüsü taşıyıcısı, yani gâşiyedârı olmaya layık görmüştür: *Dârâ revâ ki gâşiyesin ala dûşına / Lâyık budur ki ola Sikender rikâb-dâr*¹³ (k.9/10)

Esnaflar ve Çeşitli Meslek Erbabı

Attâr

Attâr, güzel kokular tertip eden veya şifalı bitkileri ve bunlardan yaptığı ilaçları satan esnaftır. Attar dükkânları eczanelerin ilk örnekleri olarak kabul edilir. (Sarı, 1991: 94) Kelime güzel koku anlamındaki Arapça “itr” kökünden türemiştir.

Bâkî'nin bir beytinden attarların miski kırmızı vâlâya sararak sattıkları anlaşılmaktadır. Şair miskin kanlı kefen içinde sevgilinin beninin maktulü olduğunu söyleyerek attarların onu kırmızı vâlâya sardığını zannetmemek gerektiğini söylerken bu âdete işaret etmiştir: *Hâl-i yârüñ müşğ bir hûnîn kefen maktûlidür / Âl vâlâya sarıpdur sanmañuz 'attârlar*¹⁴ (g.85/6) Vâlâ ipekli bir cins ince kumaştır. Muhtemelen misk eskiden çok değerli bir madde olduğu için böyle bir uygulamaya gidilmiştir. Misk sevgilinin beni tarafından öldürülmüş olması imajı onun yanında hiçbir değerinin olmamasına işaretler. Misk kan ile bağlantısı bu maddenin misk ceylanının göbeğinde biriken bir kan pıhtısının kurumasıyla oluşmasından kaynaklanır. Ceylanın nâfe adı verilen göbeğindeki kan pıhtısı içinden çıkıyor olması şairin zihninde kanlı kefen sarılı bir ölü imajı ortaya çıkarmış olmalıdır.

Attarlar güzel kokulu maddeleri ve eczaları bir tablanın üzerinde tertip ederek gezdirip satarlarmış. (Südü, 1871: 130) Bâkî'nin şu beytinde buna gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır: *Künc-i ebrûsın hayâl it güşe-i gül-zârı gör / Halka-i zülfin kıyâs it tabla-i 'attârı gör*¹⁵ (g.71/1) Beyitte şair sevgilinin saçlarının halkasını güzel kokular saçması sebebiyle attar tablasına benzetmiştir.

Bâgbân

Bahçıvan veya saray teşkilatı içerisinde bostancılar olarak adlandırılan görevlilerdir. Genel olarak saraya bağlı bağ ve bahçelerin bakımıyla ilgilendirler. Bostancılar saraya ait kayıkhaneye ve kayıklarda da hizmet ederlerdi. Baş görevlisine bostancıbaşı denirdi. Bostancıbaşı padişah kayıkla bir yere giderken kayığın dümenini tutmak, saraydan çıkarken koltuğuna girmek ve atının üzensini tutmakla da görevliydi. Bu sebeple padişaha yakınlık fırsatı bulduğundan önemli görevlilerden biri durumundaydı. (Uzunçarşılı, 2001a: 736; Uzunçarşılı, 2001b: 738)

Bâkî II. Selim'e yazdığı kasidesinin bir beytinde padişahın yönetim ve idaresini bahçıvana benzetmiş ve onun güzel yönetimi ve idaresi dünya bahçesine bahçıvan olursa sonbahar rüzgârının âfetinden sonsuza kadar korunacağını ifade etmiştir: *Âfet-i bâd-ı hazândan tâ ebed mahfûz olur / Bâg-ı dehre hüsni tedbîrîn olursa bâg-bân*¹⁶ (k.22/24)

Bir başka beyitte kanlı gözyaşlarıyla dolu göz bâgbân olarak nitelendirilmiştir. Beden gül bahçesinde kanlı gözyaşlarıyla dolu göz gonca olarak nitelendirilen sevgilinin ayağının toprağına hediye olarak kırmızı gül yaprakları seren bir bahçıvan olmuştur: *Gülsitân-ı tende oldı çeşm-i pür-hûn bâg-bân / Hâk-i pâye tuhfe ey gonca gül-i ahmer çeker*¹⁷ (g.183/6) Beyitte, üzerindeki yaralarla beden bir gülistana benzetilirken kanlı gözyaşları, yere saçılan kırmızı gül yaprakları gibi düşünülmüştür. Eskiden rütbece yüksek veya değer verilen kimselerin yollarına gül yaprağı saçmak adetti. Benzeri bir tablo bir başka beyitte daha karşımıza çıkmaktadır. III. Mehmed'in tahta çıkışı için yazmış olduğu cülûsiyyesinde şair, kar tanelerini beyaz gül yapraklarına benzeterek gökyüzünü bu yaprakları padişahın yollarına saçan bir bahçıvana benzetmiştir: *Berg-i gül-i sefîdi yolup bâg-bân-ı çarh /*

¹³ Dârâ onun eyer örtüsünü omzuna alsa yaraşır; İskender rikab ağası olsa uygundur.

¹⁴ Misk kanlı kefen içinde sevgilinin beninin bir maktulüdür. Attarlar onu kırmızı vâlâya sarmaktadır zannetmeyin.

¹⁵ Kaşlarının kenarını hayal edip gül bahçesinin köşesini gör. Saçlarının halkasını kıyaslayıp attar tablasını gör.

¹⁶ Senin güzel yönetimin dünya bahçesine bahçıvan olursa (dünya bahçesi) sonsuza kadar sonbahar rüzgârının âfetinden korunur.

¹⁷ Ey gonca! Kanlı göz beden gül bahçesinde ayağının toprağına hediye olarak kırmızı güller saçan bir bahçıvan olmuştur.

*Mânend-i berf yollarına eyledi nisâr*¹⁸ (k.9/6) Her iki beyitte de bağban ve gül saçma eyleminin birlikte geçmesi yollara gül saçma işini bağbanların yaptığını düşündürmektedir.

Şu beyitte ise bahçıvan bahçelerde sulama amacıyla kullanılan su dolabını çevirme işiyle resmedilmiştir: *Bâgda dólâbı çok çekdi çevürdi bâg-bân / Öykünür diyü gamuñda nâle vü efgânuma*¹⁹ (g.434/2) Su dolapları genellikle ahşaptan mamul etrafında toprak testiler dizili büyükçe bir çark şeklinde olup kimi zaman suyun gücüyle kimi zaman ise bir su kuyusunun yanında at veya eşek gibi koşulan bir hayvanın yardımıyla döndürülerek çalıştırılır ve testilerden dökülen su bağ ve bahçeleri sulardı. Ahşaptan yapıldıkları için dönerken çıkardıkları iniltiye benzer sesler âşîğın feryat ve iniltilerine benzetilir. Beyitte su dolabı âşîğın sevgilinin gamıyla inleyip feryat etmesine öykündüğü için bahçıvan tarafından çekilip çevrilmektedir. “Çekip çevirmek” ibaresiyle hem su dolabının döndürülerek çalışması hem de âşîğın feryat ve iniltilerine benzemeye çalıştığı için tartaklanması, cezalandırılması kastedilmektedir. Şair bahçıvanın yapmış olduğu sıradan bir işi güzel bir sebebe bağlayarak yorumlamıştır.

Çarkçı

Çarkçı; kılıç, hançer, bıçak gibi kesici aletleri bileyen ustadır, bileyici de denir. Bâkî III. Murad için yazdığı kasidesinde dönen feleğin onun kılıcının çeliğini bileyip parlatarak zulüm karanlığının şebçerağı haline getirdiğini söylerken beytine bir çarkçı mazmunu yerleştirmiştir: *Şeb-çerâğ-ı zulmet-i zulum eyledi şemşirüñi / Çarh-ı gerdân tîguñ elmâsın dirahşân eyledi*²⁰ (k.7/28) Beyitteki “çarh” felek anlamında kullanılmakla birlikte bileyici ustalarının kullandıkları çark adı verilen âleti çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır. Kılıç, hançer vb. âletler keskinleştirilip parlaklaştırılmak için dönerek çalışan bu çarkın üzerindeki bileyi taşına sürülürler. Bu işleme “çarha çekme” adı verilir. Kılıç adaleti temsil eder. Padişahın kılıcının zulüm karanlığını aydınlatan bir şebçerağ haline gelmesi adalet ve düzen sağlamasından kinayedir. “Zulum” kelimesi köken itibarıyla karanlık anlamına gelir. “Zulmet” kelimesi de bu kökten türemiştir. Bileyi taşları, üzerlerine sürekli yağ damlatılarak çelik sürüldüğünden siyah bir görünüme sahiptir. (Şentürk, 2004: 461) Feleğin çarka benzetilmesi, her ikisinin de dönme özelliğine sahip olması yanında, gecenin siyah rengiyle bileyi taşı arasında kurulan böyle bir ilgiye dayansa gerektir. Karanlık anlamını içinde taşıyan zulm ve zulmet kelimelerinin de bu tablo içinde kullanılması çerçeveyi tamamlar niteliktedir.

Dellâl

Osmanlı’da kendilerine bildirilen bir haberi halka duyurmakla ve ticarî sahada alıcı ile satıcı arasında aracılık yapmakla görevli iki ayrı dellâl vardı. Haberci dellâllar verdikleri haber karşılığında ücret alırken ticarî sahada görev yapanlar alıcı ile satıcı arasında kanunlarda gösterilen hükümlere göre aracılık yaparlardı. Kimi zaman ikinci elden malların satışını da gerçekleştirerek karşılığında dellâliye adında bir ücret alırlardı. (Halaçoğlu, 1994: 145-146) Dellâllar değerli malları pazarlık ve açık artırma yoluyla da satabiliyordu. (Özcan, 2003: 51)

Bâkî’nin beytinde gökyüzü bir dellâla benzetilerek yeni ay bu dellâlin dolaştırdığı değerli bir mala benzetilmiştir: *Ya câm-ı ‘işret-i Dârâ ya tâc-ı Kısradur / Tolaşdurur bu cihânı sipihr olup dellâl*²¹ (k.20/9) Şaire göre yeni ay gibi görünen şey ya Dârâ’nın işret kadehi ya da Kısra’nın tacı olmalıdır ki gökyüzü dellâl olup bu cihânı dolaştırmaktadır. Burada tarihteki meşhur hükümdarlardan kalan eşyaların satışından söz edildiğine göre açık artırma yoluyla satış yapan bir dellâldan söz edildiği düşünülebilir. Gökyüzünün döndüğü şeklindeki tasavvur onun dolaşarak mal satan bir dellâl olduğu imajına yol açmıştır.

¹⁸ Gökyüzü bahçıvanı beyaz gül yapraklarını koparıp kar gibi (o padişahın) yollarına saçtı.

¹⁹ Bahçıvan senin gamında inleyiş ve feryadına öykünmektedir diye bahçede dolabı çok çekip çevirdi.

²⁰ Dönen felek senin kılıcının çeliğini parlatarak zulüm karanlığının şebçerağı hâline getirdi.

²¹ (Yeni ay gibi görünen) ya Dârâ’nın işret kadehi yahut Kısra’nın tacı olmalı ki gökyüzü dellâl olup bu cihânı dolaştırmaktadır.

Ferrâş

Yaymak, döşemek anlamındaki “ferş” kelimesinden türeyen “ferrâş” Osmanlı’da saray hizmetlisi dışında çeşitli vakıf eserlerinin temizliğiyle ilgilenen görevliler için kullanılmıştır. (Yazıcı-İpşirli, 1995: 408) Saray görevlisi olarak ele alındığı beyitlerden biri olarak *Yine ferrâş-sıfat destine cârûb almış / Ki ide hizmet-i hâk-i der-i dâver sünbül*²² (k.24/17) beyti gösterilebilir. Beyitte sünbül eline süpürge alıp sultanın eşiğinde hizmet eden bir ferrâşa benzetilmiştir. Sünbül-ferrâş benzetmesi sünbülün şekil bakımından süpürgeyi anımsatmasıyla ilgili olmalıdır. Bir başka beyitte rüzgâr çimen avlusunda tozu toprağı silip süpüren bir ferrâşa benzetilmiştir: *Sildi süpürdi sahn-ı çemende gubârı bâd / Yeldi yopurdu turmadı ferrâş-ı rûzgâr*²³ (g.180/2)

Ferrâşın meyhane temizlikçisi olarak söz konusu edildiği beyte de burada yer verilmelidir. Ancak beyitte söz edilen meyhanenin “fenâ meyhanesi” olarak tabir edilmesine ve beytin genel bağlamına bakıldığında tasavvufî bir anlam göze çarpar. Nitekim beytin genelinde de Allah dostları, harabat ve himmet ehlinin söz edilmiştir. Şair fena meyhanesinde kirpiklerini süpürge ederek onların, yani Allah dostları ve himmet ehlinin ferrâşı olmayı istemektedir: *Garazı bu ki fenâ mey-gedesinde Bâkî / Kula müjgânını cârûb ola ferrâşları*²⁴ (g.483/7) Beyitte “fenâ meyhanesi” ile kastedilen dünya olmalıdır. İnsanın bu dünyada himmeti yüksek kimselerin hizmetine kendini adanması onlardan feyiz alıp himmet bularak kendi derecesini yükseltmesine sebep olur. Beyitteki ifadenin altında yatan temel düşünce budur. Diğer yandan Mekke Medine gibi kutsal yerlerde temizleyicilik yapmayı övünç vesilesi sayanlara da ferrâş denildiği (Yazıcı vd, 1995: 408) hatırlanacak olursa şairin çizdiği tablodaki ferrâşın niteliği daha iyi anlaşılabilir olacaktır.

Ferrâş kelimesinin farklı bir kullanım içinde yer aldığı beyit ise şu şekildedir: *Yine ferrâş-ı sabâ sahn-ı ribât-ı çemene / Geldi bir kâfile kondurdu yüki cümle bahâr*²⁵ (k.18/4) Beyitte güzel bir bahar tablosu çizen şair, rüzgârı ferrâşa benzetmiştir. Sabâ rüzgârı ferrâş çimen kervansarayının avlusuna bir kervan yükü bahar getirmiştir. Burada ferrâş mallarını yayıp sergileyen, sergi açan kimse, kervanlarla mal getiren tüccar anlamında kullanılmıştır. “Ribât” yolcuların ve kervanların konakladığı han, kervansaraydır. “Bahar” kelimesi beyitte bilinen anlamını çağrıştırmakla birlikte baharat anlamında kullanılmıştır. Şairin bu beyitle çizdiği tablo bir tüccarın kervanlarla getirdiği baharat yükünü konakladığı kervansarayın avlusunda sergilemesini gözler önüne sermektedir. Bir hatıratla geçen şu pasaj bu tabloyu anlatır biçimdedir: “Ertesi sabah gene dönüş yolculuğumuza çıkmak zorundaydık. Develeri tarçın, biber, hindistancevizi gibi çeşitli baharatla, ipek ve başka ticaret eşyasıyla yükledik. Bütün bu mallar, bu ticarethane gibi kullanılan o handa bekletilmekteydi.” (Osmanlıda Bir Köle, 2003: 111)

Hakkâk

Sert yüzeylere delici, oyucu aletlerle yapılan sanat anlamına gelen “hakk” kelimesinden türeyen hakkâk, bu sanatı icra eden sanatkârdır. (Özönder, 2003: 60) Hakkâklar iki kısımdı. Bir kısmı akik, firuze, yeşim, nefes gibi taşları işleyen sanatkârlar olup bir kısmı da mühür kazanlardı. Mühürler, altın, gümüş, pirinç gibi madenlere; bazen de akik, zümrüt nevinden kıymetli taşlara hakkolunurdu. (Uzunçarşılı, 1983: 627)

Bâkî’nin beyitlerinde hakkâk değerli taşları işleyen bir mücevher ustası olarak geçmektedir. Bir beytinde şair sevgilinin dudağının devrinde felek hakkâkinin mücevherin ismini âlem sayfasından kazınmasını ümit ettiğini söylemektedir: *Devr-i la’lünde ümîdüm bu ki hakkâk-i felek / Gevherüñ nâmun ide safha-i âlemden hak*²⁶ (g.274/1) Beyitte sevgilinin dudakları mücevherden daha kıymetli gösterilmiştir. Hakkâk değerli taşları işleyen ve hepsi hakkında bilgi sahibi olan kimse olduğundan hangi mücevherin daha kıymetli olduğunu bilip ona göre karar verecektir. Bu bakımdan sevgilinin dudağı devrinde mücevherin adının defterden silineceği umulmaktadır. “Devr” zaman, devir anlamı

²² Sünbül yine padişahın kapısının eşiğine hizmet etmek için ferrâş gibi eline süpürge almış.

²³ Rüzgâr çimen avlusunda tozu toprağı silip süpürdü; rüzgâr ferrâşı durmadı öteye beriye koşuşturdu.

²⁴ Bâkî’nin maksadı fena meyhanesinde kirpiğini süpürge edip (onların) ferrâşları olmaktadır.

²⁵ Saba ferrâşı yine çimen kervansarayının avlusuna yükü bütünüyle bahar olan bir kâfile kondurdu.

²⁶ Senin dudağının devrinde felek hakkâkinin âlem sayfasından mücevherin ismini kazıyacağını ümit ediyorum.

yanında yuvarlaklık ve şekil bakımından mükemmelliği vurgulamaktadır. “Hakk” kelimesi ile hakkâkların yaptığı işe gönderme yapılmakla birlikte yanlış yazılan yazıların bir bıçak yardımıyla sayfadan kazınarak silinmesi kastedilmektedir.

Hakkâklar inci ve mücevherleri delip onlara şekil vermede çarh adı verilen bir âlet kullanırlardı. Bâki güzel bir hüsn-i talil ile hakkâkın çarhının inciyi döne döne yontmasını incinin Bâkî'nin gözyaşlarına benzemeye çalışmasına bağlamıştır: *Katre-i eşkine öyküdi diyü Bâkî'nün / Çarh-i hakkâk yonupdur güheri döne döne*²⁷ (g.464/8) Güher kelimesi inci anlamı dışında mücevher, değerli taş anlamına da gelmektedir. Gözyaşları şekil ve parlaklık bakımından sıkça inciye benzetilir, ancak kanlı gözyaşları göz önünde bulundurulursa yakut, la'l ve benzeri kırmızı renkli taşlara benzetildiği de düşünülebilir. Yontmak inci için delmek, diğer taşlar için şekillendirmek anlamında alınabilir. “Döne döne” ikilemesi hem dönerek hem tekrar tekrar/sürekli anlamını kastedecek biçimde kullanılmıştır. Çarh” kavramından kolayca anlaşılabilirdi üzere hakkâkın çarhı olarak nitelendirilen gökyüzüdür. Gökyüzü ile benzerlik ilişkisi kurulduğuna bakılırsa hakkâkların kullandığı çarh adı verilen âlet de yuvarlak ve dönen bir yapıya sahiptir. Çarh taşları delme, şekillendirme ve parlatma işlevine sahiptir. Hakkâk çarhına benzetilen gökyüzü / felek aynı zamanda arka planda bu işi yapan kişi (hakkâk) durumundadır. Şairin gözyaşlarına özenen inci / mücevher bu hareketine karşılık cezaya çarptırılarak delinmekte / yontulmaktadır.

Bir başka beyitte yine felek hakkâke benzetilerek ay şebçerağı sevgilinin yanağının mumunu kıskandığından dolayı felek hakkâkinin onu yıllardır çarha tuttuğu ifade edilmektedir: *Yıllar-durur ki şem'-i ruhuñ reşkine mehüñ / Hakkâk-i dehr çarha dutar şeb-çerâğın*²⁸ (g.487/6) Beyitte ay, şebçerağ adı verilen ve gece vakti etrafı aydınlatacak kadar ışık saçtığına inanılan efsanevi bir mücevhere (Mütercim, 2000: 713) benzetilmiştir. Felek hakkâki sevgilinin yanağına benzetmeye çalışmak için ay şebçerağını yıllardır çarh adı verilen alete tutup parlatmaya ve ona şekil vermeye çalışmaktadır. Ancak anlaşılan o ki bir türlü başarıya ulaşamamakta ve ay şebçerağını sevgilinin yanağının mumuna benzetememektedir. Bu hayal feleklerin dönüşü ve zamanın geçişiyle birlikte ayın şekil bakımından eksilip çoğalmasına dayanarak oluşturulmuş görülmektedir. Şairin zihninde ayın bu hali felek hakkâkinin sevgilinin yanağının mumunu kıskanmasının ve benzetmeye uğraşsa da başarısızlıkla sonuçlanmasının göstergesidir. Beyitte kıskanma duygusunun zikredilmesi bu duygunun insanı içten içe kemirmesi yönüyle hakkâkların yontma, tıraşlama eylemi ile uyum sağlaması bakımından dikkat çekicidir.

Hallaç (hallâc)

Yakın bir zamana kadar varlığını sürdüren ancak bugün unutulmuş meslekler arasında olan hallaçlık, yay ve bir tahta tokmak yardımıyla pamuk ve yünlerin kabartılması işidir. Yay kırışının üzerine atılan yün veya pamuklar tokmakla titretilerek kabartılmaya çalışılırdı. Evliya Çelebi hallaç esnafının kemanlarına tokmak vurup pamuk atarak geçişlerini şu şekilde anlatır:

“Bu hallâclar araba ve kızaklar üzre dükkânlarında üsûl-i âheng ile kemânlarının vertârlarına tokmak urup, “Tır tika tır tık tır tır tık tika” deyü düyek usûlünde tokmak urarak pembe atarak gülüp oynayarak üzre oturarak ubûr ederler. Bir sınıfı dahi serâpâ elvân elvân pembelerden muvahhidî ferrâce ve hil'atlar ve çakşırlar ve pembe destâr-ı gûnâ-gûnlar ve pembe topuz ve teberler ve tüfengler ile ubûr ederler. Ve tahtirevânlar üzre rengâmîz pembelerden siyâh gözlü âdemler ve hayvânâtlar ve arslan ve kaplanlar ve ejdehâ ve evrenler edüp gözleri nârenc ve turuncdan edüp her arslanı ve kaplanı demir zencîrler ile kayd [u] bend edüp zencîrin bir ucu yine pembeden eli deyenekli arslancı elinde olup tahtirevânlar üzre ubûr ederken alayköşkü dibinde hünkâr huzûrunda ba'zı pembe hil'at giyen âdemlere âteş verüp seyrâncılar üzre varup cümle halk bir hây-hûya varup bu şakalar ile ubûr ederler. Ba'zı hallâc ârifleri “Sakın pamukdan arslan geliyor” der. Ba'zılar, “Korkma pamukdan arslandır, kaba kaftan kâlıbıdır, hâkim değıldir” deyü darb-ı mesel edüp giderler.” (*Seyahatnâme*, 2006: 319)

Bâkî yay gibi kaşların âşık üzerinde bıraktığı etkiyi, gönlün yay kaşlı sevgiliye meyletmesini ve onun uğruna darmadağın olmasını bir hallaç tablosu ardına gizleyerek şöylece vermiştir: *Asdı*

²⁷ Hakkâkin çarkı inciyi Bâkî'nin gözyaşı damlasına benzemeye çalıştığı için (sürekli) dönerek delmektedir.

²⁸ Felek hakkâki senin yanağının mumunu kıskandığından ötürü ay şebçerağını yıllardan beri çarha tutmaktadır.

*hallâc-sıfat 'aşk u mahabbet yayın / Atılıp penbe gibi dil o kemân-ebriya*²⁹ (g.479/4) Beyitte gönül pamağa, sevgilinin kaşları da yaya benzetilmiş ve gönlün hallaç gibi aşk ve muhabbet yayını asarak pamuk gibi o yay kaşlıya atıldığı ifade edilmiştir. Burada “asmak” fiilinin öznesi gönül olarak anlaşılacak şekilde sevgili olarak da düşünölmeye müsaittir. Bu durumda sevgili yayını duvara asan bir hallaç, gönül de bu yaya atılan bir pamuk misalidir. Diğer yandan aşk ve muhabbet yayının asılması kahramanlık gösteren kemankeşlerin yaylarının teşhir maksadıyla asılması âdetini de çağrıştırmaktadır. Burada Hallâc kelimesi ile Hallac-ı Mansûr'a uzak bir çağrışım yapıldığını düşünmeden geçmek de mümkün değildir. Gönül Hallac-ı Mansur gibi aşk ve muhabbet yayını asmış, yani aşk ve muhabbet hususunda kendini ispat edip kahramanlığını ilan etmiştir. Hallac-ı Mansur'un asılarak idam edildiği düşünölecek olursa bu fiilin ne denli inceleli bir biçimde beyte yerleştirildiği anlaşılabilir.

Harrât

Çıkrıkçı ve doğramacı anlamlarına gelir. Çıkrıkçılık Anadolu'da “kemâne” denilen elektriksiz torna ile ahşabı biçimlendirme mesleği olarak bilinmektedir. (Yaman, 2008: 100) Bâkî kış tasviri yaptığı bir beytinde yağın karları hokka yapan bir doğramacının talaşlarına benzetir: *Meger ki hokka-i çarhuñ zamâne harrâtı / Döker tırâşesini küh u deşte berf-misâl*³⁰ (k.21/3) Burada harrât olarak nitelendirilen zamane/felek/gökyüzüdür ve çizilen tabloda zamane doğramacısı çarh/felek hokkası yapmaktadır. 1640 tarihli narh defterine göre harrâtların yaygın olarak yaptıkları eşyalar arasında hokka da yer almaktadır. (Yaman, 2008: 100)

İtr Ezici (itr-sâ)

İtr-sâ, “sâyiden”in ezmek anlamından hareketle ıtr ezicidir. (Sûdî, 1871b: 539) Misk, amber gibi güzel kokulu maddelerin ezilmesi işine denir. Bu maddeler ezildiklerinde güzel kokular yayarlar. Bâkî'nin şu beytinde sabah rüzgârı micmer dolaştırıcıya, seher rüzgârı ise ıtr eziciye benzetilmiştir: *Her gûşesinde micmere-gerdân nesîm-i subh / Her suffesinde bâd-ı seher-gâh 'itr-sâ*³¹ (g.4/6) Rüzgârın topladığı çiçek kokularını esip geçtiği yerlere götürmesi bu hayalin çıkış noktasıdır. Beyitte muhtemelen bir padişah yahut devlet büyüğünün sarayından söz edilmekte ve her köşesinin güzel kokularla dolu olduğu ifade edilmeye çalışılmaktadır. Bir başka beyitte aynı çıkış noktasından hareketle bu kez bahar rüzgârı ıtr ezici olarak nitelendirilmiştir: *Micmer-i gülde nesîm-i subh-gâhî 'üd-sûz / Safha-i gül-zârda bâd-ı bahârî 'itr-sâ*³² (g.8/4)

Kebûterbâz

Güvercin anlamına gelen “kebûter” kelimesiyle “oynayan, oynayıcı” anlamındaki “bâz” kelimesinin birleşiminden meydana gelen “kebûter-bâz”, güvercinleri besleyip eğiten, onlarla eğitim amaçlı çeşitli oyunlar oynayan, avlayan ve avcılık için yetiştiren ve satan meslek erbabına verilen isimdir. Pakalın “kuşbâz”ın padişahların avlandıkları kuşları yetiştirenler hakkında kullanılan bir tabir olduğunu ifade eder. (1971b: 330)

Bâkî baharda gülü güvercinlerini elinden salıp tek tek gökyüzüne uçuran bir kebûterbâz güzele benzetmiştir. Beytin arka planında gül yapraklarının güvercin gibi hayal edildiği anlaşılacaktır. “Evrâk salmak” ibaresiyle güvercinle mektup uçurmaya da iyham yoluyla gönderme vardır: *Elden evrâkın salup bir bir uçurdi göklere / Beñzedi bir dil-ber-i şüh-ı kebuter-bâze gül*³³ (g.301/2) Beyitten yola çıkılarak posta güvercinlerinin de kebûterbâzlar tarafından yetiştirildiğini düşünmek mümkündür.

Güvercin yetiştiricileri süs maksadıyla güvercinlerin ayaklarına halhal takarlar. Fransız seyyah Tavernier padişahın kuşlarının hepsinin boyunlarında değerli taşlar takılı olduğunu belirterek özellikle

²⁹ Gönül, hallaç gibi aşk ve muhabbet yayını asarak pamuk gibi o yay kaşlıya atılıp darmadağın oldu.

³⁰ Zamane doğramacısı felek hokkasının talaşlarını kar misali dağa ve ovaya döker.

³¹ Sabah rüzgârı her köşesinde micmer dolaştırıcıdır. Seher rüzgârı her sofasında ıtr ezicidir.

³² Sabah vakti esen rüzgâr gül micmerinde öd yakıcıdır. Bahar rüzgârı gül bahçesi safhasında ıtr ezicidir.

³³ (Yapraklarını açan) gül, (bu hâliyle) elinden güvercinlerini salıp bir bir göklere uçuran güzel bir kebûterbâz (güvercin yetiştiricisi) sevgiliye benzedi.

hükümdarlar avdan dönerken oluşturulan kortejin –kollarında her birinin boynunda elmas yahut başka değerli taşlar takılı doğanlar bulunması bakımından- görülmeye değer olduğunu söyler. (2007: 125) Bâkî'nin şu beytinde buna işaret vardır: *Şeref-i nâm-ı şerîfünden olursa hâlî / Bulmaz ragbet-i halhâl-i kebûter hâtem*³⁴ (k.19/30) Şair muhatabına seslenerek “Mühür senin mübarek isminin şerefinden yoksun olursa güvercinin ayağındaki halhal kadar ragbet bulamaz” demektedir. Mühürlerin üzerinde sahibinin –eğer bu bir padişah ise padişahın- ismi bulunur. Bu isim mühürü değerli kılan şeydir; aksi takdirde mühür güvercinin ayağına takılan halhalın gördüğü değeri bile göremez.

Kebûterbâzlar takla atan güvercinler de yetiştirirlerdi. Alman seyyah Stephan Gerlach, güvercin yetiştiricileri tarafından eğitilmiş takla güvercinlerinin gösterilerine şu sözleriyle tanıklık eder: “Galata’da bazı kimselerin besledikleri güvercinler için dört-beş duka ödendiğinde, ok gibi havaya fırlıyorlar ve sonra hızla döne döne geri geliyorlar, 50-60 kez takla atarak yere konuyorlar.” (2007: 426)

II. Selim’e yazdığı kasidesinde Bâkî, sultanı yüceltmek için felekleri padişahın faziletinin fezası içinde yedi takla atan güvercinine benzetir: *Fazlî fezâsı içre bu eflâk-ı bî-karâr / Evc-i hevâda yidi mu’allak döner hamâm*³⁵ (k.23/21) Burada yedi sayısı gök katmanlarının sayısını ifade etmekle birlikte çokluk anlamı taşıyarak feleklerin o sultanın faziletinin fezası içinde sürekli takla atan güvercinler gibi olduklarına dikkat çekmek içindir. Beyitte “yidi mu’allak döner hamâm” ibaresi “yedi takla atan güvercin” şeklinde anlaşılabilirdiği gibi, feleklerin yedi katmanına işaretten “takla atan yedi güvercin” şeklinde de anlaşılmaya müsaittir. Takla atmak anlamında “muallak dönmek” tabirinde geçen “muallak” kelimesi aynı zamanda “asılı” demek olup havada asılı felekler imajını tamamlar niteliktedir.

Kıssahân

Kökeni cahiliye devri Arap topluluklarına kadar dayanan kıssahanlık bir topluluk önünde insanlara bir şeyler öğretmek ve hoşça vakit geçirmek için hikâye anlatma işidir. Kıssahanlar Türk toplumunda 15. yüzyıldan itibaren sıkça görülmeye başlamışlardır. Osmanlı sarayında son dönemlere kadar kıssahanlar önemli bir yere sahip olmuştur. (Altunel, 2002: 502) Kıssahan yerine meddah terimi de kullanılmış ve bu terim daha yaygın hale gelmiştir. (Nutku, 2003: 293)

Bâkî bir beytinde goncayı hal diliyle sevgilinin dudaklarından bahseden ve bu şekilde tatlı bir hikâye anlatmış gibi olan bir kıssahan şeklinde tasvir etmiştir: *Leblerin yâd eylese yârûñ lisân-ı hâl ile / Nakl ider şîrîn hikâyet gonca-i rengîn-edâ*³⁶ (g.8/5) Beyitte kıssahan terimi geçmemekle birlikte mazmun olarak beyte yerleştirildiği görülmektedir. Gonca şiirde dudağa benzetilir. Kendi doğal görünümüyle gonca âdeta sevgilinin dudağını anlatır haldedir. Kıssahanları dinlemek insanlar için nasıl tatlı ve hoş bir zevk taşıyorsa âşık için de goncanın bu haline bakıp sevgilinin dudaklarını düşünmek hoş bir durum olsa gerektir. “Rengîn-edâ” ibaresi ile kıssahanların anlattıkları kişi veya varlıkların rollerine bürünmelerine, ses ve hareketlerini taklit etmelerine işaret edildiği düşünülebilir.

Yukarıdaki beytin hemen devamında yine benzeri bir tablo çizilmeye devam edilir. Bu kez şair lâleyi (gelincik çiçeği) bir kıssahan, gülü de ona heyecanla kulak tutan bir dinleyici gibi tasvir eder. Baharın gelişini betimlemeye çalışan şair, gül dalı kırmızı elbisesiyle çıkıp kulak tutsa lalenin la’l renkli kaftanı ile renkli kıssalar anlatmaya başlayacağını söyler: *Gûş tutsa şâh-ı gül çıksa libâs-ı âl ile / Kıssa-i rengîne başlar lâle-i la’lîn-kabâ*³⁷ (g.8/6) “Kıssa-i rengîn” ile kıssahanların eğlenceli, renkli ve insanların ilgisini çeken hikâyeler anlatmalarına işaret edilirken “la’lîn-kabâ” ibaresiyle bu kimselerin renkli ve ilgi çekici kıyafetler giymelerine gönderme yapıldığı düşünülebilir. Diğer yandan bu ibareyle ince bir biçimde III. Murad dönemi meşhur meddahlarından “La’lîn-Kabâ”ya (hak. bilgi için bkz. Nutku, 1997: 251) iham yapılmaktadır.

³⁴ Mühür yüzüğü senin mübarek isminin şerefinden yoksun olursa güvercin ayağındaki halhal kadar bile ragbet bulamaz.

³⁵ Bu durmak bilmeyen felekler o padişahın faziletinin fezası içinde göğün en tepesinde yedi takla atan güvercin (gibidir).

³⁶ Renkli bir tarza sahip gonca, sevgilinin dudaklarını hâl diliyle yad etse tatlı bir hikâye anlatır (gibi olur).

³⁷ Gül dalı kırmızı elbiseyle çıkıp kulak tutsa, kırmızı kaftanlı lâle renkli hikâyelere başlar.

Kuyumcu (zer-ger)

Kuyumculuk Osmanlı döneminde iki ayrı koldan gelişmiştir. Birincisi saray kuyumculuğu, ikincisi ise Kapalıçarşı içinde ve etrafındaki hanlarda tezgâh kurmuş olan kuyumculardır. (Kuşoğlu, 1994: 144)

Klâsik şiirde kelimeleri titizlikle seçip işleyen şairler kendilerini kimi zaman kuyumcuya benzetirler. Bâkî de bir beytinde kendisini işinde zirve noktaya ulaşmış mükemmel bir kuyumcuya benzetir. Bilindiği üzere aşk şiirin temelinde yatan duygudur. Bu duyguda derinleşmenin ölçüsünde şiirde de başarı kazanılabilir. Sararmış yüz, incelmış beden aşkın derinlik boyutunu gösterir. Bu bakımdan Bâkî'yi muhabbet işi, sararmış yüzle binlerce kez aferin alacak düzeyde bir kuyumcu haline getirmiştir: *İşüñ altun ider kâr-ı mahabbet rûy-ı zerd ile / Hezâr ahsent ey Bâkî bu gün fennüñde zer-gersin*³⁸ (g.347/7) “İşini altın etmek” yaptığı işi zirveye çıkarmak, mükemmel hale getirmek, başarılı sonuçlar almak, işin değerli hale gelmesi vb. anlamlar taşır. Burada kuyumcudan söz edilirken bilinçli olarak içinde “altın” kelimesi geçen bu deyimde yer verilmesi dikkat çekicidir.

Yine bir başka beytinde şair kendisini şiir sanatının kâmil, yani en usta kuyumcusu olarak nitelendirmiştir. Bununla birlikte muhatabına/muhatablarına seslenerek “Gel, kalemkârlık nasıl olur, seyret” demektedir. Bu ifadeleriyle şair kuyumcuların icra ettiği kalemkârlık sanatına da işaret etmiştir: *Zer-ger-i kâmilidür san'at-ı şi'rüñ Bâkî / Nic'olur gel berü seyr eyle kalem-kârlığı*³⁹ (g.495/7) Kalem işi de denilen “kalemkârlık” uçları değişik biçimlerde keskinleştirilmiş kalemlerle maden üzerine, zeminden yonga çıkarılarak nakışlar yapma işidir. Altın, gümüş veya bakır eşyaların üzerine uygulanabilir. (Kuşoğlu, 2006: 122) Kuyumcunun madenler üzerine nakışlar yapması gibi şiir sanatında şairlerin de kelimeleri titizlikle işlemesi arasında ilgi kurulması dikkat çekicidir. Diğer yandan kalemkârlık, şiirin kalemlerle icra edilen bir iş olması ve şairin mecazî manada kalemini kullanma gücünü temsil etmesi bakımından ayrıca dikkate değerdir.

Bâkî'nin şu beytinde geçen “kafes-i zer-ger” tabiri kuyumcuların altınları sergiledikleri, muhtemelen koruma amaçlı kullanılan bir kafes bulduklarını göstermektedir: *Ten-i sad-pâre ki şekl-i kafes-i zer-gerdür / Dâğlar dilde olupdur aña yir yir hâtem*⁴⁰ (k.19/42) Evliya Çelebi kuyumcubaşı esnafını anlatırken bir alt kol olarak kafesdarlar esnafından bahseder ve bu konuyla örtüşecek bilgiler verir. Evliya'ya göre kafesdarlar esnafı pirinç tel kafesler içinde çeşit çeşit yapılmış bıçak, hançer, kuşak ve başka gümüş eşyaları satıp kâr ederler. Bunlar seyishaneler üzerinde dükkânlarını kafesler içinde söz konusu eşyalarla donatıp geçerler. (Kahraman-Dağlı, 2004: 579) Bâkî de parçalanmış bedenini kuyumcu kafesine, vücudu üzerindeki dağlama yaralarını ise bu kafes içindeki yüzüklere benzeterek ilginç bir tablo çizmiştir.

Kuyumcu terimi kullanılmamakla birlikte Bâkî'nin bazı beyitlerinde kuyumcuların altın eritme, saflaştırma, altını saflaştırırken kezzap kullanma, elek ile altın bulup çıkarma gibi eylemlerine işaret edilir. Mesela pota kelimesiyle yanıp yakılmak ve altın olmak tabirlerinin geçtiği şu beyit buna örnek gösterilebilir: *Pûte-i hicrân içinde sim-tenler 'aşkına / Gerçi yanur yakılır 'âşık velî altun olur*⁴¹ (g.142/4) Yanma yakılma ve acı çekmenin âşığın değerini artırdığına işaret eden beyitte âşık, ayrılık potası içinde gümüş tenliler aşkına yanıp yakılmakta fakat bunun sonucunda altın olmakta/altın kadar değer kazanmaktadır. Bir diğer beyitte “Kalbi altın gibi saf olan gelsin onu şarap ateşiyle imtihan edelim” denilirken şarap aşkın/ateşin metaforu olarak kullanılmış ve aşk acısına/ateşine dayanabilecek yürekler altın olarak nitelendirilmiştir: *Zer gibi kalbi sâf olan gelsün / Ateş-i meyde imtihân idelüm*⁴² (g.328/5) Anlaşıldığı üzere bu beyitlerde altının ateşte bir pota içinde eritilerek saflaştırılmasına göndermeler yapılmıştır.

³⁸ Ey Bâkî! Muhabbet meşgalesi sararmış yüzle mesleğinde çok başarılı olmanı sağlamaktadır. Kuyumcusun, bugün sanatında (sana) binlerce kez aferin.

³⁹ Bâkî şiir sanatının en usta kuyumcusudur. Buraya gel, kalemkârlık nasıl olurmuş seyret.

⁴⁰ Kuyumcu kafesi şeklindeki parçalanmış bedene gönüldeki yer yer yaralar yüzük olmuştur.

⁴¹ Gerçi âşık ayrılık potası içinde gümüş bedenliler aşkına yanıp yakılır fakat altın olur.

⁴² Altın gibi kalbi saf olan gelsin, şarap ateşinde imtihan edelim.

Altını ateşte eriterek arıtma işlemine “kâl” denir. Bâkî binlerce kez bela potasında kâl olduğu, eritildiği halde hâlâ mihnet ateşinden kurtulmaya imkânı olmadığını dile getirdiği şu beytinde yine kuyumcular tarafından gerçekleştirilen bu işleme gönderme yapmıştır: *Hezâr bâr belâ pûtesinde kâl oldum / Henûz âteş-i mihnetde yok halâsa mecâl*⁴³ (k.21/30)

Altını saflaştırma işinde kezzap kullanıldığını ise şu beyitten yola çıkarak anlamak mümkündür: *Rûy-ı zerdi göz yaşı gerd-i riyâdan sâf ider / Zer bilürsin gull u gışdan pâk olur tîz-âbda*⁴⁴ (g.442/2) Şair arka planda yüzünü altına gözyaşlarını da kezzaba benzeterek sararmış yüzü üzerine sürekli gözyaşlarını akıtmasını altının kezzapta saflaştırılması gerçeğine bağlar. Bu şekilde gözyaşları onun yüzünü riya tozundan/kirinden temizleyecektir.

Kuyumcular ince altın parçalarının kaybolup gitmemesi için atölyelerindeki süprüntüleri “gırbâl” adı verilen bir çeşit elekten geçirirler. Bâkî hâleyi gırbâle, ayı da altına benzeterek hale içindeki ayı gökyüzünde görenlerin feleğin sevgilinin yolunun toprağında gırbâl ile altın bulunduğunu zannedeceklerini ifade ederken buna işaret etmiştir: *Felek gırbâl ile zer buldı dirler hâk-i râhuñda / Miyân-ı hâlede seyr eyleyenler mâh-ı tâbânı*⁴⁵ (k.5/23)

Nahlbend

Nahl yapan ve süsleyen ustaya denir. Hurma ağacı anlamına gelen “nahl” eskiden bal mumundan veya gümüşten yapılarak gelin yahut sünnet alayının önünde götürülen meyve, çiçek ve değerli taşlarla süslü ağaçtır. (Onay, 1996: 372)

Bâkî bir beytinde çarşı ve pazarlarda nahl süsleyip satan bir nahlıca tablosu çizer. Şaire göre sevgilinin güzel boyuna gönül bağlayalı beri nahlbend pazarlarda nahl süslemeye başlamıştır. Yani süslenip pazarda satılan nahıllar aslında sevgilinin boyunu yad etmek yahut ona benzetmek içindir: *Bâzârlarda başladı nahli tonatmaga / Dil bağlayalı kâmet-i zibâña nahl-bend*⁴⁶ (g.34/2) Bir başka beytinde ilkbaharı bir nahlıcaya, baharı düğün ve şenlik zamanına, yaprak ve çiçeklerle donanan her fidan veya dalı da birer nahıla benzeterek ilkbahar nahlıcısının türlü renk ve şekiller gösterdiğini ifade etmiştir: *Nebet-i sûr u sürür oldı tonandı her nihâl / Nahl-bend-i nev-bahâr eşkâl ü elvân eyledi*⁴⁷ (k.7/7)

Şu beytinde ise şair kendisini beyitler gül bahçesinin baş nahlıcısı olarak göstermiştir: *Bâkiyâ ser-nahl-bend-i gülşen-i ebyâtsın / Eyledi nazm-ı bülendüñ hâsilı Selmânı pest*⁴⁸ (g.24/5) *Burhân-ı Kâtı*’ın “nehl-bend” maddesinde kelimenin bahçıvan anlamına da geldiği belirtilir. (2000: 549) Bâkî’nin kullanmış olduğu “ser-nahl-bend” terimine bu bilgiyle bakıldığında kelimenin burada bostancıbaşı anlamında kullanıldığı düşünülebilir. Bostancıbaşı padişaha en yakın konumda olan görevlilerden biridir. (bkz. Bâgân mad.) Şair kendisini şiir/beyitler bahçesinin baş nahlıcısı olarak göstererek diğer şairlerden üstün konumda ve önemli bir mevkiye olduğunu ima eder ve şiirinin meşhur Fâsî şairi Selman’ı bile geride bıraktığını söyler. Bir anlamda kendisi nazım vadisinde başı çekerken diğer şairler onun emri altında veya alt konumda yer almaktadırlar.

Nâkıd

Para anlamındaki “nakd” sözcüğünden türemiş olan nâkıd paranın ayarını tespit eden kimsedir. Bu kişiye nakkâd da denilir. Sâhib-ayâr ve sarraf ile aynı işi yaptıkları söylenebilir. Bâkî feleği nâkıda benzeterek onun, işini düzgün yapmayan bir nâkıd olduğunu ima etmiştir. Nitekim yaşadığı devirde ehil olanla olmayan bir durumdadır. Eğer felek nâkıdı ayar tespiti yapmış olsa durum böyle olmayacaktır: *Bir olur mıydı bu gün kıymet-i ehl ü nâ-ehl / Nâkıd-ı çarh eger eylese teşhîs-i ‘ayâr*⁴⁹

⁴³ Bela potasında binlerce kez eritildim; hâlâ mihnet ateşinden kurtulmaya imkan yok.

⁴⁴ Sararmış yüzü gözyaşı riya tozundan temizler. Bilirsin altın kezzapta çer çöpten arınır.

⁴⁵ Parlak ayı hâlenin ortasında seyredenler, felek senin yolunun toprağında gırbâl ile altın buldu derler.

⁴⁶ Nahlıca senin güzel boyuna gönül bağlayalı beri pazarlarda nahılı süslemeye başladı.

⁴⁷ Düğün ve eğlence zamanı geldi, bütün fidanlar süslendi. İlkbahar nahlıcısı çeşitli renkler ve şekiller gösterdi.

⁴⁸ Ey Bâkî! Beyitler gül bahçesinin baş nahlbendisin (bostancıbaşısın). Kısacası senin yüce şiirin Selmân’ı geride bıraktı.

⁴⁹ Eğer felek nâkıdı (sarrafı) ayar tespiti yapsa, bugün ehil olanla olmayanın değeri bir olur muydu?

(k.25/28) Felekten/zamaneden şikâyet geleneğini bu beytiyle sürdüren Bâkî bunu ayar tespitini iyi yapmayan nâkid benzetmesiyle dile getirmiştir.

Nakkâş

Nakkaş genel olarak minyatür ustalarına verilen bir isim olmakla birlikte hakkâk, oymacı, tezhip ustası gibi sanatkârları da içerir. (Bozkurt, 2006: 326) Dolayısıyla başta minyatür olmak üzere resim ve süsleme sanatçılarının tümüne birden nakkaş denildiği söylenebilir.

Bâkî bir beytinde kaderi nakkaşa benzetmiştir. Bahar tasvirinin yer aldığı beyitte kader nakkaşı baharistan levhasına resim çizmiş ve bülbül de nevrüzde ustaca bir beste yapmış olarak hayal edilmiştir: *Yazdı nakkâş-ı kazâ levh-i bahâristâne nakş / Bağladı nev-rûzda bülbül bir üstâdâne nakş*⁵⁰ (g.213/1) “Nakş bağlamak” beste yapmak anlamına gelir. Nakkâşlıktan söz edilen bir beyitte bu terime uygunluk sağlayacak böyle bir deyim kullanılması tesadüf değildir. “Nakş yazmak” resim çizmek anlamında olup “nakş” kelimesi yaygın anlamıyla nakış, resim, süsleme vb. demektir. Bununla birlikte hile, oyun, düzen gibi anlamlara da gelir. Burada insanı hayrete düşürecek şekilde türlü türlü güzelliklerin baharda görülmesi bakımından bu anlam hatırdaki tutulmalıdır. İlbahar anlamına gelen “nev-rûz” ise aynı zamanda musiki makamıdır. Bu kelime de şairin beyte ustaca yerleştirdiği beyitlerden biridir. Beyte göre ilkbaharda tabiatta ortaya çıkan güzellikler kazâ nakkaşı olarak nitelendirilen Allah’ın sanatının göstergesi olan resimler ve çizimlerdir. Beyitteki bir diğer söz oyunu “bahâristân” kelimesinde görülmektedir. Bilindiği üzere Molla Câmî’nin bu isimde meşhur bir eseri vardır. Dolayısıyla şair beyitteki ifadeleriyle kitap sayfalarının nakkaşlar tarafından minyatür yahut tezhiple süslenmesine de çağrışım yapmaktadır.

Mimari yapılarıdaki süslemeleri de nakkâşlar yapardı. Bâkî Allah’ın kudretini bir nakkaşa benzeterek kudret nakkaşı bu yüce kemer veya kubbeye nakış çizmeden önce sevgilinin eşliğinin âşğın gözyaşlarının kanlı suyuyla renklenmiş olduğunu ifade eder: *İşigüñ hûn-âbe-i eşkümlereng-âmîz idi / Yazmadın nakkâş-ı kudret bu bülend evvâne nakş*⁵¹ (g.213/4) “Eyvân” mimarî yapılarıdaki üstü kubbeyle örtülü kemer anlamında olmakla birlikte beyitte bundan kasıt gökyüzüdür. Gökyüzü üzerindeki nakışlar güneş, ay ve yıldızlardan kinayedir. Şairlerin her biri klâsik şiirdeki klişe söyleyişlere uygun olarak henüz dünya yaratılmadan evvel âşık olduklarını, aşk duygusunun kendilerine ezelden bahşedilmiş olduğunu söylerler. Bu beyitte de buna örnek teşkil edecek şekilde kudret nakkaşı bu yüce kubbeyi süslemeden evvel âşğın kanlı gözyaşlarının sevgilinin eşğini renklendirdiği söylenmiştir.

Nakkaşlar kimi zaman çok ince çizimler yapabiliyor yahut bir pirinç tanesi gibi çok küçük nesnelere üzerine resim çizebiliyordu. Bâkî bir beytinde aşk derdinden dolayı nâl kadar incelmış bedenini görenlerin, onu kalemden çıkararak üstadı tebrik ettiklerini söyler: *Nâle beñzer tenümüñ didi gören tasvirin / Âferîn anı kalemden çıkararak üstâde*⁵² (g.423/3) Aslında kendisinin aşkta rakip tanımayacak şekilde ileri merhaleye varmış olduğunu ifade eden şair, kıl kadar incelmış vücuduyla bu sureti tasvir eden nakkaş olarak Yaraticıyı över görünmekle birlikte bir bakıma kendisini övmektedir. “Nâl” kamış içinde bulunan ince liflerdir. Bu lifler mürekkebin rahatça akmasını sağlamak için kalemin içinden temizlenir. “Kalemden çıkarmak” tabiriyle hem nâl denilen bu liflerin kalemin içinden çıkarılıp temizlenmesi hem de tasvir etmek, çizmek anlamı birlikte verilmiştir. “Üstâd” ile kastedilen ise nakış üstadı yani nakkaştır.

Nakkaşlar ince çizgiler çekmek için kıl kalem denilen ve tek bir kıldan oluşan bir fırça kullanırlardı. Bâkî bir beytinde bundan söz eder. Sevgilinin kaşlarının inceliğini anlatmaya çalışan şair ez el nakkaşının, yani Allah’ın onun ince ve zarif kaşlarını kıl kalem gibi ince bir şekilde çizdiğini

⁵⁰ Kader nakkaşı ilkbahar levhasına resim çizdi. Bülbül nevrüz makamında / ilkbaharda sanatkârca bir beste yaptı.

⁵¹ Kudret nakkaşı bu yüce kubbeye nakış çizmeden evvel eşğın, gözyaşlarının kanlı suyuyla renklenmişti.

⁵² Nâle benzeyen bedenimin tasvirini gören “onu kalemden çıkararak üstada aferin” demiştir.

söyler. Beyitte kaşların inceliği kıl kalem benzetmesiyle dile getirilmiştir: *Nâzenin ebrûlaruñ hakkâ ki kılmiş kıl kalem / Hüsnüñi şol dem ki tasvîr itmiş üstâd-ı ezel*⁵³ (g.310/3)

Eskiden resim sanatında Çin nakkaşlarının yetenek ve becerisi yaygın kabul görmüştü. Bâkî bu kabulden yola çıkarak Allah'ın sanatlı yaratışını yüceltmek amacıyla baharda tabiatın süslenip bezenmesi karşısında Çin ressamlarının hayrette kaldığını ifade eder: *Bir zînet itdi 'âlemi nakkâş-ı sun' kim / Hayrette kaldı nakşına sûret-nigâr-ı Çin*⁵⁴ (g.387/2) Beyitte “nakkâş-ı sun” ile kastedilen her yarattığı şeyi sanatlı biçimde yaratan Allah'tır. “Sûret-nigâr” ise ressam anlamındadır.

Meşhur nakkaşlardan Bihzâd ve Mânî de beyitlerde ismi zikredilen nakkaşlardandır. Bihzad (ö.942/1535-36) Hüseyin Baykara döneminde yaşamış büyük nakkaştır. Yeteneğinin gücü konusunda bütün kaynaklar birleşmekle beraber sanatının bütün tasvir sanatlarını etkilediği ve fırçasının cansız resimlere can vererek zarif ve ince bir tarza sahip olduğu belirtilir. (Çağman, 1992: 147-149) Beyte göre Bâkî'nin kalemi sevgilinin yanağını öylesine renkli bir biçimde vafeder ki Bihzâd dahi resimlerine o sureti veremez: *Rengîn ider evsâf-ı ruhuñ hâme-i Bâkî / Ol sûreti virmez sanemâ nakşına Bih-zâd*⁵⁵ (g.35/7) Şair kendi kalemini Bihzâd'ın kaleminden üstün tutarak sanatını bu şekilde övmüştür.

Sasani hükümdarlarından I. Erdeşir (e. 226-241) ve I. Şapur (e. 241-272) döneminde yaşamış ünlü bir ressam olan Mânî gençlik yıllarında Çin'e gitmiş ve ressamlığını bu alanda en iyisi olarak ünlenecek şekilde ilerletmiştir. Resimlerinin içinde bulunduğu Erjeng adıyla bilinen bir eseri vardır. (Yıldırım, 2008: 501) Bâkî yine bir bahar tasviri içeren beytinde bülbülde renkli bir ses, güllerde Çin sûreti/kıvrım kıvrım bir görüntü bulunduğunu, bahar mevsiminin Mani gibi bir nakkaş, gülbahçesinin ise Nigârhâne olduğunu söyler: *Bülbülde savt-ı rengîn güllerde sûret-i Çin / Faslı bahâr Mânî gülşen Nigâr-hâne*⁵⁶ (g.470/3) Nigârîstân veya Nigârhâne resim ve heykellerle süslenmiş yer, ev anlamında olup Mani'nin kurduğu ve hem kendi resimlerinin hem diğer usta nakkaşların resimlerinin bulunduğu bir evdir. (Özer, 2007: 73) Güllerin “sûret-i Çin” olarak nitelendirilmesi Çin resimleri kadar güzel olduğunu belirtmenin yanında “çîn” kelimesinin kıvrım anlamından hareketle şekillerinden kinâyedir.

Sâhib-ayâr

Sâhib-ayâr, darphanede kesilen paraların ölçü ve ayarlarını tespit eden memurdur. (Pakalın, 1971c: 93) Bâkî sâhib-ayârı mürşit yerine kullanmıştır. Şaire göre şarap satıcısının mihenk taşı şaraptır; insanı şarapla imtihan eder ve değerini belirler. O halde kalp nakdini sâhib-ayâra göstermelidir: *Meydür mihekk-i tecrîbe-i pîr-i mey-fürûş / 'Arz eyle nakd-i kalbüñi sâhib-'ayâre gel*⁵⁷ (g.303/3) Beyitte şarap aşkı temsilen kullanılmıştır. İkinci mısradaki sâhib-ayârın karşılığı olarak birinci mısradaki yine mürşidi temsilen şarap satıcısı (pîr-i mey-fürûş) geçer. Sâhib-ayârın paraların ayarından anlaması gibi kâmil mürşit de insanın manevî durumu hususunda tespitler yapıp yönlendirmelerde bulunabilecek yegâne mercidir.

Saka (sakkâ)

Su taşıyan, su getiren anlamındaki sakkâ, Yeniçeri Ocağı'nın su ihtiyacını karşılayanlar hakkında kullanılır. Sakalar Osmanlı mahalle yapısı içinde de önemli bir yere sahipti. Yakın mesafede çeşme bulunmayan kimi yüksek yerlerde kurulmuş mahallelerde en yakındaki çeşmeye kadar uzun bir yol gitmek istemeyenlere sakalar su getirirlerdi. (Faroqi, 2002: 167)

Bâkî ağlayan gözlerini akıttığı sel gibi gözyaşlarıyla su sebil eden bir sakaya benzetmiştir: *Yollar itdi çihre-i zerdümde seyl-i eşk ile / Çeşm-i giryân beñzer ol sakkâya kim eyler sebil*⁵⁸ (g.285/4)

⁵³ Ezel nakkaşı senin güzelliğini tasvir ettiği zaman ince ve zarif kaşlarını doğrusu kıl kalem (gibi ince) yapmıştır.

⁵⁴ Yaratıcı nakkaşı dünyayı öyle bir şekilde süsledi ki Çin ressamları nakşına hayrette kaldılar.

⁵⁵ Ey heykel (kadar güzel sevgili)! Bâkî'nin kalemi yanaklarını (öyle) renkli bir biçimde vafetmektedir ki Bihzâd (dahi) resimlerine o sûreti veremez.

⁵⁶ Bülbülde güzel bir ses, güllerde Çin sûreti... Bahar mevsimi (âdeta) Mânî, gül bahçesi Nigârhâne'dir.

⁵⁷ Yaşlı şarap satıcısının tecrübe mihengi şaraptır. Gel, sâhib-ayâre kalp nakdini sun.

⁵⁸ Ağlayan gözüm sararmış yüzümden gözyaşı selini yol yol ederek su dağıtan sakaya benzemektedir.

“Sebîl” kelimesi sakaların halk arasında bu işi herhangi bir ücret talep etmeden yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Nitekim Schweigger hatıratında Türklerin su dağıtım hizmeti için vasiyetnamelerinde belli bir miktar para ayırdıklarını ve bazı kimselerin de çeşme yaptırarak su dağıtımını için bir kişiyi görevlendirdiklerini yazar. (2004: 198) “Yollar itdi” ibaresiyle ise su yolları açılarak belli mevkilere su getirilerek çeşmeler yapılması ve buralardan sakaların meşin kırbalarını doldurarak mahallelere ulaştırmalarına çağrışım yapıldığı anlaşılmaktadır.

Bir diğer beyitte sakaların Ramazan akşamlarında susamış kimselere altın yıldızla süslenmiş taslarının içine bir parça buz koyarak su sundukları şeklinde canlı bir sahneye yer verilmektedir. Ramazan bayramı gecesini tasvir eden ve hilâlin çeşitli benzetmelere konu edildiği bahariyye türündeki bir kasidede yer alan beyitte yeni ay/hilâl felek sakasının altın yıldızlı tasına konmuş bir buz parçası şeklinde hayal edilmiştir: *Kodı bir pâre yahı tâs-ı zer-endûda felek / Sıvara tâ Ramazân teşnelerin sakkâ-vâr*⁵⁹ (k.25/13) Felek bir saka olarak düşünüldüğünde onun altın yıldızlı tası yıldızlarla dolu gökyüzü olmalıdır.

Bir başka beyitte ise cami içinde safları dolaşarak cemaate su dağıtan bir saka imajı göze çarpmaktadır. Bâkî'nin meşhur “saf saf” redifli gazelinde yer alan bu beyitte şair, sevgiliye yakın olmayı isteyip de olamayan âşığın gözlerinin bir saka şeklinde camide onun kimlerle yan yana olduğunu görmek için ağlayarak dolaştığını söyler. Daha açık bir ifadeyle camide saflar arasında dolaşan su dağıtan saka değil saka suretinde görünen âşığın ağlayan gözleridir: *Câmi 'içre göre tâ kimlere hem-zânûsın / Şekl-i sakkâda gezer dide-i giryân saf saf*⁶⁰ (g.229/5)

Sarrâf

Sarrâf, para alıp satan ve takas eden esnafıdır. Sarraflar aynı zamanda altının ayarını ve altın paraların bütün özelliklerini anlayan kişilerdir. (Akyıldız, 2009: 163; Kuşoğlu, 2006: 198) Sarrafların altın tartmak için kullandıkları hassas terazileri vardı. Bâkî feleği bir sarrafa, ay ve güneşi ise onun terazisine benzeterek felek sarrafının dünya çarşısı içinde gece gündüz altın tarttığını söyler: *Çarh bir sarrâfdur mihr ile meh mîzân aña / Çâr-sû-yı dehr içinde gice gündüz zer çeker*⁶¹ (g.183/5) Beyitte ay ve güneş terazinin kefelere benzetmekle birlikte güneş gündüzü, ay da geceyi temsil eder. Bunların birlikte zikredilmesi aynı zamanda gece gündüz döngüsünü ve sürekliliği ifade eder. Beyitte terazi kefesi şeklinde hayal edilen güneş ve ayın aynı zamanda bu kefelere konan altın külçesi şeklinde hayal edildiği de anlaşılmaktadır. Feleğin sarrafa benzetilmesi ise eskiden madenlerin oluşumuna gök cisimlerinin etki ettiğine dair inanışla bağlantılı olsa gerektir.

Sarraflar altın veya gümüşün ayarını tespit etmek için mihenk (mehek) adı verilen bir taş kullanırlardı. Ayarı tespit edilecek maden mihenk taşının üzerine sürtülerek taş üzerinde kalan çizikle ayarı bilinen diğer madenin çiziklerinin karşılaştırılması şeklinde yahut metal üzerinde kalan çizige değişik asitler tatbik edilerek ayar tespiti yapılırdı. Bâkî feleği dünya sarrafına dinar satan biri olarak düşünerek dünya sarrafının, ayarını ve değerini anlamak için bu dinarı akşam mihengine vurduğunu belirtmiştir. Hilâl ise bu mihenk taşı üzerinde görünen çiziktir: *Eseridür görinen urdı mihekk-i şâma / Satıcak sayrafi-i dehre felek bir dînâr*⁶² (k.25/14) Oldukça ince bir hayalin ürünü olan beyitte felek sarrafının sattığı dinar güneştir. Güneş dinarı akşam mihengine vurulmuş ve ortaya hilâl çizdiği çıkmıştır. Mihenk taşları genellikle siyah renkte olduğundan akşam mihenge benzetilmiştir.

Simkeş

Haddeden gümüş veya altın tel çeken sanatkârdır. Simkeşler ehl-i hıref teşkilâtının kuruluşundan 18. yüzyıla kadar her dönemde varlıklarını sürdürmüşlerdir. (Yaman, 2008: 109) Bâkî bulutu bir simkeşe, iplik iplik yağın yağmur damlalarını ise gümüş tellere benzeterek gökyüzü ve yeryüzünü tel çeken iki çarka/çıkırığa benzetmiştir: *Rişte-i bârân gümüştel sîm-keş ebr-i harîf / İki çarha döndiler*

⁵⁹ Felek Ramazan susuzlarına saka gibi su vermek için bir parça buz altın yıldızlı tase koydu.

⁶⁰ Ağlayan gözlerim cami içinde kimlerle diz dize oturduğunu görmek için saka şeklinde saflar arasında gezer durur.

⁶¹ Felek kâinat çarşısı içinde gece gündüz altın tartan bir sarraf, güneş ile ay (ise) onun terazisidir.

⁶² Felek, dünya sarrafına bir dinar satınca (dünya sarrafı) onu akşam mihengine vurdu; (hilâl şeklinde) görünen onun izidir.

*gûyâ zemîn ü âsumân*⁶³ (k.22/2) Beyitten anlaşıldığı kadarıyla simkeşlerin kullandıkları dönen tekerlek biçimindeki alete “çarh” adı verilmektedir. Konuya açıklık getirmesi bakımından Osmanlı’da sırmanın nasıl elde edildiğini ve sırma elde edilen âletin işleyişini tarif eden şu pasajı buraya almakta fayda vardır:

“Sırmalar çok iptidai bir makineyle imal edilmektedir. Bu makine, ipek telle işleyen paletli büyük bir tekerlekten ve her biri bakır bir ipek telle tutturulan otuz kadar milli fişten ibarettir. Bu ipek teli yirmi adım mesafeye durmuş bulunan bir başka işçi germektedir. Tel, kendi üzerinde dönerek kabuğundan kurtulup altın veya gümüşlenmeye hazır vaziyete geldiğinde başka bir tezgâha alınır; orada tarif ettiğimize yakın bir usulle madeni tel onu sarar. Nakış teli böylece hazırlanmış olur. (...) Bu sırma teller çarşıda çileler hâline getirilir. Bu işlem, tekerlekler sistemiyle yapılır ve tekerleklerin dönme sayısı ile uzunlukları ölçülür.” (Lacomte’den naklen Yaman, 2008: 109-110)

Bir başka beytinde ise şair kirpiklerinin arasından sicim gibi akan gözyaşlarını haddeden çekilen gümüş tellere, kendisini de bir simkeşe benzetmiştir: *Nukre-i eşküm ile sîm-keş oldum şimdi / Müjmemûn aralarından bir iki tel çekdüm*⁶⁴ (g.327/4)

Şahne

Şahne, şehrin inzibat işleriyle ilgilenen zabıta memurlardan birine verilen isimdir. Meyhanelerin denetimi de ona bağlıdır. (Pakalın, 1971c: 305) Şahne halk ve esnafı denetleyerek ceza verme yetkisine sahiptir. Gerektiğinde değnek cezası uyguladığı bilinmektedir. (Özbilgen 2003: 404)

Bâkî felek şahnesinin şarap ve kebabı daima çekip çevirmesine şaşılmayacağını, çünkü bunların meşhur iki kanlı olduğunu ifade eder: *Şahne-i devrân n’ola çekse çevürse dem-be-dem / İki kanlıdur anılmış bâde-i nâb u kebâb*⁶⁵ (g.20/4) Şarap ve kebabın iki kanlı olması renklerinden ve birlikte tüketilmelerinden kinayedir. “Çekip çevirmek” fiilinin bunlarla birlikte kullanılması kebabın çevrilerek ateşte pişirilmesi, şarap kadehinin mecliste döndürülerek içilmesinden kaynaklanır. Çekmek fiilinin içmek anlamı da göz önünde bulundurulduğunda beyitte kelime ve ifadelerin ne denli titizlikle seçilmiş olduğu anlaşılacaktır. “Anılmış” meşhur, namılı, ünlü anlamında eski bir tabirdir. Beyitteki ifadelerle şahnelerin cezalandırma yetkisine gönderme yapılmaktadır.

Tüccar (hâce)

Efendi, hoca gibi anlamlara gelen “hâce” eski metinlerde aynı zamanda tüccar, zengin kimse gibi anlamlara gelir. Tüccarlar uzak bölgelerden kervanlar aracılığıyla değerli taş, kumaş, baharat ve çeşitli mallar getirip satarlardı. Bâkî gönlü bir tüccara, sevgilinin dudağını la’l taşına, yüzünü ise şark memleketlerine benzeterek gönlün yüzden dudağa meyledişini şarktan Bedahşan la’li getiren bir tüccarın durumuna benzetmiştir: *Çihresinden lebi yâdıyla gelür dil gûyâ / Şarkdan hätte gelür la’l-i Bedahşân getirür*⁶⁶ (g.131/3)

Zerkûb

Altın döven anlamına gelen “zer-kûb” altını döverek varak haline getiren sanatkârdır. Bâkî sonbahar rüzgârının gül bahçesini altın varaklarla süsleyerek gül bahçesinin âdeta zerkûblar dükkânı haline geldiğini söyler: *Gülşene altın varaklar zeyn idüp bâd-ı hazân / Gûyiyâ zer-kûblar dükkânı oldı gülsitân*⁶⁷ (k.22/1) Beyitte sonbahar rüzgârı sararmış yaprakları gül bahçesine döktüğü için bir zerkûba, sararmış yapraklar altın varaklara, gül bahçesi ise zerkûblar dükkânına benzetilmiştir.

Sonuç

Bâkî’nin beyitlerinde oldukça geniş bir yelpazeye yayılan meslek çeşitlerinden söz edilmiş ve farklı meslek gruplarına göndermeler yapılmıştır. Beyitlerde bir mesleğin/meslek sahibinin doğrudan

⁶³ (İplik iplik akan) yağmur damlaları gümüş tel, zanaatkâr bulut simkeştir. Yeryüzü ve gökyüzü sanki iki çıkırığa benzemiştir.

⁶⁴ Şimdi (gümüş gibi) gözyaşlarımın külçesiyle kirpiklerimin arasından bir iki tel çekerek simkeş oldum.

⁶⁵ Felek şahnesi daima (onları) çekip çevirse buna şaşılır mı? Saf şarap ve kebab meşhur iki kanlıdır.

⁶⁶ Gönül çehresinden dudağımın yâdıyla gelir. Sanki doğudan tüccar gelir, Bedahşan la’li getirir.

⁶⁷ Sonbahar rüzgârı gül bahçesini altın varaklarla süsleyince gül bahçesi sanki zerkublar dükkânı oldu.

bir özelliğine/özelliklerine değinilen beyitler son derece azdır. Bu tür beyitlerde dikkati çeken mutlaka hüsn-i talil sanatının kullanılmasıdır. Mesela bahçıvan (bâğbân) bahçede su dolabını âşığın sevgilinin gamından inleyip feryat edişine öykünmesinden dolayı çekip çevirmektedir. Nahlbend sevgilinin boyuna gönül bağlamasından dolayı pazarlarda nahıl donatmaya başlamıştır. Attarlar aslında miski kırmızı vâlâya sarmamakta, misk sevgilinin beninin maktulü olduğu için kanlı kefen içinde yatmaktadır. Görüldüğü üzere bu meslek sahiplerinin olağan bir şekilde yapmış olduğu işler sevgiliyi yüceltmek için onunla ilgili şairane bir düşünüşle farklı sebeplere dayandırılmıştır.

Bunlar dışındaki örneklerde genellikle somut veya soyut birtakım kavramlar çeşitli meslek sahiplerine benzetilerek bu meslekler hakkında yine benzetmeler yoluyla ipuçları verilmiştir. Benzetilen olarak en çok felek kullanılmıştır. Peyk, hakkâk, dellal, çarkçı, harrât, nâkîd, sarrâf, saka, şahne gibi meslekler bazı beyitlerde feleğe atfedilmiştir. Bunda bu mesleklerle felek arasında hareket, şekil veya ceza, hakkaniyetli davranmama gibi birtakım ilgilerin kurulması etkilidir. Mesela feleklerin sürekli dönmesi peyk ve dellâl gibi gezme, dolaşma ve hareketi temsil eden mesleklerle ilgi kurulmasına sebep olmuştur. Hakkâk, çarkçı gibi mesleklerin felekle bağdaştırılması kullandıkları âletlerin ismi (çarh) veya bu âletin dönerek iş gören, şekil veren, yontan bir işleve sahip olması dolayısıyladır. Feleğin talihe olan etkisi inancından hareketle değer görmeyi hak etmeyen kişilerin değer bulmasına sebep olması ayar teşhisini iyi yapmayan bir nâkîd benzetmesine yol açmıştır. Bu mesleklerle felek arasında kurulan ilgi güneş ve ay başta olmak üzere gök cisimlerinin de bu mesleklere ait bir âlete, eşyaya vb. benzetilmesiyle tamamlanmıştır. Bunun dışında şairin kendisini kuyumcuya, Allah'ın kudreti, yaratıcı gücü veya tabiatın yeniden canlandığı bir mevsim olan ilkbaharın yaratıcılık gerektiren bir meslek olan nakkaşa benzetildiği beyitler bulunmaktadır. Şair ve kuyumcu arasındaki ilgi kuyumcunun altını ince ve zarif bir biçimde işlemesi gibi şairin de kelimeleri büyük bir titizlik ve incelikle işlemesi bakımındandır. Diğer yandan bulut, sümbül, rüzgâr, gül, lâle, ay gibi tabiat unsurlarının birtakım mesleklere benzetildiği görülür. Soyut kavramlar olarak padişahın yönetimi-bâğbân, endişe-peyk, gönül-hallaç benzetmesi dikkati çekmektedir.

KAYNAKLAR

- AFYONCU, Erhan – Recep Ahıskalı (2002), “Kâtip”, *DİA*, c. 25, Ankara, s.53-55.
- AKYILDIZ, Ali (2009), “Sarraflık”, *DİA*, c.36, İstanbul, s.163-165.
- ALTUNEL, İbrahim (2002), “Kıssahan”, *DİA*, c.25, Ankara, s.501-502.
- Bâkî Dîvânı: Tenkitli Basım* (1994), haz. Sabahattin Küçük, TDK, Ankara.
- BOZKURT, Nebi (2006), “Nakkaş”, *DİA*, c.32, İstanbul, s. 326-328.
- ÇAĞMAN, Filiz (1992), “Bihzâd”, *DİA*, c.6, İstanbul, s.147-149.
- ERTUĞ, Zeynep Tarım (2007), “Peyk”, *DİA*, c.34, İstanbul, s.263-264.
- Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, (2006), c.1, haz. R. Dankoff - S. A. Kahraman, YKY, İstanbul.
- FAROQHI, Suraiya (2002), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, çev. Elif Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- FRESNE-CANAYE, Philippe du (2009), *Fresne-Canaye Seyahatnamesi 1573*, çev. Teoman Tunçdoğan, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- GERLACH, Stephan (2007), *Türkiye Günlüğü 1573-1576*, c.1, ed. Kemal Beydilli, çev. Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- HALAÇOĞLU, Yusuf (1994), “Dellâl”, *DİA*, c.9, İstanbul, s.145-146.
- KAHRAMAN, Seyit Ali – Yücel Dağlı (2004), *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, c.1, 2. Kitap, 2.bs, YKY, İstanbul.
- KUŞOĞLU, M. Zeki (1994), “Kuyumculuk”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, c.5, Tarih Vakfı, İstanbul, Kültür Bakanlığı, Ankara, s.144-145.
- (2006), *Resimli Ansiklopedik Kuyumculuk ve Maden Terimleri Sözlüğü*, Ötüken, İstanbul.

MÜTERCİM ÂSİM EFENDİ (2000), *Burhân-ı Kâti*, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, TDK, Ankara.

NUTKU, Özdemir (1997), “XIV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Kadar Bursalı Kıssahanlar ve Meddahlar”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.247-258.

----- (2003), “Meddah”, *DİA*, c.28, Ankara, s.293-294.

ONAY, Ahmet Talât (1996), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, haz. Cemâl Kurnaz, MEB, İstanbul.

Osmanlıda Bir Köle: Brettenli Michael Heberer'in Anıları 1585-1588 (2003), çev. Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul.

ÖZBİLGİN, Erol (2003), *Bütün Yönleriyle Osmanlı*, İz Yayıncılık, İstanbul.

ÖZCAN, Tahsin (2003), *Fetvalar Işığında Osmanlı Esnafı*, Kitabevi, İstanbul.

ÖZER, Sibel (2007), “Sûdî-i Bosnavî'nin Şerh-i Dîvân-ı Hâfız'ının Bilgi Dökümü ve İspata Dayandırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi.

ÖZÖNDER, Hasan (2003), *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya.

ÖZTÜRK, Furkan (2007), “Bâkî Divanı Sözlüğü: Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.

PAKALIN, Mehmet Zeki (1971b), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 2.c, MEB, İstanbul.

----- (1971c), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, 3.c, MEB, İstanbul.

SARI, Nil (1991), “Attar”, *DİA*, c.4, İstanbul, s.94-95.

SCHWEIGGER, Salomon (2004), *Sultanlar Kentine Yolculuk 1578-1581*, çev. S. Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul.

STEINGASS, F. (1998), *A Comprehensive Persian - English Dictionary*, Librairie du Liban Publishers, Beirut.

SÛDÎ-İ BOSNAVÎ (1871a [h.1288]), *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, c.1, Matbaa-i Âmire, İstanbul.

----- (1871b [h.1288]), *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, c.2, Matbaa-i Âmire, İstanbul.

ŞAHİN, Esmâ (2011), “Bâkî Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2004), *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, 2.bs, YKY, İstanbul.

TAVERNIER, Jean-Baptiste (2007), *17. Yüzyılda Topkapı Sarayı*, ed. Necdet Sakaoğlu, çev. Teoman Tunçdoğan, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Türkiye'nin Dört Yılı 1552-1556 [t.y.], çev. A. Kurutluoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1983), *Osmanlı Tarihi*, 2.c, 4.bs, TTK, Ankara.

----- (1988), *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, TTK, Ankara.

----- (2001a), “Bostancı” *İA*, c.2, MEB, Eskişehir, s.736-738.

----- (2001b), “Bostancıbaşı”, *İA*, c.2, MEB, Eskişehir, s.738-739.

YAMAN, Bahattin (2008), *Osmanlı Saray Sanatkârları, 18. Yüzyılda Ehl-i Hıref*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

YAZICI, Tahsin - Mehmet İpşirli (1995), “Ferrâş”, *DİA*, c.12, İstanbul.

YILDIRIM, Nimet (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

ŞÜKRANE GELENEĞİ ÖRNEĞİNDE KLASİK TÜRK ŞİİRİ VE TOPLUM

Yrd. Doç. Dr. Gülay KARAMAN*

ÖZET

Edebiyat sosyal bir gerçeklik olan insan ve hayatı konu alır. Herhangi bir yönüyle insan ve hayatla, dolayısıyla toplumla ilişkilendirilemeyecek edebî eser düşünülemez. Klasik Türk edebiyatı altı asır boyunca toplumumuzun duygu, düşünce, yaşayış ve kültürünü son derece estetik bir şekilde yansıtmış bir edebiyat geleneğidir. Buna rağmen 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik Türk şiirine ağır eleştiriler yöneltilmiş; bu şiirin hayattan kopuk, toplumu aksettirme gücünden yoksun olduğu dile getirilmiştir. Yapılan divan tahlilleri, klasik Türk şiirinde sosyal hayatı konu alan tez, makale ve kitaplar klasik Türk şiirinin içinden çıktığı toplum ve hayatla kuvvetli ilişkisi olduğunu göstererek bu eleştirilerin haksız ve hakikatsiz olduğunu ortaya koymuştur. Klasik Türk şiirine geçmişin değerlerini bugün ve yarın için dönüştürebilme gücünü içinde barındıran bir mazi bilinci ve dikkatiyle bakıldığında bu şiirin toplumumuzun kültür ve değerlerinin zengin bir hazinesi olduğu görülür. Bu bağlamda klasik Türk şiirinde yaygın bir kullanımla kendini gösteren şükran geleneği söz konusu edilecektir. Osmanlı toplumunda önemli bir iş bitirildiğinde, bir murada erme ya da musibetten kurtulmada hediyeler verilir, şükran adı verilen iyilikler yapılır. Toplumda ve kültürde var olan şükran verme geleneğinin klasik Türk şiirinde sanatsal bir boyut kazanarak işlenmesi, bu şiirin toplumla sıkı bağlarının olduğunun bir göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, toplum, klasik Türk şiiri, şükran geleneği

CLASSICAL TURKISH POETRY AND SOCIETY IN THE EXAMPLE OF THANKSGIVING TRADITION

ABSTRACT

Literature takes the topic of human and life which are social realities. A literary work which can not be associated with any aspect of human and life, therefore with the society can not be considered. Classical Turkish literature is a literary tradition that reflects the feeling, thought, the way of life and culture of our society during six centuries in a high aesthetic manner. In spite of this, by the second half of 19th century heavy criticism was directed to classical Turkish poetry, it was expressed that this poetry was broken from life and had no power of reflecting the society. The analysis of divans made; thesis, articles and books that took the topic of social life in classical Turkish poetry brought out that these criticisms were unfair and unfaithful showing classical Turkish poetry had strong relationship between the society and life it came out of. When classical Turkish poetry is looked around with consciousness and diligence of past which contains the power to transform the values of past for present and tomorrow this poetry appears to be a rich treasure of culture and values of our society. In this context, the tradition of thanksgiving which is widely used in classical Turkish poetry will be discussed. In Ottoman society, when an important job is finished, one is attained a desire or got rid of the evil gifts are given, favors named thanksgiving are made. Processing by gaining an artistic dimension in classical Turkish poetry the tradition of giving gratitude that exists in society and culture is an indication of the close ties with the community of this poetry.

Keywords: Literature, society, classical Turkish poetry, tradition of thanksgiving

Giriş

Edebiyat, ifade aracı olarak toplumun meydana getirdiği dili kullanan sosyal bir kurumdur. İfade aracı olarak dil denilen sosyal malzemeyi kullanması, sembolizm ve vezin gibi ancak bir toplum içinde doğru gelişebilecek gelenek ve normlar üzerine kurulması edebiyatın doğrudan doğruya sosyal

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

bir kurum olarak kabul edilmesini gerektirir.¹ Edebiyat, dil malzemesini kullanarak sosyal bir gerçeklik olan insan ve hayatı konu alır. Herhangi bir yönü ile insan ve toplumla ilişkilendirilemeyecek bir edebî eser düşünülemez. Zira edebiyatın malzemesi en geniş manasıyla insan ve hayattır. Şair ya da yazar, insan ve hayattan aldıklarını ona sanatsal bir boyut katarak dönüştürür ve tekrar topluma sunar. Sanatçının kendisi de toplumun bir parçasıdır. Dolayısıyla ortaya koyduğu edebî eserin toplumla bağlantılı, ondan izler taşıyan bir yapı ve anlam kaynaşması olması doğaldır.

Klasik Türk edebiyatı altı asır boyunca toplumumuzun duygu, düşünce, yaşayış ve kültürünü, dünya görüşünü son derece estetik bir şekilde yansıtmış bir edebiyat geleneğidir. Buna rağmen 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren klasik Türk şiirine ağır eleştiriler yöneltilmiş;² bu şiirin hayattan kopuk, toplumu aksettirme gücünden yoksun olduğu dile getirilmiştir. Tanzimat döneminde Batı etkisinde gelişen bir edebiyatın gelişip benimsenmesi, Cumhuriyet döneminde ise yeni rejimin sağlam temellere oturtulabilmesi adına klasik Türk şiirinin tamamen ideolojik nedenlerle insafsızca eleştirildiği görülür. Batılı müsteşriklerin öncülüğünde dile getirilen ve bir yabancı gözüyle kendi sanat ve edebiyatımıza bakmanın neticesi olan bu eleştiriler toplumda klasik Türk edebiyatına karşı bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Son dönemlerde sayıları giderek artan divan tahlilleri, klasik Türk şiirinde sosyal hayatı konu alan tez, makale ve kitaplar klasik Türk şiirinin içinden çıktığı toplum ve hayatla kuvvetli ilişkisi olduğunu göstererek eleştirilerin haksız ve hakikatsiz olduğunu ortaya koymuştur. Walter G. Andrews'un da dediği gibi “*Osmanlı divan şiirinin, yaklaşık beş yüzyıl boyunca serpilip gelişmesine kaynaklık eden başlıca şey, bu şiirin geniş bir kitlenin ilgilendiği önemli konuları akıcı, anlamlı ve dolaysız bir biçimde dile getirmiş olmasıdır. ‘Gerçek’ hayatla hiçbir ilgisi olmamak şöyle dursun, çok büyük bir ihtimalle, kendisini üreten kültürün ve toplumun hayatıyla her türlü alışverişi vardır.*”³ Zira klasik şair de herkes gibi çağının insanıdır. Devrinin siyasî, sosyal, dinî, ekonomik, kültürel, edebî şartları içinde doğar, nefes alır. İdeali; geleneğe yeni bir soluk getirmek, bu yenilikte geleneği devam ettirmektir. Bu ideal doğrultusunda şiirini yeni imge ve hayallerle beslemek ister; tabiat, insan ve toplumu en ince ayrıntılarına kadar gözlemler.

Böylece o, şiirin çok katmanlı anlam sarmalı içinde şahsî ve toplumsal olanı klasik bir biçimde sunmanın mücadelesini verir.

Klasik Türk şiirine geçmişin değerlerini bugün ve yarın için dönüştürebilme gücünü içinde barındıran bir mazi bilinci ve dikkatiyle bakıldığında bu şiirin toplumumuzun kültür ve değerlerinin zengin bir hazinesi olduğu görülür. İçinden çıktığı toplumun kültür ve değerlerini son derece estetik bir şekilde yansıtan klasik Türk şiiri, aynı zamanda söz konusu unsurları geleceğe aktarma gücüne de sahiptir. Bu yönüyle o sadece bir edebiyat geleneği değil toplumsal bir hafızadır. Toplumda ve kültürde var olan şükran verme geleneği klasik Türk şiirinde sanatsal bir boyut kazanarak işlenir. Bu durum, klasik Türk şiirinin toplumla sıkı bağlarının olduğunun bir göstergesidir.

1. Osmanlı Toplumunda Bir Resm-i Kadim: Şükran Geleneği

Şükran; Arapça “şükür” kelimesi ile Farsça “-âne” ekinin birleşmesiyle oluşan bir kelime olup “teşekkür borcu olarak”⁴, “iyilik bilme nişanesi”⁵ anlamlarına gelir. Buna muştuluk da denir. Osmanlı toplumunda önemli bir iş bitirildiğinde, bir murada erme ya da musibetten kurtulmada hediyeler verilir, şükran adı verilen iyilikler yapılır. Ahmet Paşa'nın

¹ Réne Wellek, Austin Varren, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir: 1993, s. 74.

² Klasik Türk şiirine yöneltilen eleştirileri ve bu alandaki tartışmaları ayrıntılı bir şekilde görmek için bkz. Mehmet Kahraman, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, Beyan Yay., İstanbul: 1996; Erdoğan Erbay, **Eskiler ve Yeniler**, Akademik Araştırmalar, Erzurum: 1997; Beşir Ayvazoğlu, **İslâm Estetiği ve İnsan**, Çağ Yay., İstanbul: 1989, s. 319-341; Cihan Okuyucu, **Divan Edebiyatı Estetiği**, Kapı Yay., İstanbul: 2013, s. 220-239.

³ Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı**, çev. Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul: 2009, s. 32.

⁴ Mehmet Kanar, **Osmanlı Türkçesi Sözlüğü**, C.2, Say Yay., İstanbul: 2009, s. 3268.

⁵ Şemseddin Sami, **Kâmûs-ı Türkî**, Çağrı Yay., İstanbul: 1999, s. 782; Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat** (Yayına Haz. Aydın Sami Güneyçal), Aydın Kitabevi, Ankara: 1997, s. 1005.

Dil mülkün açtı kal'a-i din oldu kirpigin

Şükranê al bu fetha ki resm-i kadîmdir

Ahmet Paşa Divanı, G32/9

beytinde ifade ettiği gibi şükraneye almak ya da şükraneye vermek bir resm-i kadim yani eski bir âdettir. Şükranenin ortak İslam kültürünün bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Hâfız'ın şiirlerinde şükraneye geleneğinin olması⁶ İran toplumunda da şükranenin varlığını gösterir. Ahmet Talât Onay, klasik Türk şiirinde “gömlek yakma” mazmununu açıklarken şükraneye geleneğine değinir. Buna göre iki dost arasında dargınlık olsa, sonra barışsalar barışmanın şükranesi olarak barışmak isteyen kişinin gömleğini çıkarıp yakması bir Acem âdetidir.⁷ Şükraneye geleneği, Müslüman toplumlarda İslam dininin şükürü bir ibadet sayan yaklaşımının toplumsal bir yansımasıdır.

Dinî tasavvufî açıdan şükraneye geleneğinin kelime kökü olan şükür (şükr) çerçevesinde ele alınması uygun olur. Nitekim Şeyhî'nin

Ey mübeşşir bu şükre şükranê

Baş u cân al ne ola mâl ü menâl

Şeyhî Divanı, G105/6

beytinde şükür için şükraneye verme söz konusu edilir.

Şükür; teşekkür etme, nimeti dile getirme, yapılan iyiliğin makhbule geçtiğini dile getirerek iyiliği yapanı övmedir. Tasavvufta bir makamın adı olan şükürün ilim, hâl ve amel olmak üzere üç esası vardır. İlim, nimeti verenin ya da nimetin gerçek sahibini bilmek; hâl, nimet karşısında gösterilen sevinç ve memnuniyet; amel ise nimet sahibinin rızasına uygun hareket etmektir.⁸ Şükür kelimesi ve türevleri Kur'an-ı Kerim'de yetmiş beş yerde geçer.⁹ Kur'an-ı Kerim'de “*Hâlâ şükretmeyecekler mi?*”¹⁰, “*Biz şükredenleri mükâfatlandıracağız.*”¹¹, “*Eğer şükrederseniz, elbette size (nimetimi) artıracam ve eğer nankörlük ederseniz hiç şüphesiz azabım çok şiddetlidir.*”¹², “*Yalnız Allah'a kulluk et ve şükredenlerden ol.*”¹³ gibi ayetlerde yüce Allah, kullarını şükre davet eder. Allah'ın kullarına olan sayısız nimetlerinin zikredildiği yetmiş sekiz ayetten oluşan Rahman suresinde “*O halde, Rabbinizin nimetlerinden hangisini yalanlayabilirsiniz?*”¹⁴ mealindeki ayet otuz bir kez tekrar edilerek şükürsüzlük ve nankörlüğün bir nevi inkâr olduğu dile getirilir.

Şükür, Allah'ın lütuf ve ihsanlarına karşı insanın önemli bir vazifesidir. Şükürün bütün ibadetlerin özünde var olan bir çekirdek olduğunu söylemek mümkündür. Zira kulun kendi varlığı ile birlikte

⁶ Hâfız'ın şükraneyi söz konusu eden bir beyti şöyledir:

Ey sâhib-i kerâmet şükranê-i selâmet/ Rûzî tefakkudî kun dervîş-i bînevâ râ

Hey cömert insan; esenliğin şükranesi olarak sor hele biçare yoksulun halini. (Hâfız)

ای صاحب کرامت شکرانه سلامت/

روزی تفقدی کن درویش بی نوارا

Bkz. Kanar, a.g.e., s. 3268.

⁷ Bkz. Ahmet Talât Onay, **Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar**, MEB Yay., İstanbul: 1996, s. 240.

⁸ Süleyman Uludağ, **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Kabalcı Yay., İstanbul: 2002, s. 333-334; Mustafa Çağrı, “Şükür”, **DİA**, C.39, TDV Vakıf Yay., İstanbul: 2010, s. 261.

⁹ Çağrı, a.g.e., s. 260.

¹⁰ Hayrettin Karaman vd. (Haz.), **Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli**, TDV Yay., Ankara: 2007, Yasin, 36/35, 73.

¹¹ Karaman vd. (Haz.), a.g.e., Âl-i İmran, 3/145.

¹² Karaman vd. (Haz.), a.g.e., İbrahim, 14/7.

¹³ Karaman vd. (Haz.), a.g.e., Zümer, 39/66.

¹⁴ Bkz. Karaman vd. (Haz.), a.g.e., Rahman, 55/13, 16, 18, 21, 23, 25, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77.

geçmiş ve gelecek tüm varlık âlemlerini Allah'tan bilmesi, dolayısıyla her bir nimet ve ihsanın O'ndan geldiğini idrak etmesi tevhidin bir gereğidir. Bu da sebeplerin arkasında iş gören kudret elini görüp onu şükürle tazim etmek demektir. Türk İslam toplumunda Allah'ın bir nimetini gören kişi, bundan duyduğu memnuniyet ve sevinci diğer insanlarla paylaşmak, onları da sevincine ortak etmek ister. Şükran, Allah'a olan şükürün bir yansıması şeklinde teşekkür borcu olarak insanlara yapılan iyilikler, dağıtılan mal vb. şeklinde kendini gösterir.

Mevlevî Ahmet Eflâkî'nin 14. yüzyılda Farsça olarak kaleme aldığı, Türk tarihi ve kültürü hakkında ilk elden bilgiler içermesi açısından önemli bir eser olan *Menâkıbu'l-Ârifîn*'de şükran ile ilgili bilgi bulmak mümkündür. Eserde geçen “(...) *Celâleddin Karatayî kendi medresesini tamamlayınca büyük bir toplantı yapılmasını emretti. (...)*”¹⁵, “(...) *Kadı İzzeddin cuma mescidini Konya'da tamamlayınca onun şükranesi olarak büyük bir toplantı tertip etti. İlim erbabına, iyi amal sahiplerine ve büyük hâfızlara altın paralar bağışladı. (...)*”¹⁶ ifadeleri şükran geleneğinin toplumdaki yerine işaret eder. Şükran, Allah'a karşı fiili bir teşekkürdür. Zira kul, kendisine o işi bitirmek için fırsat ve güç veren Allah'a, şükran olarak adlandırılan iyilikler yaparak teşekkür eder. Tasavvufî gelenek ve çevrelerde şükran, kul ile Allah arasındaki rabitanın toplumsal düzeyde bir yansıması olarak düşünülebilir. Kişi bir muradına erer, musibetten kurtulur ya da hatasını anlarsa karşılığında bir toplantı tertip ederek halka yemek yedirir, ikramlarda bulunur. Hak'tan aldığını, Hakk'ın kullarıyla paylaşarak toplumsal kaynaşmanın da bir medarı olur. Gazâlî, şükürle sosyal dayanışma ve paylaşma arasında ilişki kurar, Allah'a giden yolun O'na itaat etmek ve halkın geçimini sağlamaktan geçtiğini belirterek İslam toplumlarında ekonominin temel ilkelerinden birine dikkat çeker.¹⁷

Tasavvufî düşüncede insan olarak yaratılmış olmak çok şükür ve şükran isteyen bir nimettir. Zira nihayetsiz cemel ve kemal sahibi Allah, bir kutsî hadiste kendisini “*kenz-i mahvî*” yani gizli bir hazine olarak tarif etmiş; bilinmek, tanınmak istediği için mahlûkatı yarattığını bildirmiştir. Yaratılanlar içinde Allah'ın en parlak tecellisi ve eşref-i mahlûkat olan insanın apayrı bir yeri vardır.¹⁸ *Garib-nâme* ve *Mantiku't-Tayr* gibi tasavvufî mesnevilerde bu durum özellikle dile getirilir. İnsan; bir avuç topraktan bütün azaları, aklı, kalbi, ruhu, maddî ve manevî bütün varlığıyla adeta bir cevher niteliğinde yaratıldığını hatırlamalı ve bütün azalarıyla Yaradan'a şükretmelidir:

Pes bize vâcib-durur şükr ü senâ

Günde yüz biñ kez cana vü hem tene

Zîra kim ten bir avuç toprag-ıdı

Bilelikden ol dem ol irag-ıdı

Çün Çalap ol toprağı kıldı güher

Pes bu ten üstinde çok şükrâne var

Cümle a'zâ şükr aña kılsa gerek

Ne 'ydüğün ü n'oldüğün bilse gerek

Âşık Paşa, *Garib-nâme*/130-133

¹⁵ Ahmet Eflâkî, *Âriflerin Menkıbeleri*, çev. Tahsin Yazıcı, C.1, Hürriyet Yay., İstanbul: 1973, s. 187.

¹⁶ Ahmet Eflâkî, a.g.e., s. 175.

¹⁷ Çağrı, a.g.e., s. 261.

¹⁸ Bkz. Annemarie Schimmel, *İslamın Mistik Boyutları*, çev. Ergun Kocabıyık, Kabalıcı Yay., İstanbul: 2004, s. 204.

Dil, kulak gibi her bir aza büyük bir nimet olup karşılığında şükür ve şükran ister. Mutasavvıf şairler eserlerinde insanı şükre davet eder, ona “şükürün nimeti artıracağı”¹⁹ hatırlatırlar:

*Virdi dil kim söyleyesin sözüñi
Şükr idüp yire süresin yüzüñi*

*Virdi söz işitmege kulak saña
Gör ne devlet rûzı kıldı hak saña*

*Kanı bu ni ‘metlerüñ şükranesi
Şükr iderseñ biñ ola bir dânesi*

*Tañrı ‘nuñ ni ‘metleri hód çok-durur
Bî-kerândur hiç hisâbı yok-durur*

Âşık Paşa, Garib-nâme/5040-5043

Yaşamak başlı başına bir nimettir, aldığımız her bir nefesin değeri bütün dünya ile bile ölçülemez. Sağlığın kıymetini ancak hasta olduğunda anlayan insan, hayatında daima şükredip o hayatı iyi amellerle süsleyerek sağlığın şükranesini yerine getirebilir. Gülşehrî

*Bir nefes ‘ömrüñ bahâsı çok-durur
Kadri kamu dünyâdan artuk-durur*

*Sayru oldukda ki cândan ırasın
Sağlıguñ şükranesi ne viresin*

Gülşehrî, Mantıku’t-Tayr/3066-3067

beyitlerinde bu durumu ders verir.

1.1. Şükraneye Geleneginin Klasik Türk Şiirindeki Yansımaları

Şükraneye geleneginin klasik Türk şiirinde yaygın bir şekilde işlendiği görülür. Klasik Türk şiirindeki yansımalarına bakarak toplumda hangi durumlarda şükraneye verildiğini, dolayısıyla şükranenin toplumdaki yeri ve önemini anlamak mümkündür. Bu anlamda, hayırlı ve sevindirici bir haber getiren müjdeciye şükraneye olarak altın, gümüş ve çeşitli hediyelerin verildiği görülür. Bundan başka; bir dilek gerçekleştiğinde, bir sorun çözüldüğünde, zor bir durumun üstesinden gelindiğinde, sevilen bir kişiye kavuşulduğunda kısacası insanı memnun edip sevindiren durumlarda şükraneye verilir. Şükraneye, kişinin memnuniyet ve sevincinin nişanesidir. Toplumumuz bu âdeti birçok açıdan bugün de yaşatmaktadır. Şükraneye geleneginin klasik Türk şiirindeki yansımaları, şükranenin geçmişten gelen güçlü bir gelenek olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle klasik Türk şiiri toplumda var olan bir âdeti, manevî kültür unsurunu yansıtmış, onu geleceğe taşımıştır. Toplum ve hayatı yansıtmaktan uzak olduğu iddia edilen klasik Türk şiiri, tam tersine toplumun geçmiş ve geleceği arasında bir köprü vazifesi görerek kültürel devamlılığın sağlanmasında önemli bir vazifeyi de yerine getirmiştir.

Müjde; hayırlı, sevindirici haber, muştı demektir. Mübeşşir ise müjdeleyen kişi, muştucudur.²⁰ Sevindirici bir haber alan kişi, sevincinin şükürü olarak bu haberi kendisine getirene şükraneye verir. Şeyhî, müjdeciye seslendiği

¹⁹ Bkz. Karaman vd. (Haz.), a.g.e., İbrahim, 14/7.

Ey mübeşşir bu şükre şükrâne

Baş u cân al ne ola mâl ü menâl

Şeyhî Divanı, G105/6

beytinde, söz konusu müjdeye şükran olarak değil bütün mal varlığını, başını ve canını vermeye hazır olduğunu dile getirir.

Müjdecilere çeşitli hediyeler vermek Osmanlı toplumunda eski bir âdettir. Her yıl hacılar törenlerle hacca uğurlanır, onların dönüşünü haber veren müjdecilere para ve çeşitli hediyeler verilir. Padişahın seferden dönüşünü ya da bir yerin fethedildiğini haber veren ulaklara saray erkânı tarafından değerli hediyeler verilmesi âdettir. Haber bütün şehre yayıldığında halkın müjdeciye hane başına üç dört akçe vermesi zorunludur.²¹ Ahmet Paşa'ya göre fetih için şükran alınması eski bir âdettir. Fetih haberini peyk denilen ulaklar getirir:

Ahbâr-ı fethin iletip a'dâna peyk-i tîr

Şükrâne cânın alır u andan haber verir

Ahmet Paşa Divanı, G87/10

Klasik Türk şiirinde sevgilinin saçları kokusunu taşıyan rüzgâr, âşığa sevgilinin gelmekte olduğu müjdesini getiren bir peyk, haberci olarak tasavvur edilir. Mesîhî'nin

İrdi çün râiha-i zülfün ile peyk-i nesîm

Müjde diyü semen ü gülde ne zer kodı ne sîm

Mesîhî Divanı, G165/1

beytinden, getirdiği haber bedeli olarak müjdeciye altın ve gümüş verildiği anlaşılmaktadır. Beyitte esintinin etkisiyle etrafa yayılan yasemin ve gül yaprakları, sevgilinin geldiğini müjdeleyen haberciye verilen gümüş ve altını temsil etmektedir.

Osmanlı toplumunda din ve devlet büyüklerinin kendilerine ait gömlek ve hırkalarını müjdecilere şükran olarak verdikleri görülür. Nitekim Mevlana, Şems'in haberini getirdiğini söyleyen herkese bu çeşit hediyeler verir. Hatta bir defasında “Şems'i Şam'da gördüm.” diyen bir yalancıya sarığını, hırkasını ve çizmelerini bağışlar. Bunun hikmetini soranlara da “Evet, onun verdiği bu yalan haber için sarığımı ve ferecemi verdim. Eğer doğru haber verseydi, elbise yerine canımı verirdim ve kendimi onun uğrunda feda ederdim.” diyerek karşılık verir.²²

İnsan hayatında çocuk haberi almanın ayrı bir yeri vardır. Çocuk, hele çok isteyip de uzun zaman sahip olunamamış ise, mukabilinde çok şükür gerektirir, şükran ister. *İskender-nâme*'de Feylekûs, çocuk müjdesi getirene altın ve gümüş dağıtır:

Şâd oldı Feylekûs-ı nâmever

Virdi müjde getirene sîm ü zer

Ahmedî, İskender-nâme/495

Fuzûlî, *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisinde Kays doğduğunda anne ve babasının çok hazineyi şükran olarak verdiğini

Çün va'de erişdi doğdı bir ay

Hurşîd ruhiyla âlem-ârây

²⁰ Devellioğlu, a.g.e., s. 715, 701.

²¹ Ömer Özkan, *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi, İstanbul: 2007, s. 354-355.

²² Ahmed Eflâkî, *Ariflerin Menkubeleri (Mevlânâ ve Etrafındakiler)*, çev. Tahsin Yazıcı, C.2, İstanbul: 1987, s. 76-77.

*Şâd oldılar andan ata ane
Şükrâne verildi çoh hizâne*

Fuzûlî, Leylâ ve Mecnûn/504-505

beyitlerinde ifade eder.

Muhabbet-nâme'de yer alan aşağıdaki beyitlere göre sözleşip anlaşırken bir dilek kabul olursa şükraneye verilir. Eserde böyle bir durumda şükraneye bedeli, Vâmık'la Behmen'in tutsaklıktan azat edilmesidir:

*Huzûruñda sözüm olursa makbûl
Kapuñda 'ömrüm oldukça olam kul*

*Anuñ şükrânesi iy serv şimşâd
Ola Vâmık'la Behmen bendden âzâd*

Manisalı Câmi'î, *Muhabbet-nâme*/2299-2300

Karşılaşılan bir sorun çözüldüğünde şükraneye verildiği
*İy cihânuñ müşkilin hall eyleyen
Dün ü gündüz 'ilm ü hikmet söyleyen*

*Ben dahı bir müşkilüm var sorayım
Hall iderseñ şükrâne cân vireyüm*

Âşık Paşa, *Garib-nâme*/2239-2240

beyitlerinden anlaşılmaktadır.

Bayramlar, dinen her türlü iyiliğin teşvik edildiği, şükraneye alınıp verilen özel zamanlardır. Özenle hazırlanan bayram sofralarında bayrama erişmenin sevinci eş dost ve akrabalarla paylaşılır. Çeşitli hediyelerle çocuklar sevindirilir; ihtiyaç sahiplerine, dilencilere iyiliklerde bulunulur. Ahmet Paşa'nın sevgiliye hitaben söylediği

*Iyd-ı cemâlin hânıdır şükrâne ver sâ'illere
Sen bûse-i lâ'linden ol halvâ-yi şîrîn-sânı sun*

Ahmet Paşa Divanı, G223/4

beyitten bayramlarda şükraneye olarak sofralar kurulup insanlara yemek yedirildiği, helva ikram edildiği bilgisini çıkarmak mümkündür. Yine Ahmet Paşa'nın

*Şeker-i vaslını şükrâne ver ol haste-dile
Ki gamın nîşîni nûş eyledi cûllâb gibi*

Ahmet Paşa Divanı, G335/6

beytinden şükraneye olarak şeker ve gülsuyu ikram edildiği anlaşılmaktadır.

1.2. Klasik Türk Şiirinde Aşk, Sevgili ve Âşık Ekseninde Şükraneye Geleneği

Klasik Türk şiirinde en temel konu aşktır. Şair; aşkını tarif etmek, sevgiliye olan aşkının büyüklüğünü ortaya koymak için şükraneye geleneğini söz konusu eder. Ahmed-i Dâ'î'nin

*Şükrâne seniñ yoluña bin cân ola bir gün
Ger hazretüñe irmege imkân ola bir gün*

Ahmed-i Dâ'î Divanı, 65/1

seslenişinde olduğu gibi sevgiliye olan özlem, âşığın kavuşma arzusu şükran geleneği çerçevesinde sosyal bir zemine oturur, somutlaşır. Şükran geleneğinin klasik şiirimizin en temel konuları olan aşk, sevgili ve âşık ekseninde ele alınması toplumsal bir yapının sanatsal bir boyuta taşınması şeklinde kendini gösterir.

Tasavvufta aşk, insanı kemale erdiren en önemli vasıta olarak görülür. Aşk kutsaldır, âşığı dönüştüren bir iksirdir. Mutasavvıflara göre gerçekte Hakk'ın sıfatı olan aşk, hesapsız sevgidir ve aşkın kulla ilgisi mecazdır.²³ Mecazî aşk, ilahî aşka giden yolda bir köprü vazifesi görür. İnsan onda durmaz, onun bir köprü olduğu bilinciyle onu geçer yoluna devam ederse ilahî aşka ulaşır. Bu anlamda, Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisi mecazî aşktan ilahî aşka geçişin en güzel örneği kabul edilir. Mecnûn, Leylâ'nın güzelliğinde çıktığı aşk yolculuğunu Mevlâ'nın cemalinde tamamlar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadeleriyle "*Mecnun, çölün kendisi yahut daha doğrusu içine yerleşerek değiştirdiği varlıktır. Vahdet fikrinin, ondan daha mânalı bir sembolü azdır. O, daima Bir'in etrafında toplanmak ister, onun için bir şeylerden soyunur, her adımda bir şeyler atar. Daima en esaslıyı, aslînin ta kendisini bulmak için gene çok esaslı bir şeyden (Leylâ'nın kendisinden ve kendi hayatından) vazgeçer. Onun bütün içtimâî kayıtlardan sıyrılışı, bütün sorumluluklardan vazgeçerek elde ettiği hürriyet, ölümle böyle el ele verışı Müslüman şarkın ezeli birlik rüyasıdır.*"²⁴ Vahdet-i vücud kuramına göre âşık ile mâşuk tektir, ayrı varlıklar değildir. Âşık, maddî varlığından sıyrılıp benliğini bıraktığında ikilikten kurtulur, vahdete erer. Gerçek kavuşma budur.

Mutasavvıf şair Yunus Emre, ilahî aşkı konu edindiği

Bana bu 'ışk tohalı adum Yûnus olalı

'İyân oldı pâdişâh kulam şükranê geldüm

Yunus Emre Divanı, 178/13

Gerçek sana 'âşıkısam 'ârlanmaklık nemdür benim

Şükranê cânımı virem ger melâmet tonın geyem

Yunus Emre Divanı, 209/5

beyitlerinde aşk nimeti karşılığında canını şükran vermek ister. Hakiki sevgili olan Allah yolunda canın hiçbir önemi olamaz. Zira Allah yolunda verilen bir canın bin can olacağına inanır:

Cân ne imiş dost yolına 'âşık anı terk itmeye

Bu cânıla bin cân alur cânın Hak'a viren kişi

Yunus Emre Divanı, 372/5

Aşk ister mecazî ister ilahî olsun klasik şair için çok büyük önem taşıyan bir değerdir. Nitekim geleneğe göre şairin en başta gelen vasfı "âşık"lıktır. Başta Fuzûlî olmak üzere birçok şair, aşkının büyüklüğünü iftiharla dile getirir. Hâl böyle olunca aşk da büyük bir nimet, bir ihsandır. Şair, Allah'ın bu lütfuna şükür ve şükran ile mukabele etmek ister. Aşk nimetine karşı şairin şükranesi "can"dır. Öyle ki ancak canan için beslenen can, aşkın ve sevgilinin şükranesi olabilir.

Şükran vermek cömertlik alametidir. Can vermek ise âşığın cömertliğidir. Can, bedeninin karşısı olarak bilinen, varlıklara hayat veren ruh ya da manevî boyuttur. Klasik Türk şiirinde can, âşığın elindeki tek nakittir; âşık, sevgilinin aşkını onunla satın almak ister.²⁵ Âşık; sevgiliyi görebilir, ona kavuşabilirse can nakdini şükran vermek istediğini

²³ Mevlânâ, *Mesnevî Tam Metin*, Türkçesi Adnan Karaismailoğlu, Akçağ Yay., Ankara: 2009, s. 167.

²⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul: 2005, s. 157.

²⁵ Bkz. İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul: 1998, s. 80.

*Cân nakdini şükkrâne verem sen güher-i pâk
Kılsan gözümün dürcünü ârâm-geh ey dost*

Ahmet Paşa Divanı, G21/7

gibi beyitlerde dile getirir.

Klasik şair, vuslatı olmayan bir aşka tutulmuştur. Zihinde tasarlayıp hayalin kucağında süslediği bir sevgiliyi beyit beyit bir ömür boyu anlatır. Elinde sevdiğinin hayalinden başka bir şeyi olmayan âşık, gece gündüz bu hayal ile eğlenir. Geceleri gözüne uyku girmez, sabahlara kadar sevgilinin hayaliyle konuşur. Âşık için sevgiliye kavuşmanın değeri çok büyüktür. Hâlbuki ayrılık gecesi tükenmez. Kavuşma ise bir düş, bir hayaldir. Vuslat hayaliyle yaşayan âşığın canını şükkrane vermek istemesi onun sevgiliye olan aşkını, kavuşma arzusunu ifade eden bir motiftir. Sevgiliye kavuşma ile ilgili olarak zikredilen “eger, ger mümkün ola” gibi ifadeler vuslatın imkânsız ya da çok zor olduğunu anlatır.

Kavuşma gerçekleşirse bunun şükürü için âşık; başı, canı ve gönlünden vazgeçmeye yani ölmeye hazırdır. Sevgiliye kavuşmanın yanında can ve hayatın hiçbir kıymeti olamaz:

*Baş u cân u dil nedür şükkrâna virürdüm eger
Vuslat kûyına irersem sen güneş ruhsârenüñ*

Misâlî Divanı, G324/3

Adnî, sevgilinin bulunduğu mekânı bir an vatan etmek mümkün olsa şükkrane olarak baş, can ve teni terk etmek gerektiğini

*Şükkrâne gerek terk-i ser ü cân u ten itmek
Ger mümkün ola kûyını bir dem vatan itmek*

Adnî Divanı, G63/1

beytinde dile getirir.

Sevgiliye kavuşmak, şükranesi can olan büyük bir nimettir. Fuzûlî, sevgiliye kavuşmanın şükranesi olarak canını vermeyi çok dert çekmesi sonucu bu dermana ulaşmasına bağlar:

*Şükkrâne-i visâline can verdiğim bu kim
Çok dert çekmişim ki bu dermâne yetmişim*

Fuzûlî Divanı, G187/2

Fuzûlî’ye göre sevgiliden ayrı olmak dert; onun yolunda, onun için ölmek ise dermandır. Dolayısıyla çok dert çeken, sonunda dertlerinden kurtulup dermana ulaşanların şükkrane verdiğini beyitten anlamak mümkündür.

Sevgilinin âşığa sürekli cevr ü cefa etmesi klasik Türk şiirinde sevgili tipinin en başta gelen özelliklerinden biridir. Âşık için bu eziyet bir iltifattır zira sevgilinin kendisine olan ilgisini gösterir. Mevlana’nın “*Aşk dava gibidir, eziyet görmek de onun şahidi. Şahidin yoksa dava yok olur.*”²⁶ dediği gibi eziyet görmek âşığın kaderidir. Âşık, mâşuktan her türlü razıdır, ondan geleni memnuniyetle kabul eder. Sevgilinin âşığa eziyet etmesi bir ihsan olduğuna göre ona da şükkrane gerekir. Bu doğrultuda Adnî, sevgilinin kendisine ettiği eziyetin şükranesi olarak onun yoluna canını ve dünyasını verir:

*Yoluna cân u cihân virdüğüme budur sebab
Bana cevr itdüğünün şükkrânesidür dostum*

Adnî Divanı, G9/4

²⁶ Mevlânâ, a.g.e., s. 414.

Misâlî, sevgiliye sunduğu can şükranesi ile karıncanın Hz. Süleyman'a hediye olarak getirdiği çekirge ayağı arasında ilişki kurar. Şaire göre âşığın canı da çam sakızı çoban armağanı kabilinden bir hediyedir:

Saîna şükranê 'âşıkdañ ne ola cândan gayrı

Ki tuhfe-i mûrdan pâ-y-i melâh besdür Süleymân'a

Misâlî Divanı, G540/7

Âşığın şükranesi aşkının büyüklüğünü hissettirecek, sevgiliye verdiği değeri ortaya koyacak cinsten şairane mübalağalarla kendini gösterir. Sevgiliye kavuşmanın şükranesi olarak canını seve seve veren âşık bu uğurda Kârûn'un hazinesini ve Hz. Nûh'un ömrünü vermeye hazırdır:

Hûbların sohbetine şükranê

Genc-i Kârûn u ömr-i Nûh edelim

Şeyhî Divanı, G122/3

Zira şaire göre Hızır bile sevgiliye kavuşsa hayatını şükraneye olarak dağıtırdı:

Şükranê nisâr edeyidi Hzr hayâtın

Nûş etseyidi zerrece ağzın şekerinden

Şeyhî Divanı, G134/8

Sevgili güzeldir, onun dillere destan olan güzelliği şükraneye ister. Bâkî, cihanın bekçisi olan padişahın güzelliğinin şükranesi olarak feleğin halka bol bol ihsanlarda bulunduğunu, varını yoğunu döküp saçtığını

Allâh ki dökdi saçdı felek halka varını

Şükranê-i cemâl-i cihân-bân-ı şehryâr

Bâkî Divanı, K9/7

beytinde dile getirir.

Âşık, sevgilinin şirin dudağından çıkan şeker gibi tatlı güzel sözleri ile hayat bulur. Bu nedenle Vehbî, sevgilinin tatlı sözlerine şükraneye olarak Semerkand ve Kandeher ülkesini şükraneye olarak verir:

Şeker-güftârî-i kand-i leb-i şîrîniñe Vehbî

Semerkand ile mülk-i Kandeher'i verdi şükranê

Sünbülzâde Vehbî Divanı, K7/109

Semerkand ve Kandeher, içindeki şeker (kand) kelimesinden dolayı sevgilinin söz şekerlerine verilebilecek en uygun şükraneye görünmektedir.

Klasik Türk şiirinde âşığın ağlaması, kanlı gözyaşı akıtması ile şükraneye arasında ilişki kurulur. Buna göre âşık, sevgiliye kavuşmanın şükranesi olarak gözyaşı döker. Rengi itibarıyla gözyaşı gümüş, kanlı gözyaşları ise altınla ilişkilendirilir. Şiddetli fiziksel ve ruhsal acının bir ifadesi olan ciğer kanının gözyaşına karışması sonucu kan ağlamak âşık için çok değerlidir. Zira bu şekilde can tenden ayrılır, âşık gerçek anlamda vuslata engel olan maddî varlığından kurtularak sevgilide fani olur:

Gam degüldür gözlerüm ger kan döküp yaş aglasa

Vaslunuñ şükranesiçün sîm u hem zer dagıdur

Misâlî Divanı, G147/6

Kan maddî hayatı devam ettiren unsur olması yönüyle kesrettir, dolayısıyla kanlı gözyaşı akıtmak âşık için kesretten kurtuluşu ifade eder. Mâsivâdan sıyrılıp maddî varlığından, benliğinden arınan âşık, vuslata layık bir vaziyet alır. Vuslatın şükranesi gümüş ve altın değerinde âşığın gözyaşlarıdır.

Sonuç

Klasik Türk şiiri içinden çıktığı toplumu yansıtan, toplumdaki aldıklarını dönüştürerek yeniden topluma sunan bir şiir geleneğidir. Osmanlı toplumunun yaşayışı, maddî ve manevî kültür unsurları, değerleri klasik Türk şiirinde son derece estetik bir şekilde işlenir. Şükran geleneği bunun dikkate değer bir örneğidir. Şükran, klasik Türk şiirinde şairin sevgiliye özlem, kavuşma arzusu ve aşkını dile getirdiği kaynağını toplumdaki alan bir motiftir. Şair, şükraneyi söz konusu ettiği beytin anlam sarmalı içerisinde bir yandan sosyal hayata ayna tutar bir yandan da aşk, özlem ve ayrılığı aynı kompozisyon içerisinde somutlaştırır. Dolayısıyla klasik Türk şiirinin hayattan kopuk, toplumdaki uzak olduğu tezi, edebiyatın doğasına, işleyişine aykırı olduğu gibi bu şiiri ortaya çıkaran ve altı asır boyunca kesintisiz devam etmesini sağlayan toplumsal gerçeklere de aykırıdır.

KAYNAKLAR

- Ahmed Eflâkî (1986). Ariflerin Menkıbeleri (Mevlânâ ve Etrafındakiler) (Çev. Tahsin Yazıcı). İstanbul: Remzi Kitabevi, C.1.
- Ahmed Eflâkî (1987). Ariflerin Menkıbeleri (Mevlânâ ve Etrafındakiler) (Çev. Tahsin Yazıcı). İstanbul: Remzi Kitabevi, C.2.
- Ahmedî (ty). İskender-nâme (Haz. Yaşar Akdoğan). Ed. Ahmet Atilla Şentürk. www.kulturturizm.gov.tr e-kitap/E.T. 25.12.2012.
- Ahmed-i Dâ'î Divanı (Metin-Gramer-Tıpkı Basım) (2001). Haz. Mehmet Özmen. Ankara: TDK Yay., C.1.
- Ahmet Eflâkî (1973). Âriflerin Menkıbeleri (Çev. Tahsin Yazıcı). İstanbul: Hürriyet Yay., C.1.
- Ahmet Paşa Divanı (1992). Haz. Ali Nihad Tarlan. Ankara: Akçağ Yay.
- ANDREWS, Walter G. (2009). Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı (Çev. Tansel Güney). İstanbul: İletişim Yay.
- Âşık Paşa (ty). Garib-nâme (Haz. Kemal Yavuz). Ed. Ahmet Atilla Şentürk. www.kulturturizm.gov.tr e-kitap Kültür Eserleri/E.T. 25.02.2013.
- AYVAZOĞLU, Beşir (1989). İslâm Estetiği ve İnsan. İstanbul: Çağ Yay.
- ÇAĞRICI, Mustafa (2010). “Şükür”. DİA. İstanbul: Diyanet Vakfı Yay., C.39, s. 259-261.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (1997). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat (Yayına Haz. Aydın Sami Güneyçal). Ankara: Aydın Kitabevi.
- ERBAY, Erdoğan (1997). Eskiler ve Yeniler. Erzurum: Akademik Araştırmalar.
- Fuzûlî Divanı (2000). Haz. Kenan Akyüz vd. Ankara: Akçağ Yay.
- GÜNEŞ, Deva (2011). Misâlî Dîvânı (İnceleme-Metin). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Hamdullah Hamdî Divanı (ty). Haz. Ali Emre Özyıldırım. Ed. Ahmet Atilla Şentürk. www.kulturturizm.gov.tr e-kitap Kültür Eserleri 449/E.T. 07.11.2015.
- HARMANCI, M. Esat (Haz.) (ty). Manisalı Câmî'î Muhabbet-nâme (Vâmık u 'Azrâ). Ed. Ahmet Atilla Şentürk. www.kulturturizm.gov.tr e-kitap Kültür Eserleri 457/E.T. 25.02.2013.
- KAHRAMAN, Mehmet (1996). Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar. İstanbul: Beyan Yay.
- KANAR, Mehmet (2009). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. İstanbul: Say Yay., C.2.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâlî (2007). Haz. Hayrettin Karaman vd. Ankara: TDV Yay.
- KÜÇÜK, Sabahattin (Haz.) (2011). Bâkî Dîvânı Tenkitli Basım. Ankara: TDK Yay.
- Mesîhî Dîvânı (2014). Haz. Mine Mengi. Ankara: AKM Yay.

- Mevlânâ (2009). Mesnevî Tam Metin (Türkçesi Adnan Karaismailoğlu). Ankara: Akçağ Yay.
- Nedim Divanı (1997). Haz. Muhsin Macit. Ankara: Akçağ Yay.
- OKUYUCU, Cihan (2013). Divan Edebiyatı Estetiği. İstanbul: Kapı Yay.
- ONAY, Ahmet Talât (1996). Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar. İstanbul: MEB Yay.
- ÖZKAN, Ömer (2007). Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı. İstanbul: Kitabevi.
- PALA, İskender (1998). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- SCHIMMEL, Annemarie (2004). İslamın Mistik Boyutları (Çev. Ergun Kocabıyık). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Şemseddin Sami (1999). Kâmûs-ı Türkî. İstanbul: Çağrı Yay.
- Şeyhî Divanı (1990). Haz. Mustafa İsen, Cemal Kurnaz. Ankara: Akçağ Yay.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2005). Edebiyat Üzerine Makaleler (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yay.
- ULUDAĞ, Süleyman (2002). Tasavvuf Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Kabalcı Yay.
- WELLEK, Réne, Austin VARREN (1993). Edebiyat Teorisi (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.
- YAVUZ, Kemal (2007). Gülşehri'nin Mantıku't-Tayr'ı (Gülşen-Nâme) Metin ve Günümüz Türkçesine Aktarma. Ankara: Kırşehir Valiliği İl Özel İdaresi Yay., C.1-2.
- YILMAZ, Nebi (Haz.) (ty). Ahmed-i Rıdvân Rıdvâniyye İnceleme-Metin-Dizin. Ed. Ahmet Atilla Şentürk. www.kulturturizm.gov.tr e-kitap Kültür Eserleri 515/E.T. 25.02.2013.
- Yûnus Emre Dîvânı (ty). Haz. Mustafa Tatçı. Ed. Ahmet Atilla Şentürk. www.kulturturizm.gov.tr e-kitap Kültür Eserleri 422/E.T. 07.11.2015.

İZZET ALİ PAŞA DİVANINDA OSMANLI TOPLUM HAYATI

Yrd. Doç. Dr. Işlay Pınar ÖZLÜK*

ÖZET

Edebî eser-toplum ilişkisinin irdeleneceği çalışmamızda 18 yüzyıl şairlerinden İzzet Ali Paşa Divanı temel alınmıştır. İzzet Ali Paşa (1692-93/1734), Osmanlı tarihinin en renkli dönemlerinden biri olan Lale Devri'nin (1718-1730) önde gelen simalarından bir tanesidir. Hem devlet adamlığı, hem de şairliği sebebiyle önemli olan İzzet Ali Paşa, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından oluşturulan tercüme heyetinde de faaliyet göstermiş; Aynı tarihinin bir kısmını tercüme etmiştir. (Bu heyetin görevi doğu ve batı medeniyetlerinin önemli eserlerini dilimize kazandırmaktı)

Bildiriye temel olarak aldığımız Divan'da O'nun yaşadığı hayatı, sokakta konuşulan dili, hatta bu dilde halk ağzında bozulmuş kelimeleri ne denli rahat bir şekilde kullandığını görmektediriz. İzzet Ali Paşa Divanı'na bakıldığında Osmanlı toplumu ve gündelik hayatla ilgili oldukça zengin bir kaynak olduğu görülmektedir. Eserde dönemin kültür ve sosyal hayatının izleri sürülmüş, bulunan örnek beyitler açıklanmıştır. Lale Devri'nin meşhur mesire yerleri, şairin buralarda gördüğü güzeller, Çırağan eğlenceleri, inşa faaliyetleri kısaca söylemek gerekirse sosyal hayatın birçok yönü bu beyitlerde kendisine yer bulmuştur. Çalışmamızda İzzet Ali Paşa Divanı'ndan hareketle edebî eserde toplum hayatı üzerinde durulmuştur. Toplum hayatının farklı yönlerini yansıtan beyitler ışığında Osmanlı'nın o dönemdeki toplum hayatından kesitler dikkate sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İzzet Ali Paşa Divanı, Osmanlı Toplum Hayatı, Edebiyat, Şiir, Divan, Lale Devri

OTTOMAN SOCIETY LIFE IN İZZET ALİ PAŞA'S DİVAN

ABSTRACT

In this study, which we criticise literary work-society relationship, we based our work İzzet Ali Pasha's divan. İzzet Ali Pasha (1692-93/1734) was a very important character of the Tulip Age (1718-1730) which was most colorful dates of The History of Osmanlı. İzzet Ali Pasha, who was became a very important because of both statemanship and poet, was working at the translation committee which was created by Nevşehirli Damat İbrahim Pasha, he translated the part of Aynî's History. (Purpose of this committee was translating the important Works of eastern and western civilazitions' to our language)

In this Divan which is taken a base of our study, we see his life, the street language and even how easily use words which was distorted by mouth of the people. When we criticise the İzzet Ali Pasha's Divan, we realize it is a very rich source of society and daily life of Osmanlı. In this study culture and social life of the period are observed, sample of couplet which was found are explained. Famous promenade areas of the Tulip Age, beautiful women of that areas, joy of Çırağan's, construction activities... briefly stated, this couplets have the many aspects of social life. In this study we explain social life at literary work while we take the base of İzzet Ali Pasha's Divan and we also presented parts from the Ottoman's social life with couplets which reflect different aspects of social life.

Keywords: İzzet Ali Pasha's Divan, Ottoman Society Life, Literary, Poem, Divan, Tulip Age.

İzzet Ali Paşa 18. asrın dikkat çekici simalarından bir tanesidir. Çalışmamızda İzzet Ali Paşa Divanı'ndan hareketle toplum hayatını yakalayabildiğimiz her yönüyle inceleyeceğiz. Dönemin tarihi, mimarisi, ilmi gelişmeleri, kısacası divanda toplum hayatına ait olan beyitler taranarak dikkatlere sunulacaktır. Lale Devri'nin meşhur mesire yerleri, şairin buralarda gördüğü güzeller, Çırağan eğlenceleri, inşa faaliyetleri yaşanan hayat hakkında bize ipuçları verecektir.

* Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İzzet Ali Paşa'nın devlet adamlığının yanı sıra şiirle ilgili olması ve divan tertip etmesi, Onun döneminin birçok önemli hadisesinde karşımıza çıkmasını sağlar. Paşa'nın doğum tarihinin 1691 veya 1692 olduğu tahmin edilmektedir. Babası kölelikten yetişmiştir, ismi Mehmet'tir. Mevkufat başhalifesi Ahmet Efendinin evlatlığıdır. Kasapbaşı Ali Ağaya damat olduğu için Damat Mehmet Paşa olarak anılmıştır. Şairin asıl adı Ali, mahlası ise İzzet'tir. Devrin önemli hocalarından aldığı eğitim ve babası Defterdar Mehmet Paşanın iltimasıyla defterdar mektupçusu olduğu belirtilen şair farklı görevlerden sonra Sicil-i Osmani'de 1730-1731 (1143) tarihinde defterdar-ı şıkk-ı evvel (maliye bakanı) olduğu belirtilmektedir. Patrona Halil isyanı sırasında devlet hazinesini korumada başarı gösteren İzzet Ali Paşa isyanın elebaşlarının ortadan kaldırılmasında da rol oynamıştır. 24 Ekim 1731'de vezir olur. 1722 Nisan'ında Anadolu Valiliği göreviyle Revan'a gider. Kasım 1734'te Revan'da vefat etmiştir. İbrahim Paşanın bu dönemde oluşturduğu tercüme heyetinde¹ bulunmuştur. Aynî Bedreddin Ebi Muhammed Mahmud El-Aynî'nin "İkdü'l-cümân fi târih-i ehli'z-zamân"² isimli İnsanlığın yaratılışından 1446 yılına kadar meydana gelen olayları anlatan ve 24 ciltten oluşan eserinin tercümesinde görev almıştır (İpşirli 1987).

Divanında III. Ahmet'e yazılmış 3, Damat İbrahim Paşaya yazılmış 4 kasesi bulunan şairin en çok etkilendiği şair Nedim'dir. Birçok gazelleri birbirine nazire olan bu iki dost şair bir de Nigâr-nâme isimli esere vücut vermişlerdir. İzzet Ali Paşanın, Nedim'in sevgilisinin ağzından şaire yazdığı mektubun her cümlesine Nedim'in aynı şekilde nükteyle cevap vermesiyle oluşan bu mensur eser, iki şairin dostluğunu göstermesi bakımından önemlidir. Safayî'nin kaleme aldığı tezkire için birkaç şiir istediği İzzet Ali Paşa, Ona şiirleriyle birlikte şiirle ilgili düşüncesini de belirttiği bir de mektup bırakmıştır (Aypay 1998).

İzzet Ali Paşa'nın henüz çocuk yaşlarında olduğu 18. Asrın başında Avrupa'da siyasi dengeler değişmekte, Osmanlı İmparatorluğu da, bu belirsiz ortamdan en az kayıpla çıkmak için çaba göstermekteydi. Bir yandan Avrupa devletleriyle iyi geçinmeye çalışan Osmanlı diğer yandan dengelerin değişmesiyle ortaya yeni bir güç odağı olarak çıkan Ruslara karşı dikkatli davranmaktaydı. Devletin içişlerinde de istikrarsızlık ve otorite boşluğu bulunmaktaydı. Halkın maddi anlamda zor günler geçirdiği İmparatorluk topraklarında bir yandan da II. Mustafa'nın Edirne'de ikamet etmesi gibi nedenlerle huzursuzluk artmaktaydı. Yeniçeriler Gürcistan seferine çıkarken henüz paralarını alamamışlar bu da orduda huzursuzluğa sebep olmuştur. Halkın ve askerlerin birleşmesiyle patlak veren olaylar yeniçerilerin katılımıyla büyümüş; Padişahın yanlış tutumu nedeniyle gittikçe büyüyen isyan önlenememiş, tarihlere Edirne Vak'ası olarak geçen bu gelişmeler sonucunda II. Mustafa tahttan indirilmiş ve III. Ahmet'in tahta çıkarılmıştır (1703). Tahta çıkan III. Ahmet, saltanatının ilk 15 senesinde 11 sadrazam değiştirmiştir³. İmparatorluğun zirvesinde meydana gelen bu değişiklikler

¹ Adı geçen eser için oluşturulan tercüme heyeti şu şahıslardan oluşmaktadır; İstanbul kadılığı mazullerinden Mirza Efendizâde Mehmet Salim Efendi, İstanbul kadılığı mazullerinden İshak Efendi Hazretleri, Şam'dan mazul Mehdi Efendi, Halep'ten mazul İlmî Efendi, Selânik'ten mazul Mestcizâde Abdullah Efendi, Yenişehir mazullerinden Râzî Efendi, Karahalil Efendizâde Mehmet Said Efendi, İzmir mazullerinden Neylî Ahmed Efendî, Fetva emini Ömer Efendi, Galata mazullerinden Mustafa Efendi ve Esad Efendi, Süleymaniye Cami Şeyhi Arapzâde Hasan Efendi, Sultan Mehmed Cami Şeyhi (Şehzâde Cami) Ali Efendi, Müderris Yekçeşm İsmail Efendi, Recebzâde Ahmed Efendi, Turşucuzâde Efendi, Seyid Vehbi Efendi, Nedim Efendi, Arapzâde Sâlih Efendi, Tezkireci Halil Efendi, Şâmî Ahmed Efendi, Şakir Hüseyin Beyefendi, Darendeli Mehmed Efendi, Râzî Efendizâde, Çelebizâde Asım, Hacı Çelebi, Rum kazasından Şeyhî Mustafa Efendi, Mevkufatçı Hüseyin Paşazâde Mehmed Beyefendi, Defterdar Mektupçusu İzzet Ali Beyefendi, Tavukçu Paşa Çelebi. (Çelebizâde Asım 358-361)

² Ayrıntılı bilgi için; Bursalı Mehmet Tahir, Osmanlı Müellifleri, c. I, s.252

³ III. Ahmet'in sadrazamlığını yapan isimler ve görev süreleri şöyledir: Kavanoz Ahmet Paşa (22 Ağustos-16 Kasım 1703), Morali Hasan Paşa (16 Kasım 1703- 28 Eylül 1704), Kalaylıkoz Ahmet Paşa (28 Eylül- 25 Aralık 1704), Baltacı Mehmet Paşa (25 Aralık 1704- 3 Mayıs 1706), Çorlulu Ali Paşa (3 Mayıs 1706- 16 Haziran 1710), Baltacı Mehmet Paşa (12 Ağustos 1710-20 Kasım 1711), Gürcü Yusuf Paşa (20 Kasım 1711- 12 Kasım 1712), Süleyman Paşa (12 Kasım 1712- 6 Nisan 1713), Hoca İbrahim Paşa (6 Nisan 1713- 27 Nisan 1713), Şehit Ali Paşa (27 Nisan 1713-5 Ağustos 1716), Halil Paşa (22 Ağustos 1716- 26 Ağustos 1717), Nişancı Mehmet Paşa (26 Ağustos 1717- 9 Mayıs 1718), Nevşehirli (Damat) İbrahim Paşa (9 Mayıs 1718- 30 Eylül 1730).

devlet işlerindeki istikrarsızlığı göstermesi bakımından önemlidir. 9 Mayıs 1718 tarihine kadar aradığı sadrazamı bulamamış görünen III. Ahmet, bu tarihten tahttan indirildiği 30 Eylül 1730 tarihine kadar sadaret mührünü İbrahim Paşa'ya emanet etmiştir⁴. Aşağıdaki tarihi İzzet Ali Paşa, İbrahim Paşanın sadrazam olması münasebetiyle kaleme almıştır;

Yâ İlâhî sen mübârek eyle târihin didüm

Oldı İbrâhîm Paşa sıhr-ı sultân-ı cihân (1129)

İAPD, s.132, T.10-19

İbrahim Paşanın sadrazam olduğu dönem Osmanlı'nın sürüklendiği felaketin kendisini askeri ve politik anlamda hissettirmeye başladığı dönemdir. İmparatorluk sınırlarının dışındaki dünyayla ilişki kurmak mecburiyetinin doğduğu, toprak kayıplarının hat safhaya ulaştığı bu dönem Avrupa'da bilimsel çalışmalar ve gelişmeler son sürat devam etmektedir. Bir anlamda doğudan yükselen güneşin ışığı artık Osmanlı topraklarını değil batıyı aydınlatmakta; İmparatorluk topraklarında bir süredir alacakaranlık hüküm sürmektedir. İbrahim Paşa İmparatorluğun içinde bulunduğu durumun farkındadır, sadrazamlığı süresince de batıya elçiler göndererek oradaki gelişmeleri takip etmiş ve memleketinde uygulamaya çalışmıştır. Hatta belki de bu zeki devlet adamı atacağı adımların önüne geçilmemesi için dikkati bir başka yöne lale bahçelerine, çağlayanlara, Sadabad'a çekmiştir. İstanbul'un ve memleketin farklı yerlerinin değişen çehresinin ardında İbrahim Paşa hummalı bir çalışma içerisine girer. Yabancı ülkelere sefirler gönderir, şairleri bulunduğu meclislerden eksik etmeyip onlara her anlamda destek vererek edebî hayatı canlandırır, Said Efendi ve İbrahim Müteferrika'yı görevlendirerek kurulmasına ön ayak olduğu matbaada önemli eserlerin basılmasını sağlar, yangınlardan görülen zararın en aza indirilmesi amacıyla Tulumbacılar Ocağı'nı kurar, çini fabrikası kurar, tercüme heyetleri oluşturarak ilmi çalışmaları ateşlemeye çalışır.

18. yüzyılın ilk yarısında III. Ahmet'in tahtta ve Nevşehirli Damat İbrahim Paşanın sadarete olduğu 1718-1730 yılları arasında kalan 12 senelik zaman dilimi literatürümüzde *Lale Devri* olarak anılmaktadır. İzzet Ali Paşa da bu dönemin değişmeyen simalarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşanılan dönemin en önemli özelliklerinden bir tanesi elbette eğlenceleridir. Bahar ayları gelip de laleler açılmaya başladığında III. Ahmet'in İbrahim Paşa'nın ve devletin önemli isimlerinin birbirleri ardına eğlenceler düzenledikleri bilinmektedir. Sadrazam da Padişahın bu dönemde en güzel şekilde eğlenmesini sağlamak ve Onu ağırlamak için baharın geldiği günlerde III. Ahmet'i lale seyrine davet ederdi.

İbrahim Paşa'nın III.Ahmed'e yazdığı telhis şöyledir: “*Şevketlü, kerâmetlü efendim. Yarınki Perşembe günü yahut Cuma ve Cumartesi günlerinin her hangisinde teşrif-i hümayûnları buyurulur ise, asla bir mani olur hâlet yoktur. Lâlelerin dahi temâşa olunacak zamanı olup, vakti geçmeden ve havalar dahi böyle letafet üzere iken, devlet ve ikbâl ile ululuk gölgesi salmaları münasiptir. İnşâallah dahi yarınki gün hava böyle lâtif olursa, teşrif-i hümayûnları tamam vaktine tesadüf eder. Kulunuza göre bugün, yarın, ol bir gün buyurmalarıdır. Bu üç gün içinde herhangi gün şahâne yüksek arzularına uygun gelirse, ol gün teşrif-i hümayûnlarıyla bu zerre değerindeki kulu, topraktan kaldırmaları bâbında emir ve ferman, şevketlü, kerâmetlü, mehabbetlü, velî-i ni'metim, efendim, Padişahım hazretlerindedir*” (Altınay 1973: 43-44).

Sosyal hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen bu eğlencelerde dönemin önde gelen şairleriyle birlikte İzzet Ali Paşa'nın da bulunduğunu daha önce ifade etmiştik. Aşağıdaki beyitler söz konusu eğlenceleri, ziyafetleri ve sohbetleri en güzel şekilde ifade etmektedir;

1

Bu lâlezârda seyr eyleyen çırâğânı

Görür bahârda nûr oldığın şebistânı

⁴ Aktepe, M.: 1989, Ayverdi, S: 1999, Banarlı, N.S.: 1997, Uzunçarşılı, İ. H.: 1995.

2

*Bahâr hutta-i gülzârı eyledi teshîr
Kolunda bulunalı nîze-bâz-ı rummânî*

3

*Çemende pertev-i mir'âta eyleyen dikkat
Zemîne indi sanur âftâb-ı rahşânî*

4

*Bu bezm-i nûr-sirişt içre kim görürse ider
Çırâğ-ı gülşene teşbih mâh-ı tâbânî*

5

*Zihî sirâyet-i feyz-i safâ ki şimdi bulur
Basîret ehli süveydâ-yı tab'î nûrânî*

6

*Açıldı pençe-i mihr ile yine rûy-ı nigâr
Çözülse 'âşıkınun n'ola rişte-i cânî*

s.96-7

*Bu mevsim içre n'ola nahl-i ergavân açılıp
Olursa gülşene gül-rîz-i şevk u şâdânî*

8

*Ki viridi özge letâfet zemîne feyz-i bahâr
İdüp güşâde çemen-suffe-i gülistânî*

9

*Bu zîb ü zîver ile da'vet eylese yaraşur
Bahâr-ı gülşene sâhib-kırân-ı devrânî*

10

*İderse ta'ne bu şeb rûz-ı rûşene ne 'aceb
Ki saldı sâye-i iclâl Zill-ı Yezdânî*

11

*Bu bezm-i hâssı temâşâya gelse lâyıkdur
Medâric-i felekün encüm-i fîrûzânî*

12

*Ne bezm-i hâss ki zer şemse itse şâyândur
Felek derîçesine neyyir-i dırahşânî*

13

*Ne bezm-i hâss ki devletle eyledi teşrîf
Anı zemîn ü zamânun hıdvî-i zî-şânî*

14

Zihî hidîv ki subh-ı bahâr devletidür
Açan ruh-ı çemeni rûy-ı verd-i handânı

15

Fürûğ-ı saltanatı reşk-i gülşen itmişdür
Bu köhne 'âlem-i hikmet-medâr-ı imkânı

16

Zihî hidîv ki hikmetde bahse kâdirdür
Büzürcmihr ile mesned-nişîn-i dîvânî

17

Zihî vezîr-i Felâtun-şu'ûr kim olamaz
Hired mebâhis-i tedbîrde sebek-hânı
s.97-18

Sirâc-ı saltanatı ola haşre dek tâbân
Olup vikâye-i lutf-ı Hudâ nigejbânı

19

'Înâyetinden idüp 'İzzet iktibâs-ı fürûğ
Ana çırâğları eylesün çırâğânî

İAPD, s.95, K-8

I

Nigâh-endâz olanlar bâğda bezm-i çırâğâna
Zemîni benzedürler âsmân-ı encüm-efşâna
'Acâyib şu'le virmiş şem'ler sahn-ı gülistâna
Ki kıldı hyre-i reşk-i dü-çeşm-i mest-i hayrâna
Çemen mi yohsa kim bir nûrdan deryâ mıdur bilmem
Dokunmuş rişte-i meh-tâbdan dîbâ mıdur bilmem

II

Çemen kim sîne-i sebzinde yer yer lâle göstermiş
Kumâşın 'arz idüp gûyâ mülevven kâle göstermiş
Alup etrâfını her şem'a bedr-i hâle göstermiş
Ser-âgâz eyleyüp mutrib nevâda nâle göstermiş
Sen insâf it nice ser-mest-i şâdî olmasun âdem
Safâ âmâde hâtırlar güşâde her gönül hürrem

III

Şebistân-ı felek kim encümengâh-ı kevâkibdür
Temâşâyâ bu bezm-i hâssı bin cân ile tâlibdür

*Bu mevsimlerde zîrâ lâlezâr eflâke gâlibdür
Zemînün âsmâna şimdicek tercîhi vâcibdür
Ki bir hurşîdi var nâmu şehenşâh-ı mu'azzamdur
Meh-i tâbânı var 'ünvânı dâmâd-ı mükerrermdür
IV*

*Çemende lâleler kim keşf-i gül-ruhsâr-ı âl eyler
O nev-res tâzelerdür gûyiyâ 'arz-ı cemâl eyler
Bu gûne bezm-i hâssu'l-hâssı kim vehm ü hayâl eyler
Bu bezmün mislini ümmîd iden fikr-i muhâl eyler
Bunun zîrâ ki bezm-ârâsı Zıllu'llâh-ı dânâdur
Tarâvet-bahş-ı 'ünvân-ı cemâli sadr-ı vâlâdur
V*

*Temâşâ eyle 'İzzet lem'a-i şem'-i şeb-i tâbı
Akitmiş lûle lûle bâğa gûyâ cûy-ı meh-tâbı
Ser-â-pâ şu'le kılmış nûrdan her berg-i sîr-âbı
N'ola sârî olursa çeşm-i câna feyz-i seyl-âbı
Bu 'ahde 'ahd-i Sultân Ahmed-i kişver-güşâ dirler
Bu eyyâm-ı şerîfe mevsim-i zevk u safâ dirler*

İAPD, s.152- Müs.2

*1
Lâle tâb-âver olup bezm-i çırâğâna bu şeb
'Arz ider sûzişini dâver-i devrâna bu şeb*

*2
Döşeyüp sahn-ı çırâğâna kumâş-ı elvân
İtdi ârâste bir bezm-i mülûkâne bu şeb
s.161-3*

*Şem'alar reh-güzer-i şâh-ı cihânı suladı
Akıdup çeşme-i meh-tâbı gülistâna bu şeb*

*4
Jâleden rûy-ı nigâra dizilüp dürr-i vahîd
Gösterür hüsn-i dil-ârâsın 'arûsâne bu şeb*

*5
Rûz-ı rûşen gibi her şem'a ziyâ-güster iken
Kim bakar tâbiş-i rûy-ı meh-i tâbâna bu şeb*

6

*Kangı şem'-i çemen-efrûza yakılsun bilmez
N'ola hayret-zede olur ise pervâne bu şeb*

7

*Tal'at-ı gurre-i şevvâl gibi virmede şevk
Âdem itdükçe nazar şem'-ı fûrûzâna bu şeb*

8

*Lâleler cümle idüp sâk-ı vifâk üzre kıyâm
Muntazır makdem-i şâhenşeh-i zî-şâna bu şeb*

9

*Makdem-i Sâye-i Mevlâ'dan idüp kesb-i fûrûğ
Feyz-i nûr itdi çemen bezm-i şebistâna bu şeb*

10

*Buldi teşrîf-i hümayûn ile gülşen rif'at
Hande eylerse n'ola rütbe-i Keyvân'a bu şeb*

11

*Viridi zînet çemene feyz-i seher lâyıkdur
Şeh-pesend olsa bu tertîb-i müşîrâne bu şeb*

12

*Sadr-ı 'âlî-menişün himmetidür dâmâdı
Oldı nâ'il şeref-i makdem-i sultâna bu şeb*

13

*Haşre dek mâye-i fahr olsa sezâ kendüsine
Sürdi yüz hâk-i reh-i şâh-ı cihânbâna bu şeb*

14

*'İzzetâ kalmadı söz bende du'âdan gayrı
Döndi tab'um dahı bu dîde-i hayrâna bu şeb*

15

*Haşre dek şem'a-i ikbâli fûrûzende ola
Tâ-seher yalvaralum sıdk ile Yezdân'a bu şeb*

İAPD, s.160, G.9

Eğlenceler ve sohbetler, çoğunlukla bahar aylarında özellikle de lalenin açtığı o kısa sürede tertip edilmeye çalışılmıştır. Çünkü lale bir yılda ortalama 15 gün kadar çiçek açmaktadır. Divanda o dönemde var olan birçok lale türünün de adı geçmektedir. Bunlardan birkaç tanesi şunlardır;

*Dâ'imâ mânende-i bedr ol felekde kām-rân
Mâh-tâb-ı devletüñdür gülşen-efrûz-ı cihan*

İAPD, s. 279-17

*Lâlezâr-ı devletlüñ ey âşaf-ı çâker-nevâz
Ola her dem tâze hem-çün dil-rübâ-yı 'İşve-bâz*

İAPD, s.280-21

*Nîze-i Rummâni-i dil-dûzı itmiş der-kenâr
Gâlibâ teşhür-i mülk-i bâğa 'azm eyler bahâr*

İAPD, s.280-24

*Âşaf ikbâlîñ o deñlü **Ferah-engîz** olsun
Açılan lâleleriñ yek-sere **Gül-rîz** olsun*

İAPD, s.282-37

Bahar ve yaz aylarında açık havada saray ve köşkerin bahçelerinde düzenlenen etkinliklerin yerini kışın helva sohbetleri almaktadır. Kışın gerçekleşen eğlence ve sohbetlerin “helva sohbeti” olarak anılmasının sebebini Pakalın, mevsim icabı meyva bulunmaması sebebiyle ağızları tatlandırmak üzere meyvanın yerini helvanın almasına bağlamaktadır. Esnaf teşkilatlarının kış gecelerinde toplandıkları vakitlerde helva pişirilip yenildiği ve bu sohbe katılanların sırayla bu geceleri düzenledikleri bilinmektedir (Pakalın 1983: 797).

*Kudûm-ı yâr ise maksûd bezm-i ünse eğer
Misâl-i sohbet-i helvâ vesîle bulmaludur
Olup çü şîr ü şeker mümtazic miyâneleri
Efendisiyle kulı yağlı ballu olmaludur*

İAPD, s.266, Kt-5

I

*Başka âlem var bu mevsimde şitâ eyyâmidur
Meclis-i şöhetde âheng-i nevâ eyyâmidur
Giceler hûbân ile zevk u şafâ eyyâmidur
Hâşılı kışdur begüm terk-i riyâ eyyâmidur*

*Dem urup uşşâkdan meclisde şimdi şad hezâr
Nağme-i pür-süz ile dildâra göster nakş u kâr
Çok da tatvîl itme gerdâniyyede eyle karar
Büselik faşlın tamam it kim şabâ eyyâmidur*

*Zevk-ı şöhet kışdadur gerçi bahârüñ namı var
Şubhı var ise anuñ ammâ bunun aḥşâmı var
Her işüñ bir vaḳti her bir âlemüñ hengâmı var
Şimdi dil-berlerde evde inziva eyyâmidur*

*Âşık-ı alüfteye sâkı tolu peymâne vir
Zehrlere içsün mürâyi badeyi rindâna vir
Bî-riyâ ol sen riyayı zâhid-i nâ-dâna vir
Zevrak-ı şahbâyı kullan sâkıyâ eyyâmidur*

*Şineñe baǵdum ser-ā-ser nura ğark olmış yine
Kāmetüñ ser-tā-ka-dem billura ğark olmış yine
Gerden-i pāküñ siyeh semmūra ğark olmış yine
Sevdiğüm şalın yüri ħüsn ü baha eyyāmıdır*

*Faşl-ı deydür böyle mevsimlerde gezme serseri
Şayd-ı ħübān itmeğe yabana gitme gel beri
Avlayam dirseñ yațaqda İzzetā vaĥşileri
Dergeh-i pır-i muġāna iltica eyyāmıdır*

İAPD, s.260, Ş-1

Divanına bakıldığında İzzet Ali Paşanın yer yer konuşma diline oldukça yaklaşan bir söyleyişi yakaladığı görülmektedir;

*Bu şeb niġār gelüp cāme-ħ^vābuma ‘İzzet
Uyutmadı beni kāfir şabah ezānına dek*

İAPD, s.215, G.83-5

*Kaşduñ miyān-ı yarā şarılmaksa muttaşıl
Sen de mişāl-i ħançer anuñ yanına taķıl*

İAPD, s.219, G.89-1

Divanda atasözü ve deyimlere de başvurulmuştur. Bazen atasözünün olduğu gibi kullanıldığı, bazen vezin sebebiyle araya başka kelimeler sokularak kullanıldığı bazen de devrik bir şekilde metne dahil edildiği görülür. Aşağıdaki beyitler divandan bu hususta alınmış örneklerdir.

*Meydāna ġamze kim müjeler neşterin döker
Cān-ı belā-resīde ecel derlerin döker*

İAPD, s.189, G.47-1

*Devlet-i pā-be-rikāb-ı felege aldanma
Yerde kalmaz bu meşeldür begüm āh-ı mazlüm*

İAPD, s.222, G.94-4

*Ġayra bel baġlayamaz bu dil-i diyvāne-sirişt
Halka-i silsile-i kākül ü ġisū var iken*

İAPD, s.226, G.100-4

Ele aldığımız eserde dikkat çeken hususlardan biri de dönemin toplum hayatının bir parçası olan yangınlardır. Tarihleri boyunca İslam şehirleri tabiata zarar vermeden onunla bütünleşerek oluşturulmuştur. Bu yüzden topraktan kopmayacakmışçasına inşa edilen taş evler yerine ahşap evler Osmanlı toplumu tarafından daha çok tercih edilir. Taşlıcalı Yahya'nın şu beyti de bu düşünceyi en güzel biçimde ifade etmektedir;

*Bāde-nüşān gibi doğru yolumuzdan sapmazız
Avn-i Fir'avn ile şeddādî binâlar yapmazız*

(Armağan 1997: 49)

Osmanlı insanı mimaride faniliğini, geçiciliğini kendisine sürekli hatırlatacak bir yol izleyerek özellikle evlerde taşa göre son derece dayanıksız olan ahşap, kerpiç gibi malzemeler kullanılır. Bu tercihin bir nedeni de “Siz her yüksek yere bir işâret yapıp boş şeyle mi uğraşıyorsunuz? Belki ebedî yaşarsınız diye sağlam köşkler ediniyorsunuz?” (Kur’ân-ı Kerîm 26. Sure, 128-129. ayet) ayetlerinin ikazı olmalıdır (Ayvazoğlu 2000: 21-22).

Yukarıda ifade edilen sebepler dolayısıyla ahşap binalara yönelen Osmanlı toplumu böylece yangın tehlikesiyle de karşı karşıya kalmaktadır. Döneme ait tarihlerde sıklıkla rastladığımız yangınlar İstanbul’u tehdit etmektedir. Bazen günlerce süren bu yangınlar evlerin ahşap olmaları nedeniyle kolayca yayılmakta, bazen bir yangının ardından koca bir mahalle kül olmaktadır. İbrahim Paşa sadareti döneminde İstanbul halkının can ve mal güvenliğini tehdit eden bu yangınların zararını en aza indirebilmek amacıyla ve 1720 yılında Yeniçeri Asker Ocağına bağlı bir tulumbacılar Ocağı kurulmuştur (Koçu 2003: 71).

Divan’da döneminin farklı olaylarına işaret eden 29 tarih yazıldığı görülmektedir. Bunlardan bir tanesi de Eyüp Sultan semtini saran; çarşıları, evleri, sarayları yok ederek semti perişan etmiş olan yangın sebebiyle zarar gören Eyyub Ensârî türbesinin onarımıdır. Aynı dönemde Hocapaşa semtinde, Kumkapı’da, Gedikpaşa’da, Cibâli’de çıkan yangınlar birçok zarara sebep olur (Ayverdi 1999: 466). İzzet Ali Paşa büyük tahribata yol açan bu yangından sonra yapılan onarım çalışmalarından birine şu şekilde tarih düşmüştür;

Mezârın eyledi tezyîn Ebû Eyyüb ’uñ İbrâhîm

Ebi Eyyüb ’ı İbrâhîm Paşa eyledi tezyîn Sene:1137

İAPD, s.130, T.9-21

Bu dönemde tamir ve onarımı yapılan binaların yanında İstanbul’un çehresini değiştiren asıl husus yoğun bir şekilde başlatılan ve sürdürülen imar faaliyetleridir. Her ne kadar Ayda Arel “18. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci” isimli eserinde İstanbul’da girilen inşaatın halkı ilgilendiren bir faaliyet olmaktan çok padişahın lüks ve değişiklik isteklerini karşılayan ve eğlenceleriyle ünlü devrin dekorunu hazırlayan bir faaliyet olduğunu söylese de (Arel 1975: 35); Gülçin Erol Canca’nın, “Bir Geçiş Dönemi Olarak İstanbul’da III. Ahmed Devri Mimarisi” başlığını taşıyan doktora tezinden hareketle bu dönemin arka planında kamu yararına yapılan medreseler, kütüphaneler, çeşmeler ve camiilerin sayısının oldukça fazla olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapılardan adından en çok söz edileni hiç kuşkusuz Sadabad Sarayı ve Kağıthane mesiresidir.

Sadabad Sarayı; 1721-1722 (1134) tarihinde Kağıthane deresi üzerine Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından yaptırılır (Erol Canca 1999: 170, Eldem 1977). Sadabad Sarayı dönemin şiiirlerine de sık sık malzeme olmuştur. Sadabad’la ilgili geniş bilgiyi Sedat Hakkı Eldem’in “Sadabad” isimli kitabından alıyoruz. Bu dönemde Kağıthane deresinin, Kağıthane Karakolu önünden Çadır Köşkü’nün bulunduğu yere kadar olan yani yaklaşık 1100 metrelik kısmı mermer bir kanalın içine alınmıştır (Eldem 1977: 6). III. Ahmet döneminde Kağıthane’de başlatılan inşa faaliyetinde Kasr-ı Sadabad, Hurremabad, Hayrabad, Çeşme-i Nevpeyda, Kasr-ı Cinan, Kasr-ı Nişad, Çeşme-i Nur, Cetvel-i Sîm, Asr-ı Surur, Cîsr-i Nurani isimli kasır, köşk, çeşme, havuz ve köprüler yapılmıştır (Eldem 1977: 6).

‘İzzetâ medh ü sitâviş birle târîhin didüm

Oldı Sultân Ahmed’ün kasr-ı cinânı dil-güşâ (1134)

İAPD, s.145, T-26

Hûrlar seyr eyleyüp ‘İzzet didüm târîhini

Sahn-ı dünyâyâ yapıldı resm olup kasr-ı cinân (1134)

İAPD, s.145, T-27

Bu dönemde yapılan Ferah-abad kasrı diğer yapılar gibi beyitlerde yerini almıştır;

*Kesb-i neşât-ı köhne-bahâr eylesek biraz
Sâkı-i bezm-i mey Feraḥ-âbâd'a gelse de*

İAPD, s.235, G.114-3

İzzet Ali Paşanın şiirlerinde adı geçen yapılardan biri de III. Ahmet Çeşmesidir. 1723 (1134) tarihinde Sultan III. Ahmet tarafından yaptırılan çeşme; nur çeşmesi, çeşme-i nev-peydâ, nev çeşmesi, nev çeşme-i pâkize isimleriyle anılır (Canca 1999: 214).

*Revnak-ı zîbâ virüp hakkâ ki uydı bî- 'adîl
Pişgâh-ı Kasr-ı Sa'd-âb 'ad'a 'ayn-ı selsebîl*

İAPD, s.275, Mt-13

Şairin yaşadığı dönemde yani 18. Asırda sosyal hayatı canlandıran en önemli etken hiç şüphesiz mesirelerdir. Mesireler halkın kullanımına açılmış, yapılaşmanın olmadığı, gezinti yapılan yeşil alanlardır. Eserlerde ismi geçen bahçelerin bir kısmı özel olsa da büyük çoğunluğu halka açık bölgelerdir. Bu dönemde halkın en önemli sosyalleşme alanlarından olan bu bahçeler ve mesirelerle ilgili aşağıda verdiğimiz bilgileri Eldem'in "Türk bahçeleri" isimli çalışmasından edinmekteyiz. Divanda da bu mesirelerden bir tanesi olan Göksu mesiresine değinilmiştir. Küçük Göksu ve Büyük Göksu arasındaki alanı kapsayarak Dört Kardeşler mevkiine kadar devam eden bu çayır Anadolu Hisarı ve Yenimahalle sirtları ile sınırlandırılmıştır. Çayırın boğaza bakan tarafı ise açıktır.

*Sen 'İzzetâ mukîm-i der-i hânesin dahı
Seyr itmede Hisâr'da yârân bölük bölük*

İAPD, s.214-82-7

Karabali bahçe ve mesiresi II. Selim zamanında rağbet edilen gezinti yerlerinden biridir. Ancak görülüyor ki III. Ahmed döneminde de tercih edilen bir yerdir. Kır kahveleri ve bahçelerle donatılmış bu gezinti yeri Gümüş Suyu ve Serviler üstü çevrelerdir.

*Kemer-bendinden âgûşa çeken yâri safâ eyler
Kemerler seyrine çıkmış kadar kesb-i hevâ eyler*

İAPD, s.172-23-1

*Gümüş-suyu'ndaki emvâci nahvetle ider pâ-mâl
O sîmîn-sîne kim mestâne raksa ibtidâ eyler*

İAPD, s.172-23-5

Divanda dönemin adetleriyle ilgili bazı bilgilere rastlamak da mümkündür. Ramazanda hediye verilmesi de bunlardan biridir;

*Yârüm hediyeye-i ramazâniyye gönderüp
Resm-i vefâyı eyledi icrâ cihân cihân
Bizden dahı o yâr-i sadâkat-me'âba kim
Olsa n'ola becâ-yı hediyeye revân revân*

İAPD, s.266, Kt.6

Her ne kadar içerisinde bulunduğumuz dönemde, matemlerimizde bütün dünyada genel kabul gören bir renk olan siyahı kullansak da, Türklerin ilk yas rengi mavi olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik şiirimizde de, mavinin yasla özdeşleştiği beyitlere rastlamak mümkündür Tacizâde Câfer Çelebi'nin aşağıdaki beyti bunlara örnektir (Özlük 2011: 36)

Süsen sarındı gök futalar itdi yaslar

Dâg-ı gam urdı bagrına bin yirde lâle-zâr

TCCD., Kt.31/II-12

Görüldüğü gibi yukarıdaki beyitlerde süsenin mavi futalar sarılarak yas tutması şeklindeki kullanımlar, mavi rengin yasla irtibatını net bir şekilde göstermektedir. Bazen beyitlerde, matem rengi olarak hem siyahın hem de mavinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, toplumların ortak kültür hazinelerinin birer ürünü olan bu tür kavramların zamanla değişiklik gösterirken keskin bir çizgiyle birinden diğerine hemen dönüşmediğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. 18. Asra gelindiğinde görülüyor ki matem rengi olarak şairimiz siyahı kullanmaktadır;

Nigâh-ı nâzı tutar ye's küştegâni içün

Siyâh-ı câme-i mâtem sevâd-ı dîdesidür

İAPD, s.178, G.30-6

Şair, mesire yerlerinden, imar faaliyetlerinden bahsederken gündelik hayatın ufak ayrıntılarına da değinmiştir. Etrafındaki güzellere şiirlerinde bahsetmiştir. Aşağıdaki beyitte elinde yelpazeyle tasvir ettiği afetten bahsederken “Hanım iğnesi kayık” ifadesi dikkat çekmektedir. Pakalın bu kayığı ince, uzun, zarif bir kayık türü olarak açıklamaktadır (Pakalın 1983: 730).

Kimdür o hanım-iğnesi kayıkla geçenler

Almış ele yelpâze bir âfet var içinde

İAPD, s.238,118-2

Aşağıdaki beyitlerde yine şairin dikkatini çeken güzellere bahsettiğini görmekteyiz;

Ben o kâfir-beççenüñ oldum esîr-i kâküli

Düşmen-i âyîn-i İslâm olsa da mâni` degül

İAPD, s.218, G.88-6

Kaşd-ı teşrif idicek 'aşîka ol âfet-i Rûm

Müjde-i mağdemîn evvel getirür şevk-ı kudüm

İAPD, s.222, G.94-1

Bir Rûm-beççedür bizi Mecnûn iden velî

Kâfir mi bilmem ümmet-i 'İsâ midur desem

İAPD, s.224, G.97-6

Toplum hayatını pek çok açıdan ele alan bu eserin giyim unsurlarından bahsetmemesi elbette mümkün değildir. Halkın giyim-kuşamı şiirlerde kendisine yer bulmuştur. İlk beyitte geçen unsur şalvardır. Hem erkeklerin hem kadınların kullandıkları, belden aşağısına giyilen bacakları olan bir giysidir. Erkek şalvarlarının paçaları daha dar olanlarına potur, geniş olanlarına da çakşır adı verilir. Kadın ve erkek şalvarları arasında kullanılan kumaşlar açısından da farklılık vardır. Kadın şalvarlarında genellikle ipekli kumaşlar kullanılırdı. Düşmemesi için beli uçkurla sıkılırdı. Sadece şalvarda kullanılan bu uçkura “şalvarbend” denirdi. Bacak kısmı oldukça bol olur ayak bileklerine kadar inerdi. Şalvar sadece ayak bileğinde daralırdı (Pakalın 1983: III, 307 ; Koçu 1967: 215).

Şalvâr-ı 'ukdedârı hemân gördigüm gibi

Bildüm tılısm-ı dahmeye vuşlat o beldedür

İAPD, s.171, 22-5

Beyitte bakışlara engel olamaz denilen nikâb yüzün tamamını örtmek için kullanılan örtüdür. Bazı kaynaklarda peçe, yaşmak olarak da açıklanmaktadır (Özen 1983:148).

Şu 'ā'-ı cebhesi te'sîri 'ayn-ı nūr eyler

Bakılsa ger olamaz mâni '-i nezâre niķâb

İAPD, s.159, 7-6

Kemer, eteğin yahut pantolonun düşmemesi için bel kısmına takılan kumaş, deri yahut metalden yapılan genellikle bir tokayla bağlanan giyim unsurudur. İçkinin verdiği neşeyle çözülen kemerle birlikte gömleğin de eteği açılmıştır.

Çözildi bend-i kemer zūr-ı neş'e-i mey ile

Açıldı dâmen-i gül-pîreheh ki añladamam

İAPD, s.223, G.96-4

Bu beyitteyse hançerin kemerin yan tarafına takılarak taşındığı ifade edilmektedir;

Kaşduñ miyân-ı yarâ şarılmaķsa muttaşıl

Sen de mişâl-i hançer anuñ yanına taķıl

İAPD, s.219, G.89-1

Câme, genel olarak üste giyilen kıyafetlere verilen isimdir. Sözlüklerde elbise, libas, esvab anlamları verilmektedir (Pakalın 1983: I, 255; Koçu 1967: 49).

Câme-i gül-penbe eçmiş ey gül-i hod-rū seni

Bir gümüşden serve döndürmiş ķad-i dil-cū seni

İAPD, s.249, G.134-1

Daha önce de ifade ettiğimiz üzere divanda dönemin birçok olayına düşülen tarihler mevcuttur. Sadece bu tarihler bile eserin topluma ne denli sıkı bir bağ kurduğunun göstergesidir. Şehzedelerin doğumları, düğünleri, bazen onarılan bir yapı bu tarihlere konu olmuştur. Divanda dönemin toplum hayatından kesitler sunan 29 tarih vardır. Bunlardan bir tanesi de III. Ahmet ve sadrazam Damat İbrahim Paşanın atış talimleriyle ilgili olandır. Döneme ait bütün hususiyetler olduğu gibi bu olay da edebi metinde yerini almıştır.

Bu gūne san'at-ı menkūta birle söyledüm târîh

Tüfengle urdı Sultân Ahmed Efrencî bir altûna (1135)

İAPD, s.138, T.14-27

Divanda Mevlevilerin tarikat adabından bahseden aşağıdaki beyit dikkat çekmektedir. Direkte durmak; özrü olan dervişin semaya girmemesi yahut yorulanların semadan çekilmesi anlamına gelmektedir (Pakalın 1983: 730). Ancak bu şeyhin izniyle mümkündür. Beyitte bahsedilen sema farklıdır, derviş hiçbir şekilde semadan çıkamaz yahut semaya katılmamak için sunulan hiçbir özür kabul edilmez. Çünkü tarikat pirinin başka bir deyişle şeyhin buna izni yoktur. Bahsedilen sonsuz bir kendinden geçme ve ibadet halidir.

Yokdur direnge ruķşatı pîr-i tariķātuñ

Şüfi bu tekyede deverānı bilür misin

İAPD, s.225, G.99-4

İncelememizin sonunda şunu rahatlıkla ifade etmemiz mümkündür ki İzzet Ali Paşa hem devlet adamlığı hem de şairliği sebebiyle yaşadığı dönemde dikkat çeken bir şahsiyettir. Divanında dönemin toplum hayatını pek çok açıdan yansıtmıştır. Ortaya çıkan malzemenin bir sebebi Paşanın edebi şahsiyetinden kaynaklansa da yaşadığı dönem ve içerisinde bulunduğu şartlar da etkili olmuştur. Şunu belirtmek gerekir ki bu çalışmada divanda karşılaşılan bütün beyitler verilmemiştir. Bunun en önemli sebebi birbirine benzeyen ifadelerin tekrar edilmek istenmemesi ve çalışmanın bir bildiri olduğu düşünüldüğünde sunumun belli ve kısıtlı bir zaman diliminde gerçekleşecek olmasıdır. Ancak dikkatlere sunulan beyitlere bakılacak olunursa konunun ele alınması ve ortaya konulması hususunda

zihinde yeterli bir kaniya varılmasının mümkün olduğu görülmektedir. Ortaya çıkan malzeme, İzzet Ali Paşa divanının dönemin toplum hayatını birçok açıdan yansıttığını göstermesi açısından önemlidir.

KAYNAKLAR

- Adivar, A., 1991, *Osmanlı Türklerinde İlim*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ahmed Refik [Altınay], 1331, *Lale Devri*, İstanbul.
- Ahmet Refik, 1988, *On İkinci Asr-ı Hicri'de İstanbul Hayatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Aktepe, M., 1953, *Damad İbrahim Paşa Devrinde Lâle*, Tarih Dergisi c.IV, sayı 7 ayrı basım, İstanbul.
- Aktepe, M., 1954, "Damad İbrahim Paşa Devrinde Lâleye Dâir bir Vesika", *Türkiyat Mecmuası c. II, sayı: 115*, İstanbul, s.115-130.
- Arel, A., 1975, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Aypay, A. İ., 1998, *Lâle Devri Şairi İzzet Ali Paşa Hayatı- Eserleri- Edebi Kişiliği*, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B., 2000, *Aşk Estetiği*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Ayverdi, S., 1999, *Türk Tarihinde Osmanlı Asırları*, Kubbealtı Neşriyatı: 60, İstanbul.
- Bursalı Mehmet Tahir Efendi, [Yayına Hazırlayanlar: A. F. Yavuz, İ. Özen], 1975, *Osmanlı Müellifleri 1299-1915*, Meral Yayınları, İstanbul.
- Canca, G. E., 1999, *Bir Geçiş Dönemi Olarak İstanbul'da III. Ahmet Devri Mimarisi (1703-1730)*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Eldem, S. H., 1969, *Köşkler ve Kasırlar*, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Mimarlık Rölöve Kürsüsü, İstanbul.
- Eldem, S. H., 1976, *Türk Bahçeleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Eldem, S. H., 1977, *Sadabad*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Erol, G. C., 2002, "İstanbul'da III. Ahmet Dönemi Osmanlı Mimarisi", *Türkler 15*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 334 – 343.
- Hayta, N.- Ünal, U., 2003, *Osmanlı Devleti'nde Yenileşme Hareketleri (XVII. Yüzyıl Başlarından Yıkılışa Kadar)*, Gazi Kitabevi, Ankara.
- İpşirli, M., 1987, *Lâle Devrinde Teşkil Edilen Tercüme Heyetine Dair Bazı Gözlemler*, Osmanlı İlmî ve Mesleki Cemiyetleri, İstanbul.
- Koçu, R.E., 1967, *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Yayınları, Ankara.
- Kutlar, F. S., 1998, "İzzet Ali Paşa Diva'nında Lale ve İstanbul lalesi İsimleriyle İlgili Bir Dizin Denemesi", *Prof. Dr. Dursun Ali Yıldırım Armağanı*, Ankara, s.250-270.
- Küçük Çelebizâde Âsım, 1153, *Âsım Tarihi*, İstanbul.
- Mehmed Süreyya, 2003, *Sicill-i Osmanî*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özen, M. E., 1983, "*Kıyâfet Lugatçesi*", Bilgisayar Ortamında Dosya.
- Özlük, İ.P., 2011, *Klasik Türk Şiirinde Giyim-Kuşam*, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Pakalın, M. Z. ,1983, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Sevin, N., 1973, *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul.

Şen, F. M., 2001, *Tacizâde Cafer Çelebi Divanında 15. ve 16. yüzyıl Toplum Hayatı* , İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi

Turhan, M., 1969, *Kültür Değişmeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ. H., 1995, *Osmanlı Tarihi. Karlofça Anlaşmasından XVIII. Yüzyılın Sonlarına Kadar*, c.4/1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Yeni Tarama Sözlüğü, 1983, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Yıldırım, I.P., 2004, *Lale Devri 'nde Kültür ve Edebiyat*, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

HAYRABOLULU HASİB DİVANINDA 18. YY OSMANLI TOPLUM HAYATINDAN YANSIMALAR

Yrd. Doç. Dr. Kürşat Şamil ŞAHİN*

ÖZET

Klâsik Türk edebiyatının yüksek zümreye hitap ettiği ve toplumdan uzak kaldığı düşüncesinin artık mesnetsiz bir görüş olduğu yaygınlık kazanmıştır. Yapılan çalışmalar bu edebiyata ait metinlerin toplumdan soyut olmadığı ve eserlerde günlük hayatta kabul gören maddî ve manevî değerlerin bolca kullanıldığını ortaya çıkarmıştır. Sanatkârlar, eserlerini vücuda getirirken yeme-içme, giyim-kuşam, eğlence hayatı, çeşitli âdet gelenek ve inanışlar, savaş, sağlık, spor gibi ilham aldığı topluma dair birçok unsura yer verir.

1712-1784 yılları arasında yaşamış olan Hasib Mehmed Efendi Osmanlı Devletinin bu asırdaki keskin değişimlerini büyük oranda idrak etmiş bir kişidir. O, şiirlerini topladığı kitabında hem kendi ruh dünyasına hem de içinde yaşadığı topluma ait bizlere önemli ipuçları sunar. Hasib, yaşadığı cemiyete dair iyi bir gözlem ve tahlil yaparak günlük hayata kayıtsız kalmamış, bu gözlem ve tahlillerini türlü hayallerle bezeyerek şiirlerine ustaca yansıtmıştır. Bu çerçevede şairin şiirlerindeki sosyal hayata ait unsurlar tespit edilip seçilen beyitlerden hareketle 18. yüzyıldaki sosyal hayatın izlerine ulaşmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hasib Mehmed Efendi, Sosyal hayat, Toplum, 18. yüzyıl.

REFLECTIONS FROM 18TH CENTURY OTTOMAN SOCIAL LIFE IN THE DIWAN OF HASİB

ABSTRACT

It has gained widespread now that the opinion that Classical Turkish literature appeals to a high class and stay away from the society is totally groundless. The studies have revealed that works of this literature is not isolated from the society and that material and spiritual values recognized in everyday life have been used abundantly within the works. Men of letters have given place to a number of elements of the society that they are inspired such as nutrition, clothing, nightlife, various customs and beliefs, war, health care and sports in their works.

Hasib Mehmed Efendi, who lived between the years 1712-1784, is a person who has understood sharp changes of the Ottoman Empire in this century. He presents us important clues both about his own mood and about the society in which he has lived in his book of collected poems. Hasib was not indifferent to everyday life by a good observation and analysis on the community, and he presented these elements subtly in his poems glamourizing them with various dreams. In this context, it is aimed to detect the elements of the social life in the poet's poetry and to pursue the traces of social life in 18th century in this work.

Keywords: Hasib Mehmed Efendi, Social life, Society, 18th century.

Giriş

18. yüzyıl, Osmanlı tarihinde siyasi ve sosyal alanlarda büyük değişimlerin olduğu bir dönemdir. Devlet ve toplumda klâsik siyaset geleneği çözülmeye ve değişmeye başlamıştır. Siyasî, sosyal, iktisadî ve askerî sahalarda önemli düzenlemeler yapılması zarureti hâsıl olmuştur. Buna karşılık bilim, kültür ve edebiyat hayatı bu çöküntüden fazla etkilenmemiş, önceki asrın devamı olarak olgunluk dönemini yaşamayı sürdürmüştür. Bu dönem kaynaklarda şiir ve şair asrı olarak kabul edilir. Şair kadrosu bakımından klâsik edebiyatın en geniş ve zengin dönemidir. Bu yüzyılda dikkat çeken en

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

önemli husus, mahallî konulara olan temayüldür. Halkın yaşam tarzını ve anlayışını şiire taşımak bu asır şairlerinin temel amaçlarından biri olmuştur (Şentürk-Kartal, 2004: 395-414)

Klâsik edebiyatımızın sosyal konular ve günlük hayatla olan ilgisi çoğu araştırmacı tarafından ihmal edilmiştir. Bu edebiyatın genellikle hayal dünyasına dikkat çekilmiş ve devrini nasıl aksettirdiği gözden kaçırılmıştır (Aylar, 1995: 1011). Bu çalışmada küçük bir divana akseden dönem yaşantısına dair bilgiler seçilen beyitlerden hareketle gözler önüne serilecektir.

Hasib'in Hayatı

Doğum yeri Hayrabolu olan ve Hasib mahlasını kullanan Mehmet Efendi'nin kaynaklarda doğum tarihi zikredilmez. O, divanında kendi mevlidi için şu tarihi düşmüştür:

Didiler çün öksüz oğlan göbeğin kendi keser

Destine al kilik-i pâkî mevlidin sen dahı yaz

Ben dahı itdim du'â didim hemân târihi

Ola bu Seyyid Mehmed 'âlem içre ser-firâz (Hasib, v. 10a)¹.

Hasib'in hayatına dair elimizdeki bilgiler son derece sınırlıdır. Ata Efendi'nin dervişlerinden olan Hasib ile ilgili Şeyhülislam Arif Hikmet tezkiresinde kısaca şu açıklamalara yer vermiştir: “*Hasib Bey, Çorum'dandır. Muhtasarca dîvânı vardır. Bazen muvafik mezâmîni var ise de sekâmet-i ibâreden hâlî degildir.*” (Çınarcı, 2007: 43-44). Şefkat tezkiresinde ise: “*Çorumî-zâde. Hayrabolu a'yâmı ve Kanlıcaklı Şeyh 'Atâ dervişlerinden idi. Bin yüz doksan dokuz senesinde fevt olmuştur.*” bilgileri verilmiş ve şiirlerinden örnekler sunulmuştur (Kılıç, 29-31). Şefkat tezkiresinde, Hasib'e ait dört gazeli örnek olarak verir. Verilen bu örneklerden; “Raks ile her 'uzvu kim cünbiş-künân-ı cilvedir /Cân u dil çâr-pâre-i zîb-i benân-ı cilvedir.” matlalı gazel, Dîvânçe'nin elimizdeki mevcut nüshalarında bulunmamaktadır. Yine örnek olarak verilen “geç” redifli iki gazel, mevcut yazmalardan farklılıklar arz eder. Nüshalarda “geç” redifli bir tane gazel vardır ve tezkirede verilen her iki örnekten de beyitler barındırmaktadır. Şairin hayatı ve divanında bulunmayan bazı şiirlerine dair ayrıntılı bir çalışma yapılmıştır (Ekinci, 2015: 2373-2386).

Hasib'le ilgili, Tuhfe-i Nailî'de, şairin ismine ve ölüm yılına değinilmiş daha sonra da örnek olarak şiirlerinden iki beyit verilmiştir (Yıldırım, 2009: 244). Bursalı Mehmet Tahir, Osmanlı Müellifleri'nde Sezaî Hasan Efendi'den bahsederken dipnotta Hasib'le ilgili; onun divan sahibi âşık bir kişi olduğu, Hasan Sezaî Hazretlerinin halifelerinden olduğu ve kendi vefatına tarih söylediği bilgilerini verir. Yine Tuhfe-i Nailî'de Gülşenî silsilesini nazma çektiği ve mezarının Hayrabolu'da ismiyle anılan caminin avlusunda bulunduğu açıklamaları da yer almaktadır (Bursalı Mehmed Tahir, 1971: 185).

Osmanzâde Hüseyin Vassaf, Sefine-i Evliya'sında Hasib'e dair ayrıntılı bilgiler sunmuştur ve Hasib'in Silsilenâme-i Gülşenî adlı mesnevisini de eserine almıştır. Sefine-i Evliya'da şairimizle ilgili “*Çorumlu-zâde Muhammed Hasib Bey diye meşhurdur. Hz. Sezâî'den şarab-ı hâlî nûş etmiş bir veliyy-i kâmindir. Ezz-e-i kiramdandır. Hayrabolu'da neşr-i feyz etmiş ve orada irtihâl eylemiştir. Medfen-i mübârekleri ziyâret-gâhdır. Gayet latîf ve zarîf eş'ârı vardır. Hz. Sezâî'nin ba'zı gazeliyyâtını tahmis eylemiştir. Âtîde aynen derç eylediğim silsile-i Gülşeniyye'yi tanzim eylemiştir... Sinn-i şerîfleri sekseni mütecâviz olduğu hâlde,*

'Ey beni mesned zât-ı nesib

Eyledi ukbâya güzer ol edib

Rihletinin târihidir şübhesiz

Mâte mine'l-işk Muhammed Hasib' kut'ası irtihaline târih söyleyip, tevhîd ve zikr ederek âzim-i lâhût olduğu menkuldür. Târih-i mezkûr seng-i mezarında muharrerdir. Kendi nâmlarına mensûb câmi'-i şerîf hazîresinde medfûn ve rahmet-i Hakk'a makrûndur. Müşârinileyh kasaba-i mezkûre

¹ Divandan yapılan alıntılar için Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Emanet Hazinesi 1617 numarada kayıtlı olan nüsha kullanılmıştır.

eşrafından âlim ü fâzıl ve gayet zengin ve fukarâ-perver bir zât idi.” açıklamaları yapıp şiirlerinden örnekler sunulmuştur. (Vassaf, 2011: 227-235). Şaire dair en kapsamlı bilgiler Sefine-i Evliya’da yer alır. Hakkındaki bazı malumata da divanından ulaşmak mümkündür.

Hasîb Efendi yaşarken kendi vefatına dair tarih beyti düşürmüştür: “Rihletiniñ târîhidir şübhesiz / Mâte mine’l-ışk Mehemmed Hasîb”. Tarih mısraındaki harflerin değeri 1204’tür. Divanın sonunda bu beytin yanına düşülen notta şüphe kelimesindeki he harfinin değeri olan 5’in düşürülmesiyle şairin vefat tarihi olan 1199’un elde edileceği belirtilmiştir. Mezarı Hayrabolu’da Çorumî Mustafa Paşa Cami (Hayrabolu Merkez Cami) avlusundadır ve mezar taşında ölümü için düşürdüğü beyit de yer almaktadır (Şahin, 2014)

İstanbul Kanlıca’da XVIII. yüzyılda Nakşibendi Şeyhi Seyyid Mehmed Atâullah Efendi tarafından kurulmuş olan, Atâ Efendi Tekkesine katılan Hasîb, divanında “*İstanbul’da Boğaziçi’nde Kanlıca’da Es-Seyyid Eş-Şeyh Mehmed ‘Atâ’u’llâh Efendi’ye Olan ‘Arzuhâl’*” başlığını taşıyan gazelinin mahlas beytinin (Yüz sürer dergeh-i sultâna garîb/‘Arzuhâl eyledi bî-çâre Hasîb) yanına 1184 tarihini düşmüştür (Hasîb, v. 5b). Zikredilen bu yıllarda onun dergâhta olduğu anlaşılmaktadır. Divan’ındaki bilgiye göre, Ata’ullah Efendi’nin kızıyla evlenen Hasîb’in iki de oğlu vardır.

Eserleri

a) Divan

Kaynaklarda şairliğinden bahsedilen ve şiirlerinden örnekler verilen Hasîb’in manzumelerinin toplandığı kitabının hacmi küçüktür. Divanın Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi M. Özak nr.: 232/I ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Emanet nr.: 1617’de kayıtlı bilinen iki nüshası vardır. TSMK nüshası talik hatla yazılmıştır ve 34 yapraktan oluşur. Müstensihî Ahmed Hulûsî et-Tarsûsî’dir. Bu nüshada 142 gazel, 23 kıt’a, 5 mesnevi ve 12 müfred vardır. AÜDTCF Kütüphanesinde bulunan talik hatla yazılmış olan nüshada 138 gazel, 23 kıt’a, 5 mesnevi ve 12 müfred vardır. Şairin divanının tenkitli metni yayımlanmıştır (Ekinci-Donuk, 2015).

Şiirlerinden iyi bir eğitim aldığı anlaşılan Hasîb, devrinde konuşulan dili başarılı bir şekilde eserine yansıtmıştır. Divanında; benzetme, mecaz ve hayal unsurları bakımında zaman zaman öne çıkan gazel ve beyitler de bulunmaktadır. O, nazım şekillerinden daha çok gazeli kullanmıştır. Çevresindeki pek çok hadiseye tarih düşüren Hasîb’in bu yönüyle de öne çıktığını söyleyebiliriz (Şahin, 2014).

b) Silsilenâme-i Gülşeni:

Gülşenî silsilesinin manzum şekilde anlatıldığı ve aruzun fâilâtün/ fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün vezniyle kaleme alınan bu eserin müstakil nüshasına ulaşamamıştır. Hüseyin Vassaf Hasîb’den bahsederken 83 beyit olarak bu esere de yer vermiştir. (Vassaf, 2011: 229-235). Yine Ahmet Müsellem Efendi, Şerh-i Kasîde-i Şümü’-ı Lâmi’ fî Beyân-ı Etvâr-ı Sâbi’ adlı eserinin sonuna “Silsile-nâme-yi Gülşenî li-Hasîb Beğefendi ‘An Hulefâ-yı Sezâyî Efendi Kuddise Sırrıhumâ” adıyla 88 beyit olarak bu eseri eklemiştir (Ahmed Müsellem Efendi, 1314: 75-83).

Hasîb’in Şiirlerinde Sosyal Hayat Unsurları

Sanatkârlar eserlerini vücuda getirirken bağlı oldukları toplumun sosyal hayatına dair birçok unsurdan ilham alır. Onlar çevrelerindeki olaylara kayıtsız kalmamışlardır. Hacmi küçük olmasına rağmen şairin divanında 34 tarih manzumesi vardır. Sultan I. Abdülhamid ve Kırım hanı Devlet Giray’ın cüluslarına, Kırım hanı Selim Giray’ın İstanbul’u ziyaretine, dost ve akrabalarının vefatına, kendi çocukları ve yakınlarının çocuklarının doğumuna, oğlu ve dostlarının sakal bırakmalarına, çeşme, kasır ve kale yapımı vb. olmak üzere pek çok olaya tarih düşürmüştür.

Şair yaşadığı bölgedeki yer isimlerini de şiirlerine konu edinmiştir. Divanının sonuna hem Hayrabolu hem de Malkara’ya dair birer mesnevi eklemiştir. Hayrabolu üzerine yazdığı “Kurâ’iyye-i Hasîb Der-Kasaba-i Hayrabolu” adını taşıyan ve 25 beyitten oluşan mesnevide; Kasımpaşa, Hasköy, Emiryakup, Evrenbey, Bayramşah, Müsellim, Buzağcı, Avluobası, Kılıçlar, Parmaksız, Delibedir, Teteköy, Akıncılar, Tatarlı, Yörükler, Umurbey, Yörgüç, Aydınlar, Kemaller, Büyükkarakarlı, Küçükkarakarlı, Hedeyli, Kandamış, Çeneköy, Şalgamlı, Lahana, Yörücek, Karabürçek, Doğanköy, Çıkrıkçı, Kozyörük, Yılanlı, Hacılı, Karacagür, Umurcu, Sarıyar gibi köylerin isimlerini başarılı bir

şekilde şiirinde kullanmıştır. Aynı şekilde Malkara'ya dair yazdığı ve “Kurâ'iyye-i Malgara Güft Hasîb” adını taşıyan 22 beyitlik mesnevîde; Elmalı, Maksudlu, İbrice, Sofuköy, İshakça, Vakıflar, Doğan köy, Karaağaç, Dereköy, Ahievren, Hasköy, Kuyucu, Gözsüz, Yörükler, Karahisar, Hıdır, Yılanlı, Deveci, Develi, Çavuşköy, Yaylaköy, Yaylagöne, Danişment, Kadıköy, Tatarlı, Davuteli, Hereke, Karamurat, Karacahalil, Halıç, Karasatı, Bulgurköy, Demircili, Yenice, Kürtüllü, Kalaycı gibi yer isimlerini anmıştır. Bu yer isimleri bölgenin idari taksimatına dair önemli ipuçları barındırmaktadır.

Divanda zikredilen mekânlardan biri de İstanbul'dur. Şeyhülislam Yahya gibi² Hasîb'de İstanbul redifli bir gazel kaleme almıştır.

Artup bahâr ile yine şânı Sitanbul'un
Oldı şitâdan emn ü emânı Sitanbul'un

Çâk itdi çözdî mâhveşân bend-i gerdenin
Geldi boğaz seyri zamânı Sitanbul'un

İtmiş çınarcığıyla kavak müsellemi gâlibâ
Salındı yine serv-i revânı Sitanbul'un

Seyr-i kemerde itdi akın teşne-dillere
Su gibi elde deşne civânı Sitanbul'un

Şerbet-fürûşları yine fiskiyyeler düzûp
Gülşende kasma döndü dükânı Sitanbul'un

Olmuş harîk yerleri verd-i kusûrile
Dağ üsti bâğ cümle mekânı Sitanbul'un

Gülbin minârelerle gülistân cevâmî'i
Feryâd-ı 'andelfbdür ezânı Sitanbul'un

Güller gibi bahâra münâsib gazelleri
Eyler hediye tâze zebânı Sitanbul'un

Olsun Hasîb sâkin olan gül gibi güşâd
Mâdâm olur bahâr u hazânı Sitanbul'un (Hasîb, v. 14a-14b)

Gazelde, baharla birlikte İstanbul'un şanının arttığı, Boğaz seyrinin artık daha da bir güzel olduğu, İstanbul güzellerinin servi gibi salınarak dolaştığı, fiskiyelerden şerbetlerin dağıldığı ve ortalığın bir gül bahçesine benzediği anlatılmaktadır.

² Şehirlerin şiirlere konu olmasıyla alakalı ayrıntılı bilgi için bkz: H. Dilek Batislam, Şehir Şiirleri ve Şeyhülislâm Yahyâ'nın Edirne Gazelleri, TAED 39, 2009, 483-498.

Boğazda gezintiye çıkmak veya boğaz kenarındaki mekânlarda eğlenmek günümüzde olduğu gibi o dönemde de revaçtadır:

Gül mevsimi de geldi Bogaz seyrin eylesek

Çözseydi bend-i gerdeni her şûh-ı gonca-leb (Hasîb, v. 3a)

La'lin emdüm gerdenin bûs eyledüm irince hatt

'İşret-i meyle Bogaz zevkında ahşâm eyledüm (Hasîb, v.16b)

O dönem mekânlarından Hasîb'in şiirine konu olan bir diğer yer ise Kâğıthane'dir. Divan edebiyatı şairlerinin yer isimlerini tevriyeli bir şekilde sıkça kullandıkları malumdur. Şair, sevgiliyi mürekkep saçlı bir kâtime benzettiği beyitte yazmaktan hareketle hem kâğıdı hem de Kağıthâne'yi çağrıştıracak bir anlam dünyasının içine sokuyor bizleri:

Bir kalem kaşlı mürekkeb saçlı kâtib dilberi

Halkı Mecnûn ideyazdı sahn-ı Kâğıdhâne'de (Hasîb, v. 22b)

Yine Sütlice ve Eyüp isimleri de tevriyeli bir şekilde kullanılmıştır:

Emerek leblerini gabgaba toğrı yürürüz

Giçerüz Südllice'den kaymak için Eyyûb'e (Hasîb, v. 27a)

Hasîb yaşadığı dönemde halk arasında kullanılan atasözleri ve deyimlere de şiirlerinde yer vermiştir. Bu bağlamda deve üzerine yazdığı manzumesi özellikle anılmaya değerdir. O bu şiirinde:

Çok az önemi olmak, söz etmeye değer bulmamak anlamındaki “devede kulak”, deyimini

Dir idi Leylî'ye Mecnûn ayağın altına bak

Yutdı nâkayı vü göstermedi devede kulak (Hasîb, v. 31a) sözleriyle ifade ediyor.

Birine yapılması çok zor, hemen hemen imkânsız olan işleri yaptırabilmek anlamındaki “deveye hendek atlatmak” deyimini âşık (rind) ve zâhid çatışmasına vurgu yaparak kullanıyor:

Yügrük at gibi giçer 'âşık sırâtı zâhidâ

Hendek atlatmak gibidir deveye tefhîm sana (Hasîb, v. 31a)

Eline geçen ve hakkı olmayan şeyleri kendi menfaati için kullanmak, hiç çekinmeden büyük bir haksızlık yapmak manalarına gelen “deveyi havudıyla yutmak” deyimini Devlet Hazinesi Emîni'ne göndermede bulunarak kullanır. Aynı beyitte elemek, ayıklamak, araştırma sonunda doğruyu yanlış, iyiyi kötüyü ayırmak anlamlarına gelen “elekten geçirmek” deyimini de yer almaktadır:

Yutar deveyi havudıyla top gibi fî'l-hâl

Giçürdi ipli elekden emîn-i beytü'l-mâl (Hasîb, v. 31b)

Manzumede deveyle alakalı “deve dişi gibi”, “(bir şeyi) deve yapmak”, “deve kuşu gibi (yükte gelince kuş, uçmaya gelince deve)” vb. deyimler de yer almaktadır.

“Deveyi yardan uçuran bir tutam ottur” sözünü, sevgili karşısında âşığın içinde bulunduğu duruma atıf yaparak kullanır. Gözü doymayan hırslı insanlar küçük bir çıkar için bütün varlığını tehlikeye atar. Âşık da sevgilinin yanağında bulunan ayva tüylerini öpmek istiyor. Bu durum âşık için ölümcül olabilir. Sevgilinin hattı (ayva tüyü) küçük olduğu için şair bunları ot gibi düşünüyor ve anlama uygun olarak “deveyi yardan uçuran bir tutam ottur” atasözünü söylüyor.

İstedim bir bûse hattından tutup ol yârdan

Didi deveyi bir tutam otdur yârdan uçuran (Hasîb, v. 30b)

Adı geçen manzumede “Deve kulağından aksamaz”, “Gündüz deveden korkar, gece yularını çeler”, “Deveye inişi mi seversin, yokuşu mu? demişler; düz yere mi (düze kıran mı) girdi? demiş”, “Deveden büyük fil var”, “Deve kulağından aksamaz”, “Deve üstünde kuduz dalar mı”,

“Esrik devenin çulu eğri gerek”, “Deve bir akçeye, deve bin akçeye”, “Çingiraklı deve kaybolmaz”, “Deve Kâbe’ye gitmekle hacı olmaz” gibi atasözlerine de yer verilmiştir (Hasîb, v. 30b-31a).

Divanda yer alan atasözleri ve deyimler vasıtasıyla Hayrabolu yöresinde kullanılan dil ile o dönem halkının örf, adet ve inançlarına dair bazı ipuçlarına ulaşmak mümkündür. Divanda göze çarpan başlıca atasözü ve deyimler ise şunlardır: el öpmek (Hasîb, v. 1b) esir etmek (Hasîb, v. 2a), ayağına gelmek (Hasîb, v. 4a), fetva vermek (Hasîb, v. 5b), yüz sürmek (Hasîb, v. 5b), buluttan nem kapmak (Hasîb, v. 5b), yaraya merhem olmak (Hasîb, v. 4a), can vermek (Hasîb, v. 7b), can atmak (Hasîb, v. 10a), murada ermek (Hasîb, v. 12a), kurban etmek (Hasîb, v. 18b), haddini bilmek (Hasîb, v. 20b), idrak etmek (Hasîb, v. 23b), al takke ver külah (Hasîb, v. 26a), can sıkırmak (Hasîb, v. 26b), yalın ayak başı kabak (Hasîb, v. 32b); Öksüz oğlan (çocuk) göbeğini kendi keser (Hasîb, v. 11a), Parası (malı) aziz olan kendi rezil (zelil) olur (Hasîb, v. 7a), Kazdığı kuyuya kendi düşmek (Hasîb, v. 32b) vb.

Günümüzde olduğu gibi Kuran üzerine yemin etme geleneği yaygındır. Karşındakini inandırmak için Mushaf’a (Kuran) yemin edilir. Şair bu durumu;

Mushaf-ı ‘ârız-ı dildâra yemîn itdi meger

Ditreyüp düşdi hemân bâd-ı şimâl üstüne gül (Hasîb, v. 15a) sözleriyle dile getiriyor.

Bilindiği üzere tarikatlarda zikir olayı farklılık arz etmektedir. Nakşibendilerin gizli zikir yapmalarına değinilmiştir:

Sâlik-i silk-i edeb-i Nakşibend

Zikr-i hafî ile idüp ketm-i sırr (Hasîb, v. 7a)

Reml kelimesi Arapça kum demektir. Kum üzerine parmakla veya kâğıt üzerine kalemle birtakım noktalar sıralanır ve bu noktalar arasına çizgiler çizilir. Ortaya çıkan şekle bakarak istikbalden haber verilir (Onay, 2013: 342) Şair gökyüzünü bir levhaya benzetmiş ve burada yer alan yıldızları nokta, feleği de remmâl (falci) olarak düşünmüştür.

Nedenlü nokta-i necmi dökirse levha-i burca

Döner durmaz çü remmâl-i felek ‘ahdine fâl itmeme (Hasîb, v. 17a)

Hamâil yani muska eskiden gümüş veya meşin bir mahfaza içine konulup boyunda taşınırdı. Kimi zamanda üçgen şeklinde kıvrılıp balmumu sürülmüş bir beze sarılmıştır. Bunların içine simya ilmine göre harf, rakam ve ayetler yazılırdı. Her bir harf ve rakamın temsil ettiği bir sır vardı. Muskaların çeşitlerine göre değişik işlerde kullanılmasının nedeni de budur (Pala, 1999: 168). Kötü bakışların etkisinden korunmak için genelde muska yazılarak vücudun herhangi bir yerine asılır. Şair gönlünü sevgilinin koluna bağlanmış bir pazubend’e benzetmiştir:

Nâr-ı âhumla benim cân u dilimdir bend olan

Sevdiğüm sanma hamâ’il bağlamış bâzûlara (Hasîb, v. 23b)

Osmanlı hukuk sisteminde herhangi bir suçtan dolayı suçu işleyeninin alnına damga basılarak onu toplum içinde teşhir etmek de vardır:

Rûy-ı a’ dâ dâğdâr olmuş şerâr-ı âhdan

Seyr idün tamgâ-i pîşânî güvâh-ı zûrda (Hasîb, v. 22a)

Göze sürme veya mil çekmek de o dönem öne çıkan hususlardandır. Şair nazmını mananın gözüne çekilen bir cilaya, kalemini de mile benzetmiştir:

Nazmın cilâ-yı dîde-i ma’na mı ey Hasîb

Oldı devât mukahhal ü kilik-i ‘amîl mîl (Hasîb, v. 16a)

Dönemin yeme ve içme kültürüne dair Hasîb; helva, kaygana, mercimek, tarhana, kapuska, lahana, şalgam vb. bahseder.

Beyâz fes kırmızı şâlıyla dirler sûk-ı aşk içre
Satarmış kâse-i mercân içinde sükkerî helvâ (Hasîb, v. 2a)

Agzuma aldum leb-i şîrînüni helvâ gibi
Çaşnî-i lezzet-i kayıgânedden itdüm ferag

Hoş gıdâdur mercüme sâhib-riyâzât olmışum
Gerçi çorbası ile târhânedden itdüm ferâg (Hasîb, v. 12b)

Şalgamlı ve lahanana aynı zamanda Hayrabolu'ya bağlı köylerin adıdır. Şair bu sözcükleri kullanırken buna da göndermede bulunuyor:

Derdi kapusgada şalgamlı ta'âma sunmaz
Sevdiğim Bosnalı imiş lahanadan dönmez (32a)
Haberleşme için güvercinlerin kullanılması şiirlere de konu olur:
Muhabbetnâme-yi tahrîr idince levha-i câna
Kebûterveş gönül bâr-ı hümâ-pervâza dek gitdi (27b)

Dönem insanının yanında taşıdığı en önemli araçlardan birisi de hançerdir. Bu hançerler genelde süslü olur ve kıymetli taşlarla bezenir:

Pür-'arak olmazsa da ebrû-yı dilber mu'teber
Olmaz ammâ olmasa hançerde cevher mu'teber (Hasîb, v. 6a)
Aydınlatma için fener ve mumdan yararlanılması:
Reh-i 'aşkunda gün gibi nümâyân meş'al-i dâğım
N'ola ey meh sana şeb-revlik eylesen fenersizce (Hasîb, v. 25a)

Sporla ilgili güreş üzerine anlatımlar vardır. Şair şairliği bir güreş gibi düşünmüş ve bu güreş meydanında yenilgiyi kabul etmiştir.

Ben küşt-gîr-i nazma Hasîbâ bes eyledim
Fennî'yle kaldı Zînet efendi ber-â-bere (Hasîb, v. 25a)

Şair yaşadığı dönemde uygulanan tıbbi yöntemlere dair bilgiler de vermiştir. Yaraların tedavisinde çabuk iyileşmesi için fitil ve yakı kullanılır:

Zahm çerâğı üzre ki kor penbe-i devâ
Yâ Rab firâk ile zevk sür ten fetil olur (Hasîb, v. 7b)

Yaraların tedavi edilmesinde günümüzde olduğu gibi yine merhem kullanılır:

Yeniler eski derdin çeşm-i bîmârın gören 'âşık
Ne denlü dest-i lutfi hoşâ merhem tâzededen tâze (Hasîb, v. 22b)

Yaraların tedavisinde kullanılan bir diğer yöntem de yarayı dağlamaktır. Yaralı bölgedeki kanı durdurmak ya da mikrop kapmasını önlemek için yara kızgın bir demirle yakılır.

Gül gibi yârelerim üzre açar yâreleri
Bana yâr itdi Hasîbâ yine dâğ üstüne dâğ (Hasîb, v. 13a)

Hasîb yaşadığı dönemde geçerli olan paralar hakkında da bizlere ipucu verir. Bakırdan yapılan paralara mangır, gümüşten yapılanlara ise akçe adı verilir:

Hatlanur dökem yolunda eşk-i hûn-âlûd hep

Sevdiğim mankır kuşudur akçedür maksûd hep (Hasîb, v. 2b)

Toplumda öne çıkan bazı görevlileri de şiirlerinde anmıştır. Şehrin inzibat işleriyle görevli memurlardan olan şahneler, sokaklarda devriye gezer; meyhaneleri basar, sarhoşları yakalayarak bunları karakolda cezalandırırlar (Onay, 2013: 380).

Ol kadar tecrübemiz geçdi der-i meykedeye

Şahne basduğunu dakk-ı 'asesinden bilürüz (Hasîb, v. 11b)

Yine dönemdeki büyük tımar sahiplerinden gedikli zuamâdan Ali Ağa anılmış ve onun Yanıkhisar'da yaptırdığı cami için bir manzume yazılmıştır.

Oldı devletde gedüklü zu'amâdan me'mûr

Ali Aga ki sadâkatle şehîr ü şâyi' (Hasîb, v.12b)

Gece devriye gezen asesler güvenliği sağlamakla görevli bekçilerdir:

Meger her gice bir 'avrat kaparmış halvet-i hâssa

Ases basmış cenâb-ı vâ'izi rüsvâ-yı âmm itmiş (Hasîb, v. 26a)

Kalaycılığın önemli mesleklerden olduğu malumdur. Şair bunun çok zor bir iş olmadığını dile getiriyor. Amonyak tuzu ile kalay pembeleşinceye kadar çalkalanır ve işlem tamamlanır. Kalaycının bunu yapmaktan başka zor işi ne olabilir:

Nışadır ile kalay penbe olunca ey yâr

Bir hemân çalkamakdan gayrı kalaycıya ne var (Hasîb, v. 33a)

Malkara için yazdığı mesnevîde bölgedeki Kıptîlerin demircilikten anlamaları halinde aç kalmayacaklarını söylüyor:

Bilse her Kıbtî demirciliği kalmaz idi aç

Geçinürlerdi 'iyâli ile bulgur bulamaç (Hasîb, v. 33a)

Bezîrgânbaşı (tüccarbaşı) için de bir manzume söylemiştir:

Hil'at-i hass-ı hümâyûn-ser-i bâzîrgânî

Nâmver hazret-i Hâcî Hasan Aga-yı kerîm (Hasîb, v. 17b)

Dönemde öne çıkan diğer meslek grupları ise Tellâk ve berberlerdir.

Tellâk kelimesi Arapça ovmak demektir. Tellâk, hamamda müşterileri keseleyip yıkayan kimsedir (Devellioğlu, 1998: 172-173).

Ne denlü zen-perestân meyl-i mahbûb eylemezlerse

Yine teslîm olur dellâk ile berber husûsunda (Hasîb, v. 23b)

Hârâ; düz renkli, üzerinde mermer damarlarına benzeyen dalgalar bulunan sof cinsinden menevişli eski bir kumaş çeşididir. (Devellioğlu, 1998: 326). Şair sevgilinin saçlarını onun yanaklarını örten bir kumaşa benzettiği beytinde, sevgilinin yeni çıkan taze hattını da bir kalemkâr gibi düşünmüştür:

Kalemkâr-ı kumâş-ı nev-zuhûridur hat-ı sebzün

Ser-i zülfün ana pûşîde hârâ-yı hevâyîdür (Hasîb, v. 5b)

Yine dönemde kullanılan örtü ve kumaşlara dair döşek kelimesine de yer verilmiştir. Şair sinesini bir döşeğe benzetmiştir. Bu döşek daha yeni işlenmiştir. Söz konusu âşık olunca onun göğsüne işlenen de kesik ve yara izinden başka bir şey olamaz:

Ser-â-ser şerha vü zahm ile nakş-ı tâzedür sînem

Efendim al kumaşı nev-zuhûrîdür döşeklik yap

Döneme ait giysilerden yelek, nimten, fermene ve etek kelimeleri zikredilmiştir:

Sana kâlâ-yı cân u cismi pâ-y-endâz ider ‘uşşâk

Yelek kes nîm-ten biç fermene dikdür eteklik yap (Hasîb, v. 3a)

Toplumun önemli giyeceklerinden biri de cübbe-dir:

Gezme mâ’î nîm-tenle cübbe-i eski giyüp

Âşikun eşk-i sirişkin Nîl ü Ceyhûn eyleme (Hasîb, v. 23b)

Hayvan derilerinden yapılan kürkler giyilmektedir. Bu anlamda tilki ve samur gibi hayvanlar anılır: sevgilinin saçları genelde onun yüzünü örten samur bir kürke benzetilir:

Zülf-i siyehle ‘ârız-ı âlün nümâyîşi

Semmûr kaplamış gibi gülgûn ser-â-sere (Hasîb, v. 25a)

Yine aynı şekilde tilkinin (rûbah) derisi de kıymetlidir. Şair, rakibi tilkiye benzeterek buna atıfta bulunur:

Yegdir ölüsünden dirisi bana rakîbin

Rûbâhuñ olur lutf derisi yüzülnce (Hasîb, v. 26b)

Bu dönemde Ramazan’da uygulanan geleneklerden biri de dış kirasıdır. Durumu iyi olan kişiler iftar için sofralar kurardı. Bu iftara, davet edilen misafirlerin yanı sıra fakir halk da katılırdı. Böylece iftarın verildiği konak bir ziyafet evi haline gelirdi. Misafirler iftarını yaptıktan sonra hane sahibi tarafından kadife keseler içerisinde dış kirası olarak para ve çeşitli hediyeler verilir. Hane sahibinin hediye vermesinin sebebi ise misafirlerin o gece zahmet edip iftara gelmeleri ve kendisinin sevap kazanmasına vesile olmalarıdır (DİA, C.9: 375).

Lebinden dış kirâsı alma dir ol beste-bostâna

Bezimde mîve-çîn-i şeftalû oldukca gerdenden (123/6) s. 262)

Diş kirâsı sanma bâğından yemişdür şeftalû

Leylî’ye cân Kays’ı olmuşdur gam-ı Mecnûn ile (Hasîb, v. 23a)

Sonuç

Klâsik Türk edebiyatı dairesinde yer alan eserlerde toplumun yaşam ve zevk anlayışına dair anlatımlara büyük oranda rastlanmaktadır. Hasîb de şairlerin çoğu gibi Divanında atasözleri, deyimler ve halk söyleyişlerine önemli ölçüde yer vermiştir. Bulunduğu çevreyi, toplumu ve insan ilişkilerini iyi gözlemleyen şair, içinde yaşadığı topluma kayıtsız kalmamış, kültürüne ait pek çok ögeyi manzumelerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Hasib’in Divanı dönemin sosyal hayatına ışık tutan önemli eserlerdendir. Divanda eğlence mekânları, mimari yapılar, yiyecek ve içecekler, giysiler, meslekler, ekonomik hayat, örf ve adetler gibi pek çok ögeye değinilmiştir.

KAYNAKLAR

Ahmed Müsellem Efendi, Şerh-i Kasîde-i Şümu-ı Lâmi’ fi Beyân-ı Etvâr-ı Sâbi’, 29 Şaban 1314.

Ârif Hikmet, Tezkire-i Şuarâ, Millet Kütüphanesi, Ali Emiri, nr.: 789.

Aylar, Selçuk (1995), “Divan Şiirinde Sosyal Hayatın İzlerine Dair Birkaç Örnek”, Dergâh, VI, 65: 1011-1022.

Bursalı Mehmed Tahir Efendi (1972), Osmanlı Müellifleri, 1. Cild (Haz.: Fikri Yavuz-İsmail Özen) Meral Yay. İstanbul.

Çınarcı, M. Nuri (2007), Şeyhülislâm Ârif Hikmet Beyin Tezkiretü's-Şu'ârâsı ve Transkripsiyonlu Metni, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çorumî-zâde Seyyid Mehmed Hasib Efendi, Divançe, DTCF, nr.: 232/I

Çorumî-zâde Seyyid Mehmed Hasib Efendi, Divançe, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Emanet nr.: 1617.

Diş Kirası, Diyanet İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 1998, C. 9, s. 375.

Ekinci, Ramazan (2015), Hayrabolulu Hasib ve Eserlerinden Örnekler, Yeni Türkiye Rumeli Balkanlar Özel Sayısı, S. 67, s. 2373-2386.

Ekinci, Ramazan-Donuk, Suat (2015), Hayrabolulu Hasib Dîvânı, İstanbul: Gece Kitaplığı Yay.

Güngör, Zülfikar, “Osmanlı Döneminde Çorumlu Divan Şairleri, Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2005/1-2, Cilt: IV, Sayı: 7-8, s. 59-76.

Kılıç, Filiz, Tezkîre-i Şu'ârâ-yı Şefkat-i Bagdâdî, Kültür ve Turizm Bakanlığı (e-kitap).

Onay, Ahmet Talat (2013), Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü, Ankara: Kurgan yay.

Osmanzâde Hüseyin Vassaf (2011), Sefine-i Evliya (Haz. Mehmet Akkuş), C. III, İstanbul, Kitabevi Yayınları.

Pala, İskender (1999), Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, İstanbul: Ötüken Yay.

Şahin, Kürşat Şamil (2014), “HASİB, Çorumîzâde Seyyid Mehmed”, <http://www.turkedebiyatilisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=4000>.

Şentürk, Ahmet Atilla-Kartal, Ahmet (2004), Eski Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanman, M. Baha, “Atâ Efendi Tekkesi”, TDVİA, İstanbul, 1993, C. IV, s. 36.

Yıldırım, Fatih (2009), Mehmet Nâil Tuman ve Tuhfe-i Nâilî'si (İnceleme-Metin-İndeks Sayfa 101-200), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TOPLUMUN BİR PARÇASI OLARAK DİVAN ŞAİRLERİ VE MESLEKLERİ

Yrd. Doç. Dr. Lokman TAŞKESENLİOĞLU*

ÖZET

Divan edebiyatı geleneğine getirilen en büyük eleştirilerden biri de toplumdan uzak, halktan kopuk, gerçek hayattan tamamen soyutlanmış, sadece saray ve çevresinde gelişen, soyut bir edebiyat olduğu iddiasıdır. Hiçbir edebi metnin yaşamın ta kendisi olmasının mümkün olamayacağı gerçeği göz önünde bulundurulmasa bile sadece şairlerin meslekleri dahi düşünüldüğünde bu iddianın geçersiz ve maksatlı olduğu görülebilir.

Bu çalışmanın amacı divan edebiyatı geleneği çerçevesinde eser vermiş şairlerin mesleklerine göre sosyal hayata yaptıkları katkıyı tespit etmek ve bu şekilde meslek erbabı şairlerin toplumun bilfiil içinde buldukları halde toplumdan tamamen soyut eserler meydana getiremeyeceklerini, dönemin hayatını, sosyal yapısını, problemlerini eserlerinde az veya çok dile getirdiklerini göstermektir.

Divan şairlerinin bir kısmının saray ve çevresinde bulunduğu hatta padişahların, vezirlerin, nişancıların, defterdarların, şeyhülislamın, kazaskerlerin, beylerbeylerin divan sahibi olduğu muhakkaktır. Fakat sarayda bulunmanın toplumdan tamamen kopuk olmak anlamına gelmediği gibi bütün divan şairlerinin sarayda bulunmadığı, bir kısmının şeyh, vaiz, müezzin, fakih gibi din erbabı olarak toplumu aydınlattığı; bir kısmının kadılık ve askerlik görevleriyle adalet mekanizması içinde bulunduğu; bir kısmının da şekerçi, attar, kuyumcu, nakkaş, bekçi gibi ticaret ve zanaat erbabı olduğu hatta bir kısmının da saraydan çok uzakta İstanbul dışında ve Anadolu'da yaşadığı da belirtilerek divan şiirinin toplumsal boyutu tespit edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Divan edebiyatı, şairlerin meslekleri, toplum hayatı

OTTOMAN DİVAN POETS AS A PART OF THE SOCIETY AND THEIR DAY JOBS

ABSTRACT

One of the biggest criticisms that people have of divan literature is the claim that it was in isolation to the society, abstracted from real life and palace-centred. There is a reality that a literary work is only a reflection of the real life but it is not the same. Apart from this reality, divan poets' day jobs can only prove that the above claim is baseless and ill intended.

The aim of this study is to determine the contributions which divan poets made to the society by doing their day jobs. So, the study will show that it is not possible to create literary works which were in isolation to the society while the divan poets were in the centre of the society because of their professions. The study will also show that how divan poets reflected social life, social structure and social problems of their times in their poems.

There is a reality that some divan poets were so close to Ottoman palace. There were even some sultans, viziers, nisansis, provincial treasurers (defterdar), shaykh al-islams (seyhülislam), qadi'askers (kazasker) and governors (beylerbeyi) who were divan poets. However, living in Ottoman palace or being so close to it does not mean that divan poets were in isolation to the society. Furthermore, all divan poets did not live or work in Ottoman palace. Some were sheikhs, preachers, muezzins, fakihis and they enlightened the society in religious issues. Some were kadıs and in the army and they made an effort to establish justice within the society. Some were candy sellers, herbalists, jewellers, muralists and nightmans. Some even did not live in Istanbul but lived in Anatolia. These all might be the indicators of social aspects of divan poetry.

Keywords: Divan literature, poets' day jobs, social life

* Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü

Giriş

Divan edebiyatı, Türk edebiyatında yenileşmenin başladığı dönemden itibaren sürekli ve çok farklı eleştirilere maruz kalmıştır. Dili, konusu, söyleyiş tarzı gibi her açıdan çoğunlukla da haksız ve taraflı bakış açılarıyla değerlendirilmiş olan divan edebiyatı, kendisini savunan şahsiyetlerin de bu bakımdan eleştirilmesine hatta suçlanmasına neden olmuştur. Eski şiir-yeni şiir polemiklerinin mevcudiyeti edebiyatın ve edebiyatçıların bulunduğu zamandan ve ortamdan bağımsız bir şekilde ele alınarak değerlendirilmesi sonucu doğmuştur ve günümüzde de devam etmektedir.

Divan şiirine getirilen ne ciddi eleştirilerden biri de onun toplumdan kopuk, hayatla ilgisi olmayan, tamamen suni bir edebiyat oluşu iddiasıdır. Bu düşünce, sadece yeni edebiyatın kuvvetli savunucuları tarafından değil, hayatını eski edebiyat çalışmalarına vakfetmiş önemli araştırmacılar tarafından da dönem dönem dile getirilmiştir.

Fakat genel anlamda bütün edebiyat sanatı dahi göz önünde bulundurulduğunda hiçbir edebiyatın hayattan bağımsız olmasının mümkün olamayacağı hatırlanmalıdır (Yavuz 2005: 122). Ne kadar hayal mahsulü olursa olsun, her sanat eserinin temelinde sanatkarların tabii ve sosyal çevresinden edindiği izlenimler yer alır. Sanatkâr bu izlenimlerden aldığı ilhamla geniş ve sınırsız hayal gücünü, bilgilerinin sanatkarlık gücünün kendisine bahsettiği imkanları kullanarak bir potada eritir ve mensup olduğu sanat ekolünün anlayışına uygun olarak bir kalıba döküp eserini meydana getirir (Sefercioğlu 2002: 664). Sadece divan şiiri değil, toplumların en üst tabakasına hitap eden edebiyat gelenekleri bile içinde hayatın bir parçasını taşımakta ve yansıtmaktadır. Bununla beraber hiçbir edebiyat da tamamen hayat demek değildir. En kuvvetli realist eserlerde dahi hayali ve kurgusal hususlar vardır. Yani aslında bir eserin, şahsiyetin veya geleneğin toplumsal olup olmaması yerine toplumsallık boyutunun değerlendirilmesi çok da doğru olacaktır.

Agah Sırrı Levend (1984: 638) bile meşhur eserinde “Divan edebiyatı, içinde bir hayat hamlesi taşıyan, canlı bir edebiyat değildir.” demiş fakat daha sonraki ifadelerinde bu görüşünü şöyle değiştirmiştir:

“Toplumun belli bir süre içindeki durumunu mu görmek istiyorsunuz? Edebiyatını gözden geçiriniz. Toplumbilim araştırmalarında çok zengin bir kaynak olan tarih, bu konuda edebiyatla asla yarışamaz. Tarih, ulusları ancak siyasal birer topluluk olarak ele alır; onları uluslar arası ilişkiler çerçevesi içinde izler. Oysa edebiyat umut, kaygı, heyecan ve tutku içinde çırpınan, çabalayan insan yığınlarını bütün düşkünlükleri ve değerleriyle canlandırır. Edebiyat tarihçisinin aracılığına muhtaç olmaksızın sakladığı hazineyi olduğu gibi isteklilere sunar.

Eski divanlarla hamseleri açınız. Onların küflü sayfalarında kılıkları, yaşayışları, düşünceleri, gelenek ve görenekleriyle atalarımızın canlandığını göreceksiniz. Münacatlarla tevhitlerde, ellerini göklere kaldırmış tevekkül içinde yalvaran müminler; övgülerde, umduğu ihsanın ağırlığı altında ezilen şairin göklere çıkardığı padişahlar, vezirler ve çeşitli insanlar; gazellerde, beyitler üzerinde bir kuyumcu gibi işleyen “maarif-perdazlar”; gazanamelerde şahlanan atları üstünde yalınkılıç düşmana saldıran kahramanlar; şehrengizlerde; al yanaklı, ceylan gözlü, kaküllü dilberler; surnamelerde alayları, armağanları, ihsanları, şölenleri, hokkabazları ile geceli gündüzlü haftalarca süren düğünler; klasik hikayelerde efsaneleştirilmiş hayat sahneleri içinde beceriksiz ya da atılğan âşıklar; yerli hikayelerde feraceleri, yaşmakları ve hotozları ile kenarın dilberleri yanında, kavukları, binişleri, çedik pabuçlarıyla İstanbul’un çelebileri alay alay gözümüzün önünde resmi geçit yaparlar.

Eski hayatı, katılmış kalıplar içinde bile bütün canlılığıyla bulabilirsiniz. Örneğin, Sabit’in “Ramazaniye”sini okuyun. Elde tespîh cami cami dolaşan sofuları, çatık kaşlı tiryakileri, iftar tabaklarıyla bezenmiş sofraları, geceleri sahura dek süren sohbetleri, minareler arasına kurulan mahyalı, mani söyleyen bekçileri ile o devrin dini hayatını siz de yaşamış olursunuz (Levend 2014: 53).”

Ayrıca şiirin toplumsal olması demek sadece hicivden ibaret olması demek anlamına gelmemektedir. Bu mantıkta değerlendirilir ise halk şiiri de toplumdan uzak bir edebiyat olarak karşımıza çıkacaktır. Çünkü divan şiiri ile paralel güzellik unsurları, dini konular halk şiirinde de vardır.

Divan edebiyatına getirilen eleştirilerden biri de bilindiği üzere orijinallikten uzak olması meselesidir ki aslında klişe ve taklit olarak adlandırılan benzetmelerdeki tercihlerin bu kadar çeşitli olması şairin kişisel ve dönemsel yansımından başka bir şey değildir. Her şair toplumun ve bireyin o dönemdeki haline göre bu benzetmeleri kullanmış ve zamanın hayatını eserinde ölümsüz kılmıştır. Tanpınar (1997: 5) bu konudaki düşünceleri şöyle ifade etmiştir:

“Eski şiirimizin Tanzimat’tan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkit edilen tarafı şüphesiz hayal dünyasıdır. Şiirimizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembollü ve çok renkli hususi bir dil yarattığı muhakkaktır. Fakat daha dikkate değer tarafı mücerret dille muayyen bir güzelliğin muayyen bir şekilde övülmesi, hatta muayyen bir aşk tarzını bize vermesidir. Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelade bir belagat oyununda kalmadığı, asırlar boyunca süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin hem hayat şartlarıyla hem de içtimai nizamla alakalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez.”

Divan şiirine getirilen bu eleştirilerin sebebinin devletin ve ideolojinin değişmesi ve bu değişimin benimsenmesi amacı olduğu söylenebilir. Holbrook (2014: 12-13) bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Osmanlı’dan sonra her yeni doğan ulus, modern devlet için gerekli olan kurumu Osmanlı kültürünün belirli öğelerini bastırmak ve dışlamak yoluyla kurmuştur. Bütün bu devlet arasında cumhuriyet Türkiye’sinin benzersiz bir yeri olduğu söylenebilir, çünkü Osmanlı ve modern Türk kültürleri arasında bir kimlik sürekliliği vardır. Örneğin Balkan ülkeleri Osmanlı edebiyatını “yabancı” diye reddedebilir ve günün milliyetçi söylemine uyum sağlayabilir, fakat Türkiye bunu yapmak için “kendi” edebiyatını yabancı olarak gösterebilecek bir söylemin icadına gerek duymuştur. Osmanlı edebiyatının söylemsel evrenine ilişkin yorumlar da bu nedenle büyük ölçüde polemik amaçlı hipotezlerden oluşmaktadır. Divan edebiyatı cumhuriyet döneminde bu nedenle görünmez kılınmış veya kılınması konusunda elden gelen çabalar gösterilmiştir.”

Fakat şiir ile beraber eski kültürümüzün bugünkü toplum ve aydın üzerindeki etkisi de yadsınamayacak kadar fazladır. Talat Sait Halman (1999: 12), bir sohbetinde bu etkiyi şöyle itiraf etmiştir: “O kültür genlerimizde öyle sağlam bir yer almış, öyle canlı yaşıyor ki, ondan kurtulamıyoruz. Bunu ben kendi içimde de yaşıyorum. Ben hala aruzla şiirler yazıyorum, gazel tarzında yazıyorum, rubailer yazıyorum. Divan edebiyatı birçok şairimize ve edebiyatçımıza bir hortlak gibi gösterilmeye çalışıldı ama aslında o muhteşem bir hayalet, biz onu görmek istiyoruz, o bizim kulağımızda sesler bırakan çok güçlü bir hayalet. Gözümüzün önünden hiç gitmiyor aslında. Birçok büyük şairimiz cumhuriyet dönemi içinde o hayaleti kucaklayarak çok önemli şeyler yaptılar, bazıları inkâr ederek yoksullaştılar.”

Temsilcileri toplumun hemen bütün kesimlerinden gelen bir gelenek (İsen 2010: 202) olan divan şiirinin, şairlerin meslekleri çerçevesinde toplumsallık boyutu ile ilgili şöyle bir değerlendirme yapılabilir:

Meslekleri Çerçevesinde Divan Şairleri

Bütün tezkirelerde ve biyografik kaynaklardaki divan şairleri incelendiğinde şairler arasında hemen her meslek grubundan insanın olduğu görülmektedir. Bu durum klasik edebiyatımız için önyargılı bir şekilde sadece bir zümreye ait olduğu yorumunu da geçersiz kılmaktadır. Şairlerin mesleklerine baktığımızda ise detaylı tasnif şu şekildedir:

Padişah, han, şah, şehzade şairler:

Bir meslekten ziyade doğuştan gelen bir hak veya unvan olarak kabul edebileceğimiz bu hükümdar şairler, diğer saray mensuplarından çok farklı bir statüdedirler. Osmanlı, Azerbaycan, Kırım veya Özbek sahaları gibi farklı edebi muhitlerde Türk hakanlarının çoğunun şiirle ilgilendiği, önemli bir kısmının da divan sahibi olduğu malumdur. Avni mahlaslı Fatih Sultan Mehmet, “Muhibbi” mahlaslı Kanuni Sultan Süleyman, “Adli” mahlaslı Sultan II. Bayezid, “Bahti” mahlaslı Sultan I. Ahmed, Sultan II. Bayezid’in oğlu Şehzade Korkut, Fatih Sultan Mehmet’in oğlu Cem Sultan, Kanuni Sultan Süleyman’ın oğlu Şehzade Mustafa, “Hatayi” mahlaslı Şah İsmail, “Hüseyni” mahlaslı Hüseyin Baykara, Kırım hanlarından Halim Giray ve Şahin Giray örnek olarak verilebilir.

Bürokrat şairler:

Sadrazam, vezir, elçi, emin, katip, defterdar, mühürdar, kethüda, vali gibi pek çok üst sınıf memuriyet bu gruba dahil edilebilir. Damat İbrahim Paşa, Damat Şehid Ali Paşa, Damat Lütfü Paşa, Mahmut Nedim Paşa, Karamanlı Mehmet Paşa sadrazam şairlere örnek olarak verilebilir.

Saray mensubu şairler:

Nişancı, beylikçi, mabeyinci, odabaşı, kapıcıbaşı gibi memur ve saltanatın çevresindeki görevliler de şiirle uğraşan saray mensuplarıdır. Bu durum, saray içinde hem her sınıfın az veya çok şiirle ilgilendiği de göstermektedir.

İlmiye sınıfı şairleri:

Şeyhülislam, kazasker, kadı, naib, müderris, hoca gibi eğitim ve adalet ile meşgul meslek erbapları da bu sınıfa dahil edilmektedir. Medrese ve çevresi olması hasebiyle bu şahsiyetlerin çok büyük kısmı şiirle ilgilenmişler, hatta divan şairlerinin mesleki olarak en büyük kısmı bu sınıftaki mesleklere ait şairlerden müteşekkildir.

Asker şairler:

Beylerbeyi, sancakbeyi, kaptan-ı derya, kolağası, yeniçeri, subaşı gibi değişik askeri sınıf üyeleri de bu gruba dahil edilebilir.

Esnaf, zanaatkar ve serbest meslek sahibi şairler:

Toplumun ticaret hayatının belkemiğini oluşturan aşçı, attar, basmacı, canbaz, cerrah, demirci, şekerci, helvacı, kasap, marangoz, tespihçi, takkeci, saraç, sahaf, sarraf, hattat, hekim, terzi, iplikçi, hamamcı, bakırcı, kaşıkçı, ciltçi gibi meslek sahipleri, divan şiiri dünyasında şair olarak da karşımıza çıkmaktadır. 16. yy'da yaşamış olan Kandi şekerci; Şehdi helvacı; Zenciri ve Suvari canbaz; Raşid bakırcı; Safayi hekim; Aşki ve Nakşi nakkaş; Naimi reisü'l-küttab; Katibi, Cafer, Azeri, Haki ve Tabii hattattır. 17. yy'da yetişen şairlerden Haşimi saraç; Şami ve Şifayi hekim; Reşid sahaf; Emni, Kaşif ve Hüseyin Can hattattır. 18. yy şairlerinden Natık attar; Fezayi iplikçi; Nabi kahveci; Şehri hamamcı; Şemi helvacı; Vahib basmacı; Zinhi ve Ferecullah sahaf; Esad, Faiz, Tevfik, Hamdi ve Hıfzi hattat; Vasıf, Vahid ve Hayri reisü'l-küttapdır. Aziz ise devrin en önemli hekimlerindedir. 19. yy'da ise Halus aşçıbaşı; Şarik kaşıkçı; Yesari tespihçi; Hatif çok meşhur bir ciltçi; Abdülhak hekim; Suud ve Hatif sahaf; İzzi ve Kemal hattattır. Esnaf sınıfı şairlerin küçük bir örneğini teşkil eden bu şairler göz önünde bulundurulduğunda da böyle bir edebiyatın insani boyutu anlaşılacaktır.

Din görevlisi şairler:

Müftü, müezzin, vaiz gibi din işleri ile ilgili şairler de bu sınıfa dahil edilebilir.

Tasavvuf erbabı şairler:

Bir meslek olmamakla birlikte bazı şairler de hayatlarını adadıkları ve kimliklerinin bir parçası haline getirdikleri şeyh, mesnevihan, naathan, mevlidhan, neyzen, türbedar olarak tanınmışlardır. Bazı şahsiyetlerin kayıtlarında ise meslekleri yerine Mevlevi, Kadiri, Halveti şeyhi veya erbabı ibareleri de mevcuttur.

Tezkirelerde şairlerin mesleklerine dair verilen bilgiler arasında zaman zaman meslekle mahlas arasındaki ilişkiye de değinilmektedir. Gerçekten şairlerin meslekleri tasnif edilince, meslek-mahlas ilişkisinin tezkirecilerin dikkatlerini de aşar nitelikte olduğu görülmektedir. Şairlerin meslekleri, onların mahlas seçimlerinde de önemli derecede etki etmiştir (İsen 2010: 203). Pek çok hekim şairin “Şifai”, pek çok katibin “Katibi, şekercilerin “Kandi”, tatlıcılarının “Şehdi”, nakkaşların “Nakşi” mahlaslarını kullanmaları bu durumun göstergesidir.

Ayrıca şairlerin mesleklerinin onların imaj dünyası üzerinde etkisi de vardır. Şairler kimi zaman kimliklerinin bir parçası olan meslekleri ile ilgili hususiyetleri şiirlerinde de açık veya kapalı olarak işlemişlerdir. Bu şekilde bakıldığında divan şairinin aslında toplumun bir parçası, bir meslek grubuna ait bir kimliği olduğu da görülür.

Osmanlı devletinin en kudretli padişahlarından biri olan Kanuni Sultan Süleyman meşhur şiirinde:

“Saltanat didükleri ancak cihan gavgasıdır

Olmaya baht u saadet dünyada vahdet gibi” (Ak 2001: 173)

derken saltanat sahibi olduğu ve bütün bu mücadeleleri hayatında gördükten sonra tecrübelerine dayanarak böyle söylediği göz önünde bulundurulmalıdır.

Hayatını cambazlık yaparak kazanan 16. yy şairi Süvari'nin aşağıdaki iki beytindeki teşbihleri, mesleğinin etkisiyle yaptığı açıktır:

“Halka-i zülfünde can u dil muallaklar döner

Birbirine karşı döner san iki canbazdur”

“İtdi dil pertab kendüyi varup müjganuna

Gör nice canbaz olan kim düşdi hançer üstüne” (Sehi Bey 1980: 208)

Bir divan şairinin sevgilinin kirpiklerini hançere benzetmesi, kendisini ve gönlünü sevgilinin saçına asılı ifade etmesi çok fazla orijinal olarak değerlendirilmese de bunu, mesleği canbaz olan bir şairin söylemesi şiire daha derin bir anlam katmıştır.

Askerler arasında okçuluk hüneriyle meşhur olan fakat 1520'de genç yaşta vefat eden Garibi de:

“Halk-ı alem zar zar inler figanumdan benüm

Kıssa-i Ferhad kıldı dasitanumdan benüm.

Tir-i ahumdan sakın kim kametüm yay eyledün

Gafil olma dostum tir ü kemanumdan benüm” (Sehi Bey 1980: 201)

derken kılıç ve yayının maharetinden gerçek anlamda bahsetmekte, benzetmelerinde yine okçuluğunun izleri görülmektedir.

Aynı dönemin kahraman denizcilerinden olan Salahi de:

“Atılsın top u kurşunlar çekilsün tîgler bir bir

Bezensin la'l-reng olsun 'adû kanı ile deryâ” (İnce 2005: 467)

derken, şairin atılan top ve kurşunlara, çekilen kılıçlara ve denizin düşman kanı ile kızıla boyanmasına gerçek hayatta da bir bahriyeli olarak şahit olduğu söylenebilir.

Mahlasını da mesleğine göre seçen Kandi, 16. yy'da Osmanlı toplumunun içinden bir başka şairdir ki:

“Vasf-ı kand-i la'line ağız ki açdum Kandiyâ

Sâf-diller toldı sükkerle dehânum sandılar” (Canım 2000: 450)

demekte, sevgilinin güzelliğini anlatırken bile ağzının şeker dolu olduğunun sanıldığını söylerken ancak şekerle iç içe geçen bir hayatın izlerini taşıyan bir şair olabileceği görülmektedir.

Mahlasını mesleğine göre seçen bir başka şair de aynı dönemin meşhur nakkaşlarından Nakşi'dir. “Nakş” redifli bir gazelinde adım adım şairin mesleğini nasıl icra ettiğini, nakşını işlerken gönlünden neler geçirdiğini görmekteyiz:

“Gönlümü eglemege Ali ışına begüm

Gel bâri eyle sîneme bir zü'l-fikâr nakş

İltüp suya susuz getürür Mânîyi revân
Dest-i letâfetinden olan âb-dâr nakş

Alma gözüm yaşını sakın nakş-ı hüsnüni
Su tokununca olmaz igen pâydâr nakş

Her biri kebkebenün izüdür hâk-rîz iden
Olsa aceb mi yürüdügin reh-güzâr nakş” (İsen 1994: 281)

17. yy’ın önemli hattatlarından olan Hüseyin Can, aynı zamanda “Hârenâme” adlı meşhur bir eserin şairidir. Sürekli yanında üç mürekkepli bir hokka taşıdığı rivayet edilen nakkaş şairin (Çapan 2005: 161) şu şiiri, onun nakkaşlığıyla ilgili yaptığı çok güzel benzetmelerini içermektedir:

“Zülf-i siyehün la'l-i lebün çeşm-i kebûdun
Evsâfını tahrîr için "üç dürlü" mürekkeb

Üç hokka devâtında ne var dirse o şâhum
Hûn-ı cigerüm laht-ı dilüm dūd-ı siyâhum” (Özcan 1989: 233)

Batı tıbbını Osmanlı’da tanıtan, bu alanda pek çok eser de veren 18. yy’ın önemli tıp âlimlerinden biri olan Hekimbaşı Subhizade Abdülaziz (Bursalı Mehmet Tahir 1975: 200), aynı zamanda Aziz mahlasıyla şiirler de kaleme almıştır. Bir şiirinde tıp ilminin dahi derde düştüğünü söylerken hekimlik kimliğini de işaret etmiştir:

“İtdin o yare gerçi hekimane intisab
Likin bir özge derde düşürdün tebabeti” (Erdem 2001: 165)

Aynı dönemin bir diğer ismi de mesleği katiplik olan şair Servet’tir ki şiirlerinde yazma ve yazıcılıkla ilgili sık sık görmek mümkündür:

“İşaret eyle ko ağmaz-ı aynı ey Servet
Bu feyz başka kalemdir devat-veş gözün aç

Meğer kilik-i kader ol tıfl- ebcad-hanın ey Servet
Celi hattıyla yazmış levha-i ruhsarına temmet

Kitab-ı hüsn-i dilarasına olur takriz
Bilen malini eyler mi hattına tariz” (Kılıç 1988: 26-27)

19. yy’ın hekim şairlerinden biri pek çok farklı vazife de üstlenen Abdülhak Molla Efendi’dir:

“Tâb-ı hicrânınla müstevlî bana su’-i mizâc
Vuslatın dârü’ş-şifâsında inâyet kıl ilâc” (İnal 1999: 29)

Şiirinin, hayatının büyük kısmını hekimbaşılıkla ve ilaçlar arasında geçiren bir şairin dilinden döküldüğü muhakkaktır.

Sonuç olarak divan şiirinin toplumdan uzak, tamamen hayali, insani vasıf taşımayan bir edebiyat olmadığı söylenebilir. Verilen örneklerin koskoca bir umman içindeki birkaç latif damla olduğu da göz önünde bulundurulduğunda şairlerin yaşadıkları dönemde sosyal hayat içinde birer birey olduğu, hayat mücadelesi veren bir bireyin de hayattan kopuk olamayacağı görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Ak, C. (2001). *Şair Padişahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Bursalı Mehmed Tâhir (1975). *Osmanlı Müellifleri C. 3*. İstanbul: Meral Yay.
- Canım, R. (2000). *Latîfî, Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzamâ*. Ankara: AKM Yay.
- İnal, M. K. (1999). *Son Asır Türk Şâirleri C. I*. Ankara: AKM Yay.
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safâyî Efendi. Tezkire-i Safâyî*. Ankara: AKM Yay.
- Erdem, S. (2001). *Subhizade Aziz ve Divanı: İnceleme - Metin - Sözlük*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Halman, T. S. (1999). Divan Edebiyatı Hortlak Değil Muhteşem Bir Hayalettir, *Kitap-lık*, 38, 4-37.
- Holbrook, V. R. (2014). *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İstanbul: İletişim Yay.
- İnce, A. (2005). *Tezkiretü'ş-Şuara - Salim Efendi*. Ankara: AKM Yay.
- İsen, M. (1994). *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: AKM Yay.
- İsen, M. (2010). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yay.
- Kılıç, F. *Tezkire-i Şuarâ-yı Şefkat-i Bağdâdî*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10742,metinsbpdf.pdf?0> [erişim tarihi: 30.01.2016].
- Tuman, N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî*. Ankara: Bizim Büro Yay.
- Levend, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Yay.
- Levend, A. S. (2014). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergah Yay.
- Özcan, A. (1989). *Şeyhî Mehmed Efendi, Vekâyü'l-Fuzalâ. Şakâyık-ı Numaniye ve Zeyilleri 4 C.* İstanbul: Çağrı Yay.
- Sefercioglu, M. N. (2002). Divan Şiirinin Gerçek Hayatla Bağlantısı, *Türkler C. 11*. 664-681.
- Sehi Bey (1980). *Tezkire*. İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Yavuz, H. (2005). *Yazın Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yay.

BAĞDATLI RUHİ'DE SOSYAL ELEŞTİRİ

Yrd. Doç. Dr. Tuba ONAT ÇAKIROĞLU*

ÖZET

Klâsik Türk Edebiyatı bir dönem; toplumdaki ve sosyal hayattan uzak soyut güzelliklerle ilgilenen, belli kalıplardan ibaret bir edebiyat olarak değerlendirilmiştir. Edebi eserleri incelediğimizde bu görüşe katılmak mümkün değildir. Divan şairleri o devrin inanışlarını, güncel hayata dair unsurları eserlerinde dile getirmek suretiyle yaşadıkları toplumun bir bireyi olduklarını adeta okuyucuya hissettirmişlerdir. XVI. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi gücünün ve otoritesinin zirvede olduğu bir asırdır. Devletin güçlü olması sosyal hayata da olumlu yönde yansımıştır. Padişah ve devlet adamlarının başarılı olmaları, halka adaletle muamele etmeleri neticesinde toplumda refah düzeyi yükselmiştir. Buna rağmen insanlığın olduğu yerde aksayan taraflar illâ ki vardır. XVI. asırda yaşayan Bağdatlı Ruhi, askerlik mesleğini bıraktıktan sonra kendisine uygun bir yer aramış; bu sırada yaptığı seyahatlerde tecrübe kazanmıştır. Aynı zamanda nüktedan bir şair olan Rûhî, toplumda gördüğü bir takım aksaklıkları kendine has üslûbu ile dile getirmiştir. Şair özellikle *Terkib-i Bend*'inde gözlem ve tecrübelerinin neticesinde toplumun aksayan yönlerini ifade etmiştir. Toplumsal yerginin gereği olan zekâ ve nükte unsurlarını son derece başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bağdatlı Ruhi, sosyal eleştiri, toplum, hiciv

SOCIAL CRITIC IN BAGDATLI RUHI

ABSTRACT

One season, which took place in Classical Turkish Literature, was evaluated as a literature had definite routines. And it was thought that Classical Turkish Literature interested in just abstractive beauties and it was far from society. When we examine the literal works, it's impossible to grant. Diwan poets voiced the beliefs of their eras and the elements of daily life. By this way they evoked the readers for that they were an individual of the their society. The social power and authority of Ottoman Empire were on the summit in the XVI. century. Sultans and officials were successful and acted justly. Cause of this, the society prospered. However, there were troubles in the place where the human being were. Someone, who voiced these troubles, was Bağdatlı Ruhi. He lived in XVI. century. The poet, after he had pulled out of military, he looked for a suitable place. At the same time, he travelled and he gained experiences in these trips. He, who was also a humorous poet, reflected the troubles in society by his idiosyncratic wording. Specially in his work "*Terkib-i Bend*", he expressed defective points of society as a result of his experiences and observations. He used sense and wit factors, which are necessary for social satire, successfully. The aim of this article is to determine the troubles about the social life in Bağdatlı Ruhi's poems.

Keywords: Bağdatlı Rûhi, social criticism, society, satire

Giriş

Klâsik Türk Edebiyatı bir dönem; toplumdaki ve sosyal hayattan uzak soyut güzelliklerle ilgilenen, belli kalıplardan ibaret bir edebiyat olarak değerlendirilmiştir. Edebi eserleri incelediğimizde bu görüşe katılmak mümkün değildir. Divan şairleri o devrin inanışlarını, güncel hayata dair unsurları eserlerinde dile getirmek suretiyle yaşadıkları toplumun bir bireyi olduklarını okuyucuya hissettirmişlerdir.

Klâsik Türk edebiyatını doğru anlamak ve değerlendirebilmek için Osmanlı medeniyetini ve toplum yapısını bilmemiz gerekir. Divan şairleri Türk-İslâm kültürü ile yetişmişlerdir. Türkler İslâmîyet'i kabul ettikten sonra hızla yerleşik hayata geçerler. Daha önceden sahip oldukları inançları

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

gereği İslâm dinine uyum sağlamakta zorlanmamışlardır. Doğal olarak Divan şairleri de ait oldukları medeniyet dairesinden beslenmişlerdir.

XVI. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi gücünün ve otoritesinin zirvede olduğu birasırdır. Tarih kitaplarında "Altın Çağ" olarak adlandırılan bu asrın sultanları; Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman, II. Selim ve III. Murad. Yavuz Sultan Selim'in hükümdarlık süresi çok uzun olmamakla birlikte doğuya yaptığı seferlerinden sonra İstanbul'a getirdiği sanatkarlar, kültürel hayatımıza önemli katkılar sağlamıştır. Kanunî en uzun süre tahtta kalan, sanatkar ruhlu, şair kimliğine sahip bir hükümdardır. Önce batıya ardından doğuya seferler düzenleyen Kanunî ömrünü de Zigetvar seferinde iken tamamlamıştır. II. Selim ve III. Murad devrinde başarılı devlet adamları sayesinde bu asır siyasî, kültürel ve ekonomik alanlarda iyi bir seviyede tamamlanmıştır. XVI. asır hükümdarları bir taraftan siyasî kabiliyetleri ile devleti yönetirler bir taraftan da şiir ve musıkî ile ilgilenirler. Kanunî edebiyat tarihimiz açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Türk-İslâm medeniyetinin yetiştirdiği velûd bir şairdir; Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler söylemiştir. Farsça ve Türkçe divanları kaleme almıştır.

XVI. asırda Osmanlı Devleti'nin siyasî gücü sanayi ve ticaretin de gelişmesini sağlamıştır. İstanbul ticaret merkezi olmasının yanı sıra ilim ve sanat merkezi de olmuştur. Padişah ve devlet adamlarının başarılı olmaları, halka adaletle muamele etmeleri neticesinde toplumda refah düzeyi yükselmiştir. Buna rağmen insanoğlunun olduğu yerde aksayan taraflar tabii ki vardır. Bu aksaklıkları dile getirenlerden birisi de Bağdatlı Rûhî'dir. Çalışmamızda Bağdatlı Rûhî hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, Bağdatlı Rûhî'nin Terkib-i Bend'i ve Divanı'ndan seçilen şiirlerde XVI. yüzyıl Osmanlı toplumunun aksayan yönleri ele alınacaktır. Rûhî insanların vefâsızlığını, cimriliğini, kadir kıymet bilmezliğini eleştirir. Özellikle de gerçek şeyh olmadığı halde halkı kandıran iki yüzlü kimseleri, dindar geçinen mürayileri, dünya nimetlerine bağlanan cimrileri eleştirerek yeri geldiğinde nasihat eder yeri geldiğinde de cesurâne bir tavırla eleştirir.

Bağdatlı Rûhî

Bağdatlı Rûhî'nin asıl adı Osman'dır. Rûhî mahlasını kullanan şair Bağdat'ta doğmuş olması sebebiyle Rûhî-i Bağdâdî olarak anılmıştır. Babası aslen Rumelili'dir. Ayas Paşa maiyetinde Kanunî'nin ordularıyla Bağdat'a giderek orada yerleşir. Rûhî baba mesleği olan sipahilikte dirlik sahibi olacak kadar başarılı olur. Şirvan'a bağlı Çalı kazası kendisine dirlik olarak verilir. Şair askerlik mesleğini bıraktıktan sonra uzun seyahatlere çıkar(Ak, 2001, s.13). İşte bu seyahatler Rûhî'nin şiirlerinde toplumsal hayata ait unsurların yer almasında etkili olur. Kendisine uygun bir yer aramış; bu sırada yaptığı seyahatlerde tecrübe kazanmıştır.

Rûhî, seyahati sevmesinin yanı sıra bu seyahatlerde devlet adamlarının hizmetinde bulunmayı ve şair olarak takdir edilmeyi arzu eder. Şairlerin devlet adamları karşısında güçsüz olduğunun da farkındadır.

Zûr-ı bâza kereminden Pâşâ

Virse hil'at keremi çok nidelum

Aldı gücile ol biz ey Rûhî

Şu'arâyuz gücimüz yokdur nidelum (Ak, 2001, s.1053)

Ancak özlemler aradığı kendi meşrebine uygun yeri bir türlü bulamaz. Seyahatlerinden şiirlerinde bahseder. Necef, Kerbelâ, Dımeşk ve Erzurum'u dolaşır. 1602-1604 yılları arasında Şam kadısı olan Azmizâde Hâletî'nin himâyesini kazanır.

Esrar Dede, tezkiresinde Rûhî'nin Mevlevî olduğunu, İstanbul'a gelerek bir müddet Galata Mevlevihânesi'nde kaldığını daha sonra Konya Mevlevihânesi'ni ziyaret edip Hicaz'a ve Şam'a gittiğini yazmaktadır (Ak, 2001, s.13). Şiirlerindeki bazı ifadeler ve yaşadığı coğrafya şairin Mevlevî, Bektaşî ve Hurûfî olduğu ihtimalini akla getirebilir, ancak Rûhî herhangi bir tarikate mensup olduğunu şiirlerinde dile getirmemiştir.

Rûhî Hz. Peygamber'in ümmetinden olduğunu, Hz. Ali'ye, on iki imama, ashâba bağlılığını ve İmâm-ı A'zâm'ın mezhebine mensup olduğunu belirtir(Kurnaz, 1997, s.104).

Biz Resûl'e ümmet on iki imâma tâbiüz
Sînede imânumuz hubb-ı Emîrû'l-mü'minîn

Hem dahî ashâb-ı sâhib-fazla tâbi'lerdenüz
Mustafâ'ya oldılar her biri bir yâr-ı güzîn

Mezhebiyle biz İmâm-ı A'zâm'un fahr eylerüz
Kim mezâhibde o mezhebdür hedâ li'l-muttakîn

Bağdatlı Rûhî herhangi bir tarikate bağlı olmamakla birlikte şiirlerinde tasavvufî unsurlara ve vahdet-i vücut nazariyesine yer vermiştir. Şiirlerinde manevî yönü olan hocalardan, dervişlerden ve şeyhlerden bahseder. Harîrî-zâde Molla Ahmed ve Kelâm Dede isimli zâtlardan hürmetle söz etmiştir(Ak, 2001, s.22).

Şairin ölüm tarihi konusunda kaynaklar 1606 yılında birleşmektedir. Hayatı zorluklarla geçen Rûhî edindiği tecrübelerle, toplumda gördüğü bir takım aksaklıkları kendine has üslûbu ile dile getirmiştir.

Bağdatlı Rûhî'nin Tenkitleri

Şairler ideal yönüyle toplumun kültürünü ve sosyal hayatını bize aksettirmişlerdir. Aynı zamanda nüktedan bir şair olan Rûhî, özellikle Terkib-i Bend'inde adeta Osmanlı toplumuna ayna tutmuştur. Toplumsal yerginin gereği olan zekâ ve nükte unsurlarını son derece başarılı bir şekilde kullanmıştır. Bu bildirinin amacı Bağdatlı Rûhî'nin şiirlerinde yer alan sosyal hayata dair aksaklıkları tespit etmektir.

Klâsik Türk edebiyatında toplumu eleştiren eserler daha çok hiciv tarzında kaleme alınan eserlerdir. Hicivle birlikte hezl ve latîfe de mizâhî eserler olarak karşımıza çıkar. Hezl hicivle birlikte anılmasına rağmen olumsuz yönü daha ağır basar. Şemseddin Sâmî “latîfe”yi güzel ve zarif söz olarak , “hezl”i ise bî-edebâne olarak tanımlamıştır. Bağdatlı Rûhî edebiyatımızda bir hiciv şairi olarak anılmaz. Bununla birlikte hiciv ve latîfe örnekleri kaleme almıştır. Hicviyeler daha çok toplumu eleştiren eserlerdir. Rûhî'nin Terkib-i Bend'i edebiyatımızda en güzel hiciv örneğidir. Şair kendine has üslûbu ile zekâ mahsulü bir şiir söylemiştir. Divan edebiyatında latîfe denildiğinde daha çok mensur, mizahî, gülünç hikâyeler akla gelmektedir. Mensur metinler Letâifnâme adı verilen mecmualarda bir araya getirilmiştir. Mensur latife örneklerinin yanı sıra divanlarda çeşitli nazım şekilleriyle yazılmış manzum latifeler de vardır. Latîfe başlığı altında divanlarda ve bazı mesnevilerde görülen bölümler küçük manzumelerdir. Ahmed-i Dâî, Zâtî, Cinânî, Nev'î, Gelibolulu Âlî ve Bağdatlı Rûhî'nin Latîfe başlığı altında manzumeleri vardır(Ak, 2001, s.152-153). Netice de divan şairleri eleştirel bir bakış açısı ile toplumdaki aksaklıkları edebî bir dille ifade etmişlerdir.

Bağdatlı Rûhî'nin Terkib-i Bend'i kendisinden sonra gelen divan şairlerine de yol gösterici olmuş ve birçok şair tarafından nazire yazılmıştır. Cevrî, Sâmî, Vâsîf, Haşmet, Kâzım Paşa, Şeyh Galib, Fehim, Kabûlî-i Edirnevî, Leylâ Hanım, Kandiyeli Ali Râşid Efendi, Ayetullah, Recep Vahyî, Trabzonlu İbrahim Cûdî, Levhî, Berberzâde Mehmed Zihnî, Sünbülzâde Vehbî, Abdî, Muallim Nâcî, Ziya Paşa ve buna benzer pek çok isim nazire yazmıştır(Alptekin, 2013, s.441). Nazireler içerisinde Ziya Paşa'nın Terkib-i Bend' i edebiyat tarihimizde Rûhî'nin şiirine yazılmış en başarılı nazire örneğidir.

Rûhî Terkib-i Bend'inde kendisinin de içinde yer aldığı şairler zümresini tanıtarak başlamaktadır. Divan şairlerinin şair anlayışını adeta ilk bentte özetler. Divan şiirleri okunduğunda şairlerin sabah akşam içki meclisinde bulunan, kendinden geçmiş mâhur gözlerle etrafa bakan, yiyip içip eğlenen, zaman zaman da kederlenen kimseler olduğunu düşünülebilir.

Sanman bizi kim şîre-i engûr ile mestüz

Biz ehl-i harâbâtданuz mest-i Elestüz (Şentürk, 1999, s.478)

Şairimiz daha ilk beyitte bizi üzüm şırası ile sarhoş olmuş zannetmeyiniz, biz elest meclisinin sarhoşuyuz, harabât ehliyiz, der. Aynı zamanda tasavvufî bir bakış açısı söz konusudur. Bezm-i Elest'i hatırlatarak dünyanın gelip geçiciliğini vurgular. Bu fânî dünyada ne bey ne de dilencidir. Osmanlı toplum hayatında beylik ve dilencilik iki uç noktadır. Toplumun geniş yelpâzesi içinde yer alan şairler kendi mesleklerini ne üstün ne de aşağı görmüşlerdir. Ama kendilerini küçük görmek isteyenlere de fırsat vermemişlerdir. Şair maksadının kimseyi kırmak olmadığını ama kalp kıran kaba sofunun gönlünü kırmaktan çekinmeyeceğini belirtir. Kaba sofu kendisini rind olarak tanıtan şairlerin her zaman düşmanıdır. Gönül ehli kimseler ise şairlerin dostudur.

Divan şairleri rindliklerinden ve duygularında samimi olduklarından sık sık söz etmişlerdir. Sâkî şairlerin dert ortağı ve sırdaşıdır. Rûhî de eserin ikinci bendinde sâkiye seslenir, ondan gönüldeki sıkıntıları giderecek olan şarabı getirmesini ister. Tasavvufî düşüncede gönül ayna gibi parlatan ilahi aşk şarabıdır. Toplumda bazı kimseler tevazu sahibi ve kendi hallerinde olan dervişleri küçük görmüşlerdir. Hocaya nasihatte bulunur.

Ey hvâce fenâ ehline zinhâr ululanma

Dervîşi bu mülkün şeh-i bî-hayl ü haşemdür (Şentürk, 1999, s.479)

Osmanlı medeniyetinde ve toplumunda tevazu sahibi olmak önemlidir. Mevlânâ insanlara ayaklar altındaki toprak gibi mütevazi olmayı öğütler. Rûhî de kendi dilince bu fikri şöyle ifade etmiştir; toprak ol ki Allah mertebeni yüceltsin, ayaklar altına toprak olan kimse dünyanın başının tacıdır:

Hâk ol ki Hudâ mertebeni eyleye âlî

Tâc-ı ser-i âlemdür o kim hâk-i kademdür (Şentürk, 1999, s.479)

Bağdatlı Rûhî XVI. asır toplumunu samimi bir dille okuyucuya tanıtır, bazen tecrübeli birisinin ağırbaşlı nasihatlerini seslendirir. Bazen de haksızlıklara tahammül edemeyen hiddetli bir ses tonuyla konuşur. Terkib-i Bend'in üçüncü bendinde ağırbaşlı tecrübelerini paylaşan bir şair vardır. Dünya bir ömür boyu mutlu olunacak bir yer değildir; sıhhatin sonu dert, kavuşmanın sonu ayrılık, zevk ve safâ ile içmenin sonu baş ağrısı düğünün sonu mâtemdir. Bu dünyada gerçek mutluluğu, sevinç ve kederi bir kabul edip, az veya çok varlığını ortaya koyup paylaşanlar; en önemlisi de rintler sohbetinde olanlar tadacaktır. Burada da sofuların paraya aşırı düşkünlüklerini eleştirir. Bir dirhemini istesen gönlü kırılan sofudur. Halbuki ister dirheme muhtaç olsun ister zengin olsun sonu topraktır. Bendin sonunda sâkiye hitap eden şair, kendi akli ile Allah'ı bulacağına inanan cahil kimseye şaşırır. Akıl aşk yolunda âşığı yarı yolda bırakacaktır.

Divan edebiyatında şairin karşısındaki tiplerden bir diğeri ise zâhid'dir. Rakib gibi şairin düşmanı olmasa da karşısında yer alır. Şairlerin aşkını ve hislerini küçük gören zâhid şairlerin tenkit ettiği kimselerin arasında yer alır. Rûhî geleneği devam ettirir, zâhidi küçük duruma düşürür.

Gör zâhidi kim sâhib-i irşâd olayın dir

Dün mektebe vardı bugün üstâd olayın dir (Şentürk, 1999, s.480)

Zavallı zâhid sıkıntı çekmeden üstâd olmak ister. Şair zâhid denen tipi bir dizede okuyucuya tanıtmıştır; dün mektebe gider bugün hoca olmak ister. Mizâhî bir dille hicvetmiştir. Rûhî birçok yerleri gezmiş, gönlünü eğlendirecek bir yer bulamamıştır. Bağdat'a dönmek ister, çünkü Bağdat bir istiridye, incisi de Hz Ali'nin türbesinin bulunduğu Necef'tir. Yaşadığı coğrafyanın tesiri ile tıpkı Fuzûlî'de olduğu gibi Rûhî'de de Hz. Ali muhabbeti söz konusudur. Rûhî adeta yaptığı eleştirilere bir ara vermiştir.

Bağdâd sadefdür güheri dürr-i Necefdür

Yanında anun dürr ü güher seng ü hazefdür (Şentürk, 1999, s.480)

İslâmiyet ilme, öğrenmeye ve öğretmeye büyük önem vermiştir. Hz. Ali (r.a.) ashabin en âlimlerinden birisidir. Onun için ilim beldesinin kapısı olarak bilinir. Peygamber efendimiz bir hadis-i şeriflerinde: "Ben ilmin/ hikmetin şehriyim, Ali de kapısıdır. İlim isteyen kimse bu kapıdan gelsin"

buyurmuştur. Bağdatlı Rûhî beşinci bendde Hz. Ali'yi metheder ve Hz. Ali'nin tasavvufî eserlerde yer alan bir sözünü hatırlatır.

Bir noktadürür sırrı didi çâr kitâbun

Ki ol çârdadur sırr-ı kütübhâne-i eşyâ (Şentürk, 1999, s.480)

Ol nokta benüm didi duyup remzini seyr it

Ya'ni ki menem cümle-i esmâya müsemmâ (Şentürk, 1999, s.480)

Şair bâtın ve zâhir her şeyin bir yansımadan ibaret olduğunu, başından sonuna kadar bütün sözlerin sırrının noktada olduğunu söylemiştir. Sanatını sözle icra etmelerine rağmen divan şairleri sözün yeri geldiğinde bir kıymeti olmadığını dile getirmişlerdir.

Seher vakti ibadet için mescide gittiğinde yolsuz kimselerin halka halinde sanki ibadet eder gibi oturduğunu görür, her birisinin dilinde kırk elli sözcükleri vardır. Rûhî, onlara “Dilinizde ne Allah ne Peygamber var... Ne sayıyorsunuz? Ne alıp satıyorsunuz?” demiştir. “Şehrimizin şimdiki vâlisi hayır yapmak için mescide gelir. Fakirlere ihsanı ya kırk ya elli akçedir. Sabret, şimdi o felek mertebeli beyin gelme zamanıdır.” cevabını alınca oradakilerin niyetini anlamıştır. Meclise gelenlerin iyilik umarak ibadet ediyormuş gibi görünmeleri, riya ve gösteriştir. Riya ve iki yüzlülük İslâmiyet'te affedilemeyecek günahlardandır.

Osmanlı toplumunda insanların inançlarında zayıflık olduğunu yedinci bendde farklı bir cepheden dile getirmiştir. Dünyada alçak kimselerden istekte bulunan aç gözlülere seslenmiştir. Soysuz birini cübbe ve sarıkla görse, görünüşe aldanıp onlardan medet ummalarını tenkit etmiştir. Böyle kimseler utancından yardım etse bile dilenci diye sana selâm dahi vermezler diyerek aç gözlü kimseleri uyarmıştır. İnsanlara aç gözlü olmamalarını, kanaatkâr olmalarını, nasibinin er ya da geç insanı bulacağını nasihat etmiştir.

Yok sende kanâ'at gözün aç olduğu budur

Rızkun irişür sana eger subh u eger şâm (Şentürk, 1999, s.484)

Terkib-i Bend'de tenkit edilen kavramlardan birisi de “cimrilik”tir. Ey cimri kimse, gözyaşların sanki ciğerinden kopmuş da ciğer pârelerin gözyaşından çıkmaktadır. Divan edebiyatında aslında sıkça karşılaştığımız bir tablo âşık aşkından o kadar gözyaşı döker ki sonunda gözyaşlarından ciğer parçaları dökülür. Burada ağlayan cimri kimse malından mülkünden olmamak için gözyaşı dökmektedir. İnsan olarak sahip olunan her şey çocuk, eş, mal varlığı, makam ve mevki dünyadan ayrılırken burada kalacaktır. Cimri tüccarlar sanki bu dünyadan hiç gitmeyecekmiş gibi davranmaktadır. Şair dünyayı üzerine bir toz zerresi bile sıçramadan geçilmesi gereken çöplüğe benzetmektedir.

Yok çıkmağa gönlün der-i dünyâ-yı deniden

B'illahi di hoşnûd mısın yohsa yirinden (Şentürk, 1999, s.484)

Klâsik Türk edebiyatında işlenen konulardan birisi zamânenen şikâyetidir. Şairler yaşadıkları dönemde insanlarda vefâ olmadığından, gerçekten ilim sahibi olanlara ve ilme değer verilmediğinden dert yanmışlardır. XVI. asırda zamânenin hâli pek de farklı değildir. İnsanların arzusu şan ve şöhret olmuştur. Aslında her birisi cahil oldukları halde kendilerini devrin kutbu gibi görmekteyler. Manevî vasıfları olmadığı halde kendilerini şeyh gibi gösterip insanları kandırmak kabul edilecek bir durum değildir. Böyle insanlara şair daha çok hiddetlenerek onları yuları gevşek bırakılan eşeğe benzetmiştir.

Taklîd ile seccâde-nişîn olmuş oturmuş

Tahkîkde amma har-ı güsiste-'inândur (Şentürk, 1999, s.484)

Temiz kalplilikle gerçek şeyh olmayanların peşinden giden kimseleri uyarmayı ihmal etmez. Hakîkâte ermek isteyen kimselerin böyle yolunu şaşırması uzaklaşmasını, bunlardan öğrendiklerini unutmasını ve gerçek bir mürşide bağlanmasını tavsiye etmiştir.

Kendinden irag ol düşüp ardına yorulma

Ol bî-hâberün gittüğü yol zann ü gümândur (Şentürk, 1999, s.485)

Anadolu'da tekkeler ve tasavvufî hayatın ortaya çıkması siyasi ve sosyal çöküntülerin neticesinde olmuştur. Can ve mal güvenliği olmayan halk dergâhlara sığınarak manevî huzuru bulmuştur. İnsanlar sûfilere samimî duygularla bağlanmıştır. Bağdatlı Rûhî'nin riyakâr sûfilere kızmasının ve ısrarla onları hicvetmesinin sebebi insanların inançlarını sarsmış olmalarıdır.

Sûfi ki riyâ ile ide kendüyi mevsûf

Evkât-ı şerîfi ola taklîd ile masrûf (Şentürk, 1999, s.485)

Onuncu bendin devam eden beyitlerinde riyakâr sûfilerin vasıflarını belirtmiştir. Bunlar kıymetli vaktini taklitle boşa geçirmektedir. Cahilliği ile tanınmasından utanmadan minberde hatip, mahfilde muarriif olur. Kalb aynası Hak feyzi ile parlamadığından bir takım kaygılar onu karartır. Canı ve gönlünün ayı ve güneşi ışıklanmaz, daima onların birisi gölgede olur. Gerçek mürşide verilen ilâhî sırlara, kitapları toplamakla sahip olamaz. Sırtında dervişlik kisvesi olan, yeşil sof da giyse kemâle ermişlik sırlarına sahip olmadığı için nafiyledir. Rûhî bu durum karşısında susmamak gerektiğini şöyle ifade etmiştir; dünyada kemâl sahibi kimseler gam çekmekte, cahiller ise zevk etmekte ben bunu söylemezsem bana da yuf olsun. Mâdem ki Hak diyeni zulüm ile dar ağacına çektiler ben de bâtil söze başlayayım, diyerek üslûbunu sertleştirir.

Yuf redifli bendde haksızlıklar ve yanlışlıklar karşısında hiddetlenmiştir.

Yûf hârına dehrün gül ü gülzârına hem yuf

Ağyârına yuf yâr-i cefâ-kârına hem yuf (Şentürk, 1999, s.485)

Dünyanın dikenine gülüne gül bahçesine, cefakâr dostuna da düşmanına da yuf çekmiştir. Bu bendde şair adeta ümidini yitirmiştir. Yukarıdan itibaren sıraladığı menfi tipler ve durumlar ona yuf çektirir. Hiçbir şey olması gerektiği gibi değildir. Şarabın keyfiyetine bağlı eğlence meclisine de şaraba, şarapçıya, ayyâşa yuf çeker. Osmanlı toplumunda başka bir problem de esrar çekenlerdir. İçkinin yasak olduğu veya bulunamadığı durumlarda kendinden geçmek isteyen kimselerin başvurduğu bir yöntem afyon çekmektir. Şair onları da unutmaz, afyon çekip sırlara vâkıf olduğunu söyleyen kimselere de yuf çeker. Makam ve mevkinin parayla satın alındığını dile getirir ve cesurâne bir tavırla alana da satana da yuf çeker. Devrin yöneticilerini de tenkit etmiştir. İrfan sahiplerinin talihsiz, cahillerin itibar gördüğü dünyanın ikbaline de düşkünlüğüne de yuf olsun. Felek çarkının uğuruna da uğursuzluğuna da yıldızların sabitine ve seyyârına da yuf çektikten sonra gönlüne seslenmiştir:

Çün oldı harâm ehl-i dile dünyî vü ukbâ

Cehd eyle ne dünyâ ola hâtırda ne ukbâ (Şentürk, 1999, s.486)

Divan edebiyatında anâsır-ı erba'adan (ateş-hava-su-toprak) dünyanın yaratılışı ve varlık âleminden bahsedilirken sıkça söz edilir. Ateş, hava, su ve toprağın insanların huylarına da etkisi olur. Bağdatlı Rûhî'nin bulunduğu toplumda her şey o kadar bozulmuştur ki aslında çok iyi bilinen feleğin dönmesi bu dört unsurun yeni varlıklara dönüşmesi bile şüphelidir. Şair de umutsuz olarak etrafını seyr etmektedir.

Âyâ nice bir devr ide bu çâr anâsır

Kim ana ne evvel ola ma'lûm ne âhir (Şentürk, 1999, s.486)

Âriflerin kıymetinin bilinmediği, cahillerin iltifat gördüğü ve dervişlerin doğru yolu kaybettiği yerde halk arasında da durum farklı değildir.

Dünyâ talebiyle kimisi halkun emekde

Kimi oturup zevk ile dünyayı yimekte (Şentürk, 1999, s.486)

Halkın arasında bir uçurum vardır. Kimisi dünya malı isteği ile çalışmakta kimisi de zevk ile dünyayı yemektedir. Şehrin zenginlerini ve devlet adamlarını tenkit eder. Kimse de merhamet yoktur,

beyde paşada lütuftan bir eser bulmak mümkün değildir. Eli değnekte kapıcıları vardır, aç gelen değnek yer.

Matbahlarına aç varan âdem degenek yer

Derbânları var göz kapuda el degenekde (Şentürk, 1999, s.487)

Rûhî memleketi Bağdat'tan ayrıldıktan sonra birçok yere gitmiştir. Gittiği yerlerde bazen kendisine sahip çıkan devlet adamları olmuş bazen de sıkıntılı günler geçirmiştir. Yaşadığı dönemden genel anlamda şikayetçidir.

Bir devrde geldük bu fenâ âleme biz kim

Âsâr-ı kerem var ne beşerde ne melekde (Şentürk, 1999, s.487)

Şaire göre insanda olmayan vefâ köpekte vardır. Cahil kimseler öyle bir makam sahibi olmuştur ki feleğin tepesine ayak basmıştır. Kendisine yardımcı olacak bir er aramaktadır.

Bağdatlı Rûhî yaradana seslenir; insaf ve mürüvvet ister. Çektiği zorluklardan tahammülü kalmamıştır, sıkıntı çeken kulların bir iki gün eğlenmesi çok değildir.

Hâcetlerümüz kâdir iken kılmaga hâsıl

Salmak keremünden bizi ferdâya ne hâcet (Şentürk, 1999, s.487)

Onbeşinci bend kendisi gibi olanları teselli mahiyetinde yazılmıştır. Nasihat ederken eleştirilerini söylemeyi de ihmal etmez. Feleğin uğurunda da uğursuzluğunda da devamlılık yoktur, bu dünyada ne avamda ne hasda vefâ yoktur. Seçkin kimselere aldanıp perişan olma, onlardan cömertlik umma çünkü onlar cömert değildir. Doğru olan kimseye muhtaç olmamaktır. Rûhî'nin bazı dizeleri atasözü gibi okuyucunun zihninde kalacak niteliktedir.

Cehd eyle hemân gayr eline bakmayıgör kim

Benden ne sana faide senden ne bana var (Şentürk, 1999, s.488)

Bağdatlı Rûhî yaşadığı devrin aksaklıklarını dile getirdikten sonra son iki bende sözü yine kendisine ve içinde bulunduğu rindler halkasına getirir. On altıncı bendde divan edebiyatında sıkça karşılaştığımız benzetmelere başvurmuştur. Konu bütünlüğünü koruyarak rindâne bir üslûbla dünya görüşünü ifade etmiştir.

Sûretde eger zerre isek ma'nîde yûhuz

Rûhü'l-kudüsün Meryeme nefh itdügi rûhuz (Şentürk, 1999, s.488)

Düşman yılansa biz Musa'nın beyaz eliyiz, dünya gamı tufansa biz Nuh'un gemisiyiz derken karşılaştığı olumsuzluklar karşısında çaresiz bir şair yoktur. Peygamberlerin hayatlarında zorlukların neticesinde refâha kavuşmalarını hatırlamıştır. Kendisine bir çıkış yolu bulmuştur. Ham sofuya seslenir, sen bizi madde gözüyle göremezsin, gönül gözüyle görebilirsin diyerek onu küçük düşürmeye çalışır.

Sûfi bizi sen cism göziyle görimezsin

Aç cân gözünü eyle nazar gör ki ne rûhuz (Şentürk, 1999, s.488)

Şair Terkib-i Bendin sonunda yukarıda söylediklerini açıklayıcı mahiyette seyahate çıkma sebebini belirtmiş, aslında bu yolculukta aradığını bulamamış kaderine razı olmuştur. Arzu ve hevese uyan deli gönüle uymuş, nereye gittiyse aynı durumla karşılaşmıştır. Elinde avucunda bir şey kalmamıştır. Şairlerin habercisi sabâ rüzgârı Rûhî'nin selâmını Bağdat'ta bulunan dostlarına götürecektir. Vefâ sahiplerine Şam'da olduğunu söyleyecektir.

Hâlâ ki biz üftâde-i hûbân-ı Dımışkuz

Ser-halka-i rindân-ı melâmet-keş-i ışkuz (Şentürk, 1999, s.489)

Terkib-i Bend'in muhtevasına bakacak olursak şair önce okuyucuya kendisini tanıtır. Kim olduğunu anlatarak adeta tenkitleri hangi sıfatla yaptığını açıklar. Öncelikle gördüğü yanlışlıkları dile

getirerek nasihat eder. İlerleyen bölümlerde aksaklıklar şairin hiddetlenmesine sebep olur ve yuf çektiği bölüm öfkesinin zirvesidir. Terkib-i Bend'in sonunda ise kaderine râzı olmuş, dostlarını özlemiş bir şair vardır.

Klâsik Türk edebiyatında ayrı bir yere sahip olan Bağdatlı Rûhî'nin, toplumdaki aksaklıkları dile getirdiği bu on yedi bentlik uzun Terkib-i Bend'i dışında divanında bir çok yerde sosyal hayata dair görüş ve eleştirilerine rastlamak mümkündür. Der Beyân-ı Ahvâl-i Zamâne vü Ebnâ-yı Zamâne Gofte Şud başlıklı "eksilmede" redifli kaside de toplum hayatı hakkında bize bilgi verir. (Ak, 2001, s.150) Bu kaside XVI. asrın sonlarına doğru Osmanlı toplumunda eskiden var olup da yok olmaya başlayan bir takım kültürel değerleri anlatır(Kurnaz, 1997, s.121). Kasidenin başlığı ve redifi konu hakkında okuyucuya ipucu verir. Aslında mahiyeti itibariyle Terkib-i Bend'den çok farklı değildir.

Devrden peymâne-i mihr ü vefâ eksilmede

Kalb-i ehl-i hâlden zevk ü safâ eksilmede (Ak, 2001, s.150)

Zamânede muhabbet ve vefâ duygusu kalmamıştır. Halkın çoğunluğu eziyet çekmektedir. İnsanların içinde heves ve arzu da kalmamıştır. Avâm fakirlik kisvesi giyerken gerçekten ârif olanlar eksilmektedir. Câhillerin ise kadir ve kıymeti artmakta, makam ve mevkileri yükselmektedir. Gökten rahmet suyu inmez yeryüzü gülmez sanki yerin ve göğün halka şefkati azalmıştır. Tabiat hadiseleri dahi sosyal hayatta yaşanan aksiliklerden etkilenmiştir. Şairin ileri sürdüğü fikri, doğal bir hadise ile izah etmesi divan şiirinde sık rastlanan bir durumdur. Kadılar rüşvet yolunu tutarken Resûl'ün şeraitine hürmet eksilmededir. Kimse kendi hâlden memnun değildir, Hak Tealâ'nın kazasına rıza azalmaktadır. Dertli kimselerin dertlerini çözecek kimse kalmamıştır. Şiirinde hâlet bulunan şairlerin sayısı azaldığı gibi, şairlerin kıymetini bilenlerde eksilmektedir.

Rûhî eksikleri sıralamakla bitiremeyeceğini düşünerek kendisine döner:

Artuk eksik sözi ko hatm-ı kelâm it ebsem ol

Çekme gam ger olsa kadrün Rûhiyâ eksilmede (Ak, 2001, s.152)

Klâsik Türk edebiyatında gazelin konusu aşk, sevgili ve sevgiliye dâir unsurlardır. Bağdatlı Rûhî divanını inceleyecek olursak Gazeliyyât bölümünde de sosyal hayata ait pek çok beyitle karşılaşmak mümkündür. Şair bulmaduk redifli gazeline bu dünyada ve hayatın içinde olması gerekenleri dile getirmiştir. Va'iz redifli üç gazel yazmıştır. Üç gazelde de âşıklık halini ve dervişlerin samimi aşkını anlamayan, onları küçük gören va'izi eleştirir.

Ehl-i irfân ile külhanda geçinmek yegdür

Cühelâ ile safa eylemeden gülşende (Ak, 2001, s.976)

Bağdatlı Rûhî bir Kıt'asında işini layıkıyla yapmayan devlet adamlarını cesur bir şekilde eleştirmekten kaçınmamıştır.

Ne kadar var ise Şîrvânda kazâ bahş itmiş

Luf idüp herkese Pâşâ-yı sa'âdet-güster

Dün kulaguma çalındı bize olmuş Çalı

Korkarın çalı çalı ezgiye döndürmeyeler(Ak, 2001, s.1059)

Dış kıyafetle görünüşte derviş olunamayacağımı bir de kıt'ada dile getirmiştir.

Hırka giymekle kişi dervîş olmaz sûfiyâ

Pîre var dervîşlük semtini öğren râha gel

Bahsile dervîşlük bir yere sığmaz cehli ko

Bahs-i bî-câ itme dervîş isen eyvallaha gel(Ak, 2001, s.1055)

Sonuç

Edebiyat sosyal hayatın, kültürün bir parçası olduğuna göre edebî eserler o toplumu tanımamızı sağlar. Edebiyat tarihi araştırmacısının tarih, sosyoloji, psikoloji ve filoloji yardım aldığı bilim dallarıdır. Edebî eserler sosyolojik araştırmalarda önemli bir kaynaktır. Birinci ağızdan, o milletin ya da kavmin içinden çıkan bir şair; kendi duygu ve düşüncelerini dile getirirken bizi de o toplum hakkında bilgilendirmiş olmaktadır. Yapmış olduğumuz çalışmada Bağdatlı Rûhî' nin şiirlerinde tespit ettiğimiz XVI. yüzyıl Osmanlı toplumundaki eksiklikleri ortaya koymaya çalıştık.

Âlimler, devlet adamları ve dervişler Osmanlı toplum yapısında ve yaşayışında etkili olan üç sınıftır. Erol Güngör, İslâm Tasavvufu'nun Meseleleri isimli eserinde toplumun siyâsî-iktisâdî çöküntü yaşadığında sûfilik kurumunun çöküntünün bir sonucu olarak değil, bu çöküntüye karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıktığını söylemektedir. “Ebû Bekr Verrâk adlı sûfî insanları üç sınıfa ayırıyor, ulemâ, umerâ ve fukarâ. Ulemâ bozulursa din gider, umerâ bozulunca geçim bozulur, dervişler bozulunca ahlâk gider. Âlimleri bozan hırs, emirleri bozan adaletsizlik, dervişleri bozan riyâdır.” (Güngör, 1989, s. 190) Bağdatlı Rûhî' nin şiirlerinde ısrarla sahte dervişlikten, riyakârlıktan ve derviş kisvesi altındaki sahtekâr kimselerden bahsettiği görülür. Toplumdaki bozulma âlimlerden, devlet adamlarından ve sahte dervişlerden kaynaklanmaktadır. Sûfiler kanaatten vazgeçip dünya malına yönelmişlerdir. Devlet adamları kendi vazifesini layıkıyla yapmalı, devleti adaletle yönetmelidir. Halbuki cahil kimselere hak etmedikleri makam ve mevkiyi vermişlerdir. Rûhî'nin âlimlerden şikâyeti ise gönül ehli kimselere iyi davranmadıkları içindir.

Osmanlı toplumunda Rûhî'nin tespit ederek eleştirdiği bir başka husus insanların vefâ duygusunu yitirmiş olmasıdır. Ayrıca cahillik, cimrilik, kadir kıymet bilmeme, iki yüzlülük gibi yanlış davranışları tenkit etmiştir.

Görülüyor ki Bağdatlı Rûhî'nin Osmanlı toplumuna yönelttiği bu eleştirilerin büyük bir kısmı günümüz içinde geçerlidir. İnsanın olduğu yerde birtakım yanlışlıkların olması pek tabiidir. Ancak insana yakışan bu yanlışları düzeltmektir.

KAYNAKLAR

Ak, Coşkun (2001) *Bağdatlı Rûhî Dîvânı Karşılaştırmalı Metin 1-2*, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.

Alptekin, Leylâ (2013) “Bağdatlı Rûhî'nin Terkîb-i Bendi'ne Yazılmış Bir Nazire: XVIII. Yüzyıl Şairi Berberzâde Mehmed Zihnî'nin Terkîb-Bend'i” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/13 Fall 2013, s.439-454 , Ankara

Ayverdi, İlhan (2011) *Kubbealtı Lugatı Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

Cebecioğlu, Ethem (2005) *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul, Anka Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (1992) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara: Aydın Kitabevi.

Güngör, Erol (1989) *İslâm Tasavvufu'nun Meseleleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Kurnaz, Cemâl (1997). *Divan Edebiyatı Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Şemseddin Sami (1317). *Kâmûs-ı Türkî*, Dersaadet: İkdâm Matbaası.

Şentürk, A. Atillâ (1999) *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Şentürk, A.A.-Kartal, A. (2007) *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

ÇİÇEKLER EKSENİNDE DİVAN ŞİİRİNE YANSIYAN İKİ SOSYAL HAYAT ÖGESİ: 'ÇİÇEK ÇOCUKLARI' VE 'ÇİÇEK GELİNLER'İ

Dr. Kamile ÇETİN* - Yrd. Doç. Dr. Melek DİKMEN**

ÖZET

Altı asır gibi uzunca bir süre Türk edebiyatına yön veren Divan edebiyatı geleneğinin beslendiği kaynaklar üzerinde dünden bugüne birçok araştırma ve çalışma yapılmıştır. Neticede, bugün için, geçmiş dönemde Divan edebiyatında/şiiirinde sosyal hayatın yer bulmadığı şeklindeki görüşün aksine, âdetlerden inanışlara, kılık kıyafetten yeme içmeye, eğlence şekillerinden oyunlara çok geniş bir perspektifte, bu şiiirde toplumsal yaşama ait pek çok unsurun -elbette edebî düzeyde- malzeme olduğu ispatlanmıştır.

Bu bildiride, Divan şiiirinde, sadece çiçekler merkez alınarak, doğumundan oyunlarına ve eğitimine kadar çocuğun, evlenme âdetlerinden kıyafetine, takılarında makyajına, düğün geleneklerine uzanan bir yelpazede gelinin nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır. Böylece de, sosyal hayatın iki önemli evresi durumundaki doğum ve evlenmenin, çiçekler ekseninde söz konusu edebî gelenekte/şiiirlerde hangi açılardan yansıma bulduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Divan Şiiri, Sosyal Hayat, Çiçekler, Çocuk, Gelin.

THE AXIS OF FLOWERS REFLECTED IN DIVAN POETRY TWO SOCIALELEMENTS: THE CHILDREN OF FLOWERS' AND THE BRIDES OF FLOWERS'

ABSTRACT

The tradition of Divan poetry shaping the history of Turkish literature during six centuries, there have been many studies and researchs on it sources from yesterday to today. Eventually, for today, which contrary to the view that no social life in Divan poetry/literature in the past, from beliefs to customs, from dressing to eating and drinking, from entertainment's form to games, many aspects of social life in this poem -of course the literary level- maked materials is proved.

At this paper, in Divan poetry, only in the focal of flowers, rose, hyacinth, violet, daffodil etc., from birth to games and education of child, from marriage customs to dressing, in the range that from jewelries to makeup, extending to the wedding traditions as discussed how of the bride will be emphasized. Thus, birth and marriage which are two important stages of the social life, in the focal of flowers, reflecting from which angles in Divan poetry will be put forward.

Keywords: Divan Poetry, Social Life, Flowers, Child, Bride.

“ÇİÇEK ÇOCUKLARI”I

Birçok unsurdan istifade eden Divan edebiyatında kendine yer bulan kavramlar arasında, daha çok “tıfl” ve “etfâl” kelimeleriyle karşılanan çocuk da yer almaktadır. Şairler, çocuğu genellikle benzetme vasıtası olarak zikretmişlerdir¹. Buna göre çocuk; bazen çocukça davranan, âşığın gözünde

* Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

** Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü

¹ Divan şiiirinde çocuk konusu hakkında geniş bilgi için bk. Aysun Eydurun, “Klasik Türk Edebiyatına Çocuğun Yansıması”, *II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (Gelişmeler, Sorunlar ve Çözüm Önerileri) 04-06 Ekim 2006*, (Yayıma Haz.: Prof. Dr. Sedat SEVER), Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2007, s. 237-244; Sebahat Deniz, “Klasik Türk Şiirinin Sosyal Hayatla İlgisinin Çocuk Konusunda Değerlendirilmesi”, *Edebiyat Öğretimi ve Değişbilim Yazıları*, PegemA Yayınları, c. II, İstanbul 2006, s. 145-157. Ayrıca bk. Tacettin Şimşek-M. Abdullah Arslan-Yasin Mahmut Yakar, *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*, “çocuk edebiyatı tarihi”, “Klasik edebiyatımızda çocuk”, 2. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2012, s. 50-51.

hiç büyümeyen sevgili bazen de âşığın kendisi, canı veya gönlüdür². Diğer taraftan, bazı mesnevilerde birtakım kahramanların çocuklukları anlatılırken de çocuk kavramına yer verilmiştir. Aynı zamanda Nâbî'nin oğlu Ebulhayr için yazdığı Hayriyye, Sümbülzâde Vehbî'nin oğlu Lutfî için kaleme aldığı Lutfiyye gibi babadan oğula nasihatler³ ihtiva eden ve çocukların muhatap alındığı eserler de vardır⁴.

Çalışmanın bu bölümünde, Divan şiirinde, sadece çiçekler esas alındığında dahi, çocuğun bebekliğinden oynadığı oyunlara ve eğitimine kadar hangi açılardan söz konusu edildiği, başlıklar hâlinde ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1. Bebeklik Dönemi

Çalışma kapsamında taranılan divanlar incelendiğinde, çiçeklerin söz konusu edildiği beyitlerde bebeklik dönemine ait olarak sütle beslenme, beşik, dadı, bebeğin konuşmaya başlaması, bebeklik etmek, yani bebekliğe mahsus davranışlar sergilemek gibi unsurlara yer verildiği görülmüştür.

Helâkî, aşağıdaki beytinde goncayı henüz dişleri yeni çıkmaya başlayan bir çocuk olarak tasavvur etmiştir. Söz konusu gonca çocuğu, âdetâ, dişlerinin çıkmasından kaynaklanan, sızı ve kaşıntı hissini gidermek için ağzını çiyle doldurmuştur. Çiy taneleri, şekil ve parlaklık bakımından çocuğun henüz çıkmaya başlayan dişlerini de akla getirmektedir. Elbette bu hayale sebep olan manzara, gonca üzerine düşen çiy taneleridir:

La'lüni dişlemege ey gül-i handan gonca

Jâleden kıldı dehânın tolu dendân gonca

(G. 136/1⁵)

Helâkî'nin bir başka beytinde gonca-çocuk benzerliğine yer verilmiştir. Şair, bu defa Hz. İsa'nın henüz beşikte bir bebekken konuşması hadisesine telmihte bulunmuştur. Gonca ile sevgilinin hayat verici nefesi dolayısıyla Hz. İsa'ya benzetilen dudağı ve güzel söz söylemesi bakımından da henüz bebekken konuşmaya başlayan bir çocuk arasında ilgi kurulmuştur:

Benzedürdüm lebine sen büt-i İstî-nefesün

Tıfl iken olsa suhan-gûy u suhan-dân gonca

(G. 136/2)

Lebib-i Âmidî'de gonca yine bir çocuk şeklinde tasavvur edilmiştir. Gül kökü bu çocuğun beşiği, çiğ beslendiği sütü, gül de dadısıdır:

Goncalardur bâga tıfl-ı nâzenîn

Mehd gül-bün şîr şeb-nem dâye gül

(G. 86/2⁶)

Lebib-i Âmidî, bir başka beytinde de servi, yabani gül ve nergisi sevgilinin güzellik unsurları olan boy, yanak ve gözleriyle ilişkilendirmiştir. Bütün bu unsurların kendisinde yer aldığı sevgili manzarası da bahçe imgesiyle karşılanmıştır. Onun boyunun, yanağının ve gözlerinin hayali şairin

² Hasan Aktaş, "Klasik ve Modern Türk Şiirinde Çocuk İmgesi", *Türk Xalqları Edebiyyatı (II) Beynelxalq Uşaq Edebiyyatı Kongresi Materiallar*, 1-ci kitab, Qafqaz Universiteti, Bakı, 13-15 Noyabr 2008, Qafqaz University, Baku 2008, s. 94.

³ Klâsik Türk Edebiyatında babadan-ebeveynden çocuğa nasihat yazma geleneği hakkında geniş bilgi için bk. Murat Öztürk, "Klasik Türk Edebiyatında Babadan Oğula-Ebeveynden Çocuğa-Nasihat Geleneği", *Akademik Bakış Dergisi Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırgızistan Celalabat, S. 39, Kasım-Aralık 2003, s. 1-22.

⁴ Tacettin Şimşek, "Çocuk Edebiyatının Tarihçesi", *Türk Xalqları Edebiyyatı (II) Beynelxalq Uşaq Edebiyyatı Kongresi Materiallar*, 1-ci kitab, Qafqaz Universiteti, Bakı, 13-15 Noyabr 2008, Qafqaz University, Baku 2008, s. 4.

⁵ Helâkî, *Helâkî: Divan, Tenkidli Basım* (Haz. Mehmed Çavuşoğlu), İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1982.

⁶ Lebib-i Âmidî, *Lebib-i Âmidî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânı'nın Tenkitli Metni*, (Haz.: İdris Kadioğlu), Basılmamış Doktora Tezi, T.C. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Diyarbakir 2003.

gözünde canlandıkça sevgilinin güzellik bahçesi bebeklik etmekte, bir bebeğe yakışır biçimde davranmaktadır:

Hayâl-i nergis ü nesrîn ü servin itdikçe

Gözümde bâğçe-i dil-rübâ bebeklik ider

(G. 22/2)

2. Çocukluk Dönemi

Divanlarda, çiçek merkezli beyitler söz konusu olduğunda, sadece bebeklik döneminin değil, kâğıt uçurma, tahta ata binme, buz üzerinde kayma, müzik eşliğinde oynama şeklinde çocuk oyunlarının da zikredildiği görülmüştür. Diğer taraftan çocuğun eğitim hayatına dair; üzerinde kalemlik gibi okul eşyaları bulunan, başını sallayarak ezber yapan, Bostân, Gülistân gibi meşhur eserlerin yanında şiirler de okuyan, ebcet hesabını öğrenmekte zorlandığı için ağlayan mektep çocukları da şiirlerde karşılaşılan manzaralar arasında yer almaktadır.

2.1. Çocuk Oyunları

Kâğıttan yapılan çeşitli şekillerdeki uçurtmaların uçurulması ile oynanan kâğıt uçurtma uçurma oyunu beyitlerde bahsi geçen çocuk oyunlarından⁷. Nev'izâde Atâyî, esen rüzgârla havaya çıkan çiçek yapraklarını çocukların kâğıt uçurtma uçurma oyunu oynamaları olarak tasavvur etmiştir. Beytin hayal dünyasına göre rüzgârın savurduğu çiçek yaprakları kâğıt uçurtma oyunu oynayan çocuklar görünümündedir:

Kâğıd uçurmasını oynadı gûyâ etfâl

Çıkdı bâd ile hevâya yine berg-i ezhâr

(K. 14/8⁸)

Çocukların oynadığı bir diğer oyun da ağaçtan ata binmedir. Eskiden, 1,5 ila 2 m arasındaki uzunluktaki sopalar çocuklar tarafından at kabul edilip bacakların arasına alınmakta, diğer ellerindeki kısa çubuklar da kamçı olarak düşünülmekte ve at olarak tasavvur edilen değneklere vurulmak suretiyle koşup oynanmaktadır⁹. Nev'î de, muhtemelen hafif hafif esen rüzgârın, ağaçlar üzerindeki çiçekleri hareket ettirmesini ağaçtan ata binip gülüp oynayan, eğlenen çocuklar imajıyla anlatmayı tercih etmiştir:

Şahlar üzre şükûfe bâd-ile oynar güler

Tıfla benzer kim ağaçdan ata olmuştur süvâr

(K. XV/6¹⁰)

Yine hareket eden ve üzeri çiçeklerle kaplı ağaç dalları bir başka şairde bir ağaç değneğe binen yeni yetişmiş bir çocuğa benzetilmiştir:

Şu tıfl-ı nevrese benzer ki ola çûba süvâr

Şükûfe şâh-ı tekâverde kim ola pûyân

(Bursalı Rahmî, K. 8/7¹¹)

Lebîb-i Âmidî'nin tahayyülüne göre gül dalındaki gonca, sopa üzerine binmiş, güllere yumruk göstermekten çekinmeyen pervasız bir çocuk kimliğindedir:

⁷ Yunus Kaplan-Yakup Poyraz, "Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı* -Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı-, Volume: 3, Issue: 15, s. 168.

⁸ Nev'î-zâde Atâyî, *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı*, (Haz. Saadet Karaköse), Malatya 1994, http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10637_nevi-zade-atayipdf.pdf?0 (Erişim Tarihi: 12.01.2016).

⁹ Kaplan-Poyraz, *agm.*, s. 164.

¹⁰ Nev'î, *Nev'î Divanı*, (Nşr.: Mertol Tulum-M. Ali Tanyeri), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977.

¹¹ Bursalı Rahmî, *Bursalı Rahmî ve Dîvânı*, (Nşr.: Mustafa Erdoğan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/dosya/1-292396/h/bursali-rahmidivani.pdf>, Ankara 2011 (Erişim Tarihi: 12.01.2016).

Müş gösterse güllere ne 'aceb

Tıfl-ı çûbek-süvârdır gonca

(G. 111/2)

Osmanlı döneminde bayramlarda İstanbul'un büyük meydanlarında gezmek ve eğlenmek amacıyla toplanan halk için, bugünkü lunaparkları andıran eğlence yerlerinde zamanımızın dönme dolaplarına benzeyen dolaplar kurulmuştur¹². Bayram yerinde bilhassa çocuklar eğlensin diye kurulan bayram dolaplarına göndermede bulunulan beyitte, içinde akarsuların da yer aldığı bir bahçe tasavvuruna yer verilmiştir. Akarsular üzerine düşmüş gül yaprakları, bayram yerinde kurulan dolaplara binip eğlenen çocuklara benzetilmiştir:

Cûylar tolâba binmiş salınur etfâl-i gül

Bûstân viridi nişan sahn-ı fezâ-yı 'idden

(Nev'î, G.349/6)

Saba rüzgârının etkisiyle açılıp gül hâline gelen goncalar, onun def çalması sonucu öyle bir rahatlığa ve pervasızlığa erişmişlerdir ki, her açılan gonca kendisini sevgilinin lâl renkli dudağına benzetmekten utanmayan gül bahçesinin çocuklarına dönmüştür:

Sabâ şol def'i le vüs 'at viridi etfâl-i gülistana

Utanmaz la 'l-i yâre öykünür her açılan gonca

(Nev'î, G. 430/3)

Tahtadan yapılan ve kayması için iki ayakta oluşan kızaklarla kayma oyunu da¹³ beyitlerde zikredilen çocuk oyunlarından biridir. Nev'î-zâde Atâyî'nin beytinde akarsular üzerinde muhtemelen rüzgârın da etkisiyle hızla akıp giden gül yaprakları, buz üstünde hızlı hızlı kayan çocuklara benzetilmektedir:

Sanur seyr eyleyenler buz kayar bir tıfl-ı çâbükdür

Kaçan cûy üzre itse berg-i gül sür 'atle refâtî

(K. 8/9)

2.2. Eğitimi

Nev'î-zâde Atâyî'nin beytinde zambak, bir okul çocuğu görünümünde karşımıza çıkmıştır. Rüzgâr, bu çocuğun yeşil renkli elbisesinin cebini açmış, bunun sonucu cebinden gümüş kalemlüğünün ucu çıkmıştır:

Sebz-gûn câmesinün bâd açaldan ceybin

Tıfl-ı zambak çıkarur sîm-i kalemdânı ucın

(K. 29/2)

Aşağıdaki beyitte rüzgârın etkisiyle sallanan goncalar, gül bahçesi mektebinde gül sayfasından başını sallayarak ders okuyan, ezber yapan okul çocuklarına teşbih edilmiştir:

Okurlar mekteb-i gülşende dersi safha-ı gülden

Anunçün bâd ile etfâl-veş başın salar gonca

(Nev'î-zâde Atâyî, G. 209/2)

Sa'dî'nin meşhur eserleri Bostân ve Gülistân'a telmihte bulunan Livâyî, gülü, ders veren, Gülistân beyitlerini öğreten bir hoca, goncayı da naz Bostân'ı okuyan bir mektep çocuğu olarak tasavvur etmiştir:

Karşusunda tıfl-ı gonca Bû-sitân-ı nâz okur

Gül-sitân ebyâtını ta 'lim ider her-bâr gül

(K. 5/17¹⁴)

¹² Hakan Yekbaş, "Mahallileşme ve Şeyhülislam Yahya", Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4/5, Summer 2009, s. 350.

¹³ Kaplan-Poyraz, *agm.*, s. 166.

¹⁴ Livâyî, *Livâyî Dîvânı (Metin-İnceleme)*, (Haz. Köksal Seyhan), Yayımlanmamış Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul 2002.

Sehî Bey'in beytinde şairin gönlü, gül bahçesinde sevgilinin gül yanağını öven, hoş nağmeli şiirler okuyan bir çocuk olarak karşımıza çıkmıştır:

Gülşen-i hüsnünde dil vasf-ı gül-i ruhsâr okur

Benzer ol tıfl-ı latîf-elhâna kim eş 'âr okur

(Trk. Bend, 2/IV-25¹⁵)

Aynı şairin aşağıdaki beytinde ise, gönül, ağlayıp inleyerek 'akıl hocası'ndan aşk dersi alan bir kimse durumundadır. Bu hâliyle de, gönülle ebcet ve elifba öğrenirken, muhtemelen çok zorlandığı için, hem ağlayan hem de okuyan bir çocuk arasında benzerlik kurulmuştur:

Zâr zâr inler gönül ta'lîm-i 'aşk itse hîred

Tıfl-ı ebced-hâna benzer muttasıl aglar okur

(Sehî Bey, Trk. Bend, 2/IV-27)

Yaratılıştaki her şeyin bir hikmeti vardır ve hiçbir şey beyhude değildir. Buna göre, gülün yaratılma gayesi de gonca çocuğunun talimi için Kur'ân cüzü veya küçük kitap olmaktadır:

Bî-hûde sanma nüsha-i tekvîni dikkat et

Ta'lîm-i tıfl-ı goncaya olmuş sipâre gül

(Nâşid, G. 54/2¹⁶)

3. Çocukla İlgili Diğer Hususlar

Şairler, çiçeklerin yer aldığı beyitlerde bayram kıyafetleri, takıları, bayram eğlenceleri ile çocuk-bayram münasebeti, hastalanan bir çocuğa uygulanan tedavi yöntemleri, nazar değen çocuğa yapılacak sağaltma işlemi, çocuğun oyalanıp avutulması ve kandırılması gibi hususları da söz konusu etmişlerdir.

3.1. Bayram ve Çocuk

Bursalı Rahmî, çimenliği bayram yerine benzettiği beytinde nergis çiçeğini, çanak kısmının rengi ve şekli bakımından başa takılan altın tellere teşbih etmiştir. Şairin tahayyülüne göre nergis, bayram yerine benzeyen çimenlikte başına altın teller takmış bir çocuk olarak resmedilmiştir:

'Îd-gâh-ı çemen içinde yine tıfl gibi

Takınur başına altınluca teller nergis

(K. 9/6)

3.2. Hastalık ve Çocuk

Kırağı, bahçedeki kuşların gürültüyle ötmeleri yüzünden başına ağrı giren gonca çocuğunun¹⁷ başına gül suyuna batırdığı yaprağı sarmak suretiyle onu tedavi yoluna giden bir kişi olarak tahayyül edilmiştir. Nitekim geçmiş dönemde baş ağrısı şikâyeti olan hastaların gül suyuyla tedavi edilmesi söz konusudur¹⁸:

Gül-âb-âlûde yaprak sardı gonca başına şeb-nem

Virince derd-i ser murgân-ı bâgun itdüğü zârı

(Nev'i-zâde Atâyî, K. 8/8)

¹⁵ Sehî Bey, *Sehî Bey Divânı*, (Haz. Hakan Yekbaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

¹⁶ Nâşid, *Dîvân-ı Nâşid İnceleme-Tenkitli Metin*, (Haz.: Lütfi Alıcı), Basılmamış Doktora Tezi, T.C. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Malatya 1998.

¹⁷ Divan şairlerinin goncayla en çok ilişkilendirdikleri şahıslar arasında çocuk da yer almaktadır; Yavuz Bayram, *Çiçekler ve Diğer Bitkilerin Divân Şiirine Yansımaları ile Anlam Çerçevesi*, T.C. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1. Cilt, Samsun 2001, s. 105.

¹⁸ Bilal Kemikli, "Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi", *T.C. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 16, S. 1, Bursa 2007, s. 32; Ömer Özkan, "Bir Tedavi Bitkisi Olarak Gülün Divan Şiirindeki Görünümleri", *Gül Kitabı, Gül Kültürü Üzerine İncelemeler*, Isparta2005, s. 285-287.

3.3. Nazar ve Çocuk

Nazar boncuğu (göz boncuğu); nazar değmesine karşı koruyucu olarak kullanılan, göz şeklindeki mavi boncuktur¹⁹. Nev'î'nin beytinde goncanın üzerindeki çiğ taneleri, gonca çocuğuna kötü nazar etki etmesin diye bülbülün gözyaşlarıyla taktığı nazar boncuğudur. Beyitte dikkat edilirse hem çiğ taneleri hem de gözyaşı, şekil bakımından göz/nazar boncuğuna teşbih edilmiştir:

Jale sanman takdı tıfl-ı goncaya göz boncuğu

Kılmağa yavuz nazar defin sirişk-i 'andelib

(G. 22/3)

3.4. Çocuğun Oyalanıp Avutulması ve Kandırılması

Gelibolulu Âlî, “zanbak-ı pîrâne-ser” ifadesinden anlaşıldığı üzere, goncasının açılıp çiçek hâline gelmesi hem de beyaz renkli bir çiçek olması sebebiyle zambak, ak saçlı bir ihtiyara benzetilmiştir. Şairin tahayyülüne göre, ak saçlı zambak, kendisine küçük çocuk gibi meyletsin diye, goncaya altın sunmaktadır. Zambağın çanak bölümündeki sarı renkli kısmı altın olarak tasavvur edilmiştir:

Zanbak-ı pîrâne-ser 'arz-ı zer eyler goncaya

Mâyil olsun diyü ana nitekim tıfl-ı sagîr

(K. 78/4²⁰)

Sevgilinin siyah saçlarının gamı şairin gönlünü ve canını eğlemekte, oyalamaktadır. Sehî Bey, bu durumu çocuğun gönlünün reyhan ile dahi oyalanıp avutulabilmesi durumuyla ifade etmiştir. Burada, muhtemelen reyhanın ferahlatıcı ve rahatlatıcı özelliğine de göndermede bulunulmuştur:

Gam-ı zülfün güzelüm tende dil ü cân egler

Gam degül tıfl olanun gönlini reyhân egler

(G. 69/1)

3.5. Diğer Unsurlar

Kavuk, külâh ve fesin etrafına sarılan sarıya destar denilmektedir²¹. Gül, katmer destarına takılmakla sevgiliye ayrı bir güzellik katmış, gonca çocuğunun yeri de baş üstü olmuştur. Beyitte başı üstünde yeri olmak deyiminin yanında sarıya çiçek takılması, yani başa çiçek takmak âdetine de²² yer verilmiştir:

Bâş üzre oldu şimdi yeri tıfl-ı goncanun

Revnak verince katmer-i destâr-ı yâra gül

(Nâşid, G. 54/7)

“ÇİÇEK GELİNLER”İ

Divan edebiyatında sosyal hayata dair söz konusu edilen hususlardan biri de düğündür. Hem evlenme düğünü hem de sünnet düğünü konusunu müstakil olarak ele alan “sûr-nâme” veya “sûriyye” denilen eserlerin yanında²³ gelin²⁴, damat²⁵ düğünle ilgili unsurlar vb. de şiirlerde yer bulmuştur.

¹⁹ Metin Ekici-Pınar Fedakâr, “Gelenek, Aktarma, Dönüşüm ve Kültür Endüstrisi Bağlamında Nazar ve Nazar Boncuğu”, *Millî Folklor*, Yıl:26, S. 101, 2014, s. 41.

²⁰ Gelibolulu Mustafa Âlî, *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Divanlarının Tenkitli Metni*, (Haz. İ. Hakkı Aksoyak), Yayımlanmamış Doktora Tezi, T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 1999.

²¹ Reşat Ekrem Koçu, “Destar”, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları 1969, s. 87.

²² Koçu, “Başa çiçek takmak”, *age.*, s. 28.

²³ Bu türler hakkında geniş bilgi için bkz. Mehmet Arslan, *Türk Edebiyatında Manzum Surnameler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1999, s. 72; Ahmet Mermer-Neslihan Koç Keskin, “sürnâme/sûriyye”, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları Ankara 2003, s. 92-93; M. Zeki Pakalın, “sûriyye”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, M.E.B. Yayınları, c. 3, İstanbul 1983, s. 279; Yaşar Aydemir, *Türk Edebiyatında Kaside*, Bilig, S. 22, Yaz 2002, s.150; Yaşar Aydemir, “suriyye”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, AKM Yayınları, c. 5, Ankara 2006, s. 346-347.

Şairler, çiçek eksenli beyitlerde süslenmesinden takılarına, kıyafetlerinden eşyalarına damada uzanan bir çizgide gelinle ilgili birçok kavramı şiire malzeme yapmışlardır.

1. Gelinin Süslenmesi, Kıyafetleri ve Diğer Eşyaları

Bursalı Rahmî'nin beytinde gül gelini tasavvuru vardır. Laleler, bu gelinin al peçesi ve gecelik kumaşı, nergis de altın teli durumundadır:

Lâleler al tutuk oldu şebistânı kumâş

Nev-'arûs-ı gül için nergis olup altun tel (K. 4/12)

Üzerine güneş ışıklarının yansıdığı su, çimenliğin yeni gelinlerine berber, karanfil de tarak olmuştur:

Nev-arûs-ı çemene oldu karanfil şâne

Aks-i hurşîd-i cihân-tâb ile su ayna-dâr (Derzi-zâde Ulvî, K. 18/7²⁶)

Gül bahçesinde gonca gelininin yüzü açılmasın diye gül ona, peçe, yani duvak²⁷ örtmüştür:

Gülşende goncanun yüzi açılmasun diyü

Saldı 'arûs-ı gonca yüzine nikâb gül (Figânî, G. 53/2²⁸)

Türk düğün gelenekleri arasında kına gecesinde gelin ve damadın ellerine kına yakılmasının yanında, gelen misafirlere kına dağıtılması âdeti de vardır²⁹. Zülf-i nigâr çiçeği ile laleler, taze gül gelininin kulu olunca parmaklarına kına yakıp süslenmişlerdir:

Arûs-ı verd-i tarînin olup perestârı

Yakındı zülf-i nigâr ile lâleler hunnâ (Gelibolulu Mustafa Âlî, K. 2/30)

Gelibolulu Mustafa Âlî, baharı parmakları kınalı, son derece süslü bir gelin olarak resmetmiştir:

Degül müzeyyen goncalarla zülf-i nigâr

Tutar 'arûs-ı bahârın benânı reng-i hizâb hunnâ (K. 65/10)

Mehir; "Nikâh akdinin sonucu olarak kocanın karısına ödemek zorunda olduğu para veya mal³⁰" anlamında bir terimdir. Geline ödendiği andan itibaren onun özel mülkiyeti hâline gelen, her türlü tasarruf hakkı gelinde bulunan mehir, gelinin ekonomik güvence ve haklarının devam ettirileceğine

²⁴ Beyitlerde evlilik, damat, süs, zinet, ayna, kına, sürme gibi kelimelerle bir arada zikredilmiştir; Ömer Özkan, *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı (XIV.-XV. Yüzyıl)*, Kitabevi Yayınları, İstanbul Şubat 2007, s. 208. "Bazı dîvânlarda,"nâzik yapısı, hassâsiyeti, câzibesini, örtüsü" gibi nitelikleri nedeniyle, gül ile "gelin" arasında münâsebet kurulduğu görülür.", Bayram, *agt.*, s. 194.

²⁵ Düğün, şebistân (yatak odası), hicâb (perde, örtü), gelin, mihr veya duhter gibi kelimelerle bir tenasüp ilgisi içinde Divan Şiiri'nde yer verilen tiplerden biridir; Özkan, *agt.*, s. 198-199.

²⁶ Derzi-zâde Ulvî, *Derzi-zâde Ulvî (Hayatı Edebi Şahsiyeti ve Divanının Tenkidli Metni)*, (Haz. İsmail Çetin), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1993.

²⁷ Bu konuda geniş bilgi için bk. Adem Aydemir, "Türk Dünyasında Bazı Düğün Terimleri ve 'Al Duvak' Geleneği Üzerine", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/9, Summer Ankara 2013, p. 619-655. Duvak konusunda ayrıca bkz. Erol Eroğlu-Zehra Özkanat, "Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Gelenek "Duvak Töreni"", *TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2, S. 3, 2014, s. 272-278.

²⁸ Figânî, *Kanuni Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figânî ve Divançesi*, (Nşr.: Abdülkadir Karahan), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1966.

²⁹ Yılmaz Yeşil, *Türk Dünyasında Geçiş Dönemi Ritüelleri (Doğum-Evlenme-Ölüm Gelenekleri)*, Grafiker Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2014, s. 192.

³⁰ Mehmet Âkif Aydın, "Mehir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, c. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003, s. 389.

eşi tarafından verilen bir tür garanti olarak nitelendirilebilir³¹. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin aşağıdaki beytinde bülbül, gül gelinini felek mehri karşılığında almış, yüzüne üzerinde altın pullar bulunan, gül renkli duvak örtmüş bir damat kimliğindedir:

Gül arûsını alup dâmâd-ı bülbül mihr-i çerh

Örtdi didârına altun pülle bir gül-gûn duvag (G. 633/3)

Nev'i, karanfili başına gümüş teller takınarak kendisini süsleyen yeni gelin olarak tasavvur etmiştir. Beyitte, "hafif çukur ve dairesel olup fesin üzerine yerleştirilerek kullanılan takı çeşidi" olarak nitelendirilen, küçük mücevher şeklinde çiçeklerin de yer aldığı ve Osmanlı kadın baş süslemelerinin en önemlileri içinde yer alan "tepelik"³²i hatırlatan bir hayal tablosu söz konusudur:

Zeyn idüp kendin gümüş teller takınmış başına

Nev-'arûs olmuş karanfûl sen şeh-i hûbân için (Trk. Bend II/1-3)

Va'dî'nin beytinde gül, çiy incilerinden bir küpe yapıp gonca gelinine takmak suretiyle onun güzelliğine güzellik katmıştır:

Virdi arûs-ı gonceye hüsn ü bahâ yine

Şebnem güherlerinden idüp gûşvâr gül (K. 3/2³³)

2. Gelinle İlgili Âdetler

Şairler, çiçekleri zikrettikleri beyitlerde düğünde gelinin başına saçı saçılması, gelinin gezdirilmesi, ağırlık ve çeyiz gibi âdetlere de yer vermişlerdir.

2.1. Saçı

Bahçedeki ağaç fidanlarında bulunan çiçekleri saba rüzgârının sallayıp düşürmesi gül gelinin başına saçı olarak gümüş saçılması³⁴ şeklindeki tahayyülle ifade edilmiştir:

Gül arûsının sabâ başına sîm-efşânıdır

Sanman ezhâr-ı nihâl-i bûstân dîtrer düşer (Gelibolulu Mustafa Âlî, G. 375/3)

Hüdâyî-i Kadîm'in beytinde lale, bağa adım adım gelen gelin, bahar da onun üstüne mücevherler saçan bir damat durumundadır:

Saçdı cevâhir üstine dâmâd-ı nev-bahâr

Bâga arûs-ı lâle gelince ayak ayak (G. 90/3³⁵)

2.2. Gelin Gezdirme Âdeti

Baharın gelişyle çimenlikte aralarında gül ve zambağın da bulunduğu birçok çiçek açmaktadır. Hüdâyî-i Kadîm, bu durumu bahar mevsimi gelince zambak ve gül gelininin boynu kulağı açık hâlde çimenlikte dolaşmaya çıkmaları olarak ifade etmiştir. Nitekim düğünün üzerinden on beş gün kadar

³¹ Saadet Maydaer, "Osmanlı Klâsik Döneminde Kadınların Servet Edinme Yolları (Bursa Örneği)", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 15, S. 2, Bursa 2006, s. 372-373.

³² *El Sanatları Teknolojisi Geleneksel Türk Giysi Aksesuarları*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012, s. 11.

³³ Va'dî, *Va'dî Divânı (Tenkitli Metni)*, (Haz.: Mahmut Yücel), Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana 2001.

³⁴ Divan şiirinde saçı konusunda yapılmış bir çalışma için bk. Orhan Kurtoğlu, "Klasik Türk Şiirinde Saçı Geleneği", *Millî Folklor*, Yıl 21, S. 81, Ankara 2009, s. 89-99.

³⁵ Hüdâyî-i Kadîm, *Hüdâyî-i Kadîm Divânı (Edisyon Kritik-Metin-İnceleme)*, (Haz. Hakan Yekbaş), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2005.

bir süre geçtikten sonra gelin gezdirme âdeti denilen uygulamaya akrabalar, mahallenin hanımları ve fakirleri de katılır³⁶:

Hengâm-ı bahâr irdi arûs-ı gül ü zanbak

Açıldı çemen seyrine boyun kulag açık

(G. 93/2)

Eskiden kulluk adı verilen karakollarda görevlendirilen yeniçerilere ve ayrıca silahtar ağa ile sarayda ileri gelen ağaların hizmetlerine bakan oğlanlara kullukçu adı verilmiştir³⁷. Nev'î'nin beytinde çimenlikteki gül gelin, nergis de onun önünde başında küçük leğenle yürüyen bir kullukçu olarak karşımıza çıkmaktadır:

Gider önünce 'arûs-ı gülün çemenlerde

Başı legençelü kullukçudur meger nergis

(K. XXVIII/6)

2.3. Ağırlık, Çeyiz

Ağırlık ifadesi, başlık parasını karşılayan bir terimdir³⁸. Çeyiz ise, “gelinin ev ve mutfak eşyası, işlemeli ve dantel örtüleri, havluları, takı ve giysileri”dir³⁹. Çemende bulunan gonca kızları bir hayli çeyiz sahibi olunca bülbül de ağırlık olarak çiy nakdini vermek durumunda kalmıştır:

Bülbül ağırlık etse n'ola nakd-i şeb-nemi

Ebkâr-ı gonca haylî çemenli çeyizlidir

(Nedîm, G. 14/4⁴⁰)

SONUÇ

Divan şairleri, hem dış dünyaya hem de içinde yaşadıkları topluma ait pek çok unsuru şiirlerinde/ eserlerinde, edebî sanatlardan da yararlanmak suretiyle, söz konusu etmişlerdir. Dünden bugüne Divan şiirinde sosyal hayat konusu üzerinde birçok çalışma yapılmış ve neticede bu gelenekte, daha önceleri iddia edildiğinin aksine, sosyal hayatın da çok yönlü olarak yansıma bulduğu tespit edilmiştir.

Bu bildiride de, Klâsik Türk şiirinde -gül, sümbül, lale gibi çiçekler ekseninde çocuk ve gelin merkezli olmak üzere- sosyal hayata ait hangi unsurların yer aldığı üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Neticede bebeklik döneminden başlamak üzere çocuğun oynadığı oyunlardan eğitimine kadar uzanan bir perspektifte çocuk kavramının ele alındığı görülmüştür. Bu bağlamda, bebeklik etmek, sütle beslenme, beşik, dadı, bebeğin diş çıkarması ve konuşmaya başlaması bebeklik dönemine ait hususlar olarak tespit edilmiştir. Kâğıt uçurtma oyunu, tahta veya ağaç ata binme, buzda kayma şeklindeki çocuk oyunları, bayramlarda çocukların eğlenmesi, çocuğun mektebe başlaması, kullandığı okul araçları, okuma yazma öğrenirken yaşadığı zorluklar vs. şeklinde eğitim hayatı çocukluk devresine ait tespit edilen unsurlardır. Diğer taraftan hastalanan veya nazar değen çocuğa yapılan sağaltma işlemleriyle kötü niyetli kimselerin çocukları nasıl kandırdıkları, çocukların avutulup oyalanması da divanlarda dikkati çeken diğer hususlar olarak tespit edilmiştir.

Çiçekler bağlamında Divan şiirine yansıyan bir diğer kavram olan gelin de, divanlarda kıyafetlerinden takılarına, makyajından kullandığı malzemelere, evlenirken kendisine verilen mehir denilen para veya mala kadar uzanan bir çizgide söz konusu edilmiştir. Bu arada, düğünde gelinin

³⁶ Kemal Üçüncü, “Mehmed Esad Serezli'nin Kayıt ve Tanıklığıyla Serez Yöresi Türk Kültür Geleneği”, *Türkbilgi*, 2012/24, s. 203.

³⁷ Mehmet Zeki Pakalın, “Kullukçu”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Millî Eğitim Basımevi, c. 2, İstanbul 1983, s. 320.

³⁸ G. Selcan Sağlık, “Türkmen Düğün Geleneği”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yayınları, Ankara Haziran 2006, c. 3, S. 2, s. 75.

³⁹ S. Selhan Yalçın Usal, “Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeleri”, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 1, Ordu 2010, s. 160.

⁴⁰ Nedîm, *Nedîm Divanı*, (Haz. Muhsin Macit), Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

başına saçılan saçı, gelin gezdirme âdeti, ağırlık ve çeyiz tabirleri de gelinle ilgili olarak tespit edilen unsurlardır.

Sonuç olarak, Divan şairlerinin, sadece çiçekler ekseninde bakıldığında dahi, çocuk ve gelin kavramları merkezinde sosyal hayata dair birçok unsuru şiirlerine malzeme yaptıkları görülmüştür.

KAYNAKLAR

Aktaş, Hasan, “Klasik ve Modern Türk Şiirinde Çocuk İmgesi”, *Türk Xalqları Edebiyatı (II) Beynelxalq Uşaq Edebiyatı Kongresi Materiallar*, 1-ci kitab, Qafqaz Universiteti, Bakı, 13-15 Noyabr 2008, Qafqaz University, Bakı 2008, s. 92-98.

Arslan, Mehmet, *Türk Edebiyatında Manzum Surnameler (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1999.

Aydemir, Adem, “Türk Dünyasında Bazı Düğün Terimleri ve ‘Al Duvak’ Geleneği Üzerine”, *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/9, Summer Ankara 2013, p. 619-655.

Aydemir, Yaşar, “suriyye”, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, AKM Yayınları, c. 5, Ankara 2006, s. 346-347.

Aydemir, Yaşar, *Türk Edebiyatında Kaside*, Bilig, S. 22, Yaz 2002, s.133-168.

Aydın, Mehmet Âkif, “Mehir”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, c. 28, TDV Yayınları, Ankara 2003, s. 389-391.

Bayram, Yavuz, *Çiçekler ve Diğer Bitkilerin Divân Şiirine Yansımaları ile Anlam Çerçevesi*, T.C. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1. Cilt, Samsun 2001.

Bursalı Rahmî, *Bursalı Rahmî ve Dîvânı*, (Nşr.: Mustafa Erdoğan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, <http://ekitap.kultur.gov.tr/dosya/1-292396/h/bursali-rahmidivani.pdf>, Ankara 2011 (Erişim Tarihi: 12.01.2016).

Deniz, Sebahat, “Klasik Türk Şiirinin Sosyal Hayatla İlgisinin Çocuk Konusunda Değerlendirilmesi”, *Edebiyat Öğretimi ve Deyişbilim Yazıları*, PegemA Yayınları, c. II, İstanbul 2006, s. 145-157.

Derzi-zâde Ulvî, *Derzi-zâde Ulvî (Hayatı Edebi Şahsiyeti ve Divanının Tenkidli Metni)*, (Haz. İsmail Çetin), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, T.C. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1993.

Ekici Metin-Fedakâr, Pınar, “Gelenek, Aktarma, Dönüşüm ve Kültür Endüstrisi Bağlamında Nazar ve Nazar Boncuğu”, *Millî Folklor*, Yıl:26, S. 101, 2014, s. 40-50.

El Sanatları Teknolojisi Geleneksel Türk Giysi Aksesuarları, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2012.

Eroğlu, Erol-Özkanat, Zehra, “Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Gelenek “Duvak Töreni””, *TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2, S. 3, 2014, s. 272-278.

Eyduran, Aysun, “Klasik Türk Edebiyatına Çocuğun Yansıması”, *II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (Gelişmeler, Sorunlar ve Çözüm Önerileri) 04-06 Ekim 2006*, (Yayıma Haz.: Prof. Dr. Sedat SEVER), Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 2007, s. 237-244.

Figânî, *Kanuni Sultan Süleyman Çağı Şairlerinden Figânî ve Divançesi*, (Nşr.: Abdülkadir Karahan), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1966.

Gelibolulu Mustafa Âlî, *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Divanlarının Tenkitli Metni*, (Haz. İ. Hakkı Aksoyak), Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 1999.

Helâkî, *Helâkî: Divan, Tenkidli Basım* (Haz. Mehmed Çavuşoğlu), İÜ. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1982.

Hüdâyî-i Kadîm, *Hüdâyî-i Kadîm Dîvânı (Edisyon Kritik-Metin-İnceleme)*, (Haz. Hakan Yekbaş), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2005.

Kaplan, Yunus-Poyraz, Yakup, “Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı-*, Volume: 3, Issue: 15, s. 151-175.

Kemikli, Bilal, “Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi”, *T.C. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 16, S. 1, Bursa 2007, s. 19-36.

Koçu, Reşat Ekrem, *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Sümerbank Kültür Yayınları 1969.

Kurtoğlu, Orhan, “Klasik Türk Şiirinde Saçı Geleneği”, *Milli Folklor*, Yıl 21, S. 81, Ankara 2009, s. 89-99.

Lebîb-i Âmidî, *Lebîb-i Âmidî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânı'nın Tenkitli Metni*, (Haz.: İdris Kadioğlu), Basılmamış Doktora Tezi, T.C. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Bilim Dalı, Diyarbakir 2003.

Livâyî, *Livâyî Dîvânı (Metin-İnceleme)*, (Haz. Köksal Seyhan),Yayınlanmamış Doktora Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul 2002.

Maydaer, Saadet, “Osmanlı Klâsik Döneminde Kadınların Servet Edinme Yolları (Bursa Örneği)”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 15, S. 2, Bursa 2006, s. 365-381.

Mermer, Ahmet-Keskin Koç, Neslihan, “sûrnâme/sûriyye”, *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları Ankara 2003, s. 92-93.

Nâşid, *Dîvân-ı Nâşid İnceleme-Tenkitli Metin*, (Haz.: Lütfi Alıcı), Basılmamış Doktora Tezi, T.C. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Malatya 1998.

Nedîm, *Nedîm Divanı*, (Haz. Muhsin Macit), Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Nev'î, *Nev'î Divanı*, (Nşr.: Mertol Tulum-M. Ali Tanyeri), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977.

Nev'î-zâde Atâyî, *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı*, (Haz. Saadet Karaköse), Malatya 1994, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10637,nevi-zade-atayipdf.pdf?0> (Erişim Tarihi: 12.01.2016).

Özkan, Ömer, “Bir Tedavi Bitkisi Olarak Gülün Divan Şiirindeki Görünümleri”, *Gül Kitabı, Gül Kültürü Üzerine İncelemeler*, Isparta2005, s. 283-292.

Özkan, Ömer, *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı (XIV.-XV. Yüzyıl)*, Kitabevi Yayınları, İstanbul Şubat 2007.

Öztürk, Murat, “Klasik Türk Edebiyatında Babadan Oğula -Ebeveynden Çocuğa- Nasihat Geleneği”, *Akademik Bakış Dergisi Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırgızistan Celalabat, S. 39, Kasım-Aralık 2003, s. 1-22.

Pakalın, M. Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, M.E.B. Yayınları, c. 2-3, İstanbul 1983.

Sağlık, G. Selcan, “Türkmen Düğün Geleneği”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü Yayınları, Ankara Haziran 2006, c. 3, S. 2, s. 71-85.

Sehî Bey, *Sehî Bey Divânı*, (Haz. Hakan Yekbaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Şimşek, Tacettin, “Çocuk Edebiyatının Tarihçesi”, *Türk Xalqları Edebiyyatı (II) Beynelxalq Uşaq Edebiyyatı Kongresi Materiallar*, 1-ci kitab, Qafqaz Universiteti, Bakı, 13-15 Noyabr 2008, Qafqaz University, Baku 2008, s. 2-15.

Şimşek, Tacettin-Arslan, M. Abdullah-Yakar, Yasin Mahmut, *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*, 2. Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara 2012.

Usal Yalçın, S. Selhan, “Türklerde Çeyiz Sandığının Kullanımı ve Geleneksel Süslemeleri”, *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 1, Ordu 2010, s. 157-167.

Üçüncü, Kemal, “Mehmed Esad Serezli'nin Kayıt ve Tanıklığıyla Serez Yöresi Türk Kültür Geleneği”, *Türkbilig*, 2012/24, s. 187-208.

Va'di, *Va'di Divânı (Tenkitli Metni)*, (Haz.: Mahmut Yücel), Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana 2001.

Yekbaş, Hakan, “Mahallileşme ve Şeyhülislam Yahya”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/5, Summer 2009, s. 330-355.

Yeşil, Yılmaz, *Türk Dünyasında Geçiş Dönemi Ritüelleri (Doğum-Evlenme-Ölüm Gelenekleri)*, Grafiker Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2014.

SÜLEYMÂNİYE KÜTÜPHANESİ'NDE YER ALAN BİR SEĞİRNÂME ÖRNEĞİ

Dr. Yılmaz TOP*

ÖZET

Sözlükte hafif kıvılcıdamak, genellikle vücudun bir yerinde deri ile birlikte derinin hemen altındaki kasların hafifçe oynaması anlamına gelen seğirmek fiili; zaman içerisinde Türk toplumunda, geleceğe dair müspet veya menfî birtakım tahminlerde bulunmaya yönlendirici bir gösterge kimliği kazanmıştır. Temelinde merak duygusunun tatmin edilmesi yatan bu tahminler, Türk edebiyatında sözlü anlatım geleneği içerisinde gelişerek zamanla yazıya geçirilen birtakım edebî türlerin (yıldıznâme, tefeülname, ihtilâcnâme...) doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bedenin bazı organlarının oynamasına, seğirmesine göre çeşitli anlamların çıkarıldığı hususları anlatan seğirnâmeler de fal türünde meydana getirilen bu edebî ürünlerden biridir. Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 100 numarada kayıtlı mensur bir *Seğirnâme* nüshasında; baştan ayak parmaklarına kadar toplam 40 uzva (baş, alın, kaş, göz, bel, karın...) ve bu uzuvların sağlı sollu, yukarılı aşağılı olmak üzere değişik bölümlerine, kişinin geleceği hakkında müspet veya menfî haberlerin yüklenmiş olduğu görülmektedir. Bu eserde; seğirmesi olumlu haberlere yorulan uzuvların sayısının daha fazla olması, ayrıca uzuvların seğirmelerine yüklenen olumlu tahminlerin (mutlu olmak, zengin olmak, sefere varıp tez vakitte gelmek...) olumsuz tahminlerden (hasta olmak, bir kimse ile mücadele etmek, halkın diline düşmek...) çok daha fazla olması dikkat çekicidir. Bu ve buna benzer tespitlerin ışığında bu *Seğirnâme*'nin; uzuv seğirmelerine atfedilen gelecek zaman tahminleri, hükümleri ve tavsiyeleri itibarıyla Türk halkının inanış, gelenek ve görenekleri, çevresini ve dünyayı algılayışı, değer yargıları, ortak ve yaygın davranış kalıplarını tanıma konusunda kayda değer ipuçları sunduğu görülmektedir. Bu da *Seğirnâme*'yi halk bilimi açısından incelenmeye değer bir eser kılmaktadır. Bunların yanı sıra, vücudun muhtelif uzuvlarının seğirmelerine atfedilen bu haberlerin; bilhassa Klasik Türk edebiyatı şiir örneklerinde bu uzuvların "seğirme/ihtilâc" kelimeleri ile aynı bağlamı paylaştığı birimlerin anlamlandırılmasına yeni yaklaşım ve bakış açıları kazandırabileceği de söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: *Seğirnâme*, seğirme, halk bilimi, fal, uzuvlar, tahmin

A SAMPLE OF SEGİRNAME REGISTERED IN SÜLEYMANİYE LIBRARY

ABSTRACT

The verb "twitching", which the dictionary defines as moving slightly or the slight movement of the skin at any point of the body with the adjacent muscles, has gained the meaning of an "indicator" in the Turkish nation over time, which orientates individuals to make negative or positive estimations about the future. Such estimations, which basically aim at satisfying one's curiosity, has been developed by the oral expression tradition of the Turkish literature and paved the way for the emergence of certain literature types (horoscope, tefeülname, ihtilâcnâme...). Segirmames, which explain drawing various conclusions according to twitching and moving of some organs, represent one literature product that is created in a horoscope type. In a *Segirnâme* copy that is registered in number 100 of Süleymaniye Library, Written Donations Sections; it is seen that in approximately 40 limbs from the head to the toes (the head, forehead, eyes, waist and abdomen, etc.) positive or negative news about the person's future are recorded in different sections ranging from right to left and top to bottom. In this work of art, it is noteworthy that limbs interpreted from positive news are high in numbers and furthermore, the positive estimations interpreted for the twitching of these limbs (being happy, taking a cruise and returning shortly, etc.) are higher in numbers compared to negative estimations (being ill, struggling with someone, becoming a subject of gossip, etc.). In the light of this and similar determinations, it is seen that this *Segirnâme* provides significant clues about the Turkish nation's beliefs, traditions and customs, its surroundings, perception of the world, value judgments, common and widespread behavioral types on the basis of future estimations attributed to the twitching of limbs, their provisions and recommendations. This renders *Segirnâme* a work of art worth of evaluating in terms of folklore. In addition, one can say

* Kartal Yüksel İlhan Alanyalı Fen Lisesi, İstanbul

that such news attributed to the twitching of limbs at various locations of the body can provide new approaches and points of view for the explanation of the units that these limbs share the same framework with the words of “twitching/convulsion”, especially in the samples of the Classical Turkish Literature.

Keywords: Segirnâme, twitching, folklore, horoscope, organs/limbs, estimation

*Her ne cân kim duyar işâretten
Hurrem olsun dili beşâretten¹*
(Erzurumlu İbrahim Hakkı, *İhtilâcnâme*)

Dil âbideleri olan edebiyat eserleri, içerisinde şekillendikleri toplumun rûhunu yansıtmaya ve onun beslendiği manevî kaynakları gösterme bakımından son derece önemli ürünlerdir. Özellikle de bir milletin kültürel kimliğini oluşturan değerler manzumesini, davranış ve gelenek yapılarını yansıtmaya yönü öne çıkan edebî ürünler, bu açıdan toplumun nabzını tutma konusunda dikkate değer veriler sunar. Seğirnâme ve ihtilâcnâme başlıkları altında toplanan çalışmaları da bu tarz eserler arasında ele almak gerekir.

“Hafif kımıldamak, kıpırdamak, seğirmek”²; “az oynamak, kımıldanmak, sinirin gayriihtiyârî ve hafif sûrette oynaması, halecân”³ ; “daha çok vücudun bir yerinde deri ile birlikte derinin hemen altındaki kasların hafifçe oynaması”⁴ anlamlarında kullanılan seğirmek fiili, seğirnâme türündeki çalışmaların hareket noktasını oluşturur. “Çarpıntı, çarpınma, titremek, titreşmek, seğirme, etlerin gevşeyip büzülmesi”⁵ şeklinde anlamlandırılan ihtilâc kelimesi de seğirmek fiiliyle birlikte kullanılmaktadır. Hem seğirmek eylemi hem de ihtilâc kelimesi, kişiyi gelecek hakkında müspet veya menfî birtakım tahminlerde bulunmaya yönlendirmiştir. Zamanla yazıya geçirilen bu tahminlere dayanan seğirnâmeler/ ihtilâcnâmeler; el, yüz, göz, kol, omuz, ayak ve benzeri organların seğirmeleri hakkında yazılan bir çeşit manzum ve mensur falnâme ve fal kitaplarına denir. Başka bir deyişle seğirnâme veya ihtilâcnâme; insan vücudunun muhtelif organlarındaki oynama, çarpınma ve seğirmelerin ne anlama geldiğini ve bunlardan geleceğe dair çıkarılan müspet ve menfî hükümleri anlatan risâle, mecmua ve kitaplara verilen ortak isimdir. Bu tür eserlere kütüb-i ihtilâc, seyirirname, seyirirname veya çinnâme de denmektedir.⁶

Seğirnâme türüne zemin oluşturan yorumlamaların temelinde, gelecek kaygısı ve bu kaygıyı besleyen merak duygusunun tatmin edilmesinin, gelecek gelmeden geleceği bilme arayışının yattığını söylemek yanlış olmaz.⁷ Bu yorumlamaların, değişik eşya ve unsurlar üzerinden yapılan muhtelif anlamlandırmalar şeklinde Türk toplumunun yaşamında İslâmiyetten önce ve sonra çeşitli türleriyle karşılaşmak mümkündür. Muhtelif kuşların titreyiş, uçuş ve ötüşlerinden bazı manalar çıkararak bazı hadiselerle işaretler yakalamaya dayanan *zehr*, *tayre* ve *ıyâfet*⁸; su ile dolu bir kaba veya billur gibi parlak ve berrak şeylere bakılarak gaip haber vermeye dayanan *ırâfet*⁹; şane-i kûsfend denilen koyun kemiğine bakarak anlam çıkarmaya dayanan *kitfe*¹⁰; saç, göz, kulak, el gibi insan uzuvlarının şekil ve renk gibi özelliklerinden insanın karakter yapısı hakkında görüşler ortaya koymaya dayanan

¹ Mehmet Suat Demir, *Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretlerinin Risâleleri: Kıyâfetnâme, İhtilâcnâme, Ta'bîrnâme, Tertîbu'l-'Ulûm, Ta'rifâtü 'Akli'l-Me'âde, Tillo, Bitlis ve Hasankale Methiyeleri, İbrahim Hakkı Hz.'nin İki Tarih Manzûmesi*, İbrahim Hakkı Hazretleri Camii Külliyesi Kültür Derneği, Erzurum 2004, s. 87. Alıntıda yer alan, koyulaştırma şeklinde yapılmış işaretlemeler şahsıma aittir.

² *Tarama Sözlüğü V*, TDK Yayınları, Ankara 1971, s.3366.

³ Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî*, Alfa Basım Yayım, İstanbul 1998, s. 729.

⁴ *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara 2005, s.1722.

⁵ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1997, s.419.

⁶ Doğan Kaya, *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007, s. 636.

⁷ Şeref Boyraz, *Fal Kitabı Melhemeler ve Türk Halk Kültürü*, Kitabevi, İstanbul 2006, s. 2-3.

⁸ Yusuf Ziya Sümbüllü, *Seğirnâme*, Fenomen Yayınları, Erzurum 2010, s. 11.

⁹ A.g.e., s. 11.

¹⁰ A.g.e., s. 11.

*kıyâfet*¹¹; “zevâhir-i hilkatten ve renklerden meâni-yi bâtnayı keşfe” dayanan *firâset*¹²; bazı kitaplar açılarak bakılan *kitap falı*¹³; Ay ve Güneş tutulması, yeni Ay görünmesi, yıldız kayması, şiddetli yağmur veya dolu yağması ya da rüzgar esmesi, gökkuşağı, şimşek, yıldırım ve deprem gibi birtakım tabiat olaylarından hareketle gelecekte haber vermeye dayanan *melheme*¹⁴; insan sîmâsından onun karakterine yönelik hükümler çıkaran *ilm-i sîmâ*¹⁵; avuç içindeki çizgilerden talihe dönük manalar çıkaran *ilm-i kef* ve insan alnındaki çizgilerden, o insanın kaderi ve karakteriyle ilgili manâlar çıkaran *ilm-i hutût*¹⁶ gibi türler burada örnek olarak verilebilir. Gelecek yorumlamalarına dayalı bu geniş tür zincirinin bir halkasını da uzuvların oynamasına ve seğirmesine mana vermeye dayalı seğirnâme/ ihtilâcnâme türü oluşturmaktadır.

Türk Edebiyatında Seğirnâmeler

Daha ziyade sözlü anlatım geleneğine dayanan gelecek yorumlamalarının verileri, zamanla yazıya geçirilerek edebî bir kimlik kazanmış ve pek çok kitabın yazılmasına vesile olmuştur. *Yıldıznâme*, *hurşîdnâme*, *ihtilâcnâme*, *kıyâfetnâme*, *tefe'ülnâme*, *kehanetnâme* gibi eserler, bu tahminlere dayalı olarak kaleme alınmış çalışmalardır. Cem Sultan'ın *Fâl-ı Reyhân*'ı, Ömer Rûşenî Dede'nin *Miskinnâme*'si, Zaîfi'nin *Fâl-i Murgân*'ı, Hamdullah Hamdî ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın *Kıyâfetnâme*'leri bu tür eserlerin önemli olanlarıdır.¹⁷

Türk edebiyatında seğirnâme, ihtilâcnâme veya yukarıda belirtilen isimler adı altında değişik hacimde eserler yazılmıştır. Bu eserlerin yanı sıra seğirnâme konusuna, ta'bîrnâmeler ve kıyâfetnâmeler¹⁸ içinde onların bir bölümü olarak da rastlamak mümkündür.¹⁹Bu da seğirnâmelerin, kıyâfetnâmelerin bir alt dalı olma ihtimalini akla getirmektedir.

Seğirnâmeleri delilleri ve sebepleri ile açıklamaya çalışan Türk yazarlar içerisinde, 18. yüzyılın önde gelen mütefekkirlerinden Erzurumlu İbrahim Hakkı'yı öncü kabul etmek gerekir.²⁰ Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri; Türkçe manzum olarak 60 beyit ve sonda 1 ilave beyit olarak kaleme alıp amcası oğlu Yûsuf Nesîm'e hediye ettiği *İhtilâcnâme*'sinin girişinde şunları söylemektedir:

“Öyle ma'lûm olsun ey oğlum Nesîm

İhtilâcât olmuş ef'âl-i Rahîm

Ehl-i hikmet demişlerdir ki beden-i insânda 'urûk içinde cereyân eden demin cereyânı habsinden zâhir-i beşerede görünen ihtilâc-ı a'zânın ahkâmı vardır. Ol ihtilâc-ı a'zâyı ahkâmıyla bu Hakkı bu nazmda beyân u 'iyân etmiştir.”²¹

İbrahim Hakkı Hazretleri, *İhtilâcnâme*'yi şu beyitlerle sona erdirmektedir:

“*Muhtelic olsa eger*

Bir yerin eyle nazar

¹¹ A.g.e., s. 13.

¹² A.g.e., s. 11.

¹³ Mustafa Ayyıldız ve Hamdi Birgören, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 299-300.

¹⁴ Şeref Boyraz, a.g.e., s. 3.

¹⁵ Mine Mengi, “Kıyâfetnâme”, *DİA*, 25. Cilt, Ankara 2002, s. 513.

¹⁶ Mustafa Tatçı, *Edebiyattan İçeri (Dinî ve Tasavvufî Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997, s.522-523.

¹⁷ Mustafa Ayyıldız ve Hamdi Birgören, a.g.e., s. 300.

¹⁸ Mine Mengi, a.g.m., s. 513-514.

¹⁹ Halil Ersoylu, “Seğirnâme”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara 1985, s. 27.

²⁰ Yusuf Ziya Sümbüllü, a.g.e., s. 36.

²¹ Mehmet Suat Demir, *Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretlerinin Risâleleri: Kıyâfetnâme, İhtilâcnâme...*, İbrahim Hakkı Hazretleri Cami Külliyesi Kültür Derneği, Erzurum 2004, s. 81. *İhtilâcnâme*, *Ma'rifetnâme*'nin ikinci fen dördüncü bab beşinci faslının sekizinci nev'ini teşkil etmektedir. Alıntıda yer alan, koyulaştırma şeklinde yapılmış işaretlemeler şahsıma aittir.

Bunda kıl ahkâmı yâd

Şüphesiz et i'timâd

Kim damar oynar neden

Hak'dır anı depreden

Anla işârâtını

*Bekle beşârâtını*²²

Bu alıntılarda; insan vücudunun muhtelif uzuvlarında meydana gelen seğirmelerin Allâh'ın işlerinden olduğu ve dolayısıyla bu seğirmelere yüklenen anlam ve yorumların Allâh'tan gelen uyarı ve müjdelemeler olarak okunması gerektiği ortaya konmaktadır. Bu da seğirnâmelerde verilen hükümlerin geniş kesimler tarafından kabul görmesini temin için bu hükümlere ilâhî bir kimlik kazandırılmaya çalışıldığının bir göstergesidir. Ayrıca “işârât”ın “beşârât”a haberci olduğunun belirtilmesi, organların seğirmelerine genellikle müjde niteliğinde, geleceğe dair daha çok iyimser tahminlerin yüklenmesine çalışıldığına işaret etmektedir.

Bazı seğirnâmelerin girişinde verilen bilgilerden, İskender-i Zülkarneyn ve Dânyâl Peygamberlerin bu ilmin pirleri olarak kabul edildikleri anlaşılmaktadır. “*Rivâyetedür ki bir gün İskender-i Zülkarneyn, hükemâların bir araya cem idüp didi ki: ‘Âdemoğlanınun ihyânen a'zâları hareket idüp seğrise ve seğridüğüne hikmet nedür, neye delâlet ider,’ diye suâl eyledükde, cümle mütehayyir kalup mühlet isteyüp ba'dehu bu ihtilâcnâmeyi telif idüp İskender Şâh'a getirüp didiler ki: ‘Yâ İskenderiyye şâhı Zülkarneyn! Senün bu suâlin tecrübeye müteallikdür ve **bunun hikmetine Allah Subhanehu ve Teâlâ 'âlimdür.***”²³ şeklindeki bir seğirnâme girişi, bu ilmin öncüsünün Zülkarneyn Peygamber olduğuna işaret eder mahiyettedir. Seğirnâmenin girişinde dikkat çeken bu mesned bildirme bölümünü, verilecek seğirme yorumlarına geçerlilik ve inandırıcılık katma çabasının bir yansıması olarak okumak yanlış olmayacaktır.

Katip Çelebi, *Keşfü'z-Zünûn*'da, firâset ilminin bir dalı olarak tespit ettiği seğirme ilminin genel özelliklerine dair şu aktarımlarda bulunmaktadır: “*Bu ilim, firâset ilminin dallarındandır. Mevlâ Ebü'l-Hayr şöyle dedi: ‘Bu ilim baştan ayağa insanın organlarının seğirmesinin insanda ilerde ortaya çıkacak durumları ve şimdiki durumlarını (mallarını) nasıl bildirdiğinden bahseden bir ilimdir, faydası ve amacı açıktır, ancak **anlamının zayıflığı ve tanıklığının kapalılığı sebebiyle güvenilmez bir ilimdir. Bu ilim hakkında kısa risaleler gördüm, fakat bunlar hastayı iyileştirmez ve susuzu sulamaz.***’ Şeyh Dâvûd el-Antâkî Tezkire'sinde şöyle dedi: ‘Seğirme organın veya bedenin istek dışı hareketidir, yapanla ilgili bir sebepten olur, bu buhardır, maddî bir sebepten olur, bu buharlaşmış gıdadır, şekille ilgili bir sebepten olur, bu bir araya gelmedir, sonuçla ilgili bir sebepten olur, bu patlamadır, doğanın gücü yettiği zaman ortaya çıkar ve seğirme sırasında vücudun durumu genel ve özel olarak deprem sırasındaki yerin durumu gibidir.’”²⁴ Bu aktarımlardan; vücuttaki seğirme hâllerine yüklenen anlamların zayıflığı ve bu hükümlerin tanıklıklarının kapalılığı nedeniyle seğirme ilminin güvenilirlikten yoksun bir ilim olarak değerlendirildiği, bu ilim üzerine yazılmış kısa eserlerin de şifa vermekten ve maddî kazanç sağlamaktan uzak görüldüğü anlaşılmaktadır. Vücudun seğirme esnasındaki durumunun, yeryüzünün deprem sırasındaki vaziyetiyle ilişkilendirilmesi²⁵ de ilginç bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir.

²² A.g.e., s.86-87. Alıntıda yer alan, koyulaştırma şeklinde yapılmış işaretlemeler şahsıma aittir.

²³ Mustafa Tatçı, a.g.e., s. 526; Doğan Kaya, a.g.e., s. 636-637. Alıntıda yer alan, koyulaştırma şeklinde yapılmış işaretlemeler şahsıma aittir.

²⁴ Katip Çelebi, *Keşfü'z-Zünûn*, (Çev. Rüşü Balcı), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Cilt:1, İstanbul 2007, s. 77. Alıntıda yer alan, koyulaştırma şeklinde yapılmış işaretlemeler şahsıma aittir.

²⁵ Muhammed Abdülselem, depremle vücuttaki seğirme arasındaki ilişkilendirmeyi şöyle izah etmektedir: “*Vücut-ı beşerdeki seğirmek dahi **tabii bir harekettir ve şüphesiz mea'ni ve makâsüd-ı muhtelifeye***

Türk edebiyatında bugüne değin seğirnâmeler/ ihtilâcnâmeler hakkında bilgiler veren makaleler yazılmış ve bu çalışmalarda manzum veya mensur çeşitli seğirnâme/ ihtilâcnâme metinleri yayımlanmıştır.²⁶ Bu çalışmaların en kapsamlısı; Yusuf Ziya Sümbüllü'nün, farklı kütüphanelerde kayıtlı bulunan 17 adet seğirnâme metninde yer alan seğirme hükümlerini sınıflandırarak bu hükümler üzerinde değerlendirmelerde bulunduğu **Seğirnâme** adlı eseridir.²⁷

Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bir Seğirnâme Örneği

Bu bildirinin konusunu oluşturan *Seğirnâme* metni, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Eserler Bölümü 100 numarada kayıtlı olan yazmanın 1^b-5^b sayfaları arasında, "Hâzâ Segirnâme" başlığı altında yer almaktadır. Yazmanın 5^b-6^b aralığında ise "Hâzâ Ta'bîrnâme" başlığı altında bir *Ta'bîrnâme* bulunmaktadır. *Seğirnâme*'nin anlatımı mensurdur ve eser toplam 97 satırdan oluşmaktadır. Metnin başlığı, uzuvların seğirmelerine dair bahisleri birbirinden ayıran "eğer" bağlaçları ve bazı harekeler kırmızı, diğer kısımlar ise siyah mürekkeple yazılmıştır. Nesih ve rık'a özellikleri taşıyan bir tarzda kaleme alınan metin, genel itibarıyla harekesiz olmakla birlikte, okunuşunda sorun yaşanabilecek bazı kelimeler (*alnıñ* 2^a/1, *añsuzdan* 2^b/7, *bögriniñ* 4^a/11 gibi) harekelenmiştir. Metnin müellifi ya da müstensihi, telif veya istinsah yeri ve tarihi hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Seğirnâme türüne dair herhangi bir bilgilendirmede bulunulmadan "baş"tan başlanarak seğirme hükümlerine girilmektedir.

Seğirnâme'de az sayıda Arapça ve Farsça kelime (*ma'siyet* 5^a/8, *melâmet* 3^a/4, *husûmet* 3^a/11, *muzaffer* 3^a/12, *tevbe-i istigfâr*, *huşm u gazab* 4^a/6, *salâhiyyet* 5^b/3 gibi) kullanılmıştır. Bugün Türkiye Türkçesinde kullanılmayan (*eñek* 3^a/9, *çigin* 3^b/4, *oturak yiri* 4^b/10, *incük* 5^a/5 gibi) kelimelere de yer verilmiştir. "Şâd" kelimesinin metnin tamamında "şâz" şeklinde yazılmış olması (*şâzlık* 2^a/8, *şâz ola* 2^b/8, 3^b/6, 5^a/3 gibi) metne has ilginç bir imlâ özelliğidir. Eski Anadolu Türkçesinde istek eki olarak kullanılan -a/-e'ye zaman zaman geniş ve gelecek zaman ifadesi kazandırılmıştır. *Seğirnâme*'de de aslında istek eki olan -a/-e'den, ne kadar yakın veya uzak olduğu kestirilemese de, gelecek zamanı belirtmek için geniş şekilde yararlanılmıştır (*sevine* 2^b/6, *bir sebebden gussaya düşe* 4^b/9, *bir yire vara* 5^a/11...). Bu gibi imlâ ve dil bilgisi özelliklerinden hareketle *Seğirnâme*'nin, 15. yüzyılda veya 15. yüzyıldan bir iki yüzyıl öncesinde kaleme alındığını söylemek mümkündür. Metin genel itibarıyla oldukça kısa cümlelerden oluşmaktadır ve sanat kaygısından uzak akıcı bir üslûpla yazılmıştır.

mütezemmildir. Mesela küre-yi arz hey'et-i mecmuasıyla bir cism-i zî-hayat olduğu halde onun dahi vücudunun muhtelif noktalarının vakit vakit hareket ettiğini, seğirdiğini görüyoruz ve buna zelzele, hareket-i arz diyoruz. Zelzele bazı kere vuku bulduğu mahalleri hâk ile yeksân iderek binlerce insanın, hayvanın telefine bais olur. Bazı kere de ateşfeşân dağlar vücuda getirir. Hasılı küre-i arz üzerinde dürlü dürlü tahvilâta, tebdilâta, neticeye sebebiyet verir. Daha doğrusu **makâsıd-ı hilkat** husule gelir. Her cism-i beşerin de başlı başına birer âlem olduğu nazar-ı dikkate alınınca onun muhtelifesinde ara sıra vuku' bulan zelzelelerin yani seğirmelerin hem **maddî hem manevî maksad ve manası** neden olmasın? Kâinatda hiçbir şey sebebsiz ve asılsız değildir. İşte erbâb-ı dikkat ve tedkikin mütaleatı bu merkezde olduğu halde **seğirmenin te'sirat-i maneviyesini, yani hilkatın mahsusunu havi bulunduğunu yine inkar ederler...**" Muhammed Abdülsemal, *Seğirmek Manaları*, Nâşiri: İtimat Kitaphanesi Sahibi Seyid Tâhir, Kadınlar Dünyası Matbaası, İstanbul 1333/1917. s. 40. Alıntıda yer alan, koyulaştırma şeklinde yapılmış işaretlemeler şahsıma aittir.

²⁶ Bu çalışmalardan birkaçı şunlardır: M. Kemal Özergin, "Eski Bir Seyirname", *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Şubat 1967, 10. Cilt, 211. Sayı, s. 4331; Arif Özer, "Türkçe İki Segirname Kitabı Üzerine", *Türk Kültürü Dergisi*, Mart 1969, 7. Cilt, 77. Sayı, s.48; Halil Ersoylu, "Seğirname", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* 1985, (Ankara 1989), s. 27-48; Halil Ersoylu, "Seğirname II", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara 1992, s. 99-145; Mustafa Tatçı, "Türk Edebiyatındaki Seğir-nâme ve Çin-Nâme Türlerinden Birer Örnek", *Türk Dünyası Araştırmaları*, İstanbul 1993, 87. Sayı, s. 237-242; Recep Karaatlı, "Türkçe Bir Segirname Üzerine", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara 1999/I-II, s. 89-142; Yusuf Ziya Sümbüllü, "Segirname ve Seğirmek Manaları Üzerine Bir İnceleme", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 2007, 32. Sayı, s. 53-69; Fatih Ramazan Süer, "Bir Seğirname Örneği", *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/4, Fall 2011, p. 287-304; Mehmet Yastı, "Yeni Bir Seğir-nâme Yazması Üzerine", *Türkiyat Mecmuası*, 25. Cilt, Bahar 2015, s. 275-314.

²⁷ Yusuf Ziya Sümbüllü, *Seğirnâme*, Fenomen Yayınları, Erzurum 2010.

Sayı	Seğiren Organlar /Organların Bölümleri	Müspet Haber/Tahmin	Menfi Haber/Tahmin
1	Baş	<i>ulu ola</i>	
2	Başın çevresi	<i>mâl bula</i>	
3	Başın sağ yanı	<i>sefere varup tiz gele</i>	
4	Başın sol yanı	<i>nusret bulup murâdına ire</i>	
5	Başın önü	<i>bir kavm üzerine ulu ola</i>	
6	Başın ardı	<i>kadî ola</i>	
7	Alın	<i>sefere varup tiz dilegin bula</i>	
8	Alının sağ yanı	<i>hayr iş idüp sevâb bula</i>	
9	Alının sol yanı	<i>murâdına ire</i>	
10	Ense		<i>bir sehelce gussalu ola</i>
11	Sağ kulak		<i>çekişe</i>
12	Sağ kulağın ardı	<i>bir kimse ile mücâdele ide anun sözi üstün ola</i>	
13	Sol göz		<i>gussa bula</i>
14	Sol kulağın ardı	<i>bir dost anı eylük ile anar ola</i>	
15	Sağ kaş	<i>şâdlık u devlet bula</i>	
16	Sol kaş	<i>zengin ola</i>	
17	Kaş arası	<i>bir dost görüp şâd ola</i>	
18	Sağ kaş ile sağ göz	<i>murâdın bula</i>	
19	Sol kaş ile sol göz		<i>bir sebebden gussalu ola</i>
20	Sağ göz kuyruğu	<i>oglı togup şâd ola</i>	
21	Sol göz kapağı	<i>bir kimse ile cenge düşüp yine zafer bula</i>	<i>gussalu ola</i>
22	Sağ gözün kirpiği	<i>hayliden görmediği kimesneyi göre</i>	
23	Sol gözün kirpiği	<i>sevine şâd ola</i>	
24	Gözün çevresi	<i>añsuzdan şâd ola</i>	
25	Sağ gözün burundan yanı	<i>güzel oğlı toga</i>	
26	Sol gözün çevresi	<i>bir gerçek söz işide</i>	
27	Sol gözün burundan yanı	<i>şâd ola</i>	
28	Sağ yanak		<i>hasta ola</i>
29	Sol yanak		<i>bir iş işleyüp peşimân ola</i>
30	Burun	<i>zengin olup kimseye muhtâc olmaya</i>	
31	Burunun sağ yanı		<i>gavgâ idüp kadfiye vara</i>
32	Yüzün sol yanı		<i>bir melâmete düşe</i>
33	Ağzın sol yanı	<i>şâd ola</i>	
34	Ağzın sağ yanı	<i>mâl bula</i>	
35	Yukarı dudak	<i>gâ'ib olmuş kişi gele</i>	
36	Aşağı dudak	<i>düşmanı kahr ola</i>	
37	Yukarı ve aşağı dudak	<i>bir dostu anı hayr ile añmış ola</i>	
38	Eñek (Çene) çukuru	<i>sevdiğin öpe</i>	
39	Dil	<i>hâceti revâ ola</i>	

Sayı	Seğiren Organlar /Organların Bölümleri	Müspet Haber/Tahmin	Menfî Haber/Tahmin
40	Dilin altı	<i>husûmet idüp muzaffer ola</i>	
41	Boğaz	<i>eyü iş işleye</i>	
42	Boğazın sağ yanı	<i>hakkında medh ü senâlar ideler</i>	
43	Boğazın sol yanı		<i>hakkında bir söz söylemeyeler</i>
44	Boyun	?	?
45	Sağ çigin (omuz)	<i>taht u devlet bula</i>	
46	Sol çigin (omuz)	<i>taht u devlet bula</i>	
47	Sağ pâzû (pazı)	<i>şâd ola</i>	
48	Sol pâzû (pazı)		<i>gussaya düşüp tiz kurtula</i>
49	Sağ elin baş parmağı	<i>sefer vâki ' ola</i>	
50	Sağ elin şahâdet parmağı	<i>şâd ola</i>	
51	Sağ elin orta parmağı	<i>bir iş işleyüp şâd ola</i>	
52	Sağ elin dördüncü parmağı	<i>yolda nesne bulup sevine</i>	
53	Sağ elin serçe parmağı		<i>mâl bulup elinden tiz gide</i>
54	Sol elin baş parmağı		<i>gussa bula</i>
55	Sol elin şahâdet parmağı	<i>bir hayr iş işleye</i>	
56	Sol elin orta parmağı		<i>gussalu ola</i>
57	Sol elin dördüncü parmağı	<i>eline nesne gire</i>	
58	Sol elin serçe parmağı	<i>evine konuk gele</i>	
59	Tırnaklar		<i>Hak te 'âlâ hısm u gazab itmiş ola tevbe-i istigfâr gerekdür</i>
60	Sağ koltuk (Omuz başının altında, kolun gövde ile birleştiği yer)	<i>şâd ola</i>	
61	Sol koltuk		<i>gussa bula</i>
62	Bağır (Göğüs, ciğer, sîne)	<i>şâdlık bula</i>	
63	Bağrın arkası	<i>Hâkim 'den yardım bula</i>	
64	Sağ böğür (Kaburga ile kalça arasındaki bölüm)	<i>gussadan emîn ola</i>	
65	Sol böğür	<i>elinden gitmiş mâlı bula</i>	

Sayı	Seğiren Organlar /Organların Bölümleri	Müspet Haber/Tahmin	Menfî Haber/Tahmin
66	İki böğrün arası	<i>ol vakt bir kimesneden nesne gele yâhûd sefere gidüp tîz gele</i>	
67	Göğüs		<i>bir kimse ile yakîn hasm ola</i>
68	Göğsün sağ yanı	<i>oglı togup şâd ola</i>	
69	Göğsün sol yanı		<i>bir iş işleyüp şerm-sâr ola</i>
70	Göğsün üstü	<i>'avrat ala</i>	
71	Göğsün altı	<i>bir kimseniñ iyliğı tokına</i>	
72	Yürek		<i>bir sebebden gussaya düşe</i>
73	Kursak (Mide)		<i>gussalu ola</i>
74	Sağ meme	<i>iylik ü devlet bula</i>	
75	Sol meme		<i>bir sebebden gussaya düşe</i>
76	Karın	<i>sabırlu ola</i>	
77	Göbek	<i>iylik göre</i>	
78	Oturak yeri (kaba et)	<i>şâd ola</i>	
79	Zeker (Erkeklik organı)	<i>oglı toga</i>	
80	Kuyruk sokumu	<i>hasta ise şifâ bula</i>	
81	Zekerin dibi	<i>cimâ' ide</i>	
82	Sağ oyluk (Kalçadan dize kadar olan bacak kısmı)	<i>iylik bula</i>	
83	Sol oyluk	<i>ırak yirden dostı gele</i>	
84	Sağ haya (Er bezi)		<i>hasta ola</i>
85	Sol haya	<i>şâd ola</i>	
86	Sağ ve sol hayalar	<i>murâdına ire</i>	
87	Sağ diz	<i>şâd ola</i>	
88	Sol diz	<i>düşmanı helâk ola</i>	
89	Sağ incik (Diz kapağı ile topuk arası, bunun topuğa yakın olan kısmı)	<i>'âkil ü kâmil oglı toga</i>	
90	Sol incik	<i>düşmanı helâk olup sevine</i>	
91	Sağ topuk		<i>ma'siyet çok ola tevbe gerekdür</i>
92	Sol topuk	<i>rızkı çok ola</i>	
93	Ökçeler (Topuğun arka bölümü)	<i>bir dostını göre</i>	
94	Sağ ayağın baş parmağı	<i>bir yire vara</i>	

Sayı	Seğiren Organlar /Organların Bölümleri	Müspet Haber/Tahmin	Menfi Haber/Tahmin
95	Sağ ayağın ikinci parmağı	şâd ola	
96	Sağ ayağın üçüncü parmağı		gussalu ola
97	Sağ ayağın dördüncü parmağı	sefere varup tiz gele	
98	Sağ ayağın beşinci parmağı		bir nesneden havf ide
99	Sol ayağın parmakları	añsuzdan şâd ola	
100	Cümle beden	çok 'inâyet ü çok salâhiyyet ola gâyet eyü iş işleye devlet bula şâd [u] hurrem ola borcu ödene inşâ`-Allāhu te`âlâ	

METİN

Hâzâ Segirnâme

[1^b/1]²⁸ Bismillâhi'rraigâmâni'rraigîm [1^b/2] Eger bir adamuñ başı segirse ulu ola eger başınuñ çevresi [1^b/3] segirse mâl bula eger başınuñ sağ yanı segirse sefere [1^b/4] varup tiz gele eger başınuñ sol yanı segirse nuşret [1^b/5] bulup murâdına ire eger başınuñ öñi segirse bir kavm [1^b/6] üzerine ulu ola eger başınuñ ardı segirse [1^b/7] kâzî ola eger alnı segirse sefere varup [2^a/1] tiz dilegin bula eger alnınuñ sağ yanı segirse hayr iş [2^a/2] idüp şevâb bula eger alnınuñ sol yanı segirse murâdına [2^a/3] ire eger eñsesi segirse bir sehelce ğuşşalu ola eger [2^a/4] sağ kulağı segirse çekişe eger sağ kulağınuñ [2^a/5] ardı segirse bir kimse ile mücâdele ide anuñ sözi [2^a/6] üstün ola eger sol gözi segirse ğuşşa bula [2^a/7] eger sol kulağınuñ ardı segirse bir döst anı [2^a/8] eylük ile añar ola eger sağ kaşı segirse şâzlık[2^a/9] u devlet bula eger sol kaşı segirse zengin ola [2^a/10] eger kaşı arası segirse bir dost görüp şâz ola [2^a/11] eger sağ kaşı ile sağ gözi segirse murâdın bula [2^b/1] eger sol kaşı ile sol gözi segirse bir sebebden [2^b/2] ğuşşalu ola eger sağ gözi kuyruğı segirse oğlı [2^b/3] toğup şâz ola eger sol gözi kapağı segirse [2^b/4] ğuşşalu ola bir kimse ile cenge düşüp yine zafer bula [2^b/5] eger sağ gözinüñ kirpigi segirse ğayliden görmediği [2^b/6] kimesneyi göre eger sol gözinüñ kirpigi segirse sevine [2^b/7] şâz ola eger gözinüñ çevresi segirse añsuzdan [2^b/8] şâz ola eger sağ gözinüñ burnından yanı segirse [2^b/9] güzel oğlı toğa eger sol gözinüñ çevresi [2^b/10] segirse bir gerçek söz işide eger sol gözinüñ [2^b/11] burnından yanı segirse şâz ola eger sağ yañağı [2^b/12] segirse hasta ola eger sol yañağı segirse bir iş [3^a/1] işleyüp peşimân ola eger burnı segirse zengin [3^a/2] olup kimseye muğtâc olmaya eger burnınuñ sağ yanı [3^a/3] segirse ğavġâ idüp kâzîye vara eger yüzünüñ [3^a/4] sol yanı segirse bir melâmete düşe eger ağızınuñ [3^a/5] sol yanı segirse şâz ola eger ağızınuñ sağ [3^a/6] yanı segirse mâl bula eger yukaru dudağı

²⁸ Köşeli ayraç içerisindeki birinci rakam sayfa numarasını, ikinci rakam ise satır numarasını göstermektedir.

segirse [3^a/7] ġā'ib olmuş kişi gele eger **aşağı dudağı** segirse [3^a/8] düşmanı **ķahr** ola eger **ikisi birden** segirse [3^a/9] bir dostu anı **ħayr** ile ańmıř ola eger **eńek ukuru** [3^a/10] segirse sevdiğin öpe eger **dili** segirse ġāceti [3^a/11] revā ola eger **dilinüń altı** segirse ħuřümet [3^a/12] idüp mużaffer ola eger **boğazı** segirse [3^b/1] eyü iş işley(el)e eger **boğazınıń sağ yanı** segirse [3^b/2] ġaķķında medġ ü **řenālar** ideler eger **boğazınıń sol** [3^b/3] **yanı** segirse ġaķķında bir söz söylemeyeler eger **boynı** [3^b/4] segirse ola²⁹ eger **sağ igni** segirse taġt u devlet [3^b/5] bula eger **sol igni** segirse daħı böyledür eger [3^b/6] **sağ pāzusu** segirse řāz ola eger **sol** [3^b/7] **pāzusu** segirse ġuřşaya düşüp tiz ķurtıla [3^b/8] eger **sağ elinüń baş parmağı** segirse sefer vāķı^c [3^b/9] ola eger **řahādet parmağı** segirse řāz ola eger [3^b/10] **orta parmağı** segirse bir iş işleyüp řāz ola [3^b/11] eger **dördünci parmağı** segirse yolda nesne bulup [3^b/12] sevine eger **şare**³⁰ **parmağı** segirse māl bulup [4^a/1] elinden tiz gide eger **sol elinüń baş parmağı** segirse ġuřşa [4^a/2] bula eger **sol elinüń řahādet parmağı** segirse bir ħayr iş [4^a/3] işleye eger **orta barmağı** segirse ġuřşalu ola eger [4^a/4] **dördünci barmağı** segirse eline nesne gire eger **şare parmağı** [4^a/5] segirse evine **ķonuk** gele eger **řırnaķları** segirse ġaķ te'ālā [4^a/6] ħıřm u ġażab itmiş ola tevbe-i istiġfār gerekdür [4^a/7] eger **sağ ķoltuğı** segirse řāz ola eger **sol ķoltuğı** [4^a/8] segirse ġuřşa bula eger **baġrı** segirse řāzlık bula [4^a/9] eger **arķası** segirse ġāķim'den yardım bula eger **sağ** [4^a/10] **böġri** segirse ġuřşadan emin ola eger **sol böġri** [4^a/11] segirse elinden gitmiş māl bula eger **iki böġriniń** [4^a/12] **arası** segirse ol vaķt bir kimesneden nesne gele [4^a/13] yāħūd sefere gidüp tiz gele eger **ġöġsi** segirse [4^b/1] bir kimse ile yaķın ħařm ola eger **ġöġsinüń sağ yanı** [4^b/2] segirse oġlı řoġup řāz ola eger **ġöġsinüń** [4^b/3] **sol yanı** segirse bir iş işleyüp řerm-sār ola [4^b/4] eger **ġöġsi üsti** segirse 'avrat ala eger **ġöġsi** [4^b/5] **altı** segirse bir kimsenüń iyliġi řoķına eger **yüregi** [4^b/6] segirse bir sebebden ġuřşaya düře eger **ķursağı** [4^b/7] segirse ġuřşalu ola eger **sağ memesi** segirse [4^b/8] iylik ü devlet bula eger **sol memesi** segirse [4^b/9] bir sebebden ġuřşaya düře eger **ķarnı** segirse şabırlu [4^b/10] ola eger **ġöbegi** segirse iylik göre eger **oturaķ yiri** [4^b/11] segirse řāz ola eger **żekerı** segirse oġlı řoġa [4^b/12] eger **ķuyruķ řoķumu** segirse ħasta ise řifā bula [4^b/13] **żekeriniń dibi** segirse cimā^c ide eger **sağ oyluğı** [5^a/1] segirse iylik bula eger **sol oyluğı** segirse ıraķ [5^a/2] yirden dostı gele eger **sağ ħayası**³¹ segirse ħasta ola [5^a/3] eger **sol ħayası**³² segirse řāz ola eger **ikisi birden** segirse [5^a/4] murādına ire eger **sağ dizi** segirse řāz ola eger **sol** [5^a/5] **dizi** segirse düşmanı helāk ola eger **sağ incügi** [5^a/6] segirse 'āķil ü kāmil oġlı řoġa eger **sol incügi** [5^a/7] segirse düşmanı helāk olup sevine eger **sağ şopuğı** [5^a/8] segirse ma'şiyet çok ola tevbe gerekdür eger **sol şopuğı** [5^a/9] segirse rızķı çok ola eger **ökeleri** segirse [5^a/10] bir dostını göre eger **sağ ayaġınıń baş barmağı** segirse [5^a/11]

²⁹ "Ola" kelimesinden önce, yazımı unutulmuş kelime/kelimeler olmalıdır. Fatih Ramazan Süer ve Mehmet Yastı'nın, tanıtımlarını yaptıkları seġirname metinlerinde "boyun"un seġirmesi ile ilgili verilen hükümlerden hareket edersek; bu boşluġa "mal bula çok menfa'atlı ola/mal bula amma rencle zahmetle/ sadaka virmek gerek oruġ [tutmak] ve namāz kılmak gerek Hudā'ya yalvarmak gerek tā ki belā-yı 'azimi üzerinden reddeyleye" tahminlerinden birinin yazılmasının unutulmuş olduġu söylenebilir. Bkz. Fatih Ramazan Süer, "Bir Seġirname Örneġi", *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/4, Fall 2011, p. 295; Mehmet Yastı, "Yeni Bir Seġir-nāme Yazması Üzerine", *Türkiyat Mecmuası*, 25. Cilt, Bahar 2015, s. 288.

³⁰ Bu kelimenin doġru yazılışı "sār-e" şeklindedir.

³¹ Metinde "ġayası" şeklinde yazılıdır.

³² Metinde "ġayası" şeklinde yazılıdır.

bir yire vara eger **ikinci parmağı** segirse şâz ola eger **üçüncü** [5^a/12] **parmağı** segirse guşşalu ola eger **dördüncü parmağı** segirse [5^a/13] sefere varup tîz gele eger **beşinci parmağı** segirse bir nesneden [5^b/1] Ĥavf ide eger **şol ayağınun parmaqları** segirse añsuzdan [5^b/2] şâz ola eger **cümle bedeni** segirse çok ‘ināyet [5^b/3] ü çok şalāgiyyet ola gāyet eyü iş işleye [5^b/4] devlet bula şâz [u] Ĥurrem³³ ola borcu ödene inşā’-Allāhu te‘ālā.

Seğirnâme Üzerine Tespit ve Değerlendirmeler

1. *Seğirnâme*’de seğirmelerinden bahsedilen toplam 40 uzuv (baş, göz, kulak, boyun, omuz, göbek, el, ayak ...) vardır. Bu uzuvların; sağlı sollu, altlı üstlü, önlü arklı, birinci ikinci ... olmak üzere toplam 54 bölümünün (alın sağ yanı, göğsün sol yanı, dilin altı, yukarı dudak, başın önü, gözün çevresi, sağ ayağın ikinci parmağı...) seğirmelerinden çıkarılan hükümlere yer verilmiştir. Bütün bedenin toplu halde seğirmesi ise iyilik görme, saadete ve baht açıklığına erişme, borçların ödenmesi gibi müspet tahminlere yorulmuştur. Seğirmesinden bahsedilen organların ve bu organların bölümlerinin ismi zikredilmeden önce “eger” bağlacı kullanılmıştır. Seğiren uzuvlardan, “baş”tan ayak parmaklarına doğru bir sıralanış içerisinde bahsedilmiştir. Seğirnâme müelliflerinin, vücut organlarının seğirmelerini baştan ayağa bir dizi içerisinde yorumlamış olmaları, seğirnâme yazımında belirli bir anlatım plânının işler halde olduğunu ve yazarların da bu plâna riayet ederek eserlerini kaleme aldıkları gerçeğini ortaya koymaktadır. Birkaç istisnanın dışında, ele alınan bir uzva ait bütün bölümler söylendikten sonra, o uzva en yakın konumdaki diğer uzvun seğirme hükümlerine geçilmiştir. Baş, yanak, kulak, omuz, göğüs, el, topuk ve ayak gibi organların seğirmelerinden bahsedilirken genellikle sağ tarafta olanlarla başlanmıştır.

2. *Seğirnâme*’de vücut uzuvlarının seğirmelerinden çıkarılan, geleceğe dair hükümlerin müspet olanlarının sayısı 75, menfi olanlarının sayısı 24’tür. Bu durum, yorum kaynağının; hem kendi hakkında hem de etrafındakilerin haklarında gelecekte karşılaşılabilecek durumların her zaman iyi olmasını arzu etmesine bağlanabilir. “Mutlu olmak, iyilik görmek, hasta ise şifâ bulmak, mal bulmak, mevki ve iktidar sahibi olmak, zengin olmak, muzaffer olmak, evlenmek, oğul sahibi olmak, sefere varıp tez gelmek” gibi maddî yönü ağır basan müspet beklentilerin yoğunluğu, geleceğe dair merak ettiği hususlara seğirmeler üzerinden tatmin edici cevaplar arayan toplumun öncelikli kaygılarına ve genel eğilimlerine işaret etmesi bakımından büyük önem taşır. Müspet hükümler içerisinde “bir dostunu görmek, Allah’tan yardım bulmak, hayırlı bir iş işleyip sevap bulmak, bir dostu tarafından hayırla ve iyilikle anılmak” gibi daha çok manevî tatmine dönük tahminlerin de olduğunu belirtmek gerekir. “Biriyle çekişmek, kederlenmek, hasta olmak, bir iş işleyip pişman olmak, malını yitirmek, Allah’ın gazabına uğramak, günahkâr olmak, ayıplanmak, bir nesneden korkmak, bir iş işleyip mahcup olmak” gibi menfi yorumları da toplumun geleceğe dair kaygılarını şekillendiren değer, inanç ve davranış kalıplarını tanımlamaya yardımcı unsurlar olarak değerlendirmek gerekir. Menfi hükümlerde dikkat çeken bir nokta; yoruma konu olan olumsuz olayın/durumun çok sürmeyeceğine ve tez zamanda geçeceğine dair açıklamalarla (*bir sehelce gussalu ola, gussaya düşüp tiz kurtıla...*) da karşılaşılabilmektedir. Bu da gelecek hakkında her koşulda iyimser bakış açısının muhafaza edilmeye çalışıldığını göstermektedir.

3. Geleceğe dair özellikle olumsuz birtakım yorumların içerisinde bu yorumların muhataplarına bazı tavsiyelerde bulunulması (*eger turnakları segirse Hak te‘âlâ hısm u gazab itmiş ola tevbe-i istigfâr gerekdür, eger karnı segirse sabırlu ola, eger sag topuğı segirse ma‘ısyet çok ola tevbe gerekdür, eger burnı segirse zengin olup kimseye muhtâc olmaya, eger alnınıñ sag yanı segirse hayr iş idüp sevâb bula* gibi) da dikkat çeken bir durumdur. Bu nasihatler, seğirnâmelerde toplumu olumlu değer ve davranışlara yönlendirme amacının da gözetildiğine işaret etmektedir.

4. *Seğirnâme*’de yer alan “*oglı togup şâd ola 2^b/ 2-3,4^b/ 2; güzel oğlı toga 2^b/ 9; ‘âkil ü kâmil oğlı toga 5^a/ 6*” gibi tahminler, “oğul”un erkek evlat anlamından³⁴ hareket edilirse, seğirnâmelerde

³³ Metinde “ğurrem” şeklinde yazılıdır.

³⁴ Cem Dilçin, *Yeni Tarama Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983, s. 160.

ataerkil toplumun beklentilerine hitap etme duyarlılığının işaretleri olarak yorumlanabilir. Ayrıca özellikle erkeklerin ön planda olduğu sefere/cege/savaşa gitme davranışına yönelik tahminlerin de (*bir kimse ile cenge düşüp yine zafer bula* 2^b/4, *sefer vâkı' ola* 3^b/8-9, *sefere varup tîz gele* 5^a/13, *düşmanı helâk olup sevine* 5^a /7 gibi) metinde karşımıza çıkması, ailede erkek çocuğun daha kıymetli görülmesi geleneğine bir örnek oluşturmaktadır.

5. Bazı vücut uzuvlarının seğirmelerinden çıkarılan gelecek zaman tahminlerinin, ilgili uzvun genel özellikleriyle uyumlu olması da dikkat çekicidir. Başın ve başın ön kısmının seğirmesinden çıkarılan “*bir kavm üzerine ulu ola*” (1^b/ 2-5-6) yorumu; sol kulağın ardının seğirmesinden çıkarılan “*bir dost anı eylük ile añar ola*” (2^a/ 7-8); sağ gözün kirpiğinin seğirmesinden çıkarılan “*hayliden görmediği kimesneyi göre*” (2^b/ 5-6); aşağı ve yukarı dudağın birlikte seğirmesinden çıkarılan “*bir dostu anı hayr ile añmış ola*” (3^a/ 9); sağ elin dördüncü parmağının seğirmesinden çıkarılan “*yolda nesne bulup sevine*” (3^b/ 11-12) ve sağ ayağın dördüncü parmağının seğirmesinden çıkarılan “*sefere varup tîz gele*” (5^a/ 13) tahminlerini bu uzuv-yorum paralellliğini yansıtan örnekler olarak verebiliriz.

6. *Seğirnâme*'de seğirmeler üzerine yapılan müspet ve menfî yorumlara şâd olmak-gussalu olmak, düşmanlık/çekişmek- dostluk, helâk olmak - muzaffer olmak, hasta olmak- şifâ bulmak, hayırlı iş işlemek/iyilik etmek/sevâb bulmak- günah işlemek/Allah'ın gazabına uğramak, iyilik görmek- kötülük görmek, (mal) kaybetmek/yitirmek- (mal) bulmak/eline nesne girmek, ulu olmak-melâmete ermek şeklinde bir ikiciliğin (düalizm) hâkim olduğu görülmektedir. Bu durum, toplumu oluşturan bireylerin fitratlarının, dünya görüşlerinin ve genel anlamda hayatlarının ikici bir bakış açısıyla yorumlandığını göstermektedir.

7. *Seğirnâme* ve onunla aynı ya da yakın dönemlerde yazıya geçirilmiş seğirnâme/ ihtilâcnâme eserlerinde Eski Anadolu Türkçesinin kelime hazinesi ve dil bilgisi kurallarına özgü inceliklerle karşılaşmak mümkündür (“şâd” kelimesinin metnin tamamında “şâz” şeklinde yazılmış olması; gelecek zaman ifadeli istek ekiyle çekimlenmiş fiillerin genel olarak üçüncü şahsı göstermesi gibi). Türkçenin bu metinlerde genel itibarıyla son derece sade ve akıcı bir üslûpla kullanıldığı dikkat çekmektedir. Genel olarak şartlı birleşik yapı özelliği taşıyan cümleler (*sağ kulağı seğirse ...* 2^a/4 gibi) oldukça kısadır ve ağırlıklı olarak iki, üç ya da dört kelimededen müteşekkildir (*bir melâmete düşe* 3^a/4, *murâdına ire* 5^a/4, *gussaya düşüp tîz kurtula* 3^b/7...). Bu üslûp özelliklerini; söz konusu seğirme yorumlarının, geleneklerine bağlı geniş halk tabakalarına ulaştırılması ve onlar üzerinde etkili kılınması amacı doğrultusunda değerlendirmek gerekir.

8. Divan şiirinde bir şâirin; örneğin âşıkâne yazdığı bir gazelinde ele aldığı âşık tipinin fizikî ve ruhî çehresinin sunumunda, seğirnâmelerde/ ihtilâcnâmelerde verilen seğirme hükümlerine itibar ederek bu yorumlamalardan yararlanmış olması ihtimal dahilindedir. Nitekim göz seğirmesinin ele alınışına ait şu iki örnek, başka uzuvlara ait seğirme hâl ve yorumlarının da şiir ortamında değerlendirilmiş olabileceğini göstermektedir:

Segirür merdümüm gözümde uçar
*Meges-i hâlinün hayâli anun*³⁵ (Emrî, öl. 1575)

Yine segrür gözüm ol gözleri shehlâ mı gelür
*Şâdlıklar görünür yâr-ı dil-ârâ mı gelür*³⁶ (Tâcîzâde Cafer Çelebi, öl. 1515)

Fuzûlî'nin, naat türünde yazdığı bir kasîdesinden alınan,
Hayâli gözdedir kirpiklerin depretme ey merdüm
*Edeb şartı degil mihmâna çekmek mîz-bân hançer*³⁷ (Fuzûlî, öl. 1556)

³⁵ Yunus Kaplan, “Emrî Dîvânı'nda Halk Kültürü”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt/Sayı: XLVI, s. 35.

³⁶ İsmail E. Erünsal, *The Life and Works of Tâcîzâde Ca'fer Çelebi, With A Critical Edition of His Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1983, s. 219.

³⁷ Fuzûlî, *Türkçe Divan*, (Metni Baskıya Hazırlayanlar: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1958, s. 26.

beyitinde “depretmek” ve “kirpik” kelimelerinin yan yana kullanımından hareket ederek, bu bildiride tanıtılan *Seğirnâme*’nin verdiği kirpik seğirmesi hükümleri doğrultusunda beyitin anlamlandırılmasına iki noktadan katkıda bulunulabilir:

1. *Seğirnâme*’de, sağ gözün kirpiğinin seğirmesinden, uzun süredir görülmeyen bir kimseyi görme (2^b/ 5-6) tahmini çıkarılmıştır. Buna göre şâir, “Ey göz bebeği(m)! Kirpiklerini depretmene (kımıldatmana) gerek yok! Zîrâ (sevgilinin) hayâli zaten sana (gözüme) misafir olmuş durumdadır.” demek istemiş olabilir.

2. *Seğirnâme*’de, sol gözün kirpiğinin seğirmesinden, sevinme şâd olma (2^b/ 6-7) tahmini çıkarılmıştır. Buna göre şâir, “ Ey göz bebeği(m)! (Sevgilinin) hayâlinin sana misafir olmasına ne kadar sevindiğini anlıyorum. Yalnız sen, kirpiklerini depreterek (kımıldatarak) bu neşeni dışa vurmaya çalışman durumunda misafirini (sevgilinin hayâlini) incitmiş olacaksın ki bu, edebe uygun bir hareket olmayacaktır.” demek istemiş de olabilir.

Bu örnekten hareketle şöyle bir öneride bulunmak mümkündür: *Segirmek, segirtmek, segrimek, segritmek, sekrimek, seğirmek, seğirtmek, seğirmek, seğirdirmek*³⁸; *deprenmek, depreşmek, depretmek, depreştirmek, deprendirmek, depreşdirmek*³⁹; *ditremek, ditreşmek, ditretmek*⁴⁰ fiillerinden birinin kullanıldığı bir beyitte, seğirnâmelerde seğirmelerinden anlamlar çıkarılan uzuvlardan veya bu uzuvların bölümlerinden en az biri kullanılıyor ise dikkatli olmak gerekir. Çünkü şâir; bu vücut uzuvlarını o beyitin anlam ve çağrışım inşâsında kullanırken bu uzuvların seğirmelerine dair, seğirnâmelerde verilen tahminlerden yararlanmış olabilir. Bu noktada gösterilecek dikkati sağ-sol, aşağı-yukarı/ alt-üst, ön-arka gibi, uzvun özellikle belirli bölümlerini işaretleyen ve dolayısıyla o bölüme has gelecek tahminine yönlendiren kelimelerden de esirgememek gerekir. Ayrıca şâirin, seğirmek fiilinin biri “koşmak” ve diğeri “hafif kımıldamak, kıpırdamak” şeklindeki iki anlamını birlikte (tevriyeli) düşündürecek bir çağrışım örgüsü oluşturabileceği de unutulmamalıdır. Söz konusu bu dikkatli bakış, beyitlerdeki anlam inceliklerinin yakalanabilmesini sağlayacak; şiirin, toplumun davranış kalıpları, inanç ve değerleriyle daha zengin bir şekilde ilişkilendirilebilmesini mümkün kılacaktır.

KAYNAKLAR

AYYILDIZ Mustafa, BİRGÖREN Hamdi, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

BOYRAZ Şeref, *Fal Kitabı Melhemeler ve Türk Halk Kültürü*, Kitabevi, İstanbul 2006.

DEMİR Mehmet Suat, *Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretlerinin Risâleleri: Kıyâfetnâme, İhtilâcnâme, Ta’bîrnâme, Tertîbu’l-‘Ulûm, Ta’rifâtü ‘Akli’l-Me’âde, Tillo, Bitlis ve Hasankale Methiyeleri, İbrahim Hakkı Hz.’nin İki Tarih Manzûmesi*, İbrahim Hakkı Hazretleri Cami Külliyesi Kültür Derneği, Erzurum 2004.

DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1997.

DİLÇİN Cem, *Yeni Tarama Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1983.

ERSOYLU Halil, “Seğirnâme”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1985*, (Ankara 1989), s. 27-48.

_____, “Seğirname II”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara 1992, s. 99-145.

ERÜNSAL İsmail E., *The Life and Works of Tâcî-zâde Ca’fer Çelebi, With A Critical Edition of His Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1983.

³⁸ A.g.e., s.183.

³⁹ A.g.e., s. 64.

⁴⁰ A.g.e., s. 70.

FUZÛLÎ, *Türkçe Divan*, (Metni Baskıya Hazırlayanlar: Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1958.

KAPLAN Yunus, “Emrî Dîvânı’nda Halk Kültürü”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt/Sayı: XLVI, s. 29-54.

KARAATLI Recep, “Türkçe Bir Segirname Üzerine”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, Ankara 1999/I-II, s. 89-142.

KATİP ÇELEBİ, *Keşfü’z-Zünûn*, (Çev.: Rüştü Balcı), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Cilt: 1, İstanbul 2007.

KAYA Doğan, *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

MENGİ Mine, “Kıyâfetnâme”, *DİA*, C.: 25, Ankara 2002, s. 513-514.

MUHAMMED Abdüselam, *Segirmek Manaları*, Nâşiri: İtimat Kitaphanesi Sahibi Seyid Tâhir, Kadınlar Dünyası Matbaası, İstanbul 1333/ 1917.

ÖZER Arif, “Türkçe İki Segirname Kitabı Üzerine”, *Türk Kültürü Dergisi*, Mart 1969, 7. Cilt, 77. Sayı, s.48-52.

ÖZERGİN M. Kemal, “Eski Bir Seyirname”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, Şubat 1967, 10. Cilt, 211. Sayı.

Seğirnâme, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Eserler Bölümü No: 100, 1^b-5^b.

SÜER Fatih Ramazan, “Bir Seğirname Örneği”, *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/4, Fall 2011, p. 287-304.

SÜMBÜLLÜ Yusuf Ziya, “Segirname ve Seğirmek Manaları Üzerine Bir İnceleme”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 2007, 32. Sayı, s. 53-69.

_____, *Seğirname*, Fenomen Yayınları, Erzurum 2010.

ŞEMSEDDİN SÂMÎ, *Kâmûs-ı Türkî*, Alfa Basım Yayım, İstanbul 1998.

Tarama Sözlüğü V, TDK Yayınları, Ankara 1971.

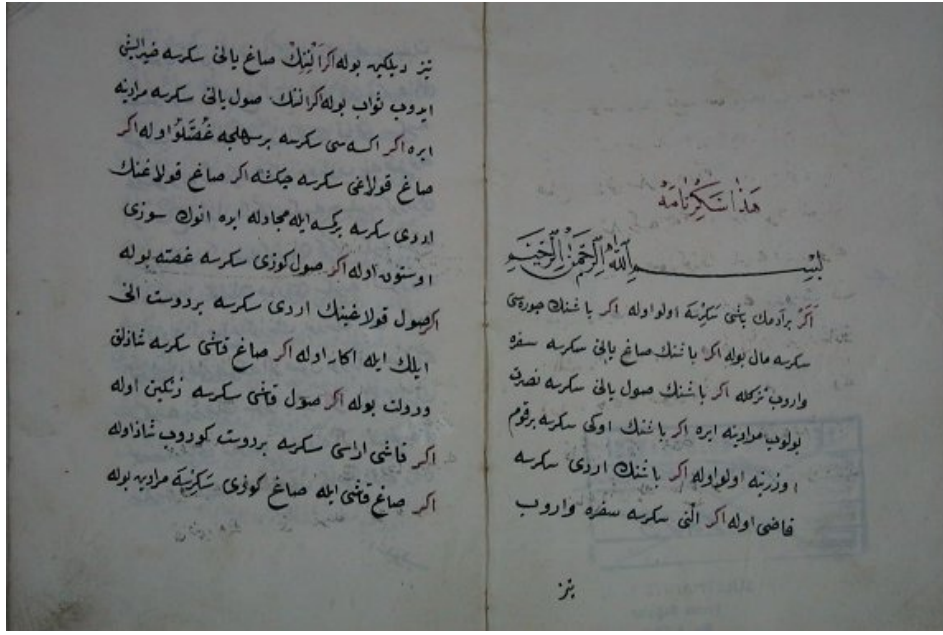
TATÇI Mustafa, “Türk Edebiyatındaki Seğir-nâme ve Çin-Nâme Türlerinden Birer Örnek”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, İstanbul 1993, 87. Sayı, s. 237-242.

_____, *Edebiyattan İçeri (Dinî ve Tasavvufî Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar)*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

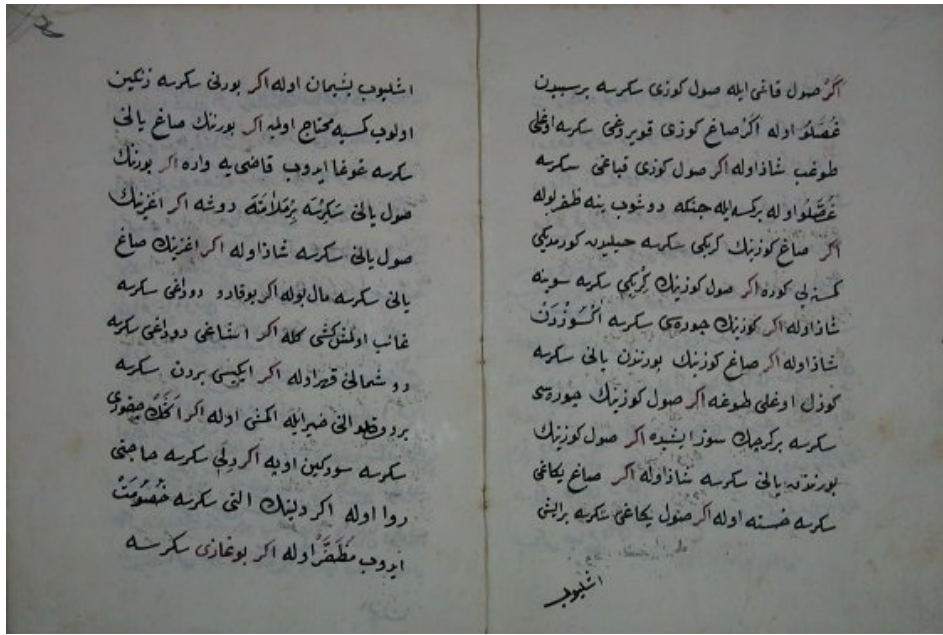
Türkçe Sözlük, TDK Yayınları, Ankara 2005.

YASTI Mehmet, “Yeni Bir Seğir-nâme Yazması Üzerine”, *Türkiyat Mecmuası*, 25.Cilt, Bahar 2015, s. 275-314.

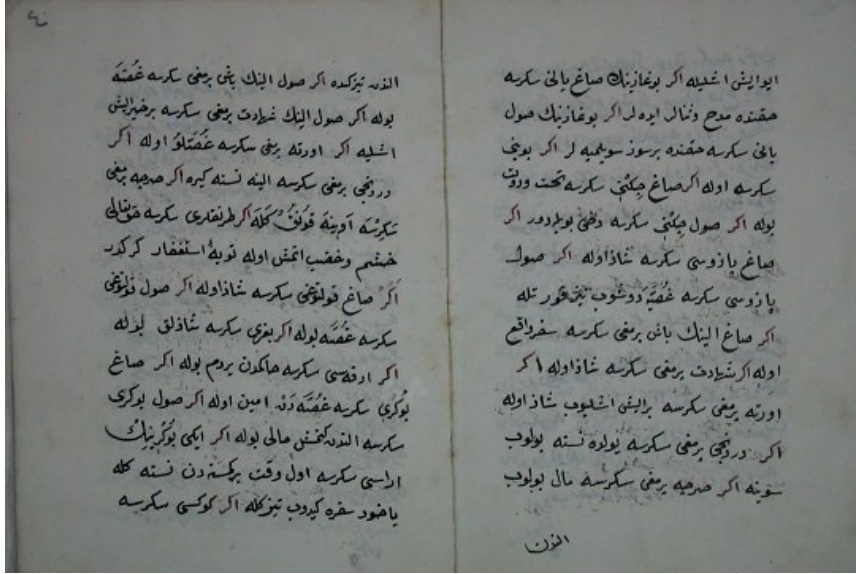
TIPKIBASIM FOTOĞRAFLARI



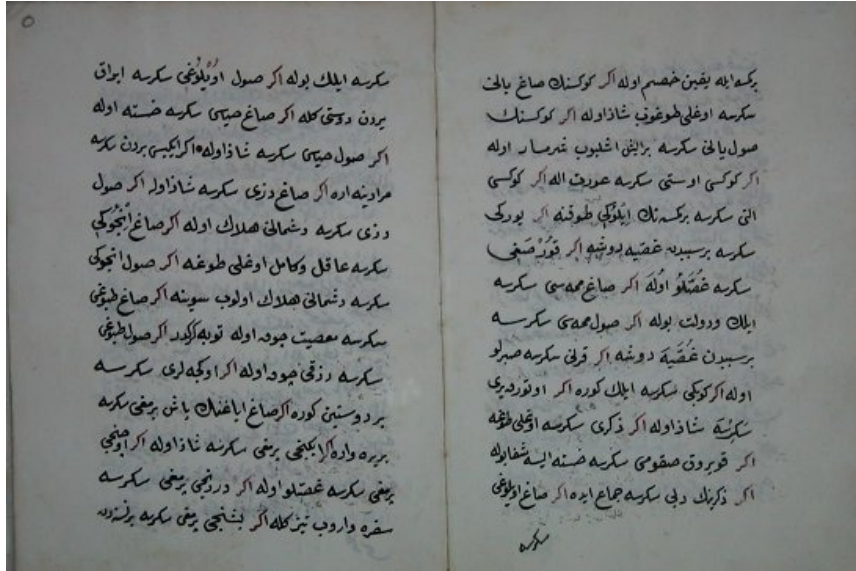
F.1: Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 100, 1^b-2^a



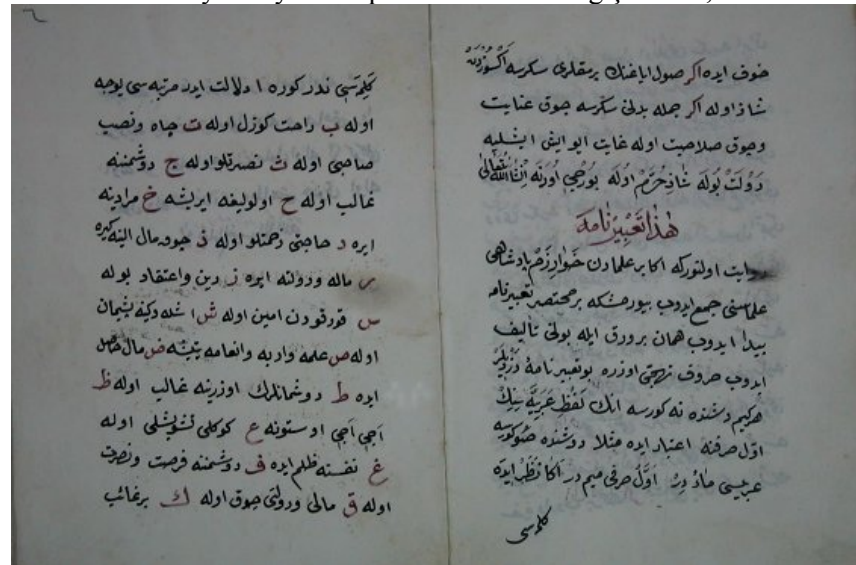
F.2: Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 100, 2^b-3^a



F.3: Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 100, 3^b-4^a



F.4: Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 100, 4^b-5^a



F.5: Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 100, 5^b-6^a

II. BÂYEZÎD (ADLÎ) DİVANINDA İNSAN VE MEKÂN

Arş. Gör. Bünyamin TETİK* - Arş. Gör. Yakup YEŞİLYAPRAK**

ÖZET

İnsan mekân ilişkileri, çift yönlü bir bağlantılar zinciridir. İnsan kültürü içinde olduğu mekânı belirlediği kadar, mekânın özellikleri de bir toplumun kültürünü belirlemede, temel etkenlerden birisidir. Ayrıca oluşturduğu mekânda insan, kendi psikolojik, sosyal, ideolojik ve kültürel düşünce varlığını yansıtır. Bu yüzden bir edebiyat metninin incelenmesinde, mekân incelemeleri edebiyat toplum ilişkisini aydınlatması açısından önemlidir.

Bu bağlamda Türk düşünce sisteminin temelini teşkil eden Osmanlı düşüncesinin izlerini takip etmek, günümüz mekân politikalarının belirlenmesinde ve modern mekân anlayışının eleştirisinde bir referans sağlayacaktır. Bu referansı oluşturmak için Osmanlı edebiyat, düşünce ve mekân politikalarının şekillendiği 15. yüzyılın sultan şairlerinden olan II. Bâyezîd (Adlî) divanındaki mekân unsurlarının ve bunların dönemin zihin dünyasındaki akislerinin çözümlenmesi önemli basamak olacaktır.

Çalışmada tespit edilen mekânların genişleyen ya da labirentleşen özellikleri göz önüne alınarak, kavramsal değerlerinin dönem insanı için önemini tartışacaktır. Bu doğrultuda mekân içerisinde oluşan dinî ve siyasal bağlam, özne-iktidar ilişkileri, duygusal bağlantılar II. Bâyezîd (Adlî) divanı örneğinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: II. Bâyezîd, mekân, toplum, özne-iktidar.

HUMAN AND SPACE IN DİVAN OF II. BAYEZİD

ABSTRACT

Connections of human-space are a bilateral relations chain. As human culture determines spaces that it's originate in, characteristics of spaces are also one of the basic elements which determines society culture. Besides, human in space creating himself reflects his psychological, social, ideological and cultural idea wealth. So, in a literature review it's important that analyzing of space for enlightening to relationship of society and literature.

In this context, following to trace of Ottoman thought system that underlies Turkish intellectual practice, would provide a reference for generating current space politics and criticizing modern space insight. In order to create the reference is a significant stage that analyzing elements of space and their reflection of intellectual world in divan of II. Bayezid who was one of the king poets in 15. century when Ottoman literature, thought and politics took a form.

In the paper, the detected spaces have expendable and labyrinthian features. Therefore, the conceptual value of the spaces will be discussed importance for human. Accordingly, religious and political context, subject-potency relations, emotional connections will be examined in the example of divan of II. Bayezid.

Keywords: II. Bayezid, space, society, subject-potency.

Giriş

İnsan varoluşu daimi olarak iki düzlemde gerçekleşmektedir; zaman ve mekân. Bu boyutların mekân kısmı ise üç farklı yapıda kendini göstermektedir; bunlardan ilki içinde yaşanan ve algılanan coğrafi mekân, ikincisi şiir öznesinin mekâna karşı algısını da yansıtan ya da kendi mekân tasarımlarını içeren *bilgilere, işaretlere, kodlara, "cephesel" ilişkilere bağlı mekân temsilleri* (LEFEBVRE, 2007, s. 63) ve son olarak da fiziki yapısından çok, hatta bazen Kafdağı gibi fiziki bir

* Ardahan Üniversitesi

** Ardahan Üniversitesi

yapısı da yoktur, sembolik yapısı ile ön plana çıkan temsil mekânlarıdır¹. Bir divandaki mekânları bu şekilde kategorize etmek, araştırmacılara, şairin içinde yaşadığı mekânın üzerindeki etkisi ve bu mekânı algılayış biçimini tanıma imkânı vermektedir. Çünkü divan geleneğinin kendisi sözü de bir mekân olarak kabul etmektedir; *Gülşen-i nazmuında 'Adlî gül koşular dâ'imâ/Her nefes bülbül gibi kim okusa anı dürüst* (12/7)². Ayrıca şairin kendi tasarladığı mekânlar, onun ideal dünyasını ve değerler sistemini bize yansıtmaktadır. Son olarak temsil mekânları, şairin ruhsal ile dünyevi olanın diyalektiğine nasıl bir çözüm getirdiğini göstermektedir.

Bu ilişkiler çerçevesinde divan şiirini incelemek, divan şiirinin ekolojisinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır. Ekoloji nosyonu, (...) önemli bir bakış açısı kazandıran bir metaforudur. (...) gazel ile çevresi arasındaki ilişkiler örüntüsü gazelin ekolojik boyutudur (ANDREWS G. W., 2001, s. 176). Bilindiği üzere divan şiiri çok az bir kişi kadrosuna sahiptir. Bunlar da kendi aralarındaki teşbih ve istiare bağları ile o kadar bağlanırlar ki, bir beyitteki sevgiliden kastın gerçek bir kişi mi, dini bir gönderme mi yoksa bir hükümdar mı olduğu anlaşılammaktadır. Çünkü divan şairi sevgiliye şahım diye seslenirken, padişahın ok atışını da gamzeye benzetmektedir. Bu karmaşık ilişkileri aydınlatmanın bir yolu da, divan şiirindeki bu kişilerin hangi mekânlarda ne şekilde ortaya çıktıklarını tespit etmekten ve karşılaştırmaktan geçmektedir.³

Osmanlı dünyası hiyerarşik bir düzen içerisindedir ve bu hiyerarşi şiirlere de yansımaktadır. Bunun en basit göstergesi divan tertibinde kasidelerin dizilimindedir. Bunun dışında imgesel olarak divan şairi her yerde hiyerarşi görmektedir; dinsel yaşam, gökyüzü, bahçe, cihan, hayvanat hepsi bir hiyerarşi içinde yaşamaktadır. Ayrıca Homo Ottomanicus, tüm yaşamı ile bu hiyerarşiye bağlıdır (ÖZGÜL, 2006, s. 35). Özellikle edipler için bu bir sözleri ile Karamânî Mehmet Paşa gibi sadrazamlığa da yükselebilir, Ahmet Paşa gibi sadrazamlıktan zindana da düşebilir hatta Nefî örneğindeki gibi canından da olabilir (ŞENTÜRK & KARTAL, 2014). Böylece sultanın beğenisi, divan şairi için en yüksek estetik ve maddi otorite olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden de, sultanın değer yargılarını anlamak, şairleri yönlendiren gücü anlamak ve Adlî örneğinde Osmanlı şiirinin kuruluş dinamiklerini anlamak demektir. Bir bildiri olarak hazırlanmış bu çalışmada, çalışmanın hacmi gereği, mekânsal ilişkiler en derin noktalarına kadar incelenemeyecek, mekân teorisindeki görece yeni çalışmalar ışığında, Osmanlı şiir ekolojisini anlamak için elzem bazı noktalara dikkat çekilmeye çalışılacaktır.

Adlî ve Dönemine Mekân İlişkileri Açısından Bir Bakış

15. yüzyıl, büyük zorluklarla kurulan Anadolu siyasi birliğinin yeniden bozulmasıyla başlar. 1402 Ankara savaşında Timur'a karşı elde edilen mağlubiyet, Osmanlı'yı "bir buhran dönemi" (ŞENTÜRK & KARTAL, 2014, s. 191) diye adlandırılan ve yaklaşık 11 yıl süren *Fetret Dönemi*'ne sürükler. Savaşta Timur'a esir düşen I. Bâyezîd'in oğulları arasında süregelen taht kavgaları sonucunda galip gelen Çelebi Mehmed, siyasi birliği yeniden kurar. Bununla birlikte, bilhassa Fatih döneminde üst düzeye çıkan kültür ve medeniyet faaliyetlerini de başlatır ve hızlandırır.

Abbasîlerden beri bir devlet geleneği olarak süregelen siyasî ve kültürel ilerlemeler, özellikle fetret döneminde bazı kopmalar yaşasa da Çelebi Mehmed ile birlikte tekrar başlar ve ölümünden sonra tahta geçen oğlu II. Murad döneminde artarak devam eder. Özellikle beylikler döneminde önem kazanmaya başlayan Türkçe, bu dönemde halk dili olarak gelişmesinin yanında, edebî dil ve devlet dili olma konusunda büyük gelişmeler gösterir; bizzat Sultan Murad tarafından ısrarlı bir teşvik görür (KÖPRÜLÜ, 2014, s. 449; İSEN, 2015, s. 91-92; ŞENTÜRK&KARTAL, 2014, s. 192). Sonraki yüzyılda zirve noktasına ulaşan kültürel faaliyetlerin sağlam temellerini atan II. Murad, bu bakımdan Osmanlı kültür tarihinde müstesna bir yere sahiptir; zira özellikle dile verdiği önemin edebiyat için de

¹ Bu kategorileştiriler, Lefebvre'nin mekânsal pratik, mekân temsilleri ve temsil mekânları şeklindeki üçlü sınıflandırmasının çalışma kapsamında yeniden yorumlanması ile üretilmiştir.

² Metinde şiir/beyit numarası verilen beyit (BAYRAM, 2008) metninden alınmıştır. Çalışmanın devamında yalnızca şiir/beyit numaraları verilecektir.

³ Bu konuda yararlanılabilecek diğer çalışmalar için bkz.; (İÇLİ, 2012; İÇLİ, 2008; ANDREWS W. G., 2007; DEMİREL; DOĞRAMACIOĞLU, 2010; KUTLAR, 2005; SEFERCİOĞLU, M. Nejat, 2000; ÇINAR M. , 2004) (ÇINAR & KIRCA, 2010)

geçerli olduğu Muradî mahlasıyla yazdığı divanından anlaşılabilir. Divan tertip eden ilk padişah olması, Osmanlı'da sonraki dönemlerde görülen padişah-şair ve padişah-şiir münasebetinin gelişmesine katkısı bakımından çok önemlidir.

II. Murad zamanındaki gelişmeler, Fatih'in tahta çıktıktan çok kısa bir süre sonra İstanbul'u fethetmesiyle ülkenin sınırları aşan boyutlar kazanır. Fatih'in kültürel açıdan halef ve seleflerinden çok farklı bir yere konulmasında en önemli özelliklerinden biri de dışa açık bir sultan olmasıdır. Zira o, dünyanın çeşitli yerlerinden ırk, dil ve din ayırmaksızın, dönemin tüm aydınlarını etrafına toplama arzusundadır. Onun öğrenme merakı döneminin sadece siyasi açıdan değil, kültürel ve bilimsel açılardan da büyük gelişimlere tanıklık yapmasını sağlar. Avnî mahlasıyla bir divan kaleme alıp takma bir ismi mahlas olarak kullanan ilk padişah-şair olan Fatih'in özellikle sanat ve edebiyata olan ilgisi, bu anlamda Osmanlı edebî hareketine çok büyük katkılar sağlar. Şehzâdeleri Bâyezîd ve Cem'in edebî yönleri onun bu ilgisiyle yakın ilişkilidir. Babalarının bu yoğun ilgisi oğullarını da bu konuda yönlendirmiş. İki şehzade, daha şehzadelik dönemlerinde etraflarında edebî muhitler oluşturmaya başlamıştır.

Fatih'in 1481'deki ölümünden sonra, yerine II. Bâyezîd geçer. Çalışmanın da konusu olan Bâyezîd, saltanatının ilk yıllarında kardeşi Cem ile taht için mücadele halindedir. Cem'i alt edip tahta çıksa da, ölümüne kadar Hıristiyan âleminin elinde koz olarak kalan kardeşinden doğan tedirginliğin Bâyezîd'in hem mizacına hem de sultanlık kişiliğine yansıdığı söylenebilir. Zira, onun "halef ve seleflerinin en önemli vasfı olan enerjiden yoksun olması" (GİBB, 1999, s. 318) ve "genelde huzuru ve sükunu korumaya yönelik politikaları izlemesinde" (BAYRAM, 2008, s. 48; Aşık Çelebi, 1994, s. 53-54) bu durumun etkili olduğu yüksek ihtimaldir. Sefer düzenlemeyi isevmediği bilinen Bâyezîd, sanat ve edebiyat konusunda ise aktif bir görüntü çizer. Döneminde şehirleşmenin ön plana çıkması (ŞENTÜRK & KARTAL, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, 2014, s. 194); dinî gaye ve hayırsever maksatlarla yaptırdığı hayrat ve binalar (GİBB, 1999, s. 318); özellikle Amasya'daki edebî faaliyetleri (BAYRAM, 2008, s. 17-21) ve otuzdan fazla şairi himaye etmesi (İSEN, 1999, s. 72) A (KÖPRÜLÜ, Divan-ı Sultan Bayezid-i Sani, 1891)dlî mahlasıyla bir divan tertip etmesi (KÖPRÜLÜ, 1891; BAYRAM, 2008) gibi durumlar bahsedilen bu aktif görüntüden yansıyan somut delillerin bazılarıdır. Özellikle onun edebî faaliyetlere katkısı bu çalışma için önemli odak noktalarındandır.

Adlî'nin Osmanlı şiir dünyasına hem sancak beyi hem sultan hem de şair olarak önemli katkıları olmuştur. Osmanlı şiirinin klasikleşme sürecine katkısında (MACİT, 2007, s. 29) Adlî'nin bu üç özelliği kilit rol oynamıştır. Henüz 7 yaşında Amasya'ya sancak beyi olarak giden Adlî, burada bulunduğu 27 yıl boyunca şehrin "pek çok devlet adamının, ilim erbabının, din ulemasının, şair ve sanatkârın yetiştiği mini bir İstanbul hüviyeti" (BAYRAM, 2008, s. 19) kazanmasına doğrudan katkılarda bulunur. Şehzade Bâyezîd'in Amasya'daki faaliyetlerinin en önemlileri arasında kurmuş olduğu edebî ortam ön plana çıkar. Bu edebî ortamın "çoğunlukla yanında resmî bir vazife ile bulunan" (ŞENTÜRK & KARTAL, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, 2014, s. 208) kişilerle oluşması dikkat çekicidir. Zira, nedimi Müeyyed-zâde Abdurrahman Çelebi, defterdarı Cezerî Kasım Paşa, nişancısı Kutbî Paşa ve hat ustası Şeyh Hamdullah aynı zamanda edebî yönü de olan şahsiyetlerdir. Bu Fatih döneminde Mahmut, Sinan ve Ahmet paşalar ile başlayan şair devlet adamı geleneğinin bir devamı gibidir. Bu durumda Osmanlı geleneğinin iyi bir bürokrattan beklentilerinin, iyi bir edip olmak ile hemen hemen örtüşmesinin de etkisiyledir. Bayezîd'in Amasya'dan İstanbul'a taşıdığı bilgin şairlerden biri olan "Hatemi" mahlaslı Müeyyed-zâde Abdurrahman Çelebi'nin, Meşairü'üş-Şu'ara ve bir divan sahibi Âşık Çelebi'yi; klasik geleneğin kurulmasında çok önemli bir yere sahip olup aynı zamanda etkisi 18. yüzyıla kadar sürecek mahalli üslubun ve söyleyiş güzelliğini ön plana çıkaran tarzın ilk ve önemli temsilcilerinden Necatî'yi; Necatî'nin başlattığı geleneğin Baki'ye aktarılmasında köprü niteliği taşıyan Zâtî'yi himaye etmiştir (MACİT, 2007, s. 33). Bu durum, Amasya'da Bâyezîd tarafından teşekkül edilen edebî ortamın Osmanlı şiir dünyasına etkisi hakkında bazı fikirler verme bakımından önem arz eder. Sancak beyi olarak yaptığı bu katkıların benzerlerini padişahlık döneminde de sürdürmüştür. Konuyla ilgili hemen hemen tüm kaynaklar, onun Ahmed Paşa, Necatî, Zâtî, Cafer Çelebi gibi devrinde yaklaşık elli önemli şaire hamilik yaptığı konusunda hem fikirdir (İNALCIK, 2013, s. 70-71). Bir şair olarak Bâyezîd, klasikleşme sürecine Adlî mahlasıyla kaleme aldığı bir divân ile katkı sağlar. Böylece Adlî, dedesinin başlatıp babasının devam ettirdiği padişah şairlik geleneğine sadık kalır. Köprülü, onun ve babası Fatih'in bu yönünün Türk dili

ve edebiyatı için önemini “bizzat kendisi şair olan Fatih ve Bayezid devirleri Türk lisan ve edebiyatı için büyük bir inkişaf (yükselme) devri oldu” (KÖPRÜLÜ, Türk Edebiyatı Tarihi, 2014, s. 464) sözleriyle vurgular.

Sultan Bâyezîd’in Osmanlı kültür ve edebî hareketine katkıları yukarıda ana hatlarıyla ifade edilmeye çalışıldı. Çalışmanın bu kısmında da onun şiiri ve şairlik yeteneğiyle ilgili değerlendirme çabasına girişilecektir. Bu değerlendirmeler, onun şiirini icra ettiği dönemde henüz kurumsallaşan/klasikleşen bir şiir geleneğinin kurulmadığı göz önünde tutularak yapılmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, Adlî’nin çağın şiirsel dinamiklerini oluşturan birçok unsura divanında yer verdiği ifade edilebilir. Onun şairlik yeteneğini değerlendiren Latîfi, “gazel şeklinde, atalarından üstün ve yetenekli şairlerin şiirleri gibi belîğ gazelleri, kusursuz ve hatasızdı” (İSEN, 1999, s. 72) ifadelerini kullanır. Ancak bu değerlendirmede, özellikle “atalarından üstün” ve “kusursuz, hatasız” gibi ifadeler araştırmacılar tarafından genel kabul gören ifadeler değildir. İfadeler bu kadar iddialı olmasa bile şiiri genel anlamda başarılı bulunur. Nitekim Kartal ve Şentürk, dört gazelinin zemin şiir olması ve bunlara Necâtî, Muhibbî, Lâmi’î, Âhî, Mesîhî, Taşlıcalı Yahya, Ca’fer Çelebi gibi dönemin önemli şairleri tarafından nazireler söylenmesinin onun şairlik yeteneği için önemli referans olacağı görüşündedir (ŞENTÜRK & KARTAL, 2014, s. 224-225). Özellikle bir şairin az da olsa “zemin şiir” niteliğinde şiirler kaleme alması şairlik yeteneği bakımından çok önemli bir durum olarak değerlendirilebilir.

Adlî divanı okunduğunda, her şeyden önce onun içe kapanık, yumuşak ve duygusal mizacının şiirine yansıdığı görülür. Zira yukarıda da bahsedilen “enerjiden yoksun olma” durumu onun, babasının aksine şiirde pasif özne olarak yer almasına neden olur. Bunda onun saltanat ve memleket dertlerinden sıkıldıkça, şiiri bir sığınak olarak görme (BAYRAM, 2008: s. 71; AŞIK ÇELEBİ, 1994, s. 54) eğiliminin büyük etkisi vardır. Şiirinde Ahmed Paşa etkisi görülen (MACİT, 2007, s. 30) Adlî, şiirlerinde duygusal, samimi ve tasavvufi bir söyleyiş sergiler. Onun şiirini etkileyen temel faktörler, divan şiirinde daha sonraki dönemlerde bir gelenek halini alan poetik düşünceye yer verme (BAYRAM, 2008, s. 73) divan şiirinin eksikliği nedeniyle sık sık saldırıya maruz kaldığı sosyal hayatı yansıtırma; şairliğiyle övünme durumu; padişah-derviş karşıtlığından doğan ruhsal çatışma; dervişliğe duyulan özlem; ideal padişahlığa atıf; yine geleneğin sık kullandığı bir görüş olan “dünyayı aşk ile ilişkilendirme” durumu; sevgiliyi yüceltme ve hem sevgili hem de rakib karşısında çaresiz/pasif kalma durumu; aşk-akıl çatışmasından doğan karşıtlık ve aşkı ön plana çıkaran sūfiyâne görüş; velî sıfatına binaen dinî bakış; doğayı ruh haline göre kişileştirme; zahid eleştirisi; dünyayı mihnet evi ve gam medresesi olarak görme (BAYRAM, 2008, s. 88) ve özellikle padişah olarak da öne çıkan ve mahlasının da ilhamı olan adil olma durumuna şiirlerinde atıfta bulunması şeklinde özetlenebilir.

Adli Divanında Mekânlara Kısa Bir Bakış

Divan şiirinde değer-mekânların tespiti ilk olarak karşıtlık mekânları üzerinden yapılabilmektedir. Çünkü divan şiiri, aşırı soyut olmakla itham edilse de, her soyut kavramın mutlak surette somutlaştırıldığı bir edebî anlayışa sahiptir. Bunun en büyük örneklerinden birisi de Fuzulî’nin içinde Allah’tan hiç bahsetmeye gerek duymadığı ve bir dış dünya betimlemesinden oluşan Tevhid’i gösterilebilir (Fuzûlî, 2010). Bu kadar dramatik olmasa da her divan şairi, bir takım değerleri, bazı gösterge mekânlar üzerinden sembolleştirir.

Divan şiirindeki en tipik ve en ironik karşıtlık mekânlarından birisi meyhane ve mescit ayrımıdır. Bu ayrım, aynı zamanda zahit, vaiz, nâsîh ve softa kişileri ile âşık ve rint arasındaki ayrımı da işaret etmektedir. Bu ayrım ilk olarak akıl ve aşk arasındaki ayrıma işaret etmektedir. Bilindiği üzere divan şiiri epistemolojisinde bilgi akıldan çok, esin yoluyla elde edilebilmektedir. Bu yüzden şair, akli her türlü telkine kendini kapatmaktadır; *Günehdür diyü ta’n itme çün itdük kaşların kible/Yüzüm dördürmezem zâhid ko nushî secdegâhumdan* (113/6). Akıl karşıt değere düşürülmesi, doğal olarak medreseyi de etkilemektedir; *Hâdişe def’ini kılmaz medreseyle hânkah/’Ârif iseñ ilticâ-yı küşe-i hummâre kıl* (74/4). Bu durumdaki tavır değişikliğinin, adeta zorunlu olarak bir mekân değişikliği gerektirdiği burada dikkati çeken bir husustur. Bu mekân değişimi, aksi yönde de gerçekleşir; *Ka’be-i hüsnünde zâhid görse kaşuñ iy sanem/Kibleyi terk eyleye yüz döndere mihrâbdan* (107/4). Hissedilen duygu, kişinin bulunduğu mekâna yansımaktadır. Mekân değişimi olmasa bile, duygu değişiminin

mekânın içyapısını tamamen değiştirdiği görülmektedir; *Ger lebüñ câm-ı meyin yâd itse minberden yire/Na'ra urup kendiyi ser-mest ide ol dem hatîb* (10/5). İbadet ve aklın mekânı olan camiye esin girdiği anda, ibadetin yapısı değişmektedir. Bu beyit düşünülürken, zamanın camilerinde hatiplik görevinin de, medreseye bağlı bir görev olduğu ve cezbeli zikir tarikatlarının çok hoş karşılanmayarak çoğunlukla heterodoks İslam anlayışları içinde görüldüğü unutulmamalıdır (ANETSHOFER, 2011). Bu yüzden meyhane ve dergâh, rint ile sûfi, Adlî divanında yakın anlamlı kullanılmaktadır; “*Ümid-i dergeh-i mey-âşam olsalar rindân/Unutmayalar o dem 'Adlî-i günehkârı*” (114/5).

Bu tarz bir tavrın, yüksek kültür zümresine ait ortamlarda daha yaygınlaştığı görülebilir. Herhangi bir tasavvufi eğilimi bilinmeyen Fatih ve Ahmet Paşa'nın divanlarında bu tarz göndermeler daha sık görülürken, Eşrefoğlu gibi daha didaktik amaçlı şairlerde ise bu tutum azalmaktadır (Avnî, 2011) (Ahmet Paşa, 1992) (Eşrefoğlu Rûmî, 2006). Adlî'de muhtemelen tasavvufi eğilimleri yüzünden ibadethanelere ağır bir hücum görülmez. Hatta ibadethane genişleyerek, tüm dünyayı kapsayıcı bir hal almaktadır; *Sebz-pûş olup kıyâma turdılar her bir şecer/Kıldılar secde huzûr-ı kalb ile kühsâre bak* (2-3). Hatta divan şiirinin lâ-dini yapısına ters düşen bir şekilde iki kez, namazın faziletine de değinilir; *Ka 'be-i kûyına 'azm itme yüzüñ hâk itmedin/Niyetüñden fâ'ide olmaz namâzı bilmedin* (116/3), *Şu baş kim saña secde eylemeye/Ser-i şâh ise zîr-i pâ yaraşur* (1/4).

Osmanlı dünyasında, Ortaçağ Avrupa'sında görülen, dini-laik ayrımı görülmemektedir. Bu yüzden dini yapı her şeyin içine nüfuz etmiş bir biçimde, tüm değer dünyasına yansımaktadır. Dinin romantik olanla ilişkisinin yanında, Ocak'ın da deyimiyle; “Din-devlet ikizliği” söz konusudur. (OCAK, 1994) Devletlerarası siyasi bir mesele bile karşılıklı Müslüman rakiplere tekfir suçlamalarını beraberinde getirmektedir⁴. Bu açıdan bakıldığında kâfir ve Müslüman karşıtlığı, doğrudan siyasi ve sosyal hayatı etkileyen karşıtlıklardan birisi olarak görülebilir. Avnî'nin kozmopolit bir İstanbul kurma düşüncesi ve Cem'in sıradışı macerası, küfre bakışı değiştirmiştir (Avnî, 2011) (Cem Sultan, 2013). Bu şairlerin divanlarında Hristiyanların ya da düşmanların mekânları bir kutsiyet içinde ve norm değerler ile verilmektedir. Adlî ise bu konuda daha sıradandır. Kiliseyi mekân edinen deyyâr, bir norm değer mekânı dâr-ı safa içinde barınmaz; *Eger dâr-ı safâ isterseñ olma/Bu dâr içinde deyyâr ile munis* (36/6). Bu düşman kâfir, karşıtlığı Bayezid'in bir şiirinde şöyle işlenmektedir;

Dîn-i İslâm'umuzuñ şem'-i şeb-efrûzı dahi

Ehl-i küfrüñ yüregi yağile yanar oldu

Kara Boğdân gözine 'âlemi tâ târ itdüm

Emrûme tâbi' olan server-i Tâtâr oldu (114/3-4)

Niçe kâfir kal'asın almak nasîb itdi Hudâ

'Adlî dil-ber gönlini almak kime makdûr olur (29/6)

Divan şiirinin en güçlü karşıtı rakipte kâfir sıfatı ile anılmaktadır; *Mey ü mahbûb sevüp cân virürem gerçi rakîb/Hele ben sencileyin müfsid ü kâfir degülem* (91/4). Bununla birlikte, meyhaneler ve bezm mekânları sembolik anlamlarından ötürü, eleştiriden uzaktır; *İy visâl ehli mey-i vahdet içeñ zer câm ile/Bezm-i mihnetde sifâl eyler bize sâgarlığı* (139/3). Hatta eğlence meclisleri, himaye bekleyen divan şairleri için bir şiir okulu, bir tanınma sahası ve refah kaynağı iken, hamiler için de bir övünç, propaganda, tecrübe ve insan kaynağıdır (İNALCIK, Şair ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme, 2013). Bu yüzden her sıkıntıya karşı çare olarak düşünülmemektedirler ve ilahi bir esine sahiptirler; *Her devânuñ şerbetini la 'l-i cânânda komış/'Adlîyâ derdi saña taqdir iden rûz-ı elect* (11/5). Dünya daha sonra bahsedileceği gibi, bağıl ve gereksiz bir yer olsa da, cennet-bahçe benzerliği bahçenin güzelliğini övmeyi de meşrulaştırır ve romantik olanı

⁴ Bir örnek olarak Yıldırım Bayezid'in Timur'a *Ey kelb-i 'ukûr u Timur ki, tekfûr u la'inden eşed kâfirsün demesi* örneği verilebilir. (DAŞ, 2004)

ilahi olana bağlar; *Çün bāğ-ı behişt oldı benefşeyle müzeyyen/Gülzâr-ı ruhuñ olsa n'ola haţtuña me`vâ* (5/6).

Divandaki bir beyit, divan şiirinin ve Adlî divanının genel yapısına aykırı bir şekilde meyhanede çıkar şekilde tasvir edilen zahit ve öğrencisinin durumu ise oldukça yoruma açıktır. *Zâhidi gördüm mürîd ile çıkar mey-hâneden/Ser-girân biri velikin ol birisi nîm-mest* (11/4) beyti, Avni'de de görülen meyhane eleştirisinin bir benzeri olan *İt gibi bekler 'ases tutmak diler mey-hvâreyi/Yâ giyâse'l-müstağîsîn neccinâ mimmâ nehâf* (48/2) beytiyle beraber düşünüldüğü zaman, zahitlerdeki riya'yı eleştirmek amacı güttüğü düşünülebilir. Bununla beraber zahitler ve sûfler arasındaki temeldeki benzerlik dolayısıyla *Başuñda cür'a-dânuñ revzen-i hicrûñde mey zarfı/Nidersin ta'n idüp bi'llâh sûfi mest u hayrâne* (129/3) beytindeki sûfi yerine zahidin geçirilmiş olduğu düşünülebilir. Meyhane konusunda eleştirilmediği düşünülse bile, zahit bir karşıt değerlerden riya'yı sembolize etmektedir. Bu yüzden de, cehenneme gönderilmekten çekinilmez; *Zâhidüñ yiri olursa yiridür nâr-ı Ceħim/Küfr zülfüñ olmadı anuñçün imâni dürüst* (12/3).

Divan şiiri dünyayı her zaman bağıl bir mekân olarak görmektedir. Bu bağıllık örüntüsü, dünyanın ahirete, yerin göğe bağıllığı şeklinde ilerlemektedir. Bu yüzden Cem ve Avni gibi şairler; *Görinen çarh- ı mu'allak dūd- ı âhumdur benüm/Hem firâz- ı arş- ı a'zam tekye- gâhumdur benüm* ve *'Avniyâ rindân harâbât içre 'ayş itmek için/'Arsa-i 'âlem aña sahn ü felek eyvân gerek örneklerinde olduğu gibi, kendilerini göğe yerleştirirken, hamiliklerinde şairler onları, göğe yerleştirmenin yanında daha da ileri götürerek, Sultân Muhammed ol ki behişt-i sarâyının/Toprağı cevherinden eder iftihâr lâ'l* (Ahmet Paşa, 1992, s. 49) ya da *Hak budur kim refolur hâırdan ölmek kokusu/Arsa-i gülşen olursa firdevs-i berin* (Necatî Beg, 1992, s. 96) gibi sultanları cennete dek yüceltilmektedir.

Gök kutsal ve muktedir dışında, sevgili imgeleri ile de sıklıkla birleşmektedir ve Adlî'de bu iki imgenin, bazı şartlar altında görülen olumsuz yönleri, çok daha ileri götürülür ve bu dünya sevgilinin olumsuz özellikleri ile birleşerek göksel düzeylerde de olumsuzlaşır; *Başuma gün mi toğar kim yüzüñ firâkıñda/Kara şaçuñ gibi 'âlem gözüme târ degül* (68/3). Bu olumsuzlaşma, naatta Hz. Muhammed'in miracından bahsedilmesini bile engeller düzeydedir. Benzer bir olumsuzlama bahçe ve türevleri konusunda da geçerlidir. Bahçe, bir türlü, diğer şairlerdeki gibi tatmin edici bir mekân haline gelememektedir.

Bu olumsuzlaşmanın dolaylı gibi görünse de saltanata duyulan olumsuz duygularla da ilgisi olduğu düşünülebilir; *Adliyâ añma aţlas-ı çarhı/Dūd-ı âhuñ yeter saña kara çul* (80/5). Göksel sevgilinin durumu, göksel saltanatın olumsuzluğu ve göksel Tanrısallığın olumsuzluğu arasında parçalanmaktadır. Kara çul ve gök kelimeleri bir arada düşünüldüğü zaman, çadırı hatırlatan bu beyitte, çağdaşlarının aksine saltanat ile denk görülen çadır olumsuzlanmaktadır. Göğün sahip olduğu olumsuz değerler; ayrılık, karanlık, zulüm ve ölüm olarak özetlenebilir. Ayrıca, yakınlığın temel norm değerlerden olduğu Osmanlı entelektüel dünyasında, Adlî, çelişkili bir biçimde saltanata uzaklaşma olarak görmektedir; *Adlî gibi şeh olan işigüñi terk idüben/Başına aldı 'abeş yire kuru gavğâyı* (143/6).

Bununla beraber sayıca az da olsa, gök olumlu bir değer olarak sevgiliyi de sahiplenmektedir. Ayrıca kaderle bağdaşan gök, geda ile sultanı da birleştiren bir değer kazanmaktadır; *Gehî vaşl ü gehî fūrkat zihî taqdir-i Rabbâni/Şikâyet eyleme 'Adlî kevâkıbden feleklerden* (109/7) ve *Hayât u mevt aħkâmında şâh ile gedâ birdür/Berâberdür cefâ-yı çarh derviş ile şulţâne* (126/7).

Bağıllık düşüncesinin bir devamı olarak, dünyaya bağıllık gerektiren mekânlar, daralan bir görünüm göstermektedir. Bu yüzden Adlî'de saray birçok sultan şairde örnekleri görüldüğü gibi, kurtulunan bir yerdir. Bu kurtulma noktasında bağıllık, akıl, riya gibi karşıt değerlerden uzaklaşılan meyhane bir alternatif olarak karşımıza çıkmaktadır; *Âstânuñda sıfâl-i seglerüñle mey içüp/Câm-ı Cem'den taht-ı Keykâvûs'dan itdüm ferâğ* (46/3). Bu yüzden bu dünyanın kirlerinden arınmak isteyen kişi için, meyhane arındırıcı bir mekândır; *Sûfi beru gel mey içelüm jeng-i gam için/Dil âyinesin sâf idici gayrı 'amel yok* (50/4).

Bu bağıllık düşüncesinde genel norm değer mekânı öbür dünyadır. Bu durum, cennet ya da duruma göre cenneti aşan bir metafizik durumu ifade etmektedir. Hatta meyhane ve medrese arasındaki farklılık da, biraz dünyevilik ve aşkınlık arasındaki ayrımın sembolleşmesidir. Cennet her şeyden önce mutlak yakınlık mekânıdır; *Şahn-ı cennetde bulur havrâya şankim ittişâl/Dil-rübâlarla*

yatan *halvetde üryân her gice* (125/2). Divan şiiri ilişkilerinde yakınlık değeri, kilit bir işlev oynamakta ve hatta yakınlığın durumu ve derecesi yerine göre tüm perspektifi değiştirmektedir. Çünkü divan şiiri ekolojisinde merkezden uzak olmak, hem bilim ve sanat dünyasından, hem gelir kaynaklarından uzak olmak demektir. Hatta bir şehzade için merkeze yakınlık hayat ile ölüm arasındaki çizgiyi bile belirleyen bir unsurdur. Yakınlığın artışı, divandaki diğer karşıt değerleri sıfırlamakta ve olumsuzlamaktadır; *Firāk odına kūyuñda nigārā 'Adlî'yi yakma/Buyurdu çünkü Peygamber behişt içre 'azâb olmaz* (32/7). Aynı zamanda olumsuzlayıcı unsurlar da temizlenmektedir; *Kūyından anuñ sür ki rakıbi göre 'Adlî/Cennet'de eger ise mekân Bū-Leheb olmaz* (33/7). Bunların dışında, gök ve cennet, ışığın kaynağıdır. Divan şiirinde aydınlık o kadar güçlü bir norm değerdir ki, tüm hassasiyetine karşı, Bayezit bile, ışıkla ilgili bir Hristiyan âdetini şiirinde olumlayarak almaktadır; *Ķabrüm üzre serv diküñ şem 'yakuñ dostlar/Çün beni hāk eyleyen şevĶ-ı ruĶ u bālāsıdur* (30/2). Aynı şekilde gökten gelen ışık, yerdeki olumsuzlukları da temizlemektedir; *Dürlerle ki zeyn ide yüzüñ rüy-ı zemîni/Reşke biraĶur encüm ile çarĶ-ı berîni* (134/1). Bununla beraber, Adlî'de olumsuz unsurların olumlanması gibi bir duruma rastlanmaz. Cennetin karşısına ise, doğal olarak cehennem yerleştirilmektedir. Cehennem; karanlık, eziyet ve ayrılıkla birlikte anılmaktadır.

Karşıtlık mekânlarını bitirirken, Adlî Divân'ındaki karşıtlık mekânlarını bir tabloyla özetleyebiliriz;

Ülkü Değer	Temsil Mekânı	Karşıtlık Mekânı	Temsil	Karşıtlık Değer
Sezgi/Aşk Coşku/Cezbe/Melamet Dürüstlük Şefkat (Eşik için)	Meyhane/Dergâh/Künc Kûy/Eşik	Mescit/Medrese Gurbet		Akıl İtidal/Utanma Riyâ Yakınlık (Mescit- Medrese için)
Düşman ve Kâfirlere Ait Mekânlar	Küfür Karanlık Mihnet*	Vatan ⁵		İslam Aydınlık* Sefa
Mihnet Ayrılık Fanilik Zenginlik*	Saray Çadır	Dergâh/Meyhane		Sefa Yakınlık Ebediyet Fakr
Yakınlık Güzellik	Bezm/Meclis Bahçe ve türevleri	Çâh/Kafes		Uzaklık Çirkinlik
Aydınlık Sefa Yakınlık Ebedilik	Cennet/Gök	Dünya/Zemin		Karanlık Mihnet/Gam Hicran Fanilik

Karşıtlık mekânlarının değerleri göz önüne alındığı zaman, bir yinelenme olduğu görülmektedir. Ayrıca, bazı mekânlar sosyolojik karakterlerinin aksi bir yapıda yer almaktadırlar. Divandaki çok sayıdaki mekânın sınırlı sayıdaki bir değer şablonu etrafında toplanması, bu mekânların belirli merkezler etrafında toplanabileceği ihtimalini doğurmaktadır. Bu çalışmada da, mekânların değer dizgelerinin, divan şairi için, birçok değer kaynağı durumunda olan üç şahıs merkezli bir inceleme yapılacaktır. Divan şiirinde, şiir öznesinin arzulanığı değerlerini elinde tutan bu kişiler, şiir öznesi tarafından bir arzu nesnesi⁶ haline getirildikleri için, çalışmada da arzu kişileri olarak adlandırılacaktır;

⁵ Metinde de belirtildiği üzere vatan, hem İslam'ın hâkim olduğu bölgeler, hem de siyasi olarak padişahın hâkim olduğu bölgeler olarak iki farklı anlayışı içeren bir kelimedir. Burada her iki anlamında da kullanılmıştır.

*Yıldız işaretli değerler, metinde söz konusu mekân karşıtlığı içinde yer almamakla beraber, karşıtı olan mekânın değeri ile belirlenmiştir.

⁶ Arzu nesnesi (Objet Petit a) arzusunun tatmini için ulaşılmaya çalışılan fantazmatik özellikler yüklenmiş nesne. Özne, arzusunun gidermek amacıyla bu nesneye yönelmiş olsa da, bu nesnenin fantazmatik özelliğinin aslında

Dergehüñden ğayrı yok baña cihānda ilticā /Āh eger maḳşūd-ı dil feth olmaya ol bābdan (107/6). Bu arzu kişileri romantik için sevgili, iktidar için sultan ve metafizik için Tanrı olarak belirlenebilir. Ülkü değer olarak belirlenen mekânlar incelendikleri zaman, bu mekânların bir şekilde bu üç arzu kişisinden en az biri ile ilişkili olduğu görülmektedir; *Zinet olmaz gülsitān içinde gül açılmasa/Kūyına revnaḳ viren yārūñ ruḫ-ı zibāsıdur (30/4)*.

Mekân ve Arzu

Diğer 15. yy. şairlerine bakıldığında, Bayezid'in arzu kişileri bağlamında farklılaştığı görülmektedir. Bu durum aynı zamanda lirik yönün geride kalarak, tasavvuf kaygısının daha ön plana çıkmasına da neden olmaktadır. Divan şiirinde, refah kavramı, tüm fakr ve istiğna iddialarına karşın, ciddi bir değer olarak ortaya çıkar ve Ahmet Paşa'nın ya da Necati'nin kasidelerinde görüldüğü üzere, madenler, inci kaynağı olarak deniz, hazine dolu mahzen gibi zenginlik kaynakları genellikle padişah ile anılan mekânlardır. Saltanat ve romantik arasındaki yakın ilişki de, sevgiliyi çeşitli zenginlik kaynakları ile donatmaktadır. Böylece, romantik, iktidar ve metafizik olan, neredeyse tüm mekânlarda ortaklaşmakta ve bunlara bağlı olarak norm ve karşıt değerler belirginleşmektedir. Adlî'de ise bu düzen metafiziğin lehine iktidarın ise aleyhine olacak şekilde bozulduğu için, romantik, bu iki farklı arzunun arasında parçalanmaktadır.

Bu parçalanmayı göstermek için, önce arzu kişilerinin ikili benzeşimlerine bakılmalıdır. İlk olarak kutsal ve romantik arasındaki ilişkiye değinilirse, oldukça yakın olan bu ilişki *Sûfi mecaz anladı yâre muhabbetim/Ālemde kimse bilmedi gitti hakikatim* beytinde olduğu gibi, daha Osmanlı zamanında belirsizleşmeye başladığı anlaşılmaktadır. Sûfilerin tasavvufu halleri, ehil olmayan kimselerden saklamak ve Ortodoks din görüşünün temsilcileri tarafından suçlanmamak için, metafizik olanı anlatırken, aşk mecazlarını kullanmışlardır. Böylece selvi boyun vahdet, yanağın tecelli olması gibi alegorik bir dil ortaya çıkmıştır. Zamanla tasavvuf dışı şairlerinde bu mecazları benimsemesi ile bugün hala tartışmaları süren, şiirin kime yazıldığı tartışmaları ortaya çıkmıştır. Mekânsal açıdan bakıldığı zaman, şiirin bir kişiye değil, mümkün olduğunca tüm arzu kişilerini kapsayacak şekilde yazılmaya çalışıldığı görülmektedir. Yine de, bu kişi karmaşasında, kişilerden birisini tamamen hayali varsaymak doğru bir düşünce olmayacaktır çünkü bizzat Adlî de, tasavvufi aşktan ayrı bir sevgili düşüncesini vurgulamaktadır; *Mihriñi cānda ezelden saklar idüm sanma kim/Dâr-ı dünyâda görüp hayrân olupdur cân saña (4/2)*.

Romantik ile kutsalın ilk birleştiği nokta, elbette kutsal mekânlardır. Bugünün muhafazakârı için rahatsız edici olabilecek olan bu beyitler, kendi şartlarında yukarıda bahsedilen sentez dolayısıyla Şeyhülislam ve Şeyh şairler tarafından bile oldukça makul görüldüğü bilinmektedir. Hatta dini ve romantik arasındaki sentez, İslam ve küfür arasındaki ayrımı dahi silikleştirmektedir. *Ḳaşlaruñ mihrâbına secde ider ehl-i şalât/Küfr-i zülfüñe perestâr iy şanem ehl-i şalib (10/6)*. Bu tür benzetmelerin en yaygını Kâbe-kuy arasında olanıdır. Bu durumu tetikleyen etmenlerden birisi, merkez ve yakınlık düşüncesi, diğeri ise çileler yolunun hac yolunda maddileşmesidir; *Pertev-i nûr-ı cemâlüñ görmege iy meh seniñ/Ka 'be-i kūyuñ melâ'ik her dem iderler tavâf (48/3)*. Dini olanı, maddi olandan ayırma isteği, en açık şekilde Hacılığını siyasi bir propaganda haline getirilen Cem'e verilen cevaptadır; *Haccü'l-ḥarameynem diyüben da'vi kılırsın/Bu saltanat-ı dünyeye pes bunca taleb ne (146/2)*. Adlî divanında methiye bulunmadığı için iktidara ait doğrudan bir betimleme bulmak zordur. Yine de, kutsal, romantik ve iktidarın bir arada görüldüğü bazı beyitler görülebilmektedir. *'Adlî nigâre hâlüñ 'arz it niyâz birle/Derviş olanlar olur şâh-ı cihâne muhtâc (14/5)* yakınlığın önemini de vurgulayan bu beyitte olduğu gibi, kasidelerde sultan için kullanılan şâh-ı cihan tamlaması, dervişe hitap edildiği düşünülse, Allah için kullanılmıştır.

İkinci birleşme noktası, yine kutsala ait olanın romantikleştirilmesi ile ortaya çıkmaktadır; cennet. Divan şairi, tasavvufi görüşlerin etkisi ile cenneti değil, Tanrı'nın zatını arzulamaktadır; *Dîdâre tâlib olan olmaz cinâne muhtâc (14/1)*. Bu yüzden şiirlerde cennet olarak adlandırılan mekânlar, genellikle norm mekânların mübalağası şeklindedir; *Şahn-ı cennetde bulur havrâya şankim ittişâl/Dil-rübâlarla yatan ḫalvetde 'üryân her gice (125/2)*. Birçok şair için padişahın mahiyetinde

var olmadığını bilir; *Tam da bu nedenle bilinçsiz olarak objet petit a'ya ulaşmaktan, tatminden kaçınır; yolu uzatır. Çıkmaza sokar. Aramaktan vazgeçemez. Ama asla bulmak istemez. (ZİZEK, 2011, s. 249)*

bir ayşe katılmak cennet gibi bir düşünce olarak ortaya çıkmaktadır. Fakat beklenildiği üzere saray, bahçe ve cennet arasındaki üçlü ilişki, hiç methiyesi olmayan Adlî'nin gazellerin görülmez.

Cennetin bir kopyası olarak görülebilecek bahçenin durumu ise daha karışıktır. Cennetsi yapısı ile şüphe yok ki bir zevk kaynağıdır bahçe; *Gül yüziyle zevk u şâdîniñ birin on eyleyen/Gülsitân-ı hüsn içinde kâmet-i ra'nâsıdur* (30/3). Fakat bahçenin dünyevi bir yanı da vardır; kasidelerinde padişahları öven birçok şair onları cennete yerleştirmekten çekinmemektedirler. Romantik ve iktidar arasındaki yakınlığın sadece edebi bir mecaz değil, kültürün bir parçası olduğu yeniçerilerin, “aşk-ı şahaneye” hitaplarından anlaşılmalıdır (KAYNAR, 2014). Fakat yapısı gereği cennet, Bayezid'in dünyevi olandan soyutlamasına daha geniş imkân verirken bahçe, Osmanlı şiirinde oldukça dünyevi ve birçok şair için hayat-memat meselesi olan bir işleve sahiptir. İnalçık'ın da belirttiği gibi Osmanlı şiir okulunun binası bahçedir denilebilir (İNALCIK, 2010, s. 229-387). Bu yüzden birçok şair, zürefanın adabını ve söz söylemeyi burada edindiği gibi, sanatını destekleyecek hamileri de burada arar. Sevgilinin bahçede mekânlaştığı gibi, padişah da bahçede mekânlaşabilir. Adlî'de bu akıma karşı koyamamıştır; *Şinemi ben 'Adlîyâ tâze gülistân eylerem* (86/5). Bunun yanı sıra *Beñlerüne bende fülful yüzüne gülzâr kul/Sünbülüñe boymı bağı nâfe-i Tâtâr kul* (81/1) ve *Ağçeler saçdı yine güşene gül/İtse saç yolmasın n'ola sünbül* (80/1) gibi dönemin işret merasimlerinden sahneleri hatırlatan beyitler de bulunmaktadır. Bu dünyevilik, Adlî'nin şiirinde bahçenin yükselişini engeller; *Bâğbânâ bu bâğ-ı âlemde/Mîvesi mihr bir nihâl kanı* (138/2).

Romantik ile kutsalın ilk birleştiği noktalardan birisi denizdir. Adlî'nin münacatından da anlaşılacağı gibi, şair, erginlenmenin yolunun çileler yolundan geçtiği konusuna katılmaktadır ve bunu gam denizine benzetmektedir. Bununla beraber, dünyevi aşk örüntülerinin yoğun olduğu bir gazelde geçen *Yaş dükendükçe gözümde kan olur her dem revan/Leblerüñ yâdına çeşmüm baħr ile kân eyledüm* (85/3) beyti gibi birçok beyitte, sevgiliye ulaşmanın yolu da aynı gam denizinden geçmektedir. Buradaki sıradışı olgu, özellikle kasidelerde sık rastlanılan, deniz ve zenginlik ya da sonsuzluk hayallerinin neredeyse yokluğudur. *Baħr-ı vücūd içinde bulunmaz aña bedel/Âlem tamâm olsa şadef bir dür-i yetim* (96/2) örneği gibi birkaç istisna beyit ise yine olumsuz bir hava taşımaktadır. Tasavvufi açıdan bakıldığında bile, Eşrefoğlu divanı örneğindeki gibi deniz, damlanın ulaşmaya çalıştığı sonsuzluktur ve olumlayıcı bir özelliktedir (Eşrefoğlu Rûmî, 2006). Daha önce açıklandığı gibi, romantik ve kutsal ilişkisindeki, saltanata dair öğelerin izole edilmesi sonucu ortaya çıkan durumdur. Adlî şiirlerinde, her türlü maddi refah çağrışımının arzu kişilerinden ve mekânlardan temizlenmesi hususunda özel bir çaba olduğu öne sürülebilir.

Adlî'nin Konumu

Saltanattan bu soyutlanma çabası, saltanatın yükünü taşıyan Adlî'nin benlik algısını da oldukça etkilemiştir. Modern siyasi literatürde, beden bir kişinin ilk ve son mekânıdır ve beden üzerinde kurulan bir tahakküm, ideolojinin gelebileceği en son noktadır. Modern iktidar gibi, geleneksel yönetimler için de, ideolojik düşüncesini, bazı söylem ve normlar oluşturmak suretiyle beden üzerinde uygular; dolayısıyla, beden, iktidarın ideolojik söylem mekânı haline gelmektedir. Geleneksek iktidarda bunun farkı, modern iktidarda üretim süreci vurgusu ve beden, ilahi olmaktan ziyade beşeri bir niteliği olmasıdır.⁷ Bununla beraber, Osmanlı entelektüel biyo-iktidarı olumsuz bir durum saymamaktadır. Beden zaten Tanrı'ya ait ödünç bir mekân olarak görüldüğü için, onun dünyadaki tecellisi sevgili veya gölgesi sultan için kolaylıkla feda edilebilmektedir. Buna bağlı olarak Avnî ya da Nesimi gibi arzu karşısındaki konumu oldukça farklı birkaç şair dışında, beden genellikle arzu kişisi tarafından yıkılabilen veya yapılabilen bir mekân olarak tasarlanmaktadır; *Hâne-i dil ki*

⁷ Modern iktidar, bedeni, önemsiz bir varlık olarak görmeyen aksine; onu, işleyiş sisteminin merkezine koyar. Bu iktidar türünü Foucault, biyo-iktidar diye adlandırır. *Biyo-iktidarın amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir.* Dolayısıyla, beden, bu iktidar sistemi için belirlenen amaca ulaşma yolunda önemli bir araçtır. O, işleyişin devamlılığına katkıda bulunduğu; yani, üretim sürecine dâhil olduğu sürece değerli kalır. Beden, bir nesnedir; asla metafizik unsurlarla bağlantılı değildir. Kısacası, modern siyasi literatürde beden, ilahi olmaktan ziyade beşeri bir nitelik kazanır; o, insan yapımı bir varlıktır ve ona herhangi bir kutsiyet atfedilmez (FOUCAULT, 2014, s. 17).

harāb oldı gözün mekrinden/Gamzeñ oklarıyla anı ben ābād ideyin (110/3). Bir haminin altındaki şairler, evlerinin harap durumunun tamir olmasını istemektedirler.

Bu durum gönül evi bir harabe de olsa, bir kale de olsa fark etmez. Bu aynı zamanda muktedirin, beden üzerindeki tahakkümünün gücünü göstermektedir. Zira Ahmet Paşa'da, vücudun burç olarak görüldüğü şu beyitte sığınma imkânı görülmemektedir; *Ey çarh mihnet tîrini çok atma burc-ı cismime/Ol mâh bu menzildedir ok ir gürürsün mâhıma* (Ahmet Paşa, 1992, s. 258). Fakat beden karşısında mutlak hâkimiyet sahibi olduğu yukarıda belirtilen sultan, bundan muafır; *Göñülde seng-i cevruñle dilüm bir hāneyidi kim/Devām-ı devr-i çarh ile zevāl irüp harāb olmaz* (32/2). En büyük muktedir olan sultanın yıkımının ise nihai olacağı şöyle ifade edilmiştir; *Zulmi kim şāh eyleye kim virür anuñ dādını /Hāneyi mi 'mār yıksa anı kim ta 'mîr ider* (28/3). Sultan beden üzerinde mutlak bir hâkimiyet sahibidir. Fakat arzu kişinin özelliklerini ödünçleyen birisi için, beden yıkılamaz bir hal almaktadır; *Göñülde seng-i cevruñle dilüm bir hāneyidi kim/Devām-ı devr-i çarh ile zevāl irüp harāb olmaz* (32/2).

Osmanlı erginlenme anlayışında, erginlenme yolu, hem aşığı hem maşuku şekillendirir. Ruhsal erginlenmenin hikâyesi, tamamen mekânsal bir erginlenmedir. Çünkü erginlenme bir yolculuğun ve yolun hikâyesidir. Sevgiliye yakın bir mekân ile başlar, yolculuğu gerektirir ve sonunda ona dönüş ve onunla bir oluşu ifade etmektedir; *Geh öldüm gamzesinden geh lebinden tāze cān buldum/Tarîk-i 'ışk içinde 'Adliyā tebdîl-i hāl itdüm* (97/5). Bu durum ilahî aşkın elest bezmi ile de başlasa, reel bir aşkı anlatsa ya da şairin saraya yolculuğunu da anlatsa durum fazla değişmemektedir. Bu yolculukta, yakınlık ve olumsuzluk eş zamanlı olarak ilerlemektedir. Aşık, maşuka yaklaştıkça her iki tarafı da değiştirirken, bir yandan da tüm varlığa bir olumsuzluk kazandırmaktadır.

Divan şiiri için, sevgi öznesinin de değişime uğraması, alışıldık bir düşünce olmasa da, sevgilinin uzakta özlem vermesi, padişahın, Usûlî gibi birçok örnekte görüldüğü üzere, uzaktan eleştirilebilir yanlarının görülmesi (ÖZTÜRK, 2013) ve Tanrı'nın bile, Macit'in ifadesiyle, feleğe şikâyetin gizli bir isyan olduğu düşünülürse, yakınlık hissedilmiyorsa mihnet ile beraber düşünülmesi gibi durumların şairin algısında bir tür değişime yol açması düşünülebilir bir durumdur (MACİT, Kırklar Divanı Divan Şiiri Üzerinde İncelemeler, 2009, s. 56). Gerçekten de, divan şiirinde sevgili bir parçalılık içinde hem kötü, hem iyi olma potansiyelini taşımaktadır ve olumsuz özelliklerin, uzaklıkla ilgili olması ya da uzaklık içerisinde ortaya çıkması düşündürücü bir durumdur. Uzaklık durumunda bazı olumlu değer mekânları ve sembolleri olumsuzlaşırlar; *'Adli'yem bezm-i gamuñda nāle-i cān kām ile/Uş gamuñ çenginde oldı baña sâz u süz telh* (17/5) ve *Kāse-i hūñin çeşmümdür elinde sâkinüñ /Devr iden meclis içinde sāğar-ı şahbā degül* (69/3). Bu olumsuzlaşma mahremiyet düşüncesinin çok kuvvetli olduğu Osmanlı toplumunda, dışarıdan müdahalenin etkisi ile de gerçekleşebilir; *Hār-ı hicrān ile hüy eyle hemān kim tutdılar /Gülşen-i küyün nigāruñ 'Adliyā büm ile zāğ* (46/5).

Sevgiliden uzaklık ilk olarak çöl ile birlikte düşünülmektedir; *Mecnün olalı Leyli-i zülfüñ hevesinde/Sevdā-yı hatuñ itdi mekân 'Adli'ye sahrā* (5/7). Yalnız çöl değil, vadi, deniz, orman ve dağ gibi tüm doğal mekânlar, uzaklıkla birlikte görülmektedir. Hatta Adlî'nin çağdaşı diğer şairler için, doğal mekânlar, yaban unsuru olarak, yapay mekânların karşısında bir karşıtlık olarak ortaya çıkmaktadırlar. Adlî'de ise, bir erginlenme mekânı olarak daha olumsaldır; *Tür-ı 'ışk içre tecellî dileseñ Mūsāvār/Meşrebüñ āb-ı revān gibi revān pāk gerek* (63/6). Ayrılık, sevgilinin mekânlaştığı bir yer olan kuyuda oluşmaktadır; *Zülfî zencîrin uzatmaz gör nice ser-fitnedür/Açılup Mecnün olan diller çıkadur çāhdan* (119/2). Görüldüğü gibi, buradaki olumsuzluk aynı zamanda sevgiliye de sıçramaktadır. Özetlemek gerekirse, divan şiirinde sevgilinin olumsuz değerleri, kaos/fitne, zulüm ve ölümdür. Bunlar, zemin, dünya, kabir, kuyu ve felekte ortaya çıkmaktadırlar. En uzaktan yakına doğru, öldürücülük, yaralayıcılık ve büyüleyicilik/cadılık olarak ortaya çıkmaktadır. Sevgilinin, dünyadaki olumlu tek özelliği ise iyileştirme gücüdür ki, bunun için en azından eşliğine kadar yakınlaşmış olmak gerekir; *İşigüñ dārü's-şifāsından şu dil kim dūr olur/Derdine dermān bulunmaz hicr ile mehcūr olur* (29/1).

Sevgili, daha yoğun bir şekilde olumlanması durumunda, genelde gökselleştirilmekte ya da mekânlaştırılmaktadır. Gökselleştirme, sevgilinin gökte konumlandırılması, gök cisimleri ile ilişkilendirilmesi veya göğe ait unsurların sevgilinin altında konumlandırılması ile gerçekleşebilir. Adlî bir sultan olarak kendini göğe yerleştirmekten, gazelin zeylinde bile olsa kaçınmaz ve sevgiliyi

kendi üstüne getirerek yüceltebilir; *Sen şeh-i milk-i cemâle kul olayın dirimiş/Gör bilür mi haddini 'Adlı 'aceb sultânîmiş//Her zamân kadrüm felekden yücedür dir öginür/Dil-beriniñ ışığında ol meger derbânîmiş* (36/4-5). Buna benzer bir durum, Avni'nin *Señ Sitanbul şâhısuñ ol [da] Kalâtâ şâhidur* beytinde görülebilmektedir. Ahmet Paşa, Necati Beg gibi şairlerde, sevgili ya da sultan ile feleğin zülmü arasında bir ayırım oluşturulmaya çalışılır ve feleğin zülmünün konu olduğu beyitlerde bu kişiler anılmazken, Adlı bu iki konuyu birleştirmektedir. Hatta bu birleşme daha da ileri giderek feleğin zülmü ile kendini birleştirmektedir; *Rüz u şeb mihr ü mehün şem 'ini âhumdur yağan/Görinen çarh-ı felek dūd-ı duhānumdur benüm* (83/5) ve *Hicriñde dūd-ı âhum irmese gökde aya/Her şeb tölardı mehden rüy-ı zemîn ziyāya* (123/1). Arzu kişilerinin sentezi düşünüldüğünde bu iki konunun alakalı olduğu öne sürülebilir.

Diğer bir yöntem olan mekânlaşma ise, sevgili ile ilgili bir mekân ideogram haline gelmekte ya da doğrudan sevgili bir mekân olarak betimlenmektedir. Her iki durumda da, aşğın bu mekânın içine, bazen de yakınına gelmesiyle bir bütünleşme sağlanmaktadır. Bu yakınlaşma sırasında, karşıt değerler bile nötr ya da olumlu hale gelmektedir; *Gül yüzüñ devrinde 'uşşâkı rakıñ incitmesün /Olduğı yokdur cihānda 'işret-i nev-rüz telh* (17/1). Birleşme ise cennetsel bir durumu ifade etmektedir; *Cân menzili olmağa revâyhle mu 'attar/Müşğın saçuña oldı mahal cennet-i 'ulyâ* (5/5). Bu seviyede tabiplik yerini diriltme gücüne bırakmaktadır; *Geh öldüm gamzesinden geh lebinden tâze cân buldum /Tariğ-i 'ışk içinde 'Adliyâ tebdil-i hâl itdüm* (97/5). Bu tür bir yakınlık âşık üzerinde de olumlu etki yapmaktadır. Çünkü hamilik geleneğinde de, yakın olmak şairi doğrudan geliştirmektedir. Böyle bir durum Adlı için geçerli olmasa da, muhtemelen bu şairlerin etkisi ile bir mazmun halinde Divan'da bulunmaktadır. Çünkü hamilik için geçerli bu durum, metafizik aşk için de geçerlidir; *Yâr ışığında 'Adlı varup bende oligör/Şâh olmağ ise ger garazuñ yedi kişvere* (130/7).

Sultan şairlerin mekân algılarındaki tipik bir özellik, normal bir şair için imkânsız olan, tatminin yaşanması yani eşiğin ardına geçilmesi durumudur. Erginlenmenin sonunda ikisi arasında bir fark kalmaz ve buluşmuş olurlar. Fakat arzuların iççeliği yüzünden bu erginlenme, bu dünyada asla geçilemeyecek bir eşiğin arkasındadır.⁸ Ebediyet ancak beden zeval bulduktan sonra gerçekleşebilir; *'Adliyâ ayağı toprağına cân eyle fedâ/Pây-bûsı o şehiñ çün ele girmez her dem* (90/5). Buna rağmen, padişah şairlerde, sevgili ile mekandaşlık ve hatta maşukun aşğa gelmesi gibi sıra dışı durumlar bulunabilmektedir.⁹ Bu durumun en uç örneklerinden birisi olarak şu beyit gösterilebilir; *Bakışuñdan añlayup halvet turup biñ nâz ile /Tolaşup tenhâ gelüp diye ki hizmet var mıdur* (26/2). Divan şiirinde genellikle sevgili lal dudağı, inci dişi gibi unsurlar ile bir zenginlik kaynağıdır. Bu yönüyle maden, deniz, mahzen gibi mekânlar ile özdeşleşmektedir. Fakat Adlı divanını diğer şairlerden farklılaştıran bir unsur da, maddi gücün sevgili üstünde etkili olması durumudur; *SİM ü zerden dām idüp ol vahşiyi eyle şikâr /'Adliyâ şayd olduğı yokdur gazelle bir gazâl* (76/5).

Zaten divan şiirindeki yaygın kanının aksine, şairlerin kendilerini şiirde gizlemedikleri sadece durumlarını stilize ederek ifade ettikleri görülmektedir. Hatta Adlı kimi zaman stilizasyon ihtiyacı bile hissetmemektedir; *Sen bu hüsn ile cihān milkinge şultān olalı /'Adlı kuluñ milket-i Rüm içre şultāndur seniñ* (54/7). Sultan hali ile Adlı, diğer şairler gibi harabe veya külhanların yanında, saray ve göğü de beden-mekân haline getirmektedir; *Bir dem eglen iy felek göñlüm sarāyın yıkma kim /Ol peri-peyker hayāli anda mihmāndur henüz* (31/2). Ayrıca göğeyi yerleşmekle iktidarın bir fonksiyonu olan gözetim gücünü de sağlamış olmaktadır, çünkü gök divan şairi için yeri durmadan izleyen bir göz olarak düşünülmektedir; *Tā şubha degin yummasa göz tañ mı kevākib* (20/4). Divan şiiri geleneğinde gök, işlevsel olarak modern iktidardaki "panopticon" kavramıyla benzerlik gösterir.¹⁰ Divan şiiri

⁸ O'meara'nın kible duvarı hakkında söyledikleri bu konuya yakınlık göstermektedir; *Kible duyan, caminin içinden dünya ve ahiret arasındaki eşiği simgeler; ahiret görünmeyen olabilir fakat o iman edenler için vaat edilmiştir, onun görünmez oluşunu taahhüt eden kible duyan aynı zamanda inananların hayaline cennet gibi bir öteyi sunar.* (O'MEARA, 2014, s. 70)

⁹ Bu durum sadece sultanlara özgü değil, herhangi bir arzu kişisine yakınlık sağlayan tüm şairlerde görülmektedir.

¹⁰ Jeremy Bentham, bu kavramı, hapishane mimarisi olarak tasarlar. Buna göre, hapishanenin tam ortasında büyük bir kule, onun etrafında ise halka şeklinde hücreler vardır. Bu hücrelerin biri kuleye bakan büyük, diğeri dışarıya bakıp ışğın içerisi girmesini sağlayan küçük bir penceresi vardır. Kule içeriden dışarıyı gösterip dışarıdan içeriği göstermeyen camlarla kaplıdır. Böylece hücredekiler kulenin içini göremeyecek ancak

geleneğine göre gökte dokuz felek vardır ve bu felekler her an şairin kaderine etki edebilecek bir yetkinliğe sahiptir. Şair, yaşadığı olumsuzlukları sürekli bu feleklere bağlama eğiliminde olmaktadır. Her an izlendiğini fark eden şair, gök, dolayısıyla felek, karşısında genellikle edilgen bir tutum sergilemektedir. Ancak, özellikle de padişah şairler, bu edilginliğin üstesinden gelme girişimini şiirine yansıtma eğilimi göstermektedirler. Adlî'nin göğü bir beden-mekân haline dönüştürme girişimi böyle bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Padişahlık ve hâkimiyet içgüdüsü, bazen göğü bir beden-mekân halinde tasavvur etme; bazen de göğün bizzat kendisine yerleşme girişimi olarak görünebilir. Bir padişah olarak mekân üzerinde hâkimiyet sahibidir. Mekânları algısal açıdan değiştirebilir; *Qara Boğdân gözine 'âlemi tâ târ itdüm /Emrûme tâbi' olan server-i Tâtâr oldu* (141/4). Bu hâkimiyet, onun kısmen de olsa rakip üzerinde de etkili olmasını sağlamaktadır; *Küyundan anuñ sür ki rakîbi göre 'Adlî/Cennet'de eger itse mekân Bû-Leheb olmaz* (33/7).

Yine de iktidarından babası kadar emin değildir. Bu durum arzu kişileri karşısında bireyin konumu ile ilgilidir. Divan şiirinde arzu kişileri çok girift bir ilişki içerisinde oldukları için, arzu kişilerinden biri ile özdeşleşilebilse bile, bu arzu, arzu nesnesinin tanımı gereği tatmin olmayarak kolayca yön değiştirebilmektedir. Bu durum, tahtın cazibesini kaybetmesine hatta bir elem kaynağı olmasına kadar ilerlemektedir; *'Adlî mîr olalidan derd ü belâ kişverine /Kılmadı guşsa vü gam milk-i müsellemler degül ol* (78/7). Fakat Avni gibi durumundan tatmin olduğu söylenilebilecek bazı şairlerde, bu şikâyetler görülmez ve daha hâkimiyet konusunda daha kararlı bir durum sergilenir. Adlî ise konumundan yeterince emin değildir; *Hâk-i pâyi cevherine nakd-i cân ister nigâr /'Adlîyâ sultân geçersin sende kudret var mıdur* (26/5).

Sonuç

Divan şiirinde mekân üç temel noktada önemlidir. Bunlardan ilki Osmanlı şairinin sahip olduğu değerler dünyasını, mekân üzerine yansıtmasıdır. Sahip olunan bu değerler ya belirli mekânlarda yoğunlaşır ya da meyhane-mescit örneğindeki gibi bazı mekânların yapısını değiştirir. İkinci nokta ise, mekânlaştırma konusudur. Divan şairi, soyut değerleri mekânda somutlaştırdığı gibi, kişilikleri de mekânlaştırabilir. Mekânlaştırma, mekânlar ve kişiler arasında özdeşlik kurma yoluyla olabildiği gibi, bu kişileri belirli mekânlarda konumlandırma ve hatta kişileri doğrudan bir mekânmiş gibi tasvir etme şeklinde olabilir. Özellikle şairin kendi bedenini mekânlaştırdığı yerler, benlik algısını göstermesi açısından önemlidir. Son madde ise, divan şairinin benliğini bulma yolundaki erginlenme hikâyesi tamamen mekânsal bir hikâyedir. Çünkü yolculuk mecburen bir mahreç, bir yol ve bir menzil gerektirir. Ayrıca bu incelemenin bir sultan şair üzerinde yapılması, şiir geleneğine ve toplum yapısına etki eden konumu göz önüne alındığında önem kazanmaktadır.

Osmanlı şairi, mekânı coğrafiden çok, algısal bir bakış açısı ile görmektedir. Bu yüzden mekâna yüklediği sembolik anlam, mekâna yönelik bakış açısını yönlendirmektedir. Bunun en meşhur ve dramatik örneği meyhane ve dini mekânların durumudur. Akıllı ve menfaati temsil eden ibadethaneler ve medreseler, Osmanlı toplumunda muteber bir konumda olsalar da, bir harabat olarak görülen fakat aşkınlığın ve aşkın mekânı olan meyhaneler karşısında, şiirde olumsuzlanırlar. Bu durum çalışmadaki tabloda özetlenmiştir. Adlî'nin bu konuda genel akımdan sapan yönleri, bahçe ve göğün yeterince olumlanamaması; doğal mekânların ise erginlenme için olumlu bir kilit rol oynamasıdır.

Adlî, bir sultan olarak genellikle pasif kalmakla itham edilmektedir. Bunun mekâna yansıyan yönü sarayın daralan bir mekân haline gelmesi, dünyanın olumsuzlanması ve metafizik ve sultan arasındaki bağın kopması şeklindedir. Arzu ilişkileri bağlamında, babası gibi saltanat ile özdeşleşmez. Bunun yerine arzu yön değiştirerek, metafizik olana yönelir. Arzu kişileri olumlu Tanrı, olumsuz sultan ve bu ikisi arasında parçalanmış sevgili olarak görülmektedir. Yine de, divan şairi, arzu nesnesine hitap ettiğinde, mümkün olduğunca, üçünü de kapsamaya çalışır. Adlî'de metafizik ve iktidar arasındaki bağa, romantik üzerinden dolaylı olarak yer vermektedir.

kuledkiler dışarıya bakan pencereden gelen ışığın aydınlattığı hücrelerin içini rahatlıkla izleyebilecektir (FOUCAULT, 1992, s. 251).

KAYNAKLAR

- A. Ç. (1994). *Meşâirü'ş-Şuarâ* (Filiz Kılıç b.). Ankara: GÜ SBE.
- Ahmet Paşa. (1992). *Ahmet Paşa Divanı*. (A. N. Tarlan, Dü.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- ANDREWS, G. W. (2001). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. (T. Güney, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANDREWS, W. G. (2007). Osmanlı Divan Şiirinin Toplumsal Ekolojisi. T. S. Halman (Dü.) içinde, *Türk Edebiyatı Tarihi 1* (s. 331-345). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- ANETSHOFER, H. (2011). Meşâ'iu'ş-Şu'arâ'da Toplum-Tanımsız Sapkın Dervişler. H. Aynur, & A. Niyazoğlu (Dü) içinde, *Âşık Çelebi ve Şairler Tezkiresi Üzerine Yazılar* (s. 85-102). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Avnî, F. S. (2011). *Fatih Divanı ve Şerhi*. (M. N. Doğan, Dü.) İstanbul: Yelkenli Yayınevi.
- BAYRAM, Y. (2008). *Amasya'ya Vali Osmanlı'ya Padişah Bir Şair Adlı*. Amasya: Amasya Valiliği.
- Cem Sultan. (2013). *Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- ÇINAR, M. (2004). 16. Yüzyıl Divan Edebiyatında Bahçe Tasviri. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(26), 149-158.
- ÇINAR, S., & KIRCA, S. (2010). Türk Kültüründe Bahçeyi Algılamak. *Journal of the Faculty of Forestry*(60), 59-68.
- DAŞ, A. (2004). Ankara Savaşı Öncesi Timur ile Yıldırım Bayezid'in Mektuplaşmaları. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 141-167.
- DEMİREL, H. (tarih yok). Klasik Türk Şiirinde "Mekân"ın Sembolik Yorumu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(34), 53-58.
- DOĞRAMACIOĞLU, H. (2010, Kış). Türk Hikâyeciliğinin Prototipi Sayılabilecek Heft-hân'da Mekân. *Bilig*, 33-46.
- Eşrefoğlu Rûmî. (2006). *İznikli Eşrefoğlu Rûmî'nin Hayatı-Eserleri ve Dîvânı*. (M. Güneş, Dü.) İstanbul: Sahaflar Kitap Sarayı.
- FOUCAULT, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Fuzûlî. (2010). *Tevhid Fuzûlî*. (M. Kaplan, Dü.) İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- GİBB, W. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi I-II*. (A. Çavuşoğlu, Çev.) Ankara.
- İÇLİ, A. (2008). Yusuf u Züleyha Mesnevisinde Mekân. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*(13), 339-351.
- İÇLİ, A. (2012, Winter). Fuzûlî'nin Rind ü Zahid Eserinde Mekân: Meyhane ve Mescit. *Turkish Studies*(7/1), 1305-1317.
- İNALCIK, H. (2010). *Has-bağçede 'Ays u Tarab*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İNALCIK, H. (2013). *Şair ve Patron Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İSEN, M. (1999). *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAYNAR, H. (2014). Muhabbet Baki Mahbubân Kayıp: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Meyhaneler. *İSTANBUL ARAŞTIRMALARI YILLIĞI / ANNUAL OF İSTANBUL STUDIES*, 195-215.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1891). *Divan-ı Sultan Bayezid-i Sani*. İstanbul.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2014). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- KUTLAR, F. S. (2005). Sa'dablid Şiirlerinde Mekan. *İlmî Araştırmalar*(19), 91-118.

- LEFEBVRE, H. (2007). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- MACİT, M. (2007). Tarihî, Sosyo-kültürel Bağlam. T. S. Halman (Dü.) içinde, *Türk Edebiyat Tarihi 2* (s. 21-29). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- MACİT, M. (2009). *Kırklar Divanı Divan Şiiri Üzerinde İncelemeler*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Necatî Beg. (1992). *Necatî Beg Divanı*. (A. N. Tarlan, Dü.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- OCAK, A. Y. (1994). XV-XVI. Yüzyıllarda Osmanlı Resmî İdeolojisi ve Buna Muhalefet Problemi. *XI.Türk Tarih Kongresi. III*, s. 1201-1210. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- O'MEARA, S. (2014). *Mekân ve Müslüman Şehir Hayatı*. İstanbul: Açılımkitap Yayınları.
- ÖZGÜL, M. K. (2006). *Divan Yolu'ndan Pera'ya Selamete*. Ankara: Hece Yayınları.
- ÖZTÜRK, M. (2013). Klasik Türk Edebiyatında Padişahlara Yapılan Yergiler. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2143-2164.
- SEFERCİOĞLU, M. Nejat. (2000). Dîvan Şiirinin Çevreye Bakışı. *Türk Kültürü İncelemeleri*, 67-86.
- ŞENTÜRK, A. A., & KARTAL, A. (2007). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ŞENTÜRK, A. A., & KARTAL, A. (2014). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ZİZEK, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

KLASİK TÜRK ŞİİRİ BAĞLAMINDA OSMANLI TOPLUMUNDAKİ SERSERİLER

Arş. Gör. Mehmet Furkan ÇELİK*

ÖZET

Toplum zemininde çok uluslu bir yapıyı barındıran Osmanlı Devleti, kurulduğu andan itibaren diğer devletlerin ve milletlerin ilgisini üzerine çekmiş, özellikle de yükselme devrinde kendi sınırları dışından gelen çok sayıda bireye ve topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Sosyal ve iktisadi şartlar, dinî tercihler, göçler ve savaşlar nedeniyle sınırların genişlemesi gibi etkenlerden dolayı Osmanlı Devleti'nin toplumsal yapısında zaman zaman değişiklikler meydana gelmiştir. Zaman içerisinde farklı toplulukların katılımıyla çok renkli bir yapıya bürünen Osmanlı Devleti'nin toplum hayatında da çeşitli gruplar ortaya çıkmıştır. Çalışmamıza konu olan bu topluluklardan biri de serserilerdir. Serseriler ile birlikte Osmanlı Devleti topraklarında hayatını bir şekilde idame ettiren, külhanbeyi, haneberduş, başıboş ve avare gibi tiplerin varlığı, klasik Türk şiirinin izdüşümünde incelenecektir. Söz konusu tipler, divanların taranmasıyla tespit edilerek bu tiplerin klasik Türk şiirindeki ve Osmanlı toplumundaki konumları, dönemin toplumsal yapısını ele alan diğer eserler ile yerli ve yabancı seyyahların izlenimlerinden hareketle örnek beyitler ve görsel öğeler eşliğinde anlatılmaya çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Osmanlı toplum hayatı, serseri, külhanbeyi, başıboş

OUTCASTS IN THE OTTOMAN SOCIETY IN CLASSICAL TURKISH POETRY CONTEXT

ABSTRACT

The Ottoman Empire, which hosts a multinational structure in the basis of its society, attracted the attention of other states and nations from the date of establishment, especially in the era of rise it has also hosted a number of individuals and communities from outside its borders. Due to social and economic conditions, religious preferences, migrations and factors as the extension of the borders in cause of wars, changes in the structure of the society of the Ottoman Empire occurred from time to time. With the participation of different communities the social structure of the Ottoman Empire took on a colourful structure and various groups arised. One of these groups which is subject of our works are the outcasts. Together with the outcasts the projection in the Classical Turkish Poetry of the existence of types as roughneck, haneberduş, vagabond and the vagrants, who sustain their lives in a way in the Ottoman Empire, is to be examined. The identification of these mentioned types by scanning the divan poetry their location in the Classical Turkish Poetry and in the Ottoman society will be tried to be explained with other works dealing with the social structure of the period and based on the impressions of both domestic and foreign travelers and with couplets and accompanying visual elements.

Keywords: Ottoman social life, outcast, roughneck, vagabond

Giriş

Uzunca bir süre büyük bir coğrafyada hüküm sürerek bir devire damgasını vuran Osmanlı devleti, özellikle yükselme ve genişleme döneminde sınırlarını farklı kıtalara kadar taşımıştır. Dönemin şartları içerisinde güçlü olmanın temel ilkelerinden biri olan büyüme ve yayılma politikası, Osmanlı devlet adamlarının değişmez ilkelerinden biri olmuştur. Söz konusu büyüme ve yayılmacı politikanın altında yatan sebeplere inildiğinde, sebeplerin farklı yönlerinin olduğu ve çeşitlilik arz ettiği dikkatleri çekmektedir. Sömürgeci anlayıştan uzak olmakla birlikte iktisadî kalkınma ve devletin refah düzeyine katkı gibi ekonomik nedenler; İslam dinine karşı gösterilen hürmet, İslamiyet'in yayılması, cihat anlayışı ve kutsal toprakları sınırlarına katma gibi dini nedenler; güçlü devlet olma ve genişleme politikası gibi siyasi nedenler, Osmanlı devletinin büyük bir coğrafyaya hükmetmesine zemin hazırlamıştır.

* Kocaeli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Büyüme politikasının bir sonucu olarak farklı kıtalardaki toprak parçalarının sınırlara dahil olması, Osmanlı Devleti'nde birtakım yenilikleri ve aynı zamanda değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Bu yenilik ve değişikliklerin yansımaları, ilk olarak Osmanlı toplum yapısı üzerinde olmuştur. Mevcut homojen yapıya yeni unsurların katılımıyla gittikçe farklı bir yapıya bürünen Osmanlı toplumu, devletin askeri, siyasi ve ekonomik politikalarından en çok etkilenen unsur olmuştur. Farklı kültür ve geleneklere sahip kişilerin, sosyalleşmenin gerektirdiği birtakım zorunluluklar nedeniyle birbirleriyle karşılaşmaları ve aynı ortamı paylaşmaları neticesinde üst kültür, alt kültür, kültürleme, kültürleşme ve kültürel şok gibi sosyolojik terimler ile ifade edilebilecek çeşitli durumları ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu durumların en çok tesir ettiği kesim, hiç şüphesiz yönetilen sınıf olan reaya kesimi olmuştur.

Osmanlı toplum siyaseti, toplumsal barış ve düzenin sağlanması için devletin her insanı kendisine uygun içtimai bir mevkide tutması gerektiği şeklindeki geleneksel telakkiye sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. “Her şeyden evvel Osmanlı toplumu iki büyük sınıfa ayrılmıştı. Bu sınıflardan ilki, saltanat beratı ile padişahın kendilerine dinî veya idari yetki tanıdığı kimseleri, yani saray memurlarını, mülki memurları ve ulemayı içine alan askeri sınıf; ikincisi ise vergi ödeyen fakat idareye hiçbir şekilde katılmayan bütün müslim veya gayrimüslim zümrelerden oluşan reaya sınıfı idi. Tebaasını, asker sınıfın imtiyazlarından uzak tutmak, devletin temel bir ilkesi idi. Reaya arasında, sadece sınırlarda fiilen savaşanlar ve medresede muntazam bir tahsil gördükten sonra sultanın beratını elde edebilenler (ulema), askeri sınıf mensubu olabiliyorlardı. Sözün kısası, kişinin toplum içindeki mevkiini, sadece sultanın iradesi belirlemekteydi.”(İnalçık 2013: 43-45) Sultanın iradesinin temelinde ise aynı zamanda devletin yönetim felsefesini de ifade eden Kınalızâde Ali Efendi'nin şu özdeyişi bulunmaktadır:

Adldir mûcib-i salâh-ı cihân

Cihan bir bağıdır dîvarı devlet

Devletin nâzımı şeriattır

Şeriata olamaz hiç hâris illâ melik

Melik zapt eyleyemez illâ leşker

Leşkeri cem' edemez illâ mal

Malı cem' eyleyen râiyettir

Râiyeti kul eder pâdişah-ı âleme adl

Osmanlı reayasının temelini, aynı zamanda devletin aslî yapısını teşkil eden ve müslümanlardan oluşan *millet-i hakime* ile egemenlik altına alınmış çoğunluğu gayrimüslim olan *millet-i mahkûme* oluşturmaktaydı. Elbette ki Osmanlı toplumunda sadece farklı dinlere mensup kişiler yaşamıyordu. Devlet sınırları içerisinde başta Ermeni, Rum ve Arap olmak üzere farklı milletlerden de irili ufaklı gruplar halinde çok sayıda insan yaşıyordu. Osmanlı kimliğinin üst kimlik olarak kendine yer bulduğu bu topraklarda; diğer azınlıklar, Osmanlı üst kimliği altında kendi kimliklerini kaybetmeden hayatlarını idame ettirmişlerdir.

Toplum yelpazesinde farklı dinlerden ve farklı milletlerden insanların olması, devletin sosyal hayatında doğal olarak bir çeşitlilik oluşturmuştur. Bu çeşitliliğin yansımaları, kültürel hayattan iktisadî yapıya, esnaf teşkilatlanmasından devletin askeri yapısına, ibadethanelerden mimariye kadar çok sayıda yapıyı tesiri altına almıştır. Zaman içinde farklı kültürlerin yoğrulmasıyla ortaya çıkan yeni kültür sentezinin merkezinde hiç şüphesiz, sosyal yapının temel birimi ve bireyler arası etkileşimin esas unsuru olan insan vardır. Alışlagelmiş düzen içerisinde sosyalleşmenin ilk adımını aile içerisinde yaşayan insan, zamanla yakın çevreden uzak çevreye doğru bir etkileşim ortamına girer. Etkileşim ortamı, insanı zamanla bir hayat görüşünün ve/veya birden fazla bireyin yer aldığı bazı grupların etrafında buluşturur. Bu gruplar geleneğin belirlediği hayat standartları ile paralel olabileceği gibi; toplumun radikal yapısına dayalı tabu ve normlara aykırılık da gösterebilir. Bu bağlamda çalışmamızın da konusu olan Osmanlı toplumundaki serserilerin, geleneksel toplum düzenine aykırı bir yapı oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz.

Serseri kelimesi, temel sözlük anlamı itibariyle belli bir işi ve yeri olmayan, başıboş kimse, hayta¹ anlamlarına gelmektedir. Kelimenin anlamına daha geniş bir çerçevede bakıldığında ise farklı kelimelerle ifade edilen ancak kendi içlerindeki birtakım ortak noktaları sebebiyle toplum nezdinde serseri olarak görülen külhanbeyi, kabadayı, haneberduş ve eyyamcı gibi nitelermeleri de kapsadığı dikkat çekmektedir. Serseri tipinin ana belirteci olan başıboşluk, söz konusu diğer tiplerin de ortak özelliğidir. Bu nedenle serseri tipi ile birlikte külhanbeyi, haneberduş, başıboş ve âvâre gibi tiplerin, Osmanlı sosyal hayatındaki konumlarından hareketle klasik Türk şiirine yansımaları çalışmamızın konusu bağlamında ele alınacak ve değerlendirilecektir.

1. Serseri

Sözlüklerde aylak², ötede beride boş gezen³, sütü bozuk, alçak⁴ deli, çılgın ve gayri ihtiyari sarfedilen boş söz⁵ gibi anlamlara gelen serseri kelimesinin etimolojisi Farsça'ya dayanmaktadır. Olumlu herhangi bir çağırışımı olmadığı gibi zaman zaman hakaret amaçlı olarak da kullanılan serseri kelimesinin, zaman içerisindeki yolculuğunu ve kendisine yüklenen anlamlarını tespit edebilmek için kelimenin tarihsel arka planını incelemek gerekmektedir.

1.1. Tarih Sahnesindeki Konumu

Osmanlı'dan önce de Anadolu sahasında var olan serseriler, Selçuklu şehirlerinde fakirler ve işsizler ile birlikte kalabalık bir zümre oluşturmaktaydı. "Kendi aralarında özel bir teşkilât meydana getiren bu zümreler, fırsat buldukça karışıklık çıkarmaktan geri durmuyordu. Bununla birlikte dâhilî mücadeleler ve âni hücumlar karşısında bu zümrelerden zaman zaman ücretli asker olarak istifade edilmekteydi. XII. yüzyılda Herat'ta bunlara "rind", Tûs gibi diğer bazı Horasan şehirlerinde "ayyâr" deniliyordu. Ortaçağ İslâm dünyasında ise "şuttâr" ve "fityân" gibi isimler verildiği bilinmektedir." (Sümer 2009: 73)

Serseri kelimesi, başıboşluk, yersizlik, yurtsuzluk ve gezgincilik gibi temel anlamları nedeniyle zaman zaman abdal ve kalender dervişlerini ifade etmek için de kullanılmıştır. Derviş ve serseri tabirlerinin, birbirlerinin yerine kullanılması elbette ki tesadüfi değildir. Dervişlerin de tıpkı serseriler gibi belirli bir mekana bağlı kalmayıp gezginci olmaları ve aykırı bir duruş sergilemeleri nedeniyle toplumda farklı bir konumda olmaları, onların serseri tabiriyle anılmalarına neden olmuştur. Bu bağlamda, "mevcut bilgilere göre XIV. yüzyılda İran sahasında abdal tâbiri ile kalenderlere benzeyen *serseri dervişlerin* kastedildiği bilinmektedir. XV. yüzyıl metinlerinde ise kelimenin meczup, divane mânasına geldiği görülmektedir. Abdal, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda daha ziyade *serseri ve dilenci derviş* mânasında kullanılmıştır. Abdal tâbiri, Anadolu Türkleri arasında İran'dan daha çok yaygındır. XIV. yüzyıla ait edebî vesikalardan anlaşıldığına göre, bu yüzyılın başlarından itibaren Anadolu'da abdal lakaplı dervişlerin çoğaldığı görülmektedir. Abdal Mûsâ'da olduğu gibi abdal lakabı bazen ismin başına, Kumral Abdal'da olduğu gibi bazen da sonuna gelmektedir. XV. yüzyıl başlarında yazılmış olan Kırk Vezir Hikâyesi'nde, *serseri derviş* mânasında abdallardan bahsedildiği gibi, eş anlamlı olarak ışık kelimesi de kullanılmaktadır." (Köprülü 1988: 61)

Vekâyinâme, rûznâme ve diğer Osmanlı tarihini konu edinen eserlerde, serserilerin toplum içindeki konumlarını, serseri tipinin özelliklerini, hayat tarzlarını, giyimleri ve kuşamlarını, ortak enstrümanlarını ve genel yaşayış esaslarına aykırı olan davranışlarını öğrenmemizi sağlayan birtakım bilgiler mevcuttur. Geleneğe ters düşen ve kolektif yaşam kültürüne uymayan bazı davranışları sebebiyle toplum içerisinde, kendilerine iyi bir gözle bakılmadığını bildiğimiz serserilerin, imparatorluk topraklarında asayişî zâfiyete uğratacak olaylara girişmelerini önlemek için gözlem altında tutulmaya çalışıldıklarını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Hatta bazı Osmanlı padişahlarının, bu durumlardan ötürü İstanbul'daki asayişî kontrol etmek için tebdil-i kıyafet ile teftişe çıktıklarını ve

¹http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56b899dfcadc9.68271287
(08.02.2016)

² Kanar, Mehmet (2011). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. İstanbul: Say Yayınları

³ Devellioğlu, Ferit (2008). Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi

⁴ Öztürk, Mürsel, Derya Örs (2000). Burhân-ı Katı-Mütercim Âsım Efendi. Ankara: TDK Yay.

⁵ Steingass, F. (1975). Persian-English Dictionary. Beirut: Librairie Du Liban

özellikle padişah Dördüncü Murat'ın yeniçerileri ve İstanbul sokaklarındaki serserileri tedib için durmadan tebdil gezdiğini Uzunçarşılı şöyle aktarmaktadır:

“Vezir-î âzam Tabanı Yassı Mehmet Paşa ordu ile İran seferine giderken Dördüncü Murat tebdil gezerek ordu vaziyetini tetkik etmiş ve hattâ Maltepe’de dolaşırken vezirlerden Çağalazâde Mahmut ve Yusuf, Sultanzâde Mehmet ve vezir Mustafa Paşaları yerlerinde göremeyince gazab edip kadırgalara bindirip Kıbrıs adasına sürgün ettirmişti. Yine bu hükümdar İran seferine gitmeden evvel kardeşi Şehzâde Süleyman ile beraber de şehirde tebdil gezermiş. Üçüncü Mustafa çok zaman tebdil olarak Ayasofya camisine gidip sabah namazını orada kılarmış; hattâ bir gün tebdil gezerken gördüğü sefaret tercümanlarından birinin hüviyetini tahkik ile bunun kibar konaklarına gidip devlet esrarını öğrenip sefarethanelere haber verdiğini anlayınca hemen boynunu vurdurmuştu.” (Uzunçarşılı 2014: 54,55)

Merkezi otoritenin ciddi manada zayıflamasının bariz bir şekilde hissedildiği Osmanlı'nın son yıllarında, serserilerle ilgili olarak kanuni bir düzenleme yapılmıştır. 17 Şubat 1909 tarihinde sadaret tarafından Meclis-i Mebusan'a, *Serseri ve Mazanne-i Sû' Eşhâs* adıyla sunulan tezkerede kuşku uyandıran ve suç işleme potansiyeli olan serseriler ile ilgili olarak şu ifadeler yer almıştır:

“Hiçbir vasıta maişeti bulunmadığı ve çalışmaya kudretli olduğu halde lâakal iki aydan beri bir gûna kâr ve kisb veya sanatla meşgul olmayan ve bu müddet zarfında iş bulmak için teşebbüsât-ı lâzimedede bulunduğunu dahi ispat edemeyen, şurada burada dolaşan kimselere *serseri* itlak olunur.” Buna istinaden Dahiliye Nezareti'nin sorumluluğu altında İstanbul polisine, şehirde iki ay zarfında herhangi bir işte çalışmamış, iş bulmak için gerekli çabayı da göstermemiş olan serserilere karşı kanun maddelerini uygulama yetkisi verilmiştir. Mahkeme kararı ile serseriliği sabit olanlar bayındırlık ve belediye işlerinde ya da devlete ait bir müessesede(müessesat-ı umumiye) iki aydan dört aya kadar çalıştırılmak üzere uygun yerlere sevk edilecekler, istihdam edilemedikleri durumda da memleketlerine gönderileceklerdir. (Özbek 1999: 34)

Konu ile ilgili olarak serseri tabiri noktasında ele alınan Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde, serseri ifadesinin bir tipi karşılamaktan çok başıboşluğu ifade etmek için kullanıldığı dikkat çekmektedir. “...serseri gez-” söz öbeğinin çokça kullanıldığı Seyahatnâme'de, tipe dair açık bilgiler yer almamaktadır.

Konunun tarihsel boyutunun yanı sıra sosyo-kültürel hadiseleri içinde barındıran edebî boyutu da vardır. Toplum nezdinde ayak takımı olarak kabul edilen serserilerin karakteristik özelliklerine dair birtakım bilgiler, klasik Türk şiirinin araştırılması neticesinde elde edilebilmektedir.

1.2. Klasik Türk Şiirinde Serseri

Serseri tipinin Osmanlı sosyal hayatındaki mevcudiyeti ve konumu, kaynakların da yol göstericiliğiyle bilinmektedir. Konunun tarihsel ve kültürel arka planı incelendiğinde serseri tipine yüklenen anlamlar daha belirgin bir hal almaktadır. Bu bağlamda serseriliğin, dervişleri nitelerek için kullanılan bir tabir olmasından tutun, Osmanlı'nın son yıllarında haklarında nizamname çıkartılan potansiyel suçlular olarak görülmesine kadar farklı anlam katmanlarında yer alması dikkat çekmektedir.

Sosyal hayata dair çok sayıda malzemenin konu olduğu klasik Türk şiirinde, serseri tipinin bazı özellikleri şairler tarafından kullanılmıştır. Bıkr-i manâ peşinde olan şair, serseri imgesini şiirinde kullanma imkanını göz ardı etmeyerek serseriliğin toplum içindeki imajını çeşitli yönleriyle ele almıştır. Serseri kelimesinin ve tipinin klasik Türk şiirindeki karşılığı ile bazı karakteristik özelliklerinin şiire yansımaları konusunu beyitlerden hareketle ifade etmek mümkündür:

Başboşluk:

Şairler, serseri kelimesini bazen ötede beride boş boş gezmek, başboşluk ve aylıklık anlamlarında kullanmışlardır. Aşık, sevgili ve rakip arasındaki ilişkinin durumunu gözler önüne sermek söz konusu olunca, ilişkiler yumağındaki çelişkili durumu şair, *serseri* tabiriyle ifade etmiştir. Nitekim Azmî-zâde Hâleti, peri gibi güzel olan sevgili ile rakibin baş başa kalarak söyleşmelerini kıskanır ve deli gönlü serseri olarak nitelendirir. Aralarındaki rekabetten dolayı rakibe/ağyara karşı öfkeli olan aşık, onun sevgili ile bir araya gelmesine hiç tahammül edemez. Çünkü sevgili ile rakibin

yakınlaşması, sevgiliye iyi gözükme ve onunla bir araya gelmek için elinden gelen her şeyi yapan aşık için kabul edilemez bir durumdur. Ancak buradaki asıl mesele, aşığa yakınlaşma konusunda zaman zaman gel git yaşayan ve kendini naza çeken sevgilinin, rakiple yakınlaşarak aşığını kıskandırmasıdır. Sevgilinin yaşadığı bu ikircikli durumu şair, serseri tabiriyle ifade ederek sevgilinin gönlünün bir serseri gibi başıboş bir şekilde daldan dala atıldığını söylemek istemiştir:

Söyleşür agyâr ile baş başa olmuş ol perî

Ey dil-i divâne sen turmaz gezersin serserî (Azmî-zâde Hâletî Divanı g.818/1)

Gezgincilik:

Belirli bir kalacak yeri olmayan, sokak sokak hatta şehir şehir dolaşan Osmanlı'daki serserilerin özelliklerinden biri de gezginci ve seyyah/seyyar olmalarıdır. Serseri tipinin bu özelliği aynı zamanda; hakikate ulaşma, visale erme, sevgiliye kavuşma gibi amaçları nedeniyle belirli bir mekanı kendine yurt edinmeyen, diyar diyar gezen aşık tipinin de önemli bir özelliğidir. Aşk uğruna çektiği ızdıraplar yüzünden yollara düşen aşık, aklının değil yüreğinin götürdüğü yere doğru seyahat eder.

Serseri metaforunu gezgincilik bağlamında kullanan Şeyh Gâlib, aşığı serseri gibi dolaşan Kays'a benzetmiştir. Leyla'yı bulmak için diyar diyar gezen Mecnûn hikayesine telmihte bulunan şair, Mecnûn'un bir serseri gibi gezindiğini anlatmak istemiştir. Yine Leylâ ile Mecnûn hikayesinde, her yerde Leylâ'yı arayan Mecnûn'un, perişan bir hale gelerek bitâp düştüğü ve başına kuşların yuva yaptığı bilinmektedir. Şeyh Gâlib, bu hususu da beyitte kullanarak aşığın serseri bir şekilde gezginci olmasından dolayı gökyüzünün, başının üstünden eksik olmadığı ifade etmek istemiştir. Aynı zamanda bir Mevlevî olan Şeyh Gâlib'in, bu beyitte semâ kelimesini kullanması da tesadüf değildir. Mevlevî ayinlerinde dervişlerin dönmesi anlamına gelen semâ kelimesiyle, dünyanın ve hatta diğer gök cisimlerinin gökyüzündeki hareketliliğini ifade etmek istemiştir.

Ben o Kays-i serserî-seyrim ki gâh

Başım üzre âşiyân eyler semâ ' (Şeyh Gâlib Dîvânı g.154/6)

Aşk Yüzünden Serserilik:

Klasik Türk şiiri geleneğine bakıldığında, hakikate erişme noktasında aklın rehberliğinde yola çıkan aşığın, hedefine ulaşamadığı bilinmektedir. Akıl ile ancak belirli bir yere kadar gidebilen aşığın vuslat yolunda ilerleyebilmesi için aşk ile hareket etmesi gerekmektedir. Bunu bilen şairler, aşkın yüceliğini göstermek için kimi zaman akıl ile aşkı mukayese etmişler ve nihayetinde aşkı galip kılmışlardır. Aşkın rehberliğinde gönlüyle hareket eden aşık, sevgili uğruna zor bir yolculuğa çıkar ve bu yolculuğunda türlü eza ve cefalarla karşılaşır. Yaşadığı her türlü sıkıntının bir kutsiyet taşıdığını bilen ve dolayısıyla halinden memnun olan aşık, aklına itibar etmediği için zaman zaman savrulmalar yaşar. Aklın rehberliğinden uzak olmanın beraberinde getirmiş olduğu serserilik hali, aşık tipinin karakteristik özelliklerinden biri haline gelir.

Güzele tutulduğu andan itibaren aklı başından giden aşığın, hayatını artık serseri bir şekilde sürdürdüğünü şair Rıfkî şu beyitlerle ifade etmiştir:

Tarz ile bir hoş edâsı serden aldı 'aklımı

Serserî Mecnûn misâli geçt-i devrân ağlarım (Rıfkî Dîvânı g.68/4)

Yandırır pertev-i hüsnüñ 'âlem içre Rıfkî'yı

Serserî Mecnûn gibi divâne teşbîh etdiler (Rıfkî Dîvânı g.27/5)

Nîm nigâhıñ aldı 'aklım mest kılmış şöyle ki

Serserî Mecnûn misâli olmuşam bize hemân (Rıfkî Dîvânı g.79/4)

Söz konusu beyitlere bakıldığında, Mecnûn'un serseri tabiriyle birlikte kullanılması manidardır. Zirâ, Leylâ'ya aşık olduktan sonra serseri bir şekilde hayat süren Mecnûn, bu formun ifade edilebilmesi için kullanılabilecek iyi bir örnektir.

Bigânelik, Umursamazlık:

Dünyadan kendilerini soyutlamış bir şekilde hayatlarını idame ettiren serseriler, çevrelerinde olup biten birçok şeye kayıtsız kalarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Herhangi bir işi gücü olmayan serseriler, kaynaklardan elde edilen bilgilere göre iş bulup çalışma amacı dahi gütmemişlerdir. Kendi aralarında bir zümre oluşturarak toplumdan izole bir şekilde yaşamışlardır. Böyle bir yaşam tarzına sahip oldukları için de ıslah olmaları için bulunulan girişimler, kimi zaman sonuçsuz kalmıştır. Anlatılan şeylere kulak vermeyip ya da verseler bile söylenilene riayet etmeyenleri ifade etmek için Ahmedî, şu beyti söylemiştir:

Kimisi cân-ıla diñler sözleri

Kimisi işidür amma serserî (Tebrizli Ahmedî'nin Esrar-nâme Tercümesi mes.1412)

Sarhoşluk:

Aşk derdiyle hemhâl olan aşık, bu sarhoşluk neticesinde ruhsal ve fiziksel olarak serseri gibi hareket etmeye başlar. Herhangi bir işle uğraşmayan ve aylak aylak gezen serserilerin, alkol ve esrar gibi keyif verici maddeleri kullanmaları göz önünde bulundurulduğunda, aşık ile serseri arasındaki sarhoşluk ilişkisi daha iyi anlaşılmaktadır. Sarhoş olma şekilleri ve yöntemleri farklı olsa bile ortaya çıkan aklî muvazeneye uygun davranamama durumu, aşık ve serserinin ortak yönüdür.

Sevgilisine duyduğu aşk nedeniyle sarhoş bir halde serseri gibi ayrılık çöllerinde gezen aşık, rakibinin de bu duruma düşmesi için şöyle beddua etmiştir:

Gördüm rakîbi dahı benüm gibi dem ola

Sahrâ-yı hecr içinde geze şöyle serserî (Sabâyî Divançesi g.121/5)

Yağmacılık:

Boş gezen serserilerin yeme içme ve giyinme gibi bazı temel ihtiyaçlarını gidermek için zaman zaman dilendiklerini, hatta kimi zaman güç kullanarak gasp etmeye yönelik girişimlerde bulduklarını tarihi vesikalardan öğrenmekteyiz. Serserilerin yağma teşebbüsleri bilen dönemin şairleri, bu formu diğer imgelerle birlikte şiirlerinde kullanmışlardır:

Yagmaladıñ nakd-i dili ey perî

'Aşk ile Leylâ'yı idüp serserî (Leylâ Hanım Dîvânı tsn.1/6)

Gereksiz Konuşmak:

Serseri kelimesinin başıboşluk, aylaklık gibi anlamları ifade etmesi dışında; boş ve anlamsız sözleri ifade etmek için de kullanıldığı bilinmektedir. Bununla beraber içerisinde buldukları ruhî hallerden ötürü aklî melekelerini gerektirdiği gibi kullanamayan serserilerin, gereksiz konuşmaları ve gayri ihtiyari sözler sarfötmeleri kendilerinden beklenen bir durumdur. Bu da kelimenin karşıladığı anlamları göz önünde bulundurmak adına düşünülmeye gereken bir husustur. Bu bağlamda serseri kelimesinin, boş laf ve tutulmayacak sözler anlamlarına geldiğini, ayrıca mert olan bir insanın bu türden sözler söylemeyeceğini Mezâkî şöyle ifade etmiştir:

Mezâki merddür lâf ü güzâf-ı serserî itmez

Tekellüf ber-taraf merdâne bir er oğlu erdür bu (Mezâkî Divanı g.364/11)

2. Külhânî, Külhânbeyi

Düzenli bir aile hayatı bulunmayan bazı kişilerin, hamamlarda suyu ısıtmak için ateş yakılan yer ve hamam ocağı anlamına gelen külhânlarda yatıp kalkmaları sonucu bu kişilere külhânî/külhânbeyi adı verilmiştir. "Bu tabir daha sonra 'külhanbey' şeklinde de kullanılarak 'kendine has giyinme ve konuşma biçimi, bir argosu olan, başıboş, kabadayı, serseri kimse' anlamını kazanmıştır." (Uzun, Albayrak 1997: 432) Külhânbeyleri, sürdürdükleri hayat tarzı itibarıyla Osmanlı toplum hayatında

serseri zümresiyle eşdeğer tutulmuştur. Bazı sözlüklerde de kelimenin anlam karşılığı olarak serseri⁶ tabirinin kullanılması, aralarındaki ilişkiyi ifade etmesi açısından önemlidir. Külhânbeylerinin, bazı yönleriyle serserilere benzetilmesi yanlış bir durum olmamakla birlikte; serseri tipi ile külhanbeyi tipi arasındaki farklılıkların tespiti, tarihî ve edebî kaynakların yol göstericiliğiyle dikkat çekici bir hale getirilebilir. Bu bağlamda öncelikli olarak külhânbeyinin tarihsel portresini bilmek gerekmektedir.

2.1. Tarih Sahnesindeki Konumu

Osmanlı dönemi İstanbul'unun günlük yaşamındaki en renkli simalarından biri olan külhanbeyleri, bugün geçmişte bilindiği anlamda varlıklarını sürdürmedikleri halde halk kültüründe, edebî eserlerde, tiyatro, sinema, gölge ve orta oyunları gibi sanatsal faaliyetlerde yer almaktadır. (Tanilli 2011: 137) Bunun yanı sıra külhanbeyleri hakkında Osmanlı toplum hayatındaki konumlarıyla alakalı bilgileri, tarihî bilgilerin yer aldığı kaynaklardan öğrenmekteyiz.

Eldeki mevcut bilgilere göre fetihten sonra inşa edilen ve İstanbul'un ilk hamamı olan Gedikpaşa Hamamı, külhanbeylerinin ilk ve esas barınaklarıydı. Hamamı ısıtmak için ateş yakılan külhan bölümü, sıcak olması nedeniyle insanların barınması için elverişli bir yerdi. Evsiz yurtsuz olan kişiler özellikle kışın, hamamın bu külhan bölümünde kalırlardı ve bu nedenle de *külhanbeyi* diye anılırlardı. “Daha sonra diğer hamamların külhanları da evsizler için barınak oluşturdu⁷. Bununla birlikte külhanlar hiyerarşisi içerisinde Gedikpaşa Hamamı ilk sıradaki yerini korudu. Yarattığı saygı öylesine büyüktü ki değişik külhanların külhanbeyleri arasında çatışma ya da kavga çıktığı zaman, anlaşmazlığı gidermek üzere bu duruma müdahale eden Gedikpaşa Külhanı'nın başı (destebaşı) olurdu. Karar kesin addedilirdi ve bu karara itiraz hakkı yoktu.” (Tanilli 2011: 138)

Külhanbeyi tabirinin, serseriler ve çepakin (çapkınlar) güruhu hakkında kullanılan bir tâbir olduğunu söyleyen Pakalın, külhanbeylerinin yaşam tarzları ve genel asayişe aykırı davranışları ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

“İzlerine çokluk tesadüf edilmeyen, kıyafetin değişikliği yüzünden tefrikine de artık hemen hemen imkân kalmayan külhanbeylerinin bu suretle anılması, vaktiyle bu gibilerin külhanlarda yaşamalarından ileri gelmiştir. Külhanlarda yatmakta olan serseriler, gündüzleri ekseriyetle karınlarını doyurur geceleri de sokaklarda rast geldiklerini soyarlardı. Külhaniler, esnaftan aldıkları yiyeceklerin parasını vermezler, parasız bir şey vermemekte ısrar eden esnafın başına üşüşerek malını yağma ve tahrip ederlerdi. Bazen da kendilerine parasız erzak vermekte müşkülât gösteren bakkalların dükkânlarına doğranmış ekme atar, sonra azılı köpekleri musallat ederek kendilerini ızrar ederlerdi. Bu suretle halkı bizar eden külhanbeyleri memurlar tarafından yakalanır, tedip olunurlardı. Bu gibilerin ölümü de ekseriya bıçaktan, kurşundan olurdu. Hapishanelerde sefaletle can verenler de az değildi. Mamafih muzur otlar gibi bir taraftan yine çıkar, eksilmez artarlardı.” (Pakalın 2004: 339)

Zamanla bir zümre haline gelen külhanbeylerinden, belirli bir gelenek dahilinde külhana kabul edilen ve külhanbeyi olmaya hak kazananlar olduğu gibi; bazı durumlardan dolayı bir süreliğine külhana girip çıkanlar da vardı. Örnek vermek gerekirse, “tanzimattan önce gece vakti sokaklarda fenersiz görülenlerden kılık ve kıyafetleri itibariyle şüphe edilenlerle kendilerini bilemeyecek kadar sarhoş olanlar, kol gezen zabıta memurları veyahut şehrin asayişini kontrol için dolaşan sadrazam, yeniçeri ağası ve kaptan paşa tarafından çevrilirdi. Bu kişiler kulluklara ve zindanlara gönderilmeyerek

⁶ Devellioğlu, Ferit (2008). Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat. Ankara: Aydın Kitabevi
Pakalın, Mehmet Zeki (2004). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü C. 1-3, İstanbul, MEB Yayınları

⁷ Külhanbeylerinin ilk mekanlarıyla ilgili olarak Pakalın da Gedikpaşa Hamamı'nı zikreder ve devamında şu bilgileri nakleder: “Fihakika İstanbul serserilerinin ilk mercii Gedik Paşa Hamamı olduğu tevatür yoluyla bize kadar intikal etmiştir. Bu hamam, fetihten sonra Türkler tarafından yapılan ilk hamamdır. Hamamı ısıtmak için içinde ateş yakılan külhanının inşaat ve tertibatı etrafında birçok kimselerin barınabilmesi kabil olabilecek bir tarzda olduğundan yersiz yurtsuz, serseriler bilhassa kış mevsiminde burada barınıyorlardı. Sonradan diğer bazı hamamların külhanları da serserilere sığınak olmuştur.” Pakalın, Mehmet Zeki (2004). Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü C. 1-3, s.339, İstanbul, MEB Yayınları

sabaha kadar çalıştırılmak suretiyle cezalandırılmak amacıyla külhanlarda hapsedilirlerdi. Külhanlar tozlu, topraklı yer olduğu için orada sabah uyananların üstleri başları kir içinde kalırdı. O kıyafetle çıkıp evlerine giderlerken görenler, onların kol tarafından çevrilerek külhanda hapsedilmiş olduklarını anlarlar ve bu gibilere de alay yoluyla külhanbeyi derlerdi.” (Pakalın 2004: 339, 340)

Bir gelenek dahilinde külhana kabul edilen ve sonunda külhanbeyi olmaya hak kazanan kişiler için ise durum daha farklıydı. Öncelikli olarak külhanbeyi olmak için bazı koşullara sahip olunması gerekiyordu. “Külhana girebilmenin esas şartı yetim olmaktı ve anasız babasız olmak önemli bir gerekçeydi. Bir erkek ya da kız kardeşin olması engel yaratmadığı gibi adayın hiçbir aile bağının bulunmaması tercih edilirdi. Dışarıda, şu veya bu dereceden akrabası olan pek makbul sayılmazdı.” (Tanilli 2011: 139)

Öncelikli şartı sağladıktan sonra adayın külhanbeyi olabilmesi için bir de sınavdan geçmesi gerekiyordu. Yapılan sınavda külhanın en yaşlı sakini olan destebaşı, adaya bir torba vererek ondan dışarı çıkmasını ve en kısa sürede torbayı pirinç, yağ, un ve şeker gibi maddelerle doldurup geri dönmelerini isterdi. Gitmeden önce, pejmürde görünmesi için adaya yırtık pırtık elbiseler giydirilirdi. Verilen süre içerisinde torbası dolu bir şekilde dönen aday kabul edilmiş sayılırdı. (Tanilli 2011: 139) Daha sonra gelen malzemelerle pilav ve helva yapılırdı. Pilav ve helvanın yenmesinin ardından, külhancı ile diğer külhanbeyleri, külhancı şu duayı okurken üç parmak arasında tuttıkları ekmek parçalarını tuza banarlardı:

“Bu ocağın adı gerçek külhandır,
Yersizlere, yurtsuzlara mekandır.
Nice erler yetişmiştir külhandan
Kim bilir kim bugün nerde pinhandır.
Ana baba bucağına sığmayan
Yavrucuklar bu ocakta mihmandır.
Pirimizdir bizim koca Layhar,
Hak budur kim eşi gelmez sultandır.
Hû çekelim Layhar⁸’ın ruhuna
Huuu!...
Anın için bay ü geda yeksandır.”

Duanın sonunda tuzlu ekmekler yenir ve külhanda bulunanlar kardeş sayılırdı. (Tanilli 2011: 139, 140)

Külhanbeylerinin yaşayış biçimleri devirlere göre farklılıklar göstermekle birlikte, ilk ortaya çıktıkları dönemlerde bir ocak disiplini ile hareket eder ve davranışlarını belli kurallara göre düzenlerlerdi. Zamanla sorumsuz ve vurdumduymaz bir hayat sürmeye başlayan külhanbeyleri, başıboş bir şekilde gezerek halkın huzurunu bozmaya ve toplumu tehdit etmeye başladılar. Buna bağlı olarak külhanbeyleri, devlet tarafından eşkiya olarak kabul edildi ve bu kapsamda birtakım tedbirler alındı. Bu kişilerin imhası ve bunların mal ve mülklerinin müsadere edilerek eşyalarının zapt olunması hakkında fetvalar çıkarılmış olması, bu zümrenin davranışlarının dayanılmaz bir hal aldığı dönemlerde gündeme gelen tedbirlerin başında gelmekteydi. (Demirtaş 2006: 114) Ayrıca 17 Şubat 1909 tarihinde sadaret tarafından Meclis-i Mebusan'a, *Serseri ve Mazanne-i Sü' Eşhâs* adıyla sunulan tezkere ile serseriler adı altında, külhanbeyleri de takip altına alınmaya çalışılmıştır.

Giyim ve kuşamları konusunda külhanbeyleri, kıyafet tarzlarıyla başkalarından kolaylıkla ayırt edilirdi. Külhanbeyleri, başlarına uzun ve sıfır numara fes giyer, bellerine gayrı muntazam bir surette kuşak sarar, bacaklarına geniş pantolon geçirir, ayaklarına da ökçeleri basık yemeni giyerlerdi.

⁸ Layhar, külhanbeylerin piri kabul edilip külhanlarda yatıp kalkan ve şarap tortusu içen biri olarak bilinir.

(Pakalın 2004: 289) Bazı kaynaklara göre de külhanbeyleri, Cezayir kesimi denilen bir modayı takip ederlerdi. “Başa dört beş arşın boyunda kıymetli bir şal sarılırdı. Sırta bir gömlek giyilir, kollar bol yenli ve daima dirseğe kadar sıvalı, düğmeler asla iliklenmez, sine üryan, memeler muhakkak görünecekti. Göğüs kıllı ise, kıllar ustura ile tıraş edilir, iki meme ortasında yalnız bir tutam kıl bırakılır, onlara da birer küçük inci boncuk geçirilip düğmelenir, adına sine perçem denilirdi. Belde, Sakız veya Trablus Kuşağı, yarım Fransız pantolon, boyundan atma püsküllü kordon ve arkasına basılmış yumurta topuk, kundura külhanbeyinin kıyafetini tamamlardı.” (Demirtaş 2006: 118) Konuşmaları da diğer halk konuşmasından farklı olan külhanbeylerinin kullandıkları kelimeler, bir argo lügati oluşturacak kadar çok ve çeşitliydi. (Pakalın 2004: 289) Ayrıca “Beyazıt Hamamı’nda tellâk olan ünlü Patrona Halil’in kendisine ait kurnanın üst kısmında, ‘Şifâ bulur pîr ü alîl / Bedest-i dellâk Halîl’ beytinin yazılı olduğunu, o yıllarda külhanbeyi lügati diye özel bir argonun oluştuğunu ve seksen kadar kelimededen ibaret Lehçe-i Külhânî adlı yazma bir risâlenin bulunduğunu Reşat Ekrem Koçu kaydetmektedir.” (Uzun, Albayrak 1997: 432, 433) Külhanbeylerinin kendi aralarında kullandıkları bu dilin oluşumunda, yeniçerilerin etkisinin olduğu da bilinmektedir. (Beydilli 2013: 459) Bu bağlamda yeniçerilik ve tulumbacılık gibi meslek gruplarına mensup bazı kişiler ile külhan kültürü arasında ilişki olduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. (Pakalın 2004: 534)

Yabancı seyyahların eserlerinde külhancılığın, toplumda itibar edilmeyen bir iş olduğunu ve bu işi yapanların da değersiz sayıldığı bilinmektedir. (Battuta 2004: 67) Evliya Çelebi’nin seyahatnamesine bakıldığında ise ülhânîlerin karakteristik özelliklerine dair herhangi bir bilgi yer almayıp sadece külhânî lakaplı bazı kişilerin zikredildiği görülmektedir. (Dağlı, Kahraman 2006: 263)

Edebî eserler, tarihe rehberlik etmesi yönüyle büyük bir öneme sahiptir. Bu noktada, külhanbeylerinin tarihsel yönü kapsamında bahsedilen özelliklerinin bir kısmı klasik Türk şiirinin bünyesinde imge ya da imaj olarak yer alabildiği gibi; tarihî kaynaklarda yer almayan, fakat edebî eserlerde tespit edilebilen başka özellikleri de bulunabilmektedir. Bunun için ise eldeki kaynakların, araştırılacak konu dahilinde taranması ve incelenmesi gerekmektedir.

2.2. Klasik Türk Şiirinde Külhânî / Külhânbeyi

Sosyal yaşantıda tanık olunan her şeyin, edebiyatta bir yansımasını bulmak mümkündür. İnsanların çevresinde olup biten her şey ve yaşanan her tecrübe çeşitli şekillerde işlenerek edebî eserlere konu olabilmektedir. Hele de söz konusu Osmanlı sosyal hayatı ve klasik Türk şiiri ise söylenecek pek fazla söz yok demektir. Sosyal hayata dair çok küçük detaylara bile rastlanılan klasik Türk şiirinde, külhânîliğin/külhânbeyliğinin olmaması mümkün değildir.

Yurtsuzlara Yurt:

Külhânbeylerinin, evsiz, yurtsuz ve kimsesiz olduklarını, bu kişilerin hamam ocaklarında yaşadıklarını kaynakların verdiği bilgiler neticesinde bilmekteyiz. Kimsesi olmayan gâriplerin, külhânîlere sığındığını Mihrî Hatun da söylemiştir:

Kaldısa cismün bu şehrün ısısında çâre ne

Pes mekânıdır garîb olanların külhânlar (Mihrî Hatun Dîvânı g.19/5)

Külhânînin Abdâllığı:

Yürek tandırında parlak bir ateş yakan gönlü, hamam ocağında ateş yakan bir abdâla benzeten Hayretî, külhân-abdâl arasında dikkat çekici bir ilişki kurar. Abdâlların, gezgin dervişler olması, dilenmeleri, pejmürde giyinmeleri, kimsesiz olup başıboş bir hayat sürmeleri, keyif verici maddeler kullanmaları gibi serseri ve külhânîlerle birçok ortak özelliklerinin olduğu bilinmektedir. Bundan hareketle abdâlların zaman zaman külhânîlerde kaldığını ve külhânbeyleriyle ilişkilerinin olduğunu söylemek yanlış olmaz:

Sîne tennûrunda dil kim âteş-i rûşen yakar

Bir fenâ abdâla benzer gûyiyâ külhan yakar (Hayretî Dîvânı g.64/1)

Abdâlların ve külhânîlerin ortak yönlerine ilave olarak, davranışlarının arka planında bir nefis terbiyesinin yattığını söylemek gerekir. Kötü giyinmek, dilenmek, genel yaşayışa aykırı davranışlarda bulunarak kınanmaya yol açacak durumlar, melâmî meşrep bir yapıyı gözler önüne serer.

Külhânînin Melâmîliği:

Abdâl ile külhânbeyi arasındaki ilişkinin yanı sıra, melâmî ile külhânbeyi arasında da bir ilişki olduğunu öğrenmekteyiz:

Melâmet külhanı ‘uryânına ‘arz-i libâs itme

Ki ol hâkisterî hil‘at geyüp sincâbdan geçmiş (Sehâbî Divanı g.177/5)

Nitekim külhânîlerin, hamamın sıcak olmasından dolayı giyim kuşam dertlerinin olmadığını ve dışarıda gezerken yırtık pırtık elbiseler giydiklerini bilmekteyiz. Bu bağlamda melâmîlerin de vücutlarının neredeyse tamamı çıplak bir şekilde dolaştıkları bilgisine sahibiz. Külhânîler ve melâmîler arasında giyim kuşam konusundaki bu ortak yönün haricinde; tıpkı abdâl-külhânî bahsinde olduğu gibi dilenme, toplum yapısına uygun olmayan sıra dışı bir yaşam tarzına sahip olma ve ayıplanmayı önemsememe gibi başka ortak yönleri de vardır.

Külhânîlerin Pîri Lâyhâr:

Külhânbeylerinin, külhânda yatıp kalkan ve şarap tortusu içen Lâyhâr’ı pîr olarak kabul ettikleri bilinmektedir. Yokluk yolunda Senâ’î’ye yoldaş olup külhânîlerin pîri Lâyhâr’a kadar gideriz, diyen Nâilî, bu tarihî bilgiyi şiirine konu edinmiştir:

Tarîk-i fâkada hem-keşf olup Senâ’îye

Cenâb-ı külhanî-i Lâyhâra-dek gideriz (Nailî-i Kadîm Dîvânı g.166/3)

Bu beyitte, Senâ’î ile Lâyhâr arasında yaşandığı nakledilen hikayeye bir telmih vardır. Gazneliler döneminde yaşadığı bilinen Senâ’î, Lâyhâr ile tanıştıktan sonra dünyevî şeyleri terk ederek Lâyhâr’ı kendisine mürşit/pîr edinir. Ayrıca beyitte geçen “hem-keşf” ifadesi, hadiseye göre kendisine verilen ayakkabıyı bile reddederek çıplak ayakla dolaşan Senâ’î’ye yapılan bir atıftır.

Külhânî Kıyafeti:

Külhânîler, içinde buldukları vaziyet haliyle giyim ve kuşamlarına dikkat etmezler. Hamamda kaldıkları için sıcağın dolayısıyla elbiseye ihtiyaç bile duymayan külhânîler, hamamın külüne alışkındır. Onlar için sincap kürkünün konforu bile bir şey ifade etmez:

Felâket külhanın ‘uryân tene ‘arz-i libâs itme

Ki ol hâkistere mu’tâd olup sincâbdan geçmiş (Pervâne Bey Mecmû’ası)

Aynı form ile bir başka beyitte yine karşılaşmaktayız:

Başına sultân olup abdâl olan ‘âşıklara

Külhanuñ hâkisteri hoşter gelür sincâbdan (Pervâne Bey Mecmû’ası)

Yatacak Yer:

Gerçek anlamda iyi bir yaşam standardı olmayan külhânbeyleri, yumuşak yataklarda değil; her yerde küllerin olduğu külhânlarda yatmaktadırlar. Onların yatakları, yastıkları, örtüleri küllerdir:

Ferâgat ‘âleminde ey Tûrâbî pâdişâ ol var

Yatagun eyle külhan bister-i sincâbidür küller (Tûrâbî Divanı g.4/5)

Sonuç

Temelinde çok kültürlülüğün yattığı Osmanlı toplum yapısı, bu yönüyle birçok toplumdan farklı bir konumdadır. Bunun kültürler arası etkileşim noktasında halk kültürüne katkıları olduğu gibi; toplum zemininde bilhassa asayiş temelli sorunlara davetiye çıkardığı durumlar da olmuştur. Bu bağlamda, Osmanlı’daki demografik, ekonomik ve daha kapsayıcı bir ifadeyle sosyolojik değişimler sonucunda ortaya çıkan topluluklardan biri, çalışmamıza da konu olan serseriler ve külhânbeyleri

zümresidir. Başboşluğun öne çıktığı bu topluluklar, zaman zaman toplumun genel yapısına aykırı davranışlar sergileyerek toplumsal huzura ve hatta güvenliğe gölge düşürmüşlerdir. Bunun neticesinde devlet yetkilileri, bu zümrelere mensup kişileri rehabilite etmek, gözlem altına almak ve suça karşı caydırıcı birtakım cezalar vermek suretiyle bazı tedbirler almışlardır. Tarihsel konumları itibarıyla haklarında yeteri kadar bilginin olduğu bu zümrelerin, çeşitli yönleriyle edebî eserlerde de yer aldıkları tespit edilmiştir. Toplum nezdinde ayak takımı olarak görülen serserilerin ve külhânbeylerin, yaşam tarzları, giyim kuşamları, iletişim şekilleri, hiyerarşik yapıları gibi bazı özellikleri, klasik Türk edebiyatı şairleri tarafından eserlerinde malzeme olarak kullanılmıştır. Bunun örnekleri, taranan beyitler aracılığıyla bazı başlıklar altında verilmiştir. Çalışmanın amacı daha çok tip ve bu tiplerin karakteristik özelliklerine odaklanmayı hedeflediği için örnek olarak verilen beyitler de buna göre seçilmiştir. Beyitlere bakıldığında klasik Türk şairlerinin, iyi bir donanıma sahip oldukları ve aynı zamanda çok iyi bir gözlemci oldukları dikkatleri çekmektedir. Buna mukabil, büyük bir malzemeye sahip olan klasik Türk şiiri, sosyal hayat ve kültürel fonksiyonların konumuna dair yapılacak çok sayıda çalışmaya müsaittir.

KAYNAKLAR

- ALTINOLUK, Mevlüt (2008). *Rıfkî Divanı*, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- ARSLAN, Mehmet (2008). *Mihri Hatun Dîvânı*, Ankara: Amasya Valiliği Yayınları
- ARSLAN, Mustafa (2003). *Leylâ Hanım Divanı*, İstanbul: Kitabevi Yay.
- AYAN, Gönül (1996). *Tebrizli Ahmedî Esrâr-nâme (İnceleme-Metin)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- BAYAK, Cemal, *Sehâbî Divanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10647,girispdf.pdf?0> (27.01.2016)
- BEYDİLLİ, Kemal (2013). DİA “Yeniçeri” maddesi, Cilt 43, s. 450-462
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmet, M. Ali Tanyeri (1981). *Hayretî Divanı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi
- DEMİRTAŞ, Mehmet (2006). “XVIII. Yüzyılda Osmanlıda Bir Zümrenin Alt-Kültür Grubuna Dönüşmesi: Külhanbeyleri”, Atatürk Üniversitesi SBE Dergisi, Cilt 7, Sayı 1
- GIYNAŞ, Kamil Ali (2013). *Pervâne Bey Mecmuası (İnceleme-Metin)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yozgat: Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- İBNİ BATTUTA (2004). *Ebû Abdullah Muhammed İbn Battûta Seyahatnamesi (Çeviri, İnceleme ve Notlar: A. Sait Aykut)*, İstanbul: YKY
- İNALCIK, Halil (2013). *Osmanlı ve Modern Türkiye*, İstanbul: Timaş Yayınları
- İPEKTEN, Haluk (1990). *Naili-i Kadim Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları
- KAHRAMAN, Seyit Ali, Yücel Dağlı (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*: İstanbul: YKY
- KALKIŞIM, Muhsin (1994). *Şeyh Gâlib Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları
- KAVAKLIK, Rüstem (2008). *15. yüzyıl şairi Sabâyî ve Divançesi (Transkripsiyonlu Metin-Açıklamalar- Dizin)*, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
- KAYA, Bayram Ali (2003). *Azmizâde Haletî Divanı*, Newyork: Harvard Üniversitesi Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Yayınları
- KÖPRÜLÜ, Orhan F. (1988). DİA “Abdâl” maddesi, Cilt 1, s. 61-62
- MERMER, Ahmet (1991). *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkitli Metni*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi
- OKUYUCU, Cihan (2004). *Ereğlili Türâbî Divanı*, İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları

ÖZBEK, Nadir (1999). “İkinci Meşrutiyet İstanbul’unda Serseriler ve Dilenciler” Toplumsal Tarih, Nisan, Sayı 64, s. 34-43.

PAKALIN, Mehmet Zeki (2004). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 1-3, İstanbul, MEB Yayınları

SÜMER, Faruk (2009). DİA “Selçuklular” maddesi, Cilt 36, s. 365-371

TANİLLİ, Server (2011). “Geçen Yüzyılda İstanbul’da Kabadayılar Ve Külhanbeyleri”, *Osmanlı İmparatorluğunda Yaşamak*, Editörler: François Geogron, Paul Dumont, Çeviri: Maide Selen, İstanbul: İletişim Yayınları

UZUN, Mustafa, Nurettin Albayrak (1997). DİA “Hamam” maddesi, Cilt 15, s. 430-433

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (2014). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, Ankara: Türk Tarih Kurumu

İBRÂHİM RÂŞİD DÎVÂNÎ'NDA HİKEMÎ ÜSLUP VE SOSYAL ELEŞTİRİ

Arş. Gör. Özge ÖZBAY*

ÖZET

XIX. asır divan edebiyatı, şahsiyet ve eser niceliği bakımından diğer devrelerden çok farklı olmamakla beraber, bunların niteliği yönünden kan kaybetmeye başlamıştır. Yüzler yavaş yavaş yenilik ve gelişimin mahfeli olan Batı'ya çevrilirken, divan şiiri de Osmanlı İmparatorluğu gibi çöküşe karşı koymaya çalışmaktadır. Şairlerin bir kısmı mahallileşmeyi esas alarak dilde sadeleşmeye gitmiş ancak ipin ucunu kaçırmakla divan edebiyatının his ve letafetinden ödün vermişlerdir. Başka bir grup, önceki asırlarda da olduğu gibi dini-tasavvufî konulara meylenmiştir. Bir grup şair ise, edebiyatın kaybettiği ivmeye dur demek adına Encümen-i Şuara'yı oluşturmuş, divan edebiyatını en güçlü buldukları noktadan yükselişe geçirme amacı gütmüşlerdir. Devletin diğer alanlardaki güç kaybı ve yenilik arayışı, edebî sahaya da sirayet etmiştir.

Asrın ikinci yarısında yaşayan İbrâhim Râşid, böyle bir edebî ortamda yetişmiştir. Dîvançe-i Âsâr-ı Aşk ve Vak'a-ı Haleb adlarını taşıyan iki eseri vardır. Şair, manzumelerini hâkimâne bir üslupla kaleme almış, sade bir dil kullanmaya özen göstermiştir. İçinde bulunduğu devrin çözülme ve yozlaşmasını manzumelerine aksettirmekten çekinmemiştir. Bu çalışmada İbrâhim Râşid'in manzumelerinde devrin sosyal eleştirisinin şiirlere nasıl konu edildiği ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: XIX. yüzyıl, İbrâhim Râşid, divan, hikemî üslup, sosyal eleştiri.

HIKEMI STYLE AND SOCIAL CRITICISM IN DIVAN OF İBRAHİM RASİD

ABSTRACT

As well as XIX. century Divan literature is so different from the other periods by its characters and works quantity, it had also started to lose blood by their quality. While faces are gradually turning to East which is gathering –place for innovation and advances, Divan literature also tries to resist to break down as Ottoman Empire. Some of the authors went to language cancellation by basin on localization but they make concessions about sense and charm of Divan literature by losing the control. Another group had focused on religious-sufistic topics as done in previous centuries. Another group had formed Encümen-i Şuara to say stop to lost acceleration of Divan literature and pursued a goal to raise it when it was in the greatest point. Power loss and innovation pursuit of state have been also imbedded in literate region.

İbrâhim Râşid who has lived in the second half of period had grown up in this kind of literature environment. He has two works named as Dîvançe-I Âsâr-I Aşk and Vak'a-I Haleb. The poet approaches his poems by a sovereign tone and gives importance to use plain language. He doesn't hesitate from reflecting resolutions and corruptions of the period to his poems. In this notice, it will be approached that how sociological critics of period become a topic in poems by analyzing the sovereign tone features in poems of İbrâhim Râşid.

Keywords: 19th century, İbrahim Rasid, divan, hikemi style, social criticism.

Giriş

Altı asırlık bir gelenek olan divan edebiyatının bilinen ilk örnekleri XIII. asra dayanmaktadır. Zaman içerisinde Osmanlı'nın doğuşu ve gelişimiyle birden fazla sahada önemli şahsiyetler yetiştiren bu gelenek, XV. yüzyılda klasik bir temele oturmuş ve yükselişini devam ettirmiştir. XVI. asır,

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Osmanlı İmparatorluğu'nun en ihtişamlı günlerini sürdürdüğü; gerek siyasi gerekse edebi sahalarda nitelik ve nicelik yönünden önemli başarılarla imza attığı bir dönemdir. Bu dönemde hemen her sahada önemli temsilciler yetişmiş ve divan edebiyatı, saray çevresinin de iştiraki ve teşviki ile oldukça başarılı örnekler vermiştir. XVII. yüzyıla gelindiğinde ise; idarî ayrışmalar, ekonomik gerileme, askerî ve sosyal alanlarda bozulmalar, eğitim sistemindeki aksaklıklar, coğrafi keşif ve savaşlar ile iç isyanlar imparatorluğu yavaş yavaş çöküşe sürüklemiştir. Osmanlı'nın gerileme süreci başlarken, bilakis ilmî ve edebî sahadaki tırmanış devam etmiş; saray çevresinde sultan şairler bulunması, sanatkârların hanedan tarafından korunması ve desteklenmesi ile divan edebiyatı nitelikli şairler yetiştirmeyi ve başarılı eserler vermeyi sürdürmüştür. XVIII. asırda askeri, iktisadi ve siyasi başarısızlıklar dolayısıyla Osmanlı gerileme sürecine girmiştir. Buna karşın divan edebiyatı son büyük temsilcilerini yetiştirmiş ve kendini bu zafiyetten uzak tutmayı başarmıştır. XIX. asırda ise Osmanlı, Batı'nın ilim ve teknolojisi karşısında zayıflamaya devam etmiş; divan edebiyatı da tüm gayretlere rağmen yüzyılın ikinci yarısında itibarını kaybetmeye mahkûm olmuştur.

XVII. asırda divan edebiyatında klasik çizginin ötesine geçmek için arayışlar başlamış, aynı kaynaktan beslenen birden çok edebî ekol ortaya çıkmıştır. Bir yandan dilde sadeleşme felsefesiyle yola çıkan *mahallileşme* akımı, bir yandan şiirin anlam ve hayal boyutunu ön plana çıkarmayı hedefleyen *Sebk-i Hindî*, bir yandan da bilgiyi ve felsefî düşünceyi şiire zerk eden *hikemî üslup* ayrı kulvarlardan edebiyatımıza girmiştir. Mahallileşme, dilde sadeliği ve halka yaklaşmayı hedefler. *Sebk-i Hindî* hayal edileni en ince ve çağrışımsal boyutuyla somutlar. Hikemî tarz, *Sebk-i Hindî*'de olduğu gibi şiirin anlam boyutunu esas alır. Ancak anlamı, hayal ve duygu yönünden çok fikir ve düşünce boyutu ile ele alması bakımından *Sebk-i Hindî*'den ayrılır. Hikemî üslupta amaç, okuyucuyu düşündürmek, aydınlatmak, doğru yola sevk etmek, okura belli bir düşünceyi, inancı aşlamak veya öğüt vermektir. Temelinde hayal, estetik ve imgeden ziyade düşünce yer alır. Atasözleri, deyimler, kelâm-ı kibar vasfında sözler, ayet ve hadislerden iktibaslar ile tevriye, telmih, kinaye ve irsal-i mesel gibi söz sanatları bu ekolün sıkça başvurduğu ifade yollarıdır. Bu üslupla nazmeden şairler, kullandıkları dilin sade, açık ve anlaşılır olmasına dikkat ederler. Hikemî söylemler, genellikle toplumların geçiş dönemlerinde ortaya çıkmış; devrin bozulma ve yozlaşmasına tepki olarak ve insanları doğru yola sevk etmek amacı ile dile getirilmiştir. Dolayısıyla bu tarzda söylenmiş olan eserler, devrin idarî, ekonomik, sosyo-kültürel, dinî ve ahlâkî yapısını göz önüne sermesi bakımından önem teşkil eder.

Hikemî tarzın edebiyatımızdaki en güçlü temsilcisi Nâbî'dir. Kendi devrinde ve sonrasında birçok şair, Nâbî'nin üslubundan etkilenmiş ve hikemî tarzda eserler vermiştir. Bunlardan biri de XIX. asır şairlerinden İbrâhim Râşid'dir.

İbrahim Râşid'in Hayatı ve Eserleri

XIX. yüzyıl divan şairlerinden Râşid'in asıl adı İbrâhim Râşid'dir.¹ Kimi kaynaklar şairin İstanbullu olduğunu, kimleri taşralı olduğunu söyler ancak şair *Dîvân*'ının dibacesinde İstanbullu olduğunu dile getirmiştir.² Eğitimi ile ilgili "mahrec-i aklâm" da okuduğu ve Ayıntablı Hoca Aynî Efendi'den Farsça ve şiir kavaidi eğitimi alarak manzumeler yazmaya başladığı bilgisi vardır.³ Necip Paşa dairesinde Deâvî nezaretinde kisedâr yamaklığı, kisedârlık, dâhiliye kalemi hulefâlığı, maliye kalemi mühürdârlığı, başkâtiplik, İkinci Meclis-i Ticâret azalığı ve *Divân-ı İstînâf* azalığı ve kapı kethudalığı görevlerinde bulunmuştur.⁴ 1892'de vefat eden şair, Merkez Efendi Kabristânı'nda

¹ Mehmet Nâil Tuman, *Tuhfe-i Nâilî, Dîvân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*, c. I, s. 314; Mehmed Süreyyâ, *Sicill-i Osmanî*, c. IV, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1996, s. 1355; Fatın Davûd, *Hâtîmetü'l-Eş'âr (Fatîn Tezkîresi)*, Kültür Eserleri 3218, s. 156; İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî'ş-Şuarâ)*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, c. IV, Ankara, 2002, s. 1803; *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, (Haz. Halûk İpekten vd.), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 370.

² Çetin, Kamile (2006); *Râşid (?-1310?-1892 ve Dîvânı İnceleme-Tenkidli Metin*, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta, s. 3.

³ Çetin, a.g.e., s. 4.

⁴ İnal, a.g.e., s. 1803.

medfundur.⁵ Râşid'in bilinen iki eseri vardır. Bunlardan Dîvânçe-i Âsâr-ı Aşk nazımlarını topladığı divanıdır. Şairin divanlara isim koyma geleneğine uyum sağladığı görülmektedir. İkinci eseri olan Vak'a-i Haleb ise H. 1276/M. 1860'da Halep'te ortaya çıkan ihtilâle dair yazdığı risaledir.⁶

Dîvânçe-i Âsâr-ı Aşk'ta Hikemî Üslup ve Sosyal Eleştirisi

Hiçbir şair içinde bulunduğu toplumun tecrübe ve tefekküründen kendini soyutlayamaz. Divan edebiyatı gibi estetik kaygısı güden ve klasik çizgiler barındıran bir edebî anlayış dahi kimi zaman manayı öncelemiş, şairler sosyal hayata dair izlenim ve eleştirilerini manzumelerine konu edinmişlerdir. Çalışmamızın önceki bölümlerinde XIX. asrın siyasî ve edebî panoramasını çizmiştik. Râşid, içinde bulunduğu asrın özellikle dini zümrelerindeki yozlaşma, insanların menfaat ve riya peşinde oluşları, hemen her devrin zaafi olan rüşvetin o devirde de peyda oluşu ve benzeri konularda düşüncelerini dile getirmekten çekinmemiştir.

Şair, manzumelerinde bir konu hakkında eleştiride bulunup geçmez, kendince olması gerekeni de ifade eder. Hikemî üslubu, sade dili, atasözleri ve deyişlere yer vermesi onu halka bir adım daha yaklaştırır. Çalışmamızın bu bölümünde, Râşid'in şiirlerinden örnekler vererek onun edebî dünyasını biraz daha yakından tanımaya çalışacak, devrinin görüntüsünü bir de şairin perspektifinden ortaya koyacağız.

Dinî zümrelere yönelik eleştiriler:

Râşid'in eleştirdiği dinî zümreler arasında hacılar, hocalar, mürşitler, şeyhler, vaizler yer alır. Şair, halka dinî anlamda önderlik ve mürşitlik etmesi gerekenlerin bilgisi olmadığını, ibadetlerinin riya üzerine kurulu olduğunu, gizliden gizliye Allah'a şirk koştuklarını, halkı kandırmak uğruna sahte kerametler ürettiklerini ve menfaatleri uğruna dini feda ettiklerini söyler.

Hacı görünür haçı nihândur bagalında

Sen öyle dagal-bâzı müselmân mı sanursun (G. CXII-3)

İtdük bir âsitânede çok cüst ü cû 'azîz

Bir hânkahda mürşid-i kâmil bulunmadı (G. CLXXXV-6)

Çeküp esrâr görüp ba'z-ı hayâlât u suver

Bak şu kallâşa turup bir de kerâmet satıyor (G. XLVI-2)

Fısk için tekyeyi terk eyledi hânı tutdı

Şeyh Şa'bânı kaçırdı Ramazânı tutdı (G.IV-1)

'Îmâmeyle tefâzul eyleme halka be-hey sâlûs

Yeşil destâr sarmakla kişi seyyid şerîf olmaz (G. LXXVIII-4)

Mansıb ümîdiyle yanlarına gelse biri

Şeyhler tekyeye kurbân ile himmet satıyor (G. XLVI-4)

Râşid, vâ'iz ve satıyor redifli iki manzumesinde dinî zümrelere mensup kimselerin toplum içindeki konumunu ve itibarını sorgulayarak tenkitlerde bulunur. Bunlar, kendilerine verilmiş olan

⁵ İnal, *a.g.e.*, s. 1805.

⁶ İnal, *a.g.e.*, s. 1806.

sıfatların ve mevkilerin arkasına sığınarak mümin görünürler. Halka vaazlar verirken kendi söylediklerini icra etmezler. Bir yandan inananlara cehennem korkusu salar, öte yandan gizliden Allah'a şirk koşarlar. Şair vâ'iz redifli gazelinde bunları nüktedan bir üslup ile hicveder:

Açdı kürsîde bugün bâb-ı nisâbı vâ'iz

Eyyühe'n-nâs diyüp itdi hitâbı vâ'iz

Zann iderler anı nihrîr-i cemâ'at ne 'aceb

İtdi sabun-ı bahâ satdı kitâbı vâ'iz

Unıdup kendisi hammâl-ı hatab oldugını

Rinde tahmîl idiyor bâr-ı 'azâbı vâ'iz

Sende var şirk-i hafî bizde günâh-ı bâde

Haşra te'hîr idelüm gel bu hesâbı vâ'iz

İtdi tasvîr güzel mes'ele-i îlâcı

Gerçi kaldurdu biraz şerm ü hicâbı vâ'iz

Kevser içdüm diyerek fahr idiyor rüyâda

Çok yemiş varsa bu şeb tuzlu kebâbı vâ'iz

Kalmadı meclise geldükde bu şeb cây-ı suâl

Ey safâ geldün ile aldı cevâbı vâ'iz

Der-i düzahdan açarsun ne zamân olsa dehen

Beste itsen biraz olmaz mı bu bâbı vâ'iz

'Âmil ol gel sühan-ı Râşid-i deryâ-dil ile

Biz şarâbı içelüm sen dahi âbı vâ'iz (G. XCI)

Birbirinin zıttı olan rind-zahid kutupları divan edebiyatının en temel mazmunlarındandır. Beyitlerde genellikle bir arada kullanılırlar. Zâhid gösteriş ve riya ile ibadet eder, kuralcı ve çıkarıcıdır. Rind ise gönülden inanır, hoşgörülüdür, koşulsuz riayet eder ve beklentisi yoktur. Zahidlerin fikri ile zikri örtüşmez. Onlar dinin yasaklarını dikkate almaz, gereklerini ise hakkıyla yerine getirmezler. Helal-haram davası güderler ancak kendileri gibi ibadetleri de riya üzerine kuruludur.

Sana câmi'de murâkıb görünürse zâhid

İtdügi fikr-i tebâhı bize sor biz bilürüz (G. LXXXII-5)

Söyle zâhid kangı mezhebde helâl oldu riyâ

Rind içerse münkir olmaz hürmet-i sahbâyı hiç (G. XXXIII-4)

Kapılma sûret-i zühhâd-ı fâsd-sîrete zinhâr

Niçe sâhib-kerâmet sandıgum ehl-i riyâ çıktı (G. CXCIX-3)

Sosyal eleştiri:

Râşid insanların yozlaştığını ve menfaat uğruna kişiliklerinden ödün verdiklerini düşünmektedir. Eğer birey, toplum tarafından kabul görmek istiyorsa, ayıplanan ve kötü anılan biri olmak istemiyorsa kimseyi özellikle de devlet büyüklerinin tavırlarını eleştirmemeli, devir adamı olmalıdır.

Miyân-ı halkda mezmûm u bed-nâm olmayım dîrsen

Ricâl-i devletün etvârını zinhâr fasl itme (G. CLXXVII-2)

Eger ‘âlemde medhûl olmamak ister isen Râşid

Meşârib muhtelifdür kimseye ta ‘rîz-i dahl itme (G. CLXXVII-5)

Şiirler ve muammalar söylemek hünerdir ancak faydası yoktur. Ekmekçi ile bakkal altın ve gümüş istemektedir. Her hizmetin bir bedeli vardır. Para olmadan bu devirde hayatını idame ettirmek mümkün değildir.

Eş ‘âr u mu ‘ammâ hüner ammâ ki nedür sûd

Habbâz ile bakkâl begüm sîm ü zer ister (G. LIV-2)

Her devirde olduğu gibi rüşvet, o asırda da toplumun zaaflarından biri olmuştur.

Âlûde-i çirk-âb-ı rişâdur çoğı Râşid

Her dâmeni bûs itmege şâyân mı sanursun (G. CXII-8)

Râşid, artık insan içine çıkmaktansa inzivâyı seçtiğini, zamane insanının hal ve tavırlarından rahatsızlık duyduğunu dile getirir.

İhtilâtı terk ü itdüm inzivâyı ihtiyâr

Tavr-ı ebnâ-yı zamândan geldi pek nefret bana (G. VI-4)

Hikemî söylem ve düşünceler:

Dünyada ve ahirette adalet nezdinde herkes eşittir. İster sultan, ister dilenci olsun ilahî adalet muhakkak tecelli eder.

Mîzân-ı ‘adâletde meges fil ile birdür

Sad nev‘ ise mahlûk Hudâ sen anı yek tut (G. XX-7)

Sakınılması gereken davranışlar:

Râşid’e göre insanın kendini sakınması gereken bazı kötü huy ve nitelikler vardır. Bunlardan biri, insanın dünya nimetlerine kendini çok kaptırmasıdır.

Sebük-bâr ol gönül sanma ikâmet-hânedür dünyâ

Niçe mihmân konup göçmiş köhen kâşânedür dünyâ (G. II-1)

Sebük-bâr, çok eşyası olan demektir. Oysa çok eşyaya lüzum yoktur, burası ikamet edilecek bir yer değildir. Çünkü herkes dünyada misafirdir. Bu eski yuvaya birçok insan konup göçmüş, kimse burada baki kalmamıştır.

Sakın magrur-ı ikbâl olma hem çün tıfl-ı endek-sâl

Sahîhen şöyle bil kim bir yalan efsânedür dünyâ (G. II-3)

Şair başka bir beytinde “küçük çocuk” olarak seslendiği insana mutluluğa, bahta güvenip aldanmamasını; dünyanın uydurulmuş bir efsaneden ibaret olduğunu söyler.

İder temlik-i gâlî müft alur sende budur hâli

Usûl-ı ahz u i'tâyı bilür ferzânedür dünyâ (G. II-6)

Âlemi bir pazar olarak tasavvur eden Râşid, dünyayı alış veriş adabını iyi bilen, kişiden pahalı ve değerli olan şeylerini bedavaya alan akıllı bir kişi olarak tasavvur etmiştir. Kişinin en kıymetli hazinesi manevi değerleri ve dinî inançlarıdır. Dünya, önüne çıkardığı engeller ve aklını çecek unsurlarla bu manevi değerleri insanın elinden alır.

Gird-âba düşer ekser-i keştî-i mecâzî

Kıl bahr-ı hakikatde şinâverliğe himmet (G. XXVIII-2)

Mecaza ait tüm unsurlar insanı Hak yolundan ayırır. İnsan bunlara kapılıp yolundan şaşarsa bir geminin girdabın içinde kaybolduğu gibi yok olup gider. Hakikat denizinde yüzmek kişiyi Allah'a yaklaştırır. Şair, kişiye Hak yolundan ayrılmayıp, dünyanın geçici güzelliklerinde kaybolmamasını öğütler.

Ehl-i tecrîd istemez dünyâ vü mâ-fihâyı hîç

‘Aynuna almaz cihânı isteyen Mevlâyı hîç (G. XXXIII-1)

Kullan efendi keştî-i ikbâli çatmasun

Yelkenleri pek açma açuklarda batmasun (G. CLXIII-1)

Ne konağı ne donatmağı ne eşyâyı düşün

Hâric-i sûra çıkup bir de o sahrâyı düşün (G. CLXVIII-1)

Herkesin eninden sonunda varacağı yer topraktır. Kişi dünyada elde ettiği tüm zenginlikleri geride bırakacak, onca gayret ve kazanç boşa gidecektir.

Seni bir hufreye ilkâ idecekdür bu nefes

Şu rükûb eyledigün esb-i sebük-pâyı düşün (G. CLXVIII-4)

Gitdi nice zengin eli boş hep zeri kaldı

Yatdı kuru toprağa pamuk pisteri kaldı (G. CCIV-1)

İnsan talih, mutluluk, mevki peşine düşerse mecaza takılmış, Hak yolundan ayrılmış demektir. Ancak talih atını sürerken dikkat etmelidir, bu yolun sonu uçurumdur.

Esb-i ikbâli sakın çok ilerü sevk itme

Uçurumdur ötesi pek tolu dizgin itme (G. CLXXXII-1)

Şair insanda olmaması gereken özelliklerden bir diğerinin tamahkârlık olduğunu söyler. Kişi ne kadar açgözlü olursa başına o denli iş gelir. Açgözlü kimseler malını yiyemez, gam çekerler. Servet içinde olsalar dahi iflas etmiş gibidirler.

Gam yer yiyemez mâlını ashâb-ı tama ‘ hîç

Müflis gibidür olsa dahi servet içinde (G. CLXXX-5)

İnsanın malı mülkü ile çok övünmesi doğru değildir. Dünya nimetleri geçicidir, bir anda yok olup gidebilir.

Gördün nice ma ‘mûreleri yelle yuf oldu

Emlâk ü ‘akârât ile pek olma mübâhî (G. CCVI-4)

Düşkünleri hor görmek insana yakışır bir vasıf değildir. İnsanın başına her iş gelebilir, yarına kimin ne olacağı belli olmaz.

Sakın düşkünleri tahkîrden sen de düşersün ha

Girân-pehlû kiber-i câh u sâ mânı felek çekmez (G. LXXVI-5)

İnsan nefesine hâkim olmalıdır. Kişiyi doğru yoldan çıkararak her zaman şeytan değil, kendi zaafıdır.

Nefsün diledi bâde içüp fâhişe sevdi

Fısk işledeni hep sana şeytân mı sanırsun (G. CXII-7)

İnsan talihinden şikâyet etmemelidir. Kader ve talih Allah’tan gelir. Allah hakkımızda en hayırlısını verir. İnsan nasibinde ne varsa onu yaşar. Ezelden ebede kadar tüm olanlar ve olacaklar Allah’ın hükmüyledir.

Sen yeter itdiün şikâyet tâli ‘-i nâ-sâzdan

Dinle benden azıcuk da geldi çün nevbet bana (G. VI-2)

Hirmen-i dehrde takdîr iledür cümle nasib

Kısmet-i gâv ile har arpa ile kâha düşer (G. LI-4)

Kâmil insanın taşınması gereken vasıflar:

Bir kişinin kâmil bir insan olabilmesi için taşınması gereken bazı nitelikler vardır. Bunlardan biri cömertliktir. Cömert insan ihtiyaç sahiplerini geri çevirmez, onları hakir görüp kaba davranmaz. Düşman kazanmak istemeyen kişi cömert olmalıdır.

Savuşdur lutf ile ‘uşşâkı bârî bûse virmezsen

Kerîmü’l-asl olanlar sâ’ile kat ‘â ‘anîf olmaz (G. LXXVIII-6)

İ’tiyâd it mümkün oldukça ‘atâ vü lutfi sen

Olmak istersen eger düşmen gezendinden halâs (G. LXXXIX-4)

İnsan ilim ve irfanda kendini geliştirmelidir. Râşid, cahil insan ile konuşmaktan, onunla dostluk etmekten sıkıldığını; ilim irfan sahibi insanlarla bir arada olmaktan haz duyduğunu dile getirir.

Ehl-i ‘irfân ile dâim hoş gelür sohbet bana

Ülfet-i cühhâlden hâsıl olur sıklet bana (G. VI-1)

Kâmil insan, istiğna, kanaat ve tevazu sahibi olmalıdır. Kişinin gerçek değerini ortaya koyan budur. Allah onların rızkını onlar talep etmeden verir.

Bu istiğnâyı terk eyle tenezzül ile sultânım

Tefehhüm kıl budur işte meâl-i hadd-i istignâ (G. XI-4)

Merd-i kâni kim ider meskenini künc-i ferâg

Hak virür rızkını bî-say u taleb bûm gibi (G. CCV-3)

İnsan faziletli kimselerin, devlet ricalinin katında edepli olmalı; bilmeden ve düşünmeden söze karışmamalıdır. Ancak cahil kimseler haddini bilmeden ahkâm keserler.

Zânû-zede ol nezd-i ekâbirde edeble

Zinhâr karışma söze bî-fıkr ü rü'yet (G. XXVIII-3)

Hâli tenkît ider bunda mevâlî var kim

Bilmeyüp cehlîni fazl ehline hikmet satıyor (G. XLVI-5)

İnsana erdemli kimselerin bulunduğu meclislerde fazilet davası gütmemek, susmak yakışıır. Araştırmadan ve düşünmeden konuşmak ancak kişinin cahilliğini açığa çıkarır.

Efâzıl meclisinde sâkit ol da 'vâ-yı fazl itme

Bilâ-fıkr ü rü'yet bahs açup izhâr-ı cehl itme (G. CLXXVII-1)

Kader, ezel meclisinde hakkımızda verilen hüküm; kaza ise bu hükmün vuku bulmasıdır. Kişinin alın yazısı ne ise o tecelli eder. İnsan hakkında verilen hükme boyun eğmeli, kaderine razı olmalıdır.

Eyledün çünkü bu sahrâ-yı şühûdî menzil

Çün hedef sehîm-i kazâ vü kadere âgûş ol (G. CXVII-2)

Alınan tedbirlerin bazıları kimi zaman işe yarıyormuş gibi görünse de, er ya da geç kaza yerine gelir. İnsan, Hak yoluna kendini adamalı, koşulsuz teslim olmalıdır.

Baz '-ı tedbîr uyarsa da kadere

Her ne ise gelür kazâ yerine (G. CLXXXI-3)

Çün kim tarîk-i acze sülûk eyledüm gönül

Teslîmdür bu râhda artuk düşen bana (G. IV-6)

Kâmil insan olmak herkesin harcı değildir. Taklit ve gösterişle kâmil olunmaz.

Taklîd ile kâmillere hem-rütbe olunmaz

Maymûn-sıfat eşhâsı sen insân mı sanırsun (G. CXII-4)

Kişi, kendini ve zaafalarını iyi bilmelidir. Kâmil insanların en büyük erdemlerinden biri budur.

Noksân-ı ma 'ârifde benüm ekme-i kâmil

İdrâk iderüm 'aczümi nefsumde kemâ-hî (G. CCVI-2)

Şairler bazen kendi evlatlarının nezdinde topluma nasihat vermek amacıyla şiirler söylerler. Aşağıdaki beyitte Râşid, insanın nefesine hâkim olmasını ve ibadetini ederek Hak yolundan ayrılmamasını öğütler. *Cân-ı peder* ifadesi aynı zamanda babanın oğluna verdiği bir tavsiye olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Lâbis ol tâ 'at-i Hakda yûri ey cân-ı peder

Câme-i cismi virüp nefs eline eskitme (G. CLXXXII-4)

Geleceği düşünmeden zevk ve eğlence peşinde olmak, malını mülkünü umarsızca israf etmek insana yakışmaz.

Erbâb-ı sefâhatle sakın eyleme ülfet

Ey cân-ı peder işte sana bes bu nasihat (G. XXVIII-1)

Râşid aşağıdaki gazelinde insanlara nasihatlerini sıralar. Burada kişinin yeri gelmedikçe konuşmaması, nabza göre şerbet vereyim derken kişiliğinden ödün vermemesi, insanların vaatlerine kanmaması gerektiğini söyler.

-Gazel-

Söz dinle otur râbitasuz olma çözüme

Meclisde surâhî gibi her câma süzülme

Tîg-i sitem-i dehre sîrdür ten-i lâgar

Çün şât-ı semîn pek de şişüp sonra yüzülme

Rindân gibi ol neşveli bezm-i zurefâda

Dem serdi-i devrânı tefekkürle büzülme

Her perdeden aheng ideyim dâ ‘iyesiyle

Tanbûr gibi geh bozulup gâh düzülme (G. CLXXIX-4)

Bel bağlayarak va ‘dine her müy-ı miyânun

Çün şi ‘r-i muhayyel düşünüp Râşid üzülme (G. CLXXIX)

Atasözü ve deyimler:

Râşid’in divanı incelendiğinde şairin atasözü ve deyimlere sıkça yer verdiği görülmektedir. Bu ifade yolları, şairin görüş ve izlenimlerini somutlaştırarak anlamı kuvvetlendirmekte, aynı zamanda birer nasihat değeri taşımaktadır. Divanda *ağzına tıkmak, akıntıya karşı kürek çekmek, akli gitmek, aklını almak, aklını başından almak, arap saçına dönmek, aşka gelmek, ayağını denk almak, balık etli, bam teli, başına çalmak, bel bağlamak, ciğeri yanmak, Dimyat’a pirince giderken evdeki bulgurdan olmakel çekmek, elinden iş gelmemek, gam yemek, gönlü akmak, gözüne kestirmek, kana boyanmak, kepaze etmek, meydan okumak, mumla aramak, pişmiş aşu su katmak, püsküllü bela, toz kondurmamak, üstün titremek, yük olmak, yüz vermek* deyimleri kullanılmıştır.

Efendi zevrak-ı ikbâl uydur sulara zîrâ

Akındıya yukarı ‘aklı olanlar kürek çekmez (G. LXXVI-2)

Olursun evde bulgurdan giderken erze Dimyâta

Murâd olsa bu eyyâm olma rakîb keştîye mellâh (G. XXXIV-2)

Atasözlerinden ise *fazla naz âşık usandırır, derdi veren dermanını da verir, dikensiz gül olmaz, haydan gelen huya gider, her gecenin bir sabah vardır, iğneyi kendine çuvaldızı başkasına batır, sakla samanı gelir zamanı, tok açın hâinden anlamaz* kullanılmıştır.

Çok vârisi gördük yedi mîrâsı bitürdi

Meşhûr mesel geldi o haydan huya gitdi (G. CCVII-4)

Ey sâhib-i hirmen savurup atma meseldür

Sen sakla samanı gelür elbette zamânı (G. CCVIII-4)

Saymakla tefâhür ider envâ‘-ı ta‘âmi

Meşhûr mesel hâlini açuñ ne bilür tok (G. CII-3)

Sonuç

Bir devre tanıklık etmek adına tarihî eserler ne denli önem arz etmekte ise edebî eserler de toplumun şuurunu ve yaşantılarını yansıtması bakımından o denli önemli kaynaklardır. Şairler gözlemlerini hayal dünyalarında sembolize ederek estetik süzgecinden geçirirler. Dolayısıyla bir şairin kendini içinde yaşadığı toplumdan soyutlanması yahut toplumun düşünüş, yaşayış ve inanış biçimlerine kayıtsız kalması mümkün değildir.

XIX. asır Osmanlı için bir geçiş dönemidir. Geçiş döneminde yaşanan tutarsızlık ve kaoslar edebiyat dünyasına da akseder. Şairler sancılı geçen bu süreçlerde insanların yaşadığı kafa karışıklığını ve bundan istifade eden fırsatçıları gözlemlemiş, gördükleri aksaklıkları eserlerine konu etmişlerdir. Sosyal hayatla ilgisi haksız ithamlarla sorgulanmakta olan Divan edebiyatı şairleri, halkı doğru yola sevk etmek ve nasihatlerde bulunmak için manzumeler kaleme almışlardır. Râşid, divanında adaletten dine, toplumsal yozlaşma ve bozulmalardan kâmil insanın taşınması gereken vasıflara birçok konu hakkında eleştiri ve tavsiyelerde bulunmuştur. Halkın dimağında yer alan atasözleri ve deyimlere sıkça yer vermiştir. Tüm bu veriler, Râşid’in düşünce dünyasını ortaya koyduğu gibi devrin panoramasını gözler önüne sermektedir. Divan şiiri de diğer tüm edebî oluşum ve evrelerde olduğu gibi içinde filizlendiği toplumun özelliklerini ve yaşantılarını dile getirmekte, aksaklık ve eksikliklerini ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

ÇETİN, Kamile (2006). *Râşid (?-1310?-1892 ve Dîvânı İnceleme-Tenkidli Metin*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fatîm Davûd. *Hâtmetü’l-Eş’âr (Fatîn Tezkîresi)*, Haz. Ömer Çifçi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Eserleri 3218.

İNAL, İbnü’l-Emin Mahmud Kemal (2002). *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî’ş-Şuarâ)*, Haz. İbrâhim Baştuğ, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, C. IV.

Mehmed Süreyyâ (1996). *Sicill-i Osmanî*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C. IV.

ONAY, Ahmet Talat (2013), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara: Kurgan Yayınları.

PALA, İskender (1999), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

İPEKTEN, Haluk vd. (1998). *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, , Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

TUMAN, Mehmet Nâil (2001). *Tuhfe-i Nâilî, Dîvân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*, Haz. Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı, Ankara: Bizim Büro Yayınları, C. I.