TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

4

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI

TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

4

Türk Edebiyatı Tarihi

4

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör)
(ö. 05.12.2014)
Mustafa İsen (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

T.C. KÜLTÜR VE TURIZM BAKANLIGI YAYINLARI

© T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
3106-1

Kültür eserleri dizisi: 403

ISBN 978-975-17-4089-2 (takım)
ISBN 978-975-17-4099-1 (4.cilt)

www.kulturturizm.gov.tr
e-posta: yaphaz@kulturturizm.gov.tr

Türk edebiyatı tarihi / Editörler Talat Sait Halman … [v.b.].-3. bsk
– Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018.

...c.<4> ; 24 cm. – (Kültür ve Turizm Bakanlığı
yayınları ; 3106-4. Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü
kültür eserleri dizisi ; 403)
ISBN 978-975-17-4089-2 (tk.)
ISBN 978-975-17-4099-1 (4.c.)

I. Halman, Talat Sait. II. Seriler.

810.09

Editörler
Talât Sait Halman (Genel editör) (ö. 05.12.2014)
Mustafa İsen (Genel editör)
Osman Horata (Genel editör)
Yakup Çelik
Nurettin Demir
Mehmet Kalpaklı
Ramazan Korkmaz
M. Öcal Oğuz

Tasarım Uygulama
Ersu Pekin
Funda Bilecen

Yazım-düzeltme
Süer Eker
Beyhan Uygun Aytemiz

Yazışma
Neslihan Coşkun
Ramazan Sıkı

Baskı
Ses Reklamcılık Pazarlama Turizm Sanayi ve Tic. Ltd. Şti
Kazım Karabekir Cad. No: 7/4 Altındağ/ANKARA
e-posta: ses@sesreklam.net

Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş 3.baskı
2000 adet

Basım yeri, tarihi
Ankara, 2018

Özel teşekkürler
Yazıların incelenmesinde hakem olarak katkıda bulunan öğretim üyelerine; kaynakların ve alıntıların kontrolünü titizlikle gerçekleştiren Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü öğrencileri Alphan Akgül, M. Sıla Arlı, Yalçın Armağan, Günil Özlem Ayaydın-Cebe, Fırat Caner, Murat Cankara, Hülya Dündar, Tuba İsen-Durmuş, İrfan Karakoç, Sevim Kebeli, Nilay Özer, Ali Serdar, Reyhan Tutumlu, Seda Uyanık'a; Türk Edebiyatı Kronolojisini hazırlayan Firdevs Canbaz ve Emine Tuğcu'ya; yazışma ve düzeltmelerdeki katkıları için Ceyda Akpolat, Ela Şengündüz, Seçil Aybay Bıyıklı, Songül Sezen ve Çiğdem Gürbüzer, Murat Kazancı ve Fazilet Özlük'e; eserin 3. baskısının gerçekleşmesinde emeği geçen Bakanlık mensupları Neslihan Coşkun ve Ramazan Sıkı'ya teşekkürler…

İçindekiler

10 Kısaltmalar

13 Yazım ilkeleri

19 - 626 VIII. Cumhuriyet Dönemi (1920-2000)

21 Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk edebiyatının tarihî, sosyo-kültürel temelleri

23 1. Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi ve sosyo-kültürel temelleri *Murat Yılmaz*

33 2. Tercüme Bürosu ve bir edebiyat kanonunun oluşturulması *Şehnaz Tahir Gürçağlar*

- 33 Tercüme Bürosu'nun içinde yer aldığı bağlam
- 36 Büronun işleyişi
- 39 Tercüme Bürosu tarafından yapılan çevriler (1940-1960)
- 43 Eleştirel bir bakış

49 Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın edebiyattaki izdüşümü *İnci Enginün*

- 49 Osmanlı Devleti'in yıkılışı sürecindeki savaşları 1911'den itibaren yaşamış olanlar
- 53 1900'ün ilk yıllarında doğan ve eserlerini Cumhuriyet Döneminde verecek olanlar
- 56 Eserlerin özellikleri ve motifleri

61 Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde manifestolar *Bâki Asiltürk*

- 63 Yedi Meşale önsözü
- 64 Garip önsözü
- 68 Hisar topluluğu ve bildirileri
- 70 İkinci Yeni: Manifesto yerine poetik yazılar
- 74 1960'lardan 1980'lere: Manifestosuz yıllar
- 77 1980 kuşağı ve "Yenibütüncü Şiir" bildirisi
- 79 2000'lerde manifesto patlaması

82 Cumhuriyet Dönemi: Şiir (1920-1950) *Hakan Sazyek*

- 83 Cumhuriyet'in eşiğinde şiirin genel durumu
- 86 Dergâh hareketi
- 87 Yeniliğin iki öncüsü: Nâzım Hikmet ve Ercüment Behzat
- 90 Memleket şiiri
- 91 Cumhuriyet'in ilk edebî topluluğu: Yedi Meşale
- 92 1930'lu yıllarda şiir kamuoyunun güncel konuları
- 94 Yenileşmeyi hızlandıran bir etken: Vezin tartışmaları
- 96 Dergâh çizgisini sürdüren bağımsız şairler
- 104 Gelenekçi anlayışa son darbe: Garip hareketi

108 1940'ların toplumcu şairleri: Kırk kuşağı

111 İkinci Yeni Şiirinin estetik açılımı *Doğan Hızlan*
113 İkinci Yeni şairleri
116 İkinci Yeni yorumları
124 İkinci Yeni'nin yeri ve onda kalanlar

126 Cumhuriyet Dönemi: Şiir (1950-2000) *Ramazan Korkmaz -Tarık Özcan*
128 İkinci Yeni şiir hareketi
139 Millî romantikler
143 Toplumcu gerçekçiler
148 Saf şiir arayışları
157 1960-1980 şiirinde ideolojik yönelimler
157 1. Toplumcu-Marksist söylem
173 2. Millî romantik söylem
180 3. İslamcı söylem
185 1980-2000 şiiri ve şiirle yeniden yüzleşme-bağımsız bireyci söylem

199 Cumhuriyet Dönemi: Tiyatro *Sevda Şener*

236 Modernizmden Postmodernizme Türk romanı *Jale Parla*

246 Cumhuriyet Dönemi: Roman (1920- 1960) *Yakup Çelik*
247 Çağının tanığı olanlar
265 Bireysel yönelimler
281 Maziyi yaşatanlar
288 Toplumcu gerçekçiliğe doğru
307 Popüler romanlar
318 1960 sonrasına taşınanlar

326 Cumhuriyet Dönemi: Roman (1960-2000) *Osman Gündüz*
326 Romanda yeni eğilimler
328 1960 öncesi kuşağından romancılıklarını sürdürenler
330 Tarihsel romanlar ve romancılar
334 1. Konularını yakın dönem Türk tarihinden alanlar
338 2. Yakın dönem tarihsel romanlarında karşı güç ve öteki
347 İçe dönük bireysel eğilimler ya da geçmiş özlemi
353 Toplumcu-gerçekçi romana doğru
357 Köy/kasaba romanı ve romanda toplumcu gerçekçilik
358 Toplumcu-gerçekçi bakış
374 Bireysel bakış
381 Çağdaş Türk romanında yeni açılımlar, yeni söylemler
386 İslami ve gelenekçi söylem
393 Toplumcu-Marksist söylem
399 Bir dönemin yargılanışı ya da 12 Mart/12 Eylül romanları
405 Modernleşme yolunda yeni adımlar ya da 1980 sonrası Türk romanı
412 1. Modern, fantastik ve postmodern eğilimler
430 2. Yeni arayışlar: Fantastik-bilim kurgu-polisiye romanlar
432 Genç kuşak romancılar ya da 2000 sonrası romancıları

446 Cumhuriyet Dönemi: Öykü (1920-1960) *Ayşenur Külahlıoğlu İslam*

450 1920-1930: Cumhuriyet Döneminin ilk öyküleri
453 1930-1945: Yeni arayışlar
453 1. *Vakit* gazetesi çevresi ve sosyal gerçekçiler
456 2. Olgunluk eserleri
462 1945-1960: Savaş sonu öyküleri

471 Cumhuriyet Dönemi: Öykü (1960-2000) *Feridun Andaç*
472 Toplumsal gerçekçiliğe doğru
473 Kırdan kente
473 Bir gülmece ustası
474 Gelenekten anısal birikimlere ulaşan yönsemeler
474 Kırsal kesim insanının gerçeğine yönelişler
475 Sarı Sıcak gerçeği
475 Yıkılan duvarlar
476 1950 kuşağı: ilk sesler
477 Yeni gerçekçiler
478 1960'lardan günümüze öykücülüğümüz
482 1960'la gelenler
485 1970'ten 1980'e uzanan yenileşme dönemi
488 2000'lere doğru öykü

493 Cumhuriyet Dönemi: Eleştiri *Betül Mutlu Özçelebi – Hüseyin Özçelebi*

544 Deneme *Tarık Özcan*
548 Sanat, edebiyat ve dil konulu denemeler
555 Din ve felsefe konulu denemeler
558 Siyasi ve sosyal konulu denemeler
560 Şehir konulu denemeler
562 Diğer konularda yazılmış denemeler

566 Çocuk edebiyatı *Tacettin Şimşek*
566 Çocuk ve edebiyat
567 Dünyada çocuk edebiyatı
569 Doğu'da "kıssa" geleneği
572 Klasik Türk edebiyatında çocuk ve edebiyat
574 Çocuklara yönelik süreli yayınlar
576 Tanzimat'tan Meşrutiyet'e çeviri faaliyetleri
578 Meşrutiyet Dönemi çocuk edebiyatı
582 Cumhuriyet Dönemi çocuk edebiyatı

593 Cumhuriyet Dönemi: Edebî dergiler *Mehmet Can Doğan*

629 - 660 IX. Anonim edebiyat

631 Anonim edebiyat *Saim Sakaoğlu- Ali Berat Alptekin*
631 Anonim halk şiiri
631 1. Ninni

633 2. Mani
635 3. Tekerleme
637 4. Türkü
637 5. Ağıt
639 Anonim halk nesri
639 1. Masal
645 2. Efsane
647 3. Fıkra
653 Kalıplaşmış ifadeler
653 1. Bilmece
654 2. Atasözleri
656 3. Deyimler
657 4. Alkış ve kargışlar

663 - 748 X. Türkiye Dışı Türk edebiyatları

666 Balkanlarda Türk edebiyatı *Mustafa İsen*
670 Makedonya
672 Kosova (Sırbistan-Karadağ)
673 Bulgaristan
676 Yunanistan
677 Romanya
678 Gagavuzlar

682 Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti: Yeni bir Türkçe edebiyat için merkezi sorgulayan azlık edebiyatı *Mehmet Yaşın*
683 Misak-ı Millî dışındaki 'millî' bir edebiyat olarak modern Kıbrıslı Türk edebiyatı
683 1. 1914 kuşağı ve Osmanlı-İslam kimliğinin Türkleşmesi
685 2. Edebiyatçıların ve edebî türlerin çeşitlenmesi
686 3. 'Merkez'ini yitiren 'çevre', 'çoğunluğu' kalmayan azınlık
686 Çağdaş Kıbrıslı Türk edebiyatında süregelen azlık ve çevre konumu
686 1. Anavatan Türkiye'nin izindeki 1943 kuşağı
688 2. Çevre ya da azlık edebiyatçılarının kendi toplumlarıyla ilişkisi
689 3. Yazınsal çoğuldizgenin dinamik işleyişi açısından Kıbrıs ve Türkiye edebiyatları
690 Günümüz Kıbrıslı Türk edebiyatında süregelen azlık ve çevre konumu
690 1. Kıbrıslı Türk edebiyatının yeniden tanımlanma süreci
691 2. Kıbrıslı edebiyatının yükselen merkezi olarak Avrupa
692 3. Kıbrıslı Türk edebiyatının diğer Türk azınlık edebiyatlarıyla karşılaştırması

696 Irak Türkmen edebiyatı *İbrahim Atabey*
697 XX. Yüzyıla kadarki Irak Türkmen edebiyatı
698 XX. yüzyıl
702 XXI. Yüzyıl

704 Göç süreciyle yurt dışında oluşan Türk edebiyatı *Yüksel Pazarkaya*

704 Almanya'ya iş gücü göçüyle başlayan süreç
705 1961-1971 geçicilik evresi
708 Türkçenin ana dil olarak Avrupa'da yerleşim süreci
713 Türkçe yazının yurt dışındaki yeni sürgünleri

720 Modern Türk yazı dillerinin oluşumu *Süer Eker*
720 1917 Ekim Devrimi'ne uzanan süreçte Türk yazı dilleri
721 1917 Ekim Devrimi sonrasında ortaya çıkan Türk yazı dilleri
722 Dil planlamaları ve yeni Türk yazı dilleri
722 1. Dil planlamasında ilk adım: Alfabe manipülasyonları
725 2. Dil planlamasında ikinci adım: Terminoloji manipülasyonları
726 3. Sovyetler Birliği'nde dil planlamaları
727 4. Çin'de dil planlamaları
728 5. İran'da dil planlamaları

731 Modern Türk yazı dilleri etrafında oluşan edebiyatlar *Samet Azap-Orhan Söylemez*
731 Azerbaycan edebiyatı
735 Kazak edebiyatı
737 Kırgız edebiyatı
742 Özbek edebiyatı
745 Türkmen edebiyatı

751 Ekler

753 Türk edebiyatı kronolojisi *Emine Tuğcu*

785 Genel kaynakça

809 Yazarlar-editörler

829 Dizin

Kısaltmalar

age./agy.	adı geçen eser/yapıt/yazı
AKM	Başbakanlık Atatürk Yüksek Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi
Ar.	Arapça
AÜ	Ankara Üniversitesi
ATAÜ	Erzurum Atatürk Üniversitesi
b.	bin, ibn
bibl.	bibliyografya
bk.	bakınız
Böl.	bölüm
bs.	baskı, basım
BÜ	Boğaziçi Üniversitesi
C.	cilt
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
çev.	çeviren
ÇÜ	Çukurova Üniversitesi
d.	doğumu
DİA	*Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* İstanbul 1988
DLT	*Divanü Lügâti't –Türk*
DT	doktora tezi
DTCF	Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
ed.	editör (yayımcı)
Ef.	efendi
EF	Edebiyat Fakültesi
EI	*The Encyclopaedia of Islam* (new edition), Leiden 1954
Ens.	Enstitü, enstitüsü
EÜ	Ege Üniversitesi
Fak.	fakülte
Far.	Farsça
fas.	fasikül
Fr.	Fransızca
FÜ	Fırat Üniversitesi
GÜ	Gazi Üniversitesi
H.	hicrî
HAGEM/HAKAD	Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü

HÜ	Hacettepe Üniversitesi
hzl.	hazırlayan
İA	*İslâm Ansiklopedisi* I-XIII İstanbul 1940-1988.
İng.	İngilizce
İÜ	İstanbul Üniversitesi
JTL	*Journal of Turkish Literature* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Ankara 2005
JTS	*Journal of Turkish Studies* *Türklük Bilgisi Araştırmaları* Harvard, Massachusetts 1977
KB	*Kutadgu Bilig*
KB	Kültür Bakanlığı
KTB	Kültür ve Turizm Bakanlığı
Ktp.	kütüphane, kütüphanesi
M.	miladi
mad.	madde
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
MF	*Millî Folklor* Ankara 1984
MİFAD	Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırmaları Dairesi
MK	Millî Kütüphane
M.Ö.	milattan önce
M.S.	milattan sonra
Mtb.	matbaa, matbaası
MÜ	Marmara Üniversitesi
nşr.	neşreden
No./ Nu./Nr.	numara
Osm.	Osmanlıca, Osmanlı Türkçesi
ö.	ölümü
örn.	örnek
Rus.	Rusça
s.	sayfa
S.	sayı
sad.	sadeleştiren
sal.	saltanat, saltanatı
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
SÜ	Selçuk Üniversitesi
T.	Türkçe
TA	*Türk Ansiklopedisi* I-XXXIII, Ankara 1943-1986

TATV	Türk Kültürünü Araştırma ve Tanıtım Vakfı
TCYK	*Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogu*
TD	*Türk Dili* Türk Dil Kurumu Ankara 1951
TDA	*Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi* İstanbul 1949
TDAY	*Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten* Ankara 1953
TDEA	*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* İstanbul 1976
TDED	*Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü İstanbul 1970
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
TKAE	Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
TM	*Türkiyat Mecmuası* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
TOEM	*Tarih-i Osmani Encümeni Mecmuası* İstanbul 1338-1341
trc.	tercüme eden, tercüme
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TTK	Türk Tarih Kurumu
TÜYATOK	*Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu*
Ty.	Türkçe Yazmalar
TYDK	*Türkçe Yazma Divanlar Katalogu*
UÜ	Uludağ Üniversitesi
Ü	üniversite, üniversitesi
v./ vr.	varak
vb.	ve başkaları, ve benzerleri, ve bunun gibi
vd.	ve diğerleri, ve devamı
vr.	varak
vs.	ve saire
Yay.	yayıncılık, yayınları, yayın evi
YK Yay.	Yapı Kredi Yayınları
YLT	yüksek lisans tezi
yt.	yazılış tarihi
yty.	yayın tarihi yok
yy.	yüzyıl
yyl.	yayımlayan
yyy.	yayın yeri yok
yz.	yazma, yazmalar

Yazım İlkeleri

1. *Türk Edebiyatı Tarihi*'nin yazımında, özel durumlar dışında Türk Dil Kurumu Yazım *Kılavuzu* esas alınmıştır.

2. Arapça ve Farsçadan geçen kelimelerdeki uzunlukların gösterilmesi konusu, Türkçenin önemli sorunlarından biridir. Bu çalışmada, eserin kendi içinde tutarlı olmasına dikkat edilmiş, Cumhuriyet öncesi veya sonrası, Harf Devrimi öncesi veya sonrası gibi bir ayrıma gidilmeden, *Yazım Kılavuzu*'nda belirtilen yerler dışında düzeltme işareti kullanılmamıştır. Kaynakların yazımında, alıntılarda, Arapça, Farsça ve diğer yabancı dillere ait ya ait kişi ve eser adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır.

- Düzeltme işareti, yazılışları bir, anlamları / işlevleri farklı kelimeleri / ekleri ayırmak, ince "g", "k" seslerini göstermek, nispet i'sinin belirtme durumu ve iyelik ekiyle karışmasını önlemek amacıyla kullanılmıştır:

  âşık-aşık, hâlâ-hala, Hak-hâk, millî-milli, ilmi-ilmî, dini-dinî, askeri-askerî, resmî-resmi, resmîlik, millîlik; hikâye, rüzgâr

- Kişi ad ve mahlasları ile eser ve kurum adlarında da, Arap ve Fars edebiyatına ait eser ve kişi adları dışında, aynı yöntem takip edilmiştir:

  Ahmedî, Şeyhî, Fuzulî, Zati, Hâmit / Hamit, Hâletî;

  Nabi, Naci, Ruhi, Sami, Kemal Paşazade, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai, Mehmet Akif;

  Divanü Lügâti't-Türk, *Divan-ı Şeyhî*, *Hayr-abad, Seyahat-name-i Evliya Çelebi, Leta'if-i Rivayat, Mizanü'l-Edeb*;

  Mevlevi, Yesevi, Bektaşi, Halvetî;

  Arap ve Farslara ait eser ve kişi adları: Rızâzâde Şafak, Attâr, Sekkâkî; *Miftâhu'l-Ulûm, Dîvân-ı Rûdekî*

- Batı dillerinden geçen sözcüklerde düzeltme işareti kullanılmamıştır:

  klasik, Latin, plan

3. Türkçeye geçen Arapça, Farsça sözcük ve hecelerin sonunda bulunan *–b / -c / -d* sesleri, Türkçe söyleyiş esas alınarak *–p / –ç / –t* olarak gösterilmiş, özel durumlarda ise tercihlere bağlı kalınmıştır:

  Halit Ziya, Ahmet Paşa, Galip, Ahmet Mithat;

  Halide Edib, Mehmed Çavuşoğlu

- Arapça ve Farsça kurala göre oluşturulan isim ve eser adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır:

Ahmed-i Dai, *Cemşid ü Hurşid*

- Arapça *din* kelimesiyle oluşturulan birleşik kelimelerde de, Arap ve Farslara ait özel isimler dışında, benzer yöntem takip edilmiştir:

  Şemsettin Sami, Ömer Seyfettin, Kemalettin Kamu;

  Kemâlüddîn-i Isfahânî, Raşîdüddîn

4. Özel adlarda ayın ve hemze işareti (‘) sadece söz içinde ve sonunda gösterilmiştir:

Refi’, Nef’î, Neş’et; âşık

5. Aidiyet ekleri tek y’li olarak yazılmıştır:

bahariye, fahriye

Eser ve kitap adlarında ise asıllarına bağlı kalınmıştır:

“Kaside-i Bahariyye”, *Durub-ı Emsal-i Osmaniyye*

6. Özel ad olan Arapça ve Farsça tamlamalarda, her iki sözcük de büyük harfle başlatılmıştır:

Tasvir-i Efkâr, *Vesiletü’n-Necat, Tezkiretü’ş-Şu’ara*

7. Türkçeye yerleşen ve Arapça, Farsça tamlamalardan oluşan kelime gruplarının yazımında, terim niteliği kazananlar dışında, *Yazım Kılavuzu*’na uyulmuştur:

- darülaceze, darülfünun; vahdet-i vücut, ab-ı hayat
- İbnülemin, Abdülmecit; Nedim-i Kadim, Ahmed-i Rıdvan

8. Cumhuriyet öncesinde, yaygın olarak kullanılan “bey”, “paşa” gibi unvanlar, ismin bir parçası olarak değerlendirilmiş ve bunlardan sonra gelen ekler kesme işareti ile ayrılmıştır:

Ahmet Paşa’nın, Orhan Gazi’den, Necati Bey’e

9. Eserde bazı yabancı kökenli kelimelerin yazımında, özel durumlar dışında, *Yazım Kılavuzu* esas alınmıştır:

mısrası, camisi; Atayi, Nevayi; hezl, vect vb.

10. Eski edebiyatla ilgili metinlerde çok sık geçen *divan* kelimesi, sadece şair adıyla birlikte anıldığında büyük yazılmış ve gelen ekler kesme ile ayrılmıştır.

“*Fuzulî Divanı*’nı en fazla...”; “Şairin *Divan*’ı ve mensur birçok eseri ...”; “Şair, divanında kasidelere ağırlık vermiştir.”

11. Metin içinde vurgulanması gereken ifadeler, italik veya tırnak içinde düz olarak gösterilmiştir.

12. Alıntılar ve örnek beyitler / mısralar tırnak içinde düz ve özgün biçimlerine sadık kalınarak yazılmıştır. Metin içindeki tek beyitler, yine tırnak içinde ancak yan yana, eğik çizgi ile ayrılarak gösterilmiştir.

- Alıntılar, 5 satırdan veya 40 kelimeden fazla olduğu takdirde normal metinden farklı olarak paragraf başından 1 cm daha içeriden başlatılmış ve 1 punto küçük yazılmıştır.
- Örnek beyit / şiir alıntıları, bir beyitten veya iki mısradan fazla olduğunda da aynı yöntem uygulanmıştır.

13. Verilen örnek metinlerde transkripsiyon işaretleri kullanılmamıştır.

14. Yazılar içinde, "Giriş" ve "Sonuç" gibi alt başlıklara yer verilmemiş, gerekli durumlarda bu kısımlar (* * *) işaretiyle ayrılmıştır.

15. Kaynakçalarda, çok sık geçen bazı dergi ve kitap adları dışında kısaltmalara yer verilmemiştir. Genel kısaltmalarda ise, *Yazım Kılavuzu*'nda yer alan yazılışlara, birkaç istisna dışında, uyulmuştur.

16. Ekler, kelime niteliği kazanmamış kısaltmalarda son harfin okunuşuna göre getirilmiştir:

ABD'de, vb.leri, *İA*'da

17. Kendisiyle ilgili değerlendirmeye yer verilen şair ve yazarların isimleri, ilk geçtiği yerde koyu/vurgulu olarak yazılmış, ayraç içinde doğum, ölüm tarihi veya yüzyılı verilmiştir. Doğum ve ölüm tarihleri birlikte verilenlerde, "d." , "ö." gibi kısaltmalara gerek duyulmamıştır. Saltanat süreleri ise, bir karışıklığa yol açmamak için "sal." kısaltmasıyla belirtilmiştir.

- " Bu dönemin en önemli isimlerinden **Namık Kemal** (1840-1888) …"
- Asıl isimleriyle tanınan, soyadlarını sonradan alan yazarların soyadları köşeli ayraç içine alınmıştır. Kaynakça kısmında da aynı yöntem takip edilmiştir.

  Halide Edib (Adıvar) (1884-1964)
- Hakkında açıklama yapılan söze ait ek, parantez kapandıktan sonra yazılır: içindeki açıklamalar, eklerden sonra yazılmıştır:

  "Mehmet Akif Ersoy (1873-1944)... Mehmet Akif Ersoy (1873-1944)'un…"
- Hicri ve miladi tarihler birlikte verildiğinde, ikisi eğik çizgi ile ayrılmış ve bunların hicri veya miladi olduğu ayrıca belirtilmemiştir:

  Enderuni Fazıl (ö. 1225 / 1810)

18. Bölüm başlıkları I., II. , alt başlıklar A. B.; ikinci, üçüncü, dördüncü derece alt başlıklar ise sırasıyla 1., 2. ; a., b.; (1), (2); (a), (b) şeklinde numaralandırılmıştır.

- Yazı içindeki madde numaraları ise, normal karakterlerle 1), 2) veya a), b) şeklinde gösterilmiştir.

19. Eserde, açıklamalar dışında dipnot kullanılmamış, metin içi atıfların yazımında aşağıdaki yöntem benimsenmiştir:

(Tanpınar 1980: 151), (Kaplan 1975: II / 531; Tanpınar 1980: 186)

- İkinci kaynaktan alıntılar aşağıdaki şekilde gösterilmiştir:

  (Kaplan 1979; Çelik 2000: 5'ten veya Kaplan 1979, aktaran Çelik 2000: 5)
- Yazarın ismi cümle içinde geçmişse, parantez içinde sadece tarih verilmiştir:

  "Tanpınar, bu konudaki çalışmasında (1976: 131) ...."
- Birden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın adı vd. yazılmış ve kaynakçada ise hepsi belirtilmiştir:

  (Köprülü vd. 1988: 120)
- Bir şairin aynı yıl yayımlanan birkaç eseri varsa yayım tarihinin yanına a, b, c harfler konulmuştur: (Kaplan 1980a: 151)
- "Kaynakça"nın yazımında aşağıdaki yönteme uyulmuştur:

  Kaplan, Mehmet (1982), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

  Kaplan, M. (1982), *Kültür ve Dil*, İstanbul: Dergâh Yay.

  Akyüz, Kenan (1979), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, 2. bs., Ankara: DTCF Yay.

  Wellek, R. ve A. Warren (1982), *Yazın Kuramı*, (çev. Y. Salman ve S. Karatay), İstanbul: Çağlayan Yay.

  Süreli yayınlar:

  Şener, Sevda (2005), "Images of the Woman in Turkish Drama as Illustrated by the Plays of Adalet Ağaoğlu", *JTL*, 2: 85-92.

  Ansiklopediler:

  Mazıoğlu, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı, Eski" , *TA,* XXXII: 80- 134.

  Yayımlanmamış tezler:

  Uygun Aytemiz, Beyhan (2005), *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Ankara: Bilkent Ü., DT.

  Yazarı belli olmayan ve kitap içindeki yazılar:

  Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1981), "Hâtem, Ahmed Efendi", 4:154.

  Kortantamer, Tunca (1999), "Gül Kasidesi", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Makaleler*. (hzl. M. Kalpaklı), İstanbul: YK Yay., s. 357-366.

VIII. CUMHURİYET DÖNEMİ (1920–2000)

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-2000)
Türk edebiyatının tarihî, sosyo-kültürel temelleri

I. Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi ve sosyo-kültürel temelleri

Murat Yılmaz

TÜRKİYE Cumhuriyeti, Birinci Dünya Savaşı'nı takiben gerçekleşen Millî Mücadele Döneminin sonunda kurulmuştur. Bu bakımdan dönemin mağlup ve rejimleri değişen ülkelere benzer. Ancak hem tarihî birikimi hem de jeopolitik şartları icabı Türkiye onlardan farklılıklar arz eder. Türkiye Tanzimat ve Islahat dönemlerine dayanan l. ve ll Meşrutiyet dönemlerinde zenginleşen sosyal, siyasi, hukuki ve kültürel bir modernleşme tecrübesine ve kurumsal birikimine sahiptir.

Osmanlı aydınları, Batı karşısında önlenemeyen gerileme ve yenilgilerin sebebinin askerî ve teknolojik gelişmeler ötesinde, Batı'nın sosyal, siyasi ve iktisadi yapısından kaynaklandığını düşünerek bütün bunları içine alan "medeniyet" kavramı esasında düşünmeye başlamışlardır. Özellikle Tanzimat sonrası "medeniyet" esasında bir tür ideolojik arayış yaşanmış ve artık Batı medeniyetinin hangi unsurlarının alınacağı, kendi medeniyetinin hangi unsurlarının muhafaza edileceği üzerine tartışmalar başlamıştır. Bu tartışmalardan sonra Osmanlı-Türk siyasi düşüncesi bu konuda takınılan tavra göre tahlil edilebilir. Tanzimat'la başlayan medeniyet tartışmaları Cumhuriyet'le beraber farklılaşma olmaktan çıkarak farklı medeniyet anlayışları ve ideolojilerle eklemleşme karakteri kazanmıştır. Bu durum Türkiye'nin iç dinamikleri yanında dünya şartlarından da kaynaklanmış, Batı'da liberalizm dışında farklı ideolojik yönelimlerin ortaya çıkması medeniyet ve Batılılaşma tartışmalarını bu mecraya çekmiştir. Cumhuriyet Döneminin siyasi saflaşmaları devletçilik eksenindeki tartışmalarla gelişecektir.

Osmanlı Türkiyesi Balkan Savaşlarıyla beraber on yıl süren bir savaş dönemi yaşamıştır. Bu dönemde her şeyden önce büyük bir nüfus kaybı yaşanmıştır. Nüfus kaybı beraberinde yaşanan ekonomik, kültürel ve siyasi kırılmalar Cumhuriyet Dönemindeki kopuşu hazırlamıştır. Cumhuriyet Döneminin bu kaybını Justin McCarthy şöyle anlatıyor: "Osmanlı Anadolusu Birinci Dünya Savaşı'nda, savaşa katılan herhangi bir ülkeden daha fazla ölüm acısı çekmiştir. 1912'den 1922'ye kadar, Anadolu nüfusu yüzde 30 azalmıştır. Anadolu nüfusunun, yaklaşık olarak, yüzde 10'u göç etmiş ve yüzde 20'si ölmüştür." (1994: 26). Mccarthy de, Hobsbawm gibi felaketlerin yarattığı değişim potansiyeline dikkat çekerek, Türkiye üzerinde bu felaketlerin halkta reformları destekleyecek bir psikoloji ve maddi temel hazırladığını kaydediyor:

> "Felâket beraberinde değişime doğru psikolojik bir eğilim getirir. Basitçe ifade edilirse, felaket oluşturan kayıplar, insanların akıllarını, alışkanlıklarını ve hayatlarını değiştirir. Hiç olmazsa, hayatta kalanlar başlarına felaket getiren sistemden daha iyi bir sisteme sahip olmak isterler. Bundan başka, feci ölümler rasyonelleştirilmiş muhafazakâr hayatın en temel bloklarını yerinden oynatır, evler yıkılır, aile üyeleri öldürülür; çiftlikler ve işler yitirilir. Kayıplar yardım edemez ama geleneksel değerlerde ve muhafazakâr hayat tarzlarında değişikliklere sebep olurlar." (MacMarthy 1994: 27)

Cumhuriyet rejiminin kurulmasıyla başlayan "Türk devrimi", esas itibarıyla 1908'de ve sonrasında yarım kalan "burjuva devrimi"nin tamamlanması hareketidir. Türk toplumunda burjuva devriminin gerçekleşmesinin güçlüğü ise, bu devrimi yapanın tek başına burjuvazi sınıfı olmamasıdır (bk. Timur 2001). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarılan toplumsal formasyonda burjuvazi esas itibarıyla gayrimüslim unsurlara dayanmaktadır ve bu unsurlar ya bağımsızlık peşinde koşan etnik gruplara mensuptur ya da Türkiye'nin bağımsızlık mücadelesi verdiği Batı ülkeleriyle yakın iktisadi ve kültürel ilişki içindedirler. Müslüman kökenli burjuvazi ise gayrimüslim burjuvaziye göre zayıftır ve burjuva devrimini kendi başına yapabilecek kadar güçlü değildir. Bu toplumsal formasyonda devleti yöneten ve kurtarmaya çalışan asker-sivil bürokrat kadro, kurtuluşu "medenileşmek"te bulmuştur. Medenileşmek ise, Batı gibi olmak ve onun geçtiği toplumsal aşamaları Türk toplumunda hızla ve karşı koyanlara karşı da "zor"la uygulamak demektir. Asker-sivil bürokrasi bir yandan gayrimüslim burjuvazinin tasfiyesini üstlenirken, bir yandan da modernleşme projesine eklemlenebilecek ve kendisine bağlı olacak bir burjuva sınıfı yaratma çabasındadır.[1] Türkiye'deki Müslüman kökenli kişilerin gayrimüslimlerin göçüyle ortaya çıkan boşluğu doldurmaları, bir orta sınıf ya-

[1] Gayrimüslim ve Müslüman burjuvazi ayrımını "parçalı Osmanlı burjuvazisi" veya "iki gövdeli burjuvazi" olarak nitelendirerek Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma, toplumsal değişme ve çöküş sürecini bu kavramlar esasında tartışan bir çalışma için bk. Göçek 1999.

rattığı gibi Türklerin ticaret ve sanayi yoluyla yükselme arzuları da bu sosyal ve iktisadi değişmenin temel dinamiklerinden birini ortaya koymaktadır.[2]

1920'lerde "liberal"[3] bir şekilde yürütülen bu politika, 1929'da büyük çöküş olarak da adlandırılan dünya ekonomik buhranının etkisiyle ağırlaşan sorunların gölgesinde yeniden tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma, ekonominin ötesinde siyasi rejime yönelik çeşitli arayışları da beraberinde getirmiştir. Türkiye'nin ve dönemin tek partisi olan (1923'te Halk Fırkası adıyla kurulan, 1924'te Cumhuriyet Halk Fırkası, 1934'te de Cumhuriyet Halk Partisi adını alan) CHP'nin önünde dört seçenek vardır:

1) Liberal demokrasi ile birlikte burjuvazinin ve diğer sınıfların oluşumu,

2) Önce burjuvazinin ve diğer sınıfların oluşumu daha sonra liberal demokrasiye geçiş,

3) Bu iki seçeneği de reddeden sınıfların çok veya tek partili bir rejim altında şekillendikleri bir süreci değil, sınıf ve sınıf farklılıklarına toptan karşı çıkan bir "üçüncü yol(lar)" seçeneği,

4) Burjuvazinin ve sınıfların oluşumuna rağmen demokrasinin hedeflenmediği tek partili bir siyasî sistem.[4]

Siyasi rejime ilişkin bu dörtlü seçenek, Türkiye gibi kapitalist gelişmeye yönelmiş, geri kalmış, fakat siyasi bağımsızlığına sahip bir ülkenin, iktisadi bakımdan bu tarihî dönem içerisinde izleyeceği iki seçenek arasındaki bir tercihi ifade etmektedir. Bunlardan ilki, Türkiye'nin 1923-1931 yılları arasında uygulamaya çalıştığı daha "liberal" bir model; ikincisi ise, devletin bir işletmeciliğe yöneldiği, Türkiye'nin 1932-1939 yıllarında bir örneğini verdiği devletçilik modelidir (Boratav 1982: 3).[5] Bu çerçevede, söylem düzeyinde üçüncü seçeneğe ilişkin bulunabilecek örnekler üzerinden değil, bu tasnif üzerinden hareket etmek daha yerinde olacaktır.

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi, tarihçi Eric Hobsbawm'ın dünya için "felâketler çağı" (1996:18-19) olarak adlandırdığı iki dünya savaşı arasındaki döneme denk gelmektedir. Bu dönemde, liberal demokrasiler dünya çapında çökmektedir.[6] 1920'de bütün dünyada 35 anayasal ve seçilmiş

[2] Bu yönde bir değerlendirme için bk. McCarthy 1994: 29.

[3] Korkut Boratav, 1920'lerin Türkiye iktisat politikasının "liberal" olarak nitelendirilmesinin yanıltıcı olabileceğini, devletin bizzat işletmecilik yapmamakla birlikte "inhisarları imtiyazlı şirketlere dağıtarak, devlet ihaleleri yoluyla ve geniş teşvik tedbirleriyle özel sermaye birikimini ve kapitalist gelişmeyi hızlandırmanın sonraki devletçi döneme göre farklı bir yolunu... " denediğini kaydediyor (1982: 3).

[4] Bu dörtlü tasnifin ilk üçü Metin Çulhaoğlu'na aittir. Çulhaoğlu tasnifinde dördüncü seçeneğe yer vermiyor ve üçüncü seçeneğe kanaatimce abartılı bir önem veriyor (Çulhaoğlu 2000: 228). Bu dönemin CHP'nde mevcut "üçüncü yolcu" söylemlerden hareketle bu hükme varmak yanlıştır; çünkü bu seçenek zaten hem fiilen uygulanmamaktadır, hem de uygulanabilir değildir. Çulhaoğlu'nun bir başka yerde vurguladığı gibi sadece söylemden hareketle yapılacak bir analiz toplumsallığı ve tarihselliği dışladığı için yanıltıcı olacaktır (Çulhaoğlu 1997: 292-294).

[5] Ömür Sezgin devletçilik uygulamasını dönemin şartları içinde kapitalizmin gelişmesinin belki de tek yolu olduğunu kaydediyor (1982: I/12-13).

[6] Duverger de bu dönemi "liberal demokrasinin bunalımı" olarak nitelendiriyor. Döneme ilişkin Duverger'in değerlendirmesi için bk. 1977: 99-122.

hükümet varken, bu sayı 1938'de 17'ye, 1944'te 12'ye kadar düşecektir (Toprak 1998: 1053).[7] Birinci Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'nin de dâhil olduğu yenilen devletlerin arasında "... ayakta kalan bir hükümet yoktu[r]." (Hobsbawm 1996: 44).[8] Yenilgiye uğrayan ülkelerde rejimler değişmiştir. Türkiye'de de Osmanlı Devleti tarihe karışmış ve cumhuriyet rejimine geçilmiştir. Rejim değişikliği Türk modernleşme hareketinin radikal bir nitelik kazanması demektir. Adına "Türk devrimi" de denilen bu gelişmenin ana amacı, 1908'de yarım kalan Türkiye burjuva devrimini tamamlamaktır. Millî Mücadele'yi kazanan ve yeni rejimi kuran Gazi Mustafa Kemal'in "karizmatik önderliği"nde Cumhuriyet Halk Partisi, asker-sivil bürokrasinin hâkimiyeti altında burjuva devrimini tamamlamaya çalışmıştır. Felaketler çağından, 1914 öncesinden itibaren, ziyadesiyle payını alan[9] ve ulus-devleti laik ve iktisadî bir temel üzerinde inşa etmek isteyen Kemalistlerin[10] yönetimindeki Türkiye Cumhuriyeti, 1923-1946 yılları arasını esas itibarıyla tek partinin otoriter yönetimi altında geçirmiştir. Bu dönem içerisinde CHP'ye karşı ilk "gerçek" muhalefet partisi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (TpCF) ile bizzat Gazi Mustafa Kemal tarafından kurdurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası (SCF)na rağmen, çok partili hayat tecrübeleri başarısız olmuştur. Her iki parti de dönemin tek partisi olan CHF içinden doğmuştur. TpCF'nın kapatılması Doğu'da çıkan Şeyh Sait isyanını takip eden ve ancak 1929'da kalkan olağanüstü Takrir-i Sükûn Döneminde gerçekleşmiştir. 1929'daki dünya ekonomik buhranının etkilerinin Türkiye'de hissedilmesinden sonra, Türkiye iktisadi ve siyasi alanda bir arayışa girmiştir. Dünya ve Türkiye için bir yol ayrımına denk gelen bu dönemde tek parti yönetimi daha da otoriterleşmek veya demokratikleşmek arasında bir tercihte bulunacağı yol ayrımına gelmiştir (Timur 2001: 175). Takrir-i Sükûn kanunun uzatılmayıp kaldırılmasının ardından, siyasi ve iktisadi liberalizmi savunan SCF'nin kurulması önce demokratikleşmenin denenmek istendiğini göstermektedir. Tek parti yönetiminin denetimsizlik dolayısıyla ortaya çıkan sakıncaları, iktisadi sahada ortaya çıkan sorunlar karşısında yeni fikirlerin ortaya çıkmasını temin etmek ve "diktatörlük" suçlamalarından duyulan rahatsızlık gibi gerekçelerle kurdurulan SCF, halktan tahmin edilenin çok ötesinde ilgi görmüştür.

[7] Huntington da bu dönemi demokratlaşma bakımından "birinci ters dalga" olarak değrlendiriyor. Huntinton'ın demokratlaşma bakımından yaptığı dönemleştirme şöyledir:

"*Birinci, uzun demokratlaşma dalgası 1828 – 1926

* Birinci ters dalga 1922 – 1942

* İkinci, kısa demokratlaşma dalgası 1943 – 1962

* İkinci ters dalga 1958 – 1975

* Üçüncü demokratlaşma dalgası 1974 – " (Huntington 1993: 11)

[8] Yazının başında da alıntılandığı üzere; Justin Mccarthy (1994), Türkiye'nin nüfus düzeyinde yaşadığı büyük kayba dikkat çeker ve felaketlerin yarattığı değişim potansiyelini vurgulayarak, Türkiye üzerinde bu felaketlerin halkta reformları destekleyecek bir psikoloji ve maddi temel hazırladığını kaydeder (26-27).

[9] İleride daha ayrıntılı olarak anlatılacak olan İsmet Paşa'nın Halil Menteşe'ye 25 Mayıs 1925 tarihli mektubunda bu çerçeve net olarak ortaya konulmaktadır (Menteşe 1986: 247).

[10] İleride daha ayrıntılı olarak anlatılacak olan İsmet Paşa'nın Halil Menteşe'ye 25 Mayıs 1925 tarihli mektubunda bu çerçeve net olarak ortaya konulmaktadır (Menteşe 1986: 247).

SCF'nin kendisine biçilen "parlamento içi muhalefet"in ötesine geçerek CHF iktidarını tehdit edecek bir nitelik kazanması üzerine, SCF'nın kendini feshetmesi sağlanmıştır. 1930'ların yol ayrımında başarısız SCF tecrübesinden sonra, CHF demokratikleşme yolundan vazgeçmiştir.

Bu şekilde Türkiye önündeki üç seçenekten liberal demokrasi ile birlikte sınıfların oluşumu şeklindeki ilkinden vazgeçmiş oluyordu. SCF ile CHF arasındaki, birincisinin özel kapitalizmi, ikincisinin devlet kapitalizmini savunması şeklinde özetlenebilecek fark, taban bakımından hemen hemen aynı sınıf ve zümrelere dayanan bu oluşumlarda bürokrasinin alması öngörülen yerden doğmaktadır. Bürokrasi CHF'nin otoriter modernleşmeci ideolojisinin taşıyıcı ve uygulayıcısı olduğundan öne çıkmaktadır (Timur 2001: 178). Bürokrasinin CHF içindeki ağırlığı öyle bir noktaya ulaşmaktadır ki, CHF devlet karşısında parti olarak kimliğini korumakta zorluklarla karşılaşmaktadır. Bürokrasinin ağırlığının artması sadece Türkiye'ye ve CHP'ne has bir gelişme değildir; dönemin dünyasında bu yönde bir eğilim vardır ve liberaller bu eğilimi en büyük tehlike olarak görerek, bürokrasiyle mücadele etmektedirler.[11] SCF sonrasında ise CHF, fırkanın ideolojik ve kurumsal kimliğine daha çok önem verecektir. Yunus Nadi daha SCF faaliyetteyken Gazi'ye yazdığı bir mektupta şöyle diyecektir:

> "Memlekette eksik olan şeyin demokrasi ile parlamantalizm [parlamentarizm] olmadığı bir daha sabit olmuştur. Biz fırkayı iskat ederek Meclisi iskat etmiş olduğumuz için noksan olan şeyin ikinci bir fırka olduğu zannına ve hatasına düşmüş olduk sanıyorum. Fırka, ama yalnız fırka, azamî hürriyetle faaliyete getirildiği zaman, memleketin noksan zannolunan en büyük ihtiyacına cevap verilmiş olacaktır. Ve şimdilik bizde gidilebilecek yegâne mâkul ve kuvvetle iddia ediyorum ki en meşru ve makbul yol budur."[12]

Yunus Nadi, bu bağlamda demokrasinin mutlak kaideleri olmadığını ve her milletin kendi ihtiyacına göre bir idare tarzı oluşturması gerektiğini kaydederek, 1789 Fransız İhtilali sonrası bir yüzyıllık mücadeleyle oluşan Fransız demokrasisine intibak etme düşüncesinin yanlışlığını iddia etmektedir (aktaran Nadir 1965: 227-228).

1929 dünya ekonomik buhranı ve büyük çöküşün siyasi etkileri bütün dünyada hissedilmiş ve "... 1930-31'de oniki ülke, onu askerî darbeyle olmak üzere hükûmet ya da rejim değiştir"miştir (Hobsbawm 1996: 126). 1930'ların ortasında ise kriz öncesinde izlediği siyaseti değiştirmeyen

[11] Bu konuda bk. Mises 2000. Tamamında bu konu tartışılan kitapta şöyle deniyor:

"Topyekûn bürokrasi cereyanı; insanlığın yalınız bir kısmına inhisar etmeyerek bütün ırkları, milletleri ve medeniyetleri çevresi içine almağa çalışan ilk ideolojidir ve tarihin bugüne kadar kaydettiği en büyük harekettir. Modern arzı mukaddes, posta idaresi model tutularak kurulacaktır. Şimdiye kadar ideal uğruna sel gibi insan kanı akıtılmıştır. " (Mises 2000: 117).

[12] Yunus Nadi'nin Gazi'ye 17.10.1930 tarihli mektubu (aktaran Nadi 1965: 227). Mektubun tarihinden, SCF'nın katıldığı olaylı 5.10.1930 seçimlerini takiben yazıldığı ve henüz SCF'nın faaliyette bulunduğu anlaşılıyor.

birkaç ülke kalmıştır. Türkiye de siyasi olarak değişen ülkeler arasındadır. Türkiye demokratikleşme yerine otoriterleşme yolunu tercih etmiş olmakla beraber, Türkiye'nin 1930'lardaki otoriterleşmesi özgün özellikler içerir. İlk olarak SCF tecrübesi sonrası gelen otoriterleşme TpCF sonrasına göre farklıdır. SCF sonrası Takrir-i Sükûn dönemine geri dönülmemiştir. Tek parti yönetimi SCF'yi güdümlü olarak kendisi harekete geçirdiği için yine güdümlü olarak kendini feshettirmek suretiyle ortadan kaldırırken, TpCF hükûmet tarafından kapatılmıştır. CHF, SCF karşısında kendisini TpCF karşısında olduğundan daha rahat ve güvende hissetmiş, Şeyh Sait isyanı ve akabinde 1926'daki İzmir Suikastı gibi hareketler olmamış, Ağrı Dağı isyanı ve Menemen hadisesi gibi olaylar mevzii kalmış ve bastırılmıştır. TpCF sonrasına göre SCF sonrasında "zor"dan ziyade "rıza"ya daha çok vurgu yapan bir otoriterlik söz konusudur. SCF sonrası tek parti yönetiminin otoriterliği bu çerçevede daha ideolojik bir karakter kazanmaktadır. SCF'nın liberalizmi karşısına devletçilikle çıkan CHF, 1931 seçimlerine Kemalizm adı verilen altı ilkeli bir beyannameyle girmiş ve 1931 CHF Büyük Kurultayında da bu ilkeler CHF programı hâline gelmiştir.

Döneme ilişkin olarak Frederick Neumark, milliyetçilik ve laiklik politikalarıyla "Orta Çağ"dan kopan Türkiye'nin, Orta Çağı takip eden bir Türk merkantilizminin içine girdiğini iddia etmektedir. Neumark, Türkiye'nin içine girdiği merkantilizmin Avrupa'da ortaya çıkan yeni merkantilizmden çok, hakiki merkantilizme yakın olduğuna ilişkin tezini şöyle temellendirmektedir:

> "... merkantilizmi belirten başlıca vasıflar, bilhassa ulusal vicdanın doğması ile modern devletlerin kuruluşu, devletin ve siyasal düşüncelerin, sosyetenin her alanında ve bilhassa ekonomide hakim oluşu, nihayet ekonomsal yaşayışın, endüstrileşmesini, planlı ekonominin kurulmasını, ve ekonominin dinamik -kuvvanî- bir şekil almasına doğru ilk denemelerin baş göstermesinden ibarettir." (Neumark 1935: 215 ve tamamı 213-231)[13]

Yeni Türkiye'de bu vasıfların mevcut olduğunu belirten Neumark, Avrupa'da merkantilizmi takip eden liberal kapitalizmin Türkiye'de de yaşanıp yaşanmayacağını, Türkiye'nin Avrupa'nın tecrübelerini dikkate alarak iktisadi gelişmede bu aşamayı atlayıp atlamayacağını bir soru olarak ortaya koymaktadır.

Türkiye'nin siyasi rejimini değerlendiren Neumark, Türk anayasasının esas itibariyle liberal bir zihniyet taşıdığını ve diktatörlük içermediğini ifa-

[13] Türkiye'de görevli olan Ord. Prof. Neumark'ın 4 Haziran 1935'te Strasbourg'da vermiş olduğu konferansın metni olan bu önemli metne, bugüne kadar hemen hemen hiç atıfta bulunulmamış olması şaşırtıcıdır. Dönemin şartları içinde Neumark'ın tek parti yönetimini, âdeta adını koymadan bir "vesayet partisi" olarak değerlendirmesi dikkat çekicidir. Ancak bu yorumun 1935 sonrası parti-devleti yönündeki gelişmelerden önce yapıldığına işaret etmek isterim.

de ediyor (1935: 216-217).[14] Neumark, burada beş yıl önce yaşanan SCF tecrübesinden sonra CHF'nin tekelci bir durum kazandığını hatırlatarak müstakil mebusluk bahsine geçiyor:

> "Fakat bazı vakıalar iktidar mevkiinde bulunanlara şu veya bu sebepten dolayı parti azası olm[a]yan vatandaşların büsbütün idareye iştirak imkânlarından mahrum edilmelerinin arzu edilmediğini göstermektedir. Ezcümle son parlamento seçimi esnasında bazı ekalliyet unsurlarını temsil eden müstakil saylav namzetlikleri kabul edilmiştir. Şüphe yok ki gayet az miktarda olan bu müstakil saylavların kanunî mevzuat üzerinde müspet bir tesir ve nüfuza sahip olmalarına imkân yoktur. Fakat fikrimce zikrettiğim bu vakıanın mahiyeti şudur: Türkiye'de siyasal kuvvetin mütemerkiz bir şekilde kullanılmasına rağmen bu suretle Esasî teşkilât kanunun ifade ettiği demokrasi zihniyetini unutturmamak, muhafaza etmek gayesi güdülmektedir." (Neumark 1935: 217)

Neumark'ın müstakil mebusluk yorumu "vesayetçi demokrasi" yaklaşımını, merkantilizm hakkındaki sözleri de "önce sınıfların oluşumu sonra demokrasi" yaklaşımını akla getirmektedir. Bu iki yaklaşımın aşamalı olarak demokrasiyi hedefleyen benzerliği dikkat çekicidir. Türkiye'deki tek parti yönetiminin demokrasiye geçişi hazırlayan bir vesayet partisi, tek parti yönetimin ideolojisi Kemalizmin de bir vesayet ideolojisi olarak değerlendirilişi üzerinde kısaca durmak lazım.

Vesayet anlayışına göre Türkiye'de tek parti yönetimin olmasının sebebi toplumun henüz siyasi, kültürel ve ekonomik olarak demokrasiyle yönetilecek bir seviyede olmamasıdır. Tek parti yönetimi seçkinler marifetiyle toplumu geri kalmışlıktan kurtararak çağdaşlaştıracak bir devrim yapmış ve bu devrimin toplumda yerleşeceği bir süre için toplumu demokratik olmayan bir şekilde yönetmiştir. Ancak tek parti yönetiminin nihai hedefi demokrasiye geçmektir. Nitekim Türkiye'deki tek parti olan CHP kendi isteğiyle 1945 yılında çok partili hayata geçmiş, 1950'de de seçimlerin sonucunda barışçı ve demokratik bir şekilde iktidardan ayrılmıştır.[15] Vesayet yaklaşımı Türkiye'nin tek partili dönemi takip eden

[14] Hıfzı Veldet Velidedeoğlu'nun söylediğine göre, CHP Genel Sekreteri Memduh Şevket Esendal, 1944'te kendisine Millî Şeflik ile anayasa arasındaki ilişkiyi Neumark'ın 1935'te yazdığına benzer bir şekilde anlatmaktadır:

"Siz hukuk profesörüsünüz... Bilirsiniz ki, bâzı memleketlerin anayasaları yazılmış, bâzılarınınki ise yazılmamıştır. (...) Bizim ise, iki anayasamız vardır: Yazılmış ve yazılmamış... Bunlardan yazılmış olanı, senin kitapta okuduğun, Teşkilâtı Esasiye Kânunu'dur. Yazılmamış olanı ise, şimdiki fiilî durumumuz, yâni Şef sistemimizdir. Bu sistem kuvvetini CHP'nden alır. [Memduh Şevket Esendal], yazılmamış anayasanın lüzum ve zaruretini, Türk inkılâbının ve Cumhuriyetin, başından beri birbirini tâkip eden çeşitli hadiselere ve nihayet o sırada içinde bulunduğumuz İkinci Cihan Harbi'ne bağlayarak, uzun uzun izah ettikten sonra: 'Mamafih elbette bir gün gelecek, yazılı anayasamız harfi harfine tatbik olunacaktır' dedi." (Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, *Türkiye'de Üç Devir*, C. 1, s. 467 – 470'den aktaran Koçak 1999: 2/363.)

[15] Bu yönde değerlendirmeler için bk. Duverger 1974: 335-364 ve özellikle ss. 358-364);

çok partili hayatına atıfta bulunurken, Neumark daha 1935'te CHP'nin bu niyeti taşıdığını iddia etmektedir. Buna karşılık CHP'nin tek parti döneminde böyle bir niyet taşımadığını düşünmek de mümkündür.

1935 Kurultayından sonra CHP giderek artan bir şekilde ideolojik denetime ve bir parti-devlet özdeşliğine yönelmiştir. Ancak CHP'nin ideolojisi ve uygulamaları bu dönemde dünyada özellikle Almanya'da 1933'te iktidara gelen Nasyonal Sosyalizmin etkisiyle yaygınlaşan "benzer" eğilimlerden farklılıklar da taşır. Bu farklılıklar, Türkiye'nin toplumsal formasyonundan ve dış politika tercihinden kaynaklanmaktadır. Biraz daha açarak devam edecek olursak, Türkiye'nin toplumsal formasyonunda gelişmiş burjuvazi ile devrim yapma ihtimali olan bir işçi sınıfının karşı karşıya gelmesi mümkün olmadığı için, faşizme nesnel olarak imkân yoktur. Türkiye'nin dış politikası ise revizyonist cepheye mesafeli ve barışı esas alan bir politikadır. Türkiye'nin dış politikada "barış" yanlısı tercihi yanında "bağımsızlık" ilkesi de, onu uluslararası/evrensel ideolojilerden de olabildiğince uzak durmaya yöneltmiştir. Bu yüzden bazı benzerlikler ve etkiler karşısında da Kemalistler "biz bize benzeriz" şeklinde özetlenebilecek tavırlarını gösterecek tedbirler almış ve Kemalizmi uluslararası etkilerden uzak bir millî ideoloji olarak tanımlamışlardır. Dönemin dünya şartlarında ise Hobsbawm'ın işaret ettiği üzere, uluslararası sistemi oluşturan ulus-devletlerin arasındaki mücadeleleri aşan bir uluslararası ideolojik iç savaş hüküm sürmektedir. Hobsbawm, bu ideolojik iç savaşın taraflarını şöyle tanımlamaktadır:

> "(...) bu iç savaşın en önemli cephe hatları mevcut kapitalizm ile komünist toplumsal devrim arasında değil, ideolojik aileler, bir yanda onsekizinci yüzyıl Aydınlanmasının ve kuşkusuz Rus devrimini de kapsayan büyük devrimlerin çocukları ile, öte yanda bunun muhalifleri arasında çizildi. Özetle, cephe, kapitalizm ile komünizm arasında değil, ondokuzuncu yüzyılın 'ilerleme' ve 'gericilik' dediği şeyler arasında -ancak bu terimler artık duruma tam uygun düşmüyordu- çizildi." (Hobsbawm 1996: 171)

Dönemin Türkiye'sini değerlendirebilmek için Hobsbawm'ın çerçevesinden hareket ederek Türkiye'nin, Almanya'nın üstünlüğündeki İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki savrulmaları bir yana bırakılırsa, esas itibarıyla Aydınlanma devriminin yanında olduğu söylenebilir. Türkiye için bu durum

Mete Tunçay, vesayet rejimi, vesayet partisi gibi kullanımlarıyla kavramın Duverger, Tarık Zafer Tunaya, Walter Weiker, La Palombera ve Weiner tarafından kullanılışını değerlendirmektedir. Tunçay, farklı kişilerin birbirlerinden habersizce Türkiye'de CHP'nin tek parti yönetimlerini bu şekilde adlandırmalarına dikkat çekiyor (1989: 10-26). Neumark'ın 1935'te bu yönde serdettiği görüşlerini yukarıda kaydetmiştim. Keza Ahmet Hamdi Başar da bu dönemi vesayet rejimi olarak değerlendiriyor: "Benim kanaatim bu memlekette hürriyetin, demokrasinin ve garplılaşmanın ancak inkılâp yolu –hatta onların tâbiri ile- vâsilik yolu ile mümkün olacağı merkezindedir." (1946: 100, ayrıca 104 ve 107).

bir an önce medeniyete ulaşmak şeklinde ifade edilmektedir. Bu bakımdan bu dönem Türkiye'si için öncelik demokrasi değil medenileşmektir.[16] Ancak 1930'larda CHP, dünya ölçeğinde gerileyen liberalizme ve liberal demokrasiye tavır almakta, Kemalist ideolojiyi ve "kemalist demokrasi"yi bunlara karşı mevzilendirmektedir.

Cumhuriyet'in kuruluş dönemi, "aşırılıklar çağında" dünya ideolojik savrulmalar içindeyken otoriter ve içe kapalı bir politikayla dış politikadaki dengeciliğin de yardımıyla aşırılığa kapılmadan ve İkinci Dünya Savaşı'na katılmadan kapanmıştır. Türkiye, İkinci Dünya savaşını takiben Sovyet Rusya'nın tehditleri karşısında Batı'nın güvenlik şemsiyesine duyduğu ihtiyaçla çok partili hayata geçecektir.

[16] İsmet İnönü'nün Atatürk'ün ölümünden sonra Cumhurbaşkanı seçilmesi dolayısıyla 11 Kasım 1938'de TBMM'nde yaptığı teşekkür konuşmasında söyledikleri bu bakımdan anlamlıdır: "Türk milletini *az zamanda* büyük bir *medeniyet seviyesine yükseltmiş*, Türk milletine *en kısa yoldan* temiz cemiyet hayatını, feyizli terakki yollarını açmış inkılâblar kalb ve vicdanımızın en aziz varlıklarıdır." [*İsmet İnönü'nün TBMM'deki Konuşmaları (1920-1938)*, Ankara 1992, C.1, s. 434]. Türk devrimi "medeniyetin bekleme odası"ndan bir an önce medeniyete girme çabasıdır ve dönemin dünya şartları da dikkate alındığında demokrasinin tali kaldığı görülecektir. Bilsay Kuruç şöyle diyor: "Medeniyet (...) Cumhuriyet kadroları için kutsal kavramdır." (1987: 12)

Kaynakça

Başar, Ahmet Hamdi (1946), *Hürriyet Buhranı*, İstanbul: Gün Basımevi.

Boratav, Korkut (1982), *Türkiye'de Devletçilik*, Ankara: Savaş Yay.

Çulhaoğlu, Metin (1997), *Bin Yılın Eşiğinde Marksizm ve Türkiye Solu*, İstanbul: Sarmal Yay.

Çulhaoğlu, Metin (2000), "Serbest Fırka: Oksijen Çadırında 5 Ay", *Başka Bir Tarih Başka Bir Türkiye* (içinde), İstanbul: Aykırı Yayıncılık.

Duverger, Maurice (1974), *Siyasi Partiler*, Ankara: Bilgi Yay.

Duverger, Maurice (1977). *Batı'nın İki Yüzü*, (çev. Cem Eroğul – Fazıl Sağlam), Ankara: Doğan Yay.

Göçek, Fatma Müge (1999), *Burjuvazinin Yükselişi İmparatorluğum Çöküşü*, (çev. İbrahim Yıldız), Ankara: Ayraç Yay.

Hobsbawm, Eric (1996), *Kısa 20. Yüzyıl 1914 - 1991: Aşırılıklar Çağı*, (çev: Yavuz Alogan), İstanbul: Sarmal Yay.

Huntington, Samuel P. (1993), *Üçüncü Dalga*, (çev. Ergun Özbudun), Ankara: Yetkin Bas.

Koçak, Cemil (1999), *Türkiye'de Millî Şef Dönemi*, İstanbul: İletişim Yay.

Kuruç, Bilsay (1987), *Mustafa Kemal Döneminde Ekonomi*, Ankara: Bilgi Yay.

McCarthy, Justin (1994), "Türkiye Cumhuriyeti'nin Temelleri: Sosyal ve Ekonomik Değişme", *Tarih Çevresi*, (çev. Nesim Şeker), 13: 29.

McMarthy, Justin (1998), *Ölüm ve Sürgün*, 3. bs., (çev. Bilge Umar), İstanbul, İnkılap Yay.

Menteşe, Halil (1986), *Osmanlı Mebusan Meclisi Reisi Halil Menteşe'nin Anıları*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yay.

Mises, Ludwig von (2000), *Bürokrasi*, (çev. Feridun Ergin), Ankara: Liberte Yay.

Nadi, Nadir (1965), *Perde Aralığından*, İstanbul: Cumhuriyet Yay.

Neumark, Frederick (1935), "Yeni Türkiyenin Siyasal, Kültürel ve Ekonomsal Tekâmülü", (çev. Ahmed Ali Özeken), *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası,* 1 (1): 213-231.

Sezgin, Ömür (1982), "Kadro Hareketi", *Kadro Dergisi*, (tıpkı basım), Ankara, C. 1, s. 12-13.

Timur, Taner (2001), *Türk Devrimi ve Sonrası*, Ankara: İmge Kitabevi

Toprak, Zafer (1998), "Tek Parti Cumhuriyeti ve Demokrasi", *Yeni Türkiye*, 23-24: 1053-1058.

Tunçay, Mete (2000), *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması* (1923 – 1931), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

2. Tercüme Bürosu ve bir edebiyat kanonunun oluşturulması

Şehnaz Tahir-Gürçağlar

BU incelemede, 1940'lı yıllarda Türkiye'de edebiyat çevirisi kavramına ve bir etkinlik olarak çeviriye genel bir bakış sunulmaktadır. İnceleme sırasında özellikle Tercüme Bürosu'nun etkinlikleri üzerinde durulmakta, Büro, ortaya çıktığı, geliştiği ve önemini yitirdiği toplumsalkültürel ve siyasal ortam içinde bir bağlama oturtulmaktadır. Böylesine geniş kapsamlı bir konuyu kısa bir denemenin sınırları içinde ele alma zorunluluğu nedeniyle büronun gerçekleştirdiği bütün çevirilerin ayrıntılı listelerini ve çözümlemelerini sunmak mümkün değildir. Bu nedenle bu çalışmada Tercüme Bürosu'nun bağlamına ve işleyişine genel bir bakış atılacaktır. İncelemenin odak noktası, Türkiye'de yeni bir edebiyat kanonunun yaratılmasında önemli bir rol üstlenen bir kültür kurumu olarak Tercüme Bürosu'nun etkinliklerdir. Ancak inceleme bu konuyla sınırlı değildir ve amaç aynı zamanda 1940'lı yıllarda edebiyat çevirisi piyasasında görülen çeşitliliği yansıtmak ve Tercüme Bürosu dışındaki yayın faaliyetlerine de dikkat çekmektir. İlerideki sayfalarda, Cumhuriyet Dönemi boyunca, çeviri edebiyat alanında olağanüstü bir üretkenlik sergileyen özel yayınevlerinin etkinlikleriyle ilgili bazı genel bilgiler de verilecektir.

Tercüme Bürosu'nun içinde yer aldığı bağlam

Batı klasiklerinin Türkçeye çevrilmesi 1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla gündeme gelen yeni bir olgu değildi. Osmanlı'da Batılılaşma yanlıları XIX. yüzyıldan beri Batı düşüncesinin temelini oluşturan belli başlı eserlerin sis-

temli bir biçimde seçilerek çevrilmesini kapsayacak bir program oluşturma çağrısında bulunuyorlardı. Örneğin daha 1897'de tanınmış yazar ve çevirmen Ahmet Mithat Efendi, çeviriyi fikirlerin aktarılmasında önemli bir araç olarak gördüğünü dile getirmekteydi ve *Tercümanı Hakikat* gazetesinde yayımlanan makalesinde Avrupa klasiklerinin Türkçeye çevrilmesinin önemini vurgulamıştı (Kaplan 1998: 65-69).[1] Cumhuriyet'in ilanının ardından, Batı klasiklerinin Türkçeye çevrilmesi için hem devlet hem de bazı özel yayınevlerince birkaç dağınık girişimde bulunuldu. Bunların arasında, Maarif Vekilliğinin[2] 1920'li yıllarda sadeleştirerek yayımladığı Batı klasikleri, Remzi ve Vakit Yayınevlerinin yayımladığı çeviri klasikler anılmaya değer. Gene de, Türk yazarları ve akademisyenleri, bu kitapların rastgele seçilip çevrildiğinden, çeviri klasiklere duyulan gereksinimi karşılayamadığından yakınmaktaydı. Bu tutuma örnek olarak, 1939'da Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bir makaleye bakabiliriz. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu makalede şunları yazıyordu:

> "Vâkıa dilimize şimdiye kadar birçok eserler tercüme oldu. Fakat rastgele seçilen ve hiçbir programa tabi olmadan yapılan bu tercümeler ihtiyacı karşılamak şöyle dursun, bu işin zaruretini duyuracak miktarda değildir. Bütün bir edebiyat mazisinden dilimizin hiç haberi yoktur. Tek tük birkaç roman, beş on felsefe kitabı ve birkaç elemanter bilgi eseri. İşte bir asra yaklaşan bir müddet zarfında dilimizin kazançları..." (Tanpınar 1998: 77)

Bu sorunun çözümü, devletin devreye girmesi olarak gösteriliyordu. Bu nedenle, Tanpınar'ın yukarıda alıntılanan makalede devlet müdahalesi için açık bir çağrı yapmasına şaşırmamak gerekir. Tanpınar, şunu savunuyordu: "Fakat tercüme meselesi sadece bir iyi niyet meselesi değildir. Para ve program meselesidir. Eğer bir Türk irfanı yaratmak istiyorsak, bu işe bir devlet programıyle ve memleketin bütün imkânlarını seferber ederek girmemiz lâzımdır." (Tanpınar 1998: 79).

Devletin çeviri sorununa bütünüyle ilgisiz kaldığını söylemek yanlış olur. Maarif Vekilliği, Cumhuriyet'in ilanından önce, 1920'de ilk kez gündeme gelmesinden beri yayım ve çeviri etkinlikleriyle uğraşmaktaydı. 1940'ta Tercüme Bürosu'nun kurulmasından önce Maarif Vekilliği, çeviri alanında iki önemli girişim başlatmıştı.

1921 yılının başlarında Maarif Vekilliğinde kurulan ilk resmî çeviri kuruluna "Telif ve Tercüme Encümeni" adı verildi. Bu kurul, Cumhuriyet'in ilanından sonra, 1926'da kapanmasına kadar etkinliğini sürdürdü. Çalışmalarını sürdürdüğü beş yıl boyunca bu Encümen, hem telif hem de çeviri

[1] Ahmet Mithat Efendi'nin yazısına gelen tepkilerin ve bunu izleyen klasiklerin çevirisiyle ilgili tartışmanın ayrıntılı bir incelemesi için bk. Kaplan 1998.

[2] Bugün "Milli Eğitim Bakanlığı" adını taşıyan bu bakanlık 1923'teki kuruluşundan bu yana farklı dönemlerde "Maarif Vekaleti", "Kültür Bakanlığı" ve "Maarif Vekilliği" olarak adlandırılmıştır. Bu incelemede Tercüme Bürosu'nun ilk ve en etkin dönemi olan 1941-1946 yılları arasında geçerli olan "Maarif Vekilliği" adı kullanılacaktır.

eğitim kitapları yayımladı, ancak edebiyat çevirisi etkinliğine hemen hemen hiç girişmedi. Yayımladığı toplam 68 eserden 30'u büyük ölçüde toplumbilim, tarih ve eğitimle ilgili eserlerin çevirileriydi; geriye kalan 38'iyse eğitim konularını işleyen yerli kitaplardı (Encümen tarafından yayımlanan kitapların bir listesi için bk. Kayaoğlu 1998: 250-264).

Genç Cumhuriyet'in yürüttüğü ikinci planlı çeviri etkinliğine de yine Maarif Vekilliği tarafından girişilmiştir. 1927'de Bakanlık, "Cihan Edebiyatından Nümuneler" başlığı altında bir dizi başlattı. Hemen hepsi klasiklerden oluşan 10 kitap 1927 ve 1928'de basıldı; Latin alfabesine geçişle birlikte bu diziye son verildi. Dizide 2483 sayfa arası kısa metinlerden oluşan çeviriler vardı; bunların tümü lise öğrencileri için hazırlanmış (Sevük 1940a: 530; Ülken 1997: 342), kaynak metinlerden yapılan özetler ya da yapıtların belli bölümlerinden oluşan çevirilerdi (Sevük 1940b: 50, 162, 407). Bu, Türk okuruna yeni bir repertuar sunmaktan çok, eğitim amacıyla girişilen bir çaba gibi görünmekteydi.

1928'deki Harf Devrimi'nden sonra Tercüme Bürosu kuruluncaya dek Maarif Vekilliği herhangi bir çeviri kitaplar dizisi başlatmadı. Bununla birlikte, çeviri etkinliğini dağınık bir biçimde, çocuk edebiyatı ve bazı klasikleri yayımlayarak sürdürdü (Tuncor 1989: 13-17). Bu yayınların hiçbiri, özel yayınevlerinin etkinlikleriyle rekabet edebilecek bir seçenek oluşturmadı. Bakanlığın çeviri yayın girişimleri, Batı klasiklerini Türkçeye çevirmenin önemi üzerinde duran ve böylece oluşturdukları söylem aracılığıyla Batı edebiyatını saygın bir "kanon" konumuna getiren aydınların taleplerini karşılayacak bir eserler bütünü yaratacak kadar kapsamlı ve sistemli değildi.

1930'lu yıllarda aydınların taleplerine cevap verecek bir gelişme oldu ve Maarif Vekili Hasan Âli Yücel bu konuya bizzat el atmaya karar verdi (Çıkar 1997: 82). 1939'da Yücel'in başkanlığında toplanan Birinci Türk Neşriyat Kongresi, devlet himayesinde bir çeviri kurumunun oluşturulmasına giden yolda bir kilometre taşı oldu. Çeviri, kongrenin gündeminde geniş bir yer tuttu. Kongre sırasında oluşturulan yedi encümenin en etkinlerinden biri Tercüme Encümeni'ydi. Encümenin kongreye sunduğu raporda, modern ve eski klasiklerden oluşan bir liste de bulunmaktaydı. Komite, bu eserlerin çevrilmesi tavsiyesinde bulunuyor, hümanist kültürle bağlantılı olanlara öncelik verilmesi gerektiğini belirtiyordu (Birinci Türk Neşriyat Kongresi 1939: 125). Kongrede çeviri üzerine gerçekleşen görüş alışverişi ve tartışmalar, 1940'ta Maarif Vekilliğine bağlı bir tercüme bürosunun kurulmasında itici güç oluşturdu.

Maarif Vekilliğinin yayımcılık ve çeviri alanındaki girişimleri, edebiyat, eğitim ve yayın etkinliklerinin uluslaşma ve Batılılaşma sürecinin ayrılmaz ve vazgeçilmez bileşenleri olarak değerlendirildiğinin bir göstergesidir. Çe-

viri, yeni bir Türk edebiyatının temellerinin atılmasında bir araç olacaktı. 1930'lu yıllar boyunca, çeviri ve edebiyat üzerine oluşan söylemler Batı klasiklerine öncelik veriyordu. Edebiyat dergisi *Varlık*'ın yayımcısı Yaşar Nabi Nayır, sistemli bir çeviri hareketinin başlatılması için devletin devreye girmesi gerektiğini yazıyordu (1937: 163). Neşriyat Kongresi'nin Tercüme Encümeni de, devletin harekete geçmesi gerektiğini vurguluyor, Maarif Vekilliği bünyesinde planlı bir çeviri hareketini başlatmak üzere bir kurumun oluşturulmasını öneriyordu (Birinci Türk Neşriyat Kongresi 1939: 125).

Devletin bu işe el atması çağrısını, o günlerin siyasal bağlamı içinde ele almak gerekir. İktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi'nin ve Cumhuriyet devrimlerinin ilkelerinden biri, devletçiliğin çok çeşitli alanlarda uygulanmasıydı. Mustafa Kemal, 20 Nisan 1931 tarihli seçim bildirgesinde Cumhuriyet Halk Fırkası'nın altı ilkesini ortaya koyarken bu ilkenin de altını çizmiş ve ülkeyi en kısa zamanda refaha kavuşturabilmek için devletin özellikle ekonomik alanda ulusun genel ve hayati çıkarlarını gözetecek biçimde hareket etmesi gerektiğini belirtmiştir (Lewis 1961: 280).

Devletçilik, ekonomi alanının ötesine geçerek Devlet Tiyatrosu, Devlet Operası, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi gibi kültür kurumlarının kurulmasında da gözetilen bir ilke oldu. Yayımcılık da, devletin varlığını hissettirdiği alanlardan biriydi. Devlet, yayımcılığı iki koldan destekliyordu: Devletin, özellikle Maarif Vekilliğinin yayımladığı kitaplar ve 1930'lu yıllarda özel yayınevlerine verilen destek (Yücel 1998: 107; İskit 1939: 251). Kendi yürüttüğü yayımcılık etkinliği dışında devlet, özel yayınevlerinin kitaplarından belli sayıda[3] kitap satın alıyordu (*Birinci Türk Neşriyat Kongresi* 1939: 145, 153). Bununla birlikte bu destek özel yayınevleri tarafından yeterli görülmüyordu.

Gerçekten de, okuma yazma oranının artmasıyla birlikte okur sayısı artmış olsa da, satış rakamları hâlâ çok düşüktü; satılan kitapların sayısı bin ya da bin beş yüz kopyayı pek aşmıyordu (İskit 1939: 298; *Birinci Türk Neşriyat Kongresi* 1939: 58). Yayınevleri, çok satan popüler edebiyat yapıtlarını yayımlamak istiyor, ancak "Türk hümanizması"nın temellerini oluşturacak "ciddi" eserlerin yayımını devlete bırakmayı tercih ediyordu (İskit 1939: 299). Böylece yayınevleri, devletin yayım alanında daha etkin olması için açık bir çağrıda bulunmuş oluyorlardı.

[3] Hasan Âli Yücel bu sayının 150-300 kopya olduğunu belirtmiştir (1998: 105).

Büronun işleyişi

Tercüme Bürosu büyük ölçüde 1939 Neşriyat Kongresi'nde kurulan Tercüme Encümeni tarafından biçimlendirilmiştir. Encümen tarafından hazırlanan raporda, Maarif Vekilliğinin şemsiyesi altında, klasiklerin Türkçeye

çevrilmesini düzenlemek ve denetlemek üzere bir tercüme bürosunun kurulması tavsiyesinde bulunuluyordu (*Birinci Türk Neşriyat Kongresi* 1939: 126). Bu tavsiye, bir "Tercüme Heyeti"nin kurulmasına yol açtı; bu Heyet de, aralarında Sophocles, Erasmus, Cervantes, Shakespeare, Molière, Rousseau, Goethe, Stendhal, Balzac, Aeschylus, Platon, Julius Caesar, Machiavelli, Swift, Voltaire, Lessing, Tolstoy ve Sa'dî'nin eserleri bulunan bir çevrilecek kitaplar listesi hazırladı. Bu listede Batılı olmayan tek yazar Sa'dî'ydi. Heyet sürekli çalışacak bir tercüme bürosunun kurulmasına da karar verdi. Alınan karara göre "Büronun vazifesi gelecek tercümeleri tetkik edecek kimselere göndermek ve iki ayda bir çıkacak olan *Tercüme Mecmuası*'nı hazırlamak" olacaktı ("Haberler" 1940: 113).

Tercüme Bürosu, Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan farklı diziler için çeviriler hazırladı. Bunlar "Dünya Edebiyatından Tercümeler" başlığıyla tanındı. Bu başlık kapsamında "Okul Klasikleri" ve "Devlet Konservatuarı Yayınları" gibi genel diziler ve ülke edebiyatlarına yönelik "Rus Klasikleri", "İngiliz Klasikleri" gibi diziler bulunmaktaydı. Büro oldukça yoğun bir biçimde çalışmaya girişti ve ilk yılında Devlet Konservatuarı için 10 oyun çevirdi. 1941'de 13 eser çevrildi. Bu tarihten sonra, Büro tarafından çevirtilen kitapların sayısı düzenli bir artış gösterdi. 1942'de 27 kitap, 1943'te 68 kitap, 1944'te 97 kitap, 1945'te 110 kitap, 1946'da da 143 kitap çıktı (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: VI). Bu süre boyunca Büro, Batı klasiklerine odaklanmıştı. Yunan ve Latin klasiklerine büyük ölçüde öncelik verilirken Doğu klasikleri daha geri planda kalmıştı. 1940-1946 arasında çevrilen 467 yapıttan ancak 23'ü Doğu klasikleriydi (yüzde 5); bunlar da ağırlıklı olarak Arapça ve Farsça eserlerden oluşuyordu (Tuncor 1989: 26-65). Yayımlanan kitapların sayısında 1946'dan sonra bir düşüş gözlendi; bu arada Tercüme Bürosu'nun genel politikasında da bir dönüşüm gerçekleşti. 1947'ye kadar edebiyat yapıtlarının çevirisine odaklanan Büro, 1947'den sonra bilim ve felsefe eserlerine de yöneldi. İlerideki sayfalarda, bu konuda daha fazla bilgi verilecektir. 1966'da Büro kapandığında ikinci ve daha sonraki baskılar da dâhil toplam 1247 eser yayımlanmıştı. Bunların 973'ü ilk basımlardı. *Tercüme*'nin yayımına 1966'ya kadar devam edildi ama dergi, özellikle 1950'li yıllarda düzensiz çıkmaya başladı, uzun süreler yayımlanmadı (Özkan 2004). *Tercüme*'de çeviriler, kitap tanıtım yazıları, eleştiriler, bibliyografyalar ve Tercüme Bürosu'nun etkinlikleriyle ilgili haberler bulunuyordu. Bu derginin başlıca işlevlerinden biri, çevirmenlerin ve yazarların çeviri üzerine görüşlerini ortaya koyabildikleri serbest bir platform oluşturmaktı. Bu anlamda, *Tercüme*'de yayımlanan yazılar, çevirmenlerin ve yazarların benimsedikleri çeviri kavramları ve stratejilerine ilişkin ipuçları veriyordu. Bu dergi Tercüme Bürosu'nun "saygın" çeviri dünyasındaki en son gelişmeleri günü gününe izleyen yayın organı olarak tanımlanabilir.

Tercüme Bürosu aracılığıyla devlet, kendisinden beklenen bir işlevi yerine getirmeye soyunuyor, edebiyat alanında uluslaşma girişimlerini tamamlamak üzere yola çıkmış oluyordu. Yoğun kampanyalar sayesinde okuma-yazma oranı artar, yeni okullar aracılığıyla eğitim düzeyi yükselirken devletin bir ulus bilinci yaratmasına destek olacak edebiyat eserleri yetersiz görülüyordu. Bu eserlerin, Cumhuriyet'in ilkeleriyle aynı çizgide olması ve bu ilkeler için gerekli olan felsefi ve edebî ortamı yaratarak devrimleri desteklemesi gerekiyordu. Piyasada bulunan popüler edebiyat yapıtlarının konu ya da üslupları bu gibi işlevleri yerine getiremiyordu. Öte yandan "ulusal" bir edebiyat yaratma çabasındaki yerli yazarlar devletin gereksinimlerine yanıt vermekte çok yavaş kalıyordu (*Birinci Türk Neşriyat Kongresi* 1939: 190; Tanpınar 1998 [1939]: 78-79). Tercüme Bürosu, uluslaşma projesinin temellerinden birini oluşturacaktı. Büro, yeni bir Türk kültür repertuarının oluşumunda yeni seçenekler yaratacak bir "kültür planlaması" (Even-Zohar 1994: 2) süreci olarak görülebilir. Büro, yeni oluşmakta olan bir okur kitlesine kitap sağlayan, edebiyat ve çevirinin planlanmasında önemli bir adımı oluşturan bir kültür kurumuydu. Büro, siyaset alanıyla edebiyat alanı arasında bir köprü oluşturdu. Türkiye'nin yaşamakta olduğu kültürel dönüşümün ideolojik temeli olan hümanizm kavramını edebiyat alanına aktararak hem okur hem de yazarlar arasında yeni bir zihinsel çerçeve oluşturmaya çalıştı.

Tercüme Encümeninin kongreye sunduğu raporda, Tercüme Bürosu'nun etkinlikleriyle ilgili önemli bir öncelik belirlenmişti: "Listedeki eserler arasında, hümanist kültüre taallûku olanlara bilhassa ehemmiyet verilmesi [...] tavsiye olunur." (*Birinci Türk Neşriyat Kongresi* 1939: 126). Bu açıklama, çeviriye yeni bir işlevin atfedildiğinin habercisiydi: Tercüme Bürosu "Türk hümanizması"na giden yolu açacaktı. Gerçekten de 1940'lı yılların ortasına kadar hümanizm, Batı klasiklerinin çevirileriyle birlikte anılan bir terim oldu ve *Tercüme*'de oluşan söylemin ayırt edici özelliklerinden biri durumuna geldi. İlk birkaç yılında Tercüme Bürosu, Türkiye'de bir "hümanizma ruhu"nun yaratılması için canla başla çalıştı. 1946'daki istifasına kadar, büronun yayımladığı bütün çevirilere eşlik eden önsözünde Yücel, çeviriyle hümanizm arasındaki bağlantıyı açık seçik belirtiyor ve şunları yazıyordu:

> "Hümanizma ruhunun ilk anlayış ve duyuş merhalesi, insan varlığının en müşahhas şekilde ifadesi olan sanat eserlerinin benimsenmesiyle başlar. Sanat şubeleri içinde edebiyat, bu ifadenin zihin unsurları en zengin olanıdır. Bunun içindir ki bir milletin, diğer milletler edebiyatını kendi dilinde, daha doğrusu kendi idrakinde tekrar etmesi; zekâ ve anlama kudretini o eserler nispetinde artırması, canlandırması ve yeniden yaratmasıdır. İşte tercüme faaliyetini, biz, bu bakımdan ehemmiyetli ve medeniyet dâvamız için müessir bellemekteyiz." (Yücel 1961: 12)

Tercüme Bürosu, 1940'larda Türkiye edebiyat dizgesinde bir kanon oluşturma sürecinde can alıcı bir rol üstlenmiştir. Büro, hazırladığı listeler ve ürettiği çeviriler aracılığıyla saygın edebiyata bir tanım getirerek yüksek edebiyatı, popüler edebiyattan ayırmıştır. Cumhuriyet edebiyat kanonunun oluşumu başka yerlerdeki kanon oluşturma süreçlerinden farklıdır. Batı'da kanon içindeki metinler, birbirleriyle zaman içinde değişebilecek hiyerarşik ilişkiler geliştirebilecek türlere göre sınıflandırılmıştır (Jusdanis 1991: 61). Türkiye'deyse sınıflandırmada kullanılan ölçüt, eserin türü değil, konusu ve kaynağıydı. "Hümanist" eserlere, özellikle de büronun ilk altı yılı boyunca, ait oldukları türe bakılmaksızın açıkça öncelik tanınıyordu.

Çeviri planlamasını yalnızca Tercüme Bürosu açısından düşünmek yanıltıcı olacaktır. Devlet, 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca özel yayınevleriyle dolaylı da olsa bağlantı içindeydi. Devlet, çeviri etkinliklerinin yönünü belirleyerek kimi özel yayınevlerine yapıt seçiminde yardımcı oldu. Bu nedenle de "çeviri planlaması" olgusu kitap piyasasında çok daha kapsamlı bir ölçekte düşünülmelidir.

Tercüme Bürosu tarafından yapılan çeviriler (1940-1960)

Maarif Vekilliği tarafından başlatılan çeviri etkinliği gerçekten dev bir hamleydi. 1940-1966'da Tercüme Bürosu bazıları ikinci ve daha sonraki baskılardan oluşan toplam 1247 kitap çıkardı. Bununla birlikte, büronun etkinlikleri zaman içinde bir değişkenlik sergilemiştir. Büronun 1940-1966'da çevirttiği kitapların sayısı aşağıdaki tabloda özetlenmiştir (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: 6):

Tercüme Bürosu Çevirileri

	Yayımlanan çevirilerin sayısı ve toplam sayı içindeki yüzdesi	*İlk baskılar*	*İkinci ve daha sonraki baskılar*
1940	10 (% 0.8)	10	-
1941	13 (%1)	13	-
1942	27 (%2.1)	27	-
1943	67 (%5.3)	68	1
1944	97 (%7.7)	97	-
1945	115 (% 9.2)	110	5
1946	152 (%12.1)	143	9
1947	57 (%4.5)	57	-
1948	46 (%3.6)	46	-
1949	64 (%5.1)	64	-
1950	42 (%3.3)	42	-
1951	23 (%1.8)	23	-
1952	31 (%2.5)	31	-
1953	18 (%1.4)	17	1
1954	26 (%2.1)	24	2

1955	36 (% 2.8)	32	4
1956	24 (% 1.9)	21	3
1957	11 (% 0.9)	10	1
1958	36 (% 2.9)	14	22
1959	26 (%2.1)	18	8
1960	25 (%2)	9	16
1961	14 (% 1.1)	11	3
1962	45 (%3.6)	18	27
1963	59 (%4.7)	25	34
1964	63 (%5)	17	46
1965	75 (%6)	17	58
1966	44 (%3.5)	10	34

Tercüme Bürosu, yapıt sayısı açısından ilk yedi yıl boyunca en üretken dönemini yaşadı. Büro 1940-1960 arasında toplam 947 çeviri üretti; bu, toplam üretimin yüzde 76'sına denk düşüyordu. Bu dönemde ilk baskıların sayısı 875'ti; bu da ilk kez basılan eserlerin toplam sayısının yüzde 90'ına denk düşüyordu. Yukarıdaki tabloda, çevirilerin toplam sayısının yüzde 34'ünün yayımlandığı, 1946 yılına kadar geçen dönemdeki etkinliğin 1943-1946'da en üst düzeye ulaştığını gösteriyor. İlk kez basılan çevirilerin sayısı bu yıldan sonra düşmeye başladı.

1940'ta Tercüme Bürosu "Devlet Konservatuvarı Yayınları" başlığı altında bir dizi başlattı ve ilk yıl 10 oyun yayımlandı (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: 330-332). Bu oyunların yazarları Maurice Maeterlinck, Anton Çehov, Jules Renard, John Millington Synge, Jean Cocteau, Denys Amiel, Charles Vildrac, Martial Piéchaud, Henri Duvernois ve Goerges Courteline'di. Büro'nun çeviri etkinliklerine damgasını vuracak Sabahattin Eyuboğlu, Nurullah Ataç ve Orhan Burian gibi çevirmenler, bu oyunların eleştirmenlerce çok beğenilen çevirilerini gerçekleştirdiler. Büro'nun yaptığı bu ilk çeviriler tür ve kaynak açısından sınırlıydı. 1941'den başlayarak Büro, "Dünya Edebiyatından Tercümeler" başlığı altında Eski Yunan, Latin ve Avrupa edebiyat eserlerinin çevirilerine yoğunlaştı.

Büronun ilk on yılı içinde, Eski Yunancadan yapılan çeviriler önemli bir yer tutuyordu. Çevrilen Eski Yunan yapıtları, yayınına 1943'te başlanan Latin klasikleriyle birlikte yeni bir kanon yaratmak için gerekli olan hümanist alt yapının kurulmasına yardımcı oldu. Büro, Yunan klasiklerinin çevrilmesini büyük bir hızla sürdürdü ve "Euripides'ten yapılan 10 çeviriden 5'i 1943'te, diğerleri ise bunun hemen ardından tamamlandı, Platon'un 31 eserinden 26'sı da 1942-1944'te çevrildi." (Paker 1986: 418). Yunanca yapıtların en yoğun biçimde çevrildiği dönem 1940'lı yılların sonuna kadar sürdü. Maarif Vekilliğinin yayımladığı toplam 94 Yunan klasiğinin ancak 5'i 1949'dan sonra çevrildi. Latince klasiklerin çevirisinde de benzer bir eği-

lim vardı. Büro tarafından çevrilen 31 Latince eserden 27'si 1941-1948'de, 4'ü de 1949-1951'de yayımlandı. 1951'den sonra yalnızca eski çevirilerin yeni baskıları yapıldı; Latince klasiklerden yeni çeviriler yapılmadı. Öte yandan, çevirilerin kaynak dillerden doğrudan yapılması tavsiyesine karşın (*Birinci Türk Neşriyat Kongresi* 1939: 126), Tercüme Bürosunun yaptırdığı Yunanca ve Latince eserlerin çevirileri büyük ölçüde Fransızcadan gerçekleştirildi (Paker 1986: 418).

Tercüme Bürosu 1943 Rus klasiklerinin çevirisine de başladı. Büronun çevirmenleri 1943 ile 1950 arasında 68 Rus klasiğini Türkçeye aktardılar. 1950 ile 1960 arasında ise bu sayı ancak 6 oldu (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: 253-276).

"ŞarkİslamKlasikleri" dizisi 1942'de Mevlana'nın *Mesnevi*'sinin Farsçadan yapılan çevirisinin yayınıyla başladı (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: 281). 1942 ile 1960 arasında 13 Farsça ve Arapça eser çevrildi (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: 281-288). Arapça ve Farsçadan çevrilen eserlerin sayısında çarpıcı bir artış görülmese de zaman içinde bunların toplam sayı içindeki oranları göreceli olarak arttı.

1942'den başlayarak büronun repertuarına başka edebiyatlardan yapılan çeviriler de katıldı. Gılgamış, 1944'te Fransızcadan "Babil Klasiği" başlığı altında çevrilerek yayımlandı (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: 53); 1944'te Çinceden yapılan çevirilerin yayını başladı. 1960'a kadar 4 Çin eseri Fransızcadan çevrildi. Bunlardan ancak biri edebiyat eseri sayılabilir: Wolfram Eberhard ile Hayrünissa Boratav'ın 1944'te çevirdikleri *Çin Hikayeleri*.

İncelediğimiz bu dönem boyunca Fransızca, Tercüme Bürosu tarafından en fazla tercih edilen kaynak dil ve edebiyat oldu. 1940 ile 1966 arasında yayımlanan "Fransız Klasikleri" dizisi 308 Fransızca eseri kapsıyordu.[4] Fransız klasiklerinin arkasından Alman (113 çeviri), Yunan (94 çeviri), Rus (88 çeviri) ve İngiliz (80 çeviri) klasikleri geliyordu. Şarkİslamklasikleri 66 çeviri eserle altıncı sıradaydı. Büro'nun en fazla çevirdiği yazarlardan bazıları Platon (30 eser), Molière (27 eser), Balzac (22 eser), Shakespeare (22 eser), Dostoyevski (14 eser), Goethe (10 eser), Tolstoy (9 eser) ve Çehov'du (8 eser).[5]

Türkiye Büyük Millet Meclisi üyeleri, 1940 ile 1946 yılları arasında Tercüme Bürosu'nun etkinliklerini onaylamış ve olumsuz bir şekilde gündeme getirmemişlerdir. Büronun seçtiği yapıtlar, bunların "hümanist kültür" e odaklanmış olması ve çalışma yöntemleri genel kabul görüyordu. Büronun ilk altı yılında çevrilen klasiklerin yararları ve işlevleri açısından TBMM'de herhangi bir olumsuz eleştiri ifade edilmemiş, meclis dışında dile getirilen

[4] Bu rakamlar "klasik" kategorisine aittir. Maarif Vekilliği, bu dillerden "modern edebiyat", "okul klasikleri" ve "tiyatro eserleri" gibi birkaç kategori içinde çeviriler yayımladı. Gene de, bu kategoriler arasında en geniş ve en uzun ömürlü olanı klasiklerdi. Bu nedenle, "klasikler" başlığı altında yayımlanan eserlerin sayısının genel eğilimi yansıttığı söylenebilir.

[5] Tercüme Bürosu tarafından çevirtilen ve Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan çevirilerin tam listesi için bk. *Klasikler Bibliyografyası* 1967.

eleştiriler de büyük ölçüde tek tek eserler düzeyinde kalmış, eserlerin içerikleri ya da edebî / kültürel değerlerinden çok, çeviri stratejilerine odaklanmıştır.

Büronun etkinlikleri, aydınlar ve halk arasında Tercüme Bürosu'nun kurucusu olarak görülen Hasan Âli Yücel'in genel seçimlerden sonra, Ağustos 1946'da bakanlık görevinden istifa etmesinin ardından yavaşlamaya başladı. Yücel'in yerine geçen Reşat Şemseddin Sirer, klasiklerin yayımına devam etti, ancak konuya farklı bir açıdan yaklaşmaktaydı. Sirer, 29 Ocak 1947'de Tercüme Bürosu'nun yapısını ve işleyişini gözden geçirmek üzere büro üyelerini toplantıya çağırdı. Bu toplantıda, o zamana kadar edebiyata odaklanmış olan büronun, felsefe, tarih ve bilim kitapları da çevirmesine karar verildi. Buna ek olarak, gençlere "yurt sevgisi" aşılayacak edebiyat eserlerine öncelik verilmesi de karara bağlandı. ("Haberler" 1947: 434). Bu karar, o zamana dek öncelik verilen hümanist eserlerin konumunu başka türden eserlere bırakacağının göstergesiydi.

Çevrilmesi önerilen kitaplardan oluşan yeni liste, Doğu eserlerine daha çok ağırlık verilerek hazırlanmıştı. 1940'taki listede bu tür eserlerden yalnızca bir tane vardı: Sa'dî'nin Gülistan'ı. 1943'teki listede Arapça, Farsça, Hintçe ve Çince eserlerden oluşan 4 "Şark Klasiği" bulunuyordu.[6] 1947'deki liste, çevrilmesi önerilen yapıtlarla birlikte Maarif Vekilliği tarafından geçmişte yayımlanmış olan çevirileri de kapsayan birleşik bir listeydi ("Klasikler Listesi" 1947: 438-504). Bu listede (15'i zaten çevrilmiş olan) 47 Farsça eser, (yalnızca 2'si daha önceden çevrilmiş olan) 77 Arap klasiği, (yalnızca 2'si önceden çevrilmiş olan) 11 Hint eseri ve (4'ü önceden çevrilmiş olan) 21 Çin klasiği bulunuyordu. Bu rakamlar, büronun yalnızca Doğu klasiklerine odaklanmış olduğu anlamına gelmemelidir. Toplam 1980 yapıt içeren liste, 1940 ve 1943 listelerine göre daha geniş kapsamlıydı. Bu liste, 191 Yunanca ve 15 Latince eserle birlikte çok sayıda Batı klasiğini de içeriyordu. Fransızca eserler 370 yapıtla listenin başında geliyordu. Bu nedenle toplam eser sayısı içinde Doğu klasiklerinin oranı büyük ölçüde artmış değildi. Bu oran, 1947'deki listede yüzde 8, 1940'ta yüzde 3, 1943'te de yüzde 7'iydi.

Başlangıçtaki yoğunluğa karşın, Tercüme Bürosu'nun etkinlikleri 1946'dan sonra büyük ölçüde azalma gösterdi. 1946'ya kadar büronun çevirttiği yapıt sayısı, 1946'da çıkan 143 kitap dâhil olmak üzere, toplam 467 idi. Yıllık yayın sayısı, 1947'de 57'ye düştü, özellikle 1950'den sonra azalmaya devam etti. Büro, ilk altı yılında yılda ortalama 66,7 yapıt çevirmişken, 1947-1966 arasında yılda ortalama 32,6 yeni yapıt yayımlandı (*Klasikler Bibliyografyası* 1967: VI).

Doğu klasikleri, çevirisi önerilen yapıtlar listesinde fazla yer tutmasa da 1947'den sonra Maarif Vekilliğince yayımlanan çeviriler içinde daha büyük

[6] Bu listeler, çevrilmesi önerilen yapıtları kapsıyordu. Listedeki kitaplardan bazıları daha sonraki yıllarda çevrildi ve yayımlandı. Bazıları hiç çevrilmedi ya da yayımlanmadı. Öte yandan, daha sonra büro tarafından çevrilen ve Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan eserlerden bazıları bu listelerde hiç yer almamıştı.

bir orana sahip olmaya başlamıştır. Arapça ve Farsça eserler 1940-1946 arasında Tercüme Bürosu çevirilerinin yüzde 3'ünü (15 eser) oluştururken bu oran 1947-1966 arasında, yayımlanan çevirilerin toplam sayısı içinde ikinci ve daha sonraki baskılar da dâhil olmak üzere, iki kattan fazla artış göstererek yüzde 7'ye yükselmiştir. Öte yandan, 1947'den sonra Yunan klasiklerinin çevirisi önemli ölçüde yavaşladı. 1946'da Maarif Vekilliği tarafından, Tercüme Bürosu'nun toplam etkinliğinin yüzde 13,5'ini oluşturan 63 Yunan klasiği yayımlanırken 1947'de çevirilerin yalnızca yüzde 4,7'sini oluşturan 31 Yunan klasiği yayımlandı. Büronun hedeflediği Yunan klasiklerinin tümünün çevirisini tamamladığı söylenemez, çünkü önerilen yapıtlar listesine dâhil edilen 191 kitaptan 97'si çevrilmemiştir. Rus klasikleri de büyük ölçüde gözden düştü. 1946'ya kadar 60 Rus klasiği çevrilmiş ve yayımlanmıştı (toplam çevirilerin yüzde 12,8); oysa daha sonra gelen 20 yıl boyunca çevrilen Rus eserlerinin sayısı 31'de (yüzde 4,7) kaldı.[7]

Tercüme Bürosu'nun etkinliklerinde gerçekleşen bu dönüşüm, çeviri planlamasında yeni bir sürecin başladığını göstermektedir. 1947'den sonra yayımlanan çeviriler ve listeler, Türkiye için yeni bir kanonun tasarlanmaya başlandığının göstergesidir. Daha önceki kanon oluşturma girişimlerinin hedefi "hümanist" temellere sahip yapıtları Türkçeye çevirerek bunları Türk edebiyat dizgesinin merkezine oturtmaktı. 1947'den sonra, devlet adamları, "Hümanizma", "Türk Hümanizması" ve "Türk Rönesansı" deyişlerini söylemlerinden çıkardılar. 1946'ya kadar yayımlanan çevirilere Cumhurbaşkanı İsmet İnönü ve Maarif Vekili Hasan Âli Yücel'in yazdıkları ön sözler, çok partili sisteme geçişle birlikte ortadan kayboldu. İnönü ve Yücel, derginin kuruluş yıldönümlerinde *Tercüme*'ye de yazılar yazmışlar ve hükûmetin çeviriye verdiği önemin amacını dikkatle belirtmişlerdi. 1946'dan sonra, çevirileri devletin etkinlikleri bağlamında ele alma girişimleri de yok oldu; örneğin, klasiklere yazılan ön sözlerin yerine yenilerinin yazılması yolunda hiçbir girişimde bulunulmadı.

Eleştirel bir bakış

Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan klasikler, 1940'lı ve 1950'li yılların edebiyat gündeminde önemli bir yer tutmuş olsa da sayısal veriler, okurların gündeminde Tercüme Bürosu'nun sınırlı bir yere sahip olduğunu gösteriyor. Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan klasiklerin baskı adedi 1958'e kadar 3000'di.[8] 1935, 1940 ve 1945 nüfus sayımlarının sonuçları Türkiye'de nüfusun 1935'te 16.188.767, 1940'ta 17.820.949, 1945'te

[7] Bu bölümde verilen sayılar, "Klasikler Listesi" nde (1947) ve *Klasikler Bibliyografyası*'nda (1967) yayımlanan listelerden yola çıkarak hazırlanmıştır.

[8] Alpay Kabacalı, Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan rakamlara göre, 1940 1958'de her baskının toplam adedinin 3.000, 1958-1964'te 4.000, 1964-1966'da da 5.000 olduğunu ileri sürüyor. Kabacalı, bunların resmî rakamlar olmadığını da ekliyor (2000: 204).

de 18.871.202 olduğunu gösteriyor ("Nüfus Sayımı" 1935: 209; Banguoğlu 1945: 11). Bu, 1945'te Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan bir klasiğin tek bir nüshasını 6290 kişinin paylaşmak zorunda kalacağı anlamına geliyordu. Dahası, 7 yaş üzeri nüfusun içinde okur yazarlık oranı 1935'te yüzde 15, 1949'da yüzde 40'tı (İmer 1998: 71). Bu rakamlar bizi ister istemez Tercüme Bürosu çevirilerinin halka ne ölçüde ulaştığını ve istenen işlevi yerine getirip getirmediklerini sorgulamaya götürüyor. Ayrıca köylü okurların ve kentlerde yaşayan işçi sınıfının bazı klasiklerde kullanılan dilden ve görülen karmaşık kavramlardan ne ölçüde keyif aldıkları ya da bunları ne ölçüde özümsedikleri de tartışmalıdır.

Tercüme Bürosu tarafından çevrilerek Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan klasiklerin hiç sorgulanmadan kabul gördüğü de söylenemez. Sayıları az olsa da bazı yazar ve çevirmenler, hem yapıt seçimi hem de çeviri stratejileri açısından Tercüme Bürosu'nu eleştirmiştir. Bunların arasında en sert eleştiri Refi Cevad Ulunay tarafından yapıldı.[9] *Yeni Sabah*'ta yayımlanan bir yazısında Ulunay, Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan klasikleri bir çok bakımdan eleştiriyordu (Ulunay'ın yazısı ilk kez 17. 07. 1946'da *Yeni Sabah*'ta yayımlanmıştır; *Tercüme* 1946: 190-192). Ulunay her şeyden önce Tercüme Bürosu'nun yapıt seçimini eleştiriyor, Büro'nun Doğu klasiklerinden çok Batı klasiklerine yoğunlaştığını ileri sürüyordu. Bu klasiklerin acemi çevirmenlerin ellerinde kötü çevrilmiş olduğunu, herhangi bir tashihten geçirilmediğini savunuyordu. Ulunay, çevirilerde kullanılan dilin çok büyük bir çeşitlilik sergilediğinden ve yanlışlarla dolu olduğundan da yakınıyordu. En büyük endişesi, Maarif Vekilliğinin Osmanlı klasiklerini ihmal etmiş olmasıydı. Eski Osmanlı yazısıyla yazılmış eski eserlerin çevrilmesi ve yayımlanması işini özel yayınevlerinin devralmak zorunda kaldıklarını belirtiyordu (Ulunay 1946; 191).

Öte yandan Ulunay kadar ağır eleştiri yönelten yazarlara pek rastlanmıyordu. 1940'lı yıllarda Tercüme Bürosu'nun etkinliklerine yöneltilen eleştirilerin büyük kısmı, münferit eserlerin çevirisi düzeyinde kaldı (bk. Meriç 1942: 14). Çok partili sisteme geçilmesinden ve Tercüme Bürosunun yeniden yapılandırılmasından sonra, Cumhuriyet Halk Partisi iktidarı döneminde büroyla yakın ilişkide bulunan bazı çevirmenler, büronun etkinliklerini eleştirmeye başladılar. Orhan Burian 1944'te yazdığı bir makalede, büronun hümanist eğilimini, yayımcılık mekanizmasını, çevirmenlere ödenen yüksek ücretleri, bu arada kitapların üstün baskı kalitesini övüyordu. (1944: 17) Geçen yıllarla birlikte Burian'ın bu olumlu tavrı da değişti. Burian 1947'de yazdığı bir makalede ise, Tercüme Bürosu'nun seçim ölçütleri-

[9] Ulunay'ın eleştirisi, bir kez daha, çeviriyle kültür ve siyaset arasındaki girift ilişkiye işaret ediyor. Ulunay'ın siyasi geçmişi ve genel ideolojik tutumu, Tercüme Bürosu'na yönelttiği eleştirilere de yansımış görünüyor. Ulunay, Kurtuluş Savaşı boyunca, işgalci güçlere karşı verilen Millî Mücadele'nin karşısında olmuştu. Mustafa Kemal ve onu destekleyenler aleyhinde yazdıkları nedeniyle Ulunay, 1922'de sürgüne gönderilmişti. Türkiye'ye ancak 1938'de, genel affın çıkmasından sonra dönebilmişti. Ulunay'ın Tercüme Bürosu'na yönelttiği eleştiri, tek parti döneminin genel kültür planlamasının bir eleştirisi olarak da görülebilir.

ni eleştirmekte ve tashihte başarısız olduğunu ve baskı ve cilt kalitesinin arzulanan nitelikte olmadığını vurgulamaktaydı (1974: 1-5). 1953'te yayımlanan başka bir makalede ise Burian'ın Tercüme Bürosu'na yönelttiği söylem son derece olumsuz bir havaya bürünüyor, yazar artık Tercüme Bürosu'nun görevini yerine getirmekte yetersiz kaldığını, çok büyük bir masrafa neden olduğunu yazıyordu. Büronun kapatılması çağrısında bulunuyor, klasiklerin seçilmesi ve çevrilmesi işinin üniversiteler tarafından gerçekleştirilebileceğini ekliyordu (Burian 1953: 131-132).

[10] "Halk Kitapları", *Türkiye Bibliyografyası* tarafından oluşturulan bir kategoridir ve büyük ölçüde macera ve dedektif romanlarını kapsar.

Tercüme Bürosunun ilk başkanı olan Nurullah Ataç, 1952'de yazdığı bir eleştiri yazısında, Tercüme Bürosu tarafından çevrilen kitapların pahalı oldukları için fazla satılmadıklarını, ayrıca halk arasında fazla sevilmediklerini belirtiyor, "Bir ulusun kişileri de kendi yaşadıkları toplumun törelerine pek benzemiyen işleri, durumları anlatan kitaplarla okumağa kolay kolay alışamaz, yadırgar onları." diye yazıyordu (Ataç 1952: 231).

Devlet, saygın eserlerin çevirisine yoğunlaşır, toplumun eğitimli kesimlerine seslenen kitaplar yayımlarken, özel yayınevleri 1928 harf devriminden önce ve sonra popüler telif ve çeviri edebiyat yapıtlarının yayınında çok daha etkin oldu. Seyfettin Özege'nin hazırlamış olduğu katalog, 19231928'de özel yayınevlerinin 230 edebiyat yapıtı çevirisi yayımlamış olduklarını gösteriyor (Özege 1971). 1928 ile 1938 arasında devletin farklı kurumları toplam 7445 kitap yayımladı; bunların ancak 195'i, antolojiler ve ders kitapları dâhil, "edebiyat" olarak sınıflandırılmıştır. Bu kitapların yalnızca 13'ü çeviriydi (*Türkiye Bibliyografyası* 1928-1938). Öte yandan özel yayınevleri, aynı dönem içinde 8618 kitap yayımladılar: Bunların 2439'u edebiyat yapıtı, bunların aralarında da 420'si de (yüzde 17,2'si) edebiyat çevirisiydi (*Türkiye Bibliyografyası* 1928-1938). Özel sektörün yayıncılık alanındaki etkinlikleri konusunda bir fikir vermek için, 1933'te İstanbul'da 51 özel yayınevi bulunduğunu belirtebiliriz (İskit 1939: 270).

Türkiye Bibliyografyası'nda 1939 ile 1947 arasındaki yılları kapsayan verilere göre, Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan Tercüme Bürosu çevirilerinin, çeviri kitapların toplam sayısı içindeki payı oldukça düşüktü: 1938 ile 1948 arasındaki on yıl boyunca Türkiye'de 465 İngiliz ve Amerikan eseri çevrildi ve yayımlandı. Bu sayıya tiyatro, şiir, kısa öykü, roman, "halk kitapları"[10] ve çocuk kitapları dâhildir. 465 kitaptan 74'ü Maarif Vekilliği tarafından basılan çevirilerdir; bu da toplamda yüzde 16'lık bir paydır. Tercüme Bürosu, İngilizceden çok sayıda edebiyat yapıtı çevirmiş gibi görünmektedir, oysa genel yayıncılık piyasası içindeki payı oldukça küçüktür. Aşağıdaki tablo, Maarif Vekilliği yayınlarının İngiliz ve Amerikan edebiyatından yapılan çeviriler içindeki yeri hakkında daha iyi bir fikir verebilir:

1938-1948 arasında İngiliz ve Amerikan edebiyatlarından yapılan çeviriler (Kaynak: *Türkiye Bibliyografyası* 1939-1948):

Tür	*Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları*	*Diğer Yayınlar*	*Toplam*
Şiir	1 (%100)	-	1
Tiyatro	50 (%72,5) (27'si Devlet Konservatuarı, 23'ü Tercüme Bürosu tarafından)	19 (%27,5)	69

Farklı türlerin çevirilerine bakıldığında yukarıdaki tabloda belli eğilimler görmek mümkün. Tercüme Bürosu tiyatro, roman ve kısa öykü alanında yoğunlaşmıştı. Öte yandan, Tercüme Bürosu'nun ürün vermediği (bibliyografyada "halk kitapları" denen) popüler edebiyat ve çocuk kitapları alanında özel yayınevleri başı çekiyordu. Özel yayınevleri, çeviri roman ve hikâye alanında varlıklarını hissettirmekteydi. Bu iki alandaki çevirilerin yüzde 91'i özel yayınevlerince çıkarılmıştı. Dahası, özel yayınevleri çeviri edebiyat yayınlarında oldukça sistemli bir tutum içinde görünmekteydi. İngilizceden çevrilen roman ve hikâyeler, çoğu zaman okurları Batı edebiyatıyla temasa geçirme yolunda bilinçli bir çabayı gösteren diziler kapsamında yayımlanıyordu. Özel yayınevlerince çıkarılan 223 kitap arasında 100'ü (yüzde 45) bu yönde ciddi bir adım atıldığını gösteren diziler içinde yayımlanmıştır. Bütün büyük yayınevlerinin edebiyat dizileri vardı. Bu diziler, Remzi Yayınevinin "Dünya Muharrirlerinden Tercümeler Serisi", Ahmet Halit Yayınevinin "Şarktan-Garptan Seçme Eserler", "İnkılâp Kitabevinin Seçme Tercümeler Serisi" gibi başlıklar taşıyordu. Bu dizilerden bazıları, "saygın edebiyat" sayılabilecek kitapları kapsıyordu; bazılarıysa o günlerin modern klasikleri ya da çok satan kitapları olarak görülebilir.

Tercüme Bürosu, etkinliklerini büyük ölçüde saygın edebiyat alanında gerçekleştirdi ve yeni bir edebiyat kanonunun yaratılmasında önemli bir kurum oldu. Bununla birlikte bu, özel yayınevlerinin ne popüler ne de saygın edebiyat alanının dışında kaldığı anlamına gelmiyordu. Hiç kuşkusuz Tercüme Bürosu, Türkiye'nin edebiyat ve kültür yaşamında çığır açan eşsiz bir kültür kurumudur, ancak büroyu değerlendirirken özel yayınevlerinin etkinliklerini de göz önünde bulundurmak gerekir. Özel yayınevleri daha büyük bir okur kitlesine ulaşmaktaydı. Ayrıca, çevirdikleri eserlerle Türkiye'de yeni bir edebiyat repertuarının oluşumuna da katkıda bulundular. Özel yayınevlerinin yayıncılık etkinlikleri, Tercüme Bürosuna göre fazla sistematik ve programlı sayılmazdı. Ayrıca bu yayınevleri çeviriye kültürel ve siyasi bir işlev yüklememekte, Tercüme Bürosunun getirdiği kuralcı yaklaşımdan uzak durmaktaydı. Bununla birlikte özel yayınevlerinin Cumhuriyet Türkiyesinde edebiyat dizgesinin oluşumuna katkıları göz ardı edilemeyecek denli büyük tür, bu nedenle daha ayrıntılı bir incelemeyi hak etmektedir.

Kaynakça

Ataç, Nurullah (1952), "Bir Mektup", *Ufuklar*, 1: 8, 229-233.

Banguoğlu, Tahsin (1945), "1945 Nüfus Sayımından İlk Rakamlar", *Ülkü*, 9/99: 11.

Birinci Türk Neşriyat Kongresi, Raporlar, Teklifler, Müzakere Zabıtları (1939), Ankara: Maarif Vekilliği.

Burian, Orhan (1944), "Tercüme ve Bizim İçin Manası Üzerine", *Ülkü*, 7: 75, 17-18.

Burian, Orhan (1953), "Millî Eğitim Bakanlığı'nın Tercüme Yayınları Üzerine", *Yeni Ufuklar*, 2: 1 (17), 130-131.

Burian, Orhan (1974), "Millî Eğitim Bakanlığı Klâsikleri Üzerine", *Yeni Ufuklar*, 21/247: 1-7.

Çıkar, Mustafa (1997), *Hasan Âli Yücel ve Türk Kültür Reformu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Even-Zohar, Itamar (1994), "Culture Planning and the Market: Making and Maintaining Socio-Semiotic Entities", *Dartmouth Kolokyumu*'nda sunulan bildiri, Dartmouth College, 22-27 Temmuz 1994.

"Haberler" (1940), *Tercüme*, 1: 1, 112-114.

"Haberler" (1943), *Tercüme*, 3: 18, 441-444.

"Haberler" (1947), *Tercüme*, 7: 41-42, 435-437.

İmer, Kâmile (1998), *Türkiye'de Dil Planlaması: Türk Dil Devrimi*, Ankara: KB Yay.

İskit, Server R. (1939), *Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış*, İstanbul: Devlet Basımevi.

Jusdanis, Gregory (1991), *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kabacalı, Alpay (2000), *Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Matbaa Basın ve Yayın*. İstanbul: Literatür.

Kaplan, Ramazan (1998), *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*, Ankara: AKM Yay.

Kayaoğlu, Taceddin (1998), *Türkiye'de Tercüme Müesseseleri*, İstanbul: Kitabevi.

Klâsikler Bibliyografyası 1940-1966 (1967), Ankara: MK Yay.

"Klâsikler Listesi" (1947), *Tercüme*, 7: 41-42, 438-504.

Lewis, Bernard (1961), *The Emergence of Modern Turkey*, Oxford: Oxford University Press.

Meriç, Cemil (1942), "Köy Hekimi", *Ayın Bibliyografyası*, 11/12: 23, 26.

Nayır, Yaşar Nabi (1937), *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

"Nüfus Sayımı" (1935), *Ülkü*, 6: 33.

Özege, Seyfettin (1971), *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*, İstanbul: Fatih Yay.

Özkan, Ayşe (2004), *Tercüme and Individual Thought: Conflict and Consensus over Concepts and Norms of Translation* (Tercüme ve Bireysel Düşünce: Çevirinin Kavram ve Düzgüleri Üzerinde Çelişkiler ve Uzlaşımlar), İstanbul: BÜ, YLT.

Paker, Saliha (1986a), "Hedef Dizgenin Değişen Normları: Eski Yunan Klasiklerinin

Türkçe'ye Çevirilerinin Tarihsel Açıdan İncelenmesi", *Studies in Greek Linguistics/Eski Yunan Dilbilimi Üzerine İncelemeler*, (Felsefe Fakültesi, Dilbilim Bölümü 7. Yıl Toplantısı Bildiriler Kitapçığı), Aristotelian University of Thessaloniki, 12-14 Mayıs 1986.

Sevük, İsmail Habib (1940a), *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garp'ten Tercümeler*, Cilt I, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sevük, İsmail Habib (1940b), *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garp'ten Tercümeler*, Cilt II, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tahir-Gürçağlar, Şehnaz (2001), *The Poetics and Politics of Translation in Turkey: 1923-1969/Türkiye'de Çevirinin Poeitikası ve Politikası: 1923-1960,* İstanbul: BÜ, DT.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998), "Tercüme Meselesi", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 77-79.

Tuncor, Ferit Ragıp (1989), *Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları Bibliyografyası (1923-1985)*, İstanbul: ME Basımevi.

Türkiye Bibliyografyası 1928-38 (1939), C. II, Ankara: Maarif Vekilliği.

Türkiye Bibliyografyası 1939-1948 (1950), C. II, Ankara: Maarif Vekilliği.

Ulunay, Refi Cevad (1946), "Klâsiklerimiz ve Maarifin Klâsikleri", *Tercüme*, 7: 38, 190-192.

Ülken, Hilmi Ziya (1997), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul: Ülken Yay.

Yücel, Hasan Âli (1961), "Klasiklere Birinci Önsöz", *Tercüme*, 15: 75-76, 12.

Yücel, Hasan Âli (1998), "Kitap ve Devlet", *Pazartesi Konuşmaları*, Ankara: KB Yay., s. 105-109.

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın edebiyattaki izdüşümü

İnci Enginün

ULUSAL Kurtuluş Savaşı, Türkiye açısından I. Dünya Savaşı'na eklenmiştir. Türk yazarlarının I. Dünya Savaşı'ndan çok, Millî Mücadele ile ilgilenmeleri I. Dünya Savaşı'nın sonunda Osmanlı Devleti'nin imzaladığı Sevr Antlaşması'nın -ki bunu imzalayanlardan biri Millî Edebiyat akımının öncülerinden Rıza Tevfik'tir- tanınmayarak yeni Türk Devleti'nin var olma mücadelesine başlanması dolayısıyladır. Bu yüzden birçok eserde bu savaşlar birbirinin devamı olarak görülür. Önce "Kuvayı Milliye" sonra "Millî Mücadele" adı verilen bu dönem, son zamanlarda daha farklı şekillerde anılmaktadır. "Ulusal Kurtuluş Savaşı" da bunlardan biridir. Bu dönemle ilgili yazıların geniş derlemeleri yapılmıştır (Kaplan 1981a, 1981b, 1981c.; Enginün 1998e).

Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın edebiyattaki yansımalarını yazarlarına ve eserlerdeki ana fikir ve motiflere göre, başlangıçtan bugüne üç ana öbekte incelemek mümkündür (Enginün vd. 1998j):

Osmanlı Devleti'nin yıkılış sürecindeki savaşları 1911'den itibaren yaşamış olanlar; 1900'ün ilk yıllarında doğan ve eserlerini Cumhuriyet Döneminde verecek olanlar; eserlerin özellikleri ve motifleri.

Osmanlı Devleti'nin yıkılış sürecindeki savaşları 1911'den itibaren yaşamış olanlar

1850'li yıllarda doğanlar ve devirlerini doldurmuş olanlar Tanzimat sonrası yenilikleri gözleyen bir gözlemciye benzeyen Abdülhak Hâmit, son

aşkı Lüsiyen Hanımla Viyana'dadır. Yine de ne o ne de Samipaşazade Sezai Anadolu'daki mücadeleye kayıtsızdırlar. Eskisi kadar yazmamakla birlikte, yazdıklarına yeniden varoluş mücadelesinin heyecanı yansır (Enginün 1998b: 458).

Malta'ya sürülenler: İstanbul'un işgali ile İttihatçılıkla suçlanan milliyetçiler Malta'ya sürülürler. Aralarında Ağaoğlu Ahmet (1869-1939), Süleyman Nazif (1870-1927), Hüseyin Cahit Yalçın (1874-1957), Ziya Gökalp (1876-1924), Ahmet Emin Yalman (1888-1972) gibi yazarlar vardır. Fransız işgal kuvvetleri kumandanının İstanbul'a Fatih'i takliden beyaz bir at üzerinde girmesine isyan eden Süleyman Nazif'in "Kara Bir Gün" (Enginün 1998a: 47) başlıklı yazısı onu ölümsüzleştirir. Duygularını çok şiddetli ifadelere döken bu söz ustası, benzer bir öfkeyi Vahdettin'in ülkeyi terk edişinde de gösterir (Enginün 1998a: 353) ve "Daüssıla", "Türk İlahisi" (Enginün 1998b: 64) gibi en güzel şiirlerini Malta'da ve zaferden sonra yazar.

Ziya Gökalp, Malta'da fikirlerini ve irade felsefesini aile fertlerine yazdığı mektuplarla sürdürür, dönüşünde Diyarbakır'a giderek *Küçük Mecmua*'yı çıkarır. Öteki yazarlar gazeteciliğe devam ederler.

Ankara hükûmetine karşı olanlar: Karışıklıktan yararlanıp şahsi çıkarlarının peşine düşenler, particiliği millî çıkarların üzerinde tutanlar, kendi milletlerine yabancılaşmış işbirlikçiler, bu dönem basınında da vardır. Refik Halit Karay Anadolu'daki sürgünden İstanbul'a döner, işgal edilen Anadolu hakkındaki duygulu yazılarının yanı sıra, Ali Kemal, Refi Cevat Ulunay, Tahirül Mevlevi gibi kalemlerle birlikte Ulusal Kurtuluş Savaşı aleyhinde yazar. 150'likler arasında yurt dışına çıkarılan Rıza Tevfik, Refi Cevat Ulunay, Refik Halit Karay, sonra affedilmiş ve yurda dönmüşlerdir.

Anadolu'daki mücadeleyi destekleyenler: Birinci Dünya Savaşı felaketini yaşamış ve eldeki yurdu kurtarmak için mücadeleye katılanlar. Bunlar 1870'li yıllardan sonra doğmuşlar, ünlerini II. Meşrutiyet sırasında kazanmışlardır. Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936)'un mücadele günlerinde, "İstiklal Marşı"ndan başka yazdıklarının en güzeli, lirik şiiri "Bülbül"dür (Kaplan vd. 1981a). Samih Rifat (1874-1932) "Akdeniz Kıyılarında" adlı şiiriyle (ilk mısrası "Yaslı gittim şen geldim"dir) ünlenmiştir. Mehmet Emin Yurdakul mücadeleyi neredeyse günü gününe manzumeleriyle aktarmıştır. Hamdullah Suphi, Ruşen Eşref, Mustafa Necati'nin yazıları Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı millî hafızaya yerleştirmiştir. Yakup Kadri, sıhhati elverdiği ölçüde Anadolu'da bir süre bulunmakla birlikte asıl faaliyetini İstanbul'daki İkdam'da sürdürür. Yahya Kemal, Falih Rıfkı da İstanbul'dan Ankara'yı desteklemektedir.

Günlük izlenimlerini nesirlerinde işleyen Yahya Kemal (1884-1958) İstanbul'da *Dergâh* (1921) dergisini çıkarır ve Ulusal Kurtuluş Savaşı ile ilgili nice güzel yazıyı yayımlar. Türk'ün var olma mücadelesini ve yeni ede-

biyatı değerlendiren yazılarının yanı sıra (Beyatlı 1966, Beyatlı 1977) sohbetleriyle aydınları ve gençleri toplar. Onun etkisi Tanpınar'ın Yahya Kemal (1962) adlı monografisinden anlaşılmaktadır. Mustafa Kemal Paşa'yı "millî timsal" diye nitelendiren ilk şahıs olan Yahya Kemal, yeni edebiyatın Metristepe'den doğacağını da işaret etmiştir (Beyatlı 1966: 299).

Gözlerini vatan coğrafyasına çeviren yazarlar, memleket edebiyatını ortaya koymuşlardır. Bunların bir kısmı günün heyecanıyla yazılmış olsa da, kendilerinden sonraki sanatçılara malzeme bırakmışlardır. Memleketi anlatma heyecanı öylesine güçlüdür ki, Faruk Nafiz Çamlıbel "Sanat" (1926) şiirinde, "Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz"dan söz etmeyen yazarlarla yolunu ayırmıştır (Enginün 2000: 34).

Cumhuriyet'in ilk romancılarından ve şöhretlerini II. Meşrutiyet'ten itibaren yapanlar arasında, kendisi Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın bir sembolü olan Halide Edib Adıvar (1882-1964) Sakarya Savaşı'nın destanı olan *Ateşten Gömlek* (1922), Anadolu'nun cehalet ve vatan ihanetine kadar uzanan yerel güçlerini teşhir ettiği *Vurun Kahpeye* (*Akşam* gazetesi, 1923) dışındaki romanlarında da [(*Kalp Ağrısı* (1924), *Tatarcık* (1939)] hatıralarının ışığıyla zaman zaman Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan söz ettiği gibi, *Türkün Ateşle İmtihanı* (1961) adlı hatıraları (İngilizcesi 1928) ve hikâyelerinde [Dağa Çıkan Kurt (1922), İzmir'den Bursa'ya (1919), (Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Mehmet Asım ile birlikte), *Kubbede Kalan Hoş Sada* (1974)] Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın hem cephe hem de cephe gerisiyle ilgili, gözlem ürünü çok çarpıcı sahneler anlatır. Halide Edib'in geleceğe yönelik iyimser bakış açısı, bütün felaketlerin aşılacağı inancını verdiği gibi savaş günlerinin birinci elden belgelerini de nakleder. Bu hikâyeler çocuk portreleri, Mehmetçik'in ve kadının iç dünyasını vermesiyle de hem edebiyat hem de askerler arasında yankılanır. Yahya Kemal, Halide Edib'in "Şebben'in Kara Hüseyn'i" adlı hikâyesindeki gerçekçiliğini Rus hikâyeciliğindeki gerçekçiliğe benzetir (Beyatlı 1964: 148). İsmet Paşa ise ancak bu hikâyeyi okuduktan sonra emrinde çalışan erlerin evlerinde onları bekleyen birer Şebben olduğunun farkına vardığını söyler (Adıvar 1962: 251). Halide Edib'in bu eserlerinin etkisi sadece o günlerle sınırlı değildir. Halide Edib zamanla daha çok ilgi çeker; yazar hakkında günümüzde birçok inceleme yapılmıştır. Ayrıca, birçok tiyatro eserinde bir sembol şahsiyet olarak işlenmiştir (Enginün 2000: 248).

Halide Edib'in eserlerindeki beşerî bakış –savaş alanındaki kalıntıların ıstırap ve ölümde eşitlediği insanları birlikte kucaklaması – onun sadece Yunan esirlere acıdığı izlenimi vermektedir ki bu eksiktir.

İney köyünün muhtarı, Halide Edib'e "Olan oldu, arkaya değil, geleceğe bakıyoruz. Olanın değil, ihtiyaçlarımızın listesini yapın. Olanları unutmak ve yaşamak istiyoruz" (Adıvar 1962: 392) demiştir. Bu tavır Halide Edib'in

de benimsediği bir tavırdır. Kötümser olması için bütün şartlar bulunduğu halde o iyimserliğini asla kaybetmez. Kalbinin bütün sevgisini, perişan ülkenin perişan insanlarına akıtır, onların parlak geleceklerini hayal eder. Fakat o olup bitenlerin kaydını tutan ve asla unutmayan Batılı eğitimden geçmiştir. Onun için sıcağı sıcağına hatıralarını yazmış ve sonra da sık sık yazılarında o emsalsiz günlerin hatıralarına dönmüştür (Enginün 1995: 389-391).

Yakup Kadri (1889-1974), *Kiralık Konak* (1922) romanının kahramanı, destan edebiyatını özleyen Hakkı Celis'in sözleriyle edebiyat anlayışındaki değişikliği ortaya koyar:

> "Mensup oldukları milletin itikatlarını, gazalarını, hezimetlerini, elem ve neşatını terennüm eden o büyük halk ve millet şairleri benim için daima mübarektirler. Şair denilen mahlûk biraz evliya ile kahraman arasında bir şey olmalıdır; garbın ve şarkın eski şairleri böyleydi. Onun içindir ki, hâlâ hepimize tükenmez birer menbadırlar." (Karaosmanoğlu 1974: 155)

Ulusal Kurtuluş Savaşı günlerindeki yazılarında Yakup Kadri'nin adını sık sık andığı D'Annuncio onun için yeni bir örnektir. Avrupa'da esen Dada akımı, destan edebiyatının özlemini yaşayan Türk yazarlarını etkilemez. Yakup Kadri, benimsediği destan kahramanlarını Atatürk, İsmet Paşa ve Mehmetçik'te bulsa da o, bir destan anlatıcısı olmaktan çok, malzemesini trajik bakışla işler. O kadar ki Atatürk'ü de kaderinin mahkûmu bir tragedya kahramanına benzetir (Enginün 1998h: 493). Romanlarında Osmanlı Devleti'nin çöküşünü anlatsa da bu yıkılmışlığın karşısında yeni Türkiye Cumhuriyeti yükselmektedir. Yazarın gönlü onlardadır, roman kurgusu içinde bu taze gücün aydınlığını yer yer bir fon olarak kullanır. *Sodom ve Gomore*'de (1928), işgal altındaki İstanbul'un yozlaşmış halkıyla işgal güçlerinin işbirliği karşısında evlerine kapanan çare siz insanların, Türk ordusunun şehre girişiyle uyandığını anlattığı sayfalardaki tasvirler ve roman boyunca yürüttüğü karşılaştırmalar, Yakup Kadri'nin bir bakıma bizzat iç dünyasında yaşadığı çatışmalarını da yansıtır. *Yaban* (1932) Çanakkale Zaferi'ni Ulusal Kurtuluş Savaşı'na bağlayan, sakat subayın kendini bir köye hapseden yalnızlığında aydının sorumluluğunu keşfetmesidir. Anka ra'nın (1934) birinci bölümü destan dönemi Ankara'sını verir.

Yakup Kadri'nin küçük hikâyeleri –*Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) o günlerin gözlemlerini sansürden kaçırmak amacıyla kurgulanmış olsa da– Halide Edib'in hikâyeleriyle birlikte okunduğunda benzer olay ve kişiler işlendiği hâlde iki sanatçının bakış tarzlarının farklılığını gösterir (Enginün 1998i: 94-108). Yakup Kadri o günlerin yabancı ülkelerdeki yankılarını hatıralarında anlatmıştır [Vatan Yolunda (1958), Zoraki Diplomat (1955), Atatürk (1946)].

Doğrudan doğruya Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı anlatmasa da işgal altındaki bölgelerdeki savaş izlerini dile getirdiği bölümleriyle Çalıkuşu'nun (1922) uyandırdığı heyecandan sonra Reşat Nuri (1889-1956) Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın bir kasabadaki yankılarını, insanların ikiyüzlülüklerini teşhir ettiği *Yeşil Gece*'siyle (1928) tıpkı *Yaban* ve *Vurun Kahpeye* gibi tepki toplamıştır. *Gizli El*'de (1924) savaşın zengin ettiklerini anlatan yazar, aşk kavramını sorguladığı *Eski Hastalık*'ta (1938) da savaşın İstanbul ve taşradaki yankı ve yorumlarını çarpıcı olarak işlemiştir. Sosyal eleştirisini her eserinde okuyucuya duyuran Reşat Nuri, savaş dışında günlük, alelade veya hazin olayların kahramanına dönüşen Mehmetçik'i anlatmayı tasarladığı *Mehmetçik* adlı romanını bitirememiştir (Kaplan vd. 1981c: 426).

Peyami Safa (1899-1961), *Süngülerin Gölgesinde*'de (1924) savaş ve savaş gerisini anlatır. *Biz İnsanlar*'ın (1937) vatanperver, öğretmen gencin, Türkleri aşağılayan okul ve yüksek zümre mensuplarıyla cılız mücadelesi, *Sodom ve Gomore*'nin kahramanınınkini andırır. Mithat Cemal Kuntay (1885-1956), Üç İstanbul'da (1938) İstibdat'tan Cumhuriyet'e kadar İstanbul'daki konaklar çevresinde şahit olduğu kişileri, kümeleşmeleri anlatır ve ahlak çürüklüğünü teşhir ederken bir bakıma Selahattin Enis'in (1892-1942) *Zaniyele*r (1923) adlı romanıyla birleşir.

Müfide Ferit Tek (1892-1971) *Pervanele*r'de (1924) yabancı bir kadınla evli, çocuklarını misyoner okulunda okutan bir doktorun Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda uyanışını ve Fransız eşinin zaferle yıkıldığını farkedişini, çocuklarının Türklüklerinden uzaklaştırıldığını anlatır. Öteki yazarlar arasında Mehmet Rauf (1875-1931) *Halas* (1929); Aka Gündüz (1885-1958), *Dikmen Yıldızı* (1928); Ercüment Ekrem Talu (1888-1956), *Kan ve İman* (1925); Burhan Cahit Morkaya (1892-1949), *Nişanlılar* (1937), *Yüzbaşı Celal* (1933) ve Şükûfe Nihal (1896-1973) zikredilebilir.

1900'ün ilk yıllarında doğan ve eserlerini Cumhuriyet Döneminde verecek olanlar

1900'lerin ilk yıllarında, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "asrın eşiğinde doğanlar" diye nitelediği ve aralarında kendisinin de bulunduğu gençlerin çoğu üniversite öğrencileridir. "Gurbet" şiiriyle devrini aşan ve bestelenen "Türkün İlahisi" (1919) ile gününün heyecanını yansıtan Kemalettin Kamu (19011948) (Enginün 2001: 740) ve arkadaşları Anadolu'ya geçerler; bir kısmı Sovyetler Birliği'ne gider [Nâzım Hikmet (1902-1963), *Kuvayı Milliye*, 1964], bir kısmı da Yahya Kemal'in etrafında, kendilerini geleceğin kültür adamları olarak yetiştirirler. Şiirde Halûk Nihat Pepe (1901-1972), Ömer Bedrettin Uşaklı (1904-1946) ilk örnekler arasındadır. Şiir, roman ve hatıralarıyla Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984), Esat Mahmut Karakurt

(1902-1977), *Allahaısmarladık* (1936); Mükerrem Kâmil Su (1906-1984), *Sevgim ve Istırabım* (1934) şahit oldukları sahneleri ve kişileri eserlerinde yansıtmışlardır. Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), *Kutsal Savaş* (1966–1968); Kemal Bilbaşar (1910-1983), Bedoş (1980) ve İlhan Tarus (1907-1967), Bursa, Balıkesir dolaylarındaki Kuvayı Milliye'nin teşkilatlanmasını anlattığı *Var Olmak* (1957) ve *Hükûmet Meydanı* (1958) adlı romanlarında konuyu işlemişlerdir.

Bu neslin en önemli yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Huzur (1949), *Sahnenin Dışındakiler* (1950 Yeni İstanbul'da tefrika), *Beş Şehir*'deki (1946) Ankara bölümünde değişik açılardan Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı ele alır. *Huzur*'da işgalde babasını kaybeden çocuk, *Sahnenin Dışındakiler*'de (1950) Tanpınar'ın bizzat yaşadığı İstanbul'un işgali günlerinin hikâyesi, *Sodom ve Gomore*'den daha farklı bir havada verilir.

Romanlarında I. Dünya Savaşı sonuna ve Ulusal Kurtuluş Savaşı'na geniş yer veren Kemal Tahir (1910-1973), *Esir Şehrin İnsanları* (1956), *Esir Şehrin Mahpusu* (1961) adlı romanlarında Paşazade Kâmil Bey'in I. Dünya Savaşı bit tikten sonra döndüğü İstanbul'da Ulusal Kurtuluş Savaşı'na yakınlık duyarak Kuvayı Milliye için çalışırken yakalanmasını ve hapis günlerini hikâye eder. Bir anlamda bu iki eser de sahnenin arkasındakilerin hikâyesidir. *Yorgun Savaşçı* (1965) ise I. Dünya Savaşı'nda çeşitli cephelerde savaşan Cehennem Yüzbaşı diye anılan Cemil'in İstanbul'da barınamayacağını anlayarak Anadolu'ya geçişi ve yorgun, savaştan ve İttihatçılardan nefret eden insanlardan asker çıkarma çabasını anlatırken Anzavur çetesinin isyanı ve Düzce isyanına da yer veren, geniş kadrolu bir eserdir.

1915-30 doğumlular: Onların çocukluk günleri savaşın sıkıntılarında geçse de, ne olayları ne de sebeplerini pek iyi anlamışlardır. Onun için zihinlerinde kalan izlenimleri, sonraki bilgileriyle yeni baştan inşa ederler ve 1950'lerde verdikleri eserlerle gerçekten etkili olurlar. İstiklâl Savaşı Samsun'dan Ankara'ya (1951), İstiklâl SavaşıİnönülerI (1951), *Sivaslı Karınca* (1951), *Anıtkabir*'in (1953) yazarı Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın (d. 1914) Kurtuluş Savaşı'nı işlediği nice şiiri arasında bir masal–şiir olan *Delice Böcek* (1957) unutulmazlardandır (Kaplan 1978: 221-227). "Onuncu Yıl Marşı"nı Faruk Nafiz Çamlıbel ile yazan Behçet Kemal Çağlar (1908-1969); Cahit Külebi (1917-1997), *Atatürk Kurtuluş Savaşında* (1952); Ceyhun Atuf Kansu (1919-1978), *Sakarya Meydan Savaşı* (1970) dönemi kapsamlı işleyen şairlerdir.

Tarık Buğra'nın (1918-1994) *Küçük Ağa* (1963), *Küçük Ağa Ankara*'da (1966), *Firavun İmanı* (1975) adlı kitaplarından ilk ikisi daha sonra tek bir eser olarak düzenlenmiştir. *Küçük Ağa* tam bir psikolojik romandır. Masalların yol ayırımda kalan kahramanları gibi, buhran günlerini yaşayan fertler de önlerine çıkan yollardan hangisini seçeceklerini bilemezler. İnsanın

bu zor anlarını en iyi yorumlayan yazarlardan biri olarak Tarık Buğra, İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşmesini hikâye eder. Bu eserin kahramanlarından Çolak Salih'in tükenmişliğin bataklığından çıkışı ve artık olmayan sağ kolunun yerine sol kolunu koyarak silahını yeniden kullanır hâle gelmesi, bir bakıma Yakup Kadri'nin *Yaban*'ına bir cevap teşkil eder.

Benzer bir durum Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*'sında da vardır. *Yorgun Savaşçı* ve onun devamı olan *Esir Şehrin İnsanları* ile *Esir Şehrin Mahpusu* da tükenmiş insanların yeniden canlanmalarını işlemesi bakımından önemlidir. Fikret Arıt'ın (1918-1987) da Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı işleyen iki romanı bulunmaktadır: *Hep Bu Topraklar İçin* (1961), *Küçük Fedailer* (1962).

Kurtlar Sofrası'nın (1963) Kurtuluş Savaşı heyecanını 1940'larda sürdüren kahramanı, Sırtlan Payı'nın (1974) Miralay Ferit Bey'inin 1960'ta ölüm döşeğinde Kurtuluş Savaşı'nı hatırlayışlarının dışında, Attilâ İlhan (1925-2005) son romanı olan *Allahın Süngüleri Reis Paşa*'da (2003) Atatürk'ü Ulusal Kurtuluş Savaşı günlerinde ele almış, şiirlerinde de çok güzel işlemiştir.

Talip Apaydın (d. 1926), *Tozduman İçinden* (1974), *Vatan Dediler* (1981) adlı hacimli eserleri yazmıştır. Şemsettin Ünlü'nün (d. 1928) *İsmet Paşa'nın Ağır Topları* (2003), *Irmağın Akarında* adını verdiği ve 1876'dan itibaren Osmanlı Devleti'nin yıkılışını anlattığı dört kitaptan oluşan nehir romanının sonuncusudur. Bu eserin bitişinde Halide Edib'in *Ateşten Gömlek*'ini andıran bir unutulmuşluk, bilinmezlik havası vardır.

1930 sonrası doğanlar: 1930'dan sonra doğanlar savaş ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarının havasından uzaklaşmışlardır. Aile büyüklerinin ve bu mücadeleyi bizzat yaşamış kişilerin çocuklarına geçmişi anlatmalarıyla bu günler bir masal havasına dönüşür. Bu yılların çocukları ve gençleri de II. Dünya Savaşı'nın gerilimini ve sıkıntılarını yaşarlar. Savaş korkusu, Türkiye Cumhuriyeti savaşa girmemiş olsa da, radyonun etkisi ve devletin savaşa hazırlıklarının oluşturduğu hava ile daha güçlü olarak evleri sarar. Özker Yaşın (d. 1932), M. Necati Karaer (1929-1995), Yavuz Bülent Bâkiler (d. 1936) ve Gülten Akın (d. 1933) (*Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*, 1972) şiirleri dikkat çeken şairlerdendir. Pek az Türk şairi Kurtuluş Savaşı'na kayıtsız kalmıştır.

Zamanla şairler ve yazarlar Ulusal Kurtuluş Savaşı'na havasını ve gücünü veren kavramlardan ve heyecandan uzaklaşmışa benzerler. Bu yazarlarda o günlerin uzak izdüşümleri, bazı sembollerle kendisini hissettirir. Tıpkı Halide Edib'in *Ateşten Gömlek* (1922) romanının başına koyduğu Yakup Kadri'ye açık mektubunda belirttiği gibi, Türk gençlerinin sırtında bambaşka ateşten gömlekler vardır. Emine Işınsu Öksüz (d. 1938) *Cumhuriyet Türküsü*'nü (1993) yazmıştır. Sevinç Çokum (d. 1943) *Ağustos Başağı*'nda, (1989) Söğüt'te gelişen Ulusal Kurtuluş Savaşı'na halkın bütünüyle katılış-

larını, dokunaklı bir aşk hikâyesinin etrafında ayrıntılara özen göstererek anlatır. Burhan Günel (d. 1947) (*Acının Askerleri*, 1981) ve Erendiz Atasü de (d. 1947) konuyu işleyen son romancılardandır.

Küçük hikâyelerde bu dönem bin bir ayrıntısıyla hikâye edilmiştir: Kenan Hulusi Koray'ın (1906-1943) "Mavzer"de çocuk gözüyle anlattığı dayısının işgal kuvvetlerince öldürülüşü, Mahmut Özay'ın (1908-1981) "*Yorgo*"sunda (1964) esir düşen Yorgo'nun çocukla dostluğuna dönüşür. Orhan Hançerlioğlu (1916-1991) yine çocuk gözüyle İstanbul'a Türk askerlerinin girişini "Mustafa Kemal'in Askerleri"nde anlatır. Şükran Kurdakul, "Artin Kemal," "Hapisteki Yargıç", İzmir Yollarında" başta olmak üzere gerçek kişilerin hikâyelerinden oluşan çalışmalarını *Kurtuluştan Sonra*'da (1973) toplamıştır. Tıpkı şiirler gibi, küçük hikâyelerin de sayısı çoktur.

Şiir, hikâye, roman ve anılarda çok işlenen Ulusal Kurtuluş Savaşı, tiyatro alanında nispeten daha az işlenmiştir. Tiyatro alanında Faruk Nafiz Çamlıbel (1898 1973), *Kahraman* (1933); Erol Toy (d. 1936), *İzmir'in İçinde* (1973); Turan Oflazoğlu, *Atatürk*; Orhan Asena, 16 Mart 1920 (1974); Güngör Dilmen, *Hakimiyeti Milliye Aşevi*; Nezihe Araz, *Kuvayı Milliye Kadınları* (1997) adlı eserleri yazmışlardır.

Eserlerin özellikleri ve motifleri

Edebiyat eserlerinde ele alınan konunun birbirinden farklı ağırlığa sahip motiflerine gelince bunları şu kümelerde toplamak mümkündür: Gerçekçilik. Osmanlı Devleti yıkılmıştır. Türkler esir olmak üzeredir. Eldeki son vatan parçası kurtarılmalıdır. Bu anlayış birbirinden farklı dünya görüşüne, edebiyat ve sanat anlayışına sahip kişileri bir araya getirir. Aynı konuyu işleseler de sadece bakış tarzları farklılaşır.

Var olmak için mücadele etme zarureti ve harekete geçme, ruhlara yeni bir iyimserlik getirir. Bu hareketin öncüsü olarak Mustafa Kemal Paşa bir efsane kahramanı hüviyeti kazanır. Kendi mizaçlarına rağmen yazarlar iyimserlik telkin eden eserler verirler. Bu konuda Mehmet Akif'in yeri bilhassa belirtilmelidir. Akif, *Kur'an*'dan ayetleri yorumladığı vaazlarıyla –bir kısmı manzumdur– Tanrı'nın kötümserliği yasakladığını ısrarla belirtir.

Vatan coğrafyası ve Türk milletinin fertlerinin yakından tanınması, yazarlar açısından büyük bir tecrübedir ve zaferden sonra, savaş tahribatının giderilmesi ve tabiatı yenme mücadelesi başlayacaktır. Samsun, İnebolu, Ilgaz, Erzurum, Sivas, Amasya, İzmir, Ankara sembol adlar hâlini alır. Bu pratik neticenin yanında, halkçılık bir ideoloji olarak güçlenir. "Sen ne güzel bulursun gezsen Anadolu'yu" diyen Faruk Nafiz Çamlıbel bir Anadolu kültü yaratanların başındadır. Yeni bir destan edebiyatı özlemi Yakup Kadri'den başlayarak hâkim olur. Kendine, önderine, milletine güven duygusu

oluşur. Dayanışma, güçlüdür. Savaş boyunca üretimin devamını, çocukların yetiştirilmesini, ocağın tütmesini sağlayan kadına saygı uyanır, ki bunun sonucunda kadının sosyal ve siyasi haklarına kavuşması doğrudan doğruya Meclis tarafından sağlanır.

Öndere güven ve hayranlık zamanla onun etrafında bir kült oluşturur. Ulusal Kurtuluş Savaşı Atatürk'ün şahsında sembolleşir, 1940'larda Ulusal Kurtuluş Savaşı'na tenkitçi bir bakış başlar. II. Dünya Savaşı günlerinin zorlukları, güçlenen demokrasi hareketleri, 1950'nin getirdiği serbestlik içinde ortaya konur ve ferdîleşme kendisini gösterir. Son yıllarda Atatürk'ü beşerî çehresiyle yansıtma amacıyla kitaplar yazılmaktadır.

İşgalci güçlere karşı nefret ön plandadır. Batıda Yunanlıların, doğuda Ermenilerin işgal kuvvetleriyle iş birliği büyük bir nefret uyandırır. Onların arkasında da İngiltere ve Fransa vardır. İzmir'in işgali bir sembol hâline gelir ve Yunanlıların İngiliz donanması himayesinde İzmir'e çıktıkları, ülkenin güney bölgelerinde ise Fransızların Ermenileri desteklemesi hiç unutulmaz. Necip Fazıl Kısakürek *Tohum*'da (1935) Maraş'ta uyanan millî bağımsızlık ruhunu bir Ferhat ile Şirin modelinde anlatmış, *Haçin*'deki olayları da Zebercet Coşkun *Haçin*'de (1975) işlemiştir.

Siyaset ve kültür hayatındaki sağsol çekişmeleri sırasında Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı emperyalizme ve kapitalizme karşı bir sol hareket olarak yorumlayanlarla milliyetçiler arasında çatışmalar, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın bir araya getirdiği farklı şahsiyetleri yeniden ayırır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusunun aleyhinde doğrudan doğruya bir şey söyleyemeyen bazı yazarlar ise, zamanla sanatın dokunulmazlık alanında, onun zamanında yapılanları yıpratma mücadelesine girişirler. Bunların başında Mübadele Kanunu ile Türkiye'yi terk eden yaşlı Yunanlıların doğdukları yerlere hasretlerinin basında işlenmesi dikkati çeker. Mübadeleye tabi tutulanlar ile 1900'lerden beri Balkanlardan göç edenlerin ata yurtlarını terk edişlerinin ıstırapları ise henüz pek az dile getirilmiştir.

Millî semboller ve ifadelerin de mizah malzemesi olması, onların unutulmasında veya yanlış tanınmasında büyük rol oynamıştır. Atatürk'ün Ankara hükûmetinin oluşumunu mevcut sistemlere uyduramayanların tenkidine verdiği cevapta kullandığı "Biz kimseye benzemek zorunda değiliz. Biz bize benzeriz" tavrının taşıdığı güçlü başkaldırı ve şahsiyet bir müddet sonra anlamını kaybetmiştir.

Bunların nesiller boyu süren düşmanlıklara dönüşmesini istemeyen yazarlar, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yılından sonra yakın mazi ile barışmışlar, çektiklerini ve düşmanlıklarını unutmak istemişlerdir. Atatürk *Nutuk* ile dönemin tarihî ve siyasi yorumunu yapmış, yeni devletin eski düşmanlarıyla dostça yaşamalarını hedef edinmiştir (Eseri Özdemir Nutku sahneye uyarlamıştır.). Gerek *Nutuk* gerek ünlü yazarların veya sıradan

insanların yazdıkları hatıralar, o günlere ait bin bir ayrıntıyla doludur. Günümüzde yeniden ferdiyetçiliğin başlamasıyla başta Atatürk olmak üzere o "ateş çemberi"nde yaşayanlar, kendi maceralarıyla da sanatçıların konusu olacaktırlar. Nitekim yakın dönemde bu konuda görülen hareket, konuları sadece kitapta bırakmamakta, görüntü ve sesle de hafızalara ulaştırmaktadır. Ulusal Kurtuluş Savaşı, belgeleriyle olduğu gibi, bazen sadece bir tek kelimeyle hafızaları ateşleme gücüyle yazarların hiçbir zaman dışında kalmayacakları bir alandır.

Kaynakça

Adıvar, Halide Edib (1962), *Türkün Ateşle İmtihanı: İstiklal Savaşı Hatıraları*, İstanbul: Çan Yay.

Beyatlı, Yahya Kemal (1964), *Aziz İstanbul*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yay.

Beyatlı, Yahya Kemal (1966), "Üç Tepe*", Eğil Dağlar: İstiklal Harbi Yazıları*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yay., s. 299.

Beyatlı, Yahya Kemal (1977), *MektuplarMakaleler*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yay.

Enginün, İnci (1994), "Millî Mücadele'de Türk Kadını", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 503-515.

Enginün, İnci (1995), *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Ankara: MEB Yay.

Enginün, İnci (1998a), "Edebî Eser Kahramanı Olarak Atatürk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 451-457.

Enginün, İnci (1998b), "Halide Edib'in Kalemiyle Atatürk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 465-473.

Enginün, İnci (1998c), "Halide Nusret Zorlutuna", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 185188.

Enginün, İnci (1998d), "Hamid'in Şiirlerinde Atatürk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 458-464.

Enginün, İnci (1998e), "Millî Mücadele Devrinin Edebiyata Aksi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 494-502.

Enginün, İnci (1998f), "Millî Mücadele Edebiyatında Yakup Kadri Karaosmanoğlu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 109-119.

Enginün, İnci (1998g), "Tanpınar'ın Romanlarında Savaş", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 530-544.

Enginün, İnci (1998h), "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Atatürk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 474-493.

Enginün, İnci (1998i), "Yakup Kadri ve Halide Edib", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay., s. 94-108.

Enginün, İnci (2001), "Kemalettin Kamu", *Türk Dili*, 600: 740-758.

Enginün, İnci (2001b), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.

Enginün, İnci, Zeynep Kerman, Selim İleri, (hzl.), (1998j), *Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız*, İstanbul: Oğlak Yay.

Fethi Naci (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yay., s.123-176.

Kaplan, Mehmet, (1978), *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet, İnci Enginün, Birol Emil, Nejat Birinci, Abdullah Uçman (hzl.) (1981a), *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele ve Gazi Mustafa Kemal III*, İstanbul: KB Yay.

Kaplan, Mehmet, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Nejat Birinci, Abdullah Uçman (hzl.)

(1981b), A*tatürk Devri Fikir Hayatı III*, İstanbul: KB Yay.

Kaplan, Mehmet, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Nejat Birinci, Abdullah Uçman (hzl.) (1981c), *Atatürk Devri Türk Edebiyatı III*, İstanbul: KB Yay. Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1974), Kiralık Konak, İstanbul: İletişim Yay.

Kerman, Zeynep (1998), "Mehmet Rauf'un Halâs Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara: Akçağ Yay., s. 152-162.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995), *Yahya Kemal*, 3. bs., İstanbul: Dergâh Yay.

Yakar, Aytekin (1973), *Türk Romanında Milli Mücadele*, Ankara: AÜ DTCF Yay.

Yurdakul, Mehmet Emin (1969), *Şiirler, Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri I*, (hzl. F. Abdullah Tansel), Ankara: TTK Yay.

Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde manifestolar

Bâki Asiltürk

TÜRK edebiyatı, yüzyıllar boyunca şiir merkezli bir edebiyat olarak gelişmiş, düz yazı ancak Tanzimat'tan itibaren ve Şinasi'nin yoğun çabalarından sonra edebiyatta yaygınlaşmaya başlamıştır. Düz yazının yaygınlık kazanmasından sonra bile şiir, edebiyattaki ağırlığını yitirmemiş ve düz yazının gerisine düşmemiştir. Şiirin böylesine ağırlıklı bir rol oynadığı Türk edebiyatının gelenek oluşturabilmiş tarihsel bölümlemelerine bakıldığında şiirin etkinliği daha iyi anlaşılır: Divan edebiyatının genellikle "divan şiiri", halk edebiyatının da "halk şiiri" biçiminde adlandırılması yadırganmaz bir alışkanlık hâline gelmiştir. Gerçekten de öyledir; hem "divan"da hem de "halk"ta bilinen anlamıyla başlı başına bir "edebiyat"tan söz etmek zordur; bunun yerine "şiir" merkezli bir edebiyat söz konusudur.

Toplumsal hayatta olduğu gibi edebiyatta da bir program dahilinde gelişen ve Batılılaşma merkezli Türk modernleşmesinin başlangıcı olan Tanzimat Dönemi edebiyatında düz yazıyla atbaşı yürüyen şiir Serveti Fünun Döneminde de bu özelliğini korumuştur. Her iki dönemin şairleri biçimde ve içerikte yeniliğin peşinde olmuşlardır. Bununla birlikte Tanzimat Döneminde Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şâmildir", Abdülhak Hâmit [Tarhan]'ın "Makber Mukaddimesi" ve Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi dışında manifesto denilebilecek metin bulmak zordur. İkincisinin özel bir durumu da vardır. Bilindiği gibi "Şiir ve İnşa"yı kaleme alan Ziya Paşa'nın kendisi bile o yazıda sıraladığı önerilere bağlı kalmamış, tam tersine özellikle gazellerinde eski zevki sürdüren bir şiir anlayışını benimsemiştir.

XX. yüzyıl başlarında "Fecr-i Ati Encümen-i Edebîsi Beyannamesi" yenilikçi bir yaklaşımın ürünü olmasa da Türk şiirini ilk toplu bildirisi olmakla dikkate değer. Hemen sonrasında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal şiirlerinin yanı sıra yazılarında yenilikçi anlayışlarını ortaya koymuşlar, şiirlerindeki göndermelerin yanı sıra doğrudan doğruya poetik yazılar da kaleme almışlardır. Ahmet Haşim'in 1921'de *Dergâh*'ta "Şiirde Mana ve Vuzuh" başlığıyla yayımlayıp sonraları "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlığı ile *Piyale* kitabına mukaddimesi yaptığı yazısı onun poetikasını bütünüyle açıklayan bir manifesto niteliği taşır. Bu yazının şiirimizdeki etkisi köklü ve dönüştürücü olmuştur. Yahya Kemal'in "Biz Nasıl Şiir İsteriz?", "Deruni Ahenk ve Öz Şiir", "Şiir" gibi yazılarında (1984) ve tabii ki daha başkalarında kendi poetikasını ve genel olarak Türk şiirinin çeşitli yönlerine ilişkin düşüncelerini ortaya koyduğu bilinmektedir.

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra toplumsal yaşamda görülen yeni düzenlemeler ve bunların sonucunda ortaya çıkan değişiklikler ister istemez edebiyatta da yansımalarını bulmuştur. Kurtuluş mücadelesini gerçekleştiren Anadolu; insanıyla, coğrafyasıyla, kültürüyle sanatın ve edebiyatın ilgi alanına girmiş, halk şiirine, halkın yaşam biçimine dayalı folklorik zenginlikler şairlerin ilgisini çekmeye başlamıştır. Gerçi daha Cumhuriyet öncesinden başlayarak 1914-1920 arasında serpilip yaygınlaşan ve 1930'lara kadar egemenliğini zayıflayarak sürdüren "Hececi" yaklaşım, temelini folklorda bulan bir şiir anlayışının savunucusu olan şairleri bir araya getirmekteydi. Nihad Sami Banarlı'nın verdiği bilgiye göre aslında sayıları epeyce fazla olsa da Faruk Nafiz Çamlıbel, Enis Behiç Koryürek, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Halit Fahri Ozansoy gibi belirgin temsilcilerine atfen "Beş Hececiler" şeklinde adlandırılan hececi şairlerin ortak bir manifestosu yoktur (2001:1131). Bununla birlikte Faruk Nafiz'in "Sanat" başlıklı şiirini hececi anlayışın manifesto niteliğindeki metni olarak değerlendirmek mümkündür. 1926'da *Hayat*'ta yayımlanan bu manzumede Faruk Nafiz, "sen" diye hitap ettiği Batı yanlısı sanat anlayışı temsilcilerinin karşısına "biz" diyerek memleketçi, hececi, folklorcu anlayışı temsil eden sanatçıları çıkarır. Bu didaktik manzumede şiirin yanı sıra mimari, dans, müzik, heykel gibi sanatlara da temas edilir ve bu sanat alanlarında var olanla olması gereken, olması gerektiği ileri sürülen anlayışlar (yerliyabancı karşılaştırması) söz konusu edilir. Sonuçta Çamlıbel, "Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken / Sana uğurlar olsun... Ayrılıyor yolumuz!" diyerek noktayı koyar ve sanatın, şiirin bir yol ayrımında olduğunu, kendilerinin ("biz") Anadolu "türkü"süne odaklanacaklarını dile getirir (1985: 10).

Oysa Çamlıbel için bile kesin çizgilerle belirlenebilecek böyle bir yol ayrımı söz konusu değildir. Söz gelimi, Faruk Nafiz'in üstadı olan Yahya Kemal de Batılı anlayışla Türk şiir geleneğini yeniden onarma, zenginleştirme

çabası içerisindedir. Faruk Nafiz, üstadından şiir hakkında hiç kuşkusuz çok şey öğrenmiştir. "Sanat" başlıklı manzumedeki ifadelerin keskinliği, bu manzumenin manifestik bir metin olarak tasarlanmış olmasındandır, denebilir.

Yedi Meşale önsözü

Her ne kadar dönemlerinde çok ses getirip izleyici bulmuş olmasalar da Yedi Meşale grubu şairlerinin bir ortak kitapla ve bu kitaba yazdıkları bir ön sözle memleket edebiyatının klişeleşmiş özelliklerine karşı bayrak açmış olmaları önemlidir. İnci Enginün'ün "Beylik edebiyat haline dönüşen memleket edebiyatına, Garip'ten önceki karşı çıkıştır." (2001: 61) sözleriyle değerlendirdiği Yedi Meşale hareketi; Ziya Osman Saba, Yaşar Nabi Nayır, Muammer Lütfi [Bahşi], Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret [Solok], Sabri Esat [Siyavuşgil] gibi şairlerle hikâyeci Kenan Hulusi'nin 1928'de başlattıkları bir yenilik hareketidir. Bu edebiyatçılar, ortak yayımladıkları *Yedi Meşale* kitabına yazdıkları "önsöz"de edebiyat anlayışlarını açıklamışlardır.

"Yedi Meşale Mukaddimesi", şairlerin ortak imzayla yayımladıkları bir metin olarak ortak bir duruşu, ortaklaşa bir şiiredebiyat anlayışını dile getirir; bu bakımdan bir manifesto özelliği taşır:

"Kariler aynı his ve fikirlerin değiştirile değiştirile kendilerine sunulmasından bıktılar, usandılar. İşte biz edebiyatta bu çürük zihniyetle mücadele etmek istiyoruz. Canlılık, samimiyet ve daima yenilik: Bizi müşterek bir eser neşrine teşvik eden fikirlerimizi bu suretle izah edebiliriz." (*Yedi Meşale*, 1928)

Yedi Meşalecilerin şu sözleri ise onların Serveti Fünun şiirine ve memleketçi şiirin kalıplarına isyanlarını dile getirir: "Yazılarımızda ne dünün mızmız ve soluk hislerini, ne son zamanların renksiz ve dar Ayşe, Fatma terennümünü bulacaksınız. Biz, her şeyden evvel duygularımızı başkalarının manevi yardımına muhtaç kalmadan ifade etmeye çalıştık." (*Yedi Meşale*, 1928).

Yedi Meşalecilerin bu çıkışları edebiyatta yeni bir dönemin habercisi gibidir. Gerçi ne ortak kitapları ne de kitaba koydukları "ön söz" 1920'lerin sonunda Türk şiirinde keskin bir dönüşümün yolunu açabilmiştir ama bu şairlerin yenilikçi bir dönüşümün sancılarını duyurmada başarılı oldukları söylenebilir. O yıllarda henüz lise öğrencisi olan gençler sonraları farklı yollara yürümüşler, Yedi Meşalecilerden yalnızca Ziya Osman'ın şiire sadık kaldığı, şiiri yaşam boyu sürdürmüştür. Şairlik şöhretinin zirvesinde bulunan Ahmet Haşim o yıllarda Yedi Meşalecileri destekleyen, şiirlerini onların dergilerinde yayımlayan önemli isimlerdendir. Burada garip bir rastlantıya

da işaret etmek gerekir. Nasıl ki, aslında Fecri Ati grubuyla yola çıkan Ahmet Haşim bu gruptan, şiiri sürdüren, şiirde ısrar eden tek şair olmuşsa, Ziya Osman da Yedi Meşalecilerle yola çıkıp sonraları şiire sadık kalan tek şair olarak edebiyat tarihimize geçmiştir.

Garip önsözü

Cumhuriyet öncesinde başlayan ve Cumhuriyet'in ilk on yılında varlığını sürdüren "hececimemleketçi" şiir anlayışı 1930'ların sonlarına doğru tıkanmaya başlamıştır. Bu, hececimemleketçi bütün şairlerin şiir anlayışı için geçerlidir. Bu konuda Sazyek'in şu belirlemesi önemlidir: "Cumhuriyet'in kuruluşundan Garip hareketinin ortaya çıktığı 1937 yılına kadar olan süreçte Türk şiirinin gündemi, büyük ölçüde, Cumhuriyet öncesinden gelen şairler ve onların şiir anlayışları tarafından belirlenmiştir." (Sazyek 1996: 11). Gerçi Sazyek, Yedi Meşaleciler üzerinde durmaz ama biraz önce de değindiğimiz gibi, dönem şiirinde Yedi Meşalecilerin etkin bir dönüşüm sağlayamadığı hesaba katılırsa bu belirlemeye hak vermek yerinde olacaktır.

Beş Hececilerin ve başka şairlerin tek tük verimleri hececimemleketçi anlayışın canlılığını korumasına, sürdürmesine, sonraki kuşaklara aktarılmasına yetmemiştir. Bunun edebiyat içi ve edebiyat dışı çeşitli nedenleri vardır. 1930'larda, başta özellikle başkent Ankara ve eski başkent İstanbul olmak üzere, ülkenin büyük kentlerindeki yaşam biçimlerinin belirgin olarak değişmeye başladığı görülecektir. Cumhuriyet'in kazanımlarının iyiden iyiye hissedilmeye başlamasıyla halkın günlük yaşamından iş yaşamına, tarımdan sanayiye, kentleşmeden üretim ilişkilerine kadar pek çok alanda önemli değişimler gözlenmektedir. Bunun sonucu olarak sanatçının algısının da değiştiği, yeni sanat anlayışlarının kendini duyumsattığı fark edilecektir.

Gerçi daha 1920'lerde Ercümend Behzad Lâv ve Nâzım Hikmet [Ran] gibi yenilikçi şiirin yolunu açan şairler vardı. Cumhuriyet Döneminde kendini duyumsatmaya başlayan modern şiirin ilk verimleri Ercümend Behzad ve Nâzım Hikmet gibi şairlerce Türk edebiyatının gündemine getiriliyordu. Ercümend Behzad, 1921-1925 yılları arasında tiyatro öğrenimi için bulunduğu Almanya'da fütürizm, dadaizm, üstgerçekçilik gibi dönemin modernist şiir anlayışlarını tanımış, bu akımların hiçbirine kesin bir bağlılık göstermeden fakat modernist anlayışı sezerek şiirler kaleme almıştır (Oktay 1993: 1062). Ayrıca, önceleri hececi anlayışa bağlı olmasına karşın, 1921 yılı sonlarında gittiği Rusya'da tanıyıp benimsediği fütüristkonstrüktivist anlayışın etkisiyle ilk serbest şiiri "Orkestra"yı yazan ve 1922'den itibaren yeni bir şiir geliştirmeyi arzulayan Nâzım Hikmet, yeni anlayışının verimlerini içinde taşıyan 835 Satır (1929) kitabıyla Türk şiirinde kendine özgü bir ses yaratmıştır.

Ercümend Behzad ve Nâzım Hikmet'in Türk şiirine getirdikleri yeni sesin o yıllarda izleyici bulamamasının (Nâzım Hikmet'in hapishanede olup kitaplarının yayımlanmasının yasaklanması onun şiirinin 30'larda etkin olmasını engellemiş, bu şiir daha sonraki yıllarda 1940 kuşağı şairleri üzerinde etkili olacaktır) edebiyat içi ve edebiyat dışı çeşitli nedenleri vardır. Buna karşın, 1930'ların sonlarında ortaya çıkan Garip anlayışı kısa zamanda yaygınlaşıp bir "hareket" hâlini almıştır. Bunda hiç kuşkusuz Garipçilerin geliştirdikleri şiirin kolay anlaşılır ve kolay taklit edilebilir olmasının rolü vardır.

Garip hareketinin kendi döneminde ve sonrasında etkin olabilmesinin bir başka nedeni de hareketi başlatan şairlerin, şiir anlayışlarını derli toplu bir "manifesto" ile dile getirmeleridir. Orhan Veli [Kanık], Melih Cevdet [Anday] ve Oktay Rifat'ın Garip anlayışıyla kaleme aldıkları ilk şiirleri 1937 sonbaharında, *Varlık* dergisinin 15 Eylül 1937 tarihli 101. sayısında yayımlanmıştır (Sazyek 1996: 49). Bu tarihten sonra üç şair ara ara hem şiirlerle hem de yazılarla *Varlık*'ta görünmeyi sürdürür. Yine Sazyek'in belirttiğine göre, Garip manifestosunun ilk taslağı sayılabilecek olan "Surrealist Oyunlardan" başlıklı diyalogşiir de aynı dergide yer almıştır. Bu metindeki soru ve yanıtlar şairlerin çeşitli konulara ilişkin görüşlerini belirginleştirmede her bakımdan önemlidir. Ayrıca, yalnızca Orhan Veli'nin imzasıyla "Şiire Dair" başlığıyla Varlık'ta 1939-1940 yıllarında yayımlanan yazılar esas olarak "Garip Ön Sözü" adıyla anılacak manifestonun temelini oluşturur. 1941'de yayımlanan Garip kitabına ön söz olarak koyulan yazı, manifestonun en son ve olgun biçimidir.

"Garip Ön Sözü" Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin dönüştürücü ilk manifestosu olma özelliğini taşımaktadır. Bu yönüyle tarihsel bir öneme sahip olan yazıda dile getirilenler, dönem şiiri içerisinde köklü bir değişim sağlamasıyla önemlidir. Orhan Veli, yazının bir yerinde, "Tarihin beğenerek andığı insanlar daima dönüm noktalarında bulunanlardır. Onlar bir ananeyi yıkıp yeni bir anane kurarlar." (1941) diyerek yeni başlattıkları şiir hareketiyle Türk şiirinde yenilikçi bir atılım gerçekleştirmeyi hedeflediklerini belirtir. Yazının başında şiirin tanımını yaparken de şunları söyler:

> "Şiir, yani söz söyleme san'atı, geçmiş asırlar içinde birçok değişikliklere uğramış ve en sonunda da, bugünkü noktaya gelmiştir. Bu noktadaki şiirin doğru dürüst konuşmadan bir hayli farklı olduğunu kabul etmek lâzımdır. Yani şiir bugünkü hâliyle, tabii ve alelâde konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbi bir garabet arz etmektedir." (Orhan Veli 1941: 5)

Şiirin öncelikle "söz" olduğunun bir ön kabulle dile getirilmesi ve şiire ilişkin çağdaşlık özelliklerinin, şiirdeki değişikliklerin bu kabul üzerine kurulması "Garip" manifestosunun önemli yanlarındandır. Hemen ardından

da "şiirin konuşmadan bir hayli farklı olduğu"nun ileri sürülmesi nedensiz değildir; Orhan Veli bu belirlemeyle dönem şiirinde nelere itiraz edeceğinin, neleri yıkmak istediğinin ipuçlarını da vermiş olur. Gerçekten de 1930'larda Türk şiirinde hâkim olan şiir anlayışı daha çok hececimemleketçi anlayışın izlerini taşımakta, 1928'deki "Yedi Meşale" hareketinde bile yer yer Ahmet Haşim şiirini yer yer de hece şiirini andıran özellikler görülmektedir. Orhan Veli'nin, şiirin günlük konuşmadan farklı bir yerde konumlandığını söylemesi bir yandan da o dönem şiirinin halktan, sokaktaki insandan kopuk olduğunu düşündürme amacına yöneliktir. Şairin, konuşmadan uzaklaşan şiirin "nisbi bir garabet arz etmekte olduğunu" iddia etmesi değişime zemin hazırlama düşüncesine bağlanabilir.

Manifestonun giriş kısmından sonraki ilk bölümünde Orhan Veli, geleneksel nazmın belli başlı dış özelliklerinden olan vezin ve kafiyenin çağdaş şiirde gereksiz olduğunu ileri sürer, çağdan çağa olgunlaşan insanlığın şiirde "vezin ve kafiyenin kullanılışında, kendini hayrete düşüren bir güçlük, yahut da büyük heyecanlar temin eden bir güzellik bulamayacağı" gerekçesiyle bu dış özelliklerin, yeni şiirin belirleyenlerinden olamayacağını belirtir. Orhan Veli, şiirde öncelikle biçimsel bir değişim gerçekleştirmek, şiirin, deyiş yerindeyse göze görünen kısmını dönüştürmek istemiştir. Şiirde ahenk yaratmak için kalıplaşmış biçimsel özelliklere gereksinim duyulmasının yanlış olduğunu, "vezinle, kafiye ile temin edilen bir âhenkten zevk duyabilmek yahut da lâkırdıyı bu basit ölçüler içinde söylemeyi maharet sayabilmek" için kişinin "muhteşem bir safdilliğe sahip olması gerektiğini" ileri sürer (1941: 6). Orhan Veli'nin, eski nazım biçimlerine ve bunların biçimsel özelliklerine hücum ederken böylesi bir kızgınlıkla söz söylemesi elbette nedensiz değildir. Kendisinin ve Oktay Rifat'la Melih Cevdet'in Garip tarzındaki şiirlerinin alaycı saldırılara maruz kaldığını hatırlamak, şairin kalemini bu kadar sivriltmesinin nedenini anlamak için yeterlidir. Nurullah Ataç'ın ateşli savunuculuğunun yanında çeşitli kanatlardan Garipçilere yöneltilen yıpratıcı eleştiriler de eksik olmaz. Her şeye rağmen Garipçiler Türk şiirinde arzuladıkları değişimi gerçekleştirmişlerdir. Suut Kemal [Yetkin], 1946'da kaleme aldığı "Bugünkü Türk Şiiri" başlıklı yazısında yeni şairlerin şiirde yaptığı değişiklikleri ele alırken biçimsel değişikliklere vurgu yapar ve satır aralarında, Garip hareketinden sonra Türk şiirinde görülen değişikliklere işaret eder:

> "Yeni şiir ne istiyor? Hemen söyleyelim: eskiyi yıkmak. Her yeni sanat hareketi eskiyi yıkmakla işe başlar. Yeni şiir sıkıcı ve bunaltıcı bulduğu eski şiire sert tepkidir; eski şiir, vezinsiz, kafiyesiz, musikisiz, şairâne'siz şiir olamayacağına inanırdı. Eski şiir neyi saymış, neye güvenmişse, yeni şiir onu alaya almıştır. İlk iş, biçimi mafsallarından ayırmak, vezin ve kafiyeyi atmak, musikiyi susturmak, şairâne sayılan düşüncelere el koymak oldu." (Yetkin 1969: 15)

Garip manifestosunda eski şiirin yalnızca biçimsel yanları değil anlam ve söyleyişe ilişkin tarafları da eleştirilir. Eski şairlerin söz sanatlarına düşkünlüğüne ve bunların söyleyişteki belirleyici önemine itiraz eden Orhan Veli, "Teşbih, istiare, mübalağa ve bunların bir araya gelmesinden meydana çıkacak bir hayal zenginliği, ümit ederim ki, tarihin aç gözünü artık doyurmuştur." (Orhan Veli 1941: 7) diyerek yeni şiirde böyle bir anlayışın izlerinin silineceğini ima eder.

Biraz sonra, şiirin toplumsal yaşamdaki yerini sorgulayan Orhan Veli geçmişte şiirin "müreffeh sınıfların zevkine hitap ettiğini" söyleyerek yaşamak için çalışmak zorunda olan insanların da şiire ihtiyacı olduğunu ifade eder ve yeni şiirin sokaktaki insanın şiir ihtiyacını karşılaması gerektiğini vurgular. Bununla birlikte mutlak bir angajmana düşme tehlikesinin önünü kesmek için, "Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır." (Orhan Veli 1941) demeyi de ihmal etmez.

Şiiri müzikle, plastik sanatlarla bir arada düşünenlerin hata yaptığını ileri süren Orhan Veli, şiirin başlı başına bir sanat olduğunu belirtir: Sanatlar arasında geçişlilik aranmasının yanlışlığına dikkat çeker ve şiiri yalnızca şiir olarak ele almak gerektiğini söyler. Ona göre, "şiirde musiki, musikide resim, resimde edebiyat" arayanlar sanatların kendine özgü ifade araçlarını hiçe saymakta ve sanatın asıl güçlüğü olan kendi malzemesiyle bir şeyler söyleyebilme özelliğini unutmaktadırlar. Bu itirazlar akla hemen, Servet-i Fünun'da yaygın olan tablo altı şiir geleneğini ve Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" (Piyale Mukaddimesi) yazısında şiiri musikiye yaklaştıran iddialarını getirir. Orhan Veli bu ikisine de şiddetle karşıdır. Esasında Orhan Veli'nin yazısını sembolist şiirin bir parodisi olarak okumak da mümkündür.

Şiirin psikolojideki, bilinçaltındaki kaynaklarına da temas eden şair, bu alanda kendilerini en çok sürrealizm akımına yakın gördüklerini belirtir. Bu kabulü dile getirirken yine şiirin biçimsel yanına değinmeyi ihmal etmez: "Ruhi otomatizmi fikir sistemlerinin ve sanat anlayışlarının çıkış noktası yapan bu insanlar, vezni ve kafiyeyi atmak mecburiyetinde kaldılar." (Orhan Veli 1941: 12). Şairin bu belirlemesinde kendilerinin büsbütün gerçeküstücü şairler sayılmasına engel olma arzusu da hissedilir. Nitekim manifestoya düştüğü bir dipnotta, şiirlerini dikkatle okumayan bazı insanların kendilerini sürrealist şairler olarak niteleddiklerini ve bunun yanlış olduğunu açıklama gereği duyar, sürrealizmdeki "otomatizm" anlayışının kendileri için yalnızca bir çıkış noktası olduğunu ifade eder.

Eski şiirin önemli özelliklerinden olan "mısracı" zihniyete de karşı olduklarını söyleyen Orhan Veli, şiirde bazı dizelerin ötekilere göre öne çıkarılmasını, bu konuda seçkinci olunmasını eleştirir; mısra seçkinciliğinin

şiirin bütünlüğünü bozduğunu belirtir ve "Şiir öyle bir bütündür ki, bütünlüğünün farkında bile olunmaz." (Orhan Veli 1941: 14) der. Şiirde mısracı zihniyete karşı çıkmalarının yalnızca şiirin bütünlüğünü korumaya yönelik bir nedene bağlanmaması gerektiğini, mısracı anlayışın, şiirde giderek "kelimecilik" hâlini almış olduğunu ve bunun da, şiirdeki bazı kelimeleri öne çıkarma sonucunu doğurduğunu söyler: "Mısracı zihniyet, bize, mısraların olduğu gibi, onun parçaları olan kelimelerin de tetkik ve tahlili imkânını verir. Kelime üzerinde düşünmek, onun güzelliğini ve çirkinliğini tespite çalışmak; şiire, kelime hâlinde, mücerret bir 'şiir unsuru' telâkkisi getirmiştir." (Orhan Veli 1941: 15). Buna karşın Garip şiirinin de zamanla "kelimeci" bir şiire dönüştüğü bilinmektedir. Sözgelimi klasik Türk şiirinde "hazan, gül, bülbül, servi, şarap..." gibi mazmunlaşan kelimelerin, eski anlayışı çeşitli bakımlardan sürdüren hececi şiirde ise "yayla, deniz, dağ, dere, yol, ufuk, bahçe..." gibi sözcüklerin kullanılması nasıl alışkanlık hâlini almışsa Garipçilerin şiirlerinde ve onu izleyenlerde de "zurna, süpürge, kavanoz, rakı, salata, macun, küsur, mahsustur, efkâr ve horoz şekeri" (Yetkin 1969: 15) gibi sözcüklerin yaygın olarak kullanıldığı görülmüştür. Dolayısıyla burada, Orhan Veli ve arkadaşlarının eleştirdiği ve şiirden uzaklaştırmaya çalıştığı "kelimecilik" farklı bir bağlamda da olsa şiirde varlığını sürdürmüştür.

Yazısını, "Halbuki, eskiye ait her şeyin, her şeyden evvel de şairanenin aleyhinde bulunmak lâzım." (Orhan Veli 1941: 15) cümlesiyle bitiren şair böylece "şairane"ye olan itirazını Garip hareketinin merkezine oturtmuş olur. Gerçekten de "şairane"ye itirazların dönem şiirinin yenilenmesinde baştan beri üzerinde durduğumuz nedenlerden dolayı önemli bir işlevi vardır. Orhan Veli'nin eski şiiri ortadan kaldırıp onun yerine yepyeni bir şiir getirmeyi isterken eskileri "şairane"lik illetine yakalanmakla suçlaması ve yazısını bu belirlemeyle bitirmesi bu bakımdan önemlidir.

Hisar Topluluğu ve bildirileri

Hisar dergisi çevresinde bir araya gelen şairler topluluğu, 1950'ye doğru Munis Faik Ozansoy yönlendiriciliğinde Ankara'da çeşitli toplantılarda, şiir akşamlarında bir araya gelen Mehmet Çınarlı (1925-1999), İlhan Geçer (1917-2004), Bekir Sıtkı Erdoğan (d. 1926-2014), Gültekin Sâmanoğlu (1927-2003), Mustafa Necati Karaer (1925-1999), Ayhan Hünalp (d. 1927) gibi şairlerden oluşmuştur. Türk şiirinin geçirdiği çeşitli aşamaları kazanım olarak kabul etmektense, değişimleri eskinin değerlerinin yıkılışı ve "köklülükten uzaklaşma" olarak gören *Hisar* şairleri eski değerleri yaşatma düşüncesiyle şiirin belli kalıplarla, ölçülerle yazılması gerektiği görüşünü savunmuşlardır. Bu bakımdan biçimde ve biçemde eskiye bağlılıkları belirgin olan *Hisar* şairleri heceyi ve aruzu kullanma, şairane konuları şairane

bir söyleyişle işleme konusunda ısrarcıdırlar. Yeniliğin eskiyi büsbütün yıkmadan, eski şiirde var olan değerlerin yenileştirilmesi yoluyla yapılması gerektiğini düşünen Hisar Topluluğu bu görüşleri yüzünden 1950'lerde epeyce tartışma yaratmıştır. Tartışmalarda söylediklerine bakarak Hisar Topluluğu'nun eski ile bağlarını kesmeyecekleri, "eskiyi reddetmeden, [eskiye] karşı çıkmadan, aynı zamanda da taklit etmeden ve tekrara düşmeden, ilham alarak günün şiirini vermek prensibiyle hareket ettikleri" (Emiroğlu 2003: 159) söylenmiştir.

Önceleri dergide bir bildiri yayımlamayan şairler katıldıkları bir radyo programında Hisar grubunun şiir anlayışını derli toplu bir bildiriyle dile getirirler ve bu yazıyı *Hisar*'ın 1967 Şubat ve Mart sayılarında yayımlarlar. "Hisar Bildirisi" ndeki;

> "Hepimizin gönül verdiğimiz ve üzerinde tam olarak anlaştığımız bazı ilkeler var. Bu ilkelerin başında sanatın bağımsızlığı gelir. Bize göre şairin veya yazarın kalemini herhangi bir ideolojinin hizmetine vermesi onun bir sanatçı olarak ölümü demektir. Sanat eserinin bir propaganda vasıtası hâline getirilmesinin kesinlikle karşısındayız." (Emiroğlu 2003: 166)

sözleri onların şiir anlayışlarının önemli bir yanını, angaje edebiyatın karşısında aldıkları tavrı ortaya koyar. Hisarcılar bu ilk şiir ölçütlerinin yanında başka ölçütler de dile getirirler. Sözgelimi edebiyata "millî bir karakter kazandırılması" onların üzerinde önemle durdukları bir konudur: "Hisar'ı çıkaranların üzerinde birleştikleri ikinci ilke, modern Türk edebiyatının Batı'nın bir kopyası olmaktan çıkarılıp millî bir karaktere kavuşturulmasıdır." (Emiroğlu 2003: 166-167). Türk edebiyatının o günlerinde Batı taklitçiliğinin had safhaya ulaştığını ileri süren Hisarcılar, Batı'dan yararlanmanın "taklitçilik ve kopyacılık" olarak anlaşıldığını, şiirde de böyle bir uygulamayla karşı karşıya olunduğunu dile getirirler. Bunun yerine, "milletin edebiyatının, o milletin ruhunu, mizacını, özelliklerini aksettirmesi gerektiğini" savunurlar. Hisarcıların üçüncü ölçütleri "sanatta yenilik" üzerinde biçimlenir. "Bize göre sanatta yenilik, eskiyle bütün bağları koparıp soysuzlaşmak demek değildir. Yeni mutlaka eskiye dayanacak, eskiden kuvvet alacaktır." (Emiroğlu 2003: 167) diyen Hisarcılara göre geçmişten güç almayan yenilikler kalıcı olamaz ve kısa zamanda çöker. Şiirde yenilik yapmak için ölçüyü ve uyağı atmanın gerekli ve yeterli olmayacağı görüşünde olan Hisar şairleri, şiirin "yeni bir ruh ve anlayışla" yazılmasının önemine işaret ederler. Hisarcıların üzerinde durdukları bir başka nokta da dil sorunudur ve şiir dilinin yaşayan canlı Türkçe olması gerektiği görüşüne sahiptirler (Emiroğlu 2003: 168).

Bugünden bakıldığında, 1950'lerde kendi dergilerini çıkararak edebiyatta gündem yaratmayı hedefleyen Hisarcıların iddialarının daha çok,

1940'larda Türk şiirinde belirleyici konumda olan Garip hareketine karşı ortaya atıldığı, Garipçi anlayışı hedef aldığı görülmektedir. Her ne kadar bildirilerini çok geç bir zamanda (1967), âdeta anakronik denecek şekilde epeyce gecikerek yayımlamış olsalar da Hisarcılar, hem 1950'lerdeki yazılarında hem de bildirilerinde, Garipçilerin şiirde öne sürdüğü bütün yeniliklere itiraz ederler. Garipçilerin şiirde alışılmış biçimi ve biçemi, söz sanatlarını, şaireneliği, seçkin konuları reddeden yaklaşımları karşısında Hisarcıların zaman zaman serbest ölçüyle şiirler yayımlasalar da belli biçim ve ölçüleri öne çıkaran, eski şiirle sağlam bağlar kurmayı benimseyen, söz sanatlarını ve şaireneliği, duygusallığı poetik bir değer olarak kabul eden tutumları dikkat çekicidir.

Hisarcıların Türk şiir tarihinde hiç kuşkusuz kendilerine özgü bir yerleri vardır. Belli ölçütlerden hareket etmeleri ve bu ölçütlerden kesinlikle ödün vermemeleri onların belli bir program dâhilinde bir araya geldiklerini düşündürmektedir. Ne var ki, Garip'in alternatifi olabilecek düzeyde canlı ve zengin bir poetika geliştirdikleri söylenemez. Zaten, Garip'in alternatifi olan, yenilikler içeren ve bu yenilikleri modern eksende Türk şiirine taşıyan İkinci Yeni şairlerinin 1950'lerdeki belirleyici konumları o yıllarda başka bir şiirin öne çıkmasını, poetik bir birikim olarak benimsenmesini zorlaştırmıştır.

İkinci Yeni: Manifesto yerine poetik yazılar

Garip şiirinin yarattığı fırtına 1940'ların sonlarına kadar sürmüştür. Ayrıca 1940'larda bir-iki isim dışında neredeyse tamamı Nâzım Hikmet şiirinin izleyicisi olan toplumcugerçekçi şairler kuşağı ortaya çıkmıştır.

Garip'in Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde yarattığı kırılma, 1950'lerde yerini karşıt bir duruşa bırakmıştır. XX. yüzyılın ortalarında şiirin içsel yapılanmasında geçirdiği değişimin, şiirin geleneksel işlevselliğini yitirmeye başlamasıyla yeni işlevsellikler aramaya yönelmesinin doğal bir sonucu olarak gelişen yeni şiir anlayışına Muzaffer İlhan Erdost'un önerisiyle "İkinci Yeni" adı verilmiştir (Erdost 1997). Bu adlandırmada, Garip'e "Birinci Yeni" denmiş olmasının payı vardır.

Garipçilerin, şiiri sokak diline dayalı bir ironiyle, basit bir söyleyişle, derinlikten uzak bir anlamlandırmayla atbaşı yürütme çabaları, İkinci Yeni şairlerinin şiirsel dili ve derinlikli anlayışı temel alan, kolay ele geçmez bir anlamdan yana olan, çağrışıma açık olmayı önemseyen yaklaşımıyla giderek zayıflamıştır. İşin ilginç yanı, başlangıçta Garip şiirinin üç temsilcisinden biri olan Oktay Rifat'ın, *Perçemli Sokak* kitabına yazdığı ön sözle ve bu kitaptaki şiirlerle İkinci Yeni'yi başlatmış olduğunu ileri sürmesidir. Bir çeşit poetik açıklama olarak da okunabilecek ön sözde

Oktay Rifat sözcüklerin anlam değerlerine vurgu yaparak "kelimelerin bizde uyandırdığı görüntü" ifadesiyle "imge"yi gündeme getirir, gerçeğin gündelik düzeni değiştirilemeyeceğinden şairin değişikliği hiç olmazsa "kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapma[sı]" gerektiğini belirtir (Oktay Rifat 1956). Bu, Garip şiirinin tam karşısında bir duruşu gösterir; çünkü Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat üçlüsü şiir dilini mümkün olduğunca gündelik kullanım paralelinde düşünmekteydiler. Garip kitabının 1941'deki baskısında Orhan Veli dışındaki şairler şiirlerini çekmişlerdir. Bununla birlikte Oktay Rifat'ın birbirine tamamen karşıt iki şiir anlayışının da içinde olması, ilginç bir kopuşu gösterir.

İkinci Yeni şiirinin esas temsilcileri olarak bugün İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan gibi isimler kabul görmektedir. Bu şairlerin ortak bir manifestoya imza atmamış olmalarının çeşitli nedenleri vardır. Onların şiirleri çeşitli bakımlardan, İkinci Yeni anlayışının sahip olduğu özellikleri farklı bağlamlarda da olsa yansıtmaları yönüyle yer yer birbirine yakındır. Buna karşın, örneğin Cemal Süreya'nın son dönem şiirlerindeki Garip etkisi, Sezai Karakoç'un uzun şiirleriyle Edip Cansever'in dramatik şiirlerinde İkinci Yeni anlayışının dışına düşen öyküleyici özellikleri de göz ardı edilmemelidir. Tek tek ele alındıklarında poetikaları arasında benzerlikler kadar farklılıklar da bulunduğu görülecek olan bu şairlerin isimlerinin İkinci Yeni şemsiyesi altında birlikte anılması kimi zaman aynı dergilerde görünmelerinden, kimi zaman eleştirmenlerin bu şairlerin şiirleri üzerinde dururken saptadıkları ortaklıklardan, kimi zaman da günlük yaşamdaki birlikteliklerinden kaynaklanmaktadır. Aksi takdirde bir Ece Ayhan şiiriyle bir Edip Cansever şiirini, bir Sezai Karakoç şiiriyle Turgut Uyar şiirini birlikte düşünmek zordur. Öte yandan, imge temelli bir şiirden yana olmaları, sözün günlük kullanımının dışında bir şiir dili geliştirmeye çalışmaları, anlamı bazen ikinci plana atma yanlısı bir tutum sergilemeleri onları belli noktalarda birleşmiş gösterir. Benzerlikleri ve farklılıkları belirlemede bu şairlerin ayrı ayrı poetikamanifesto tarzı yazılarına bakılmalıdır.

İlhan Berk, çok sayıda poetika yazısı kaleme almıştır. Özellikle *Poetika* (1997) kitabında yer alan yazılarında kendi poetikasının gizlerini açıklamıştır. Bu yazılarda Berk genelde şiirdil ilişkisi, dilözne ve dilimge bağlantıları üzerinde durmakta, şiirde özne konusunda yeni görüşler ileri sürmektedir. Şiir-özne ilişkisine değinirken şunları söyler:

> "Bir şiirde, bir metinde konuşan kimdir? Bu bilinemez. Başlangıçta şairi, yazarı görür gibi oluruz, ama yazma eylemi derinleştikçe bir imgeden, bir imden öteye gitmez bu. Bir şiir yaratı alanına girmeyegörsün, bilinmez, tanınmaz olur. Şairin söylediği, imgelediği; şiirin konusu diye baktığı kayıp gitmiştir." (Berk 1997: 10)

Buradan yola çıkarak şiirde asıl yaratanın şair değil, dil olduğunu ileri sürer: "Dil çünkü şiirde yalnız egemen öğe olmakla kalmaz, aslında şiirin sıfır noktasını da belirler. Ordan baş verir." (Berk 1997: 11). Şiirde dizenin önemine inanan şair, şiiri oluşturan dizeleri şiirin yapısındaki işlevi bakımından bir duvarın taşlarına benzetir: "Dize üstünde ne denli durulsa azdır. Bir şiirde dizeler bir duvarın taşları gibidir. Taş, bir duvarda nasıl taş olmaktan çıkmaz, yapısını, doğasını korursa, dizeler de öyledir. Dize olmak çünkü şiirin gövdesini kurmaya engel değildir." (Berk 1997: 31) Şiirin enin-de sonunda bir "yapı" sanatı olduğuna inanan Berk, bu konuda da şunları söyler:

> "Yapı değil mi ki şiirin her şeyi demekti, başka nereye bakacaktım. Hem bir şiirden anladığımız, duyduğumuz şey yapının dışında nerden gelebilirdi? Biçim, içerik, anlam dediğimiz yapının dışında değildi ki, şiirin öteki ilkeleri, öğeleri gibi (bu ilkeler, öğeler saymakla bitmez) biçim, içerik, anlam da yapının birimleridir." (Berk 1997: 41).

Cemal Süreya'nın "Folklor Şiire Düşman", "İmgenin Kökleri", "Dize" vb. poetik yazıları hem şairin kendi şiir anlayışına hem de İkinci Yeni şiirine ilişkin belirlemeler taşıması bakımından önemli denemelerdir. Cemal Süreya, "Folklor Şiire Düşman" (1956) yazısında modern şiirin folklorla ilişkisini ele alarak folklorik birikimin modern şiiri beslemekten uzak kaldığını, hatta folklorun modern şiire düşman olduğunu ileri sürer. Gerek yayımlandığında gerekse yayımlandıktan sonra çokça tartışılmış olan bu yazıda;

> "Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır. O kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır. Tek yönlüdürler. İşlemleri, güçleri, bir bakıma uyandıracakları çağrışımlar bellidir. Ne olsa değişmeyecektir. Bu kelimelerin meydana getireceği şiirlerle, mısraları hep şarkı mısralarından, hep türkü mısralarından meydana gelen şiirler arasında pek büyük bir ayrılık göremiyorum." (Cemal Süreya 1992: 23)

diyerek folklor verimlerinden olan deyimlerin donmuşluğuna, kalıpsallığına, klişeliğine dikkat çeker. Belli örnekler dışında neredeyse bütün bir İkinci Yeni'nin folklorla pek ilişkisinin bulunmadığı söylenebilir. Ayrıca, *Folklor Şiire Düşman*'ın sonraki kısımlarında şairin şiirde "kişiliğe" yaptığı vurgu yine İkinci Yeni içerisinde şairlerin tek tek ve ayrıksı duruşları düşünüldüğünde, önemli görülmelidir. Her biri kendi kişiliğini, hatta daha da ileri giderek her bir şair kendi İkinci Yeni'sini kurmuştur denebilir.

Cemal Süreya, 1967'de kaleme aldığı "İmgenin Kökleri" başlıklı yazıya "estetik tad" meselesine değinerek girer ve estetik tadın yeni zamanlardaki tanımına, kaynaklarına temas eder. "Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okur-

da bir ruh hâli yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır." diyerek (Necdet 1993: 97) şiirin estetik algılanışında duyulabilir oluşa dikkat çeker. Şair bunun ardından, tam olarak örtüşmese bile Eliot'ın "nesnel bağlılaşık" (kendisi "nesnel karşılık" der) ilkesine göndermede bulunarak şiirin okur tarafından estetik açıdan algılanmasının bu ilkeyle gerçekleşeceğine vurgu yapar. Bunun gerçekleşebilmesi için de okurun donanımlı olması gerektiğini söyler: "Okur dilin iç konumları yönünden toptan bir hazırlığa sahip olmalı, dilin, şiirin sanatın geleneklerini iyice yaşamış bulunmalıdır ki o yapıtla gelen değişik öğeyi benimseyebilsin, ondan kendine bir pay çıkarabilsin." (Necdet 1993: 97) Şairin bu cümleleri, İkinci Yeni şiirinin okurdan kopuk olduğunu ileri sürenlere, İkinci Yeni şiirinin kendi okurunu yaratması bağlamında verilmiş bir yanıt olarak da okunabilir.

Sezai Karakoç, 1960'ta yayımladığı "Yeni-Gerçekçi Şiir: İkinci Yeni" başlıklı yazıda giderek tükenmekte olan Garip şiirine sert eleştiriler getirerek Orhan Veli ve arkadaşlarının yaygınlaştırdığı şiir anlayışının "basit realizmde" kaldığını, "çeşitli sapışlarla eskidiğini", yeni bir akım olan İkinci Yeni'nin ise farklı bir gerçekçilik anlayışına sahip olduğunu ileri sürer: "Bu yeni akım, dünya gerçekleri içinde kalacak, dünya nimetlerine övgü ve imreniş, ya da nefret ve kaçış, bütün iş bu olacak; bir dünya nimeti olarak kadın (yasak yemiş) çevresinde bir pervane gibi dönüp dolaşılacaktır." (Necdet 1993: 85). Karakoç, İkinci Yeni'nin köklü bir savunmasını yaptığı "Dişimizin Zarı" başlıklı yazısında da öncelikle 1920'lerden 40'lara etkin olan hececi-sembolist şiirin (saf şiir, öz şiir) öncüsü sayabileceğimiz Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas gibi şairlerin şiir anlayışlarını çözümleyici gözle değerlendirir; şairanelik, soyutluk özelliklerine, "yücelik amaçlarına" vurgu yapar. Ardından Orhan Veli şiirinin günlük yaşamalara odaklı basitliğine, buna cevap olarak gelişen Attilâ İlhan şiirinin şaireneliğe saplanışına eleştiri yöneltir. Bütün bunlara karşılık İkinci Yeni şiiri, önceki dönemlerin hepsinden sert bir kopuş ve başkalaşmadır. İkinci Yeni âdeta zamanlar üstü bir özelliğe sahiptir ve insanın varoluş sorunsalını en derinden kurcalayan şiirdir çünkü "Ruhsal oluş, bu şiirde, temel yapıdır." (Karakoç 1986: 28)

Turgut Uyar'ın 1963 tarihli "Çıkmazın Güzelliği" yazısı İkinci Yeni şiirinin dönem içerisindeki yerini belirlemek bakımından önemlidir. Uyar;

> "Şiir çıkmazdadır. Bütün şiir yazanlara, edebiyat yazanlara hatırlatmak gerekir: Şiir çıkmazdadır. Çünkü insan çıkmazdadır, sorunlar çıkmazdadır. Toplum değişiyor, insan değişiyor. Ülkemizde en azından birtakım kavramlarla yeni yeni karşılaşıyoruz. Şiirin en azından artık bir avunma, oyalanma değil, bir saptama, belki bir önerme olduğu anlaşılıyor." (Necdet 1993: 89)

sözleriyle hem şiirin dönemin toplumsal ve insani koşullarıyla olan paralelliğine dikkat çeker hem de dolaylı ifadelerle Garip şiirini eleştirir. Bu cümlelerdeki "şiirin bir avunma, oyalanma olmadığı" düşüncesi hiç kuşkusuz Garip'in şiir anlayışına getirilmiş köklü bir eleştiri, bir karşı duruştur.

Edip Cansever ise, "Tek Sesli Şiirden Çok Sesli Şiire" (1964) başlıklı yazısında, "Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürürlükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna aranıyor şimdi. (...) Öyleyse usla okumalı şiiri, usla biriktirmeli artık; mısra ile değil." (Cansever 1994: 57) diyerek şiirde "dizeci" anlayışı reddeden, onun yerine "akılla kavranan bütüncülüğü" savunan bir tutum sergiler. Şiirde bütünlük, şiirin tamamını bir dize olarak kabul etmekse, bu bilindiği gibi İkinci Yeni'nin temel ölçütlerindendir. Dize işçiliğine önem vermiş olsalar da şiirin bütününün parıldayan bir dizeye yaslanması gibi bir düşünceleri yoktur. Edip Cansever bu yazısında yalnızca şiirin yapısallığına değinmez, Orhan Veli'den Cahit Sıtkı'ya ve Cahit Külebi'ye önceki dönem şiirinin temsilcisi sayılabilecek pek çok ismi sert bir dille yerer ve şiirde "eskimiş mantık kurallarından kurtulmamız gerek[tiğini]" ileri sürer (Cansever 1994: 59). Onun bu yaklaşımı, hem İkinci Yeni öncesindeki çeşitli şiir anlayışlarını temsil eden şairlerle hesaplaşmasını hem de önerdiği yeni şiirin ne olmaması gerektiğini ortaya koyar.

İkinci Yeni şairlerinin, yazılarında gerek kendi poetikaları çerçevesinde gerekse İkinci Yeni hareketi bağlamında manifestik yorum yaptıkları görülür. İkinci Yeni'nin gelişimine bakıldığında aslında bu hareketin ortak bir duruşun sonucu olmadığı, şairlerin rastlantılarla bir araya geldikleri görülecektir. Yine de şiirin yapı, anlam ve söyleyiş katmanlarında belli noktalarda buluştukları göz ardı edilemez. Bu bakımdan, her ne kadar ortak bir manifestoları yoksa da şairlerin tek tek yazdıkları poetika metinleri İkinci Yeni şiirinin karakterinin belirlenmesinde aydınlatıcı ipuçları vermektedir.

1960'lardan 1980'lere: Manifestosuz yıllar

İkinci Yeni şiiri, 1960'ların sonlarına doğru canlılığını yitirmiş, tek tek şairlerin poetikaları belirlendikçe İkinci Yeni'de birleşmeler yerine ayrışmalar baş göstermiştir. İkinci Yeni'nin Cemal Süreya, Sezai Karakoç, İlhan Berk, Ece Ayhan gibi şairleri 1980'lere, hatta 1990'lara kadar şiir yayımlamayı sürdürmüştür. Bununla birlikte İkinci Yeni'nin 1950'lerdeki belirleyici etkisi yerini yeni anlayışlara bırakmıştır. Gerçi İkinci Yeni şiirinin etkisi özellikle 1980'lerde tekrar gündeme gelmiştir, hatta günümüz şiirinde bile böyle bir etkiden söz edilmektedir ama şimdilerde oluşturucu bir özellikten çok etkileyici bir süreğenlikten söz etmek yerinde olacaktır. İkinci Yeni'nin dönemsel coşkusunun, tartışma yaratan belirleyiciliğinin kaybolması, Türk şiirinde yeni anlayışlara kapı aralamıştır.

Ara başlıkta bu dönem için "manifestosuz yıllar" ifadesini kullanmış olmakla ve dönemleri içinde pek etkili olmamakla birlikte 1964 tarihli "Doğuş Bildirisi"yle 1967'de yayımlanışının ardından kısa bir süre etkili olan ve sonraları neredeyse tamamen unutulan "Yeni Gerçek Bildirisi"nden de söz etmemiz gerekiyor. "Doğuş Bildirisi" Ankara merkezli bir bildiri olup aralarında Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Haluk Aker, Eser Gürson gibi imzaların bulunduğu genç kuşak şair ve yazarlarca yayımlanmıştır. "Batı taklitçiliğine karşı duruşun belirginleştirilmesi ve edebiyattaki dağınıklığa karşı *Evrim* dergisinde toplanmanın gerekliliği" (Selamet 2007: 17) bildiride vurgulanan düşünceler arasındadır.

Yeni Gerçek dergisinin 1 Ekim 1967 tarihli ikinci sayısında yayımlanan ve Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Eray Canberk, Hasan Hüseyin, Özkan Mert, Afşar Timuçin gibi bugün de bilinen şairlerle büyük çoğunluğu tamamen unutulmuş isimlerin birlikte imzaladığı bildiride toplumcugerçekçi anlayışa vurgu yapılmakta, edebiyatta insandan kopuk anlayışların karşısında durulacağı belirtilmektedir. Çağdaş sanatçının görevinin halkı bilinçlendirmek olduğu ileri sürülürken, sanatta ulusal bileşim sorununa bir çözüm getirmenin hedeflendiği bildirilmektedir. "Yeni Gerçek" bildirisi, aslında İkinci Yeni anlayışına, o şiirin içerikten çok söyleyişe önem veren yönüne bir çeşit itiraz metni gibidir. Sağlam bir poetika altyapısına dayanmaktansa içeriğe ağırlık veren ve şiirin yüzyıllar içindeki estetik kazanımlarını hesaba katmayan bu bildirinin amacına ulaşamamış olması, bildiriyi imzalayan şairlerin daha sonra başka birlikteliklere girmeleri, yeni atılımlara gereksinim duymaları sonucunu doğurmuştur.

Aslında 1960 kuşağı içerisinde yer almakla birlikte, bu şairlerin bir kısmı 1970'lerin başında *Halkın Dostları* dergisini yayımlamışlardır. Bu şairlerin güçlü bir ses içeren çıkışları İkinci Yeni'nin Türk şiirinde gündem yaratma gücünün zayıflamasında etkili olmuştur. İsmet Özel ve Ataol Behramoğlu'nun 1960'larda sağladıkları birikimden, sahip oldukları deneyimden de hız alarak *Halkın Dostları*'nda başlattıkları Toplumcu Gerçekçi anlayış, dönem şiirinde belli bir hareketlilik yaratmıştır. 1960'larda özellikle Nâzım Hikmet'in kitaplarının yeni basımlarıyla Toplumcu Gerçekçi anlayışın yeniden gündeme gelerek sağlam bir zemin oluşturması, *Halkın Dostları* dergisinin hareket alanını genişletmiştir. Nitekim İsmet Özel, Ataol Behramoğlu, Özkan Mert ve Süreyya Berfe'yle yapılan "Toplumcu Genç Şairler Savaş Açıyor" başlıklı söyleşide şair Ataol Behramoğlu tarafından söylenen şu sözler *Halkın Dostları* hareketinin kaynakları ve hareket alanı hakkında ipucu vermektedir: "Nâzım Hikmet'in ve Ahmet Arif'in gün ışığına çıkan şiirleri görüşlerimizi doğruladı." (Ant, 16 Aralık 1969).

Halkın Dostları şairleri toplumcu gerçekçi bir şiiri savunurken 1950'lerde Türk şiirinin gündemini belirleyen İkinci Yeni şiirine de karşı çıkmak-

ta, İkinci Yeni şairlerini "apolitik" ve "burjuva" olmakla suçlamaktaydılar. Böyle bir karşı duruş, Türk şiirinde hemen her yenilikte göze çarpan "bir önceki dönemin eleştirilmesi" geleneğinin örneklerindendir.

Halkın Dostları dergisi çevresinde geliştirilen "toplumcu gerçekçi" anlayış 1970'lere damgasını vurmuştur. Veysel Çolak, Ahmet Telli, Ahmet Ada, Abdülkadir Budak, Ahmet Özer, Adnan Yücel gibi şairlerin öne çıktığı 1970'lerde Türk şiiri ağırlıklı olarak "toplumcu gerçekçi" bir eksende gelişmiştir. Sonradan 1970 kuşağı olarak anılan dönem şairleri aslında birbirlerine çok yakın şiir anlayışlarına sahip olmakla birlikte o yıllarda kuşağı bir araya toplayan ve ses getiren belli bir manifesto yayımlanmamış olması ilgi çekicidir. 1970'li yıllarda gerek ülkenin, toplumun içinde bulunduğu durum gerekse edebiyattaki gelişmeler "toplumcu gerçekçi" bir şiirin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Şiirde "poetik" olan yerine "politik" olanın öne çıkarılmasının, aslında, 1940'larda Nâzım Hikmet şiiri etkisiyle gelişen "toplumcu gerçekçi" anlayışa dönüş olarak da değerlendirilmesi mümkündür. Fakat 1970'ler şiirinde poetik ölçütlerin 1940'lara nispetle ileri boyutlara ulaşması sayesinde şiirde daha ileri bir düzey tutturulduğu söylenebilir. Ne var ki giderek klişeleşen ifadeler ve folklor şiirine fazlaca yaslanan söyleyiş nedeniyle 1970'ler şiiri kendi içindeki üretkenliğini sonraki yıllara taşıyamamıştır.

1970'lerde gelişen "toplumcu gerçekçi" şiirin, geleneği daha çok halk şiiri ekseninde kabul etmiş olması poetikada önemli sorunlar doğurmuştur. Gerek söyleyişte gerekse içerikte ve biçimde yenilikler getirilememiş, halk şiiri özelliklerine fazlaca yaslanılmış olması bu sorunların o yıllarda yerleşik bir durum almasına zemin hazırlamıştır. 1970 kuşağı şairlerinden Veysel Çolak'ın, kendisiyle yapılan kapsamlı bir söyleşide dile getirdikleri bunu doğrulamaktadır:

> "70 ve sonrası şairlerinin şiir birikimimizden ve kültürel değerlerimizden sağlıklı yararlandıkları söylenemez. Çünkü aktarmacılığın ötesine pek geçilememiş durumda. Şöyle, toplumcu özü korumaya çalışan ama estetik olanakları iyice sınırlı, popülist, çağının gerisine düşmüş, 17. yüzyılda çok daha iyi örnekleri verilmiş bir şiiri denemeye girişenler var." (Bilen 1985: 17)

1970 Kuşağı şairlerinin pek çok ortak noktada buluşabilmelerine karşın ortak bir manifestoya sahip olmamalarında Çolak'ın bu aykırı duruşunun, dönem şiirini çözen ifadelerinin payı olduğu düşünülebilir.

1970 kuşağı şairlerinin bir kısmı sonraki yıllarda poetikalarına yenilikler katarak, şiirin modern kazanımlarından beslenerek şiirlerini geliştirmişlerdir. Buna karşılık dönemin önde gelen şairlerinden olan Veysel Çolak 1980'lerin sonlarına doğru "Yenibütüncü Şiir" hareketi içerisinde yer almıştır.

1980 kuşağı ve "Yenibütüncü Şiir" bildirisi

1980'lerin başlarında şiirde yeni bir anlayışı savunan, özellikle 1970'ler şiirine karşı duruş sergileyen ve sonradan 1980 kuşağı olarak adlandırılan şairler şiirde geleneksel birikimin önemine vurgu yapmış, en eskisinden en yenisine kadar Türk şiirine katkıda bulunmuş şairlerin eserlerinin göz ardı edilmemesi gerektiğini savunmuşlardır.

Bir yandan modernist anlayışla öte yandan da geleneğin içselleştirilmesini önemseyen bir bakışla poetikalarını belirleyen şairlerin ortak dergilerde buluşması dönem şiirinde bir birlikteliği düşündürmektedir. 1980'lerde birbiriyle kimi zaman örtüşen kimi zamansa farklı yerlerde duran (ki, bu yıllarda geliştirilen şiirde bireyciliktoplumculuk, imgecilikanlatımcılık, modernistlikgelenekçilik gibi ayrımlara işaret edilebilir) Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Enver Ercan, Lâle Müldür, Osman Hakan A., İhsan Deniz, Oktay Taftalı, Ahmet Erhan, Metin Celâl, Necat Çavuş, Seyhan Erözçelik, Şavkar Altınel, Salih Bolat, Metin Cengiz, Roni Margulies, Ali Günvar, Adnan Özer, Hüseyin Atlansoy, Vural Bahadır Bayrıl, Arif Ay, Sunay Akın ve dönemin sonlarında Küçük İskender, Birhan Keskin gibi isimler dönem şairleri arasında öne çıkanlardır.

1980 kuşağı şairleri, 1970'lerin folklor eksenli anlayışı karşısında entelektüel poetik birikimin daha geniş bir açıdan değerlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu değerlendirmede birbirlerinden farklı anlayışlardaki şairlerin yol göstericileri olarak Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz, Enis Batur gibi isimlerin yönlendirici etkilerinden söz etmek gerekir. *Üç Çiçek*, *Yönelişler*, *Şiir Atı*, *Fanatik*, *Poetika*, *Broy*, *Sombahar* gibi dergilerin 1980'lerin şiir birikimini toparlamada önemli etkinlikleri olmuştur.

1980'ler şiiri kendi içinde biçimden biçeme, içerikten öteki poetik belirleyenlere çeşitli eğilimleri, anlayışları barındıran bir şiirdir ve bu nedenle tek tip bir kuşak şiiri olarak değerlendirilemez kuşkusuz. Ne var ki 1980'lerde aslında birbiriyle pek de uyum içinde olmayan çeşitli dünya görüşlerinden şairlerin aynı dergilerde buluşmaları kimi zaman ortak yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Yalnızca dünya görüşleri bağlamında değil, poetik anlayışları bakımından da tamamen karşıt yerlerde duran şairlerin aynı dergilerde yazması ilginç bir harita çıkarmaktadır ortaya. Söz gelimi anlatımcı şiiri savunan Şavkar Altınel'le imgeci şiirden yana olan Haydar Ergülen'in, Garip şiirinin güncelleştirilmiş biçiminin sürdürücüsü olan Sunay Akın'la bir yandan metafiziği kollayan öte yandan da "beatnik" bir duruş sergileyen Lâle Müldür'ün, divan şiiri geleneğini önemseyen Osman Hakan A. ile ondan epeyce farklı bir duruşun sahibi Seyhan Erözçelik'in aynı derginin sayfalarında bir araya gelmesi şaşırtıcıdır. Bu çok renkliliğin

dergilerin belirli bir poetik anlayış geliştirmesine kimi noktalarda ket vurduğu söylenebilir kuşkusuz. Bu yıllarda ortak bir poetikadan çok, grupların ve kişilerin ayrı ayrı poetikalarından söz etmek daha doğru olur. 1980'ler şiiri bu yönüyle biraz İkinci Yeni'yi andırır.

1980 kuşağı şairlerinden Haydar Ergülen, Osman Hakan A., Oktay Taftalı, Metin Celâl, Şavkar Altınel, Salih Bolat, Roni Margulies, Ali Günvar gibi isimler yazdıkları tartışma yazılarıyla, yaptıkları tartışmalarla dönem şiirinin özelliklerinin belirginleşmesine önemli katkılar sağlamışlardır. Ortak bir bildirileri olmamakla birlikte şairlerin poetik yazıları yadsınamaz bir birikim oluşturmaktadır.

1980'lerin sonlarına doğru Seyyit Nezir, Veysel Çolak, Hüseyin Haydar, Metin Cengiz, Tuğrul Keskin gibi şairlerin ortak imzasıyla yayımlanan "Yenibütün: Kendini Biriktiren Bireyin Şiiri" başlıklı bildiri dönem poetikası içinde ilginç bir yerde durmaktadır. Bu bildiride imzası bulunan şairlerden S. Nezir, V. Çolak ve H. Haydar bildirinin yayımlandığı döneme kadar 1970'lerin toplumcu gerçekçi anlayışına bağlı bir poetikayı sürdürmekteydiler. Metin Cengiz ve Tuğrul Keskin ise 1980'lerde isim yapmaya başlamış olmakla birlikte toplumcu gerçekçi çizgisindeydiler. Böyle bakıldığında "Yenibütüncü Şiir" bildirisini imzalayanların ortak poetika paydası toplumcu gerçekçiliktir. Ne var ki, 1980 kuşağı şiiri bir önceki dönemin katı gerçekçiliğine, folklora yaslanan anlayışına karşı çıkışın da yeni bir başlangıç noktasıydı. Bu nedenle, Yenibütün bildirisinin 1980'ler şiirini içkinleştirme özelliği yoktur; zaten belki böyle bir amacı da yoktur. Bu bildiri, dönemin insan anlayışını, tarihe ve geleneğe bakışını, paranın "mutlak güzellik" olarak algılanmasını, günübirlik politik yaklaşımları eleştirmekte ve bu alanlarda yeni poetik doğrular getirme amacını taşımaktadır. Toplumcu gerçekçi anlayışın modernleştirilmesi, köhne ve kalıplaşmış anlayıştan kurtarılması gerektiğini savunan şairlerin ortak imzasıyla yayımlanan bu bildiride, özünde, "politikayla barışık olmayan insani politikleşme" ekseninde bir şiirin önerildiği ileri sürülebilir. Ne var ki bildiri boyunca geliştirilmeye çalışılan düşüncelerle, sonda önerilenler arasında çelişkiler sezilmektedir ve bu yönüyle "Yenibütün: Kendini Biriktiren Bireyin Şiiri" bildirisinin tutarlılık sorunu yaşadığı söylenebilir.

"Yenibütüncü Şiir" bildirisi bir yandan politikayı dışlayan, öte yandansa politikaya yaslanan kararsızlıklar, hatta tutarsızlıklar taşıyan söylemi yüzünden, hedeflediği "poetik dilsel bütünlüğü" sağlayamamış, ancak belli imzaların belirginleşmesine katkıda bulunmuştur. Bu bildiri, ayrıca, 1980'ler şiirinin en canlı dönemlerini yaşadığı günlerdeki zamansız yayımlanışı ve dönem şiirine alternatif getiremeyişiyle de ölü doğmuş bir metin olarak değerlendirilebilir (Asiltürk 2006: 139).

1980'lerde başlayan şiir 1990'larda en canlı dönemini yaşamıştır. Birkaç yeni ismin çıkışı dışında 1990'lar şiirinin 1980 şiirine içkin olduğu rahatlıkla söylenebilir. (Bu nedenle 1990'larda kendini var edebilen bir kuşak şiirinden söz etmek zor, hatta imkânsızdır.)

2000'lerde manifesto patlaması

Dönemsel karakter bakımından yeni bir varoluşun kendini duyumsatamadığı 1990'lardan 2000'lere gelindiğinde Türk şiirinin yeni bir yola girdiği görülüyor. 2000'lerin başlarında, 1980'ler şiirinin bağdaşık özelliklerinin ana hatlarıyla ortaya çıktığı, bu kuşağın önemli adlarının belirginleştiği ve 1980 Kuşağı şiirinin "azalan verimler" nedeniyle kendini yineleme sürecine girdiği; buna koşut olarak da şiirde yeni arayışlara girildiği görülmektedir. XXI. yüzyılın eşiğinden geçildiğinde, şiirde bir önceki dönemlerden farklılık arzusu taşıyan bir dönüşümün sancıları hissedilmeye başlanmış, 2000'lerin ilk yıllarında yenilikçi dönüşümlerin yolları manifestolarla açılmıştır. 2000'lerin başlarında yayımlanan manifestolara baktığımızda bunların birbirinden bağımsız, birbirleriyle hemen hiç örtüşmeyen şiir bildirileri olduğunu görüyoruz. *Dördüncü Yeni* dergisinde (Sayı 1, 19 Aralık 1994), M. Sarsmaz, B. Ay, E. Karaağaç, O. İnanç ve G. Ormancı imzalarıyla yayımlanan "Dördüncü Yeni Şiir Manifestosu"; Gazete S'nin Yenibinyıl Şiir Eki'nde (Sayı 1, 1 Haziran 2001), on bir şair adıyla yayımlanan "Yenibinyıl Şiir Bildirisi"; Bâki Ayhan T. imzasıyla (Budala, Sayı 25, Ekim 2003) yayımlanan "Soylu Yenilikçi Şiir"; Efe MuratCem Kurtuluş'un *Adam Sanat*'ta (Sayı 220) yayımlanan "Madde Akımı Manifestosu"; Serkan Engin'in *Şiir Ülkesi* dergisinde (Sayı 26, Eylül 2004) yayımlanan "İmgeci Toplumcu Şiir" manifestosu gibi. Bu yıllarda manifestolarda, bir atılım yaşanması yenilik gerekliliğinin belirgin kanıtıdır. Öte yandan, manifestolar arasındaki mesafe, yeniliklerin çok seslilikle birlikte yürüyeceğinin göstergesi gibidir.

CUMHURİYET Dönemi Türk şiirinde 1928 tarihli "Yedi Meşale Ön sözü"nden 2000'li yılların manifestolarına gelinceye kadar çeşitli aşamalardan geçilmiş, çeşitli dönemlerde şairler tarafından manifesto niteliğinde yazılar kaleme alınmıştır. Poetikaların belirlenmesinde, bireysel veya dönemsel şiir anlayışlarının ayrıştırılmasında manifestolar kadar bu tür yazılar da önemlidir. Bu bakımdan, manifestoların yanı sıra, yukarıda İkinci Yeni bölümünde yaptığımız gibi, bu türlü yazılardan da söz etmek gerekir.

Kronolojik sıra gözetilerek bakıldığında öncelikle 1929'da Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınan ve *Resimli Ay*'da yayımlanan "Putları Yıkıyoruz" başlıklı seri yazıya değinmek yerinde olacaktır. Bu yazılar, önceki dönemlerde haksız yere öne çıkarılarak "büyük sanatçı" etiketiyle

sunulduğu düşünülen Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin [Yurdakul] gibi şairleri eleştirerek şiirde yeni ve dönüştürücü bir şeyler söyleme çabasının ürünüdür. Necip Fazıl Kısakürek'in *Çile* (1962) kitabına eklediği "Poetika" başlıklı kısımda, şairin manifesto tarzında görüşleri yer almaktadır. Necip Fazıl'a göre şiir "mutlak hakikati arama işi"dir ve şair bu arayışta varlıkları ve olayları derinlemesine kavramaya çalışır. "Hiçbir şiirde 'ne söyledi?' yok, 'nasıl söyledi?' vardır." (Kısakürek 1993: 477) diyerek şiirde ne söylendiğinden çok bunun nasıl söylendiğinin önemine vurgu yapan Kısakürek söylenenle söyleniş biçiminin birbirini tamamladığını ifade eder. Bu anlayış, modern Fransız şiirinin etkisinde olan ve şiirde estetik düzeyi gözeten dönem şairlerinin çoğunun ortak görüşüdür aslında. Bunların yanı sıra, şairlikleriyle olduğu kadar eleştirel yazılarıyla da bilinen Salah Birsel'in *Şiirin İlkeleri* (1952) kitabında, İsmet Özel'in *Şiir Okuma Kılavuzu*'nda (1980), Metin Eloğlu'nun *Şiirin İlk Atlası* (1992), Metin Cengiz'in *Şiirin Gücü* (1995), Mehmet Erdoğan'ın *Sübjektif Yazılar* (1997), Hakan Arslanbenzer'in *Dünyaya Saldıran Şair* (1998), Metin Celâl'in *Yeni Türk Şiiri* (1999), Veysel Çolak'ın *Yabancılaşma ve Öteki Şiir* (1999), Salih Bolat'ın Duygusal Düşünceler (2000), Ahmet Ada'nın *Şiir Okuma Durakları* (2004) kitaplarında yer alan poetika yazılarında söylediklerinden onların şiir anlayışları ve dönem şiiri hakkında bilgi edinebiliyoruz.

Kitap boyutunda olmayan poetika yazılarında şairlerin şiir anlayışlarını, şiire ilişkin görüşlerini ortaya koyabilmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Şiir ve Rüya III" yazısı, Behçet Necatigil'in "Şiir Anlayışım ve Dil Tutumum", "Şiir Burçları" yazıları, Hilmi Yavuz'un "Şiir İçin Küçük Tractatus" ve "Şiir ve Logos" başlıklı yazıları, Enis Batur'un "Şiirin Yapımı" ve bunu tamamlayan "Düş Teknisyenleri, Teknik Düşçüleri" denemeleri, Ahmet Oktay'ın "Şiirin Sesi", Sabahattin Kudret Aksal'ın "Şiir İki Çelişik Kavramın Bileşkesidir: Büyü ve Matematik", Özdemir İnce'nin "Sözcük ve Anlam Üzerine" ve "Şiirin Dili III", Ataol Behramoğlu'nun "Şiir ve Slogan", Ali Günvar'ın "Felsefe ve Şiir Bakışımı III" başlıklı yazıları bu paralelde değerlendirilebilecek poetika metinleridir.

Şairler dönem içerisinde yeni bir şiir önerme amacıyla yayımladıkları manifestoların yanı sıra, şiir anlayışlarını açıklayan poetika yazılarıyla da şiirin gelişmesinde, değişmesinde rol oynamışlardır. Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin bütünlüklü olarak manifestolar ekseninde incelenmesi gereken bir şiir olduğu ileri sürülemez kuşkusuz. Ama, Türk şiirinin bu döneminin iyi anlaşılmasında köşe taşları gibi duran manifestoların ve benzeri metinlerin belirleyiciliği de yadsınamaz.

Kaynakça

Adam Sanat (Mayıs 2004), sayı 220.

Aksın, Can vd. (1 Ekim 1967), "Bildiri", *Yeni Gerçek*, 2: 1.

Asiltürk, Bâki, (2013), *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, İstanbul: YKY.

Asiltürk, Bâki, (2006), *Hilesiz Terazi* (Şiir yazıları), İstanbul: YKY.

Banarlı, Nihad Sami (2001), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: MEB Yay.

Berk, İlhan (1997), *Poetika*, İstanbul: YK Yay.

Bilen, M. Yaşar (1985), *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*, Ankara: Yaba Yay.

Broy (Ocak 1988), *Budala: Şiir Ağırlıklı Edebiyat Dergisi*, Ekim 2003, sayı: 25.

Cansever, Edip (1994), *Gül Dönüyor Avucumda*, İstanbul: Adam Yay.

Cemal Süreya (1992), *Folklor Şiire Düşman*, İstanbul: Can Yay.

Çamlıbel, Faruk Nafiz (1985), *Han Duvarları*, İstanbul: MEB Yay.

Emiroğlu, Öztürk (2003), *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, Ankara: Akçağ Yay.

Enginün, İnci (2001), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.

Erdost, Muzaffer İlhan (1997), İkinci Yeni Yazıları, Ankara: Onur Yay.

Karakoç, Sezai (1986), *Edebiyat Yazıları II*, İstanbul: Diriliş Yay.

Necdet, Ahmet (1993), *Modern Türk Şiiri: Yönelimler-Tanıklıklar-Örnekler*, İstanbul: Broy Yay.

Oktay Rifat (1956), *Perçemli Sokak*, İstanbul: Yeditepe Yay.

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)*, Ankara: KB Yay.

Orhan Veli (1982), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Can Yay.

Sazyek, Hakan (1996), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.

Selamet, Necmi (2007), Şiirimizde Manifestolar, İzmir: İlya Yay.

Şiir Ülkesi (Eylül 2004), sayı 26.

Yahya Kemal (1984), *Edebiyata Dair*, İstanbul: Fetih Cemiyeti Yay.

Yedi Meşale (1928), Ortak Kitap.

Yetkin, Suut Kemal (1969), Şiir Üzerine Düşünceler, İstanbul: Varlık Yay.

Cumhuriyet Dönemi: Şiir (1920-1950)

Hakan Sazyek

ÜLKEMİZDE 1920-1923 yılları arası Millî Mücadele, 1923 sonrası ise Cumhuriyet Dönemidir. Yirminci yüzyılın ikinci on yılında uzun savaşlar sürecine giren Osmanlı-Türk toplumu bu çetin mücadeleden yeni bir devlet kurarak çıkar. 1919'da başlayan Kurtuluş Savaşı sonrasında Mustafa Kemal'in önderliğinde bağımsızlığa kavuşulup Türkiye Cumhuriyeti kurulur. 1923-1938 arası Atatürk Dönemidir. Özellikle ilk on bir yıla yayılan devrimler aracılığıyla devlet ve toplum yapısı köktenci bir anlayışla değiştirilir. Akılcılığa ve bilime dayalı bir dünya görüşünün ürünü olan bu devrimlerle çağdaşlığın en üst düzeyde yaşandığı düşünülen Batı'yla bütünleşmek amacıyla dar anlamda günlük yaşamı, geniş anlamda ise yaşamı kavrayıştaki anlayışı modernize etmeye yönelik yasal, kurumsal ve toplumsal düzenlemeler gerçekleştirilir. Ayrıca, ulusalcı bir tutumla endüstriyel ve kültürel çalışmalar da bu düzenlemelerle birlikte yürütülerek topyekûn bir kalkınma hamlesine girişilir. Bu yönetsel reformların yanı sıra Batı'nın davranış biçimi ve günlük yaşam boyutunda algılanması eğilimi de topluma verilmektedir. Batılı yaşayış tarzını devlet eliyle halka aşılamak amacıyla kurulan Halkevleri, özellikle kentli kesime yönelik olarak hemen her alanda kültürel etkinliklerde bulunmaktadır. Böylece yapılan köklü yenilikler bu kesimde yaygınlaştırılmış olur. Ekonomi alanındaki girişimler Anadolu'nun gelişmesine önemli katkılar sağlar. Yurdun birçok yerinde kurulan fabrikalar hem üretimi ve istihdamı sağlar, hem de kültürel kalkınmanın bir aracı olarak değerlendirilir.

Atatürk'ün 1938'de vefatının hemen ardından İsmet İnönü Cumhurbaşkanı seçilir. Bu dönemin öncekinden başlıca farkı, daha otoriter bir yönetim tarzına tanıklık etmesidir. İnönü, ilkin mevcut tek siyasi partinin değişmez genel başkanı, ardından da "Millî Şef" olur. Bunda, Avrupa'da esen totaliter yönetim rüzgârı ile 1939'da başlayan İkinci Dünya Savaşı'nın büyük etkileri de vardır. Yaklaşık altı yıl süren savaş, Türkiye'ye sıçramamasına rağmen, bu yeni yönetim anlayışının iyice yerleşmesine zemin hazırlamasının yanında, yol açtığı yoksulluk, gelir adaletsizliği gibi durumlarla sosyal dengeleri de alt üst etmiştir. Siyasi düzlemde demokrasiye geçiş ertelenmiş, sosyal alanda temel tüketim maddelerinin yokluğu sınıf ayrımını körüklemiş ve kültürel bağlamda da aydınlar ve sanatçılar üzerinde bir baskı yaratılmış, basın özgürlüğü kısıtlanmıştır. Atatürk Dönemindeki ekonomik ağırlıklı kalkınma yapısı, İnönü Döneminde savaşın da zorlamasıyla kültürel kalkınmaya dönüşür. Klasik Batı müziği eğitimi veren konservatuar kurulur, opera açılır, klasik ve modern Batı eserleri hızla Türkçeye çevrilir, üniversitede Yunan ve Latin filoloji bölümleri kurulur. Bütün bu yenilikler, bir önceki dönemde temeli oluşturan ulusalcılığın yerine hümanizmin esas alınmaya başladığını da göstermektedir. Kente yönelik bu etkinliklerin yanında köy enstitüleri kurulur. Enstitülerin kuruluş amacı köy çocuklarının okuma oranını yükseltmek, köyü değişen koşullara uydurmak ve ona yeni ülküleri benimsetmektir. Bu hamlenin hümanist olmaktan çok ulusalcı bir karakter taşıdığını belirtmek gerekir. Köy enstitüleri projesi kısa sürede gelişir ve ürünlerini verir. Bu kurumlardan, ülkeye değişik alanlarda hizmet edecek eğitimli, kültürlü kuşaklar yetişir. 1946 yılında Demokrat Parti'nin kurulmasıyla birlikte 1923'te başlayan, 1939'da da karakteristik özelliklerini alan "tek parti dönemi" sona ererek demokrasi süreci başlar. İsmet İnönü, 1950 yılına kadar cumhurbaşkanlığı görevini siyasi, sosyal ve kültürel alanlardaki etkisi azalarak sürdürür. Anılan yıl yapılan seçimlerde iktidara Demokrat Parti'nin gelmesiyle birlikte Türkiye, hemen her alanda dengelerin hızla değiştiği çok farklı bir döneme geçer (geniş bilgi için bk. Karpat 1967).

Cumhuriyet'in eşiğinde şiirin genel durumu

1920'li yılların Türk şiiri, büyük ölçüde, şiire on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde ve yirminci yüzyılın başlarında başlayan şairlerin elinde oluşturulmuştur (Enginün 2001:17). Aralarında dünya görüşü, hayat ve sanat anlayışı bakımından farklılıklar olmakla birlikte bu şairler, sürecin barındırdığı koşullara ve tanık olduğu olaylara koşut olarak benzer bir şiiri çoğaltan bir kadroyu mey- dana getirdiler. Ziya Gökalp'in "şiir devrinde şuur; şuur devrinde şiir susar" sözünde formülasyonunu bulan bu kolektif tutum, kökenini II. Meşrutiyet Döneminde bulur. Ülkenin, 1910'lu yıllarda

iyice yoğunlaşan çalkantılı durumundan şairler de etkilenmiş, gönüllü bir sorumluluk duygusuna dayalı bir tavırla, sanatlarını ülke problemleriyle dolu bir içeriğe yöneltmişlerdi. Meşrutiyet'in getirdiği toplumsalcı atmosfer, Balkan ve Birinci Dünya Savaşları ile Mütareke Döneminin giderek ülkeyi yok oluşa götüren ağır koşulları sonucunda ulusalcı bir nitelik kazanmış, böylece "millî" bir anlayış, edebiyat dışı etkenlerin rolüyle de olsa şiirimizi kavramıştı (geniş bilgi için bk. Okay 1991). Söz konusu anlayış, Millî Mücadele'nin zaferle sonuçlanışı ve yeni bir devletin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu süreciyle birlikte iyice pekişmiş, coşkulu bir milliyetçi ve memleketçi edebiyata evrilmişti. Romanda da kendisini güçlü bir şekilde gösteren bu hava, şiirde 1930'lu yılların sonlarına kadar uzanan geniş bir kesitte egemen oldu.

Bu genel görünüme biraz daha yakın plandan bakılınca farklılıkların varlığı da açıkça görülür. Ana amaç ulusal kaygılar olmakla birlikte, bu amaca giden yollar farklıdır. Daha 19. yüzyıl bitmemişken milliyetçi bir çıkış yaparak döneminin bireyci ve biçimci şiir anlayışına pek de ses getirememiş bir alternatif geliştiren Mehmet Emin [Yurdakul] ile 1911'de görünen Genç Kalemler -Ömer Seyfettin, Ali Canip [Yöntem], Ziya Gökalp- II. Meşrutiyet Dönemi boyunca egemen olacak biçim ve içerik anlayışının temellerini Türkçü bir düşünsel tutumla atarken, Mehmet Akif [Ersoy] İslami duyarlılığıyla ulusalcı kaygılarını birleştiriyordu. Ayrıca, Servet-i Fünun şiirinin iki öncü adından biri olan Tevfik Fikret de yirminci yüzyılın hemen başlarında yaşadığı dönüşümle batıcı bir toplumsalcılığa geçiş yapmıştı. Türkçü şairlerle sert tartışmalara girişen -Cenap Şahabettin dışındaki- Servet-i Fünuncular ve -Ahmet Haşim dışındaki- Fecr-i Aticiler de yukarıda değinilen dış nedenlerin etkisiyle sonradan ulusalcı zemine geçiş yaptılar. Aruzun yerini hece vezninin çok sağlam bir şekilde almasında önemli katkıları olan Beş Hececiler de memleketçi duyuşlar ile kişisel duygular arasında gidip geldiler. Bununla birlikte Cumhuriyet'in özellikle ilk on yılında çok etkin olacak "memleket şiiri"nin de öncüsü olabildiler. Dolayısıyla, Cumhuriyet öncesindeki on yıl içerisinde şairlerimizin ortak paydaları yalın bir dille yazmak, hece veznini kullanmak, ülkenin ve ulusun sorunlarını işlemek oldu. Bunlar da bu dönem Türk şiirinin egemen biçim ve içerik özellikleri hâline geldi.

Oldukça kalabalık bir şairler kadrosunun içinden gerek 1910'lu yıllarda gerekse Cumhuriyet sonrasında bir hâle yaratabilen iki isim ise Ahmet Haşim ile Yahya Kemal [Beyatlı] oldu. Hayata bakışları, yaşayış tarzları ve sanat anlayışları birbirinden alabildiğine uzak olan bu iki şairi kalıcılık açısından birleştiren husus, "saf şiir"e olan bağlılıklarıydı. Türk şiirinin ilk modernist ismi Haşim ve neoklasik Yahya Kemal, şiirin her şeyden önce bir dil ürünü, bir sözcük işçiliği olduğu noktasında çağdaşlarının çok ilerisinde duruyorlardı. Hiçbir şiirinde bireysel dünyasının dışına çıkmamış Haşim

ile aşk temasını bile kolektif bir ruhun içinde işleyecek kadar toplumsallaşmış Yahya Kemal, şiirin estetik yönünü öncelemeleri ile sağlıklarında ve kendilerinden sonraki kuşaklar üzerinde çok etkili oldular. Ahmet Haşim, kendisini yaşadığı toplumun ve çağın dışında tutarak -"Yollar" ve "O Belde" şiirlerinde öne çıkan- ütopik bir hayal âleminin özlemini şiirleştirirken bu içeriğe uygun, örtülü bir şiir dili oluşturmaktan da geri kalmadı. 1921 yılında yayımlanan "Şiirde Mana ve Vuzuh" başlıklı yazısında belirginleştirdiği poetikasında belirttiği gibi imgeci şiir dilini sözcüklerin müzikal değeri ardına gizleyerek yerleşik anlam anlayışının ötesinde çoğulcu yoruma açık yeni bir şiirsel anlam evreni kurdu. Mütareke yıllarında gazetelerde yayımlanan denemelerinde oldukça açık bir şekilde yansıttığı paradoksal/aykırı gerçeklik anlayışını, şiirlerinde daha çok doğal bir fon üzerinde uyguladığı simgeleştirmeler aracılığıyla dolaylayarak aktardı. Bu özellikleriyle Haşim, 20. yüzyılın ilk yirmi yılında şiirimize iyice yerleşen "manzumecilik" anlayışını çok aşan, dolayısıyla çağdaş bir şiir yarattı. Yahya Kemal ise Haşim'in izlediği yolun tersi yönde ama benzer estetik çabalara, kaygılara dayalı bir şair kimliği çizdi. Haşim ne kadar kendi içine çekildiyse, o sanatını bazı bakımlardan dışa açtı. Fransa'da geçirdiği dokuz yılın poetik ve politik birikimlerini kendi ülkesine ve ulusuna uyarlayarak Türk modernleşmesinin sanat alanındaki uygulayıcısı/yürütücüsü olmak şeklinde bir misyonu yüklendi. Bunu yaparken de hiçbir zaman estetik düzeyinden ödün vermedi. Dolayısıyla, Servet-i Fünuncular dışındaki pek çok Türk şairinin toplumsallaşma uğrunda tema ve tematik tutum bakımlarından sıkça düştüğü şiirsellikten uzaklaşma tehlikesinden şiirini uzak tuttu. Aşk gibi bireyselliğin uç noktalara ulaştığı yaşantıları, İstanbul gibi genellikle doğal ve kültürel güzellikleri yine kişisel duygulanımların ekseninde işlenen fonları bile, hep bir ulusal ruhun üyesi olan, kendisini bir bütünün parçası olarak gören bir bireyin ruh penceresinden yansıttı. Bir başka deyişle, bireysellikle toplumsallığı birbiri içinde eriten şiirlerinde aşk, doğa, kent, yaşlılık ve ölüm gibi içerik ögelerini, sürekli olarak bir ulusun tarihi, inancı, kültürel değerleri eşliğinde, onların yarattığı bütünün parçaları hâlinde işledi. Kullandığı dil de bu tutumunun biçimdeki izdüşümü niteliğindeydi: Mensubu olduğu ulusun sıradan insanlarının kullandığı günlük dil. "Beyaz lisan" adını verdiği bu dil, "deruni âhenk" hususunda birleştiği Haşim'den uzaklaştırıyordu onu. "Bir Günün Sonunda Arzu" şairinin dili kişisel ve iletişim dışı nitelikli iken Yahya Kemal'inki, İstanbul insanlarının kolektif ürünüydü. Tabii, burada şunu da belirtmek gerekir ki, Yahya Kemal de Haşim gibi sözcüklerini seçiyordu. Duygusal ve müzikal değeri olmayan, söz varlığını halkın konuşma dilinden alan pek çok şairin eserlerinde çokça görülebilen amiyane sözcük ve söz edası onun şiirinde yer bulamamıştır.

1920'lerin başları Türk şiirinde birkaç yeni girişime birden tanık oldu. 1921'de yayın hayatına atılan *Dergâh* mecmuası etrafında buluşan felsefe ve sosyoloji uzmanlarıyla edebiyatçılar, İdealist felsefeye bağlı Sezgicilik öğretisini edebiyatımıza getiriyor; ekonomi öğrenmek için Sovyetler Birliği'ne giden Nâzım Hikmet ise bir tesadüf eseri, Mayakovski'nin şiiri aracılığıyla fütürizme yöneliyor; tiyatro öğrenimi için Almanya'da bulunan Ercüment Behzat (Lâv) dadaist akımın şiirimizdeki ilk örneklerini veriyordu. Bu üç girişim, çok farklı felsefi temellere dayanmakla birlikte şiirimizin niteliğini değiştirme hususunda birbirine yakınlaşmaktadır.

Dergâh hareketi

Mustafa Nihat Özön'ün yönetiminde, Ahmet Haşim ve özellikle Yahya Kemal'in edebî; Mustafa Şekip Tunç'un bilimsel önderliğinde çıkan *Dergâh* mecmuası, –özellikle 1930'lu yılların– Türk şiirinde ağırlıklı bir yer alacak mistik anlayışı yerleştirmesi bakımından edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Fransız düşünür Henri Bergson'un görüşlerinden etkilenen *Dergâh* hareketi, şiirimize 1910'lu yıllarda yerleşen hece veznini temel biçim ögesi kabul etmekle birlikte yine aynı süreçte egemenleşen romantik memleketçi şiir anlayışından farklı bir içeriği işledi. Beş Hececilerin öncülüğünde oluşan ve 1920'li yıllarda Türk şiirini besleyen memleket şiiri genellikle kitabî bir söyleyiş tarzına ve romantik bir hayal/imge kuruş tavrına dayanıyordu. Bir başka deyişle sığ bir manzumecilik anlayışı şiirimizde çığırlaşmıştı. *Dergâh* ve onun öncüllük ettiği bağımsızlar, bu yerleşik ve yerli tutumu kırarak sembolizmin müzikaliteye önem veren biçimciliğiyle hece veznini uzlaştırdılar. Dolayısıyla, şiirimizde toplumsalcı bir içerikle neredeyse özdeşleşen hece vezni ilk kez elit bir şiir anlayışının biçim ögesi hâline geldi. Tabii burada şunu da belirtmek gerekir ki, belli bir toplu oluşumun dışında, hatta üzerinde kalmış olan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal, edebî hayatlarının *Dergâh* durağındaki etkinliklerinde bile aruz vezninden vazgeçmedi.

Dergâh hareketinin gerek edebî, gerekse düşünsel temelinde Bergson'un 'dureé' ve 'vitalité' kuramları bulunmaktadır. Mekanik, ölçülebilir nitelikli zamanın yanı sıra içsel, psikolojik bir zaman kavramını geliştiren Bergson, insanın bütüncül bir zamanın içinde yaşadığını, dolayısıyla geçmiş, an ve geleceğin birbirinden ayrı kesitler olmadığını; aksine, biri diğerini besleyen, birbirinden etkilenen süreçler hâlinde işlediğini öne sürüyordu. Ona göre içinde bulunulan an, geçmişin ürünüdür ve geleceği hazırlar. Yahya Kemal, öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, orijinine sadık kalarak bireysel bir düzlemde işleyeceği 'dureé' kuramını 'imtidad' sözcüğüyle Türkçeleştirip toplumsallaştırarak değerlendirmiştir. Aşk gibi

kişisel temaları bile mimari, tarih, din, vatan gibi ulusal değerler eşliğinde işlemiş olan şair, *Dergâh*'taki yazı etkinliği sırasında Millî Mücadele'yi de 'vitalité'ye dayalı bir tutumla destekler (Ayvazoğlu 1985: 89). "Üç Tepe" başlıklı yazısında Tanzimat sanatçılarının Çamlıca'dan, Servet-i Fünuncuların da Tepebaşı'ndan baktıkları hayata yeni kuşak edebiyatçılarının artık Metris Tepe'den, Millî Mücadele'nin zaferinin haykırıldığı tepeden bakacağını ilan eder. *Eğil Dağlar* yazarına göre, Kurtuluş Savaşı, niceliğin gücüne karşı niteliğin üstünlük mücadelesinden başka bir şey değildir. Zira, insanlar gibi toplumlar/uluslar da hayatta kalma adına ruhlarından kopan bir sıçrama, bir silkiniş yaşarlar.

Yeniliğin iki öncüsü: Nâzım Hikmet ve Ercüment Behzat

1920'li yılların başları, *Dergâh* hareketi/mecmuasının yanı sıra, iki önemli şairin birbirlerinden habersizce gerçekleştirdikleri girişime de tanık olmuştur. İlk şiirlerini hececi anlayışın romantik tarzı etkisinde veren Nâzım Hikmet'in 1921'de gittiği Sovyetler Birliği'nde fütürist kökenli vezinsiz şiirin örneklerini vermesi ve yine aynı yıl Almanya'da bulunan Ercüment Behzat'ın dadaist esinli şiirler yazmaya başlaması, Türk şiirinde aynı zamanda edebî gelenekten köklü bir biçimde kopuşu da beraberinde getirmiştir. Bu noktada, Türk şiirinin yenileşme sürecindeki temel ölçütlere değinmek gerekiyor. Şiirimizde bu girişimlere kadar görülen yenilikçi deneyimler genellikle 'eski'den 'yeni'ye geçişte yumuşak /ılımlı tavırları barındırmıştır. Dolayısıyla, şiirimizin yenileşme seyri, bir kopuş değil, hiç değilse bir ortak paydayı devam ettiren bir süreklilik durumu arz eder. Bu ortak payda da vezindir. Yüzyıllarca süren divan şiiri, 19. yüzyılda yerini sosyopolitik bir şiire bırakırken vezin, kafiye, nazım biçimi gibi yapıya; mazmun ve edebî sanat gibi içeriğe ait hemen bütün ögelerini ona devretmişti. Tanzimat'ın ikinci kuşağı ve Ara Nesil aracılığıyla Servet-i Fünun'da, anılan özelliğini büyük ölçüde yitiren Türk şiiri -her ne kadar asonans ve aliterasyon teknikleri ile şiirin en küçük ahenk birimini heceden harfe düşürerek Doğulu aruzun kendine ait melodik yapısını Batılı tekniklerle metinden kaynaklanan yeni bir uyum sistemiyle pekiştirip kaynaştırsa da hâlâ aruz vezninin temeli üzerinde inşa ediliyordu.

Millî veznimiz hece ise divan, Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirlerinin hüküm sürdüğü yüzyıllar boyunca taşra şairlerinin elinde Halk şiirinin temel biçim ögesiydi. Kent kökenli şairlerce ham bir öge olarak hor görüldüğü bu uzun sürecin ardından milliyetçiliğin canlandığı II. Meşrutiyet Döneminde, aruzun egemenliğini elinden aldı ve kentli, entelektüel şairlerce adeta baş tacı edildi. Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Döneminde yaklaşık otuz yıl Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Yahya Kemal gibi birkaç önemli isim dışında

Türk şiirinin temel belirleyicilerinden oldu. İçerikte de buna benzer bir değişim yaşandı. Hayata ve sanata bakış tarzları birbirlerinden çok farklı olabilmekle birlikte Tanzimat şairleri büyük ölçüde divan şiirinin analoji anlayışından yararlanmayı sürdürdüler. Gerçi şiiri topluma ve gerçeğe yakınlaştırdılar ama, klasik şiirimizin mazmunlarını da yaşattılar. Ekrem-Hamit kuşağı, Ara Nesil ve Servet-i Fünuncular da hemen her bakımdan Batılı olmalarına rağmen "Doğu"nun hayat-eşya-insan üzerindeki etkilerini değişen ölçülerde eserlerine yansıttılar. Batıyı özümseyen Yahya Kemal bu yönelimini yerli/Doğulu bir öz içinde kalarak gerçekleştirdi. Modernist şiirimizin ilk ismi Haşim, "en güzel şiirim" diye nitelediği "Bir günün Sonunda Arzu"da onlara yeni özellikler katsa da, divan şiirinin "gül" ve "güneş" gibi temel mazmunlarına sadık kaldı.

Dolayısıyla, yirminci yüzyıl başlarının Türk şairi, artık Tanzimat sanatçısının Doğu-Batı meselesine ikilemli bakışını aşıp, Batı'yı rehber edinen Doğulu bir sanatçı olma yolunda oldukça uzun bir yol kat etmişti. Bütün bu gelişim süreci, geçmişin hayata ve estetiğe dair yönlerini geleceğe taşıyan kesintisiz bir akışı iki ana kolda sağlamıştı.

İşte, Nâzım Hikmet'in ve Ercüment Behzat'ın şiirdeki yenilikçi hamleleri, böylesi bir edebî geleneğin üzerine ve daha önemlisi, ondan kopuş hâlinde oluşmalarından ötürü önem taşımaktadır. Bu kopuşun temelinde de aruz ve hece gibi Türk şiirinin iki ana kulvarından çok farklı, ikisini de reddeden, yeni bir hayat anlayışını yeni bir biçim, söyleyiş, vokabüler, imge ve içerik bütünü ile işleme tutumu bulunmaktadır. İki şairin, ilk örneklerini verdikleri yeni tarzla birlikte Türk şiiri, hem -daha önce kimi şairlerce dağınık bir şekilde savunulan, örneklenen- 'vezinsiz şiir'le üçüncü -ve daha sonra başatlaşan- bir biçim zemini kazanır, hem de Doğu ile Batı'yı değişen ölçülerde uyuşturan, birleştiren, ilişkilendiren, yani ikisini de bir şekilde var kılan bireşimci şiirlerin evrenine ilk kez biçim ve içerikte Batılı olan, onun Türkçedeki uyarlaması olarak nitelenebilecek özgün bir kulvar daha açar.

Nâzım Hikmet [Ran] (1902-1963) Kurtuluş Savaşı sürerken, 1921'de ideolojik idealleri uğrunda gittiği Sovyetler Birliği'nde gördüğü kuraklıktan ve bunun yarattığı yıkımdan çok etkilenir. İçinde yetiştiği hececi şiir geleneğinin olanaklarını kullanarak söz konusu kuraklığı ve açlığı şiire dökmeyi dener. Yazdığı hiçbir metin, gördüğü gerçeğin çarpıcılığını temsil edememektedir ona göre. Yolculuk sırasında, daha önce gördüğü, Mayakovski'ye ait bir şiirin sayfa üzerindeki dizaynı aklına gelir. Gördüğü yeni hayatın ancak yeni bir formla işlenebileceği düşüncesi, hiç Rusça bilmediği halde bu Rus fütüristinin şiirinin peşinde yöneleceği özgün şiir tarzının ilk örneğini "Açların Gözbebekleri"nde verir. Vezinsizlik, -bilinen yönleriyle- kafiyesizlik, sözcüklere tonlamalar aracılığıyla yüklenen farklı bir iç

uyum, kendi içinde -Tevfik Fikret'in manzum hikâyelerindeki kırık dizelere benzerliğine rağmen sözcüklerin bölünmesiyle ondan farklılaşan- basamak dizeler, alışılmamış bağdaştırmalar aracılığıyla şiir geleneğimizdeki yalınlığından sıyrılarak çarpıcı kılınan benzetme merkezli imgeler Nâzım Hikmet'in 1929 yılına kadar sürecek fütürist evresinin en belirgin biçim ögeleridir. İlk kitabı *835 Satır*'da topladığı bu şiirler propagandist, poetik ve eleştirel, hatta yergici içerikleriyle dikkati çeker.

İlk şiir kitabının yayımlandığı 1929 yılında Nâzım Hikmet ayrıca avangard bir çıkışa da girişir. *Resimli Ay* dergisinde "Putları Yıkıyoruz" başlıklı bir dizi yazıyla dönemin ünlü şairlerine kışkırtıcı bir tavırla ve sanat dışı ölçütlerle âdeta saldırır. Abdülhak Hamit ve Mehmet Emin bu saldırılardan nasibini alan ilk iki şairdir. Nâzım Hikmet, onların şahsında Türk toplumunun geçirdiği değişim ve gelişime uyum sağlayamayan sanat kesimine savaş açmıştır aslında. Ancak dizinin devamını getirmez. Geliştirdiği yeni anlayışın mücadelesini 1935'e kadar aralıksız yayımladığı şiir kitaplarıyla edebî düzlemde kalmayı tercih ederek sürdürür.

Nâzım Hikmet'in 1929-1936 yılları arasında fütürizmin türevi olan konstrüktivizme yakınlaştığı dikkat çeker. *Jokond ile Si- Ya- U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, Taranta Babu'ya Mektuplar* gibi kitaplarındaki metinler, onun deyişiyle, birer "manzum roman"dır. Şair, öykülemeyi metnin geneline yaydığı, yer yer fantastik ögelere yer verdiği, edebiyat dışı farklı söylem alanlarına ait makale, telsiz konuşması, radyo haberi, gazete yazısı, rapor gibi iç metinler aracılığıyla kolajı kullandığı bu manzum hikâyelerde uluslar arası bir içeriğe yaslanan bir bağlamda ideolojisini şiirleştirmiştir. Dolayısıyla 1936'ya kadar yazdığı -"*Kerem Gibi"* (1930) dışındaki- şiirleri genellikle ulusal olmayan bir içeriğe, kişi kadrosuna, ideoloji temelli bir tematik tutuma dayalıdır (Gürsel 1992: 21). Bir başka deyişle, Nâzım Hikmet bu evrede her yönüyle kendi ulusal değerlerine yabancı bir şiir yazmıştır.

Şeyh Bedrettin Destanı (1936), Nâzım Hikmet'in şiirinde bir dönüm noktasıdır. Bu uzun epik şiirle birlikte artık kendi toprağının, kendi kültürünün, Ortadoğu'ya yayılan bir genişlikte pek çok biçim ve içerik ögesinden geniş ölçüde yararlanmaya başlar. Aynı yıl, *Her Ay* dergisinde çıkan bir görüşmede ideolojisinin değişmediğini, ancak şiirleştirmede eski "sekter" tutumunu bıraktığını belirtmesi de söz konusu yönelimin poetik düzlemdeki izdüşümüdür. 1938'de cezaevi yılları başlayan şair, on iki yıl boyunca şiirden kopmaz. Bu on iki yıla Piraye için yazdığı Saat 21-22 şiirleri gibi kendine dönük ürünlerinin yanında *Kuvayı Milliye Destanı* ve *Memleketimden İnsan Manzaraları* gibi iki epik metin sığdırır. Bu uzun eserlerinde de konstrüktivist çizgisini kalınlaştırmakla birlikte hayata, mensubu olduğu topluma daha geniş ve gerçekçi bir açıdan bakma noktasında yeni bir yönelime girdiğini gösterir.

Üretkenliğini sürdürmekle birlikte, Nâzım Hikmet'in 1938 sonrasını cezaevinde geçirmesi, dışarıdaki şiir üzerinde gündem belirleme, sürdürücü bulma gibi bakımlardan etkinliğini yitirmesine yol açmıştır çünkü el altından dolaşıma çıkarabilse de şiirlerini yayımlatamamaktadır. Bir başka yaklaşımla, Nâzım Hikmet'in hapse girmesi, büyük ölçüde Türk şiirinin akış yönünü de değiştirir. Yeni yetişen kuşakların önünde yol açıcı olma kimliğini de yitirmiştir bu süre içinde.

Ercüment Behzat [Lav] (1903-1984) da şiirimizin yenileşme sürecine getirdiği kopuşçu tavrı, Nâzım Hikmet gibi 20. yüzyılın avangard sanat akımlarının etkisi altında yazılmış şiirleriyle örneklendirmiştir. Dolayısıyla şiirin evrensel tarihi içinde bir 'sürdürücü' konumunda olan iki şairin çıkışı, ancak kendi şiirimiz ölçeğinde 'başlatıcı' olarak nitelenebilmektedir. Ercüment Behzat, diyalektik materyalist felsefeye bağlı olmakla birlikte, şiirleştirme anlayışı bağlamında Nâzım Hikmet'in tam tersi bir görünüm arz eder. O, şiiri ne kadar mücadele, propaganda, yergi temelli dünyevi içerik ögelerine dayandırmışsa ve böylece algılanabilir bir anlam evreni kurabilmişse, Ercüment Behzat da o kadar kapalı, kaçkın, soyut bir içeriğe yönelmiştir. Basamak dize dışında pek çok öge bakımından iki şair benzer biçim anlayışına sahiptir. *SOS* (1931) ve *KAOS* (1934) kitaplarında topladığı şiirler Ercüment Behzat'a döneminde bir yol açıcı kimliği kazandıramamıştır.

Şairin kendisi de bu avangart temelli soyut yöneliminde ısrarcı olmamış; 1941'de yayımlanan *Açıl Kilidim Açıl* adlı kitabındaki birkaç şiir dışında döneminin hayata daha gündelik yaşantılar ve figürler açısından bakan yalın ve gerçekçi şiir anlayışının estirdiği rüzgâra kendini bırakmıştır. 1940'lı yıllarda şiirin egemen gücün, Garip hareketinin yarattığı etki hâlesine o da katılır (Sazyek, 1999). Şair, özgün kimliğine *Mau Mau* (1962) adlı eserindeki antiemperyalist şiirleriyle ancak 1950 sonrasında dönebilecektir.

Memleket şiiri

1920'li yıllar, yukarıda değindiğim iki şairin devrimci girişimlerine tanık olmanın dışında, Cumhuriyet öncesinden filizlenen kolektif ruhlu milliyetçi tavrın kendi içinde dönüşerek devamlılığını koruduğu bir süreçtir aynı zamanda. *Genç Kalemler* hareketi ile başlayan ve sosyopolitik koşullar gereği dönemin çoğu şairlerinin hemen ya da gecikerek de olsa etrafında buluştuğu "Millî Edebiyat" çığırı -kendi içindeki nüanslarıyla birlikte- 1940'lı yılların başlarına kadar egemenliğini sürdürmüştür. Bu anlayış, daha Cumhuriyet yılları gelmeden, kendisine biçim ve içeriğe yönelik üç genel ilke belirlemiş bulunuyordu: Hece vezni, duru bir Türkçe ve memleket meseleleri. Bu üç ilke 1920'li ve 1930'lu yıllarda şiir gündeminin önemli bir belirleyicisi oldu. 20. yüzyılın ilk on yılından başlayarak ölüm kalım savaşla-

rı, Millî Mücadele, kurtuluş, yeni bir devletin kuruluşu, devrimler gibi çok önemli dönüm noktalarına tanık olan bir coğrafyanın sanatçılarının da bu gelişmelere kayıtsız kalmaları beklenemezdi. Söz konusu ulusalcı tavır, Cumhuriyet'in kurulmasından sonra "memleket şiiri" adıyla belirlenen bir kapsama evrildi. Yeni rejimin getirdiği yönelimlerin büyük ölçüde edebî düzleme gönüllü yansıması olan memleket şiiri Faruk Nafiz Çamlıbel, Halit Fahri Ozansoy, İbrahim Alâattin Gövsa, Ömer Bedrettin Uşaklı, Kemalettin Kâmi Kamu, Zeki Ömer Defne ile toplumcu yönleri de olan Mustafa Seyit Sutüven ve Sabahattin Ali gibi isimlerin kaleminde daha çok romantik, iyimser, umutlu bir tematik tutumla Anadolu'nun, Anadolu insanının güzel, olumlu, yüce yönlerini şiirleştirmeyi amaç edindi (geniş bilgi için bk. Enginün 2001: 34 vd.). Devrimlerin bir birikim oluşturarak hayatı bütüncül bir kapsayışla etkilemeye başladığı 1920'li yılların sonlarından itibaren memleket şiiri de "İnkılâp edebiyatı"na dönüşür ve içerik merkezine devrimleri ve Atatürk'ü almaya yönelir.

Romanda genellikle Reşat Nuri Güntekin'in eserlerinde ağırlıklı yerini bulan Anadolu, şiirde pek çok şiire esin kaynağı olduğu bu süreçten sonra -İkinci Dünya Savaşı yıllarında bozulan sosyal dengelerin de etkisiyle- daha farklı, ideolojik bir tutumla işlenmeye başlayacak, dolayısıyla memleket / inkılâp edebiyatı / şiiri de büyük ölçüde etkisini yitirecektir.

Cumhuriyet'in ilk edebî topluluğu: Yedi Meşale

1920'li yıllar, Türk şiirine ayrıca bir topluluk da kazandırmıştır: *Yedi Meşale*. 1928 yılında edebiyat kamuoyunun karşısına çıkan grubun üyeleri Muammer Lütfi Bahşi, Kenan Hulûsi Koray, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solok, Yaşar Nabi Nayır ve Ziya Osman Saba aynı zamanda *Servet-i Fünun* dergisinde çalışan lise öğrencileridir. Dolayısıyla, *Yedi Meşale* edebî topluluğu, genellikle olgunluk çağında ya da belli bir deneyim sürecinin sonrasında girişilen özgün bir hamle ve etkinlik evresi yaratamayışı bakımından "grup/topluluk" olgusunun kuralları-na pek de uygun özellik taşımaz. Bununla birlikte, ortak bir eylem birliği sergilemeleri, eserlerini -hareketle aynı adı taşıyan- ortak bir seçkide bir araya getirmeleri, aynı yıl çıkardıkları *Meş'ale* (sekiz sayı) dergisiyle bir yayın organına sahip olmaları ise bir topluluk/grup olmanın diğer biçimsel/yüzeysel gereklerine sahip olduklarını göstermektedir. Yedi gencin edebî hayatlarının henüz başında gerçekleştirdikleri bu toplu oluşumun en öncelikli özelliği, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu oluşudur, denilebilir (Önertoy 1993: 37). Dönemin hece fonlu, şairane söyleyişli, romantik edalı yaygın şiir ortamına eklenen yeni bir halkadan ibaret olan grubun üyeleri, ortak kitabın kısa önsözünde ana ilkelerini "canlılık,

samimiyet ve daima yenilik" gibi pek de estetik öz taşımayan sözcüklerle vurgulamışlardır. Dolaylı ve saygılı ifadelerle Servet-i Fünun, Fecr-i Ati ve Hecenin Beş Şairi gibi grup ve kuşakların, insanı marazi bir tutumla işleyen donuk şiir anlayışlarına eleştirel bir bakışla yaklaşmalarına karşılık, onları tekrardan öteye gidememişlerdir. Ahmet Haşim gibi bir pirin himayesini kazanmaları bile uzun soluklu bir hareket yaratmalarına yetmemiştir. Bu yetersizlik, özgünlük yaratıcı yetenekten yoksun olmalarına da bağlanabilir. Hareketin kısa soluklu olmasının ardında aynı yıl gerçekleştirilen harf devriminin de büyük rol oynadığını belirtmek gerekir. Latin harflerinin, öncelikle teknik açıdan gazete ve dergi yayımcılığını etkilemesi, basını takip eden okuyucu kesiminin bu harflere alışma çabası, hareketi gölgede bırakan bir süreç yaratmıştır. İçle- rinde sadece Ziya Osman Saba bir şair olarak 1930'lu ve 1940'lı yıllara uzanabilerek kendine özgü bir şiir evreni kurmayı başarmıştır. Diğerleri ya şiirden tamamen uzaklaşmış ya da -Yaşar Nabi'nin, edebiyatımızın *Servet-i Fünun*'dan sonra en uzun ömürlü dergisi olan- *Varlık*'ı çıkarması, Vasfi Mahir ile Cevdet Kudret'in edebiyat araştırmacılığı ve tarihçiliği ile uğraşması gibi- edebiyatın yan kollarında etkinlik göstermişlerdir.

1930'lu yıllarda şiir kamuoyunun güncel konuları

1920'li ve özellikle 1930'lu yıllar, yukarıda da değindiğim gibi, edebî düzlemdeki yenilikçi çıkışlara sahne olmanın yanında, belli konu başlıkları çevresinde poetik ve eleştirel görüşleri, tartışmaları ve gruplaşmaları da barındırır. Anılan süreç bu bakımdan da bir hayli hareketlidir. 'Şiirin bireyselliği ve toplumsallığı', 'şiirin inkılap içindeki yeri' ve 'divan şiirine yaklaşım' söz konusu görüşlerin ve polemiklerin başlıca konusunu oluşturur. Tabii, şiirin iç meseleleri üzerine de görüşler belirtilmektedir ama bunlar dönemin kolektif ruhlu sanat ortamında daha geride kalmıştır.

Şiirin, edebiyatın diğer türleriyle birlikte, toplum ve ülke meseleleriyle ilgilenmesi gerektiği görüşü, Cumhuriyet öncesinden, 1910'lu yıllardan alınmış bir mirastır. Yazının girişinde belirtilen koşullar, şiirden bu görevi beklemiştir. Sanatın toplum için yapılması öngörüsü giderek "hayat için", "dava için", "inkılâp için", "millet için" gibi türevler yaratmıştır. Bu nüanslarla birlikte, yeni devletin halkçı ve ulusçu uygulamalarının gittikçe hızlanması, sanatın da bu özelliklerle donatılması düşüncesinin geniş bir şair kesimince kabulünü hazırlamıştır.

'Atatürk şiiri' 1920'li yılların sonlarından itibaren 'inkılap şiiri'ne dönüşüp edebî örneklerini vermeye devam ederken şiir üzerine ortaya konan görüşlerde de ana konulardan biri olmuştur. Aslında, 'memleket şiiri' bu ana kolun bir iç dalı olarak görülmüştür. Anadolu'ya, köye yönelme, halk şi-

irinin biçim ve içerik ögelerinden yararlanma gibi eğilimler şiirde ürünlerini çokça verirken poetik ve eleştirel ortamda da inkılap edebiyatının maddeleri olarak rağbet görmüştür. Öyle ki bu konuda çeşitli anketler dahi düzenlenir. Yahya Kemal'den Halit Fahri Ozansoy'a, Kâzım Nami Duru'dan Ömer Bedrettin Uşaklı'ya kadar pek çok isim farklılıklar içermekle birlikte devrimler süreciyle şiirin ilişkisi üzerine görüşler belirtmiştir. Konuya yaklaşım tarzları da dikkat çekicidir. Yapılan her devrimin halka mâl olabilmesi için edebî eserlerce yoğun olarak işlenmesi, Orhon yazıtları, *Kutadgu Bilig, Dede Korkut* gibi Türk dünyasının anıtsal eserlerinin Latin harfleriyle şairlerimizin yararına sunulması, hatta devletin bu uğurda sanat camiasını güdümlendirmesi gerektiği gibi farklı ve uç öneriler ifade edilebilmiştir.

Bu yıllarda tartışma odağı olan bir diğer önemli konu divan şiiridir. Yazarların, şairlerin kişisel olarak görüş belirtmelerinden mesleki kongrelere kadar geniş bir platforma yayılan bu tartışmada divan şiirine karşı genellikle olumsuz bir tutum sergilendiği dikkat çeker. 1930 Ağustosunda Ankara'da yapılan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi, bu hususta çok önemli bir ölçüttür. Divan şiirinin lise ders programındaki yerinin görüşüldüğü oturumda klasik şiirimizin müfredattan çıkarılması yolunda yoğun talepler gelir. Hatta, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi has bir şair, öğretmen olarak, bu doğrultuda bir önerge bile verir. Oturumun sonunda divan şiirinin okutulmaya devamı oy çokluğuyla kabul edilmekle birlikte Tanpınar, Mustafa Nihat Özön ve özellikle Abdülbâki Gölpınarlı gibi isimler tarafından olumsuzlanması önemlidir. Zira, bu isimler klasik şiirimizi çok iyi bilen, onun kültürüyle yetişmiş çok önemli edebiyat adamlarıdır. Bu toplu ve mesleki tavır, kendisini edebiyat kamuoyunda da kuvvetlice gösterir. Nurullah Ataç, Yahya Kemal, Necip Fazıl, Peyami Safa gibi edipler, edebiyat gündemini belirleyen yazılarında divan şiirini çeşitli açılardan eleştirmişlerdir. Güzellik açısından yetersizlik, anlam bütünlüğün- den uzaklık, akılcı olmayış bu olumsuzlamaların değişik ölçütleridir. Buna karşılık, Suat Derviş ve özellikle Sabahattin Eyuboğlu gibi "ilerici" yazarların meseleye beklenenden oldukça farklı bir tutumla yaklaşmaları paradoksal bir durumdur. Onlara göre zengin ve büyük bir kültürün ürünü olan divan şiiri, içinde bulunulan dönemin koşulları gereği gözden düşmüştür. Gerçekten de Cumhuriyetin kuruluşundan 1950'lere kadar divan şiiri faydacı, ulusçu ve batıcı bir bakış açısıyla ele alınmış, Osmanlı ile özdeşleştirilmiş, batan bir devletin önemli ögesi olarak olumsuzlanmıştır. Zira, söz konusu süreçte Osmanlı, kendisinden hızla uzaklaşılması gereken 'eski'nin kaynağı olarak değerlendirilmiş, siyasi erkin bu temel ideolojisi toplumsal yapıya güçlü ve kapsamlı politikalarla yansıtılmıştır. Edebiyatta da özellikle roman türüne ait eserlerde Osmanlının kültürel, sosyal, ekonomik, ahlaki bakımlardan eleştirisi başat konu hâline getirilmişti. Bu eleştirel tutum her ne kadar şi-

irde tematik bir belirginliğe dönüşmemişse de dönemin genel poetik ve eleştirel ortamının önemli ortak paydalarından olmuştur. Dolayısıyla bu süreçte divan şiirine yönelik değerlendirmelerde sanatsal/estetik olmaktan çok sosyo-politik, ideolojik nitelik kazanan ölçütler uygulanmış, klasik edebiyatımız, güzelliği teslim edilmekle birlikte Batı uygarlığına doğru yolculuğunu iyice hızlandırmakta olan bir toplum için uzak durulması gereken bir alan olarak görülmüştür (Sazyek 1999).

Yenileşmeyi hızlandıran bir etken: Vezin tartışmaları

1930'lu yıllar, Türk şiirinin modernleşme sürecine, tanık olduğu üç ayrı tartışma ile de hizmet etmiştir. Bu tartışmalar, barındırdıkları tarafların nitelikleri bakımından 'eski-yeni çatışması' ya da 'kuşak farklılığı' gibi görülen; aslında tutuculaşmış yerleşik anlayış ile farklı/çağdaş olanın çatışması özü bakımından Türk edebiyatının 19. yüzyıldan getirdiği bir geleneği de devam ettirme özelliğine sahiptir. 1864 yılında Şinasi ile Sait Bey arasında geçen ve "Mes'ele-i mebhûsetü'n-anhâ" adıyla bilinen ilk tartışmadan başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar yaşanmış olan Recaizade Ekrem - Muallim Naci; Beşir Fuat - Menemenlizade Tahir; Ali Canip - Cenap Şahabettin merkezli tartışmalar hep yerleşmiş olan edebiyat tarzıyla ondan daha ileri bir tarzı getirenler arasında gelişmiştir. Bu durum özellikle Beşir Fuat'ın yol açtığı "Şiir-Hakikat" (1886) tartışmasında belirginleşmektedir. Onun, *Victor Hugo* adlı biyografik eseriyle edebiyatımızda romantizmden realizme geçişi hedeflemesi, 19. yüzyılın yenilikçi ediplerinin tepkileriyle karşılaşır. Çünkü romantizm bu yüzyıl edebiyatının dayandığı temel Batılı değerlerdendi. Dolayısıyla Beşir Fuat'ın görüşlerine karşı çıkanlar da başta Namık Kemal olmak üzere hep romantik anlayışa sahip yenilikçilerdi. Her yeniliğin doğasında var olan durağanlaşma sürecine girme, kendini korumaya çalışma ve bir sonrakini reddetme tavrı bu tartışmada da yukarıda anılan son polemikte de güçlü bir şekilde görülmektedir.

Söz konusu tavır, 1930'lu yılların tartışmalarında ve bunlara bağlı gruplaşmalarda da temeli oluşturur. Bu yılların tartışmaları, aynı zamanda şiirimizde- ki biçimsel değişimin de bir izdüşümü hâlindedir. 20. yüzyılın ikinci on yılında, hükmünü yüzyıllarca sürmüş olan aruzdan heceye yönelen Türk şiiri bir sonraki on yılda da vezinsiz şiiri keşfetmiştir. 1930'lu yılların sonlarında da bu son yönelim egemenleşecektir. Genellikle vezin ekseninde gelişen görüşler, anketler, polemikler sırasında şiirin içeriğine ya da diğer teknik/formel yönlerine hemen hiç değinilmediği dikkati çeker. Ayrıca gruplaşmalarda ortak paydayı 'kuşak'ın oluşturduğu, çağcıl şairlerin kendilerini birbirlerine daha yakın hissettikleri, görüş belirtirken retlerini ve kabullerini bu esasa dayadıkları da bir gerçektir.

İlk tartışma, aynı zamanda Cumhuriyet Dönemindeki ilk edebî tartışma özelliğini de taşır. Muhalif kimliğiyle bilinen Cenap Şahabettin'in ölümünden sadece birkaç ay önce bir ankete verdiği cevapta artık aruza dönmek zamanının geldiğini söylemesi, hece vezniyle yazan geniş bir şair kesiminin tepkisini çeker. Neredeyse hiç yandaş bulamayan yaşlı şair, yaklaşık iki ay sonra geri adım atmak zorunda kalır; aruz lehindeki katı tutumundan vazgeçer ama hece vezninin ıslah edilmesi gerektiğini ileri sürmekten geri kalmaz. Tarafların nicelikçe pek de dengeli olmadığı bu tartışmadan sonra aruz çevresinde son bir tartışma da 1944 yılında kopacaktır (Kolcu 1993: 284). Ancak her iki veznin de önemini yitirmiş olduğu bir döneme denk düşmesi, zaten çok cılız gelişen tartışmanın çok yankı yaratamadan sona ermesine de zemin hazırlayacaktır.

İkinci tartışma, hece vezniyle yazan şairler arasında 1936 yılında çıkar. Bir yıl önce yayımlanan bir seçkide daha çok genç kuşaktan şairlere yer verilmesi, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç ve Halit Fahri Ozansoy gibi öncü hececilerin tepkisini çeker. Üç şair, kendilerinden sonra yeni bir kuşağın yetişmediğini, daha sonra şiir yazmaya başlayanların da kendilerine bir ağabey gözüyle bakmadıklarını öne sürer. Onların bu çıkışı, genç hececilerce çok sert karşılanır. Behçet Kemal Çağlar, Yaşar Nabi Nayır, Ahmet Muhip Dıranas, Cevdet Kudret Solok, Cahit Sıtkı Tarancı başta olmak üzere pek çok isim, *Kurun* gazetesindeki anket çerçevesinde öncülerin Türk şiirine büyük hizmetleri dokunduğunu, heceyi hâkim vezin kılmanın ve şiir dilini yalınlaştırmanın, bu hizmetlerinin başında geldiğini belirtmekle birlikte artık işlevlerini tamamladıklarını ileri sürer. Bu tartışma sırasında üçüncü bir taraf olarak vezinsiz şiir yazan Nâzım Hikmet, Ercüment Behzat ve İlhami Bekir Tez de görüşlerini ortaya koymuştur. Üç şair, ne kadar tartışsalar da aslında iki hececi grubun birbirinden farkının olmadığını iddia ederler. Vezinsiz şiir temsilcilerinin her iki hececi kuşağa cephe alması tartışmaya yeni bir boyut kazandırır. Genç kuşak mensupları, şiiri ideolojiye alet ettikleri gerekçesiyle, eleştirilerini bu kez onlara yöneltirler. Yukarıda adları anılanların dışında dönemin pek çok edibinin karıştığı bu tartışma sonunda; vezinsiz şiir yazan şairler kendilerini ilk kez farklı bir kol olarak gösterme fırsatını bulmuş, ayrıca hececi şiirin pek de bağdaşık olmadığı açıkça belirginleşmiş, en önemlisi de öncü hececi şairlerin etkinliği iyice azalmış, onların yerini genç hececiler almıştır.

Bu süreçte, yerleşik edebiyat anlayışıyla yenilikçi tarz arasındaki son tartışma, Halit Fahri Ozansoy'un oğlu Gavsi Ozansoy'un 1940'ın hemen başında İstiklâl gazetesinde çıkan "Tasfiye Lâzım" başlıklı yazısı üzerine oluşmuştur. Genç yazar, on bir yıl önce Nâzım Hikmet'in "Putları Yıkıyoruz" kampanyasındakine benzer bir tavırla, Türk toplumunun geçirdiği aşamaları idrak edemediği gerekçesiyle dönemin pek çok elit edibinin artık gün-

demden çekilmesi gerektiğini öne sürer. Bu edipler Yahya Kemal Beyatlı, Reşat Nuri Güntekin, Fazıl Ahmet Aykaç, Mahmut Yesari, Mithat Cemal Kuntay, Peyami Safa, Aka Gündüz, Vâlâ Nurettin, Halit Fahri Ozansoy, Burhan Cahit Morkaya, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, İbrahim Alâattin Gövsa, Şükûfe Nihal Başar, Behçet Kemal Çağlar ve Esat Mahmut Karakurt'tur. Değişik yayın organlarında yapılan anketlerde gerek tasfiyesi istenen isimler gerekse Cahit Saffet Irgat, Nail V., Cavit Yamaç, Mümtaz Zeki Taşkın, Abidin Dino, Sait Faik Abasıyanık, Lûtfi Erişçi gibi genç sanatçılar görüşlerini, iddialarını ortaya koymuşlardır. Bu tartışma sonunda özellikle şiirin ideolojik bir niyet dışında geniş kesimlere, hayata, nesnel gerçekliğe ve batılı çağdaş akımlara yakınlaşması söz konusu olmuş, şiirin mutlaka bir vezinle yazılması gerektiği düşüncesi de -Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in Ankara'da başlattığı Garip hareketinden iki buçuk yıl sonra- İstanbul şairlerince büyük ölçüde terk edilmiştir (Sazyek 1999).

Dergâh çizgisini sürdüren bağımsız şairler

1930'lu yıllarda yeni devletin ve ülkenin coşkusu, devrimlerin yarattığı hızla şiiri ve romanı beslemeye devam ederken 1920'li yıllardan uzanan *Dergâh* çizgisindeki isimlerin oluşturduğu kuşağın etkinlikleri de güçlü bir biçimde kendini göstermiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas gibi çıkışlarını 1920'li yıllarda yapmış isimlere Ziya Osman Saba ve Cahit Sıtkı Tarancı gibi şiire bu on yılın sonlarında başlayıp ünlerini 1930'larda kazanacak olan daha genç kalemler katılarak yeni bir kuşak yaratırlar (Doğan: 1999). Onlara -kökleri çok farklı bir yerde, Doğuda olmakla birlikte şiirdeki özgünlüğünü belli bir ekolden almayıp sadece kendine borçlu olma adına- Asaf Hâlet Çelebi'yi ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı da eklemek yerinde olur.

Bu isimlerin hepsi, herhangi bir toplu oluşuma bağlı kalmayan, bir kolektif sanat anlayışının içinde yer almayan bağımsız birer şair kimliğine sahiptir. Dolayısıyla, aralarında somut bir eylem ve güç birliği olmamasına karşın onları "Bağımsızlar" sözcüğüyle nitelemek mümkündür. Elbette, hayatı ve eşyayı algılayış biçimleri Bergson'dan mülhemdir ve poetik görüşleri çok benzerlikler taşımaktadır. Dolayısıyla bu noktada bir ortaklık içinde bulunmakla kolektif bir tavrı barındırdıkları söylenebilir; ancak şiir etkinliklerinde hep ayrı olmalarından ötürü onları yukarıda andığım sözcükle bir kuşak bağlamında değerlendirmek isabetli olur. Hece veznini temel alan bir form içerisinde sezgici, soyut, sembolik, bireyci bir içerik bu kuşağın şiirdeki ortak paydasıdır. Bununla birlikte, söz konusu içerik hususundaki tematik tutum bakımından kimi farklılıklar da yok değildir. Edebî bağlam-

da bir 'kuşak' olma özelliği taşıyabilen bu isimler, sosyal koşulların etkisi bağlamında kuşaktaş olmaktan uzaklaşabilmektedir. Her ne kadar Osmanlı-Türk insanının yaşadığı Doğu-Batı karışımlı bir toplumsal ortamda bulunsalar da kuşağın ilk üç ismi Doğu kültürünün egemen olduğu bir havayı soluyarak yetişmiş, ayrıca, benliklerini buluş dönemlerini de bir yok oluş sürecinin getirdiği bozgun psikolojisi içerisinde aşmıştır. Dıranas, Tarancı ve Saba gibi yüzyılın ikinci on yılının başında doğan şairlerin ise çocukluk dönemleri denk düşecektir bu çetin döneme. Kimliklerini buluşları Cumhuriyet'le rastlaşır büyük ölçüde. Ülkenin Batı'ya yaklaşımının sistemlice hız kazandığı bir evreyle de pekişir. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, bu kuşağın bütün üyeleri Batı kültürünü de iyi öğrenmiş ve özümsemiştir. Ancak kuşağın birinci halkası bir ülkenin yok oluş, ikinci halkası ise yeni bir ülkenin kuruluş süreciyle özdeşleşmiştir adeta. Bu farklılık, Tanpınar, Kısakürek ve Tecer'in şiirindeki soyut ve mistik havanın Dıranas, Tarancı ve Saba şiirinde bir ölçüde dağılması ve biraz daha somut, yaşanmışlık barındıran bir içeriğe evrilmesine zemin hazırlamıştır. Üstelik Tanpınar ve Tecer'in şiirlerinin de farklı ölçülerde 1940'lı yılların başından itibaren bu doğrultuda bir dönüşüm geçirdiği dikkat çeker.

Bağımsızlar -başta Tanpınar olmak ve vezinsiz yazan Çelebi dışta tutulmak üzere- hece vezinli şiirin estetik düzeyinin yükselmesini sağlamışlardır. Millî Edebiyat kapsamında ulusalcı tavırla yazılan şiirlerin temel biçim ögesi olarak kabul gören hece vezni uzun yıllar boyunca memleket şiiriyle özdeşleşmiş, bir ölçüde şiiri manzume derecesine indiren bir anlayışın başlıca temsilcisi olmuştu. Bağımsızlar, hece veznini böylesine uzun bir sürecin ardından seç- kin bir içerikle birleştirme başarısını gösterdi. Şiirlerinde sembolizmin örtük, gizemci atmosferinden bolca esinler taşıyan Bağımsızlar, öte duygusunu sınırlandırıp biraz daha dünyevi kalmak yoluyla onlardan farklı bir yön taşırlar. Sembolik bir bakış tarzı, dolayısıyla imgeyi ön plana çıkarış, sözcüklerin duygu değerini önceleyiş gibi özellikler Bağımsızlar'ın başlıca şiirsel tavırlarıdır.

Kuşağın üyelerinde şiirlerinin karakterini besleyen bir damar olarak var olan başlıca özellik, huzursuz kişilik yapısıdır. Kendilerini yaşadıkları hayata ve dünyaya ait hissetmeyen Bağımsızlar, bu noktada Haşim'in izini sürerler.

Ancak, göllerde kamış olup gökyüzüne yükselmek ve bu dünyadan kaçmak isteğini daha açık şiirleştiren Haşim'den farklı olarak bunu temalaştırmak yerine başka yollara başvurmuşlardır. Gerek kişiliklerinin gerekse dönemin yarattığı, inançtan uzaklaşmanın yarattığı boşluğu derinden derine hissederek yaşayan şairler, söz konusu boşluğu başka bir şeyle doldurmanın çabasını harcamışlardır. Tanpınar, güzellik kavramını inançlaştırmış, Kısakürek önce dünyevi ve patetik bir mistikliğe, ardından

da dinin bizzat kendisine; Saba kişisel geçmişine dört elle sarılmış, Tarancı ise içindeki sapkın ruhu bastırmaya çabalamış, ortalama bir duyarlılığa dönüştürmenin ıstıraplı sürecini şiirleştirmeye çalışmıştır. Çelebi'nin sığınağı da mistik Doğu, tasavvuf, mabetler ve bilinçaltı olmuştur. 1930'lu yılların bağımsız şairleri içinde başlangıç noktasındaki tavra en sadık kalan, Tanpınar olmuştur. Bütün bir şiir etkinliği içinde çok az şiir yazmış olan şairin bu yönü onu belki de Bağımsızlar'ın en bağımsızı kılar. 1920'li ve 1930'lu yıllarda aynı şiiri çoğaltmış, kırklı yıllarda Garip hareketinin estirdiği rüzgâra biraz kapılıp vezinsiz şiirin birkaç örneğini vermiş; ancak dili kullanış, imge yapısı ve tema bakımından kendi şiir anlayışını korumuştur (Kaplan 1982: 241). Necip Fazıl Kısakürek, 1922'den başlayarak Tanpınar'la aynı referanstan hareket etmiş, ancak zamanla kendisiyle didişen bireyci kimlikten uzaklaşarak mistik bir arayışa girmiş, bu ara noktadan da dinî bir içeriğe bürünmüştür. Tecer'in başlangıç noktası da aynıdır. Bireyci, felsefi bir tutumla soyut meseleleri işlerken kırklı yılların başından itibaren halk şiirine yönelmiştir. Dıranas da şiire öteki isimler gibi başlar. İnsanın evrensel yönlerini merkez alan sembolik şiirinin sadece içeriğini değiştirip yerli olana yönlendirerek şiire devam etmiştir. İçerikte yaptığı bu dönüştürüme rağmen söyleyişteki gizemli, örtük çerçeveyi korumuştur. Bu şairlerde kendini gösteren kapalı söyleyiş tarzı Tarancı'da yerini daha dünyevi, daha açık bir söyleme bırakır. Bununla birlikte, ölümü sorgulama aracılığıyla felsefi değerlendirmelere de yönelir. 1940'tan başlayarak yaşanmışlığa dayalı bir açıklığa daha da ağırlık veren Tarancı, bu değişim sürecini biçimde de yaşamış, heceyi bırakarak vezinsiz şiire yöneldiği gibi arkadaşı Ziya Osman Saba'yı da mektupları aracılığıyla vezinsiz şiire çekmiştir. Ayrıca, Tarancı'nın başlangıç noktasında da yoğun bir mecazilik bulunmaz. Bağımsız şairler arasında bulunan yaklaşık on yıllık bir yetişme, kimliğini bulma sürecinin ulusal/toplumsal ölçekte çok yoğun değişimleri barındırmasından kaynaklamaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Yahya Kemal'in öğrencisidir. Beyatlı, günlük dilden alınmakla birlikte, estetize edilmiş bir söyleyişle hayatın görünen yönlerini, gerçeklerini işlemişti. Çağdaşı Ahmet Haşim ise günlük dile ait olmayan sözcüklerle kendi kişisel ve ütopik evrenini temalaştırmıştı. Tanpınar ne Yahya Kemal kadar hayata yakın, ne de Haşim kadar 'öte'ye ait bir insandır. Bu noktada Haşim'e yakın gibi görünürse de aslında tam arafta kalmıştır. O bir sentezin insanıdır. Örneğin Doğu ile Batı arasında bilinçli bir bireşime gider. Bunu yaparken, *Huzur* romanında açıkça yaptığı üzere, Batı'dan aldığını yerlileştirme, bize özgü kılma süzgecinden geçirir. Şair, bu tutumunu yaşam ile öte âlem arasında da uygulamıştır. O, bu dünyanın insanı değildir. Günlük yaşamında belli etme ve toplumsal yapının kurumlarına uyum sağlayıp onların içinde etkince yer

alsa da çok sıkıntılı, huzursuz bir ruha sahiptir. Tanpınar'da dindar, mistik bir öte duygusu yoktur. Ayrıca bir ideolojiye de hiçbir zaman bağlanmamıştır. Bu boşluktan güzellik kavramını yüceleştirerek sıyrılır. O bir "estet" olarak, kendini pek de ait hissetmediği hayata ve insanlara hep güzelliğin ölçütünde bakmıştır. Bu dünyayı içselleştirilmiş zaman, rüya, geçmiş gibi monotemleriyle işler. "Bursa'da Zaman" Tanpınar'ın en sosyal şiiridir. Bu kentin tarihini, fetihleri bile adeta bir rüya atmosferi içinde naif, mutedil bir insanın bireyselliği açısından işler. Yahya Kemal'in aynı temayı içeren "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"yla karşılaştırıldığında bu durum çok açık olarak görülür. Şair, ölçülebilir bir dış gerçeklik ögesi olan zamanı içselleştirilmiş, psikolojik bir nitelikte algılar. Tanpınar, Bergson'un yanı sıra Freud'dan da etkilenmiştir. Ancak, Tanpınar'ın rüyası, rüyanın olanca karmaşasıyla kendisi değil, görüldükten sonra bıraktığı etki, yarattığı duygulanımlar tarzındadır. Dolayısıyla, rüyanın karmaşık, gerçeküstü içeriği, onun belirsiz görünümleri değil, hatırlandığı zamanki izlenimleri, bıraktığı duyguları önemlidir şair için.

Tanpınar üzerinde etkili olan bir başka Batılı isim, Paul Valéry'dir. Tanpınar, şiir estetiğinin onu tanıdıktan sonra oluştuğunu belirtir (Kaplan 1982: 55). Bu estetiği, bilinçli çalışma ya da musiki ve rüya çevresinde toplamak mümkündür. Şair, şiir etkinliğini, Valéry'den uyarladığı "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya hâlini kurmak" sözleriyle özetler. Dolayısıyla, bu rüyaya dayanarak, dille bir rüya ortamı oluşturarak dış gerçekliği işler. Bir başka deyişle, bu dünyadan tam kopamayan şairin ona bakışı hep bir rüyanın eşiğinden gerçekleşmiş, sanki bu dünyaya olan kişisel mesafesini rüya ile sembolikleştirmiştir. Tanpınar, Yahya Kemal'in kendisi üzerindeki etkisinin şiirde mükemmeliyet kaygısı ve ifade güzelliği açısından olduğunu belirtmiştir. Ancak o, bu bakımdan hocasına yakınken, titizlikle seçtiği sözcüklerle kurduğu şiirlerindeki tematik tutum ve içerik bakımından Ahmet Haşim'e yakındır. Yahya Kemal'in şiirindeki toplumsallık, hareketlilik, dışa dönüklük Tanpınar'ın şiirinde yoktur. O, Mallarmé'nin dize için yaptığı "farklı kelimeler gibi görünen ancak uzun dalgalanışlar hâlinde birbirine bağlanan tek bir kelime" tanımından da etkilenmiştir. Yahya Kemal'de sözcüklerin birbirine zincirlenerek ses değerlerinin birbirleriyle kurduğu ilişki yekpare olmaktan bir ölçüde uzakken, Tanpınar'ın şiirlerinde bu bağlamda bir bütünlük söz konusudur. Tanpınar, şiir için "söylemekten çok susma işidir" diyerek susup anlatmadıklarını da romanlarında işlemiş; kendi kişiliğine ait duygu, düşünce ve duyarlılıklarını şiirlerinde rüya âlemi içinde verirken, romanlarında kendi kişiliğini figürlere ayrıştırıp serpiştirerek vermiştir.

İlk şiirleri 1921 yılında *Dergâh* mecmuasında çıkan **Ahmet Kutsi Tecer** (1901-1967), Bağımsız şairler içerisinde şiirdeki başlangıç noktasın-

dan en çok uzaklaşan şairdir. Soyut temaları işleyen şair, 1942'de Halkevleri'nin merkez yayın organı konumundaki *Ülkü* dergisinin yöneticiliğine getirildikten sonra bu şiir anlayışını tam karşıt kutba taşımıştır. Böylece, ilk evresinin zirve şiiri olan "Nerdesin?" gibi gizemli ve bireyci ürünler vermişken, sanatının düzeyini ikinci evrede "Orda Bir Köy Var" manzumesinde belirginleşen sığ, didaktik, duygusal ve misyoner bir nazım işçiliğine dönüştürmüştür. Bir başka deyişle şair, estet şiir anlayışını, devlet ideolojisinin sanata uyarlanması yolunda, bir ölçüde feda etmiştir. Böylesi sanat dışı bir gerekçeyle, şiirini köy gerçekliğini algılayamayan popülist bir köycülük anlayışıyla doldurmuş olur. 1950'ye kadar olan dönemde bununla da yetinmemiş, bir halkbilim araştırmacısı kimliğiyle çalışarak, köyün maddi kültür ürünlerini tespite ve tanıtmaya girişmiştir.

Oldukça hareketli bir yaşama sahip olan **Necip Fazıl Kısakürek** (1905-1983)'in şiir anlayışı da bu hareketliliğin iz düşümü hâlindedir. Tanpınar'dan farklı olarak sürekli bir arayış içinde olan Necip Fazıl'da onun durgunluğu, sükûneti yoktur. 1934'e kadar tam bir bohem yaşantısı sürdüren şairin hiçbir şeyle yetinemeyen, tatmini güç kişiliği, onun sanat anlayışının da çalkantılı bir niteliğe bürünmesinde etkili olmuştur. Anılan yıla kadar psikolojik bir hastalık gibi kendisiyle yaşadığı didişme durumu, kent yaşamı içinde kısılan, topluma yabancılaşan ve yalnızlaşan bir bireyin bunalımları şeklinde belirirken, Abdülhakim Arvasî adlı dinî bir şahsiyet ile tanışmasından sonra mistik bir arayışa dönüşür. Arvasî ile tanışmış olmasına rağmen zihninde İslam'a yönelme düşüncesi yoktur henüz. Bu nedenle, bir yandan bohem yaşantısını sürdürürken öte yandan da tekkeye gidip gelir. Söz konusu mistik arayış Necip Fazıl'da bu dünyaya karşı bir tepkinin doğmasına, metafizik âlemle bu dünyanın çatışmasına dönüşür. Ondaki bu dünyaya yönelik, doğrudan aktifleştirilmiş, aksiyonel tepki, benzeri ikilemi yaşayan Ahmet Haşim'de ve Tanpınar'da yoktur. Necip Fazıl'ın şiirindeki sezgici tavır, 1934'ten sonra yerini dinî yönü yoğunlaştırılmış bir mistik anlayışa, 1945'ten sonra da dinî inancın getirdiği dar perspektifli, büyük ölçüde ödünsüz ve hırçın polemik- lerle sanat dışına da taşırılan politize edilmiş bir İslami düşünceye bırakır. 1943'te *Büyük Doğu* adıyla çıkarmaya başladığı derginin otuz sayılık ilk evresi, eklektik bir karaktere sahiptir. Fikret Adil, Sait Faik, Cahit Sıtkı, Fazıl Hüsnü, Faik Baysal, Özdemir Asaf, Oktay Akbal gibi değişik görüşlere sahip isimlerin ürünlerini barındırır. Dergi, 1945'te başlayan ikinci evresinde, İslami çizgide muhalif bir tutumla uzun yıllar yayın hayatını sürdürmüştür.

Ahmet Muhip Dıranas (1901-1980) ve Cahit Sıtkı Tarancı, aynı başlangıç noktasından çıkmakla birlikte gerçekliğe bakış açısından Tanpınar ve Kısakürek ikilisiyle 1940'lı yılların şairleri arasında yer alırlar. Tanpınar'ın gerçekçi olmayan, rüya dünyasına sığınma özlemi, önceleri Dıra-

nas'ta da görülür. İlk dönem şiirlerinde çok net, çok çıplak bir gerçeklik ortamı bulunmaz. "Şehrin Üstündeki Bulutlar", "Böyle Bir Akşam", "Olvido", "Kar" ve kısmen "Serenad" adlı şiirlerinde sembolik, bireysel, masalsı bir içerik vardır. Bununla birlikte Dıranas, 1940'lara doğru şiir anlayışını, Tecer kadar ani ve sanat düzeyini düşürücü bir nitelikte değilse de, daha ağır bir tempoyla değiştirerek hayata ve gerçekliğe doğru yönlendirir. Bu dönem şiirinin zirve şiiri "Fahriye Abla"dır. Şiirde gerçekten yaşamış sıradan bir insanın yaşantısı bir çocuğun bakışıyla işlenir. Romantik olmayan, gerçekçi bir tutumla girişken, biraz serazat, çapkın, serbest bir genç kız figürünü ilk kez verme söz konusudur. Askerliğini Ağrı'da yaptığı dönemde "Ağrı" adıyla yazdığı şiirinde de dönemin memleketçi şiir anlayışında olduğu gibi Anadolu coğrafyasını somut bir bakışla işlemez. Gizemli bir hava içinde, Ağrı Dağı'na kişilik kazandırır. Söyleyişi girişik imgelerden kurtulmuş, daha açık bir söyleyişe yerini bırakmış, gerçekliği algılayışı netleşmiş olmasına rağmen gerideki sembolik tutum kendini hissettirir.

Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956)'nın 1930'lu yıllarda yazdığı şiirlerin çoğunda Tanpınar ve Necip Fazıl'ın etkisi vardır. Ancak, onun şiirlerini, yaşadığı olaylardan hareketle, yaşanmışlık üzerine kurması, ikisinden ve Dıranas'tan ayırır. Ölüm korkusu ve bundan kaynaklanan yaşama bağlılık, şiirinin monotemleridir (Korkmaz 2002: 326). Abdülhak Hâmit, Recaizade Ekrem, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl, ölümün ötesini gündeme getirerek, onun ardındaki bilinmezlikten kaynaklanan gizemli yönü işlemişken, bu bakış açısı Tarancı'da yaşamın biteceği korkusuna dönüşür. Dolayısıyla ölüm sonrasını soyut düzlemde irdelemekten uzaktır Tarancı. Bu dünyanın gerçeklerine ait bir bakışla ölüm sonrasını verir. Ölümden, yaşama özgü nitelemelerle söz eder, onu yaşamın içinde yer alan bir aşama gibi kabul eder. "Ölümden Sonra" adlı şiirinde ölüm sonrasını işlerken metafizik bir âlem olarak değil, insani niteliklerle işler. Ölümü alışılmış yönlerinin dışında değerlendirmesi ve bundan kaynaklanan bir yaşama isteği söz konusudur. Ancak yaşama sevinci çok net olarak görülmez. "Otuz Beş Yaş" şiirinde ölümü dünyayla ilgili ögelerle irdeler. Bu şiirde fanilik, ölüme gidiş, bunu kabullenemeyiş ve bedensel çökme pozitivist bir tutumla ele alınmıştır. Bu da aynaya yansıyan somut görüntüler aracılığıyla verilir. Tecer'in ve Dıranas'ın şiiri yaşama yakınlaştırma anlayışını Tarancı uç noktaya taşır. Ölüm kavramı ve yaşama bağlılığı ortalama bir duyarlılıkla dile getirir. Bir başka deyişle, bu duyarlılığı kapalı, sembolik bir dilden çok, genel geçer duyuş tarzıyla ifade etmeye yönelir. Tarancı'nın, sürekli olarak kendi kendisiyle savaştığını mektuplarından anlamaktayız. Halka yaklaşarak günlük yaşamı yaşayan sıradan bir insan gibi davransa da marjinal ruh yapısıyla çatışmanın ıstırabını da sürekli yaşamıştır.

Ziya Osman Saba (1910-1957), kendine özgülük bakımından Bağımsızlar'a eklenebilecek, tematik tutum ve repertuar açısından bu dünyanın içinde kalması nedeniyle Cahit Sıtkı Tarancı ile birlikte anılması gereken bir şairdir. Tarancı'nın geleceğe, ölüm anına yoğunlaşan dikkatiyle duyarlılığının ve ölümden korkmanın sonunda oluşan yaşama bağlılığının zıddı mevcuttur Saba'da. Sıradan bir dindarın ölümü özleyişi şeklinde son derece mütevekkil bir tutumla hayatı ve ölümü kabullenir. Onun şiirinde ölümü ve sonrası- nı sorgulayış, merak yoktur. Ölüme salt inanç düzleminde kalan bir İslami duyarlılıkla bakar. Bu öylesine güçlü bir arzudur ki, camide ölmek ister. Saba, ölümü isteyişinin yanında yaşamı da önemser. Ölümün varlığına rağmen hayatın yaşanması gerektiği bilincine sahiptir. Ancak bunu, yaşama sevinciyle değil; bir ev, bir iş, bir eş şeklindeki yaşam anlayışını sürekli terennüm ederek eserine yansıtır. Şiirlerindeki önemli bir diğer tema da çocukluğa özlemdir. Ondaki bu nostalji teması anı yaşama hevesiyle ve kanaatkâr bir tavırla ele alınmıştır. Çocukluğa olan özlemi ve yaşadığı zaman içinde geçmişi hayalî düzlemde gerçekleştirme isteğiyle yaşanan zamandan kopuşu başlamış ve şair, her şeyin durağanlık kazanacağı, sanal bir gerçeklik tasarımını edinmekle mutluluğa ulaşmıştır.

Asaf Hâlet Çelebi (1907-1958), kişilik yapısı ve bu yapıya bağlı olarak şekillenmiş şiir anlayışıyla yukarıdaki şairlerden ayrılır. II. Meşrutiyet'ten beri gelişen ve başlıca temsilcilerini Mehmet Akif ve Necip Fazıl'da bulan İslami şiir anlayışı bir yana bırakılırsa ülkemizde genel şiir anlayışının referansını gerek estetik gerekse epistemolojik açıdan, Çelebi'ye gelinceye kadar, Batı'nın oluşturduğu söylenebilir. Çelebi, sanatçı bakışıyla Doğu'ya öykünmemiş olmasına rağmen yetişme koşulları, yüzünü doğal olarak Doğu'ya çevirmesine zemin hazırlamıştır. Çelebi, babasından Farsça öğrenmiş, diğer Doğu dillerinden olan Hintçe ve Sanskritçeye de merak salmıştır. Şairin yaşamı sıradan gibi görünse de yaşayış tarzı açısından sıra dışı davranışlara sahiptir. Batı kültürüne gidişe entelektüel tepkileri olan bir insandır. Çelebi'nin şiiri büyük ölçüde İslam tasavvufu, Hint felsefesi ve Budizm gibi kaynaklardan beslenen Doğulu bir içerikle, örtük de olsa gerçeküstücü bakış açısından ve tekniklerden yararlanan Batılı bir biçim anlayışının bireşimidir. Daha genelleştirici bir tutumla, onun şiirinde din önemli bir kaynaktır. Ancak, onu, tasavvuftan yararlanarak yazdığı şiirlerini ölçüt alarak dönemindeki Batı'ya yönelme eğilimine bir tepki geliştiren İslami duyarlılıkların şairi şeklinde kısıtlayıcı bir tanıma gitmek, bizi yanlış sonuçlara götürebilir. Bu bağlamdaki referansları çoğunlukla mensup olduğu İslam dininin çerçevesinde kalmakla birlikte Hristiyanlık, Musevilik ve özellikle Budizm ile de ilgilenerek şiirini onlardan da beslemiş olması, Çelebi'yi bir 'Müslüman' şair olmanın ötesinde 'apokaliptik' bir şair kılar. Kökeni, Milat'a yakın çağlara inen bir tür olan apokalips edebiyatı o

dönemlerin Hristiyan ve Musevi çevrelerinde dini insanlara bir kurtuluş yolu olarak sunuyordu. Modern çağlarda giderek bir tarza dönüştü ve çoğunlukla edebî metinlerde bir hareket noktası olarak değerlendirilmeye başladı. Günümüzde daha çok modernist ve postmodernist metinlerde kullanılan tarzı, bir yirminci yüzyıl şairi olan Çelebi de şiirinin temeline bu bağlamda yerleştirdi. Dolayısıyla, dini, onun şiirinde bir tema değil, belirgin bir sorunsalın temel referansı konumunda değerlendirmek gerekir. Asaf Hâlet Çelebi'nin şiirindeki belirgin sorunsal, nesnel gerçekliğin sınırlarını, dolayısıyla içinde soluk alıp verdiği maddi dünyayı aşmaktır. Onun modernistliğinin bu geniş boyutunun şiirindeki kanıtları, yetişmesindeki egemen etken olan Doğu dünyasının vahdet-i vücudu ve nirvanasıdır. Şair, bu iki kaynağı, hep yadırgadığı dünyadan kaçma arzusunu ifade edebilmek için birer araç olarak kullanmıştır. İslam tasavvufundan yararlandığı şiirlerinde insanın yok olması (fenafillah) ve sonuçta Allah'la bir olması (vahdet-i vücut) düşüncesini temel alması ile Hint felsefesine ve Budizme yöneldiği şiirlerinde nefisten ve zevklerden arınarak mutlak sükûnete ulaşma idealini amaçlaması, bu arzusunun izdüşümüdür. Çelebi, olgun insana ulaşma bağlamında varılan nihai hedefteki ortaklıkları dolayısıyla doğunun bu iki yaratısını bir görmüş ve kendi bireysel amacı doğrultusunda onları birbirine yakın yoğunlukta şiirlerinin düşünsel örgüsüne yerleştirmiştir. Çelebi, söz konusu sorunsalı dinin yan kurumları şeklinde nitelendirilebilecek bu kaynaklarla ve onların terminolojisiyle işlerken başlıca şiirleştirme aracı olarak da fantastikten yararlanmıştır. Bunu yaparken de iki kaynaktan hareket eder. Birincisi insanın bilinçaltı, ikincisi ise masallardır. Şair, her ikisini de olağanüstü ve karmaşık içlemleriyle fantastik bir evrenin kurulmasında çok elverişli görmüş, biri Batılı diğeri Doğulu bu iki kaynağı, nesnel gerçekliği deforme ederek kendine özgü bir üst gerçeklik oluşturmak için alabildiğine kullanmıştır. Hangi temayı işlerse işlesin, hemen bütün şiirlerinin fantastik atmosferini kurma yolunda bu iki aracı söyleme dönüştürmüştür. Türk şiirinde geleneksel temaları işleyen şairler genellikle Doğulu nazım biçimlerini kullanmışken Çelebi'de bu anlayış kırılır. Doğulu bir dünyayı Batılı biçimlerle verme tutumu, ilk kez onda görülür. Gerek Doğulu dünyayı Batılı biçimlerle işlemesi, gerek toplum içindeki aykırı davranışları, gerekse şiirlerindeki dolaylı muhalifliği dikkate alındığında, onu Ahmet Haşim'den sonra Türk şiirinde ikinci modernist şair olarak nitelendirmek mümkündür.

1930'lu yıllarda başladığı şiir etkinliğini -Cumhuriyet Döneminin en çok şiir kitabına imza atacak bir üretkenlikle- on yıllarca sürdürecek olan Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı da bu bağlamda anmak gerekir. *Havaya Çizilen Dünya* (1935) ve *Çocuk ve Allah* (1940) adlı kitaplarındaki şiirleriyle mistik çizgiye gerçeküstü esinlerle yeni bir boyut kazandıran şair, sonraki eserlerinde Millî Mücadele'den Vietnam savaşına, Cezayir'in özgürlük çabaların-

dan Türkçeye kadar pek çok temayı kapsayan bir somutlaşma/gerçekçileşme süreci yaşamış, bununla birlikte kendisini söyleyiş ve imge bakımından hep yenileyebilmiştir.

Gelenekçi anlayışa son darbe: Garip hareketi

Oldukça eski bir geçmişe sahip olmakla birlikte o döneme kadar küçük bir kasaba hâlinde kalan ve Millî Mücadele'yle birlikte adını duyurmaya başla- yan Ankara, Cumhuriyet'in ilanından sonra -başkent oluşunun da etkisiyle- İstanbul ve İzmir'den sonra ülkenin bir diğer önemli kültür merkezi olmaya başlamıştı. Dönemin pek çok aydını ve sanatçısı yeni devletin başkentine ya çağrılarak ya da kendi arzusuyla gitmiş, orada çeşitli görevler üstlenmişti. Bu kadro içinde birçok edebiyatçı da bulunuyordu. Memleket / İnkılap edebiyatı / şiiri çığırının oluşumunda da bu geniş kadronun büyük payı vardı.

Yeni başkent, 1920'li yılların ardından gelen on yılda da ülke edebiyatındaki ağırlığını artırarak sürdürdü. Artık, İstanbul'un yüzyıllardır süren kültür ve sanat merkezi olma özelliği Ankara'ya kayıyordu. Bu durum, edebiyatçıların sanat etkinliklerine kişisel olarak orada devam etmesiyle sınırlı kalmadı. Çağdaş edebiyatta çok önemli yerleri olan *Varlık* (1933), *Ağaç* (1936) gibi dergiler -her ne kadar yayın yaşamlarına sonradan İstanbul'da devam edecek olsalar da- Ankara'nın yeni edebiyat merkezi olma yolunda çok önemli işlevler üstlenmiştir. Devletin çeşitli kurumlarında görev alarak Ankara'da yaşamaya başlayan pek çok edip, eserleriyle bu dergilerin sayfalarını zenginleştiriyordu. Anılan dergiler bu yönleriyle de kalmamış, yarattıkları okuyucu kitlesinin yanı sıra, bir genç şair kuşağının oluşmasına da zemin hazırlamışlardır. İşte bu kuşağın içinden çıkan üç genç, Orhan Veli [Kanık] (1914-1950), Oktay Rifat (1914-1988) ve Melih Cevdet Anday (1915-2003), 1930'lu yılların sonlarına doğru başlattıkları Garip hareketiyle, Cumhuriyet Döneminin ikinci edebî topluluğunu oluşturmuş, daha önemlisi, kısa sürede dönemin şiirinin gündemini belirleyecek bir güce, etkililiğe ulaşarak çağdaş şiirimizin çok keskin değişim geçirdiği süreçte gelenekçi şiir anlayışına nihai darbeyi vurarak yenilikçi şiirin egemenliğini ilan etmesini sağlamıştır.

Şiire lise yıllarında başlayan üç genç, 1930-1936 yılları arasını kapsayan etkilenme ve arayış evrelerinde o yılların egemen tarzı olan hece vezinli şiirin sınırları içinde kalmıştır. Daha çok Tanpınar, Kısakürek ve Dıranas etkisinin dikkati çektiği bu şiirlerde romantik bir duyuş ve şairane bir söyleyiş söz konusudur. Dolayısıyla, birkaç yıl sonra Türk şiirine yepyeni bir tarz kazandırarak edebî gelenekten kopacak olan üç genç şairin şiirdeki ilk yılları, mevcut edebî geleneğe eklemlenme tarzında geçer. Bununla

birlikte, üç genç de yazdıkları şiirden memnun değildir. Daha yalın bir şiire ulaşmanın zihnî çabalarını kapsayan birkaç aylık kısa susuş süreci, kendi aralarındaki konuşma ve tartışmalarla geçer. Bazı esaslar kararlaştırırlar. Bunlar, 'ileri şiirin aynı zamanda primitif olması gerektiği' şeklindeki genel ilke içinde toplanır. Bu köktenci anlayış değişikliğinin ilk ürünleri olan vezinsiz, kafiyesiz, günlük dile dayalı ve kısa şiirler *Varlık*'ın 15 Eylül 1937 tarihli sayısında yayımlanır. Bu tarih aynı zamanda Garip hareketinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Garip, avangart bir harekettir. Modernizmin sistemli, kurallı olmayan ilk dönemlerinde, 20. yüzyılın ilk yarısında daha sık görülen avangart çıkışların ve toplu hareketlerin başlıca özellikleri, kendilerine bir yaşam alanı açmaya çalışıp getirdikleri yeni sanat anlayışını örneklendirme sürecinde eşzamanlı olarak mevcut ya da eski anlayış ile çatışma, onunla polemiğe girme, dolayısıyla, eskiden yeniye geçiş sürecini olabildiğince hırçın, şiddetli bir zemine yerleştirmektir. Bir başka deyişle avangart, yeninin eskiyi safdışı etme sürecine ilişkin yöntemler bütünüdür. Yeni olan, bir 'karşı sanat' geliştirdiğini, edebî eser düzleminde zaten kanıtlamak durumundadır. Ancak, geçiş sürecinin hızlı ve keskin olmasında kurmaca alanın yetersiz ve silik kalacağı düşüncesi, yine bu alana göndermeler yapan, ancak onun dışında, sanat dışı alanda geliştirilip uygulanan daha etkili, vurucu, sansasyonel yöntemlerin yardımını gerektirir. Buna göre, avangart bir tutum 'yeni'nin kurmaca veriminde sistemli, ancak dolaylı, içkin bir değerler bütünü olarak kendini var edebileceği gibi, bu değerlerin egemenleşmesi için gerçeklik / günlük yaşam içinde başvurulan bir 'yöntemler bütünü' olarak daha doğrudan ve aksiyonel bir niteliğe de bürünebilir (Sazyek 2001: 173). Garip hareketinin kendini edebiyat kamuoyuna kabullendirme süreci de bu paralelde gelişmiştir. Şiirlerini dergilerde sürekli olarak birlikte yayımlamaya özen gösteren, böylelikle güç ve eylem birliği içinde olduklarını edebî düzlemde de vurgulayan üç şair, aynı zamanda günlük hayattaki kimi aykırı davranışlarıyla da eski kuşak şairleri kışkırtmaya yönelir ve bunda da büyük ölçüde başarılı olur. Özellikle ortak kitabın, *Garip*'in yayımlandığı 1941 yılına kadar dergilerde çıkan şiirlerinin büyük kısmında da söz konusu kışkırtıcı tavır çok belirgindir. "Hiçbir şeyden çekmedi dünyada / nasırdan çektiği kadar" gibi dizelerin ekseninde gelişen alaylar, eleştiriler, polemikler, Garipçilerin bilinçli olarak uyguladıkları planın birer sonucuydu. Ayrıca yine bu evrede ortaya koydukları poetik görüşler de aynı doğrultudaydı. "Şiir Ölüyor mu?" başlığıyla 1937 yılında yapılan bir ankete verdikleri cevaplarla, Orhan Veli'nin kendisiyle yapılan bir görüşmede söyledikleri hep aynı bakış açısının ürünüdür: Eskiyi ret ve inkâr.

Gerçekten de Garip hareketi ilk yıllarında edebiyat kamuoyunda şaşkınlık, yadırgı ve alayla karşılanmıştır. Denilebilir ki, dönemin değişik

şiir anlayışlarına mensup pek çok şairinin birleştiği ender noktalardan birisi, Garip şiirine yaklaşım tarzında yoğunlaşmıştır. Üstelik, edebiyatçı olmamakla birlikte, edebiyatın günlük yaşamda ve eğitim kurumlarında çok ağırlıklı bir yere sahip olduğu yıllarda yetişen, dolayısıyla edebiyatla dikkatli birer izleyici olarak yakından ilgilenen pek çok köşe yazarı da söz konusu yaklaşımları basın dün- yasına taşımıştır. Bundan ötürü, hareketin birkaç sempatizanı ve savunucusu ise edebiyatın bir yan alanından, eleştiri camiasından çıkar. Şevket Rado, Resai Eriş ve özellikle Nurullah Ataç, yazılarıyla hem bu yeni şiir çıkışını ve örneklerini olumlar, hem de üç şaire alayla yaklaşan geniş kesimlere karşı –zaman zaman polemiklere girmeyi göze alarak– savunur. Ataç'ın söz konusu tutumu, hareketin bittiği yıl olan 1950 sonrasına da uzanır. Hareket, karşılaştığı bu olumsuz yaygın tutuma rağmen 1940'lı yılların şiir anlayışını belirlemekten de geri kalmamıştır. Üç şairi, şiiri sokağa, hatta ayağa düşürmekle suçlayanlar da içlerinde olmak üzere, onları eleştiren hemen bütün şairler zamanla kendi şiir çizgilerini Garip hareketinin öngörülerine yakınlaştırmak durumunda kalmıştır. Gerçekçi, sıradan insanların hayatlarını ve ilişkilerini başatlaştıran imgeden ve şairane söyleyişlerden mümkün olabildiğince uzaklaşan, konuşma dilinin olanaklarından yararlanan, öykülemeyi şiirin yapısında ön plana çıkaran, dolayısıyla yaşantıya önem veren, kafiye, vezin gibi nazım birimlerini şiirselliğin temel ölçütleri olmaktan çıkaran bir anlayış, 1940'lı yıllar şiirinin en belirgin ve yaygın özellikleridir; bunları getiren Garip hareketidir. Hareketin bir başka etkisi de dönemin okuyucu ve amatör şair profilinde gösterir kendisini. 1930'lardan başlayarak 1940'ların yarısına kadar yaklaşık on beş yıllık bir süreçte, elit şiir ortamında oluşan pek çok kişisel ve toplu girişime ve pek çok şairin kendine bir yol açabilmesine rağmen, okuyucu ve genç şair kitlesinin üzerinde hâlâ Ahmet Haşim ve özellikle Yahya Kemal'in etkisi devam etmekteydi. *Edebiyat* dergilerinde ve gazetelerin sanat / edebiyat sayfalarında şiirlerine yer verilen pek çok amatör ismin ürünlerinde iki duayenin derin izi çok açık görülebilmektedir. Ayrıca yapılan anketlerde de üstat ya da yol açıcı olarak sürekli bu iki ad anılmaktadır. Bu durum, 1945'ten sonra hızla değişmeye başlar. Öyle ki, güncel süreli yayın ortamını Garip çizgisinin -pek çoğu kötü birer taklidi olan- çoğaltılmış örnekleri kaplar. Böylece, Orhan Veli'nin Garip önsözünde dile getirdiği "şiiri, hayatını didişerek kazanan geniş kesime mâl etme" ülküsü de gerçekleşmiş olmaktaydı. Ancak, bu yayılım öyle bir noktaya geldi ki, 1947'den itibaren bundan yakınan yazılar kaleme almak gereksinimini duydu.

1941, Garip hareketinde bir dönüm noktasıdır. Üç şairin hareket bağlamında yazdığı şiirlerden seçilmiş bir ortak kitap çıkar bu yıl. Garip, Orhan Veli'nin kaleme aldığı bir önsözle başlar. Hareketin ana poetik metni ve bil-

dirgesi olan önsöz, bütün kabul ve retlerinin, eleştirilerinin ve önerilerinin ardındaki temel bakış açısını sergilemesi bakımından önemlidir. Bildirge, geçmişe iki yönden karşı çıkmaktadır. İlki şiir geleneği, şiirin iç meseleleri, şiir ve psikoloji, şair gibi estetik değerler; ikincisi de şiirin toplumsal oluşum içindeki rolünden hareketle sosyal ve siyasi değerler. Ön sözün sonunda, bu iki maddede toplanabilecek değerler içinde kendileri için daha öncelikli olanın, estetik nitelikli olanların oluşturduğu özenle vurgulanmaktadır.

Ortak kitabın yayımlanmasından bir süre sonra üç şair de askere gider. Bu şiirden görece uzaklaşma İkinci Dünya Savaşı'nın olanca şiddetiyle sürdüğü bir döneme denk düşer. Üç şair, 1945 yılında tekrar başlayan sivil hayatlarındaki şiir etkinliklerinde güç ve eylem birliğinden uzaklaşmıştır. Gerçi Garip çizgisinin de örneklerini vermektedirler; ama özellikle Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in halk şiirine yöneldiği, dikkat çeker. Bu farklılaşma süreci 1949'un hemen başında biter ve üç şair, Garip hareketinin biraz gecikmiş bir yayın organı diyebileceğimiz Yaprak dergisi çevresinde yeniden bir araya gelir. Yaprak, Garipçiler başta olmak üzere Sabahattin ve Bedri Rahmi Eyuboğlu, Abidin ve Arif Dino, Erol Güney, Nusret Hızır, Mahmut Dikerdem, Cahit Sıtkı Tarancı, Necati Cumalı gibi isimlerin, 1946 seçimlerinin ardından muhafazakâr siyaset anlayışının yeniden egemenleşmeye başladığı bir süreçte ülkenin sosyal ve siyasi gidişi üzerine düşüncelerini ortaya koymak amacıyla çıkar. Bununla birlikte, derginin kimliğinin estetik bir düzleme yerleştirilmesine de özen gösterilmiştir. Garip hareketi, bu evrede ilk evresinde var olan güç birliğini ve yine başlangıcından beri ilkeleri arasında yer alan toplumsalcı sanat anlayışını iyice belirginleştirmiştir. Önceki evrelerde, toplum içindeki insanları ön planda tutarak uyguladığı bu ana sanat görüşünü kendi içinde dönüştürmüş, eleştirel, hatta muhalif bir tutumla düzene karşı genelleyerek sergilemeye başlamıştır. Üstelik, Garipçiler bunu sadece edebî düzlemde uygulamakla kalmamış; makaleler ve karşıt görüşleri savunan kesimlere yönelik polemik tarzı yazıları aracılığıyla düşünsel düzleme de taşımışlardır. Garip hareketi bu evrede siyasi bir kimliği de belirginleştirir. Söz konusu kimlik, temelini Cumhuriyet'in temel ilkelerinde ve bu ilkelere dayalı olarak gerçekleştirilen devrimler sürecinde bulur. Bir başka deyişle, ilk evresinden başlayarak Garip, Cumhuriyet'in getirdiği yeni değerlerin edebiyattaki izdüşümüdür. Yaprak etkinliği bağlamında hareketin giderek sola açıldığı da dikkati çeker. Son evrenin monotemi olan "sosyal eleştiri"nin içerisinde sık sık toplumsal yapıdaki çarpıklık, gelir adaletsizliği, yoksulluk gibi düzene karşıtlığı da barındıran alt temaların sıkça işlenmesi, tematik tutum olarak da ironinin, yerginin tercih edilmesi bu tespiti güçlendirir. *Yaprak* dergisi yirmi sekiz sayı çıktıktan sonra kapanır. Kısa bir süre sonra da 14 Kasım 1950'de Orhan Veli bir

kaza sonucu hayatını kaybeder. Bu elim olay, Garip hareketinin gündemden çekilerek edebiyat tarihindeki yerini alma sürecinin de başlangıcıdır (geniş bilgi için bk. Sazyek: 1999).

1940'ların toplumcu şairleri: Kırk kuşağı

1940'lı yıllarda şiir etkinliği içinde olan bir başka kesim de Kırk Kuşağı'dır. "1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı" olarak da adlandırılan bu kuşak, Hasan İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, Cahit Saffet Irgat, M. Niyazi Akıncıoğlu, A. Kadir Meriçboyu, Sabri Soran, Fethi Giray, Mehmed Kemal [Kurşunluoğlu], Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak, Suphi Taşhan, Attilâ İlhan, Arif Damar, Ahmed Arif ve Şükran Kurdakul gibi şairlerden oluşur. Bu kuşak mensupları Hasan İzzettin Dinamo ve Rıfat Ilgaz dışında, şiirlerini 1938 sonrasında ve özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında vermişlerdir. Üstelik, sonraları, sol kimlikli şairlikleriyle tanınan, bu kimlikle tanınmayı da kendileri isteyecek olan pek çok mensubun, şiirdeki ilk ürünlerinin ve savaş yıllarındaki kimi verimlerinin bireyci bir içeriğe sahip olduğunu da belirtmek gerekir. 1930'lu yılların sonlarından başlayarak çıkan *Ses*/*Yeni Ses*, *Hamle*, *Yeni Yol*, *İnsan*, *Küllük*, *Yurt ve Dünya* ve özellikle *Yeni Edebiyat* gibi ilerici, hatta sosyalist dergiler, bu adların şiirlerinin yayımlandığı başlıca yayın organlarıdır. Devletin savaş yıllarında iyice belirginleşen Nazi Almanya'sı yanlısı politikaları, kültür ve sanat alanında olumsuz olarak en çok bu kesim üzerinde etkili olur. Çünkü, Kırk Kuşağı, büyük ölçüde Nâzım Hikmet kolunun devamıdır. Söz konusu izleyicilik, hemen hepsinde poetik ve ideolojik bağlamda dikkati çeken ortak özelliktir. Bununla birlikte, iktidarın gittikçe artan baskıları, onları Nâzım Hikmet'in görece özgür olan verimlilik olanaklarından uzak tutmuştur. Bu sindirilmişlik durumundan ötürü, Kırk Kuşağı'nın şiirinde Nâzım Hikmet'in atak, propagandist ve yergici tavrı yerine barış, özgürlük, eşitlik, demokrasi, savaş aleyhtarlığı gibi temalar aracılığıyla hissettirilen silikleştirilmiş bir pasif isyan sezilir. Buna rağmen, iktidarın sürgün, hapis, dergi kapatma, gözleme gibi baskıcı uygulamalarından en çok onlar mağdur olmuştur. Garip şiirinin etki aylası Kırk Kuşağı'na da ulaşmıştır (Sazyek 1999: 293). Kuşağın şiirinde hayatını zorlukla kazanan ya da yoksulluğun pençesinde kıvranan emekçi kişilerin yaşantısını işleme tavrı, Garip'in 'sıradan insan'ının kendi anlayışlarıyla yorumlanmış hâlidir, denilebilir. Kuşak içinden kendi özgün şiirini kurabilenler, dönemlerinde Ahmed Arif ve elli sonrasındaki on yıllar içinde Attilâ İlhan olmuştur.

Bu kuşağın dışında kalmakla birlikte, adlarını 1940'larda duyuran ama olgunluk şiirlerini Attilâ İlhan gibi 1950 sonrasına bırakacak olan Behçet

Necatigil, Sabahattin Kudret Aksal, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Cahit Külebi gibi şairleri de anmak gerekir.

Ulusal, toplumsalcı ve bir ölçüde rejimin gönüllü sözcüsü kimlikli bir çizgide başlayan Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri, otuzlu yıllarda mistik bir bireyciliğe uğradıktan sonra 1940'lı yıllarda tekrar hayata yönelmiş, ancak artık daha sivil, daha günlük yaşayışın peşinde bir şiire dönüşmüştür. Bu değişim ve dönüşümler büyük ölçüde şiirin kendi iç diyalektik gelişme anlayışının çerçevesinde kalarak yaşanmıştır. Türk şiirinin dolayısıyla, romanının, geçirilen sosyopolitik süreçlerden etkilenme, bu doğrultuda nesnel gerçekliği yansıtma tavrını sıkı sıkıya koruyarak çığırlar açma, tarzlar oluşturma durumundan çok farklı bir tarihî seyir izlemiştir. Şiir geleneğinin çok köklü olması bunda başlıca etkendir. Özellikle 1930'lu yıllardan başlayarak toplumsal ve siyasi düzlemde yaşananların etkisi altına girmeden, kendi iç karşıtlıklarını ölçüt alan bir Türk şiiri oluşmaya başlar. Çatışmalarını estetik temeller üzerinde bina etmeyi öğrenen şiirimizde bu durum ellilerden sonra da devam edecektir. Bundan ötürüdür ki ellili yıllarda iktidara gelen Demokrat Parti'nin köye yönelmesi, romanımızda köy romanı gibi gerçekçiliğin uç bir tarzını egemenleştirirken şiirde üstgerçekliğe yönelen, elit bir bireyselliği barındıran İkinci Yeni şiiri ortaya çıkacaktır. Bir önceki on yılın başat şiirinin karşıtı olarak…

Kaynakça

Ayvazoğlu, Beşir (1985), *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam*, Ankara: Birlik Yay.

Doğan, Ayhan (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Ankara: KB Yay.

Enginün, İnci (2001), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.

Gürsel, Nedim (1992), *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*, İstanbul: Adam Yay.

Kaplan, Mehmet (1983), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yay.

Karpat, Kemal (1967), *Türk Demokrasi Tarihi*, İstanbul: İstanbul Mtb.

Kolcu, Hasan (1993), *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları*, Ankara: KB Yay.

Korkmaz, Ramazan (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı*, Ankara: Akçağ Yay.

Okay, Orhan (1991), *İkinci Meşrutiyet Sonrası Türk Edebiyatı*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

Önertoy, Olcay (1993), "Cumhuriyet Döneminin İlk Edebî Topluluğu: Yedi Meşaleciler", *Türkoloji Dergisi*, XI: 37-49.

Sazyek, Hakan (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Sazyek, Hakan (2001), "Modernizm Bağlamında Garip Hareketine ve Şiirine Bir Bakış", *2000 Yılında Türk Şiiri Sempozyumu*, *Bildiriler,* Ankara Üniversitesi, Ankara.

İkinci Yeni Şiirinin estetik açılımı

Doğan Hızlan

HER şiir akımının gerekçesi çoğu zaman yazılan şiirin içinde kendini gösterir. İkinci Yeni'nin ortaya çıkış yıllarını düşününce, Türk şiirinin içerik kadar biçimsel yenilenme gereksinimlerinin de İkinci Yeni'yi doğurduğu söylenebilir. İkinci Yeni'nin gerekliliği ya da böyle yorumlanışı, İkinci Yeni içine girmeyen, teğet durumdaki şairlerin de bu akımın esintisinden etkilenmelerinden kaynaklanır.

Bazı eleştirmenler Garip Hareketi'ni ya da akımını Birinci Yeni olarak nitelendirdiler. Birinci Yeni ya da Garip Hareketi neden doğmuştu? Şaraneliğe bir tepki olarak. Beş Hececiler ve diğerlerinin ancak bazı konuların, temaların şiirde yer alabileceği savlarına karşılık, onlar günlük yaşamın şiire yansıyacağını kanıtlamışlardı. Orhan Veli Kanık'ın şiiri bu saptamanın uç örneğiydi. Garipçiler, Fransız şiirinden yararlanmışlardı. Gerçeküstücülük ya da Üstgerçekçilik onları etkilemişti. Özellikle "humour", eski şiire tepkide kullanılması gereken güçlü bir edebî silahtı. 1940'ların Toplumcu şiiri, halk şiiri söyleminden yararlandı; hatta siyasal içerikli şiirlerde halk şairlerinin söyleminden yararlandılar. Divan şiiri gündemlerinde yoktu. Eksik ve yüzeysel bir değerlendirme ile divan şiirinin içindeki toplumsal mesajı görmediler. Toplumcu gerçekçi şairlerin bir bölümü ise, fütürizm gibi, Marksist fütürizm gibi yabancı akımları şiir kaynakları arasına kattılar.

Demek ki, İkinci Yeni'ye kadar -Garip hareketinden o güne kadar- divan şiiri; şairlerin poetikalarını zenginleştirmedi. Hatta olumsuz anlamda eleştirildi. Bu tavır, şiir varlığımızı eksik algılamaktı. Bence divan şiiri ince-

lenmeli, onun işçiliğinden, söz ustalığından yararlanılmalı idi. O günlerde, Osmanlıcayı bilmeyenin de kısıtlı antolojiler dışında okuyup özümseyeceği pek fazla kitap yoktu. Açıklamalı antolojilerin tek tek divan şairlerini ele alan monografilerin yayımlanması çok sonraları gerçekleşti. Geçmişin edebiyatını, geleneksel edebî tatları gündeme getiren bu çalışmaların ardında bir siyasal özgürlüğün varlığından söz edebilirim. 27 Mayıs 1960'ta askerî darbe yapılınca kuramsal ve uygulamaya değin birçok sol kitap dilimize çevrildi. Marksizmin kuramsal kitapları da, onun edebiyatı da Türkçeye aktarıldı. Paradoks gibi gelecek ama bu geçmişe dönük incelemeler hem toplumcu şiire yeni bir güç kattı, hem de divan şiiri işçiliğinin gücünü ortaya koydu.

1955 yılı başlangıç sayılan İkinci Yeni, sadece edebî değil, siyasi edenlerle de yorumlanmıştır. Elbette edebî akımların etki alanları içine siyasal ve toplumsal öğeler de girer. Demokrat Parti yönetiminin gittikçe baskı dozajını artırması, şiiri kendi kalesine çektiği iddialarına yol açmıştır. Siyasal baskının, şiiri toplumculuktan bireyci bir anlayışa sürüklediği ve bu yüzden de şiirin içe kapandığı söylenebilir. O zaman başkaldırı ya da toplumcu anlayış imgeler aracılığıyla verilmeye başlanmıştır. İkinci Yeni, 1940'ların toplumcu şiiri ile toplumcu olmayan şiirine biçimsel bir hatırlatmada bulundu. Biçimi ihmal ettiklerine dair bir uyarıydı. İki iyi şairin kitaplarının adı bile, bence, İkinci Yeni'nin etki alanına şairlerin duyarsız kalmadığının göstergesiydi. İkinci Yeni'ye teğet şairlerden Behçet Necatigil'in kitabının adı *Divançe* (1965) ve İkinci Yeni'nin miğfer şairlerinden Turgut Uyar'ınki ise *Divan*'dı (1970). Eski ustalardan -Birinci Yeni ustalarından mı desek- Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* kitabının başındaki yazı, onun şiirine İkinci Yeni'nin gölgesinin düştüğünün kanıtıydı. Ne var ki, o bu akımı, hareketi başka türlü yorumladı. O akımın amacı doğrultusunda değildi gerçekleştirdiği biçimsel değişim.

Garip Hareketi, ondan önceki şiir, hele toplumcu gerçekçi şiir; açık, net bir şiirdi, toplumcu olmayan şiiri algılamak, tadına varmak için de bir ön bilgiye gerek yoktu. Sanırım İkinci Yeni bunu biraz yüzeysel buldu, şiirin ön bilgisi olması gereğini, şiir okuyucusunun şair kadar olmasa da şiirden haberdar olması kuralını getirdi. İkinci Yeni, bilgili bir okur istiyordu, şiir onlar için yazılmalıydı. Yeni anlayışın derecesi her şairde değişik tonlarda belirdi.

Gerçeküstücülük, bir akımın, bir şiir döneminin beslenme kaynağıydı ama İkinci Yeni'nin başvuru listesine AngloSakson kaynaklar da eklendi. T. S. Eliot, Ezra Pound, E. E. Cummings bu adlar arasında sayılabilirdi.

"Anlam düzyazıya vergidir," sözü İkinci Yeni'nin uzantısında "anlamsız şiir" yorumuna gelip dayandı. Oysa o söz, "Anlam daha çok düzyazıya

vergidir", biçiminde dilimize çevrilmeliydi, çünkü doğrusu da buydu. Şiirde anlamı, anlaşılır olmayı İkinci Yeni dışladı mı? Söylenildiği, iddia edildiği oranda değil. Üstelik anlamsız şiir kategorisine girdiği hiç doğru değil. "Nonsense poetry" sözünün kullanılması abes, belki de özellikle çarpıtılmış bir çeviri anlayışı. İmge yapısında, mazmun kavramını İkinci Yeni şiirimize getirdi. Kuyumculuk ön plana geçti. Bunlara "anlamsız" değil "obscure poetry" (kapalı şiir, muğlak şiir) demek daha doğru olur. İlhan Berk'in yeni bir söyleşisinde, " Bu bir akım ve Türk şiirinde bir çizgidir. Can'ın öyle görmesi meseleyi çözmüyor. O da sonunda gördü ki, 'O ayrı bir iştir,' dedi. Bugün Türk şiirinin atardamarlarına giden bir akımdır." (Berk 2005) diyerek bu konuya açıklık getirir.

Edebiyat tarihleri, daima bir sınıflamanın, bir öbeklemenin kolaylığından yararlanırlar. Liste düzenlemek de böyle bir kolaylığın ilk adımıdır. Sözgelimi divan şiiri dediğimizde, kendi içinde farklar taşıyan bütün şairleri bağlayan bazı yorumlar ileri süreriz. İkinci Yeni de zamanında böyle oldu, sonradan da İkinci Yeni mührü verilen dosya, raflara kaldırıldı. İkinci Yeni şairlerini belki daha farklı ölçütlerle, İkinci Yeni'nin eski ustaları etkilemesi konusunu da farklı ölçütlerle değerlendirmek daha doğru bir yaklaşımdır. Şimdi ben, bir yandan eleştirel yargılarla İkinci Yeni'nin bugüne kalan yanını irdelemeye çalışacağım, öte yandan da onun edebiyat tarihi içindeki yerini belirlemeye çaba göstereceğim.

İkinci Yeni şairleri

Mehmet H. Doğan ve Turgay Gönenç'in *İkinci Yeni Antolojisi*, (1969) ile Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı (2005)*'nda İkinci Yeni şairleri şöyle sıralanır: Tevfik Akdağ, Gülten Akın, S. Kudret Aksal, Erdoğan Alkan, Günel Altıntaş, Melih Cevdet Anday, Âlim Atay, Ece Ayhan, Halil İbrahim Bahar, Seyfettin Başçıllar, Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, İlhan Berk, Egemen Berköz, Edip Cansever, Refik Durbaş, Metin Eloğlu, Turgay Gönenç, Ergin Günçe, Özdemir İnce, Sezai Karakoç, Tekin Kipöz, Behçet Necatigil, Ahmet Oktay, Uğur Önal, İsmet Özel, Kemal Özer, Ali Püsküllüoğlu, Oktay Rifat, Cemal Süreya, Ülkü Tamer, Doğan Türker, Ercüment Uçarı, Turgut Uyar, Hilmi Yavuz, Can Yücel, Nihat Ziyalan. Antolojideki şairleri o gün okuduğunuzda belki fazla bulmayabilirdiniz ama 1969'dan bu yana baktığınızda listenin biraz geniş tutulduğu kanısına varabilirsiniz. Sanırım Doğan ve Gönenç, İkinci Yeni'nin yaygınlığını göstererek, daha geniş bir alan çalışması yapabilme çabasına girince listeyi zenginleştirmişler. Bazı şairler neden bu antolojide yer almış sorusunun önlemini alarak girişte bir tür savunma yapmışlardır:

> "Başlangıçta İkinci Yeni'ye katılmamış, fakat ya onu etkilemiş ya da ilerki yıllarda bu özgün şiir hareketinden, onun şiirimize getirdiklerinden uzak kalamıyarak, onu geliştirerek ona katılmış olan şairlerin de (Anday, Necatigil, Aksal, Eloğlu) antolojiye alınmasında bir sakınca görülmemiştir. Bu şairlerden biri seçilirken İkinci Yeni şiiri çizgisinde kalınmağa çalışılmıştır." (Doğan ve Gönenç 1969b: 15).

Asım Bezirci, İkinci Yeni akımının içinde hangi şairlerin adını anmıştır? *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabının "Yara Deşildikten Sonra" başlıklı bölümünde, bu akımda yer alan isimler hakkında aşağıdaki yorumu yapıyor:

> "İkinci Yeni deyince sadece bu altı şair; T. Uyar, E. Cansever, C. Süreya, E. Ayhan, A. Oktay, Ü. Tamer akla gelmemelidir. Onların dışında, çoğu onlardan daha yoğun bir yığın şair vardır: Oktay Rifat, İlhan Berk, Sezai Karakoç, Kemal Özer, Tevfik Akdağ, Nihat Ziyalan, Özdemir İnce, Seyfettin Başçıllar, Ercüment Uçarı, Âlim Atay, Faruk Ergöktaş, Ersun Korkut, Ömer Nida, Gökalp Erturan, Ali Çulha, Güran Tatlıoğlu, Yavuz Örten, Tekin Kipöz, Öksel Demir, Tekin Alagöz vb..." (Bezirci 2005: 115).

Asım Bezirci, yine aynı kitabın "Örnekleme" ana başlığı altında topladığı bölümünde, örnekleri neye göre seçtiğini açıklıyor:

> "Şiirleri "örnekleme"yle seçilen şairler üç bölümde toplanmıştır: 1) Öncüler, 2) Katılanlar, 3) İzleyenler.
> Bunlardan birinci bölüme girenler, İkinci Yeni çığırını açan öncülerdir. İkinci bölümdekiler ise sonradan yahut bir ara İkinci Yeni'ye katılanlardır (Bunların çoğu ya İkinci Yeni'den ayrılmış ya da ona karşıt bir yol tutmuştur). Üçüncü bölümdekiler ise İkinci Yeni'yi izleyen gözüpek aşırılar ile pısırık taklitçilerden oluşur. (Gerçi bu şairler genellikle silinip/unutulup gitmişlerdir, ama İkinci Yeni'nin ilkelerini ödünsüzce uygulamaya çalışmışlardır.)
> Bilindiği gibi, İkinci Yeni'nin eleştirmenlerinden Mehmet Doğan ile Turgay Gönenç, hareketin öncülerinden Cemal Süreya'nın *Papirüs* dergisinin Kasım 1969 tarihli 41. sayısını *İkinci Yeni Antolojisi*'ne ayırmışlardı. Bu, ek boyutlu, yanıltıcı, eksik bir derlemeydi. İkinci Yeni'yi savunup sevdirmek niyetiyle düzenlenmişti: İkinci Yeni'nin ilkelerine en uygun gelen örnekler yerine, çoğun, onu en güzel gösterecek örnekler seçilmişti. Bu yüzden örnekler ya ılımlı ustalardan, ya da son yılların ürünlerinden alınmıştı. (...)
> Daha da kötüsü, İkinci Yeni'yi şirin ve yaygın göstermek için onu benimsememiş, hatta kötülemiş şairler bile Antoloji'ye sokulmuştu. Örneğin İkinci Yeni'yi eleştirenlerden Melih Cevdet Anday, Behçet Necatigil, Can Yücel, Ahmet Oktay ile İkinci Yeni'ye bağlanmayanlardan Sabahattin Kudret Aksal, Metin Eloğlu, Hilmi Yavuz, Ali Püsküllüoğlu, Günel Altıntaş ve Erdoğan Alkan antolojiye alınmıştı. Üstelik bir ara İkinci Yeni'ye yanaşıp da ardından ayrılan, onu yeren Ali Yüce, Kemal Özer, Ataol Behramoğlu, Özdemir İnce, Gülten Akın, Süreyya Berfe, İsmet Özel gibi şairlerin geçirdiği 'değişim'den hiç söz

> açılmamıştı. Çünkü amaç İkinci Yeni'yi sevimli ve güçlü göstermekti. Derlemenin başında yer alan 'Hiçbir antoloji kötü örnekler üzerine kurulamaz' tümcesi bunun bir kanıtıydı. Nitekim, İkinci Yeni'yi zayıflatıp çirkinleştireceği düşünülen aşırılar ve izleyiciler dışarıda bırakılmıştı." (Bezirci 2005: 24152)

Asım Bezirci'nin sert ve gerçekçi eleştirisinde haklılık payının yüksek olduğunu belirterek, bu şairlerin hepsinin aynı şiir potasında anılmasına, doğrusu ben de katılamıyorum.

Bazı adların poetikalarını düşündüğümde İkinci Yeni'ye onları dâhil edemiyorum. Nasıl divan şiiri deyip, bütün şairleri aynı ölçütlerle değerlendirip toptancı, yanlış bir eleştiri yöntemini uyguluyorsak, tek tek şairlere eğilme gereğini yıllardır duymuyorsak, İkinci Yeni için de aynı yanlış değerlendirme anlayışını uyguluyoruz demektir. Ben tek tek şairlerin, İkinci Yeni şemsiyesi altında ne kadar bu akımın içine girebileceklerini, ne kadar bu akımdan etkilendiklerini, sonraki kuşakları etkileme oranının ayrı ayrı incelenmesi gerektiği kanısındayım.

İkinci Yeni'nin değişim rüzgârını şiirinde kimlerin hissettirdiği sorusu sorulduğunda, örnek birkaç adın üzerinden bunun yanıtını vereceğim. Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Oktay Rifat. Diğerleri için de yapılabilir bir çalışma kanavası olarak öneriyorum.

Doğrudan İkinci Yeni'ye katılmayan ancak bu dolayımda yazan Behçet Necatigil'i ben ayrı bir yere koyuyorum. Çünkü o zaten eski şiiri, geleneksel şiiri biliyordu, özümsemesini yapmıştı, zamanı gelince de bildiği bir şiiri işledi. Uyar'ın *Divan* ve Necatigil'in *Divançe* adları bu etkiyi yeterince açıklıyor. Belki Uyar modaya uydu, Necatigil ise bilinçli bir biçimde geleneksele gönderme yaptı. Behçet Necatigil de, *Divançe* ile ilgili bir konuşmasında, abartarak söylersem, önceki şiirlerini nerdeyse yok saymaya kalkışmıştı. Kitap üzerine kendisiyle yaptığım ve *Yeni Gazete*'de yayımlanan bir söyleşisinde, özellikle geleneksel şiirimizin, divan şiirimizin incelenmesini, ondan yararlanılmasını salık verirken, geleneğin bugün yaşayan öğelerinin ortaya çıkarılmasını amaçlıyordu.

Turgut Uyar, İkinci Yeni'den sonra eski şiirin rüzgârını hissetti. "Turgut Uyar Üzerine Divanî Notlar" başlıklı yazımın bir bölümünden bazı tespitleri aktaracağım. Kemal Tahir de Turgut Uyar'ın *Divan*'ı üzerine *Yeni Edebiyat* dergisindeki yazısında, kitabı övmüştü.

> "Türk şairlerinin Divan Edebiyatı'na, geleneksel şiire ilgi göstermelerinde İkinci Yeni'nin etkisi unutulmamalıdır. Çünkü Divan Şiiri bir söz sanatları meşheri, edebi sanatlar yığınıdır. İkinci Yeni de, şiirin işçiliğine, kuyumculuğuna önem verince, şiirin biçimine öncelik tanıyınca, bir tür Yeni Divan Şiiri ortaya çıktı. Üstelik İkinci Yeni, dilin özleşmesi, bir zamanların deyimiyle öz Türkçe, daha sonra dilde Türkçeleşme kaygısının da bırakıldığı bir anlayıştır.

> Belki de şiirdeki dilciliğe bir tepkiden doğmuştur. Şiirdeki kelimeler, Türkçe olup olmamasına değil, çağrışım yüküne, geçmişine bakarak seçildi. Arı Türkçenin filtresi kullanılmamaya başlandı." (Hızlan 2003: 74)

İkinci Yeni şiirinin, büyük ölçüde etkilediği ad Oktay Rifat'tı. *Perçemli Sokak*, yeni bir poetika mıdır, yoksa değişimin savunması mıdır? Edebiyat tarihi içinde bu ikisini ayırmak pek mümkün değil. Anlam/anlamak üzerine, İkinci Yeni şiirinin bazen düştüğü kavram kargaşasına her şeye rağmen kitabın başındaki bu giriş bir açıklama getirmektedir. Çünkü anlam/anlamak, İkinci Yeni şiirinin/ şairinin ana uğraşları içindeydi. O, önsöz bence akımın bütün şairleri için gerekçe sayılabilecek görüşler sunuyor:

> "Bir dilin kelimeleri birer işaret olarak gerçeği gözümüzün önüne getirmekle ödevlidir. Ama bizler konuşurken gerçeği kurcaladığımızı, gözden geçirdiğimizi pek anlamayız. Bir dili kullanmak, kelimelerin bizde uyandırdığı görüntülerin (imgehayal) yardımıyla bir şey anlatmak demektir. O şeye anlam diyoruz. Bir sözün anlamı, çoğu zaman o sözün gözümüzün önüne getirdiği görüntüden başka bir şey değildir.
> Konuşurken anlamdan da öte bir şey, bir sonuç bizi ilgilendirir. Ahmet düştü dendiği zaman, bu sözü anlar anlamaz, onunla bir görüntü, bir anlam olarak değil, bir sonuç olarak ilgileniriz. Artık Ahmet'in sağlık durumunu düşünürüz. Bu yüzden konuşmanın, yani dille işaretleşmenin tadını çoktan yitirmişizdir. Halbuki kelimeleri kullanmak, göz önüne birtakım görüntüler getirmek, gerçekle oynamak, gerçeği kurcalamakla birdir. Kelime bu bakımdan bizi resmin çizgisinden, renginden, musikinin sesinden daha çok gerçeğe yaklaştırır. Ama biz gerçeğe olan ilgimizi de yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışızdır. Gerçeğin gündelik düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona. İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açıyı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza." (Oktay Rifat 1999: 17576)

Diğer şairlere gelince, yorum biraz aykırı olacak ama, bana kalırsa İlhan Berk'i İkinci Yeni akımından önce İkinci Yeni şairi sayabilirim. İlhan Berk'in etkilenmesi söz konusu değildi, zaten o İkinci Yeni'nin özelliklerini şiirinde kullanmıştı. Daha sonra Cemal Süreya, Ece Ayhan. Cemal Süreya ile Ece Ayhan'ın aynı akımdaki benzerliği ve farkı nedir? Cemal Süreya'nın şiirinde "humour" vardır, Ece Ayhan'da ise trajedi. İkisi de dünyaya eleştirel bakar ama baktıkları objeler farklıdır.

İkinci Yeni yorumları

Behçet Necatigil, "İkinci Yeni Şiiri" başlıklı yazısında, değişik kaynakları özümseyerek, bu şiiri edebiyat tarihindeki yerine oturtur.

Diğer bir açıdan, bu yazısıyla Behçet Necatigil, İkinci Yeni'yle olan ilişkisini temellendirmiş oluyor, belki de bu yazının içinde kendi poetikası'nın gizli bazı ipuçları da yer alıyor.

Ne var ki, bazı eleştirmenlerin İkinci Yeni'yi Birinci Yeni'ye ya da Garip Akımı'na karşı bir yenilenme hareketi olarak görmelerine katılmıyorum. Çünkü, 1940'tan sonraki bütün şiir çalışmalarının gelişmesinin tek ekseni olarak Garip Hareketi'ni örnek almak yanlıştır.

Behçet Necatigil'in "İkinci Yeni Şiiri" yazısı, akıma, harekete ışık tutan İkinci Yeni şiirinin omurgasının en doğru, en net röntgenidir.

> "1955-65 yılları arasında şairlerimizden bir kısmını etkilemiş bir şiir akımı, ki Garipçiler'in ön planda geldikleri Yeni Şiir'den (veya Birinci Yeni Şiiri'nden) birçok noktalarda ayrılır. Garip şiiri, *Varlık* dergisi'nde Orhan Veli ve iki arkadaşının bir arada yayımladıkları şiirle hemen hemen aynı anda başlayıvermişti. İkinci Yeni şiirinde ne böyle bir işbirliği oldu, ne de öyle eşzamanlılık görülür. İkinci Yeni, Garipçiler'in aksine ilk dönem şiirlerinde de birbirlerinden çok farklı olan ve bir manifesto çevresinde toplanmamış şairlerin tek tek arayış ve sezgileriyle orada burada dağınık uçlar verdi, sonra sonra benzerlikler dolayısıyla özellikleri belirtilmeye, kurallara bağlanmaya başlandı." (Necatigil 1999: 170)

Necatigil, önemli bir farka dikkatimizi çekiyor. Garip, tasarlanmış ortak bir hareketti, manifestosu vardı. İkinci Yeni benzerliklerin, ortak özelliklerin belirlenmesinden sonra bir akım adını aldı. Acaba İkinci Yeni tepkisel bir şiir miydi? Şiirin bilinçli, edebiyat tarihinin bilinçsiz bir başkaldırmasıydı. Şiirde devrim değildi ama bir evrimi gerçekleştirdi. Behçet Necatigil, yazısında Memet Fuat'tan bir alıntı yapmış. Sanırım İkinci Yeni'nin içinde yer alan şairler değil, daha sonraki kuşaklar için de taşıdığı önemi vurguluyor.

Memet Fuat bir yazısında (1960: 81) bu şiirin 1960'larda artık durulduğunu vurgular ki doğrudur:

> "İkinci Yeni bir saman alevi gibi parlayıp söndü, dayandığı güçsüz ilkeler şimdi çok geride kaldı; ama kapalılığın anlam alanında da önemli olabileceği kanısına onun yardımıyla vardık. Ece Ayhan, Cemal Süreya, Kemal Özer gibi genç şairleri o getirdi; Turgut Uyar'ın Edip Cansever'in yenileşmesini, güçlenmesini o sağladı. Çözülüşü, değerini yitirişiyle de bizlere yeni umutlar verdi."

Memet Fuat'ın saptadığı gibi, birçok şiir akımı, o akımın başlatıcıları ya da daha önceki kuşak tarafından özümsendikten, işlevini yerine getirdikten, yeni adlar ortaya çıkardıktan, eski adları güçlendirdikten sonra edebiyat tarihindeki köşesine çekilir. Behçet Necatigil, Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı*'ndan yola çıkarak, kendi yargısını bize iletir: "İkinci Yeni olayı, şimdi Asım Bezirci'nin lehte aleyhte bütün değerlendirmeleri ve mücade-

lenin seyri ile şiirinin türlü örneklerini derleyen, bu isimdeki etraflı incelemesinde (1974), şiir tarihimizin renkli, hareketli bölümü olmuştur." (1999: 176)

Memet Fuat, İkinci Yeni olgusuna çoğulcu bir anlayışla yaklaşır. Özetle, bu akımın bütün kuşakları etkilediğini ya da daha doğru deyimle, şiirini yeniden değerlendirme gereksinimi hissettirdiği kanısındadır. Memet Fuat'ın anlam üzerine söyledikleri, sanırım anlamsız şiir iddialarına doğru bir yanıttı. Ancak toplumcutoplumsal eğilim gösterdiği konusundaki yargı, bazı şairlerin çok az şiiri için geçerli ama bütünü bence kavramıyor, kapsamıyor. Memet Fuat'ın *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*'nin birinci cildinde yer alan girişinde yazdığı, İkinci Yeni üzerine bütüncül bir yorum getiriyor:

> "1955'e doğru ortaya çıkan İkinci Yeni akımı, genellikle 1930'larda doğmuş olan genç şairleri getirmekteydi. Ama bu akıma Oktay Rifat, İlhan Berk gibi ünlü adların yanı sıra, Turgut Uyar, Edip Cansever, Ercüment Uçarı gibi yaşça daha küçük, ama şiir alanındaki yetenekleri iyi kötü belirmiş, ara kuşaktan şairler de katıldılar. 1920'lerin ikinci yarısında doğanların oluşturduğu bu kuşak tam anlamıyla arada kalmış bir kuşaktı. Bazıları çıkış günlerindeki şiir anlayışlarından kopup İkinci Yeni'ye katılırlarken, bazıları da (İlhan Demiraslan örnek olacaktır) Garip öncesindeki tutucu biçimlere yakınlık duydular. Turgut Uyar ile Edip Cansever kısa sürede İkinci Yeni akımının sürükleyici şairleri haline gelerek, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Sezai Karakoç, Kemal Özer, Ülkü Tamer gibi gençlerle birlikte anılmaya başladılar. Turgut Uyar'ın soluklu, uzun dizeli, düzyazı görünümlü şiiri din kitaplarını çağrıştıran havasıyla, öykünün anlatışıyla, yücelik duygusu veren bir şiirdi. Anlamsızlık bir yana, kapalı da olmayan bu şiir anlatım özellikleri, şiirleştirme yöntemleri nedeniyle İkinci Yeni akımı içinde düşünüldü. Aynı yücelik duygusu, sonraki, imgeye dayanan, kapalı şiirlerinde de sürdü." (Fuat 2002: 4647).

Yukardaki yorum, Memet Fuat'ın İkinci Yeni'yi toplumcu anlayıştan uzak tutanlara, toplumdan kaçış şiiri olarak niteleyenlere cevap mahiyetinde bir savunmadır. Memet Fuat'ın, "Bazıları çıkış günlerindeki şiir anlayışlarından kopup İkinci Yeni'ye katılırlarken" değerlendirmesi, biraz keskin bir teşhis gibi geliyor; çünkü eski kuşağın kopup geldikleri kanısında değilim, onlar şiir kompartımanlarını değiştirmediler, ancak şiirlerini bir anlayış gölgesinde rötuş yaptılar. Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ı dışında özellikle Turgut Uyar'ı bu yorumun dışında tutmak isterim.

Memet Fuat'ın İkinci Yeni'yi toplumculuğa yanaştırma isteğini, bazı eleştirel itirazlar dışında okuyabilirim:

> "İkinci Yeni akımının kapalı söyleyişlere düşkünlüğü, başlangıç günlerinde 'Şiire anlam gerekmez', 'Şiirde anlam rastlantısaldır' gibi sözlerle savunulmak istenmesi bu yola giren sanatçılara, toplum sorunlarına ilgi duymayan, yaşamdan kopuk kişiler olarak bakılmasına neden olmuştu. Oysa Turgut Uyar'la Edip Cansever toplum sorunlarına değinen çok güzel şiirler yazdılar.

> Daha gençlerin, İkinci Yeni'yle gelen şairlerin de yapıtları, işin tozu dumanı dağıldıktan sonra, serinkanlılıkla okununca, bu aykırı şiir anlayışı içinde bile, toplum sorunlarından uzaklaşmadıkları ortaya çıktı. Kimi baştan sona, kimi belli bir döneminde, kimi imgeler dünyasına çekerek, kimi simgelerle örterek toplum sorunlarına hep kafa yormuşlardı." (Memed Fuat 2002: 47)

Memet Fuat'ın "toplum sorunlarına hep kafa yormuşlardı" sözü; biçimi iyi bir şiiri, toplumculuğun dışında görmek istememesinden kaynaklanıyor. Akıl erdirilmesi hayli zor bir ortak özellik ise, İkinci Yeni gibi Fildişi Kule'ye çeken kuramlarla gelmiş bir akımı da içinde barındıran elli yıllık çağdaş Türk şiirinin, her dönemde en yoğun baskılar altında bile yaşamla ilişkilerini korumuş, toplumsal kaygılardan hiçbir zaman uzaklaşmamış olmasıdır. Çağdaş şairlerimiz toplum sorunlarına hep ilgi duydular, doğrudan bir kavgaya girmediklerinde de, değerlendirmeleri, yaklaşımları, seçmeleriyle bir açıyı, bağlandıkları dünya görüşünün açısını ortaya vurdular. Nâzım Hikmet gibi, Necip Fazıl da bir kavga adamıydı. Arif Damar'ın şiirine memleket kaygısı nasıl yansıdıysa, Cemal Süreya'nın şiirine de öylece yansıdı. Çağdaş Türk şiirinin korunmasız kalması, kapıların dışında bırakılması, öncelikle bu özelliğinden, kendi görüşünü savunmaktan çekinmeyen, özgürlüğüne düşkün sanatçılar elinde gelişmiş olmasındandır. Çağdaş Türk şiiriyle kapıkulu sanatçı geleneği kesinlikle son bulmuştur. (Fuat 2002: 51)

Aşağıya aldığım Ece Ayhan'ın yazısı büyük ölçüde Memet Fuat'ın İkinci Yeni'yi toplumculukla bağdaştırmasına bir karşı durmadır:

> " 'İkinci Yeni' diye adlandırabileceğimiz şiiri, toplumsal sorunlar açısından değerlendirenler ona 'faydasız şiir' diyorlar. Bu şiir sizce faydasız mıdır? Faydalı ise bunu nasıl açıklarsınız?:
> Yeni ozan müteşebbistir, toplum içinde halen var olan ya da var olması istenilen gereksinmeleri duyar, sezer, piyasaya gelir, üretime başlar. Yeni gereksinmeleri karşılayacak olan müteşebbisin üretimi, en az var olan gereksinmeleri karşılayan müteşebbisin üretimi denli, belki daha çok, önemlidir. Buna örnek olarak, piyasada çengelli iğne yokken bu gereksinmeyi duyan, sezen ve çengelli iğneyi üreten yeni bir müteşebbisin üretimi gösterilebilir. Bugünkü şiir ya da toplum içinde (belki de şiir toplumu içinde) bir gereksinmeyi karşılamaktadır. Bana kalırsa, bugünkü şiire toplumsal açıdan bakarak 'faydasız şiir' diyenler, tutumbilimi yalnız okullardan ibaret sanıp bunların toplum yaşantısı içindeki yankısını 'sınıf kavgası' şeklinde görüp ve mutlaka bu okullardan (ister kapitalizm, ister antikapitalizm) birinin savunulması gerektiğine inanan 'yoğun cahil' kişilerdir." (Ayhan 1993a: 12)

Ece Ayhan'ın İkinci Yeni şiirini tanımladığı, çıkış nedenini saptamaya çalıştığı, şiirin tarihini toplumun, siyasetin tarihi ile aynı potada eriterek amaçladığı şey neydi? Hangi iddiayı temellendirmek istediği, akımı bir felsefeye dönüştürmek amacını öne çıkardığı açıktır. Devrimci nitelik ta-

şımayan, bir manifestosu olmayan İkinci Yeni'ye bir manifesto hazırlamak çabası sayıla bilir bu yazı. Şiirsel özelliklerin, öğelerin değil, öfkeyi belirleyen toplumsal verilerin yer aldığı aşağıdaki yazı; nesnel kırıntıların da bulunduğu, bir şairin coşkulu, öznel değerlendirmesidir. Çünkü İkinci Yeni, bence bu kadar frapan içeriği olan bir şiir değildi. Eklektik bir poetikası olduğundan da söz edilebilir. Bir hususa dikkat etmeli ki, Ece Ayhan'ın şiiri, bazı şiirlerde, şiir kavramında İkinci Yeni'ye teğet geçer:

> "Demek aradan, aşağı yukarı, 35 insan yılı geçmiş! Baka baka; 'İkinci Yeni' (ben, 'Sıkı Şiir' diyorum şimdi buna, o başka, ya da 'Sivil Şiir') 1950'lerden sonra, Türkçede, taşradan gelmiş ve çok genç parasız yatılıların oluşturdukları hiç beklenmedik, garip bir biçimde de özgün, çağdaş, çağcıl ve önemli bir şiir ve bir düşünce 'sıçraması'dır; yani 13/15 bir akım. Çok özgül bir anlamda belki de bir Mülkiye hareketi, hiç değilse ilginç bir Ankara şiir olayı." (Ayhan 1993b: 15)

Bütün şiir akımlarını eleştirmenlerin, edebiyat tarihçilerinin farklı değerlendirdikleri gerçeğinin bir örneğini veriyor Ece Ayhan. Onun devrimci, başkaldıran yanını anlamadıklarını belirtiyor. Üstelik 1989'da bu yazıyı yazdığına göre, İkinci Yeni'nin birçok özelliklerinin kaybolduğunu, bunun genç kuşaklarca da benimsenmediğini bilmiş olması gerekirdi. Ece Ayhan'ın yazdıklarında, İkinci Yeni'nin sadece edebiyat ölçütleri içinde bir yenilenme değil, edebiyatın dışında müzik gibi bazı yeniliklerin de şiirin içine yedirilmesi konusunda iddialı.

Memet Fuat'ın Asım Bezirci ve Edip Cansever konuşmasında odaklandığı nokta yenilikgeri dönüş kavramı üzerine yorumları. İkinci Yeni'yi yenilikgeri dönüş kavramlarıyla açıklamanın bu akımı yeterince anlatacağı kanısında değilim. İkinci Yeni,Türk şiirinin üzerinde gelenek kavramını da hesaba katarak yeniden düşünmeye çağıran bir harekettir. Ama geriye dönüş olarak da yorumlanamaz. İkinci Yeni'nin nitelikleri konusunu tartışacaklar için bir çıkış noktası bence:

Eleştirmen Asım Bezirci'nin şair Edip Cansever'le yaptığı çok ilgi çekici bir konuşmada Cansever "dönüş" fikrine katılmaz:

> "Edip Cansever – 'Dönüş' fikrine katılmıyorum. Yazın alanında böyle bir hareket olmamıştır şimdiye dek. Şiirimizin nereye varacağına gelince, bunu da ben kestiremem. (…)
> En iyisi bu konuda ileri gitmekten, geri dönmekten hiç söz etmemek. Yoksa, yalın söyleyişlere karşı bir tepki olarak doğan, bir "iç biçim" değişikliği getiren İkinci Yeni akımının da birçok bakımdan yenilik adına bir geri dönüşten başka bir şey olmadığını görerek şaşar kalırız." (Fuat 2000: 37, 39)

Edip Cansever'in, "bir 'iç biçim' değişikliği getiren İkinci Yeni akımının" sözünün üzerinde durmak gerekir. Gerçi, her 'iç biçim' değişikliği içeriği de yeniler. Bu da edebiyat tarihinin, her yeni akımın uzak kalamadığı bir kuraldır. "Yenilik adına bir geri dönüş" sözünün yorumunu, İkinci Yeni'in amacına bakarak geniş bir ayrıştırmaya gidebiliriz. Geleneksel şiirle ilgilendi, hatta eskinin şaireneliğine döndü. Garip'in yok ettiği, hedef seçtiği şairanelik yeni bir biçimle var oldu, İkinci Yeni'de. Ne var ki, Edip Cansever'in İkinci Yeni'nin gölgesinde kalmadığı kanısındayım.

Cemal Süreya kendisi ile yapılan bir röportajda, İkinci Yeni'nin doğuş nedenlerini çok doğru saptıyor. Sonraki değişim için söylediklerine de katılıyorum:

> "-Şimdi çok yalın çizgileriyle anlatmak istersek, bence İkinci Yeni şu: Gün geldi, 1950'li yıllarda, özellikle de 195357 yılları arasında birtakım genç şairler önce birbirlerinden bağımsız, sonra da dergi sayfalarında karşılıklı etkileşerek başka bir düzende şiir söylemeye başladılar. O sırada şiirimiz fazla akıllı, hatta "akılcı" bir şiirdi. Bu son şairlerle irrasyonel bir öğe geldi şiirimize. Hikâye öğesi dışlandı. Ses soyutlamalarına gidildi ve bir 'iç ses' aramaya başlandı Türk şiirinde. Aslında şiir alanı genişlemeliydi, yeni alanlar bulunmalıydı şiire ve şiir, her şeyi söyleyebilme, ifade edebilme sanatı olmalıydı. İkinci Yeni'nin sanırım, başlangıçtaki özlemi, daha doğrusu olması gereken özlemi bu noktadaydı. Ama öyle oldu ki, daha çıkış noktalarında devinime çok fazla genç şair katıldığı halde bir 'donmuşluk' yaratılmak istendi. Bunu daha çok o şiiri yorumlayanlar ve o şiir gibi yazmayan şairlerle bazı eleştirmen arkadaşlar yaptılar. Bir İkinci Yeni şeması yaratıldı, üretildi. Yani daha başlangıçtaki acemiliklerle yapılan, daha doğrusu acemilik yönleri araştırılarak ona göre İkinci Yeni şudur, dendi. Ve buna göre bir maket kuruldu ve yazılan şiir ona göre eleştirilmeye başlandı." (Duruel 1997: 17475)

İkinci Yeni'nin bir çok özelliğini, şiire getirdiği biçimsel çalışmaları sıraladık. Asım Bezirci'nin *İkinci Yeni Olayı* kitabında ise İkinci Yeni'nin özellikleri sıralanır:

> "Neyin adıdır İkinci Yeni? Niçin doğmuş ve nasıl gelişmiştir. Nerelerden kaynaklanmıştır. Edebiyatımızda ne gibi bir yer tutmuştur? İyi ve kötü yanları nelerdir? Bu soruları cevaplandırmazdan önce, İkinci Yeni'nin "ne olduğu"nu açıklamak gerekiyor. İkinci Yeni 1954'ten sonra filizlenmeye başlayan bir şiir hareketidir. Öncüleri Oktay Rifat, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Ülkü Tamer, Tevfik Akdağ, Yılmaz Gruda gibi şairlerdir. Harekete 'İkinci Yeni' adını eleştirmen Muzaffer Erdost takmıştır. Gerçi yanlış bir adlandırmadır bu. Çünkü şiirimizin Tanzimat'tan beri geçirdiği yenilik olayları göz önünde tutulursa, İkinci Yeni'ye ancak "Sekizinci Yeni" demek uygun düşer. Ama, İkinci Yeni bir yönüyle Garip akımına (Birinci Yeni'ye) tepki olarak doğduğu ve sık sık tekrarlandığı için bu ad yerleşir." (Bezirci 2005: 15)

Asım Bezirci'nin öncü adlar diye nitelendirdiği şairlerin, bu akımda o niteliği taşıdığı kanısında değilim. Asım Bezirci'nin divan şairlerinden farklı görmesi olağan bir tespittir. Çünkü aynı şiir anlayışına yaslanılsa da, yüzyıllar elbette şiire değişim getirecektir. Asım Bezirci'nin İkinci Yeni'ye sınıfsal bakışı; Demokrat Parti iktidarının baskıları, seslendikleri okur kitlesini düşünerek değerlendiriyor, şöyle bir yargıya varıyor:

> "Kuşkusuz, İlhan Berk'in de, Turgut Uyar'ın da yazdıkları Divan şairlerinin yazdıklarıyla bir değil. Olamaz da. Neden derseniz, her biri ayrı bir çağın ürünüdür de ondan. Şair, istese de istemese de, eserinde yaşadığı dönemin, çevrenin ideolojisini yansıtır. Nitekim, Divan şairleri de halka ve kültürüne sırt çevirmişler, sarayın yanında yer alarak onun egemen olan beğenilerine, eğilimlerine, çıkarlarına seslenmişlerdir. Onlar gibi İlhan Berk'le Turgut Uyar da -Divan şiirinin kalıpları içinde dahi- kendi sınıflarının görüşlerini, anlayışlarını dışa vururlar. Gerçi onlar da halktan uzaktırlar, ama egemen çevrelerden çok, küçük burjuvazinin yanındadırlar." (Bezirci 2005: 153)

Mehmet H. Doğan ve Turgay Gönenç'in *İkinci Yeni Antolojisi*, zamanında birtakım şairlerin bu akım içinde yer aldığı iddiasıyla önem kazandı. Ne var ki sonraki yıllardaki gelişmeden geriye dönerek baktığımızda, belki de onlar bu antolojiye girmeyebilirlerdi. Yararlanmışlardı ama bütünüyle hareketi benimsememişlerdi ya da sadece bir öğesini kabul etmişlerdi:

> "Gerçekten de İkinci Yeni şiirinin nişan aldığı hedef budur. Garip şiiri işlevini yitirmişti, derken bunu söylemek istiyoruz. Toplumsal yergilerle, bir mücadele içindeki insanı yüceltmekle, geleceğe güveni, şaşmaz toplumsaltarihsel yasaları temel alarak iyimserlik şiirleri yazmakla bir şey çözülmüş olacak mıydı? Okuyan kitle, mücadelesinde eski şiiri yanına almamakla, politikaya sarılmakla olmayacağını gösteriyordu. Açıktı bu. Öyleyse iki yol kalıyordu şiire: Ya gittikçe koyulaşan baskı altında şiir olma niteliğinden kaybetme bahasına daha da sertleşerek, dolaysız bir propoganda şiiri olmak ya da bütün mümkünlerin kıyısında şiir olarak varlığını sürdürerek bu başaşağı gidiş içindeki insanı vermeye çalışmak." (Doğan ve Gönenç 1969: 9)

Akla gelmeyen ya da getirilmek istenmeyen şeyi Erdost kendisi çok açık yürekli bir yazıda açık açık söyler:

> "İkinci Yeni, bizim yazılarımızla değil, bizzat bu şiirlerin değerlendirilmesiyle, tanınabilir. Çünkü biz, o zaman, yeni bir şiirin ne olduğunu tespite çalışıyorduk. Yani, önce, bu şiir vardı ve bizim yazılarımız bu değişikliği, bu geçişi ve nihayet bu şiiri tespite çalışıyordu. Bilgimiz ve kültürümüz, bu şiiri çok yanlış tespite sebep olmuş olabilir. Fakat bizim yanlışımız, İkinci Yeni şiirin yanlışları olabilir mi?" (aktaran Doğan ve Gönenç 1969: 1011)

Enis Batur, *Smokinli Berduş* kitabındaki "II. Yeni ve Gerçeküstücülük" bölümünde İkinci Yeni'yi Türk şiiri geleneği içinde değerlendirmedi, onun Batı'daki köklerini, şiirsel kökenlerini irdelemeyi tercih etti:

> "Geçtiğimiz çeyrek yüzyılın Türk şiirinde, isim babalığını Muzaffer Erdost'un yaptığı II. Yeni şiirinin etkinliği tartışılmaz olmuştur; hiç değilse bugün, iyice açıklık kazanmış bir olgudur bu. 1940 kuşağının bu poetikaya koşut bir çizgide gelişen şiir serüvenlerini de tek tek hesaba katarsak, dönemin egemen imge dilinin biçimlenişi iyice açığa çıkacaktır kuşkusuz." (Batur 2001)

Ancak aşağıda, İkinci Yeni'nin Orhan Veli şiirine bir tepki olarak çıkışı, tepkinin bütün öğelerini kapsamıyor. O yüzden Enis Batur'un (2001) aşağıdaki yargısı başka bir yorumun yolunu açıyor:

> "Bilinen bir gerçek: II. Yeni şiiri, Orhan Veli şiirine bir tepki olarak kuruldu. Daha az bilinen bir gerçek: Orhan Veli şiiri Batı kaynaklı bir çıkıştı, bu nedenle de II. Yeni şairleri için hem zehir, hem de panzehir oldu. (379)
>
> "II. Yeni ile Gerçeküstücülüğü aynı yazıda ele alma nedenime değinmek istiyorum son olarak. II. Yeni, gerçeküstücülüğün bir sonucu değildir. Türk şairi sınırlardan taşmayı öğrenmiş, bir çağdaşlık örneği vererek genişliği ve derinliği algılarken gerçeküstücülükten de yararlanmayı bilmiştir. Gerçeküstücülük, üstünkörü düşünülürse, Batı'nın kentsoylu aydınının toplumsal değişim sürekliliğine sırt dönme yolunda seçtiği bir dil olabilir. Sorun neyse ki bu denli yalınkat bir çözümle doyacak gibi değildir. Ertuğrul Özkök, henüz yayımlanmamış bir denemesinde, azgelişmişlikle gerçeküstücülük arasındaki dolaysız ilişkileri sergiliyor, parmak ucuyla Gabriel Garcia Marquez'i imleyerek. Gönül, aydınlarımızın kendi kültürlerine biraz da içeriden bakmalarını istiyor; bu, belki, kendi halklarının barındırdığı gerçeküstücü/gerçekdışı, usüstü/usdışı gizilgüçleri kavramalarına yol açacaktır." (382)

Enis Batur'un sözünü ettiği Ertuğrul Özkök'ün azgelişmişlikle gerçeküstücülük arasındaki dolaysız ilişkileri inceleyen yazısı yayınlanmadı. Ancak Ertuğrul Özkök daha sonra "Bizim Oraların Batı Yakası" yazısında İkinci Yeni ile az gelişmişlik, varoş kavramı arasındaki gelgitlere değindi. İkinci Yeni ile popüler kültür arasında bağ kurmaya çalışan bir tez:

> "Doğuş sadece içimizdeki varoş duyarlılığına, o hepimizin ruhuna işlemiş kenar mahalle, kasaba arabeskine mi hitap ediyor? Biraz daha derinlere gidelim. Acaba o şiirde, bütün 1970'li yıllarıma hükmeden İkinci Yeni şiirinin varoş versiyonları da yok mu? Galiba var. Ne bileyim, bir Cemal Süreya meselâ. Bir Ece Ayhan, hatta bir Edip Cansever... Genizden gelen o sesleri şimdiden işitiyorum. "Yok artık..." diyen o sesleri. "Ne alâkası var Doğuş'la Ece

Ayhan'ın, Cemal Süreya'nın..." Bence var. Alın şu sözleri:
Bunun adına yürek derler
Öyle bir anda silemezler
Biz burada neciyiz, neyiz
Seversek bir defa severiz...
Biri, içimizdeki varoşu uyandıran, tahrik eden, günaha davet eden kavramlar korosu... Öteki, içimizdeki entelektüeli durmadan rahatsız eden, tırmalayan bir sözcükler balesi...
Ve her ikisinin de ortak yanı... Bize, sadece bize ait olan bir arabesk." (Özkök 1999)

İkinci Yeni'nin yeri ve ondan kalanlar

Bu yazımda İkinci Yeni'yi, hem edebiyat tarihi içindeki yeri hem de bugüne kalan yanı ile değerlendirmeye çalıştım. Böylece ona iki açıdan yaklaştım.

İkinci Yeni adlarına baktığınızda birtakım şairlerin İkinci Yeni yürürlükte iken, güncelken okunan şiirleri bugün artık okunmuyor. Edebiyat tarihinde bu olgu sık sık tekrarlanır, akımın öncüleri edebiyat tarihine çekilip bugüne kalmazlar. Ama bunu İkinci Yeni'nin simge isimleri için söylemek mümkün değil. Akımın usta şairleri bugüne kalmışlardır ama o gün yukarda saydığımız bir çok şair bugün okunmuyor. Oysa İkinci Yeni akımının içinde en çok anılanlar o zaman onlardı.

İkinci Yeni, o güne kadar süregelen şiir anlayışını, hem batının farklı kaynaklarıyla değiştirmiş hem de Türk şiirinin geleneksel tadını yaratmaya çalışmıştır. Hiç kuşkusuz dil anlayışı, arılaşmaya pek önem vermeden gerçekleşmiştir. O gün siyasetten edebiyata kadar değişik faktörler İkinci Yeni'yi yaratmıştır.

İkinci Yeni, genç kuşağa ne getirdi? Türk şairi poetikasını oluştururken, geleneksel şiirimizi de incelemek zorunda olduğunu, divan şiirini görmezden gelemeyeceğini anladı. Garip şiiri, Toplumcu Gerçekçi şiir, 1940 şiiri dışında da bâkir alanlar olduğunu fark etti. Fransız kaynağından çok Anglo-Sakson kaynağına da itibar etmeyi öğrendi.

İkinci Yeni, eski kuşak için bir deney miydi? Evet, şairin şiirini her zaman gözden geçirmesi gerektiğini, "korkulu ustalık"tan kaçınması gerektiğini, poetikalarını yenilemenin zorunluluğunu İkinci Yeni akımından öğrendi. İkinci Yeni'nin daha sonraki kuşakları imge düzeni açısından, anlam açısından etkilediği kanısındayım.

İkinci Yeni şiirimizde bir yenilenme, bir işçilik hareketi olarak önemlidir.

Kaynakça

Ayhan, Ece (1993), "Ayağa Kalkarak İkinci Yeni Akımı", *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 15-18.

Ayhan, Ece (1993), "İlk 'İkinci Yeni' Akımı Soruşturması/İkinci Yeni İçin Ozanlar Ne Diyor?", *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul: Yapı Kredi Yay. s. 12-14.

Batur, Enis (2001), "II. Yeni ve Gerçeküstücülük", *Smokinli Berduş*: *Şiir Yazıları 1974-2000*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 379-83.

Berk, İlhan (2005), "İlhan Berk'le Konuşma". (söyleşiyi yapan: Selin Ongun), *Haftalık*, 1117 Ekim.

Bezirci, Asım. (2005), *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Doğan, Mehmet H. ve Turgay Gönenç (1969a), "İkinci Yeni Şiiri", *Papirüs,* 41 (Kasım) a : 115.

Fuat, Memet (1960), "Düşünceye Saygı", *Yeditepe,* 1 Mart, s. 81.

Fuat, Memet (2000), "Biçimde İlerilik", *İkinci Yeni Tartışması*, İstanbul: Adam Yay. s. 13-52.

Fuat, Memet (2002), *Çağdaş Türk Şiiri Antolojisi*, C. I, İstanbul: Adam Yay.

Hızlan, Doğan (2003), "Turgut Uyar Üzerine Divani Notlar", *Edebiyat Dönencesi,* İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 74-81.

Karacı, Sadi (2003), "Diriliş Şiiri ve II. Yeni: 'Sezai Karakoç ve Dönemdeşleri' ", *Hece,* 73 (Ocak): 282-85.

Necatigil, Behçet (1999), "İkinci Yeni Şiiri". *Düzyazılar1*. İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 170-76.

Özkök, Ertuğrul (1999), "Bizim Oraların Batı Yakası", *Hürriyet* (24 Ocak).

Rifat, Oktay (1999), "Şiir Üzerine Yazı". [*Perçemli Sokak*]. *Bütün Şiirleri*. Cilt 1. İstanbul: Adam Yay., s. 175-76.

Süreya, Cemal (1997), "İkinci Yeni" (söyleşiyi yapan: Ahmet Oktay), *Güvercin Curnatası*: *Cemal Süreya ile Konuşmalar*. (hzl. Nursel Duruel) 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 174-80.

Cumhuriyet Dönemi: Şiir (1950-2000)

Ramazan Korkmaz - Tarık Özcan

TANZİMAT'ın ilanı ile başlayan ve dünya algımızı değiştiren yenileşme çabaları, MillÎ Edebiyat (1908-1923) deneyimini de yaşamış olan Türkçeye Cumhuriyet'le birlikte birey merkezli modern metinlere dönme olanağını sağlar. Türkçenin yeniden evine/metinlere dönüşü; Anadolu'da öyküsü yazılmamış yüzlerce yıllık birikimin edebÎ dünyaya taşınmasına yol açar. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatındaki tip, imge, konu/izlek çeşitliliğinin kısa sürede karnavala dönüşerek zengin bir görünüm arzetmesinde, edebiyatın yüzlerce yıl ihmal edilen bu kaynağa yönelmesinin büyük payı vardır.

Cumhriyet dönemi Türk şiiri; sözlü gelenek, divan şiiri deneyimi, Avrupa ve öncelikle Fransız şiiri sonra da Mayakovski etkili Rus şiiri gibi çok katmanlı bir arka-plan kültüründen beslenip gelişmekteydi. İşte merkezini Türkçe yazma endişesinin oluşturduğu bu çeşitliliğin tam da karnavala dönüştüğü nokta buydu.

Kuruluşundan 1940'lı yıllara kadar; Beş Hececiler ve Yedi Meşaleciler'in Anadolu romantizmi, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal ile temsil bulan saf şiir arayışları, benliği tabulaştıran Necip Fazıl ve toplumcu gerçekçiliği lirizmde eriterek özgün imgeler yaratan Nazım Hikmet deneyimini yaşayan Cumhuriyet dönemi şiiri, bundan sonra daha yeni arayışlara girer. Yeni arayışların en temel niteliği; şiire ait dil, biçim ve imge sisteminin radikal bir biçimde sorgulanmasıdır. Bu sorgulama, kendiliğinden bir oluşum halinde ortaya çıkan ve başlangıçta pek de önemsenmeyen I. Yeni/Garipçiler tarafından yapılmıştır.

Garip şiirinin nesneyi ön plana çıkaran ve materyalist ögeler içeren şiir anlayışı, günlük dilin dünyası ile doğrudan bir ilişki kurarak genel görüntü dünyasını kuşatır. Bu görüntü dünyasının prensipleri, verili akıl tarafından biçimlendirilmiştir. Temelde modern ögeler içermesine rağmen metafizikle olan bağları koparıldığı için nesne, bütün vuzuhu ile orta yerde durur ve romantik duyarlık nesnenin berisine düşer. Şiir, görülenin müşahhas planı üzerine inşa edilmiştir. Duyusal algılamanın biçimlendirdiği dünya, perspektiften geçirilirken; görünenin herhangi bir farklılığı yoktur. Sadece görenin nesneye çocukça ve masumâne bir yaklaşımı vardır. Kaldı ki Tanzimatçıları sayacak olursak Türk şairi nesneye ilk kez bu şekilde yaklaşmıyordu. Şinasi ve Namık Kemal'in -özellikle Şinasi'nin- işaret ettiği dünya da böyle bir dünyadır. Ancak Tanzimatçılar yaptıkları işe samimi bir biçimde inanıyor ve yüzlerce yıldır şiirin ihmal ettiği bir dünyayı bütün açıklığıyla gösteriyorlardı. Hâlbuki Garipçiler nesneyi her türlü bağdan azade kılarken; yaptıkları karşısında gülen insanlardı. Onlar bir geleneğin biçimlendirdiği şiir ağacına taş atarken; niyetleri, eskilerin dikkatini çekmektir. Kısacası fark edilmek istenirler ve bunu bilinçli yaptıkları için içten içe de gülerler. Anlatımlarında ironi ve humoru öncelemelerinin sebebi bu yüzdendir. Bu poetik anlayışın yükünü bir nebze de olsa hafifletmeye çalışırsak; dönemin halkçı politikalarını bir gerekçe olarak ileriye sürebiliriz. Garipçilerin bu tavrında Ahmet Haşim estetiğinin de bir hayli payı vardır. Haşim'in içkinleştirdiği bu estetiği aşmak; o günün koşullarında oldukça güç bir işti.

Haşim, nesneyi renk ve armoninin olduğu bir atmosfer ile kuşatmıştır. Kısacası Ahmet Haşim estetiğinde şiir, bir buğu görevi yapıyordu. Nesnenin etrafında oluşturulan buğu, onu gündelik düzenin dışına çıkararak; genel geçer bir varlık olmaktan kurtarır. İzlenimci bu yaklaşım, nesneye gizemci bir nitelik kazandırarak *o araya*taşır. Haşim'in yanı sıra Tanpınar ve Necip Fazıl da şiirin dünyasına estetik bir anlayışla bakıyorlardı. Garip şairleri, böylesine bir şiir hareketinin üzerine çıkmanın zorluğunu bildikleri için şiirlerinin ayaklarını bir başka yörüngeye oturtmak mecburiyetinde idiler. Bunun için içsel öğeler içeren Haşim estetiğinin imgeci tutumunun karşısına; materyalist öğeler içeren yalıtık bir düzleme sahip ve görüntüyü esas alan bir şiir anlayışını çıkardılar. Şiirin genel görüntü dünyası süslü imgenin baskısından kurtarılarak somut envanterlere kavuşturuldu. Söylem düzeyinde şiirin kipleriyle oynanarak bir önceki dönemde fiili meçhul olan öznenin yerini, Heidegger'in deyişiyle 'şimdi' ve 'burada' olan bir özne aldı. Bu özne, daha çok Dalgacı Mahmut konumunda olup humora dayanarak dünyanın boşluğuna gülen insandır. Duyularının aracılığıyla dünyayı değerlendiren bu özne, her türlü metafizik bağla ilişkisini kesmiş batının aylak adamıdır. Bunun yanı sıra Necip Fazıl, Yahya Kemal ve Tanpınar'ın biçimlendirdiği entelektüel birikime sahip bir şiir anlayışı, bireysel düzeyde bir

dip akıntı şeklinde devam etmekteydi. Bu üçlünün şiir anlayışı, dil mimarisinin olgunlaştırdığı çağdaş öğeleri içermektedir. Tanpınar ve Necip Fazıl bireysel duyarımlarının merkezlerinde dönerken; Yahya Kemal, kolektif bilinçdışının biçimlendirdiği imgeleri, milli romantik duyarlıklara dönüştürerek ulusallaşma sürecini hızlandırır. Türk edebiyatında şiiriyle arasına mesafe koyan ender şairlerdendir.

1950'li yıllar, edebiyat âleminde böyle bir özneyi ve şiir kültürünü hazır bulur. Batı'ya açılan pencereden okunan şiir dünyasının çağdaş duyarlıklarla donatılmış imge düzeni, çarpıcı görüntüler halinde edebiyat âleminin üzerinde yükselmektedir. Batı şiirinin çok yüzlü, çok dilli modern öğeler içeren üretici yanı, bir kültür atmosferinin araladığı kapıdan içeriye girer. Bu şiir, Garip şiirinin görüntü ve anlam karşısında sırıtan yanını dışlayarak, modern resmin batık imgeler üreten çok katlılığını esas alır. Artık şiir çok katlı bir sözdizimine sahiptir. Kendi içerisinde yeni yaratımlara giderek gerçeği doğurgan, çok yönlü, çok anlamlı ve diyalektik bir akışkanlığa dönüştürmelidir. Böylece, şiir zora talip olacaktır. Sadece bu mu? Şiirin harcanması pahasına bir başka yönüyle de modern görüntüler yaratacaktır. İşte bunun için gerçeküstücülüğün bilinç akımı, montaj, kolaj, püskürtme teknikleri aracılığıyla iç içelik sağlanır. Bir yanıyla Ahmet Haşim estetiğinin kapısı aralanırken; diğer yanıyla da anlamsız ve saçmanın kapısından içeriye girilerek zor şiirin kapısına varılır. Mitin ve buğunun biçimlendirdiği şiir ortamı, labirentsi yapısıyla okuyucuyu kendi karanlığına davet eder; sıradan okuyucunun kendisine yer bulamayacağı bu davet, arka-plan kültürünü ve hazırlık evrelerini gerektirir.

Bu bağlamda 1950 sonrası Türk şiirinin en önemli durağı, şüphesiz İkinci Yeni şiir hareketidir. (→ "İkinci Yeni Şiirinin Estetik Açılımı")

İkinci Yeni şiir hareketi

İlk yarısına iki dünya savaşı sığdırmış yirminci yüzyılın aydınları, insanın tarihî kazanımları üzerinde şüpheye düşerler ve aklın refere ettiği tüm sistemleri yeniden ve daha radikal bir biçimde sorgulamaya yönelirler. İşte tam da bu noktada, yani anlam alanının karartıldığı ve sözün düştüğü yerde İkinci Yeni mahşeri başlar. 1950'li yılların ortalarına doğru şekillenen ve günümüze kadar devam eden "İkinci Yeni" ismini, Muzaffer Erdost 1956 yılındaki "Pazar Postası" dergisinde ilk kez kullanır.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşının kararttığı ortam, usa ait düzenin toplumsal bir edimle yıkıldığı olumsuzlama ile son bulur. Düzen düşüncesi, savaşın götürdükleriyle birlikte yerini yeni bir üretim biçimine bırakır. Hiper

gerçekçilik adıyla yola çıkan aydın, doğayı, düzeni ve insanı sanatın diliyle yeniden yaratmaya karar verir. Atonal müzikle, soyut resmin dünyası bu biçimlendirmeyi yaparken; edebiyat, bu iki sanat dalından aldığı anlatım yöntemleriyle estetik bir biçimlendirmeye yönelir. Şair, dili en saf haline dönüştürmenin pratiğini arar. Bilinçaltı otomatizmi, kolaj ve püskürtme yöntemleri, insanı düşselliğinde yakalayarak kara anlatının üstünü çizer ve kendilerine kadar gelen şiirin tüm organsal bağlarını yeniden kurmayı denerler. İmge ve ses, entellektüel bir derinlik kazanarak şiirin gözdesi olur. Nesne, gerçeküstü bir dönüştürümle imgeleşirken; bilinçaltı otomatizmi yeni görme biçimleri oluşturmayı dener. Şiirin geleneksel biçim özellikleri yadsınarak dışlanır. Portbogesi'nin sözleriyle: "Önceki kültüre ve onun formlarına karşı duyulan bir Ödip kompleksidir bu." (Kahraman 1993: 21). Modernleşmeci yaklaşımların geometrisini oluşturan saydam tikeller, şiir evinin orta direği olmaktan çıkar. Şiirin yarattığı görüntü mitin, bilinçaltı otomatizmin, kolajın ve montajın buğusuyla bulanıklaştırılır. Divan şiirinde mutlaklaşan özne; Garipçilerin elinde genelleşirken, İkinci Yenicilerin mitik dünyasında buharlaşır. Birinci Yenicilerle dışa yönelen şair, İkinci Yenicilerle büyük bir iç kırılmayı yaşayarak; düşün, mitin ve geçmiş zamanın soyut derinliklerine doğru belirsiz bir yolculuğa çıkar. Böylece; "kendi yarattığı bir zorunluluğun -dünyanın- tutsağı olmaktan kurtulmaya çalışır." (Hilav 1962: 9).

Birinci Yenicilerin şiire ait her türlü estetik ve yapısal unsurları dışlamaları, dönemlerinde ciddi bir tepkiyle karşılanır. Mevcut şiire (sıradanlaşan söze), yeni bir hamle yaptırmak gerektiğine inanan şairler bu tepkinin nedenini şöyle açıklarlar:

> "1. İkinci Yeni'nin kendinden önceki bu şiir, anlama dayanan bir şiirdir. İkinci Yeni ise anlama karşıdır. 2. Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri konuşma diline dayanır. İkinci Yeni konuşma diline karşıdır. 3. Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rifat şiiri salt şiirden yana değildir. İkinci yeni salt şiirdir." (Berk, 1992: 95).

Garipçilerin şiiri basite indirgemelerine bir tepki olarak doğan bu hareketin kaynağı, Garip'inkiyle aynıdır. I. Dünya Savaşı'nın doğurduğu bunalım üzerinde şekillenen dadaizm ve sürrealizm akımları, İkinci Yeni'ye de kaynaklık eder. Bilincin kurduğu bütün düzenlerin insan ve problemlerini çözemediğine tanıklık eden bu nesil, bu nedenle bilincin biçimlendirdiği kurulu düzene ait her şeyi reddetmekle işe başlar. Bir yerde, ferdin kurulu düzen ve onun biçimlendirdiği her şeye karşı ayaklanması olan bu akımlar, bizim edebiyatımızda da yer alır. Tahsin Saraç'ın, Dada'yla ilgili tespiti bu akımın en önemli özelliklerini açıklamaktadır: "Hiçbir sanat kaygısı yoktur ve onca sanat, karton şatolar gibi çökerttiği dil, biçim, uyak, vs. gibi kaygı-

lardan kurtulduğu andan itibaren başlar. İstenilen sadece bütün değerlerin yıkılması, toptan inkârına gidilmesiydi." (1960: 148). Dadaizm ve sürrealizm gibi edebî akımlar, şiire has her türlü kuralı boşlayıcı ve aklın kontrolünden uzak otomat bir yazı düzenini kabul ettirici özellikleriyle İkinci Yeni'ye Birinci Yeni'den daha geniş bir zemin hazırlarlar.

Bu edebî hareket, İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği toplumsal yoksulluk ve tek partili yönetimin dayatmacı politikaları sonucunda bunalan aydının kendisini ifade ediş tarzına da uygundur. Böylece aklın biçimlendirdiği yüzeysel anlamı dışlayan bu şiir hareketi, kendisine bilinçaltı otomatizmini esas alarak imge yüklü, kapalı ve kilitli bir dili tercih eder. Zamanla imge yükü ağırlaşan bu şiir hareketi, içine kapanarak kendine özgü bir dil dünyası kurar. Birbirinden uzak ara unsurların bir araya getirilmesinin temelinde okuyucuyu sarsma, dağıtma ve anlamı yokuşa sürme dileği yatmaktadır. Montaj ve kolaj tekniklerinin yardımıyla metinler arası ilişki kurularak şiirin anlam ve anlatım olanakları çoğaltılır. Böylece kapalı ve metinler arası göndergeleri olan yoğun şiir dilini çözmek, şiir kültürü olan donanımlı bir okur kitlesi gerekser.

İkinci Yeniciler, mümkün olduğunca geleneği dışlayarak içsel, bireyci bir şiir anlayışına yönelirler. "Anlamsızlığın anlamı" ve "anlamsızlığa kadar özgür olmak" şiir anlayışlarının ana amaçlarından biridir. Hareketin öncülerinden İlhan Berk'in anlatımıyla; "Sözün üstünü çize çize yürüyen" (1997: 9) bir şiir dili vardır. Mitin sisli dünyasından kopardıkları nesneleri, şiir dilinin buğusuyla kararak somut unsurlarından arındırılmış soyut ve belirsiz estetik bir dünya kurarlar. İkinci Yeni'nin soyutlamaya kaçış nedenini Alâattin Karaca şöyle açıklamaktadır: "Soyutlama, ne gerçekten, ne doğadan ne de toplumdan kaçmadır; aksine soyutlama, yüzeyden kaçma ve öze ulaşma çabasıdır." (2005: 377).

Dili, şiirin baş tacı edinen bu hareket, "deliliğin dili" diyebileceğimiz yargısız ve öznesiz bir otomatizmi, şiirleri için çıkış yolu olarak seçmiştir. Kendine özgü yinelemeler ve sapmalarla düzleminden koparılan dil, şiirin merkezinden uzaklaşarak imge bataklığına dönüşür. Genellikle zoraki ve istençsiz dönüştürümlerinin ürünü olan yapay imge tikleşmesi/fosilleşmesi, II. Yeni şiirinin en zayıf noktalarından biridir. Düşünsel ögeler taşıyan radikal imgelerle, yaralı ruhun huzursuz ve keskin patlayışlarını ifade eden şiddetli imgelerin (the violent imagery) özümsenmemiş bireşimleri, şiiri kapalı ve külfetli bir bilmeceye dönüştürür. Bilhassa İlhan Berk ve Ece Ayhan şiiri, bu tarz bireşim (sentez) sorunlarını oldukça derin boyutta yaşamasına ve bir bakıma üretmesine rağmen, şiir diline yeni deneyimler de kazandırır. Asım Bezirci, bu harekete dâhil olan şairlerin özelliklerini şöyle açıklıyor: "İmgeye kapılarını sonuna kadar açmakla kalmamışlar, edebi sa-

natlara özgürlük tanıyarak konuşma diline ve ortak dile sırt çevirmişlerdir. Duyguya ve çağrışıma yaslanarak yoksul çoğunluğun yerine aydın azınlığa seslenmişlerdir." (1974: 9).

İkinci Yeni'nin önde gelen şairleri İlhan Berk, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Edip Cansever, Ece Ayhan, Turgut Uyar ve Oktay Rifat'tır. Yukarıda isimleri sayılan şairlerin büyük bir kısmının kabul etmemesine rağmen bu edebi hareketin kurucusuyla ilgili olarak dönemin önemli bir eleştirmeni olan Nurullah Ataç'ın söyledikleri kayda değerdir:

> "İstanbul'a gitmiştim, orada Bay Oktay Rifat'ın bundan önce yazdıklarını beğenen, sevenlerle de konuştum. 'Perçemli Sokak' karşısında çekingen davranıyorlar, ısınamıyorlar o betiğe, gene eski yoluna dönmesini bekliyorlar... Buna sevindim diyemeyeceğim, diyemeyeceğim ya, gene de beni sevindiren bir yanı var: Bay Oktay Rifat'ın gerçekten yeni, başka ülkeler için değilse de bizim için büsbütün yeni bir çığır açtığını gösteriyor. Yeni olan çabuk çabuk beğenilmez. Bense Bay Oktay Rifat'ın bu yeni yolda kalmasını çok istiyorum, bundan başka, bundan daha yeni bir yola geçebilir, eskiye dönmemelidir." (Ataç 1957: 2)

İkinci Yeni hareketi zamanla İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever ve Turgut Uyar'ın oluşturdukları Marksist; Sezai Karakoç'un oluşturduğu İslamcı bir yol ayrımına varmıştır. Ancak her iki kanadın ayrışması daha çok izleksel imgelerde görülür. Anlatım teknikleri bakımından birliktelik söz konusudur. İkinci Yeni şiir hareketi, imge anlayışı bakımından şiir coğrafyamız içerisinde etkisini devam ettirmektedir.

İkinci Yeni şiirinin genel özelliklerini şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1) İkinci Yeni şiiri, nesnenin genel görüntü dünyasını değiştirme dileğiyle soyutlamaya gider ve gerçeküstü bir tablo gibi, eşyalar arası sınırları kaldırarak biçimsel farklılıkları aşmayı dener. Soyutlama eğilimi, betimleyici niteliği ve biçimi bozan tavrına uygun olarak en çok batık imgeleri kullanan İkinci Yeni şiiri, bu yönüyle divan şiirindeki Sebk-i Hindî akımına benzer.

2) İkinci Yeni şiiri, imgeci bir şiirdir. Bu yüzden ilk okunduğunda pek anlaşılmaz ve okuyucudan bir hazırlık dönemi geçirmesini ister.

3) Anlamı karartan ve gizleyen bir tavır takınırlar. Sözcüklerin gündelik kullanımlarla yiten anlamı yerine, çağrışımlarla derinleşen ve çoğalan değerine önem verirler. Her sözcüğün değeri, o sözcüğün içinde yer aldığı metnin diğer birimleriyle girdiği ilişkiden doğan çoğul anlam evrenidir.

4) Şahıs kadrosunu genellikle mitin gizemli dünyasından seçerler ve bilhassa Yunan mitolojisinden alınan sembolik tiplerin (Meduza, Leda, Phoenix gibi) hazır imge dağarından yararlanırlar. Böylece olay ve karakter yaratmaktan kaçınarak imge üzerine yoğunlaşırlar.

5) Günlük konuşma dilini dışlayarak kurulu dilin yapısını bilinçli bir biçimde bozarlar. Metin üretimlerinde yapı bozucu bir yaklaşımı barındırırlar.

6) Halkın yaşam alanlarından ve kültürel yaratımlarından uzaklaşmak isteyen İkinci Yeniciler, Garip şiirinin halk şiiri ve folklordan yaptığı tip, imge ve söylem ödünçlemelerine kapılarını kapatırlar. Folklorik malzemenin şairin kişiliğini ezeceğini savunduklarından "Folklor şiire düşman"sloganını geliştirirler.

7) Kentli küçük insan tipinin çizilmesine ve bu tipin *Süleyman Efendi* tiplemesinde olduğu gibi idolleştirilmesine son verirler. İkinci Yeni'nin ülkücü insanı, evrensel anlamdaki sancıları bünyesinde yaşayan duyarlı ve dünyalı bir aydındır.

8) Konu, öykü ve olay şiirin bünyesinden silinmek istenir. Bu yüzden İkinci Yeni şiiri, daha çok betimleyici metinlerden oluşur.

9) Düşünsel arka-planlarını genellikle varoluşçu düşünürlerin (özellikle J.P. Sartre, Heidegger) görüşleri; estetik arka-planlarını ise daha çok gerçeküstücüler ve dadacıların sanat anlayışları belirler. Bu nedenle İkinci Yeni şiirinin ana izleklerini; insanın dünyadaki yabancılığı ve kökensel yalnızlığının daha derinden duyulmasıyla ortaya çıkan bunaltı, bunalım, kaygı ve ürküntü gibi kavramlar oluşturur.

10) Nükte, şaşırtmaca ve tekerlemeden kaçarlar; daha çok düşünen ve acı çeken bir vicdanın kanayan sesi duyulur.

11) Şiirde anlamdan çok duyguya ve çağrışıma dayanarak şiirin içsel zenginliğini daima yeni yorumlara/ okumalara -açık metin- açık bırakırlar.

12) Garip şiiri, yoksul çoğunluğun yaşama koşullarını ve zevk anlayışını dikkate alırken; İkinci Yeni, daha çok aydın kesimin ve elit tabakanın zevkine hitap eder. İkinci Yeni şiirindeki eklektik zevk, dünyayı yurt edinmek isteyen bu entelektüel duyarlığın ürünüdür.

13) Şiiri, diğer sanatlarla yakın ilişkiye sokarlar. Dolayısıyla musiki ve özellikle de resme ait görsel değerlerin hazır imge rezervlerinden yararlanırlar.

14) Bilinçaltı otomatizmine yönelerek; şiiri aklın, ahlaki endişelerin, yasaların ve alışılmış her türlü sınırlayıcı, baskıcı düzeneklerin dışına çıkarmak isterler. İkinci Yeni şiirini, dizisel bir bağlamda değil, daha çok dizgesel anlamda değerlendirme gerekliliği buradan kaynaklanır.

15) Biçimin içerikten önce geldiğini savunan İkinci Yeniciler, siyaset dışı kalmaya özen gösterirler.

Bu hareketin içerisinde yer alan ve İkinci Yeni'nin ilkelerine en sadık kalan şair **İlhan Berk**(1918-2008)'tir. Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin bu güçlü şairi, şiir çalışmalarına Manisa'da başlar. İlk şiir kitabı *Güneşi Yakanların Selamı*'nda Ahmet Haşim, Necip Fazıl Kısakürek ve Nazım Hikmet etkisi vardır. Sanat hayatının birinci döneminde Garip hareketinden ciddi anlamda etkilenir. İkinci döneminde İkinci Yeni'nin "folkloru şiire düşman" belleyen söylemine rağmen, duyuş konseptini daha da genişleterek Nazım Hikmet kaynaklı güçlü bir toplumcu gerçekçi anlayışa kaymıştır. İlhan Berk, bu döneminde halk edebiyatı motiflerinden şiirine bir hayli malzeme taşır. Onun toplumsal gerçekçi anlayışla yazdığı şiir kitapları arasında en güçlü olanı 1980 yılı Behçet Necatigil ödülünü aldığı *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.

İlhan Berk, 1953 yılında yazdığı *Sen Antoine'ın Güvercinleri*isimli şiiriyle İkinci Yeni hareketinin kuruluşuna katılır. Son elli yıldır ısrarla bu hareketin ilkeleri doğrultusunda şiir çalışmalarını devam ettirmektedir. İkinci Yeni'nin en sadık üyesidir. *Galile Denizi, Çivi Yazısı, Otağ* ve*Mısırkalyoniğine*adlı şiir kitaplarıyla İkinci Yeni'nin önemli örneklerini verir. Şiir dilinde aşırı ve beklenmedik denemelere girişir. Bunun için zaman zaman şiirin dışına düştüğü görülmektedir. Sürrealist şiir anlayışından alınan "otomat yazı" anlayışını başarılı bir biçimde uygulayarak imgeye ve çağrışıma dayalı bir şiir dili kurmuştur. "… mısır krallarını sedra uzun egemenlikleri, hiyeroglif egemenlikleri, uygarlık tecim ve kral gezisinde/kent tarih baskı dağlarında, bunluk taş kaynaşmalarından, kent heredotos oldukça frikya fenike ırmakları, yani kıyının bulunan ülkesine, fenike elverişli A) tarih şehirlerinde, bir meydana ülke fenikeliler fenike karışıp kurdular." (*Ve, M.K.İ.*, s. 140).

Şair, şiir dilinde birbirinden uzak bölgelerdeki karşıt unsurları bir araya getirerek okuyucuyu zorlamak ya da sürrealizmden kaynaklanan anlamı dışlayan şiiri yazmak ister. Bunun için de farklı mekânlardan ve zamanlardan kopardığı çağrışıma açık değerleri bir merkezde toplar. Amacı; okuyucuyu sarsmak ve yanıltmaktır. Aynı anda merkezden uzaklaştırılarak farklı mekânlara ve zamanlara atılan okuyucu, şiir karşısında kendisini bir türlü toparlama fırsatını bulamaz.

Dilde hiçbir simetrik akışa uzun süre katlanamaz ve sonsuz sayıda deneyime açık bir şiir anlayışını sürdürür. Sürekli değişimi, şiiri için ilke edinmiştir. Dilin insan belleği tarafından her türlü biçimlendirilişine ve alımlanmasına karşıdır. Bu nedenle iç mantığı olmayan "mantıksızlığın mantığı" yöntemini tercih etmiştir. Fenomenolojik alana oturttuğu nesneyi, kendi genel görüntü düzeninin dışına çıkararak mümkün olduğu kadar soyutlamaya çalışır.

*Galata*ve *Pera*isimli kitaplarını her ne kadar şiir kitabı olarak sınıflandırsa da bu kitaplar, daha çok bir kentin kütüğünü çıkaran deneme nitelikli kitaplardır.

> "İlhan Berk, bir dil trapezcisidir ve sürekli olarak değişimi şiiri için bir çıkış yolu olarak seçmiştir. Devamlı yeni kalmak uğruna bir önceki dönemini yadsıyarak kendisine ters düşer. Aykırılık, onun şiirinin doğasını oluşturur. Sürekli değişimi şiirini ayakta tutabilmenin tek yolu olarak görür. Bunun için dur durak bilmeksizin şiir dilinin sınırlarını zorlar."(Özcan 1995, 329)

Bu anlayışı onu, bazı eserlerinde şiirden bir hayli uzaklaştırmıştır. Şiirlerini; *Güneşi Yakanların Selâmı*(1935), *İstanbul Kitabı*(1947), *Günaydın Yeryüzü* (1952),*Türkiye Şarkısı*(1953), *Köroğlu* (1955), *Galile Denizi* (1958), *Çivi Yazısı*(1960), *Otağ*(1961), *Mısırkalyoniğine*(1962), *Aşıkane*(1968), *Şenlikname*(1972), *Taşbaskısı*(1975), *Atlas*(1976), *Kül*(1978), *Kitaplar Kitabı*(1981), *Deniz Eskisi*(1982), *Şiirin Gizli Tarihi*(1983), *Delta ve Çocuk*(1984), *Galata*(1985), *Güzel Irmak*(1988), *Şairin Kanı*(1988), *Pera*(1990),*Dün Dağlarda Dolaştım Evde Yoktum*(1993), *Avluya Düşen Gölge* (1996), *Çok Yaşasın Sayılar*(1998) kitaplarında; şiirle ilgili yazılarını ise *Şairin Toprağı*(1992), *İnferno*(1994), *Kanatlı At*(1994), *Logos* (1996) ve *Poetika*(1997) kitaplarında toplamıştır.

Cemal Süreya (1931-1990), İkinci Yeni'nin en güçlü şairlerinden birisidir. Şiirini kelimeye yaslayacak kadar seçicidir. Ancak dizeye kıyamaz. Bunun için onun şiirlerinde kendisini bilinçsiz sayıklama şeklinde gösteren bir otomatizm görülmez. İkinci Yeni hareketinin en özgün imge dünyasına sahiptir. Enis Batur'un belirttiği gibi: "Cemal Süreya, İkinci Yeni şairi olarak anılan şiir hareketi içerisinde imge duyarlığıyla diğer şairlerden ayrılır. O, imge çatısını dağıtmadan aktüel konularda açık seçik söz kurmuştur. Aynı zamanda imgeleri kullanışındaki geometrik çizgiyle onlardan ayrılır." (1993: 84). İmgeleri, merkezden çevreye doğru güçlü atılımlar yaparak genişlemekle kalmaz; merkeze doğru dönerek derinlik ve geometrik bir düzen de oluşturur.

Şiirinin atardamarı erotizmdir. Bu anlayış, bütün kullanım sıklığına rağmen onda anarşist erotizme dönüşmez. Şiire derin ve geniş bir imgelem alanı açtığından en makbul imge sayılan yayılgan imge (the expansive) türüne (Wells, 1961: 169; Korkmaz, 2002: 276), İkinci Yeni şairleri arasında en çok Cemal Süreya'nın şiirlerinde rastlarız;

> Kırmızı bir at oluyor soluğum
> Yüzümün yanmasından anlıyorum
> Yoksuluz gecelerimiz çok kısa
> Dört nala sevişmek lazım

Alevden bir ata dönüşen soluk, yanan yüz ve sevişmeye dört nala koşan arzu; cinselliği kaba ve tensel bir duyuştan koparıp zorunlu bir ontolojik yönelime dönüştürür. Yayılgan imgenin çok yönlü anlam üreten yapısı, erosun kaba biçimciliğini silerek sürekli çoğalan sezgisel bir kurgu oluşturmaktadır.

Toplumcu gerçekçi yönüyle de dikkati çeken şair, yaşadığı coğrafyanın şiirini yazmakta ısrar etmiştir. Bu coğrafya, daha çok Orta Doğu ağırlıklıdır. Onun şiiri, büyük bir göçün şiiridir. Bu göç, bireysel düzeyde gücünü şairin bilinçaltından alırken; toplumsal düzeyde de Anadolu insanının kolektif bilinçdışından beslenir. Şiirlerini; *Üvercinka*(1958), *Göçebe* (1965), *Beni Öp Sonra Doğur Beni*(1973), *Uçurumda Açan*(1984), *Sevda Sözleri*(1984, 1994), *Sıcak Nal*(1988), *Güz Bitiği*(1988), kitaplarında; şiirle ilgili görüşlerini ise *Şapkam Dolu Çiçekle*(1976) ve *Folklor Şiire Düşman*(1992) kitaplarında toplamıştır.

Edip Cansever(1928-1986), İkinci Yeni'nin kuyumcu şairidir. Bu kuyumculuğunu şiir sanatındaki dil hassasiyeti bakımından da sürdürür. Birinci dönem şiirlerinde, folklor unsurları ağırlıklı bir yer tutar. Toplumsal aksaklıkların eleştirisini yaptığı ilk şiirlerinde, Garipçilerin "Yaprak" evresindeki toplumcu çizgilerinin etkisindedir.

*Yerçekimli Karanfil*adlı özgün yapıtıyla İkinci Yeni çizgisine kayan şair, *Umutsuzlar Parkı*,*Petrol*ve *Nerde Antigone* adlı yapıtlarıyla bu yönelişini sığlaştırır. Divan şiirinden etkiler taşıyan şiirlerini resim sanatıyla uzlaştırarak anlatım olanağını zenginleştirir. Daha çok yaşamı önceleyen şiir anlayışı yoğun dil mimarisiyle genel dilden kotarılmış ve/ya kendisine mal edilmiş bir özgünlüğü yaşar. "Şiirin dar ve çizilmiş sınırlarını zorlayıp ilk okuyuşta şiirle bağdaştırılmayacağını sandığımız konuları geniş açılı bir yazılış biçimiyle dile getirir." (Yatkın 2000: 7). Yaşama tedirginliğinin getirdiği bilinçaltı birikimlerini şiir diliyle başarılı bir biçimde ifade eder. Uzun soluklu bir şiir serüvenine sahip olan Edip Cansever, bu tür şiirlerinde güzel sanatların diğer şubelerinden faydalanır. Ancak bütün sanatların merkezine şiiri koymadan yapamaz. Döneminde her türlü siyasal yönelimlerden uzak durarak bu tutkusunu şiirin esenliğine dönüştürmüştür. Şiirde her türlü yeniliğe açık olan Cansever, eklektik bir zevke sahiptir.

"Yalnızlık" onun şiirlerinin en önemli izleğidir. Şiirlerinde yaşadığı dünyanın geçiciliğini gören tedirgin bir ruhun ürperişleri vardır;

> Kar, buz, tipi
> Kaymaktan korkum yok ki
> Kayarken yalnız tutunmak için
> Ölümlerden bir ölümün seçimi

Şiirlerinde çağına yabancılaşan insanın kökensel sıkıntılarını, bunalımlarını ve gelecekten duyduğu endişlerini anlatan Edip Cansever, Batı edebiyatından etkilenerek yazdığı *Nerde Antigone, Meduza, Phoneix*adlı şiirlerinde Yunan mitolojisinden sıkça imge ödünçlemesi yapmıştır.

Şiirlerini; *İkindi Üstü*(1947), *Dirlik Düzenlik*(1954), *Yerçekimli Karanfil*(1957), *Umutsuzlar Parkı*, (1958), *Petrol*(1959), *Nerde Antigone*(1961), *Tragedyalar*(1964), *Çağrılmayan Yakup*(1966), *Kirli Ağustos*(1970), *Oyun Oynayanlar*(1971) *Sonrası Kalır*(1974), *Ben Ruhi Bey Nasılım*(1976), *Sevda ile Sevgi*(1977), *Şairin Seyir Defteri*(1980), *Eylülün Sesiyle*(1980-1981), *Bezik Oynayan Kadınlar*(1983), *İlkyaz Şikâyetleri*(1984), *Oteller Kenti*(1985) isimli kitaplarında toplamıştır.

Turgut Uyar(1927-1985), İkinci Yeni'nin en verimli şairlerinden birisidir. Parasız yatılı okuması, onun şiirlerindeki yalnızlığı çoğaltır. İlk şiirlerinde halk edebiyatının yanı sıra Hayyam, Nedim, Yahya Kemal, Tevfik Fikret, HÂmit ve Ahmet Haşim etkisi görülür.

Şiirlerinde, içerik ve imge yükü ağır olmayan; buna karşın cümle mimarisi gelenekseli aşan ve ona inat giden bir dil anlayışını benimsemiştir. Dil anlayışında, deformasyon çok önemli bir işlev üstlenir. Geleneksel dilin ölümünü ilan eden şair, mümkün olduğunca anlatıdan uzaklaşmaya çalışır. Birinci Yeni şiirinden beslenerek İkinci Yeni'ye ulaşmış; kapalı ve soyut anlatım tarzını tercih ederek çağrışım ağını zenginleştirmiştir. Hiçbir görüntüyü büyütmeyen şiir dilinde, var olanın genel görüntü düzeyinde yaptığı değişiklikle şairle nesne arasındaki izleri kaybeder. İkinci Yeni'nin en sık kullandığı, ruhsal kırılmaları ve köklü tepkileri içeren şiddetli imgeler yerine estetik düzeyi daha yüksek olan batık imgeleri tercih eder. Ahmet Necdet'in ifade ettiği gibi: "Turgut Uyar, şiirini tepeden inme çağrışımlarla oluşturan bir ozandır. Şiirini karanlık yapan, o yağma karanlığa götüren de odur." (1993: 22). Buna rağmen, şiirinin imge düzeniyle izleği arasında kendine özgü mantıksal bir tutarlılık bağı vardır. İnsana olan güvenini ve inancını hiçbir zaman yitirmemiştir. Şiir çizgisini oluşturan unsurlar arasında halk, divan ve Batı edebiyatını sayabiliriz. Şiir kitapları; *Arz-ı Hal* (1949),*Türkiyem* (1952),*Dünyanın En Güzel Arabistanı* (1959),*Tütünler Islak* (1962),*Her Pazartesi* (1968),*Divan* (1970),*Toplandılar* (1970),*Kayayı Delen Zincir* (1981),*Büyük Saat* (1984) eklemelerle*Tüm Şiirleri*, adlarıyla yayımlanmıştır.

İkinci Yeni içerisinde denenmemişleri deneyerek dilin aşırı uçlarında dolaşan ve geleneksel dili tahrip ederek kendine özgü yeni bir dil kurmaya çalışan kişi **Ece Ayhan**(1931-2002)'dır. Şiir dili okuyucuyu şaşırtma ve sarsma anlayışı üzerine kuruludur. Özgün imgelerinin ritmi, her türlü

deneyimi kucaklayacak kadar çeşitlidir. Bunun için Asım Bezirci, İkinci Yeni'yle ilgili eleştirisinde "şair çekirdekli" dediği Ece Ayhan'a: "Ece Ayhan'ı İkinci Yeni'nin en özgün-original-şairi olarak görüyorum." (1960: 11) sözleriyle farklı bir yer ayırır ve kendisine özgü bir söyleme ulaşan bu güçlü şairi, İkinci Yeni'nin üstünde bir yere oturtur. Başarılı imge dönüştürümü ile okuyucuyu büyük bir paradoksun içerisine düşüren Ece Ayhan, bu yönüyle sürrealist teknikleri şiirimize en ciddi biçimde uygulayan şairdir. Ece Ayhan şiirinde, kelimeyle dize arasında korkunç bir inatlaşma vardır. Kelime, kullanıldığı dize içerisindeki yerinden dolayı okuyucu tarafından yadırganır. Bu tedirginliği, her türlü biçim endişesinden uzak olan şiirinin iç, dış ve dil kurgularında da görmemiz mümkündür:

Bakışsız Bir Kedi Kara

Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünç Teyze tavan arasında.İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze.

Yerleşik dilin doğasını yıkarak kendine özgü bir dil yaratmak isteyen Ece Ayhan, dilin yıkıldığı yerde durur ve yeni bir şiir dili kuramamanın şaşkınlığını yaşar. Şiirlerini;*Kınar Hanımın Denizleri*(1959), *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1965), *Ortadoksluklar*(1968), *Devlet ve Tabiat ya daOrta İkiden Ayrılan Çocuklar İçin Şiirler*(1973), *Yort Savrul*(1977) toplu şiirler, *Zambaklı Padişah*(1981), *Çok Eski Adıyladır*(1982), *Kolsuz Bir Hattat*(1987) kitaplarında toplamıştır.

İkinci Yeni'nin diğer kanadını oluşturan **Sezai Karakoç** (1933-) ve takipçileri ise, İkinci Yeni'ye has dil ve söylem özelliklerini kullanarak İslam dinini esas alan konulara yönelirler. Şiirlerindeki imge kültürlerini ve düşünce tabakalarını İslam estetiği üzerine kurmuşlardır. Bu iki kanat arasında izlek ve imge kültürü bakımdan önemli ayrımlar söz konusudur. Birinciler, materyalist bir dünya görüşüne sahip oldukları için imgeleri daha çok soyuttan somuta doğru bir değişim sürecini yaşarken; ikincilerde bu değişim, tersine bir akışı seyrederek somuttan soyuta doğru bir yolu takip eder.

Sezai Karakoç, bu değişikliğiyle İkinci Yeni şiirinde görülmeyen bütüncül bir tavır alır. Onun şiiri, İslam'ın geleneksel metinlerinde görülen merkez-çevre ilişkisi üzerine kurulmuştur. Ayrıştırıcı bir yöntem kullanmasına rağmen şiirlerinde merkez ve çevre ilişkisi mevcuttur.

İzleksel bakımdan daha çok İslam mitolojisini kucaklayan Sezai Karakoç

şiirinin sağlam bir metafizik zemini vardır. O, şiir dilindeki semboller aracılığıyla geleneği güne ve geleceğe taşımaya çalışır. Böylece şiir coğrafyasında geleneği yeniden biçimlendirir ve yorumlar. Onun şiiri, kolektif bilinçdışının izleksel izdüşümü üzerine kuruludur. Nitekim bir konuşmasında: "Sanat tutumum, genel dünya görüşümün bir bölümünden başka bir şey değildir. Onu, bir sesin, yeni bir sesin sırtına yüklemekten*ibarettir*." (Bilge, 1993: 82) diye bu gerçeği ifade eder. Şiiri aşk, hürriyet ve yaşam olgularının mutlak karşısındaki temel esprisini yakalamaya ve anlatmaya çalışır;

Sürgün Ülkeden Başkentler Başkentine
Bütün şiirlerde söylediğim sensin
Suna dedimse sen, Leyla dedimse sensin
Seni saklamak için görüntülerinden faydalandım Salome'nin
Belkis'in
Boşunaydı saklamam öylesine aşikârsın bellisin

dizelerinde görüldüğü gibi, asıl varlık alanı olarak değerlendirdiği Tanrısal idealizm, onun şiirlerinin yöneldiği en büyük kaynaktır. Bu alan, maddenin üstüne piramidal biçimde kurulduğu Tanrısal enerjidir. Bunun için nesne karşısında soyut ve derinlikçi bir yaklaşımı vardır. Sezai Karakoç şiirinde, simgenin sözel varlığı hangi renge bürünürse bürünsün, anlam alanı aynı kökensel ürpertiyi işaret eder. Şiiri ise, Tanrısal olanı soyut düzlemde kavrayarak en güzel ve en eksiksiz bir biçimde anlatmanın aracıdır. Onun bütün şiirleri, bir büyük şiirin parçasıdır. Bu şiirin önemli bir işlevi de; "İçinden çıktığı kültür ve medeniyeti yaşatmanın yanı sıra doğurganlığını sağlamaktır." (Karataş 1998, 125). Karakoç şiiri, İslam epistemolojisiyle estetiğinin kesiştiği bir şiirdir.

Şiir kitapları; *Körfez*(1959), *Şahdamar*(1962), *Hızırla Kırk Saat*(1967), *Sesler*(1968), *Taha'nın Kitabı*(1968), *Kıyamet Aşısı*(1968), *Gül Muştusu*(1968),*Zamana Adanmış Sözler*(1970), *Leyla ile Mecnun*(1981), *Mağara ve Işık*(1969) adlarını taşır.

Sabahattin Kudret Aksal(1920-1993), çok yönlü bir sanatkârdır.*Şarkılı Kahve*'yle girdiği Garip çizgisinden çok çabuk kurtularak dil işçiliğinin yoğun olduğu bir başka şiire ulaşır. Ahmet Muhip, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Cahit Sıtkı bu döneminde etkilendiği şairler arasındadır. Daha sonra İkinci Yeni çizgisinde güçlü şiirler yazar ve büyük bir emek isteyen ürünlerle karşımıza çıkar. Nurullah Ataç'ın onun şiiriyle ilgili yargısı kayda değerdir: "Fazıl Hüsnü Dağlarca, Necati Cumali gibi en iyileri bile onun kadar tabii olarak, onun kadar kolayca şiir söyleyemiyorlar." (2000: 54).

Son dönem şiirlerinde imgenin hâllerini değiştirerek sözcükleri alışılmamış bir biçimde kullanmasıyla dikkat çeker. Şiir dilinde, matematiksel anlayışın söz simetrisi ve soyut derinliği görülür. Şiirlerini ilk dizeden itiba-

ren büyük bir titizlikle kurmaya çalışır. Bu nedenle imgeleri savruk değildir. İlk dizenin iç sesini dinleyerek diğer dizelerini kurar. Onun şiirinde, kendine uygun dizeyi bulma yolunda büyük bir emeğin olduğu görülür. Şiir dili, ritim bakımdan kusursuz denecek bir olgunluktadır.

Şarkılı Kahve(1944), *Gün Işığı*(1953), *Duru Gök*(1958), *Bir Sabah Uyanmak*(1962), *Elinle*(1962), *Eşik*(1970), *Çizgi*(1977), *Şiirler*(1979), *Zamanlar*(1982), *Bir Zaman Düşü*(1 +984) şiir kitaplarıdır.

Millî romantikler

Tanzimat'tan beri Osmanlıcılık, İslamcılık ve Garpçılık akımları doğrultusunda siyasi birlik ve kimlik sorunlarına aran çare; Millî edebiyatın etkileri ve Cumhuriyet'in hakim ideolojisi doğrultusunda Türkçülük düşüncesi etrafında yeniden biçimlenir. Ancak bu düşünce, ırkçı ve indirgemeci bir tavırdan çok kapsayıcı ve kültür nosyonu ağırlıkta bir duyuşu esas alır. İçinde yaşanılan toplum değerleinin yatay ve dikey boyuttaki rüyasını görmeye çalışan öznel bilinç, asansör özneye dönüşerek geçmişteki değerler dizgesini duyumsar ve çağın koşulları doğrultusunda yeniden üretmek/yorumlamak ister. Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Yahya Kemal ve Mehmet Akif deneyimleriyle gelişen bu akım; Zeki Ömer Defne, Şükufe Nihal Başar, Halide Nusret Zorlutuna, Ahmet Kutsi Tecer, Arif Nihat Asya, Orhan Şaik Gökyay, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cahit Külebi ile güçlü bir damar halinde devam eder.

Geçmiş ve geleceği aydın bir şimdi'de bütünleştiren şair, geçmişten izlek, tip ve biçem ödünçlemeleri yaparak, zamanı dikey boyutta yeniden inşa eder. Şiirlerini bu anlayış üzerine kuran dönemin genç şairleri, kaynak itibariyle kendilerinden önceki halk edebiyatını, Millî Edebiyatı ve Beş Hececileri örnek edinmişlerdir. Dünya görüşleri birbirlerinden farklı olan bu sanatkârlar, Anadolu'daki halkın hayatına yönelerek sanatlarına bu büyük kitlenin oluşturduğu duyuş ve yaşayış tarzını çıkış yolu yaparlar. Bunun için dil bakımından sade -hatta biraz fazla konuşma diline yaklaşan- hece veznini ve folkloru şiirlerine merkez edinen tasvirci bir tavır takınırlar. Izleksel bakımından birbirlerinden farklı olmalarına rağmen şiirlerinde Anadolu insanının hayatını muhtelif yönleriyle ele alırlar.

Zeki Ömer Defne(1903-1992), şiirlerini günlük yaşam karelerinden kuran şair, kent güzellemeleri ile tanınır. Sade bir dille yazan şair, halk şiirnden biçim ve imge bağlamında geniş ölçüde yararlanmıştır. Şiir kitapları; *Denizden Çalınmış Ülke*(1971), *Sessiz Nehir*(1985), *Kardelenler*(1988) dir. Kadın duyarlılığını eksen edinerek "ben merkezli"şiirler yazan şair, halk

şiirinden biçim ve imge bağlamında geniş ölçüde yararlanmıştır. Şiir kitapları; Denizden Çalınmış Ülke (1971), Sessiz Nehir (1985), Kardelenler (1988)'dir. Kadın duyarlılığını eksen edinerek "ben merkezli"şiirler yazan *Şükûfe Nihal*(Başar) (1896-1973), İstiklal Savaşı yıllarının içsel bireyci şiirine sosyal bir karakter kazandırır. Şiirlerini *Hazan Rüzgârları* (1927),*Gayya* (1930), *Su*(1933), *Şile*(1935) ve *Sabah Kuşları*(1943) adlı kitaplarında toplar. *Ahmet Kutsi Tecer* (1901-1967), Aşık Veysel gibi bir büyük ustayı Türk şiir dünyasına kazandırmasının yanı sıra Türklüğün millî kaynaklarına yönelmesi bakımından bu dönem şairleri arasında önemli bir yeri vardır. Bütünüyle Türk folkloruna yönelmiş ve halk şiiri formlarını kendisine örnek almıştır. Anadolu'daki millî ruhu yeniden canlandırma çalışmalarına sanatı aracılığıyla büyük katkıda bulunur.

Çatalca'ya bağlı İncegiz köyünde doğan **Arif Nihat Asya** (1904-1975), ilk şiirlerini, Kastamonu'daki *Açıksöz*gazetesinde yayınlar. Uzun yıllar Bolu ve Kastamonu gibi illerde parasız yatılı öğrencilik; Adana ve Malatya'da öğretmenlik yaparak Anadolu insanını yakından tanıması onun şiirlerindeki milli romantik duyuş tarzına kaynaklık eder. Sadettin Yıldız'ın ifadesi ile onun ilhamını besleyen unsurlar; "ferdi ihsasları, günlük hayatı, tarih ve mazi, din ve tasavvuf, tabiat ve yurt güzellikleri, destanlar, kıssalar ve halk hikâyeleridir." (1997: 169-170).

Millî romantik açılımın ses bayrağı ve "Bayrak şairi" olarak bilinen Arif Nihat Asya'da tarihsel duyarlık, kuru bir geçmiş seviciliği değil, geçmişle gelecek arasında bilinçli bir kesişimin anıdır. Onun şiirinde millî romantik açılım, duydusal patlamalar hâlinde kendisini ifade eder. Merkeze konulan objenin etrafında millî romantik bir duygu halesi yaratılarak büyülü nitelikteki geçmiş zamanların eşyaya sinen rüyası okunmaya çalışılır.

Şiirlerini; *Heykeltraş*(1924), *Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*(1946), *Kubbe-i Hadrâ*(1956), *Rubâiyât-ı Arif I-VI*(1956-1976), *Kökler ve Dallar*(1964), *Emzikler*(1964), *Dualar ve Aminler*(1967), *Yürek* (1968), *Köprü*(1969), *Kundaklar* (1969), *Aynalarda Kalan* (1969), *Basamaklar* (1971), *Şiirler*(1971), *Büyüyün Kızlar Büyüyün*(1976), *Fâtihler Ölmez*(1976), *Ses ve Toprak*(1976), *Takvimler*(1976) adlı kitaplarında toplamıştır.

Orhan Şahik Gökyay(1902-1994), şair ve araştırmacı kimliğiyle tanınır. Şiirlerinde daha çok destansı bir ifade tarzıyla karşımıza çıkan şair, epiğin kutsal ateşini yeniden yakar. Sanat aracılığıyla milli bilinçte güçlü bir yangın çıkararak Türklüğün derin mazisiyle temasa geçer. Konuya bütünlükçü bir yaklaşımı vardır. Bunun için parçadan çok tarihsel olanın tamamı üzerinde düşünür. Türk kültürünü eksen edinen çalışmaları şiir alanındaki verimlerine de yansımıştır. İnci Enginün'ün ifadesiyle;

> "Başta Dede Korkut incelemeleri olmak üzere klasik ve halk edebiyatı araştırmalarına hayatını vermiş olan Orhan Şaik, eski yazarlarımızdan birçoğunu genç okuyucuların yararlanacakları şekilde yayınlamış, eski metinlerle uğraşanların yanlışlarını haşin ifadelerle teşhir eden tenkitlerini Destursuz Bağa Girenler (1982) adıyla kitaplaştırmıştır." (2001: 50).

Atsız Mecmua, *Çağlayan*,*Çağrı*, *Gösteri*, *Kopuz*, *Oluş*, *Orhun*, *Türk Dili*,*Ülkü*, *Yarın*ve *Yücel*, yazılarını ve şiirlerini yayınladığı dergilerdir. Şiirlerini *Birkaç Şiir* (1976) adlı kitabında toplamıştır.

Memleket edebiyatı olarak adlandırılan edebî hareketin içinde de adı anılan **Cahit Külebi**(1917-1997), şiirlerinin özü itibariyle millî romantik bir şairdir. Kültürlü bir aile muhitinin yanı sıra Sivas gibi halk şiirinin atılımlar yaptığı bir çevrede yetişmesi, onun şiir birikimine büyük katkıda bulunmuştur. Âşık Veysel, Karacaoğlan ve Ali İzzet'le gelen halk şiiriyle teması; daha sonra Yahya Kemal'den Necip Fazıl'a ve Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya kadar modern şiire uzanan bir alanda genişlemiştir. Şiirlerindeki rahat söyleme özelliği bu iki güçlü geleneksel kaynaktan beslenmesiyle açıklanabilir.

Külebi, millî kaynakları yorumlayış ve ifade ediş tarzı bakımından özgündür. Kendi şiir kültürüyle ilgili söylediği;

> "Günümüz sanatı bir çeşit yeni romantism'e yönelmiştir: Bu yeni romantizme değimiyle ortada dönen bir romantik kavramı arasında fazla bir ilgi yoktur. Çoğu romantik denince aşağılık, ya aşırı yapma duygulu ya da temellli duygusuz ve yeryüzü ile hiçbir ilgisi bulunmayan bir kısım döküntü sanat eserlerini anlamaktadır. Hâlbuki yeni romantisme yapıcıdır. Fertçi değil toplumcudur. Geleceğe sağlam bağlarla bağlanmıştır. Tazedir. Çoğu zaman iyimser ve neşelidir. Hüznü de kederi de başkadır. Kaynağı milli sanattan gelir. Gözleri bağlı değildir. Açıkçası realisme ile birlikte yürümektedir." (Timuroğlu 1995: 234).

sözleri, onun yöneldiği kaynakların içeriğini göstermektedir. Bunun için şiiri coşkun ve liriktir.

Şiirlerinde merkeze aldığı Anadolu insanının hayatını bütün yönleriyle kucaklar. Millî romantik doku, onda Anadolu hayatıyla sınırlıdır ve bu coğrafyanın geçmişi yerine daha çok yaşanılan zamanla ilgilidir. Cumhuriyet Türkiye'sinin kültür politikasını, halk dehası ve hayatıyla zenginleştiren Külebi için Anadolu insanının "şimdisi" daha önemlidir: "Bunun için daha çok müşahhasın dünyasını ifade gayreti içinde olan bir sanatkârdır. Bir başka ifadeyle, Türk Mavisi şairi, ifade dünyasını görünenin üzerine kurar." (Çetişli 1998: 332). Halk kültürünün aydınlık ve güzel yüzünü, dizelerine taşıyarak şiirini, kendi anadil çalgısında söylenen bir türküye dönüştürür. Halk şiirinin zengin imge dünyasından ve sade söyleyiş biçiminden yararlanarak özgün bir terkibe ulaşan şair için Mehmet Kaplan şöyle der:

> "Külebi bir Anadolu çocuğudur. Bir ağaç gibi köke, toprağa bağlılık duygusunu hiçbir zaman kaybetmemiştir. Türk edebiyatında hiçbir şairde toprak ve insan bütünlüğü bu kadar derin, güzel ve kuvvetli bir şekilde hissedilmez. Külebi Anadolu'ya, insanına, diline, sesine, türküsüne, kaderine, sevincine ve ızdırabına bir yaprağın ağaca bağlılığı gibi ince dallarla bağlıdır. Külebi'den önce ve sonra Anadolu'dan bahseden pek çok şiir yazılmıştır. Fakat onların hiç birinde Külebi'nin şiirlerindeki toprak, insan, kültür ve ruh bağlantısı yoktur." (1978: 243-244).

Külebi, Tükçe'yi en sağlıklı kullanan şairlerden birisidir. Şiiri, sanat olma vadisinde değerlendiren Külebi, onu en ön sıraya koyar. Onun şiir dünyasında Anadolu coğrafyasındaki Türk insanının maddi ve manevi hayatının geçit resmini görürüz.

Külebi'nin şiiri ile ilgili en güzel tespitlerinden birini Talip Apaydın yapar: "Okumuş zümre ile halkın zevki, ilk defa Cahit Külebi'nin şiirlerinde birleşiyor." (Timuroğlu 1995: 234). Külebi'nin amacı; bu romantik açılımı bir memleketşemsiyesi hâline getirmektir. Şiirlerini; *Adamın Biri*(1946), *Rüzgâr*(1949), *Atatürk Kurtuluş Savaşında*(1952), *Yeşeren Otlar*(1952), *Süt*(1965), *Türk Mavisi*(1973), *Yangın*(1980), *Güz Türküleri*(1990), *Şiirler*(1969), *Sıkıntı ve Umut*(1977), *Bütün Şiirleri*(1982) adlarıyla kitaba dönüştürmüştür.

Bedri Rahmi Eyuboğlu(1913-1975), "D grubu" ressamları arasına girmekle kalmayıp aynı zamanda güzel sanatlar akademisi resim bölümünde uzun yıllar öğrencilik ve öğretim üyeliği yapmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci iken estetik ve mitoloji dersleri alığı Ahmet Haşim'in, Eyuboğlu üzerinde derin etkisi vardır. Pir Sultan ve Karacaoğlan geleneğinden gelen bir büyük etkilenmeyi yaşayan Eyuboğlu'nun şiirlerinde, ressam kişiliğinden gelen renk öğesi birinci planda yer almaktadır. Bu renk coğrafyası, içerisinde önemli bir düzeyde halk kültürünü barındırır. Bunun için şiirlerindeki kelimelerin rengi daha daha çok Anadolu insanının günlük hayatına ait canlı renklerdir. İnsani bir nitelik verilen doğa, onun şiirinin en önemli izleğidir. Şiirine aldığı doğal öğeler, devingen bir nitelik taşır. Şiirinin en önemli özelliklerinden birisi de sosyal içerikli olmasıdır. Bu izleğiyle Anadolu insanının yoksul hayatını anlatır.

Şiirlerini; *Yaradana Mektuplar*(1941), *Karadut*(1948),*Tuz*(1952), *Üçü Birden*(1953), *Dördü Birden*(1956), *Bi Güzel*(1959) kitaplarında toplamıştır. Bütün şiirlerini *Dol Karabakır Dol* (1974) ve *Yaşadım*(1977) başlıkları altında tekrar kitaba dönüştürür.

Millî romantik açılım, Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri içerisinde memleket edebiyatı vb. gibi muhtelif başlıklar altında sürekli olarak kendisini ifade etme imkânını bulmuştur. Millî devlet ve millî dil kavramlarının günü-

müzde kazandığı önemi göz önünde tutacak olursak millî romantik açılımın sadece bizi değil; dünyada milletleşme sürecini yakalamış veya bu bilincin farkına varmış her topluluğu ilgilendirdiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle millî romantik açılım etrafında şekillenen edebi hareketler, Türk edebiyatının her döneminde cazibesini yitirmeyerek varlığını koruyan en uzun vadeli hareketlerdir. Günümüzde de milletleşme bilincinin tarihsel dokusuna uygun her edebî oluşumun ana kaynağı olmakta devam etmektedir.

Toplumcu gerçekçiler

"Toplumcu gerçekçi edebiyat" tabiri, çoğunlukla materyalist dünya görüşünün üzerinde temellendirilmiş ve daha sonra bu edebî hareketin ideolojik arka planı Marksist ideolojiyle şekillendirilmiştir. Ancak dönüşüm gerçekleşene kadar toplumcu gerçekçi birçok sanatkârın şiire Kemalist ideolojinin belirlediği "halkçılık" ve "köycülük" kavramları ve daha sonra buna eklemlenen "hümanist" düşünce çerçevesinde baktığını söyleyebiliriz.

Ahmet Oktay, öncü toplumcuların, dönemin baskıcı tutumu nedeniyle sahte bir kimlikle konuşma ihtiyacı duyduklarını ve bunun "hareketi ister istemez egemen ideolojinin kendi söylemine eklemlenebileceğini varsaydığı kavram ve izlekleriyle ortakyaşarlığa (symbios) sürükle(diğini)" (1993: 70-71) vurgular. Hasan Bülent Kahraman ise, "Kemalist ve Marksist terminolojide 'sanayileşmek, kentleşmek, halka ve üretime yönelmek' vb. gibi birbirinin benzeri olan bir hayli kavramsal ve ideolojik yakınlıklar vardır." (2000: 51) diyerek konuya bir başka açıdan yaklaşır.

Tespitlerin her ikisinde de doğruluk payı vardır. Ancak anılan tarihlerde adı geçen Toplumcu Gerçekçilerin Marksist dünya görüşüne mensup oldukları da bir başka vakıadır. Bu yaklaşımların dışında Hasan Bülent Kahraman, 1934 yılında Moskova'da yapılan "Yazarlar Birliği Kongresinde" Maksim Gorki'nin toplumcu gerçekçiliğin kaynaklarıyla ilgili dile getirdiği düşüncelerini aşağıdaki şekilde sıralayarak;

> "a) Toplumcu gerçekçilik daha önceki eleştirel gerçeklikten farklı olarak programatik bir edebiyattır ve bir tezi vardır.
>
> b) Bu edebiyatta insanı belirleyen en temel öğe kollektivizmdir: 'Sosyalist bireysellik ancak kolektif emek içinde gelişebilir.'
>
> c) Toplumcu gerçekçi edebiyatta iyimser bir bakış açısı egemendir: 'Yaşam eylemdir ve yaratmaktır. Yeryüzünde yaşayan insanın ulaşacağı en son erek yeryüzünde yaşamak mutluluğudur.'
>
> d) Bu edebiyat eğitsel bir işlevle yüklüdür: Sosyalist bireyselliğin geliştirilmesi bu edebiyatın ana amacıdır." (2000: 51).

başlangıçta Türkiye'deki toplumcu gerçekçilerin bu epistemolojiden epeyce uzakta ve/ya habersiz olduklarınıbelirtir. Bilgi kaynaklarını saptayamamış ve bir önceki dönemi bütünüyle yadsıyarak şimdisini yeniden kurmaya çalışan bir toplum için bu hüküm doğrudur. Bütün bunlara rağmen hareketin genel çizgisine bakarsak Türkiye'deki toplumcu gerçekçi sanat anlayışını Marksist bir zeminde ele almak mecburiyeti vardır.

Bu edebî anlayışın eksenini, sanatın ana konusu olarak ele alınan "insan, toplum ve onun üretim ilişkileri" oluşturur. Sanatı, her türlü dinsel ve töresel bağdan koparak bireysel varoluş biçimi olarak algılar. Ancak bireyin bu anlamlı eylemindeki en belirleyici rolü, "toplum"a verilir. Sanatkâr, "toplumun ruh mühendisi" olarak algılanır. Bu nedenle sanattaki ilk toplumcu dalga, yönetici azınlıkla büyük çoğunluk arasındaki çelişkileri, devrimci bir söylem biçimi geliştirerek dillendirir.

Salah Birsel(1919-2002), ilk şiir çalışmalarına Necip Fazıl ve Nazım Hikmet etkisiyle başlar. Kendini bulma yolunda Mallarme, Valery ve Süperville gibi Avrupalı birçok ünlü şairi okur. Mahmut Bahar'ın ifadesiyle;

> "Öykünme döneminden sonra kendisini 1940 kuşağının içerisinde bulur. 1955 yılından sonra yazdığı şiirlerde İkinci Yeni'ye kayıtsız kalamayan Birsel, şiirde yeni açılımlara ve kendini yenilemeye ihtiyaç duyar. Bu bağlamda zaman zaman kapalılığa varan fakat anlamsızlığa kaçmayan şiirler yazar. Bu seyir içinde şiirlerinde daha ziyade Fransız sembolistlerinin ve devrimcilerinin yanı sıra Mayakovski gibi şairlerin etkisi görülür." (1995: 22)

Şiirlerinde yergi ve ironi en etkili anlatım şeklidir. ''*Dünya İşleri*(1941), *Hacivatın Karısı*(1955), *Ases*(1960), *Kikirikname*(1961) adlı kitaplarında humor, yergi ve ironi dozunu alabildiğine yükselterek, dilde ve içerikte deneysellik ve mizahı yer yer absurde'e ulaştırır." (Behramoğlu 1995: 75). *Haydar Haydar*(1962), *Köçekçeler*(1980), *Bütün Şiirleri*(1986), *Varduman*(1993), *Yalelli*(1994). *Şiirin İlkeleri* 1952 isimli bir incelemesiyle *Rüştü Onur*(1956) üzerine monografik bir çalışması vardır. *Haydar Haydar,*siyasanın ağır bastığı bir kitaptır.

Toplumcu gerçekçi çizginin ivme kazanmasında özendirici bir rol oynaması bakımından bu dönem şairleri arasında **Attilâ İlhan**(1925-2005)'ın önemli bir yeri vardır. İzmir Menemen doğumlu olan şair, kültürlü bir aile muhitinde yetişir. Yakup Çelik'in tespitiyle: "Attilâ İlhan'ın şiirinde Nazım Hikmet'in yanısıra Ahmet Muhip, Necip Fazıl ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in etkisi sezilir." (1998: 6). Bu çizgi Karacaoğlan, Köroğlu, Dadaloğlu, Dertli vb. gibi halk edebiyatının önemli şairlerinin etkisiyle daha geniş bir dünyayı kucaklar.

Attilâ İlhan şiiri üç ana evrede toplanır;

1)Toplumcu gerçekçi evre (1941-1954): Bu evrede Nazım Hikmet şiiri, ses yapısı, içerik ve imge düzeniyle Attilâ İlhan şiirinin en büyük kaynaklarından birisidir. 1941 yılından itibaren toplumcu kuşak içinde eserlerini vermeye başlayan Attilâ İlhan, halk şiirinden de büyük oranda beslenir. Savaşlar, özgürlük sorunları, her aşamada görülen sömürü düzenleri ve kapsayıcı bir nitelikteki insan sevgisi, bu dönem şiirlerinin ana izleklerini oluşturur. Duvar şiiri, toplumcu gerçekçi evrenin, en karakteristik örneklerinden birisidir:

ben bir duvarım hiç güneş görmedim
sen hiç güneş görmemiş bir başka duvar
(...)

ya biz idam duvarıyız karşımızda çok insan öldürdüler
onlar hep döküldü biz hep ayakta kaldık
temelimiz kanla beslendi ama nedense uzamadık
öyle bakmayın bu yaralar şerefli yara değil

Duvar'da, II. Dünya Savaşı sırasında idam mangalarına tanıklık etmiş iki duvar kişileştirilerek konuşturulur. İnsanların savaş çılgınlığıyla birbirlerini boğazlamalarına, kurşuna dizilmelerine; duvarlar bir türlü akıl erdirememekte ve kahrolmaktadırlar. Oysa savaş çılgınlığına devam eden insanlar, duvarlar kadar bile duyarlılığa sahip değillerdir. İnsani anlamda büyük bir değersizleşmeyi gösteren bu durum, felsefi değişle tam bir 'problem yitimi' olarak adlandırılabilir. İnsanların, dünyayı daha yaşanır kılmak yerine mevcut dünyayı cehennemleştirmek için çılgınca yarışmaları, duyarsızlık imgesi idam duvarlarını bile uttandırmakta ve kahretmektedir. Oysa insanlar daha çok kan ve daha çok kurşunla kendi geleceklerini tüketmektedirler. Problem yitimine uğramış insanın bu kayıtsızlığı ve kaygısızlığı, tüm dünyanın geleceğini tehdit etmektedir. Çağın insanına hâkim olan yabancılaşma ve bungunluk duygusu, böyle bir kaotik ortamın ürünüdür.

Attilâ İlhan'ın edebiyat âlemine çıkışı da yine bu döneme rastlar; 1946 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin açtığı şiir yarışmasında Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinin ardından "Cebbar Oğlu Mehemmed" şiiriyle ikinci gelir. Böylece kendi ifadesiyle; "edebiyat âleminin üstüne paraşütle iner." (Çelik 1998: 19).

Birinci Yeni (Garip) ve İkinci Yeni olarak bilinen dönemin önemli şiir hareketlerine "toplumcu gerçekçi çizgiye uzak" diye pek ilgi göstermez. Toplumcu gerçekçi şiirlerinde, biraz da zamanın eğilimi doğrultusunda folklor ögelerini bolca kullanan Attilâ İlhan, bu dönem eserlerindeki öyküleyici anlatım biçimini ve ses özelliklerini halk şiirinden alır.

1950'den sonra toplumcu gerçekçi çizgisini derinleştirerek sosyal realizme kayar. Ancak şiirde her şeyden önce estetik planı öncelemesiyle Nazım Hikmet ve diğer toplumcu gerçekçi şairlerin oratoryoya dönüşen şiir anlayışlarından kaçınır. Kısacası toplumcu gerçekçi hareketin içinde kalmasına rağmen, Nazım Hikmet'in sesinin dışına çıkmasını başarabilmiş ender şairlerden birisidir. Toplumu yadsımadığı gibi tarihi de yadsımaz. Türk kültür hayatının değişme ve gelişme evrelerini inceleyerek yeniden biçimlendirmeye çalışır. Paris seyahatleri ona, öznel bir yorum gücünü kazandırır.

2)Bireyin kendi varlığını ve evrendeki yerini sorguladığı evre (1954-1968): Modern Türk şiirinin öncüleri arasında yer alan Attilâ İlhan'ın şiirlerinde, "kent olgusunun modernleşme bağlamında doğurduğu çoğulcu ve paradoksal yaşam tarzının en karmaşık yapılarını, bu evredeki şiirlerinde görmek mümkündür. Toplumcu gerçeklikten geçerek geldiği bu evrede" (Kahraman 2000;), modern dünyanın karşısında yalnız kalan ve varlığı tehdit altında olan insanın şiirini yazar. Kent yaşamının biçimlendirdiği argo, küfür, bıçkınca konuşmalar, tarihsel dönem sapmaları gibi modernist dilsel ürünler, daha çok bu evrede görülen özelliklerdir.

3)Neoklasik dönem: Şiirlerindeki değişim devresinin ilk uçlanışını Yakup Çelik şöyle belirtiyor:

> "Türk şiirinde toplumcu gerçekçi çizginin Nazım Hikmet'le birlikte en iyi şairi kabul edilen Attilâ İlhan; kendi şiirinde, 1965'ten sonra tarihin yeniden yorumlanmasını, 'ben'in kendi kendiyle hesaplaşmasını, tabiat ve kâinatla ilgili düşünceleri, hatıraları ön plana çıkarır. Toplumcu gerçekçi çizginin bir uzantısı olarak kabul edilecek bu safha, bilinçli bir tarzda Yasak Sevişmek'le başlar." (1998: 6).

Bu değişim, bir iç kanama veya yeni bir estetiği öncelemektir. Buna, şiirin kendi içerisinde yaşaması gereken bir serüven, gözüyle de bakılabilir. Attilâ İlhan, radikal olmayan bu değişimi, şiirini kurtarmak adına yapmıştır. Dikkatli bakıldığında; bu değişimin öncekinden bütünüyle bir kopuşu içermediği görülür. Ancak şairin divan şiiri ile buluşması, onun ses ve imge dünyasından beslenmesi, Attilâ İlhan şiirini çok boyutlu bir derinliğe taşır. Geçmişin poetik deneyimlerini kendi kimliğini yaralamadan içselleştiren şair; gelenekle gelecek arasında örnek bir köprü görevi üstlenir. 1980 sonrası şair kuşağı üzerinde derin etkileri olan Attilâ İlhan, dili açımlayan, çoğaltan, farklı birleşimlere götüren özelliğiyle Nazım Hikmet'le birlikte toplumcu gerçekçi şairler arasında en diri kalanıdır.

Şiir Kitapları: *Duvar*(1948), *Sisler Bulvarı*(1954), *Yağmur Kaçağı*(1955), *Ben Sana Mecburum*(1960), *Belâ Çiçeği*(1962), *Yasak Seviş-*

mek(1968), *Tutuklunun Günlüğü*(1973), *Böyle Bir Sevmek*(1977), *Elde Var Hüzün*(1982); *Korkunun Krallığı*(1987), *Ayrılık Sevdâya Dahil*(1993) adlarını taşır.

İlk şiirini, 1927'de yayınlayan ve Marksist kişiliğini 1960'ların ötesine taşıyan **Rıfat Ilgaz**(1911-2003)'ı da etkin kişiliğinden dolayı unutmamak gerekir. Ilgaz'ın ilk dönem şiirlerinde, Ahmet Haşim estetiğinin belirgin bir etkisi görülür. Bireysel duygulanmalarını, estetçi bir yaklaşımla şiirin dünyasında buluşturur. 1939 yılına kadar sürdürdüğü biçimci şiir anlayışı, kendisinden önceki şiirin genel eğilimleri doğrultusundadır. Karamsar ve içe dönük bir şairdir. Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Zeki Ömer Defne ve Necip Fazıl Kısakürek ilk dönem şiirlerinde etkili olan isimlerdir.

1940 yılı, onun şiirinde en belirgin kırılmayı yaşadığı dönemdir. Devrin sosyal yapısı ve geçim sıkıntısı Nazım Hikmet'in de etkisiyle onu toplumu önceleyen bir sanat anlayışına yaklaştırır. Şairanelikten uzaklaşarak bir ayağı toplumda olan ve bireyi ait olduğu sınıf özellikleriyle ele alan bir şiir anlayışına yönelir. Kendi ifadesiyle; "Yaşadığı çağa tanıklık eden ve konularını yaşanılan çağdan alan somut bir şiir anlayışıdır bu." (Ercan 1990: 21-22). Yoksul insanın hayatını sorunsal boyutuyla birlikte ele alarak toplumsal yapı içerisine oturtur. Rıfat Ilgaz, şiirine mizahi öğeleri katarak mümkün olduğu kadar Nazım Hikmet şiirinin söylem tarzından uzaklaşmaya çalışır. Amacı; özgün bileşimleri yakalayan bir şair olmaktır. Bu yolda yürürken toplumcu gerçekçi bir dünyayı kucaklamayı da ihmal etmez. Şiir Kitapları: *Yarenlik*(1943), *Sınıf* (1944), *Yaşadıkça*(1947), *Devam*(1953), *Üsküdar'da Sabah Oldu*(1954), *Soluk Soluğa*(1962), *Karakılçık*(1969), *Uzak Değil*(1971), *Güvercinim Uyur mu?*(1974), *Kulağımız Kirişte*(1983), *Bütün Şiirleri*(1983), *Ocak Katırı Alagöz*(1987)'dür.

Nazım Hikmet'le aynı dönemde yetişmiş olmasına rağmen ondan çok farklı bir şiir tarzını deneyen **Ercüment Behzat Lav**(1903-1984)'ı da bu kuşağı etkileyen şairler arasında sayabiliriz. Dadaizm ve Alman fütürizminin etkisiyle oluşmuş kendine özgü bir şiir dünyası vardır. Şiirinin izleksel ve biçimsel öğelerinde büyük yenilikler yapmıştır. Her türlü doğmatizme karşı olan Ercüment Behzat, bu anlayışını şiir sanatında da sürdürerek geçmiş şiiri bütünüyle yadsıyan özgün bileşimlere varır. *Kaos*(1934) isimli kitabında, çarpık düşüncenin karşısına diyalektik materyalizmi çıkararak kapitalist düzendeki dengesizlikleri siyasal bir açıdan ele alır. Ses öğesini yalıtarak ve tartarak kullanır. Biçimsel bakımdan değişken ve doğurgan bir şiir anlayışını benimser. *Üç Anadolu*şiir kitabında tarihsel dönem katmanlarına inerek sorgulamasını destan boyutunda sürdürür. Ancak tarihsel boyuttaki sorgulamanın ele alınış tarzında da toplumsal olanı ön plana çıkarır. Yergi, onun şiirinin yerleşik kültürüdür. Şiirlerini; *S.O.S.*(1931), *Kaos*(1934), *Açıl Kilidim Açıl*(1940), *Mau Mau*(1962), *Üç Anadolu*(1964) kitaplarında toplar.

Bunun dışında 1940-1945 yılları arasında şiir dünyasına katılan, "Toplumcu Kırk Kuşağı"olarak anılan ve birçoğu 1960'tan sonra da şiir hayatını devam ettiren Abidin Dino, Cahit Irgat, Niyazi Akıncıoğlu, Fethi Giray ve Ömer Faruk Toprak da 1960 sonrası şairlerini etkilemiştir.

Toplumcu gerçekçi şiir, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin önemli bir damarıdır. Başlangıçta Atatürk ilkelerinden bir hayli etkilenen bu şiir anlayışı, biçimsel ve izleksel oluşum bakımından modern Türk şiirine büyük bir açılım kazandırır. İmgesel içeriğini toplumun yüreğine uzanarak kuran bu hareket, sanat alanında bir hayli taraftar bulmuştur. İdeolojik sağaltıma yönelmesi, dilini ve kimliğini mensubu bulunduğu Marksist ideolojinin emrine vermesi gibi unsurlar, hareketin uzun vadeli olmasını önlemiştir. Marksist estetiği kendisine çıkış yolu olarak seçen bu şiir anlayışının estetik alt yapısı Marks, Engels, Troçki gibi ideologlarla; Plehanov, Luckhas, Jdanov, Lunaçarski gibi sanat teorisyenlerinin görüşleri oluşturur. 1940-1960 yılları arasında bu anlayış, öykü ve roman gibi edebi türlerde kendisini, daha çok toplum sorunlarını önceleyen bir yaklaşım şeklinde gösterir. Asıl sivrilme ve ideolojik yüklenme 1960'tan sonra kendisini gösterecektir.

Saf şiir arayışları

Şiir çalışmalarının büyük bir kısmını 1940-1960 yılları arasında sürdüren bir kısım şairler, şiirde her türlü ideolojik sapmanın dışında kalarak sadece saf şiiri amaçlamışlardır. Asaf Halet Çelebi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Necatigil ve Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi güçlü şairlerden oluşan bu kuşak, her türlü mektepleşme eğiliminin dışında kalmayı başarır. Bu şairler üzerinde Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in ciddi anlamda etkisi vardır.

Fransız şairlerinden Valery'nin, şiirde dili her şeyin üstünde tutan görüşünden ve divan şiirinin biçimci yapısından bir hayli etkilenmişlerdir. Sanatın bir form sorunu olduğuna inanan bu kuşak için önemli olan iyi ve güzel şiir yazmaktır. Bu anlayışla kendilerine özgü özel bir imge düzeni oluştururlar. Özgünlüğünü ve yaratıcılığını kendi içerisinde barındıran bu imgeler, dilin mantığına uygun ve anlam alanını genişleterek ona yeni olanaklar sunan bir yapıya sahiptir. Çok rahat yazan bu şairlerde dilde saflaşma düşüncesi en başat öğedir. Bu düşünce, kendisini rahat söyleyiş şeklinde gösterir. Şiirsel söylemin zirvesine ulaşmak düşüncesiyle dilin ses ve nağme özelliği birlikte yürür.

Şiiri, soylu bir sanat olarak kabul eden bu şairler, içsel bireyci bir yaklaşımla evrensel insan tecrübesini dile getirirler. Biçim endişesi duymakla

birlikte formalist değillerdir. Şiirde en çok kıyamadıkları şey dizedir. Dize ve dil en büyük değerleridir. Disiplinli çalışarak mükemmele varan halis şiir yazma endişesi, dönem şairlerinin en önemli özelliğidir. Valery'nin; "Velev ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır." (Kaplan 1982: 14) ibaresi, bu şairlerin şiir çalışmalarını açıklayıcı niteliktedir. Masal, rüya ve mit eksenli şiirlerini, zekâ ve bilincin disipliniyle bütünleştirerek yazmışlardır.

Bu kuşaktan **Asaf Halet Çelebi**(1907-1958), son döneminde mistik bir duyuşla yazdığı şiirleriyle dikkati çeker. Şiir kültüründe divan edebiyatı, Garip hareketi ve tasavvuf edebiyatının önemli bir etkisi vardır. "Benim Gözümle Şiir Davası" başlıklı yazılarıyla şiire dair düşüncelerini açıklar. Asaf Halet Çelebi, divan edebiyatı tarzında gazel yazabilecek kadar kudretli bir şair olmasının yanı sıra; serbest şiir vadisinde de çok güçlü şiirler yazmıştır. Şiirinde Mevlevilik ve Budizm gibi inanışlar manzumesinin derin izleri vardır. Felsefeye olan merakı ve İslam kültürüne olan bağlılığı nedeniyle son dönem şiirlerinde somut bir plân üzerine kurulmuş soyut ve metafizik bir şiire yönelir. Mehmet Kaplan, onun şiirini; "Varlığın derinliğine inen ve insanı asırlardan beri gelişen tarih ve medeniyetin içinde ele alan kültür şiiri olarak değerlendirir." (1978: 167).

Şair olmanın verili olduğuna inanan Asaf Halet Çelebi, fantastik şiir zevkini güçlü sezgisiyle birleştirerek kendine özgü bir şiir dili oluşturur. Mustafa Miyasoğlu'nun ifadesiyle: "Bu şiir dünyası, arabeske çok benzer. Bu süsleme sanatında da motifler iç içe geçmiştir ve girift bir görünüşleri vardır, ama insanı kendilerine çekerler. Çünkü orijinal bir şahsiyetin dünyasından renkler ve sesler getirirler." (1993: 25). Biçimsel kaygıların ötesinde bu şiir dilinin en önemli yanı, çok geniş anlamlar içeren bir çağrışıma açık olmasıdır. Kolektif bilinçdışının biçimlendirdiği arketipsel sembolleri kullanan Asaf Halet Çelebi'nin şiiri, cezbe halindeki eski kabile büyücülerinin sayıklamaları şeklindedir;

nigrôdhâ
koskoca bir ağaç görüyorum
ufacık bir tohumda
o ne ağaç ne tohum
om mani padme hum (3 kere)

Ancak bu sayıklama ve cezbe hâli, "varolanlar"ın ötesindeki varlığı görmeye yöneliktir. Her sözcük, kendi anlamı yerine; metin içindeki diğer unsurlarla kurduğu ilişkilerden doğan değeriyle öne çıkar. Söylem ve imge bakımından şiir sanatının olanaklarını bir hayli genişleten şair, şiirlerini *He*(1942), *Lâmelif*(1945), *Om Mani Padme Hum*(1953) adlı kitaplarında toplamıştır.

Saf şiir yönelimi içinde; gerek şiir kültürünün zenginliği, gerekse şiir dilindeki işçiliği bakımından **Ahmet Hamdi Tanpınar**(1901-1962), Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin özgün şairlerdendir. Babasının memuriyeti nedeniyle çocukluğunu Anadolu'nun muhtelif yerlerinde geçiren şair, gözlemci bir karaktere sahiptir. Daha sonraki öğrenim hayatında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal gibi iki büyük şaire yakın yaşaması, şiir estetiğinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Haşim'le resim sanatına yaklaşırken; Yahya Kemal'le sözün nağmeye dönüşen sihrini keşfeder. Gérard de Nerval ve Valery gibi Fransız şairlerini tanıması, şiir anlayışının ufkunu genişletir. Onun şiiri, görünenin ötesindeki görünmeyen evrene doğru sürekli bir atılım halindedir. Saf şiir arayışlarının bu özgün sesi, homo-semiotik bir biçimde ömrümüzün eşyaya sinen rüyasını görmeye ve okumaya çalışır;

Belki rüyalarındır bu taze açmış güller,
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türkusü kumruların sesinde,
Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

Her şey yerli yerinde; bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan,
Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgarda.

Şiirinde "rüya", "hayal" ve "masal" kavramlarını sıkça kullanan Tanpınar, kendi ifadesiyle bu kavramları: "Güzellik denilen ideal ve şiirin benliğini yapan manevi havayla mükemmeliyet düşüncesi etrafında birleştirir." (1992: 13-20). Şiir estetiğini "bedîî ve saf alâka" uyandırma anlayışı üzerine kurmuştur. Bu nedenle şiiri, divan şiiri estetiğindeki merkezileşmeyi devam ettirir. Özlediği dünyayı, maddi olarak kurmanın imkânsızlığını bilen şair;

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre, geniş bir anın
Parçalanmaz akışında

dizelerinde olduğu gibi sürekli olarak eşiğin ikilemini yaşar.

Bilinçli bir aydın kimliği ile tam bir zaman-kurucu (time-binder) olan Tanpınar, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'den sonra şiirlerinde en çok yayılgan imge kurabilen şairlerden biridir;

Bırak aydınlığa kendini, sarhoş
Ve hülyalı bu renk deryasında yüz
Bak, mücevher kanatlı bir kuş olmuş
Kuru yaprakların telaşında güz

Işığın ve dansın uyum içerisinde olduğu imajlarıyla kurduğu dünyayı, bulanıklaştırmak yerine buharlaştırmayı tercih eder. Çizilen dünya, renk armonisi bakımından bir hayli zengindir. Her kelime üzerinde ayrı ayrı düşünen Yahya Kemal'den mülhem seçici bir zevke sahiptir.

Tanpınar, bir düş fenomenoloğu duyarlığıyla kavradığı zamanı, üç boyutlu olarak yaşar; geçmiş ve gelecek şimdide birleşerek yaratıcı bir açılıma dönüşür. Bu dönüşüm süreklidir ve o, bu parçalanmaz akışın uyanık hâlde rüyasını görür.

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın şiirini, "musiki+his+hayal=şiir" (1987: 82) şeklinde formüle eder. Şiirde ciddi manada bir üslupçu olan Tanpınar'ın estetiğinde "mükemmeliyete ermek" düşüncesi, önemli bir yer kaplar. 'Gayesi, yalnız kendisi olan' şiiri yazma yolunda, karanlığın kol gezmediği aydınlık bir şiir yazmaktır. Şiiriyle ilgili İnci Enginün'ün tespitleri önemlidir: "Tanpınar, başlangıçta heceyi kullanmasına rağmen, sonraları serbest şiire geçmiştir. Folklordan daima uzak kalmıştır. Hayat karşısındaki pasif tutumu, sevdiği kelimeler ile eşikte oluşu, Tanpınar'da rüya ve hayal ile gerçeğin karışmasına yol açar." (2001: 67). Şiirlerinden seçtiklerini *Şiirler*(1961) adıyla kitaba dönüştürür. Ölümünden sonra şiirleri derlenerek *Bütün Şiirleri*(1976) adıyla yayınlanmıştır.

Cahit Sıtkı Tarancı(1910-1956), şiir hayatına Namık Kemal, Tevfik Fikret ve Mehmet Emin Yurdakul'u okuyarak başlar. Sevdiği şairler arasında Fuzuli, Bakî, Şeyh Galip, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Necip Fazıl ve Ahmet Kutsi Tecer'i sayabiliriz. Daha sonra Saint Joseph ve Galatasaray Liselerinde iken klasiklerden Corneille, Racine ve La Fontaine'i okuyarak şiir kültürünü oluşturur. Ziya Osman Saba'yla Galatasaray Lisesinde tanışması, şiir kültürüne büyük bir katkıda bulunur. Onun aracılığıyla tanıdığı Baudelaire'in, Cahit Sıtkı'nın şiir hayatında önemli bir yeri vardır. Şiir çizgisini, Baudelaire'den önce ve Baudelaire'den sonra olmak üzere ikiye ayırması, bu etkilenmenin önemini gösterir. Daha sonraki yıllarda Paris'e gitmesi ve Fransız şiirini yakından tanıması, onun şiirde takip edeceği yörüngeyi belirler;

> "Cahit Sıtkı Tarancı, herhangi bir siyasi angajmana girmeden, Türkçenin duru ve temiz ırmağında devrinin kendi oluş sorunsalına iddiasız bir biçimde tanıklık etmeye çalışır. Ona göre kendi oluşun ilk biçimi ölüme karşı bir tavır geliştirmekten ortaya çıkar. Yaşamın kutsallığına yönelmiş tehditleri ölümden önce ve sonra olmak üzere iki kesite ayıran şair, dünyalık ölümleri; alışkanlıkların sıradanlığına batma, fark ediş düzeyinden düşme ve unutma/unutulma gibi insani yitimlerle değerlendirirken, dünya yaşamını sona erdiren mutlak ölüm duygusu karşısında ise çaresiz bir ikaros trajedisi yaşar." (Korkmaz 2002: 390).

Görsellik unsurunun parçalanmışlığıyla en aza indirildiği yayılgan/gelegen imgeleri, duygusal öğeler içerirken yeni yaratımlara açık olmasıyla dikkat çeker. "İmgeyi oluşturan sözcüklerin anlamları ve görünümleri arasında mantığın onayladığı düz ve birebir ilişkiyi dışlayarak; daha çapraşık bir düzen inşa eder. Çarpıcı olmak için dili anlaşılmaz kılmaya itibar etmez. Onun esas gayesi, tabiilikte orijinali yakalamaktır." (Korkmaz 2002: 279). Böylece doğada bulunan farklı tür ve nitelikteki her şey, bu şiirde her an kucaklaşma, el ele dolaşma ve paylaşma şansını bulur.

"Kelimeler onun dünyasına anlamından çok ses değerleriyle girerler. Bu yüzden şiirlerinde nağmeye dönüşen kelime ve mısra anlayışı hakimdir. Serbest tarzda yazdığı şiirlerde bile bu akustik dengenin titizlikle gözetildiği dikkati çeker" (Korkmaz 2002: 327).

Cahit Sıtkı Tarancı, büyük sorunların ve/ya sosyal meselelerin şairi değildir. O, küçük insanın günlük acılarını ve ümitlerini şiir aracılığıyla dile getirir. "Şiirlerinde hayat; tekrarı olmayan ve sürekli tükenişe, unutuluşa akan bir altın ırmak gibidir. Kendisiyle beraber insanı da tükenişe götürmektedir. Bu kavrayış, zımnî olarak biraz da Batılı pozitivistlerin etkisiyle, hayatı, bir din gibi benimsemesine ve ona bağlanmasına vesile olur." (Korkmaz ,2002: 326). Bunun için geniş kitlelerin şairi olabilme şansını yakalayabilmiştir. Ölüm karşısında büyük acılar yaşayan Cahit Sıtkı Tarancı'nın en güçlü izleği, şiirlerindeki insan kadrosunun dinmek bilmeyen atılımlarla yöneldiği ve çelik kancalarla bağlı olduğu yaşama sevincidir. Ancak ölüm, çok yönlü yüzüyle kutsal yaşam ırmağının en büyük tehdididir;

> Öldük, ölümden bir şeyler umarak
> Bir büyük boşlukta bozuldu büyü.
> Nasıl geçti hatırlamazsın o türküyü,
> Gök parçası, dal demeti, kuş tüyü,
> Alıştığımız bir şeydi yaşamak.

Yaşama karşı duyarsızlaşmayı, alışkanlıkların oluşturduğu körlük alanlarında yitmeyi ve farkediş seviyelerinden düşmeyi de ölümle eşdeğer gören şair; ölümü aşabilmenin, dünya ve yaşamı içermekle mümkün olacağını savunur.

Şiirle ve aşkla dünyaya bağlanan şair, sonsuza dek yaşam lambasının sönmemesini arzular. Şiir kitapları *Ömrümde Sükût*(1933), *Otuz Beş Yaş*(1946), *Düşten Güzel*(1952) ve *Sonrası* (1957) adlarını taşımaktadır.

Ahmet Muhip Dıranas(1901-1980), halk şiiri, divan şiiri ve Fransız şiirinden etkilenerek estetiğini oluşturur. Doğal yörüngesine oturttuğu şiirlerinde çok rahat bir söylemi vardır. Onun şiirlerinde; "ülke coğrafyasının

yücelik, kutsallık telkin eden özellikleri, trajik duygular ve çağrışımlar uyandırarak görünen manzaradan, insanlık kavramına kadar ulaşırlar." (Enginün 2001: 71). Şiirlerinde sınırsız bir insanlık sevgisi görülür. Şair, modernizmle birlikte tükenmeye yüz tutan sevgi, dostluk, merhamet vb. duygularını şiirinin estetik yükünü hafifletmeden insanlığın yüreğine damıtmaya çalışır. Mehmet Kaplan, Dıranas'ın şiirlerini güzel yapan unsurları şöyle açıklar:

> "Nedir bu şiirleri güzel yapan: Önce dil. Dilin bir mermer gibi oyulması. Bütün gerçek şairler gibi Dıranas da dile alışılmadık bir şekil verir. Bildiğiniz kelimelerin içinden bilmediğiniz bir hayal veya düşünce doğar. Dıranas bu mucizeli işi, şiirin klasik iki vasıtası olan vezin ve kafiyeye dayanarak yapar." (1978: 29)

Dıranas, şiirinde plastik hususiyetlere büyük bir kıymet vererek yeni şiirin alanını genişletmekle kalmamış; hece veznine geniş anlatım imkânları da kazandırmıştır.

Onun şiirini izleksel bakımdan inceleyen Ahmet Oktay, aydın ve halk arasında sıkışıp kalmayan; aksine yüreğini ve şiirini her ikisine de açan bir Ahmet Muhip Dıranas'ın varlığından bahseder: "Biri şairler, yazarlar arasında özellikle "Kar", "Köpük", "Ayaklar", ve "Olvido" gibi şiirleriyle dolaşımda kalabilmeyi başarmış, biri de bu çevrede yazınsal değerine kuşkuyla bakılmış "Fahriye Abla" şiiriyle kitleler içinde popülerleşmiş iki Ahmet Muhip Dıranas var. Bu iki şair imgesinden hangisini önemsememiz gerekir ? İkisini de." (1993: 617). Garip şiirinin haksız rekabeti karşısında bütün atılımlarını geri çeken Dıranas, şimdinin penceresinde daha bir güçlü görünmektedir. *Şiirler*(1974), onun tek kitabıdır.

Behçet Necatigil (1916-1979), Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin sürekli kendisini yenileyen yüzüdür. Garip çizgisinde başladığı şiir serüvenine halk edebiyatı, divan şiiri ve Batı şiirinin özelliklerini ekleyerek sürekli değişimi şiiri için bir çıkış yolu olarak seçmiştir. Onun bu serüvenine Mehmet Kaplan şöyle değinir:

> "Necatigil, ikinci şiir kitabı olan ve 1951'de yayınlanan 'Çevre'ye kadar Orhan Veli ve arkadaşlarının yarattıkları çıplak, sade üslûpla yazar. Kapalıçarşı'daki şiirler üslup bakımından Garipçilerinkine benzer. Necatigil, "Çevre'de daha sonra geliştireceği yeni, kendine has üslubun ilk örneklerini verir.Bu yeni üslupta dikkati çeken özelliklerden biri, şairin cinas ve tevriye gibi divan edebiyatında sık rastlanılan, çağdaş Türk edebiyatında terk edilen iki mânâlı kelimeleri kullanmasıdır." (1994: 434)

*Bile/ Yazdı, Evler ve Eski Toprak*kitaplarındaki şiirlerinde eski ve yeniyle biçim ve izlek arasındaki uyum kendisini iyice belli eder. Onun şiirlerinde kelimeyi aşan fakat şiir cümlesi içinde kalan kendine özgü alışılmamış bağ-

daştırmalar vardır. Şair, kendisine özgü bir çağrışım ağını oluşturacak özel bir dil kullanmakta ısrar eder. Bu şiir dili, okuyucuyu labirente indirmekle birlikte arkada dikkatli bir okuyucunun gözünden kaçmayacak özel işaretler bırakır. "Şiirinde uyguladığı bazı tekniklerle anlam çoğaltmalarına gitmiş ve yoğunlaştırılmış bir şiir yazmaya çalışmıştır. Bu bakımdan o, kendi şiirini çokgen bir şiir olarak tanımlamıştır."(Çetin 1999: 390).

Kopuşlar
Ayrılıksa
Kapanmamışsa çantalar tam, ya da çoktan
Yitik arkalarda yol yarı, hiç gel olur mu?
Denmeliydi açıkken pencere, esmerlere gel asmalardan
Ama şimdi damlar yaş, kırık uçlarında sürgünlerin acı
Az mı beklediydi gece, duymak için vakti gel!

Yukarıdaki dizelerde, İkinci Yeni'nin dil dünyasında gördüğümüz sentaksın parçalanması ve geleneksel şiir dilinin deformasyonu söz konusudur. Necatigil'in şiir dilinde bu tür uygulamalar çoğunluktadır. Bunların İkinci Yeni'deki gibi soğuk görünmemelerinin nedeni, gelenekten beslenmeleri ve anlamı silmek yerine gizlemek, derinleştirmek ve zenginleştirmek amacıyla yapılmalarından kaynaklanmaktadır.

> "Necatigil, şiirlerinde büyük kişilerin, aristokratların, seçkin ve kahramanların değil, büyük kentte tutunmaya ve var olmaya çalışan orta halli vatandaşların hayatına, duygu ve düşüncelerine yer vermiştir. Bu bakımdan garipçilerle tematik bir birlikteliğe sahiptir. Ancak garipçiler, küçük adamın duygu, düşünce, üzüntü, sevinç ve sorunlarını işlerken daha çok ironik bir üslûp kullanıyorlar, bu tipin iç trajedilerine, ruh dünyalarındaki acı ve çelişkilere pek fazla değinmiyorlardı. Necatigil ise orta halli insanların sorunlarını daha çok dramatik ve trajik bir üslupla irdeliyor, 'orta yurttaş' dediği küçük adam tipinin olumlu ve olumsuz boyutlarıyla tüm insani yönlerini, sevinç ve üzüntülerini, trajedilerini, çıkmazlarını, açmazlarını ve dramlarını veriyordu. " (Çetin 1999: 387).

Ölüme karşı sevgi ve aşkı bir direnç noktası olarak gören Necatigil, zamanla sınırlandırılmış insanın sevgilerini sürekli erteleyerek onları kaybetmesinden korkar ve zamanı bilinçli bir şekilde yaşamaya davet eder;

Sevgileri yarınlara bıraktınız
Çekingen, tutuk, saygılı.
Bütün yakınlarınız
Sizi yanlış tanıdı.

Siz geniş zamanlar umuyordunuz,
Çirkindi dar zamanlarda bir sevgiyi söylemek.
Yılların telaşlarda bu kadar çabuk
Geçeceği aklınıza gelmezdi.

Sonsuz zaman ırmağında ikinci bir kez yıkanmanın mümkün olmadığını bilen Necatigil, ertelenen bir şeyin nasıl kaybedilen bir şey'e dönüştüğünü söyler. Sevgiyi ertelemek, ötelemek; yaşamı ertelemek ve ötelemektir. Zira yaşam, 'telaşlarla' çabucak geçen zaman'a bağlıdır; zamanı durdurmak, geri çevirmek imkânsızdır; fakat insan, sevdiğini her an söylemeye muktedirdir.

Gurbet, hasret ve hikmet burçlarını keşfeden Necatigil'e 'evlerin öyküsünü yazan şair' de diyebiliriz. O'na göre ev, süreklilik arz eden kalımlık değerleri simgeler. "İnsanlığın kaderi, besbelli evlere bağlı" derken, yapıcı işleviyle evlerin içtenlik değerlerinin nasıl barınağı olduğunu vurgular.

Necatigil'in büyük kaçışı, her şeye rağmen kendi içerisine doğru yaptığı bir kırılmadır. Bunun için şiiri içerisinde büyük tezatları barındırır. *Kapalıçarşı* (1945), *Çevre*(1951), *Evler*(1953), *Eski Toprak*(1956), *Arada* (1958), *Dar Çağ*(1960), *Yaz Dönemi*(1960), *Divançe*(1963), *İki Başına Yürümek*(1968), *En/Cam*(1970), *Zebra* (1973), *Kareler Aklar*(1973), *Sevgilerde*(1975), *Beyler*(1978), *Bile/Yazdı*(1979), *Söyleriz*(1980), *Yayınlanmamış Şiirler*(1986) şiir kitaplarıdır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca(1914-2008), Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin en uzun soluklu şairidir. Bir bulgucu ve deneycidir. Kendi şiir çizgisini yakalayan ve bunu sürekli olarak yenileyen güçlü bir şairdir. Şiir yazma yeteneği bakımından büyük bir zenginliği yaşar. Bunun için şiirinde birbirinden çok farklı dönemleri görebiliriz. Onun şiir serüvenini yerine oturtmak bakımından Cemal Süreya'nın tespitleri önemlidir:

> "Fazıl Hüsnü'nün şiirinde iki dönem görüyorum. Birincisi sezgi dönemi, ikincisi akıl dönemi. 'Havaya Çizilen Dünya', 'Çocuk ve Allah', 'Daha', 'Çakırın Destanı', 'Taş Devri' (1935-1945) birinci döneme giriyor. İkinci dönem, kesin çizgilerle 'Asu' ile başlayıp günümüzdeki şiirlerine kadar sürüyor. Bir de 1949-1955 yılları arasında yayımladığı şiirleri var, bunlar da iki dönem arasındaki geçişin özelliklerini taşıyorlar: 'Üç Şehitler Destanı', 'Toprak Ana', 'Aç Yazı', 'Sivaslı Karınca', 'Anıtkabir', 'İstanbul Fetih Destanı." (1991: 57)

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirlerinde insanlığın en eski evrensel sembolleri olan arketipler, şiir aracılığıyla kendilerini ifade etme imkânını bulur. Onun şiirlerinin, millî ve evrensel sembolizm bakımından çözümlendiği takdirde çok önemli mesajlar taşıdıkları görülecektir. İçerik bakımından bu yoğunluğuna rağmen Dağlarca, Kaplan'ın ifadesiyle: "şiirden düşünceye ulaşan güçlü bir şairdir." (1975: 160). Milli romantik duyuş tarzından çocukların dünyasına, ferdin iç hayatından toplumcu gerçekçi yaklaşımlara kadar insanı ilgilendiren her şey onun şiirinde yer alır;

Söyle Sevda İçinde Türkümüzü
Söyle sevda içinde türkümüzü
Aç bembeyaz bir yelken
Neden herkes güzel olmaz
Yaşamak bu kadar güzelken?
İnsan dallarla, bulutlarla bir,
Aynı maviliklerden geçmiştir.
İnsan nasıl ölebilir?
Yaşamak bu kadar güzelken?

dizelerinde, evrensel insan deneyimiyle yaşama sevinci dile getirilir. Mevcut düşünceyi bu kadar güzel kılan şey, şiir sanatının kendine özgü ritmik dizilimi ve şairin söylem gücüdür. Kelimenin şiirin dünyasındaki ayırt edici rolüne inanan Fazıl Hüsnü Dağlarca, bir şair olarak döneminin sanat hayatında merkez olabilecek kudrettedir.

Ömer Özcan ve Mahir Ünlü'nün onun şiirinin yapısal özellikleriyle ilgili açıklamaları kayda değerdir:

> "Dağlarca'nın yapıtlarında, gözle görülen ölçü ve uyaktan yoksun, yalnız dizelerin sıralandığı, biçim yönüyle baştan başa özgür olan şiirlerden tutun; hece, aruz dizileriyle, dörtlük, beşlik...kümeler halinde düzenli uyakları bulunan şiirlere rastlıyoruz.
>
> İlk şiir kitaplarındaki koşuk (nazım) biçimleri çokluk dörtlüklerle, ölçü ve uyaklarla kurulmakta; 'Toprak Ana'dan sonraysa daha çok beşlik, altılıklardan ya da özgür kümelerden oluşan biçimler göze çarpmakta; son yıllarda ise O, kısa şiirler, küçük dörtlüklerden oluşan yapıtlar da vermektedir." (1987; 53).

Dağlarca, çok kolay ve rahat yazabilen bir şairdir. *Şiirlerini Havaya Çizilen Dünya*(1935), *Çocuk ve Allah*(1940), *Daha*(1943), *Çakırın Destanı*(1945), *Taş Devri*(1945), *Üç Şehitler Destanı*(1948), *Toprak Ana*(1950), *Aç Yazı*(1951), *Samsun'dan Ankara'ya*(1951), *İnönü'ler*(1951), *Sivaslı Karınca*(1953), *Asu*(1955), *Hoo'lar*(1960), *Özgürlük Alanı*(1960), *Cezayir Türküsü*(1961), *Aylam* (1962), *Türk Olmak*(1963), *Yedi Memetler*(1964), *Çanakkale Destanı*(1965), *Dışardan Gazel*(1965), *Kazmalama* (1965), *Yeryağ*(1965), *Viyetnam Savaşımız*1966), *Açıl Susam Açıl*(1967), *Kubilay Destanı*(1968), *Haydi* (1968), *19 Mayıs Destanı*(1969), *Viyetnam Köyü*(1970), *Hiroşima* (1970), *Malazgirt Ululaması*(1971), *Kınalı Kuzu Ağıdı*(1972),*Haliç*(1972), *Gazi Mustafa Kemal Atatürk*(1973), *Arkaüstü*(1974), *Yeryüzü Çocukları*(1974), *Yanık Çocuklar Koçaklaması*(1976), *Horoz*(1977),*Balina ile Mandalina*(1977), *Hollandalı Dörtlükler*(1977), *Ağrı Dağı Bildirisi*(1977), *Almanya'da Çöpçülerimiz*(1977), *İkileşme Anlaşma Anıtı*(1977), *Pir Sultan Abdal Günle-*

ri(1977), *Bir EldeYaşamak*(1979), *Çukurova Koçaklaması*(1979), *Türk İstanbul*(1979), *Anıtlarda Soluk Alan*(1979), *Çıplak*(1981), *Uzun İkindi*(1981), *Yunus Emre'de Olmak*(1981), *Nötron Bombası*(1981), *Akşamcı*(1985),*Sayılarda*(1985),*Dişiboy*(1985),*TakmaYaşamalarÇağı*(1986),*Şeyh Galib'e Çiçekler*(1986), *Türk Dil Kurumu Koçaklaması*(1986), *Sanık Ayağa Kalk*(1986), *Yurdana (Nene Hatun Görüntüsü*(1987), *Uzaklarda Giyinmek*(1990), *Dildeki Bilgisayar*(1992) adlı kitaplarında toplamıştır.

Sanatçının hiçbir ideolojinin ve –izm'in sözcülüğünü üstlenmemesi gerektiğine inanan **Özdemir Asaf** (1923-1981) da bu bağlamda sayılabilecek şairler arasındadır. Asıl adı Halit Özdemir Arun olan şair, şiirlerini *Servet-i Fünun/Uyanış*, *Büyük Doğu*, *Varlık*,*Kaynak*, *Yedi Tepe*, *Dost*ve *Türk Dili*gibi dergilerde yayımlar. Şaşırtma ve ironi ile bireyin parçalanmayan, ötelenemeyen yalnızlığını şiirlerinde ana izlekler olarak işler. Siir kitapları: *Dünya Kaçtı Gözüme*(1955), *Sen Sen Sen*(1956), *Bir Kapı Önünde*(1957), *Yuvarlağın Köşeleri*(1961), *Yumuşaklıklar Değil*(1962), *Nasılsın* (1970), *Çiçekleri Yemeyin*(1975), *Yalnızlık Paylaşılmaz*(1978), *Benden Sonra* (1983).

Her türlü ideolojik koşullamadan, vazetmekten ve sloganik konuşmadan daima uzak duran ve şiiri, salt kendi ilkeleri doğrultusunda yazma endişesi taşıyan saf şiir arayışları, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin en verimli dil deneyimlerinin yapıldığı bitegen bir süreci kapsar. Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip, Behçet Necatigil ve Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin en önemli isimleri bu sürecin mimarlarıdır.

1960-1980 şiirinde ideolojik yönelimler

1960'tan sonra yazılan şiirler, daha önceden biçimlenmiş bir edebi geleneğin devamıdır. Bir önceki dönemden etkiler taşıyan 1960 sonrası şiirinin gelişme çizgisi şu üç doğrultuda olur:

1) Toplumcu-Marksist söylem, 2) Millî romantik söylem, 3) İslamcı söylem.

1. Toplumcu-Marksist söylem

1960 Anayasası'nın getirdiği göreli özgürlük ortamı, siyasal sürecin çeşitlenmesini ve şiddetlenmesini sağlar. Büyük çoğunluk örgütlenerek liberal kapitalist sistem karşısında kendi varoluşunu ve konumunu sorgulamaya başlarken; öznelliğinin yoksulluğunu ve yetersizliğini gören birey, kurtuluşunu siyasal sürece katkıda bulunmak üzere büyük çoğunlukla dayanışmada bulur. Bu dönemde, liberal kapitalist sistemin biçimlendirdiği söylem düzeyi karşısına, Marksist ideoloji, alternatif bir söylemle çıkar. Birey

hakları bakımından olumlu adımlar atamayan Türkiye ve üçüncü dünya ülkelerinde bu hareket ciddi bir taraftar da bulur. Çünkü "marksist estetik'e göre sanatın obje dünyası, estetik gerçekçilik, insanın dışında bulunan bir gerçeklik olmayıp insanın fiziksel varlığına kadar uzanır. Marksist estetiğe göre, biricik gerçeklik insan gerçekliğidir. Bunun dışında sanat için bir başka gerçeklik alanı yoktur ve olamaz da." (Tunalı 1993: 46). Bir önceki dönemde yer altına giren ya da toplumcu gerçekçi bir kimlikle çalışmalarını sürdüren Marksist kökenli şairler, yeni oluşumdan cesaret alarak Marksist kimliklerini şiirleri aracılığıyla dile getirirler. Sanatı, bir üretim biçimi olarak kabul eden Marksistler,"anlatım aracından toplumsal pratiğe" (Raymont 1990: 26) uzanan bir anlayışla şiir sanatına yönelirler. Böylece üretim araçlarını ele geçirerek kendi ekonomik ve kültürel özgürlüklerini ilan edeceklerdir. Kaldı ki şiirin ideolojik manadaki etkileme gücünü de unutmamak gerekir.

Marksist söylem, materyalist ögeler içeren bir şiir hareketidir. Şiir, bunlar için bir üretim biçimidir. Bu üretim, alt yapının belirgin parametresi olan ekonomik modelle yakından ilişkilidir. Bu nedenle kapitalist toplumda şiir, para-mal-para düzeninin; Marksist toplumda ise proleter sınıfın emrinde olmuştur. Artık sanatkâr yeniden kurulan dünyada işçi sınıfının yanındaki asıl yerini almalıdır. Böylece, sanatın öznesi, konusu, dili ve tarihi değişecektir. Diyalektik devinim, bu şiir anlayışının özünü oluşturur. Tematik düzeyde bu diyalektik yapılaşma; sömürü-baş kaldırı, tutsaklık-özgürlük, gelenek-yenilik, patron-işçi vb. düzleminde ele alınırken; dil ve üslûp düzeyinde slogan dil, yöresel ağız özellikleri, sınır ucu konuşmaları, argo ve küfür, tipografik şekil özellikleri -diyalektik dize akışkanlıkları- şeklinde kendisini gösterir. Nazım Hikmet şiirinin Fütürist özellikler, Ahmet Arif şiirinin yöresel ağız özellikleri içermesinin sebebi budur. Marksist şiire ait içeriğin aynı söylem kipleriyle kurulması kayda değerdir. Bunu İslâmcı ve Ulusalcı şiir içinde söyleyebiliriz. Onların da kendi ideolojik ve siyasi izlenceleri doğrultusunda oluşturdukları bir söylem düzeyleri vardır. Marksist şairler, geleneksel formları parçalayarak, ideolojik serpintisi olan ve materyalist öğeler içeren bir şiir anlayışı oluşturmaya çalışmışlardır. Ancak bunu bilinçli bir edim haline getiren Nazım Hikmet'tir. Diğerleri, üretici öğeler içermeyen sadece slogan düzeyinde kalan şiirler yazmışlardır.

İdeolojik anlayışın günlük hayatın her köşesine sindiği o günlerde, sanattaki her adım Marksist dünya görüşüyle değerlendirilmeye tabi tutulur. Artık devrimci şiir yazmak da yeterli değildir. Ozan, yazacak ve yazdıklarıyla mahkûm olacaktır. Hapiste yatmayan şair itibarlı değildir. Mehmet Hicri Doğan'ın ifadesiyle: "Aynı zamanda yeni bir beğeni de onu zorlamaktadır. Kitleler, sanatı, sanat ürünlerini genellikle hiçbir çaba göstermeden algılama, alma eğilimindedir." (1993: 21). Şiir, her miting öncesinde ve anında

alınması gereken tahrik edici hap niteliğine bürünür. Sanat âlemine, şiirin içerik ve biçim sorunlarına yönelik yaklaşımlar hakim olur.

Sanata, estetik kaygılardan çok kendi ideolojisinin değerleri doğrultusunda yaklaşan Marksist söylem, genel olarak şu izlekler ve konular üzerinde yoğunlaşır: 1)Yerleşik düzeni eleştiri, 2) Sınıf anlayışı: halk ve işçi sınıflarının güncelleşmesi, 3) Yeni bir sığınak: Kadın, 4) Doğa ve diyalektik diriliş, 5) Kentleşme ve sorunları.

Ahmet Oktay, mevcut düzeni sorgulayan bu anlayışın gücünü anamalcı ve sömürücü düzene karşı çıkmaktan aldığını iddia ederek hareketin devrimci yönünü göstermek için Sartre'ın aşağıdaki ifadelerine yer verir: "Sınıfsızlaşmış bir toplum kuruluncaya kadar bu çatışma devam edecektir ve şair, vicdanını rahatsız eden bu düzeni korumaya çalışan güçlerle sürekli çatışma halinde olacaktır." (1993: 20). Sanatçının bu mücadeleci tavrı, sınıfsız bir toplum yaratmayı amaçlar.

1960-1980 yılları arasında bu anlamda şiir yazan Marksist şairleri iki kuşağa ayırabiliriz. Bunlardan birincileri 1960'dan önce şiire başlayıp 1960'dan sonra devam edenler; ikinci kuşak ise 1960'dan sonra şiire başlayanlardır.

a. 1960'dan önce şiire başlayıp 1960'dan sonra devam edenler

Birinci kuşaktan **Necati Cumalı**(1921-2001)'nın aşağıdaki şiiri Marksizm'in toplumsal eylem düşüncesinin bir uygulaması gibidir;

Kismeti Kapalı Gençlik
Kimse alamaz elimizden bu ümidi
Bunca yıl bu ümit bizleri tutan dimdik
Neydik düne kadar daha üç beş kişiydik
Çektik kapıları çıktık evlerimizden
Meydanlara sığmıyoruz kardeşler şimdi

Marksist söylemi genellikle estetik bir miğfer olarak alan ama uygulamada çok daha serbest duyumlara açılan Necati Cumalı şiirinin en önemli özelliği; yaşamın içerisinde yer alan küçük ayrıntıları, diyalektik bir mantıkla görünür hale dönüştürmesidir. Şiirlerindeki betimleme alışkanlığı öykücü kimliğinden beslenen şairin, aşk ve cinsellik gibi iki ana izleği sıkça işlediği görülür. 1960'lardan sonra ideolojik içerik daha yoğun biçimde şiirlerini işgal eder. Şiir kitapları: *Kızılçullu Yolu*(1943), *Harbe Gidenin Şarkıları*(1945), *Mayıs Ayı Notları*(1947), *Güzel Aydınlık*(1951), *Denizin İlk Yükselişi*(1954), *İmbatla Gelen*(1955), *Güneş Çizgisi*(1957), *Yağmurlu Deniz*(1968), *Başaklar Gebe*(1970), *Ceylan Ağıdı*(1974), *Aç Güneş*(1980), *Bozkırda Bir Atlı*(1981), *Yarasın Beyler*(1982).

1960 sonrası gelişen yeni dönemle birlikte ideolojik içerik, Türk şiirinde başat bir öge haline gelir. Şiirimizdeki bu söylem değişikliği; öteden beri cılız bir biçimde çıkan Marksist şairlerin sesinin, daha gür ve daha yoğun bir biçimde duyulmasını sağlar. Her şey yeniden kurulacaktır. Devrimci öz, bir kez daha umutlanır. Bu şiirin hedefini Ahmet Oktay aşağıdaki şekilde özetliyor: "Kentsoylu sınıf, anamalcı Pazar onu dıştaladığına göre, şair, bu sınıfın eğemenliğini, pazar anlayışını ters çevirmeyi, dahası yıkmayı ya da dönüştürmeyi savlayan öğretilerle anlaşmaya girecek, bununla da yetinmeyip dilini ve kimliğini bu yolda sözcü kılacaktır." (1992: 47). Şaire geleneğin biçtiği rolün dışında etken ve eyleyen bir görev verilir. "Kahraman imgesi ve kurtarıcı özne" (Oktay, 1992: 47) konumuna yükselttikleri Nazım Hikmet'i kendilerine önder seçerler. Büyük bir yarın olgusunu içerisinde barındıran bu şiir anlayışı, okura nesnel, eleştirel ve maddeci estetik bir sanat anlayışını sunmak yerine siyasal kipleri belli olan bir dünya görüşünü enjekte eder. Kitleler, geçmişi ve yarını önceden belirlenmiş bir ideolojinin edilgen nesnesi olur. Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi: "Bu amaç, şairi şiirsel olmayan eğitsel bir söyleme ulaştırır."(1992: 47).

Şiir yazmaya 1960'tan önce başlayan **Ahmed Arif**(1927-1991), bu dönem şairleri üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bütün şiirlerini topladığı tek şiir kitabı olan *Hasretinden Prangalar Eskittim*'i 1968 yılında yayınlar. Onun şiirleri, Anadolu coğrafyasının deli-dolu akan ırmaklarına benzer. Haksızlık ve duyarsızlığa başkaldırdığında bile lirik edası asla kaybolmaz. Yoğun bir şiir iklimini yaşayan Ahmet Arif, bu içten ve doğal haliyle kendine mahsus özgün bir şiir dili de yaratır. O, Anadolu'nun yüzlerce yıl duyulmayan yanık, içli ve asi sesidir. Behramoğlu'nun ifadesiyle: "Dizelerinde bir tek kişinin değil, sayısız insanın sesini duyarız. İnsanca kederli, insanca sevecen, insanca tutkulu, öfkeli ve özlemli bir ses. Yoğun, derin ve sımsıkı." (1995a: 46-47). Onun şiirinde kırsal alana çekilen özne, doğanın yalın diliyle konuşur. Anadolu insanının yüzlerce yıllık çilesi, özlemi, sevinci ve isyanı, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan geleneğinden beslenen Ahmed Arif'in lirik söyleyişiyle şiire akar;

Otuzüç Kurşun
Vurulmuşum
Dağların kuytuluk bir boğazında
Vakitlerden bir sabah namazında
Yatarım
Kanlı, upuzun...
Vurulmuşum
Düşüm gecelerden kara
Bir hayra yoranım çıkmaz
Canım alırlar ecelsiz

Sığdıramam kitaplara
Şifre buyurmuş bir paşa
Vurulmuşum hiç sorgusuz, yargısız

Şiir iklimini, söyleme tarzını ve imgelem yapısını, Anadolu toprağının geleneksel birikiminden alan şair, toplumcu bir kimliği olmasına rağmen sloganik ve vaazcı bir söylemden uzaktır. Yaratıcı duyarlığı ve üzerinde yaşadığı toprağın değerlerine içten bağlılığı, onun şiirlerindeki lirizmi kendiliğinden doğurur. Bu nedenle Ahmed Arif'in en isyancı nitelikteki şiirlerinde bile, daima lirik bir Dadaloğlu ve Pir Sultan Abdal esintisi bulmak mümkündür. İmge dönüştürümünü ve bireşimini Ahmed Arif kadar başarılı yapabilen çok az şair vardır. Özelikle radikal imgeleri, yaratıcı şizofrenin tepkisel çığlığı olan şiddetli (the fustion imagery) imgelerle sentezlemede gösterdiği başarı, onun şiirlerine lirik bir destan niteliği kazandırır;

Haberin var mı taş duvar?
Demir kapı, kör pencere,
Yastığım, ranzam, zincirim,
Uğruna ölümlere gidip geldiğim,
Zulamdaki mahzun resim,
Haberin var mı?
Görüşmecim, yeşil soğan göndermiş,
Karanfil kokuyor cıgaram
Dağlarına bahar gelmiş memleketimin

Doğanın canlılığı ve dinamizmi "yeşil soğan" sembolüyle taş duvarları, demir kapıları, zincirleri kırarak destanı yazılan memleketin dağlarına ulaşırken; şairin içtenliği de aynı engelleri aşarak özgürlük düşüncesiyle kucaklaşır.

Marksist şiirin bir başka temsilcisi **Hasan Hüseyin** (1927-1984),daha çok Nazım Hikmet ve Attilâ İlhan etkisi taşıyan *Kavel*(1964), *Temmuz Bildirisi*(1965) ve *Kızılırmak* (1966) şiir kitaplarıyla ilgi uyandırır. Şiirlerinde masal, türkü ve ağıt gibi folklorik malzemeden blok söylem ve imge ödünçlemesi yaparak yararlanmasına rağmen bu materyale yaratıcı bir dönüştürüm hamlesi kazandıramaz. Büyük bir duyarlıkla yöneldiği toplumsal sorunları, yine sokağın diliyle anlatırken, bireysel özünü etkin bir biçimde korumasını bilir. "Yergi ve ironi öğelerini söylevci bir tonlamayla birleştirerek 60'lı yıllar toplumcu şiirinin kendine özgü örneklerini veren Hasan Hüseyin'in coşkun, geniş soluklu ve kabına sığmayan bir kişiliği vardır." (Behramoğlu, 1995: 80). Toplumsal gelişmeler karşısında duyarlı bir kişiliğe sahiptir. Şiir kitapları:*Kavel* (1963),*Temmuz Bildirisi* (1965),*Kızılır-*

mak (1966*), Kızılkuğu* (1971*), Oğlak* (1972),*Ağlasun Ayşafağı* (1972),*Acıyı Bal Eyledik* (1973), *Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin* (1974),*Koçero Vatan Şiiri* (1976),*Haziranda Ölmek Zor* (1977),*Filizkıran Fırtınası* (1981), *Acılara Tutunmak* (1981),*Işıklarla Oynamayın* (1982),*Kandan Kına Yakılmaz (*1985),*Tohumlar Tuz İçinde* (1988).

1919'da İstanbul'da doğup 1978'de Ankara'da ölen **Ceyhun Atıf Kansu**(1919-1978), Garip'le başladığı şiirinin çerçevesini genişleterek 1945'ten sonra evrensel nitelikli bir şiir anlayışını tercih eder. 1960'larda ideolojik bir zemine kayar. Ahmet Kabaklı'nın ifadesiyle: "Doktrinde sosyalist olmakla beraber bir çeşit solcu Atatürk milliyetçiliğine de bağlı bulunmaktadır." (2001: 78). Kansu'nun şiirlerinde Anadolu halkına adanmış ve onlar adına acı çeken içli bir sesin hüznünü duymamak mümkün değildir. Yörüngesine çocukları oturttuğu şiirlerinde daha duyarlı ve başarılıdır;

Kızamik Ağıdı
Ah, ben bir gün tepelerden, tepelerden
Varıp önünüze, önünüze dikilip duracağım,
Aydınlardan, hakimlerden, öğretmenlerden,
Bir gün soracağım, bu çocukları soracağım

Cemal Süreya, şiir yazmanın Ceyhun Atıf Kansu'nun hayatında sanattan öteye bir yaşama biçimi olduğunu belirterek şair kişiliğine dönük şu ip uçlarını verir:

> "Şiirlerinde mısra önemli bir yer tutar. İmge alttan alta korunur, biçimden gelen bir müzik kaygısı vardır. Buna rağmen onda şiir kurulan, yapılan bir şey değil de serpilen, atılan, dağıtılan bir şeydir sanki. Bu yüzden gereksiz tekrarlara düştüğü, aynı imgeyi başka şiirde kullandığı, şiirsel yük taşımayan parçalar yazdığı da olur." (1991: 165-167).

Kansu, şiirlerini Anadolu milliyetçiliğinden sosyalist gerçekçiliğe doğru değişen bir izleksel çerçeveye oturtmuştur. Ancak bu değişim hiçbir zaman kesin bir kopuş şeklinde değildir. Sürekli bir öncekini tamamlayarak ve geliştirerek çoğaltır.

1960'tan sonra yazdığı *Yurdumdan*, *Bağımsızlık Gülü*, *Sakarya Meydan Savaşı*ve *Buğday, Kadın, Gül ve Gökyüzü*kitaplarıyla Anadolu insanının dünyasına yöneltilmiş sosyalist bir sorgulama biçimi vardır. Verili olmayan, bilgiyle ve emekle elde edilmiş bir özgürlük, onun şiirlerinin en başat izleğidir.

Şiir kitapları:*Çocuklar Gemisi*(1946), *Yanık Hava*(1951), *Haziran Defteri*(1955), *Yurdumdan*(1960), *Bağımsızlık Gülü*(1965), *Sakarya Meydan Savaşı*(1970), *Buğday, Kadın, Gül ve Gökyüzü*(1970)'dür.

1960'ların ortalarına doğru Marksist şiir iyice boy vermeye başlar. Ancak çıkan ses oratoryoya dönüştüğü için birbirine karışmış ve maddeci estetik endişe, şiirde göz ardı edilmiştir. Bu dönem şiiri, genellikle parti propagandası edasını taşır. Aynı zamanda kelimenin şiddet unsurundan siyasal bir amaç için istifade yoluna giden şair, bir bakıma şiddete davetiye çıkarır.

Bu dönemin önemli bir şairi olan **Enver Gökçe**'de (1920-1981) konuşma dili yalınlığı ile Nazım Hikmet şiirinin bir çok özelliği görülür. Siyasi ve politik tercihlerini estetik endişenin önüne koyan şair, kurulu düzeni lanetleyen söylemiyle propagandanın dar dünyasına düşer. Kurtarıcı misyonlu ihtilalci ve militarist bir özne tipolojisini biçimlendiren Gökçe, genelde düşünsel ve ideolojik birikimi içeren radikal imgelerin tek başına kullanıldığı kavga şiirleri yazar;

İlk Adım
Bir mermide benden aslanım
Bir mermide benden
Bir mermi de benden zafer topları
Mukaddes namlular!

Dumdum kurşunuyla vursalar da
Her zaman böyle döğüşeceğiz.
Gırtlak gırtlağa, diş dişe, tank tanka

Bir mermi de benden aslanım
Bir mermi de benden

Dönemin yaygın ideolojik koşullamaları ile biçimlenen kavgaları esas alması, onun şiirini düşünsel tutarlılıktan ve lirik derinlikten mahrum bırakır. Şiirsel algılaması, sürekli olarak praksisin (toplumsal eylem) etrafında şekillenen şair; bağlı olduğu Marksist düşüncenin esasını oluşturan; kentleşme, sanayileşme, üretim-tüketim ilişkileri gibi sorunlarla da fazla ilgilenmez. Nazım Hikmet'ten etkilenmesine rağmen, onun poetik yaratıcılığı ve ahenkli söyleyişi Gökçe'de yoktur. *Dost Dost İlle Kavga*(1973), şiirlerini topladığı tek kitabıdır.

Bu kuşak içerisinde ilk şiir kitabı *Yazma*'yı 1950'de yayınlayan ve yirmi yıllık bir aradan sonra *Bir Siyasinin Şiirleri*'yle (1974) toplumsal eleştiriye uzanan **Can Yücel**'i (1926-2003) de unutmamak gerekir. Cinsel içerikli şiirleriyle anarşist erotizme kadar uzanan ve gövdenin tarihinde Marksist bir cinsel devrimi gerçekleştiren şairin şiiri, hazmedilmeyecek denli çoğulcu ve sıradışı öğeler içerir. İroni, yerleşik düzeni lanetleyen kara yergiler şairi Can Yücel şiirinin atardamarıdır. Cemal Süreya onun şiirinin vurucu yanlarını şöyle anlatır:

> "Argo ve küfür bir arınma işlemidir Can Yücel'de. Kötülüğe, kötü düzene karşı aşılanmak için kutsalı delik deşik eder. Tabi eski kutsalı ve yeni kutsal adına. Bu yüzden sürekli olarak tarihsel olaylarla bugünkü olayları iç içe işler. Şiirsel eylemini kurmak, sürdürmek için en elverişli yolu seçmiştir: parodi. Gerçekten de parodi toplumsal eylemle şiirsel eylemi birleştiren uygun bir yoldur. Tarihi gazete güncelliğine getirir." (1991: 152)

Şiiri, "anlam-yoğun bir eylem", "içtenlik", "çılgınlık", gibi ibarelerle açıklayan Can Yücel, sokağın üslubuyla arabeski denediğinde bile, bozulmayan sağlam bir dil mantalitesine sahiptir. Tarihin anlatımında kullandığı dil, halk türküleri ve deyişleridir. Sonraki çalışmalarında bu dil, soyuta doğru giderek büyük kırılmaları yaşar.

Can Yücel şiirinin en önemli özekliklerinden birisi de; bilgece bir cocuk edasındaki rahat konuşmasıyla yaşama dair sorular sorması ve insanlığa ayrımcı korkulardan uzak öğütler vermesidir;

> Anayasası İnsanın
> Kan yasası bu insanın:
> Üzümden şarap yapacaksın
> Çakmak taşından ateş
> Ve öpücüklerden insan!
> Can yasası bu insanın:
> Savaşlara yoksulluklara
> Ve binbir belaya karşın
> İlle de yaşayacaksın!
> Us yasası bu insanın:
> Suyu şavka döndürüp
> Düşü gerçeğe çevirip
> Düşmanı dost kılacaksın!
> Anayasası bu insanın:
> Emekleyen çocuktan
> Uzayda koşana dek
> Yürürlükte her zaman

Şiir kitapları: *Yazma*(1950), *Sevgi Duvarı*(1973), *Bir Siyasinin Şiirleri*(1974), *Canfeda*(1986), *Çok BiÇocuk*(1988), *Kısa Devre*(1990) ve *Kuzgunun Yavrusu*(1990) isimlerini taşır.

Ahmet Oktay (1933-2016), şiirinde zekânın duygular üzerine yönlendirici, hatta baskıcı bir ezgisi vardır. Şiirin yazarken yapıldığına inanan şair, şiirleri aracılığıyla daha çok bir kültürel ortam oluşturmaya çalışır. Onun şiirlerinde epistemolojik ve estetik unsurların uyumlu birliği vardır. Okuma notları arasında dünya şairlerinin olması şiirlerini kaynak itibariyle dünya şiirine bağlamaktadır. Seçici bir şiir diline sahiptir. İdeolojik şiir anlayışının dışında kalmaya çalışan ender Marksist şairlerden birisidir. Şiirlerini *Göl-*

geleri Kullanmak(1963*), Her Yüz Bir Öykü Yazar*(1964), *Dr. Kaligari'nin*-Dönüşü (1966), *Sürgün*(1979), *Sürdürülen Bir Şarkının Tarihi*(1981), *Ağıtlar ve Övgüler*(1991), *Bir Sanrı İçin Gece Müziği*(1993), *Gözüm Seğirdi Vakitten*(1996), *Söz Acıda Sınandı*(1996), *Az Kaldı Kışa* (1996), *Hayalete Övgü*(2001) adlı kitaplarında toplamıştır.

1960 kuşağı şairlerinin Marksist ve toplumcu bir öze geçişleri, 1965'de hızlanan siyasal/ ideolojik harekete bağlanabilir. Bu arada Nazım Hikmet'in kitapları yeniden yayınlanmaya başlar. Mehmet Narlı'nın belirttiği gibi; "Her dönemde olduğu gibi bir kenarda bekleyen edebiyatın trafik polisleri hemen göreve başlayıp kurtuluş için yol göstermeye başladılar. Halka sırtını dönmüş bütün sanat eserleri yakılmalıydı. Sanatçı önder, yol gösterici, öğretici olmak zorundaydı. Bu görüşler çevresinde gruplar kurulmaya, dergiler yayınlanmaya başlar." (1996: 98).

Yeni Gerçek, *And*, *Devinim*, *Halkın Dostları*, *Gelecek*, *Yansıma*, *Militan*gibi dergilerin etrafında toplananlar, hem şiirlerini hem de ideolojilerini açıklamaya çalışırlar. Aynı zamanda kendilerinden önceki kapalı, soyut, imgeci İkinci Yeni şiirini eleştirerek Devrimci Şiir'in yolunu açmaya ve şiiri bir amaç uğruna araçlaştırma eğilimine devam ederler.

b. 1960'dan sonra şiire başlayanlar

Şiire1960'ta başlayan vegittikçe hızlanan bir biçimde 1970 siyasallaşma deneyiminden geçen dönem şairleri, 1980'de gerçekleştirilen ihtilalle birliktebir iç hesaplaşmaya girişirler.Bu tepki ve başkaldırı şiirinin şairleri: Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Özkan Mert, Süreyya Berfe, Egemen Berköz, Özdemir İnce, Metin Demirtaş, Nihat Behram, Refik Durbaş, Sennur Sezer, Ahmet Telli, Hüseyin Yurttaş, Ahmet Ada, Seyyit Nezir, Abdulkadir Budak, Erol Çankaya, Yaşar Miraç, Ali Cengizkan, Veysel Çolak, İsmail Uyaroğlu, Akif Kurtuluş, Haydar Ergülen vb.dir. Ebubekir Eroğlu, bu dönem şiirinin özelliklerini ana hatlarıyla şöyle anlatır: "1960'lara kadar hep "doğu-batı" ekseninde açıklanan şiir, bu defa "emperyalizm-sömürülen ülke" eksenine kaydırılır. Buradaki sömürülen ülke, emperyalizmi doğurmuş olan kültürün yetersiz durumdaki "arka bahçesi" gibi algılanıyordu. Altmışlı şairlerinin ortak hedefi, etkili üçüncü dünya ülkesi olmaktı." (1993: 66-67).

1960'tan sonra şiire başlayan bu şairler, ideolojik anlamda şekillenmiş bir ortamı hazır buldular. Kendilerine öncülük eden bir önceki kuşaktan çok daha hızlı ve kesin inançlı idiler. Marksist ideolojiyi ve batılı anlamda şiir kültürünü özümseyerek büyümüşlerdi. Dönemin koşullarının belirsizleştirdiği bu bulanık ortamda onlar için şiir ve ideoloji iki önemli sığınaktır.

Şiir serüvenine İkinci Yeni etkisiyle başlayan ve ilk şiiri 1954 yılında Kaynakdergisinde yayımlanan **Özdemir İnce**(1936 -), daha sonra

toplumcu gerçekçi bir tutum takınır. Ancak geniş şiir kültürü ve batı şiirini tanıması onun sloganik kolaycılığa ve siyasal kipleri ağırlıklı bir yer tutan şiir anlayışından uzak durmasına yol açar. Özellikle çağdaş Fransız şiirinden etkilenen şair, varoluşçu derinliği daha yüzeysel bir şekilde gündelik oluş ve endişeler üzerinde yakalamaya çalışır. R. Barthes gibi "eserin özelliği(nin) sakladığı anlam da değil bu anlamlara verilmiş biçimlerde" (İnce 1993: 71) olduğuna inanan Özdemir İnce, söyleyişe ayrı bir önem verir. Şiir sanatı üzerine yazıları ve pek çok çevirisi de bulunan İnce'nin şiir kitapları şunlardır: *Kargı*(1963), *Tutanaklar* (1967), *Kiraz Zamanı*(1969-MAY şiir ödülü aldı), *Karşı Yazgı* (1974), *Rüzgâra Yazılıdır*(1979), *Elmanın Tarihi*(1981), *Kentler*(1981), *Yedi Deryalar Geçsen*(1983), *Siyasetname*(1984), *Eski Şiirler*(1985), *Hayat Bilgisi*(1986), *Zorba ve Ozan*(1987), *Başak ileTerazi*(1989), *Canyelekleri Tavandadır*(1989), *Burçlar Kuşağı*(1989), *Gürlevik*(1990), *Gündönümü Gündönümü*(1992), *Yazın Sesi*(1994), *Uykusuzluk*(1996), *Mani-Hayy*(1998), *Evren Ağacı*(2000).

1960 sonrası Türk şiirinde önemli bir yeri olan **Ataol Behramoğlu**(1942 -), sanatla yakın ilişkisi olan bir aile içinde yetişir. Babasının memuriyeti dolayısıyla Kars ve Çankırı illerinde orta öğrenimini tamamlar ve ilk şiirini (Melankoli) 1959'da yazar. Türkiye İşçi Partisi örgütlenmesine katılan ve 1965'te oluşturulan Fikir Klüpleri Federasyonu'nun kuruluşunda yer alan Behramoğlu, Ankara Üniversitesi DTCF Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirir. Rusça ve Fransızca onu Batı dünyasının düşünce ve sanat dünyasına taşıyan iki önemli araçtır. *Dönüşüm*, *Halkın Dostları*, *Militan*, *Sanat Emeği*, *Anka*(Faransa'da) gibi dergilerin kuruluşunda ve yayın yaşamında görev alır.

Ata Haydar, Aykut Baykal ve Ataol Gürus müstearlarını da kullandığı (Namlı 2004: 3) ilk dönem şiirleri, Attilâ İlhan ve İkinci Yeni şiirinin etkisiyle imgeci, kapalı ve yergici bir nitelik taşır. 1960 sonrası ülkede görülen kısmi özgürlük ortamı, Marksizmin daha iyi anlaşılmasına zemin hazırladığından ilk şiir kitabı *Bir Ermeni General*'den sonra, daha çok eleştirel nitelikli toplumsal gerçekçi çicgide gelişerek Nazım Hikmet ve Ahmet Arif'i benimser. Şiirlerindeki yalın ve içten söyleyişle beslenen lirik ton; bilgece kavrayış, çocukça duyuş ve militanca karşı koyuşta bile daima kendini hissettirir. Yerel kaynakların yanı sıra, Rus ve Fransız şiirlerinden de yararlanan Ataol Behramoğlu, şiirini, yoğun bir yaşantı birikimi sonucu organik patlamalarla yazdığını söyler ve sonradan şiir üzerinde çalışmanın bu "organikliği", "kendiliğindenliği" zedeleyeceğine inanır.

1965'te yayımlanan *Bir Gün Mutlaka* adlı şiiri, onun toplumcu gerçekçi yönünü yansıtan bir beyanname niteliği taşır;

Bu gün seviştim, yürüyüşe katıldım sonra
Yorgunum, bahar geldi, silah kullanmayı öğrenmeliyim bu yaz
Kitaplar birikiyor, saçlarım uzuyor, her yerde gümbür gümbür bir telaş
Gencim daha, dünyayı görmek istiyorum, öpüşmek ne güzel,
Düşünmek ne güzel, bir gün mutlaka yeneceğiz!
Bir gün mutlaka yeneceğiz, ey eski zaman sarrafları!
Ey kaz kafalılar! Ey sadrazam!
(..)
Çiçekler açıyor durmadan, savaşlar oluyor,
Her şey nasıl bitebilir bir bombayla, nasıl kazanabilir o kirli adamlar
Uzun uzun düşünüyor, sularla yıkıyorum yüzümü, temiz bir gömlek giyiyorum
Bitecek bir gün bu zulüm, bitecek bu han-ı yağma
(..)
Ey halk diyorum, ey çocuk, derken bende bir ağlama
İlençliyorum bütün bireyci şairleri, hale gidiyorum portakal almaya
İlençliyorum o laf kalabalıklarını, kurumuş yürekleri, bireyin kurtuluşunu filan,
(..)
Dünyanın öbür ucundaki dostları düşünüyorum, öbür ucundaki ırmakları
Bir kız sessizce ölüyor, sessizce Vietnam'da
Ağlayarak bir yürek resmi çiziyorum havaya
Uyanıyorum ağlayarak, bir gün mutlaka yeneceğiz!

Şiirde dinamik süreçli bir eyitişimsel oluştan bahseder; her şey birbirleriyle iç içedir ve her şey karşılıklı mücadele ve etkileşim içindedir. Bir tarafta bombalar, kirli adamlar, savaş, eski zaman sarrafları, yağma ve zulüm; diğer tarafta "görülmek istenen dünya", açan çiçekler, düşünce ve bütün bir dünya için çarpan bir yürek var. Yaşam, bu iki dünyanın savaşıdır. Şair tavrını daima umuttan, güçsüzden ve gelecek zamanlardan yana koyar. Marksist estteik doğrultusunda şair; toplumun gören gözü, duyan kulağı, sızlayan vicdanı ve konuşan dilidir. Halkın içinden biridir ama o bir öncü model'dir. Ataol Behramoğlu, tüm siyasal kimliğine rağmen toplumcu endişeyi daha estetize bir tarzda şiire taşımayı da başarır.

Başkaldırı, aşk ve doğa gibi üç ana izlek etrafında kurduğunu şiirlerini; *Bir Ermeni General*(1965), *Bir Gün Mutlaka*(1970), *Yolculuk Özlem Cesaret ve Kavga Şiirleri*(1974), *Ne Yağmur... Neşiirler...*(1976), *Kuşatmada*(1978), *Mustafa Suphi Destanı*(1979), *Dörtlükler*(1983), *İyi Bir Yurttaş*Aranıyor (1983), Eski Nisan (1987), *Türkiye Üzgün Yurdum*, *Güzel Yurdum*(1985), *Kızıma Mektuplar*(1985), *Şiirler 1959-1982*(1983), *Bebeklerin Ulusu Yok*(1988), *Bir Gün Mutlaka*(1991), *Sevgilimsin*(1993), *Yaşadıklarımdan Öğrendiğim Bir Şey Var*(1991), *Aşk İki Kişiliktir*(1999) adlı eserlerinde toplar.

1960 sonrasının Marksist şiir çizgisi içerisinde Metin Demirtaş (1938 -2014), *Görüşme Yeri*(1969) isimli kitabıyla dikkati çekerken; **İsmet Özel**(1944 -), *Evet İsyan*'da (1969) devrimci duyarlığını yansıtır. Bu kitabı, somut ve nesnelci bir eleştiri üzerine kuruludur. *Partizan*şiiri, Marksist söylemin ilk boyutlu ve öncü şiiri olması bakımından önemlidir. Uzun yıllar birlikte çalıştığı Ataol Behramoğlu'nun *Partizan*şiiriyle ilgili söyledikleri, bir bakıma İsmet Özel'in Marksist sanat anlayışının özeti niteliğindedir: "Partizan, rastlantısal bir şiir değil, ergenlik acılarından sonra varılmış bir yerin, gövdeyle, bilinçle yaşanmaya başlanmış yeni bir duyarlığın, 1960 sonrası devrimci gençliğin yaşadığı çarpıntıların, arayışların, bulguların şiiridir." (Behramoğlu 1995: 108). İsmet Özel, şiirleriyle Türkiye devrimciliğine evrensel bir açılım kazandırmaya çalıştığı gibi duyarlı kişiliğiyle de devrimci romantizmin 1960 sonrasındaki Partizancılığının gelişmesine önemli bir katkıda bulunur. Şiire ait biçim öğelerini önceleyen usta bir şairdir. Bu kuşak içerisinde döneminin ideolojik sığlığına karşın estetiği göz ardı etmeyen şairlerdendir;

Sevgilim Hayat

Çünkü biz savaşmasak
Uzak Asya'dan çekik gözlerimiz
Küba'dan kıvırcık sakallarımızla
Savaşmasak
Güm güm vurur mu kömürün kalbi Kozlu'da
Ke San'da, Kandehar'da ümüğü basılır mı vahşetin?

Düşünsel birikim ve ideolojik söylemin dışavurumu olan radikal nitelikli imgelemini, zihinde şok sarsıntılı etkiler yapan sert ve duygusal abartmalar içeren şiddetli imgelerle (Wells, 1961:30) besleyerek anlatan İsmet Özel, isyan karakteri taşıyan en vurgulu şiirlerinde bile lirik öğeyi daima muhafaza eder.

Kan Kalesi

Elbet bir hinlik var seni sevişimde
Ey kanıma çakıllar karıştıran isyan
Saçlarıma bin küsur yalnızlığı takıp girdiğim şehre
Insan varlığımızdan tuhaf tohumlar bıraksam
Günü geçmiş bir gazete, toprak bir çanak
Bir daha gelmem belki diye bir not, bakır maşrapanın yanında

Öyle ki 1970'li yılların başında Marksist düşünceden İslami bir düşünceye geçtiği hâlde, söylem biçimi ve imgelem yapısı hemen hiç değişmez. O, sürekli radikal imgeleri ve lirizmle eritilmiş şiddetli imgeleri birlikte kullanır. İsmet Özel'in asıl başarısı, değişik imge türleri -özellikle radikal ve şiddetli- arasında kurduğu yaratıcı kombinasyondan kaynaklanır.

Mehmet Fuat onun şiir serüvenindeki değişimini şöyle anlatıyor: "İsmet Özel, kendine özgü şiirleştirme yöntemleriyle devrimciliği yücelttikten

sonra, 1970'lerin başında İslâm dininden kaynaklanan gizemciliğe kayar." (2000: 45). İzleksel bakımdan bu değişimine rağmen ifade ettiği gibi şiir güzelini her şeyin üstünde tutmuştur: "Şiiri de şiirsel olanı da doğrudan doğruya şiirin içinde, onun maddi çerçevesi içinde aramalıyız." (Özel 1994: 38).

İkinci Yeni'ye yakın bir havada fakat onun kararsızlıktan kurtulmuş, kaynak ve söylem itibariyle daha net bir çizgiye oturmuş görünümüyle şiire başlayan İsmet Özel, yeniden biçimlendirmek için üzerine yürüdüğü yaşam karşısında militanca durur. Radikal değişimlerin öne sürdüğü bu savaşçı tavır, giderek daha derin yapıda duyulan bir kent-kimlik ve kültür sorgulamasına dönüşür;

> Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında.
> Aşklarım, inançlarım işgal altındadır
> tabutumun üstünde zar atıyorlar
> cebimdeki adreslerden umut kalmamıştır
> toprağa sokulduğum zaman çapa vuran adamlar
> denize yaklaşınca kumlar ve çakıl taşları
> geçmiş günlerimi aşağılamaktadır.

Araçları ellerinde bulunduranların hâkimiyeti olan modernleşmenin, insanı nasıl bir tüketim nesnesine dönüştürdüğünü sorgulayan İsmet Özel, böyle bir zaman ve mekândan öç alınmazsa çocukların bile birden bire büyüyebileceğini söyler.

Siyasal açıdan birbirlerinden farklılaşan dönemlerinde onu, egemen güçlerin insan varlığının ontolojik yapısını tehdit eden mütecaviz tavırlarına karşı dimdik ayakta buluruz. Bu nedenle yabancılaşma ve başkaldırı, İsmet Özel şiirinin iki ana izleğini oluşturur.

Şiir Kitapları:*Geceleyin Bir Koşu*(1966), *Evet İsyan*(1969), *Cinayetler Kitabı*(1975), *CelladımaGülümserken*(1984), *Erbain -Toplu Şiirler*(1987) adlarını taşır.

Süreyya Berfe(1943 -), *Gün Ola*'da (1969), Ataol Behramoğlu *Bir Gün Mutlaka*'da (1970), Özkan Mert(1944),*Kuracağız Her Şeyi Yeniden*'de (1970) kent olgusuna ait sloganlaşma ve sınıf bilincini ön plana çıkaran devrimci bir şiiri yazarlar. "Bu şairlerden Behramoğlu, Özel, Berfe ve Mert, 'Ant'dergisinin 2, 9 ve 16 Aralık 1969 tarihli 153, 154, 155. sayılarında 'Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor'başlığı altında, özellikle sosyal mücadeleden kaçınan İkinci Yeni şiir anlayışına karşı görüşlerini dile getirirler." (Behramoğlu 1995: 73).

1960'lı yılların şairleri, kendilerinden önceki dönemde yetişen Nazım Hikmet ve Ahmet Arif'i çok geç tanımışlardır. Kısacası kaynak bakımından fakirlerdi. 1970'li yılların şairleri, bu yönden çok şanslıdır. Önlerinde geç-

miş on yılın birikimi durduğu gibi, dünyanın muhtelif Marksist şairlerini çeviri yoluyla takip etme imkânları vardı. Ancak 12 Mart Muhtırası anarşiyi daha azgın bir hâle getirir ve kimsenin kimseyi görecek hali kalmaz. Mitingler düzenlenir, yürüyüşler yapılır ve sosyalist bir ihtilalin öncüleri yetiştirilir. Şairlerse, sosyalist düşünceyi daha vülgarize bir şekilde şiirde işlemeye devam ederler. İşte böylesine bir ortam içerisinde devrimci şiir hem hız kazanır hem de radikalleşir. Lunaçarski'nin ifadesiyle: "Klasik ve halkçı edebiyat -zorbalığın sayesinde- kavgacı edebiyatımıza son derece yakın bir ideolojik protesto gücü kazanır." (1993: 88).

İdeolojik çatışma ortamı içerisinde sloganlaşan şiir, yüz yıllardır kullandığı simge, imge vb. gibi geleneksel malzemesini bir yana atarak kolaylaşır ve içi boşalır. Artık karşımızda sosyalist düzenden yana olan tarafgir, sınıf anlayışını ön plana çıkaran, bireyi reddeden somut ve materyalist bir edebiyat bulunmaktadır. Bu verili edebiyatın elçisi olan sanatkâr ise, mevcut dünyayı yıkmak ve ona Marksist bir biçim vermek niyetindedir. Bu şairlerden Nihat Behram *Hayatımız Üstüne Şiirler*(1972) adlı kitabında, diyalektik bir doğanın özelliklerini sıralarken; aynı zamanda şiirlerine devrimci romantizmin coşkusunu ve militarizmini de katar. Özdemir İnce'nin ifadesiyle: "Bu dönemde uygulanan tam bir şiirsel terördür." (Ercan 1994: 107). Aşağıdaki dizeleri bu kuşağın Tanrılaştırılmış doğa anlayışını dile getirmektedir;

Doğadan istek

Bana ıssız gecelerden yıldız kaymaları sun
beni ucu kıl birbirine sürtünen çakmak taşlarının
Koynuma başkaları yıkayan yağmurunla yağ
Kasıklarımı zeytin yapraklarıyla yenile
Ben seni esir alayım şiirlerle
Sen beni kul bil kendin

İnce bir duyarlığın şairi olan **Refik Durbaş**(1944-), *Hücremde Ay Işığı*(1974) isimli kitabıyla 1960 sonrası toplumcu şairler kuşağı içerisinde yer alarak, şiirlerinde kenar mahalle insanının duygu ve düşüncelerini yansıtır. Marksist harekete eylem itibariyle olmasa da söylemdeki benzeşimler bakımından yakındır.

Şiir Kitapları: *Kuş Tufanı*(1971), *Hücremde Ayışığı*(1974), *Çırak Aranıyor*(1978), *Çaylar Şirketten*(1980), *Nereye Uçar Gökyüzü*(1983), *Siyah Bir Acıda*(1984), *Yeni Bir Defter-Şiirler-Meçhul Bir Aşk*(1985), *Menzil* (1992).

Şiir dilindeki duruluk ve biçim üzerine yaptığı deneyimleri ile dikkat çeken **Eray Canberk**(1940-), bir yandan "toplumsallık zorunlu bir durumdur günümüz insanı için. Toplum içinde yaşıyoruz; toplumsal durumlarla ve koşullarla çevriliyiz. Şiirimizi yazarken bu etkileri taşıyoruz. Öyleyse

şiirimiz toplumsaldır." (1992: 20) derken; bir yandan da *Kuytu Sular'*dan (1969) ve *Yüreğinin Burkulduğu Zaman*(1983) adlı kitaplarıyla bu zorunlu yönelimi zorunlu bir toplumculuğa çevirmiştir.

Gülten Akın(1933-2015)'ın, başlangıçtaki bireysel duyarlığı, 1970'lerden sonra yerini toplumsallığa bırakır. Son dönem şiirlerinde aradığı dili bulmuş usta işi bir söylem tarzı vardır. Büyük şehrin kadınlar başta olmak üzere küçük insanının problemlerini merkeze alan şiirler yazmıştır. Halk şiiri geleneğini ve Nazım Hikmet çizgisini takip ederek *Rüzgâr Saati* (1956*), Kestim Kara Saçlarımı* (1960*), Sığda* (1964),*Kırmızı Karanfil* (1971),*Ağıtlar ve Türküler*(1976), *Seyran Destanı*(1979),*Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*(1972), *İlahiler* (1983), *Sevda Kalıcıdır*(1991), *Sonra İşte Yaşlandım*(1995), *Sessiz Arka Bahçeler*(1998),*Uzak Bir Kıyıda* (2003) kitaplarıyla işçilikte titiz, nesnel ve toplumsal bir şiir dünyası kurar.

Kemal Özer(1935-2009), İkinci Yeni hareketiyle edebiyat dünyasına girer. Toplumsal meselelere olan duyarlığı şairi önceleri toplumcu, sonraları Marksist bir söylemin kavşağına sürükler; toplumcu anlayışı epik anlayışla bağdaştıran şiirler yazar. 1980'e kadar şiirinin genel çizgisi eylemci ve bilimsel toplumcu anlayışı yansıtır. Aşağıdaki dizeleri ozana yüklenen görev anlayışı bakımından önemlidir;

> Ozanın görevi
>
> İşte ozan
> sökmüş ve sökecek tüm şafakların habercisi
> baktığı vakit yıllarca uzaktan
> boynu ipte
> ve yanı başında cellat
> ve dudaklarımda 'eylül mayısa dönüşecek' dizesi

Kavganın Yüreği(1973), *Yaşadığımız Günlerin Şiirleri*(1974), *Sen de Katılmalısın Yaşamı Savunmaya*(1976) ideolojik yükü ağır olan şiirlerini topladığı kitaplarıdır.

1970'li yılların toplumcu şiirinde **Yaşar Miraç**(1953 -), yöresel deyim ve türkülerden yararlanması; lirizm ve güncel siyasal öğeleri üstlenmesiyle dikkati çekerken; Veysel Çolak (1954 -), *Eşkıya Yazmasında Çiçek Motifi*isimli şiirinde halk, eşkıya ve militan üçlüsüyle Marksist bir senteze ulaşmaya çalışır;

> anısına kavgalara gitsem
> kavgalara gitsem
> kan olabilir
> sevinç gibi açar kan çiçekleri
> kar pembe yağar ağaçlara

gün doğar
tehlikenin buruk tadına
yandım aman
deyver
işkencenin hep kızıl açar çiçekleri

Terin Yaktığı Bir Yaradan(1978) adlı kitabındaki şiirlerini mevcut düzenle çatışan politik bir temel üzerine oturtur. Devrimci öze, doğal imge düzeniyle diyalektik bir mahiyet kazandırır. Şiirinin biçimi ve içeriği arasında diyalektik yapılaşma bakımından büyük bir uyum vardır. Marksist kökenli şairler arasında biçim ve içeriğe dinamik bir karakter kazandıran ender şairlerden birisidir. 1980 sonrasında ideolojik içerik bakımından bir geri çekilmeyi yaşamıştır. Şiirlerini; *Günlerin Yağmurunda*(1980), *Aşk Olsun*(1982), *Ötesi Yar*(1985), *Fotoğraf Arkalıkları*(1985), *Ölüler Diyaloğu*(1988), *Umut Aşktadır*(1993), *Buz ve Ateş*(1994), *Aşkın La Sesi*(1995), *Giz ve Yara*(1996), *Kalbim Hoşça Kal*(1996), *Güzel Suç*(2000), *İkizim Sevgilimdi*(2000), *Mürekkep Zamanlar*(2005), *Birkaç Kuş Birkaç Anı*(2008), *Amacımız Aşk*(2009), *Hayata Resimaltı*(2011), *O Zaman Bitti*(2012) isimli kitaplarında toplamıştır.

Şiir kitaplarında sürekli bir hesaplaşmanın içinde olduğu görülür. Kurulu düzenle çatışarak kendilerini büyütmeye çalışan bu dönem (1960-1980) şaileri, şiir sanatının genel prensiplerini göz önünde tutmadıkları için ihtilalle birlikte çok çabuk tükenirler. Marksçı görüş, daha çok ideolojik içeriği öncelediğinden şiirin biçimine ait ana sorunları üzerinde durulmaz. İdeolojinin belirlediği içerik ise daha çok sınıf bilinci etrafında şekillenir. Tekilleşen içerik, şiirin izleksel yoksulluğunu da beraberinde getirir. Şiir dilinde görülen "anonimlik" onun yaratıcı yönünü büyük ölçüde zedeler. İnsanın eylemedönük yüzü ve biçimlendirici niteliğiyle öne çıkarılması, sınıfsız bir toplum ülküsüyle kurucu düzene karşı durulması, geniş kitlelerin esas alınması, halk söyleyişinin devrimci bir özden yeniden inşası gibi unsurlar bu dönem şiirinin temel nitelikleri arasında sayılabilir. Ayrıca bütün ideolojik içeriğine rağmen Türk şiirinde daha rasyonel bir dünya algısının oluşmasında katkıda bulunan Marksist söylemin Türk şiir geleneğinin sınırlarını, dünya şiir deneyimine açtığını ve özellikle Rus ve Frnasız şiirindeki birikiminden bir hayli yararlandığı görülür. Dönem şiirindeki bu kazanımlar, asıl etkisini 1980 sonrası bireysel duyarlılıkları öne çıkaran genç şairler üzerinde görülecektir. Hep aynı elden çıkmışçasına bir birine benzeyen şiirler, şiir sanatının bireysel varoluş yönünü unutturduğu için, bu dönem şiiri, gerek içerik gerekse biçim bakımından büyük bir çözülmeyi yaşar. Bunun sebebini Troçki'nin aşağıdaki ifadelerinde bulabiliriz: "Sanat gereksinmesinin ekonomik koşullarca yaratılmadığı, tartışmasız doğrudur. Bir sanat yapıtı her şeyden evvel sanatın yasasıyla değerlendirilmelidir... Marksçı

görüş, sanatı kararnameler ve buyruklarla boyunduruk altına alma önerisiymiş gibi yorumlanamaz." (Süphandağlı 1995: 63). Şiirin onuncu köye kovulduğu böylesine bir ortamda, sanat hayatı bir bakıma otomatiğe bağlanır. Bu ideolojik döngünün tükettiği şiir, yaratıcı etkinliğini yitirmiş kısır bir şiirdir. Eleştirel ve sorgulayıcı tavrıyla bu dönem şiiri, toplumsal açmazlara dokunmak bakımından gösterdiği başarıyı, ne yazık ki, şiir sanatının geleceği bakımından gösteremez.

2. Millî romantik söylem

1960-1980 döneminde toplumsal hayatta görülen paradoks kendisini Türk şiirinde de gösterir. İkinci Yeni şiir hareketi ve Marksist sanat anlayışının anlatma tarzı, imge dünyası ve insan tipolojisi bakımından kendi kaynaklarından çok fazla uzaklaştığını iddia eden sanatkârlar, yeni bir hamle ile 'millî kaynaklara dönme ve onları, çağımız insanının ihtiyaçlarına ve zevklerine göre yeniden yorumlama' gereği duyarlar. Şerif Aktaş'ın 'millî romantik duyuş tarzı' (1996: 171) adını verdiği bu yönelim; geçmişi, işlevini yitirmiş sıradan olaylar dizgesi olmaktan çok, yaratıcı dinamikleri içinde taşıyan mitik karakterli canlandırıcı unsur olarak görür.

Tarihten yapılan tip, olay ve imge ödünçlemeleri, beyin ve kalp diyalogu ile yeniden yorumlanırken, mitik enerji de yaşatıcı yönüyle kendini güncellemiş olur. Böylece zamanla unutulmuş bazı değerler, 'yıpranmış zamanın ilgası' (Eliade 2001: 13) sonucu yeniden kurucu bir işlevle yaşama katılır. Toplumsal bilinçaltına ait bu mitik enerjinin kendini güncelleme ihtiyacı, en çok da toplumların yaşadığı kültürel karmaşa anlarına rastlar.

Zengin bir geleneğin mirasını kendi içerisinde barındırma iddiasındaki bu hareket; Bekir Sıtkı Erdoğan, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Yavuz Bülent Bakiler, İlhan Geçer, Bahattin Karakoç, Abdurrahim Karakoç, Coşkun Ertepınar, Dilaver Cebeci, Ali Akbaş ve Yahya Akengin gibi sanatkârlar tarafından temsil edilir. Bu sanatkârlar, tarihin yalıtık duvarlarını aşarak geleneğin güçlü damarından beslenirken; Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Yahya Kemal, Nihal Atsız ve Karacaoğlan çizgisinden gelen şiir hareketini de kucaklayarak güçlü bir kültür dünyasının anlatımını üstlenirler. Toplumsal belleğe ait kültürel değerlerin, Türkçenin geniş anlatım imkânlarıyla dönüştürülmüş ve işlenmiş bir biçimde şiire akması, milli romantik duyuş tarzına sahip sanatçıların en büyük arzusudur.

1960'dan önce şiire başlamasına rağmen bu dönem şairleri üzerinde ideolojik anlamda etkili olan şairlerden birisi de **Nihal Atsız**(1905-1975)'dır. Yusuf Akçura ve Ziya Gökalp'in tesirleriyle gelişen Türkçülük ülküsünü düşünce ve eylem düzeyinde geliştirmeye çalışmıştır. Mazi düşüncesini sadece Anadolu Türklüğüyle sınırlı kılmayarak Orta Asya'daki İslamiyet öncesi Türk tarihiyle bağlantılı düşünür. Tarihî süreklilik kavrayışı,

Atsız'da millî hafıza anlayışıyla birleşir. Şimdi'de kurulacak olan millî hafıza bir yönüyle geçmişe açıkken diğer yönüyle de geleceğe açıktır. *Yarının Türküsü*isimli şiirindeki "Bir çığ gibi yürüyelim gözler ilerde"dizesi, onun dinamik nitelikli gelecek düşüncesini göstermektedir.

Ulusal kültür, tarih ve kimlik bilinci; ulusalcı öylemin varmak ve yeniden kurmak istediği ortak değerlerin dünyasıdır. Bu yüzden millî romantik söyleme ait şiirlerin tarih ve folklordan seçilen fakat işlenerek dönüştürülen izlek ve imge yapısı, bir bakıma mitin, modern edebiyat içinde yeniden çiçeklenmesidir. Şiire ait biçim öğelerinin seçiminde yöneldikleri kaynak daha çok halk edebiyatıdır. Fakat bu bağlılık, kayıtsız şartsız mutlak bir itaat şeklinde değildir; serbest şiir vadisinde de çok başarılı örnekler verirler. Geçmiş ve şimdi arasındaki bağlantı, şiir haritalarının ana izleğidir. Geçmişi muhtelif şiir teknikleriyle günün metinlerine taşıyarak Türkçenin söz varlığını bir hayli zenginleştirirler. Metinlerarası ilişkiye girerek geleneksel metinlerin dünyasına yönelir ve onlardan aldıkları malzemeyle metinlerini kurarlar. Modern zamanların ara formları, bu ödünçleme ile kültürel formlar hâline dönüştürülerek aşıcı bir işlev üstlenir. Amaçları; çağın kargaşasında bunalan ve bocalayan yeni nesle, gücünü kendi iç dinamiklerinden alan bir hamle yaptırmaktır. Kutsallaştırılan metin kendi içinde barındırdıkları ile diriltici bir dinamizm kazanır. Şiir aracılığıyla bir kahraman imgesi oluşturulur. Bu kahraman, Tanrıkut Mete Han'dan Malazgirt Fatihi Alparslan'a; oradan da Milli kurtuluş destanını yazan Ulu Önder Atatürk'e kadar uzanan ülkücü ve ulusçu bir kahramandır. Büyük çoğunluğun dışında sadece yurt güzelliklerini göstererek ulusal kaynakların anlatımıyla yetinenler de vardır.

İlhan Geçer(1918-2004), millî romantik söylemin coğrafyasını yurt güzellemeleriyle genişleten bir şairdir. Şiirinin dokusunda doğal imgeler ağırlıklı bir yer tutar. Sade ve doğal bir söyleyişi vardır. Aynı zamanda dizeye kıyamayan bir sanatkârdır. Doğal düzlemde derinliği olmayan lirik şiirler yazar. Mehmet Kaplan'ın onunla ilgili yargıları şöyledir: "Öyle çarpıcı bir şair değil İlhan Geçer. Fakat şiiri seviyor ve daha ziyade kendi halinde aşk şiirleri yazıyor. Hayat karşısında aldığı tavır menfi. Birçok şiirleri kötümser. Çevre, dış âlem onu âdeta içine itiyor." (1975: 468). *Büyüyen Eller*(1954), *Belki* (1960), *Bir Bulut Geçti*(1973), *Yeşil Çağ*(1976), *Hüzzam Beste*(1986) şiir kitaplarıdır. Cahit Sıtkı Tarancı ve Ömer Bedrettin Uşaklı üzerine yazdığı monografilerinin yanı sıra *Cumhuriyet Döneminde Türk Şiiri*(1987) adlı bir antolojisi de vardır.

Bekir Sıtkı Erdoğan(1926-2014), Karaman doğumludur. Asker olmanın şiirine kattığı zengin bir doğa kültürüne sahiptir. Cumhuriyetimizin *50.*

*Yıl Marşı'*nı yazmıştır. Onun şiiriyle ilgili Sultan Erdoğan önemli tespitlerde bulunur:

> "Romantik ve hassas bir şair olan Bekir Sıtkı Erdoğan'ın şiirine lirizm hâkimdir. O, şahsi tecrübesi olan hazin şarkısını terennüm etmiş ve şiir sultana olan aşkıyla şiir ikliminin havasını teneffüs etmiştir. Şiir sentaksı basittir. Kompleks bir üslûp kullanmaz. Dili, halk edebiyatı tarzındaki şiirlerinde oldukça yalın, sade ve pürüzsüz; divân edebiyatı tarzı şiirlerinde ise ağırdır. Özellikle rubailerinde bu dilin mazmunlaştığı görülür." (1998: 7).

Geleneği kendi içerisinde yeniden bir yoruma tabi tutan şairin şiir sanatında, halk edebiyatıyla divan şiiri arasında bir senteze giderek soylu bir söyleyişe ulaştığı görülür. Sanatına, ulusal zevkimizi çıkış yolu olarak seçmiştir. Türkçe, onun şiirinde sade ve sağlam bir söyleyişe kavuşur. Şiiriyle büyük çoğunluğun duygularını ve zevkini yakalamasını bilen güçlü bir şairdir. Asker olması nedeniyle şiirlerinde gurbet tem'i ağırlıklı bir yer tutar;

> Gurbet heybemdir meşinden,
> Dar gelir çıkmaz başımdan!
> Ben kaçarım; o peşimden
> Tutar memleket memleket...

Bir bakıma gurbet şairin kaderidir; yalnızlık ise bu kaderin büyüttüğü isli bir lambadır. Onun şiir coğrafyasında "ölüm" ve "geçmişe özlem" izleklerinin önemli bir yeri vardır. Doğal imgeleri, başarılı bir biçimde kullanır. Ses benzerliği bakımından Faruk Nafiz'i çağrıştırmaktadır. *Şiirlerini Bir Yağmur Başladı* (1949) ve *Dostlar Başına*(1965) kitaplarında toplamıştır.

Yavuz Bülent Bakiler(1935 -), ilk şiir sevgisini doğum yeri Sivas'ın yöresel kültüründen almakla beraber, şiir coğrafyası, siyasi sınırları aşan gönül coğrafyasını içine alacak kadar geniştir. Bu geniş coğrafyanın geçer ses bayrağı Türkçe'dir. Anadolu romantizmini şiirinin ana miğferi yapmıştır. Son dönemlerinde düzyazıya yönelen Bakiler, lirik söyleyişinden ayrılır. Şiirlerini, döneminin önemli dergileri olan "Türk Sanatı", "Hisar", "Varlık", "Töre" ve "Türk Edebiyatı"nda yayınlar. Necip Fazıl Kısakürek, Arif Nihat Asya ve Cahit Külebi'den bir hayli etkilenmiştir. İlk döneminde, ses itibariyle onlardan daha liriktir. Bu yönüyle Külebi'ye daha yakın olduğu görülür. Milli romantik duyuşunda ideolojik bir saplantı yoktur. Kendi ifadesiyle: "Şiire ideoloji açısından bakanlar için önemli olan sanat değil, propagandadır. Bu bakımdan yazılanlar umumiyetle bir el ilanı mahiyetini taşımaktadır. Bu propagandacıların gürültü ve reklamları, gerçek şiir kozası örenleri maalesef gölgelemektedir." (Tüzer 1999: 11).

Şiir dilinin zenginliğiyle dikkatimizi çeken şair, bu alanda imge yerine güçlü ve vurucu bir dil kullanmayı tercih eder;

Ben Antepliyim, Şahinim ağam.
Mavzer omuzuma yük.
Ben yumruklarımla döğüşeceğim
Yumruklarım memleket kadar büyük

Klasik formları kullanmasının yanı sıra serbest şiirle de başarılı örnekler verdiğini görmekteyiz. Onun şiirinde çözülen form, güzelliğinden ve gücünden hiçbir şey kaybetmez;

Bir gün baksam ki gelmişsin
Bir güvercin gibi uzaklardan yâr
Gözlerinde bir bitmez, bir tükenmez güzellik
Saçlarında ilkbahar.

Şiir dilindeki yapmacıksız, rahat söyleyişi dizeyi kendiliğinden musikiye taşır. Aşk ve Yalnızlık şiirlerinin temel iki izleğidir. Ne yazık ki şair, son zamanlarda şiir dışı alanlara kayması ve politik çalışmaları öncelemesi dolayısıyla eski lirik söyleyişini kaybetmiştir. Şiir kitapları *Yalnızlık*(1964), *Duvak*(1971), *Seninle*(1986) ve *Harman*(2001) adlarını taşır.

Geleneksel şiir kültürünün temel söylemlerini yeniden yorumlayan **Bahattin Karakoç**(1930 -), genellikle insan-Tanrı, insan-doğa ve insan-toplum ilişkilerini örtük bir imgelem düzeyinde yorumlar. Şiire, halk edebiyatına ait formlarla başlayan şair, geleneksel biçimleri aşarak başarılı düzeyde serbest şiirler de yazmıştır. Türk kültürünün kaynaklarına yönelen Karakoç, Türk insanının ruh iklimini zenginleştirmeyi kendisine görev bilmiş; bu nedenle, şiirin dış yapısından daha çok iç yapısına önem vermiştir. Şiir kitapları; *Mevsimler ve Ötesi*(1962), *Seyran*(1973), *Zaman Bir Beyaz Türküdür*(1974),*Sevgi Turnaları*(1975), *Ay Şafağı Çok Çiçek*(1970), *Kar Sesi*(1983), *İlkyazda*(1984), *Bir Çift Beyaz Kartal*(1986), *Menzil*(1991), *Uzaklara Türkü*(1991), *Güneşe Uçmak İstiyorum*(1993), *Beyaz Dilekçe*(1995), *Güneşten Öte*(1995), *Leyl ü Nehar Aşk*(1997), *Aşk Mektupları*(1999), *Ihlamurlar Çiçek Açtığı Zaman Ay Işığında Serenatlar*(2001), *Ben Senin Yusuf'un Olmuşum*(2001) adlarını taşımaktadır. *Şiir Burcunda Çocuk*(1993) antolojisi -Hüseyin Özbay ve Mustafa Tatçı ile birlikte- ve *Dolunay Şiir Güldestesi*(1996) şiirle ilgili diğer kitaplarıdır. Şair, Ayrıca Kahramanmaraş'ta *Dolunay*(1986) isimli şiir dergisini otuz altı sayı çıkarmıştır.

Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu(1929-1992), ilk şiir çalışmalarını Elazığ'ın mahallî gazeteleri olan Turan ve Uluova'da yayınlar. Daha sonraki çalışmalarının büyük bir kısmı Türk Edebiyatı dergisi ağırlıklıdır. 1982 yılında Doğu Türkistan Vakfı Müdürlüğü görevindeyken "Doğu Türkistan'ın Sesi" adlı dergiyi çıkarır. 1988 tarihinden vefatına kadar Türkiye Gazetesi kültür sanat yönetmenliğini yürütür. Coşkulu bir ruhun heyecanıyla Türk

tarihinin millî kahramanlık maceralarına yönelen şairin en belirgin yanı, bir destan şairi hüviyetini taşımasıdır. Türk şiirinin destan yazabilecek kadar geniş soluklu ve güçlü bir temsilcisidir. Geçmiş zamanları şiirin dünyasına taşıyarak yeni nesil üzerinde Türk destan devrinin ulusal bilincini uyandırmak ister. Zamandaki sürekliliği sağlamak için geçmiş zamanlarla, uyanık bir ruh halinde bağlantı kurmak gerçeğine inanan Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, tam bir millî romantiktir;

Türk Bilge Kağan der "İşitin beni!"
Benim çağlar aşan, benim en yeni.
Ey Türk bir gün gaflet basarsa seni
Gönül ver kulak tut bendeki üne,
Uyan Ey! Kendine dönmeyi dene!

En uzak geçmişle bugün arasındaki akışkanlığı romantik bir duyarlıkla yeniden betimleyen şair, söze yansıyan dünyanın, kuşaklararası kopuk ve sökük zamanları nasıl biribirine bağladığını gösterir. İnsan tarihselliğini kavrayarak kendi ruhuna derin bir oturma zemini hazırlar. Bu oturma zemininden ödünçlenen yeniden doğuş imgeleri, mitik enerjiyi 'şimdi'ye taşır;

Yol demeyem, yel demeyem yürüyem…
Göğüs verem, şu dağları kürüyem…
Ben Oğuz'un dediği Gök Börü'yem…
Yine doğum sancılarım tuttu bil!..
Tanrıdağ'da 'kalk!' borusu öttü bil!..

Şiirde geçen "Oğuz", "Gök Börü", "dağları kürümek", ve "Tanrıdağ" gibi ifadeler; Oğuz Kağan Destanı ve Yaratılış/Türeyiş Destanları'na gönderme yapar. Bu destanlarda, Türklerin tarih sahnesine çıkışı, mitik bir atmosferde ve bilinçaltı arketipleri kullanılarak anlatılır. Arketipler, toplumun geçer/baskın değerleri ve gelecek beklentileriyle biçimlenen insan modelleridir. Şair, en uzak geçmişin sesini duyarak onu şimdiye taşımak ve mitin dinamik enerjisinden yararlanmak ister. Bunun için geçmişe beyin ve kalp diyaloğu ile yaklaşmak; yani severek/hissederek yaklaşıp geçmişi duymak, anlamak ve akılla onu çağa taşımak, işlemek, milli romantik sanatçının temel görevidir. Ne var ki, sanatçı, tarihsel ve düşünsel değerleri yalnızca ham malzeme olarak nakletmemeli onu dönüştürerek kendi çağına içermeyi de başarmalıdır. 1960-1980 dönemindeki siyasallaşma eğilimi dikkate alındığında; toplumsal gerçekçi söylem ve İslami söylem de dâhil çok az sanatçının tarihsel ve düşünsel birikimi sloganlaşmadan ve eriterek verdiğini söyleyebiliriz.

Şiirlerini; *Bozkurtların Ruhu*(1952), *Kürşad İhtilali Destanı*(1970), *Ma-*

lazgirt Destanı(1971), *Bozkurtların Destanı*(1972), *Kopuzdan Ezgiler*(1973), *Boğaç-Han Salur Kazan Destanları* (1974), *Destanlarda Uyanmak*(1984), *Destanlar Burcu*(1988), *Alp-Erenler Destanı*(1990) adlı kitaplarında toplamıştır.

Dilaver Cebeci(1943-2008), millî romantik söylemin son dönemde yetiştirdiği önemli bir şairdir. Milli romantik kaynakları yeniden yorumlayarak, bunları şiirin iç iklimine taşır. Türk tarihinden seçtiği konularıyla Türkçe'nin imkânlarını genişletmiştir. Şiirlerinde aşk, kahramanlık, vatan ve millet sevgisini işler. Millî romantik söylemci bir şair olarak epiğin anlatımı aracılığıyla kahramanlık mitinin dirilişini amaçlar. Dilde Türkçeye yönelmesi bakımından önemli atılımlar yapmıştır. Tarih bilinci, şiirlerinin dünyasından okuyucunun belleğine doğru sirkülasyon hâlindedir. Kolektif bilinçdışından seçtiği imgelerle mito-poetik bir Türk evrenini oluşturmaya çalışır. *Hun Aşkı*(1972) ve *Şafağa Çekilenler*(1984) şiir kitaplarıdır. *Mavi Türkü*(1983) adıyla da mensur şiirler yazmıştır.

Bayburt doğumlu olan **Yahya Akengin**(1946 -), aynı zamanda edebiyat öğretmenidir. Sanat hayatına *Hisar*dergisinde yazdığı şiirleriyle başlar. Şiirlerini *Türk Edebiyatı*, *Milli Kültür*, *Türk Dili*ve *Boğaziçi*dergilerinde yayımlar. Anadolu insanının içsel zenginliğini ve yazısız anlatımını, milli romantik bir tavırla okumaya çalışan Akengin, bir geçmiş zaman avcısı gibi çocukluk intibalarının izini sürer;

Annem

Dalgın gülüşlü bir kilim nakışında
Bir dilim zamanı saklamış annem
Güler çocukluğum sılaya varışımda
Salkım söğüt aralığından sızan ışıklar

Derlemiş bohçasına gül kokulu
Tespihinde döner hayatın sırrı
Yoldadır gözleri hep sitem dolu
Gül açmış yazması
Barışmış yüreğinde sabırla özlem
Önce cümleye sonra bize duası
Bir gurbet dönüşü içilen çayda
Bin yıllık huzuru demlemiş annem

Geçmiş zamanların yazısız, sözsüz izi, eşyaya sinerek kendisini okuyabilecek düş fenomenologlarını beklemektedir. Bu yönüyle Anadolu, ideolojik kamplaşmalar ve siyasi endişeler yüzünden önyargısız görülememiş, anlatılamamış "masal zenginliğinde" bir hazinedir.

Lirizm bakımından zengin duyuşa sahip olan Akengin, halk edebiyatı motiflerini serbest şiirin dünyasına başarılı bir biçimde aktarır. Kafiyenin bir ses imkânı olarak onun şiirinde önemli bir yeri vardır. İzleksel bakımdan milli edebiyat akımının daha geniş cepheli bir takipçisidir. Motif ve imge seçiminde Anadolu'yu şiirine yurt edinen şair, Ahmet Haşim'in izlenimci tavrından da önemli ölçüde etkilenmiştir. Bu nedenle okuyucusunu zorlayan bir şairdir. *İstesen*(1969), *Akşamla Gelen*(1973), *Çağ Sürgünü*(1977), *Saatler ve Çehreler* (1982), *Ötelerden*(1986), *Kimselere Anlatamadım*(1988), *Sözümüz Var*(1994) adlı şiir kitaplarını yayınlamıştır.

Abdurahim Karakoç(1932 -2012), şair Bahattin Karakoç'un kardeşidir. Yerel duyuşları, ulusal bir bağlama taşıyan şair, sözlü gelenekteki şiir deneyiminden oldukça etkilenir. Millî romantik söylem içerisinde kaynakları kullanmak ve bunları şiirin dünyasına taşımak bakımından en ısrarcı olanıdır. Hatta bu anlamda ideolojiktir, diyebiliriz. Halk edebiyatı formlarını millî romantik söylemin vazgeçilmez unsuru olarak görür. Sonraki çizgisinde İslami anlayış derinlik kazanır. Şiirlerinde Karacaoğlan'ın lirik, Dadaloğlu'nun epik sesini başarılı bir biçimde birleştirmiştir. Şiir dilinde bir destan şairinin ses özelliklerini taşır. Sadık Kemal Tural, *Zamanın Elinden Tutmak*adlı kitabında Karakoç şiirinin özelliklerini vurucu cümlelerle açıklar: "Onun şiirinde vuzuh esastır, heyecanı tebliğ maksadıyla kullanılmış edebi sanatlar da vardır. İfadenin mücerretten ziyade figüratifliği, mükâleme (konuşma) havasında olması halk şiiri geleneğinin temel özelliklerindendir." (1991: 132). Şiir kitapları: *Hasan'a Mektuplar*(1965), *Hatay Bülteni*(1967), *El Kulakta*(1969), *Bütün Şiirleri*(1973), *Vur Emri -Kan Yazısı*(1978), *Şiirler*(1981), *Suları Islatamadım*(1988), *Dosta Doğru*(1988), *Gökçekimi* (1991)'dir.

Ali Akbaş (1941 -) şiirinin söylem düzeyinde, halk edebiyatı unsurları ağırlıklı bir yer tutar. Edebiyat öğretmeni olması nedeniyle şiir sanatı bakımından bir hayli donanımlıdır. Şiir dilini zorlamayan sade ve akıcı bir ifadesi vardır. Şiiri, Cahit Külebi, Cahit Sıtkı Tarancı, Necip Fazıl ve Fazıl Hüsnü Dağlarca'dan etkiler taşır. Estetiğiyle ilgili sözleri kayda değerdir: "Benim estetiğim daha farklı. Süsü, şiiriyeti üslûptan alıp eşyaya, objenin kendisine, onun hallerine yüklüyorum. Yer yer, biraz küt, hantal, bilerek yapılmış primitif bir estetik bu." (Kabaklı 1991: 249). Bu primitiflik, şiir dilindeki durulaşma eğiliminden kaynaklanmaktadır. Millî romantik kaynakları yorumlaması bakımından başarılıdır. "Birçok şiirinde, kapalı kültür sistemi olan köyden, tarım toplumundan sanayileşmeye geçiş sürecine ait kültür değişmelerine işaret etmektedir." (Tural 1991: 141). Daha başarılı olduğu çocuk şiirlerinde, çocuk dilini kullanması onu diğer şairlerden ayırır. *MasalÇağı* (1983),*Kuş Sofrası*(1991),*Turna Göçü* (2011), *Eylüle Beste* (2011), *Erenler Divanından* (2011), *Bütün Şiirleri* (2015), şiir kitaplarıdır.

Millî romantik söylem, yirminci yüzyıl Türk şiirinin zayıf bir kanadıdır. Değişen toplumsal koşullar, ulusal kaynaklara dönüş çalışmalarını sürekli olarak bir başka bahara erteler. Kentleşme ve mekanizasyonun doğurduğu kaotik ortamda kendine yabancılaşan Türk insanı, geçmişini gözden kaçırdığı gibi ulusal kaynaklarını yorumlama ve/ya gündemde tutma şansını da yitirir. Bunun dışında, dünya şiiriyle yüzleşen entelektüel birikime sahip şairler, başlangıçtan beri geleneksel olana bakmadıkları için ulusal kaynakları gözden kaçırmışlardır. 1960 sonrasının ideolojik zeminindeki siyasal kamplaşmanın da bu cılızlıkta önemli bir payının olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Bu nedenle millî romantik söylem, günümüzde Yahya Kemal düzeyinde büyük bir şair yetiştirememiştir. Kırsal kesimden gelen ve dünya şiirini takip edemeyen bu kuşağın güdük kalmasının asıl sebebi budur. Bu iki kuşak arasında ulusal ve evrensel kaynaklara yönelmek hususunda bir uzlaşma olmadığı sürece, Türk şiirinin büyük ve yaratıcı hamleler yapması da imkânsızdır.

3. İslamcı söylem

Tanzimatla başlayan yenileşme çabalarından itibaren aşamalı bir biçimde şiirden çekilen "dinsel söylem"in, üç temel gerekçesi vardı. Bunlardan birincisi, gelişmelerin dışında kalan ve değişen dünyanın kendine çarpması ile büyük bir şok yaşayan Osmanlı aydınının kendi değerlerine olan güvenini yitirmesiydi ki bu değerlerin başında din olgusu gelmekteydi. Avrupa'da, dünyayı fethe çıkan ve yeni bir din halinde benimsenen pozitivizmin de elbette bu komplekste büyük rolü vardı.

İkinci olarak da temel yapısı İslami literatürle şekillenen divan şiirinin altı yüz yıllık birikiminde dil, sembol, imge yapısı ve söylem itibariyle bir tıkanma noktasına gelmiş bulunmasıydı. Yeni medeniyet, yeni araçlar ve yeni söylem biçimleri oluşturarak kendini ifade etme arzusunda idi. Üçüncü engel ise; dünyada bu tür devrim niteliğindeki yenileşme çabalarında laisizmin bir din gibi kabul görmesiydi.

Bütün bu deneyimler üzerine kurulu olan Cumhuriyet'te de laisizmin anayasal bir yer edinmesi nedeniyle sesi epey kısılan İslâmi söylem, en azından resmi desteğini yitirdiğinden yer altına çekilir. Fakat zamanla, toplumun kendine yönelik sorgulamaları arttıkça, bir tür bilinçaltına itilen bu değerin 1960'lı yıllardan itibaren yükselen bir trentte yeniden şiirsel söylemin dünyasına girdiğini görmekteyiz. Dünyanın siyasi tercihlerindeki değişmeler, başarısız sanayileşme çabaları, çarpık eğitim sistemi, plansız kentleşme gibi bireyi yalnızlığa iten kronik sorunların bu yönelimi desteklediğini de ayrıca belirtmek gerekir.

Modernleşmenin zorunlu bir dayatması olarak karşımıza çıkan küreselleşme olgusu, birçok şairin, kaynakları tarihsel derinliğe uzanan ve bilin-

çaltında zaten saklı bir mit gibi yaşayan İslami değerlere yönelmesine ve kökensel bir kimlik mekânına dönüş olarak algılamasına neden olur.

Tarihin akışında Ferit Vecdi, Reşit Rıza, Muhammed Abduh, Cemalettin Afganî ve Mehmet Akif'in şahsında simgeleştiğini gördüğümüz İslâmi dünya anlayışı, bu dönemde de kendi gerçekliğini ifade edecek yeni temsilciler ve sanatkârlar yetiştirir. Necip Fazıl'ın *Bir Adam Yaratmak*, *Reis Bey*ve *Ahşap Konak*gibi oyunları, bu sıkışık bilinçaltı değerinin kendine güvenle yeniden edebiyatın malzemesi haline dönüşmesini sağlar. Bu dönem sanatçılarından Akif'in özüyle Necip Fazıl'ın sözünü şiirinde birleştirmeyi başaran Sezai Karakoç, İslami söylem bakımından çok daha özlü ve sözlü olan bir sanatkârdır. İslam epistemolojisiyle estetiği onun şiirlerinin ortak bileşenedir. Bu nedenle kendisinden sonraki kuşak üzerinde daha etkili olur. Onun duruşunda kendisinden sonrakilere güven veren bir sağlamlık vardır. Bunun için seksen sonrasının hareketli şiir ortamında önemli bir konuma sahip olan Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt, Ebubekir Eroğlu, İsmet Özel ve Nurullah Genç üzerinde bir hayli etkilidir. Sezai Karakoç'un bu etkisi sadece izleksel anlamda algılanmamalıdır. O, İkinci Yeni'nin gerçeküstücülerden aldığı şiir tekniklerini, bu yeni kuşağa öğreterek hareketin açılım kazanmasını sağlamıştır. Böylece ifade düzeyinde kendisini yenileyen İslâmi söylem, daha cazip bir görünüm kazanır.

1950'lere gelinceye kadar kronikleşen ve bir önceki dönemin kabullerini ısrarla reddeden bu ortamla ilgili olarak Ebubekir Eroğlu'nun tespitleri şöyledir:

> "Türkiye'de Batılı olmayan hayat algısı eğitimde yer almamış, böylece modern şiir kalıpları içinde ifade edilmesi de uzun süre ya kabul edilemez ya da tartışılır bulunmuş idi. Oysa yeni edebiyatımız, doğu-batı ayrımının önemsizleştiği yerlerde bile, bu denklemdeki çatışmaya duyarlıkla bakmanın hiçbir zaman kaybolmadığını gösteren örneklerle doludur. 1950'lerde şiirimizde başlayan açılım, doğulu tarzdaki hayat algısının modern şiir dili içinde ifade edilmesi için yeterli imkânları sağladı." (2003: 77).

Bu değişimle birlikte İslami söylem, yukarıdaki sanatkârların şahsında 1960'lardan sonra daha bir açılım kazanır. Bu anlayış, militarist bir içeriğe sahip değildir. Manevi bir içeriği batılı anlatım yöntemleriyle şiire dönüştürerek "cemaat ruhu" (vurgulama Hasan Bülent Kahraman'a aittir.) oluşturmaya çalışır.

İslami söylemin önemli bir temsilcisi olan **Cahit Zarifoğlu**(1940-1987), edebiyat dünyasında İkinci Yeni tarzındaki şiirleriyle tanınmaya başlar. Fakat içerik itibariyle İslami kaynaklara yöneldiği için onlardan ayrılır. Maraş gibi şiir kültürü zengin olan bir muhitte Erdem Beyazıt, Akif İnan ve Rasim Özdenören'in oluşturduğu bir arkadaş grubu içerisinde edebiyatla yüzleşmesi onun için büyük bir şanstır.

Zarifoğlu'nun hayat karşısında rindane bir duruşu vardır. İçe dönük kişiliği eserlerinin dünyasına da yansımıştır. Kapalı ve kilitli bir şiir diline sahiptir. Bu dil anlayışıyla İslami muhtevayı birleştirerek labirent izlekli şiirler yazar. Onun şiirleriyle birlikte çok yüzlü ve zengin bir dünyanın eşiğinden içeriye gireriz. Zarifoğlu,*Menziller*(1977) kitabıyla birlikte İslami düşünceyi öncelemeye başlar. Son kitabı *Korku ve Yakarış*adlı şiir kitabında Hıristiyan varoluşçu düşünür Sören Kierkegaard'ın etkisini; yaşam, ölüm, tutsaklık, günah, kaygı ve rahmet kavramları ile açımlayan Zarifoğlu, şiirine lirik niteliğini kaybetmeden evrensel nitelikli düşünsel unsurları da ekler. Sezai Karakoç, Cemal Süreya ve Attilâ İlhan etkilerini aşarak üslubunu kuran şairin kendine özgü bir sesi vardır; evrensel öze ulaşması bakımından başarılıdır. Bu kitabında, İslami teklifler kendisini içten içe hissettirmektedir. Bütün zenginliğine rağmen onun ilk kitabından son kitabına doğru söylem düzeyi bakımından bir düşüş görülür. Konuyla ilgili Mustafa Aydoğan'ın açıklaması şöyledir: "Denilebilir ki Zarifoğlu şiiri zaman içerisinde aşağıdan yukarıya bir gelişme seyri değil, yukarıdan aşağıya bir düşüş seyri takip eder." (2001: 207).

Çocuk sevgisi ve terbiyesi şiirlerinin en başat ögesidir. Büyük İslâm coğrafyasındaki bütün inananları kucaklamak ve bütün inananların birlikteliği onun şiirlerinin ana temidir. Referansları ve insan kadrosu, İslam dinini kucaklamaktadır. Aile, Allah sevgisi, aşk, çocuk ve din, onun şiirlerinin merkezileştiği izleklerdir.

Şiirlerinde hiçbir şekil endişesi yoktur. Hatta zaman zaman tipografik şiir yazmak amacıyla şiirin biçimsel öğelerinde büyük değişiklere gider. Şiirlerini dört kitapta toplamıştır: *İşaret Çocukları*(1967), *Yedi Güzel Adam*(1973), *Menziller*(1977), *Korku ve Yakarış*(1985).

Erdem Beyazıt(1939-2008), şiirini İkinci Yeni'nin anlatım tekniklerini İslami söylemle birleştirerek geliştirmiştir. Onun şiirlerinde kent yaşamının doğurduğu maddi ve manevi kirliliğin tahribatını ve bundan kaynaklanan sıkıntıları görürüz. Şair, bu kirliliğin karşısına düşünsel birikiminin yönlendirdiği referanslarla çıkar. İslâm estetiğinin biçimlendirdiği kapalı ve imgeci bir söylemi geliştirir. Mehmet Kaplan'ın onun şiiriyle ilgili tespitleri şöyledir:

> "Erdem Beyazıt'ın şiiri değil eski dindar şairlerinkinden, Mehmet Akif'inkinden de çok farklı bir şekil ve üslûpla yazılmıştır. Bu farklılık sadece üslûp bakımından değil, hayat karşısında aldığı tavır bakımından da böyledir. Onun şiirlerinde dini ve manevî havadan çok, politik bir hava hissedilir." (1975: 611-613)

Şair, bunun için genel bir söylemi şiirine çıkış yolu olarak seçmiştir. Onun imgeleri, İslam'ın ve insanlığın evrensel kalıpları üzerine kuruludur. Ancak imge yaratış biçimi, daha çok Marksist dünya görüşüne sahip şairlerinkine benzer. Serbest tarzda bir dil virtüözü gibi dizenin düzenini alt üst eder. Amacı; dilin anlatım imkânını genişletmektir. Tekliflerinin tümünde İslâmi dünya görüşünün ortak belirteçleri vardır. Şikâyetleri, özümsenmiş değerler dünyasından gittikçe uzaklaşan; uzaklaştıkça yalnızlaşan ve mutsuzlaşan zamanın insanınadır. Bütün kaçışları ve dönüşleri yaşadığı şehrin bu kahırlı çehresinedir;

Veda

Bu şehirden gidiyorum
Gözleri kör olmuş kırlangıçlar gibi
Gururu yıkılmış soy atlar gibi
Bu şehirden gidiyorum

Kentin kahırlı hayatından sürekli olarak kaçmasına rağmen bu kaçış, kökensel bir umutsuzluğa ve yabancılaşmaya dönüşmez. Şiirlerini *Sebep Ey*(1972), *Risaleler* (1987) kitaplarında toplamıştır.

Ebubekir Eroğlu (1950 -), Malatya doğumludur. Şiirleri ve şiir üzerine yazılarıyla dikkat çeker. Türk şiirinin modernleşme serüvenini anlatan *Modern Türk Şiirinin Doğası*(1993) adlı eserin yazarıdır. Şiirlerini *Diriliş*, *Edebiyat*ve kendisinin çıkardığı *Yönelişler*(1981-1985) dergilerinde yayınlar. İslamcı şiirin içeriğini metafizik sorgulamalarla zenginleştiren şairlerden birisidir. *Kuşluk Saatleri*(1974), *Kayıpların Şarkısı*(1984) ve *Yirmidört Şiir* (1988) onun şiir kitaplarıdır. Sezai Karakoç'un şiiri üzerine önemli bir incelemesi yayınlamıştır. *Sevap Defteri*(1992) adlı kitabında divan ve halk şiirinin kimi ustalarını anlatır.

İsmet Özel(1944 -), resim, şiir ve musiki gibi güzel sanatların tümüne karşı özel bir ilgisi vardır. Şairlik hayatına, İkinci Yeni'nin şiir estetiğiyle başlar. Dylan Thomas, T. S. Eliot, Ezra Pound ve Wallace Struns gibi Batılı şairleri okuyarak sanatını geliştir. Şiirlerindeki en belirgin nitelik: radikal ve şiddetli imgeleri, lirik bir duyuşla sentezleyebilmesidir.

1970'e kadar Marksist dünya görüşüyle şiirlerinin izleğini oluşturan İsmet Özel, 1974'te yayımlanan ve bir beyanname niteliği taşıyan *Amentü*adlı şiiriyle İslami söyleme yönelir. İki döneminde de özgürlük ve şiir arasında kopmaz bir bağ kurar. Onun için; şiirsel söylem ideolojik bakımından ve söylem düzeyinde özgür olmalıdır. Her değişiminde büyük ruhi kırılmaları yaşamasına rağmen şiirsel imge yapısı (radikal-şiddetli) ve söylemi hemen

hiç değişmez. Ben merkezli bir mizaca ve söyleme sahiptir. Onun; "söylenen şey, söyleyiş tarzından çıkar." (Behramoğlu, 1995: 226) ibaresiyle anlatmak istediğini, şiir dünyasının her iki dönemindeki dili kullanma biçiminde aramak gerekir. Şiirlerini ve yazılarını, dönemin önemli dergileri olan *Devinim*, *Papirüs*, *Yeni Dergi*, *Halkın Dostları*, *Diriliş*, *Mavera*ve *Dergâh*'ta yayınlar. 1970'ten sonraki şiir serüveninde Marksist dönemini yadsıyarak; hatta eleştirerek "beni bir ses sahibi kıl, kefarete hazırım" dizesinin eşliğinde İslam'ın dua lisanına yakın bir söylemi benimser. Amentü şiiri, bu dil değişiminin giriş kapısıdır;

Amentü

İnsan
eşref-i mahlukattır, derdi babam
bu sözün sözler içinde bir yeri vardı
ama bir eylül günü bilek damarlarımı kestiğim zaman
bu söz asıl anlamını kavradı
(...)
Dilce susup
bedence konuşulan bir çağda
biliyorum kolayca anlaşılmayaca

Modernleşmenin getirdiği yabancılaşmaya başkaldıran şair, İslami değerleri kimliğin en özgün ve işlevsel koruyucusu olarak görür. Şiirlerinin ana izleğini yabancılaşma, başkaldırı, bunaltı ve özgürlük gibi çağımız insanının en temel sorunları oluşturur. Düşünsel arka palnının Marksist ve İslami söylem üzerine temellenmesine rağmen, kuru bir ideolog söyleyişine asla kapılmaz. Va'z etmek, propoganda 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 sanatkârdır. Bunun için, şiir dilinin imkânlarını genişletmek gayreti içerisinde görülür. Siyasi şiirlerinde bile şiire kıyamaz. Şiirlerindeki ses tonu dikkati çekecek kadar güçlüdür. Onun şiirinin vurucu özelliklerini Ataol Behramoğlu şu başlıklar altında topluyor: "Senfonik söyleyiş, atılgan vurgu, yaratıcı imge, sözcük seçimi ve kullanışı." (1995: 141). Şiir kitapları *Geceleyin Bir Koşu*(1966), *Evet İsyan*(1969), *Cinayetler Kitabı*(1975), *Celladıma Gülümserken*(1984), *Erbain* (1987) adlarını taşımaktadır.

Nurullah Genç(1960 -), İslami söylemin önemli bir temsilcisidir. Divan ve hece şiiri estetiğiyle ördüğü imge dünyası, çok renkli ve özgündür. İlhamın gücüne inanan şairin şiirlerinde, İslami şiirin iki büyük öncüsü Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'un bir hayli etkisi vardır. Fakat Nurullah Genç, bu etkileri, şair kimliğindeki özgün yaratıcılıkla aşarak sade ve duru bir yayla su-

yunu andıran kendi sesini bulmayı başarmıştır. Geleneği yorumlayış tarzı bakımından önemli atılımlar yapan şair, uzun soluklu şiirlerinde daha çok batık imgeler kullanır. Şiirlerini *Türk Edebiyatı*, *Aylık Dergi*, *Güldeste*, *Kardelen*, *Sur*, *Kalem*, *Kırağı*vb. dergilerinde yayınlayan şair, 1990 yılında *Yağmur* adlı şiiriyle Türkiye Diyanet Vakfı Na't-ı Şerif Büyük Ödülünü kazanır;

Yağmur

Melekler sağnak sağnak gülümser mâveradan
Gümüş ibrik taşıyan zümrüt gagalı kuşlar
Mutluluk nağmeleri işitirler Hıra'dan
Bir devrim korkusuyla halkalanır yokuşlar
Bir bebeğin secdeye uzanırken elleri
Paramparça, ateşler şahının hayalleri
Keşke bir gölge kadar yakınında dursaydım
O mücellâ çehreni izleseydim ebedi
Sana sırılsıklam bir bakış da ben olsaydım

Sanatçının şiirlerinde dikkati çeken temler izlekler; "hüzün", "yalnızlık", "hasret", "aşk", "ölüm" ve "sonsuzluk"tur. *Çiçekler Üşümesi* (1986),*Nuyageva*(1990), *Yankı ve Hüzün*(1992), *Aşkım İsyanımdır Benim*(1993), *Siyah Gözlerine Beni de Götür*(1995), *Yanılgı Saatleri*(1995), *Yağmur*(1996), *Rüveyda*(1996) şiir kitaplarının adıdır.

İslami söylem, geçmişte yaşanmış büyük bir dünya görüşünü önceleyerek zamanın çıkmazları karşısında ütopyasını oluşturur. Bu ütopyanın, ulus ruhundan daha çok ümmet ruhuna yöneldiği kanaatindeyiz. Bu söylem tarzının içerdiği gerçekler, yaşanılmış deneyimlidir. Ancak zamanın ihtiyaçlarına göre yeniden üretildikleri için cazip ve ilgi çekicidir.

Bu şiir hareketi, söylem bakımından güçlü bir imge düzenine, çok katlı anlam alanına, İslâmi dünya görüşünü kucaklayan geniş ve derin bir sembolizme sahiptir. Bu nedenle şiir sanatı bakımından özgündür. Şiir dili bakımından kendi içine kapanan özelliğiyle entelektüel birikimi olanların katında itibarlı; büyük halk kitlesinin nazarında kapalı, kilitli ve anlamsız bir sözdür.

1980- 2000 şiiri ve şiirle yeniden yüzleşme - bağımsız bireyci söylem

1980'e kadar şiiri ideolojik manada algılayan şair, ihtilalle birlikte bir iç hesaplaşmaya girer. Bu hesaplaşmanın sonunda ideolojik anlamdaki şiir anlayışında bir çözülme görülür. Bu, şartların zorladığı bir geri çekilme değildir. Şairin ve şiirin olması gereken yerdir. 1950'den beri -biz fark etmesek de- Marksizm, kapitalizm karşısındaki üstünlüğünü ve söylem gücünü yitirir. Bu nedenle ideolojik doygunluk ve bıkkınlık sanatın prensiplerini ön plana

çıkarır. Güzel şiir yazmanın hesabı yapılır. Metin Cengiz'in şiirdeki bu mevzi değişikliğiyle ilgili tespitleri önemlidir: "Yalnızca şiirin öne çıkarıldığı, şairin hayatının, adı etrafında yarattığı halenin arka planda kaldığı ve şair nasıl bir kimliğe sahip olursa olsun, aslolan üründür, anlayışının şimdiki kadar hiçbir zaman ön plana alınmadığı bir şiir anlayışıdır. " (2002: 140). Düşünsel ve duyumsal birikimlerin sanatın üst diliyle anlatımı ön plana çıkar. İdeolojisine güvenerek şair olmaya çalışanlar, şiirle yüzleşmekten çekindikleri için 1980'den sonra meydanı boşaltırlar. Pervasız atılmalar, yerini şiirin normlarına; ideolojik sağaltım ise yerini sözün gücüne bırakır. İnsani duyarlık ve evrensel tecrübeler şiirin gözde değerleri olur. Hasan Bülent Kahraman'ın tabiriyle: "Daha içe dönük, daha durağan, daha dinlendirilmiş bir edebiyat anlayışıdır öne çıkan." (2002: 303).

1980-2000 şiiri, bu iç hesaplaşmadan bir reddiyeyle çıkmaz. Çünkü bir önceki dönemin gözden uzak tutulmaması gereken kabulleri de vardır. Bu aşamada her şey şiirin lehine gelişir. Bir önceki dönemde dışlanan şiirsel formun yaraları sarılır ve kurusıkı doldurulan imgenin içeriği daha saydam bir hâle getirilir. Bunun için İkinci Yeni şiiri yeniden gündeme gelir. İmgenin imparatorluğu, bu dönem şiirinin en önemli özelliğidir. Witgenstein'la başlayan ve Foucault'yla devam eden dil haritacılarının yanına, Husserl ve Heidegerre gibi bir dizi fenemenolog da oturtulur. Şair, şiiri adına arayışa çıkar. Arayış coğrafyasının sınırları şiirin olduğu her yerdir. Bunun için çeviri, bu dönem şiirinin ana kaynaklarından birisidir. Şiirin ana ekseni dil üzerine kurulur ve şiirin şiir olması yolunda her türlü deneyimin yolu açılır.

2001'in eşiği, Türk şiiri için dil deneyiminin getirdiği büyük bir zenginliği yaşar. Metin Cengiz, bu yönelimi şu şekilde belirginleştirir:

> "Bu şiirin temelde üç farklı kanalda aktığını söylemek gerekecek. İlki gelenek olanı yeni bir şiir için temel alan, bireysel sorunlardan ya da toplumsaldan hareketle gerçekliği irdeleyen, imgeye, metafora dayalı, görünür gerçekliğin yanısıra gizil olanı yakalamayı esas alan hem açık hem kapalı bir şiir... Bir yeryüzü mistisizmi, gerçekliğin ötesine geçmek isteyen bir gizemcilik, toplumsal sorunları bir de bu anlatım olanaklarıyla anlatmak isteyen daha geniş bir gerçekçilik anlayışı da bu şiire dahildir... İkincisi, aynı anlayış ve söyleyiş biçimden yola çıkarak, yer yer toplumsalı irdelese de daha çok bireyi, bireyin karmaşık sorunlarını yazan bir şiir... Üçüncüsü de geleneği yeni bir şiir için değil de yeni bir klasisizm için gerekli gören anlayış." (2002: 140).

Hilmi Yavuz(1936 -), Türk ve Batı şiirini çok iyi bilen bir şairdir. Bu iki güçlü şiir dünyasının can alıcı özelliklerini kendi şiirinde birleştirerek şiir coğrafyasını oluşturur. Divan edebiyatı şairlerinin yanı sıra, modern Türk şairlerinden Ahmet Haşim, Asaf Halet Çelebi, Ahmet Muhip Dranas, Behçet Necatigil ve Yahya Kemal'den de etkilenmiştir.

Yalnızlık, hüzün, kaçış ve ölüm tutkusu temlerini içsel beninin serüvenine dönüştürerek serbest tarzda yazdığı şiirleriyle dile getirir. Onun için; dünya, bırakıldığımız ve terk edildiğimiz sorunlu yerdir. Bu nedenle dil içindeki yolculuğunu daha çok hüznün ara duraklarında sürdürür.

> "Özgün olmayı kendine ilke edinen Hilmi Yavuz, şiirlerindeki imgeler aracılığıyla, söyleyiş tarzıyla, mevcut dilin kalıplarını kıran diliyle özgün olmayı başarmıştır. Şair, mevcut dilin sınırlarını aşarak özgün bir şiir dili oluştururken yapaylıktan kaçınmıştır. Türkçe'yi incitmeden doğal bir söyleyiş tarzı ortaya koymuştur. Şiirlerindeki imgeler, dili anlaşılmaz kılmaz. Aksine okuyucunun zihninde zengin çağrışımlar, tasarımlar oluşturarak şiiri çok boyutlu bir şekilde okunmasını sağlar."(Demir 2003: 206).

Hilmi Yavuz için dil en başlangıçta çözülmesi gerekendir. Bunun için eskinin içinde "bir başka lisan tekellüm eden" Şeyh Galip'in yakasını bir türlü bırakmaz. Anlamsızlığın peşinde değildir. Şiir dilinin peşindedir. Bu dil, çok yüzlü bir şiirin dünyasına yönelik ve her okuyanın kendisini bulduğu bir söz aynası görevini üstlenmiştir. Ahmet Oktay, onun şiirinin bu yönünü şöyle tanımlıyor: "Hilmi Yavuz, her yeni kitabında bir izleğin peşine düşüyor, onu kuşatıyor şair olarak. İster tarihe (Bedrettin Üzerine Şiirler) ister bireye (Zaman Şiirleri) bakıyor olsun, üzerinde yoğunlaştığı sorunsalı sadece dil düzeyinde ve imgesel/düşlemsel düzeylerde kurguluyor." (1995: 345) .

Şiiri, dünyanın zihinsel imgesi olarak gören Hilmi Yavuz; yaşanmamış ve tadılması mümkün olmayan dünyalık özlemlerini, gelegen imgelerle biçimlendirir. İmge alanı, çağrışıma yönelik ve çoğulcudur. Dilin etkileşim alanı bakımından da bir hayli zengindir;

> Hilmi diyor ki annem
> Çiçek işlemeli bir lambaydı
> Karatma gecelerinde
> Sen de denizleri anlıyor muydun
> Yatağa girmeden

Duygusal bir öğeyi içeren imge, anneyle lamba arasında paralel bir benzeşimi oluşturarak anlam alanını öznel olandan nesnel olana doğru "ışık", "sıcaklık" ve "sevgi" figürleriyle genişletmekle kalmıyor; "karartma geceleri" tamlamasıyla da geçmişe gönderme yaparak şairin kökensel varlığına iz düşürüyor. "Deniz" imgesiyle de, ben'in bilinçaltında yuvalanan yaşama dair; "endişe", "korku" ve "şüphe" olumsuz edilgenliğinin yalıtıldığı, belirsiz ana ortamın koruyucu imgesi rahmin (deniz/karanlık) kendisine paralel bir gönderim yapılarak, imgesel düzeyde benzeşim kuruluyor.

Hilmi Yavuz, şiirini öz yaşamının izlekleriyle oluşturmadığı gibi, şairin böyle bir mecburiyetinin olduğunu da inanmaz. Ona göre; tekdüzeliğin dar çemberine sıkışıp kalan şair, yaşamında olmayan harikuladeyi şi-

iri aracılığıyla yakalayabilir. Şiirini kurgulama ve tasarım sonucu yapılan bir ürün gibi ortaya koyar. Bu nedenle onun şiirinin dünyasında rastlantıya yer yoktur. Şiir anlayışında nesnenin ve bilincin önemli bir yeri vardır. Şiiri aracılığıyla duyuların ulaşamadığı büyük boşluğu -eksik oluşu- tamamlamaya çalışır. Böylece dünyanın tamamlanacağına inanmaktadır. Metinlerarası ilişkiye büyük bir önem vermesi bir bakıma önceki şiirin bıraktığı boşluğu yeni şiirle tamamlamak niyetinden kaynaklanmaktadır. Bunun için; "her şiiri bir başka şiirin külünden doğan bir kaknüs" olarak değerlendirdiği gibi; her şiirin, kolektif bilinçdışı denilen büyük havuzdan çıkan ve onu besleyen bir nehir olduğu kanaatindedir. Şiirlerini, *Bakış Kuşu*(1969), *Bedrettin Üzerine Şiirler*(1975), *Doğu Şiirleri*(1977), *Yaz Şiirleri* (1981), *Gizemli Şiirler*(1984), *Zaman Şiirleri*(1987), *Mustafa Suphi Üzerine Şiirler*(1989), *Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize*(1989), *Söylem Şiirleri*(1990), *Ayna Şiirleri*(1992), *Göl Şiirleri*(1996), *Akşam Şiirleri*(1999), *Yolculuk Şiirleri*(2001), *Büyü'sün, Yaz!*(Toplu Şiirler) (2006) ve*Kayboluş Şiirleri*(2007) isimli kitaplarında toplamıştır.

Süleyman Bektaş (1929-1996), Şiirini her türlü ideolojik yönelimin dışında tutarak saf şiir olgusunu ön plana çıkarmıştır. Şiir dili konusunda tasarruftan yanadır. Özgün imgelerle kurduğu şiirlerinin omurgasını hüzün ve aşk temaları oluşturmaktadır. *Hisar*hareketiyle şiire başlayan Süleyman Bektaş, *Hürriyet Kelebek*'in 8 Ocak 1974 tarihinde açtığı birinciye bin liralık ödüllü *İnönü Şiir Yarışması*'na katılır. Ümit Yaşar Oğuzcan, Doğan Hızlan ve Yalçın Bingöl'den oluşan jüri, 6450 şiir arasından onun*İki Yıldız* isimli şiirini birinciliğe layık görür (Bektaş 1974: 5). *Hürriyet Kelebek*, *Hürriyet Pazar*ve *Varlık* dergisinde şiirlerini yayımlar. Şiirlerini *Acı Şölen*(1972) isimli kitabında toplamıştır. Bunların dışında 1970-1995 yılları arasında dergilerde yayımladığı şiirlerini *Bahar Ezgileri, Dört Boyutlu Sevdadır Yaşamak, Kuşluktaki Ölü, Bengi Mevsimi Hüzün İnsanın*(Özcan 2014) isimli dosyalarında toplamıştır.

Hasan Hüsrev Hatemi(1939 -), Güney Azerbaycan kökenli olmasından dolayı hem saz şairleri geleneğine hem de divan edebiyatına kaynaklık eden klasik geleneğe aşinadır.

1963 yılında *İslâm*dergisinin açmış olduğu şiir yarışmasında birincilik ödülünü alır. 1994 yılında *Gün Akşamdır*adlı şiir kitabı ile Türkiye Yazarlar Birliği ödülüne layık görülür. Yozlaşma ve yabancılaşma, şiirlerinin en başat izleğidir. Bir fikri telkin etmek yerine göstermekle yetinir. Onun şiiri, içerisinde eski günlerin anılarını saklayan bir tapu sicil defteridir. Etkilendiği şairler arasında Mehmet Akif, Nazım Hikmet ve Attilâ İlhan'ı sayabiliriz. Serbest tarzda yazan şairin, kapalı bir anlatım tarzı vardır. İnci Enginün'ün ifadesiyle: "Eski edebiyatımızda da gördüğümüz şekliy-

le şiirinin mazmunlardan oluşan dar bir bilmece dünyası vardır. Cemal Süreya'nın onu bir gönderme ustası, hatta hastası sayması" (2001: 125-126) boşuna değildir. Şiirlerini *Eski Bir Kentte (*1968),*Akşam Gümrükçüleri*(1973), *Şiirler*(1984), *Lodosçu*(1987), *Grili Çocuk*(1988), *Gün Akşamlıdır*(1994) adlı kitaplarında toplamıştır.

Güven Turan(1943 -), Bireysel duyumlara önem veren; doğa ve insan birlikteliğini sınır ötesi bir duyuşla kavrayan Güven Turan; şiiri bir dil utkusu olarak görmektedir. *Dost*, *Ataç*, *Yordam*,*Soyut*,*Şiir Sanatı*ve *Türk Dili*vb. dergilerinde şiirlerini yayınlar. Merkeze aldığı sanat faaliyetlerinin amacı; kendisini çağdaş şiirin dünyasına sokabilmektir. Bunun için de geniş bir etkileşim alanına sahiptir: Ahmet Haşim, Ahmet Muhip Dranas, Behçet Necatigil, Edip Cansever, Turgut Uyar, Oktay Rifat, Cemal Süreya, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Sezai Karakoç vb.

Şiir çizgisinin en belirgin unsuru dildir. Bu nedenle dilin bütün olanaklarını zorlar. Özel çağrışımlara yol açan birleşimlere kadar uzanır. Kelimeler yetersiz kaldığında yeni birleşimlere giderek kendine özgü bir çağrışım ağı oluşturur. *Güneşler... Gölgeler*(1981) ilk şiir kitabıdır. Bunu *Peş*(1982), *Sevda Yorumları*(1990), *Bir Albümde Dört Mevsim*(1991), *Toplu Şiirler*(1995), *Gizli Alanlar*(1998) kitapları izler.

Enis Batur(1952 -), şiir kültürü bakımından donanımlı bir şairdir. Sadece şiir yazmakla kalmayan aynı zamanda şiir üzerine yazılar da yayınlayan bir entellektüeldir. Yirminci yüzyıl şiirinin haritasını çizebilecek kadar zengin bir şiir kültürüne sahiptir. Şiiri aracılığıyla modern görüntüler oluşturur.

Batur'un şiir metninin oturduğu platform, yatay ve dikey eksenlidir. Bu şiirin dünyasında derinleştikçe genişleyen bir coğrafyayla karşılaşılır. Metinlerarası ilişki, evrensel bir düzeyde bütün zaman katmanlarını hesaba katarak oluşturulmuştur. *Başkalışımlar'*da şiirin musikiyle olan bağlantılarına yönelik deneyimlere girişir. *Şiir ve İdeoloji*, şiirin ideolojik manada yargılandığı ve bu yargılanmadan alnının akıyla çıktığı bir gençlik deneyimidir. Ancak o, şiirlerinde ideolojinin sığ sağaltımından uzakta durmasını bilmiştir. Bu şiir somut, nesnel ve dünyaya açık bir şiirdir. Araçsal akıl, baş tacıdır. Enis Batur şiiri, Doğu ve Batı kültürünün kesiştiği yerde bir büyük anakaradır. Şiir dilinde her türlü deneyime açıktır. Onun şiirlerinde, sözün geometrisinin kıldan ince kılıçtan keskin hesabı vardır.

Şiirlerini; *Eros ve Hgades*(1973), *Bir Ortaçağ Yalnızlığı* (1973), *Nil*(1975), *Ara-Kitap*(1976), *İblise Göre İncil*(1979), *Kandil* (1981), *Sarnıç* (1985), *Tuğralar*(1985), *Gri Divan*(1990), *Koma Provaları*(1990), *Perişey* (1992), *Darb ve Mesel*(1995), Taşra*da Ölüm Dirim*

Hazırlıkları (1995), *Opera*(1996), *Doğu Batı Divanı*(1997), *Sütte Ne Çok Kan*(1998), *Kanat Hareketleri*(2000) kitaplarında toplamıştır.

Arif Ay(1953 -), geleneksel şiir kültürü ile bağlantılı bir şairdir. *Yedi İklim*, *Edebiyat*, *Külliye*ve*Edep*dergilerinde şiir çalışmalarını devam ettirmektedir. Gittikçe ustalaşan sesi damıtılmış bir şiir anlayışını kucaklar. İslami öz, şiirlerinin ana eksenini oluşturur. Şiirin bir dil işi olduğunu fark eden şair, gittikçe daha geniş çaplı bir şiir anlayışının kapısını zorlamaktadır. Tecride dayalı bir şiir anlayışı vardır. Görüntüyü mümkün olduğu kadar sıradanlaştırarak arkasındaki cenneti ve cehennemi duyumsatmaya çalışır. Tanrısal idealizm, bu şiirin izleksel omurgasını oluşturur. Şiir kitapları: *Hira*(1978), *Dosyalar*(1980), *Şiirin Kandilleri*(1983), *Gökyüzü Saatleri*(1986) ve *İmâ Kitabı*(1989)'dır.

Haydar Ergülen(1956 -), 1980 sonrası Türk şiirinde kendine özgü bir ses dünyasına sahip şairlerdendir. Siyasi çalkantıların içinde yetişmesine rağmen, şiirlerinde popülist ve ideolojik angajmanlara girmez. Sade, ince ve lirik bir duyuşla insan-dünya ilişkisini ve insanın evrendeki temel varoluş problematiği olan ölüm-dirim karmaşasını sorgular. Şiirlerinin ana izleğini başta ölüm olmak üzere, yalnızlık, yabancılaşma ve yaşamın kutsal akışına hayranlık derecesinde duyulan saygı oluşturur. Ölüm, bu kutsal akışın en büyük tehdidi dir. Fakat Ergülen ölümden korkmak, kaçmak veya nefret etmek yerine; onu, yaşamın öteki gizemli yüzü olarak niteler ve ölüm-dirim savaşını, yaşamın en temel diyalektiği olarak görür;

> Ömer biz bu büyük bahçede
> birbirimizi nasıl buluruz bir daha
> ve nasıl bulur biribirini: Hangi ağacın
> ardında saklanır iki arkadaş gibi
> birbirini bulmuşken oynamak için
> sonsuza kadar kahkaha
> sonsuza kadar gözyaşı
> ikisinin de payı vardır arkadaşlıkta
> hayatın payı ölümde, ölümün payı hayatta

Ergülen'e göre insan, ontolojik yapısı gereği ölümü bir kendilik değeri olarak içinde taşır; "Ölüm artık aramızdaki yabancıdır, / oysa içimizden geliyordu bir yerli gibi / yerleşmişti toprağımıza öyle tanıdık." Bu kaçınılmazı içinde duyan insan, ömrünü daha anlamlı ve daha derin yaşama gayretinde olmalıdır.

Şiirlerinde, zaman zaman etkilendiği yazar ve şairlerden aldığı cümle ya da dizeleri, bazen ilhamını tutuşturan bir kıvılcım, bazen de kendi duyuşlarının bir hiypogramı olarak kullanır. Ancak bu kullanımlar onun şiirsel

özgünlüğüne bir zarar vermez. Şiirlerinde daha çok olgulararası birlikteliği örtük bir analojiyle anlatan batık imgeleri ve düşünceyi vülgarize tonlarda yansıtan radikal imgeleri kullanır. Ergülen şiirinin en önemli özelliği, her şiirin bütüncül bir imge etrafında kurgulanmış olmasıdır.

Behçet Necatigil Şiir Ödülü'nü de almış bulunan şairin; *Karşılığını Bulmamış Sorular*(1981), *Sırat Şiirleri*(1990), *Sokak Prensesi*(1991), *Eskiden Terzi*(1996), *Lina Salamandre: Kabareden Emekli Bir 'Kızkardeş'*(1996), *40 Şiir ve Bir*(1997), *Seçme Şiirler*(1998), *Hafız'ın Şiirleri: Hafıza*(1999), *Karton Valiz: Dergilerde Kalan Şiirler*(1999), *Ölüm Bir Skandal*(1999) adlı şiir kitapları vardır.

Şükrü Erbaş (1953-) Türk şairlerinin son elli yıllık deneyimlerini yakından takip ederek şiir kültürünü olgunlaştıran bir şairdir. İkinci Yeni'yle birlikte toplumcu gerçekçi şiir anlayışı ve Karacaoğlan'ın doğallık üzerine oturttuğu halk şiiri onun duraklarıdır. Bu farklılıklara rağmen şiirinin merkezinde daima toplumcu gerçekçi şiir anlayışı yer alır. Ancak ideolojik serpintinin egemen olmadığı saf şiir olgusu sanat anlayışının omurgasını oluşturur. İnsanın somut evrenini sözün kanıyla yoğurarak anlatır. Mümkün olduğunca ideolojik serpintiden uzak durmaya çalışır. Özgün bir şiire ulaşma düşüncesi şiirlerini bir önceki dönemine yabancı kılar. Bu nedenle mevcut şiir dilini sürekli olarak değişip geliştirdiğini söyleyebiliriz. Şiirinin ilk evresini *Yolculuk, Aykırı Yaşamak*ve *Küçük Acılar*kitapları oluşturur. "Şair çok zaman ana tema etrafında topladığı yan veya karşıt temalarla ana temayı desteklemeyi, geliştirmeyi hedeflemiştir. Bu dönemde ve sonrasında diyalektiği temel bakış açısı olarak alan şair, olay ve olgulara hep bu açılardan bakmıştır. Doğayı da insanı da diyalektik açıdan değerlendirmenin gayretini göstermiştir. Özellikle *Dicle Üstü Ay Bulanık, Yolculuk/ Kimliksiz Değişim*, *Derin Kesik, Unutma Defteri, Pervane*gibi toplumsal konuları ele aldığı kitaplarında Marksist bakış açısı hâkimdir. *Gölge Masalı, Kül Uzun Sürer, Bütün Mevsimler Güz*kitapları ile tam anlamıyla toplumcu söyleyişe yöneldiğinin işaretlerini verir." (Karaosmanoğlu 2015: 203). Şiirlerini; *Küçük Acılar*(1984), *Aykırı Yaşamak*(1985),*Yolculuk* (1986), *Kimliksiz Değişim*(1992), *Bütün Mevsimler Güz*(1994), *Dicle Üstü Ay Bulanık*(1995), *İnsanın Acısını İnsan Alır*(1995), *Kül Uzun Sürer*(1996), *Gülün Sesi Gül Kokar* (1998), *Bir Gün Ölümden Önce*(1999), *Derin Kesik*(1999), *Üç Nokta Beş Harf*(2001), *Sarkacın Kalbi*(2002), *Yalnızlık Heceleri*(2003), *İnsan Sevmezse Ölür*(Seçmeler, 2004), *Gölge Masalı*(2005), *Unutma Defteri*(2007), *Bağbozumu Şarkıları*(2012), *Pervane* (2015), *Yaşıyoruz Sessizce*(2016) isimli kitaplarında toplamıştır.

A. Vahap Akbaş(1954 -), İslamî bir muhtevayı şiirin klasik kullanımını aşan bir rahatlıkla kullanır. Üslubunda Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Halet

Çelebi'nin belirgin bir etkisi görülür. Şiirinin, naif bir söylemi ve zengin bir içeriği vardır. Bir konuşmasında; "şiirde disiplinin ve 'mısraın' çok önemli bir unsur olduğunu, büyük şairlerin ancak güçlü mısralarıyla ayakta durduklarını söyleyen A. Vahap Akbaş, şiirlerinde sağlam ve yapılı mısra, nazım şekli ve kafiyeye dikkatle eğilmektedir." (Kabaklı 1991: 659). Söylemde sürekli kendisini yenilemeye çalışır. Şiirlerini; *Efgan*(1982), *Gül Kıyamı* (1986) ve *Mavi Sesli Şiirler*(1988), Efgan (1982), *Gül Kıyamı*(1986), *Mavi Sesli Şiirler*(1991), *Kuş Olsun Yüreğim* (1991), *Hüzün Coğrafyası*(1992), *Bir Şehre Vardım*(1997), *Dünyayı Kaplayan Ağaç(1990),Hüzün Coğrafyası* (1992), *Bir Şehre Vardım*(1997) adlı kitaplarında toplamıştır.

Sefa Kaplan(1956 -), şair çekirdeklidir. İlk şiirlerini 1978 yılında *Türk Edebiyatı*dergisinde yayımlar. Bu şiirlerinde Yahya Kemal etkisi kendisini belirgin bir biçimde hissettirir. Başlangıçta millî romantik söyleme yakın bir duruşu vardır. 1990'lardan sonra giriştiği iç hesaplaşmadan büyük bir kopmayla çıkar. Bu kopuş, şiirlerinin izleğinde de kendisini gösterir. İlk dönem şiirlerindeki dil ve tarih bilinci yerini yalnızlık, sorgulama, tedirginlik ve bunalıma bırakır. Kökensel varlığının problemleri, onu daha çok ilgilendirmeye başlar. Şiir kültüründe dizenin masumiyeti ve saflığı ağır basar. Başlangıçtan son dönem şiirlerine kadar dizenin mükemmeliyeti ve tamlığı düşüncesini esas alır. Onun ilk şiirlerinden olan aşağıdaki şiiri, başlangıçtaki şair gücünü göstermesi bakımından önemlidir;

İlk Durak
Serpmiştik gökyüzüne yıldızları, avuçlarımızın aydınlığından
Yıldızlara, yıldızlardan uzaktayız!..

Nasıl renk versin bahar tutsakken gözlerine?
Biz ki servi dallarıyla gölgelenen bir kucaktayız.

Fırtına görmemiş sahillere özlem niye?
Yeşillere vurgun, yeşilsiz bir şafaktayız!
Elbet korkar ağaçlar, yağmursuz ışıklardan,
Kanayan gülleri doğuran topraktayız.

Sürünürken geceler dalga dalga yerlerde,
Neden yorgun, nemli ve suskun bir dudaktayız?

Dağıtma ruhunu iklim iklim ölümlerden ölümlere,
Düşün ki daha ilk duraktayız!...

Kaplan, serbest tarzda önemli şiirler yazmasına rağmen, kendisini içten içe hissetiren biçim anlayışı vardır. Son döneminde dünya şiirini takip ederek geniş coğrafyalara açılması şiirini geleceğin şiiri yapma yolunda atılmış

önemli bir adımdır. Sefa Kaplan, gözden kaçırılan bir şairdir. Günümüzde, geçmiş şiiriyle yapacağı hesaplaşmadan alnının akıyla çıkabilecek ender şairlerinden birisidir. 1990 yılında *İnsan Bir Yalnızlıktır*kitabıyla Behçet Necatigil şiir ödülünü almıştır. Şiir kitapları; *Sürgün Sevdalar*(1984), *İnsan Bir Yalnızlıktır*(1990), *Seferberlik Şiirleri*(1994), *Disconnectus Erectus 2+1*(1995), *Londra Şiirleri*(2002) adlarını taşır.

Küçük İskender(1964 -), yeni şiirin çok yönlü deneyimi içerisinde gördüğümüz bir sanatkârdır. Onun şiiri, her türlü kurulu düzene karşıdır. Söz dünyasının bu çokgen yapısını Mehmet Hicri Doğan şöyle açıklıyor: "Girmedik çıkar ya da çıkmaz yol, denemedik oyun, kullanmadık sözcük, alay, küfür, argo, ağız, terim, deyim, ön-ek, son-ek bırakmamış, her şeyi şiirin alanına sokmuştur." (Doğan 1993: 25). Karşımızda, umarsız bir şair yerine, umursamaz bir şair vardır. Kurulu olan her türlü düzen anlayışına büyük bir öfke duyan Küçük İskender, başkaldırının şiirini yazar. Bu başkaldırı, şair olarak şiirin kurulu düzenine saldırı şeklinde kendisini gösterir. Şiir kitapları; *Gözlerim Sığmıyor Yüzüme*(1988) ve *Erotika* (1991*), Yirmi5 April* (1994),*Periler Ölürken Özür Diler* (1994*), Suzidilara* (1996*), Ciddiye Alındığım Kara Parçaları* (1997),*Ciddiye Alındığım Kara Parçaları* (1997*), Papağana Silah Çekme!* (1998),*Gözyaşlarım Nal Sesleri* (1999),*Bir Çift Siyah Deri Eldiven* (2000), *İpucu Bırakma Sanatı* (2000*), Babname (*2000),*Klarnet* (2001), *Teklifsiz Serseri* (2001),*Kahramanlar Ölü Doğar*(2001), *Çürük Et Deposu* (2001),*Bir Nedeni Yol Yalnızca Öptüm* (2002), *Eski Kral Deposu* (2002), *Dicle ile Fırat* (2004),*Bir Daha Bana Benzeme Angel!* (2004),*Sarı Şey* (2010*), Bu Defa Çok Fena* (2011), *Ali*(2013),*Eli Belirsiz (*2014) adlarını taşır.

Bağımsız bireyci söylem, Türk şiirinin yüz yıllık serüvenin sonunda ulaştığı bir durulma hareketidir. Büyük bir tecrübeyi sırtında taşıyan bu şiir hareketi, kendi iç sorgulamasını yaptıktan sonra yüzyılın sonunda şiirin yükü ne olursa olsun her şeyden önce şiir olması gerektiği hususunda bir uzlaşmaya varır. Bu hareketin temsilcileri arasında dünya görüşü bakımından büyük farklılıklar bulunmaktadır. Ancak şiirsel söylemin naif, duru ve derin olması hususunda uzlaşma söz konusudur.

Şiirde dilin kullanımının önem kazandığı bu şiir hareketinde, izleksel ve söylem bakımdan belirgin bir tercih yoktur. Her şey şiirin güzelleşmesi içindir. Bu nedenle kendi içerisinde büyük bir zenginliği taşır. Çoğullanan şiir ikliminde önem kazanan unsurlar: Arıtma, damıtma, işçilik, güzeli öne çıkarmak vb.dir. Sanat endişesinin ön plana alındığı bu şiir hareketi, Türk şiirinin yabancısı değildir. Yüzyılın başında yaşayan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal estetiğiyle benzeşen birçok ortak yanları vardır. 1950'lerin ikini

yarısında itibaren göğeren İkinci Yeni şiir hareketiyle de uzlaşır. Bireysel, ulusal ve evrensel manadaki duyarımlara da açık olan bu hareket, yeni bir yüzyıla giren Türk şiirinin geleceği açısından büyük bir şanstır.

CUMHURİYET Dönemi Türk Şiiri**,** Türkçenin varoluş serüveniyle başlayan binlerce yıllık bir birikimin, çağın sunduğu olanaklar çerçevesinde âdeta yeniden çiçeklenmesi gibidir.

Cumhuriyet dönemi Türk şiirin beslendiği başlıca üç kaynak özellikle dikkatimizi çeker. Bunlar sırasıyla; miras olarak devraldığı Divan şiirinin eklektik zevk anlayışı ve dilin musikileşmesindeki derin deneyimi; Tanzimat'tan beri Batı edebiyatıyla kurulan bağdaşıklığın yönlendirdiği çeviri kültürü ve bunun sonucu oluşan izleksel/tematik birikim ve söylem zenginliği; halk şiirinin duru dili ve özgün imge sistemidir.

Bu üç kaynak yalnızca Cumhuriyet Dönemi şiirini kurmakla kalmaz, aynı zamanda onu günümüze kadar süren erin bir akıntıyla besler de. Cumhuriyet Dönemi şiirindeki içerik çeşitliliği, imge zenginliği ve söylem karnavalı, biraz da bu üç farklı kaynağın kendine mahsus bir yaşama alanı oluşturma mücadelesinin ürünüdür. Bu farklı üç kaynağın özgün bireşimlere ulaşması, 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arası yaklaşık yarım yüzyılık sancılı bir süreci kapsar.

Bu bağlamda yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde sürdürülen sanat faaliyetlerinin oluşturduğu söz servetinin Cumhuriyet neslini etkilememesi mümkün değildi. Asrın başında çeşitli siyasal oluşumların sanatın görüngü dünyasında birikimlediği "Millî Edebiyat" ve "Beş Hececiler" hareketlerinin de, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine dil ve imge ödünçlemesi bakımından katkı yaptığını görmekteyiz. Millî edebiyatçılar ve Beş Hececiler, modern şiiri, halk şiirinin dil, imge ve söylem zenginliği ile buluşturarak yeni bir senteze varmayı gaye edinirler. Zaman itibariyle bu dönemle büyük bir kopuşu yaşamamalarına rağmen, siyasal kipleri belirgin olan her türlü söyleme uzak durmaya çalışan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine saf şiir esintilerini taşıma noktasında büyük gayretleri olduğunu belirtmeliyiz. Bu iki büyük şair, bireysel duyarlılıkları hastalıklı bir romantizme düşmeden anlatan yaratıcı imge birikimleriyle, Cumhuriyet nesline büyük ufuklar açmışlardır.

Böylesine bir söz servetini hazır bulan ve okuma notlarıyla alımlayarak zenginleştiren Cumhuriyet şairi, önceki dönemin ortak birlikteliklerini olduğu gibi ödünçlememiştir. İkonlaşan ya da karnavallaşan biçimsel ve dilsel öğeleri zaman zaman yadsıyarak; şiir sanatını, izleksel ve imgesel

bakımdan zamanın ihtiyaçlarına yanıt verecek bir dönüştürüme tabi tutmuştur. Bu dönüştürüm işlevine, yerli metinlerin yanı sıra Batılı dil figürasyonlarının da uyarlandığını görmekteyiz.

Bu anlamda çoğul dil yaratımlarına açılan Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri, yeni dönemin kültür hayatının belirlediği zengin ve çeşitli okuma edimlerine açılınca, birbirlerinden farklı gibi görülen estetik tabakalaşmaya neden olur. Cumhuriyetin çoğulcu, demokrat ve Türkçeyi merkeze alan dil anlayışının şiir sanatının bu denli üretim farklılaşmasına uğramasında önemli bir payı vardır. Bu çeşitlenme, ideolojik sakıncalar içermediği sürece, şiir sanatının geleceği bakımından büyük bir şans olarak görülebilir.

Son yüzyıldaki Türk şiirinin dil ve imge vuruşmalarını, aynı zaman dilimindeki kutupsallaşmalarını, bir kamplaşma şeklinde algılamak yerine; şiir sanatının gelişim süreci içerisinde, biribirini determine eden zorunlu gelişim süreçleri olarak algılamaktayız.

Kaynakça

Ankara, Zeynep (hzl.) (1996), *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan,* Ankara: Bilgi Yayınevi.
Aktaş, Şerif (1996), "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı I", *Türkiye Günlüğü*, 38: 170-175.
Ataç, Nurullah (1957), "Ataç'ın Güncesi", *Ulus*, 27 Ocak 1957, No: 12181.
Ataç, Nurullah (2000), "Yahya Kemal", *Günlerin Getirdiği*, İstanbul: YKY.
Ataç, Nurullah (2000), *Günce 1953-1955,*İstanbul: YKY.
Aydoğan, Mustafa (2001), "Cahit Zarifoğlu: Var Olmak Hevesim İşte Böyle Başkaldırıyor", *Hece,* 53-54-55: 231-237.
Bahar, Mahmut (1995), *Salah Birsel'in Hayatı, Şiir ve Denemeleri Üstüne Bir İnceleme*, Elazığ:Fırat Üniversitesi, YLT.
Batur, Enis (1993), *Yazının Ucu,*İstanbul: YKY.
Behramoğlu, Ataol (1995), *Şiirin Dili-Anadil,*İstanbul: Adam Yayınları.
Behramoğlu, Ataol (1995), *Genç Bir Şairden Genç Bir Şaire Mektuplar*, İstanbul: Oğlak Yay.
Bektaş, Süleyman (1974), "İki Yıldız", *Hürriyet Kelebek*, s. 5
Berk, İlhan (1997), *Poetika*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
Berk, İlhan (1992), *Şairin Toprağı,*İstanbul: Simavi Yay.
Bezirci, Asım (1974), *İkinci Yeni Olayı,*İstanbul: Tel Yay.
Bezirci, Asım (1960), "İkinci Yeni ve Eleştirmeler", *Yeditepe Degisi,* 33-36: 11.
Bilge, Muhiddin (1993), "Sezai Karakoç Şiiri ve Düşüncesi Üzerine Bir Giriş Denemesi",*Yedi İklim,*44-45: 81-86.
Birinci, Necat (1993), *Faruk Nafiz*, İstanbul: Boğaziçi Yay.
Canberk**,** Eray (1992), *Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler,*İstanbul: Sarmal Yay.
Cengiz, Metin (2002),*Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
Çelik, Yakup (1998), *Şubat Yolcusu-Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Ankara: Akçağ Yay.
Çetin, Nurullah (1997), *Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ankara: KB Yay.
Çetişli, İsmail (1998), Cah*it Külebi ve Şiiri*, Ankara: Akçağ Yay.
Demir, Ahmet (2003), *Hilmi Yavuz'un Şiir Dünyası*, Elazığ: Fırat Üniversitesi, YLT.
Doğan, Ayhan (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Ankara: KB Yay.
Doğan**,** Mehmet Hicri (1993), *Çağının Tanığı Olmak*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
Doğan**,** Mehmet Hicri (1993), "Günümüz Şiiri Üzerine Aykırı ve Dağınık Düşünceler II", *Adam Sanat,*83.
Eliade, Mircea (2001), *Mitlerin Özellikleri,*(çev. Sema Fırat), İstanbul: Om Yayınları.
Eliuz, Ülkü (1996), *İbrahim Alaettin Gövsa Hayatı, Şiirleri*, Elazığ: Fırat Üniversitesi, YLT.
Enginün, İnci (2001), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.
Enginün, İnci- Zeynep Kerman (hzl.) (1999), *Ahmet Haşim - Bütün Şiirleri*,İstanbul: Dergâh Yay.
Ercan, Enver (1994), *Şiir Uçar Söz Olur*, İstanbul: Yön Yay.
Ercan, Enver (1990), *Şair Çünkü Onla*r, İstanbul: Kavram Yay.
Ercilasun**,** Bilge (1994), *Orhan Veli Kanık*, İstanbul: MEB Yay.
Erdoğan**,** Sultan (1998), "Bekir Sıtkı Erdoğan-Hayatı-Edebi Kişiliği ve Şiirlerinin Tematik Bakımdan İncelenmesi",Elazığ:Fırat Üniversitesi, YLT.
Eroğlu, Ebubekir(1993), *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
Fuat**,** Memet (2000), *Nazım Hikmet,*İstanbul: Adam Yay.

Gökalp, Ziya (1976), *Kızılelma,*(hzl. Hikmet Tanyu), Ankara: KB Yay.
İnkılâp Dergisi(1933), İzmir: Meşher Matbaası, 1 (1).
Kabaklı, Ahmet (2001), *Türk Edebiyatı*, C.4, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yay.
Kahraman, Hasan Bülent (2000), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yay.
Kahraman, Hasan Bülent (1991), "Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi (2)", *Varlık,*S. 1011.
Kahraman, Hasan Bülent (1993), "Türk Şiirinde Gelenek- Güncellik Eklemlenmesine Özne Kavramı Dolaylarında Ve Modern- Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi", *Varlık*, S. 1024.
Karaalioğlu, Seyit Kemal (1982), *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 4, İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi.
Karaca, Alâattin (2005), *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yay.
Karataş, Turan (1998), *doğu'nun yedinci oğlu Sezai Karakoç,* İstanbul: Kaknüs Yay.
Kaplan, Mehmet (1975), *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yay.
Kaplan, Mehmet (1978), *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yay.
Kaplan, Mehmet (1982), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yay.
Kaplan, Mehmet (1994), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, C. 2, İstanbul: Dergâh Yay.
Karakan, Günay (1975), *Eğitimde Genç Ozanlar*, Diyarbakır Eğitim Enstitüsü Yayınları.
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*,Ankara: Bilgi Yay.
Karaosmanoğlu, Derya (2015), *Şükrü Erbaş'ın Hayatı- Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma,*Eskişehir: Osman Gazi Üniversitesi, YLT.
Kemal, Yahya (1971), "Suâl ve Cevâbı", *Edebiyâta Dâir*, İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yay.
Kolcu, Ali İhsan (1997), *Milli Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, İstanbul: Ötüken Yay.
Korkmaz**,** Ramazan (2002), *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı,* Ankara: Akçağ Yay.
Kurdakul,Şükran (1987), *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi*, C.2, Broy Yay.
Lunaçarski, Anatoli (1993), *Sosyalizm ve Edebiyat*, (çev. Asım Bezirci), İstanbul: Yön Yay.
Miyasoğlu, Mustafa (1993), *Asaf Halet Çelebi*, Ankara: Akçağ Yay.
Namlı, Taner (2004), *Atol Behramoğlu'nun Şiirlerinin Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi*, Elazığ:Fırat Üniversitesi, YLT.
Narlı, Mehmet (1996), "1950 Sonrası Türk Şiiri", *Kırağı,*18: 8-9.
Necdet**,** Ahmet (1993), *Modern Türk Şiiri,*Broy Yay.
Okay, M. Orhan (1998), *Necip Fazıl Kısakürek*, İstanbul: Şûle Yay.
Okay, M. Orhan (1989), *Mehmet Akif*, Ankara: Akçağ Yay.
Okay, M. Orhan (1990), "Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yay.
Oktay, Ahmet (1995), *İnsan Yazar Kitap*, Ark Yayınevi.
Oktay, Ahmet (1993), *Sanat ve Siyaset*, İstanbul: Yön Yay.
Oktay, Ahmet 1992), *Şair ile Kurtarıcı*, İstanbul: Korsan Yay.
Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Ankara: KB Yay.
Özbalcı, Mustafa (1996), *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*, Ankara: Akçağ Yay.
Özcan, Tarık (1995), *İlhan Berk Hayatı Şiirleri*, Elazığ: Fırat Üniversitesi,YLT.
Özcan, Tarık (1999), *Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi*", Elazığ: Fırat Üniversitesi, DT.

Özcan, Tarık (2003), *Şiirin Kıyısında Bir Ömür-Nurullah Ataç*, Elazığ: Fırat Üniversitesi Dil Eğitim-Öğretim ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü Yayını.
Özcan Tarık (2014), *Şâir ve Şölen - Süleyman Bektaş*, Elazığ: Manas Yayınları
Özçelebi, Hüseyin (1998), *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1950*, Ankara: KB Yay.
Özel, İsmet (1994), *Şiir Okuma Klavuzu*, Oğlak Yay.
Özel, İsmet (1993), *Erbain*, İstanbul: Çıdam Yay.
Parla, Jale (2002), *Babalar ve Oğullar- Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yay.
Rifat, Oktay (1950), "Orhan Veli İçin", *Yeditepe,* S. 13.
Rifat, Oktay (1951), "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", *Son Yaprak,* 29:1-2.
Saraç, Tahsin (1960), "Fransız Edebiyatında Son Şiir Akımları", *Tercüme Dergisi*, XIV: 69-70.
Sazyek, Hakan (1996), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.
Su, Hüseyin (2003), "Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi", *Hece,*7 (73): 6-19.
Süphandağlı, Ateş (1995), "Marksçılık ve Sanat III", *Adam Sanat*, S. 118.
Süreya, Cemal (1991), *Şapkam Dolu Çiçekle*, İstanbul: Yön Yay.
Tanpınar Ahmet Hamdi, (1992), "Şiir Hakkında I, II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yay.
Tanpınar Ahmet Hamdi (1994), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yay.
Tanpınar Ahmet Hamdi (1995), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yay.
Tevetoğlu, Fethi (1985), *Enis Behiç Koryürek Hayatı ve Eserleri,* Ankara: KTB Yay.
Timuroğlu, Vecihi (1995), *Hırçın ve Lirik,*Ankara: Başak Yay.
Topçu, Nurettin (1970), *Mehmet Akif*, İstanbul: Hareket Yay.
Tunalı, İsmail (1993), *Marksist Estetik*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
Tural, Sadık Kemal (1991), *Zamânın Elinden Tutmak*, Ankara: Ecdâd Yay.
Türk Dünyası El Kitabı-Edebiyat(1992), C.3, Ankara: TKAE Yay.
Tüzer, İbrahim (1999), *Yavuz Bülent Bakiler- Şiirlerinin Ses ve İmaj Yapısı Üzerine Bir İnceleme*, Elazığ: Fırat Üniversitesi, YLT.
Ünlü, Mahir - Ömer Özcan (1987), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1900-1923*, C.1, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
Ünlü, Mahir - Ömer Özcan (1988), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1923-1940*, C. 2, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
Ünlü, Mahir - Ömer Özcan (1991), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1940-1960,* C. 4, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
Wellek, R. - Warren, A. (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. Ahmet Edip Uysal), Ankara: KTB Yay.
Wells, Henry W. (1961), *Poetik Imagery,* New York: Russell & Russell.
Williams, Raymond. (1990), *Marksizm ve Edebiyat*, (çev. Esen Tarım), İstanbul: Adam Yay.
Yatkın**,** Ü. Nazan (2000), *Edip Cansever, Hayatı, Sanatı, Eserleri Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi,* Elazığ: Fırat Üniversitesi, YLT.
Yener, Ali Galip (2000), "Şiirsel İmgede Geleneğin Payı", *Varlık,* 1113: 16-22.
Yıldız, Sadettin (1997), *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası,* İstanbul: MEB Yay.
Yücebaş, Hilmi (1960), *Yedi Şairden Hatıralar,* İstanbul: Nuri Dizerkonca Matbaası

Cumhuriyet Dönemi: Tiyatro*

Sevda Şener

CUMHURİYET Döneminde oyun yazarlığı, toplumsal hareketlere ve sahne etkinliklerine koşut olarak gelişmiştir. Bu gelişim Tanzimat'tan bu yana benimsenmiş olan Batı modeli doğrultusundadır. Tanzimat Döneminde Batı'ya yönelik kültür ve sanat hareketi içinde yer alan bu model, tiyatro sanatçıları ve oyun yazarlarının ürünleriyle kendi ulusal geleneğini oluşturmuştur.

Türk tiyatrosunun geçmişinde iki farklı oyun geleneği yer alır: Seyirlik köylü oyunları ile geleneksel halk tiyatrosu. Geçmişi, ilkel toplumlarda doğal olayları etkilemek için düzenlenen mevsim ritüellerindeki taklitli canlandırmalara kadar gerilere giden seyirlik köylü oyunları, kökenindeki ölüp dirilme motifini çeşitleyerek, yeni güncel konular ekleyerek zenginleşmiş fakat evrimleşmemiştir. Günümüzde kimi köylerde, o da ancak bayramlarda, özel günlerde eğlenmek amacıyla yapılan bu taklitli oyunlar neredeyse tümüyle unutulma yolundadır.

Farklı kaynaklardan gelip İstanbul'da kentli çoğunluğun beğenisi doğrultusunda olgunlaşan, meddah, kukla, karagöz, orta oyunu gibi türleri ile üç yüz yıllık bir geçmişi olan geleneksel halk tiyatrosu ise, 19. yüzyıl ortalarında yeni tiyatro anlayışının benimsenmesinden sonra gelişememiş, kof bir eğlence aracına dönüşmüş ve giderek unutulmuştur. Elimize ulaşan son örneklere bakarak bu tiyatroda, yanlış anlama, tekrarlama, yöre ağzı kullanma gibi sözcük oyunlarından, şaşırtma,

* Sevda Şener (ö. 22.07.2014)'in *Türk Edebiyatı Tarihi*'nin ilk baskısı (2006) için hazırladığı bu yazı, Didem Ardalı Büyükarman tarafından yeni çalışmalar ışığında güncellenmiş ve yapılan ilaveler köşeli parantez içine alınmıştır.

tuzağa düşürme gibi durum komiğinden, düşme, pataklama gibi hareket komiğinden yararlanılarak uyumsuz olanın, katı olanın, eksikli, beceriksiz, saplantılı olanın, halkın genel geçer değer yargılarının belirlediği yaşama biçimine uymayanların, farklı olanların cezalandırıldığını, böylece düzeni koruma işlevinin üstlenildiğini görürüz. Amacı güldürmek olan geleneksel halk tiyatrosunda dokunulmazlıklara, şakacıktan da olsa, dil uzatılarak, güçlü konumda olanlar, örneğin yöneticiler, aydınlar gülünç düşürülür ve rahatlatıcı bir özgürlük alanı yaratılmış olur. Günümüzde uygulanmayan, ancak bir araştırma konusu olarak yerini koruyan halk tiyatrosu türlerinin biçim özellikleri, söz hünerleri kimi oyun yazarlarına, yönetmenlere, oyunculara esin kaynağı olma işlevini sürdürüyor.

[Batı tiyatrosu ile geleneksel Türk halk tiyatrosu birbirinden iki noktada ayrışır ki bunlar "metin" ve "mekân"dır. Batı tiyatrosu icra edilecek özel bir mekâna ve oynanacak bir oyun metnine dayanarak gelişmiştir. Geleneksel halk tiyatrosu, Tanzimat Dönemine kadar kendi doğası gereği bunlara ihtiyaç duymaz. Modern Türk tiyatrosunun gelişimi ve ilerlemesi telif tiyatro metinlerinin yazılmaya başlanması ve tiyatro sahnelemeye uygun özel mekânların yapılmasından sonra olabilmiştir.]

Tanzimat Döneminden başlayarak benimsenen Batı tiyatrosu doğrultusundaki uygulamanın giderek güçlendiğini, yeni tiyatro binaları, toplulukları, oyuncuları, özellikle tiyatronun toplumsal sorumluluğuna inanmış aydınların çabası ve tanınmış yazarların katkılarıyla, tragedyadan, melodrama, duygusal dramdan töre ve karakter komedyasına kadar uzanan zengin bir birikime ulaştığını görürüz.

Cumhuriyet Türkiye'sinin kuruluşuyla birlikte tiyatromuz, ulusal bağımsızlık ilkesini koruyarak çağdaş uygarlık düzeyine erişme olarak yeniden tanımlanmış olan kültür hareketinin organik bir parçası olmuş, Avrupa toplumlarının, kendi siyasal, kültürel koşulları içinde gelişip olgunlaştırdığı tiyatro sanatından olduğu kadar, kendi kültür kaynaklarından da beslenerek gelişmiştir. Türk tiyatrosunun bugünkü düzeye ulaşmasında Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında kültürel kalkınmanın bir devlet politikası olarak benimsenmiş olmasının, devletin tiyatro sanatına bir üst yapı kurumu olarak sahip çıkmasının büyük payı vardır. Sanatın, toplumun kültürel kalkınmasındaki yerinin doğru anlaşılması ile tiyatro sanatı çağdaş uygarlığın ve insani değerlerin taşıyıcısı olarak değer kazanmıştır.

Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözleri Cumhuriyet Türkiye'sinin kültür politikasını özetler: "Güzel sanatların her şubesi için kamutayın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir." (*Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* : III/373).

Bu asal ilke doğrultusunda Cumhuriyet dönemi oyun yazarlığını doğrudan etkilemiş olan tiyatro olaylarını şöyle özetleyebiliriz: Osmanlı Dö-

neminde sarayın bir güç, bir görkem gösterisi olarak değerlendirdiği, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde aydınların sahip çıktığı tiyatro sanatı, Cumhuriyet Döneminde çağdaş uygarlığın gereği olarak saygınlık kazanmış, toplumu eğitici işlevi de dikkate alınarak devlet tarafından desteklenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün tiyatronun toplumu uygarlaştırıcı gücüne inanmış olması, bu sanata toplumda, öteki sanatlar gibi saygın bir yer vermesi, Müslüman Türk kadınının sahneye çıkmasını sağlaması, yoğun çalışmaları arasında Darülbedayi ve halkevleri temsillerini izlemesi bu gelişimin itici gücünü oluşturmuştur.

Cumhuriyet'le birlikte benimsenen aydınlatıcı ve uygarlaştırıcı tiyatro ideali, uzun yıllar İstanbul Şehir Tiyatrosunu ve Devlet Tiyatrosunu yönetmiş olan Muhsin Ertuğrul başta olmak üzere, bu sanata gönül vermiş olanların çabası ile hayata geçirilmiştir. Afife Jale'nin 1921'de Hüseyin Suat'ın Çürük Temel adlı oyununda Emel rolüyle sahneye çıkma girişiminin resmî makamlar tarafından, Müslüman kadının sahneye çıkamayacağı gerekçesiyle engellemesinden sonra; ilk kez bir Müslüman Türk kadını olarak Bedia Muvahhit, Mustafa Kemal'in yüreklendirmesiyle İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Bir Ceza Kanunu* adlı eserinde rol almış, kadının çağdaş yaşamdaki yeri konusundaki devrime öncülük etmiştir (1923).

[1930'lu yıllarda Muhsin Ertuğrul, seyirci sayısının az olması nedeniyle operet türünü Darülbedayi sahnelerine taşımış, bu plan doğrultusunda Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşler tarafından yazılıp bestelenen; *Lüküs Hayat* (1933), *Deli Dolu* (1934), *Saz Caz* (1935), *Maskara* (1936), *Hava Civa* (1937) operetleri hem seyircinin tiyatro sahnelerini doldurmasına katkı sağlamış hem de tiyatro sanatını geniş halk kitlelerine sevdirmiştir.]

[1940'lı yıllara gelindiğinde seyirci sorununun devam etmesi sebebiyle Muhsin Ertuğrul bu kez "3 defadan 100 defaya" sloganıyla yeni bir kampanya başlatmıştır. **Reşat Nuri Güntekin'**in *Yaprak Dökümü* oyunu 1943-1944 sezonunda yüz temsile ulaşmış, 1945-1946 sezonunda ise Edmond Rostand'ın *Cyrano de Bergerac*'ı yüz beş temsile ulaşan ilk çeviri oyun olmuştur.]

Tiyatroda eğitimin önemi Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yıllarında anlaşılmıştır. Daha önce tiyatro okulu olarak tasarlanmış olduğu hâlde sonradan yalnızca bir tiyatro topluluğuna dönüşmüş olan Darülbedayi tecrübesinden sonra, ilk kez sistemli bir biçimde oyunculuk eğitimi vermek üzere Devlet Konservatuvarı açılmıştır (1936). Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını verdikten ve bir süre Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi adı altında Ankara Halkevi ve Konservatuvar sahnelerinde temsiller sunulduktan sonra ikinci önemli atılım gerçekleşmiş, Devlet Tiyatro ve Operası yasasının yürürlüğe girmesiyle Devlet Tiyatrosu kurulmuş, genel müdürlüğüne Muhsin Ertuğrul getirilmiştir (1949). Bu arada, çoğunlukla müzikle

beslenmiş güldürüler sahneleyen özel tiyatro topluluklarının büyük kentlerdeki etkinlikleri yanında, Anadolu turneleri ile tiyatroyu halka sevdirmede payları olduğu unutulmamalıdır.

Otuzlu ve kırklı yıllarda, sayıları 4322'yi bulan halkevi ve 478 halk odasının çalışmalarıyla yurt çapında uygulanan kültürel kalkınma hamlesinde tiyatro uygulamasına da yer verilmiştir. Cumhuriyet'in onuncu yılında tanınmış yazarlara halkevi sahnelerinde oynanmak üzere oyunlar ısmarlanmış, oyun yazarlığını geliştirmek için yarışmalar açılmıştır. Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde ve öteki köy enstitülerinde yapılan tiyatro çalışmaları tiyatronun gençlerin eğitimindeki yerinin doğru anlaşıldığını gösterir.

Oyun yazarlığında gelişim görülmüş, ciddi toplum sorunlarını irdeleyen, bireyin iç dünyasına eğilen oyunlar yazılmış, yeni biçim denemeleri yapılmıştır.

[1930 yılında Türkiye'nin ilk tiyatro dergisi *Darülbedayi* yayımlanmaya başlamış, ardından *Türk Tiyatrosu* ve *Şehir Tiyatrosu* adları ile yayın hayatına devam etmiştir.]

Muhsin Ertuğrul'un girişimiyle çocuk tiyatrosuna önem verilmiş, 1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosunda, 1949 yılında Ankara Devlet Tiyatrosunda çocuk tiyatrosu birimleri kurularak dünyada bu doğrultudaki çalışmalara öncülük edilmiştir.

[Cumhuriyet'in ilanından sonra özel tiyatrolar alanında da bir canlanma başlamış, ilk özel tiyatro olan Milli Sahne, Tepebaşı Tiyatrosu'nda İbnürrefik Ahmet Nuri'nin uyarladığı *Sekizinci* (1925) ve *Hisse-i Şayia* (1925) oyunlarını sahnelemiştir.]

[1950'li yıllarda] özel tiyatroların sayısı artmış, Devlet Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrosu gibi ödenekli tiyatrolar yanında, Dormen Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Kenterler, Ankara Sanat Tiyatrosu gibi, benzer ölçüler uygulayan özel topluluklar kurulmuştur. Yine aynı yıllarda Cep Tiyatrosu, Gençoyuncular, Ankara Deneme Sahnesi gibi, toplumsal sorumluluk anlayışıyla yapılan amatör tiyatro çalışmalarının tiyatro sanatının gelişimine ciddi bir katkı sağladığı görülür.

1950'li yıllardan sonra İstanbul Şehir Tiyatrosunun ve Devlet Tiyatrosunun parlak dönemlerini yaşadığını, oyun yazarlığındaki gelişimin hızlandığını, seyirci sayısının arttığını görürüz. Buna karşın, 1950'de halkevlerinin kapatılması ile bu önemli kültür ve eğitim hareketine darbe vurulmuş, tiyatro sanatını yaygınlaştırma girişimi bu yıkımdan payını almıştır.

1958'den başlayarak üniversitelerde tiyatro bölümlerinin açılması, daha sonra konservatuvarların sayısının artması ve üniversitelere bağlanması tiyatro eğitiminde yeni bir aşamadır. Tiyatro konusunda bilimsel yayımlar yapılması, tiyatro sanatının işlevi, sorumluluğu, kimliği konularında tartışmalar açılması, uluslararası ve ulusal kongreler, paneller, açık

oturumlar, festivaller düzenlenmesi, yarışmalar açılması, sanatçıların ödüllendirilmesi, olumlu girişimler olarak değerlendirilmelidir.

Yirminci yüzyılın son dönemlerinden beri Anadolu'nun bazı illerinde Devlet Tiyatroları açılmış, büyük kentlerde Devlet Tiyatroları sahnelerinin sayısı artmış, devlet özel tiyatrolara yardım için ödenek ayırmaya başlamış, kimi yerel yönetimler tiyatro sanatına destek vermiş, belediye destekli şehir tiyatroları açılmıştır.

Bugün, ödenekli ve ödeneksiz çok sayıda tiyatro toplulukları, ülke çapında yaygınlaşmaya başlamış olan tiyatro etkinlikleri, kimi oyun yazarlarımızın uluslararası düzeyde kaleme alınmış yapıtları ve sahne uygulamalarında görülen yenilikçi atılımlarla tiyatromuzun özgün kimliğini bulma ve dünya tiyatrosundaki yerini alma yolunda olduğunu görüyoruz.

Oyun yazarlığına gelince, Tanzimat Döneminden başlayarak aydınların tiyatroyu, toplum sorunlarının öğretici, uyarıcı, eleştirici bir biçimde ele alındığı etkili bir eğitim aracı olarak değerlendirdikleri görülür. Genelde edebiyatın başka türlerinde ürün vermiş olan yazarlar bu amaçla güncel sorunları yansıtan ya da o sorunlara gönderme yapan oyunlar yazmışlardır. Başlangıçta tiyatronun kendine özgü kurgusal yapısı güncel gerçeklerin ve bildirilerin ağırlığı altında ezilmiş, çok denenmiş birkaç biçim kalıbı ile dil hünerine indirgenmiştir. Bu gerçek, çoğu kez yazılıp söylendiği gibi, edebiyatın oyun yazarlığına müdahalesi olarak değerlendirilmemelidir. Edebiyat tiyatroya her zaman zengin bir malzeme kaynağı olmuştur. Tiyatronun uzun süre kendi özgün dilini bulmakta zorluk çekmesi, düz gerçeklere, bildirilere ve biçim kalıplarına yenik düşmüş olmasındandır. Tiyatronun gelişiminin önemli dönemeçlerinde yer almış olan oyun yazarları, gözlemledikleri gerçeklerin derindeki nedenlerine inebilen, bu gerçeklere kendi özgün yorumlarını getirebilen, düşünceleri tartışmaya açabilen, oyunun öyküsünü içeriğin bütün ögelerini devindirerek canlandıran, gerçeğin anlamını bu devinimden süzüp çıkarabilen, kısacası sanatın gizini ve oyun dilini yakalamış olanlardır. Bu nedenle, ülkemizde yazarın, tiyatro oyununa özgü anlatım yönteminin anahtarını bulma sürecini, gerçeklerin ve bildirinin baskısından kurtulma, insan yaşamındaki dramatik olanı bu dille canlandırma süreci olarak düşünebiliriz. Oyun yazarlarımız, gerçeği tiyatronun kendine özgü diliyle oyunlaştırma arayışı içinde en çok dünya tiyatrosunun başyapıtlarının kurgulama yöntemlerini kullanmışlar, bir ölçüde de kendi gösteri sanatları geleneğimizden, masallarımızın, söylencelerimizin biçim ve biçeminden yararlanma yoluna gitmişlerdir. Onun için bu gelişim süreci, aynı zamanda tiyatromuzun kendine özgü kimliğini bulma süreci de olmuştur denilebilir.

Türk tiyatro yazınına hem öz hem biçim açılarından baktığımızda şöyle bir gelişim çizgisi izleriz: Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatroya ürün veren-

lerin öncelikle şiir, roman dallarında ün yapmış yazarlar olduğu görülür. Bu yazarların oyunları zamanın en usta oyuncularından oluşan Darülbedayi topluluğu tarafından sahnelenmiştir. Yazarlar iki ana gerçeğin sözcüsü olma sorumluluğunu yüklenmişlerdir. Bunlardan biri, Mütareke ve Kurtuluş Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan acılar ve varsıl bir kesimin bu acıların sömürüsü üzerine kurulu, insani değerleri hiçe sayan yaşama biçimidir. Bu gerçek, toplumcu yazarlar tarafından savaş ekonomisinin ve kapitalizmin yarattığı fırsatçılık anlayışı ile açıklanmıştır. Tutucu yazarlar ise bu gerçeğe başka bir açıdan yaklaşmışlar, sorunların nedenini manevi değerlerin göz ardı edildiği asrileşme anlayışında, hatta moda çılgınlığında görmüşlerdir. Yurt savunmasına katılmış, geri döndüklerinde maddi dayanak bulamamış gençler, ekonomik bunalım karşısında savunmasız kalmış kadınlar, yeni bir yaşam biçiminin benimsenmesiyle ortaya çıkan değerler karmaşasının böldüğü ailelerin üyeleri kurban konumundadırlar. Dramatik olan, onların bu durumundan üretilir. Durumu etkili kılmanın yolu olayları abartma, tepkileri keskinleştirme, sonuçları acılaştırma olmuştur. Oyun yazarları, psikolojik nedenler ve sonuçlar üzerinde durmakla beraber, bu gerçekler onu yaşayanların iç ve dış devinimine özümletilememiş, karakter boyutu olan oyun kişileri yaratılamamıştır. Ezenin dizginlenmemiş tutkuları, ezilenin öfke patlamaları biçiminde dışa vurulan ruhsal gerçekler inandırıcı olmaktan çok etkileyicidir. Dramatik anlam, yazarın oyun kişilerinin konuşmalarına yerleştirdiği açıklamalarla belirtilmiştir. Biçimlemede genellikle tiyatronun hazır kalıplarından yararlanılmakta, kişileştirmede genel tiplemelerle yetinilmektedir. Buna karşın oyun yazarlarının toplum sorunlarına olduğu gibi tiyatro sanatına da sorumluluk duygusuyla yaklaştıkları, gerçekleri o günlerin toplum bilim, ruh bilim bulguları açısından değerlendirdikleri, bu konuda kendilerine, Henrik Ibsen gibi, August Strindberg gibi gerçekçidoğalcı yazarları örnek aldıkları görülür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan kimi oyunlarda Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemindeki yöneticilerin bilgisizliği, bürokratların tembelliği, halkın dar kafalılığı eleştirilmiştir. Osmanlı dönemindeki aksaklıkların eleştirisini yapan oyunlar çoğunlukla komedya türündedir ve güldürü üreten mizah zaman zaman taşlama sınırına yaklaşır. Dönemin en başarılı oyun yazarı, resmî kurumların işleyiş düzeninden ve insani zaaflardan güldürücü durumlar üretmiş olan **Musahipzade Celâl** (1868-1959) olmuştur. Yazar, töre komedyası türündeki İstanbul Efendisi (1913), *Macun Hokkası* (1916), *Yedekçi* (1919), *Kaşıkçılar* (1920), *Atlı Ases* (1921), İtaat İlamı (1923), *Moda Çılgınları* (1923), *Fermanlı Deli Hazretleri* (1924), *Aynaroz Kadısı* (1927), *Kafes Arkasında* (1928), *Bir Kavuk Devrildi* (1930), *Mum Söndü* (1930), *Pazartesi Perşembe* (1931), *Gül ve Gönül* (1932), *Balaban Ağa* (1933) adlı oyunlarında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ülke-

nin iyi yönetilmediğini, devlet dairelerindeki işleyişin ağır olduğunu, dinî inançların sömürüldüğünü, sanata, bilime gerekli değerin verilmediğini gösteren düzenlemeler yapmıştır. Bu oyunlarda, yöneticilerin bilgisizliği, açgözlülüğü, iltimas alışkanlığı, memur kesiminin tembelliği, rüşvetçiliği, Anadolu halkını hor görmesi eleştirilmiştir. Düne yöneltilen eleştiriler günümüze pay çıkarmaya da elverişlidir. Musahipzade Celâl sağlam değerlerin Anadolu halkında, özellikle Ahi geleneğine sahip olan çarşı esnafında yaşadığını belirtir. Örneğin, en iyi güldürülerinden biri olan *Bir Kavuk Devrildi*'de sadrazamlığa kadar yükseltilen devlet adamının cahil ve beceriksiz olduğu için yıkıma sürüklenmesine karşın, sorunları çözümleyenin, genç sevgililerin kavuşmasını sağlayanın erdemli ve akıllı bir dokuma ustası olduğu gösterilmiştir. Yazar, bu oyunlarda, oyun kişilerinin tavırları ve konuşma biçimiyle, aslına uygun olarak yapılmasını ısrarla istediği renkli kostümlerle Osmanlı Dönemindeki yaşayış biçimini canlandırır. Bu yaşama biçimi uygarlığının doruğuna ulaşmış bir kesimin ince beğenisini yansıtırken, bu beğeniyi beslemiş olan kültürel değerlerin nasıl bir yozlaşma sürecine girdiğini gösterir. Biçimsel zarafetle çelişen çözülme dönemecinin sahnede sergilenmesi bu oyunlara tarihsel bir değer kazandırmıştır. Musahipzade Celâl'in oyun yazarı olarak başarısının gizi, durum, karakter, söz, hareket komiği hünerlerini ustaca kullanması, bunu yaparken Batı klasik komedyasının kurgulama tekniğinden olduğu kadar, geleneksel halk tiyatrosunun üslubundan da yararlanmış olmasında saklıdır. Onun oyunlarına, orta oyunu ve karagözden aşina olduğumuz, Ahmet Vefik Paşa'nın, Teodor Kasap'ın, Direktör Ali Bey'in uyarlamalarında da bulduğumuz mizah anlayışı hâkimdir. Bu mizah anlayışında alay şakayla, taşlama hoşgörüyle yumuşatılır ve bizim alışkanlıklarımıza hoş gelen bir oyun tadı üretilir. Bu güldürülerin hemen hepsi, İsmail Hakkı Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Doktor Suphi Bey, Muallim Kâzım Bey gibi, günün tanınmış bestecileri tarafından müziklendirilmiştir. Yazarın, toplumuna yabancılaşmış Batı hayranı züppe bir kadınla, Cumhuriyet döneminin ulusal bilince sahip aydın genç kızını karşılaştırdığı *Selma* (1934) adlı dramı ile *Köprülüler* (1912), *Lale Devri* (1914), *Demirbaş Şarl* (1921), *Mehmet Şükrü Erden* ile birlikte yazdığı *Gençosman* (1937) adlı tarihî oyunları da vardır. Aynı yıllarda, Osman Cemal Kaygılı'nın Üfürükçü (1935), *Ertuğrul Şevket*'in Şeriatçası (1938) gibi batıl inançların eleştirisi olan oyunlar Musahipzade Celâl'in oyunlarının çizgisini izler.

1920'li ve 1930'lu yıllarda Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret, Nâzım Hikmet, Darülbedayi topluluğu tarafından sahnelenmiş olan oyunlarında toplum sorunlarını ekonomik yapı bağlamında değerlendirmişlerdir. **Vedat Nedim Tör** (1897-1985) erken dönem oyunlarından olan İşsizler'de (1924) ve *Köksüzler*'de (1934) liberal ekonominin ticarette açıkgözlük etmek olarak anlaşıldığını ve böyle uygulandığını, Batılılaşmanın içkiye,

kumara, uyuşturucuya, fuhşa düşkünlük olarak yorumlandığını göstermiş, mal darlığını fırsat bilerek vurgunculuk yapanları, ahlak değerlerini hiçe sayanları, zenginliği bir güç göstergesi olarak değerlendirenleri yermiştir. [İşsizler piyesi 1924 ve 1925 yılında hem Darülbedayi'de hem de Cumhuriyet'in ilk özel tiyatrolarından Ferah Topluluğu'nda sahnelenmiştir.] Üç Kişi Arasında (1926-1927), *Hayvan Fikri Yedi* (1935), Çarliston, Kör (1928-29), *Fevkalasriler* (1928), *Sanatkâr Aşkı* (1945), *Kadın Polis Olursa* adlı oyunlarında toplumun içinde bulunduğu değer karmaşasının tutkuları ateşlediğini, ruhsal bunalımlara ve yıkımlara neden olduğunu gösteren düzenlemeler yapmıştır. Vedat Nedim Tör ileriki yıllarda oyun yazarlığını *Değişen Adam* (1941), İmralının İnsanları (1940-41), *Sanatkâr Aşkı* (1945), *Hep ve Hiç (*1950-51), *Siyah Beyaz* (1952), *Aşağıdan Yukarı* (1952), *Sahte Kahramanlar* (1977) ile sürdürmüştür.

Aynı dönemde, **Cevdet Kudret Solok** (1907-1992), *Tersine Akan Nehir* (1929), *Rüya İçinde Rüya* (1930), *Kurtlar* (1934) adlı oyunlarında toplumsal baskıların karşısında yenik düşmüş insanların delilik çizgisine varan bunalımlarını yansıtır; vehim, kuşku, aşağılık duygusu, Oidipus kompleksi gibi, o sıralarda yeni yeni gündeme gelmiş olan ruhsal sorunları ele alır. Yazarın 1936'da *Ağaç* dergisinin 7. sayısından başlayarak bir süre tefrika edilen, daha sonra birinci perdesini yeniden yazarak yayımladığı *Yaşayan Ölüler* adlı oyununda ise, toplumda meydana gelen ahlaki çöküntü ve bunun ekonomik nedenleri üzerinde durduğu görülür. Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun aynı doğrultuda kaleme alınmış olan *Bir Zabitin On Beş Günü* (1934), *Sakarya* (1934) adlı oyunlarında, Kurtuluş Savaşı'na katılan, sakat kalan, acı çeken gençlerin savaş sonrası içine düştükleri ekonomik bunalıma karşın, savaşın yarattığı fırsatlardan yararlanarak varlık edinenlerin rahat, eğlenceli, gösterişli bir yaşam sürdüklerini gösterilmiş, bu yaşamın yalana, sömürüye, kıyıcı rekabete, ahlak dışı ilişkilere dayalı gizli yüzü sergilenmiştir.

1917'de Darülbedayide sahnelenen *Baykuş* adlı oyunu ile heyecan yaratmış olan **Halit Fahri Ozansoy** (1891-1971*), Hayalet*'te (1935) toplumdaki değer karmaşası ile bireyin cinsel bunalımı, saplantıları, aşağılık kompleksi gibi ruhsal sorunları arasındaki nedensonuç ilişkisi üzerinde durmuştur. Yazarın *Baykuş* ve *Sönen Kandiller* (1926) adlı oyunlarında görülen sembolizm etkisi o dönemde yazarlarımızın Batı'nın gerçekçi yazarları yanında modern yazarlarına da ilgi duyduklarını gösterir. Halit Fahri Ozansoy'un İlk Şair (1923), *Nedim* (1928*), On Yılın Destanı* (1933), *Bir Dolaptır Dönüyor* (1968) adlı oyunları da vardır.

Yazarları oyun yazmaya yüreklendirmeyi kendine görev bilmiş olan Muhsin Ertuğrul, **Nâzım Hikmet** (1901-1963)'in 1931-1935 yılları arasında yazdığı üç oyununun Darülbedayi'de sahnelenmesini sağladı. Bu oyunlar *Kafatası*, *Bir Ölü Evi*, *Unutulan Adam'*dır. *Kafatası* ve *Unutulan Adam*'da

başrolü Muhsin Ertuğrul oynamıştır. *Kafatası*, ciddi bir mesaj içeren özü ve yenilikçi biçimi ile dönemin en ilginç oyunudur. Bu oyunda verem hastalığının serumunu bulmak üzere olan bir doktorun çalışmalarının nasıl engellendiği anlatılmaktadır. Verem Sanatoryumları Tröstü yöneticileri böyle bir buluşun kendi şirketlerinin çıkarlarını baltalayacağını hesap ettiklerinden, doktorun para sıkıntısından yararlanarak önce çalışmalarını erteletmeyi, sonra da sözü geçen serumu yok etmeyi başarır. Bu yüzden doktorun verem hastası olan kızı ölecek, doktor hapse düşecek ve ölecektir. Yazar, basının güçlü şirketlerle menfaat birliği içinde olduğunu, güvenlik güçlerinin orta sınıfın çıkarını koruduğunu, sanatçı ve aydın kesimin bu duruma kayıtsız kaldığını, hatta kimi zaman iş birliğine girdiğini gösteren bir düzenleme yapmıştır. *Kafatası*'nda Nâzım Hikmet karşımıza, klasik olay kurgulama yöntemini uygulayan, fakat bu kurguyu modern yazım yöntemleriyle süsleyen bir oyun yazarı olarak çıkar. Oyunda, önce sorun içeren durum sergilenmekte, bu durumun içerdiği tehlike geçici bir süre için atlatılmaktadır. Bu döngü birkaç kez yinelenirken kahramanlarımız adım adım kaçınılmaz sona doğru sürüklenir. Bu klasik gelişim araya yerleştirilen bir balo sahnesiyle bölünmüş, balo sahnesinde yazarın eleştirdiği sosyal sınıftan bir kesit verilmiştir. Her bölümün başında, gazetecilerin aralarında yaptıkları konuşmayla durum hakkında bilgi vermeleri, her sahnenin başına, o sahnede olup bitenlerin özetini veren bir yazı yerleştirilmiş olması, son sahnede bir sirk gösterisinin yer alması, Nâzım'ın Moskova'da bulunduğu sıralarda geliştirilmiş olan modern uygulamalardan etkilenmiş olduğunu gösterir.

Genç yaşta *Ocakbaşı*, *Taşyürek* isimli kısa oyunlar yazmış, öğrenci olarak Rusya'da bulunduğu sıralarda kendi tiyatro topluluğunu kurarak deneysel oyunlar kaleme almış olan Nâzım Hikmet, üç oyunu Darülbedayide sahnelendikten sonra 1938'den başlayarak hapiste geçirdiği yıllarda *Sabahat*, *Evler Yıkılınca*, İnsanlık Ölmedi Ya, *Ferhat ile Şirin*, *Yusuf ile Menofis* adlı oyunlarını yazdı. Bu oyunlar arasında onu en çok heyecanlandıran *Ferhad ile Şirin* ile *Yusuf ile Menofis* olmuştur. Nâzım Hikmet hapisten çıktıktan ve Sovyet Rusya'ya gittikten sonra da oyun yazmayı sürdürmüştür. İnsanlık Ölmedi Ya adlı oyunun yeni uyarlaması olan *Enayi*, *Yolcu*'nun yeni versiyonu olan İstasyon, İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu?, İnek, *Demokles'in Kılıcı*, *Tartüf59*, *Kadınların İsyanı*, *Yalancı Tanık*, *Kör Padişah*, *Her Şeye Rağmen* bu dönemde yazılmış oyunlarıdır. Nâzım Hikmet tiyatrosunun seyirciye ana mesajı, toplumdaki sınıfsal yapının en temel ahlak değerlerini yozlaştırdığı, aynı zamanda insanın ruh sağlığı üzerinde olumsuz etki bıraktığıdır. Hemen bütün oyunlarında, büyüklük tutkusunun, ün düşkünlüğünün, ihanetin, ikiyüzlülüğün, dönekliğin, açgözlülüğün altında kişinin kendini başkalarından üstün konumda görme isteğinin yattığı, sınıf ayrımının bu zaafı beslediği gösterilmiştir.

Toplumdaki hızlı değişimin ekonomik nedenlerinden çok ahlaki sonuçları üzerinde duran **Necip Fazıl Kısakürek** (1905-1983) manevi değerlerimizin yitirilmekte olduğunu teatral durumlar ve olaylar düzenleyerek sergilemiştir. Kısakürek'in, ilk oyunu olan *Tohum*'da (1935-36) mertlik, yiğitlik, şeref, dürüstlük gibi değerlerin halkta yaşamakta olduğunu gösteren bir düzenleme yaptığı görülür. Muhsin Ertuğrul'un başrolünü oynadığı *Bir Adam Yaratmak* (1938) yazarın, toplumdaki ahlak çöküntüsünü melodram yapısı içinde eleştiren oyunudur. Bu oyunda bir yazarın yaratıcı zekâsıyla normal insana kapalı olan sınırı aşıp, öte gerçeğin alanına geçtiği ve orada kendi yazgısıyla karşılaştığı gösterilerek mistik bir anlam da üretilmiştir. *Künye* (1940), *Para* (1940), *Namı Diğer Parmaksız Salih* (1940) gibi oyunlarında Kısakürek, ahlaki çöküntüyü varlıklı kişilerin para hırsıyla, Batılı gibi yaşama özentisiyle, manevi değerlere karşı duyarsızlığıyla açıklamıştır. Bu bağlamda, Nahit Sırrı Örik'in, bir iş adamının kirli işlerini yürütebilmek için karısından yararlandığını, bunu makul bir iş ortaklığı olarak değerlendirdiğini gösteren *Para Uğrunda* adlı oyununu da anımsamak gerekir Halide Edib Adıvar (1882-1964), *Maske ve Ruh*'ta (1935), makineleşme eğiliminde olan Batılı insanları maskelere benzeterek Batı'nın ruhun gücüne yer vermeyen maddeci yaşam görüşünü eleştirir, ülkemizde ulusal kültürün ve inançların işlevini yitirmekte olduğuna, Doğu'nun ruha olan inancının da, Batı'nın düşünceye olan güveninin de yaşatılmadığına işaret eder.

1920'li, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Batılılaşma hareketinin toplum düzeninde, özellikle aile ilişkilerinde yarattığı ikilemler hemen bütün oyun yazarlarının ilgi konusu olmuştur. Daha çok varlıklı kişilerin ya da onlara özenenlerin yaşama ve eğlenme biçiminde gözlemlenen ve yüzeysel taklitçilikten ileri gitmeyen asrileşme modasının toplumda alaturkaalafranga ayrımına yol açtığını gösteren oyunlar yazılır. Aslında ilerici bir roman yazarı olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* (1933) adlı oyununda, kadının çalışma hayatına atılmasının ailede ölümcül bir tehlike yaratacağını göstermesi dikkati çekicidir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1927'de sahnelenen fakat devrimlere aykırı olduğu gerekçesiyle gösterimden kaldırılan oyunu *Sağanak*'ta, Kurtuluş Savaşı'na katılan erkek kardeş ile karşı devrim hareketi içinde yer alan ağabeyi karşı karşıya getirilmiş, bu durumun ailede yarattığı bölünme, siyasal ya da ahlaksal nedenleri ve sonuçları bakımından değil, bir insanlık dramı olması bakımından ele alınmıştır. Bu oyun, kritik bir durumu oldukça tarafsız bir bakış açısıyla sergileyerek seyirciyi yargılamaya değil, düşünmeye çağırmış olması bakımından oyun yazarlığımızda ileri bir aşamadır.

Toplumdaki oluşumu yargılamaktan çok irdelemekten yana olan bir başka oyun yazarı **Reşat Nuri Güntekin** (1889-1956) olur. Güntekin, *Hançer* (1920), *Eski Rüya* (1922), *Taş Parçası* (1926), *Babür Şahın Seccadesi*

(1931), *Hülleci* (1935), *Bir Yağmur Gecesi* (1943), Yaprak Dökümü (1943 44), *Eski* Şarkı (1950-51), *Balıkesir Muhasebecisi* (1952-53), *Tanrıdağı Ziyafeti* (1956-57), *Bu Gece Başka Gece* (1956-57) adlı oyunlarında, toplumun içinde bulunduğu hızlı değişimin değer karmaşasına yol açtığını ve kuşaklar arasında aşılması güç kopmalar yarattığını göstermiştir. Bu ortamda aydın kişiler halktan uzaklaşmakta, Anadolu insanı ile İstanbullu, yabancı okullarda eğitim görmüş olanlarla yerli kültüre bağlı çevrelerde yetişenler, farklı yaşam görüşlerini, farklı yaşama biçimlerini benimsemiş olanlar arasında, çatışmalara yol açan uyumsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Yazara göre, değişim kaçınılmazdır. Toplumsal zorunluk kendisine ayak uydurmayanları da, ayak uydurayım derken hata yapanları da gülünç ya da acıklı duruma düşürerek saf dışı edecektir. Güntekin, *Eski Şarkı, Yaprak Dökümü, Balıkesir Muhasebecisi* adlı oyunlarında toplumdaki değişimin ortaya çıkardığı karşıtlıklar içinde doğru seçim yapamayan, değişime ayak uydurma telaşı içinde kökünden kopan, hatalar yapan, kimlik bunalımına düşen ya da küsüp kabuğuna çekilen mutsuz insanların dramını yansıtmıştır. *Eski Şarkı*'da durum, Anadolu'nun, Mustafa Kemal'e, onun bağımsız ve uygar Türkiye ülküsüne inanmış, gelişime açık insanlarının açısından değerlendirilir. Bu oyunda dokunaklı bir sevi kırgınlığı çerçevesi içinde işlenen değerler karmaşası, *Yaprak Dökümü* ve *Balıkesir Muhasebecisi*'nde kuşaklar arası uyumsuzluk ve çatışma biçiminde ele alınmış, *Hülleci* ve *Han*çer'de tutucu kesimin saplantılarına, zorbalığına, yobazların inanç sömürüsüne ışık tutulmuş, *Tanrıdağı Ziyafeti*'nde (1954) diktatörlükten demokrasiye geçiş dönemecinde ortaya çıkan ve yanıtlanması kolay olmayan sorular sorulmuştur. Reşat Nuri Güntekin Batı uygarlığının akılcı, eleştirel bakışı ile Doğu kültürünün bilgece yaklaşımını yan yana getirerek gerçeğin anlamına derinlik kazandıran ve tiyatro yazınının bu yöndeki gelişimini sağlamış olan yazarımızdır.

1930'lu ve 1940'lı yıllarda ülkenin hemen her ilinde ve ilçesinde açılmış olan halkevlerinde sahnelenmek üzere yazılmış olan oyunlar özel bir birikim oluşturur. Kurtuluş Savaşı'ndan başarı ile çıkmış, Cumhuriyet Türkiye'sini kurmuş, devrimlere girişmiş olan ulusun heyecanını yansıtmaya elverişli bir ortam olarak değerlendirilen halkevi sahnelerinde oynanmak üzere oyun yarışmaları açılmış, bu oyunlarda seyircinin ulusal değerler ve devrim ilkeleri doğrultusunda eğitilmesi, ulusal bilincin güçlendirilmesi amaçlanmıştır. O günlerin tanınmış şairleri, yazarları bu projeye destek vererek halkın öz güvenini pekiştirecek, ileriye, umutla bakmasını sağlayacak yalın kurgulu oyunlar yazar. Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği cesaret, kahramanlık, yurt sevgisi, Türk ulusunun sanat ve bilim aşkı, barış isteği, Atatürk'e bağlılığı, Cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanan mutluluk, devrimlerin olumlu sonuçları, okullarda da oynanması amaçlanan bu oyunların belli başlı temalarını oluşturmuştur.

Reşat Nuri Güntekin'in İstiklal (1933), Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* (1933), *Yarım Osman*, *Faruk Nafiz Çamlıbel*'in *Kahraman* (1933), *Ateş* (1934), Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş* (1933), Peyami Safa'nın *Gün Doğarken* (1937), Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin On Beş Günü* (1934), *Sakarya* (1934), Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Yaman* adlı oyunları Kurtuluş Savaşı'nda halkın kahramanlığını, Atatürk sevgisini yansıtmak üzere yazılmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Yağmur Gecesi*, Vedat Nedim Tör'ün, *Değişen Adam*, Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı* (1933), Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* (1932), Yaşar Nabi Nayır'ın İnkılâp Çocuk*ları* (1933), *Beş Devir*, Vehbi Cem Aşkun'un *Atütürk'ün Köyünde Bir Uçak Günü*, Musahipzade Celâl'in *Selma* (1934) adlı oyunlarında, fabrikaları, demiryolları, su kanalları ile gelişmiş Türkiye ideali canlandırılmış, uluslararası başarılara ulaşan kadın ve erkek kahramanlar yaratılmış, öğretmenlik mesleği yüceltilmiş, Türk hekiminin kanserin ve veremin tedavi yöntemini bulduğu, Türk müzisyeninin uluslararası düzeyde eser bestelediği, Türk mimarının İstanbul'un doğal güzelliklerini koruyarak onu çağdaş bir kent yapacak şehir planını hazırladığı gösterilmiştir. Faruk Nafiz Çamlıbel *Canavar*, İbnürrefik Ahmet Nuri Şer'iye Mahkemesinde, Yusuf Sururi Eruluç *Bir Gönül Masalı* adlı oyunlarında Osmanlı dönemini eleştirerek Cumhuriyet Türkiyesi'ndeki kazanımlara dikkat çekmişlerdir. Faruk Nafiz Çamlıbel, *Akın* (1932), Özyurt (1932), Yaşar Nabi Nayır *Mete* (1932), Behçet Kemal Çağlar Çoban (1933), *Attila* (1935), *Ergenekon* adlı oyunlarının konularını Anadolu halkının erdemlerinin kaynağı olarak değerlendirdikleri söylencelerimizden seçerler. Necip Fazıl Kısakürek *Sabırtaşı* (1940), Ahmet Kutsi Tecer *Koçyiğit Köroğlu* (1941), Selahattin Batu *Kerem ile Aslı* (1943), Bekir Uluğ Iraz (1935), *Aşkın Zaferi* (1945), Tevfik Tanyolaç *Kelkit'in Doğuşu* (1945) adlı oyunlarında söylence ve masallarımızı günün geçerli eğilimine göre yorumlayarak oyunlaştırmışlardır. Bu bağlamda, tiyatronun eğitici işlevine inanmış olduğu için halkevi sahnelerinde ve okullarda oynanmak üzere oyunlar yazmış, bu oyunları öğrencileriyle sahnelemiş olan eğitimci İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun oyunlarını ve onun özgün öz tiyatro kuramını unutmamak gerekir. [O, 1941 yılında yayımlanan *Tiyatro* adlı kitabında öz tiyatro ile halk tiyatrosu ve köy seyirlik oyunların özelliklerinden faydalanarak çağdaş bir tiyatro anlayışı geliştirmeye çalışmıştır.]

Baltacıoğlu, İnanmak (1939), Ölüler (1939), *Sait Çelebi* (1939), *Hayvanlar* (1939), *Akıl Taciri* (1940), *Kafa Tamircisi* (1940), *Andaval Palas* (1940), *Kütük* (1946), *Dolap Beygiri* (1949), *Karagöz Ankara*'da (1949), *Küçük Şehit* (1961) adlı çoğu düşsel ülkelerde geçen oyunlarında, inandıkları doğrular yönünde davranan insanların "sosyal zaruret" adını verdiği toplum koşullarını gözden kaçırmamaları gerektiğine işaret etmiştir.

Ankara Devlet Konservatuvarının, ilk mezunlarını verdikten sonra Carl Ebert yönetiminde Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi olarak seyirciye açıldığı, Devlet Tiyatrosu'nun kurulduğu, Darülbedayinin Şehir Tiyatrosu olarak İstanbul Belediyesi'ne bağlandığı kırklı yıllarda oyun yazarlığı da gelişimini sürdürmüştür. Reşat Nuri Güntekin, Vedat Nedim Tör, Mahmut Yesari, Necip Fazıl Kısakürek, Faruk Nafiz Çamlıbel yeni oyunlarıyla bu gelişime katkıda bulunurlar. 1940'lı yıllarda Selahattin Batu'nun, Ahmet Muhip Dıranas'ın, Ahmet Kutsi Tecer'in, Cevat Fehmi Başkut'un, Nahit Sırrı Örik'in, Nâzım Kurşunlu'nun, Oktay Rıfat'ın, Sabahattin Kudret Aksal'ın, Necati Cumalı'nın ilk oyunlarının sahnelendiğini görürüz. Ayrıca, Mahmut Yesari, Sedat Simavi, Galip Güran, Nihal Karamağralı, Cahit Uçuk, Sevgi Sanlı, M. Feridun Belisar, Sabih Gözen de, bu yıllarda bir ya da iki oyunu sahnelenmiş olan yazarlarımızdır.

1940'lı yıllarda yazılan kimi oyunların temalarını, önceki dönemde olduğu gibi, toplumdaki etik yozlaşma, özellikle İstanbul'da karanlık yollardan zengin olmuş bir kesimin züppeliği, sorumsuzluğu, vurgunculuğa elverişli ortamda yapılan yolsuzluklar, Batı uygarlığının temel insani değerlerini benimsemeden Avrupalı yaşama biçiminin taklit edilmesi gibi, güncelliğini sürdürmekte olan sorunlar oluşturmuştur. Ancak önceki oyunlarında en çok değer yargılarında meydana gelen karmaşanın aile ilişkileri üzerindeki olumsuz etkileri üzerinde durmuş olan yazarların giderek daha çok bireyin iç dünyasına eğildikleri, dar gelirlinin ve küçük esnafın geçim sıkıntısı üzerinde durdukları, bunu günlük hayattan alınma olaylar ve durumlar içinde yansıttıkları görülür. Öte yandan, halk kültürümüzde evrensel insanlık değerlerinin yaşamakta olduğunu gösteren, fakat bunu didaktik olmadan, yumuşak bir üslupla yapan, toplum eleştirisini bu inançla dengeleyen oyunlar da yazılmıştır. Önceki yıllarda seyirciyi heyecan verici çatışmalarla etkileyecek biçimde kurgulanmış olan oyunların yerini, giderek günlük yaşama benzediği için inandırıcı ve etkileyici olan yalın kurgulu oyunlar almaktadır.

1942-1970 yılları arasında yirmi bir tiyatro oyunu yazmış olan, hemen bütün oyunları İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda ve Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen, dönemin en popüler yazarı **Cevat Fehmi Başkut** (1905 -1971) olmuştur. Mesleği gazetecilik olan Cevat Fehmi Başkut toplumun güncel sorunlarını seyircinin kolayca tanıyabileceği durumlar içinde ele almış, kolay anlaşılabilecek ve izlenebilecek biçimde kurgulamış, konusunu etkileyici kılmak için oyun kişilerine uzun duygusal konuşmalar yaptırmıştır. Bu oyunlarda halkın siyaset oyunlarına, parti çekişmelerine, yönetim bozukluklarına, her çeşit ticari yolsuzluğa, vurgunculuğa, çıkarcılığa, görgüsüzlüğe karşı tepkisi, ahlak kaygısı, kötüye karşı öfkesi, ezilene karşı merhameti, iyiye karşı sevgi ve hayranlığı dile gelir. Bu anlamda Cevat Fehmi Başkut popüler bir yazardır. Sorunlar, ortalama seyircinin hayata bakışı

doğrultusunda yorumlanmış, onun beğeni ölçülerine göre biçimlenmiştir. Cevat Fehmi'nin oyunlarında gülünç olan da, acıklı olan da, eski, sağlam değerlerini yitirmiş çevrelerine ayak uyduramayan kişilerin durumundan üretilmiştir. *Büyük Şehir'*de (1942), Anadolu'dan İstanbul'a gelen ve kent yaşantısının yabancısı olan saf kişilerin İstanbul açıkgözleri tarafından sömürülmesi, *Ayarsızlar*'da (1943-44) yaşam tarzındaki hızlı değişimin toplumda bölünme yaratması, *Küçük Şehir*'de (1945-46) büyük kentle kasaba insanlarının arasındaki kültür farkı, *Koca Bebek*'te (1946-47) eski yaşama biçimiyle yeni yaşama biçimi arasındaki uçurum gösterilmiştir. *Sana Rey Veriyorum* (1950-51), *Tablodaki Adam* (1958-59), *Göç* (1962) adlı oyunlarda geçim sıkıntısının göçe zorladığı, *Paydos* (1948-49), *Soygun, Harputta Bir Amerikalı* (1955-56), Ölen Hangisi'nde (1967) kendine aykırı bir yaşam biçimini kabullenmek zorunda kalan insanların dramı dile getirilmiştir. Yazar, *Sana Rey Veriyorum*'da oy avcılığına eleştiri getirmiş, *Buzlar Çözülmeden*'de (1964), halkın güçlü ve adil bir yönetime duyduğu gereksinime, o dönemin tarihî gerçeği olan askerî darbe bağlamında değinmiştir.

Araştırmacı, eğitimci, halkçı, düşünür, şair **Ahmet Kutsi Tecer** (1901-1967) hemen hepsi sahnelenmiş oyunları ile 1940'lı ve 1950'li yılların en yapıcı oyun yazarlarından biri olur. Tiyatronun kültürel kalkınmayı destekleyici gücüne inanmış olan Tecer, Anadolu köy seyirlik oyunlarını ve geleneksel popüler halk tiyatrosunu çağdaş sanatsal etkinlikleri besleyecek önemli kaynaklar olarak değerlendirmiştir. "Köylü Temsilleri" (1940) adlı makalesi bu konuda öncü bir araştırmanın ürünüdür. Devlet Konservatuvarı'nda sahnelenen *Yazılan Bozulmaz*'da (1947) köy yaşamına eğilmiş, *Koçyiğit Köroğlu*'nda (1941) bir halk söylencesinden, *Bir Pazar Günü*'nde (1957) halk tiyatrosu geleneğinden yararlanmış, *Satılık Ev'*de (1960) kent ortamındaki yolsuzlukları sergilemiştir. *Köşebaşı* (1947), yazarın bir İstanbul mahallesinin bir günlük yaşantısını, mahallenin yapısındaki değişim dönemecinin sancılarını, yalın ve gerçeğe uygun biçimde canlandıran, durumu doğum ve ölüm gibi evrensel bir insanlık gerçeği bağlamında ve gecegündüz döngüsü içinde yorumlayan başyapıtıdır.

1950'li yıllardan başlayarak orta hâlli, kendi hâlinde insanların günlük yaşantısını ve sorunlarını yalın bir anlatımla sahneye getiren oyun yazarlarımızdan biri de **Nâzım Kurşunlu** (1911-1980) olur. Nâzım Kurşunlu oyun yazarlığını altmışlı yıllarda da sürdürmüştür. Issız bir Anadolu tren istasyonu atmosferinde yaşanan tutku dramı *Dumanlı'da Telaki Var* (1962-63), orta hâlli insanların yaşlılık, yoksulluk, kiracılık sorunlarına eğilen *Branda Bezi* (1951), *Merdiven* (1963-64), *Gecikenler* (196960), bir kız kaçırma olayından yola çıkan Çığ (1952-53), bir köy dramı olan *Yatık Emine* (1965-66), tarih oyunu olan *Fatih* (1953-54) belli başlı oyunlarıdır.

1950'li yılların dikkati çeken oyun yazarlarından biri **Selahattin Batu** (1905-1973)'dur. 1955'de sahnelenen *Oğuzata* adlı oyununda, atalarımızın yüksek ahlak anlayışında evrensel insanlık değerlerinin izini süren *Batu, Güzel Helena* (1954) ile ünlü Antik Yunan söylencesini yeniden yorumlamış, barış yanlısı bu yorumu ile yurt dışında ilgi çekmiştir. Selahattin Batu'nun İphigenia Tauris'te (1942), *Kerem ile Aslı* (1943) adlı oyunları da vardır.

Ahmet Muhip Dıranas (1908-1980), aile kurumunun barındırdığı gizli uyumsuzluğu, erkeğin yalnızlığını, hayallerle avunmasını şiirli bir atmosfer içinde dile ve görüntüye getirdiği oyunu *Gölgeler* (1947) ile tiyatro yazınımızda derinlikli anlatımın öncülüğünü yapmıştır. Bu oyunda bireyin iç dünyası, ruh bilimin klişeleşmiş kalıplarına başvurulmadan, hatta belli bir tanımlamayla sınırlanmadan açımlanmaktadır. Ayrıca bu özel durumla geleneksel aile yapısı arasındaki nedensonuç bağlantısı da gözden kaçırılmamıştır.

Aynı yıllarda, Sevgi Sanlı'nın *Dilsizlerin Dili* (1950), Mahmut Yesari'nin *Serseri* (1952), Galip Güran'ın *Ters Yüz* (1953) adlı oyunlarıyla gelişmekte olan oyun yazarlığına katkıda bulundukları görülür.

Ana hatlarıyla gördüğümüz bu gelişim, oyunlarda kalın çizgili büyük olayların yerini ince ayrıntıları olan dramatik durumların aldığını, konuların ve temaların işlenişinde daha yalın, daha inandırıcı bir yol izlendiğini göstermektedir. Oyunların biçimlenişinde birlikli, bütünlüklü, mantıklı klasik yöntemin uygulandığı görülür. Bu oyunların ana eleştiri konusunu, daha önceki yıllarda olduğu gibi, sorumsuzluk, bencilik, sevgisizlik, para hırsı, gösteriş düşkünlüğü, sınıf atlama hevesi gibi, toplumun ekonomik yapısından kaynaklanan zaaflar oluşturmuştur. Oyun yazarları, sergiledikleri olumsuzlukları dengelemek üzere, kültürel altyapımızın barındırdığı etik değerlerin izini, tarihteki önemli olaylarda, söylencelerde, halk gerçeğinde sürmüşlerdir.

1960'lı yıllar oyun yazarlığının büyük bir atılım gösterdiği dönem oldu. Önceki yıllarda olduğu gibi roman, öykü, şiir türlerinde ürün vermiş, köşe yazarı olarak ün yapmış olan yazarlarımız yeteneklerini oyun yazımında da göstermeyi denediler ve başarılı oldular. Geçim sıkıntısı çeken orta hâlli, namuslu memurun, küçük esnafın, emekçinin, kadınların, çocukların yaşamını doğrudan etkileyen toplum sorunlarının üzerine, bir sorumluluk bilinci içinde gitme cesaretini gösteren yazarları, halkın, töre baskısına, adaletsizliğe, piyasa ekonomisinin kışkırttığı para ve gösteriş tutkusuna, genelde her türlü sömürüye hayır diyen sesini duyurmaya, seyirciyi bu gerçekler karşısında düşünmeye çağırmışlardır.

Tiyatro yazınımızda konular giderek çeşitlenmektedir. Önceki dönemde olduğu gibi toplum sorunlarını aile ilişkisine olan etkisiyle ele alan, geçim

sıkıntısının neden olduğu kaçınılmaz çatışmalar üzerinde duran oyunlar yanında, eleştirel bakışı gecekondu mahallelerine, kasaba ve köy ortamlarına çeviren oyunlar da yazılmaya başlanır. Konusunu köy yaşamından alan, kırsal kesim insanının sorunlarını yansıtan oyunlar dikkati çeken bir birikim oluşturur. Tarihten, söylencelerden, masallardan yola çıkan oyunlar çoğalmaktadır. Yazarlarımız bu konuları günümüzün sorunlarını anıştıracak biçimde yorumlarlar. Olayların çoğunlukla mantıklı bir yapıya oturtulduğu, birlik ve bütünlük gözeten klasik oyun yazım yönteminin kullanıldığı ve güncel gerçeklerin giderek daha yalın bir kurgulamayla oyunlaştırıldığı görülür. Toplumcu dünya görüşünü, toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimsemiş olan oyun yazarlarımız ise, klasik oyun kurgulama yöntemi yerine, epik yazım yöntemini uygulamışlardır. Yan yana dizilen öykü parçalarından oluşan oyunlarda olayların akışı aralardaki anlatılarla sağlanmakta, oyunun bildirisi bölümler arasına yerleştirilmiş şarkılarla vurgulanmaktadır. Öte yandan, gerçekçi tiyatro anlayışının sınırlarını aşmak, görünenin ardındakine ışık tutmak isteyen yazarlarımızın soyutlamaya gittikleri, öncü, ya da uyumsuz tiyatro örnekleri sayılabilecek oyunlar yazdıkları görülür. Önemli olan, yazarların sahnede canlandırmanın etkileyici gücüne duydukları inançla yeni biçimlemeler denemiş olmaları, oyun dilini giderek daha iyi kullanmaları, düşünceyi inandırıcı durumlardan üretmeleridir. Daha da önemlisi, bu dönemde, yaşam görüşü ve yaşam tarzı ile bizim insanımızın dramını, yerli zevke yönelik düzenlemeler içinde dile ve görüntüye getirebilmiş olan oyunların yazılmış olmasıdır. Artık sahnelerimizde taklit izlenimi bırakmayan, sahicilik, bizdenlik duygusu uyandıran oyunlar oynanmakta, seyircinin oyun beğenisi gelişmektedir. Tiyatro yazınının güçlenmesi 1980'li yıllara kadar sürecektir.

Oktay Rıfat (1914-1982), ekonomik yapı ile etik yıkım arasındaki organik bağı gözlemlemiş, durumun bireylerin iç dünyasına olan etkisini, bu etkinin dramatik boyutunu yakalamış, tiyatromuza karakter derinliği olan oyun kişileri kazandırmış olan yazarıdır. *Kadınlar Arasında* (1948) adlı başarılı oyunu ahlaki değerler konusundaki tabuları yıkarak seyirciyi şaşırtmış, irkiltmiş, bu nedenle de kısa bir süre içinde sahneden kaldırılmıştır. Yazarın, aynı yıl Melih Cevdet Anday ile birlikte yazdığı *Kıskançlar* adlı bir güldürüsü vardır. Oktay Rıfat, *Oyun İçinde Oyun'*da (1948) toplumun kişilik kalıpları içine hapsolmuş, kültürel altyapısı zayıf insanların ikilemlerine, *Bir Takım İnsanlar*'da (1961) bir Boğaz iskelesinde toplanmış semt sakinlerinin günlük yaşantısına eğilmiş, *Atlarla Filler*'de (1961-62) farklı kesimlerden insanların aile ilişkilerini irdelemiş, Çil Horoz'da (1964) varoşlarda yaşayanların dramını yazmıştır. *Yağmur Sıkıntısı* (1969), Oktay Rıfat'ın, fırsatçılığa, sömürüye, kurnazlığa dayalı serbest piyasa ekonomisinin kaygan zemininde tutunmak isteyenlerin acımasızlığını, bu acımasızlık altında yatan güvensizlik duygusunu, kurban konumunda olan zayıf cinsin düş kırıklığını ve bunalımını yansıtmış olan sağlam yapılı başyapıtıdır.

Oyun yazarlığına 1940'lı yıllarda başlayan 1970'li yıllara kadar sürdüren **Sabahattin Kudret Aksal** (1920-1993), aile kurumuna ve karı koca ilişkisine yeni bir açıdan bakan, birlikte yaşamak zorunda olan kadın ve erkeğin iç dünyasına eğilen oyunlarıyla bu konudaki kalıplaşmış değerlendirmeleri sarsmayı başarır. *Evin Üstündeki Bulut* (1947-48), Şakacı (1952), *Bir Odada Üç Ayna* (1956) yazarın, aile üyeleri arasındaki samimiyetsizliği, erkeğin yalnızlığını yansıtan, baba ve koca otoritesinin, eş ve çocukların gizli isteklerini kışkırtan bir baskı olarak algılandığını gösteren oyunlarıdır. *Kahvede Şenlik Var* (1965-1966) adlı oyununda evliliğin bir çıkar anlaşması olduğu zarif bir güldürü havası içinde verilmiştir. *Kral Üşümesi'*nde (1970), düşüncesi tutsak edilmiş insanın temeldeki yalnızlığını, kendini yeniden özgürce var etme çabasını görürüz. Yazar, *Bay Hiç* (1980), *Sonsuzluk Kitabevi* (1980), Önemli Adam (1983) oyunlarıyla tiyatroda soyutlamaya başarılı örnekler vermiştir.

Yazın hayatına Sevim Uzgören ile birlikte yazdıkları *Bir Piyes Yazalım* (1953) ile başlamış olan **Adalet Ağaoğlu** (d. 1929) 1960'lı yılların düşünceye yeni ufuklar açan oyun yazarlarından biri oldu. Adalet Ağaoğlu, *Evcilik Oyunu*'nda (1964) kadın erkek yakınlaşmasını tehlikeli bir serüven, cinsel ilişkiyi suç olarak görmeye koşullandırılmış olan gençlerin evliliklerinde mutlu olamayacaklarını gösteren özgün düzenlemesi ile dikkati çekti. Çatıdaki Çatlak'ta (1965) geçim sıkıntısının yükünü görev bilinciyle, sabırla taşıyan kadının dramını, *Tombala*'da (1969) yaşlı anne babanın yalnızlığını ve hüznünü dile getirdi. 1967-1971 yılları arasında yazdığı *Kahramanın Ölümü*, Çıkış ve *Kozalar* adlı tek perdelik oyunlarında yeni biçimlemeler denedi ve başarılı oldu. *Sınırlarda, Sessiz Bir Adam*, *Kendini Yazan Şarkı* ile oyun yazarlığını sürdüren Adalet Ağaoğlu, uzun bir aradan sonra yazdığı Çok Uzak Fazla Yakın ile oyun yazımındaki ustalığını bir kez daha kanıtlamıştır. Adalet Ağaoğlu, gerçeklere toplum bilim verileri açısından yaklaşan, fakat insanı, insanın dramını öne çıkarmış olan bir yazardır. Kadın sorununu toplumun genel ekonomik ve kültürel yapısı bağlamında ele almış, fakat kadının durumuna insan gerçeği genelinde, duyarlıkla yaklaşmıştır.

Orhan Kemal (1914-1970)'in kendi roman ve öykülerinden, sahne eseri yapısını iyi bilen yönetmenlerin katkısıyla oyunlaştırdığı İspinozlar (1964), *72. Koğuş* (1967), *Bekçi Murtaza* (1968), *Eskici ve Oğulları* (1969), *Kardeş Payı* (1970), tiyatromuzda toplumcu gerçekçi yaklaşımın başarılı örnekleri olmuştur. Orhan Kemal, oyunlarında güçlünün güçsüzü ezdiği düzeni eleştirmiş, yanlış anlaşılmış bir görev severlik ve namus anlayışına koşullandığı için sömürüldüğünün farkına varmamış olan halkın zorlandıkça bilinçleneceğini ve bu duruma karşı çıkacağını gösteren düzenlemeler yapmıştır. Orhan Kemal, trajiğe uzanan dramatik durumlar kurgulamış bir yazar olmasına karşın, oyunlarının atmosferine egemen olan yaşam se-

vincine, yalın anlatımına, renkli tiplerine bakılarak onun aydınlık gerçekçi bir yazar olduğu söylenmiştir.

Hemen hepsi sahnelenmiş yirmiyi aşkın oyunu ile **Necati Cumalı** (1921-2001), Türk tiyatrosunun en verimli yazarlarından biri olmuştur. Necati Cumalı'nın *Boş Beşik* (1949) ile başlayıp *Susuz Yaz* ile gelişen, *Nalınlar*'la (1962) doruğuna erişen, *Vur Emri*, *Ezik Otlar* (1969) ile giderek olgunlaşan kırsal kesim konulu oyunları bu türün önde gelen yapıtlarıdır. Cumalı, *Mine, Derya Gülü, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılar, Kaynana Ciğeri, Ahmetlerim, Gömü, Bakanı Bekliyoruz, Kristof Kolomb'unYumurtası, Yürüyen Geceyi Dinle, Yaralı Geyik, Dün Neredeydiniz?, Bir Sabah Gülerek Uyan, Vatan Diye Diye, Devetabanı* adlı oyunlarında, törelerin, bürokratik engellerin, ideolojik koşullanmaların baskısı altındaki insanların dramını, aşk, kıskançlık, vatan sevgisi gibi insani duygular bağlamında dile getirir. Seyirciyi en çok etkileyen, oyun dilinin yalın şiirselliği ve yapıtların geneline egemen olan oyun duygusudur.

Çemberler (195758) adlı oyununda, birbirine benzeyen insanların oluşturduğu canlı çemberlerle kuşatıldığımızı anlatmak üzere özgün bir düzenleme yapan Çetin Altan (1927-2015), *Tahtırevalli* (195960), *Beybaba* (1960-61), *Mor Defter* (1961-62), *Dilekçe* (1962-63), *Yedinci Köpek* (1963-64), *Suçlular* (1965-66), *Komisyon* (1968-69), *141. Basamak* adlı oyunlarıyla oyun kişilerinin gizli özelliklerini, örtük tutkularını ortaya çıkaran alışılmadık durumlar kurgulayan bir oyun yazarı olarak dikkati çeker. [Çetin Altan'ın 1956-1957 sezonu için kaleme aldığı ancak sahnelenemeyen ve ilk kez 2016 yılında basılma şansı bulmuş *Trapez* isimli bir başka oyunu daha vardır.]

Alışılmadık durumlar kurgulayarak seyirciyi şaşırtan, oyun kişilerinin tepkilerinden güldürücü, düşündürücü durumlar üreten bir başka oyun yazarı da **Refik Erduran** (1928-2017) olur. Erduran, toplum eleştirisini mizahla başarılı bir biçimde kaynaştırdığı *Cengiz Han'ın Bisikleti* (1959) ile dikkati çekmiş, *Deli* (1957), *Bir Kilo Namus* (1958) *Karayar Köprüsü* (1958), İkinci Baskı (1961), *Aman Avcı* (1962), *Ayı Masalı* (1962), *Uçurtmanın Zinciri* (1963), *Direklerarasında* (1964), *Kartal Tekmesi* (1966), *Tamirci* (1985), *Bunu Yapan İki Kişi* (1990), *Madalyon* (1994), *Ramiz ile Jülide* (1995) *Halay* (1996), *Yemenimin Uçları* (1999), *Bordello* (2000), *Bahçemdeki Ayı* (2002) gibi çok sayıdaki oyunlarında, yabancı hayranlığı, ün tutkusu, aydınların topluma yabancılaşması, sorumsuzluk, genel ahlaki yozlaşma gibi temaları kolay anlaşılacak ve ilgi çekecek biçimde, ustalıkla kurgulayarak tutulan bir yazar olmuştur.

1960'lı yıllarda oyun yazarlığına bir veya birkaç oyunu ile ciddi katkılarda bulunmuş olan yazarlarımız vardır. **Vüs'at O. Bener** (1922-2005), *Ihlamur Ağacı ve İpin Ucu* (1962) adlı oyunlarının, yüzeyde görünenin altında

yatan örtük gerçeklere gönderme yapan kurgusuyla daha sonraki yıllarda denenecek olan arayışa öncülük eder. **Güner Sümer** (1936-1977)'in *Yarın Cumartesi* (1962), *Bozuk Düzen* (1964-65), Başar Sabuncu'nun (1943-205) Şerefiye (1969), *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikâyesi*, Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu* (1970), İsmet Küntay (1923-1974)'ın *403. Kilometre*, *Evler Evler*, *Tozlu Çizmeler* adlı oyunları gerçeklerimizi düzgün biçimlemeler içinde sahneye getiren, sürükleyici olmayı da başarmış, düşündürücü oyunlardır.

1960'lı, 1970'li yıllarda, konusunu tarihten, mitolojiden, söylencelerden alan pek çok oyun yazıldı. Bu eğilimin önde gelen yazarı **Orhan Asena** (1922-2001), *Tanrılar ve İnsanlar (Gılgamış)* (1954-55) ile bir Güneydoğu Anadolu söylencesini sahneye taşıdıktan, *Korku* (1956) adlı oyunu ile bir savaş kahramanının korku psikozunu işledikten sonra, *Hürrem Sultan* (1959), *Tohum ve Toprak* (1963-64), *Simavnalı Şeyh Bedrettin* (1969), *Atçalı Kel Mehmet* (1970-71), *16 Mart 1920* (1973), *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* (1982-83), İlk Yıllar (Roksalan) (1985), *Yıldız Yargılaması* (1990) adlı oyunlarıyla Osmanlı tarihine uzanmış, Şili'de Av Üçlemesi (1973-80) ile yurt dışındaki siyasal olayları gündeme getirmiştir. Orhan Asena'nın önde gelen özelliği, gerilimli durumlar içinde kalan, büyük olaylara karışan kahramanlarının iç dünyalarına eğilerek, bu ünlü kişilere ilişkin olay ve durumların birer insanlık dramı olarak algılanmasını sağlamış olmasıdır. Oyunlarında yer alan ve tarihî gerçeklerin günümüzdekilere olan benzerliğini ima eden konuşmalar konuya geniş açıdan bakılmasını, genel sonuçlar çıkarılmasını sağlar. Orhan Asena, tek perdelik oyunlar ve çocuk oyunları da yazarak tiyatromuzun en verimli yazarlarından biri olmuştur.

Konusunu tarihten alan çok sayıda oyunuyla tiyatromuzun en verimli yazarlarından biri de **Turan Oflazoğlu** (d. 1932)'dur. Oflazoğlu, *Sokrates'in Savunması* (1967), *Deli İbrahim* (1968), *IV. Murat* (1970), *Bizans Düştü* (1980), *Gençosman* (1981), *Kösem Sultan* (1981-1982), *Kılıç ve Ney* (1983), *Cem Sultan* (1986), *Sinan* (1987), *Dörtbaşı Mamur Şahin Çakırpençe*'de (1991) kahramanlarının iç dünyalarını, ruhsal durumlarını, bunalımlarını çarpıcı dramatik durumlar içinde yansıtarak dikkatleri, tarihe yön verenlerin özel yaşamlarıyla tarihî olaylar arasındaki kritik bağlantılara çekmiştir.

Refik Erduran'ın *Büyük Jüstinyen*, Güngör Dilmen'in İttihat ve Terakki, *Bağdat Hatun*, İlhan Tarus'un *Suavi Efendi*, Kemal Bekir Manav'ın Nahit Sırrı Örik'in romanından oyunlaştırdığı *Düşüş*, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan*, Adnan Giz'in *Küçük Esma Sultan, Sokullu Ne Yapmalıydı*? gibi oyunları bu dönemde sahnelenmiş olan tarih oyunlarıdır. Kemal Demirel *Antigone*'sinde, *Sofokles*'in bu ünlü tragedyasına yeni bir yorumla yaklaşmıştır. Tiyatro yazınımızın konusunu tarihten alan oyunlarının ortak özelliği, tarihteki olaylarla günümüzdekiler arasındaki kimi benzerliklere dikkat

çekilmekle beraber, olaylara tarihsel bir perspektif içinde yaklaşılmamasıdır, yorum getirilmemesidir. Bu oyunların önde gelen bir özelliği de, tarihsel dekor ve kostümlerin şatafatı ile görsel etki yaratmaya yönelik sahne tasarımına ağırlık verilmiş olmasıdır.

Konularını çoğunlukla söylencelerden alan yazarların başında gelen **Güngör Dilmen** (1930-2012), *Midasın Kulakları*'nın (1959) özgün dili ve yapısı ile sahnemizde yepyeni bir rüzgâr estirmiştir. Bu heyecan yaratan oyunu *Midasın Altınları*, *Midasın Kördüğümü ile Midas Üçlemesi* olarak bütünleyen Güngör Dilmen, *Akadın Yayı*, *Deli Dumrul*, *Troya İçinde Vurdular Beni* ile söylencelere olan ilgisini sürdürmüş ve *Ak Tanrılar*, *Bağdat Hatun*, *Devlet ve İnsan*, İttihat ve Terakki, *Hakimiyeti Milliye Aşevi*, *Kuzguncuk Türküsü*, *Ben Anadolu* (1984), *Hasan Sabbah* (1983), *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* oyunlarıyla da tarihe yön veren olaylara ya da geçmişteki yaşamın hüzünlü öykülerine yönelmiştir. Tiyatro yazınımızın en özgün, en üretken yazarlarından olan Güngör Dilmen, *Küp Hamit, Avcı Karkap*, *Ayak Parmakları* gibi kendi türü içinde benzersiz kısa oyunların yanı sıra çocuk oyunlarının da yazarıdır. Dilmen'in, benzersiz bir dil hüneri gösterisi olan *Midasın Kulakları* adlı oyunu ile Doğu ile Batı düşünce ve yaşama tarzını çok çarpıcı bir durum yaratarak karşılaştırdığı *Canlı Maymun Lokantası* (1963) ve törelerin biçtiği yazgıya karşı çıkan kadının tragedya boyutundaki dramı olan *Kurban* (1966) adlı oyunları, Türk tiyatro yazınının başyapıtlarıdır.

Bu dönemde, malzemesini kırsal kesim insanının yaşamından alan, kaba bir genellemeyle köy oyunları denile gelmiş olan oyunlar hatırı sayılır bir birikim oluşturmuştur. Önceki yıllarda Abidin Dino'nun *Kel* (1944), Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar* (1944), Ahmet Kutsi Tecer'in *Yazılan Bozulmaz* (1947), Necati Cumalı'nın *Boş Beşik* (1949), Nâzım Kurşunlu'nun Çığ (1952), Orhan Burian'ın *Canın Yongası* (1954) adlı oyunlarında köy yaşantısını ele aldıklarını, kırsal kesimde yaşanan sorunlar üzerinde durduklarını biliyoruz.

Bu dağınık ilgi, altmışlı yıllarda başını **Cahit Atay** (d. 1925)'ın çektiği bir köy oyunları akımına dönüşmüştür. Cahit Atay *Pusuda* (1961), *Karaların Memetleri* (1963), *Ana Hanım Kız Hanım* (1964), *Sultan Gelin* (1965), Necati Cumalı *Nalınla*r (1962), Orhan Asena *Kocaoğlan* (1961), *Fadik Kız* (1988), Hidayet Sayın Topuzlu (1963), *Pembe Kadın* (1965), Nâzım Kurşunlu Refik Halit Karay'ın bir öyküsünden oyunlaştırdığı *Yatık Emine* (1965-66), Turan Oflazoğlu *Allahın Dediği Olur* (1967), *Kezban* (1967), *Elif Ana (*1980), Cevat Fehmi Başkut *Hepimiz Bir Kişi İçin* (1965), Erdoğan Aytekin Ebekaya, Nezihe Araz *Bozkır Güzellemesi* (1974-75), Ali Yörük *Türkmen Düğünü*, Çatallı Köy, Taner Barlas, Fakir Baykurt'un aynı adı taşıyan romanından oyunlaştırdığı *Tırpan*, Sabahattin Engin *Orda Bir Köy Var Uzakta* (1968), Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası* (196465), Yaşar Kemal *Teneke* (1968), Zeki

Özturanlı *Batak Göl* (1969), Sedat Veyis Örnek Kurt, *Manda Gözü* (1969), Güngör Dilmen *Kurban* (1966), Turgut Özakman *Töre* adlı oyunlarında, kız kaçırma, kadınlara uygulanan kısıtlamalar, kan davası, ağa baskısı, yoksul köylünün sömürülmesi, can güvenliğinden yoksun olması gibi gerçekleri dile getirdiler. Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*, Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın*, *Topuzlu*, Recep Bilginer'in İsyancılar, *Sarı Naciye* köylünün ağa sömürüsüne karşı bilinçlenerek direnme sürecine girdiği, Ahmet Kutsi Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu*, Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet*, *Simavnalı Şeyh Bedrettin*, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*, Ömer Polat'ın *Aladağlı Mıho*, Haşmet Zeybek'in *Irgat, Düğün ya da Davul*, *Alpagut Olayı*, Ünal Akpınar'ın *Bozkırdirliği* adlı oyunlarında olayların haksızlığa, zulme karşı çıkış teması çevresinde örgütlendiği görülür. Köy oyunlarının ortak özelliği kırsal kesimin ciddi sorunlarının ele alınmış olmasına karşın, bu gerçeklerin nedenleri konusunda kalıplaşmış yargılarla yetinilmiş olmasıdır. Bu oyunların büyük bir bölümünde köy yaşamını yansıttığı varsayılan, fakat gerçeğe benzerliği çok kuşkulu dekor ve kostümlerle ilgi çekilmeye çalışılmıştır.

Melih Cevdet Anday (1915-2002), ilk oyunu *Yılanlar*'dan sonra yazdığı İçerdekiler (1965) ve *Mikadonun Çöpleri* (1967) adlı sağlam yapılı oyunlarıyla tiyatromuza iki başyapıt kazandırmış, us dışı bir düzenlemeyle yüzey gerçeğinin alt katmanlarına ulaşan *Yarın Başka Bir Koruda*, *Dikkat Köpek Var*, Ölüler Konuşmak İster, *Müfettişler* adlı kısa oyunlarıyla öncü tiyatronun en dikkat çekici örneklerini vermiş olan, uluslararası düzeyde başarılı oyun yazarımızdır. Melih Cevdet Anday oyunlarında, şiirinde ve düz yazılarında da tanık olduğumuz olgun ve ilkeli tavrıyla insanoğlunun yaşam savaşımına eğilmiş, bu savaşımın iç ve dış koşullarını tanımaya, etkisini çözümlemeye çalışmıştır. Anday'ın, doğru insanın bu savaşımdan zaferle çıkacağına inandığı söylenebilir. Anday'ın başarısının anahtarı, dış ve iç baskıların kıskacındaki insanın dramını oyunlaştırırken son derece devingen bir diyalog kurgulamış olmasıdır. Oyunun gerilimini diyaloğun ritmi sağlar. Bireylerin iç devinimini oyunun genel devinimine dönüştüren, bunu hem inandırıcı hem etkileyici biçimde yapan bu konuşturma düzeni Anday'ın tiyatro sanatının kendine özgü dilinin sırrını çözdüğünü gösterir. Anday, hızlı tartımlı konuşmaların arasına serpiştirdiği usul öykü anlatımları ile seyirciye nefeslenme, olayların derindeki nedenleri konusunda düşünme fırsatı sağlamıştır. Böylece olaylar tarihsel bir perspektife oturtulmuş olur. Melih Cevdet Anday tiyatroda, tıpkı zaman ve tartım kullanımı gibi, mekân kullanımının da oyunun anlamına katkısını ve seyirci üzerindeki etkisini en iyi anlayan yazarlarımızdandır.

Haldun Taner (1915-1986), özellikle *Keşanlı Ali Destanı* ile başlayan döneminde yazdığı oyunlarla tiyatro yazınımızdaki gelişimin en önemli

halkası olur. Haldun Taner, oyun yazarlığına, ülkemizin çok partili döneme geçiş sürecinde yazdığı *Günün Adamı* (1949) adlı taşlaması ile başladı. *Dışardakiler* (1957), *Ve Değirmen Dönerdi* (1958), *Fazilet Eczanesi* (1960), *Lütfen Dokunmayın* (1961), *Huzur Çıkmazı* (1962), toplumdaki hızlı değişim, bu değişimin yarattığı kimlik bunalımı, kuşaklar arası uyumsuzluk, ülkemizde tarihî olayların bile nesnellikten uzak ölçülerle değerlendirilmiş olması gibi yazarın çağdaşı oyun yazarlarının da üzerinde durdukları temaları işledi. Taner'in oyun yazarlığının ilk dönem ürünleri olan bu oyunlarının ayırıcı özelliği, yazarın olaylara kuş bakışı bakmış, yargılamaktan kaçınmış olmasıdır. *Fazilet Eczanesi*'nde bir İstanbul semtinin ve o semtin tipik insanlarının, günlük yaşantıları içinde canlandırılması, yazarın geleneksel halk tiyatrosu örneklerinde gördüğümüz, renkli tipler içeren mahalle ilişkilerinden esinlenmiş olduğunu gösterir. Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı oyununda olduğu gibi, bu oyunda da bir semtin günlük yaşantısından alınmış olan kesit ülkemizin tarihsel bir dönemecine işaret edecek biçimde düzenlenmiştir. Bu dönemeçte, eski kendi hâlinde bahçeli evlerin, dükkânların yıkılarak yerlerine görkemli bankaların yapılması, mahalle görünümünün değişmesi, kısacası, kapalı ekonomiden açık ekonomiye geçiş sırasında yaşananlar seyircide hem bir kaçınılmazlık, hem de özlem duygusu uyandıracak biçimde canlandırılmıştır. Haldun Taner, seslerle, görüntülerle doğru bir atmosfer yaratılmasına özen gösterdiği ilk dönem oyunlarında olayları birlikli ve bütünlüklü bir yapıya oturtmuştur. Daha sonra yazdıklarında ise oyunların öyküsü birbirine şarkılı anlatımların bağladığı epizotlardan oluşur. *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1964), *Eşeğin Gölgesi* (1965), *Zilli Zarife* (1966), *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1968), *Ay Işığında Şamata* (1978) yazarın, hem Bertolt Brecht'in oyunlarında uyguladığı epik tiyatro yönteminden, hem de orta oyunu, karagöz gibi geleneksel halk oyunlarımızın biçim ve biçeminden yararlandığı oyunlarıdır ve tiyatro yazınımızın gelişimindeki bu en önemli atılımın çok başarılı örnekleridir. Bu oyunların başarısı, eğlendirici olanın düşündürücü olanı engellememiş, oyun keyfinin gerçeklik bilincini dışlamamış olmasından ileri gelir. En önemlisi ise, yazarın bu oyunlarda ulusal olanı, bize özgü olanı, evrensel düşün ve sanat ölçüleri içinde ifade etmiş olmasıdır. Haldun Taner, oyun yazarlığının üçüncü döneminde şarkılı danslı kabare oyunları yazdı. Zeki AlasyaMetin Akpınar antetli Devekuşu Kabare Tiyatrosunda sahnelenen *Vatan Kurtaran Şaban*, *Astronot Niyazi, Ha Bu Diyar*, *Dün Bugün*, *Aşk ü Sevda*, *Yar Bana Bir Eğlence*, *Bu Şehri İstanbul ki*, *Dev Aynası*, *Haneler*, *Yalan Dünya*; Ahmet Gülhan'ın *Tef* Kabare Tiyatrosunda sahnelenen *Hayırdır İnşallah*, *Kapılar*, yetmişli yıllarda yaygınlaşan kabare tiyatrosunun en başarılı örnekleri oldu. Haldun Taner'in bütün oyunlarında gözlemlediğimiz ayırıcı özelliği, dünya tiyatrosunun ve yerli kültürümüzün ürünlerini iyi

bilmesinin sağladığı üstünlükle hayata felsefi diyebileceğimiz olgun bir bakışla bakması, tarih bilincine sahip olmasıdır. Kalıplaşmış değer yargılarını kıran ironik bakışıyla her zaman yenilikçi ve yenileyici bir yazar olan Taner, dinamik oyun diline olan hâkimiyetiyle her zaman çok sevilmiştir.

Oyunları ile tiyatro yazınımıza büyük katkı yapan oyun yazarlarımızdan biri de **Turgut Özakman** (1930-2013)'dır. Turgut Özakman, *Pembe Evin Kaderi* (1951) ile başladığı oyun yazarlığını *Güneşte On Kişi* (1955), *Tufan* (1956), *Duvarların Ötesi* (1957), *Kanaviçe* (1960), *Ocak* (1962), *Paramparça* (1963), *Bulvar (*1964) ile sürdürdü. Özakman, bu oyunları olaylar arasında mantık bağı gözeten klasik oyun kurgulama yöntemi ile yazmıştır. Özellikle kendi türünde bir başyapıt olan Ocak'ta öyküyü sağlam bir yapıya oturttuğu, karşılıklı konuşmaları gerçek bir alışveriş, sürükleyici bir etkitepki biçiminde örgütlediği, oyunun duygusal öyküsüne sevecen ve şakacı bir tavırla yaklaştığı görülür. Yazarlığının ikinci dönemi diyebileceğimiz daha sonraki yıllarda yazdığı *Sarıpınar 1914* (1968), *Fehim Paşa Konağı* (1979), *Ah Şu Gençler* (1983), *Resimli Osmanlı Tarihi* (1983), *Bir Şehnaz Oyun* (1984) adlı yapıtlarında ise hem epik tiyatronun birbirine anlatılarla bağlanan parçalı yapısını, hem geleneksel halk tiyatromuzun göstermeci biçemini kullanır. Müzikle, dansla tatlandırılmış olan bu oyunlar tiyatro repertuvarımızın vazgeçilmezleri olmuştur. Özakman'ın bu düzenlemede gösterdiği başarı, tiyatronun kendine özgü oyun dilini bulma yolunda önemli bir aşamadır. Turgut Özakman, birey olarak insana sevecenlikle yaklaşırken, onun içinde bulunduğu durumu ironik bir bakışla değerlendirir. Bu oyunlarda gerçeğe benzerlikle oyunsuluk yan yanadır. Konu seçimi, olaylara yaklaşımı, geçmiş olaylarla şimdikiler arasında köprü kurmaya elverişli anlatımı, hem şakacı hem olgun tavrı ile Özakman düşündürücü olduğu kadar eğlendirici bir yazardır. Bununla beraber Özakman'ın yaşam görüşü iyimserdir denemez. Hayata, insanoğlunu kıskacında tutan sorunlar sarmalının çözülebileceğine, yanlışların düzelebileceğine, hataların aşılacağına inanmayan buruk bir tavır sergiler. Olay ve durumları, insanların hatalarından ders almadığını, kendini aldattığını, gerçekleri göremediğini, doğru değerlendirmeler yapamadığını gösterecek biçimde kurgulamıştır. Kurmaca hakkını özgürce kullanarak, kan davası töresinin insanca yaklaşımla aşılabileceğini gösterdiği *Töre* (1985) bile acı bir sonla noktalanmıştır.

1970'li yıllardan başlayarak, yetişkinler için olduğu kadar çocuklar için de oyun yazan Ülker Köksal (d. 1931), *Sacide* (1972), *Yollar Tükendi* (1973), *Besleme* (1975), Âdemin *Kaburga Kemiği* (1979), *Uzaklar* (1979) *Bir Garip Oyun* (1986), *Sevdalı Fidanlar* (1986), *Karanlıkta İlk Işık* (1987), *Dünyanın Yaşlı Çocukları* (1987) gibi yalın kurgulu oyunları ile ezilen kadınların, sömürülen çocukların, doğal eğilimleri ayıp sayılmış gençlerin, özveriye koşullanmış kadınların yanında yer almış, insanca değerleri, sevgiyi, onur

duygusunu, sanat sevgisini yüceltmiş, ilkeli bir yazar olarak yer alır tiyatro yazınımızda. Ülker Köksal, hiçbir zaman bildiri kuruluğuna dönüşmemiş temalarını oyun kişilerinin yaşantısına özümletmesindeki başarı ve yarattığı içtenlik duygusuyla sevilen bir yazar olmuştur. Bu nedenle çocuk oyunları da aynı ölçüde başarılıdır.

Tiyatromuzun bir başka verimli yazarı **Tuncer Cücenoğlu** (d. 1944)'dur. Cücenoğlu'nun oyunlarında, sorunlar karşısında edilgin kalmayan, mücadele gücü olan, fakat kahraman olarak öne çıkmayan insanların dramı yaşatılmıştır. *Kördöğüşü* (1972), Öğretmen (1973), *Yeşil Gece* (1974), Çıkmaz Sokak (1980) ile *Kadıncıklar* (1983), *Dosya* (1985), *Biga1920* (1985), *Yıldırım Kemal* (1990), *Helikopter* (1993), *Matruşka* (1994), *Kumarbazlar* (1995), *Boyacı* (1996), *KızılırmakKarakoyun* (2001), *Neyzen* (2002), *Sabahattin Ali* (2003) bu insanların yaşatmaya çalıştığı değerleri gündeme getiren, seyirciyi bu değerler doğrultusunda düşünmeye davet eden, fakat didaktik olmamasına özen gösterilmiş oyunlardır.

İlgisini zor koşullar altında bile ahlaki değerleri yaşatmaya çalışan onurlu insanlar üzerinde odaklayan bir başka oyun yazarı da **Dinçer Sümer** (d. 1938)'dir. Sümer, ilk oyunu *Kâtip Çıkmazı* (1971) ile dikkat çekmiş, *Eski Fotoğraflar* (1976) ile başarı kazanmış, *Gecenin Kulları* (1986) ile başyapıtını yazmıştır. Üç Derste Aşk (1973), *Karacaoğlan* (1983), *Gül Satardı Melek Hanım* (1985), *Maviydi Bisikletim* (1987), *Memuroğlu Memur* (1993), *Beni Dünya Kadar Sev* (1993), *Ali Ayşe'yi Seviyo* (1994), *Evlere Şenlik* (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlama, 1995), *Ortakçılar* (Talip Apaydın'dan uyarlama, 1996) adlı yalın kurgulu, gerçekçi oyunlarında sömürülmüş, hırpalanmış hayat kadınlarının, gençlik düşlerini gerçekleştirme umudunu yitirmiş, kırılgan genç kızların ve erkeklerin, koşullarına yenik düşmüş orta yaşlı, sabırlı, ezik insanların yaşantısına sevecenlikle yaklaşmış, seyircide duygusal titreşimler yaratmayı başarmıştır.

Oğuz Atay (1934-1977)'ın ölümünden sonra sahnelenen tek oyunu *Oyunlarla Yaşayanlar* (1979-1980) dönemin en dikkate değer yapıtlarından biri oldu. Bu oyunda yazar, içinde yaşadığı ortamın bunalttığı insanın, bağımsız kimliğini oyunlar kurgulayarak bulmaya, mutluluğunu oyunlarda aramaya çalışırken yaşamın en kaçınılmaz gerçeği olan ölümle karşı karşıya gelmesindeki ironiyi yakalamıştır.

Aziz Nesin (1916-1995)'in tiyatro yazını tarihimizde de kendine özgü bir yeri vardır. Aziz Nesin, seyirciyi koşullandığı yüzey gerçekçiliğinin, kalıplaşmış düşüncenin, klasik biçimleme kurallarının aşılmasından yana olduğunu gösteren, *Biraz Gelir misiniz?* (1958), *Bir Şey Yap Met* (1959), Çiçu (1969), *Tut Elimden Rovni* (1970), *Düdükçülerle Fırç*acıların Savaşı (1970 ?), *Hadi Öldürsene Canikom* (1970) adlı oyunlarında ve daha sonra yazdığı tek perdelik oyunlarda, oyun kişilerinin adlarından başlayarak zaman ve

mekân seçimine kadar uzanan özgün düzenlemeler yapmış, bu yöntemle seyirciyi evrensel boyutlarda düşünmeye davet etmiştir. Aziz Nesin, tiyatro sanatını çok ciddiye alan, tiyatronun düşünceye yeni ufuklar açıcı gücüne inanmış bir yazardır. Ancak, evrensel gerçeklere uzanan özgün oyunlarının, güncel gerçeklerden hareket ederek yazdığı *Toros Canavarı*, *Sait Hopsait*, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı güldürüleri gibi ilgi çekmemiş olması düşündürücüdür.

1970'li yılların ideolojik ortamında tiyatromuzu, **Sermet Çağan** (1929-1970)'ın 1964-1965'te sahnelenen çarpıcı oyunu *Ayak Bacak Fabrikası* ile öncülük ettiği toplumcu gerçekçi sanat anlayışının ve Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramının etkilediği görülür. Bu akımın en dikkate değer ürünlerini Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Bilgesu Erenus vermişlerdir. 1970'de kendi sahnelediği *Asiye Nasıl Kurtulur* (1970) ile büyük ilgi çeken **Vasıf Öngören** (1938-1984), seyirciyle doğrudan iletişim kuran anlatıcılar, epizotlar arasına yerleştirdiği şarkılarla epik tiyatro yazım yöntemini uyguluyordu. Bu oyunu daha önce yazdığı *Göç*'ün yeni düzenlemesi olan *Alamanya Defteri*, *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1974), *Zengin Mutfağı* (1977) izler. Vasıf Öngören'in, mevcut kurulu düzende zayıf olanın ezildiğini, sömürüldüğünü, bu düzenin kapanına kısılmış insanın kendi insani değer yargılarını çiğnemeden ayakta kalamayacağını gösteren oyunları yazıldığı yılların politik ortamında çok ilgi çekmiş, dolayısıyla baskılarla karşılaşmıştır. Epik tiyatro yönteminin ülkemizdeki uygulayıcılarından biri de **Oktay Arayıcı** (1936-1985)'dır. Oktay Arayıcı, yerli tipleri, bize özgü mizah anlayışı, epik tiyatro kurgusundan olduğu kadar, halk tiyatrosu yapı ve hünerlerinden yararlanmadaki başarısıyla tiyatro yazınımızda özel bir yere sahiptir. *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* (1970-1971), *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* (1979) adlı oyunlarında, topluma egemen olan sistemle, o sistemin kuralları içinde mücadele edilemeyeceğini gösteren düzenlemeler yapmış, *Rumuz Goncagül*'de (1982) aynı işleyişi orta oyunu yapısı içinde güldürü olarak kurgulamıştır. **Bilgesu Erenus** (d. 1943), *El Kapısı* (1973), *Ortak* (1976), *Nereye Payidar* (1977), İkili Oyun (1978), *Kelaynaklar* (1982), *Güneyli Bayan* (1983), *Misafir* (1984), *Halide* (1986), *Arka Bahçe* (1993) gibi oyunlarıyla toplumcu görüşün tiyatrodaki tutarlı ve etkili sesi olmuştur.

Türk aiyatro yazınında bir başka ilginç gelişim, klasik kurgulamalı gerçekçi oyun yazımında ustalaşmış olan yazarların, daha sonra soyut mekânlarda geçen, mantık dışı olaylarla gelişen oyunlar yazmalarıyla gerçekleşmiştir. Kaba bir genellemeyle uyumsuz tiyatro örnekleri diyebileceğimiz bu oyunlar yüzeysel gerçeğe benzerliğe koşullanmış olan düşüncemizin ufkunu açmış, oyunculuğa, sahne tasarımına yeni boyutlar kazandırmıştır. Melih Cevdet Anday'ın *Yarın Başka Bir Koruda*, *Dikkat Köpek Var*, Ölüler Konuşmak İster, *Müfettişler* adlı dört kısa oyunu (1972), Adalet Ağaoğlu'nun

Kozalar, Çıkış, *Kahramanın Ölümü*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi* (1970), *Bay Hiç* (1980), *Sonsuzluk Kitabevi* (1980*), Önemli Adam* (1983) adlı oyunları, Aziz Nesin'in beş kısa oyunu; *Bir İnsan Başı* Üzerine Üç Sesli Üzünç, *Bir Kadın İçin Düet, Hazırol*, *Sen Gara Değilsin*, *Yaşasın Kavuniçi* (1979), Aydın Arıt'ın *Bal Sineği* (1965), *Beşgen* (1965), *Uçamayan Kuşlar Tutulur* (1973),Yılmaz Onay'ın *Karadul Efsanesi* gibi yapıtları ile Behçet Necatigil'in bu eğilime öncülük etmiş olan, *Yıldızlara Bakmak*, *Kadın ve Kedi*, *Gece Aşevi* (1967), *Pencere* (1975) gibi incelikli radyo oyunları güçlü bir akım oluşturmamış olsa da, sahnelerimizde özlenilen yenilik rüzgârını estirmiştir.

Toplu olarak baktığımızda, Türk tiyatrosunun 1960'lı, 1970'li yılların o çok hareketli düşünce ve eylem ortamında ilerici, toplumcu görüşlerin etkili bir biçimde dile getirildiği bir sanat dalı olduğunu görürüz. Yazarların ilgi alanı genişlemiş, kent yaşamından varoşlara, kasaba yaşamına, kırsal kesime uzanmıştır. Bu ortamların gerçekleri politik, etik, ekonomik sorunlar bağlamında sergilenir, eleştirel bakışla yorumlanır. Konularını günlük gerçeklerden alan oyunlar yanında, malzemesini geçmişteki olaylardan, mitolojiden, söylencelerden alan oyunlar da yazılır. Konu seçiminde gerçeğe benzerlikten uzaklaşan, mekân seçiminde soyutlama yapan, olayların kurgusunda mantık bağı gözetmeyen düzenlemeler denenir. Klasik mantıklı, birlikli, bütünlüklü oyun yazma yöntemi yanında, epik tiyatro yazım yönteminden, geleneksel halk tiyatrosu biçim ve biçeminden yararlanıldığı görülür. Bildirisi müzikli, şarkılı, danslı ara bölümlerle tatlandırılmış olan bu oyunlar, o dönemde tiyatronun nitelikli bir eğlence olarak algılanmasını sağlamıştır. Bu dönem, tiyatromuza pek çok başarılı oyun yazarı yanında Güngör Dilmen, Haldun Taner, Turgut Özakman, Melih Cevdet Anday gibi büyük ustalar kazandırmıştır.

1980'li, 1990'lı yıllar, 12 Eylül askerî darbesinden sonra tiyatroda coşkunun yerini ılımlı tepkilerin aldığı dönem oldu. Bir baskı dönemi yaşanmış, 1960'lı, 1970'li yılların iç dinamizmi yitirilmiştir. Seyirci kolay anlaşılan, eğlenceli yapımlara yönelir. Bir önceki dönemin kimi başarılı oyun yazarları tiyatrodan uzaklaşarak roman, öykü, şiir gibi yazın türlerinde ürün vermeye başlarlar. Oyun yazımının tekniğinde uzmanlaşmış olan kıdemli yazarlarımızın bir bölümü yeni oyunlarında genellikle daha hafif konuları ustaca kurgulamakla yetinirler.

Ödenekli tiyatrolarda yerli oyunlara ağırlık verme politikasının sürdürüldüğünü gösteren repertuvarlar düzenlenirken, geçmiş dönemlerde ünü kanıtlanmış oyunlar yeğleniyordu. Bu durumda, oyunları seyirci önüne çıkarılmayan yeni oyun yazarları oyun yazmaktan vazgeçtiklerini belirttiler. Oyunları sahnelenen yazarlar ise oyun yönetiminde, sahne tasarımında gerekli özenin gösterilmediğinden şikâyetçi oldular. Tiyatrolarda önceki

dönemlerin yazarlarının eski ve yeni yapıtları sahnelenirken, bir veya iki oyunla seyirciye tanıtılan yeni yazarlar da oldu. 1980'li yıllarda tiyatro yazınının en büyük kazanımı, Murathan Mungan'ın ve Memet Baydur'un tiyatroya yeniden canlılık getiren oyunları olmuştur.

12 Eylül sonrasında oyun yazarlarının güncel gerçeklerden ve sorunlardan çok tarihî konulara, söylencelere, ünlü kahramanların, şairlerin, sahne sanatçılarının yaşam öykülerine yöneldikleri görülür. Geçmişin kahramanlarının gurur verici eylemleri, sanatçıların, şairlerin hüzünlü yaşam öyküleri günün gerçekleriyle yüzleşmeyi göze alamayanlar için bir avunma vesilesi olmuş gibidir. Recep Bilginer'in *Yunus Emre*, Tarık Buğra'nın *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri*, Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum*, Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye Göründüm*, Nurhan Karadağ-Nihat Asyalı'nın *Emrem Yunus*, Recep Bilginer'in *Mevlana*, İsmet Hürmüzlü'nün *Vusla*t, Necati Cumalı'nın Namık Kemal'in yaşam öyküsünden esinlendiği *Vatan Diye Diye*, Ülker Köksal'ın Kubilay'ın trajik öyküsünü oyunlaştırdığı *Karanlıkta Bir Işık*, Murathan Mungan'ın *Bir Garip Orhan Veli*, Tarık Buğra'nın ünlü tuluat oyuncusu Naşit'in yaşamını oyunlaştırdığı İbişin Rüyası, Sönmez Atasoy'un Yahya Kemal'in yaşamını oyunlaştırdığı *Kendi Gökkubbemiz*, Semih Sergen'in Mehmet Akif'in yaşamını oyunlaştırdığı *Bir Hilal Uğruna*, Nezihe Araz'ın *Afife Jale*, Cahide, Tuncer Cücenoğlu'nun *Neyzen*, *Sabahattin Ali*, Sevgi Sanlı'nın *Kaygusuz Abdal*, Genco Erkal'ın Aziz Nesin'den oyunlaştırdığı *Bir Takım Azizlikler* bu eğilimin belli başlı örnekleri oldu.

Aynı bağlamda, Kurtuluş Savaşı'nı, Atatürk'ün özel yaşamını konu alan, Nâzım Hikmet'in yaşamını, şiirlerini canlandıran oyunlar yazıldı, sahnelendi. Nâzım Hikmet'in, Ergin Orbey tarafından düzenlenip sahnelenen *Kuvayı Milliye Destanı*, Özdemir Nutku'nun Atatürk'ün Nutuk'undan oyunlaştırdığı *Söylev*, Tuncer Cücenoğlu'nun *Biga-1929*, Kemal Bekir'in *Kamil Bey*, Nezihe Araz'ın *Kuvayı Milliye Kadınları*, *Dokuza Beş Var*, Semih Sergen'in *Bir Hilal Uğruna*, İsa Coşkuner'in *Hep Vatan İçin*, Ataol Behramoğlu'nun *Lozan*, Memet Baydur'un *Lozan*, Refik Erduran'ın *Metamorfoz*, Orhan Asena'nın *Candan Can Koparmak*, Selim İleri'nin *Allahaısmarladık Cumhuriyet*, Recep Bilginer'in *Barıştan Savaşa Aşktan Kavgaya* adlı oyunları, tarihî bilgilerin doğruluğu konusunda tartışmalara yol açsa da, yakın geçmişin başarılarından günümüze pay çıkarma vesilesi oldu.

Osmanlı tarihi, her zamanki gibi yazarlarımızın malzeme kaynağı olmayı sürdürüyordu. Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Güngör Dilmen bu konuda gene başı çektiler. Mithat Paşa'nın yaşamı, Orhan Asena'nın *Yıldız Yargılaması*, Şefik Onat'ın *Hüzünlü Bir Komedi*, Yılmaz Karakoyunlu'nun Önce İnsan oyunlarında tekrar tekrar gündeme geldi. Erhan Gökgücü, *Giordano Bruno*'da bu ünlü bilim kahramanının trajik yaşam öyküsünden günümüze anlamlı çağrışımlar yaptı. Ülkü Ayvaz, *Nihavent Longa*'da oyun içinde

oyun kurgusu içinde Ali Suavi olayına şakacı bir üslupla yaklaştı. Kuşkusuz, geçmişten günümüze yaptığı bağlantılarla, kendine özgü ironik üslubuyla dönemin en başarılı yapıtlarından biri Turgut Özakman'ın *Resimli Osmanlı Tarihi* oldu.

Geçmişteki yaşantıları biraz da özlemle sahneye getiren oyunlar da yazıldı. Turgut Özakman'ın *Bir Şehnaz Oyun*, Güngör Dilmen'in *Aşkımız Aksarayın En Büyük Yangını*, Erman Canatan'ın *Batakhane Güzeli* hareketli kurguları ile Nezihe Araz'ın Öyle Bir Nevcivan, Dinçer Sümer'in *Maviydi Bisikletim*, Necati Cumalı'nın *Bir Sabah Gülerek Uyan*, Melisa Gürpınar'ın İstanbulun Gözleri Mahmur, Müzeyyen Engin Erim'in *Hulusi Beyin Kızları*, *Bütün Menekşeler Annem Kokar*, Füruzan'ın *Sevda Dolu Bir Yaz* adlı yapıtları gibi oyunlar, hüzünlü, içtenlikli anlatımlarıyla öne çıktı.

Güngör Dilmen'in *Troya İçinde Vurdular Beni*, Ülkü Ayvaz'ın *Troyayı Özlüyorum*, İsmail Kaygısız'ın *Silvanlı Kadınlar*, Turgay Nar'ın T*epegöz*, Coşkun Irmak'ın *Miletos Güzeli*, Coşkun Büktel'in *Theope*, Nihat Asyalı'nın *Ateşle Oynayan* adlı oyunları ve benzeri oyunlar söylencelerin, masalların tiyatroya esin kaynağı olmayı sürdürdüğünü gösteriyordu. Bu kaynaktan esinlenen Murathan Mungan *Mezapotamya Üçlemesi* ile tiyatro yazınımıza bir başyapıt kazandırdı.

Murathan Mungan (d. 1955), *Mahmud ile Yezida*, *Taziye*, *Geyikler Lanetler*'den oluşan bu üçlemede seyircinin düş gücünü zorlamış, onu, Güneydoğu Anadolu söylencelerinin gizemli karanlığına çıkılan yolculukta varlığın ezeli trajik boyutuyla karşı karşıya getirivermiştir. Oyunların şaşırtıcı imgelerle yüklü şiir dili büyülü bir masal atmosferi yaratırken, sağlam bir yapı bilinciyle kurgulanmış olan olaylar dizisi, mitlerle insanoğlunun evrensel gerçeği arasında anlamlı köprüler kurmuştur. Murathan Mungan'ın, çağdaş dünya tiyatrosunda benzerlerini gördüğümüz, varlığın gizini ve anlamını insanlığın köklerinde arama eğilimine, kendi topraklarımızın kültüründen yararlanarak verdiği bu özgün örnekler dünya tiyatrosuna da katkı olarak değerlendirilebilir. [Mungan'ın 1981 yılında Orhan Veli'nin şiirlerinden yola çıkarak kurguladığı *Bir Garip Orhan Veli* oyunu ilk kez Kent Oyuncuları'nda, Müşfik Kenter tarafından sergilenir. 2007 tarihli *Taş Kâğıt Makas* ise yine bir üçlemedir. 2013 yılında yayımlanan *Mutfak* oyununda ise İstanbul'da "Domates" isminde vejetaryen lokantası işleten dört kadının hayatlarını işler.]

Türk tiyatrosunun vazgeçilmez temaları dostluk, arkadaşlık, komşuluk, aşk, evlilik ilişkileri ve sorunları üzerinde duran, Ülker Köksal'ın *Sacide*, *Sevdalı Fidanlar*, *Dünyanın Yaşlı Çocukları*, *Uzaklar,* Tuncer Cücenoğlu'nun *Kadıncıklar*, *Matruşka*, Dinçer Sümer'in *Gecenin Kulları*, Necati Cumalı'nın *Devetabanı*, Ergun Sav'ın *Bir Başkası*, Vedat Türkali'nin *Dallar Yeşil Olmalı*, Recep Bilginer'in Karım ve Kızım, Semih Sergen'in *Saz Kafeste Mor Kuşla*r,

Özer Arabul'un *Rüzgârlı Kadın*, Gülsün Siren'in *Aile Şerefi*, Nezihe Meriç'in Çın Sabahta, Şavkı*yan Ne* gibi oyunları son yirmi yılın sevilen yapıtları oldu.

Köy, kasaba yaşamı, töre baskısı, kan davası, yoksulluk, köyden kente göç, kadınların ezilmesi gibi sorunlar da, eski hızını yitirmiş olmakla beraber, ilgi konusu olmayı sürdürmüştür. Ülker Köksal'ın *Yollar Tükendi*, Hidayet Sayın'ın *Köşe Kapmaca*, Kenan Işık'ın *Behçet Beyin Fötr Şapkası*, Remzi Özçelik'in *Su Gelince*, Erkan Doğan'ın *Canavar Sofrası*, Yaşar Seynan'ın *Hüznün Coşkusu Altındağ*, Tülin Tınaz *Tankut'un Kız Doğdu* oyunu gibi tipik örnekler arasında Turgut Özakman'ın *Töre*'si öne çıkmıştır.

Tuncer Cücenoğlu'nun Çıkmaz Sokak, Adem Atar'ın *Cam Bardaklar Kırılsın*, İçi*mizdeki Göçük*, Kubilay Tuncer'in *Anrico'un Peşinde*, Eşber Yağmurdereli'nin *Akrep* adlı oyunları gibi, yakın geçmişte yaşanmış olan acıtıcı gerçekleri sergileyen, vicdanları sorgulayan oyunlar da yazıldı. Faruk Erem'in bir vicdan muhasebesi oyunu olan *Bir Ceza Avukatının Anıları*, Uğur Mumcu'nun *Sakıncalı Piyade*'si, Haluk Işık'ın bir 12 Eylül hesaplaşması olan *Külrengi Sonbahar*'ı dikkat çekiciydi. Nâzım Hikmet'in toplumsal taşlaması İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu? adlı oyununun ülkemizde ilk kez sahnelenmesi bu dönemin anlamlı işlerinden biri oldu.

Kendi yazdığı, yönettiği, oynadığı [otuza] yakın oyununda kalıplaşmış düşünceleri sarsan, seyirciyi şaşırtarak hep diken üstünde tutan, bunu çok kendine özgü iğneleyici, bir kabare tiyatrosu üslubuyla yapan Ferhan Şensoy, bu dönemin Türk tiyatrosunda özel bir yere sahiptir. [1979'da kaleme aldığı ve İran'da Şah Rıza Pehlevi'nin yıkılışını işlediği oyunu Şahları da Vururlar, 1980'lerde değişen dünya düzeni içinde küçük bir mahalle esnafının, çokuluslu şirketler karşındaki yok oluşunu anlattığı *Kahraman Bakkal Süper Market'e Karşı*, İstanbul'un değişen ve yozlaşan mimarisini eleştirdiği *İstanbul'u Satıyorum* (1988) ve kendi ülkesine yabancılaşmış yöneticileri taşladığı *Soyut Padişah* (1989) oyunları, dikkat çeken sahnelemeler olarak öne çıkar. *Ferhangi Şeyler* ise Şensoy'un 7 Mart 1987'den beri aralıksız oynadığı tek kişilik oyunudur.]

Yılmaz Erdoğan, yüzyılın sonunda kendi yazıp yönettiği *Sen Hiç Ateş Böceği Gördün mü?* adlı oyunu ile, anlamlı, duygulandırıcı ve güldürücü olanı, kolayca anlaşılacak biçimde yan yana getirerek popüler tiyatroya nitelikli bir örnek verir.

Toplum sorunlarına ilgisini yitirmiş, kişiliğini bulamamış, kültürüne yabancılaşmış bireyin kimlik arayışını yansıtan oyunlar 1980 sonrası oyun yazarlığının önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Refik Erduran, *Bunu Yapan İki Kişi*, *Ramiz ile Jülide*, *Halay*, *Madalyon* adlı oyunlarında züppe orta sınıfın halka tepeden bakmasını eleştirmiş, kültürel kimliksizliği aydın hastalığı olarak tanımlamıştır. Buna karşın Yılmaz Onay, *Sanatçının Ölümü*'nde ilkelerinden ödün vermeyen aydının toplum tarafından yalnız bı-

rakılmışlığının dramını yazdı. Kimlik arayışını baskıların yarattığı korkular, bunalımlar bağlamında ele alan, bireyin karmaşık duygularına, iç hesaplaşmalarına eğilen oyunlar da yazıldı. *Yeniden Yaratma*'da Ülkü Ayvaz, çok özgün bir sahne düzenlemesi içinde bireyin kendini arayışını, yola gitme, deneme, sabırla bekleme temalarıyla besleyerek sese ve görüntüye getirdi. Yeşim Dorman ile Yıldırım Türker'in birlikte yazdıkları *Gölge Ustası* yakın ilişkilerden kopmanın, Bilge Karasu'nun *Sevilmek*'i kadınerkek ilişkilerindeki düğümün incelikli dramı olarak öne çıkar. Bilgesu Erenus'un *Acılar Şenliği*, Kenan Işık'ın *Olmayan Kadın*, Ferdi Merter'in *Bir Kadın Bir Erkek* Vardı oyunları 12 Eylül döneminin örselenmiş insanlarının düşlerini, anılarını, korkularını dile getirmek amacıyla yazılmıştır. Adalet Ağaoğlu, kişinin kendiyle, geçmişiyle, ailesiyle hesaplaşmasını ana baba kardeş ilişkileri bağlamında ele alan oyunu Çok Uzak Fazla Yakın ile son yılların en başarılı oyunlarından birini yazdı. Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi*, İşte Baş, İşte Gövde İşte Kanatlar adlı oyunları çok katmanlı, çok çağrışımlı içeriği, özgün yapısı, büyüleyici atmosferi ile tiyatromuzda ender rastlanan ileri bir çizgiyi yakaladı.

Yalnızlık, çıkışsızlık, beyhudelik duygusu, içine kapanma, kendini yok etme eğilimi Selçuk Baran'ın *Türkan Hanım*, Murat Karasu'nun *Hüzün Mahallesi Otobüsü*, Yıldıray Şentürk'ün *Bıçaksırtı*, Özer Arabul'un *Gecenin Tadı*, Ferdi Merter'in *Kuğular Şarkı Söylemez*, Nedim Gürsel'in İlk Kadın, Burak Mikail Uçar'ın *Umut Cinayeti*, Behiç Ak'ın *Tek Kişilik* Şehir oyunlarda dile getirildi. Turgay Nar'ın Çöplük, Yüksel Pazarkaya'nın *Ferhatın Yeni Acıları*, Şahika Tekand'ın *Gergedanlaşma*'sında yabancılaşmanın saldırganlığa dönüşümüne örnekler verildi.

Kimlik arayışı sorunsalını, kişiliksizlik genelinde ve eleştirel bir bakışla yansıtan oyunların başında **Memet Baydur** (1951-2001)'un oyunları geldi. Yazarın, *Cumhuriyet Kızı*, *Yangın Yerinde Orkideler*, *Maskeli Süvari*, *Düdüklüde Kıymalı Bamya*, *Yeşil Papağan Limited* adlı oyunlarında kişiliksizliği ülkemizin genel bir az gelişmişlik sorunu bağlamında yorumladığı görüldü. Baydur, yirminci yüzyılın son yirmi yılında yazdığı yirmiden fazla oyunuyla seyirciyi hayata, alışkanlıkların engeline takılmadan yeni bir gözle bakmaya, kalıplaşmış yargıların ötesinde düşünmeye, vicdanları doğrulara açmaya, en çok da körelmiş zekâları bilemeye çalışmıştır. Tiyatronun bir ileti aracı olarak kullanılmasına, ders kuruluğuna düşmesine karşı olan yazar, eleştirisini yapıtlarının oyunsu keyfini kaçırmadan yapar. Baydur, her oyununda birbirinden çok farklı konuları ele almıştır. Oyunlarının renkli dünyasında sanatçılar, okumuş kadınlar, aydın geçinenler, bilim adamları, ev kadınları, üniversite hocaları, bar kadınları, garsonlar, yeraltı dünyasının kabadayıları, oyuncular, gezginler, şoförler, astronotlar, alpinistler, turist rehberleri, satıcılar yer alır. Arayış içindeki bu insanlar yaşamlarına bir an-

lam vermeye çalışırlar. Sıra dışı bir ortamda ve zaman aralığında yan yana getirilen bu insanların birbirleriyle ve kendileriyle hesaplaşmaları, toplum yapısındaki kusurlu dokuların gün ışığına çıkmasını sağlar. Çokbilmişlik, haddini bilmezlik, kaypaklık, ikiyüzlülük, sahtecilik, tembellik, sorumsuzluk, bencillik, züppelik sergilenir, eleştiriye sunulur. Memet Baydur, *Limon* (1980) ile başladığı oyun yazarlığına art arda yazdığı *Gün Gece / Oyun Ölüm*, *Yalnızlığın Oyuncakları*, *Kadın İstasyonu*, *Cumhuriyet Kızı*, dört kısa oyundan oluşan *Kuşluk Zamanı*, *Yangın Yerinde Orkideler*, *Maskeli Süv*ari, *Kamyon*, *Düdüklüde Kıymalı Bamya*, *Vladimir Komarov*, *Menekşe Korsanları*, *Aşk*, *Yeşil Papağan Limited*, *Sevgi Ayakları, Tensing*, *Kutu Kutu*, Çin Kelebeği, *Güne Bakan Cam Kırıkları*, *Elma Hırsızları*, *Genel Anlamda Öpüşme*, *Lozan* ile sürdürmüş, seçtiği renkli tiplerle, kurguladığı şaşırtıcı durumlarla, hayatı sorgulamasındaki ironik tavrıyla, hayat felsefesiyle, oyun dilini kullanmadaki başarısıyla günümüz tiyatro yazınının önde gelen yazarı olmuştur.

21. yüzyılın başlarında, gelecek için umut veren yeni yazarların oyunları dikkat çekti. Gerçeklere farklı açılardan bakan, ayna değil prizma tutan, özgün biçimlemeler deneyen oyunlar yazılmaya başlanmıştır. Bu oyunlarda gözlemlenen ortak özellik, iç ve dış hesaplaşma, kültür parçalanması, kimlik arayışı, yabancılaşma, iletişimsizlik, şiddet gibi konuların, oyun kişilerinin karakterlerinde yaşatılması ve dile getirilmesi yerine görsel anlatımdan yararlanılarak iletilmesi olmuştur. Bu nedenle yeni kuşak oyun yazarlarımızın yapıtlarında oyun kişileri karakter ayrıntıları ile değil, hatta tipik insani özellikleriyle de değil, belirtilmek istenen durumu belirten temsili nitelikleriyle canlandırılmakta, sorun içeren durum soyut düzenlemeler içinde sergilenmekte ve yoruma açık bırakılmaktadır. Adem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Coşkun Irmak, Coşkun Büktel, Hasan Erkek, Cuma Boynukara, Burak Mikail Uçar, Civan Canova, Behiç Ak, Remzi Çelikezer, Özen Yula yönetmenlerin, sahne tasarımcılarının yaratıcı düş gücünü kışkırttılar, sahnede olumlu sonuçlar aldılar.

1980'li, 1990'lı yılların tiyatro yazınına kuş bakışı bakıldığında, genel bir durgunluk görülür. Bu durgunluğun nedeni, içinde yaşadığımız toplumsal ortamın sorunlarının kolay formüllerle açıklanamayacak kadar karmaşık olmasıdır. Benzerlerinin arasında sivrilen oyunların yazarlarının dışında, genel olarak yazarlarımızın günün sorunsallarından çok geçmişin, yorumu çoktan yapılmış olaylarına, özellikleri çoktan belirlenmiş ünlü kişilerin yaşam öykülerine yönelmeleri bu yüzden olmalıdır. Tarihî olaylara yeni yorumlar getirilmemiş, ünlü kişilerin yeni açılardan değerlendirilmemiş olması da ancak perspektif eksikliği ile açıklanabilir. Olaylara uzak açıdan bakmakta, yorum getirmekte zorluk çeken yazarlarımızın bir bölümünün dikkati bireyin iç dünyasına odaklanmıştır. Eylemsizliğin, kötümserliğin egemen olduğu bir ortamda yazarların kendi dünyalarına çekilmeleri, ger-

çeğin anlamını ruhsal derinliklerde aramaları anlaşılır bir durumdur. Burada önemli olan, dramatik gerilimin olaylardan, durumlardan üretilmediği oyunlarda iç dinamizm yaratmanın zorluğu, bu zorluğun çoğu kez aşılamamış olmasıdır. Dahası, bu oyunlarda dile getirilen yabancılaşma, iletişimsizlik, çıkışsızlık, yalnızlık gibi temaların inandırıcı olmaktan çok günümüz dünya yazarlarının oyunlarının etkisiyle benimsenmiş olduğu izlenimi bırakmasıdır.

Bu dönemde klasik oyun kurgulama yöntemi ile yazılan oyunlar, tutarlılık, inandırıcılık, sürükleyicilik açılarından belli bir çizginin tutturulmasını sağlamış olsa da, seyircide yenilik, özgünlük duygusu uyandırmaya yetmemiştir. Öte yandan, sıkça başvurulan açık biçim uygulamasının çoğu kez oyunun özünün gereği olduğu için değil, yazım kolaylığı sağladığı için tercih edildiği izlenimi uyanmaktadır. Kolaya kaçmanın bir nedeni de, görsel medyadaki, gerçeklik duygusu uyandırmayan, düşünceye yeni kapılar açmayan niteliksiz yapımların koşulladığı seyircinin tiyatrodan da fazlasını talep etmemesi olabilir.

[1990'lı yıllarla birlikte dünya tiyatrosu gündeminde postmodern tiyatro anlayışı öne çıkmaya başlar. Metin odaklı tiyatro yerine performansa yönelik, metinlerarasılık yaklaşımı çerçevesinde dramatik olmayan metinlerden de yararlanan sahne uygulamaları seyirci ile buluşur. Metin ve oyunculuk geri planda kalırken, video-ses-görüntü, kısacası sahnelemenin teknik yönleri öne çıkarılır. Sahnesiyle, metni ve oyunculuğuyla, dekoru ve kostümüyle, müziği ve dansıyla bütüncül bir tiyatro anlayışı içinde oyunlar sahnelenir. Kerem Kurtoğlu (d. 1964)'nun 1991 tarihli *Fayton Soruşturması,* geçmiş ve bugünün aynı anda sahneye taşındığı postmodern bir oyun olarak seyircinin dikkatini çeker. Tanrılar dağı Olympos'ta işlenen bir cinayetin sorgusu ve insanlık için ateşi çalan Prometeus'un mücadelesi mizahi bir dille işlenir. Özen Yula (d.1965)'nın postmodern bir kurguyla tarihi yeniden kurguladığı oyunu *Gayr-i Resmi Hürrem* (2003) resmi tarih yazımının dışında alternatif bir tarih kurgusuyla Hürrem Sultan'ın hayatını sanki haremde oynanan bir oyun gibi yeniden anlatır.]

[1990'larda İngiltere'de başlayan In-yer-Face (suratına tiyatro) hareketi de oyun yazarlarımızı ve tiyatromuzu ciddi anlamda etkiler. Daha önce tiyatro sahnelerinde görmeye alışık olunmayan taciz, yoğun şiddet, sapkınlık, küfürlü konuşma seyircinin suratına çarpılır. Beyoğlu'nda Mısır Apartmanının 4. katında 2005 yılında Murat Daltaban, Özlem Daltaban ve Süha Bilal tarafından kurulan DOT ile bu yeni hareketin ilk örnekleri seyirci ile buluşur. *Frozen-Donmuş, Sansürcü, Kürklü Merkür* oyunları büyük ilgi çeker. Bu dönem oyun yazarlığımızda tek kişilik oyunlarda sayıca artış gözlemlenir.]

[Çağımızda] artık insana heyecan vermeyen sıradan olayların, sığ düşüncelerin, ezbere yorumların, kalıplaşmış biçimleme hünerlerinin bunalt-

tığı genç kuşak tiyatrocuları bu sanattan bekledikleri anlamlı teatral etkiyi görsel anlatımla sağlamaya çalışıyorlar. Yönetmen/yazarların başından beri ilk tercihi olan görsel çarpıcılık ön plana çıkarılıyor. Metnin yazınsal ve düşünsel değeri ikinci hatta üçüncü plana düşme tehlikesi yaşıyor. Teknik donanımları yeterli olmayan tiyatrolarımızda dramatik olanı görüntü diliyle ifadede zorluk çekildiği, ilginç girişimlerin de her zaman istenen sonucu vermediği, ancak oyuncunun fiziksel gücüne, akrobasi yeteneğine yaslanıldığı zaman ilgi çekici sonuçlar alınabildiği de gözden kaçmıyor.

Tiyatro yazınımıza genel olarak bakıldığında, yazarlarımızın başlangıçtan beri oyunlarını güçlü bir toplumsal sorumluluk bilinci içinde yazdıkları, etik, politik, ideolojik değerleri vurguladıkları görülür. Oyun yazarlarını en yoğun ve en sürekli biçimde ilgilendirmiş olan konuların başında hızlı bir değişim sürecinden geçmekte olan toplumumuzda yaşanan değerler karmaşası gelmiştir. Önceki oyunlardaki bildiri ağırlığının yerini giderek dramatik durumlara özümletilmiş temalar almış, seyirciyi toplum sorunları üzerinde düşündürecek düzenlemeler yapılmıştır. Daha sonra, yazarların görüş alanının genişlediğini, dış dünyanın sorunsallarıyla bireyin iç dünyasındaki karmaşa arasında köprüler kuran, gerçeğin alt katmanlarına inen oyunlar yazıldığını görürüz. Kalıplaşmış tiplerin yerini çok boyutlu karakterlerin almaya başlaması, düşüncenin onun durumundan üretilmesi, ayrıntıların önem kazanması ile tiyatro yazınımız bir ölçüde derinlik kazanmış, çoğunlukla aile ilişkilerine odaklanmış olan yazarlarımızın giderek mahalle, semt insanlarının yaşamlarına, kasabalara, kırsal kesime uzanmaları ile yazarlığın ufku genişlemiş, bu gelişim oyunların biçimini de etkilemiştir. Başlangıçta oyunların temasına, melodram türüne özgü büyük olaylarla ve tumturaklı konuşmalarla etkililik kazandıran oyunların yerini, sıradan olaylardaki ve durumlardaki dramatik olanı öne çıkaran oyunlar alır. Geniş bir yelpazeye yayılmış olan gerçekleri yansıtmanın yolu olarak açık biçimler denenir. Bu yönde başarı kazanan oyun yazarlarımız, klasik kurgulamanın sağladığı mantıksal inandırıcılık güvencesinden ödün verirken geleneksel halk tiyatrosunun gevşek yapısından yararlanma yolunu seçerek oyunlarına sıcaklık, kıvraklık, hatta sahicilik duygusu kazandırmışlardır. Bu yöndeki gelişim, gerçeklerin saptanmasında, oyun kişilerinin tavırlarında, özellikle de dilde bize özgü olanın yakalanmasıyla doruğa erişmiştir. Bu oyunlarda göze çarpan, Batı'nın akılcı eleştirel bakışı ile bize özgü mizah anlayışının başarıyla harmanlanmış olmasıdır. Türk tiyatro yazınının tarihsel gelişimi içinde yer alan bu en usta işi örneklerde, toplumun ciddi sorunlarının, düşünce ağırlığından ödün vermeden eğlendirici bir biçimde ele alınmış olduğu görülür. Geleneği, sözlü ve yazılı edebiyatımızın geçmişine uzanan mizahi yaklaşım bize özgü tiyatronun da ayırıcı özelliği olmuştur, denilebilir.

Son yıllarda tiyatro yazınına egemen olan eğilimin ise derinliğine bir iç hesaplaşma ve kimlik arayışı olduğu söylenebilir. Kimliğini aramanın ön koşulu olarak, çıkışsızlık, anlamsızlık, parçalanmışlık duygusunun öne çıkarıldığı oyunlar yoğunluk kazanmaya başlar. Yaratıcı gücünü yitirir gibi olan tiyatro kendine yeni çıkış yolları arar. Gerçekçi tiyatronun öz ve biçim kalıplarını kırma, görünen gerçeğin alt katmanlarına ulaşma, düşlerin izini sürme yolunda, yaşamın gizini ilkel kaynaklarda arama yolunda çalışmalar yapılır. Oyun yazarları, yaratıcı yönetmenlerin sahne tasarımındaki ve oyunculuktaki kışkırtıcı uygulamalarının etkisiyle kendilerine yeni ifade yöntemleri aramaya, masalların, söylencelerin, hatta görsel sanatların biçeminden yararlanmaya başlarlar. Bu yöndeki çalışmaların, ancak yazar-yönetmen-oyuncu iş birliği ile arzulanan sonucu verebileceği anlaşılmıştır.

Öte yandan, ortalama seyircinin tercihinin her zaman, sesi cılız da çıksa, sahicilik duygusu uyandıran, yalın olduğu ölçüde düşündürücü ve duygulandırıcı oyunlar olduğunu görüyoruz. Sinema ve romanda bu doğrultudaki gelişim, yakın geçmişin farklı ideolojilerine temellendirilmiş yorumları gündeme getirip tartışmaya açan yapıtlarla sağlandı. Tiyatroda da başarı, bu tür tartışmaların dramatik durumlara ve bu durumdaki insanın yaşantısına özümletildiği oyunlarla sağlanabilir. Yeter ki bugün, yoğun biçimde medyanın düşünceyi sınırlayıcı etkisi altında olduğu görülen seyirci tiyatrodan daha iyisini talep etsin. Tiyatromuzun gelişimi, her konuda ezberlenmiş kalıpların kırılmasına, öncü çalışmaların olgunlaşmasına, en önemlisi, yaşadığımız bu durgunluk, bu tepkisizlik sürecinin aşılıp, yaratıcılığı kışkırtan, besleyen sanatsal bir ortamın oluşmasına bağlıdır.

[Cumhuriyet sonrası tiyatro edebiyatımıza baktığımızda çoğunlukla oyun kahramanı olarak orta veya üst sınıf kadın ve erkeklerin seçilmiş olduğunu; onların sorunlarına, varoluş sıkıntılarına ve birbirleriyle olan ilişkilerine yer verildiğini görürüz. 1990'lı yıllardan itibaren yazılan oyunlarda ise toplum dışına itilmiş sıra dışı bireylerin sorunları ele alınmaya başlanmıştır. Değişen kent yaşamı ve kültürü içinde oluşan yeni sınıfsal düzende ötekileştirilenler; cinsel tercihleri nedeniyle bedenlerini satmak zorunda kalanlar, bağımlılar, AIDS hastaları, evsizler, yurtsuzlar ve şehrin yeni türeyen zorbaları gerçek hayatta olduğu gibi tiyatro sahnelerinde de yer almaya başlarlar. Özen Yula'nın 1998 yılında basılan *İstanbul Beyaz Rakı Rengârenk 80060, Kırmızı Yorgunları*, *Gözü Kara Alaturka* oyunlarında İstanbul'un değişen yüzü ötekileştirilmiş kimlikler üzerinden anlatılır. Turgay Nar'ın, *Çöplük* (1995) oyununda toplum dışına itilmiş insanların içine düştüğü yabancılaşma ve kimliksizleşme hikâye edilir. Behiç Ak (d.1956), üst-gerçekçi tavrıyla içinde yaşadığı çağın sorunlarını mizahi bir dille eleştirir; ilk oyunu *Bina* (1993)'da yenidünya düzeni içinde binaların da tıpkı insanlar gibi kimliklerini yitirdiğinin altını çizerken *Tek Kişilik Şehir'de*

(2002) kapitalist dünyanın doğayı, kültürü vahşice ve utanmadan talan etmesine karşı çıkar. Civan Canova (d.1955), *Kıyamet Sularında*'da (1994) dünyaya çarpması beklenen bir göktaşının yarattığı korkuyu kentsoylu bir aile üzerinden mizahi dille ele alır. *Sokağa Çıkma Yasağı* (1997), oyununda da sayım günü kaldıkları otelden dışarı çıkamayan müşteriler üzerinden özgürlüğün sınırlanmasına ve tüm yasaklara ironik bir eleştiri getirir.]

[2000'li yıllar özellikle İstanbul'da yeni özel tiyatro gruplarının bir araya geldiği, küçük ama seyircisiyle bütünleşebilen tiyatro sahnelerinin kurulduğu yıllar olmuştur. Yoğunluklu olarak Beyoğlu ve çevresinde konumlanmış tiyatro hayatı; mekân değiştirerek Kadıköy, Moda, Kocamustafapaşa gibi semtlere taşmıştır. Kumbaracı 50'de sahne alan Altıdan Sonra Tiyatro, Maks-Kara Tiyatrosu, Bulut Tiyatro, Talimhane Tiyatrosu, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu, Sadri Alışık Tiyatrosu, Tiyatro Boyalı Kuş, Tiyatro TEM, Tatavla Sahnesi, Semaver Kumpanya, Sarıyer Sanat Tiyatrosu, Tiyatro Kedi, Anadolu yakasında perde açan Ak'la Kara Tiyatrosu, Moda Sahnesi ve hem okul hem tiyatro olan Müjdat Gezen Sanat Merkezi, Baba Sahne bu dönemin özel tiyatrolarından sadece birkaçıdır.]

[Kendi yazdıkları oyunları yine kendi tiyatro mekânlarında sergileyen yazarlar 2000'li yıllarda ön plana çıkmışlardır. Nesrin Kazankaya (d.1965), kurucusu olduğu Tiyatro Pera ile geniş bir coğrafyayı ele alan oyunlar sahneler, oyunlarında yakın siyasi tarihimize ait önemli politik tespitler yapar. Bosna savaşının yaratmış olduğu yıkımı *Dobrinja'da Düğün* (2004) ile anlatırken *Şerefe Hatıralar* (2006) ile 12 Mart 1971 askeri darbesini, Profesör ve Hulahop da ise 12 Eylül 1980 darbesinin yıkıcı etkilerini anlatır. *Quintet* (2009) ise 2000'li yılların başında yaşanan siyasi bir geri dönüş öyküsüdür. Yeşim Özsoy Gülan (d.1972) Ve Diğer Şeyler Topluluğu'nu 2001 yılında kurmuştur; *Oyun Alaturka ve Aksak İstanbul Hikâyeleri* ile seyircinin dikkatini çeker. Yiğit Sertdemir (d.1979), Altıdan Sonra Tiyatro Topluluğu'nda yine kendi yazıp yönettiği *Bekleme Salonu* (2004), *O.B.E.B. (Ortak Bölenlerin En Büyüğü)* (2005) oyunlarıyla kenlerdeki bireylerin yabancılaşma sorununa alaycı bir bakış açısı getirir. *Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi* (2012) oyunuyla adını duyuran Ebru Nihan Celkan ise "buluT Tiyatro"da metropollerde yaşanan kanıksanmış insanlık dışı olayların gözden kaçan noktalarını gün yüzüne çıkarmayı amaç edinir.]

[Yeni tarihsellik, mitoloji, edebiyat uyarlamaları, kadın özgürlüğü, toplumsal cinsiyet, feminizm, kadın erkek ilişkileri, cinsel tercihler, siyasi darbeler, kültürel dönüşüm, yenidünya düzeni, vahşi kapitalizm, yabancılaşma, şiddet, gibi çok çeşitli konularda oyunlar kaleme alan yazarlarımız tiyatro edebiyatımızda katkı sağlamışlardır. Bazı yazarlar ve oyunlarını şu şekilde sıralayabiliriz: Adem Atar *Özgürlük Oyunu* (1995), Erhan Gökgücü *Ramazan'la Cülide* (1984), *Giordano Bruno* (1997), Burak Mikail Uçar

Umut Oyunu (1992), Savaş Dinçel *Uçurtmanın Kuyruğu* (2002), *Meraklısı İçin Öyle Bir Hikâye* (1993), Coşkun Büktel *Theope* (1993), Ferdi Merter *Kuğular Şarkı Söylemez* (1999), Coşkun Irmak *Miletos Güzeli* (2005), *Memurin Faslı* (2005), Metin Balay *İnadına Yaşamak* (1997), *Deniz Diye Bir Delikanlı* (2000), Berkun Oya *Yangın Duası* (2003), *Bayrak* (2009), *Babamın Cesetleri* (2012), Cuma Boynukara *Mem ile Zin* (2001), Zeynep Kaçar *Krem Karamel* (2007), İlker Köklük *Mendil Alır mısınız?* (2003), *Parça Tesirli Pazarlar* (2007), Hasan Öztürk *Tanrılar Erkek Olunca* (2002), Raşit Çelikezer *Otopark Cinayetleri* (2003), *Bavul Hikâyesi* (2008), Uğur Saatçi *İstibdat Kumpanyası* (2008), Funda Özşener *Kayalıklar Meryemi* (2009), Ahmet Önel *Kâşif-i Eyvah Nadir Efendi* (1999), Tarık Günersel *Yarım Bardak Su* (2004), Toygun Orbay *Mat* (2001), *21.15 Treni* (2003), Hasan Erkek *Eşik* (2008). N. Taner Büyükarman *Soğan Gibi* (2016), *Yunus Benem* (2016), *Ahiler Zamanı* (2017), Berkay Ateş *Hakikat, Elbet Bir Gün* (2017).]

ÖZET olarak, Cumhuriyet Dönemi oyun yazarlığının başlangıçta coşkulu bir atılım içinde olduğu, bu atılımın altmışlı yıllarda doruğa eriştiği, gelişimin yetmişli yılların sonlarına kadar sürdüğü, daha sonra ılımlı bir yol izlediği, içine kapandığı ve giderek kendine yeni çıkış yolları aramaya başladığı söylenebilir. Bu süreç içinde ortaya çıkan az sayıda çok parlak, yaratıcı örnekler ilerisi için umutlu olabileceğimizi gösteriyor. Tiyatro yazınımız, olaylara tarihsel bir perspektiften bakılması, düşüncenin tartışmaya açılması, olayların sonuçlarından çok nedenleri üzerinde durulması ile daha da gelişecektir.

Kaynakça

Akı, Niyazi (1968), *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (19231967)*, Ankara: Atatürk Ü. Yay.

And, Metin (1969), *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yay.

And, Metin (1973), *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

And, Metin (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (19231983)*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

And, Metin (Ekim 1983), *Atatürk ve Tiyatro*, yyy.: Devlet Tiyatroları Yay.

[Belkıs, Özlem (2003). *Kalemden Sahneye II*. İzmir: YGS Yay.]

[Birkiye, Selen Korad (2008). "İki binli Yıllarda Türk Oyun Yazarlığı", *Yaratıcı Drama Dergisi*, 6: 45-62.]

[Büyükarman, Ardalı Didem (2017). "Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu", *Modern Türk Tiyatrosu*, (ed. Oktay Yivli), İzmir: Günce Yay., s.429-449.]

Cevdet Kudret (1973), *Ortaoyunu*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

[Çelenk, Semih (2003), *Kalemden Sahneye III*. İzmir: YGS Yay.]

[Demir, Fethi (2016), *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*, İstanbul: Mitos-Boyut Yay.]

Gürün, Dikmen (2000), *Tiyatro Yazıları*, İstanbul: Mitos BOYUT Yay.

İpşiroğlu Zehra (1988), *Tiyatroda Devrim*, İstanbul: Çağdaş Yay.

İpşiroğlu, Zehra (1992), *Eleştirinin Eleştirisi*, İstanbul: Cem Yay.

Karadağ, Nurhan (1978), *Köy Seyirlik Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Karadağ, Nurhan (1988), *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları (19321951)*, Ankara: KB Yay.

Nutku, Özdemir (1969), *Darülbedayi'nin Elli Yılı*, Ankara: AÜ DTCF Yay.

[Nutku, Özdemir (1999), *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, İstanbul: Özgür Yay.]

Oğuzkan, Ferhan (ed.) (1996), *İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu Yaşamı ve Hizmetleri*, Ankara: TED Yay.

Sevengil, Refik Ahmet (1934), *Türk Tiyatrosu Tarihi*, İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.

Sokullu, Sevinç (1979), *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Ankara: KB Yay.

Şener, Sevda (1963), *Musahipzade Celal ve Tiyatrosu*, Ankara: AÜ DTCF Yay.

Şener, Sevda (1971), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923 1970)*, Ankara: AÜ DTCF Yay.

Şener, Sevda (1971), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (19231972)*, Ankara: AÜ DTCF Yay.

Şener, Sevda (2000), *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Şener, Sevda (2002), *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Ankara: KB Yay.

Şener, Sevda (2003), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Alkım Yay.

Yüksel, Ayşegül (1986), *Haldun Taner Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yay.

Yüksel, Ayşegül (1997), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul: MitosBOYUT Yay.

Yüksel, Ayşegül (2000), *Sahneden İzdüşümler*, İstanbul: MitosBOYUT Yay.

Modernizmden Postmodernizme Türk romanı

Jale Parla

İngilizceden çeviren: Yurdanur Salman

TÜRKİYE'nin programlı modernleşme çabasıyla Türk romanının ortaya çıkışı eş zamanlı olmuştur; Batı Avrupa'nın doğusundaki bütün ulusların romanları gibi gecikerek ortaya çıkmış olsa bile Türk romanı da bütün öteki ulusal romanlar gibi modern bir olguydu. Benzer biçimde, bütün öteki çeperlere özgü romancılar gibi Türk romancıları da – çoğu zaman aşağılık duygusuna varan– bu gecikmişlik duygusunu, yakın zamanlarda roman, küresel bir yönelime girinceye kadar üstlerinden atamadılar. Bugün artık otuz yıla yakın bir süredir Türk romancıları da postmodern romanın anlatı stratejilerinden yararlanarak küresel çekicilik taşıyan temalar ve üsluplarla özgüven içinde çağdaşlarına katılmış durumdadırlar.

Öykümüz, Ahmet Mithat ve Recaizade Ekrem'in XIX. yüzyılın son on yılında modern Türk romanını ilk kez gündeme getirmeleriyle başlıyor. Üreten Ahmet Mithat'ın eserlerini besleyen damar komediydi; titiz Recaizade Ekrem'in eserlerini besleyen damar da ironiydi. Bu iki yazar, bu türün yeni yeni ortaya çıkmakta olan örneklerinden beklenebilecek bütün teknikler, stratejiler, temalar, karakterler ve olay örgülerinden oluşan yelpazeyi baştan sona tek başlarına ürettiler.

Türkiye'de roman biçimini başlatan ve yaygınlaştıran Ahmet Mithat (1844-1912), eşi bulunmaz verimlilikte bir yazardı; çeviriler, uyarlamalar, oyunlar, dinsel ve siyasal risaleler yanı sıra kendi gazetesi *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımladığı sayısız gazete makalesi de üretti. Çalışmanın kutsallığına ve tutumluluğun gerekli olduğuna yürekten inanan biri olarak

Ahmet Mithat, kendini önce halkın eğiticisi, sonra bir girişimci, üçüncü olarak bir gazeteci, son olarak da romancı nitelikleriyle görüyordu. Ahmet Mithat'ın romanları, güncel konular üzerine uzun, dağınık, konudan konuya atlayan, hiç kısıtlanmamış rahat bir anlatım sergiler. Başlıca konuları şunlardır: Ticaret, din, Batı teknolojisi, Batılı normlarla Osmanlı normlarının karşılaştırılması, insanın yaradılışı ve davranışları üzerine genellemeye dayanan düşünceler. Bu romanlar, geleneksel Türk tiyatrosundan ve sözlü edebiyatından, Türk romans geleneğinden, folklor efsanelerinden, kıssalardan, halk ozanlarının masallarından ve yazarın beğendiği Fransız romanlarından melezlenerek oluşturulmuş biçimlerdir.

Ahmet Mithat'a, yazarların ana maddesinin arzu olduğu fikrine somutluk kazandıran bir yazar denebilir. Mithat, "modernlik"i tutkuyla arzuluyordu; bunun, yaşamın olabildiğince çok alanında gerçekleştirilmesini özlüyordu; makinenin, romanın, gazeteciliğin, girişimciliğin, felsefenin, resmin ve heykelin, bunların hepsinin birden aynı anda devreye sokulması da buna dahildi. Ahmet Mithat, anlatılama arzusunu, eğretilemeden çok düz-değişmece yolunu kullanarak dışa vuruyordu: Kayıp metinler, olmayan anlatılar, yarı yarıya yazılmış olay örgüleri yarattı. Bunların hepsi, onun Türk dilinin önde gelen romancısı olarak üstlenmeye hazır olduğu rolle giriştiği deneyleri gösteriyor. Mithat'ın bu açıdan giriştiği çarpıcı deneyler arasında *Müşahedat, Karı Koca Masalı, Dolaptan Temaşa*, *Ahmet Metin* ve Şirzat vardır. Kullanımına açık olan pek çok tür arasından Mithat, romanını, Bakhtin'den bir terim kullanarak söyleyecek olursak, kendine göre bir "intervalic chronotope", bütün tarzların ve söylemlerin karışımından oluşan bir melez olarak yarattı.

Kanımca, Ahmet Mithat'ın anlatılarının gösterdiği şey, anlatı biçimlerinin en değişkeni olan romanla ilgili Batı'da yapılmış kuramsal kategorilerden bazılarının üzerinde yeniden düşünmemiz gerektiğidir. Ahmet Mithat'ın romanlarında, toplum ve birey, yeni ve eski, deneysellik ve gelenek, göndergesel olanla olmayan, gerçek yazarla metnin anıştırdığı yazar arasındaki sınırlar bulanıktır; dahası, bu romanlarda, ironinin her zaman denge bozucu olmadığını, tersine dengeleyici bir etki yaratmayı amaçlayan Ahmet Mithat'a özgü bir komik ironiden söz edebileceğimizi görürüz. Ayrıca, "narsisist" denen yazma biçiminin bireysel güdülenmelere olduğu ölçüde toplumsal eğilimlere de yaslanabileceğini, diyaloğun bireysel bir dünya görüşünü gösterdiği kadar birleştirici, dayanışmacı bir dünya görüşüne ulaşmada araç olarak kullanılabileceğini gözlemleriz.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de romanın ortaya çıkışında kolayca gözlemlenebilecek gecikmişlik duygusu, tamamlanmamışlık olgusu; deneysel mecazların âdeta kişileştiği anlatılarla kendini gösterir; bunların en çarpıcı olanı, kayıp metnin ya da kaybedilmiş elyazmasının önemli

rol oynadığı romanlardır. Türün en çarpıcı örneği de, Recaizade Ekrem'in (1847-1914) ironik romanı *Araba Sevdası*'nda, aşırı Batılılaşmış Bihruz'un yazdığı, okunmadan bir yana atılan mektuptur. Recaizade Ekrem'in romanı *Araba Sevdası*'nın teması hiçliktir. Tanzimat Döneminin öteki romanları arasında *Araba Sevdası* eşsiz bir yer tutar: Romanın yazarı, çağının kültür karmaşasının bütünüyle farkındadır ve iki farklı epistemolojinin karşılaştığı noktadaki karanlık mekânı algılamıştır. Dahası, Recaizade Ekrem bu mekândan yola çıkılarak herhangi bir gerçekliğin temsil edilemeyeceğini de hissetmiştir. Yanılsamayla gerçeklik arasındaki uzaklığın, çağdaş yazma stratejileriyle kapatılamayacağına da inanmış, bu inancını, yazma ve okuma etkinliklerinin bir parodisi biçiminde kaleme aldığı *Araba Sevdası*'nda dışavurmuştur. Recaizade'yi çağdaşları arasında eşsiz kılan, bütün uygulamaları boşunalığa, bütün hevesleri başarısızlığa, bütün duyguları anlamsız duygusallığa, hayal gücünü hiçliğe dönüştürmüş olmasıdır. Böyle olduğu için de *Araba Sevdası*, aynı zamanda ilk modern Türk romanı olarak adlandırılmalıdır. Burada, "modern" terimini, çağın bilincine dışarıdan bakan, çözümleyici keskin ucunu zamanın başka uygulamalarına olduğu kadar kendine de yönelten, sorgulamayı kendini de sorgulamak için kullanan bir bilinç sergilemek anlamında kullanıyorum. Bu "modern" yaklaşım, Recaizade Ekrem'i, romanda biçim ve kurguyla ilgili güncel uygulamaları reddetmeye, daha eski anlatı biçimlerinin parodisini yapmaya, kendi anlatımına alaysılamayla yaklaşmaya götürmüştür. Recaizade Ekrem, bu parodisini klasik Osmanlı divan şiirine, Lamartine ve Hugo gibi Fransız romantiklerine, üstelik çağdaş Tanzimat edebiyatına yapılan anıştırmalardan oluşan zengin bir metinlerarasılık dokusu örerek genişletir. İlk Türk romanlarının üzerine oturtulduğu kaygan epistemolojik temeli aktarabilmek için Recaizade Ekrem, her türlü anlatı stratejisinin, temaların, karakterlerin, ilişkilerin, hatta kurgunun bile içine düşüp yok olacağı bir uçurum duygusu yaratmıştır. *Araba Sevdası*'nda her şey eriyip yok olmaya yazgılıdır: Arabalar gözden kaybolur, sevgiler yitirilir, sevgililer kayıplara karışır, aşk mektupları okunmaz, buruşturulup atılır. Bütün kişisel ilişkiler, sonradan görme zenginlerin ve Batılılaşmış züppelerin, Paris'te en son edinmiş oldukları gösterişli havaları sergileyerek içinde dolaşıp durdukları arabaların güzergâhlarını taklit ederek boşuna yinelenip duran bir döngüselliği izler.

Araba Sevdası'nda, kahramanın kötü kaleme alınmış, okunmadan atılan mektubu, Recaizade Ekrem'in kültürel ve dilsel karmaşadan doğduğuna inandığı ve sözcüğün imlediği şey'i temsil edemediği bir epistemolojik çıkmaz aracılığıyla mimetik bir krizi gösterir. Araba Sevdası'nın sesi, Ahmet Mithat'ın toplumsal, uzlaştırıcı sesi değildir. Bu, "her şey"i "hiçbir şey"e indirgeyen ve şu son sözcüğün taşıdığı özür dışında hiçbir çözüm getirmeyen yabancılaşmış bir anlatının sesidir: "Pardon!"

Böylelikle, Türkiye'de romanın ilk evresindeki temel endişe, kültürel ve epistemolojik dönüşüm çabalarını gösteren bir kaygıya vurgu yapar. Bu sorunun, XX. yüzyılın başında ulusal bir söylemin devreye sokulmasıyla daha da ağırlaşacağı tanısı da gene o büyük uzlaştırıcı Ahmet Mithat tarafından konmuştur. Ahmet Mithat, modernizm arayışının, sonunda bir ulusal uyanış arayışına yol açacağını kabul etmiş, bunu son romanlarından *Ahmet Metin* ve Şirzat'ta dile getirmiştir; Ahmet Mithat, yitirilmiş bir coğrafya arayışını, bu kez ulusal bir coğrafya arayışı üzerine inşa eder. Böylelikle, XX. yüzyılın ilk on yılına gelindiğinde Türk romancıları, Türk edebiyatının yeni roman türüne, yüzyılın son otuz yılına kadar kendilerini meşgul edecek bütün modernizm temalarını sokmuş oluyorlardı.

Türk romancıları, kendilerini zanaatlarında güven içinde hissettikten sonra, tamamlanmamış metin ya da kayıp metin benzetmesi terk edilmiş gibi görünüyor. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf gibi Cumhuriyet öncesi romancıları, kentsel ortamlarda geçen, eski İstanbul evlerinin yalıtılmış mekânları içindeki yakın ilişkilerin iniş çıkışlarını izleyerek toplumsal davranışlar ve ahlak kuralları üzerine eserler yazdılar.

Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte romanın konusu değişikliğe uğrayarak sınırları Lozan Antlaşması'yla belirlenen ama toprakları ve halkı, ulusun kültürlü seçkinleri tarafından tanınmayan bir coğrafyaya dönüştü. Türkiye'de, ulusal romanın ortamını oluşturan zemin bu oldu. Metinlerle girişilen deneyler, yerini toplumsal gerçekçiliğe, düz-değişmece de yerini eğretilemeye bıraktı. Kentli romancılar, Anadolu'da yolculuk yapan, çalışan ya da bunların ikisini birden gerçekleştiren genç idealist milliyetçilerin beklentileri ve umut kırıklıkları üzerine romanlar yazdılar; oysa köy romancıları (ulus çapında okuryazarlığı geliştirmek için hazırlanan bir Cumhuriyet projesine göre oluşturulmuş Köy Enstitüleri'nde eğitim görmüş Anadolu çıkışlı yazarlar), ülkenin henüz modernleşmemiş kesimlerindeki iktidar ilişkileri ve köylülerin sömürülmesinin anlatılması için toplumsal gerçekçiliğe başvurdular: İyi hazırlanmış olay örgüleri, dürüst karakterler, kötülükle iyilik, dürüst olanla dürüst olmayan, fırsatçıyla idealist, vatanseverle vatan haini arasındaki gerilimle kutuplaştırılmış, iyi tanımlanmış çatışmalar. Belirsizlikler, bu arada kişisel tuhaflıklara ya da ayrıksılıklara karşı hoşgörü, bütün romancıların, ulus-devletin sağlamlaştırılmasına hizmet etmek için, evlatlık ve vatanseverlik görevleriyle bağlanmış oldukları bir çağda, yozlaşmış estetik sapkınlıklar olarak aşağılanıyordu; bunun iyi bir örneği, Reşat Nuri Güntekin (1889-1956)'in çok entrikacı ve eksantrik bir karakteri devreye sokarak ilginç ve farklı başlayan ama bu karakteri bir insansevere dönüştürerek anlatıyı yardımsever hümanizmin basmakalıplıklarına indirgeyen *Miskinler Tekkesi*'dir. Bunun nedeni, Cumhuriyet yurdunun ufuklarında her şeyin dupduru olması gerektiğidir. Oysa, bu tür

bir güven, kendisiyle alay edenleri ya da kendisine karşı çıkanları da üretmeden uzun süre devam edemez. Yaşar Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar, ulus-devletin erken dönemindeki romancıların çizdikleri kutsal coğrafyayı sorgulayan bu tür iki romancıdır.

Yaşar Kemal (1923-2015), insanlık durumunu yansıtmak üzere, sanatlarını natüralizmle sembolizmi kaynaştırarak uygulayan uzun natüralist yazarlar geleneğindendir. Dreiser, Steinbeck, XIX. yüzyılda Zola, XX. yüzyılda Joyce ve Faulkner bu geleneğin belli başlı adlarıdır. Bu yazarlar gibi Yaşar Kemal de hümanist geleneği inkâr etmemiş, ama bu geleneği milliyetçilik diliyle sentezlemeyi reddetmiştir. Onlar gibi Yaşar Kemal de, eğilimleri açısından bakıldığında uluslararasıcılığı benimsemiş, "evrensel insan"ı ve onun mutluluğunu merkeze oturtacak bir üslup peşinde koşmuştur. Yüksek edebiyat nesrinin aracı olarak resmî Türkçeyi kullanmak yerine Kemal, yerel deyişe yönelmiş ve bu dili inanılmaz renkleriyle yakalamıştır; her ne kadar Anadolu destanlarının ritmini ve ahenklerini ödünç almış olsa da, Kemal'in kahramanlıklarla dolu bir geçmişe dönme yolunda nostaljik bir mesajı yoktur. Onun romanları daha çok, maddi dünyada olduğu kadar toplumsal dünyada da değişimin kaçınılmazlığını kabul etmiş ve genelde yüceltmiştir. Bu romanlar bir gün, daha iyi bir dünyayı getirecek olan insan gönüllülüğünün savunucularıdır. Kemal'in, kendilerini gerçeği dile getirmeye adamış engellenemez bireyleri gösteren eksantrik kahramanları her ne kadar Cassandra'ya benzeseler de, onun anlatılarını, yaratıcılığın karşı çıkmaktan beslendiği edebiyatın en iyi modern örneklerinden birine dönüştürmüştür.

Cumhuriyet Dönemine özgü ulusalcı geleneğin kuşkuya hiç yer bırakmayacak ölçüde dışında kalan Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Yaşar Kemal'e göre bütünüyle bambaşka bir mizaç sergiler. Gene de Tanpınar, modernizmin öteki yüzünü temsil eder: Bohem, estetik, hümanist, nostaljik ve elbette belirsiz. Yaşar Kemal'in romanlarının başlıca izleği sağ kalma savaşımıyken Tanpınar'ın estetleri sağ kalıp kalmamaya hemen hemen hiç aldırmayan marjinallerdir; isteseler de bunu yapamayacaklardır zaten. Tanpınar'ın dünyası beceriksizliğin, can sıkıntısının, engellenmenin, her şeyden çok da zamanın getirdiği acımasız değişim karşısında bireysel yenilginin dünyasıdır. Dahası, Türk modernizminin mutsuz çocuğu olarak Tanpınar, eserlerinde ulusal romanın ortaya çıkışıyla birlikte yok olup giden bir mecazı, kayıp metin mecazını, yeniden yerine oturtur. Onun romanlarından biri olan Mahur Beste, Tanpınar'ın daha sonra yazacağı bütün romanlara gölgesini düşürmek üzere, bilerek böyle bırakılmış bir tamamlanmamış metindir.

Tanpınar'dan sonra modernizmin en dikkate değer havarisi, eserleriyle Türk romanının modenizmden postmodernizme geçişini belirleyen Oğuz

Atay (1934-1977)'dır kuşkusuz. Atay'ın *Tutunamayanlar*'daki (1971) olağanüstü üslubu, kurgusu ve dili; Türk edebiyatında insanları, o dönemde toplumsal olan edebiyatı, üst düzeyde ironikleştirilmiş ve deneysel içerikli edebiyata üstün tuttuklarından dikkat çekmemiştir. Atay'ın romanında, kayıp metin mecazı ağırlıklı bir yer tutar; çünkü bu mecaz bir kez daha, yazarın okuruyla paylaşmaya çalıştığı mimetik krizi belirler. Tutunamayanlar, modernleşme süreci içinde kendi milliyetçi mitlerini yaratan ve modernleşmekte olan bir toplumdaki biçimlendirici etkilere karşı keskin, iğneleyici ve yıkıcı bir saldırıdır. Romanın mesajı, modernizmin Türk çeşitlemesinin, yalnızca yetenekli ve duyarlı insanları toplumun dışına itilmiş insanlara dönüştürdüğü, duyarsızların ve fırsatçıların yolunu açtığıdır (Aynı önerme, aşağı yukarı aynı sıralarda Adalet Ağaoğlu tarafından *Ölmeye Yatmak*'ta dile getirilmiştir.). Oğuz Atay'ın, hem Türk toplumunun hem de Türk bireyinin çarpıtılmış büyüme sürecini, her yanı kaplamış olan dar görüşlülüğünü, milliyetçiliğe teslim oluşunu ve burjuvaların kendilerinden hoşnut olmasını sergileyişindeki ironi, hiçbir şeyi dışta bırakmayan böylesine büyük bir toplumsal ve kültürel eleştiriyle kalmadı. Atay, eleştirisini roman yazımına egemen olan uygulamalara dek genişletti ve romancı arkadaşlarına, zanaatlarının çıkmaza girmiş olduğunu da açıkladı. Bu amaca ulaşmak için romanında kullandığı deneysel üslup, çerçeve anlatının, bölünmüş kişiliğin, metinlerarasılığın, parodinin, pastişin kullanılmasını ve kayıp metnin aranışını da kapsıyordu; bunların hepsini, Türkiye'de olsun, başka yerlerde olsun, artık postmodernizmin anlatı teknikleriyle bağlantılı görüyoruz.

Kitabını, kahramanıyla benzerinin, yaşayacakları yeni yer olarak trenleri benimsemeleriyle bitirirken Oğuz Atay, aynı zamanda Türk romanının alacağı şu yeni doğrultuyu da işaret etmiş oluyordu: Georg Lukacs'ın çok bilinen bir deyişini biraz değiştirerek söyleyecek olursak, sorunlu bir kahramanın ironik yurtsuzluk arayışı. İronik yurtsuzluk derken Cumhuriyet'in erken dönemindeki romanlarda, kurguların ortamı olarak benimsenmiş olan ulusal coğrafyanın ortadan kaldırılmasını kastediyorum. Aslında, Türkiye'de postmodern roman üzerine yapılacak her türlü tartışmada, kolayca göze çarpacak en azından iki özelliğin dikkate alınması zorunludur: eksik metin benzetmesi ve bir zamanlar ulusal yurt denen yerin, zihinsel olsun, bambaşka türden düşsel konulardan çıkmış olsun, hayalî bir coğrafya uğruna terk edilmesi.

"İyi bir kitap, var olmayan şeyleri, bir tür yokluğu ya da ölümü anıştıran bir yazıdır… Ama kitabın dışında, sözcüklerin ötesine yerleştirilmiş bir dünya aramak boşunadır." Bu sözler, Orhan Pamuk (d. 1952)'un *Yeni Hayat*'ında, Anadolu'nun merkezine giden otobüslerde tehlikeli bir yolculuğa çıkmış olan çok adlı (Nahit-Mehmet-Osman) kahramanına aittir. Kahrama-

nın bu yolculukta kaldığı yerler, en az, "yeni hayat"ı keşfettiğine inandığı Mehmet'i arayış yolculuğu kadar düşseldir; yani gerçekçi bir coğrafyayı yansıtmaz. Ne var ki, kahramanın sonunda eriştiği kişinin, yalnızca *Yeni Hayat* kitabını kopya edip duran bir yazıcı olduğu anlaşılır. Kahramanımız, hiç utanmadan bu işi para için yaptığını söyleyen bu yazıcının hayatının geri kalan kesimini yazarak geçirmeye mahkûm edilmiş zavallının biri olduğunu keşfeder (200). Burada güdülen düzdeğişmeceli amaç, açıkça ortadadır: Yazarın, yazmaya mahkûm edildiği şey, yaşamın, hiçbir zaman tam olarak tanımlanamayacak, engellenemeyecek, kavranamayacak ya da bütünüyle yakalanamayacak olan olumsallığı, yeniliği, deneyimlerin rastlantılara bağlı olan beklenemezliğidir. Sanat, oluşum anını ölümsüzleştiren Keats'in vazosu değildir; taşıdıkları önem ancak yanlış anlaşılabilecek ya da yanlış yorumlanabilecek olan bir kazalar dizisidir. İşte bu nedenle, yazmaya mahkûm edilmiş olan bu adam, olumsallığa karşı, zaten yazılmış olan bir kitabı, insanın yazıya gösterebileceği bütün o tapınma duygusuyla kopyalayarak direnmektedir. "Bazen bir virgülü atlıyorum." der, "Bir kelimeyi bir harfi yanlış yazıyorum... O zaman, hissetmeden, inanmadan yazdığımı anlar işi bırakırım. Tekrar aynı yoğunluklar yazıya dönebilmem bazan saatler, günler alır. Hissetmediğim, gücünü içimde duymadığım tek bir kelime yazmak istemediğim için ilhamı sabırla beklerim." (207). Orhan Pamuk'un, "Yazar inancını yitimesin ki bu inancını okura aşılayabilsin!" diyen buyruğu mudur bu? Okuduğu şeye yüreğini ve ruhunu koymadan okuyan Türk okuruna karşı getirilen bir suçlama mıdır? Roland Barthes'ın "writerly texts"ine[1] yapılan bir anıştırma mıdır? Pierre Menard'ın *Don Kişot*'u yeniden üretme çabasının bir kez daha dile getirilmesi midir? Yoksa bazı kesimlerinin çalıntı olduğu konusunda bazı kuşkuları bulunmasına karşın Seyyid Hamid Badincani'nin kitabını, sözcüğü sözcüğüne, ibaresi ibaresine aktarmak zorunda kalan, Cervantes'in o beceriksiz yazıcısının oynadığı rolün yeniden oynanması mıdır? Büyük olasılıkla bunların hepsidir. Ama bu mizahlı konuşmada, yaratıcı yazarlığın ve edebiyat eleştirisinin bütün postmodern ironisine değinilmektedir: Bu karşılıklı konuşmada, "yazarın ölümü", "yazıcı olarak yazar", özgürlüğe ve kendiliğindenliğe değer veren "romantik modernizmin parodisi" ya da çeşitli söyleşilerden bildiğimiz gibi, çok titiz bir işçi olan gerçek yazarın, yani Orhan Pamuk'un özparodisi ima edilir. Bununla birlikte, bu bölümün Türk romanı açısından çok özgül bir anlamı vardır: yazma saplantısı. Büyük olsun, küçük olsun, içinde bir çeşit yazma etkinliği bulunmayan bir Türk romanı bulmak zordur; yazmanın böyle ayrıcalıklı kılınması, kutsal bir çağrıya dönüştürülmesi, daha da öte bir yoruma gerek gösteren, belki ayrı bir inceleme alanı oluşturacak bir şeydir.

[1] "writerly texts": "les texts scriptiles"; okurun "yazması"na elverişli metinler (çevirenin notu)

Osman'la Mehmet'in (zaten birbirinin eşi olan bu iki kişinin) buluşması, modernizmin kuşkuya yer bırakmayacak nirengi noktasını oluşturan bir tren istasyonunda yer alır; bu konuşmanın, Türkiye'de modernizmin nasıl anlaşıldığının kurnazca ve incelikli bir özeti olduğunu belirtmeye gerek bile yoktur. Bu nedenle, karayollarıyla ve tren yollarıyla belirlenen coğrafya sahte bir coğrafyadır; arayış da bir yokluğun, bir kaybın, doldurulmamış bir yerin arayışıdır. Bu arayış, ne zamandır artık yerleşmiş bir eğretileme olan, bir dizi yitirilmiş şeyin aranışını belirleyen yolculuk eğretilemesiyle verilmiştir: yitirilmiş inanç, yitirilmiş sevgi, yitirilmiş geçmiş, yitirilmiş bellek, yitirilmiş tarih, yitirilmiş ikizler ve yitirilmiş metin. Bu yitirilmiş şeylerin birinin ya da hepsinin peşinde bir yolculuğa çıkmak zorunda kalan keşişvari yazar, bunların hepsinin yerine, yazmanın kendisine çektirdiği acıları ve tattırdığı zevkleri paylaştığı bir metin koymaktan alamaz kendini. Çekilen bu acılarda yalnızca temsil etme değil, aynı zamanda varoluş da, Pamuk'un yazılarına özgü bir dizi benzetme içinde sorunsallaştırılır.

Pamuk'un eserlerine baştan sona kadar şöyle bir göz gezdirmek, onun yazdıklarında kayıp, eksik ya da aranan metinlerin yoğunluğunu ortaya çıkarmaya yetecektir: *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda, Ahmet, babası Refik'in kaybolmuş olan güncesini bulur; *Sessiz Ev*'de Fatma, (bu arada, örnek bir modernizm yanlısı olan) kocası Selahattin Darvınoğlu'nun sapkınlık içerdiğine inandığı el yazmasını yakar; Pamuk'un yok olmaktan rastlantısal bir karşılaşmayla kurtarılan bir sonraki romanı Beyaz Kale'de de Hasan, Faruk'un gerçekte Hoca ile Venedikli'nin öyküsü olan notlarını çöpe atar. Bunlara, aslında bir dizi yitirilmiş ve bulunmuş el yazmasından oluşan *Kara Kitap*'ı, kendini hangi metne bağlayacağını bilmediği için çok büyük yalnızlık hisseden *Benim Adım Kırmızı*'nın oluşturduğu küçük öyküyü, aynı adlı romanda *Yeni Hayat*'ın aranışını, son olarak da elbette *Kar*'da, bu romanın Kafkavari coğrafyasında, ölmüş bir şairin şiirlerinin kaybolmuş kitabının aranışını ekleyebiliriz; o zaman bu olağanüstü yazarın çok katmanlı kültürel ve edebî ironilerinin farkına varırız. Metinsellikle uğraşmak postmodernci yazarlığın, yakından tanıdığımız bir benzetmesidir, çünkü eğretilemeyi düzdeğişmeceye dönüştürmek söz konusu olduğunda bu, çok elverişlidir. Ne de olsa, kayıp metinler, henüz gerçekleştirilmemiş projelerden başka nedir? Dahası, *Kara Kitap*'ın Galip'i *Mesnevi*'yi baştan sona okurken, okunup anlaşılmak için öykülerin başka öykülere gereksinme duyduğunu, her öykünün başka bir öyküyle bağlantısı bulunduğunu, öykülerin akraba olduklarını, öykü anlatmanın her şeyden çok bir parodi sanatı olduğunu, öykülerin yalnızca birbirleriyle bağlantılı olmayıp birbirlerini yansıttıklarını öğrenir. Kendine gönderme yaptığı kadar metinlerarasılık da içeren metnin ontolojisine böyle yepyeni bir anlayışla yaklaşmanın postmodern bir eğilim olduğunu belirtmeye gerek bile yoktur. Bununla birlikte, şaşırtıcı

olsa da metinsellik, XIX. yüzyılın sonlarında ilk ortaya çıkışından bu yana Türk romanının önde gelen bir saplantısı olmuştur. Kuşkusuz bu saplantı, yaşamaktan çok okumaya yaslanan modernliğin gecikmiş olarak ortaya çıkmasıyla bağlantılıdır.

Öyleyse *Yeni Hayat*'a, Pamuk'un eserlerinin en çok kendine gönderme yapan metnine dönecek olursak, bu metnin *Ölüm Meleği*'nin, eksik metnin – henüz yazılmamış sözün, daha yaşanmayı bekleyen deneyimin – Arzu Meleği olduğunu söyleyebiliriz. Kahramanın her otobüs kazasından önce ya da sonra gördüğü bu melek, bütün bu kazalardan sağ çıkan, insanın peşini bırakmayan imgedir. Bu kitabın zorbası Dr. Narin, modernleşmiş ve yarı yarıya sanayileşmiş Türkiye Cumhuriyeti'nin bayilik zincirlerinin müdürü de, haritası bayilik zincirleriyle çizilmiş anavatanın yeni egemenidir. Dr. Narin'in katlanamadığı tek şey, *Yeni Hayat* kitabının sonsuza dek yinelenerek yeniden okunmasını ve yeniden yazılmasını sağlayan o "arzu"dur. Bölgenin egemeni olan (acentalıkların başkanı olarak kendisinden korkulan) Dr. Narin, mekâna olduğu kadar zamana da hükmetme peşindedir: Adlarını Omega, Zenith gibi ünlü saat markalarından alan gizli ajanları vardır. Nitekim Dr. Narin, yeniliğin arzuyla birleşmesine, romanın, özerkleşmiş yazarı ya da okuruyla buluşmasına izin vermeyecektir. Bu hırsının anlamsızlığı, tumturaklı sözlerini ancak bir karikatüre indirgese de Dr. Narin, zamanı, yeri, basımı ve zihni tümüyle yönetmek hevesindedir.

Dr. Narin'in temsil ettiği sansürcü zihniyetin Türk romanının günümüzde gözlemlediğimiz arayışlarını sürdürmesine engel olamadığını teslim etmeliyiz. Aralarında, Aslı Erdoğan, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Murat Uyurkulak, Perihan Mağden, Müge İplikçi, Şebnem İşigüzel gibi isimler bulunan bir grup genç romancı, yadsınamaz bir gözüpeklikle, roman geleneğimizin kalıplaşmış sınırlarını zorlamaktalar. Bu zorlayış onları bir yandan romanlarını kurgularken yeni mekânlara açılmaya yönlendirirken, bir yandan da dilde deneyselliklere yüreklendiriyor. Son on yılda roman yazımında gözlemlediğimiz büyük patlama, yeni duyarlılıkların yeni estetik arayışlarla buluşmakta olduğu bir sentezi haber veriyor. Bu sentezin en belirleyici yönelişiyse, kanımca, postmodern olduğu kadar postnasyonalist bir doğrultuyu işaret etmesidir.

Kaynakça

Pamuk, Orhan (1997), *Yeni Hayat*, İstanbul: İletişim Yay.

Cumhuriyet Dönemi: Roman (1920-1960)

Yakup Çelik

1920 sonrasındaki Türk romanını, bütün edebiyat türlerinde olduğu gibi tek başına düşünmek ve belirli bir tarihsel süreci hareket noktası alarak başlatmak hatalı olur. Bu bakımdan 1920'ye kadar gelen süreç içerisindeki Türk romancılarının eserlerini de, en azından hazırladıkları zemin bakımından kısaca değerlendirmemiz gerekmektedir. Tanzimat Döneminde, özellikle de Serveti Fünun Döneminde Halit Ziya Uşaklıgil ile Avrupai tarzda romanla tanışan edebiyatımızda, II. Meşrutiyet sonrasında gerçek anlamda Batı formundaki romana geçilmiştir. Halit Ziya'daki sınırlı konular, II. Meşrutiyet sonrası romanda oldukça genişlemiş Doğu-Batı, kadın-erkek, alafranga-alaturka, birey-toplum, birey-yönetim gibi çatışmalar ele alınmaya başlamıştır (Aktaş 1992a: 517).

Türk romanındaki gelişme modernleşme süreciyle de doğrudan ilgilidir. Tanzimat'la birlikte girilen Batılılaşma süreci toplumsal yaşayış tarzını Doğu-Batı ikilemi içerisine taşımıştır. Türk romanının 1920 sonrasında Doğu-Batı çatışması başlıca tema olma özelliğini sürdürür. Bunun yanında, 1920 için "öncüler" diye adlandırabileceğimiz romancılarda Meşrutiyet ile gelen değişim süreci, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in benimsenme aşaması işlenen önemli konular arasındadır. Bu konular, hem toplumun önemli problemlerindendi hem de yazarların hayatlarına aitti. Bunlardan başka bireylerin iç dünyasını ve imkânsız aşkı dile getiren romanlar da kaleme alındı. "Bu dönem (1950'lere kadarki dönem) romanında iki çizginin göze çarptığını söyleyebiliriz. Birinci çizgiyi bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi, bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturur" (Fethi Naci 1981: 32).

II. Meşrutiyet sonrasında hürriyet ortamında edebiyat dünyasına adım atan yazarlardan bir kısmı, Cumhuriyet sonrasındaki Türk edebiyatının oluşmasında da etkin olmuşlardır. Bunlar Halide Edib Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Peyami Safa gibi Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının eksenini oluşturan, bugün bile zevkle okunan yazarlardır. Bu yazarların ortak özellikleri hepsinin II. Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi toplumu derinden sarsmış olayların tanığı olmalarıdır. Dolayısıyla da hemen hepsi kendi dönemlerinin bir bakıma sosyal tarihlerini yansıtmışlar, yaşadıkları çağa tanıklık etmişlerdir.

1920-1960 dönemi Türk romanının bir diğer ortak özelliği sosyal ve siyasal hayattaki değişimlerin romana yansımasıdır. 1940 sonrasında köy enstitülerinin açılmasından sonra, köy hayatının, işçi hareketlerinden sonra onlara yönelik aydın duyarlılığının roman iklimine taşınması gibi.

Çağının tanığı olanlar

Bu gruptaki yazarlar doğum tarihleri bakımından sıralandığında ele alınacak ilk yazar **Halide Edib Adıvar** (1882-1964)'dır. Eserlerinde 20. yüzyılın başındaki Türk toplumunu kadın ve medeniyet konuları etrafında ele alan yazar; toplumun en önemli sorunu olarak Doğu-Batı çatışması, bununla bağlantılı olarak eskiyeni ikilemini görür. *Sinekli Bakkal*, *Sonsuz Panayır* ve *Tatarcık* romanlarında karşımıza çıkan Doğu-Batı çatışmasında bir sentezden yana tavır koymaya çalışan yazar dikkati çeker. Halide Edib, Ne Batı'yı, ne de Doğuyu kendi başına yeterli bulmaktadır. Doğu-Batı çatışması karşısındaki tavrı için İnci Enginün şu tespiti yapmaktadır:

> "Bütünüyle ne doğu kötü, ne de batı iyidir. Her iki dünyada da bütün zaman içinde aranan müsbet kıymetler vardır ve bunlar zannedildiği gibi birbirine düşman da değildirler. Doğu kendi eksikliklerini tamamlamak için batıya, batı kendi noksanlıklarını kapatmak için doğuya gitmeli, birbirini öldürmeden bir terkip kurabilmelidirler. Mazide Osmanlı İmparatorluğu bu terkibin ideal örneğiydi. Gelecekte de Türkiye ve Hindistan'ın bu terkibi yapmaları beklenir." (1978: 476)

Halide Edib, özellikle ilk romanlarında kadının Osmanlı toplumu içerisindeki yerini belirlemeye çalışır. Kurtuluş Savaşı yıllarında ise toplumsal bir görev yüklenerek insanları kurtuluş mücadelesini desteklemeye çağırır, bu çerçevede savaş yıllarının insan eksenli çeşitli problemlerini dile getirir.

Halide Edib Adıvar'ın romanlarındaki temel konulardan biri de kadındır. Yazar, kadını toplumun temeli olarak görmektedir. Bu nedenle de, özellikle toplumsal yönü ağır basan romanlarında kadının rolünü artırır, ona

bir kimlik kazandırma gayret eder. İlk romanlarında aşkın bir parçası olarak karşımıza çıkan kadın, özellikle 1930 sonrası romanlarında toplumla ilişkisi bakımından ele alınmaktadır. Halide Edib'in aradığı kadın tipi, tıpkı Doğu-Batı çatışması karşısında takındığı tavır gibidir. Ona göre ideal kadın "doğulu kadının şefkat ve sevgisi ile batılı kadının kendine güvenini bir araya getirerek toplumsal hayatta kimliğini kaybetmeden yerini al"an dır (Bekiroğlu 1999: 64).

Halk ve halk kültürü konusu da Halide Edib'in romanlarının vazgeçilmezleri arasındadır. Yazar, halka yönelmeyi ve halk kültüründen yararlanmayı yüksek zümreye de önerir bir tarzda karşımıza çıkarmaktadır. Halka yönelik düşüncelerin sergilendiği ve kurgunun halk üzerinden yapıldığı romanlarda din konusunun da toplumsal etkisi bakımından ele alınıp irdelendiğini görmekteyiz.

Ateşten Gömlek (1922), bir kadın kahraman çevresinde oluşan kurgudan hareketle Kurtuluş Savaşı'nın anlatımını öne çıkarır. Romanda, İzmir'in işgalinden sonra İstanbul'a gelen Ayşe ve İzmir uğruna mücadele için onun çevresinde kenetlenen Peyami, İhsan, Cemal gibi gençlerin heyecanları ve etkinlikleri hikâyeleştirilmiştir. Halide Edib, Millî Mücadele'nin doğuşunu ve kurtuluşunu kurtuluşun kadın sembolü niteliğindeki Ayşe'nin yaşadıkları çevresinde anlatmaktadır.

Vatansever bir kadının yaşadığı dram *Vurun Kahpeye* (1926) romanında işlenir. Bu romandaki olaylar Aliye çevresinde gelişir. Bir Batı Anadolu kasabasına öğretmen olarak gönderilen Aliye, bir taraftan Millî Mücadele'yi temsil eden Tosun Beyle aşk yaşar ve nişanlanır diğer taraftan Yunan ordusuyla işbirliği yapan Hacı Fettah ve Hüseyin ile mücadele eder. Aliye'nin linç edilmesiyle sona eren romanda, tıpkı *Yaban*'da olduğu gibi Kurtuluş Savaşı'nın hangi zor şartlarda başlatıldığını sezdirme düşüncesi bulunmaktadır.

Halide Edib, *Kalb Ağrısı* (1924) ve devamı Zeyno'nun Oğlu (1928) romanlarında, dikkatini Millî Mücadele'den kadınların duygu dünyasına çevirir. Zeyno'nun aşk acısıyla başlayıp evliliğe ve Diyarbakır'a kadar giden serüvenini dile getiren bu romanlarda; duygusal dram ile kadının toplum içerisindeki yeri birlikte irdelenmiştir.

Sinekli Bakkal (1936) 1935'te *The Clown and His Daughter* (Soytarı ve Kızı) adıyla Londra'da İngilizce, bir yıl sonra da *Sinekli Bakkal* adıyla Türkçe yayımlanır (Enginün 2002: 254). *Sinekli Bakkal* 1942 yılında CHP roman yarışmasında birinci olur. Yazarın hayatıyla karşılaştırdığımız zaman geçmiş dönemleri konu alan, geçmişin güzelliklerini yeniden gözlemleyen ve değerlendiren bir romandır. İnci Enginün yazarın geçmişe yönelişinideki

bu tavrını, yaşanılan hayatta geçmişin değerlerine özlem duymak şeklinde yorumlamaktadır (2002: 254).

Romandaki vaka II. Abdülhamit devrinde geçmektedir. Daha doğrusu, romanda 1908 öncesi dönemden toplumsal bir kesit konu edilmektedir. İstanbul'un aynı adı taşıyan bir mahallesinde yaşanan olaylar anlatılmaktadır. Roman; Rabia, Rabia'nın babası Karagöz oyuncusu (Kız) Tevfik, Mevlevi dervişi Vehbi Dede, İtalyan piyanist Peregrini üzerine kurulmuştur. Bu kişilerin kendi aralarındaki ilişkiler, ele alınan zamandaki sosyal ve siyasal şartlar ile birlikte verilmektedir. Bunlardan başka Cüce Rakım, Rabia'nın annesi Emine, Jön Türk Hilmi, tulumbacılar, bağnaz imam romanın diğer kişileri; sevilen bir sokağın insan kadrosu ve özellikleri romanın temelini oluşturmaktadır. Rabia, bu sokakta üç katlı bir evde doğar. Türlü acılar yaşamış olan Emine ve Kız Tevfik'in çocuğudur. Annesi aşırı dindardır, babası ise hayatı bir oyun sahnesinden ibaret sanmaktadır. Rabia, çocukluk dönemini çeşitli yasaklarla geçirir. Bir müddet sonra Zaptiye Nazırı Selim Paşa'nın karısı Saliha Hanım, Rabia'nın sesinin güzelliğini fark eder. Bundan sonra Rabia'nın hayatına iki insan girer: Doğu mistisizmini temsil eden Vehbi Dede ve Batı düşüncesini temsil eden Peregrini.

Rabia'da Vehbi Dede ile birlikte katı din düşüncesinin yerini hoşgörü almaya başlar. Ancak Halide Edib'in Rabia'dan beklediği Peregrini ile oluşturacağı sentezdir. Bu sentez, iki farklı düşüncenin de barınağı durumundaki Selim Paşa Konağında gerçekleşir. Bu arada hem Rabia'nın hem de Peregrini'nin kendi değerleri ve düşünce sistemlerinin dışına çıkarak birbirlerine yakınlaşmaları Doğu ve Batı düşüncesinin birleşmesi bakımından dikkate değer.

Romanın birinci dereceden kahramanı olan Rabia, manevi değerleri yücelten ve temsil eden kişi rolündedir. Kız Tevfik geleneksel tiyatro oyunculuğuna yaratıcılığı ekleyen, istemeden politikaya bulaşan ve Jön Türkleri ele vermemekteki fedakârlığıyla dikkati çeken bir kahramandır. Sakıncalı, yasaklı ve sürgündür. İtalyan Peregrini Batı akılcılığının temsilcisi durumundadır. Katı ve kuru akılcılıktan bıkmış ve kaçmıştır. Bunalımının çözümünü Doğu insanının temiz sevgisinde aramaktadır.

Halide Edib, *Sinekli Bakkal* romanında Doğu ile Batı arasındaki birleşimi Rabia ile Peregrini aşkı çevresinde irdelemektedir. Batı'yı temsil eden Peregrini ile mistik Doğu'yu temsil eden Rabia'nın evlendirilmesi de bu birleşimi bir bakıma sağlamaktadır.

Halide Edib, sokağı ve romanındaki bütün kişileri bu sentez amacı için kullanmaktadır. Ama bunda ne kadar başarılı olduğu tartışmalıdır.

> "Aslında Halide Edip bu romanda Türk-İslâm değerlerinin yaşadığı, Batılılaşmanın bulaşmadığı bu sokağı idealize ederek, geleneklere bağlılığın getirdiği huzuru anlatmak istemiştir. Camii sadece şehrin siluetini süsleyen, yaşlıların ve güvercinlerin rahat nefes alabildiği, şadırvan ise ulvî sesleri anımsatan bir unsura; musiki ruhu coşturan tınılara, kandil geceleri, gökyüzünde birer yıldız gibi asılan mahyalara indirgendiğinde artık yeni bir sokaktan, yeni bir hayattan söz edilmelidir. Zaten, romandaki mekânlar ve bireyler hep bu amaca yöneliktir." (Şakar 2002, s.575).

Denilebilir ki *Sinekli Bakkal* romanında olaylar Halide Edib'in zihnindeki bir görüşü dile getirmek için tertiplenmiş ve doğulu kadın ile batılı erkek yazarın tezi gereği birbirini sevip evlendirilmişlerdir. Birinci kısımda olay örgüsünün tabii gelişimi, farklı dünya görüşlerine sahip kişiler arasındaki çatışmadan doğan gerilim ve dramatik sahneler; ikinci kısımda yerlerini, zorlama izlenimi veren bir ilişkiye ve saray çevresinin tanıtılmasına bırakmışlardır.

Selim İleri, bu sentez düşüncesinin aksine *Sinekli Bakkal*'ın "gerçekte, Osmanlı İmparatorluğu'nda artık gücünü, egemenliğini yitirmiş doğu despotluğuna karşı batı emperyalizminin nasıl yerleştiğini, kendiliğinden simgele"diğini (1978: 58) söyler.

Halide Edib Adıvar'ın roman çizgisi içerisinde farklı bir yere sahip olan *Yolpalas Cinayeti*'nde (1937) zengin ve fakir kitle arasındaki uçuruma dikkat çekilir. Zengin kitlenin fakir kitleyi nasıl sömürdüğü romana has kurgu içerisinde vurgulanır. Bu romanda polisiye ve dedektif roman türüne has bir yapının bulunduğunu da söyleyebiliriz.

Tatarcık'ta (1939) ise dağınık hayatlar, farklı yetişme tarzlarının bireyleri karşı karşıya getirilir. *Sinekli Bakkal*'da geçmişe olumsuz bakmayan, bazı değerlerini benimseyip bugüne taşıyan ve bunları Batı kültürüyle harmanlayabilmenin örneklerini sergileyen Halide Edip Adıvar; bu romanın devamı mahiyetinde *Tatarcık*'ı yazmıştır, Cumhuriyet Döneminin gençlerini yansıttığı romanında eskiyeni, aydın-halk, gelenek-modernizm çatışmalarını farklı roman kişileri çevresinde ele almaktadır.

Sonsuz Panayır'da (1946) II. Dünya Savaşı yıllarının İstanbul'u konu alınır.

> "Klasik anlamda bir başkahraman ve vak'a taşımayan roman, tıpkı panayırlardaki gibi bir vahdet duygusundan yoksundur. Her kısmın kendine ait bir bütün olarak sergilendiği eserde sosyal hiciv güçlüdür. Sosyal anlamda biçimlenen mesajda, asalak tiplerin toplumdan temizlenmesi gerekliliği ile idealizmi kuvvetli olan ve bunu aksiyon sahasına taşıyabilen gençlerin varlık kıymeti vurgulanmıştır." (Bekiroğlu 1999: 78-79).

Halide Edib Adıvar'ın bundan sonra yayımlanan romanları, onun sanatına önemli katkı sağlayan eserler değildirler. *Sonsuz Panayır*'dan sonra yayımlanan romanları tefrika veya yayın yoluyla okuyucuyla ilk tanışma sırası bakımından şöyledir: *Akile Hanım Sokağı* (1957), *Kerim Usta'nın Oğlu* (1958), *Sevda Sokağı Komedyası* (1959), *Çaresaz* (1961), *Hayat Parçaları* (1963).

İlk romanı *Kiralık Konak*'tan son romanı *Hep O Şarkı*'ya kadar Türk toplumunun sosyal ve siyasal görüntüsünü romanın arka plandaki konusu yapan **Yakup Kadri Karaosmanoğlu** (1889-1974); çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Abdülhamit döneminde geçirmiş, Meşrutiyet Döneminde edebiyat dünyasına atılmış, işgal yıllarına ve kurtuluş mücadelesine tanıklık etmiştir. Cumhuriyet'le birlikte gelen toplumsal ve kültürel değişmelerin de merkezinde bulunmuştur. Atatürk ilkelerinin ve inkılâplarının yerleşme süreçlerini ve siyasal çalkantılarını yaşayan yazarın romanlarında Türkiye'nin yaklaşık 7080 yıllık bir döneminin panoramasını yaptığını söyleyebiliriz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun her eseri, yeni bir tezi tarihsel doku ile birlikte dikkatlere sunar durumdadır. Tanzimat'tan başlayarak 1950'lere kadar Atatürk Türkiye'sini çeşitli yönleriyle gözler önüne seren romanlarında titiz, gözlemci, gerçekçi, yorum getiren bir sosyolog gibidir. Türk insanının, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar geçirdiği sosyal değişimleri, bunalımları, buhranları, sarsıntıları ve bu dönemlerin beraberinde getirdiği yaşayış, düşünüş farklılıklarını romanlarında işlemiştir. Yakup Kadri'nin, en son yazılmasına karşın işlenen konular bakımından ilk sırada bulunması gereken *Hep O Şarkı* ve Meşrutiyet Dönemini ele alan *Bir Sürgün* dışında, toplumun sosyal tarihi niteliğindeki romanlarında konu bakımından da tam bir kronoloji gözetilmiştir.

İlk romanı *Kiralık Konak*'ta (1922), modernleşme sürecinde apartman ile konak hayatını, dedetorun arasındaki yaşama tarzı ve zevk farklılığı çevresinde işleyen Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bu romanıyla Osmanlı-Türk toplumunun 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında yaşadığı mimari alandaki sosyal değişimi yansıtma çabası sergiler. *Nur Baba*'da (1922), gerçek kimliğinden uzaklaştırılan tekke hayatını, çapkın bir tekke şeyhinin (Nuri) yaşadıkları ile anlatılır. İçgüdüleriyle yaşayan bir tekke şeyhinin, konakta aklın ön görüsüyle yaşama tarzını sürdüren Nigâr'ı, yalıda gönül penceresinden hayata bakan Ziba Hala aracılığıyla elde edişi romanın konusudur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* ve *Nur Baba* romanlarında sosyal gelişmeleri kavram değerleri yüklediği mekânlar çevresindeki çatışmalarla işlemektedir.

Yakup Kadri, *Hüküm Gecesi*'nden (1927) itibaren toplumun yaşadığı sosyal ve siyasal gelişmelerin içerisine girer. *Hüküm Gecesi*'nde II. Meşrutiyet yıllarında yaşanan olayları çağının tanığı olarak dikkatlere sunar. İttihat ve

Terakki yılları (1909-1913), gazeteci Ahmet Kerim'in yaşadıkları çevresinde anlatılır. *Sodom ve Gomore*'de (1928) Leyla-Necdet aşkının İstanbul'un işgal yıllarında düştüğü durum, yabancı istilasına uğramış ahlak bakımından çökmüş bu mekânla birlikte nakledilir. İstanbul'un işgal yıllarına ait görünüşlerini dile getirirken Kurtuluş Savaşı'nın nasıl zor şartlar içerisinde başlatıldığına dair sezgiler de sunmuş olur.

Yakup Kadri, *Yaban* (1932) romanında Kurtuluş Savaşı öncesi Türk aydını ile Türk köylüsü arasındaki derin uçurumu, romana has kurgu ile gözler önüne sermeye çalışır. *Yaban*, Çanakkale Savaşı'nı yaşamış, İstanbul aydını Ahmet Celal'in Anadolu'nun harap bir köyündeki hayatını anlatan hatıra defteri tarzında düzenlenmiştir.

Çanakkale'de kolunu kaybeden Ahmet Celal, işgal altındaki İstanbul'da daha fazla kalamayacağına karar vererek emir eri Mehmet Ali'nin İç Anadolu'da, Porsuk Çayı kenarındaki köyüne gider. Orada, uğruna kolunu verdiği insanların yakınlığıyla karşılaşacağını sanmaktadır. Ancak zor tabiat şartlarında bencilleşen ve aydınlara küsmüş olan köylüler, onu ve başlatılacak Kurtuluş Savaşı mücadelesini önemsemezler. Onu "yaban" olarak görürler, uzak durmaya çalışırlar. Düşmanların teminatına ve Kurtuluş karşıtı hocaların sözlerine inanmayı tercih ederler. Ahmet Celal, köylülerin bu duruma gelmesinde şehirli aydınların, hatta kendisinin bile suçu olduğunu kabul etmektedir.

Romanda köylülerle Ahmet Celal arasında geçen olaylar, Kurtuluş Savaşı'ndaki gelişmelerle bağlantılı olarak Ahmet Celal'in ağzından anlatılır. Ahmet Celal heyecanla izlediği Kurtuluş Savaşı'na katılmaz. Oldukça karamsardır. En azından içinde bulunduğu köy, bu karamsarlığın içerisine onu sürüklemektedir. Düşmanların köyü yağmalaması esnasında, köydeki tek sevdiği Emine ile birlikte kaçar. Rüyasında Türk entelektüeli ile Türk köylüsünün birleştiğini görür. Roman, Sakarya Savaşı'nda bozguna uğratılan düşmanın kaçışı esnasında sona erer.

Yakup Kadri'nin *Yaban* romanı Anadolu köylüsünün Kurtuluş Savaşı yıllarındaki görüntüsünü dile getirdiği için çok övülmüştür. Bunun yanında köylünün yalnızca olumsuz yönlerini gösterdiği için eleştirilmiştir. Yakup Kadri, bu eleştirilere kitabının ikinci baskısında (1942), cevap verme gereğini duymuştur.

Bir kalkınmanın özlemi olarak niteleyebileceğimiz *Ankara* (1934), üç ayrı dönemi ve bu dönemlerin Ankara'ya yansımalarını anlatır. Roman, Selma Hanımın hayatı, evlilikleri ve insan ilişkileri çevresinde Cumhuriyet'in başkentinden görünüşler sunar. Ankara'nın anlatılan dönemleri şunlardır: 1) Milli Mücadele dönemindeki Ankara, 2) Zaferden hemen sonraki Ankara, 3) Cumhuriyet'in ilanından yirmi yıl sonraki Ankara.

Selma, İstanbul'dan Ankara'ya bir bankada muamelat şefi olan kocasının yanına gelir. İstanbul'dan deniz yoluyla İnebolu'ya, oradan kara yolu ile Ankara'ya ulaşmıştır. İşgal altındaki İstanbul yerine Millî Mücadele'nin sembolü olan Ankara'da yaşamak çok daha gurur ve heyecan vericidir. Selma Hanım ve Nazif Bey'in, Ankara'daki ilk mekânları Tacettin Mahallesi'ndeki küçük bir evdir. Yerleştikleri bu evin sahibi Ömer Efendi ve ailesi Ankara'nın zenginlerindendir. Ömer Efendi ve ailesi Birinci Dünya Savaşı'nda, o günün şartlarından yararlanarak zengin olmuşlardır.

Nazif Bey ve Selma Hanım, Ankara'da Binbaşı Hakkı Bey'le çok sıkı dost olurlar. Selma hastabakıcılık yapar. Sakarya Savaşı öncesi düşmanın galip geleceğini sanan Nazif Kayseri'ye kaçar. Savaşı kazanacağımıza inanan Selma Ankara'da kalır. Böylece evlilikleri biter. Romanın ikinci Ankara'sı Batı'yı yüzeysel taklit edenlerin yaşadıkları bir Ankara'dır. Bu bölümde Selma Hakkı Bey ile evlidir. Millî Mücadele'nin heyecanı unutulmuş, Selma ile Hakkı alafranga salon insanları olmuştur. Selma bu sığ hayata dayanamaz. Hakkı'dan ayrılır. Yazar Neşet Sabit ile evlenir. Onunla evliliği sırasında Ankara üçüncü devresini yaşar. Yazar romanı yayınladığı tarihten daha ileri bir zaman dilimi içinde üçüncü Ankara'yı ve Türkiye'yi çizer. Ülke yazarın idealindeki gibi çağdaş ilim, milliyetçilik, devletçilik prensibi içinde kalkınmıştır. Selma bu devrede Türkiye'nin geleceği olan gençlere öğretmenlik yapar. Roman, 1933'te Cumhuriyet'in onuncu yılı şenlikleri ile son bulur.

Romanda, Selma Hanım ekseninde hem bir Cumhuriyet kadınının iç dünyası, aşkları, arayışları ve beklentileri dikkatlere sunulur hem de Cumhuriyet'in başkenti Ankara'nın değişik dönemlerdeki görüntüleri anlatılır.

Bir Sürgün (1937), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yayımlanan yedinci romanıdır. Yakup Kadri'nin romanlarındaki kronolojik sırayı, *Hep O Şarkı* ile birlikte bozmaktadır. *Hüküm Gecesi* romanına temel oluşturmak maksadıyla yazılan romanda, II. Abdülhamit devrinin yarattığı bir tip canlandırılır. Romanın odaklandığı kişi, sürgüne gönderildiği İzmir'den gemiyle Fransa'ya kaçan Doktor Hikmet'tir. Meşrutiyet'in gerçekleşmesinde önemli payları olan Jön Türkler ve onların Paris'teki yaşayışları romanın konusudur. Romanın merkezinde yer alan Doktor Hikmet, eser boyunca mutsuz ve huzursuz bir ruh hâliyle karşımıza çıkar. Ondaki huzursuzluğun nedeni Tanzimat'la birlikte ortaya çıkan modernleşmedir. Meşrutiyet döneminin örnek aydın tipi görünümündeki Doktor Hikmet'in yaşadığı dram tüm dönemin problemidir sanki. Roman boyunca çekingen, bunalımlı, eyleme dönüşecek davranışlar sergilemekten kaçınmayan bir özellikle karşımıza çıkar. Paris de onun bu tutumunu değiştirmez. İstanbullu asil bir ailenin çocuğu olarak şefkatle büyütülmüştür. O, bir bakıma kimliğinin oluşturulmasına yardımcı olabilecek gerçek toplumsal ilişkilerden yoksun büyütülmüştür. "Doktor Hikmet, Paris'te geçirdiği süre boyunca uzun ve samimi hiçbir

ilişki yaşayamaz. Dr. Pienot ile kurduğu ilişki ise kendine yeterli, bağımsız, yetişkin iki insan arasında gözlenebilen bir ilişkiden çok korunmaya gereksinim duyan bir çocukla ebeveyni arasındaki ilişkiyi andırmaktadır." (Serdar 2002: 52). Siyasi bir sürgün olarak bulunduğu Paris'te kadınlarla ilişkisi de benzer özellikler gösterir. Paris'e gitmeden kadınlar hakkında hayal dünyasında kendine bir sevgili tipi yaratan Doktor Hikmet, gerçekle karşılaşınca tam bir hayal kırıklığı yaşar. Doktor Hikmet'i en çok etkileyen kadın Lavalière ailesinin kızı Arlette'dir. Arlette'in kadınsı ve şehvete davet eden imgesi Doktor Hikmet'i kendine çekmekte, aynı zamanda kendini güçsüz hissetmesine yol açmaktadır. Birbirine zıt bütün bu duygulara ve aldatılmalarına rağmen, hatta bunları bilmesine rağmen, Doktor Hikmet'in ölmeden önce görmeyi beklediği son kişi yine de Arlette'dir. Bu tavır, Doktor Hikmet'in yetiştiği ortamdaki aşk kavramını ve anlayışını Paris'e taşıdığını da göstermektedir. (Serdar 2002: 54-63)

Doktor Hikmet'in karakter yapısının Arlette'le olan ilişkisi üzerinde belirleyici olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Daha da ileri giderek, Doktor Hikmet'in bütün dünyasında ve ilişkilerinde kendi psikolojik yapısının II, Meşrutiyet aydınının yaşadığı problemlerin belirleyici olduğunu görmekteyiz. Paris'e geldiği andan itibaren girdiği hiçbir ilişkiden tat alamaz. Ona göre Batılılar aşırı soğuk ve menfaat düşkünü, Türkler ise Batı hayranıdır.

Bir Sürgün'de II. Meşrutiyet Döneminin herhangi bir aydınını değil, bir dönemin zihniyetini temsil eden aydın tipini görürüz. Yakup Kadri'nin bütün romanlarındaki kişiler için konu alındıkları dönemin zihniyetini ve insan tipini temsil etmektedirler diyebiliriz. Bu özellik *Panorama*'da çok daha belirgin bir tarzda karşımıza çıkar.

İki cilt hâlinde 1953-1954'te yayımlanan *Panorama* Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923-1950 sürecinde yaşadığı sosyal değişimleri konu almaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşundan Demokrat Parti'nin iktidara geldiği zamana kadar geçen süreç, değişik zihniyetleri temsil eden kişiler ve olaylar çerçevesinde bir bütünün değişik kolları olarak dikkatlere sunulur.

Romanda birden fazla olay örgüsü iç içe girmiş bir halde karşımıza çıkar. Bunu bilinçli bir tarzda yaptığı anlaşılan Yakup Kadri'nin, ülkenin yaklaşık otuz yıllık sürecinin panoramasını sunduğunu da söyleyebiliriz. Bir tarafta intihar eden Osman Nuri ve oğlu Fuat, diğer tarafta Halil Ramiz ve Namık Ahmet, Selim Sabri, Komiser Hamdi, Nebile, Tahincizade Hacı Emin Efendi ve oğulları vb. Roman kişileri birbirinden bağımsız ilerleyen vaka zinciri içerisinde yer alırlar. Ama roman bir bütün olarak okunduğunda, kişilerin ve olayların aslında romanın konu alındığı Cumhuriyet'in birer parçası oldukları görülür.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun son romanı 1956 yılında yayımlanan *Hep O Şarkı*'dır. Roman, Cemil ile Münire arasındaki aşk ilişkisi üzerine

kurulmuştur. *Hep O Şarkı*, yazarın son romanı olmasına karşılık, ele aldığı konu kronolojisi bakımından ilk romanı Kiralık Konak'tan öncedir. Yazar, uzun yılların verdiği birikimden de yararlanarak geçmişe, Osmanlının zenginlik günlerine bakmaktadır. *Kiralık Konak*'ta konağın yıkılışını gözler önüne seren yazar, *Hep O Şarkı*'da konağın son direnişlerine tanıklık etmektedir. "*Hep O Şarkı* konak yaşamasının kesin bir yergisidir; böylelikle Yakup Kadri son romanında yüksek zümrenin de aristokratik onurluluktan yeni zengin çıkarcı kimliğine bürünüşünü anlatarak, konağı gerçekten kiraya verir, hem de yıkıcılara..." (İleri 1978: 73). Romanda çocukluktan itibaren birbirini seven Cemil ile Münire arasındaki imkânsız aşk, Münire'nin ağzından anlatılır. Münire'nin iç konuşmaları ve düşünceleri ile roman yön alır. Cemil'le evlenemeyen ve Nafi Molla Konağı'na gelin giden Münire, içindeki Cemil aşkını uzun yıllar yüreğinde taşır. Son kısımda, İstanbul'dan ve Münire'den yıllardır ayrı yaşayan Cemil'in son görüntüsü, Münire'nin aşkıyla ve kendi kendisiyle hesaplaşmasını sağlamıştır. Roman aşkın acıma hissine dönüşmeye başladığı kısımla sona erer. Münire yirmi beş yıl sonra Cemil'i görür. Cemil hem fiziksel görüntüsü hem de maddesel bakımdan çökmüştür. Cemil'in çöküşü, Münire'nin hayal dünyasında yaşattığı zenginliğin de sonunu hazırlamıştır:

> "Ah, keşke hiç görmeseydim onu… Ölünceye kadar hep yirmi beş yıl evvelki Cemil Bey olarak kalsaydı hayalimde. Hani, yirmi beş yıl evvel buradan son çıkıp gittiği gün yok mu? İşte, hep o hali, o heybetiyle kalsaydı. Bu, bana yeterdi, ölünceye kadar hep onu sevmek, hep onun hasretini çekmek kuvvetini kendimde bulmak için. Şimdi, bu kuvveti tamamiyle kaybettim. Ömrüm sebepsizleşiverdi, gayesizleşiverdi birdenbire. Asıl en fecii, bu, önümdeki boşluk değil, hayır, asıl arkamdaki boşluk! Sanki, onu hiç sevmemişim, onunla hiç sevişmemişiz gibi geliyor bana." (*Hep O Şarkı*, İstanbul 1980, s.163)

Roman bu bakımdan Münire'nin hayal kırıklığının ve bir hayalin peşinden kendi iç dünyasında büyüttüğü bir aşkın hikâyesidir denilebilir.

Yakup Kadri'nin bu son romanında, toplumumuzun belirli bir dönemi, sosyolojik açıdan, bir aşk ilişkisi çevresinde, mekânın ve çevrenin roman kişilerine yüklediği fonksiyonla birlikte, o dönemi bütün boyutlarıyla yaşayan bir konak hanımefendisinin ağzından dikkatlere sunulmaktadır.

Yakup Kadrı'nin romanlarındaki kadınlar yaşadıkları olaylarla birlikte ele alındıklarında Bovarizmin etkisi görülür. *Kiralık Konak*'taki Seniha, Nur Baba'daki Nigâr tiplerinin devamı niteliğindeki Selma, adı geçen kahramanlarla benzer özellikler göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Yakup Kadri, Gustave Flaubert'in *Madame Bovary* romanındaki Emma tipinin, değişik yansımaları olan bu kadın kahramanlarında, ne aradığını bilmeden sürekli değişkenlik gösteren, zamanın ve gönlünün getirdikleri arasında bocalayan

kadın tipini işlemektedir. Bovarizme yakalananlar hiçbir zaman mutlu olmazlar. Yaşadıkları hayattan, çevreden, insanlardan sürekli kaçmak isterler. Yakup Kadri'nin romanlarındaki kadın kahramanların birçoğunda bu özellikle karşılaşmaktayız:

> "Yakup Kadri'nin tipleri de bovarizme müpteladır. Bunların çoğu, her şeyden evvel, ihtiyarlamış, yorgun bir medeniyete mensup olduklarından bunun dışında kendileri için daha genç bir yaşayış ve bir düşünüş âlemi peşindedirler. Bu arayış onların şahsiyetlerinden ziyade cemiyete ait kolektif bir ruh durumunun neticesidir. Ancak kuruluş devrine ait eserlerinde yeni dâvalar, yeni hareketler sayesinde bakışlar dışarıdan içeriye çevrilir ve topluluk o manevi kaçıştan kısmen kurtulur. Bu kurtuluşu aynı şahısta bile görmek mümkündür. İstanbullu genç bir hanım ruhiyle Ankara'da geçirdiği ilk günlerde canı sıkılan Bovarizme müptela Selma Hanım, Büyük Dava'ya gönül verince, yurdun kiri, pası, hastası, hülasa en üzücü tarafları bile onun için bir can sıkıntısı olmaktan çıkar; artık o bunları giderme çarelerini arayarak teşebbüsler peşinde mesuttur. Selma kurtulmuş insanlardandır. Hâlbuki Seniha, muhayyilesi, okuduğu romanlarla ve Madam Kronski'nin anlattıklariyle çalışan, muhitinden kopmuş, kısmen romantik bir kızdır. Hayallerini ancak para gerçekleştirebilir. Tasavvur ettiği hayat Avrupa'dadır." (Akı 1960: 190).

Sodom ve Gomore'deki Leyla ve Nur Baba'daki Nigâr da Bovarizmi hatırlatan davranışlarda bulunurlar.

Reşat Nuri Güntekin (1889–1956), özellikle Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında çok geniş alanda ün kazanmış bir şahsiyettir. II. Meşrutiyet, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yıllarını görmüş ve yaşamış bir Reşat Nuri; bunun yanında Cumhuriyet'in ilanı ve birlikte gelen inkılapları en yakından görme imkânı bulmuştur. Bu hayat tecrübesi, Doğu ve Batı edebiyatlarını tanıyan bir kişilikle bütünleşince ortaya Türk toplumunun bir dönemini çeşitli yönleriyle gözler önüne seren bir yazar çıkmıştır. Romanlarında evvela el değmemiş bir cevher olarak gördüğü Anadolu'yu ve Anadolu'nun ihmal edilmişliğini işler. Aydınların Anadolu ile ilk temaslarını irdeler; II. Meşrutiyet'le birlikte buhran yaşamaya başlayan aydınımızın toplumla arasında oluşan uçurumu ele alır. Daha sonra da aşk ve aile dramı niteliğinde romanlar yazar.

Çalıkuşu (1922), Feride'nin evlenmek üzereyken nişanlısının ihanetini öğrenip İstanbul'dan Anadolu'ya gidişini ve orada olgunlaşmasını konu alır. Bu bakımdan, hatıra defteri niteliğinde düzenlenmiş roman, hem Anadolu'nun ihmal edilmişliğini ve Kurtuluş Savaşı öncesi vahim durumu gözler önüne seren idealist bir eser hem de bir kıskançlık duygusunun yönlendirdiği aşk serüvenidir. Reşat Nuri Güntekin'in ününü sağlayan bu roman, idealist öğretmen Feride tipi ile bütünleşmiştir. Küçük yaşlarda önce annesini, sonra da babasını kaybeden Feride, teyzesinin himayesi ile büyütülmüştür.

Yaramaz, canlı, cıvıl cıvıl bir çocuktur. Fransız Kız Lisesi'nde okurken Kâmran ile nişanlanır. Düğünden üç gün önce Kâmran'ın başka birisiyle ilişkisini öğrenerek köşkü terk eder. Bu ana kadar şımarık bir kız olan Feride, lise diplomasına dayanarak aldığı öğretmenlikten sonra değişir, idealist ve olgun bir insan durumuna gelir. Reşat Nuri, Anadolu'da öğretmenlik yapan bu genç kız tiplemesiyle Cumhuriyeti kuran ideolojiyi de yayma görevini gerçekleştirmiş olur. Ziya Gökalp, "Roman" başlıklı yazısında *Çalıkuşu* romanını sosyal hayata canlı ayna olma özelliğiyle yüceltir (Beysanoğlu 1980 : 142).

Çalıkuşu, Reşat Nuri'nin romancılığının da merkezi durumundadır.

> "Bütün roman ve hikâyeleri, hatta piyesleri toptan incelenince görülür ki, sonraki eserlerinde Çalıkuşu'ndan pek çok unsur parça parça devam etmiştir. Bu romanı yapan dil, üslup, tahkiye (narration), zaman, mekân, şahıs tipleri, sosyal tabaka ve çevreler, insan ve cemiyet problemleri gibi edebî varlık kategorileri benzer özellikleriyle öteki romanlarında da tekrarlanmıştır." (Emil 1989: 10-11).

Gizli El (1924), savaş yıllarının vurgunculuğunu işler (Emil 1989: 24). *Damga* (1924), fedakârlık duygusu ile toplumun değer yargılarına yöneliktir. İffet adındaki bir erkeğin sevdiği kadının toplum nazarında kirlenmemesi için kendini suçlu gösterip hapse girişi söz konusudur. Roman kahramanının ismi ile romanın ismi arasındaki ilişki de özenle seçilmiş gibidir (Emil 1989: 20). *Dudaktan Kalbe* (1925) ve *Akşam Güneşi* (1926) aşk ilişkilerini konu alan romanlardır. *Dudaktan Kalbe'de* Lamia ile Kenan'ın yaşadıkları çevresinde aşk ve şehvet duygusu arasındaki ince çizgi ele alınmıştır. Mektup tarzında düzenlenmiş olan *Bir Kadın Düşmanı*'nda (1927), çirkinliğini başka yetenekleriyle örtmeye çalışan Homongolos lakaplı Ziya ile şımarık ve hoppa bir genç kız olan Sara arasındaki imkânsız aşk ilişkisi vardır. Aşkın imkânsızlığı, fiziksel görünüş ve yaşama tarzı farklılığından kaynaklanmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin'in dikkatini Anadolu'ya yönelttiği romanlarından bir diğeri *Yeşil Gece*'dir (1928). Önce İslam birliği ideali çevresinde hareket eden Ali Şahin'in medresede beklentilerine ulaşamayınca öğretmen okuluna geçişi ve İzmir'in Sarıova ilçesinde öğretmenlik yapması ve düşmana karşı ustaca verdiği mücadele anlatılır. Bu arada Anadolu'nun Kurtuluş Savaşı'ndan önceki ve sonraki görünüşü de dikkat çekicidir. Kurtuluş Savaşı öncesi sarıklıları, sonradan şapkalı ve tıraşlı olmuşlardır. Bu bakımdan roman "ilerici bir din adamının Cumhuriyet Türkiyesi'ndeki yenilgisini anlatır." (İleri 1978: 120). Ali Şahin, aşk ilişkisi haricinde, mücadele bakımından Feride ile benzer özellikler gösterir.

İç içe girmiş iki vaka zinciri ile *Acımak* (1928), kişisel değişimleri konu alması bakımından Zehra'nın, hatıra defterindeki maceralar bakımından da Mürşit Efendi'nin romanıdır. Çocukluğundan itibaren babası Mürşit Efendi'yi kötü bir insan olarak tanıyan Zehra, hoşgörüsüz, disiplinli, katı kalpli bir öğretmendir. Zehra'nın babası Mürşit Efendi ise okulunu bitirdikten sonra idealist bir memur olarak Anadolu'ya gitmiş, Anadolu'nun memurları bekleyen çürümüşlüğü içerisinde kaybolmuştur. Kötü bir evlilik yapmış, çok istemesine rağmen çocuklarıyla gereği kadar ilgilenememiştir. Yani kendi iradesi dışında yaşayan bir insan durumuna gelmiştir. İşte bu insanın pişmanlıklar, çaresizliklerle dolu hatıra defteri, ölümünden sonra kızı Zehra'nın eline geçer. Böylece Zehra'nın dış dünya ile ilişkisi de yeniden şekillenir.

Yaprak Dökümü (1930), Ali Rıza Bey'in hayatı boyunca savunduğu katı ahlak prensiplerinin derece derece nasıl iflas ettiğini ortaya koyacak şekilde düzenlenmiştir. Romanın ismi, işlenen temayı ve ana fikri ortaya koyan bir semboldür. Sosyal bir problemi ortaya koymak ve onun sonuçlarını göstermek amacındadır. Modern hayat yaşamak arzusunun muhafazakâr bir ailede yarattığı tahribat romanın asıl konusu durumundadır.

Ali Rıza Bey, uzun yıllar çeşitli yerlerde devlet memurluğu görevinde bulunduktan sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşmiş ve eski öğrencilerinden Muzaffer Bey'in müdürü olduğu bir şirkette tercümanlık yapmaktadır. Ali Rıza Bey'in tek derdi ailesini, zamanın getirdiği tehlikelerden korumak ve ahlâkî prensiplerinden taviz vermemektir. Bir ahlak ve namus problemi dolayısıyla Muzaffer Beyin şirketinden ayrılır. Bu andan itibaren Ali Rıza Bey ile ailesi arasındaki ilişki vardır: Karısı Hayriye Hanım, kızları Fikret, Necla, Leyla ve Ayşe, oğlu Şevket. Şevket haricindekiler, Ali Rıza Beyin istifasını benimsemezler, onu haksız bulurlar. Şevket'in aldığı maaş, özellikle modern yaşamak arzusunda olan Leyla ile Necla'nın masraflarını karşılayamaz. Leyla ile Necla, kızlarının böyle bir hayatla koca bulabileceklerine inanan anneleri Hayriye Hanımın da desteğiyle sık sık evde parti düzenlerler. Şevket'in evlendiği Ferhunde de modern yaşama tarzına düşkündür. Bu durumda parasını kaybetmiş Ali Rıza Beyin aile üzerindeki otoritesi biter. Sarsılmaya başlayan ailede yaprak dökümü başlar. Büyük kız Fikret, kendisini kurtarmak için yaşlı ve çocuklu bir adamla evlenerek Adapazarı'na gider. Eve para yetiştiremediği için, çalıştığı bankadan zimmetine para geçiren Şevket yakalanarak hapse düşer. Gelin Ferhunde, Şevket'ten sonra evi terk eder. Necla, kendini Mısırlı bir zengin diye tanıtan Abdülvahhab Efendi ile Mısır'a gider, intiharı düşünecek kadar mutsuz olur. Leyla, evli bir avukatla metres hayatı yaşar. Ali Rıza Bey'in bütün ahlak prensipleri iflas eder. Karısı Hayriye Hanım ve küçük kızı Ayşe ile birlikte Leyla'nın metres hayatı yaşadığı avukatın tuttuğu eve yerleşirler.

Birol Emil, romandaki şahısların bir düşüncenin temsilcisi olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir:

> "Yaprak Dökümü romanı muayyen bir ana fikre göre kaleme alındığından şahıslar bu fikrin kadrosu içinde, onun müspet ve menfi değerlerini temsil eden tipler olarak görünürler. Para ile namus arasındaki tezat, roman şahıslarını kendiliğinden ikiye ayırır. Eski ahlakın ve ona dayanan değer hükümlerinin temsilcileri olan Ali Rıza Bey ve kızı Fikret'in karşısında öteki aile fertleri ve belirli çevrelerin şahısları vardır ki, bu sonuncular, daha başta iflas etmiş olarak sahneye girerler. Fikret ancak bir kaçışla kendini kurtarır. Ali Rıza Bey ise mukavemet ve yekpâreliğini sonuna kadar muhafazaya çalışan bir heykel gibi ağır ağır, parça parça dağılır." (1984: 412)

Birol Emil'in de belirttiği gibi *Yaprak Dökümü* romanı namus ve para çatışması ekseninde döner. Bu çatışmanın bir ailenin bireyleri arasında meydana gelmesi, olayı ilgi çekici kılmaktadır. Roman, Cumhuriyet inkılaplarının halk tarafından yanlış algılanarak yanlış modernleşmeye gidişini de arka planında sezdirmektedir.

Kızılcık Dalları (1932), bir sınıf farklılığını ve bundan doğan çatışmaları konu alır. Bu çatışma Şekip Bey ailesinin temsil ettiği yüksek tabaka ile kalfa, dadı, evlatlık, hizmetçi gibi unsurlardan meydana gelen alt tabakadır. Birinci grup ezenleri, ikinci grup da ezilenleri temsil etmektedir. Kızılcık dalları ismi de bu doğrultuda zulüm ve tahakkümü temsil eden bir sembol niteliğindedir. Roman, bir konağın kendi iç düzenini konu almaktadır. Konakta Şekip Paşa'nın ölümünden sonra Nadide Hanım yönetimi ele alır. Burada yaşayan iki grup vardır. Birinci grupta konağın sahipleri Nadide Hanım, oğulları Vasfi ve Hikmet, kızları Dürdane, Naciye ve Seniye, damatları Şakir ve Binbaşı Feridun, torunları Selim, Fahir, Fahriye, Nimet, Bülent bulunmaktadır. İkinci grup evin çalışanları Lala Tahir Ağa, Dadı Nevnihal Kalfa, Karamusallı Sütnine ve evin içerisindeki diğer hizmetçilerdir. Bir gün, konağın yönetimini elinde bulunduran Nadide Hanım, Pendik istasyonunda rastladığı Gülsüm'ü, Bülent'e iyi dadı olur düşüncesiyle evlatlık alır. Romanın asıl kahramanı Gülsüm'ün konakta başına gelmedik eziyet ve sıkıntı kalmaz. Romanda işlenen konu Gülsüm ve yanındakilerin çektiği bu acılar ile ev halkının yaptığı zulüm çevresindedir. Gülsüm acılara dayanamayarak konaktan kaçar. Aradan geçen yıllar içerisinde Nadide Hanım ve yanındakiler darmadağın olurlar.

Kızılcık Dalları'nın son kısmında, kötüler ceza, iyiler mükâfat görmüştür: Nadide Hanım bir gün son zamanların en şöhretli artisti, Şark'ın Greta Garbo'su Mücella Suzan'ı seyretmek üzere tiyatroya gider. Sahnede kanto söyleyen Şark Greta Garbo'su Gülsüm'dür. Gülsüm, Nadide Hanımı görünce hemen yanına koşar, eski evlatlık ve hanımefendi birbirine sarılarak ağlaşırlar. Bu sahne, bir anlamda Gülsüm'ün vefasını, Nadide Hanımın da günah çıkarmasını temsil etmektedir.

Türk toplumunun geçmiş bir dönemini konu olan *Kızılcık Dalları*'nda Osmanlı yüksek aile yapısı kendi iç çatışmalarıyla birlikte, roman kurgusu içerisinde dikkatlere sunulmaktadır.

1935'de yayımlanan *Gökyüzü* romanında, aydınların inanma problemi irdelenir. Romanın başkişisi Kahraman, II. Meşrutiyet öncesi Jön Türklerdendir. Abdülhamit yönetimine ve dinin insanlar üzerindeki baskısına karşıdır. Paris'te Jön Türklerle birlikte kurulacak Meşrutiyet'in temellerini atan Kahraman, sistemi İslami esaslara dayandırmak isteyenlere karşıdır. Bu bakımdan kendini Abdullah Cevdet'e yakın bulur. Meşrutiyet'in ilanından sonra yurda dönen Kahraman, ittihatçılar arasında tutunamadığı gibi, el attığı hiçbir işi de başaramaz.

Sevmemiş ve evlenmemiş bu eski Jön Türk, Amerikan Koleji'ni bitirmiş yeğeni Sevim'i yanına evlatlık alır. Kültürlü bir kız olan Sevim, inanma konusunda dayısından daha ileridedir. Bütün dinlere düşmandır. Bu bakımdan kendisiyle evlenmek isteyen Turgut'un teklifini bile reddeder. Bir gün Sevim'in de içinde bulunduğu bir grup Bursa'ya ruh çağırmaya giderler. Ruh çağırma sonrasında Sevim, teşhisi konulamayan bir hastalığa yakalanır. Doktorların çare bulamadığı bu hastalığı tütsücü kadınlar iyileştirir. Bu olaydan sonra hem Sevim, hem de dayısı Kahraman "gökyüzü"ne sığınmaya başlarlar. Reşat Nuri'nin roman kişisine Kahraman ismini koymasını, inanmanın Cumhuriyet Dönemi aydınının ortak problemi olmasıyla yorumlayan Birol Emil, memleketimizdeki inkılap sarsıntısının bir inanç buhranı doğurduğunu söylemektedir:

> "Cumhuriyet bütün inkılâplarına, ileri ve laik prensiplerine rağmen Türk aydınlarında inanmak ihtiyacını yok edememiştir. Devrin aydınları, hastalık veya yaşlılık arızalarıyla da olsa sonunda yine 'Gökyüzü'ne dönmüşlerdir, içlerindeki inanmak ihtiyacını, hâlis dine değilse bile, ispirtizma tecrübeleri gibi bir başka çeşit mistisizme yönelerek veya hurafenin en bâtılı olan efsuna başvurarak gidermeye çalışmışlardır." (1984: 511).

Reşat Nuri Güntekin'in 1935'ten sonra yayınladığı romanlar şunlardır: *Eski Hastalık* (1938), *Ateş Gecesi* (1942), *Değirmen* (1944), *Miskinler Tekkesi* (1946), *Kan Davası* (1960), *Kavak Yelleri* (1961), *Son Sığınak* (1961). *Kavak Yelleri ve Kan Davası* romanlarında Anadolu konu alınır. *Kan Davası*'nda yedek subaylığını yaptıktan sonra köy öğretmeni olan Ömer, çevresini aydınlatır ve eğitir. Tıpkı *Çalıkuşu*'ndaki Feride gibi kırsal kesim insanını eğitmeyi birinci görev addeder. *Değirmen*'de bir Anadolu kasabasının kendi hâline terk edilmişliği, idarecilerin vurdumduymazlığı komik bir olay çevresinde işlenir. Miskinler Tekkesi'nde, toplumsal bir eleştiri yapılır. Günümüze kadar taşınmış olan dilencilik konusu ele alınarak para dilenciliğinden, devlet dairelerindeki manevi dilenciliğe kadar gidilir. *Son Sığınak*'ta ise amatör bir tiyatro topluluğunun çektiği sıkıntılar dile getirilir.

İkinci Meşrutiyet Dönemi yazarlarından **Refik Halit Karay** (1888-1965), İstanbul'un farklı yönlerini anlattığı ve farklı bir anlatım tarzı sergilediği İstanbul'un *İç Yüzü*'nden (1918) sonra uzun müddet sessiz kalmıştır. *Yezidin Kızı* (1939), Refik Halit Karay'ın Suriye çöllerindeki seyahatleri sonucunda kaleme alınmıştır. Roman, Marsilya'dan Orta Doğu'ya sefer yapan Marietteacha vapurunda Zeliha ile Hikmet Ali'nin tanışmasıyla başlamaktadır. Olay, daha sonra Suriye ve Irak'a taşınmaktadır. Denizde, Çölde, Dağda başlıklarını taşıyan bölümlerden oluşan romanda Kürtçe konuşmasıyla dikkat çeken Zeliha ile Hikmet Ali arasındaki aşk ilişkisi anlatılmaktadır. Refik Halit Karay'ın romanlarında çokça işlenecek olan yaşlı erkekle genç kadın arasındaki aşk ilişkisi bu romanın da asıl konusudur. Erkek tecrübesiyle kadın da güzelliğiyle cazibe merkezi durumundadır.

Refik Halit Karay'ın sürgün yıllarını konu alan bir diğer romanı *Çete*'dir (1939). *Yezidin Kızı*'nda gurbet acısını yaşayan yazar, *Çete*'de bu duygularından sıyrılarak memleket meselelerine, millî konulara yönelmektedir. Tezli roman niteliğindeki Çete'de, Hatay'ın neden Türklere ait olduğu, roman kurgusu içerisinde vurgulanmaya çalışılmaktadır. Romanın birinci bölümünde asıl kahraman durumundaki Nina'nın Beyrut'taki Suriye ve Lübnan, Fransız Yüce Komiserliği binasında bütün özellikleriyle tanıtıldığını görmekteyiz. Nina, Çarlık Rusya'sında saraya mensup bir genç kızdır. 1917 Rus İhtilali sonucunda çok maceralı bir hayata yelken açmıştır. Romanda daha sonra da erkek kahraman Nezih Suat (Kıran Bey) dış görünüşü ve sosyal konumuyla tanıtılır. Çete'nin ikinci ve üçüncü bölümlerinde de, ayrı siyasal ve sosyal ortamlardan gelen bu iki kahramanın bir araya gelmeleri ve ilişkileri dikkatlere sunulur. Nina ile Kıran Bey'in konuşmalarından Hatay bölgesinin özelliklerini, sosyal ve siyasal yapısını, kahramanların durumlarını öğrenmekteyiz. Hatay'daki köylerin ve semtlerin isminin Türkçe oluşunu da yine bu konuşmalardan anlamaktayız. Yazar, doğrudan söylemek yerine, roman kurgusunun bir gereği olarak tezini kahramanlarına söyletmektedir.

Sürgün (1941), ele aldığı konu ve Türk edebiyatında oluşturduğu yankı bakımından Refik Halit Karay'ın en ünlü eserlerinden birisidir. Romanın başkahramanı durumundaki Hilmi Efendi Türkiye devleti tarafından sürgüne gönderilmiştir. Hilmi Efendinin, roman içerisinde korkunç ve kötü bir sona yuvarlanır. Sağlığını, aklını ve hayatını kaybeder. Roman, Hilmi Efendinin memleketinden ayrılırken vapur iskelesinde kızı Seher ile vedalaşmasıyla başlar. Seher hoppa bir kızdır. Kızının kötü yola düşeceğinden korkmaktadır. Daha sonra Seher'in Kâni adlı bir aktörle evlendiği haberi duyulur. Alkol ve uyuşturucu tuzağına sürüklenen Seher, romanın sonunda babasının ölümüne de neden olur: Seher, Sitti Nevber adıyla Halep gecelerinde dansözlük yapmaktadır. Deyim yerindeyse, bedenini pazarlayan bir kadın durumundadır. Hilmi Efendi, davetli olarak gittiği bir gece kulübün-

de, Sitti Nevber adıyla, yarı çıplak dans eden kadının kızı Seher olduğunu görür ve kalp krizi geçirerek ölür.

Refik Halit, Hilmi Efendinin yaşadıklarını, kendi hayat tecrübesinden de yola çıkarak, Hilmi Efendinin ölümünden hemen önce şöyle açıklar: "Sürgünü yalnız memleket özlemi yıkmaz; yıkması için bu özleme utandırıcı bir gönül yarası da karışmalıdır. İşte Seher, Hilmi Efendi böyle bir yara açmıştı; kader hükmünü vermişti." (*Sürgün*, 5. bs., İstanbul 1985, s.195).

Bu arada Refik Halit Karay romanlarına has bir aşk kurgusunun da *Sürgün*'de bulunduğunu söylememiz gerekir: Yaşlı Hilmi Efendi ile genç Suzidil arasındaki aşk. *Yezidin Kızı*, *Çete* ve *Sürgün*; Refik Halit Karay'ın sürgün olarak yurt dışında bulunduğu yılların izlenimlerini konu almaktadır. Memleketten ayrı kalmış olgun bir erkeğin yaşadığı maceralar, üç romanda da dikkati çekmektedir. Aynı konu, daha kapsamlı bir şekilde *Nilgün* (1950) ve *Yer Altında Dünya Var* (1953) romanlarında da işlenir. Sürgün yıllarına ait hatıraların, yazar muhayyilesi ile birleşmesi sonucunda ortaya çıkan romanın yazılış macerası roman oluşturma tekniği bakımından dikkate değer: "Nilgün, arkadaşından dinlediği bir vakanın Orta Doğu'yu bilen yazar muhayyilesinde roman tekniğine uygun olarak geliştirilmesi sonucu ortaya çıkan bir romandır.Eserin birinci kısmı yazarın dostu olan Artist Osman adlı bir zatın anlattıkları esas alınarak yazılmıştır." (Aktaş 2004: 113). Refik Halit Karay, *Türk Prensesi Nilgün* olarak yayınlanan birinci cildin ardından, romanın beğenilmesi üzerine *Mapa Melikesi Nilgün* ve *Nilgün'ün Sonu* adıyla iki cilt daha kaleme almıştır.

Roman, İtalyanların Habeşistan'a sevkiyat yaptıkları 1936 yılında Conte Verdi adlı bir vapurdaki erkek kahramanın izlenimleriyle başlar:

> "Doğu'ya gidiyorum. Niçin? Ben kimim?...
> Sizlere bunu şimdi söyleyemeyeceğim. Yazıma ifşaatla başlamalıyım. Önceden izahat vermemekle beraber öyle tahmin ediyorum ki hikâyem ilerledikçe şahsiyetim kendiliğinden belirecek.
> Hüviyetime ait olan kısmı az çok örtülü geçmek istememin sebebi, okuyucuları meraka düşürmek gibi bir roman tekniğine dayanmıyor. Birdenbire açığa vurmak hoşuma gitmiyor. İşime gelmiyor da diyebilirim. Şayet kısım kısım, yahut sonuna doğru hepsi meydana çıkarsa pekâlâ! Olacağın önüne geçilmez." (*Nilgün*,1974, s.7)

Okuyucuyla sohbet eder tarzda romanına başlayan bu anlatıcı, –romanın ilerleyen kısımlarında isminin Ömer olduğunu öğreniyoruz– aynı zamanda roman boyunca Nilgün'ü izleyen, onu değerlendiren, hatta ona âşık olan kişi durumundadır. Nilgün Osmanlı hanedanından bir genç kızdır. Güzelliğine ve gençliğine son derece güvenen, çevresindeki erkekleri kendisine hayran bırakmaktan zevk alan birisidir. Ne istediğini ve aradığını bilmeden

sürekli değişmek arzusu ve büyük güç elde etmek ihtirası Nilgün'ün temel özelliğidir. Nilgün'ün aşk karşısındaki tavrı Bovarizmin Refik Halit'teki etkisiyle de açıklanabilir. *Sürgün*'deki Seher, Nilgün, *Bugünün Saraylısı*'ndaki Ayşen, *Dört Yapraklı Yonca*'daki Emire ve *Dişi Örümcek*'teki Nurper; aşk karşısında takındıkları tavır bakımından birbirlerine benzerler. Bu roman kişilerinin yaşadıkları dram bakımından da aralarında benzerlikler bulunmaktadır.

Anahtar'da (1947) Cumhuriyet Dönemi İstanbul'u (II. Dünya Savaşı Yılları) çeşitli yönleriyle dikkatlere sunulur. Roman bir şüphe üzerine şekillenir. Başkahraman durumundaki Kenan Bey, anahtarını kaybedince hanımının çantasından gizlice bir anahtar alır ve aynısından yaptırır. Fakat bu yaptırdığı anahtar kapısını açmaz. Bunun üzerine karısının kendisini aldattığından şüphelenen Kenan Bey, böylece İstanbul sosyetesinin içerisine girer. Karşılaştığı her insandan, zihnini kemiren anahtar problemi nedeniyle şüphelenir. Perihan ve kendisiyle konuşan erkeklerin gizliden gizliye onunla buluşup buluşmadıklarına dair şüpheler taşır. Bu davranış tarzı Kenan Bey'in yüksek seviyede bir memur, maddesel problemleri aşmış bir insan olmasına rağmen farklı bir yaşayış tarzı olan sosyetik olmayı içine sindiremediğini göstermektedir. Şerif Aktaş'ın, romandaki temel düşünce ile ilgili tespiti şöyledir: "Eser, Cumhuriyet sonrası İstanbul'unda dış görünüşü Garplı olmasına rağmen, zihnî yapısı ve düşünce tarzı ile henüz Türk toplumundan kopmamış insanlardan teşekkül eden zümrenin, bu ikilikten doğan dramını ortaya koyar. İşlediği bu konu düşünülerek *Anahtar*'a sosyal roman demek mümkündür." (2004: 109)

Bu Bizim Hayatımız (1950) romanında da İmparatorluk döneminin şaşaalı ailelerinin Cumhuriyet sonrasındaki hayatı dikkatlere sunulur. Romanda ayrıca II. Dünya Savaşı sonrasında bütün İstanbul'un bir panoraması verilir. Refik Halit Karay'ın sürgün yıllarının dışında ele aldığı ikinci tema olan İstanbul'la, toplumumuzun yaşadığı sosyal değişim de anlatılır.

Refik Halit Karay, *Dişi Örümcek* (1953) ile birlikte aşk romanlarına yönelir. Daha önce, aşkı değişik problemlerin ve çatışmaların içinde vermeyi tercih eden Refik Halit, *Dişi Örümcek*'te konusu aşk olan bir roman kaleme alır. Romanın kadın kahramanı Nurper, sevdiği erkeklere eziyet etmekten zevk alan bir kadındır. Kendisine kadınlığından dolayı yaklaşmak isteyen erkeklerden kaçar. Buna karşılık yaşlı fakat cinsel cazibe ile mevkii ve makamı arasında tereddüt yaşayan erkekleri tercih eder. Bu bakımdan Viskonsül Hayati Beyle ilişki kurar ve onunla evlenir. Romandaki Ebu Ali, Casim, Bahtiyar Bey, Murtaza ve Hayri gibi bütün erkek kahramanlar kayıtsız şartsız Nurper'e bağlıdır. Erkek avlamada son derece hünerli olan Nurper, Viskonsül Hayati Bey'i de cinsel cazibesiyle ezmektedir.

1954 yılında *Hürriyet* gazetesinde *Olduğu Gibi* adıyla tefrika edilen 1964'te adı değiştirilerek yayınlanan *Bugünün Saraylısı*, Refik Halit Karay'ın en ünlü romanlarındandır. Romanda küçük şehir hayatına alışmış bir genç kızın yüksek sosyete içerisinde düştüğü durum anlatılmaktadır. İlk bölümde II. Dünya Savaşı yıllarında Gedikpaşa'da maddi imkânsızlıklar içerisinde yaşayan Ata Efendi ve ailesi tanıtılır. Ata Efendi'nin akrabası Yaşar Efendi ile olan ilişkisine dikkat çekilir. Yaşar, savaş döneminin karmaşasından yararlanarak zengin olmuş birisidir. Yaşar'a göre oldukça karakterli ve kültürlü olan Ata Efendi ise zor şartlarda geçinmektedir. Romanın asıl kahramanı Yaşar'ın kızı Ayşen, üvey annesinin ölmesi üzerine yalnız kalmıştır. Yaşar Efendi de ilgilenmeleri amacıyla Ayşen'i İstanbul'da oturan akrabası Ata Efendi'nin yanına göndermiştir. Ayşen, Ata Efendi'nin evinde karısı Üftade ve kızı Feride nezdinde, biraz da getirdiği hediyeler ve para sayesinde baş tacı edilir. Evin sürekli misafiri olur.

Ayşen gösteriş ve lüks meraklısı bir genç kızdır. Dolayısıyla, paranın ve güzelliğin verdiği imkânla, kenar mahalleden yüksek sosyeteye geçişi gerçekleşir. Ata Efendi, çocukluk ve gençlik yıllarında Osmanlı konak hayatının içerisinde yaşamıştır. Yaşlılığında ise akrabası olan Ayşen'in koruyucusu olmak görevi ile modern hayatın içerisine girer. Romanda, anlatıcının hareket noktası olarak aldığı Ata Efendi'nin iç dünyası anlatılarak, orta halli bir aydının Meşrutiyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası benzeyen ve değişen yönleriyle ortaya konulur.

Bu arada Ata Efendi'nin Ayşen'e, Ayşen'in de Ata Efendi'ye dile getirilemeyen aşk duygularının bulunduğunu söylemeliyiz. İstanbul'daki modern hayatın, güzelliğiyle bir anda gözdesi durumuna gelen Ayşen, etrafında dönen erkeklerden hangisini tercih edeceğini bilemez. Şaşkınlık içinde, daha çok imkân sağlayacağı düşüncesiyle Rüveyha Paşa ile evlenir. Ayşen, tıpkı Refik Halit Karay'ın diğer kadın kahramanları gibi, ne istediğini bilmeden arzu ve istekleri doğrultusunda sürekli değişim gösteren bir karakter görünümündedir. Bu da, *Nil gün*'de ve *Sürgün*'de olduğu gibi acı sonu hazırlayacaktır.

Bugünün Saraylısı adlı romanda II. Dünya Savaşı'nın ortamından yararlanarak zengin olmuş bir Anadolu tüccarının kızının, yetişme tarzından çok farklı bir yaşama içerisine girişi ve oradaki bocalayışı vardır. Bu serüvenin anlatılmasında, bir bakıma romancının kendi misyonunu yüklediği Ata Efendi gibi, birçok dönemi görmüş ve yaşamış bir insanın hayat tecrübesi ve yaşananları yorumlaması dikkat çekicidir. Yaşama tarzları arasındaki başkalaşma da romanın bir başka ilgi çekici noktasıdır. Ata Efendi ailesi varlık içinde bir yaşama tarzından yokluğa, Yaşar Efendi ve kızı da yokluk içinde bir yaşamadan sınırsız zenginliğe gitmişlerdir. Savaş ve değişen hayat şartları, insanları çok farklı hayatlara hazırlamaktadır.

Refik Halit Karay'ın *Bugünün Saraylısı*'ndan sonraki romanları, geçim kaygısından kaynaklansa gerek, popüler roman yazmaya yöneliktir. *2000 Yılın Sevgilisi* (1954), *İki Cisimli Kadın* (1954), *Kadınlar Tekkesi* (1956), *Karlı Dağdaki Ateş* (1956), *Dört Yapraklı Yonca* (1957), *Sonuncu Kadeh* (1965) adlı romanlar aşk konusunun farklı tarzda işlendiği eserlerdir.

2000 Yılın Sevgilisi'nde iki sevgilinin aşkının 2000 yıl önceki bir tarih sürecinde yaşatıldığını görmekteyiz. Fahir ile Güldal arasındaki aşk, 2000 yıl öncesinden gelmektedir. Bu üçüncü hayatlarıdır. İlk aşklarında adları Parmis (Fahir) ve Tamara'dır (Güldal). Parmis, Akdeniz'de bir korsan olarak Tamara'ya âşık olur. İkinci aşk Selçuklu döneminde yaşanır. Burada da Fahir Ali Pars, Güldal da sonradan Müslüman olup Zerrintaç ismini alan bir genç kızdır. Roman bu yapısıyla tarihsel roman özelliği de göstermektedir. Tarihsel zamanlar, hâlden geçmişe doğru iç içe girmiş bir tarzda karşımıza çıkmaktadırlar.

Refik Halit Karay'ın ölümünden sonra *Yerini Seven Fidan* (1977), *Yüzen Bahçe* (1981) ve *Ekmek Elden Su Gölden* (1985) adlı romanları yayımlanmıştır. *Yerini Seven Fidan*'da bir Anadolu gencinin büyük şehirde tutunma çabası ve aşk dünyası, *Ekmek Elden Su Gölden*'de ise sonradan görme zenginlerin yaşama tarzları ve sınıf atlama çabaları ele alınmaktadır.

Bireysel yönelimler

Meşrutiyet Döneminden gelen bu yazarlardan sonra Cumhuriyet'in oluşum aşamasından itibaren roman alanında ürün vermeye başlayan edebi şahsiyetler ortaya çıkar. Bu dönemin romancılarının ortak bir tema ve belirli temalar çevresinde birleştiğini söylemek oldukça zor. Meşrutiyet yılları ve Kurtuluş Savaşı biricik tema olma özelliğini kaybetmiştir. Romandaki yansımaya bakılırsa, yerleşmeye başlamış bir düzenin yeni insan modelleri ortaya çıkmakta gibidir. Bireysel duygulanmalar, yakınmalar ve aşkın yanında, değişmeyen tema Doğu-Batı çatışması ve popüler halk romancılığı bu dönemde ön plana çıkar. Peyami Safa, Selahattin Enis, Ercüment Ekrem Talu, Mithat Cemal Kuntay, Memduh Şevket Esendal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Nahit Sırrı Örik gibi yazarların bir kısmı, geleneği devam ettirir nitelikteydi; bir kısmı da farklı olanı yakalayabilmek için yeni arayışlara yöneldi. Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Esat Mahmut Karakurt, Güzide Sabri Aygün, Osman Cemal Kaygılı, Nezihe Muhittin, Sermet Muhtar Alus, Burhan Cahit Morkaya, Muazzez Tahsin Berkant, Ethem İzzet Benice, Mükerrem Kâmil Su, Mebrure Sami Koray, Cahit Uçuk, Peride Celal, Kerime Nadir Azrak gibi popüler halk romanları yazdılar.

Bu ikinci dönem yazarlarının roman alanındaki en ünlü ismi **Peyami Safa** (1899-1961)'dır. Yaşadığı ve eser verdiği dönem dikkate alınınca "ça-

ğının tanığı olanlar" içerisinde değerlendirilmesi gereken Peyami Safa, romanlarında işlediği temalar bakımından onlardan oldukça farklıdır. 1922 yılında *Sözde Kızlar* ile ilk romanını veren Peyami Safa'nın 1920-1930 dönemi, "romana geçişin hazırlık safhasına teşkil " etmektedir (Tekin 1990: 7). *Mahşer* (1924), *Canan* (1925), *Şimşek* (1927), *Bir Akşamdı* (1928) ve *Server Bedii* adıyla yayınladığı macera ve polisiye türü romanlar; Peyami Safa'nın daha sonra kaleme alacağı romanların düşünce ve estetik birikimini oluşturur.

Peyami Safa'nın romancılığının 1930 sonrasındaki aşamasında, *Sözde Kızlar* ile gelen çizgide bazı değişiklikler olur. Doğu-Batı çatışması romanlardaki temel konulardan biri olma özelliğini sürdürür. Ancak roman tekniği ile ilgili gelişmeler ve felsefi düşüncenin 1930 sonrası romanlarda bir problem olarak ortaya çıktığını görürüz. Doğu-Batı çatışması, Peyami Safa'da karşıt ilişkiler çevresinde, ahlaksal açıdan irdelenerek ortaya konur.

> "Peyami Safa'nın çizdiği karşıt karakterlerde ayrı dünya görüşlerinin yattığını söylemeye gerek yok. Öyleyse son kertede nasıl bir değerler karşıtlığı ile yüz yüzeyiz? Batılı tipin savunduğu başlıca değerler, yazarımıza göre Batı uygarlığına özgü değerler: para, maddi başarı ve hazza dayanan bir ahlak anlayışı; Doğulununkiler ise Türk-İslam uygarlığından gelen manevi değerler ve dine dayalı bir ahlâk anlayışı. Şimdi bir adım daha ileri giderek altta yatan ve temel karşıtlığı saptamak istersek, bunu madde ve ruh kavramlarına indirgeyebiliriz şüphesiz. Zaten dikkat edersek görürüz ki Batılı adamın özellikleri beden ve madde ile Doğulununkiler ise ruh ya da kalp ile ilgili." (Moran 1995: 170)

İlk romanlarından itibaren bir iç çatışma hâlinde karşımıza çıkan, daha çok Doğu-Batı değerleri arasında bocalayan insan ile görülen felsefi anlamdaki huzursuzluk; *Bir Tereddüdün Romanı*'nda en üst düzeyde irdelenir, *Yalnızız*'da doruk noktasına ulaşır.

Peyami Safa'da, romanın konusundaki bu değişme ve gelişmelerin yanında asıl gelişme romandaki teknik cephede gerçekleşir. Yazar, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930), *Yalnızız* (1950) çizgisinde roman tekniği bakımından sürekli kendini yenileyen bir tarzda karşımıza çıkar:

> "P. Safa'daki yenilik hadisesi, muhtevadan çok teknik cephede kendini gösterir. O, denilebilir ki her romanında aynı konu ve meseleleri ele almış, ancak, bu konu ve meseleleri değişik tekniklerle işleyerek kendi orijinal çizgisine varmıştır. P. Safa, bu orijinal çizgiye, romanın 'şekil' ve 'muhteva' örgüsünün hangi unsur ve esaslardan meydana geldiğine, dil, üslup, fikir ve anlatım tekniklerinin, bu örgüde nasıl bir yere ve fonksiyona sahip olduklarına araştırarak ulaşır." (Tekin 1990: 153).

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda (1930), adım adım hasta bir çocuğu izleriz. Fakir ve dizinden rahatsız olan bir çocuk, kendisinden dört yaş büyük, akrabası olan zengin bir kıza âşıktır. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında, yaşadıklarını izlediğimiz on beş yaşındaki isimsiz çocuk romandaki fonksiyonu gereği hem anlatıcı, hem de anlatılan konumundadır. Okuyucu, onun bakış açısıyla olaylara ve insanlara bakar. Ancak romandaki bakış açısının, o kadar acı ve sıkıntısı çekmesine rağmen, on beş yaşında bir çocuğa ait olduğunu söylemek oldukça zor.

> "Bu kabil bir romanın, on beş yaşındaki bir çocuk tarafından hakkıyle takdimi zor, hatta imkânsız olacaktır. Peyami Safa, burada, otobiyografik tarzın –bir bakıma– vazgeçilmez dengesini kurarak, olayları yaşadığı sıralardaki kişiliğiyle, olayları anlatırkenki kişiliğini, çocuğun şahsında başarılı bir şekilde birleştirir. Bu uygulama neticesinde çocuk, bedenî ve ruhî acılarıyla gerçekçi ölçüler içinde eserdeki yerini alırken, bu acıları, psiko-fizyolojik boyutlarıyla takdim etmek de yazara düşer." (Tekin 1990: 47)

Hasta çocuk, kendi kendisiyle ve hasta bedeniyle çatışma hâlindedir. Zaten romanı sürükleyen de bu çatışmadır. Birinci bölümdeki hasta çocukla hasta uzvu arasındaki çatışma, romanın ikinci bölümünden itibaren yerini Nüzhet'le yaşadığı imkânsız aşka bırakır.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, yayımlandığı andan itibaren edebiyat dünyasının ilgisini üzerinde toplamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, kısır bir dönemde böyle bir romanın kaleme alınmasını şaşkınlıkla karşılar, takdirini bildirir:

> "Okuyup bitirdiğim zaman, edebiyatımızın bu uyuşuk havası içinde böyle bir kitabın nasıl olup da yazılabildiğine hayret ettim. Nasıl olup da bir romancı kısır ve kopyeci muhayyilenin tabiî malikânesi olan cicili bicili salonları, otomobil gezintilerini, kıranta bekârlarla, muhteris kızların aşklarını bir tarafa bırakıp da, alil ve sakattan, hastahaneden bahsedebiliyor? Bu sahifelerde ne ay ışığında buse, ne zarif ve kibar çay âlemleri, ne baygın gözlü âşık ve ne de gurbette hatıra defteri tutan afif ve sadık sevgili vardı. Ve güzellik namına kazanılmış birer zafer addedilecek bu yoklukların yanında, insan hakiki acıyı, ıstırabı, bir gölge hâlinde bile olsa, seferberliğin aç İstanbul'unu buluyor." (1977: 394 – 395).

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, ele aldığı konu bakımından Türk romanının, özellikle 1930'lu yıllarda hiç üzerinde durmadığı bir alana yöneliyor. Burada yalnız bir çocuğun hasta uzvuyla arasındaki ilişki irdelenmiyor, Mütareke yıllarının İstanbul'unda insanların yaşadığı maddi ve manevi acılara da dikkat çekiliyor. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını Birinci Dünya Savaşı, Mütareke ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinde geçiren Peyami Safa; acı, yok-

luk, ıstırap kavramlarıyla en yakından tanışmış bir kişidir. Dolayısıyla bu acıyı en çok hisseden kişinin, romanlarında, dolaylı da olsa bunu yansıtması kaçınılmazdır.

Peyami Safa'nın bir yıl sonra yayımladığı *Fatih-Harbiye*, bir aşk ilişkisi çevresinde Doğu- Batı çatışmasını ele alır. Romanda Doğu-Batı arasındaki zihniyet çatışması çevresinde, Fatih ve Beyoğlu'na ait iki değişik yaşama tarzından, adı geçen iki mekânla bütünleşen Şinasi ile Macit'ten; ayrıca bütün bu çatışmaların merkezinde yer alan, yetişmiş olduğu terbiye ile anlık istek ve arzuları arasında bocalayan Neriman'dan söz edilir.

Neriman ile Şinasi, çocukluktan itibaren birlikte büyümüş, herkesin birbirine yakıştırdığı, evleneceklermiş nazarıyla baktığı iki gençtir. Fakat Neriman'ın içinden gelen arzu ve istekler doğrultusunda tuhaf davranışlar sergiler. Macit adında Avrupai yaşama tarzını temsil eden bir gençle tanışmıştır. Macit, Neriman'ı Balo'ya davet eder. Avrupai bir yaşayış tarzının simgesi durumundaki "balo"; sunduğu cazibelerle birlikte, Şinasi ile Macit'i tartan terazide, Macit yönünde ağırlığını hissettiren, roman içerisinde Neriman'a ait tavırları ve hareketleri yönlendiren unsurdur. Neriman'daki aşk ibresi iyiden iyiye Macit'e ve Macit'le birlikte karşılaşacağı Avrupai yaşayış tarzına çevrilmiştir. Neriman'ın iç dünyasında, Avrupalılar, daha doğrusu Beyoğlu'nda büyük bir gösteriş sergileyen zenginler gibi yaşamak için büyük bir arzu vardır. Onun babası Faiz Bey ve Şinasi ile olan ilişkilerini de bu "balo tutkusu" yönlendirmektedir.

Neriman, kimlik problemi yaşamakta, nereye ve hangi yaşayış tarzına ait olduğunu bilememektedir. O, aile içerisinde ve yetiştiği mekânda Doğu'ya, daha yerinde bir söyleyişle geleneksel yaşayış tarzına has terbiyeyi almasına karşılık; Batılı yaşama tarzını da, çok fazla olmamakla birlikte çevresinde hissetmiştir. Peyami Safa, Neriman'daki Batılı tarzda yaşama arzusunun kaynaklarını şöyle açıklar:

> "Bir çok Türk kızları gibi, Neriman da, ailesinden ve muhitinden karışık bir telkin, iki medeniyetin ayrı ayrı tesirlerinin halitasını yapan muhtelit bir içtimai terbiye almıştı.
> Annesi ve babası ona halis bir şarklı itiyatları vermişlerdi; Anadolu'da, bir çok memuriyetlerde gezen Faiz Bey, Neriman'ı yedi yaşına kadar saf Türk muhitler inde büyütmüştü. Fakat İstanbul'a yerleştikten sonra, Neriman'ın akrabalarından, bilhassa büyük dayısının ailesinden aldığı tesirler bambaşkadır. Galatasaray'dan çıkan ve tahsilini Avrupa'da bitiren büyük dayısı ve kızları, Neriman'da Garp hayatına karşı incizap uyandırmışlardı." (*Fatih-Harbiye*, 1994, s.53)

Şinasi, geleneksel yaşayış tarzını sürdüren, fakir, müzisyen bir gençtir. Macit Avrupaidir, zengindir, gösterişlidir. Neriman, mazisiyle ve yaşayış

tarzıyla Şinasi'ye, arzu ve istekleriyle de Macit'e yaklaşmaktadır. Yani bir kararsızlığı, bir bunalımı yaşamaktadır. İşte *Fatih-Harbiye* romanı da bu kararsızlığın ve bunalımın hikâyesidir.

Fatih-Harbiye romanında, yazarın Neriman'ın Macit'le Şinasi arasındaki durumunda, açıkça Şinasi'den yana tavır aldığını söyleyebiliriz. Romanda, yazarın fonksiyonunu yüklenen, doğu ve batı ile ilgili problemleri Neriman'la tartışan, geleneksel Türk insanı özelliklerini bünyesinde hem davranışları, hem de fikirleri itibariyle taşıyan Neriman'ın babası Faiz Bey'dir. Yalnız Faiz Bey'in yaşadığı zamanın gerisinde kaldığı da tartışılabilir.

Fatih-Harbiye romanının içerisine sıkıştırılmış "Rus kızının romanı" intihar olayıyla tamamlanmıştır. Geriye gözü yaşlı bir anne kalmıştır. Aynı çatışmalarla oluşturulmuş, aynı istikamette ilerleyen bir vak'a örgüsünden meydana gelen "Neriman'ın romanı"nda ise, vaka örgüsü yarıda kalmıştır. Rus kızının yaşadıkları, Neriman'ın karşılaşabileceği çeşitli belaları, –dayısı kızlarının istihza dolu anlatımları sayesinde– önlemiştir. Birbiri içerisine sıkıştırılmış iki romandan birisi tamamlanmış, diğeri de tamamlanan romanın acıklı sonucuna binaen yarıda kalmıştır. Bu, *Fatih-Harbiye* romanının tabii gelişmesi olarak yorumlanabileceği gibi, yazarın Neriman'a ve Şinasi'ye acıması, romanı mutlu bir sonla bitirme arzusu veya romanı kısa kesme endişesi olarak da değerlendirilebilir (Çelik 1998: 59).

Bir Tereddüdün Romanı'nda (1933) Birinci Dünya Savaşı sonrasında insanların yaşadıkları şüphe ve tereddütler anlatılmakta, insanların bu problemlerden kurtulmaları için bazı değerlere sığınmalarının gerekliliği vurgulanmaktadır. Bir bakıma da bireyin tereddüt karşısındaki dramı dile getirilmektedir. Yazar bu dramı ortak kaderi paylaşan insanların ilişkileri çevresinde dikkatlere sunmaktadır. İlk ilişki Muallâ ile Muharrir arasındadır. Muallâ, okuduğu bir kitabın yazarı (Muharrir) ile Raif tarafından tanıştırılır. Muharrir hemen Muallâ'ya âşık olur ve ona evlenme teklifinde bulunur. Muallâ, bu teklife hemen cevap veremez tereddüt yaşar. Çünkü kendisi muhafazakâr, kültürlü ve uysaldır. Babasız büyümüştür, pesimisttir. Muharrir ise bohem, entelektüel ve taşkın mizaçlıdır. Kimsesizdir, optimisttir. İkisi arasında tek ortak yön müştereddit oluşlarıdır. Muharrir ümitle bekler, Muallâ ihtiyatlı davranır. Bu arada Vildan isminde ikinci bir kadının devreye girmesi, Muharrir için yeni bir maceranın başlaması demektir.

Romandaki ikinci ilişki Muharrir ile Vildan arasında gelişir. Bu ilişkinin gelişmesinde de en önemli rolü kitap oynar. Pirendello'nun *Çıplakları Giydirmek* oyununu çeviren Vildan, bu eseri Türkiye'de bastırıp oynatmak için Muharrir'e başvurur. Bu şekilde başlayan ilişkide Vildan'ın Muharrir'de bıraktığı etki olumsuzdur. Çünkü Vildan, aşırı sinirli, dejenere ve geçmişi karanlık bir kadındır. Bu nedenlerle Muharrir Vildan'dan uzaklaşır. Muallâ'dan olumlu cevap gelmeyince, bir müddet yalnızlığı Vildan'la gidermeyi dener.

Muharrir'in bu tavrı, Vildan'ın da uzaklaşmasını hazırlamıştır. Bu durumda roman kişilerinin üçü de yaşadıkları tereddütler dolayısıyla yalnız kalmaya mahkûm olurlar. Romandaki ilişkiler, başlangıç ve sonuçları bakımından birbirine benzer. İlişkilerin olumlu bir sonuçla neticelenmemesindeki en önemli etken, kişilerin yaşadığı veya kurtulamadığı tereddüttür.

Peyami Safa, özellikle son üç romanı *Biz İnsanlar*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız*'da, romanların teknik yönüyle ilgilenir. Bu romanlarda anlatım teknikleriyle ele alınan konu arasında sıkı bir ilişkinin olduğu gözlemlenir.

Biz İnsanlar adlı roman 26 Şubat-27 Haziran 1937 tarihlerinde *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilir. 1959'da da kitap hâline getirilir. Roman, fakir ama erdemli vatan sever bir gencin hayat kavgası ekseninde, yaşanılan bir aşkla girilen yüksek zümrenin içinde bulunduğu durumu anlatır. Orhan'ın kendi dünyasında meydana gelen değişmeler, materyalist bir çizgiden idealizme geçiş noktasında verilir. Burada materyalizmi simgeleyen Süleyman ile idealizmi simgeleyen Necati'nin rollerini ve yönlendirici fonksiyonlarını unutmamak gerekir. Romanda Orhan ile Vedia arasındaki ilişki de değişmelerin gerçekleşmesinde aracı rolü oynar.

Mehmet Tekin, Orhan'daki bu gelişme ve çizgisini esas alarak romanın gelişme romanı (bildungsroman) olduğunu söyler:

> "Aslında romanın genel terkibini dikkate alıp söyleyecek olursak: Olay örgüsünü şekillendiren hadiseler zinciri, mihver kişi mevkiinde bulunan Orhan'ın eser boyunca değişen fikrî ve manevi çizgisini kristalize etmek için kullanılır. Bu cepheden baktığımızda, Biz İnsanlar'ın güçlü bir gelişme romanı (bildungsroman) olduğunu söyleyebiliriz. Romana Orhan'ın yükselen (marksizm'den idealizm'e) çizgisi hâkimdir." (1990: 101)

Biz İnsanlar romanında Peyami Safa'nın asıl vermek istediği Orhan'daki düşünce ve manevi ruh bakımından meydana gelen değişmelerdir.

Peyami Safa, bundan önceki romanlarında ele aldığı Doğu-Batı çatışmasından *Biz İnsanlar* ve *Bir Tereddüdün Romanı*'nda yavaş yavaş felsefi konulara kaymaya başlamıştı. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yalnızız*'la birlikte, felsefi düşünce en üst düzeye çıkar. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949), birtakım olağanüstü olayları, benimsediği materyalist ve pozitivist disiplinler ile açıklamaya çalışan, başarılı olamayınca da şüphe ve tereddüt yaşayan Ferit adındaki bir gencin, çevresindeki kişilerin telkinleriyle, şüphe ve tereddütlerinden sıyrılarak huzura kavuşmasını konu alır. Ferit, büyük ölçüde babasının etkisinde kalmış bir gençtir. Hedonist, şüpheci, dinsiz, nihilisttir. Zeki bir genç olan Ferit, tıp öğrenimini yarıda bırakmış, felsefe okumaya yönelmiştir. Karşılaştığı ve çözemediği olaylar onun buhran yaşamasına neden olur. Sonunda Matmazel Noraliya'nın ruhu ile bağlantı kurar,

mistik bir dünyaya girer. Bu arada Aziz Bey'in yardımları ile de fikirleri ve kişiliği değişir. Allah'a ve ruha inanmaya başlar, mistik bir felsefede huzur bulur. Peyami Safa, her şeyi romanın başkişisi durumundaki Ferit'in zihninden geçirerek verir:

> "Yazar Ferit'i yansıtıcı merkez olarak aldığı için dış dünyaya onun gözleri ile bakar, kendisi anlatıcı olarak ortadan silinir, ama Ferit'in kafasının içini, duygularını da okura sergilemek lazım. Eğer yazar bunu da tüm 'gösterme' yöntemi ile vermek isterse hep bilinç akımı ya da iç monolog tekniğine dayanacaktır. Fakat *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit'in iç dünyası yansıtılırken yalnızca bu teknik kullanılmaz. Yazar bazen kendisi 'anlatır' bazen de 'gösterme' yoluna gider ve bu iki yöntem birbirine dolanmış, iç içe girmiş gibi kullanılır. Bakarsınız 'anlatma' birden 'gösterme'ye dönüşür, derken yine 'anlatma'ya geçilir." (Moran 1995: 184-185)

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun ikinci bölümünde Ferit yansıtıcı merkez olmak görevini büyük ölçüde kaybeder. Matmazel Noraliya'nın hatıra defteri ve Aziz Bey'in konuşmaları romanın ikinci bölümünü yönlendirir. Berna Moran, Aziz Bey'in Peyami Safa'nın görüşlerini dile getirdiğini, bununla da roman canlılığının kaybolduğunu söyler:

> "Ve Aziz Bey de bunlara verdiği uzun cevaplarla Peyami Safa'nın görüşlerini dile getirmiş olur. Bu durumda Ferit'in iç dünyası önemini kaybeder ve yansıtıcılığı cansız bir fotograf makinesi rolüne dönüşür. Bir bakıma anlatım tekniği aynı. Ferit'in görmediği bir şey betimlenmiyor, işitmediği bir şey söylenmiyor, ama bunlar, birinci bölümde olduğu gibi onun bilincinden geçirilerek verilmiyor ya da verildiği yerler az ve yetersiz. Ferit hem yansıtıcı merkez olarak muhafaza edilmek isteniyor, hem de anlatıcılık rolü büyük ölçüde, Aziz Bey, Fotika ve Matmazel Noraliya arasında paylaştırılarak Ferit arka plana itiliyor. Öyle sanıyorum ki ikinci bölümde canlılığın kaybolmasının başlıca nedeni bu." (1995: 192-193).

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanı, denilebilir ki Ferit'teki değişim aşamalarının hikâyesidir. İnanmaya doğru meydana gelen bu değişimde Ferit; inkâr, tereddüt ve kabul aşamalarından geçer.

İnsan psikolojisinin ve felsefenin doruk noktaya ulaştığı romanlardan bir diğeri 1951'de kitap hâline getirilen *Yalnızız*'dır. Romanın ilk baskısında bulunan Prolog kısmı diğer baskılarda kitaptan çıkarılmıştır (Ayvazoğlu 1998: 415). Roman, bir genç kızın ölüme giden hikâyesi etrafında, Türk insanının 20. yüzyılda yaşadığı yalnızlığı, çaresizliği, ruh acılarını konu edinmektedir. Burada manevi değerlerin zayıflatılmasıyla insanlarda meydana gelebilecek tahribata dikkat çekilmektedir. Bu bakımdan Peyami Safa romanını bir düşünce üzerine kurgulamış, roman kişilerini ve olayları da o düşüncenin temsilcileri ve taşıyıcıları şeklinde düzenlemiştir.

Roman, genç kız Selmin ile annesi Mefharet arasındaki şüpheye dayalı bir ilişki ile başlar. Selmin, kendisinin davranışlarından ve erkeklerle ilişkisinden şüphelenen annesini daha da kızdırmak için hamile olduğunu söyler. Olay bir anda geniş yankı bulur. Bu olay köşk içinde iki ayrı çatışmanın oluşmasına zemin hazırlar. Birinci çatışma, Mefharet Hanım ile kızı Selmin arasında gelenekle-modernizm temeline dayanan düşüncelerden kaynaklanır. İkincisi de Samim ile Besim arasındaki felsefi çatışmadır. Samim idealist bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Besim ise dünyayı yalnızca eğlenme yönüyle ele alan tam bir "epikürien"dir. Peyami Safa, Selmin olayını da, bu çatışmaların anlatılmasına zemin hazırlaması bakımından ortaya çıkarmaktadır.

Romanın ikinci bölümünde meydana gelen bir olay, bütün olayların ve çatışmaların ortaya çıkmasına neden olur niteliktedir. Mefharet Hanım, Meral'in ağabeyi Ferhat'ı TürklükArnavutluk çatışması çevresinde köşkten kovar. Bu olay, iki sevgili olan Samim'le Meral arasındaki çatışmaların ortaya çıkmasını hazırlar. Meral değişmeye, Samim'e yalan söylemeye ve onu aldatmaya başlar, aralarındaki ilişki tamamen kopar. Nitekim Feriha'nın teşvikiyle Paris'e kaçmak hevesine kapılır. Ferhat'ın bu durumu keşfetmesiyle, Meral oda hapsinde tutulur. Burada temel çatışma Meral-Samim arasında gelişir. Romanın üçüncü bölümünde ise, Meral'in oda hapsinde kaldığı süre içinde yaşadığı iç çatışma irdelenir. Meral dikkatsizlik ve intihar karışımı bir eylem sonucunda ölüme gider.

Çatışmaların temelinde BesimSamim arasındaki epikürizmidealizm çatışmasını gören Mehmet Tekin, *Yalnızız*'daki olayların ve kişiler arasındaki çatışmaların, Peyami Safa'nın düşüncelerini dikkatlere sunmaya hizmet ettiğini söyler:

> "Romanın iki ölüm hadisesini (Meral ile annesi Necla Hanım'ın ölümü) takip eden aydınlık bir sabah vaktiyle bitişini yorumlayacak olursak, çatışmanın, Samim'in temsil ettiği felsefe (idealizm, spiritüalizm) lehine sonuçlandığını söyleyebiliriz. İdealizmin materyalizme, hedonizme ve epikürizm galibiyeti, *Yalnızız* romanın tezini teşkil etmektedir. Üç halkada tezahür eden çatışmalar, bu tezin kristalizasyonu için sadece bir vesileden ibarettirler." (1990: 152)

Yalnızız'da önemli unsurlardan biri de, Samim'in zihninde gelişen, yalansız dolansız bir dünyanın özlemini yansıtan 'Simeranya'dır. Samim, kendisiyle baş başa kaldığı bütün zamanlarda, bu dünyanın, bu beldenin özelliklerini okuyucuya sunar.

> "Simeranya, romanın en önemli kahramanı olan ve yazarın sözcülüğünü üstle- nen Samim'in sıkıldı mı kendisini attığı bir hayal ülkesidir; zamanımızdan yüz elli yıl sonra, bütün zıtlıkların birbiriyle barıştırıldığı bir mutluluk adası olarak tasarlanmıştır. Aslında eserde Simeranya'nın ada olup olmadığı

açıkça belirtilmiyor; ancak Samim'in hâtıra defterindeki notlardan birinde kılavuzunun kendisini Simeranya'ya bir yelkenliyle götürdüğü belirtildiğine göre, ada olduğunu düşünebiliriz. Matmazel Noraliya'nın yaşadığı mekân olarak Büyükada'nın seçilmesi ve ütopya yazma geleneğinde 'ada'nın taşıdığı önem, muhtemelen Peyami'nin bir ada olarak tasavvur etmesine yol açmıştır." (Ayvazoğlu 1998: 415)

Meşrutiyet yıllarında yazı hayatına atılan ve ilk romanı *Neriman*'ı 1912 yılında yayımlayan **Selahattin Enis Atabeyoğlu** (1882-1942), *Zaniyeler* (1924) adlı romanı ile tanınır. Yazıldığı dönemi aksettiren roman "Mütareke dönemi İstanbul'unda yaşanan sefahat âlemlerini, bu âlemlerde haksız yollarla elde ettikleri paraları harcayan bürokratların, harp zenginlerinin, küçük isim değişiklikleriyle (Yahya Cemal, Celâl Tahir, Rıfat Melih...) döneminin ünlü yazar ve şairlerinin hayatlarından çarpıcı sahneler" (Gündüz 2004: 396) sunar. Selahattin Enis; *Cehennem Yolcuları* (1926), *Orta Malı* (1926), *Endam* (1927), *Mahalle* (1927) gibi romanlarını da ahlak bakımından düşük kadınların yaşadıkları çevresinde şekillendirir (Gündüz 2004: 395-396).

Bu dönemin önemli romancılarından biri de, kalemini daha çok mizah alanında yoğunlaştıran **Ercüment Ekrem Talu** (1888-1956)'dur. Romanları şunlardır: *Evliyayı Cedit* (1920), *Asriler* (1922), *Gün Batarken* (1922), *Kopuk* (1922), *Sabir Efendinin Gelini* (1922), *Kan ve İman* (1924), *Şevketmeab* (1925), *Zeyli Evliyayı Cedit* (1925), *Kundakçı* (1926), *Meşhedî İle Devri Âlem* (1927), *Gün Doğmayınca* (1928), *Gemi Arslanı* (1928); *Meşhedî Arslan Peşinde* (1934), *Kodaman* (1934), *Papeloğlu* (1938), *Beyaz Şemsiyeli* (1939), *Bu Gönül Böyle Sevdi* (1941), *Çömlekoğlu ve Ailesi* (1945).

Ercüment Ekrem, kendi dönemi içerisinde çok okunan bir yazardır. Kanaatimizce edebiyat dünyasında isminin fazla anılmamasının nedenlerinden birincisi çok şöhretli bir babanın oğlu olması, ikincisi ise romanlarının Hüseyin Rahmi gibi bir ustanın gölgesinde kalmasıdır. Mizah yazarı olarak ünlenen Ercüment Ekrem, bu alandaki ününü de "Meşhedî" tiplemesi ile yakalamıştır. 1927'de yayımlanan *Meşhedî İle Devri Âlem* çok beğenilince, Ercüment Ekrem, devamını yazma gereği duymuştur. Ahmet Midhat Efendi-Hüseyin Rahmi Gürpınar-Ahmet Rasim geleneğinin bir başka uygulayıcısı durumundaki Ercüment Ekrem, romanlarında iki temel tema üzerinde durur. Bunlardan birisi yanlış Batılılaşma karşısında alınan tavır, diğeri toplumun aksayan yönleridir. Bu iki zengin temayı da romanlarında mizahî tarzda ele almıştır.

İlk dönem romanlarındaki eleştirel bakışını ve toplum gözlemini 1930 sonrası romanlarında da devam ettiren Ercüment Ekrem, eserlerinde, Batılılaşma özentisi içerisindeki gençlere, tıpkı babası Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndaki gibi, yol gösterici olur:

> "Ercüment Ekrem, özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Batılılaşmaya basiretsizce duyulan istek ile 'asrî (çağdaş) hayat'a hissedilen özlemi inceden inceye eleştirdi. Asrîler, *Şakir Efendi'nin Gelini*, *Kundakçı* ve *Beyaz Şemsiyeli* adlı romanlarında şatafatlı ve lüks hayata imrenerek modernleşmek isteyen, ancak bataklıklara saplanarak mahvolan genç kızları ve kadınları hikâye etti." (Yardım 20042005: 9)

Ercüment Ekrem, *Beyaz Şemsiyeli* romanında, özellikle genç kızları, roman kurgusu içerisinde uyarır. Gerçek bir olaydan yola çıkılarak kaleme alındığı belirtilen romanda, yaşlı bir kadının hayatı anlatılmaktadır.

Daha çok şair kimliğiyle tanınan **Mithat Cemal Kuntay** (1885-1956)'ın bu alandaki tek eseri *Üç İstanbul*'dur (1938). Çağ romanı niteliğindeki bu eserde, İstanbul'un İkinci Meşrutiyet öncesi II. Abdülhamit dönemi, İttihat ve Terakki ile işgal yıllarındaki görüntüsü, roman kurgusu içerisinde gözler önüne serilir. Roman; 93 harbi nedeniyle sekiz yaşındayken Rumeli'den İstanbul'a gelip yerleşen, hukuk eğitiminden sonra yazarlıkla uğraşan, sınıf atlamak çabasındaki tipik bir Osmanlı-Türk aydını olan Adnan Bey çevresinde gelişir.

Abdülhamit döneminde, hukuk mezunu Adnan, Maliye Nazırının kızı Süheyla'ya edebiyat, Erkânı Harp Muşirin'in kızı Belkıs'a tarih dersleri vermektedir. İki kadın arasında kalan Adnan, tercihini güzel ve modern olan Belkıs'tan yana kullanır. Daha önce Filareti adında bir kadınla ilişkisi olan Adnan Bey, kadınlar tarafından paylaşılamaz. Evli olan Zehra, Macide ve Moiz'in karısı Raşel, Adnan'ın ilişkide bulunduğu diğer kadınlardır.

Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul* romanında dönemin eğlence hayatını en uç noktalara varıncaya kadar gözler önüne serer. Siyasetle de yakın ilişkisi olan Adnan Bey tipiyle, siyaset ve eğlence dünyası ikilemini anlatır. Birkaç tipe bu açıdan bakılırsa ilişkiler yumağı daha net ortaya çıkar. Macide, namuslu bir kadın değildir. Jön Türk Süleyman'la ilişkisi vardır. Adnan Bey'den bir çocuğu olmuştur. Sonunda genelev çalıştırır ve veremden ölür. Melahat lezbiyendir, erkeklerden uzaklaşarak gizlice kadınlarla birlikte olur. Bütün bu çarpıklıklar Meşrutiyet'in ilan edilmesine çok az bir süre kala yaşanmaktadır. Adnan, veremden annesini kaybetmiş, haberi olmamasına karşın Macide'den bir çocuğu olmuştur.

Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Adnan, İttihat ve Terakki'nin ileri gelenlerinden biri olur. Avukatlık yaparak büyük paralar kazanır. Belkıs'la evlenir. Belkıs'la olan ilişkisi Adnan'ın beklediği mutluluğu getirmez. İkisi de mutsuz olurlar. Belkıs kocasını küçümser, Adnan da mutluluğu başka kadınlarda arar. Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra, İstanbul'un işgal dönemi başlar. Adnan, artık mutsuz ve parasız bir insandır. Belkıs kendisini terk eder, uyuşturucu bağımlısı bir Rus prensi ile evlenir, Onunla Amerika'ya gider, orada intihar eder. Adnan'ı gerçekten seven Süheyla, onu içinde

bulunduğu bunalımdan kurtarır. Evlenirler. Adnan'ı tekrar avukatlığa dönmeye teşvik eder. Bir bakıma ona toplumdaki itibarını yeniden kazandırır.

Romanda, vaka örgüsünün çözüldüğü nokta olan son kısım, bir cinayet olayının peşinden gelen büyük tesadüflerle oluşturulmuştur: Benli Ahmet, Ahmet Cevat'ı öldürür. Avukat Adnan, bu davayı üstlenir ve Benli Ahmet'i idama mahkûm ettirir. Son anda Benli Ahmet'in aslında kendi oğlu olduğunu öğrenir. Aynı gün içerisinde Süheyla'dan bir oğlu olur. Deyim yerindeyse bir oğlunu kaybeden baba, diğer oğluna kavuşur. Bu sevinç ve üzüntü karışımı olay ve bütün yaşananlar, Adnan Bey'i verem eder. Adnan Bey öldükten sonra, Süheyla onun evrakları arasında Belkıs'ın resmini görür ve son zamanlarda büyük fedakârlıklarla bir bakıma dirilttiği kocasının hâlâ Belkıs'ı sevdiğini üzüntüyle öğrenir.

Üç İstanbul romanı, çok karmaşık, yoğun ilişkiler çevresinde sunulan insan kadrosu ile bir dönemin kirlenmiş, ahlaken çökmüş İstanbul'unu gözler önüne sermektedir. Siyasetin ve aşkların merkezindeki Adnan Bey'in yaşadıkları, İstanbul'un üç ayrı dönemindeki görüntüsü gibidir. Romanın merkezinde kırktan fazla roman kişisi bulunmaktadır. Bütün bu kişiler köşklerin, yalıların gerçek yüzlerini ortaya koyar gibidir. Bu bakımdan Fethi Naci, romanı Mithat Cemal'in görgü tanıklığı olarak değerlendirir, kişi sayısının fazlalığının ve olay yoğunluğunun da romanın bütünlüğünü bozduğunu söyler:

> "Üç İstanbul, bir bakıma Mithat Cemal'in görgü tanıklığıdır: Gücü de buradan gelir, güçsüzlüğü de. Gözlemlerle beslenen bir ayrıntı zenginliği, kişilerin alabildiğine sahih oluşu romanda kendini duyuruyor, romanı çekici yapıyor; ama yaşayıp gördüğü (daha doğrusu görüp öfkelendiği) birçok gereksiz ayrıntıya kıyamayışı, romanını bunlardan ayıklayamayışı, romanın dağılmasına, iç örgüsünün gevşek olmasına yol açıyor." (2002: 71).

Üç İstanbul, yazarının tanıklık ettiği bir devri roman kurgusu içerisinde aydınlatmaktadır. Anlatımındaki eksikliklere ve sürekli tesadüflere rağmen Türk edebiyatının nadide romanlarından birisidir.

> "Üç İstanbul'da o pek ilkel tesadüfler, durmadan veremden ölmeler, kaldırılan cenazeler, gereksiz ayrıntılar, süslü ifadeler, vecize ve paradoks çabaları romanın güçsüz yanları. Ama bunlara rağmen, üç ayrı dönemin toplum gerçekliğini yansıtması, Adnan'la Belkıs gibi unutulmaz iki roman kişisi yaratması bakımından Mithat Cemal'in bu romanı bugün de ilgiyle okunmaktadır." (Fethi Naci 2002: 78).

Kenan Çağan ile Köksal Alver *Üç İstanbul* değerlendirmesinde Fethi Naci'nin nispeten olumsuz değerlendirmesi yer almaz. Bu ortak yazıda, süslü ifadeler ve vurgulamaların romana ayrı bir edebî tat verdiği dile getirilir (2002: 583).

Bütün bu değerlendirmelerin dışında, Üç İstanbul romanında, Attilâ İlhan tarafından yıllar sonra *Kurtlar Sofrası ve Aynanın İçindekiler* serisinde işlenecek olan bir çatışmanın sergilendiğini görmekteyiz: Bir mekânda siyaset-eğlence-iktisat panoraması. Mithat Cemal, *Üç İstanbul*'da Adnan Bey, Belkıs ve çevresindekilerle İstanbul'daki bu üç alanın yansımasını, kendine özgü bir anlatımla, roman kurgusunun verdiği imkânlar nispetinde gözler önüne serer.

Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Türk edebiyatında daha çok hikâyeleriyle tanınan bir yazardır. Kaleme aldığı üç romanında da evlilik ve aile müessesesi üzerinde yoğunlaşmıştır. "Esendal'ın bu müesseseyi toplumun çekirdeği, aynı zamanda aynası olarak kabul ettiğini söylemek gerekir. Sosyal hayattaki veya değerler bütünündeki değişme, bozulma ve çözülme âilede kuvvetle hissedilir. Yeni cemiyet düzeni de aile etrafında teşekkül etmektedir." (Aktaş 1992b: 104)

İlk romanı *Miras* (1924) bir aile tarihi niteliğindedir. Parçalanan Silahtar Ali Paşa ailesinin beşe bölünmüş hâli ve birleşme çabaları Asım adlı roman kişisi çevresinde dikkatlere sunulur. "Yazar eserinde: Türk toplumunun sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve sosyo-politik hayatında yaşanmakta olan bozulma, çözülme veya değişme vetiresi karşısında 'büyük aile'nin mekânıyla birlikte çözülüp dağılışını; yine aynı vetireye bağlı olarak ahlaki kıymet hükümlerindeki bozulmanın aile müessesesine getirdiği huzursuzlukları ele almaktadır." (Çetişli 1991: 102).

Memduh Şevket Esendal'ın roman alanındaki en önemli eseri *Vakit* gazetesi 12 Mart21 Mayıs 1934'te tefrika edilip (Çetişli 1991: 108) aynı yıl kitap hâline getirilen *Ayaşlı ile Kiracıları*'dır. 1942 yılında CHP roman ödülünde derece alan eser, birdenbire üne kavuşur. Romanda Ayaşlı İbrahim Efendi'nin kiraladığı bir apartman dairesinin dokuz odasında bulunan, her biri değişik kültürden insanların birlikte geçirdikleri günler anlatılmaktadır. Bir odada oğlu Numan'la birlikte kendisi oturmaktadır. Gençliğinde sevdiği kızı, başkasıyla evlendiği için öldürerek hapishaneye girmiş, beş ay sonra da hapishaneden kaçmıştır. Affedilmiş ve birçok işten sonra bu daireyi tutmuştur. Oğlunu yanında okutmak için getirmiştir.

Hem anlatıcı hem de romanın yazarı rolündeki Bankacı Rasim adındaki evli bir adamdan hamile olan Halide, Bankacının ağabeyi Rıza'nın çocukluk arkadaşı Hasan Bey, Huysuz bir ihtiyar olan konsolos Şefik Bey, Abdülkerim Bey İffet Hanım çifti ve çocukları Turhan, fabrikatör İskender Bey, Turan Hanım ile eşi Haki Bey, Vanlı Hüseyin Bey, Ayaşlı'nın üvey kızı Faika ve kocası şoför Fuat. Ayaşlı'nın pansiyonunda çeşitli ilişkilerle bir arada bulunan kişilerdir. Roman kişileri ve mekân bakımından Balzac'ın *Goriot Baba* romanını hatırlatan Ayaşlı ile Kiracıları romanında, denilebilir ki, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Türk toplumu sokaktaki görünüşüyle ev ve konağın

yerini apartman ve pansiyonun alması gibi sosyal değişimleri ile dikkatlere sunulmaktadır.

Ayaşlı ile Kiracıları'ndan hemen sonra yazılan, ancak 1983'te yayımlanan (Çetişli 1991: 118) *Vassaf Bey* de, *Miras* gibi aile romanı niteliğindedir. Biraz çevredeki söylentilerden ürken, biraz da evde kalma korkusu yaşayan Perihan'ın iyi bir koca bulma gayretleri romana yön vermektedir. İlk koca adayı yaşlı Vassaf Beyin, kendisi yerine Tuğrul'u önermesi ve bu doğrultuda gelişen olaylarla serüven devam eder.

"Romancıyla şiir bende aynı evde oturan ve birbirlerini az çok rahatsız eden, bazen d yardım eden,birbirleriyle geçinmeye mecbur iki kardeş gibidir." (1996: 339) diyen şair **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962)'ın hayatta iken pek ön plana çıkarmadığı veya yeterince anlaşılamayan, ancak ölümünden sonra kıymeti anlaşılan romancılığı sanatçı kiiliğinin önemli bir cihetidir. Onda roman yazmak, kendinden başkalarını yazmanın peşine düşmek gibidir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın nesrini ve şiirini birleştiren asıl unsurun, hatta sanat estetiğinin temelinin "rüya" olduğunu söyler, romanlarının şiire yakın bir anlatım sergilediği görüşünü ileri sürer:

> "Onun kahramanları dış dünyaya doğrudan doğruya değil, rüyaya benzeyen bir ruh halinin arasından ve arkasından bakarlar. Aslında bu bakış tarzı roman sanatına aykırı değildir. Çünkü bu sanatta da esas, dış âlemin objektif olarak tasviri değil, insanların ihtirasları, heyecanları ve bunların yaratmış olduğu vehimlerdir. Yalnız, romanda, 'iç âlem' adını verebileceğimiz bu ruhî muhteva, dış âlemin şartları içinde geliştirilir. Tanpınar da roman ve hikâyelerini yazarken, bu iki âlem arasında bir münasebet ve muvazene kurmağa çalışır. Fakat, sübjektif unsur, objektif unsura umumiyetle galebe çalar. Bu eserleri romandan ziyade şiire yaklaştıran da budur." (1987: 363)

Tanpınar'ın yayınlanan ilk romanı *Huzur*'dur (1949). "İhsan", "Nuran", "Suat", "Mümtaz" adını taşıyan dört bölümden oluşan roman; asıl kahraman durumundaki Mümtaz'ın kendi içerisinde ve yakınındaki insanlarla ilişkilerinde yaşadığı çatışmaları konu alır. Bölümlere adını veren şahsiyetler romanda Mümtaz'la ilişkileri nispetinde yer alırlar. Bu bakımdan romanın Mümtaz eksenli olduğunu söyleyebiliriz. Anne ve babasının ölümü üzerine İstanbul'a gelen Mümtaz, burada akrabası tarih öğretmeni İhsan'ın himâyesine girer. Galatasaray Lisesi'nde, Edebiyat Fakültesi'nde okur, asistan olur. Romandaki olay örgüsü de bir bakıma bundan sonra başlar. Mümtaz bir gün vapurda Nuran'la karşılaşır, ona âşık olur. Nuran, Fahir adlı birisiyle evlidir ve bir küçük kızı vardır. Mümtaz'ın akrabalarından Suat da Nuran'a âşıktır. Fakat Nuran ile Mümtaz; hayatı, kültürel dokuyu, mimari zevki yaşama konusunda tam bir uyum içerisindedirler. Bir tarafta musiki ile zenginleşmiş ruh uyumu vardır, diğer tarafta toplumsal değer yargılarının

yönlendirdiği yaşama tarzı zorunluluğu... Bu çatışmaları büyük boyutlarda yaşayan Nuran, kocası Fahir'e döner. Suat'ın intiharı, İhsan'ın ölümü ve Nuran'ın terk edişi ile bunalan Mümtaz; bir an avuçlarının içerisine aldığını sandığı huzurunu bir daha bulmamak üzere kaybeder. Mümtaz'ın iç dünyasındaki bütün zenginlikler, çelişkiler ve çatışmalar… "Huzur, Mümtaz'ın bir masal dünyasına benzeyen, güzelliklerle dolu cennet hayatı ile, ezilmiş insanlarla dolu, acılı gerçek dünya arasındaki huzursuzluğunu, yani bir küçük burjuva aydınının estetizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışını dile getiriyor." (Moran 1995: 222)

Tanpınar'ın yayımlanan ikinci romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür (1961). Türk edebiyatının en karmaşık romanlarından biri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, toplumsal hiciv niteliği de taşımaktadır. Doğu ile Batı arasındaki bir ikilemi bütün boyutlarıyla yaşayan Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Cumhuriyet sonrasında Batı özentisi içerisindeki yaşama tarzını farklı bir boyutuyla dikkatlere sunar.

> "Saatleri Ayarlama Enstitüsü ne iş göreceği belli olmadan kurulmuş, yeni yeni kadrolarla şubeler açıp gittikçe genişleyen öyle sine saçma bir kurumdur ki, Tanpınar bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etmek imkânını bulur: politikacılar, üst yapıda yapılan köksüz devrimler, bürokrasi, Batı taklidi yaşam biçimi vb." (Moran 1995: 229).

"Büyük Ümitler", "Küçük Hakikatler", "Şafağa Doğru", "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır" bölümlerinden oluşan roman Hayri İrdal'ın hayat hikâyesi niteliğinde düzenlenmiştir. O'nun saatle ilişkisi, babasının dedesi tarafından kendisine bırakılan "Mübarek" adlı saatle başlar. Sonra dayısının hediye ettiği saat ve dönemin ünlü saatçileri ile tanışmalar… Psikanaliz Cemiyeti müdürlüğü, İspirtizma Cemiyeti üyeliği ve nihayet *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Bu arada Hayri İrdal'la birlikte hareket eden iki önemli şahıs vardır: Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı. Saatleri Ayarlama Enstitüsü kısa zamanda büyük şöhrete kavuşur, Hayri İrdal da bu sayede zengin olur. Romanın sonunda da, Amerikalı uzmanların ver dikleri rapor doğrultusunda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kapatılır, kısa bir süre sonra da Halit Ayarcı bir trafik kazasında ölür. Roman, kendi içerisinde son derece tutarsız olan, aşk ve evlilik son derece bozuk olan Hayri İrdal'ın saatle ayakta kalabilme çabasını konu almaktadır. Başlangıçta saati dünyanın merkezi kabul eden Hayri İrdal, para kazanma sürecinde bu inancını yitirmiş durumdadır. Roman, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı dışında sunduğu tipler bakımından son derece zengindir: Doktor Ramiz, Nuri Efendi, Lütfi Seyfullah, Pakize, Cemal Bey, Ahmet, Abdüsselam, Emine, Zarife Hanım vb.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, yalnızca ele aldığı tema, değindiği Doğu-Batı çatışması, yazarının kendi toplumuna yönelttiği eleştiri bakımından

değil, işlediği Hayri İrdal tiplemesiyle de önem kazanmıştır. Hayri İrdal, bir dönemin temsilcisi durumundadır. Walter Feldman, Tanpınar'ı Hayri İrdal tipi çevresinde bu bakımdan şöyle değerlendirir:

> "Hayri İrdal kişiliğinin yaratılmasında pek çok etken söz konusudur. … Tanpınar Hayri'yi çok yakından tanıyordu; Hayri Tanpınar'ın kuşağından biriydi ve Tanpınar'ın içinden yaşadığı çevreden gelmese de, ona bütünüyle yabancı olmayan bir çevrede ortaya çıkmıştı; onun aracılığıyla konuşarak Tanpınar, Cumhuriyet Türkiye'sindeki seçkinlerin ifade gücü yüksek bir üyesi olarak, kendi dünya görüşünün büyük ölçüde ötesine geçmeyi başarmıştır. Tanpınar hicivi, alegoriyi, ruhbilimi ve ekinsel araştırmaları çok incelikli bir biçimde kullanışıyla kendisine Türk yazınında da özel bir yer edinmiştir. … Romandaki kişilerin hemen hepsi Türk aydınları arasında Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına 'geçiş' tiplerini temsil eder. Gene de, romanın başkahramanının gördüğü, ayrıca kendisinde bol bol sergilediği başarısızlıklar, Cumhuriyet dönemi olsun, Tanzimat dönemi olsun, Türk tarihinin tek bir döneminde ortaya çıkmış olan başarısızlıklar olmayabilir. Tanpınar'ın Türkiye hakkındaki görüşü, pekâlâ bundan daha karanlık ve umutsuz da olabilir; hicivlerin bu en karasında ortaya çıkan Türk toplumu ve Türk kişiliği görüşünün pençesinden şimdi de geçmiş de yakasını kurtaramaz." (1998: 138139).

Sahnenin Dışındakiler (1973), *Mahur Beste*(1975), *Aydaki Kadın* (1987) adlı romanlar ölümünden sonra yayınlanmışlardır. [Bu romanlar için bk. "Cumhuriyet Dönemi: Roman (1960-2000)]

Edebiyatın bir çok alanında ürün veren **Nahit Sırrı Örik** (1895-1960), daha çok roman ve hikâyeleriyle tanınmıştır. İki roman kaleme almıştır: *Kıskanmak* (1946) ve *Sultan Hamit Düşerken* (1957). *Sultan Hamid Düşerken*, Meşrutiyet'in ilanından 31 Mart 1909'a kadar geçen sürede, saray çevresinde gelişen olaylar, İttihat ve Terakki'nin etkinlikleri, döneme özgü çeşitli entrikalar; Mehmet Şahabeddin Paşa'nın kızı Nimet hareket noktası alınarak kurgulanmıştır. Örik, ele aldığı konu ve yaşı bakımından çağının tanığı olanlar arasında da değerlendirilebilir.

II. Abdülhamit döneminin son yılları ile İttihat ve Terakki'nin ilk yıllarını konu edinen Abdülhamit Düşerken romanında Nahit Sırrı Örik, çocukluk yıllarında tanığı olduğu tarih kapsamında değerlendirilebilecek olayları kurgulamaktadır. 22 Mayıs 1895 doğumlu olan Nahit Sırrı'nın babası "Mekteb-i Mülkiye-i Şahane'den mezun, II. Abdülhamit dönemi Maarif Nezareti mektupçularından, Mabeyn-i Hümayun Cenâb-ı Mülûkâne mütercimlerinden, Hukuk Mektebi hocası, Rüsûmât Müdir-i Umumiliğinden emekli, ayrıca Shakespeare'den iki oyun çevirmiş olan Örik Ağasızâde Hasan Sırrı Bey"dir (Yılmaz 2006: 23). Yazarın yaşı ve babasının görevleri, bize, çocukluk yıllarındaki izlenimlerinden çok babasından duyduklarının etkin kaynak olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan Nahit Sırrı'nın tarihi an-

latmaktan çok, kendi çağına tanıklık ettiğini düşünebiliriz. Ancak romanda, II. Abdülhamit'i düşündürme yoluyla naklettiği I. Meşrutiyet yılları, tarih anlatımı açısından farklı bir çerçevede değerlendirilebilir (Çelik 2009: 9).

Sevim Kantarcıoğlu, yazarın görüşünün bir tarihçinin görüşü gibi değerlendirilemeyeceğini, yazarın "saf bir tarihi roman" kaleme aldığını, 1908-1909 arasında dönemdeki ahlaki çöküntüyü vurguladığını belirtmektedir:

> "... Abdülhamit Düşerken'i geleneksel roman kategorileri ile yaratılmış dar anlamda saf bir tarihi roman olarak değerlendirmek yerinde olur. Eserde Osmanlı tarihinde ve yakınçağ tarihimizde kritik bir dönem ve o dönemin sosyal aktörleri estetik bur kurgu içinde ve Örik'in perspektifine uygun olarak yerlerini almışlardır." (2008: 162).

Romanda dönem içerisinde yaşamış gerçek şahsiyetlere yer verildiği görülmektedir. Kurgulanmış şahısların dışında II. Abdülhamit, Arap İzzet Paşa, Servetifünun dönemi romancılarından Hüseyin Cahit, İttihat ve Terakki'nin önderlerinden Talât Paşa, Mahmut Şevket Paşa gibi yakın dönem tarihimizin önemli isimleri hemen göze çarpmaktadır.

Abdülhamit Düşerken isimli roman, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü hazırlayan sosyal, politik ve kurumsal nedenleri bir aşk kurgusu çevresinde irdelemektedir. Yazar, bu döneme ait düşüncelerini ve dönemin tarihsel olaylarını ortaya koyarken, roman kişilerinin hareketlerinin arkasındaki psikolojik ve sosyolojik nedenleri, çıkar kaygılarını, endişelerini de dikkatlere sunar; kişilerin davranışlarını yönlendirirken değerleri duyma noktasındaki çelişkilerini sergiler. Bir bakıma, söylemek istediklerini, kişilerin bu iç tahlillerinin arkasından aksettirir. (Çelik 2009: 10)

Fethi Naci, romanda, Nahit Sırrı'nın bir dönemi yansıtırken Abdülhamit ve Hareket Ordusunun gelişini haklı göstermeye çalıştığını belirtmektedir:

> "Nahit Sırrı Örik'in tutumu, İkinci Meşrutiyet'ten, İttihat ve Terakki'den, Sultan Hamit'ten söz açan öteki romancıların tutumuna hiç mi hiç benzemiyor. İttihat ve Terakki'nin zorbalığına karşı çıkıyorlardı ama hiçbirinin aklından 31 Mart'ı sevimli göstermek ya da Sultan Hamid'i tutmak geçmiyordu; oysa Sultan Hamid'in kafası da gönlü de Sultan hamit'ten yana." (2002: 231).

Yazar, II. Abdülhamit'in, Hareket Ordusu'nun durdurulması konusunda Şefik'in getirdiği teklif karşısındaki tavrını, millî duyarlılıktan değil, kan dökülmesini istememesiyle ve Şefik'e tam olarak güvenmemesi olarak tanımlamaktadır. Yazarın çoğu kez, koca imparatorun düştüğü durumun acı verici olduğunu, hangi tip insanların elinde oyuncak olduğunu sunarak anlatmaya çalıştığını da söyleyebiliriz.

Romanda kişisel duygular, ilişkiler, insanların yapıp etmelerini yönlendiren değerler tarihsel olayların daha önündedir. Bir bakıma tarihteki

önemli olayların arkasında insani davranışların, duyguların, önlenemez hırsların payı dikkatlere sunulmaktadır. Daha doğrusu Osmanlının çöküşündeki çürümüşlüğün insana sirayet etmiş bütünlüğünün ne kadar vahim olduğu sezdirilmektedir (Çelik 2009: s.12).

Maziyi yaşatanlar

Cumhuriyet döneminde yazmalarına karşın, geçmişi, yaşama tarzı ve ihtişamıyla eserlerinde yaşatan, bir bakıma mazinin kokusunun sindiği romanlar yazan Abdülhak Şinasi Hisar, Safiye Erol, Sâmiha Ayverdi, Müfide Ferit [Tek], Şükûfe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna gibi yazarlar farklı anlatım tarzlarıyla da dikkat çektiler.

Meşrutiyet dönemi yazarlarıyla aynı kuşaktan olmasına rağmen yazı hayatına geç atılan **Abdülhak Şinasi Hisar** (1887-1963), romanlarında daha çok kendi dünyasını, çevresini ve İstanbul'u anlatır. Osmanlı geleneğini temsil eden üst düzey insanların dünyasını ele alır, olaydan çok duygunun ve düşüncenin işlenmesine önem verir. Onun romanları işlediği konulardan ziyade anlatım tarzı ile dikkat çeker.

> "Hemen hemen bütün yapıtlarını 'çocukluk döneminden şairane anılar' tarzında kaleme alan Hisar, bunların bazılarında kurmacamsı karakterlere de yer vermiştir. Çöküş dönemi İstanbul aristokrasisinin dünya görüşü, günlük yaşantısı, hal ve hareket tarzı hakkında bilgi edinmek isteyenler Hisar'ın yapıtlarında bu üst tabakadan birinin bakış açısını bulacaklar, o perspektiften sunulmuş bu antropoloji hazinesi karşısında büyüleneceklerdir de." (Oğuzertem 1992: 115).

Abdülhak Şinasi Hisar, sadece romanlarında değil, hemen hemen bütün yazılarında "Rumelihisarı, Büyükada ve Çamlıca üçgeni arasında mutluluk içinde geçen çocukluk ve gençlik yıllarına karşı duyduğu özlemi" anlatır (C. Kudret 1981: 427). Abdülhak Şinasi Hisar, romanlarının konularını kendi hayatından aldığı için bazen kahraman olarak devreye girer, olaylara müdahale eder, düşüncelerini açıkça dile getirir.

Abdülhak Şinasi Hisar, ilk romanı *Fahim Bey ve Biz* (1941), 1942'de CHP roman yarışmasında üçüncülüğü kazanmasıyla edebiyat dünyasının gündemine girer. Romanda hayalperest bir kişiliğe sahip olan, zamanın gereklerine ayak uyduramayan, bu bakımdan da sürekli hayal kırıklığı yaşayan Fahim Bey'in dünyası işlenir.

Roman, Fahim Bey'in ölüm haberi ile başlar. Yazar, bu acı haberin getirdiği ruh hâliyle, Fahim Beyin yaşama serüvenini anlatmak için maziye döner. Fahim Bey yazarın babasının mektep ve gençlik arkadaşıdır. Yazar, Fahim Beyle ilk önce babasının akşamları gittiği bir içkili lokantada karşılaşmış-

tır. İşte bu karşılaşmadan sonra yaşananları, babasının anlattıkları ve kendi izlenimleri, duyguları ve düşünceleri doğrultusunda okuyucuya aktarmaya başlar. Roman, Fahim Bey'in hayatını anlatması bakımından otobiyografik özellikler taşır. Fahim Bey'in dünyasının aktarılmasında, anlatıcı durumundaki yazarın duyguları yönlendiricidir. O, Fahim Bey'i hep mağdur kimliğiyle öne çıkarır. Mağlubiyetleri, düştüğü komik durumlar, yaptığı yanlışlar, saflıkları iyi niyetle geçiştirilir. Fahim Bey'in bir ambar dolusu elbise diktirmesi, insanlara aşırı güveni, toplumda itibar kazanma arzusu ve bu uğurda yaşadığı hayal kırıklıkları; edebiyatımızdaki Batılılaşma mağduru tipleri niteliktedir. Fahim Bey, bir bakıma yaşadığı dünyanın dışına çıkmış gibidir. Entrikadan uzaktır, iktidar mantığını kavrayamamıştır.

*Çamlıca'daki Enişte*miz (1944) romanı da hatıra niteliğindedir. Bütün olaylar, Deli Enişte adıyla bilinen Hacı Vamık Efendi'nin çevresinde şekillenmektedir.

> "Çamlıca'daki Enişte*mi*z'de belirgin olan husus, eserin; sadece gelenek ve görenekle birleşen bazı özelliklere sahip bir kişinin etrafında kaybolan bir dünyanın değerlerini anlatmak için yazılmış bir hatıralar bütünü olmasıdır (…) 60-70 yıl önceki İstanbul hayatı, o sosyo- kültürel panorama yani, toplumumuza ait âdet ve gelenekler, yiyip içişimizden, yatıp kalkışımıza kadar her şey hayattan yazıya geçmiş şekliyle 'Çamlıca'daki Enişte*mi*z'de yer almıştır." (Karaca 1998: 38-39)

Hacı Vamık Efendi, Fahim Bey'in aksine oldukça gözü açık, kurnaz ve gerçekçi bir insandır. Hayatının büyük bir kısmını Arabistan illerinde devlet memurluğu göreviyle geçirmiştir. Rüşvet almış, azledilmiş, babasının torpiliyle bir başka göreve getirilmiştir. Babasının ölümünde sonra, bir daha devlet memuru olarak atanamayınca, Çamlıca'daki kendi zevkine göre düzenlediği köşküne yerleşmiştir. II. Abdülhamit dönemini ele alan romanda, bir dönem aydını diyebileceğimiz devlet memurlarının sarayla olan ilişkileri ve yaşama tarzları dikkatlere sunulmaktadır.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın üçüncü romanı *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952), daha önce "Bir Geçmiş Zaman Hikâyesi" adıyla *Varlık*'ta (1936) hikâye olarak yayımlanmıştır. Hisar, bu romanında da çocukluk yıllarına ait uzak akrabalarından Ali Nizami Bey'i anlatır. Kendisine kalmış büyük mirası, alafrangalaşmak yolunda tüketen Ali Nizami Bey, sonunda küçük bir kulübede açtığı tekkede Bektaşi şeyhlerine has bir yaşama tarzı sürerken çıldırarak ölür. Araba Sevdası kahramanı, büyük bir serveti Batılı yaşama tarzına özenti ve bu özenti doğrultusunda gelişen melankolik bir aşk uğruna harcayan Bihruz ile yaşama tarzı bakımından benzerlik gösteren Ali Nizami Bey; Bihruz gibi saf ve zavallı değildir. Oldukça gururludur. Kumara, resme, çiçeğe ve kuşlara meraklıdır. Deniz avcılığına çıkar, alaf-

ranga musikiyi sever. Maceracıdır, kadınlara tutkundur. Bütün bu meraklar ve tutkular paranın bulunduğu dönemler için geçerlidir. Dükkânlar, apartmanlar, köşkler satılınca, Bektaşi şeyhi olmaya özenir Ali Nizami Bey. Tek müridi eski uşağı Hüseyin Ağa'dır. Daha doğrusu tek vefalı dostu.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın üç romanı da ele aldıkları konu ve konuları işleyişleri bakımından birbirlerine benzerler. Geçmiş, bütün güzellikleri ve ihtişamıyla, iz bırakan tipler çevresinde (Fahim Bey, Hacı Vamık Efendi, Ali Nizami Bey), kendine özgü bir anlatım tarzıyla gözler önüne serilir. Ahmet Oktay, Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinin bugünkü konumunu, yazıldıkları devirle de irtibatlandırarak şöyle tanımlar: "Abdülhak Şinasi Hisar'ın yapıtı, Cumhuriyet dönemi yazınının çok tartışmalı bir bölgesini oluşturmaktadır. Özellikle gerçekçi yazının yükseldiği, egemen olduğu dönemde bu yapıt, Boğaziçi aristokrasisinin içine kapalı yaşamına aidiyeti ve geçmiş zaman, üstünde odaklanması dolayısıyla maziperest ve gerici sayılmıştır" (1993: 823). Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerini modernizm boyutunda irdeleyen Süha Oğuzertem de, onun modern edebiyatın sunduğu imkânların dışında kaldığı görüşündedir:

> "O okurunu 'derin' karakterlerin gizli hesaplarını gözetlemeye davet etmez. Kendi yarattığı bir öyküyü anlatmaz. Sadece anımsanmaya değer bahisleri, fıkraları kanaatleri ve fantezi yolculuklarını, bazen bir karakter etrafında örerek, ama hiçbir zaman büyük bir ön tasarımı izlemeden, aktarır. Kısacası onun yazarlığı modernliğin yazarlara bahşettiği 'otorite'den yoksundur." (1992: 123).

Geleneksel çizginin devamı niteliğinde yazan **Safiye Erol** (1900-1964), doğumunun yüzüncü yıldönümünde yeniden basılan romanlarıyla, Türk okuyucusunun karşısına çıkmıştır. Lise ve üniversite eğitimini Avrupa'da tamamlayan ve Batılı değerleri çok iyi tanıyan Safiye Erol, Doğu – Batı çatışmasına ve kimlik problemine 1940'lı yılların Türkçülerinden farklı yaklaşır. Bir sentez arayışındadır. Safiye Erol, hem geleneksel değerleri hem Türklerde var olan halis insanlık değerlerini hem de Cumhuriyet'in sağladığı modern yaşantıyı savunur. Romanlarında kimlik probleminin yanında özellikle kadının toplumla ve çevresiyle ilişkisinin mistik boyuta taşınarak işlendiğini görmekteyiz. Sema Uğurcan, Safiye Erol'un eserlerinin bu bağlamdaki temel özelliğini hayatıyla da ilişkilendirerek şöyle açıklamaktadır:

> "…yoğun olarak kadın problemini, kadının çevresi ile ilişkisini işler. Romanlarının temelindeki aşk duygusu ferdî plandan Allah'a ve cemiyete doğru halka halka genişler. Safiye Erol'un kahramanları kaderlerinin mahpusu gibi görünür. Fakat irade sayesinde ıstıraptan kurtulma, arınıp yeniden doğma da bir kaderdir. Romanlarının temelindeki aşk duygusu insandan Allah'a ve cemiyete doğru bir genişleme gösterir. 1917'de devlet tarafından yurt dışına gönderilen genç kız, döndükten sonra yazdığı bütün romanlarında 'hizmet, borç' gibi kavramları işlemişti." (2001: 43)

Safiye Erol, *Ülker Fırtınası*'ndaki Nuran, *Ciğerdelen*'deki *Cangüzel*, *Dineyri Papazı*'ndaki Gülbün ile hem kadının toplum içerisindeki yerini irdelemekte, hem de Uğurcan'ın sözünü ettiği 'hizmet, borç' konusunu bir kadın kahraman aracılığıyla dikkatlere sunmaktadır. *Ciğerdelen* dışındaki romanlarının, dönemin popüler konuları çevresinde kaleme alındığı da söylenebilebilir.

Kadıköyü'nün Romanı (1938), temelde bir aşk konusunu ele alır. Necdet, Bedriye, Nesrin, Orhan, Mükerrem, Bahâ, Burhan grup arkadaşı olan yedi gençtir. Nesrin'in âşık olduğu Necdet, kendisinden yaşça büyük olan Bedriye'yi sever, Bedriye ise Burhan'a ilgi duyar. Necdet'i unutabilmek için Mükerrem ile nişanlanan Nesrin, bir müddet sonra araba kazasında ölür. Burhan ile Bedriye kısa süreli bir evlilik yaşarlar. Romanın sonunda üç arkadaş kendi yönlerinde giderler. Ama ne Necdet, Bedriye'yi ne de Bedriye, Burhan'ı unutamaz. *Kadıköyü'nün Romanı* bu bakımdan karşılık bulamamış aşkların romanıdır diyebiliriz.

Sema Uğurcan, *Kadıköyü'nün Romanı*'nda asıl kahramanın mekân olduğunu vurgular:

> "Kadıköy mesîreleri, av yerleri, lokanta ve plâjları, rıhtımı, piyasaları, sinema ve tiyatroları, köşkleri, villaları, düğünleri, güneşi, gurubu ve mehtâbı ile esere girer. Semt dinlenmenin, eğlenmenin, spor yapmanın, bedeni ve ruhu beslemenin mekânı olarak bu gençlik dönemine şâhit olur. Gençlerin birbirine âşık olmalarında Kadıköy'deki şâirâne dekorun etkisi vardır." (2001: 35)

Romanda, insanla mekânın bütünleşmesi söz konusudur. Yedi gencin her biri, Kadıköy'deki yaşama tarzlarından birini temsil etmektedir.

Ülker Fırtınası (1944), Viyana'da yıllarca kaldıktan sonra yurda dönen Nuran'ın yaşadığı aşk ilişkisi çevresinde şekillenmektedir. Viyana'dan dönen Nuran mesleğini sürdürmek ister. Ancak Udî Sermet'e âşık olunca, aile hayatına ve aşka özlemi, meslekî geleceğinin önüne geçer. Nuran Batı müziğiyle, Sermet Türk müziğiyle ilgilenmektedir. Bu zıtlığa rağmen aralarında yoğun bir aşk ilişkisi yaşanır. Ta ki, Nuran'ın Sermet'in evli bir erkek olduğunu öğrenmesine kadar. İşte toplumsal davranış değerlerinin devreye girdiği bu noktada aşk imkânsızlaşır. Burada farklı kültürlerin ve yaşama tarzlarının aşktaki engelleyiciliği, yerini toplumun koymuş olduğu kurallara bırakmıştır.

Ciğerdelen (1946), Safiye Erol'un en bilinen romanıdır. Romanda yaşanılan zaman ile geçmişte meydana gelen tutkulu bir aşk etrafında, Türk romanının en çok ele alınan temalarından Doğu-Batı çatışması işlenmektedir. Yaşanılan zaman, mimar Turhan Tuna'nın ağzından anlatılır. Geçmiş ise romanın kadın kahramanı Cangüzel'in yazdığı hikâyelerle 17.yüzyıla, Estergon Kalesi cengine kadar gider. Cangüzel'in yazdığı *Sarı Sipahiler*, *Yedi*

Peçeli ve *Ciğerdelen* adlı üç hikâyede tarihsel bir olay anlatılır. Bu iki zamanı bir olayda karşı karşıya getirmekle, öyle zannediyoruz ki Safiye Erol tarih bilincini derinleştirmek istemektedir. Cangüzel, Avrupai yaşama tarzına ayak uydurmak adına geleneksel değerlerini yitiren kocası Haşmet'ten ayrılmak üzeredir. Turhan Tuna ise, Avrupa'da mimari eğitimini tamamlamış ve ülkesine hizmet için dönmüş bir gençtir. Roman; Turhan Tuna ile Cangüzel aşkı, bu aşkın engelleri, Haşmet'in anlaşılmaz davranışları ve Turhan'ın kıskançlıklarıyla yürür. Tarihsel olanı temsil etmesine karşılık Cangüzel, oldukça açık görüşlü, modern birisidir. Cangüzel ve Turhan, Macaristan'da yaşayan Osmanlı Sıpahilerinden Hersekoğulları'nın soyuna dayanmaktadırlar. Cangüzel'in hikâyeleri de Hersekoğulları'nın tarihini konu ediyor. Böylelikle Türklerin şanlı geçmişi gözler önüne serilmiş olur.

Ciğerdelen, 16. ve 17. yüzyıllarda Türklerin Rumeli'deki en son kalesinin adıdır. Yani stratejik noktadaki bir Türk üssüdür. Ciğerdelen romanını tarihsel bağlamda değerlendiren Sema Uğurcan; isimle roman konusu arasındaki bağı irdeledikten sonra Cangüzel'in anlattığı hikâyelerle ilişkilendirir:

> "Hikâyeler Osmanlı'nın toprak olarak en genişlediği, o genişliği muhafaza etmek için kendini en zorladığı dönemi anlatmaktadır. Kahraman olmayana hayat hakkı tanınmadığı devir ve yerde, bütün erkekler kaleyi korurken şehit düşer. Sos- yal sorumluluğun ciğeri deldiği zamanlarda, aşk geri plâna itilir. Bu kadar kan ve canın bedeli olan kalenin elden çıkması, kahramanların da, okuyucunun da ciğerini deler. Kale kaybedildikten yaklaşık 250 sene sonra kader, Cangüzel ile Turhan'ı birleştirir. Onlar için 'ciğerdelen'; dün ile bugünü birleştirmek, millî kültürün kendilerine kattığı değerli mayayı keşfetmek, o mayayla artık sınırları daralmış vatana hizmet etmektir." (2001: 31)

Ciğerdelen, bir boyutuyla tarihsel roman özelliği de göstermektedir.

Safiye Erol'un son romanı *Dineyri Papazı*'nda (1955), Gülbün adındaki bir genç kızın aşktaki yanılgıları, yalnızlığı ve kendi başına ayakta durma çabaları işlenir. Gülbün, kendisinden yaşça büyük ve evli bir iş adamı ile nikâhsız beraberlik yaşar. Böylece gururunu, ruh sağlığını ve kendine saygısını kaybeder. Romanın sonunda Gülbün, Ayhan Bey'i kalbinden ve aklından çıkararak mutlu olur.

Sâmiha Ayverdi (1905-1993), romanlarını tasavvuf düşüncesi çevresinde kurar. Doğu-Batı, geçmiş-hâl çatışması temel temalar durumundadır. Ayverdi'nin, romanlarını oluştururken "olaylardan insanların iç dünyalarına yönel"mesi söz konusudur (Kırzıoğlu 1990: 812). Onun romanlarında işlenen aşk teması cinsellik boyutunda gelişmez, duygu aşamasında kalır. Romanlarında kişilerin büyük çoğunluğu İstanbul'un aristokrat veya aydın kesiminden seçilmişlerdir. Maddesel problemleri yok gibidir. Ama mana

boyutunda büyük çatışma yaşarlar. Bütün romanlarının sonu ders niteliğindedir. Bunalım veya çatışma yaşayanlar, ölümle de noktalansa, toplumsal derslerini alırlar. Romanlarının hemen tümünde temel konunun bir aşka bağlanması dikkat çekicidir.

Batmayan Gün (1939), Aliye adlı bir genç kızın içinde büyüttüğü bir aşk duygusu çevresinde gelişen olayları dile getirir. Roman, Aliye'nin dedesi İrfan Paşa'nın tablolarından birisi karşısında duruşu ve "sanat ve tefekkür malzemesinin manasına ulaşmak" isteyişi ile başlar. Bu arayış Aliye'nin karşısına Prof. Kerim Beyi çıkarır. İrfan Paşa ile Kerim Bey çok eskiden tanışmaktadır. Günden güne içten içe büyüyen bu aşk Kerim Bey-Aliye aşkı, Aliye'ye âşık olan Hüsnü'yü kıskandırır. Hüsnü, Aliye'yi öldürmek isterse de Kerim Bey kızı kurtarır.

> "Garplılaşma döneminin Boğaziçi'sinin bir köşkünde gizemli bir biçimde başlayan ve Almanya'da objesini bulan, giderek gerilime ulaşan dramatik bir güzellikteki aşk olayı, Allah inancının ve metafizik düşüncenin verilmesinde bir vasıta olarak kullanılmıştır. Bu durumda tema, Allah inancı çevresinde teşekkül eden metafizik düşünceler ya da yaşanan hayatın metafizik yorumudur." (Kırzıoğlu 1990: 407)

Ateş Ağacı (1941), Cemil adındaki genç bir aydının kaçış, arayış, isyan, inanma gibi insana özgü duyguları çevresinde döner. Cemil, önce Avrupa'dan, sonra da İstanbul'dan kaçıp Bursa'ya gelmiş ve ilkokul öğretmenliği ile hayatını sürdürmektedir. Makam ihtirası içinde olmayan Cemil, romanın sonunda elde ettiği manevi tatmin sonucunda İstanbul'a hukuk müşaviri olarak döner. Bu romanda da, bu kez kadın açısından, karşılıksız bir aşkın işlendiği görülmektedir. Evli bir Türk erkeği ile Hristiyan Fransız kadının aşkı, toplumsal davranış değerlerine takılıp imkânsızlaşmıştır.

Yaşayan Ölü (1942), *Ateş Ağacı'ndaki Cemil*'de olduğu gibi, aristokrat çevrede yaşayan Leylâ'nın, bir "kaçış"la Konya'ya öğretmen olarak gidişini anlatır. *İnsan ve Şeytan*'da (1942), Dr. Şevket'in yaşlı durumuna bakmaksızın şehveti yaşamak istemesinden dolayı karşılaştığı olaylar vardır. Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında kişiler çeşitli kavram değerleri yüklenirler. Dolayısıyla kişilerin kendi içlerinde ve diğer kişilerle karşı karşıya gelişleri aynı zamanda kavramların çatışmalarıdır. *Son Menzil* (1943), çelişkiler ve ihanetle dolu aşk ilişkileri çevresinde döner. Ressam Haşim, Profesör Ali Feyyaz, Cemile, Melek ve Seniha adlı kişilerin aralarındaki ilişkiyi anlatan romanda; insanların kendi iç dünyalarıyla ve çevreleriyle mücadeleleri işlenir. *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944), aristokrat bir çevrede dünyaya gelen Adlî adında bir roman kişisinin çocukluğundan itibaren yaşadıkları üzerine kurulmuştur. Hayata bütün imkânları hazır bularak başlayan Adlî, hayat mücadelesinde üzülür. Üzüntünün nedeni bir türlü bulamadığı sevgidir.

Mesihpaşa İmamı (1948) romanında, Hâlis adındaki bir camii imamının kendi içerisindeki sâde dünyası ve aşkı anlatılmaktadır. "Mesihpaşa İmamı romanı, her türlü sevgiden yoksun ya da sahip olduğu değerlerin farkında olmayan bir insanın, bir din adamının her alanda kendini ne kadar kolay harcayabileceğini; bağlı olduğu değerler manzumesinin çözülüşünü ve sonunda yıkılışını vurgular." (Gündüz 2004 406).

Safiye Erol ve Sâmiha Ayverdi ile birlikte dönemin diğer kadın romancıları Müfide Ferit (Tek), Şükûfe Nihal (Başar) ve Halide Nusret Zorlutuna; Halide Edib'in devamı niteliğinde romanlar kaleme aldılar. Genellikle de kadının toplum içerisindeki yerini ve mücadelesini konu aldılar. Bir bakıma kendilerini Cumhuriyet'le birlikte yeni Türk toplumundaki kadınların temsilcisi kabul ettiler ve onları aydınlatma görevini üzerlerine aldılar.

Müfide Ferit Tek (1892-1971), *Aydemir* (1918) isimli Turancı düşüncenin izlerini taşıyan romanıyla tanınmıştır. Rusya'da esaret altında yaşayan Türklerin siyasal ve sosyal problemlerini konu edinen roman, Anadolu dışındaki Türkleri kucaklamak arzusuyla kaleme alınmıştır. Romanda, Demir Bey'le Hazin'in Türklük düşüncesi çevresinde ortaya çıkan ve gelişen aşkları anlatılır. Hazin'in kişiliği ile belki de kadın yazar olmanın sorumluluğu ile kadının toplum içerisindeki yeri dile getirilir. "Aydemir'de okuyucuya Türklük sevgisi, Türklüğün yükselmesi, büyümesi için çaba göstermek gerektiği düşüncesi aşılanmağa çalışılır. Asıl üzerinde durulan Türkiye dışındaki Türklerin özgürlüklerine kavuşmalarının gerekliliğidir." (Önertoy 1984: 40). *Pervaneler* (1924), romanında ise yabancı okullarda eğitim gören Türk kızlarının millî benliklerinden uzaklaşmalarını işler. Yabancı okulların yürüttüğü misyoner etkinlikleri romana has kurgu içerisinde verir. Müfide Ferit, her iki romanında da, kadının toplumdaki yerini ve işlevini, kadının millî görevleri çevresinde ele almaktadır.

Şükûfe Nihal (1896-1973); *Renksiz Istırap* (1928), *Yakut Kayalar* (1931), *Çöl Güneşi* (1933), *Yalnız Dönüyorum* (1938), *Çölde Sabah Oluyor* (1951), *Vatanım İçin* (1955) romanlarında kadınların dünyasını anlatmayı tercih etmiştir. Bu romanlardan yalnızca *Çölde Sabah Oluyor*, ele aldığı konu bakımından farklıdır; Doğu illerindeki Rus işgali işlenir. *Renksiz Istırap* ve *Yakut Kayalar*'da, genç kızların istemediği evliliğe zorlanmalarının eleştirisini yapan Şükûfe Nihal; *Çöl Güneşi*'nde genç kızların evlilikte nelere dikkat etmeleri gerektiği üzerinde durur. *Yalnız Dönüyorum*'da ise romanın başkişisi Yıldız'ın içinde bulunduğu yalnızlığı hatıra formunda dile getirmektedir.

> "Şükûfe Nihal'in *Çölde Sabah Oluyor ve Vatanım* İçin dışında kalan romanları kadın romanlarıdır. Yaratılan bir ana kadın kahraman etrafında kadınlıkla ilgili meseleler toplanır. Bunların başında evlilik meselesi ve yanlış evlilikler gelir. Buna bağlı olarak eş seçimi, evlilik hayatı, paylaşımlar ve kadınların eğitimi konu edilirler. Burada yazarı en çok meşgul eden şey evliliğin basit bir beraberlik hatta *Çöl Güneşi*'nde ifade edildiği gibi kadının hayat sigortası olarak görülmesinin yanlışlığıdır." (Argunşah 2002: 193)

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde öğretmenlik yapan ve gerçek Çalıkuşu olarak adlandırılan **Halide Nusret Zorlutuna** (1901-1984) romanları, daha çok yaşadıkları ve izlenimleri çevresinde kurgulamıştır. *Küller* (1921), *Sisli Geceler* (1925), *Gülün Babası* (1933), *Büyükanne* (1971), *Aydınlık Kapı* (1974), *Aşk ve Zafer* (1978) romanlarını yayımlayan yazarın *Gülün Babası*'nda Edirne, *Aşk ve Zafer*'de de Urfa'da öğretmenlik yaptığı yılların izlenimlerini kurguladığı görülmektedir. Büyükanne romanında da, çok iyi bir öğretmenin bütün kötülüklere bile iyilikle karşılık veren kişiliği anlatılmaktadır.

Toplumcu gerçekçiliğe doğru

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik, yüzünü göstermeye başladığı 1925-1940 yıllarından 1980'li yıllara kadar, özellikle roman alanında varlığını güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Bu çerçevede kaleme alınan romanlar, hem çok rağbet görmüş hem de tartışmaların merkezine yerleşmiştir. İşçilerin dünyası, köydeki yaşama tarzı, hatta köylülerin ve Anadolu insanın konuşma özellikleri bütün çıplaklığı ile romana taşınmıştır. Sadri Ertem, Suat Derviş, Cevdet Kudret Solok, Sabahattin Ali, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar, Orhan Hançerlioğlu gibi yazarlar büyük şehrin, Anadolu kasabaları ve köylerinin yaşantısını romana yansıtmışlardır. Bununla hem yaşama tarzını sunmuşlar hem de toplumsal eleştirilerini sergilemişlerdir.

Sadri Ertem, roman ve hikâyelerinde kendisini yazar olarak, içinde yaşadığı toplumun gerçeklerini, yaşama şartlarını, çelişkilerini, hayat felsefesini göstermekle ve halkı sanatın ana unsuru yapmakla sorumlu görmüş ve 1930-1940'lı yılların toplumsal gerçekliklerini bütün çıplaklığıyla gözler önüne sermeye çalışmıştır.

> "Sadri Ertem'in roman ve hikâyeleri; örf, âdet ve anâneler üzerindeki tahlilleri, cemiyet ve memleket hayatından alınma tasvirler ve sanat hayatına ait sahneleriyle içtimâî roman ve hikâyenin tam ve en bariz vasıflarını taşımaktadır.
> Esasen Sadri Ertem'e göre edebiyat; cemiyet ve sanat hayatı üzerinde teksif edilmeli, edebiyatın menşurundan ancak halkın karakteri ve cemiyetin varlığı aks etmelidir. Bizde sanat ve cemiyet hayatının edebiyatta başlamış olan izlerinde Sadri Ertem'in de şüphesiz kuvvetli tesirleri görülür." (Uraz 1940: 3)

Sadri Ertem'in Anadolu insanının gerçeğini, toplumsal değişimle yaşanan sancıları anlatan öyküleri ve romanları, toplumcu edebiyatımızın kuruluşunun ilk örnekleri niteliğindedir (Andaç 1983: 114).

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi akımın öncülerinden olan Sadri Ertem özellikle *Çıkrıklar Durunca* (1930) adlı romanıyla ünlenmiştir. Türk edebiyatında gerçekçi köy romanının önemli eserlerinden birisi olan *Çıkrıklar Durunca*'da; Anadolu'nun bir köyünde (Osmanlı'nın son dönemlerinde Kastamonu ilinin Bolu mutasarrıflığına bağlı bir karyesi olan Adaköy) gelişen olaylar, köylünün kendine özgü dünyası, hayata bakışı, köylülerin geçim uğraşı bağlamında ortaya çıkan köylüye ait el tezgâhı dokumaları ile fabrika (Avrupa) dokuması rekabetinin aldığı şekil ve köylünün yenilgiye uğraması konu edilir. Romanda bir bakıma, yerli dokumacılık (el dokumacılığı) ile yabancı dokumacılığın (fabrika dokumacılığının) mücadelesi bağlamında ortaya çıkan çatışma işlenir.

Adaköylü Alevî köylülerin zaman içerisinde fabrika dokumalarına karşı gelişi Pazvantoğlu Musa İsyanı'na ve birtakım isyanlara dönüşür; ancak bu isyan devlet güçlerince bastırılır ve köylünün yenilgisi ekonomik yenilginin paralelinde kaçınılmaz bir hâl alır.

Sadri Ertem, *Çıkrıklar Durunca*'da toplumsal sorunların temelinde ekonomik ilişkilerin belirleyici etkilerinden oluştuğunu ispatlamaya çalışır (Mutluay 1973: 418). Ömer Faruk Toprak da *Çıkrıklar Durunca* adlı romanın, iktisadi düzen değişikliğinin getirdiği karşılıkları, memlekette kök salan eski inançlardan kurtulmanın zorluğuyla beraber göz önüne serdiğini söyler. "Memleketimizi iktisaden sarsan fabrika asrının ne gibi reaksiyonlar uyandırdığını ve Anadolu'da dal budak salan eski inanışların ne müşkül şartlarla terk edileceği *Çıkrıklar Durunca*'nın başlıca hüviyetini teşkil eder." (1942: 4). Ertem, *Çıkrıklar Durunca*'da, toplumsal yapıdaki çelişkilerin sınıfsal çatışmaya dönüşen çekişmesini, ekonomik yapıya bağlayarak baskıcı yönetimle tüccar işbirliğinin, başkaldıran köylüyü alt ederek sömürü ağını örmesini anlatır (Andaç 1983: 116). Diğer bir ifadeyle Ertem, *Çıkrıklar Durunca*'da tüm bir köyü (Dudu, Molla Hasan, Hatice, Dudu'nun kocası Koca Ömer, dergâh etrafında toplanan köylüler, köylülere destek veren isyancılar vb.) roman kahramanı yapmakla da bir ilki gerçekleştirmiştir (Üyepazarcı 1992: 50). Ancak Alangu, *Çıkrıklar Durunca*'nın ve diğer romanlarını kişileri ele alış bakımından eleştirmektedir. Alangu, romanlarda, zümrelerin mücadelesi anlatılırken insanların kitle halinde verilmesini, dolayısıyla bireylerin, kişiliklerinin geri planda kalışını eserlerinin zayıflığı olarak görmektedir:

> "Roman kişileri yerine zümrelerin iktisadî çekişmeleri veya toplumun yeni şartlar altında evrimini tasvir ederken insanların kitle halinde, kişiliklerine yaklaşmadan, mekanik usullerle tasviri, olayları düzensizce birbiri peşine, aralarındaki yaşama ilgilerini kurmadan, insanlara bağlı yönlerini belirtmeden sıralayışı, romanlarına insandan ve yaşamadan kopmuş, sanatın canlı gücünden yoksun bir kılık veriyor." (1968: 71-72)

Attilâ İlhan da *Çıkrıklar Durunca*'nın Türk edebiyatındaki önemini şu şekilde vurgular:

> "Hemen insanı çarpan özelliği, 'erken' Cumhuriyet dönemindeki edebiyatçı aydının, 'ulusal bilinci' ve 'antiemperyalist' tavrıdır. Osmanlı'nın çöküşünü anlatırken, 'Dirlik' düzeninden 'Âyan' düzenine; oradan, 'yerel mütegallibe'ye dönüşmüş bu 'ümmet toplumu'nda; emperyalist (yayılmacı) ya da yeni deyimle, 'küreselleşmiş' sermayenin oynadığı tahrip edici rolü vurguluyor." (aktaran: Ertem 2001:1314)

Bir Varmış Bir Yokmuş (1933), Tanzimat'tan saltanatın kaldırılıp millet hâkimiyetinin sağlanmasına kadar geçen dönemi konu edinmiştir. Roman, Sultan Abdülmecit zamanından başlayarak Osmanlı'nın çöküşünü, I. Dünya Savaşı yıllarını ve Millî Mücadele Dönemini anlatır ve Osmanlı'nın yok oluşunu romana ismini veren "bir varmış bir yokmuş" ifadesinde özetler. Osmanlı'nın çöküşünü hazırlayan temel etkenler şöyle sıralanır: Sultan Abdülmecit'in, aşkı Gülbahar uğruna yabancılara tavizler vermesi, Gülbahar'ın istediği ve Londra'da Banker Valter'in elinde olan 'elmas kadeh'i almak için İngiliz sefiri Lord Stratfort'un tavizler koparması, Sultan Abdülmecit'in yabancı tüccar Tomas'a borçlanması ve Tomas'ın bunu kullanarak Osmanlı ekonomisinde söz sahibi olması, yerli dokumacılığın Tomas'ın çocuklarının ve akrabalarının fabrikaları karşısında yok olması, Mustafa Reşit Paşa'nın İngiliz, Fuat ve Ali Paşaların Fransız, Mahmut Nedim Paşa'nın Rus ve Enver Paşa'nın Alman hayranlığı ve bunun sonucunda Osmanlı'nın çöküş döneminde yabancıların Osmanlı yönetiminde etkin olmaya başlamaları. Bundan sonra I. Dünya Savaşı'ndaki ağır yenilgi ve daha sonrasında Mustafa Kemâl Paşa, Fevzi Paşa ve İsmet Paşa'nın üstün gayretleriyle Millî Mücadele'nin başarıya ulaşması, saltanatın lağvedilerek millet iradesinin hâkim olması anlatılmıştır. Mehmet Ergün, "Bir Varmış Bir Yokmuş" romanı hakkındaki görüşlerini dile getirirken ilgi çekici bir tespitte bulunur: "Bir Varmış Bir Yokmuş, sözcüğün gerçek anlamı ile bir 'reddiye'dir: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan yaklaşık yüz yıllık dönemin 'reddi'..." (1992: 67).

Düşkünler'de (1935), tıpkı *Bir Varmış Bir Yokmuş* gibi Tanzimat'tan sonraki yıllara tepki duyulması sağlanmaya çalışılır (Ergün 1992: 68). Romanda aile ilişkilerinin zayıflaması, Türklerin kendi aralarında ve yabancılarla yaşadıkları çarpık ilişkiler, aldatmalar, kısacası toplumsal yapının bozulması gözler önüne serilerek okuyucuda o yıllara ait bir tiksinti uyandırılmak istenmiştir. Bir ailenin yaşadıkları ve çöküşü anlatılırken aile fertlerinin kurdukları çarpık ilişkiler dile getirilir: Şinaver Bey ve karısı Şemsa'nın birbirlerini aldatması, bunun sonucunda Şemsa'nın gayrimeşru bir çocuğa hamile kalması, düşük yapma isteğinin sonucunda ölmesi, Şinaver Bey'in suçlanarak hapse atılması, Şinaver Bey ve Şemsa'nın çocukları olan Sacid'in

ve Mualla'nın kötü sonları, Sacid'in hapse düşmesi, Mualla'nın yaşadığı çarpık ilişkiler sonucu hayal kırıklığı içinde sözde Mısırlı bir zenginle İskenderiye'ye gitmesi ve ortadan kaybolması.

Yol Arkadaşları (1945), Sadri Ertem'in diğer romanlarından farklı bir yapıdadır. Ertem'in toplumcu gerçekçi çizgisinin dışında, bir seyahati konu edinmektedir. Bir Türk (anlatıcı-yazar), Hindistan'dan gelen bir İngiliz kadın (Miss Molli), anlatıcı-yazarın İstanbul'da bir Amerikan mektebinde beraber hocalık yaptığı bir Amerikalı (Kalver) ve Cezayir'de büyük tıbbî ecza depoları olan topal, Marksvari sakallı Fransız (Meyye) birlikte Kırım ve çevresine bir seyahat yaparlar. Bu seyahat esnasında gezip görülen yerler, bu şahısların hayat hikâyeleri, duygu ve düşünceleri, Miss Molli ile Meyye arasındaki aşk anlatılır. Seyahat dönüşü Miss Molli ile Meyye, Odesa'da anlatıcıyazar ile Kalver'den ayrılırlar. Uzun yıllar sonra anlatıcıyazar, Kalver'den Miss Molli ve Meyye'nin akıbetlerini öğrenir. Meyye ve Molli, Cezayir'de geçirdikleri aşk dolu üç yıldan sonra Meyye'nin fabrikasının infilak etmesinden sonra ayrılmışlar, Meyye kendisini keşişliğe verirken. Molli de Newyork'ta bir barda çalışmaya başlamıştır.

Gazete çevresindeki etkinlikleri ile tanınan **Suat Derviş** (1905–1972), yazıları ve romanlarıyla toplumcu edebiyatın öncülerinden kabul edilir. Romanlarının büyük bir kısmı tefrika halinde kalmıştır. Yayımlanan romanları şunlardır: *Kara Kitap* (1921), *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* (1923), *Hiçbiri* (1923), *Fatma'nın Günahı* (1924), *Buhran Gecesi* (1924), *Gönül Gibi* (1928), *Emine* (1931), Hiç (1939), *Çılgın Gibi* (1945), *Ankara Mahpusu* (1968), *Fosforlu Cevriye* (1968), *Aksaray'dan Bir Perihan* (1997).

Gazetelerde tefrika hâlinde kalan romanları: *Onu Bekliyorum* (Cumhuriyet, 1934), *Onları Ben Öldürdüm* (Son Posta, 1934-36), *Sultan'ın Karıları* (*Bir Haremağasının Hatıraları* ismiyle 1935-36'da Son Posta), *Baba Oğul* (Son Posta, 1935 36), *Bu Roman Olan Şeylerin Romanı* (Tan, 1937), *İstanbul'un Bir Gecesi* (*Haber*, 193839), *Sınır* (*Son Telgraf*, 194344), *Kendine Tapan Kadın* (*Son Telgraf*, 1944 45), *Biz Üç Kız Kardeşiz* (*Son Telgraf*, 194445), *Büyük Ateş* (*Son Posta*, 1947), *Yaprak Kımıldamasın* (*Hürses* 1950), *Şoför Mustafa* (*Gece Postası*, 1964-65).

Suat Derviş, 5 Ekim 1940-5 Kasım 1941 yılları arasında *Yeni Edebiyat* isimli 26 sayı süren 15 günlük bir fikir ve edebiyat gazetesi çıkarır. Burada "Her Sayıda Bir Roman" başlıklı eleştiri yazıları toplumcu edebiyat eleştirisinin ilk örnekleri olarak kabul edilir (Oktay 2003: 482). Orhan Kemal, Hasan İzzettin Dinamo, İlhan Tarus, A. Kadir, Mehmet Seyda gibi önemli isimlerin yer aldığı bu gazetede gerek roman eleştirileri gerekse değişik adla yazdığı yazılarında toplumsal duyarlığını ortaya koyarak roman düzleminde sosyal gerçekliği ve gerçekçiliği öne çıkarır.

Suat Derviş, "toplumcu gerçekçi" ve "popülist" nitelemeleriyle iki farklı biçimde anılmış bir yazardır. Önceleri popülist tarzda kalemini işleten yazar, daha sonra toplumcu gerçekçi bir çizgiye yönelir. Toplumcu gerçekçi söylemin egemen olduğu romanlarında, tema olarak aşk maceralarını ele alsa bile, olay örgüsünü gerçekçi bir zeminde kurmaya özen gösterir. Gerçekçi olay örgüleriyle hazırlanan *Fosforlu Cevriye*, *Hiçbiri*, *Aksaray'dan Bir Perihan*, *Hiç*, *Ankara Mahpusu* gibi romanlar sosyal gerçekçi söylemin ürünleridir. Romanlarını çoğunlukla kadın kahramanların bakış açısıyla oluşturur. Olaylarda toplum hayatının çelişkilerini işler. Maddi imkânimkânsızlık, toplumsal değerler – bireysel özgürlük gibi çatışmalar etrafında toplumun her kesiminden kişilerin rol aldığı vakalarda kadın, bireyliğini ve kimliğini kazanmak peşindedir. Kadın toplumun yıpranmış davranış değerleri ile çatışma yaşar.

Edebiyat dünyasına şiirle giren, daha sonra edebiyat araştırmaları alanındaki çalışmalarıyla tanınan **Cevdet Kudret [Solok]** (1907-1992); *Süleyman'ın Dünyası* başlıklı üçlemesini Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren kendi yaşadıkları ekseninde oluşturur. *Sınıf Arkadaşları* (1943), 1914 Birinci Dünya Savaşı yıllarında küçük kahraman Süleyman ve ailesinin hayatından hareketle dönemin sosyal ve ekonomik şartlarını, insan ilişkilerini, halkdevlet ikilisini ve savaşın yaptığı tahribatı konu almaktadır. *Havada Bulut Yok* (1958) ve *Karıncayı Tanırsınız* (1976) romanları da *Sınıf Arkadaşları'*nın devamı niteliğindedir ve otobiyografik özellikler taşır. Yazarın çocukluğundan itibaren yaşadığı dönemin özelliklerini bütün çıplaklığı ile gözler önüne sermesi bakımından bu romanlar gerçekçi çizgi içerisinde değerlendirilebilirler.

Daha çok hikâye türündeki eserleri ile tanınan **Sabahattin Ali** (1907 1948), özellikle Anadolu'ya yönelme ve anlatım kalitesi boyutunda öncülerden sayılır. "Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay ve Sadri Ertem ile daha sonraki Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz nesli arasında yer alan sanatkâr, memleketçi edebiyatın kurucuları arasında sayılır." (Korkmaz 1991: 356)

Kuyucaklı Yusuf (1937) Sabahattin Ali'nin ilk romanıdır. 1900'lerin başında Anadolu'da çürümüş bir yapı içerisinde, parasal gücün yönlendirdiği adalet mekanizmasının bireysel isyanları oluşturması hikâye edilir. Roman, "1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler." (*Kuyucaklı Yusuf*, 5. bs., Ankara 1976, s.10) haberiyle başlamaktadır. Öldürülenler Yusuf'un anne ve babasıdır. Yazar, Yusuf'u, önce böyle bir olay aracılığıyla Salahattin Beyle karşılaştırır, sonra da bu dramatik ortamdan alarak okuyucunun karşısına çıkarır. Kuyucak'ta meydana gelen bu olaydan sonra, Yusuf'un hayatındaki gelişmeler Edremit'te geçer. Mekân geniş anlamıyla Edremit, özel olarak da Salahattin Bey'in evidir.

Salahattin Bey, kendisinden on beş yaş küçük Şahinde Hanım ile evlidir. Hem yaş farkı hem de mizaç bakımından uyuşmazlık söz konusudur. Mecburen yürüyen evlilik, Yusuf'un gelmesiyle iyice bozulur. Salahattin Bey, Yusuf'u evlat olarak bağrına basmak niyetindedir. Şahinde ise onu yalnızca bir eve sığınmış bir köylü çocuğu olarak görmektedir.

> "Bu ailenin Yusuf konusundaki tavırları, evlilik münasebetiyle bir hayatı ve mekânı paylaşan iki insanın; hem acıma duygularındaki hem de insana yaklaşım tarzlarındaki farklılığı gözler önüne sermektedir. Yusuf, evliliğin bir araya getirdiği bu iki insan arasında 'fizik' olarak gelişmeye başlar. 'Fizik olarak' diyoruz, çünkü Yusuf, hayata ait bütün dersleri sanki doğarken almıştır. O'nun hiç kimseye ihtiyacı yok gibidir." (Çelik 1997: 133)

Bu evde küçük Muazzez de sessiz bir şekilde büyümektedir. Bir bayram gününe kadar her şey yolunda gider. Yusuf ve Muazzez, yanlarına mahalleden arkadaşları Ali ve Kâzım'ı da alarak bayram eğlencelerinin düzenlendiği yere gider. Muazzez salıncağa binmek ister. Yusuf ağırbaşlı kişiliğinden dolayı, eşlik etme işini Ali'nin yapmasını ister. Bu esnada, bayram yerinde sarhoş dolaşan kasabanın zengini fabrikatör Hilmi Beyin oğlu Şakir; Muazzez'in salıncağının yanındaki salıncağa binerek sırnaşmaya başlar. Yusuf dayanamaz ve Şakir'i yere yıkar. İşte Kaymakam Salahattin Beyin mütevazı ailesiyle, Edremit'in en zengini Fabrikatör Hilmi Bey gücünün karşı karşıya gelmesi bu olay sonucunda ortaya çıkar.

Hilmi Beyin paranın gücüne dayalı olarak yapamayacağı kötülük, elde edemeyeceği arzu yok gibidir. Şımarık genç Şakir ise belki de ilk defa reddedilmenin acısıyla Muazzez'le evlenme isteğini ailesine bildirir. Bu istek Hilmi Bey tarafından benimsenince, Muazzez istenir. Salahattin Beyin pek sıcak bakmadığı bu evlilik teklifine, gösteriş meraklısı Şahinde Hanım oldukça istekli yaklaşır. Tam bu sırada iki değişik olay gelişir. Birincisinde Salahattin Bey, Hilmi Bey tarafından kumarda ödeyemeyeceği kadar borçlandırılır. Gaye, Kaymakam Salahattin Beyi borçlandırarak Muazzez'i Şakir'e verdirmek mecburiyetinde bırakmaktır. İkincisinde ise Şakir'in bağ evinde tecavüz ettiği Kübra söz konusudur. Kumar olayı Muazzez'i Şakir'e doğru taşırken, Kübra olayı Muazzez'in ailesine kızlarını ateşe atmama telkinidir. Bu arada Kübra'nın Yusuf'a ilgisinin bulunduğunu ve aşkının karşılık bulmamasından dolayı gizemli bir şekilde Edremit'ten uzaklaştığını belirtmeliyiz.

Salahattin Beyin borcunu ödeme çareleri arayan ailenin imdadına esnaftan Ali yetişir. Muazzez ile evlenmek karşılığında borcu ödemeyi kabul eder. Fakat bu kurtuluş uzun sürmez. İhsan'ın düğününde, Şakir, bütün kasabanın gözü önünde Ali'yi öldürür.

Artık kasabanın içerisinde mütevazı yaşama tarzı içerisindeki bir grupla; zengin, her şeyi paranın gücü ve silahla elde eden bir grup karşı karşıyadır. Aynı mekânda yaşamak mecburiyeti bu iki grubu karşı karşıya getirmiştir. Mütevazı halk grubu sinmiş, paranın gücü her şeyi elde etmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Romandaki temel çatışma buradadır. Kasaba halkı ve jandarma komutanı güçlüden yana tavır koymuşlar; herkesin gözü önünde gelişen bir olaydan Şakir hiç ceza almadan kurtulmuştur.

Bu olaydan sonra Şahinde Hanım, Hilmi Beylere gidip gelmeye başlar, dolayısıyla da Muazzez'in evliliği yeniden gündeme gelir. Yusuf, bu durumu içine sindiremez, Muazzez'i kaçırır ve onunla evlenir. Salahattin Bey bu duruma memnun olur. Yusuf'u kaymakamlıkta memurluğa başlatır. Böylece kasabadaki olayların üzerine bir müddet için de olsa sünger çekilir. Salahattin Beyin kalp krizinden ölmesi sonucunda yerine gelen kaymakam Yusuf'u masa başı görevinden alarak köylere vergi toplamaya gönderir. Şahinde, kızı ile birlikte yeniden Hilmi Beylerin evine gitmeye başlar. Yusuf bir gece Muazzez'in ve Şahinde'nin katıldığı bir gece eğlencesinde, başta Hilmi Bey, Şakir ve Kaymakam İzzet Bey olmak üzere herkesi öldürür. Yeni bir yaşamaya yelken açar. *Kuyucaklı Yusuf* romanının ilk cildi sayılan bu kitapta, Yusuf, yalnızca tavırlarıyla bir kahramanı hatırlatmaktadır. *Köroğlu*, *İnce Memed* misali yaptığı tek davranış, romanın sonundaki katliamdır. Dağlara doğru atını süren Yusuf, kahramanlıklarına bundan sonra başlayacak gibidir. (Çelik 1997: 138)

İçimizdeki Şeytan (1940) romanında mekân İstanbul'dur. Sabahattin Ali dikkatini, Anadolu kasabalarından büyük şehre yöneltmiştir. Roman, Ömer'in yaşadıkları çevresinde 1940'ların Türkiye'sinden kesitler sunar. "Ömer'in ferdi plandaki tezatları ve buhranları üzerine kurulmasına rağmen, toplumsal yanı ağır basan eleştirel gerçekçi bir romandır." (Korkmaz 1991: 226). Ömer'in Macide ile aşkı da, bir aşk ilişkisini gözler önüne sermekten çok, bir kişinin kendisi ile toplum arasındaki uçurumu daha iyi görmesine hizmet eder niteliktedir (1991: 231).

Kürk Mantolu Madonna (1943) ise Raif Efendi isimli bir kahramanın ölümü ve sonrasında ortaya çıkan bir hatıra defterinde nakledilen ilgi çekici olaylar çevresindedir. Sabahattin Ali'nin son romanı *Kürk Mantolu Madonna* (1943), Raif Efendi'nin yıllar önce dönüşte babasının fabrikasında çalışmak üzere sabunculuk öğrenimi için gittiği Berlin'de ressam Maria Puder ile olan aşkını anlatan romantik bir eserdir. Anlatım tekniği ile dikkati çeken Kürk Mantolu Madonna romanı, Raif Efendi isimli kahramanın ilgi çekici öyküsünü anlatmaktadır.

Roman, Raif Efendiyi asıl kahraman olarak bizlere sunacak olan bir kişinin, yani kahraman anlatıcının düşünceleri ile başlar. Hayatının belirli kademeleri anlatıldıktan sonra, anlatıcı, Raif Efendinin özellikle istediği bu

defteri merak edip karıştırır. Raif Efendi, defterin sobaya atılmasını ister. Aralarında bir süre mücadele geçer ve sonunda kahraman anlatıcı defteri kurtararak eve götürüp okumak için hastayı ikna etmeyi başarır. Hızla kaldığı eve gider ve heyecanla bu hatıra defterini okumaya koyulur. Bu andan itibaren anlatıcı, defterin sahibi Raif Efendinin kendisidir.

Raif Efendi, çocukluğundan başlayıp kendisini ve serüvenini bütün samimiyetiyle anlatmaya başlar. Babası Havranlıdır. Kendisi de orda doğmuş ve büyümüştür. 1.Dünya Savaşı'nın son senelerinde, on dokuz yaşlarında askere alınmıştır. Ancak Mütareke ilan edilince kasabaya dönmüştür. İdadiyi bırakmış, sonradan başladığı Sanayii Nefise mektebinde de umduğunu bulamamıştır. Babası onun işe yarar bir adam olması için Almanya'ya gitmesini istemektedir. Gerekli yol parasını da mektubun içine koymuştur. Babası, Raif'in orada bir iki sene mis sabunculuğu öğrenmesini ve dönüşte kendi sabunhanelerinin idaresini ele almasını arzulamaktadır. Fakat Raif'in böyle bir niyeti yoktur. Raif Almanya'da, bir yandan dil öğrenmeye gayret eder diğer yandan gündüzleri müzeleri ve yeni açılan galerileri gezer, tabloları seyreder. Bir gün, kürk mantolu bir kadın portresinin önünde adeta çivilenir, büyük bir aşkla bu tabloyu seyreder. Onsuz edemez olur. Tablodaki kadından büyülenmiştir. Bir gazeteden bu tablonun ressamının ismini öğrenir: Maria Puder. Bu kadın etrafa sahte tebessümler saçarak karşısına çıkar. Raif''in büyülendiği tablonun ressamı ve o tablodaki portrenin kendisidir Maria Puder. Raif Efendi, bu andan itibaren Maria Puder'le önce dost, sonra sevgili olur. Babasının ölümü üzerine Raif Efendi Havran'a döner. Bir daha hiç karşılaşamazlar.

Roman, defterdeki boyutuyla söylenemeyen duyguların, iç diyaloglar yoluyla yanlış yargılamaların, ön yargılarla hesaplaşmanın çeşitli yönlerini işler. *Kürk Mantolu Madonna,* insana yönelik çok farklı iç hesaplaşmaları, yanılsamaları ve önyargıları iyi işlemesi bakımından günümüzün en çok okunan romanlarından birisi durumuna gelmiştir.

Yazı hayatına gazetecilik ile başlayan **Reşat Enis Aygen** (1909-1984), 1932-1968 yılları arasında on roman yayımlamıştır. Romanlarının konuları "toplum hayatımızdan, çoğu kenar mahallelerde yaşanan fakir hayatının facialarından" alınmıştır (Alangu 1968: 291). İstanbul'un kenar mahallelerine, yoksul semtlerine, arka sokaklara, terkedilmişlerine gerçekçi bir dikkatle yaklaşır. Alangu, gazeteciliğin Reşat Enis Aygen'in romancılığı üzerindeki etkisini de olumlu ve olumsuz yansımalarıyla değerlendirir:

> "… gazetecilik, gerçekleri görmesi bakımından ona bir çok fırsatlar vermiş, aralıksız gelişen ve durulaşan yazı dilini kolaylıkla izlemesinin imkânlarını hazırlamış, diğer taraftan da merak ve heyecanları tahrik edecek basit ve hissî unsurlara dayanan gazete hikâyeciliğine sürüklemiş, eserlerine harcanacak zaman da bırakmamıştı." (1968: 291).

Reşat Enis'in eserlerindeki bir diğer özellik, hemen hemen bütün romanlarında kötümser bir bakış açısının bulunmasıdır. Neyi ve kimi anlatıyorsa, her şeyi karamsar bir kisveye büründürmektedir. O, anlattığı her konuyu toplumsal problemler safhasına çekmektedir. Sanki kendini, toplumsal olanı yazmaya ve eleştirmeye mecbur hissetmektedir. Buna, sivri bir gazeteci olarak, Türkiye'nin 1930'lardan 1965'e kadar olan sürecine eleştirel bir yaklaşım sergilemiştir demek daha uygun olur. Reşat Enis'in romanlarında, beklenmeyen tesadüflerle çok sık karşılaşırız. Bu yazarın çok şey anlatma isteğine veya üslubunun dağınıklığına bağlanabilir.

Reşat Enis Aygen'in ilk romanı *Kanun Namına* (1932), aile ilgisinden mahrum bırakılan Mebrure adlı bir genç kızın aşk ihtiras ve bunalım dolu yaşayışını konu almaktadır. Nebile-Mebrure ilişkisinin yönlendirdiği romanda, adı geçen kadınların kıskançlıkları, cinsel istek ve arzuları doğrultusunda yaşadıkları iç ve dış çatışmalar işlenmektedir. *Gonk Vurdu* (1933), Ömer adındaki bir tiyatro yazarının aşkta ve yazarlıkta yaşadığı hayal kırıklığını dile getirmektedir. Annesiyle yaşayan ve ayakta durmaya çalışan Ömer önce annesini kaybeder, sonra acıyarak tanıdığı ve evlendiği Naciye tarafından aldatılarak terk edilir. Yıllarca emek vererek bitirdiği tiyatro eserini de karısının sevgilisi Cemil Mualla'ya kaptırır. Üçüncü romanı *Gece Konuştu* (1935), İstanbul'un kenar mahallelerini gerçekçi bir anlatımla dikkatlere sunmak gayesiyle yazılmış gibidir. Küçük yaşlarda, annesi öldüğü için babası tarafından evlatlık verilmiş, İstanbul'un sahipsiz bir çocuğa sunduğu bütün acıları tatmış bir çocuk olarak hayata atılan ve doktorluğa uzanan bir yaşama sürdüren Hikmet'in hayatı romanın konusunu oluşturmaktadır.

Reşat Enis Aygen'in asıl ününü sağlayan roman *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*'dır (1939). Roman, dili ile dikkati çekmiş ve döneminin en çok satan romanlarından biri olmuştur. Anne ve babasını kaybetmiş, evlendikten sonra da ekonomik bunalımlar yaşayan Yıldız adındaki bir kadının kötü yola düşüşü ve ailesiyle yaşadığı dramatik problemler anlatılmaktadır. Aynı hayat çizgisi Yıldız'ın kocası Osman tarafından da yaşanmıştır. O da anne ve babasını kaybetmiş bir fabrika işçisidir. Cinsel tacizler ve hayatın getirdiği sıkıntılarla karşılaşan ikilinin evlenmeleri ve mutlulukları, Osman'ın fabrikadaki kaza sonucunda kör kalışına kadar sürer. Yıldız'ın cinsel olarak sömürülme dönemi, genelev köşelerine düşüşü, Osman'ı ve çocuğunu muhtaç etmemek için yaptığı fedakârlıklar sıralanır; siyahlı kadın olarak bar köşelerinde çalışan Yıldız ile grizu patlamasında öleceğini anladığında kendini ve oğlunu öldüren Osman'ın yaşadıkları anlatılır. Romanda Yıldız'ın, bir tesadüfle, büyümesini görmediği oğluyla aşk yaşaması ve bunun Osman tarafından öğrenilmesi de vardır.

> "Bu temanın işlenişindeki temel neden, Reşat Enis'in topluma bakışı, daha doğrusu, onun ahlaki yargılarıdır; çalışmaya başlamış, fuhuşa sürüklenmiş, iffetini yitirmiş bir kadının düşeceği felaketlerin ne denli büyük olacağını gözler önüne serme isteği, birbirini tanımayan ana / oğul ilişkisi ile vurgulanmıştır" (Türkeş: pandora. com).

Afrodit Buhurdanında Bir Kadın, edebiyat tarihimizde ilk kez maden işçilerinin hayatlarının, yaşadıkları problemlerin, sömürülmelerinin işlenmesi bakımından da önemlidir. Fabrika işçilerinin kazalara karşı güvencesi, kadınların iş hayatında karşılaştıkları, genellikle cinsel tacize dayalı problemler; toplumun kadına yalnızca cinsel bir obje olarak bakışı *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*'ın sunduğu toplumsal tepkilerdir. Roman, İkinci Dünya Savaşı öncesi toplumumuzun "sınıf, yaşam, fırsat farklılıklarının kötümser bir antolojisi" (Türkeş: pandora.com) olma özelliğini taşımaktadır.

Reşat Enis Aygen'in romancılığının ikinci devresinin başlangıç eseri kabul edilen Toprak Kokusu (1944), Anadolu'yu ve köylerdeki ağalık düzenine dayalı hayatı anlatır. Kitap ikinci baskısında *Kara Toprak* ismini almıştır (Sarıçiçek 1995: 200). Tahir Alangu, bu eserinden dolayı Reşat Enis'i "yol açıcı" görür:

> "O, bu romanı ile Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir'lerin bir habercisidir. Sanat hayatına İstanbul'da başlamış, kendisini bu çevrenin tesirlerinden bir dereceye kadar sıyırabilmiş romancıların bir örneğidir. Bundan dolayıdır ki onu yeni hikâye ve romanımızın yol açıcıları arasında görmek yerinde olacaktır. Topraksız köylülerin yaşayışları üzerinde toplumcu gerçekçiliğe yönelen bir eser yazmanın çok aşırı şüpheler uyandırdığı bir devirde bu romanı yazmıştı" (1968: 294).

Reşat Enis, 1940-1945 yılları arasında Adana'da bir gazetede çalışırken, "edebiyatın dışındaki büyük yığın"ları keşfedilmek amacıyla, halkı tanımış, köylüler gibi yaşamış, araştırmalar yaparak eserini hazırlamıştır (Sarıçiçek 1995: 200-201; Alangu 1968: 294).

Topraksız veya az topraklı köylü ile ağalık düzeninin karşı karşıya getirildiği *Toprak Kokusu*'nda olaylar; Kötüköy'ün fakir köylüsü Boyalısakal, onun kızı Elif, köy öğretmeni Yalçın, Yarım Hacı Hasan Ağa ve Paşazade Şakir Bey çevresinde gelişir. Yarım Hacı Hasan Ağa'dan faizle borç para alan Boyalısakal, öğretmen Yalçın'la nişanlanan kızı Elif'le beraber toprağı ve geçimi için mücadele etmektedir. Bu arada Paşazâde Şakir Bey, tarlasını ele geçirmiştir. Mahkemeye başvurur ama hâkimin rüşvet yemesiyle davayı kaybeder. Artık kızı Elif'le birlikte Paşazâde'nin tarlasında işçilik yapar. Paşazâde Elif'e tecavüz eder. Boyalısakal bu zulme daha fazla dayanamaz ve ölür. Yalnız kalan Elif, fabrikalarda işçilik, İstanbul'da öğrencilik, genelevi kadınlığı yapar, barlarda çalışır. Paşazâde Şakir'e karşı içi kinle doludur. Bu

nedenle onun metresi olur. Paşazâde'yi günden güne iflasa ve intihara götürür. (Kaplan 1997: 86-88).

Olay örgüsünü kısaca verdiğimiz romanda köyden kent kırsalına, tarlalardan fabrikalara ve genelevlere kadar birçok sosyal alan söz konusu edilmiştir. Kadının yaşama ve tutunma çabasının cinsel tacizle ortadan kaldırılması ve kadın işçilerin problemleri Aygen'in ilk romanından itibaren işlediği temalardandır. Topraksız köylü, ağalık düzeninin getirdiği adaletsizlik ve zulüm tezi, *Toprak Kokusu* (Kara Toprak) romanına özeldir:

> "Kara Toprak, konuları arasındaki kopukluğa ve dağınıklığa rağmen, toprak konusunun bazı yönlerini canlı bir biçimde ortaya koyan bir romandır. Köylünün bir meselesi olarak başlamışken, hem konunun hem çevrenin köyün dışına taşması, topraksız kalan köylünün geniş toprak sahibi ağaların topraklarında çalışmaktan başka çarelerinin olmadığını göstermek için başvurulmuş bir yoldur." (Kaplan 1997: 88-89).

Aygen, 1947'de yayımladığı *Ekmek Kavgamız* romanında yönünü tekrar İstanbul'a çevirir. İstanbul ve çevrelerinde yaşayan balıkçıların dünyasını yansıtır. Ama *Toprak Kokusu*'nda olduğu gibi toplumsal bütün problemleri aktarmak zorunluluğunda hisseder kendini ve başka konulara yönelir. İkinci Dünya Savaşı yıllarının yoksullukla bütünleşmiş günlerini aksettirir. *Ağlama Duvarı* (1949), bir gazetecinin dünyasını konu alır. İdealist bir gazeteci olan Serdar'ın bulunduğu konum, dağınık anlatımı seven Reşat Enis için geniş bir alana yayılma imkânını verir. Buradan hareketle İstanbul'un iyi-kötü, bütün özellikleri çizilmeye çalışılır.

Yolgeçen Hanı (1951), karısı tarafından aldatılmış, diploması elinden alınmış Doktor Emin'in yaşadıkları üzerine şekillenmiştir. Bir doktorun yaşadıklarından, tuluat tiyatrolarında çalışan kadın-erkek sanatçıların acı dolu hayatlarına geçilir. Emin'in hayatının iki dönemi vardır. Birincisinde (doktor iken) ihanete, iftiraya uğrayan mazlum; ikincisinde (tuluat sanatçısı ve sonrası) gaddar, bütün insanlardan nefret eden kötü insan rolündedir. Romanda, sinemanın sıradan bir figüranı durumundaki Emin, birdenbire cinayet işleyen ve suçu başkasının üzerine yıkan hatta İstanbul'un ana su borularına tifo mikrobu şırınga ederek şehirdeki bütün insanları öldürmeyi planlayan biri durumuna gelir. Bu, yazarın diğer romanlarında da görülen bütün problemleri bir anda aktarmak endişesi ile izah edilebileceği gibi, bir insanın çıldırma noktası olarak da açıklanabilir. İlk bölümde devlet memurlarının (doktor, tren görevlileri ve emniyet mensupları) insanlara kötü davranışları, idealizmden yoksunlukları ve tecavüzcü kişilikleri dikkat çekici bir tarzda verilmektedir. Reşat Enis Aygen, *Despot* (1957) romanında, Emin'in yaşadıklarını, farklı bir kişilikle karşımıza çıkardığı Fikret'te yaşatır. Fikret de hayatın kendisine sunduğu dram ve toplumla karşı karşıya

gelişiyle anlatılır. Oktay Akbal, romanları için malzeme toplayan ve belgelere dayanarak yazan Reşat Enis'in *Yol Geçen Hanı*'ndaki tutumu hakkında aynı düşüncede değildir.

> "Kitap, inanılması güç, hatta imkânsız bir sürü olayla tıklım tıklım doludur. Biri bitmeden biri başlıyor. İnsan hangisine inanacağını bilmiyor, tabii hiç birine inanmıyor. Hepsinin yazarın hayallerinden çıktığı sonucuna varıyor. Romandaki insanlar, Dr. Emin, Semahat ve ötekiler hayatta yok mudurlar? Elbette, hayatın içinde onlar gibi daha nice nice mutsuz kişi doludur. Fakat yazar eserinde bize inanılması güç olayları anlatırken okuyucuyu da düşünmesi, kitabını ona göre yazması gerekirdi. Yani yazarlık gücü ile o inanılmayacak şeylere bizi inandırabilirdi. 'Yol Geçen Hanı'ndaki bir sürü olaydan bir teki bile başarılı bir roman konusu olabilir." (1967: 63).

Görüldüğü gibi Oktay Akbal da, Reşat Enis'in romanda konuyu çok dağıttığını, içinden çıkılmaz bir hâle getirdiğini, böylece de inandırıcılığını kaybettiği görüşündedir. Bu tavır yazarın bütün romanlarında aynıdır.

Reşat Enis Aygen'in son romanı *Sarı İt* (1968), Türkiye'deki sendika hareketlerini konu alır. Romanda, Selim Reşit adında dürüst bir aydının hayat hikâyesi çevresinde 1960'lı yılların işçi hareketleri anlatılır. Selim Reşit, İstanbul'da bir ilaç fabrikasında çalışırken işçi sendikalarının kurulup örgütlenmesine de yardımcı olur. O, özel hayatında yaşadığı dramı sendika hayatındaki idealist girişimleriyle örtmektedir. Almanya'ya işçi gönderme sürecinin başlaması, sendikal örgütlenmeler, siyasal bunalımların yaşandığı bir dönemde Reşat Enis Aygen, başlangıçtan beri büyük bir azimle sürdürdüğü toplumsal kararlılığını devam ettirmekte, roman türünün ve kurgunun verdiği imkân nispetinde, sosyal problemlerin üzerine üzerine gitmektedir.

Sadri Ertem ve Sabahattin Ali ile gelişme çizgisini sürdüren toplumcu gerçekçi roman bağlamında önemli isimlerden biri de **Kemal Bilbaşar** (19101983)'dır. Bilbaşar, halk için edebiyat ilkesini benimsemiş ve kalemini bu doğrultuda kullanmış bir yazardır. Bu bakımdan farklı bir edebiyat anlayışı ve dil kullanımını da edebiyat dünyasına taşımıştır. O, 'yoğun imgelerler donatılmış' bir dil yerine yalın ve arı bir dil kullanmayı tercih eder. Romanların köy veya kasaba romanı olarak değerlendirilmesinin de karşısında tavır takınan Bilbaşar, sadece köyde geçen bir olayı anlatmasından dolayı romana 'köy romanı' denilmesini anlamsız bulur. Kendi romanının da bu grup içerisinde değerlendirilmesini istemez (Özpay 2004: 67-68).

Kemal Bilbaşar, halkın yaşayış tarzından ve geleneklerinden geniş ölçüde yararlanır. Ahmet Özpay, Bilbaşar'ın *Türk Dili* dergisindeki bir röportajına da yer vererek bu konuyu şöyle açıklamaktadır. Onun için edebiyat, halka yararlı olabileceği, onlara yol gösterebileceği, sorunlarını paylaşacağı bir araçtır. Bu yüzden fikirde toplumculuk, sanatta gerçekçilik görüşüne bağlıdır.

> "Eserlerimde meddah taklitlerine, halk masal ve hikâye deyişlerine de yer veriyordum. Bununla eserimi halkıma daha rahat okutacağım, eserlerimde genel bağlantıyı sağlayacağım kanısındaydım. Batı mükemmelliğine ulaşabilmek için eski sanat değerlerimizin tümünü inkâr etmek, geleneksel bağlardan arınmak gereğini savunanlara katılmıyorum. Bizim halk edebiyatımız zengin bir dil ve sanat hazinesine dayanır. Ölü değil, yaşayan bir dil hazinesidir bu. İmkânları geniştir. Halk için yazan bir sanatçı, bu hazineyi görmezlikten gelir, ondan faydalanmazsa, ister istemez halkla arasına bir mesafe koyar.' Bilbaşar, gelenekten yararlanmakla eserin yerellik, millîlik kazanacağı, bu yanıyla güçleneceği ve halka daha rahat ulaşacağı kanısındadır. Bu kanısını ispatlayan en önemli gösterge, Cemo romanıdır." (2004: 69)

Bilbaşar bir romancıdan çok hikâyecidir. Onun hemen hemen bütün romanları, önceden kaleme alınmış bir veya birkaç hikâyesinin sonradan derlenmesinden ibarettir.

Bilbaşar, bu bakımdan toplumcu ve halkçı bir yazardır. Kendisini gerçekçi bir yazar olarak tanıtmasına karşın, gerçekçilik üzerine Attilâ İlhan'la sosyal realizm üzerine tartışmalarından başka bir şey söylemez. Onun gerçekçiliği veya toplumculuğu aslında halkın geleneklerinden yararlanarak halkı anlatmaktan öteye geçmez.

Etrafımızdaki Duvar (1941) bir aşk hikâyesi niteliğindedir. Romanda, 1930'lu yıllarda Ankara'da Ferdi, Naran ve Mediha adlı üç genç arasında geçen kırık bir aşk anlatılır. *Etrafımızdaki Duvar*, roman kişilerinin duygu yönlerinin verilmesi bakımından gerçekçi tavrın oldukça uzağındadır. Bu bakımdan da, Kemal Bilbaşar'ın ilk romanı, onun daha sonra şekillendireceği edebiyat görüşünü yansıtmamaktadır.

1943 yılında kitap hâlinde yayımlanan *Denizin Çağırışı*, psikolojik yönü ağır basan bir romandır. Kendi bunalımları içerisindeki aydının, sıradan ve düzenli bir hayatın insanlarına ayak uyduramayışı işlenir. Yaşadığı kasabaya uyum sağlayamayan bir öğretmenin, iç dünyası, hayalleri, korkuları, çelişkileri, cinsel arzuları çevresinde gelişen romanda; denilebilir ki, yaklaşık on yıl sonra gelmiş modern bir Yaban söz konusudur. Kemal Bilbaşar, bir bakıma kasabayla, köyle irtibat sağlayamayan öğretmenaydın tipini yermektedir. Öğretmen tipinin romanın sonunda intihara yönelmesi de romanın psikolojik boyutunu gözler önüne sermektedir.

Bilbaşar'ın üçüncü romanı *Ay Tutulduğu Gece*, önce *Tahtaravalli* adıyla *Demokrat İzmir*'de (23 Aralık 1954-28 Şubat 1955), dört yıl sonra şu andaki ismiyle *Vatan*'da (18 Aralık 1958-9 Şubat 1959) tefrika edilir. (Özpay 2004: 84). Roman, Yunanistan'dan gelen göçmenlerin çoğunlukta olduğu bir Batı Anadolu kasabasındaki olayları konu almaktadır. Bir mühendisle öğretmenin küçük bir Ege kasabasında karşılaştıkları zorluklar anlatılmaktadır. Mühendis ile öğretmen Tevfik Bey, kasabanın iki zengini Halim Bey ile

Kadir Ağa arasındaki ilişkiler yumağı; kasabaların ekonomik ve geleneksel yapısıyla, idealist aydın tipinin çatışması tarzında işlenmektedir. Mühendis ile Nemide arasındaki aşk ilişkisi de bu ilişkiler yumağında romana renklilik kazandırmaktadır.

Kemal Bilbaşar'ın en önemli ve ünlü romanı *Cemo*'dur (1966). Romanda, Doğu Anadolu'daki yaşama tarzını simgeleyen Cemo, Memo, Cano, Senem v.b. tipler ekseninde gelişen olaylar ele alınır. Arka planda Şeyh Sait ayaklanması ve toprak reformu gibi Cumhuriyet sistemini ve köylüye has yaşama tarzını simgeleyen iki önemli konu vardır. Bir bakıma Bilbaşar, Cemo ile Memo arasındaki aşk ilişkisinin arkasında, Doğu Anadolu köylerindeki yaşama tarzını gözler önüne sermiş, Cumhuriyet ve laiklikle ilgili kendi dünya görüşünü dikkatlere sunmuştur. Bu romanın devamı niteliğinde kaleme alınan *Memo* (1968) da Doğu Anadolu'daki toplum düzenini ve yaşama tarzını konu alır. Özellikle şeyhlik düzeninin getirdikleri üzerinde yoğunlaşmış olaylarda, şeyh kızı Senem ön plâna çıkarılır. Bu romandaki aşk unsurunu da Kevser yönlendirir.

Başka Olur Ağaların Düğünü (1972), küçük bir kasabadaki aşk ilişkisi çevresinde şekillenir. Osman Ağa ile Hüseyin Ağa arasındaki güç çatışması, birbirine üstünlük sağlama mücadelesi; Menekşe ile Murat arasındaki bir bakıma imkânsız aşkla farklı bir boyut kazanır. Diğer romanlarında aşk temasını, köy düzeni, ağalık, devlet ile halk arasındaki ilişkiler yumağını renklendirmek için kullanan Bilbaşar, bu romanda aşkı ön plana çıkarır. Murat ile Menekşe'nin kavuşmalarında, Murat'a âşık olan Hüsniye ve Menekşe'nin sözlüsü Tahir karşıt güç durumundadırlar. Hüsniye ve Tahir engellerinin aşılması esnasında yaşananlar, Ege Bölgesinin geleneksel yaşama tarzına dair birçok ayrıntının da gözler önüne serilmesine hizmet etmiştir.

Kölelik Dönemeci (1977), Bilbaşar'ın tarih konusunu işleyen tek romanıdır. Osmanlı İmparatorluğunun Küçük Kaynarca Antlaşmasından sonra Kırım üzerindeki nüfuzunu yeniden kazanmak üzere yaptığı Soğucak Seferi konu alınmıştır. *Bedoş* (1980) ve *Zühre Ninem* (1981) biyografik romanlardır. Bedoş, karısı Bedia, Bilbaşar'ın hayat hikâyesi, Zühre Ninem de anneannesi Zühre Hanım'ın savaşlar içerisindeki yaşantısı üzerine şekillenmiştir.

Türk toplumunun önemli sosyal ve siyasal dönemlerini romanlarında yansıtmaya çalışan **Samim Kocagöz** (1916-1993), bu bakımdan toplumcu gerçekçi çizginin bir yazarıdır. "Benim yazarlık serüvenim cumhuriyetimizin kuruluşu, Osmanlılıktan ulus olma bilincinin gelişmesiyle başlar ve yürür. Kimi zaman öyküyle, kimi zaman romanla yeteneğimin elverdiği denli insanımıza, toplumumuza eğildim, sorunları ele aldım. Zihnimi kurcalayan, beni tedirgin eden sorunları." (Kocagöz 1984: 11). Bu amaçla roman kaleme alan Kocagöz romanda asıl meselenin 'insanı, toplumu anlatabilmek' olduğunu söyler. Romanın kaleme alınma aşamasında ise bulunabilecek iyi

bir konunun üzerine kurgu yerleştirilmelidir düşüncesindedir (Taş 1998: 18). Bu bakımdan da, ilk gençlik eseri İkinci Dünya dışındaki hemen hemen bütün romanlarının konularının, toplumumuzun geçirdiği önemli dönemlerden (Kurtuluş Savaşı yılları, Cumhuriyet, 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül gibi) seçildiğini görmekteyiz.

İkinci Dünya (1938); Aka Gündüz, Esat Mahmut Karakurt gibi popülist roman yazarlarının ürünlerine benzemektedir. Murat, Yurdagül, Nihal arasındaki aşk üçgeninin mektuplar sayesinde varlığından haberdar olabildiğimiz bir aracı roman kişisinin, biraz da kıskançlık duygularıyla yönlendirdiği bir aşk bunalımı işlenmektedir. Murat, Yurdagül'ü sevmesine rağmen, bu mektup arkadaşının telkinleriyle Nihal'le evlenir, mutsuz olur. Bir bakıma intihar diyebileceğimiz bir sonla ölür. *İkinci Dünya*, bu özelliğiyle mutsuz insanların dramı niteliğindedir.

Samim Kocagöz, *İkinci Dünya* adlı eserinden sonra, toplumsal duyarlılığı ön plana çıkarır. Toplumumuzun sosyal yapısını oluşturan önemli tarihsel dönemlere romanlarıyla tanıklık etmeye başlar. O, dönemlerin getirdiği sosyal ve siyasal buhranların insanlar üzerindeki etkisini romanın sunduğu imkânlarla dile getirir.

İlk romanı *İkinci Dünya*'dan sonra roman yazmaya on yıl kadar ara veren Samim Kocagöz, 1948'de yayımladığı ikinci romanı *Bir Şehrin İki Kapısı*'nın tasarlanan ilk ismi Nabi'nin *Park Kahvesi*'dir (Taş 1998: 98). Romanda Cumhuriyetin ilk yıllarında, Kurtuluş Savaşını da yaşamış insanların bir Ege kasabasındaki yaşayışları anlatılır. Bir durulma döneminin sancıları…

Çok partili dönemin sancılarını konu alan *Yılan Hikâyesi* (1954), Demokrat Parti'nin bir umut olarak ortaya çıktığı yılları anlatır. Menderes ırmağı kenarındaki köylülerin yılan hikâyesine dönüşen umutları işlenir. Ağanın yaptırımıyla Balat Gölünün su seviyesinin yükseltilmesiyle köylülerin tarlaları su altında kalmıştır. Ağa baskısından dolayı gölde balık avlayamayan ve tarlalarından yararlanamayan köylünün tek umudu çok partili döneme geçişte, dolayısıyla Demokrat Parti iktidarındadır. Seçim sonuçlarında CHP'nin iktidarda kalmasıyla umutları bir başka bahara kalır. Köylü perişan, ağa baskındır. Kocagöz, bu romanıyla, siyasal ve ekonomik gelişmelerin köydeki insana yansımalarını irdelemiş, sosyal bir dram eşliğinde 1940'lı yıllardan bir kesit sunmuş, böylece geniş kitlelerin sözcüsü olma rolünü üstlenmiştir. Fethi Naci, Samim Kocagöz'ün *Yılan Hikâyesi*'nde anlattıklarını, bir romandan ziyade romancıya sunulmuş malzeme olarak görür. Kocagöz'ün kahramanların iç dünyasına nüfuz edemediğini, romancıdan çok röportajcı tutumu sergilediğini söyler. Ama romanın, bir köye çok partili düzenin nasıl girdiğini merak edenler için oldukça ilgi çekici özellikler gösterdiğini de kaydeder (1981: 230-232).

Onbinlerin Dönüşü'nde (1957), İkinci Dünya Savaşı sırasında gelişmeye başlayan milliyetçilik hareketleri ve duygularını ön plana çıkaran üniversite öğrencilerinin arkadaşlık duyguları ve yaşadığı sıkıntılar anlatılır. Songül Taş, romandaki mekândan hareket ederek (Gedikpaşa'daki pansiyon) Samim Kocagöz'ün bu romanda üniversite yıllarının gözlemlerinden yararlandığını söylemektedir (1998: 103). Romanda Halit ve arkadaşları İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okumaktadırlar. Gedikpaşa'da bir pansiyonda kalırlar. Genç yaşta ailesini kaybetmiş olan Halit'in okuldaki en yakın arkadaşı Recep'tir. Şiir yazan ve duygusal bir insan olan Halit, Nesrin ile duygusal bir ilişki de yaşamaktadır. Recep'in Ali, Selim, Necip, Nejat, Süleyman'dan oluşan, kendilerini Türkçü diye tanımlayan bir grubu vardır. İşte romanda bu grupla Halit arasındaki ilişkiler yumağı ele alınmış, bu gençlerin geçmişten geleceğe yaşantıları kurgulanmıştır. Gençlerin geleceğine ait kurgu şöyledir: Aradan on beş yıl geçmiş, Recep, Mediha ile evlenmiş ve okulda doçentliğe kadar yükselmiştir. Halit, iş hayatına atılmış, şiir yazmayı bırakmıştır. Milyonerdir. Fakat Nesrin ile olan evliliği oldukça kötüdür. Halit'in çocuğu olmamış, Recep'in ise iki çocuğu ve mutlu bir yuvası olmuştur. Halit, bir müddet sonra Nesrin'den ayrılır. Recep ise bu dönem içerisinde siyasal bir suçtan dolayı tutuklanır. Bunun üzerine Halit, Recep'in ailesine parasal yardımda bulunur. Hem kendinden hem de çok sevdiği arkadaşı Recep'in mağduriyetinden kaynaklanan bir durumla Halit, bunalım içerisindedir. Yalnız kalmıştır. İyice hastalanmıştır. Onu yalnızca Recep'ten gelecek iyi bir haber mutlu edecektir. Bir gün Recep'in karısı ona mutlu haberi getirir.

Onbinlerin Dönüşü'nde gençlerin ve hayata atılan orta yaşta insanların para, mutluluk, ideal üçgeni etrafında yaşadıkları; Halit ve Recep'in arkadaşlıkları, aşkları, idealleri çevresinde dikkatlere sunulmaktadır.

Samim Kocagöz'ün birbirinin devamı olan *Kalpaklılar-Doludizgin* romanları 1962 yılında yayımlanır. Romanda, İzmir'in Yunanlılar tarafından işgalinin birkaç gün öncesinden başlayıp Cumhuriyet'in ilanına kadar olan bir tarihsel dönemin olayları çevresinde kurgulanır. Kalpaklılar ve Doludizgin, belgesel tadında romandırlar. Millî Mücadele tarihimizi anlatan belgesel niteliğinde roman.

Samim Kocagöz'ün, *Kalpaklılar-Doludizgin* romanını, geniş bir araştırmanın sonucunda ve çeşitli belgelerin ışığında kaleme aldığı anlaşılmaktadır. "Kocagöz, Atatürk'ün ilke ve inkılaplarını özümsemiş, O'nun Kurtuluş Savaşı yıllarında yaptıklarını inceden inceye araştırmış"tır. (Taş 1998: 26). Samim Kocagöz'ün bu romanı kaleme almasında, Söke'de ailesinin ve yakın çevresinin yaşadıklarının etkili olduğunu söylenebilir.

Kalpaklılar, Yunanlıların İzmir'e gelecekleri haberlerinin yayılması, halkta, aydınlarda, gazetecilerde oluşturduğu tepki ile başlar. *Kalpaklılar* ve

Doludizgin'de Kurtuluş Savaşı yıllarımız, Mustafa Kemal'in izlediği yolun, tamamen dışında, O'nun olmadığı yerlerdeki gelişmeler çevresinde, kurguya dayalı olarak anlatılır. Sahnenin dışı olarak tanımlanan İstanbul'daki gelişmeler Talip'in yaşadıkları ile Söke civarındaki olaylar Mehmet, Osman ve arkadaşları ile İzmir'den Düzce, Kastamonu ve Ankara'ya giden yol da Yusuf'un yaşadıkları ile dikkatlere sunulur. Mustafa Kemal'in tarihe mal olmuş mücadelesi de, bütün bunların perde arkasından ya kahramanların konuşmaları aracılığıyla ya da yazarın yaptığı açıklamalar çevresinde dile getirilir. (Çelik 2009: 93-94)

Kalpaklılar ve devamı olan *Doludizgin*'de önce Kuva-yı Milliye hareketinin ve Millî Mücadele ruhunun oluşumu ve gelişim aşaması; sonra yurt sathına yayılmış, halkın da desteğini arkasına almış vatansever askerler ve düzenli orduya geçen kenetlenmiş bir milletin ortaya çıkışı anlatılmaktadır.

Kalpaklılar-Doludizgin'de, çok farklı kişi kadrosu ile karşılaşılır. Yusuf'un izlendiği İzmir'den başlayıp Anadolu'ya geçen kişilerde asker ve subay cephesinin düşünceleri, kurguya dayalı kişiler çevresinde verilir. Talip ve Damat Ferit'li İstanbul Hükümetinin yaptığı işleri buna karşın Müdafaa-i Millîye'nin inanılmaz gizli örgüt çalışmaları yine çok çeşitli şahıslarla anlatılır. Söke'den kalkan Mehmet, Osman, Ali ve arkadaşlarının oluşturduğu gönüllü cephesi, halkın yaşama tarzı, Kuvayı Millîye öncesi ve sonrası tavrıyla birlikte dikkatlere sunulur. Bu farklı açılardan Millî Mücadele yıllarını anlatma tarzı beraberinde çok değişik bakış açılarını ve bu bakış açılarını temsil eden insan kadrosunu da getirmektedir. Romanda bu çerçevede sayısız olay parçası da vardır (Çelik 2009: 96).

Yazar, belgesel tadında kaleme aldığı romanında Sakarya Meydan Muharebesi'nde Söke'den Kuvayı Milliyeye katılan Mehmet ve Osman'ı Yusuf ile bir araya getirir. Yusuf, onların komutanıdır. Böylece iki kanaldan yürüyen vaka zincirini de aynı gaye peşinde mücadele eden iki kahraman çevresinde birleştirilmiş olur.

Roman kişisi Talip'in yaşadıkları ile İstanbul'daki vatansever insanların acısını, Anadolu'yu desteklemek için yaptıklarını, İstanbul Hükümeti ile daha doğrusu Osmanlı Padişahı ile Kuvayı Milliye arasındaki bocalamasını anlatılır. Samim Kocagöz, Talip ile İstanbul'un bu yıllardaki durumunu sezdirmek ister.

Kalpaklılar-Doludizgin, birçok değişimin de hikâyesi durumundadır. İstanbul cephesinde Müjgân'ın maceraperest ve şımarık bir kişilikten vatansever bir kahramana dönüşümü; Süleyman Sırrı Beyin İstanbul Hükümeti içerisindeki sadakatli bağlılığından, Anadolu'ya sızdırdığı bilgilerle, bir vatan fedaisi haline gelmesi; Millî Mücadele'nin ilk zamanları ile 1920 sonrası durumunu arasındaki farklılık gibidir. Her şey, barındırdığı acılarla birlikte, sürekli olarak iyiye gitmektedir. (Çelik 1998: 115).

Bilim ve sanat dünyasında felsefe üzerine araştırmalarıyla tanınan ve edebiyat dünyasına küçük hikâye ile giren **Orhan Hançerlioğlu** (1916-1991), kısa denilebilecek bir zaman diliminde (1951-1960) sekiz roman kaleme almıştır. Daha çok büyük şehrin panoramasını sunan romanlarından sadece iki tanesi (*Karanlık Dünya*, *Ekilmemiş Topraklar*) Anadolu'yu konu alır. İlk romanı *Karanlık Dünya*'da (1951), idealist bir hâkimin (Ahmet), bir Anadolu kasabasındaki (Mazılık) mücadelesi anlatılır. Ahmet'in kasabaya elektrik getirmek için gösterdiği çaba, ev sahibinin kızı Sedef'e duyduğu yakınlık, yaşlı memurlarla ve kasaba halkıyla yaşanan çatışmalar çerçevesinde örülmüştür roman. Bu, Türk romanında *Çalıkuşu*'ndan itibaren, İstanbul aydınının Anadolu'daki ihmal edilmişliğini gözler önüne seren ve idealist gençlerin dünyasını ve yaşadığı zorlukları anlatan bir temadır. Aydın bir insanın Anadolu halkı ile uyumsuzluğu bakımından da *Yaban*'ı hatırlatmaktadır. Romanın sonunda Ahmet'in İstanbul'daki avukatlık teklifini geri çevirerek Mazılık'ta kalmaya karar vermesi de idealizmin genç bir hâkim açısından vardığı noktayı ortaya koyması bakımından önemlidir.

Hançerlioğlu'nun Anadolu'yu anlatan bir diğer romanı *Ekilmemiş Topraklar* (1954) adını taşır. Roman, fakir köylü ile devlet arasındaki çatışmayı işlemektedir. Ömer Ağa'nın oğlu Murat'ın çocukluğundan ölümüne kadar yaşadıkları anlatılır. Verimsiz ve ekilmeyen toprakların sahibi köylülerin hareketsiz, sevimsiz, acı dolu yaşamaları...

> "Kaymakam olarak Anadolu ve Türkiye'nin çeşitli kasabalarında görev yapan Hançerlioğlu, buralarda edindiği izlenimlerini Anadolu'nun başka yörelerinin yaşayış biçimleriyle birleştirerek bir bütün haline getirmiştir. Roman, 1876–1945 yılları arasında yaşanan olayların küçük bir panoramasıdır. Bu yıllar savaşlar, yıkılışlar, çöküşler ve yoksullukların birbirini kovaladığı yıllardır. Osmanlı eski gücünü yitirmiş, adeta hasta bir adam olmuştur. Avrupa çağdaşlaşma yolunda hızla ilerlerken, Osmanlı devleti iç çekişmelerle uğraşmakta, dış tehlikeleri göz ardı ederek zevk ve eğlence peşinde koşmaktadır. Tabii ki bu durum yıllarca onarılması mümkün olmayan derin yaralar açmış, özellikle kırsal kesimdeki halk, kendi kötü kaderiyle baş başa bırakılmıştır." (Gürbüz 1993: 235)

Ekilmemiş Topraklar'da verimsiz topraklar üzerinde oturan köylü bir ailenin; her şeye rağmen, törelere uygun yaşayışı nakledilmektedir (Alangu 1968: 772). Orhan Hançerlioğlu, toprağın işlenemeyişini ortaya koymaktadır. Devleti temsil eden jandarmanın ve tabiat şartlarının kırdığı hevesten bahsetmektedir. Köylünün teknik imkânlardan ve krediden yararlanamayışını da değinmemektedir. Ramazan Kaplan, romanı anlatım tekniği ve tezi bakımından şöyle değerlendirir: "Oluşları, okuyucuyu şüpheye düşürecek olaylarıyla romanda varılan sonuç şudur: Devlet köye ilgisiz kaldıkça, köy-

lünün de kendi kendisine yeter gücü olmadıkça, köyün ve köylünün kalkınması mümkün değildir. Ancak, yazar bu noktaya gelirken ideolojik eğilimler peşinde olanların katılığı içinde değildir." (1997: 227-228)

Büyük Balıklar (1952) İstanbul'un panoraması niteliğindedir. Değişik kesimlerden seçilmiş farklı insanların, yaşama tarzları, zevkleri, bunalımları dikkatlere sunulmaktadır. Bir bakıma İstanbul'dan insan manzaraları verilmektedir. Yazar, okuyucuya değişik insanların dünyalarını sunar, yorum yapmaz. Bu insanların ayakta kalma çabaları, yaşama tarzları birbirinden çok farklıdır, aralarında da herhangi bir ilişki söz konusu değildir.

Oyun'da (1953), Halim adındaki bir devlet memurunun gerçek dünya ile hayaller âlemi arasındaki gidişgelişleri işlenmektedir. Halim, gerçek hayatta gerek karısıyla evinde gerekse amirleriyle işinde oldukça mutsuzdur. Ama hayal dünyasında büyük oranda mutludur. Bu durum romanın sonunda onu intihara kadar götürür. Yazar, Halim'in dramı çerçevesinde mutluluğu arayan küçük insanın mutsuzluğunu ve çaresizliğini işler.

Orhan Hançerlioğlu, beşinci romanı *Ali*'de (1955), farklı bir anlatım tarzı denemektedir. Aynı isimde ve aynı bedende bir kişiyi, toplumun değişik sosyal kesimlerinde konumlandırarak, sosyal değişimin bireysel değişimle ilişkisini irdeler. Ali adındaki roman kişisi sırasıyla; yoksul ve hırsız, bakkal, öğrenci, memur, sanatçı, mirasyedi, tüccar, sosyal ve adalet bakanı konumlarında karşımıza çıkmaktadır. Romanın her bölümü Ali'nin bir başka kişiliğini anlatacak tarzda düzenlenmiştir. Orhan Hançerlioğlu, roman kahramanı da olsa bir kişinin, kafa ve beden yapısında herhangi bir değişiklik yapılmadan, toplumun her kesiminde yaşayabileceğini savunmaktadır. Tahir Alangu, bu tezin karşısında yer alır, Ali'lerin hepsinin birbirinin karşıtı durumuna geldiklerini söyler:

> "(...) kitabındaki Alilerin hepsi birbirlerinin karşıtı, adları ve bedenlerinden gayrı benzer yerleri yok. Hepsi ayrı kişi olarak karşımıza çıkıyorlar: Kişileri yapan toplum düzenindeki özel yerlerine bağlı kişilikleridir. Türkiye'de bir toplum tabakasından diğerine geçilebilir. Aşılmaz duvarlar, istisnâ hâllerinde mevcut olmayabilir, ama bu duvarları aşarken, kişilikler yazarın anlattığı ölçüde değişmezler. Yeni kabukların, boyaların altında 'eski kişilik' daima sırıtır. Aliler, dolaştıkları yerlerden bazı nitelikler alırlar. Bu takdirde bir Ali'nin bir zümreden ötekine geçerken uğrayacağı değişiklikler anlatılmalı idi. (...) Aliler, kendi ortamlarında, kendi kişiliklerine has bir yaşama değil de, 'ortalama örnek' bir yaşamaya zorlanmışlardır. Her ortamın ne olması, orada Ali'nin nasıl yaşaması gerektiğini, yazar, kendi başına düzenliyor. Bu yüzden onun kişileri, elinde ezilmiş birer kukla olmaktan kurtulamamış. Yazarın hangi anlayışı savunduğu, bunu bilimin ve toplum yaşayışının hangi gerçeklerine dayadığı iyice belirmiyor." (1968: 773-774).

Orhan Hançerlioğlu, daha sonra yöneleceği felsefe alanındaki ilk deneyimlerini bu romanda sunmuştur denilse hata olmaz.

Kutu Kutu İçinde (1956) romanında, iki kız (İnci, Tülin) arasında tercih yapmak durumunda kalan Doğan'ın dünyası, çelişkileri, endişeleri anlatılır. Maddi imkânsızlıklar içerisinde yetişmiş olan Doğan, bir tarafıyla kalbinin yönlendirdiği İnci'ye diğer tarafıyla maddesel çıkarların işaret ettiği Tülin'e bağlanmıştır. Maddesel çıkarlar ile kalbi arasında bocalayan Doğan, tercihini, vicdanının sesini de dinleyerek, kalbinden yana kullanır. Bu bakımdan *Kutu Kutu İçinde* romanı, diyebiliriz ki bir insanın toplumsal davranış değerleri ile kendi içerisinden gelen yüksek değerleri arasındaki çatışmaları işlemektedir. *Ali*'den itibaren romanlarında iç çekişmelere, toplumdaki sosyal dengelere, daha doğrusu felsefi konulara yönelen Orhan Hançerlioğlu; *Yedinci Gün*'de (1957), büyük şehir insanının içten içe yıllarca sürdüğü bunalımın bir anda patlama noktasına gelişini anlatır. Bir anda, kimseye haber bırakmadan, her şeyi elinin tersiyle iterek, evinden ve işinden ayrılan Ömer; bir bakıma gönlünün götürdüğü yere gitmek, her şeyden kaçmak, ruh huzuruna kavuşmak istemektedir. Ömer'in intihara teşebbüsü, sonra da Gönül'de mutluluğu buluşu; bunalımdan kurtuluşta veya huzurun yakalanmasında değişikliği yaşamanın gerekliliğini göstermektedir. "Bürokratik konformizmin dar sınırları içinde bunalan, ezilen kişinin kurtuluşunu arayan, toplumda bu kurtuluşa bir temel araştıran bir deneme var karşımızda." (Alangu 1968: 776).

Hançerlioğlu'nun son romanı *Bordamıza Vuran Deniz* (1960), Antep'ten çıkıp İstanbul'a yerleşen Hacı Cemalettin Efendi ailesinin yaşadıkları üzerine kurulmuştur. Anadolu ile büyük şehir, yaşama tarzı, sunduğu imkânlar ve barındırdığı tehlikeler bakımından birbirinden oldukça farklıdır. Hacı Cemalettin Efendi'nin bir oğlan ve üç kızdan oluşan ailesiyle, bu ailenin gelişen kollarıyla İstanbul'da darmadağın olur. Hançerlioğlu, bu romanıyla hem büyük şehirlere göç gibi bir konuyu işlemiş olur, hem de bir aile tarihini gözler önüne serer.

Popüler romanlar

Popüler roman kısaca halkın zevkine, ruhuna hitap eden eser anlamındadır. Halkın dili ve halkın ifadeleriyle dile getirilir. Popüler romanlar ele aldıkları konu bakımından şu türlere ayrılır: Aşk romanları, polisiye romanlar, casusluk romanları, tarihsel romanlar, acıma duygusunu ateşleyen toplumsal romanlar, heyecan – macera – gerilim romanları, mizah romanları, ideolojik romanlar. Özcan Aygün popüler romanın özelliklerini şöyle özetler:

> "Bu tür romanlarda işlenen konular, günlük hayattan alınır. Eserler olay ağırlıklıdır. Yazarlar edebî endişeden uzaktır. Bu yüzden edebî değerleri yüksek değildir. Romanlardaki kurgu dağınık, yapı çözüktür. Klişelere dikkat edildiği

için birbirinin tekrarı olan eserlerle karşılaşırız. Yazarların üslubu itinasızdır. Tahlil ve tasvirlerin çok güçlü olduğu söylenemez. Kelimeler günlük hayattan alınmaktadır. Çeşitli kompozisyon noksanlıkları ile karşılaşırız. Eserlerde toplum meselelerine değinildiğini, konular işlenirken tarihi kesitlerin – gerektiğinde - belgelerle ele alındığını görürüz. Halka okuma zevkini ve alışkanlığını kazandırma, halkı eğlendirme, onlara hoşça vakit geçirtme ana hedefleri arasındadır." (Aygün 2002: 93).

Aynı konu üzerinde Esat Mahmut Karakurt'u hareket noktası alarak çalışan Ebru Aktaş ise popüler romanı şöyle tanımlamaktadır: "Duygusallığın ağır bastığı, dili kolay anlaşılır, okuyucunun beklentisine cevap veren, mucizevî motiflerle süslü kâr amacı güden ve daha ziyade kültür seviyesi düşük halk tabakalarına hitap eden eserler sunan; okuma alışkanlığının kazanılmasında önemli rol oynayan bir edebiyat koludur." (2001: 11-12). Bu anlamdaki popüler romana, Türk edebiyatında ilk olarak Ahmet Mithat Efendi ile rastlanır. Daha sonra onun takipçileri durumundaki Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi Gürpınar, popüler roman türünde eser kaleme alırlar. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu tarz roman yazarlarının sayısı artar. Aka Gündüz, Burhan Cahit Morkaya, Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir, Peride Celal, Esat Mahmut Karakurt, Mahmut Yesari, Ethem İzzet Benice, Nezihe Muhittin, Mükerrem Kâmil Su, Mebrure Sami Koray, Cahit Uçuk, Vedat Örfi Bengü vb. gibi.

Bu roman türü 1950'lerde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle yaygınlaşır. Amerika'da yayımlanan ucuz cep kitapları, Mayk Hammer gibi polisiye hikâyeler bir anda Türkiye'yi de etkisi altına aldı. Polisiye maceralar, savaş ve aşk konulu romanlar bir anda ülkemizin her tarafına yayıldı (Yakın 1999: 63). Ünlü romancılarımız Kemal Tahir (F. M. İkinci), Peyami Safa (Server Bedii) takma isimlerle bu alanda romanlar kaleme aldılar.

Popüler romanlarda toplumun temel problemlerine yüzeysel bir şekilde yer verilir. Bu bakımdan da, yazarla kurulu düzen arasında herhangi bir çatışma yaşanmaz. Şaban Sağlık, hazırladığı, popüler romanları yazarı ve eserde ele alınan insanı halkın gözündeki ve edebiyat tarihlerindeki yeri bakımından değerlendirir:

> "… popüler romanlar toplumsal yapının orta kesiminde yer alıyorlar. Bu romanlar toplumun üst kesiminde üretiliyorlar, orta kesiminde ve nadiren en alt kesiminde de okunuyorlar. İdeolojik açıdan geleneksel (folklorik) mesajları içerdikleri gibi, modernizmin kimi özelliklerini de içlerinde barındırabiliyorlar.
>
> Edebiyat açısından, halkın gözünde 'iyi roman (yazarı da büyük romancı' olarak görülen popüler romanlar (ve romancılar), ne yazık ki, aynı iltifatları edebiyat tarihçileri ve eleştirmenlerinden göremiyorlar, hatta aşağılanıyorlar. Popüler romancılar, bu aşağılanmayı dikkate almadan, kendilerinin halk

> tarafından sevilme ve okunmalarını, edebiyat tarihine veya bir eleştiri yazısına girmeye tercih ediyorlar. İşte popüler romanlar, böyle bir sosyal yapı içinde varlıklarını sürdürüyorlar." (Sağlık 1999: 222).

Cumhuriyet Dönemindeki popüler romancıların bir başka özelliği, romanlarının büyük bir bölümünün sinema filmi ve televizyon dizisi haline getirilmesidir. Bunun sebebi de halkın zevkine ve duygularına hitap etmeleridir.

Cumhuriyet Döneminde bu alanın en önemli adlarından birisi **Aka Gündüz**'dür. Edebiyatın hemen her türünde eser veren Aka Gündüz, asıl şöhretini kaleme aldığı popüler tarzdaki romanlarla sağlamıştır. Genellikle aşk–macera ağırlıklı konuları işleyen Aka Gündüz'ün Kurtuluş Savaşı ve Atatürk'ü anlattığı romanları da vardır. Aka Gündüz romanlarında sade ve anlaşılır bir dil kullanır. Akıcı ve canlı bir üslubu vardır. Gazeteciliği dolayısıyla halkı tanımış ve halka hitap eden eserler kaleme almıştır. Bu da onun öncelikle halkı eğitmek amacına yönelik eser kaleme aldığını göstermektedir. Yirmi üç kitabı basılan Aka Gündüz'ün çeşitli gazetelerde tefrika halinde kalmış romanlarının sayısı da oldukça fazladır (Çelik 2009b: 930).

Bu Toprağın Kızları (1927), *Dikmen Yıldızı* (1928), *Odun Kokusu* (1928), *Tank – Tango* (1928), İki Süngü Arasında (1929) romanlarından sonra Çapkın Kız (1930) yayımlanır. Romanda "Çapkın Kız" olarak adlandırılan hayatın içinden bir roman kişisinin dramatik hayat hikâyesi anlatılır. Davranışlarında oldukça özgür olan genç kız, bütün erkeklerin ilgi merkezidir. Yalnız, evlilik söz konusu olunca ya erkekleri zaman farkıyla bir başka kıza kaptırır ya da erkekler tarafından terk edilir. Çapkın Kız'ın geçmişi karanlıktır. Romanın başlarında Çapkın Kız'ın manevi arkadaşı ve dostu olarak görülen Hayret Bey, romanın sonunda kızın babası olduğunu itiraf eder. Bu olay ve Çapkın Kız'ın sürekli olumsuzluklarla sonuçlanan evlilik girişimleri; Aka Gündüz'ün romanını tesadüfler çevresinde oluşturduğunu göstermektedir.

Aynı yıl yayınlanan *Yaldız*'da Kurtuluş Savaşı yıllarının gerilim ve entrika dolu günleri anlatılır. Romandaki çatışmaların merkezinde bulunan Umur, kurtuluş mücadelesine ve Atatürk'e yürekten inanan bir kişidir. Onun karşısında da İngilizlerle iş birliği yapan Müfehham vardır. Müfehham, Eligül'e âşık olunca düşman olmaktan çıkar, kurtuluş mücadelesi yapanların yanında yer alır. Eligül ile Umur arasında da aşk vardır. Gülören de Umur'a âşıktır. Bu karmaşık aşk ve dostluk ilişkileri çevresinde kurulmuş olan romanda; kahraman Umur, hem vatanseverdir hem de kızların ilgisini üzerinde toplayan bir cazibe merkezidir. Denilebilir ki, Aka Gündüz'ün *Yaldız* isimli romanı, kendi çağının bir problemini dile getirmekle beraber, tesadüfün ve karmaşanın kıskacından, diğer romanlarda olduğu gibi kurtulamamıştır.

1933 yılında yayınlanan *Ben Öldürmedim! Kokain* polisiye niteliğindeki bir olay çevresinde gelişir. Bu eser, son yıllarda oldukça yaygınlaşan polisiye türünün yaygınlaşmaya başladığı yılların önemli örneklerinden sayılabilir. Romanın içerisine bir kahraman olarak giren Aka Gündüz, olayların merkezinde yer alan İdil adlı kadını konuşturur. Aka, değişik zamanlarda İdil'e içirdiği kokainle, kadının hayatını bütün ayrıntılarıyla öğrenir. Fakat kadın bu kokainler yüzünden ölünce, Aka da büyük vicdan azabı yaşar. Romanda uzak mekânlar ve çapraşık ilişkiler bulunmaktadır. Yazarın, yazar olarak dedektif gibi romanın içerisinde yer alması, polisiye romanlarda çokça başvurulan bir yöntem gibidir.

Onların Romanı (1933) da tıpkı *Çapkın Kız* gibi bir genç kızın dramını konu alır. Çankırı Defterdarı Ahmet ile Gülöz arasındaki aşk ilişkisi evlilikle neticelenmiş, Gülöz'ün fedakârlıklarıyla sürdürülmüştür. Fakat Ahmet, kanunlardaki boşluklardan yararlanarak karısını boşamış ve zengin birisinin kızıyla evlenmiştir. Aka Gündüz, halkın ilgisini çekebilecek böyle bir romanı, tesadüflerle aşırı acıklı bir hâle de getirmektedir.

1933'de çıkan *Üç Kızın Hikâyesi* Aka Gündüz ve Nemide Ali tarafından ortak kaleme alınmıştır. Burada da genç kızların, başkalarının elinde olan talihleri ve dramları konu edilmiştir.

Aka Gündüz'ün en ünlü romanlarından birisi de Üvey Ana'dır (1933). Roman başkahraman Lâle çevresinde gelişir. Lâle, kız kardeşi Gül ile birlikte, iyi yürekli bir şoför olan Lobut'un yanında kalır. Gül, kısa bir müddet sonra veremden ölür. Enstitüyü bitiren Lâle ise, sosyeteden Emin Beyin evinde mürebbiyelik yapmaya başlar. Daha önce Matmazel Diyan tarafından aldatılan ve büyük bir felâketin eşiğinden dönen Emin Bey, kızı Bibi'yi Lâle'ye emanet eder. Bibi vereme yakalanınca Lâle onu tedavi ettirir. Hemen her problemiyle yakından ilgilenir. Bir müddet sonra Emin Bey, Lâle'ye evlenme teklif eder. Lâle, biraz da Bibi'ye yakın olmak amacıyla bu teklifi kabul eder. Doktor Ergun ile Bibi arasında duygusal bir ilişki gelişir. Bu ilişkide aracı durumundaki Lâle, kocası tarafından yanlış anlaşılır ve açıklamasına fırsat verilmeden kovulur. Bir müddet Sivas'ta ve İstanbul'da acı içerisinde yaşayan Lâle, verem olur ve Antalya'ya gider. Bir müddet sonra Emin Bey, bir hatıra defterinden Lâle'nin masum olduğunu öğrenir. Antalya'ya Lâle'yi almaya gider. Ancak Lâle'nin onunla İstanbul'a dönecek kadar gücü kalmamıştır.

Kısaca özetlenen Üvey Ana romanında, oldukça aktif bir olay dizisi dikkati çekmektedir. Bu tarz, okuyucuyu sıkmamak, ona hoşça vakit geçirtmek, sürekli heyecanda tutmak endişesinden kaynaklanmaktadır. İşte popüler romanın temel özelliklerinden biri de budur. Okuyucuyu sürekli heyecanda tutmak, durağanlığı kaldırmak için de Aka Gündüz'ün başvurduğu en çıkar yol romanı tesadüflerle örmektir. Üvey Ana'da da tıpkı diğer romanlarda

olduğu gibi, tesadüfler ve birbiriyle zoraki kurulmuş bağlantılar oldukça fazladır.

Çapraz Delikanlı (1937) romanında Okan adında genç kızların ilgi merkezi durumundaki bir delikanlının, kadınlarla ilişkisi ve çevresiyle yaşama tarzı bakımından oluşturduğu çatışma anlatılmaktadır. Burada da Aka Gündüz, roman kahramanlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarın romanın içerisinde bir kahraman olarak bulunması da popüler romanlarda çokça karşılaştığımız bir olgudur. *Zekeriya Sofrası*'nda (1938), Maviş adında bir genç kızın hayalleri ile yaşamak zorunda olduğu hayat arasındaki çatışmalı durumu ele alınır. Nişanlısı Mustafa ile evlenip mutlu bir aile hayatı yaşamak arzusunda olan Maviş, kadın tacirlerinin eline düşer. Bir tarafta mutluluğu sevgide arayanlar, diğer tarafta paranın sesini bütün değerlerin üzerine çıkaran insanlar vardır. Aka Gündüz, *Giderayak*'ta (1939), Vurgun Haydamak adlı bir yazarın kadınlarla olan ilişkisini; *Mezar Kazıcılar*'da (1939), Beyler Mezarlığının mezar kazıcısı Sarı Dede'nin kendine özgü dünyasını ve esrarengiz kişilerle örülü çevresini konu alır.

Yayla Kızı (1940) romanında, hayatta annesinden başka kimsesi olmayan Petek adında bir genç kızın dünyası anlatılır. Sakarya Savaşı'nda şehit düşmüş Yaylalı Mehmet Çavuş'un kızıdır Petek. Tıpkı Çapkın Kız gibi, sürekli yalnız kalır, çevresindekiler birer birer onun dünyasından çıkar. Romanda bir insanın köy-yayla dünyasından Ankara'nın yüksek sosyetesine kadar uzanan macera dolu hayatı anlatılır. Tercih edilen mekân köy olur. Aka Gündüz, *Bebek* (1941) romanında, İstanbul'da ve Paris'te tıp öğrenimini yapmış Ferhat ve İranlı aşkı Şirin çevresinde II. Abdülhamit dönemi Osmanlı toplumu hakkındaki düşüncelerini gözler önüne serer.

Bir Şoförün Gizli Defteri (1943), yazarın en önemli romanlarından birisidir. Roman, Aka Gündüz'ün *Bunu Niçin Yazdım* önsözü ile başlar. Yazar burada eserini memleketin şoförlerine ithaf ettiğini belirttikten sonra, romanıyla toplumun çeşitli manzaralarını dikkatlere sunduğunu söyler. Maksadı düşüncelerini ve eğilimlerini belirtmek değil, hayatın bütün olaylarını dikkatlere sunmaktır. Romanda bütün ayrıntılarıyla ve acılı yönleriyle bir şoförün dünyası vardır. Aksaraylı Erol, dürüst, çalışkan, namuslu ve yardımsever bir şofördür. Karşı komşuları Ekrem Paşanın kızı Çiler'i sevmektedir. Aralarındaki sınıf farklılığını bilmesine karşın, yine de onunla evlenmek ister. Ancak şoförlüğü küçümsenir. O da ticarete atılır ama Çiler'i evliliğe ikna edemez. Bu sırada askerlik dönemi gelir. Millî Mücadele'ye katılır. Savaşın en sıcak cephelerinde şoför olarak memleket hizmeti yapar. Erol cephede savaşırken Çiler babasının ölümünden sonra semt değiştirip sosyeteye karışmıştır. Sosyete yozlaşmanın dorum noktasıdır. Çiler, sonunda bu hayata ayak uyduramaz. Kısa zamanda maddi sıkıntı yaşar ve kotü yola düşer. Artık adı "Paşa Kızı Çilek"tir. Erol da onunla ilişki kurar. Onu,

bu hayattan kurtarmak ister ama gururlu bir kadın olan Çiler, Erol'u bir kez daha reddeder. Romanın sonlarında Çiler'in durumu iyide iyiye ağırlaşır. Bir müşterisinden frengi kapar, parasız kalır. Erol yine oracıkta bitiverir. Çiler'in masraflarını üstlenir, fişlenmekten kurtarıp Bursa'ya götürür. Çiler'e hastalık bulaştıran adamı da öldürür. Nihayet Erol ve Çiler evlenirler. Ama Çiler, Erol'u yine terk eder. Çocuğunu düşürür. Avrupa'da artistliğe başlar. Kokain kullanmaya başlamıştır. Erol, Çiler'i öldürmeye karar verir. Ancak yaşadığı hayattan pişmanlık duyan Çiler kendisini zehirler. Erol ise yaralanır. Aka Gündüz'ün evine sığınır. Roman da, onun hatıralarını okuyan Aka Gündüz tarafından yazılır.

Bir Şoförün Gizli Defteri; yoksulluk, fuhuş, toplumsal çürümenin dile getirildiği bir romandır. Olaylar birbiriyle zincirleme bağlıdır fakat kopuk kopuk dile getirilmektedir. Bu bakımdan roman sert bir toplumsal eleştiri niteliği taşımaktadır. Aslında bu tablo, Aka Gündüz'ün hemen hemen bütün romanlarında dikkati çeker bir tarzda bulunmaktadır.

Aka Gündüz'ün bundan sonraki romanları *Sansaros* (1945), *Eğer Aşk* (1946) ve *Bir Kızın Masalı* (1954) hemen hemen aynı doğrultudaki konuları işlerler. Aka Gündüz'de amaç, edebiyat yapmak değil topluma dersler vermektir. Çok savruk bir üslupla yazılmış izlenimi veren romanlarında sağlam bir kurgu ve olay örgüsü yakalamak mümkün değildir. Olaylar birbiri ardına tesadüflerle gelişir. Bütün bunlara rağmen Aka Gündüz, önemli bir yazarımızdır. O, toplumumuzun bir dönemdeki en alt kesimlerinin hayatlarını gözlemlemiş ve romana taşımıştır. O insanlarıyla bakış açısı ve dünyasıyla şekillendirmiştir romanını. Daha da önemlisi bir dönemin insanlarını roman okuyucusu yapmış, oldukça çok okunmuştur. Ayrıca romanlarının büyük bir kısmı, kopyalarıyla birlikte Yeşilçam'a senaryo bakımından kaynaklık etmiştir.

Mahmut Yesari, Aka Gündüz ile hemen hemen aynı dönemler içerisinde popüler diyebileceğimiz, halkın yaşayışını ve dünyasını da ihtiva eden romanlar kaleme alır. Dergilerde hikâyeler yazarak edebiyat dünyasına atılan Mahmut Yesari, Çobanyıldızı (1925) adlı ilk romanıyla ünlendi. Çulluk (1927), Türk edebiyatında işçi problemlerini ilk kaleme alan roman kabul edilir. Uzun yıllar Çulluk yazarı olarak anıldı.

Mahmut Yesari, 1934'te *Yenigün*'e (daha sonra *Türk Dili*, 154, Temmuz 1964, s. 646-648), romancılığı ile ilgili yazdığı bir yazıda, gözlem'in romanlarındaki asıl unsur olduğunu belirtir. Önce görmek, insanları ve tabiatı incelemek gerekir der. Yazısının sonunda da romanlarındaki tiplerin hemen hepsinin gerçek hayattan alındığını, kimisinin ölüp kimisinin yaşadığını ve bu tipler üzerinde küçük değişiklikler yaptığını belirtir. Mahmut Yesari'nin, çok küçük konulardan birer roman çıkarır. Romanlarında komik olanı yakalamak, toplumsal mesaj vermek, toplumdaki çelişkileri dile getirmek ar-

zusundadır. Romanlarının temeline aşkı yerleştiren Mahmut Yesari, yanlış Batılılaşma ve alafrangalık, sevgililere yönelik şüphe ve tereddüt, fabrika işçilerinin yaşadığı çeşitli problemleri, I. Dünya Savaşı sonrasında insanların yaşadığı yoksulluk temalarını ele almıştır (Toker, 1996: s.227-229). Romanları, konu bakımından gözden geçirilince birçok eserinin konu bakımından Yeşilçam'a kaynaklık ettiği de söylenebilir (Çelik 2009b: 931).

Bağrıyanık Ömer (1930), bir anne ile babanın geçimsizliği dolayısıyla sevgiden mahrum yetişen Ömer adındaki bir çocuğun dramını konu almaktadır. Bir tarafta üvey babasının diğer tarafta üvey annesinin yaptıklarına dayanamayan küçük Ömer, kendini, o zamanlar, suyu akmayan Kızılpınar'ın kayalıklarından boşluğa bırakarak intihar eder. Mahmut Yesari, romanının sonunu efsanelere has bir şekilde bitirir. Elinde söğüt dalıyla, kendi boşluğa bırakan Ömer'in olayından sonra Kızılpınar taşmış, Ömer'in atladığı yere de Söğütçük adı verilmiştir. Mahmut Yesari'nin bu eseri, köy ve kasaba hayatını anlatması bakımından da diğer romanlarından ayrılır.

Kırlangıçlar (1930) romanında, Beyoğlu'na ve İstanbul'un eğlence dünyasına has yaşama tarzı vardır. Orta yaşlı, evhamlı Bahir Vecdi'nin Şaduman ve Mürvet arasındaki gidiş gelişleri anlatılır. Farklı bir kişiliğe sahip olan Bahir Vecdi dışındakiler, samimiyetsizdir, Bahir Vecdi'nin servetine konmayı arzulamaktadırlar. Konumu bakımından Bahir Vecdi'ye benzeyen bir tip olan Necil Sabit'in hayatı da *Kalbimin Suçu* (1932) romanında işlenir. Necil Sabit, evhamlı değil, eğlence hayatına düşkün oldukça çapkın birisidir. Bütün insanlara 'şüphe' ile bakan Necil Sabit, çok sevdiği Zerrin'den de bu bakımdan ayrılır. Benzer bir konu, *Aşk Yarışı* (1934) romanında bu kez, bir hırsızı etkisiz hale getirdikten sonra kahraman ilan edilen Hikmet Raci çevresinde ele alınır. Hikmet Raci de, tıpkı Necil Sabit gibi şüpheleri ve tereddütleri ile yaşamaktadır. Feriha, Nermin ve Namiye adlı kadınlar arasında seçim tereddüdü yaşayan Hikmet Raci, çeşitli tereddütlerden sonra, eski metresi Feriha'yı seçer. Bu roman Frederic Bontet'nin *Le jeune homme du rez-de chaussee* adlı eserinden adapte edilmiştir ve Mahmut Yesari'nin tek adapte eseridir (Toker 1996: 51). *Su Sinekleri*'nde (1932), sinema tutkunu genç kızların maceraları söz konusu edilir. Alafranga genç kızların dünyası *Sevda İhtikârı* (1934) romanında da ele alınır. Çalışarak kendi hayatını kazanan genç kızlar, serbest denilebilecek ortamlarda erkeklerle tanışıp arkadaşlık yaparlar. Sonu evliliğe gidecek bu arkadaşlıklar, dönemle birlikte değerlendirildiğinde, genç kızların alafranga yaşama tutkusunu dikkatlere sunmaktadır. Roman, arkadaşlıklarla başlayıp, farklı evliliklere giden ilişkilerin yanlışlığının anlaşılmasıyla sona ermektedir.

Bahçemde Bir Gül Açtı (1932), baba Nevres Vacit ile oğlu Rasih Nevres arasındaki ilişkiler yumağı üzerine kurulmuştur. Oğul, romancı olan baba-

sına, yazıcı olarak yardımcı olmaktadır. Fakat babasının kahraman olarak çizdiği Belma tipini, kendi sevgilisi olan Ferhunde ile değiştirir. Nevres Vacit bu duruma çok üzülür, bahçeye Belma için diktiği gülfidanını da bu yüzden kırar. Romanda, bu komik konunun dışında, bahçeye tenis kortu yapılması, çevrenin bu tenis kortuna aşırı ilgi göstermesi olaylarıyla alafrangalaşmanın ve yanlış batılılaşmanın ele alındığını da söyleyebiliriz.

Ölünün Gözleri (1933), Kevser Hanım adındaki yaşlı ve yatalak bir kadının çevresindeki insanların miras beklentilerini konu alır. Herkesin çok zengin sandığı kadın, komşularının bu beklentilerinden kaynaklanan yardımlarıyla yaşamaktadır. Verilen kötü yemeklerle ağır ağır ölüme gönderilen Kevser Hanım'ın servetinin çıkmaması herkesi hayal kırıklığına uğratır.

Mahmut Yesari'nin ünlü romanlarından biri olan *Tipi Dindi* (1933), oldukça dramatik bir konuyu anlatır. Roman, halkın, acıma duygusunu harekete geçiren popülist bir yaklaşımla kaleme alınmıştır diyebiliriz. *Kanlı Sır* (1935) romanında şüphe ve tereddüdün bir aşkı içten içe nasıl kemirdiği işlenir. Mesture ile Hüsrev uzun yıllardan bu yana aşk yaşamaktadırlar. Gerek ailelerin birbirleriyle dargınlıkları, gerekse Hüsrev'in işsizliği; Mesture'nin Hüsrev'in sınıf arkadaşı Halim Siret ile evlenmesine yol açar. Bu olay, Hüsrev'i İstanbul'dan kaçışa yöneltir. Şüphe ve tereddüdün yönlendirdiği bir başka roman *Dağ Rüzgârları* (1939) adını taşır. Vereme yakalanan Melike'nin kocasından şüphelenmesi ve bu şüpheden hareketle bir başka kadınla ilişkisini tespit etmesi anlatılmaktadır. Bu bakımdan *Sağanak Altında* (1943) romanı da bir tereddüt üzerine kurulmuştur. Aşk mağduru olan Belkıs ile Nihat, aşkı, tereddüdü ve şüpheyi; daha önce geçirdikleri tecrübelerin de ekseninde birlikte yaşarlar.

Yakut Yüzük (1937), farklı bir tema çevresinde şekillenir. Aşk, entrika, itiraf ve gizemle sürüklenir roman. Yeşil gözlü, çok güzel bir genç kız olan Nilüfer'in unuttuğu yakut yüzük, ona âşık olan Ali Tunç'un bu yüzüğün gizemli sahibini bulmak için gösterdiği gayret, Nilüfer'in mektuplarla kendine ait bütün bilinmeyenleri itirafı, nihayet yakut yüzüğü Ali Tunç'un nişanlısı Solmaz'a armağan ederek bir başka mutlu sona zemin hazırlaması. *Bir Aşk Uçurumu* (1943), Mahmut Yesari'nin Çulluk'ta işlenen fabrika işçilerinin dünyasına geri dönüş gibidir. Ancak burada işçilerin yaşama tarzları, toplumsal ve sosyal durumla değil, Remziye ve Fikri aşkı çevresinde işlenir. Mahmut Yesari'nin son romanı *Gece Yürüyüşü* (1944), bir Çanakkale gazisi olan Vefik'in yüreğine işlemiş bir aşk çevresindedir. Geriye dönüşlerle hatıra şeklinde düzenlenmiş romanı, Vefik'in yaşadıkları ve duyguları yönlendirir.

Esat Mahmut Karakurt, roman kaleme aldığı yıllarda geniş bir şöhrete ulaşmıştır. Eserleri kaleme alındıkları dönemde çok satılmasına rağmen

edebîlik bakımından aynı değeri taşıdıkları söylenemez. Karakurt, okuyucu kitlesine göre romanlarında macera, heyecan, aksiyon ve duygu yönlerine ağırlık verir. Romanlarında mektup, gazete küpürü, mahkeme kararları gibi yazılı belgelerden de yararlanan Esat Mahmut Karakurt; sade ve günlük konuşmaya yakın bir dil kullanır. Çünkü romanını ortalama halk için kaleme almaktadır.

Karakurt, *Vahşi Bir Kız Sevdim* (1926) ve Çölde Bir İstanbul Kızı (1926) romanlarından sonra 1936'da *Dağları Bekleyen Kız* ve *Allahaısmarladık* romanlarını yayınlar. *Dağları Bekleyen Kız* romanı, Doğu Anadolu dağlarında eşkıya ile savaşan Adnan Bey'in vatanın pisliklerden korunması için gösterdiği yararlılıklar ve kahramanlıkları işler. Şehit olan Nuri Beyin yerine Doğu Anadolu'ya gönderilen Adnan Bey, sabırlı davranarak önce Ahmet Çavuş'u bulur. Ondan şakilerle ilgili gerekli bilgileri aldıktan sonra, askerî donanımını hazırlar. Daha sonra bir Türk kızı olan ve aşk acısı dolayısıyla dağlara çıkmış olan Zeynep'le karşılaşır. Düşmanlıkla başlayan ilişki zamanla aşka hatta evliliğe kadar gider. Kısaca bu doğrultuda özetlenebilecek romanda, bütün gelişmeler, sanki okuyucunun isteği doğrultusunda gelişir. Adnan Bey'in Ahmet Çavuş'tan gerekli bilgileri alması, Zeynep'le karşılaşması, son anda Zeynep'in kurşunlarından ve arkadaşlarını öldürme teşebbüsünden kahramanca kurtulması, yavaş yavaş Zeynep ile Adnan arasında gelişen aşk, nihayet türlü dedikodular arasındaki ilişkinin evlilikle sonuçlanması. Roman, yalnızca bu tesadüfler ve gönülden geçen çizgi dâhilinde gelişimiyle bile popüler roman çizgisinde.

Aynı yıl yayınlanan *Alllahaısmarladık* romanı da, Kuva-yı Millîye için işgal kuvvetlerine karşı cephe alan İzzet Bey adındaki bir subayın dünyasını ve fedakârlıklarını konu alır. *Ölünceye Kadar* (1937), Hukuk Fakültesi profesörlerinden Bedri Nejat Beyin ihanet ve intihar çevresinde gelişen aşk dünyası vardır. *Son Gece* (1938) romanında, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Yüzbaşı Faruk'un kahramanlıkları ve aşkı işlenir.

Kadın Severse (1939), karmaşık bir aşk ilişkisi çevresinde şekillenir. Ruh doktoru olan Ferit, Uludağ'da kar fırtınası esnasında Nevin adında bir kızla birlikte olmuştur. Ferit, birkaç yıl sonra bu kez bir arkadaşının karısı olan Leyla ile bir anlık zevk ilişkisi yaşar. Aynı erkekle birlikte olan anne – kızın dramının anlatıldığı roman, anne Leylâ'nın intiharıyla sona erer. Toplumun asla kabul edemeyeceği bir ilişkiler yumağı bir büyük tesadüf çevresinde gelişir: Yasak zevk anlarının yaşandığı dilimlerdeki kadınlar anne–kız'dır. Ferit'in aşk ibresi Leylâ'nın kızı Nevin'den yanadır.

Esat Mahmut Karakurt'un bundan sonra yayınlanan romanlarının büyük çoğunluğu, fotoroman diye tanımladığımız, tesadüflerin ve karmaşık ilişkilerin yönlendirdiği, genellikle imkânsız aşk niteliğindeki ilişkiler çevresinde gelişir: *İlk ve Son* (1940), *Kocamı Aldatacağım* (1940), *Sokaktan Ge-*

len Kadın (1945), *Ankara Ekspresi* (1946), *Bir Kadın Kayboldu* (1948), *Ömrümün Tek Gecesi* (1950), *Erikler Çiçek Açtı* (1952), *Son Tren* (1954), *Kadın İsterse* (1960).

Bu romanlardan *Ankara Ekspresi*'nde, bilinç akışı anlatım tekniğiyle, savaş yılları Türkiye'sindeki bir casusluk hikâyesi işlenir. Türk ordusunun gözü pek istihbarat subaylarından Binbaşı Seyfi ile Alman ajanları arasında İstanbul-Ankara hattında geçen bir casusluk. Dönemin güçlü devleti Almanya, Türkiye'yi de işgal arzusundadır. Bu amaçla, aralarında çok güzel bir kadın olan Frolein Hilda'nın da aralarında yer aldığı bir kısım casusla İstanbul'a gelirler. Harekâtın başlama parolası "Ankara Ekspresi"dir. Romanın sonunda, tıpkı *Dağları Bekleyen Kız*'da olduğu gibi Binbaşı Seyfi, oyunu bozar, Hilda'yı da Almanların elinden kurtarır.

Esat Mahmut Karakurt, cumhuriyet ideolojisine uygun aşk ve macera romanları yazmayı tercih etmiştir. *Dağları Bekleyen Kız*, Ölünceye Kadar ve *Ankara Ekspresi*; Türklerin şerefine ve namusuna düşkün bir millet oldukları vurgulanır. Esat Mahmut Karakurt, romanlarını abartılı tasvirlerle kurar. Onun romanları, bir dönemin Türk okuyucusunu kendisine bağlamıştır. Adı geçen eserlerin kısa zamanda çok baskı yapması ve filme çekilmesi de bunu göstermektedir (Çelik, 2009b: s.932).

Bu dönemin bir başka popüler romancısı **Güzide Sabri (Aygün)'**dür. *Daha önce Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrukesi* (1905) romanıyla ünlenen Güzide Sabri'nin 1920 sonrası dönemde yayınlanmış üç romanı vardır. *Hicran Gecesi* 1930'da yayınlanır. Romanın konusunu Serap adlı, evlatlık alınmış bir genç kızın yaşadığı yasak aşk ile toplumun koymuş olduğu kurallar arasındaki duruşu oluşturmaktadır. Serap, yaşlı bir erkek olan Fazıl Şükrü ile evlenmek zorunda kalmıştır. Bu evde Fazıl Şükrü'nün arkadaşının oğlu Celal'le tanışır. Serap ile Celal arasında başlayan aşk ilişkisi, karşısında toplumun yapılır yapılmaz dediği davranış değerlerini bulur. Bu aşk yapılmaz grubundadır. Bu durumda Celal–İlhan ilişkisi devreye girer. Celal, İlhan'ı alarak uzak diyarlara gider. Serap da intihar eder. *Hicran Gecesi,* ele aldığı konu ve ilişkiler bakımından *Aşk-ı Memnu*'yu hatırlatmaktadır.

Güzide Sabri'nin *Necla* (1941) adlı romanında, genç kızların sıkıntı, acı aşk ve aldatma ile dolu dünyaları dikkatlere sunulur. Necla, ailesi tarafından terkedilmiştir. Kâmi adında bir gençle aşk yaşamaktadır. Bu arada Necla'nın kız arkadaşı İrfan, zengin ve yaşlı bir adam olan Tevfik Efendi ile evlenir. Fakat muhteris bir kız olan İrfan, Necla'nın aşkı Kâmi ile de ilişki yaşamaya başlar. Romanın sonunda Kâmi ile Necla evlenirler. Mübaşir Kadri de, karısı Safiye ve kızı İrfan'ı, aile içi hesaplaşması ve namus nedeniyle öldürür.

Güzide Sabri'nin son romanı *Mâzî'nin Sesi* (1944), bir hatıra defteri biçiminde oluşturulmuştur. Hatıra defteri, genç ve güzel bir kız olan Feri-

ha'ya aittir. Hüseyin Şakir ve kızı Nuran adaya taşınarak Ferihalara komşu olurlar. Bu arada Nuran ile Server birbirine âşık olup nişanlanırlar. Feriha ile kendisinden oldukça yaşlı bir insan olan Hüseyin Şakir arasında bir aşk ilişkisi başlar. Bu arada Hüseyin Şakir'le yaşı uygun olan Kamuran Hanım, bu uygunsuz ilişkiyi ortadan kaldırmak maksadıyla, Feriha ile Numan'ı evlendirmek ister. Feriha, bu evliliği, sadece çevresinin mutluluğu için kabul eder. Hüseyin Şakir de, kendini münzevi bir hayatın içerisine atar.

Görüldüğü gibi Güzide Sabri'nin romanlarında genç kızların ilgiyle okuyup heyecan duyacağı konular ele alınmış, ilişkiler bu tarzda düzenlenmiştir. Bunu da popüler romanın bir gereği olarak düşünmemiz gerekir. Güzide Sabri, romanlarında sanatkârane bir üslup kullanır. Tasvir ağırlıklı cümleler kurar. (Özher, 2001, s.113). Güzide Sabri'nin özellikle kendi döneminde, romanlarındaki kurgusal eksikliklere rağmen, çok okunan bir yazar olduğunu, döneminin sanat anlayışına uygun eserler kaleme aldığını söyleyebiliriz.

1920-1960 dönemi Türk romanında tarih konusunu işleyen romanların büyük bir çoğunluğu popüler nitelikteki halk romanlarıdır. Cumhuriyet'e kadar yayımlanan tarihî romanlarda yazarlar, genellikle geçmişin şanlı devrelerine giderek hem millî uyanışı gerçekleştirmeye, hem de mensubu bulunduğu topluma kurtuluş çareleri sunmaya çalışmışlar, onların yıkılan maneviyatlarını ve cesaretlerini sağlamlaştırmaya, moral değer aşılamaya gayret etmişlerdir. Cumhuriyet yıllarına geldiğimizde temelde pek farklı bir durumla karşılaşmayız. Sadece yöntem ve anlayış farklıdır. Ulusal tarih bilincinin uyandığı bu dönemde Türkçülüğün kökenlerine karşı duyulan ilgi daha da artar. Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu gibi yapılanmalar yeni bir anlayışın kurulup geliştirilmesinde rol alıp elde edilen sonuçlar, şiir, tiyatro, roman gibi edebî türler aracılığıyla verilmeye çalışılır (Taştan 2000).

Abdullah Ziya Kozanoğlu, Nizamettin Nazif (Tepedelenlioğlu), Turhan Tan, Vâlâ Nurettin, Fazlı Necip, İskender Fahrettin Peyami Safa, Sami Karayel, Hayrettin Ziya, Kemalettin Şükrü, Enver Behnan Şapolyo, Kadircan Kaflı, Ziya Şakir, Reşat Ekrem, Ilgaz-Vahap Nevruzhan, Feridun Fazıl Tülbentçi, Zuhuri Danışman, Ratip Tahir, Oğuz Özdeş, Bekir Büyükarkın vb. bu dönemin tarihî roman yazarlarıdır.

Cumhuriyet Devri tarihî roman yazarları, tarihî romanı ve Osmanlı dönemlerini veya diğer bazı dönemleri seçerlerken kişisel tercihlerinin yanında, devirlerindeki bazı yöntem ve uygulamalardan, devrin hâkim tarih anlayışından etkilenmişlerdir. Yukarıda adı geçen tarih romanı yazarları, genellikle Osmanlı İmparatorluğu ve daha önceki dönemlerin kahramanlıklarını işlemişlerdir. Geniş halk kitlelerinin beğenerek ve övünerek okuduğu bu romanlarda, tarihi belgelerden öğrenilmiş olanın üzerine zaferlerin kurgulanması dikkat çekicidir. Amaç, halkı milletine ait tarih konusunda bilinçlendirmektir.

1920 sonrasında popüler halk romanları arasında polisiyenin gelişim hikâyesi ilgi çekicidir. Ahmet Midhat Efendi ile başlayıp Hüseyin Rahmi Gürpınar ile devam eden polisiye edebiyat, Meşrutiyet döneminde Fazlı Necip ile devam etmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında uyarlamalar çevresinde varlığını sürdürür. Server Bedii'nin (Peyami Safa), Cingöz Recai tiplemesi çevresinde kaleme alınan romanlar, bu türün benimsemesinde önemli rol oynamıştır. Bu dönem içerisinde, Vedat Örfi Bengü'nün senaryo çalışmaları yaparken ortaya çıkan romanlar dikkat çekicidir (Çelik 2006: 395).

1960 sonrasına taşınanlar

İlk romanlarını 1950'li yılların ikinci yarısında yayımlayan Attilâ İlhan, Halikarnas Balıkçısı, Tarık Dursun K., Necati Cumalı, Tarık Buğra, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi yazarlar; kimliklerini ortaya koyan eserlerini 60 sonrasında kaleme aldılar. Ancak ilk romanlarını 1960 öncesinde yayımlayarak edebiyat dünyasına adım attılar.

Attilâ İlhan (1925–2005), iki romanını 1960 öncesinde kaleme alır. *Sokaktaki Adam*'ın (1953), sunduğu en büyük yenilik anlatım tarzındaki farklılıktır. Romanda multi-perspektif bir anlatım söz konusudur. Hasan veya genel olarak sokaktaki adam, seçilmiş olan bir kişinin dikkati, dünya görüşü, bakış zaviyesi ile bize anlatılmaz. Toplumun farklı kesimlerine ait insanların dikkatiyle Hasan'ı ve sokaktaki insanları tanırız. Yani yazar, yönlendirici değildir. Okuyucuyu Hasan'la karşılaştırırken, okuyucunun farklı bakış açıları yardımıyla Hasan'ı ve olayları daha objektif değerlendirmesine imkân bırakır.

Romanda Hasan ile Yakup'un yapılan kaçakçılıktan kaynaklanan, kirli ve karanlık işlere bulaşmasının sonucu olarak yaşadıkları korku vardır. Bu korku Yakup'ta belirgindir, fakat Hasan korkunun kaynağının üzerine cesaretle gitmektedir. Yazar, öyle zannediyoruz ki kahramanları kaçakçılık işine bulaştırırken, onları o noktaya götüren toplumsal nedenleri de okuyucuya sezdirmektedir. Yakup, geleceğini garanti altına alma endişesinin, Hasan da, ruhunda esen fırtınaların mahkûmu olarak bu işe sürüklenmiştir. İstanbul'da yakalanma korkusunun yaşandığı anlar heyecanlı bir sinema filmini hatırlatmaktadır. Korku ve zamanın bir araya gelişi gerilimdir. Gerilim de sinemanın en çok başvurduğu unsurdur. Hasan'ın bunalımlarından, Yakup'un da saflığından dolayı sürüklendiği kaçakçılık işinde vaka örgüsü gerilim filmlerini hatırlatan bir tarzda düzenlenmiştir.

Romanda iki ilişki yumağı vardır. Bunlardan birincisi Hasan ve Yakup'un bulaştığı kaçakçılık işidir. Marsilya'dan İstanbul'a kaçak olarak getirilen kürkler Kapalıçarşı'daki Nubar'a teslim edilecektir. İşi organize eden Leon'dur. Kuryeliği Hasan ile Yakup yapmaktadır. Hasan ile Yakup, Marsil-

ya'dan kaçak malları getirdiğinde teslim etme konusunda sıkıntıya düşerler. Nubar, polis tarafından yakalanmış sorguya alınmıştır. Leon da, her hangi bir sıkıntıya düşmemek için, Hasan'ın telefonlarına dahi çıkmamaktadır.

Romandaki bir diğer vaka örgüsü birinci derecedeki kahraman Hasan'ın aşk dünyası üzerine şekillenmiştir. Hasan; Ayhan, Meryem ve Rose Marie üçgeni içersindedir. O, serüvenci kişiliği ve yaşama tarzıyla Meryem ile Rose Marie'ye, kalbiyle Ayhan'a bağlıdır. Ne kalbinden, ne de yaşama tarzından vazgeçebilmektedir. Yaşanan bunalımın asıl kaynağı da buradadır. Bir tarafta düzenli bir aile hayatı ve sevdiği kadın diğer tarafta ruhta kopan fırtınaların sürüklediği bilinmeyenlerle, gerilimlerle dolu karanlık bir dünyanın kadınları. Bu ikiliklere Hasan ve Ayhan cephesinden yaklaştığımızda, yaşama tarzı farklılığından kaynaklanan imkânsız aşk görülür. Hasan'ın serüvenci, gerilimli, kaçış ve arayış içersindeki yaşama tarzı, kalbinin Ayhan'a olan meylinden dolayı, her türlü itirazına rağmen, Rose Marie ve Meryem'e yakındır. Ayhan da tek isteği olan düzenli bir aile hayatını Hasan'da aramasına rağmen bu yaşama tarzına uygun kişi Orhan'a yakındır. Ayhan, Hasan'ın yaşama tarzından korkmaktadır. Fakat bu yaşama tarzının Hasan'ı kendisine daha çok bağladığının da farkındadır.

Sokaktaki Adam'da romanın her bölümü, ya roman kahramanlarından birinin, ya da romandaki şahıs kadrosunu teşkil eden fertlerin tümünün temsilcisi olan "Sokaktaki Adam"ın anlatımıyla dikkatlere sunulur. 22 bölümden oluşan romanda anlatıcı sırası şöyledir: Yakup, Hasan, Sokaktaki Adam, Yakup, Hasan, Sokaktaki Adam, Triyandafilos Ahmat, Hasan, Sokaktaki Adam, Meryem, Yakup, Hasan, Sokaktaki Adam, Leon Andrea, Hasan, Yakup, Sokaktaki Adam, Hasan, Ayhan, Sokaktaki Adam, Hasan, Yakup. Hasan 7, "Sokaktaki Adam" 6 ve Yakup 6 bölümle, roman içerisinde en fazla anlatıcı rolünü üstlenmiş şahıslardır.

Romanda birden fazla anlatıcının olması, vakaları geniş bir perspektiften ve farklı değer yargılarıyla takip etmeye imkân vermektedir. Her anlatıcı, romana farklı bir renk katmaktadır. Hasan, iç dünyasını, toplumdan kaçış sebeplerini, ruhundaki fırtınaları, şuuraltına yerleşmiş şahısları ve görüntüleri, aşktaki kararsızlığını kendisinin anlatıcı olduğu bölümlerde dile getirir. Hasan, çevresindeki insanlar hakkında dedikodu yapmayı sevmez. Çünkü onun romandaki mizacı buna uygun değildir. Hasan'ın çevresindeki insanlar tarafından nasıl değerlendirildiğini diğer anlatıcılarla öğreniriz (Çelik 2002: 78-79).

Zenciler Birbirine Benzemez (1957), Mehmet Ali adındaki roman kahramanının serüven, kaçış, arayış, gerilim dolu yaşayışını konu alır. Tıpkı Hasan gibi Mehmet Ali de mutsuzdur. Toplum dışına itilmiştir, hatta o kendini toplum dışında görmektedir. Romanın kahramanı Mehmet Ali İstanbul'daki ve Paris'teki "solcu" çevrelerle düşüp kalkması, bunlarla ilişkilerini ve

tartışmaları; biraz da Attilâ İlhan'ın 1949'dan sonraki İstanbul – Paris – İzmir üçgeni içerisindeki serüven dolu yaşantısını hatırlatmaktadır.

Attilâ İlhan'ın kendine özgü roman serüveni 1963'te yayımladığı *Kurtlar Sofrası* ve peşinden gelen *Aynanın İçindekiler* serisi ile kendini gösterir. [→ "Cumhuriyet Dönemi: Roman (1960-2000)]

Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı) (1890–1973), deniz ve deniz insanını romanına ve Türk edebiyatına taşır. Bir bakıma deniz insanının doğa ve çevresiyle ilişkisini anlatır. *Aganta Burina Burinata* (1946), içi deniz arzusuyla yanan Mahmut'un toplumsal davranış değerleriyle yüreğinin sesi arasındaki gidişgelişini, aşkını ve ayakta durma çabasını konu alır. *Ötelerin Çocukları*'nda (1956) ise deniz bölgesinin kadınlarına has dünyası, Elif'in onursal mücadelesi ve direnişi çevresinde işlenir.

Toplumcu gerçekçi romanın önde gelen isimlerinden **Orhan Kemal** (1914-1970), *Baba Evi* (1949), *Avare Yıllar* (1950) romanlarında bir bakıma kendi hayat hikâyesini kaleme alır. Aslında bu iki roman, *Fabrika İnsanları* adlı bir romanın yayınevinin teklifi ile ikiye bölünmüş hâlidir (Bezirci 1984: 115). Hemen peşinden gelen *Murteza* (1952) ile *Grev* (1954) romanları, fabrika ve işçi problemlerine, yine kendi hayatı ekseninde gelişen olayların yansımalarıdır. Asım Bezirci, bu küçük romanları da Orhan Kemal'in hayatı ve yaşadıklarıyla, daha doğrusu 'Fabrika İnsanları' ile ilişkilendirir: "… adındaki küçük romanları da aslında bu büyük romanın birer parçasıydı. Orhan Kemal, bu roman sırasında, kendi anı ve görgülerine dayanarak, 'Küçük Adam'ın fabrikalarda, dokumacılık, muhasip yamaklığı, aylak öğrencilik günlerini, orta hâlli ailenin çöküşünün bir yanını anlatmaktaydı." (1984: 115-116).

Orhan Kemal'in 1960'a kadar kaleme aldığı eserler içerisinde onu en iyi yansıtanı *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954) adlı romanıdır. Bu romanda mevsimlik tarla işçisi olarak çalışan üç köylü arkadaşın, sınıf atlama çabasıyla Çukurova'ya göçü işlenmektedir. Köylü işçilere özgü bir hayalin hüsranla sonuçlanması; Köyünden yola çıkan Köse Hasan, İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali'nin yaşadıkları çevresinde anlatılır.

Orhan Kemal, *Vukuat Var* (1958) romanında da daha sonra çokça işleyeceği, kendine özgü aşk temasını ilk kez ele alır.

Necati Cumalı (1921-2001)'nın ilk romanı *Tütün Zamanı* (1959, daha sonraki baskılar *Zeliş* adıyla çıkar), *Yağmurlar ve Topraklar*, *Acı Tütün* ile devam edecek Ege üçlemesinin ilk halkasıdır. Romanda, Cemal ile Zeliş'in aşkı çevresinde Batı Anadolu'daki tütün ekicilerinin kendi aralarındaki sevgileri, yalnızlıkları, umutları, umutsuzlukları, cehaletleri, toprak problemleri ve toprağa bağlılıkları trajik bir şekilde hikâyeleştirilmiştir. Tarık Dursun K. (1931-2015), ilk romanlarında toplumsal olanı irdeler. *Rıza Bey Aile Evi* (1957) ve *İnsan Kurdu* (1959) romanları, zor şartlarda yaşayan

işçilerin kendilerine has dünyalarını dile getirir. İlkinde büyük şehirdeki kirasömürügrev gibi olaylar, ikincisinde ise köyden kasabaya gelen bir gencin yaşadıkları hareket noktası alınır.

Tarık Buğra (1918–1994), bu dönem içerisinde, yazarlığında önemli yeri bulunmayan, *Siyah Kehribar* (1955) adı romanını yayımlar. **Kemal Tahir** (1910-1973), Avrupa'da eğitim görmüş bir aydın olan Kâmil Bey'in işgal yıllarında geldiği İstanbul'da işgal kuvvetleri ile Millî Mücadele taraftarları arasında yaşadığı çatışmayı işlediği *Esir Şehrin İnsanları* romanını yayımlar. Romanda, işgal dönemi İstanbul'u, Kâmil Bey'in yaşadıkları çevresinde aksettirilir.

Kaynakça

Akbal, Oktay (1967), *Dost Kitaplar*, İstanbul.

Akı, Niyazi (1960), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsanEserFikirÜslûp*, İstanbul.

Aktaş, Ebru (2001), *Esat Mahmut Karakurt Hayatı*, Edebi Şahsiyeti ve *Romanları*, Ankara: Gazi Üniversitesi, YLT.

Aktaş, Şerif (1988), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: KTB Yay.

Aktaş, Şerif (1992a), "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı", *Türk Dünyası El Kitabı*, C. 3, Ankara: TKAE Yay.

Aktaş, Şerif (1992b), "Memduh Şevket Esendal", *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri*, Istanbul: Ötüken-Söğüt Yayınları, C.10. İstanbul.

Aktaş, Şerif (2004*), Refik Halid Karay*, Ankara: Akçağ Yay .

Alangu, Tahir (1968), *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*, 3 cilt, İstanbul.

Andaç, Feridun (1983), "Edebiyatımızın Öncü Yazarlarından Sadri Ertem ve Bacıyı İndir Bacayı Kaldır Öyküleri", *Yazko Edebiyat*, 37: 114 –121.

Argunşah, Hülya (2002), *Bir Cumhuriyet Kadını Şükûfe Nihal*, Ankara: Akçağ Yay.

Ayvazoğlu, Beşir (1998), "PeyamiHayatı Sanatı Felsefesi Dramı", *Doğumunun Yüzüncü Yılına Armağan*, İstanbul.

Aygün, Özcan (2002), *Edebiyatımızda Popüler Roman ve Aka Gündüz*, Edirne: Trakya Üniversitesi, DT.

Bekiroğlu, Nazan (1999), *Halide Edip Adıvar*, İstanbul: Şule Yay.

Beysanoğlu, Şevket (1980), *Ziya Gökalp Makaleler 9*, Ankara.

Bezirci, Asım (1984), *Orhan Kemal Hayatı – Sanat Anlayışı – Hikâyeleri – Romanları – Oyunları – Anıları,* 2. bs., İstanbul: Tekin Yay., 262 s.

Cevdet Kudret (19811990), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II - III*, İstanbul.

Çağan, Kenan ve Alver, Köksal (2002), " Üç İstanbul Ya Da Bir Çözülüşün Zayıf Halkaları", *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*, 65–66–67: 576-583.

Çelik, Naci (1971), Romanda Hesaplaşma, Ankara.

Çelik, S. Dilek Yalçın (2006), "Popüler Roman", *Türk Edebiyatı Tarihi,* (ed. T. S.Halman vd.), C.3, Ankara: KTB Yay., s. 365-398.

Çelik, Yakup (1997), " Bitmemiş Bir Destan: Kuyucaklı Yusuf", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 8: 129-147.

Çelik, Yakup (1998), " Roman İçinde Roman: Fatih-Harbiye", *Türk Yurdu*, 126: 56-59.

Çelik, Yakup (2002), "Attilâ İlhan'ın Roman Öncesi ve İlk Romanı: Sokaktaki Adam", *Türkiye Günlüğü*, 70: 70-85.

Çelik Yakup (2009), *Karanlıktan Aydınlığa - İttihat Terakki – Milli Mücadele Çizgisinde Türk Romanına Bir Bakış*, Ankara: Otorite Yay., 201 s.

Çelik, Yakup (2009b), "Atatürk Dönemi Türk Romanı (1923-1938)", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü – Atatürk Dönemi,* (ed. O. Horata vd.), Ankara: AKM Yay., s. 915-934.

Çetişli, İsmail (1991), *Memduh Şevket Esendal*, Ankara:, KTB Yay.

Çılgın, Alev Sınar (2003), *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, İstanbul.

Doğan, Abide (1989), *Aka Gündüz*, Ankara: KBYay.

Emil, Birol (1984), *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası (Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne) II*, İstanbul: İÜ EF Yay.

Emil, Birol (1989), *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: KTB Yay.

Enginün, İnci (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.

Enginün, İnci (1978), *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: İÜ Yay.

Ergün, Mehmet (1992), "Altı Ok'lu Bir Sanatçı: Sadri Ertem", *Yazılı Günler*, 18 (Kasım-Aralık).

Ertem, Sadri (2001), *Çıkrıklar Durunca*, İstanbul.

Ertem, Sadri (1938), *Fertçi ve Cemiyetçi Edebiyat, Fikir ve Sanat*, İstanbul.

Feldman, Walter (1998), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü", *kitap –lık*, 34: 122-140.

Fethi Naci (2002), *Yüzyılın Yüz Romanı*, İstanbul: Adam Yay.

Fethi Naci (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul.

Göktürk, Halil İbrahim (1987), *Mithat Cemal Kuntay*, Ankara: KB Yay.

Günay, Çimen (2001), *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş'in Yeri*, Ankara: Bilkent Ü., YLT.

Gündüz, Osman (1997), *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*, İstanbul: MEB Yay.

Gündüz, Osman (2004), "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839 –2000*, (ed. Dr. Ramazan Korkmaz, vd.), Ankara: Grafiker Yay., s.367-454.

Gürbilek, Nurdan (2004), *Kör Ayna Kayıp Şark – Edebiyat ve Endişe*, İstanbul: Metis Yay.

Gürbüz, Muammer (1993), *Orhan Hançerlioğlu, Hayatı – Sanatı – Eserleri*, Malatya: İnönü Ü., DT.

İleri, Selim (1978), *Çağdaşlık Sorunları*, İstanbul: Günebakan Yay.

Kantarcıoğlu, Sevim (2008), *Yakınçağ Tarihimizde Roman*, İstanbul: Paradigma Yay.

Kaplan, Mehmet (1987), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Ramazan (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, 3. bs., Ankara: Akçağ Yay.

Karaca, Nesrin Tağızade (1998), *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, Ankara: KB Yay.

Karataş, Turan (2002), "Peyami Safa'nın Yalnızız Romanı", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 65–66–67: 600-608.

Kırzıoğlu, Banıçiçek (1990), *Sâmiha Ayverdi, Hayatı – Eserleri*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Kocagöz, Samim (1984), "-Niçin Öykü, Niçin Roman?", *Çağdaş Eleştiri*, 3 (Ocak): 10-12.

Korkmaz, Ramazan (1991), *Sabahattin Ali İnsan – Eser*, Elazığ: Fırat Ü., DT .

Kurdakul Şükran (1992), *Çağdaş Türk Edebiyatı IV*, Ankara.

Kutlu, Şemsettin (1987), *Başlangıçtan Günümüze Kadar Türk Romanları*, İstanbul: Toker Yay.

Moran, Berna (1995), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 – Ahmet Mithat'tan Ahmet*

Hamdi Tanpınar'a, 5. bs., İstanbul: İletişim Yay.

Moran, Berna (1991), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 – Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, 2. bs., İstanbul: İletişim Yay.

Mutluay, Rauf (1973), *50 Yılın Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Oğuzertem, Süha (1992), "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni", *Defter*, 18: 114127.

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı 1923–1950*, Ankara: KB Yay.

Oktay, Ahmet (2003), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: Everest Yay.

Önertoy, Olcay (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Özher, Sema (2001), *Hikâye ve Romanlarıyla Güzide Sabri (Aygün)*, Elazığ: Fırat Üniversitesi, YLT.

Özpay, Ahmet (2004), *Kemal Bilbaşar'ın Romancılığı*, Ankara: Ankara Ü., DT,

Parlak, Mustafa (1995), *Sadri Ertem Üzerine Monografik Bir Çalışma*, Erzurum: AÜ ., DT.

Sağlık, Şaban (1999), *Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esât Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, Samsun: 19 Mayıs Ü., DT.

Sanay, Ayşe Belkıs (2002), *Mithat Cemal Kuntay Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ankara: KB Yay.

Sarıçiçek, Mümtaz (1995), *Reşat Enis Aygen Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma / İnceleme*, Elazığ: Fırat Ü., DT.

Serdar, Ali (2002), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Cinsellik*, Ankara: Bilkent Ü., YLT.

Su, Hüseyin (2002), "Adalardan Bir Roman Kıtası Panorama", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 65–66–67: 609-621.

Şakar, Cemal (2002), "Yaşamın Kıyısında Bir Sokak: Sinekli Bakkal", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 65 – 66 – 67: 595-599.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (hzl: Zeynep Kerman), İstanbul.

Taş, Songül (1998), *Samim Kocagöz Yazar – Eser – Üslup*, Ankara: KB Yay.

Taştan, Zeki (2000), *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili 1871-1950)*, İstanbul: İÜ., DT.

Tekin, Mehmet (1990), *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, Konya.

Toprak, Ömer Faruk (1942), *Cumhuriyet Devrinde On Roman*, 10 (5): 3-7.

Turinay, Necmettin (1988), *Abdulhak Şinasi Hisar*, İstanbul: KB Yay.

Türk Dili Dergisi Roman Özel Sayısı (1964), Sayı: 154 (Temmuz).

Türkeş, A. Ömer, http://www.pandora.com.tr/sahaf/eski.(14.12.2005)

Uğurcan, Sema (2001), "Safiye Erol'un Romanları", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 30: 33-49.

Uraz, Murat (1940), *Sadri Ertem (Hayatı ve Eserleri)*, İstanbul.

Uysal, Sermet Sami (1961), *Abdülhak Şinasi Hisar – Hayatı, Sanatı, Eserleri, En Seçme*

Parçaları ve Edebiyatçılarımızın Hakkındaki Yazıları, İstanbul.

Üyepazarcı, Erol (1992), "Sadri Ethem Ertem", *Yazılı Günler*, Sayı: 18, (Kasım-Aralık).

Yakın, Aslı (1999), *Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları*, Ankara: HÜ, DT.

Yalçın, Alemdar (2002), *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920 – 1946*, 5. bs., Ankara: Akçağ Yay.

Yalçın, Alemdar (2003), *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946 – 2000*, Ankara: Akçağ Yay.

Yardım, Mehmet Nuri (2004-2005), "Mizahın Seviyeli Kalemi Ercüment Ekrem Talu", *Kitap Haber*, 23 (Aralık – Ocak).

Cumhuriyet Dönemi: Roman (1960-2000)

Osman Gündüz

Romanda yeni eğilimler

CUMHURİYET'LE birlikte Cumhuriyet idaresinin okullarında yetişen gençler, çok partili düzene geçmenin hazırlıkları içinde bulunan ülkede gittikçe artan ülke sorunlarını irdeleyen, ortaya koyan, çözüm arayan bir yol tutarlar. Kimileri doktriner reçetelerle benzer konuları tekrarlamanın kolaylığında romancılıklarını sürdürürken, kimileri konularını daha çok Batılılaşma çerçevesi içinde *Doğu-Batı çatışması* ile sınırlı tutarlar.

Cumhuriyet'in ilk devresinde görülen roman için gerekli derinlikten yoksun piyasa romancılığı bu dönemde de varlığını sürdürür. Yaşamın gerçeklerinden ve toplumdan uzakta, yaşananı değil düşsel olanı anlatan ya da tek sorunları aşk, sevda ve bu yolda entrika kurmaktan ibaret olan kişilerin yaşamlarını ele alan popülist romancılar, eserlerinin sayısı azalmakla birlikte yine benzer konuları işlemekte, yine entrikaya dayalı romantik aşklardan söz eden romancılıklarını sürdürmektedirler. Ne var ki bu yazınsal ürünlerin bir sanat eseri kimliğini taşıması için pek çok çabaya, emeğe ama bunlardan daha fazla sanatçı sorumluluğuna ihtiyaç olduğu kesindir.

1950'li yılların romanında "aydın bakışının egemen" olduğu "aydınlanma" ve "aydınlatma" ön plandayken, 60'lı yıllardan sonraki romanlarda aydınlatmanın yanında insanı tanıma ve iç dünyasına nüfuz etme ön plana geçer (Andaç 1998: 180). Romancı, artık topluma tepeden bakan ve onu yönlendiren, kendisini İlahî güçlerle donanmış doğaüstü bir varlık görmez; insana yaklaşır, onu tanımaya, onun güvenini kazanmaya ve onunla arkadaş, dost olmaya çalışır.

1960 sonrası romancıları arasında farklı sanat şubelerine mensup, arayış içinde olanlar da vardır. Bunlardan kimileri romanlarını bir felsefi sisteme dayandırmanın endişelerini taşırken, kimileri de belki tam özümseyemedikleri, dolayısıyla tek yanlılıktan kurtulamadıkları sanat anlayışlarıyla kendilerine bir yer edinmeye çalışırlar.

Konu bulmakta güçlük çeken Türk romancısı, köy konulu romanlarla kendine bir çıkış yolu bulur. Artık Anadolu / taşra / kasaba / köy, tüm sorunlarıyla, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yaşam tarzıyla, feodal düzeniyle yoğun olarak romana girer ve 70'li yıllara kadar romanların birincil kaynağı olur. Çok partili yaşama geçişte ortaya çıkan tıkanıklıklar, sorunlar ve bu sorunların Anadolu'ya, taşraya yansıması, iç göç, partizanlık, parti kodamanlarına sırtlarını dayayıp kasaba halkını köylüyü sömüren eşraf, dönemin düşünce akımlarıyla beslenen ağa-köylü, fabrikatör-işçi, amir-memur arasındaki çatışmalar dönem romanlarının temel konularını oluşturur.

70'li yıllar, aydının/romancının politize olduğu, sınıf çatışmasını körükleyen üçüncü sınıf çeviri romanların, ya da kaba ulusçu söylemlerin ilgi gördüğü, kutupluluğun uç sınırlara vardığı bir dönemdir. Yazılan romanların bakış açıları da çoklukla yazarlarının düşünce yapısına ve okurun ilgisine göre biçimlenir. 12 Mart ve 12 Eylül askerî muhtıra ve darbeleri ile depolitizasyon dönemi başlar. Bir süre bocalama devresi geçiren ve tutukluluk, işkence, tutukevi anılarına yer veren otobiyografik eserlerle oyalanan Türk romancısı, sanat eserinde bir şeyi anlatmaktan çok nasıl anlatıldığının önem taşıdığını, romanın yeniden kurma ve yaratma işi olduğunu keşfeder. Yaratma ve anlatma edimi ise sözcüklerin kullanılışından ibarettir. Gürsel Korat'ın söylemiyle "yazarın bilinci (ile) sözcüklerin bilinci"nin aynı düzlemde buluşmalarıdır (1998: 320).

Öte yandan günümüz romancısı artık kendisini Tanrı yerine koyan ve yine kendi ahlak öğretisi doğrultusunda dünyaya düzen vermeye çalışan klasik on dokuzuncu yüzyıl romancısından farklı olduğunun, ya da insanı ikinci plana iten ve onu eşyanın karşısında önemsiz bir varlık durumuna getiren yeni romancı olmadığının farkına varmıştır. Bunun sonucu olarak seksenli yıllardan itibaren bireysel bakışın egemen olduğu klasik roman yerini çoğulcu bakışa, çoksesli/çok kültürlü bir bakışı yeğleyen postmodern bakış açısına bırakmıştır. Bundan azami ölçüde yararlanmaya çalışan kimi İslamcı yazarların, klasik İslami metinler ve sanatlarda sanatçıyı geri planda bırakan dolayısıyla sanatçının öznelliğini ve bireysel yanını ortadan kaldırarak insanı yüce yaratıcının tecellilerinden oluşmuş evrenin sossuz derinliğinde dolaştıran bir anlayışla kendilerine yakın buldukları çok sesliliğe, çok kültürlülüğe yer veren yeni roman akımlarına yöneldikleri dikkati çekmektedir.

1990'lı yıllar postmodern romanın zafer yılları olur. Seksenli yıllarda Avrupa'da başlayan mimaride ve müzikte genel üslubun reddine dayanan bu akım, aklın ve bilimin verilerine dayanan moderniteye, her şeyi bilen hâkim anlatıcıya ve modern devlete duyulan güvensizlikten doğmuştu. Ayrıca savaşların sebep olduğu ruhsal çöküntüler ve tepkiler, teknolojinin ve sanal dünyanın hayatın her alanına hâkim olmasına ve bunun sonucu olarak romancıların büyük anlatılar yerine mikro düzeyde bireyin iç dünyasını dilsel bir oyun biçiminde veren anlatılara yönelmelerine yol açtı. Türk romancıları tarafından benimsenen ve tutulan bu akım, 2000'li yıllardan itibaren yerini gizemli, düşsel, fantastik ve otobiyografik karakterli; yarı belgesel, bilim kurgusal ve tarihsel romanlara bıraktı.

Sonuç olarak farklı düşünsel eğilimleri ve sanat anlayışlarını, dilsel ve biçimsel tasarrufları ön plana çıkaran anlatım teknikleri ile 1960 sonrası Türk romanını adlandırmanın ne kadar zor olduğu ortadadır. Bunun zorluğu, romanları ve romancıları belli adlar altında kümelendirmekten kaynaklanmaktadır. Şöyle ki, 1960 sonrası Türk romanı ele aldığı konu, teknik ve temel izlekler bakımından kendilerinden öncekilere göre büyük değişikliklere uğramıştır. Zevkler ve dünya görüşleri değişmiş; özellikle son yıllarda dilin kullanılışı, dil bilim çalışmaları ile paralel yürütülmüştür. Bu yüzden ülkemizdeki düşünsel ve sosyal gelişmeler doğrultusunda roman da kendisine yeni anlatım yolları, konuları ve izlekleri aramak durumunda kalmıştır. Ne var ki bu hızlı değişime paralel olarak 1960 sonrası Türk romanı için, herkes tarafından kabul görmüş, yaygın bir adlandırma/kümelendirme de henüz gerçekleşmiş değildir. Bu adlandırmalarda edebiyat tarihçilerinden kimilerinin belli periyotlarla zamanı, kimilerinin konuları, kimilerinin eserin arka planındaki felsefi sistemi ya da dünya görüşünü, kimilerinin de anlatım tekniklerini esas aldığı görülmektedir. Bunlar arasında felsefi görüşlerine göre sosyal gerçekçi roman, toplumcu roman, toplumcu/gerçekçi roman; bakış açılarına göre psikolojik roman, bireyci roman, ülkücü/milliyetçi roman, İslamcı roman, Marksist roman; anlatım tekniklerine göre modern roman, postmodern roman, fantastik roman, polisiye roman, bilim kurgusal roman; konularına göre tarihsel roman, köy/kasaba romanı, 12 Mart, 12 Eylül romanları gibi adlandırmalar en yaygınları arasındadır. Ancak zaman hızla akıp geçtiği gibi zamana bağlı olarak bakış açıları, kullanılan teknikler de değişmekte, sanat ise zamanımızın hızlı değişimine paralel olarak kendisine yeni mecralar bulmaktadır. Doğal olarak 1960 sonrası Türk romanı altında yaptığımız kümelendirmeler de, adlandırmalar da görecelidir ve farklı bakış açılarına göre değişecektir.

1960 öncesi kuşağından romancılıklarını sürdürenler

Romanlarının büyük bir bölümünü Cumhuriyet'in birinci ve ikinci devrele-

rinde yayımladıkları hâlde, 1960 sonrasında da romancılıklarını sürdürenler vardır. Birinci gruba sokabileceğimiz romancılarından Reşat Nuri, *Kan Davası* (1960), *Kavak Yelleri* (1961), *Son Sığınak* (1961) gibi aşk romanları ile; Hüseyin Rahmi ölümünden sonra yayımlanan ve toplumun hurafe ile şekillenmiş inanç dünyasını değiştirmeyi amaç edinen *Kaderin Cilvesi* (1964), *Deli Filozof* (1964), *Can Pazarı* (1968), *İnsanlar Maymun muydu?* (1968), *Ölüler Yaşıyor mu?* (1973), *Namuslu Kokotlar* (1973) romanları ile; Halide Edip, *Çaresaz* (*Cumhuriyet*'te tefrika 1960), *Hayat Parçaları* (1963), *Kızıl Hançerler* (*Hayat*'ta tefrika 1964), gibi yazarın ilgi alanlarını göstermekten ve eserlerinin sayısını artırmaktan başka bir özellik taşımayan senteze ulaşmamış sıradan aşk romanları ile romancılıklarına fazla bir şey katmadan sanat yaşamlarını noktalarlar.

Popüler halk romancılarından Kerime Nadir [Azrak] (*Gelinlik Kız /* 1960, *Suçlu /* 1971, *Karar Gecesi /* 1982), öğretmen duyarlığıyla konularını işleyen Suat Derviş (*Fosforlu Cevriye /* 1968), millî ve ahlaki değerleri öne çıkaran Mükerrem Kâmil Su (*Aynadaki Kız*/1962, *Ayrı Dünyalar* / 1964, *Ben ve O* / 1970, *Karakız* / 1977, *Ata'nın Romanı* / 1977, *Sızı*, *Uzaklaşan Yol*) gibi adlar, Cumhuriyet Döneminde pek çok benzeri görülen ve çoğu kez romantik Yeşilçam filmlerinin senaryo gereksinimlerini karşılayan romanlarıyla edebiyat tarihleri için malzeme olmaktan ileri gidemeyen romancılardandır. Bu gruba sokabileceğimiz popüler halk romancılardan Peride Celâl [Yönsel] başlangıçta kolay okunan aşk ve serüven ağırlıklı romanlar yazmasına rağmen, 1960'tan sonra yazdığı *Güz Şarkıları* (1966), *Evli Bir Kadının Günlüğünden* (1971), *Üç Yirmidört Saat* (1977) ve özellikle *Üç Kadının Romanı*'ndan itibaren gözleme ve ruh çözümlemelerine yer vererek kendini yenilemeye çalışır.

Cumhuriyet ikinci dönem romancılarından Reşat Enis, Refik Halit romancılıklarını 1960 sonrasında da sürdürürler. İlk romanlarında İstanbul'un yoksul semtlerinde yıkıntı ve harabelerde yaşanan aile dramlarına ve Galata'nın/Beyoğlu'nun ahlaksızlığa sahne olan mekânlarına yer veren Reşat Enis [Aygen] sanat yaşamını 1960 sonrası yazdığı sosyal içerikli romanlarıyla noktalar. Onun konularını büyük kentin kenar mahallelerinden alan ama daha çok köy-kasaba ortamından alınmış yoksul insanlara ait çarpıcı sahneler sunduğu *Despot* (1957), *Sarı İt* (1968), *Biz de İnsanız*, *Kara Kısmet* (kitap olarak yayımlanmamış) adlı eserleri, 1960 sonrasının varsıllık-yoksulluk, ezen-ezilen kutupluluğuna dayalı roman anlayışının genel karakteristiğini yansıtır. Sanat yaşamına öykü yazmakla başlayan ve *Maupassant tarzı* öyküleriyle tanınan Refik Halit Karay, yurt dışında uzun süre sürgün kaldıktan sonra (1922-1938) sürgün yıllarının deneyimi ve birikimiyle soluklu eserler yazmaya yönelir. Artık yaşadıklarını, tanık olduklarını ve düşlediklerini bir araya getiren entrika, aşk ve kadın konularının ağırlıkta olduğu romanlarla kolay para kazanmanın yollarını aramaktadır.

Romancılığının olgun bir devresinde yazdığı *Sonuncu Kadeh* (1964) ve özellikle yazarına kısmi bir ün kazandıran *Bugünün Saraylısı* (1964), *İkinci Dünya Savaşı* yıllarında kaçakçılık sayesinde zenginleşen kahramanlarıyla, aynı dönemde İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşayan insanların yaşamlarını, komşuluk ilişkilerini, aile anlayışlarını ve varsıllık karşısındaki tutumlarını anlatır.

Tarihsel romanlar ve romancılar

Romantik akımla beslenen ve popüler romancılığın bir kolu olan tarihsel romanlar, genellikle tezli eserlerdir. Belli bir tez çevresinde gelişirler ve şimdiye yol gösterirler. Oysa bizdeki tarihsel roman yazarları, biraz da sahip oldukları siyasal görüşlerinin etkisiyle, eserlerini belli bir teze dayandırmak yerine, gerilim ya da kriz niteliği taşıyan olaylara yönelmişlerdir. Buna bağlı olarak tarihsel roman yazarları çoğunlukla şimdiye egemen olan şartları vurgulamak ya da siyasal görüşlerini desteklemek amacıyla tarihi, kurmaca dünyanın merkezine yerleştirmeyi tercih ederler. Eleştirmenlerin yakın geçmişin edebî metinlerde yeteri kadar yer almadığına dair endişelerinin temelinde de sözünü ettiğimiz bu eksiklik yatmaktadır. Bu yüzden klasik kurgulu tarihsel romanlar, sade ve sürükleyici üsluplarıyla rahat okuyucu bulmalarına karşılık, belli bir tarih tezine dayanmadıkları için tarih ve sosyoloji için bir belge niteliği taşımaları dışında roman türüne fazla bir katkı sağlamazlar.

Son yıllarda giderek yaygınlaşan tarihsel romanlar birtakım tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Şöyle ki bu tartışmaların başında türün sınırlarını tanımlama ve türü kendi içinde sınıflama sorunu gelmektedir. Bugüne kadar herkesin kabul edebileceği ortak bir tanıma ulaşılamamıştır. Bu yüzden bu tür romanlar, bir eleştirmenimizin saptamasıyla, 'tarihî roman', 'tarihten söz açan roman', 'tarihe dayanmış roman', 'tarih romanı', 'tarihsel roman' gibi terimlerle adlandırılmaya çalışılmıştır. Terimleştirmedeki bu güçlük, roman yazarının tarih karşısındaki duruşundan ya da tarihle arasına koyduğu mesafeden olduğu kadar, tarihsel romanların içeriklerinden ve farklı bakış açılarına göre yorumlanmalarından da kaynaklanmaktadır (Doğan 2000: 142).

Tarihsel romanlarla ilgili olarak uzlaşmazlık noktalarından biri de tarihîlik ile tarihsellik ayırımında ortaya çıkmaktadır. İlk bakışta eş anlamlı gibi görünen bu terimler, kullanım alanları bakımından farklı anlamları karşılamaktadır. Söz gelişi tarihîlik zamansal aralığın genişliğine delalet ederken; tarihsellik zamansal aralığın azlığını, yani Hilmi Yavuz'un söyleyişiyle "genişletilmiş şimdiki zaman"ı göstermektedir. Ne var ki bu zaman aralığının kullanılması da bir başka sorunu gündeme getirmektedir: Zamansal aralığın genişliği tarihsel roman yazarına karakter yaratmada kolaylık sağlama-

sına karşın, bilinen bir sondan trajik bir sonuç çıkarmak gibi bir zorluğu da bünyesinde taşımaktadır. Bu zorluğu aşamayan günümüz romancılarından önemli bir bölümü, işledikleri konuya yeteri kadar duyarlı olamamalarından ya da şimdi'nin değerleriyle geçmişi yargılamalarından dolayı karakter yaratmada zorluklar yaşamaktadırlar (Doğan 2000:147-151).

Türün ilk örneğini Namık Kemal'in denediği, Ahmet Mithat'ın Alexandre Dumas Pere tarzında yazdığı iki örnekle katıldığı; İkinci Meşrutiyet Dönemi romancılarından Şehbenderzade Ahmet Hilmi, Ahmet Naci [İştipli], Mehmet Nafi, Ahmet Cevat [Emre], Moralızade Vassaf Kadri, Süleyman Sudi Süleymanof, Fazlı Necip, Enis Avni [Aka Gündüz], Ebü'l Akif Mehmet Hamdi, Dündar Alp, Hatipzade Mustafa Akif'in birer ikişer örnekle sürdürdükleri tarihsel roman türü, Cumhuriyet'in birinci ve ikinci dönemlerinde de gelişerek ve zenginleşerek varlığını sürdürür. 1960'lı yıllara kadar bu türde eser verenler arasında Cumhuriyet Döneminin birinci kuşak romancılarından, M. Sami Karayel, Fazlı Necip, Sadri Etem Ertem, Ratıp Tahir Burak, Ali Kadri Anıt, Raif Nezih Atakul, Peyami Safa, Kerim Sam, Osman Cemal Kaygılı, Muharrem Zeki Korgunal, Ilgaz Vahap Nevruzhan, Kemalettin Şükrü Orbay, Arif Oruç, Mahmut Özay, Hayrettin Ziya Taluy, Vâlâ Nurettin, Haluk Cemil Tanju gibi kimileri ilk kez denedikleri birer örnekle ve konularını Türk tarihinin farklı dönemlerinden halk kahramanlarının yaşam öykülerinden alan tarihsel roman türüne katılırlar (Uygun 2014: muhtelif sayfalar).

Cumhuriyet'in birinci kuşak romancılarından, eserlerinin büyük bir bölümünü 1930-1960 yılları arasında yazan, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Hüseyin Nihal Atsız, Alirıza Seyfi Seyfioğlu, Enver Behnan Şapolyo eserleriyle okuyucularını Orta Asya bozkırlarından Anadoluya kadar Türk tarihinin farklı dönemlerine taşırken; Niyazi Ahmet Banoğlu, Rıza Çavdarlı, Kadircan Kaflı, Reşat Ekrem Koçu, Oğuz Özdeş, İskender Fahrettin Sertelli, Murat Sertoğlu, Ziya Şakır Soku, Ragıp Şevki Yeşim, Zuhuri Danışman konularını daha çok ilk, orta ve yakın dönem Osmanlı tarihinden alırlar. Bu romancılardan Orta dönem Osmanlı tarihiyle ilgili tartışmalı konuları gündeme taşıyan Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, ilk romanlarında aşk konularını işleyen ama sonradan tarihsel romanda karar kılan Oğuz Özdeş; otuza yakın romanı arasında büyük bir kısmı gazetelerde tefrika olarak kalan ve konularını orta dönem Osmanlı tarihinden ve halk kahramanlarının yaşam öykülerinden alan M. Turhan Tan, Murat Sertoğlu, Ziya Şakir Soku uzun süren tarihsel roman tefrikalarıyla belleklerde iz bırakırlar. Bunların dışında Refik Ahmet Sevengil, Ahmet Refik Altınay, Reşat Ekrem Koçu, Feridun Fazıl Tülbentçi gibi kimi romancılar ise tarih ile roman arasındaki biyografik nitelikli eserleriyle türün geniş kitleler tarafından sevilmesine katkı sağlamışlardır. Özellikle konularını Orta Asya Türk tarihinden alanlar Türkçü görüşle ve romantik bir dikkatle yazıldıkları döneme aydınlık mesajlar iletirken;

konularını Osmanlı Döneminden alanlar daha çok padişah/şehzade/sultan aşklarını; Hürrem Sultan, Haseki Kösem Sultan, Turhan Sultan gibi valide sultanların saray entrikalarını; Saray dedikodularını halk hikâyesi kıvamında biraz da Cumhuriyet ideolojisinin paralelinde ve olumsuz bir bakış açısıyla romanlaştırırlar. Özellikle konularını Orta Asya Türk tarihinden, Osmanlı tarihinin çeşitli dönemlerinden, Birinci Dünya Savaşı'ndan ve Kurtuluş Savaşı'ndan alan romancılar, Cumhuriyet ülküsü ve siyasi erkin ulus-devlet olma hedefleri paralelinde kaleme alınmış romanlarıyla dönemin tarihsel roman ihtiyacını karşılarlar.

1960'lı yıllara kadar tarihsel olaylara sadık kalınarak klasik çizgide devam eden tarihsel romanlar, 70'li yıllardan itibaren yerini tezli romanlara bırakırlar. Eş bir söyleyişle tarihsel roman bir tezin gerçekleştirilebileceği yeni bir alan olarak görülmeye başlar. Söz gelişi Türk romanında ilk kez tarihsel romanı kendi tezleri için kullanan romancılardan Kemal Tahir, Attilâ İlhan, Tarık Buğra romanlarında "öyle değil böyle" gibi bir yaklaşımla resmi söyleme karşı bir tarih oluşturma çabası içinde görülürler.

1960 sonrası dönemde tarihsel roman yazımında nicelik ve nitelik bakımından dikkat çekici bir artış gözlenir. Bu romanları konu, bakış açısı ve nitelik bakımından geleneksel kurgu ile yazılmış popüler tarih romanları, modern kurguda yazılmış tarih romanları ve post-modern kurgu ile yazılmış tarih romanları olmak üzere üç grupta kümelendirmek mümkündür (Yalçın Çelik: 2005: 14).

Popüler tarih romancılığı 1960 sonrasında da devam eder. Mustafa Necati Sepetçioğlu, Bekir Büyükarkın, Yavuz Bahadıroğlu, Ahmet Yılmaz Boyunağa ve Suzan Sözen bu konuda öne çıkan adlardır. Bu adlardan **Mustafa Necati Sepetçioğlu** (1932-2006) ilk romanı Çağlayanlı Vadi'den (1964) itibaren tarihsel romana yönelir. Malazgirt zaferinden itibaren ele aldığı Türk tarihini *Kilit* (1971), *Anahtar* (1973), *Kapı* (1973), *Konak* (1974), *Çatı* (1974), *Üçler-Yediler-Kırklar* (1975), *Bu Atlı Geçide Gider* (1977), *Gece Vaktinde Gündönümü-İstanbul'un Fethi* (1980) adlı romanlarıyla İstanbul'un fethine kadar getirir. Nehir roman anlayışıyla kaleme aldığı bu romanlarını yakın dönem tarihsel olaylarını işleyen *Geçitteki Ülke* (1980) *Ve Çanakkale/Geldiler* (1989), *Ve Çanakkale/Gördüler* (1989), *Ve Çanakkale/Döndüler* (1989/TYB 1980 Yılın Romanı Ödülü) adlı romanları ile tarihsel nitelikli *Karanlıkta Mum Işığı* (1978), *Darağacı* (1979), *Sabır* (1980, *Ebem Kuşağı* (1989), *Cevahir ile Sadık Çavuş'un Buğday Kamyonu* (1980), , *Kutsal Mahpus* (1990) *Sabır Ağacı* (1992), *Benim Adım Yunus Emre* (1994) romanları takip eder. Sepetçioğlu tüm romanlarında Anadolu'nun vatan oluşunun, millet olma sürecinin, kültür birliğinin ve nihayet Büyük Türkiye rüyasının derin öyküsünü verirken aynı zamanda parlak Türk tarihinden sunduğu zengin sahnelerle Türk okuruna tarihini sevdirir.

Yazın hayatına şiir tiyatro gibi türlerde eserleriyle katılan ama daha çok altmışlı yıllardan itibaren yazdığı tarihsel romanlarıyla ünlenen **Bekir Büyükarkın** (1921-1998) konularını Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarından başlayarak Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele ve Kurtuluş Savaşı yıllarına kadar farklı dönemlerden aldığı *Kutlu Dağ* (1979), *Tanyeri* (1967), *Kervansaray* (2010), *Suların Gölgesinde* (1966), *Son Akın* (1963), *Bir Sel Gibi* (1962), *Belki Bir Gün* (1965), *Yoldaki Adam* (1973), *Gün Batarken* (1977), *Bozkırda Sabah* (1969), *Gece Yarısı* (1987) adlı romanlarında tarihi Milli romantik bir sanatçı duyarlığıyla ele alır.

Büyükarkın, *Bozkırda Sabah, Tanyeri, Suların Gölgesinde* gibi kimi romanlarında tarihsel belgeleri bir malzeme olarak kullanarak belgesel romanında özün örneklerini verir (Sakallı, 2017: 157). Onun roman yazmaktaki amacı, geçmişten ders alıp sağlam temellere dayalı bugünü ve geleceği kurmaktır.

Asıl adı Niyazi Birinci olan **Yavuz Bahadıroğlu** (d.1945) araştırma-inceleme, röportaj ve fıkra yazarlığı yanında daha çok popüler nitelikli tarihsel romanlarıyla tanındı. *Kirazlımescit Sokağı* (1994), *Uzaklar Yakındır* (1995), *Merhaba Söğüt* (1995), *Sahipsiz Saltanat; Sunguroğlu* serisinden çıkan *Tuzak, Kara Şövalye, Sunguroğlu 3, Baskın, Mısır'a Doğru, Binatlı, Turgut Alp, Merhaba Söğüt; Malazgirt'te Bir Cuma Sabahı, Endülüs'e Veda, Sel, Dargo, Elveda Buhara* ve *Buhara Yanıyor, Köprübaşı, Yolbaşı, Keşmekeş, Cengaver* vd. gibi pek çoğu filme alınmış olan ve sayıları elliyi aşan romanlarında popülist bir yaklaşımla Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda başlayarak çeşitli dönemlerinde yaşanan önemli olayları ele alır. Bahadıroğlu'nun popüler tarih romanları içinde özellikle *Osman Gazi*, *Orhan Gazi, Çaka Bey, Çelebi Mehmet, Birinci Murat, Yıldırım Bayezid, İkinci Murat, Fatih Sultan Mehmet, Cem Sultan I-II, Yavuz Sultan Selim ve Kutsal Emanetler,* Şirpençe, *Kanuni Sultan Süleyman, Muhteşem Süleyman, Mimar Sinan, Selahaddin Eyyubi, Dördüncü Murat I-II* (1997) gibi adlar altında yayımladığı seri romanları biyografik özellikler taşır.

Popüler tarih romancılığının önemli adlarından olan **Ahmet Yılmaz Boyunağa** (1935-1995), romanlarında 8. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Türk İslam coğrafyasında öne çıkan kahramanların çevresinde gerçekleşen tarihsel olayları işler. Yer yer tarihsel belgelerle desteklediği eserlerinde Türklerin kendi aralarında ve daha çok dış düşmanlarla yaptıkları mücadeleleri Tük-İslam sentezi temel düşüncesi çevresinde ele alır. Kendisiyle yapılan çeşitli masabaşı görüşmelerinde de ifade ettiği gibi onun tarihsel roman yazmadaki temel amacı genç kuşaklara tarihi sevdirmek ve bu yolla onlarda tarih bilinci aşılamaktır. Bu temel düşünce doğrultusunda yaratılan Boyunağa'nın tüm kahramanları öncelikle din ve millet için sonra romanların kurgusu içene ustaca yerleştirilmiş aşkları için mücadele ederler.

Bu nedenlerden ötürü didaktik hüviyetli ve belli bir teze angaje olarak kurgulanmış tüm romanlarında kahramanlar iyi-kötü kutupluluğu içinde iki yönlülükten kurtulamazlar.

Boyunağa'nın sayıları otuzun üzerinde olan çocuk romanları dışında yazdığı on iki tarihsel romanında Türk İslam Tarihinin önemli durak noktalarından Emeviler Dönemini (*Efsane Komutan Tarık Bin Ziyad*/2012, 9.bs., *Koçyiğit Seyit Battal Gazi*/2013, 2.bs.), Gazneliler dönemini (*Kırık Hançer*/2013, 15.bs.), Selçuklu Dönemini (*Hanoğlu Bir Selçuklu Kahramanı*/2006, *Malazgirt'in Üç Atlısı*/2005, 6.bs.), Eyyubiler Dönemini (*Hilal Uğruna III. Haçlı Seferi ve Selahaddin Eyyubi*/2005, 5.bs.), Altınordu Dönemini (*Altın Ferman Berke Noyan*/2010, 7 bs.), Osmanlılar Dönemini (*Korkusuz Cengaver*/2012, 6.bs., *Hint Sularında Seydi Ali Reis ve Osmanlı Leventlerinin Maceraları*/2005, 4.bs., *Zafer Rüzgarları*/2000, 5.bs.), Kasım Hanlığı dönemini (*Yasak Şehir*/2011, 8.bs.) ve Çeçenleri (Özgürlük Savaşçısı Şeyh Şamil/2011, 5. bs.) konu alır (Polat, 2016: 115).

Yukarıda eserlerinden söz ettiğimiz adlar dışında popüler tarihsel romancılar arasına daha çok özel hayatı ile gündeme gelen **Suzan Sözen** (?-1996)'i de katmak gerekir. Kimi romanlarını Fatma Esen takma adıyla yayımlayan Sözen, Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant yolunda yazdığı *Rahika* (Fatma Esen adıyla, 1949), *Kiralık Ruh* (1952), *Sana Döneceğim* (1954), *Boş Kalan Çerçeve* (1957), *Pas Damlası* (1958), *Beni Unut* (1958), *Sanera* (1959), *Sahibini Arayan Kadın* (1959), *İlahlar Affetmez* (1967) gibi popüler aşk romanları dışında; konularını Osmanlı Saray hayatından ve bu hayatın gizemli kadın erkek ilişkilerinden alan *Siyah Zambak* (1962), *Dördüncü Murat* (1962), *Batmayan Güneş* (1964), *Unutulan Yemin* (1967) adlarında tarihsel romanları da vardır.

1. Konularını yakın dönem Türk tarihinden alanlar

Tarihsel roman yazarları içinde konusunu Birinci Dünya Savaşı, Mütareke Dönemi ve Kurtuluş Savaşı gibi yakın dönemden alanlar çoğunluktadır. Ancak bu dönemi ele alan romanlar, yazarlarının dünya görüşlerine göre farklılık gösterirler. En azından yorum farklılıkları vardır demekle yetinelim.

Söz konusu romanlardan *Yaban*, *Vurun Kahpeye, Üç İstanbul, Sahnenin Dışındakiler* gibi 60 öncesi romanlarda olduğu gibi belli bir tezi savunanlar, 60 sonrasında da devam eder. Bunlardan Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı,* Attila İlhan'ın *Allah'ın Süngüleri, Gazi Paşa,* Turgut Özakman'ın *Şu Çılgın Türkler* adlı romanları, konularını doğrudan Kurtuluş Savaşı'ndan alırken; kimilerinde Kurtuluş Savaşı bir fon olarak kullanılmıştır. Ne var ki Millî Mücadele yıllarını konu alan romanların büyük bir bölümünün dönemin siyasal görüşleri doğrultusunda ve ulus-devlet bilincinin yerleştirilmesi amacıyla yazıldığı dikkati çekmektedir. Bunun sebebini, dönemi konu alan romanlar hakkında bir inceleme yazısı yazan A. Ömer Türkeş;

> "Her ulusal kimlik tasarımı, tarih yazımı kadar o tarihi benimsetecek popüler anlatılara da ihtiyaç duyar ve elbette resmi tarihi dikte ettirenlerin edebiyattan da benzer beklentileri; devrimin destanının yazılacağı romanlar üzerinden bir kanon yaratılması talebi vardır. Çünkü, milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu, insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır." (2003: 11)

cümleleriyle değerlendirmektedir. Bu bakış açısında ve romancıların yönlendirilmesinde Türk toplumunu biçimlendirmeye çalışan *Kadro*cuların etkisinin olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Aşağıda ayrı bir başlık altında incelediğimiz Millî Mücadele Dönemini konu alan romanların nicelik bakımından zenginliğine karşılık, Türk romanı üzerine genel değerlendirmeler yapan Taner Timur, Tahir Alangu, H. Mehmet Doğan gibi kimi eleştirmenler, Cumhuriyet öncesi ve sonrasının yeteri kadar sanat eserine yansımadığına dikkat çekmektedirler. Bu yakınmanın temelinde, sadece savaş ve Anadolu'nun destani direnişi değil, bu direnişin temelindeki tarihsel gelişmelerin göz ardı edildiği düşüncesi vardır. Kanımca sorun, büyük ölçüde, romanlarda işlenen zamanın, Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkış tarihi olan 19 Mayıs 1919 ile İzmir'in kurtuluşu olan 9 Eylül 1923 arasındaki dört yıl gibi dar bir alana sıkıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Oysa, Millî Mücadele'yi konu alan romanlarda zamanın hiç olmazsa Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar genişletilmesi, hem roman yazarlarını millî kimliğin oluşum sürecinin başlangıç yıllarına götürecek, hem de sebep-sonuç ilişkisi geniş bir perspektiften çok yönlü olarak işlenecektir.

1980 sonrası kuşaktan türe birer ikişer eserle katılan Gürsel Korat (*Zaman Yeli* / 1994), felsefi derinlilki postmodern romanlarıyla dikkat çeken İhsan Oktay Anar (*Puslu Kıtalar Atlası* / 1995, *Kitabü'l Hiyel* / 1996, *Efrasiyab'ın Hikâyeleri* / 1998), tarih ve fantezinin karışımı roman yazan Elif Şafak (*Pinhan*), Handan Öztürk (*Yalnız Bebekler* /1996), İstanbul'un fethini konu alan tek romanında hem Doğu'yu hem de Batı'yı Marksist bir dikkatle eleştiren Nedim Gürsel (*Boğazkesen-Fatih'in Romanı* /1995), Haldun Çubukçu (*Yıldızsayan* /1996), konusunu XVII. yüzyılda Osmanlı sarayında yaşanan olaylardan alan Zülfü Livaneli (*Engereğin Gözündeki Kamaşma* / 1996), mitolojik unsurları ve halk öykülerini folklorik malzeme ile zenginleştirerek roman formu içinde okura sunan Yaşar Kemal (*Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* /1998), geleneksel anlatı formlarını romana uyarlayan Nazan Bekiroğlu (*Yusuf İle Züleyha* /2000, *İsimle Ateş Arasında* / 2002), İskender Pala (*Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* / 2003), Sadık Yalsızuçanlar (*Gezgin* / 2004), türe anlatım, kurgu ve teknik bakımından farklı yaklaşan, belgesel, anı ve fantastik karakterli tezli romanlarıyla dikkati çekerler.

Yine aynı paralelde yazılmış Murat Erman'ın gizemli ve ütopik karakterli romanı *Beyazateş Adası*'nı (1998), Ümit Kıvanç'ın ironik bir üslupla rejimi eleştirdiği *Gaib Romans*'ını (1992), Ahmet Sipahioğlu'nun aynı bakış açısıyla yazdığı *1929* (1997) romanlarını, Ahmet Yurdakul'un geleneksel tarihî roman algısıyla yazdığı *Kahramanlar Ölmeli* (1987), *Yorgun Çamlar* (1989) ile Erol Toy'un *Yitik Ülkü I-II-III* ve *Toprak Acıkınca* /1968 romanlarını; Reha Çamuroğlu'nun orta ve yakın dönem Osmanlı tarihinde yaşanan birtakım kırılma noktalarını işlediği *İsmail* (1999), *Bir Anlık Gecikme* (2005), *Son Yeniçeri* (2005) romanlarını, Şemsettin Ünlü'nün Osmanlı-Rus savaşının öncesini ve sonrasını anlattığı *Yukarışehir* ve devamı niteliğindeki *Toprak Kurşun Geçirmez* ile II. Meşrutiyet sonrası siyasal ortamı işlediği *Yüz Uzun Yıl* romanlarını; Sevinç Çokum'un *Bizim Diyar* (1978), *Hilal Görününce* (1984) ve *Ağustos Başağı* (1989) romanlarını, Emine Işınsu'nun *Ak Topraklar* (1976) ve *Cumhuriyet Türküsü* romanlarını; Mehmet Niyazi Özdemir'in *Ölüm Daha Güzeldi* (1982) ve belgesel-romanı *Çanakkale Mahşeri*'ni (1998); Çanakkale Savaşlarını farklı bir dikkatle değerlendiren İsmail Bilgin'in *Gelibolu / Yenilmezlerin Yenildiği Yer* (2003), Çanakkale savaşlarına evrensel bir bakışla yaklaşan Serpil Ural'ın *Şafakta Yanan Mumlar* (1998) romanını, Selma Fındıklı'nın anı-roman türündeki 93 Savaşları sırasında yaşanan göçü ve Erzincan'da başlayıp beş büyük kentte devam eden olayları anlattığı *Nereye Yüreğim?* (1994), *Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi* (1997), *Saray Meydanında Son Gece* (1999), *Gecenin Yalnızlığında* (2002) romanlarını; yakın dönem sosyal ve siyasal olaylarını yeniden sorgulayan Durali Yılmaz'ın *Aziz Sofi*-1976, *Fetva Yokuşu*-1978, *Çilekeş Müslümanlar*-1982, *Ölmeden Ölenler*-1988, *Yesevî Irmakları*-1995, *Çerağ Uyanmak mı? Hacı Bektaş Güvercin-Babalar Şahin*-2002 adlı romanlarını; Derman Bayladı'nın *III. Selim'in Romanı, Nağmeler Tahtım Olsaydı* (1999) romanlarını; Ahmet Altan'ın (*Dört Mevsim Sonbahar*/(1982), *Sudaki İz* (1985), *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991), *Kılıç Yarası Gibi* (1998), *Tehlikeli Masallar*/1996, *Aldatmak* (2002) gibi tezli eserlerini; Gürsel Korat'ın Anadolu'yu resmî tarihin dışında kavrama çabasının bir ürünü olan *Zaman Yeli* (1994) ve *Güvercine Ağıt* (1999) romanlarını; Haldun Çubukçu'nun Marksist tarih görüşüne göre yazdığı *Yıldızsayan*'ını, Hıfzı Topuz'un konusunu büyük annesinin yaşam öyküsünden aldığı *Meyyale* (1998) ve belgesel-roman, anı-roman hüviyetindeki *Taifte Ölüm* (1999), *Paris'te Son Osmanlılar* (1999), *Hatice Sultan* (2000) romanlarını; Ayla Kutlu'nun Çeçen kökenli ailesinin 93 savaşından itibaren izini sürdüğü *Emir Bey ve Kızları* (1998); Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü,* Nermin Bezmen'in büyük babasının Rusya'dan İstanbul'a uzanan yolculuğunda yaşadığı olayları anlattığı *Kurt Seyit ve Shura, Kurt Seyit ve Murka* adlı romanlarını; Şirin Devrim'in bir çeşit aile biyografisi olan *Şakir Paşa Ailesi*'ni; Leyla Neyzi'nin 1945 yılı İstanbul'una ayna tuttuğu *Küçük Ha-*

nım'dan Rubu Asırlık Adama romanını; Ayşe Kulin'in akrabası ve yakından tanıdığı ünlü kişilerin hayatını anlattığı *Adı Aylin* ve *Füreya* (2000) romanlarını; Vecdi Çıracıoğlu'nun Macar döküm ustası Verbain ile yardımcısının serüvenlerini anlattığı *Kara Büyülü Uyku*'sunu (1999), Teoman Ergül'ün *Altının Lâneti*'ni (2003), Latife Mardin'in *Batıda Fırtına*'sını (2003), Mehmet Fuat Umay'ın Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçen anı karakterli *Bir Devrimci Doktorun Anıları*'nı (2003), Kemal Anadol'un konusunu 1900'lerin Ege kıyılarında ve Foça'da geçen olaylardan alan *Büyük Aydınlık* (2003), İpek Arman'ın son dönem saray hayatını saray kökenli bir kadının anı defterinden verdiği *Fesleğenin Uğuru*'nu (2003), İ. Hakkı Sunata'nın *Gelibolu'dan Kafkaslara* (2003) romanını, Gül İrepoğlu'nun *Gölgemi Bıraktım Lale Bahçelerinde* (2003) Altan Araslı'nın *Mostar Köprüsü*, Doğan Yurdakul'un *Sırların Kavşağında*, Funda Kalaylıoğlu'nun *Bir Derya Öyküsü Adalı*, Adem Özbay'ın *Saraydaki Mesih Sabatay Sevi*, Selma Fındıklı'nın *Kum Gülü*, Gülseren Engin'in *Yorgun ve Yaralı*, Yalçın Tülün'ün *Osmanlıda Bir İngiliz Gelin* gibi romanları da eklemeliyiz.

Konularını dış Türklerin sürgün hayatlarından alan ve daha çok anı karakterinde roman yazan Cengiz Dağcı'nın (*Korkunç Yıllar, Yurdunu Kaybeden Adam, Onlar da İnsandı, O Topraklar Bizimdi, Bademi Dalına Asılı Bebekler, Üşüyen Sokak, Dönüş, Ölüm ve Korku Günleri, Genç Temuçin*), yakın dönem tarihini ele alan Oktay Rıfat'ın (*Danaburnu* / 1980, *Bay Lear* / 1982 ve Kıbrıs çıkartmasına insancıl açıdan baktığı *Mavi Karanlık* / 1983) Özker Yaşın'ın (*Kıbrıs'ta Vuruşanlar* / 1974, *Mücahidin Romanı* / 1974, *Nevzat ve Ben* / 1997); Yusuf Ateş'in (*Kırım, Kıyım, Kıtlık* / 1976) romanları, aynı dikkatin ürünleri olarak kabul edilebilir.

Buraya kadar gruplandırarak verdiğimiz tarihsel romanlardan özellikle geleneksel tarih romancılığı anlayışına göre yazılanlar, ne yayımlandıkları yıllarda ne de sonradan popüler romanlar kadar dahi ilgi uyandıramamış, ciddi bir eleştiriden yoksun oldukları için fazla dikkat çekmemiş, geniş okuyucu kitlesine ulaşamamış, bu yüzden edebiyat tarihleri ve sosyolojik araştırmalar için birer malzeme olmaktan öteye geçememişlerdir. Bu alanda son yıllarda yazılmış tarihsel konulu romanların anlatım teknikleri, yeni ve farklı bakış açıları getirmeleri, dilsel tasarrufları bakımından günümüz Türk romanında yeni ufuklar açtıklarını ve bu eserlerin ciddi araştırmacıları beklediğini söylemeliyim.

Bu başlık altında konularını Demokrat Parti iktidarı döneminin siyasal olaylarından alan Samim Kocagöz (*İzmir'in İçinde*), Attilâ İlhan (*Bıçağın Ucu, Sırtlan Payı, Yaraya Tuz Basmak*), Vedat Türkali (*Bir Gün Tek Başına*), Tarık Buğra (*Dönemeçte*), Yılmaz Karakoyunlu (*Yorgun Mayıs Kısrakları*), Nesrin Turhallı (*İhtilalin Süvarisi*), Ahmet Kekeç (*Derin Roman*), Ayşe Kulin (*Gece Sesleri*), Ali Arslan (*Serçe-2*), Kürşat Başar (*Başucumdaki Müzik*) gibi romancıları da burada anmalıyız. Ne var ki söz konusu romancıların büyük ölçüde

1970 sonrasının siyasal ve ideolojik şartlanmışlıklarını konu aldıkları, dönemin olaylarından ise kendi dönemlerinin psikolojik ortamını açıklamak için yararlandıkları görülmektedir. Bu romancılar arasından Karakoyunlu, ötekilerden farklı olarak, bilinenlerin dışında kahramanlarının yakınlarını incitecek ölçüde özel hayatlarına, mahremiyetlerine kadar iner. Böylece gerçek ile kurmaca arasında daha çok magazinel yanı ağır basan bir roman ortaya çıkar. Karakoyunlu bu anı-romanına sadece DP yöneticilerinin özel yaşamlarını konu edinmez, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak Atatürk'ten İsmet Paşa'ya, Celâl Bayar'a, Yahya Kemal'den Nâzım Hikmet'e kadar yakın dönemin pek çok devlet ve sanat adamının özel yaşamlarına da iner. Özellikle Adnan Menderes'in aşklarını paylaşmış olan opera sanatçısı Ayhan Aydan ile romancı ve şair Suzan Sözen'e dair küçük ayrıntılara dayalı bilgiler, çok yakın dönem kişilerinin mahremiyetini deşifre etmesi bakımından romanın hem zaaflarını oluşturmakta hem de magazinel yanı itibariyle romanı okunabilir kılmaktadır.

2. Yakın dönem tarihsel romanlarında karşı güç ve öteki

Cumhuriyet tarihi içinde yaşamsal bir özelliğe sahip olan Mütareke Dönemi ve Kurtuluş Savaşı, aynı zamanda ulusumuzun binlerce yıllık tarihi içinde yaşadığı var olma mücadelesinin uç noktalarından birini de oluşturmaktadır. Bu itibarla Cumhuriyet Dönemi romancılarının büyük bir bölümü bu dönemde yaşananları kurmaca metnin dünyasından vererek, bir yandan savaşın nedenlerini ve sonuçlarını sorgulamış; bir yandan da Türk toplumunun unutulmaya yüz tutmuş dinamiklerini ortaya çıkarmak suretiyle özgürlük duygusunu ve toplumsal duyarlığını canlı tutmuşlardır.

Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romancıları 1920-1960 kuşağı ve 1960 sonrası kuşağı olmak üzere iki grupta toplamak mümkün. Bunlardan birinciler, yaşadıkları döneme tanıklık etme endişesi taşırken; sonrakilerde yaşadıkları dönemin siyasal eğilimleri ön plana çıkar.

Millî Mücadele dönemini doğrudan ya da dolaylı olarak işleyen birinci kuşak romancıların en başat özelliği, olayları yaşandığı yılların sıcaklığında değil, sonuçlarına göre değerlendirmiş olmalarıdır. Bu yüzden romanların temel yapısı ve bakış açıları çoklukla zaferle sonuçlanmış bir durum üzerine kurulmuştur; ve yine bu yüzden, özellikle 1960'lı yıllara kadar yazılanlarda, farklı bakış açıları yok denecek kadar azdır. 1960'tan sonra yazılanlar ise, bakış açıları ve roman teknikleri bakımından öncekilerden farklılık gösterirler.

Bu dönem romanlarında roman yazarlarının bir bölümü, siyasal görüşlerine paralel olarak, Millî Mücadele'ye eleştirel bir dikkatle bakarlar. Bu kuşaktan Tarık Buğra (*Küçük Ağa, Küçük Ağa Ankara'da, Firavun İmanı*); Münevver Ayaşlı (*Pertev Beyin Üç Kızı*, *Pertev Bey'in İki Kızı*, *Pertev Bey'in To-*

runları), Bahaeddin Özkişi (*Köse Kadı, Uçtaki Adam, Sokakta*), Durali Yılmaz (*Siyah Perdeli Evler*, *Savaş Günlüğü*, *Ankara'da Ölüm*,), Yavuz Bahadıroğlu (*Sel*), Bekir Büyükarkın (*Bozkırda Sabah*) gibi romancılar, Millî Mücadele dönemine alternatif tarih oluşturma anlayışıyla yaklaşarak çatışmaların temeline "biz"i ya da Doğu'yu, karşı cepheye ise Batı'yı ve Batılı değerleri koyarlar. Anadolu direnişinde birinci kuşağın dışladığı halkı ve halk önderlerini ön plana çıkaran, İttihatçıları ve padişahı savunan, Kurtuluş Savaşı'nın "din ve padişah için" yapıldığı temel düşüncesini işleyen tezli romanlarıyla yeni tartışmalara zemin hazırlarlar. Farklı bir söyleyişle Anadolu direniş hareketinin zaferle sonuçlanmasına, sadece aydın üst kadroların değil, altı yüz yıllık imparatorluk deneyimi olan ariflerin ve halkın gönlünde yaşayan halk önderlerinin de payı olduğu temel düşüncesiyle yaklaşırlar. Tüm bu çatışmaların temelinde yine yüceltilmiş Doğu'ya ait değerler ile Türk'e hayat hakkı tanımadığına inanılan Batılılar vardır.

Çatışmayı sadece Doğu-Batı ya da biz-onlar bakış açısıyla ve ulusçu bir dikkatle ele alan romancılar da nicelik bakımından oldukça fazla. Bu dönem romancılardan Azmiye Hami Güven (*Hemşire Nimet* / 1951), Hamdi Günay (*Deli Orman* / 1955), Recai Sanay (*İngiliz Kemal Lavrense Karşı* / 1956, *İngiliz Kemal Yakınşark Cumhuriyetçileri Arasında* / 1957, *Yunan Zindanlarında* / 1958, *İstiklâl Harbinde* / 1959), Oğuz Özdeş (*Dağ Başını Duman Almış* / 1960), Fikret Arıt (*Hep Bu Topraklar İçin* / 1965, *Muhtar* / 1977), İskender Ohri (*Aşktan da Üstün* / 1971), Barbaros Baykara (*Kanayan* Toprak / 1971, *Nefret Köprüsü*), Ümit Kaftancıoğlu (*Yelatan* / 1972, *Tüfekliler* / 1974), İbrahim Ethem Aladağ (*Şahin Bey* / 1973), Tahir Kutsi Makal (*Meydan Dayağı* / 1977), Fikret Arıt (*Güzel Yuana*, *Bu Hayatı Yaşamak Lâzım* / 1955, *Hep Bu Topraklar İçin* / 1961, *Küçük Fedailer / 1962, Muhtar* / 1977, *İffet / Maziden Gelen Sesler* / 2002), Osman K(orkut) Akol (*Kurtuluş Savaşı'nda Bir Çocuk / 1968*), Yusuf Ziya Bahadınlı (*Gemileri Yakmak* / 1976), Yusuf Ateş (*Kırım, Kıyım, Kıtlık* / 1976), Bekir Eliçin (*Onlar Savaşırken* / 1978), İbrahim Atmaca (*Çekirgeler* / 1979), İbrahim Ethem Aladağ (*İşgalciler* / *Şahin Bey* / 1973) herhangi bir teze dayanmadan Millî Mücadele Dönemini destanlaştıran, serüven ağırlıklı, biraz siyasal ideolojilerden beslenen abartılı romanlarıyla popüler tarih romancılığının sınırlarını aşamazlar. Romanlarının dikkati çeken bir başka özelliği, ulus-devlet bilincini yerleştirmek amacıyla yazılmış, kaba ulusalcı söylemlere dayalı olmasıdır. Özellikle Türk-Yunan çatışmasında üstün ırk düşüncesini işlemeleri ile dikkati çekerler (Türkeş 2003: 18-23).

Bu yazarlardan farklı olarak Ahmet Hamdi Tanpınar (*Sahnenin Dışındakiler / 1972*), Haydar Berköz (*İkinci Ergenekon* /1965) gibi kimi romancılar da, konularını, Mütareke Dönemi İstanbulu'nda yaşananlar ağırlıklı olmak üzere, cephede ve cephe gerisinde yaşananlardan alırlar. Nuyan Yiğit (*Atatürk'le 30 Yıl / İbrahim Süreyya Yiğit'in Öyküsü*), Mustafa Yıldırım (*58 Gün /Musta-*

fa Kemal ile Filistin'den Anayurdun Dağlarında), Hıfzı Topuz (*Çamlıcanın Üç Gülü, Devrim Yılları*), Emir Şekip Arslan (*Sürgünde Üç Ölüm*), Mehmet Culum (*Azap Ağa*) gibi kimi romancılar, dönemin olaylarını anı-roman tarzında ele alırlar.

Cumhuriyet Döneminin ikinci kuşak romancılarından Zebercet Coşkun (*Haçin* / 1975, *Tarihe Düşülen Dipnot: Haçin ve Çallıyan Efendi / 1976*), M. Kemal Altınkaya (*Dalga Geçen Adam* / 1945), Baran Funderman (*Gâvur Elo* / 1999) gibi kimileri, Türk-Kürt-Ermeni ilişkilerine/çatışmalarına insancıl açıdan bakarken; Ahmet Günbay Yıldız (*Figan* / 1979), Mustafa Yeşilova (*Kopo* / 1978, *Karasu* / 1981), Hikmet Ilgaz (*Şark Yıldızı I-II* / 1953), Ali Fuat Ayral (*Kizik Duran Geliyor* / 1973), Ayhan Büyükünal (*Nerede Kır Çiçeklerim* / 1973), Barbaros Baykara (*Nefret Köprüsü* /1974), Ahmet Dumlu (*Düşman Yarası* / 1982) Turgay Daloğlu (*Ermeni Zulmü* / 1983), Ahmet Ümit (*Patasana* / 2001), Yılmaz Ünlü (*Giritli Gelin* / 2005), Şevki İşbilen (*Hz. Davud'un Yıldızı* / 2006) gibi kimi romancılar da Millî Mücadele'yi bir fon olarak kullanarak Türk-Ermeni çatışmasına Türk tezi açısından yaklaşır. Kemal Tahir (*Büyük Mal* / 1970, *Bir Mülkiyet Kalesi* / 1977), Yaşar Kemal (*Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana* / 1998), Doğan Akhalı (*Kıyamet Günü Yargıçları* / 1999, *Madonna'nın Son Hayali* / 2005), Ayşenur Yazıcı (*Bedriye* / 2002), İrfan Palalı (*Tehcir Çocukları* / 2005), Arif Irgaç (*Kervan Kıran Bir Yıldız Hikâyesi* - 2006), Kemal Yalçın (*Seninle Güler Yüreğim* / 2006), Elif Şafak (*Baba ve Piç* / 2006) gibi kimileri de aynı çatışmaya karşı cepheden bakarlar (Türkeş 2006). Nazım Hikmet [Ran] (*Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* / 1967), Hasan İzzettin Dinamo (*Kutsal İsyan I, II, III* / 1966-1968, *Ateş Yılları / 1968, Savaş ve Açlar* / 1969, *Kutsal Barış I-VII* / 1972-1976, *Öksüz Musa* / 1973, *Musa'nın Mapushanesi* / 1974, *Koyun Baba* / 1976, *Musa'nın Gecekondusu / 1976, Açlık* / 1982, *Türk Kelebeği* / 1981, *Adalet Sıtması* / 1983, *Anadoluda Bir Yunan Askeri* / 1988), İlhan Selçuk (*Yüzbaşı Selahattin'in Romanı I-II* /1973-1975), Orhan Hançerlioğlu (*Ekilmemiş Topraklar* / 1954), Talip Apaydın (*Toz Duman İçinde* / 1974, *Vatan Dediler* / 1981, *Köylüler* / 1991), Kemal Bilbaşar (*Bedoş* / 2.bs.1983), Samim Kocagöz (*Kalpaklılar* /1962, *Doludizgin* / 1963, *İzmirin İçinde* / 1973), Erol Toy (*Toprak Acıkınca* / 1968), İlhan Tarus (*Var Olmak* / 1957, *Hükûmet Meydanı* / 1962, *Vatan Tutkusu* / 1967), Melih Cevdet Anday (1915-2003) (*Aylaklar*-1965, *Gizli Emir*-1970, *İsa'nın Güncesi* / 1974), gibi sosyal gerçekçi romancılar, özellikle Türk-Rum/Yunanlılarla ilgili sorunları tarihsel süreç içinde genelleştirerek, çatışmaları kimi zaman ulusçu, kimi zaman insancıl, kimi zaman sosyalist bir bakış açısıyla ama daha çok bir halk direnişi olarak değerlendirirler. Reşat Enis Aygen (*Despot*/1957) gibi kimileri, çatışmaya ekonomik, Orhan Kemal (*Baba Evi*), İlhan Tarus (*Var Olmak*, *Hükûmet Meydanı*, *Vatan Tutkusu*), Barbaros Baykara (*Kanayan Toprak*, *Nefret Köprüsü*), Kemal Bil-

başar (*Bedoş*) gibi kimileri sınıfsal açıdan bakar; Mehmet Kemal, Rıfat Ilgaz gibi kimileri azınlık sorunlarını dile getirir, kimileri de karşılıklı yaşanan drama dikkat çekerler. Yine bu romancılardan Kemal Tahir (*Yorgun Savaşçı Esir Şehrin İnsanları, Esir Şehrin Mahpusu Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Büyük Mal*), Anadolu insanlarının serüvenlerine farklı ve tarihsel ağırlıklı yorumlar getiren romanlar yazarken; Kurtuluş Savaşı'nı "tam bağımsız bir Türkiye'yi amaçlayan bir hareket" olarak kabul eden Attilâ İlhan (*Sırtlan Payı*, *Dersaadette Sabah Ezanları, Bıçağın Ucu, Allah'ın Süngüleri/Reis Paşa, Gazi Paşa*), Turgut Özakman (*Şu Çılgın Türkler*) ulusal konuları *Nutuk* çevresinde ele alarak, belgesel romanın başarılı örneklerini verirler.

Romanlarda ulusalcı güçlerin ya da kişilerin karşısında yer alanlar, bölgelere göre değişiklik gösterirler. Söz konusu bu "karşı güç", batıda İngiliz, Fransız, İtalyan ve Yunanlılardan oluşan işgal kuvvetleri ile onların destekçileri yerli Rumlar; Doğu'da Ermeniler; Güneydoğuda ise yerli Araplardır. Doğal olarak tüm romanlarda asıl üzerinde durulan gizli düşman ise dış düşmanlarla iş birliği içinde bulunan ulusal değerlerden yoksun yozlaşmış iş birlikçiler, çıkarcı eşraf, yobazlar ve sahte din adamları, duyarsız köylüler, işgal güçlerinin çıkarları doğrultusunda hareket eden İstanbul hükûmeti ile bu hükûmetin kontrolündeki idarecilerdir.

Romanlardaki çatışma alanlarının başında İtilaf Devletleri ya da işgal güçleri adı ile andığımız Anadolu'yu ve İstanbul'u paylaşma amacıyla işgal eden Fransız, İngiliz, İtalyan ve Yunan kuvvetleri gelmektedir. Bu güçlerin ortak adı *Batı, Batılılar* ya da *emperyalist güçler*dir.

13 Kasım 1918'den başlayarak 24 Temmuz 1923'e kadar yaklaşık beş yıldan fazla süren işgal sırasında yaşanan olaylar ve tanık olunan sahneler, ahlaki çöküş ve yozlaşma, roman asli kişilerini yürekten yaralar; öfkelerini, gittikçe artan bir şiddetle, kin ve nefret duygusuna dönüştürür. Özellikle değişik ırklara, renklere ve uluslara mensup askerler, varlıklarıyla sürekli esareti anımsatırlar. Bu askerlerin ve subayların aşağılayıcı konuşma ve davranışları, serbest ve disiplinsiz tavırları, Türk subaylarını, rütbeleri ne olursa olsun, kendilerine selam ve saygı göstermeye zorlamaları ve bu yolla aşağılamaları, kızlara ve kadınlara kimi zaman sarkıntılık ölçülerine varan bir patavatsızlıkla kur yapmaları; olur olmaz bahanelerle, çoğu zaman gerekçe bile göstermeden özel mülke yaptıkları tecavüzler, tutuklamalar ve tutukevlerinde yapılan işkenceler; roman başkişilerinin ulus bilinci ve ulusal kimlik konularında uyanmalarına, aydınlanmalarına ve bilinçlenmelerine sebep olur. Roman kişilerinin işgal güçlerine karşı gösterdikleri tepkiler ile ilgili anekdotlar *Sahnenin Dışındakiler, Kutsal İsyan, Sınıf Arkadaşları, İkinci Ergenekon*, *Sodom ve Gomore, Dersaadette Sabah Ezanları, Acılar, Yorgun Savaşçı, Esir Şehrin İnsanları, Türk Kelebeği, Biz İnsanlar, Bir Göçmen Kuştu O* gibi romanlarda da çeşitli sebeplerle ve farklı boyutlarda tekrarlanır.

Çatışmanın ikinci ve belki en önemli halkasını, ulusal değerlerden kopuk kimi aydınlar ile işgal güçlerinin yanında yer alarak çıkar peşinde koşan kişiler oluşturmaktadır. Ulusal duygu ve değerlerden yoksun olan bu kişilerden kadınlar, kendilerini işgal kuvvetleri subaylarına beğendirmek ya da onların komplimanlarını kazanmak ve bu yolla çıkar sağlamak için ulusal onurlarını ayaklar altına almakta bir sakınca görmezler. Erkekler ise Anadolu direniş hareketinin başarısızlıkla sonuçlanacağına inandıklarından, geleceklerini güvence altına almak istedikleri için, işgal güçlerine yaklaşmayı ve onlarla yakın ilişkiler içine girmeyi çıkarlarına uygun bulurlar. Böylece İstanbul'da yaşayanların kimileri yoksulluğun uç sınırlarına doğru kayarken; söz konusu iş birlikçiler, yabancılarla kurdukları dostluklar sayesinde sınırsız imkâna kavuşurlar.

Zihinsel çalışmaları ve çabalarıyla bir çıkış yolu bulmaya çalışan, ancak kendilerini toplumun sağduyusundan soyutladıkları için amaçta da yanılan İstanbul sosyetesine mensup kadınlar ulusal bilinçten yoksun kişiler, felâketten kurtulmanın yolunun "medeni ülkeler" olarak niteledikleri işgal güçlerinin "yakınlığını" ve "merhametini" kazanmaktan geçtiğini düşündüklerinden (*Ateşten Gömlek* vd.), işgal güçleriyle ilişkilerini sıcak tutmaya çalışırlar. Bu yakınlık kimi zaman kimliksiz ve kişiliksiz bir hâl alır. *İkinci Ergenekon*'da Rukiye'nin babası Ulvi Paşa, *Sırtlan Payı*'nda Rıza Muhittin, *Esir Şehrin İnsanları*'nda Kâmil Bey'in eşinin halasının kocası İngiliz dostları derneğinin önde gelen kişileri sıfatıyla evlerinde sık sık İngiliz dostlarını konuk ederler. Zamanlarını yabancılarla balolarda, suarelerde ev toplantılarında geçirirler. Kendileri gibi aile bireyleri de Milli Mücadele'nin ve Kuva-yı Milliye'nin aleyhinde olan kişilerdir.

Kimi romanlarda ise çatışmanın karşı cephesini işgal kuvvetlerinin çıkarları doğrultusunda hareket eden ve Milli Mücadele'ye karşı çıkan idareciler ve onlarla iş birliği içinde olan halk oluşturur. Bu kişiler, arkalarında kolluk kuvvetleri olduğu halde, halife adına bütün olumsuzluklardan ve yaşanan felaketlerden sorumlu tuttukları ittihatçıları avlayarak onların tutuklanmalarına, sürgün olmalarına sebep olurlar. Saray / İstanbul Hükümeti ve onların iş birlikçisi olan yönetici konumundaki kişilerle yapılan mücadeleler, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı;* Attilâ İlhan'ın *Dersaadette Sabah Ezanları, Allahın Süngüleri, Kurtlar Sofrası*; Hasan İzzettin Dinamo'nun *Kutsal İsyan* ve *Türk Kelebeği,* Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanları başta olmak üzere Millî Mücadele konulu pek çok romanda ikincil çatışmaları oluşturur.

Roman asli kişileri işgalin ilk günlerindeki şaşkınlıklarını üzerlerinden attıktan sonra, tanık oldukları olumsuz olaylara göre, belli bir değişim süreci yaşarlar. Bu kişilerden *Esir Şehrin İnsanları*'nda Kâmil Bey, *İkinci Ergenekon*'da Rifat, *Küçük Ağa*'da Çolak Salih, İstanbullu Hoca diye bilinen

Mehmet Raşit Efendi, *Rus Kızı Vasilisya* ve *Yüreğinin Seğirdiği Andır Aşk* romanlarında Şevket Bey gibi kişiler, başlangıçta Milli Mücadele konusunda edilgen bir konumda ya da Milli Mücadele'ye karşı iken, belli bir bilinçlenme ve aydınlanma devresi yaşadıktan sonra değişim geçirerek yeni bir kimlikle olaylar içine katılır ve aktif görevler üstlenirler.

Millî Mücadele konulu romanlarda *karşı güc*ün üçüncü ayağını ise yerli Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler oluşturur. Günümüzdeki popüler adıyla "öteki" diye de adlandırabileceğimiz bu azınlıklar, Osmanlı Devleti'nin ayrıcalıklı bir tebaası olarak her türlü sosyal hayatın içinde yaşamlarını sürdürürken, İtilaf Devletleri zırhlılarının Dolmabahçe önlerinde demir atmasından başlayarak işgalin sonuna kadar gittikçe artan bir ölçüde, işgali kendileri için bir güç ve destek kabul ederek düşmanca bir tutum içine girerler. Bu azınlıklardan Ermeniler, Kars, Erzurum, Van ve çevrelerinde büyük katliamlar gerçekleştirmelerine, devlete isyan etmelerine rağmen büyük bir bölümü 2000'li yıllardan sonra yazılan *Haçin*, *Figan, Yüreğinin Seğirdiği Andır Aşk, Şark Yıldızı, Gâvur Elo, Kopo, Karasu, Kizik Duran Geliyor, Nerede Kış Çiçeklerim, Nefret Köprüsü, Düşman Yarası, Ermeni Zulmü, Patasana* gibi birkaç örnek dışında, Millî Mücadele konulu romanlarda yeteri kadar işlenmediğini burada üzülerek söylemeliyim. Bunlardan söz eden romanlarda ise verilenler, özellikle İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde Ermeni erkeklerinin işgalin coşkusunu yaşadıklarını, İstanbul ve İzmir'de işgal güçlerine tercümanlık ettiklerini; tramvay durakları, içki evleri gibi kalabalık mekânlarda fırsat düşürdükçe Türkleri aşağıladıklarını; kadınlarının yerli Rumlarla birlikte erkekleri ayarttıklarını anlatan küçük anekdotlardan ibarettir. Ticari hayatı ellerinde tutan ve günümüzde de sadık ulus unvanına sahip bulunan Yahudilere gelince, onlar, Millî Mücadele dönemi dışına taşan 1934'teki *Trakya Olayları*, İkinci Dünya Savaşı sırasında alınan güvenlik önlemleri çerçevesinde uygulamaya konulan *20 Kur'a İhtiyatlar*'ı, 6-7 Eylül olayları ve Varlık Vergisi uygulamaları ile Milli Mücadele Dönemi yıllarındaki ihanetlerini konu alan Cevat Rıfat Atilhan'ın *Suzi Liberman* romanı dışında *karşı güç* olarak ele alınmamıştır. Üstelik bu azınlıklar içinde kendilerini Türk kültürünün bir parçası olarak görenlerin başında Yahudiler gelmektedir (Toktaş 2005: 134-135). Buna göre 'öteki' nitelemesiyle romanlarda öne çıkan ve Türk-Yunan çatışmasında işgal güçleriyle iş birliği yaparak yüzyıllarca bir arada yaşadıkları insanlara ihanet eden üçüncü *karşı güç* yerli Rumlardır.

Dönemi konu alan romanlardan *Sırtlan Payı*'nda kendisinden sadık bir Osmanlı olarak söz edilen Pandikyan Efendi, *Korkma İnsancık Korkma* romanının bir Türk ailesinde mutluluğu yakalayan kahramanı Eleni, *Küçük Ağa*'da Vasili, *Pavli Kardeş*'in Atatürk'ten "babamız" diye söz eden kahramanı gibi istisnalar dışında, yerli Rumlar olumsuz yönleriyle olay örgüsü

içinde yer alırlar. Söz gelişi *Sahnenin Dışındakiler*'de Rum ve Ermenilerin şımarıklıkları ve şamataları karşısında herkesin yavaş sesle ve önüne bakarak konuştuğundan söz edilirken; *Dersaadette Sabah Ezanları*'nda Rum çılgınlığının farklı örnekleri romanın çeşitli yerlerinde verilerek çatışmadaki gerilimin sürekliliği sağlanır. *Bir Göçmen Kuştu O*'da Türkleri öldüren Rum ve Ermenilerin işgal kuvvetlerince korunduğundan, *Cumhuriyet Türküsü*'nde Türklerin, Rumların aşağılamalarına hedef olmamak için, Beyoğlu ve civarına hiç gitmediklerinden; Ermeni ve Rum kadınlarının tramvaylarda karşılaştıkları Müslüman kadınları aşağıladıklarından, hatta yerlerinden kaldırdıklarından söz edilir.

İki ülkenin kurmaca metinlerinde Türk-Rum / Yunan çatışması üzerine geniş çaplı bir araştırma yapan Herkül Millas, "Türk edebiyatında her dört romanın üçünde mutlaka bir Yunan'ın ya da Rum'un bulunduğu"nu söylemektedir ki bu hiç de azımsanacak bir rakam değildir. Bunun temelinde sanırım tarih boyunca Türk toprakları aleyhine Bizans'ın varisi oldukları iddiasına dayalı olarak genişleyen bir Yunan devleti tehdidi yatmaktadır. Özellikle yakın dönem Türk tarihinde Rumların / Yunanlıların "Osmanlı / Türk toprakları için gerçek bir tehdit olarak" görülmesi ve nihayet "resmi söylemde çağdaş Türk ulus devleti 'Yunan'a karşı verilen ve kazanılan bir bağımsızlık savaşı sonucunda kurul(duğu)" (Millas 2000: 10-11) düşüncesinin egemen olması, Yunanlıları ya da yerli Rumları ister istemez klasik bir düşman ya da *öteki* konumuna sokmuştur. Bu sonuç hiç kuşku yok ki Türk tarafının tek yanlı bir yargısı sonucu oluşmamıştır. Yakın dönemin tarihsel belgeleri incelendiği zaman düşmanlığın Osmanlı coğrafyasında tarihsel, ekonomik ve siyasal çıkarları olan emperyalist güçler / devletler tarafından beslendiği görülecektir. Nitekim Cumhuriyet öncesinde yazılan romanlarda azınlıklar özellikle Rumlar, Osmanlı tebaası olarak görüldüklerinden dolayı onlara biraz ılımlı/olumlu olarak yaklaşılmış, ama Cumhuriyet Dönemi romanlarında bu ılımlı bakış yerini Kurtuluş Savaşı'nda -Birinci Dünya Savaşı ve Balkan Savaşı da dâhil- yaşanan Yunan isyanlarının / saldırılarının / istilasının da etkisiyle yerini etnik bir sorun olarak düşmanlığa bırakmıştır ki, bunun da, aynı konumdaki başka ulusların tarihleri incelendiğinde, normal olarak karşılanması gerekir.

Bu romanların ortak özelliği tüm sorunları, biz-onlar ya da Doğu-Batı kutupluluğu içinde ele almalarıdır. İslamcı yazarlardan kimilerinin ulus kavramını ikinci plana atmalarına karşın, çoğunluğu oluşturan diğerlerinde toplumu ulus olma düşüncesine ulaştıran temel güç ulus bilincidir. Hemen hepsinde bireyin sorunlarının, içsel çatışmalarının yerini ulusal sorunlar almıştır. Söz konusu çatışmalarda değer ölçüsü ise iyi-kötü, üstün-aşağı, haklı-haksız, ahlâklı-ahlâksız, namuslu-namussuz gibi zıtlıklardır. Doğal olarak çatışmanın karşısında yer alan Yunan tarafının da, aynı yolu benim-

seyerek, derinliği iki bin yıl öncesine kadar uzanan tarihsel bir zeminde, sorunu, Doğu-Batı çatışmasına götürdüklerini özellikle vurgulamak gerekir.

1980'li yıllara kadar gerilim ve kriz ortamında yürütülen çatışmanın 1980 sonrası romanlarında giderek yumuşatıldığı ve ilişkilere insancıl açıdan bakıldığı dikkati çekmektedir. Bu yargı istenen / arzu edilen ölçüde olmasa da -biraz ihtiyatla söylüyorum- karşı taraf için de geçerlidir. Bu konuda yazılmış Millî Mücadele Dönemi ile dolaylı ilişkisi olan ve bizdeki azınlık sorunlarına insancıl bir açıdan yaklaşarak gündeme getiren Ayla Kutlu'nun anı-romanı *Bir Göçmen Kuştu O* 1985/1986 Madaralı Roman Ödülü) adlı kitabıyla, 6-7 Eylül olaylarından Kıbrıs çıkartmasına kadar geniş bir tarihi perspektiften, adadaki Rumların hayatlarından ayrıntılı sahneler sunan Nejat Gülen'in (d. 1927) *Heybeli'de Yaz Sonu* (1984) ve *Leylak Kokusu* (1985) romanları, *Pavli* adlı bir Rum'un Türkiye ve Türklerle ilgili olumlu düşüncelerini romanlaştıran Fikret Otyam'ın *Pavli Kardeş*'i, yine azınlık sorunlarına ve yakın dönem siyasal olaylarına ışık tutan belgesel hüviyetli romanlarıyla Yılmaz Karakoyunlu'nun *Salkım Hanımın Taneleri* (1990), *Üç Aliler Divanı* (1991), *Güz Sancısı* (1992) romanları, Türk-Yunan çatışmasına karşı cepheden bakan Can Eryümlü'nün uzun öykü hüviyetli *Kalimerhaba İzmir*'i (2004) Cumhuriyet politikalarına getirdikleri eleştirel bakış açılarıyla dikkat çekerler. Ayrıca Millî Mücadele Döneminden izler taşıyan ama daha çok savaş sonrası ve Lozan Antlaşması gereği Türkiye ile Yunanistan arasında yapılan zorunlu değişim sonucu yurtlarından koparılan iki milyona yakın Türk ve Rum'un yaşadıkları acıları, aile facialarını, yitirilen umutları, yerleştirildikleri yeni mekânlardaki yalnızlıklarını / kimliksizleşmelerini yakınlarının anılarından yola çıkarak romanlaştıran ve liberal bir görüşle Cumhuriyet politikalarına eleştiriler getiren Ali E. Özyürek'in *Muhacirler: Bitmeyen Göç* romanı, Turgut Özakman'ın (1930-2013) Rum kökenli dul bir kadının Türk ailesi içinde çocuk yaştaki biriyle yaşadığı yasak aşkı anlatan, ailenin ve toplumun 'öteki'ne karşı yürüttüğü gizli düşmanlığa eleştiriler getiren *Korkma İnsancık Korkma* (1993) ve Osman Tunaboylu'nun *Rumeli'den Esen Yel* romanları yukarıdaki görüşleri destekleyen örneklerdir. Günümüz romancılarından Ahmet Yorulmaz'ın *Savaşın Çocukları*'nda savaş aleyhtarı bir tutum sergilenirken, Girit'ten Sonra Ayvalık'ta sorunun bir başka cephesi; Girit'ten Türkiye'ye, Ayvalık'a göçen Grekofon Müslümanlarının yaşadıkları uzun ve çileli hayatı bir anı tadında işlenir. Ulusçu politikalar sonucu insanların ezildiği ve acı çektiği bir ortamda her şeye rağmen iki farklı kimliğe mensup insanların arasında zorunlulukların oluşturduğu kalıcı dostluklara gönderme yapılır. Mehmet Eroğlu, Kıbrıs olaylarına değindiği *Yürek Sürgünü'*nde soruna öldürülen Rumlar cephesinden bakar, savaşın sebep olduğu yıkımlara dikkati çeker. Feride Çiçekoğlu tek romanı *Suyun Öte Yanı*'nın konusunu Cünda adasındaki Giritli Rumlar arasında ge-

çen sosyal hayattan alır. Romanda geçmişe gönderme yapılarak karşılıklı çekilen acılar, kahramanların anılarından verilir. Türkiye'deki azınlıklarla sürdürülen hayatın romanlaştırılmasına Sevgi Soysal (*Yürümek, Yenişehir-de Öğle Vakti*) ve Ertuğrul Aladağ (*Sekene* / 1977, *Türkleşmiş Rumlar* / *Dönmeler* / 1977, *Aşkım Roana* / 1997) ikişer üçer romanla katılırlar. Bu yumuşamada / yakınlaşmada Cumhuriyet'in birleştirici rolü olduğu yadsınamaz. Yine bu yakınlıkta ve ortak değer oluşturmada Doğu Batı kültürünün bir sentezi ya da kaynaşmasının da etkili olduğu açıktır. Benzeri konuları işleyen romanların bizde ve Yunan edebiyatında günümüze yaklaştıkça sayıca arttığını söylemek gerekir.

Adlarını andığımız romancılardan soruna insancıl açıdan yaklaşanlarda din ve ulus bilinci temel öge olmamakla birlikte biz-onlar kutupluluğu çatışmanın temel belirleyicisidir. Anadolucu romancılarda Türklük kimliğinin yerini Anadolulu kimliği, sosyalist romancılarda ise varsıllık-yoksulluk kutupluluğuna dayalı sınıfsal çıkar ve sınıf çatışmasını esas alan Marksist ideoloji almıştır. Çoğunluğu oluşturan ve Doğu-Batı kutupluluğuna dayalı ulusalcı romancılar ise, yukarıda da sezdirildiği gibi, genel olarak romanlarının temel yapısını "Karşılıklı vahşetin sorumlusu Batı'dır. Yunanlılar ise Batı emperyalizminin Doğudaki temsilcisidir." tezi üzerine kurarlar. Her iki ülkenin romanlarında *öteki*ni karşılaştıran Millas'a göre bu romanlarda "beğeni ile sunulan" *öteki*ler, ulusal azınlık konumunda bulundukları toplumların çıkarlarına karşı çıkmayan, tehdit oluşturmayan, üstünlüklerini kabul eden / boyun eğen, alçakgönüllü aynı zamanda "Kendi etnik kimliklerini, inançlarını ve toplumlarını terk ettikleri oranda 'olumlu' sayılmaktadırlar." (Millas 2000: 149-150, 344). Bu yargı birbiriyle çıkar çatışması olan, göçmen ya da azınlık konumundaki uluslarda olduğu gibi her iki ulus için de -Türkiye'deki Rum / Yunan vd. ile Yunanistan'daki Türkler vd. hatta öteki etnik unsurlar da dâhil- geçerlidir.

Yeri gelmişken eserlerini Türkçe yazan, Türkiye doğumlu, Türk uyruklu ve Rum kökenli romancılardan da kısaca söz edelim. Bu yazarların Türk romancısı olduklarını kabul etmek ne ölçüde doğru sayılabilir? Bu konuda farklı görüşler olduğunu biliyorum. Ancak günümüzde egemen olan ulusçu paradigmanın toplumdaki çeşitliliği, -bu yargı komşularıyla sorunları olan tüm toplumlar için geçerlidir- anlatması için yeterli olmadığı görülmektedir. Bu itibarla toplumdaki değişmeleri ve bu değişmeler karşısındaki toplumun kolektif tepkisini ya da bireysel davranışları daha iyi yorumlayabilmek için farklı bakış açılarına ve görüşlere ihtiyaç vardır. Burada sözünü ettiğimiz romancıları ve eserlerinin adlarını vermekle yetinelim: Zaven Biberyan (*Yalnızlar*-1966), Mıgırdıç Margosyan (*Gâvur Mahallesi*-1994, *Söyle Margos Nerelisin?/*1995), Mario Levi (*Bir Şehre Girememek*-1990, *Madam Floridis Dönmeyebilir*-1990, *En Güzel Aşk Hikâyemiz*-1992), Kriton Dinç-

men (*Symphonia Kakophonica*-1992) vd. Bu romancıların eserlerinde ele alınan temel konular, Rumlarla Türkler arasındaki ilişkiler, sorunlar, aşklar, aşırılıklar ve sosyal yapı oluşturmaktadır. Bu romancıların eserlerinde genel olarak çoğunluk-azınlık kutupluluğu içinde devlete ve kendilerine önyargılı olan topluma karşı eleştirel bir tutum vardır.

İçe dönük bireysel eğilimler ya da geçmiş özlemi

Cumhuriyet kuşağı arasında romanlarının yapısını geçmiş-şimdi çatışması üzerine kuran romancılardan, Oktay Akbal gibi kimileri gazete yazarlığının sağladığı imkânlarla ve röportaj yöntemlerinden de yararlanarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar uzanan mutlu çocukluk dönemlerini, kaybolan değerlerin özlemi içinde ve sisli bir camın arkasından okura yansıtırken; kimileri de *geçmiş-şimdi, fert-toplum değer yargıları* çatışmaları içinde bireysel sorunlara yönelir.

Sanat hayatına öykü yazmakla başlayan ve öykücülükle romancılığını birlikte yürüten **Oktay Akbal** (1923-2015), *Garipler Sokağı* (1950), *Suçumuz İnsan Olmak* (1957), *İnsan Bir Ormandır* (1975), *Düş Ekmeği* (1983), *Yeşil Ev* (1974), *Batık Bir Gemi* (1997) gibi eserlerinde mutlu çocukluk ve ilk gençlik yıllarının aşklarını, serüvenlerini anı tadında romanlaştırır. Anı defteri şeklinde yazılmış olan ilk romanı *Garipler Sokağı*, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Fatih'in eski mahallelerinde, bu mahallelerin dar sokaklarında, sur diplerine sığınmış gecekondularda, ahşap eski evlerde yaşayan ve bu sokaklarda bir araya gelen zengin yoksul, genç yaşlı insanların, mahallelerinin onurunu korumaya çalışan gençlerin, küçük mutluluklarla avunan küçük memurların sıcak bir aile ortamı içinde sürdürdükleri hayatlarından canlı sahneler sunar. Akbal, kendi hayatından izler taşıyan romanda kahramanı Salih'in gözlemlerinden yola çıkarak yeni açılan caddeler ve cadde boyunca dikilen kocaman apartmanların karşısında giderek silinip yok olan eski mahallesinin ve bu mahalle ile birlikte kaybolan bir yaşama tarzının, asırlar içinde oluşmuş sağlam bir kültürün kaybolmakta oluşunun arkasından duyduğu hüznü, sıkıcı olmayan bir üslupla anlatmaktadır. Yaşadıkları ve tanık oldukları sahneler karşısında ümitlerini ve yaşama sevincini yitiren Salih, sessizce girdiği bu sokağı, elinde valizi olduğu hâlde, yine sessizce terk eder. 1957'de yayımlanan ve kimi eleştirmenlerin "amatörce" bulduğu (Akay 1960: 19) *Suçumuz İnsan Olmak*'ta mahallesinden büyük şehrin kalabalık ve modern semtlerine yönelen Akbal, bu romanında tedirgin ve huzursuz bir aydının kurtuluşu yozlaşmış bir aşkın mutluluğunda aramasını, *İnsan Bir Ormandır*'da ise evlilikte mutluluğu yakalayamamış olan kahramanının aşk ve mutluluk arayışlarını, yalnızlık ve can sıkıntısını, içine düştüğü bu boşluk içinde bir çıkış yolu arayışını ele alır. Romanda sık sık geri dönüşlerle geçmişe gönderme yapılarak toplum, tüm kurumlarıyla sorgulanır.

Attilâ İlhan'ın, İstanbul kenar mahallelerini anlatan Hüseyin Rahmi'nin, Ercüment Ekrem'in romanlarıyla denk tuttuğu *Garipler Sokağı*, Ahmet Oktay'ın nitelemesiyle sokak oturanlarının "kaygılarını, gelecek beklentilerini, uğrayacakları maddi-manevi kayıplarını yeterince (veremediğinden)" pek çok eksikliği de bünyesinde taşımakta, bu yüzden kişisel sorunlar, drama dönüşememektedir (Oktay 1993: 266). Romanın bir başka özelliği büyük bir kentin imar görmüş iki büyük caddesi arasında kalmış bu mahalle ve romana adını veren sokak, görünmez bir duvarla çevrelenmiş, sanki dış dünyayla bağlarını kesmiş gibidir. Sokağın oturanları da sanki aynı dünya görüşüne sahip, ortak özellikler gösteren sadece bu sokağa özgü insanlardır. Akbal, bu insanların iç dünyasını ev ev, oda oda dolaşarak ama onları fazla konuşturmadan anlatıcının gözlemlerinden okura nakletmektedir. Sokak, kendi kapalı hayatını sürdürürken beklenmedik bir şey olur, yeni açılacak bir sokak ile bu iki caddeyi bağlamak gerekir. Akbal, işte bu insanların yeni hayata yani dış dünyaya açılmalarına öfkelenir. İstimlak ile evlerini kaybedenlerin şaşkınlıklarını, yıkılmakta olan eski mekânlarla birlikte taşıdıkları anıları da silip süpürmesini canlı betimlemelerle ve şiirsel bir anlatımla okuyucunun dikkatine sunar. İşte romanı çekici kılan bu değişimin ustalıkla verilmesidir. Öteki kişilerle birlikte asli kişi Salih'in bir yama gibi romana iliştirilmiş olması ve yine Salih'in kendisini seven kadın karşısındaki edilgen tavırları, romanın zayıf noktalarından birkaçıdır. Sonuç olarak Akbal, Muhtar Körükçü'nün deyişiyle değişimin neden olduğu sokak oturanları üzerindeki ruhsal çöküntüyü vermek yerine "yıkılmağa yüz tutmuş eski bir yalının, harap bir çeşmenin resmini yapan ressam" gibi (Körükçü 1951: 367) olayların içinde yer almak yerine dıştan izlemeyi benimsemiştir.

Yer yer biyografisiyle örtüşen son romanı *İnsan Bir Ormandır*'da Akbal, tekdüze bir evliliğin dayanılmaz sıkıcılığı içinde yasak aşka yönelen roman kişisinin ödev ve sorumlulukları ile yasak aşkı arasında gidip gelişini romanlaştırmıştır.

Yeni ve modern anlatım tekniği, zaman ve terkip bakımından getirdiği teklifleri, bir uygarlığa özgü değerleri vermesi ve nihayet şiirsel üslubu ile Türk romanında çığır açan **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962) dönemin dikkatleri üzerinde toplayan sanatçılarındandır. Uzun yıllar şiirin kapalı ikliminde kaldıktan sonra sanatını düzyazıya açan yazarın deneme ve öykü türünde kaleme aldığı ürünlerini romanları takip eder. 1944'te *Ülkü* dergisinde tefrika edilen ilk romanı *Mahur Beste* ile XIX. yüzyılın ortalarında çözülüşü yaşayan Osmanlı'nın seçkin aile hayatından kesitler sunar. Bir şairin estetik dünyasından derin izler taşıyan ve ününü genişleten *Huzur* romanı ise 1949'da yayımlanır. Tanpınar, saf şiirin dar çemberi içinde ifade edemediği, hatta öykü dünyasına aktaramadığı yaşam biçimlerini romanın geniş kadrosu içinde vermeye çalışır. Batı'dan aldıklarını zen-

gin Doğu kültürü içerisinde eriterek oluşturduğu şiirsel üslubu, çocukluk anılarından ve mizacından gelen hayal dünyası, sağlam roman kurgusuyla birleşerek onu yüzyılın önemli romancılarından biri yapar.

Her biri kişilerinin adlarıyla anılan dört büyük bölümden meydana gelen *Huzur*, bir bakıma yazarın anılarıyla örtüşen bir romandır. Asli kişi Mümtaz, kimi zaman geçmişin çocukluk anılarına sığınan Ahmet Hamdi, kimi zaman zamanının büyük bir bölümünü Sahaflar'da geçiren Darülfünun profesörü bir hoca, ama daha çok kendisini aşan, içinde gizli kalmış, dışarıya aksetmemiş farklı bir Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bu itibarla o, asli kişi Mümtaz'la Nuran'ın aşkı çevresinde sanat anlayışını, kültür birikimini ve hayat felsefesini işleme fırsatı bulmuştur. Bu özelliğinden dolayı kimilerine göre otobiyografik bir roman, kimilerine göre bir karakter romanı olarak sayılmıştır. Bu görüşlerin belki hepsinde bir doğruluk payı vardır. Aynı endişeyi Tanpınar da taşımış olmalı ki asli kişi Mümtaz'ı ve çevresini elinden geldiğince kendi biyografisinden uzaklaştırmaya çalışmıştır. Aynı konuda romanla ilgili kapsamlı bir çalışma yapan ve görüşlerinden geniş ölçüde yararlandığımız Mehmet Kaplan ise, romanın otobiyografik yanını göz ardı etmemekle birlikte, yazarın karakter romanı ile dramatik romanı birleştirdiğini söylemektedir. Yine Kaplan'a göre, Mümtaz gibi Mümtaz'ın amcasının oğlu olarak romanda yer alan İhsan, Tanpınar'ın yakından tanıdığı Yahya Kemal; Nuran da, yazarın asistanlarından biri olmalıdır. Suat tipini ise, roman kişilerinden İhsan'ın bir konuşmasında gönderme yaptığı Dostoyevski'nin romanlarından aldığı düşünülebilir (Kaplan 1994: 365).

Romanın asli kişileri olan Mümtaz ile Nuran arasındaki ilişki belli bir zamanda başlar, belirli şartlar altında gelişir. Roman, Nuran'ın kendisine ihanet eden kocasına dönmesi, Nuran'ı seven ve Mümtaz'la sürekli çatışma hâlinde olan Suat'ın intihar etmesi ve Mümtaz'ın bunalım geçirerek merdiven üzerine yığılmasıyla sona erer.

Romanda Tanpınar'ın zevklerini, hayata ve dünyaya bakışını temsil eden Mümtaz, çocukluğundan başlayarak belli bir terkibe ulaşıncaya kadarki hayatı, bilgi kaynakları tam olarak anlatılmış tek kahramandır. Çevredeki uyarıcı niteliğindeki her şey onun dikkatiyle / gözlemleriyle / bakış açısıyla okura nakledilir. Bu sanatçı dikkatiyledir ki, aylakça gezinen insanlardan çarşı esnafının şamatalı konuşmalarına, hamallardan sokak satıcılarına kadar mekânı dolduran insanlar, sokak ve caddelerin rengi kokusu tüm ayrıntılarıyla ve bir tablo hâlinde okuyucunun dikkatine sunulur.

Romanın ikinci kişisi Nuran, az konuşan, iç dünyasını fazla dışa vurmayan kişiliğiyle daha çok Mümtaz'ın bakış açısından ve Mümtaz'da bıraktığı izlenimlere göre tanıtılır. Ondaki yasak aşk eğilimi, geçmişte aile bireyleri arasında etki uyandıracak derecede bir aşk serüveni yaşamış olan büyük annesinden gelmektedir. İşte Mümtaz ile ada vapurunda karşılaşmaları, bu

irsiyet yoluyla gelen kanın harekete geçmesine, tutuşmasına sebep olur. Kaplan, onun Mümtaz'dan ayrılışında eski kültürden gelen bir kadercilik düşüncesinin etkili olduğunu söyler.

Huzur'daki ilişkiler ağının üçüncü ayağını oluşturan Suat'a gelince o, olaylar içindeki fonksiyonu, eylemleri, düşünceleri bakımından Mümtaz-Nuran birlikteliğinde çatışmanın karşı cephesini oluşturur. Roman kişilerinden İhsan, onun kişiliğini, "İsyan duygusu ile doğanlardandır. Böyleleri için mesut olmak kabil değildir. Ne de kendilerini unutmak…'' cümleleriyle özetler.

Huzur'da müzik, resim, mimari gibi plastik sanatların hemen her şubesi; rüya, zaman gibi anlatım tekniğiyle ilgili izleklerin romana hâkim olduğu dikkati çekmektedir. Hatta Mümtaz ile Nuran'ın aşklarını yönlendiren de güzellik duygusu olarak adlandıracağımız bu ortak değerlerdir. Bu yüzden bütün kişiler, özellikle Mümtaz, Nuran ve İhsan, doğaya, eşyaya ve insanlara güzellik duygusuyla bakarak dış dünyayı estetik açıdan değerlendirirler.

Sözünü ettiğimiz izleklerden en önde geleni müziktir. Tanpınar, Mümtaz'ın ve Nuran'ın duygularını müzik aracılığıyla verir. Bu yüzden *Huzur*'da musiki teminin kullanılışı, tüm romanın olay örgüsünü yönlendirecek yoğunluktadır. Romanın bütün kişileri bir ölçüde halk müziğinden, Batı müziğine, klasik Türk müziğine kadar çeşitlilik gösterir. Klasik Türk müziğine ait makamlar, asli kişilerin, bünyelerini saran kan damarları gibi çeşitli düşünce ve duygularla birleşerek mükemmel bir kompozisyon oluşturur. Bu yüzden müzik, onların, aşklarını başlatan / etkileyen / yönlendiren önemli unsur olarak romanda yer almıştır. Romanda tartışmalar yine Doğu ve Batı müziğinin karşılaştırılmaları üzerinde cereyan eder. Romanda yer alan öteki kişiler de, romandaki fonksiyonlarına göre, bir ölçüde, müzik için aracı, icracı, yardımcı ve dinleyici konumundadırlar. *Huzur* romanında müzik izleğinin kullanılışı ile ilgili bir çalışma yapan Erdoğan Erbay da müziğin yoğun olarak romanda kullanılışını "Mümtaz'ın, Nuran'a olan ilgi ve yakınlığının kaynağı" (Erbay 2001: 104) aynı zamanda onların ilişkilerini bozan ve ayrılmalarına yol açan bir etken olarak değerlendirmektedir.

Tanpınar'ın tüm sanatına hâkim olan aklın sınırlarını aşarak geçmiş zamanı yakalama arzusu ve bu arzunun somut şekli olan "rüya", şiir ve öykülerinde olduğu gibi bu romanda da görülür. Yaşadığı ortamla uzlaşamayan ve sürekli bir yalnızlık duygusu içinde bunalan Mümtaz, öteki romanlarının kişileri gibi, gerçeğin katı çıplaklığıyla karşılaşınca rüyaya benzeyen düşsel bir âleme sığınır. Söz gelişi Sahaflar'daki bit pazarında gezinirken geçmiş zamanı yakalamak, aklın ve algılama sınırlarının ötesine sıçramak ister Bu, bir bakıma, içinde yaşadığı zamanın baskısından ve sorunlarından bunalan insanın kurtuluşu geçmişe açılan bir kapı olarak gördüğü herhangi bir tarihsel kalıntıdan iz sürerek geçmişe sığınması ya da kurtuluşu geçmişe kaçmakta

bulan bir aydın bunalımı olarak ifade edilebilir. Okay, Tanpınar'ın roman ve öykülerinde sık sık karşılaştığımız *rüya* motifinin Fransız romancısı Alain Fournier'in *Le Grand Meaulnes* adlı romanından geldiğini söylemesine karşın, Tanpınar'ın eserleri hakkında değerlendirme yapan tüm araştırmacılar, zamanı bir roman tekniği olarak kullanma düşüncesinin Marsel Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde* adlı romanından geldiği konusunda görüş birliği içindedirler. Ancak, Tanpınar, bu kırılgan, yeri geldikçe dondurulan zamanın içini rüya motifleriyle doldurarak Fransız romancısının etki alanından çıkmayı başarmıştır.

Romanda iki farklı zamandan söz etmek mümkündür. Birincisi olay zamanı yani aktüel zamandır ki, yirmi dört saat ile sınırlıdır ve geriye dönüşlerle birkaç yıla yayılır. Roman kişileri anımsadıklarını aktüel zamana taşıyarak, zamanda bir genişleme sağlarlar. Diğeri ise Mümtaz'ın iç dünyasını bilinç akımı, hatırlama, iç konuşma tekniğiyle aksettiren göreceli zamandır. Romanın tekniği ile ilgili olan yavaş tempolu zaman, Tanpınar'ın öteki romanlarında olduğu gibi özellikle *Huzur*'da, "hem eserin hem muhtevasını, hem de tekniğini idare eden bir üslûp mekanizması kazanır." (Okay 2000: 40-41).

Romanın terkibine gelince Moran, simetrinin egemen olduğunu, Batı müziği formuna göre olayların ilerlediğini (1983: 231); Kaplan ise "psikoloji ve felsefi derin sebeplere dayan(an)" kompleks bir kompozisyona sahip olduğunu söylemektedir (1994: 363). Bu hususta romanın olay örgüsünü, Mümtaz çevresinde oluşmuş fikrî yapısı ile ilişki kurarak inceleyen Kaplan'a göre ise Tanpınar, asli kişileri Mümtaz ve Nuran'ı Türk toplumunun eski uygarlığını simgeleyen ve bir "yığın" görünümü veren eski İstanbul'da dolaştırmakla "karmakarışık bir medeniyet enkazından" yeni bir "terkip" oluşturmaya çalışmış; özlediği Türkiye ile ilgili düşüncelerini bu "terkip" aracılığıyla vermeye çalışmıştır. Ancak bu terkibin oluşumunda Nuran'ın fonksiyonu hiçbir zaman göz ardı edilmemelidir. Nitekim kendi iç dünyasında tutarlı gibi görünen Mümtaz'ın, romanın son bölümünde sevdiği kadından ayrılınca kişiliği ve bütün dünyası dağılacaktır (Kaplan 1994: 413-414).

Buraya kadar söylediklerimize ek olarak *Huzur* romanı, yeni olan tekniği, zaman ve terkip bakımından getirdiği teklifleri ve yazıldığı dönemde küçümsenen bir uygarlığı ve bu uygarlığa özgü değerleri vermesi ile hem yazıldığı dönemde hem de sonraki kuşaklara ufuk açan ve üzerinde düşünülmesi gereken bir romandır.

Tanpınar'ın 1961'de yayımlanan ve uygarlık değişiminin birey üzerindeki sancılarını ele aldığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı; dengesiz, arayış içindeki kişileri aracılığıyla yaşadığı dönemin eleştirisini yüklenir. İronik bir anlatımla iki uygarlık arasında bocalayan Türk toplumunun tablosunun

çizildiği roman, asli kişi Hayri İrdal'ın anıları biçiminde kaleme alınmıştır. Tanpınar, bu yarı meczup kahramanın kişiliğinde, geçmiş özleminden kurtulamayan, geçmişe saplanmış aydınları eleştirirken, bir yandan da İkinci Meşrutiyet'in ilânından başlayarak siyasetin güdümündeki sanat anlayışını, üniversite çevresinin içe dönük kısır çatışmalarını, devlet parasıyla zengin olan türedi zenginleri eleştirir. Romanın sonuna kadar düş ile gerçek arasında sürekli gidip gelen Hayri İrdal'ın yaşama tarzı, hayata bakışı, birtakım alegorilerin arkasından silik bir şekilde takip edebildiğimiz Tanpınar'ın zengin yaşam öyküsü ile birleşir. Dış dünyanın gerçekleriyle uzlaşamayan, günlük hayatı zengin hayal gücünün derinliklerinden izleyen, birtakım saplantılara takılıp kalmış, bu yüzden hayatının başlangıcında yenilgiyi kabullenmiş Hayri İrdal, ihanetler, yalanlar ve düzenlerle dolu böyle bir hayattan hem kaçmak için çırpınır; hem de pasif direnişiyle bu hayattan ve insanlardan intikam almaya çalışır.

Tanpınar'a göre Hayri İrdal, daha doğuştan yenilgiyi kabullenmiştir. Çevrenin ona vereceği acıları önceden nefsinde yaşadığı için olacakları gören bir savunma hattına çekilmiştir. O bu savunma hattından dış dünyayı alaycı bir tarzda izlerken, hem batılıların yaşama azabı (angoisse) dedikleri topyekûn bir acıyı derinliğine yaşar; hem dikkatle gözlemlediği bu insanlarla alay eder. Kimi eleştirmenlerin "bunalan kuşakların özleyip ulaşamadıkları bir kişi." (Alangu, 1968: 2 / 598), kimilerinin ise "çocuksu saflığı içinde kuvvetli sağduyusu ve temiz yüreğiyle, insanların zaaflarını, kusurlarını önümüze sergileyen bir gözlemci" (Moran c. 1, s. 255) olarak niteledikleri Hayri İrdal, belki çağdaş Türkiyenin özlediği "yeni bir insan modeli" değildir ama kendi dünyasında uyumsuz, kavgalı, Batı karşısında aşağılık kompleksi içindeki çağdaşı pek çok yarı aydının da prototipidir.

Tanpınar'ın, ölümünden sonra yayımlanan ve Mütareke dönemi İstanbulu'ndan çarpıcı sahneler sunduğu *Sahnenin Dışındakiler* (1972) ile plan ve notlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan son romanı *Aydaki Kadın* da (1987) dâhil, romanlarındaki kahramanların hemen tamamı "sapır sapır dökülen bir dünyada yaşamanın azabı"nı yaşarlar. Bu kişiler, günlük hayatın kendilerine yüklediği sıkıntılara pek aldırmadan ve başlarına gelenleri tebessümle karşılayarak hayatlarını sürdürürler. Yine bu kişiler, bir türlü uyum sağlayamadıkları ve düzeltilmesi için mücadele etmekten korktukları bu kötülükler dünyasından kurtulmak ve geçmişte bilinmeyen bir zamanda yaşamak için, içinde bulundukları zamanın ötesine kaçmak isterler.

Bu yazının sınırlarını zorlayacak ölçüde Tanpınar üzerinde durmamızın sebebi, çağdaşı romancıların ithal ideolojilerin içini abartılı olaylar ve çatışmalarla doldurmaya çalıştığı bir dönemde Tanpınar'ın, Batı'da örnekleri görülen Camus, Kafka, Sartre gibi bireyin sorunlarına eğilen, çağının bunal-

tılı insanının iç dünyasına yönelmiş olmasıdır. Ne var ki sanatçı kişiliğinden gelen ve Batı'nın son dönem roman akımlarını incelediği anlaşılan üslubu ve tekniğiyle Türk romancılığında bir çığır açmasına rağmen, sanatı ideolojilerine feda eden ve sınıf çatışmasına saplanıp kalmış kimi sosyal gerçekçi romancıları etkileyememenin üzüntüsünü yaşamış; değeri, doğumunun yüzüncü yılı olan bu günlerde ancak anlaşılabilmiştir.

Toplumcu-gerçekçi romana doğru

1960'lı yıllardan itibaren roman yazanlardan Attilâ İlhan, Aziz Nesin gibi romancılar, toplumsal sorunları kurmaca dünyanın mantığı ve imkânları ölçüsünde eserlerine yansıtarak toplumun ve topluma yön veren yönetim kadrosunun geçmişini ve şimdisini sorgularlar.

Romancılığını şiirleriyle bir arada yürüten **Attilâ İlhan** (1925-2005), günlük hayatın içindeki insanı konu alan romanları dışında, daha çok Kurtuluş Savaşı'nı, çok partili hayata geçiş ve demokrasideki tıkanmaları, Kore Savaşı gibi yakın tarihimizi derinden sarsan sosyal ve siyasal olayları ele alan tezli romanlarıyla dikkati çeker. Olaylara estetik endişeden uzakta, şimdinin dikkatiyle bakan öteki toplumcu yazarlardan farklı olarak toplumcu-gerçekçi bir dikkatle yaklaşan İlhan, sorunları tarihsel oluşumu ve toplumun gelişme yasaları içinde ele alır.

İlk romanı *Sokaktaki Adam*'ı 1953'te yayımlayan İlhan, köy romanının ilgi gördüğü bir dönemde, Tanpınar gibi büyük kent hayatını ve büyük kentin sorunlarıyla yoğrulmuş, kendi kendisiyle kavga eden insanı romanına konu eder. Görselliği ön planda olan, dolayısıyla sinematografik bir yapı sergileyen *Sokaktaki Adam*, âdeta bir sinema senaryosunu anımsatır.

Hemen hemen aynı kişiliğin uzantısı olan insan, 1957'de yayımlanan *Zenciler Birbirine Benzemez* romanında farklı bir kimlikle karşımıza çıkar. Bu defa büyük kent Paris'tir. Yetimhanede büyümüş olan asli kişi, aşkları, korkuları, çelişkileri ve gerilimiyle bu mekândadır; sürekli kendisini, çevresini ve içinde bulunduğu toplumu sorgulamaktadır. Roman belli bir sonla değil, roman başkişisinin yaşamından alınmış bir günün kesitiyle son bulur. Romanın belki de *Sokaktaki Adam*'dan ayrılan yanı sonu ile ilgili tekniğidir. Attilâ İlhan olayı sonlandırmaktan kaçınır. Bunu yapmaktaki amacı yeni kahraman yaratmak yerine belli kişilerin üzerinde derinleşmek, ya da roman okurunu bir sinema, televizyon seyircisi gibi görmekten ibarettir (Arseven 2003: 42-43). Yazar bu tekniği daha sonra yazacağı tüm romanlarında kullanacaktır.

Attilâ İlhan'ın Atatürk Dönemine sempati duyduğunu biliyoruz. Bunu kendisi de gizlemez. Bu sempatinin Kurtuluş Savaşı'nı "tam bağımsız bir Türkiye'yi amaçlayan bir hareket" olarak kabul etmesinden kaynaklandığı açıktır. *Aynanın İçindekiler* genel çerçevesi içinde yazdığı romanlardan

Bıçağın Ucu / 1973, Yaraya Tuz Basmak / 1978, O Karanlıkta Biz adlı eserlerinde cinsel çelişkileri romana konu eden Attilâ İlhan, yine aynı seride çıkan *Sırtlan Payı* (1974), *Dersaadette Sabah Ezanları* (1981), *Allah'ın Süngüleri* (2002) ve son romanı *Gazi Paşa* (2005) adını taşıyan tezli romanlarında ise, toplumdaki değişmeleri eleştirel bir dikkatle ele alır; şiirsel bir anlatımla yanlış Batılılaşmanın köklerine inerek, yakın dönem Türk tarihine ışık tutar.

Diziye kaynaklık eden *Kurtlar Sofrası*, 1960 askerî darbesi öncesi siyasal ve sosyal ortamı içinde Atatürk inkılaplarını ve ilkelerini yaşamaya ve yaşatmaya azmetmiş gazeteci kökenli kahramanlarının Cumhuriyet'in nimetlerinden yararlanan ama gerçekte altını oyan, farklı kimliklerdeki kişilerle yaptıkları mücadeleyi işler. Roman, asli kişinin söylediği "Memleket bir kurtlar sofrasına döndü mü isyan haktır." sözünün anımsatılmasıyla sona erer.

Attilâ İlhan'ın altı romandan oluşan ve bir ırmak roman hüviyeti taşıyan *Aynanın İçindekiler* dizisinin ilk romanı *Bıçağın Ucu*'nda 1960 askerî darbesi öncesinde roman başkişisinin yaşadığı bunalımlar, kimlik çatışması, aydınları saran gerilim ve ülkenin içine sürüklendiği kaos bir arada verilir. Kurmaca dünya yaratırken iddialarını tarihsel gerçeklere dayandırmayı ilke edinen Attilâ İlhan, tezini tarihsel belgelerle desteklemeyi ihmal etmez. Ne var ki *Bıçağın Ucu*, bu kanıtlardan yoksundur, en büyük eleştiriyi de yine bu dayanaksız iddialarından alır. Yazar, daha sonra yazacağı dizinin öteki romanlarında bu eksikliği ölçüyü kaçıracak ölçüde gazete, dergi, mektup, kitap gibi belgelerden ve yayınlardan yaptığı alıntılarla destekleyecektir.

İlhan'ın aynı çerçevede yazdığı ikinci romanı *Sırtlan Payı*, kahramanının anımsamalarıyla Kurtuluş Savaşı'nı doğuran ortamı ve kırk yıl önce ölümüne sebep olduğu arkadaşı için içinde taşıdığı vicdan azabını; konusunu Kore Savaşı'ndan alan *Yaraya Tuz Basmak*, madalyalar ve kahramanlık hayalleri ile cepheye giden kahramanının yaşadığı hayal kırıklığını; *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Mütareke yıllarından zafer sonrasına uzanan düzlemde İstanbul'da yaşanan zıtlıklara dayalı tabloları; *O Karanlıkta Biz*'de ise İkinci Dünya Savaşı yılları Türkiyesi'nin sosyal ve siyasal olaylarını romanlaştırır.

Attilâ İlhan, buraya kadar tanıttığımız romanlarında, W. Scott'un tarihsel romanla ilgili görüşlerine uygun olarak, gerçek kişilere pek yer vermez. Ancak, son romanı *Allah'ın Süngüleri* ve onun devamı niteliğindeki *Gazi Paşa* bunların dışında kalır. Çünkü romanların başkişisi Atatürk'tür ve konusunu doğrudan Kurtuluş Savaşı'ndan almaktadır. Ayrıca Kurtuluş Savaşı Romanı niteliğini taşıdığından romanların öteki kişilerinin büyük bir bölümü de gerçek kişilerden oluşmuştur. Attilâ İlhan, bu kişileri mensubu oldukları toplumsal gruba göre konuşturur. Bu yüzden yazarın roman kişilerine ve bağlı bulundukları gruplara karşı tavrını da ortaya koyma fırsatı bulur. Bu

düşüncesini gerçekleştirirken şöyle bir yöntem uygular: İlkin döneme ait belge/ler verir, sonra belgeyi kurmaca dünyanın imkânlarıyla değerlendirir. Bir süre sonra bu belge kurmaca metnin bir parçası hâline gelir.

Romanlar, ilk bakışta, bir Atatürk romanı gibi görünüyorsa da, gerçekte tam bir Kurtuluş Savaşı romanı karakterindedir. Atatürk'ün başkişi olması, belki Millî Mücadele Dönemindeki rolünden ve buna bağlı olarak dönemin en önemli kişisi olmasından kaynaklanmaktadır. İlhan, bu sakıncayı ortadan kaldırmak, hiç olmazsa romanların belgesel ya da otobiyografik karakterini biraz olsun yumuşatmak amacıyla, ilkin Atatürk'ün adını kurmaca metnin mantığı içinde değiştirmekle başlamış. Reis Paşa'yı Atatürk adı yerine ön plana çıkarmış. Ayrıca Reis Paşa iki boyutuyla romanda yer alır. O, hem Millî Mücadeleyi yönlendiren bir baş komutan, hem de Rumeli ağzıyla konuşan, mütevazı sofrasında tuzlu leblebiyle içki içen, zeybek oyunlarını kaçırmayan, kararlarını çevresiyle tartışan, iç dünyasında zaman zaman yalnızlığı yaşayan, hatta kimi zaman ölümü bile düşünen bir roman kişisidir. Bu dikkatle bakıldığında romanda Atatürk'le ilgili ön yargıları yıkacak pek çok özel bilgi var. Söz gelişi annesinin ikinci kez evlenmesine karşı çıkışı, yalnızlığı, Fikriye'ye olan aşkı, çevresinde pek çok kalabalık olmasına rağmen "biri çıkıp vursa da kurtulsam" diyecek kadar yalnızlığı gibi pek çok ayrıntı. Üstelik bu duygularını başkalarıyla paylaşacak konumda da değil. Göğebakan'ın söyleyişiyle "Atatürk olmanın ağırlığından, hem roman hem de Reis Paşa'nın kendisini kurtarmaya yarıyor bu önemsiz görünen ayrıntılar." (2003: 300). Fikriye ile olan ilişkisi ise, boşlukların doldurulması dışında, tarihsel gerçekliğe uygun bir biçimde sonlandırılıyor romanlarda.

Kronolojik bir sıranın takip edildiği romanlarda olay örgüsü, işgal manzaraları ile başlar; Reis Paşa'nın Erzurum valisine çektiği Mustafa Suphi ile ilgili telgraf metni ile yani savaşın tam orta yerinde sona erer. Yazarın ölümünden sonra yayımlanan ve henüz tamamlanmamış izlemini uyandıran *Gazi Paşa* ise, Mustafa Suphi hakkında Erzurum Valiliğinin Ankara'ya çektiği telgraf metni ile başlar ve Büyük Tarruz'a kadar devam eder. Bir başka cepheden bakılınca *Allah'ın Süngüleri* ve *Gazi Paşa* romanları, çöken bir imparatorluğun enkazından yeni ve diri bir devletin doğuşunu da müjdelemektedir.

Attilâ İlhan'ın *Aynanın İçindekiler*'den ayrı ama kendi içlerinde bir bütünlük oluşturan *Fena Halde Leman* (1980) ve *Haco Hanım Vay* (1984) romanlarından da söz edelim. Romanların derin yapılarında asli kişilerinden Leman ile kayınvalidesi Haco Hanım'ın cinsel istekleri ile fiziksel yapıları ya da sosyal konumları arasında çatışma vardır. Ruhsal sorunları içinde bunalan Leman bir yandan kendi iç gerçeğini sorgularken, öte yandan ölen kocası Ekrem'i yeteri kadar tanıyamamanın ve duygularına cevap verememenin suçluluğunu yaşar. Her şeyin aslında bünyesinde zıddını barındırdığı

temel düşüncesinden yola çıkan İlhan, zaman zaman kahramanı tarafından dillendirilen Yunus Emre'den montajladığı "Bir ben vardır bende benden içeri" dizesiyle romanına tasavvufî / felsefi derinlik kazandırmaya çalışır. İzmir'in işgali sırasındaki varlıklı ailelerin ve azınlıkların durumunun bir fon olarak kullanıldığı *Haco Hanım* Vay'da ise Defterdar Raci Bey'in iki eşinin üzerine kuma olarak giden Haco Hanım'ın kişiliğinde tatmin olmamış kadınsı isteklerden kadının Osmanlı toplumundaki yerinden / konumundan, kumalık ve çok eşliliğe kadar pek çok sorun / problem sorgulanır.

Yukarıda söylediğimiz gibi romanlarının sonunu açık bırakmayı ve kimlikleri ne olursa olsun ortak özelliklere sahip kişileri farklı romanlarında yaşatmayı bir anlatım tekniği olarak benimseyen Attilâ İlhan'ın yakın dönem tarihsel olayları irdeleyen ve sorgulayan romanlarıyla tarihsel romanlara yeni bir bakış açısı getirmiştir.

Yazı hayatına öykü ile başladığı hâlde 50'li yıllardan sonra romanda karar kılan **Aziz Nesin** (1915-1996), gözleme dayalı eserlerinde, toplumdaki zıtlıkları, siyasal çatışmaları sergilemiştir. Kara mizahın özgün örneklerinden olan bu eserlerden kimileri (*Erkek Sabahat* / 1957, *Şimdiki Çocuklar Harika* / 1967, temel bir olay çevresinde birtakım küçük öykülerin zayıf bağlarla birbirine bağlanmasından oluşmuştur. Kimi romanlarında (*Zübük* / 1961, *Tatlı Betüş* / 1974, *Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz* / 1977) çok başarılı karakterler çizen *Nesin*, kimi romanlarında ise (*Kadın Olan Erkek* / 1955, *Düğümlü Mendil* / 1955 *Nur-Hayat* takma adıyla, *Gol Kralı Sait Hopsait*1957, *Saçkıran* / 1959, *Surname* / 976) temel bir düşünce çevresinde, o düşünceyi destekleyen olaylar zincirini sağlam bir plan çerçevesinde bir araya getirmiştir. *Tek Yol* (1978)'da 70'li yıllardaki kısır fikir çatışmalarını işleyen yazar; kimi eleştirmenlerin "*en güçsüz*" (Alangu c.3 1965: 660), kimilerinin ise "olay örgüsü, ayrıntıların ilginçliği, dili, anlatımı, tiplerin(in) canlılığı, inandırıcılığı bakımından en başarılı ve en güzel eserlerinden biri" (Solok 1990: 3/ 327-328) olarak gördükleri *Saçkıran*'da Batı'dan taklit düzeyindeki edebiyat aktarmacılığının eleştirisi yanında basın dünyasını, basın-iktidar ilişkilerini ironik bir üslupla yermiştir. Sanat hayatının son dönemlerinde geleneksel anlatma formlarından yararlanan *Nesin*, bu dikkatle kaleme aldığı *Surname*'de eski edebiyatta düğün, sünnet gibi şenliklerin anlatıldığı bir tür olan surnamelerden ilhamla bir ırz ve namus düşmanı olarak bilinen ama gerçekte masum bir gencin Sultanahmet meydanında asılması çevresinde gelişen olayları öyküleştirir. Asılma törenini bir şenlik olarak sunan Nesin, biçim olarak yararlandığı eski surnamelerin de bir parodisini yazmıştır. Ayrıca roman, montaj ve edebî alıntı tekniklerini başarıyla uygulaması bakımından dikkate değer.

Romanlarında öyküleri kadar başarılı olamayan Nesin, bu eksiğini yerel ağızlarıyla konuşturduğu tiplemeleriyle, hayatın içinden mizahî unsurlar taşıyanları kolayca ayıklayıp çıkarmasıyla ve bunları belli bir plan içinde ilişkilendirmesiyle kapatmaya çalışmıştır.

Köy/kasaba romanı ve romanda toplumcu gerçekçilik

1940'lı yıllardan itibaren romanda gerçekçiliğin bir uzantısı olarak değerlendirilen köye ve köy insanına yöneliş başlar. Cumhuriyet'in ilk on yılında Cumhuriyet ideolojisi çevresinde işlenen köy romantizmi, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ıyla yerini köy gerçekçiliğine bırakır. Artık Türk okuru, o zamana kadar kendisine tanıtılan köy ve köylülerin, Anadolu'yu duyduklarından ve hayal ettiklerinden tanıyan İstanbul yazarlarının anlattığı gibi olmadığını fark eder. Köy Enstitüleri'nden yetişen köy kökenli yazarların eser vermesiyle, uzun yıllar devam edecek olan Anadolu ya da köy-kasaba romanı akımı başlar. Bu tür romanlar, konularını, daha çok, toprağa bağlı insanların hayatından alırlar. Mahmut Makal (d. 1933)'ın, 1950'de köy notlarını içeren *Bizim Köy* adlı kitabını yayımlamasıyla köye ve köy hayatına olan ilgi iyice artar. Makal, konu bulmakta güçlük çeken Türk romancılarına yeni kaynak göstermekle kalmaz, aynı zamanda Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlar kuşağına da öncülük eder (Kaplan 1997: 134-135).

Köy romanına duyulan ilginin temelinde dönemin siyasal gelişmelerinin de etkisi olduğu görüşü yadsınamaz. Demokrat Parti'nin tek parti iktidarına karşı başlattığı siyasal muhalefet ve bir süre sonra gerçekleşen iktidar değişikliği sonucu, biraz da köyü oy deposu görme anlayışının da etkisiyle, köyler ve köylüler yeni politikaların hedefi hâline gelir. Bir zamanlar adam yerine konulmayan köylü, hiç olmazsa seçim dönemlerinde ilgi odağı olur. Daha yerinde bir söyleyişle köylü tek parti iktidarının esirgediği yakınlığı ve ilgiyi yeni siyasal oluşumda bulur. Öte yandan yeterli olmasa da köylünün üzerindeki vergi, angarya gibi baskılar azalır. Köylerin okullaşması, daha çok Köy Enstitülerine eğitim için giden gençlerin bilinçlenmeleri ile köy ve köy sorunları kültür ve edebiyata büyük oranda malzeme olur. Ülkede her şey gibi romancılar da, ele aldıkları konular da değişmeye başlar. Andaç'ın söyleyişiyle "Sanayileşme ve köylülük… ve sınıfsal yapılanmalarla yaşanılan sorunlar yumağı bu dönemde biçimlenir. Kaçınılmaz olarak, dönemin bu sosyo-ekonomik yapısı toplum yaşamını, insanı, insanın gündelik yaşantısını etkiler." (Andaç 1998: 182).

Enstitü çıkışlı romancılar, biçim, anlatım teknikleri gibi sanat kaygılarından uzakta, toplumsal gerçekleri ele almış ve romanı dünya görüşleri için bir ileti aracı olarak görmüşlerdir. Bu anlayış iledir ki, yazılan romanların büyük bir bölümü, dönem için bir belge hüviyetinde olsa da; tarihsel, sosyolojik ve psikolojik derinlikten uzakta, daha çok kaba bir bildiri düzeyinde kalmıştır.

Bu konuda geniş çaplı bir araştırma yapan Ramazan Kaplan'ın tespitlerine göre köy romanlarının temel yapısı çoğunlukla ağa ile merkezî idarenin temsilcisi konumundaki muhtarın kıskacında kalan köylülerin

çatışması üzerine kurulmuştur. İşlenen temel izlekler; din, batıl inançlar; gelenekler ağa ve jandarma baskısı, topraksız köylü ve toprak kavgaları, toprağın çoğu zaman zorla köylüden alınarak belli ellerde toplanması, yasa dışı hak arama çabalarını sembolize eden eşkıyalık, su ve toprak sorunu; öç alma, teknolojik gerilik, traktörün köye girişi ile emeğin ucuzlaması ve ardından gelen yoksulluk, işsizlik ve buna bağlı olarak kasabaya ve kente göç edenlerin simsarlar elinde sömürülmesi, bununla bağlantılı olarak namus anlayışının ve kişiliğin yozlaşması; kan gütme, ırza tecavüz; göçebelikten yerleşik düzene geçişin sıkıntıları, idari yapının tenkidi, çok partili hayat ve köylü, evlilik ve sorunları, köy öğretmeninin yalnızlığı, köylünün psikolojik bunalımı gibi başlıklar altında toplanabilir (Kaplan 1997: 134-135).

Köy romancılığının kuşkusuz en olumlu yanlarından biri, devlet uygulamalarına karşı bir tepki havası taşımasına rağmen Türk halkının özellikle Türk köylüsünün ortak özelliğini yansıtması; ikincisi ise yazarların o zamana kadar Anadolu'yu duyduklarına ya da düşlediklerine göre değerlendiren başkent romancılarının aksine içlerinde yaşadıkları insanları ya da tanık oldukları olayları anlatmalarıdır. Bu arada onların köy sorunlarına bakış tarzlarını çok partili hayata geçiş sırasında eşrafı ve ağaları destekleyen partizanca tutumların, boş vaatlerle ve seçim yatırımlarıyla köylüyü aldatan kimi politikacıların etkili olduğunu söylemek ödev niteliğinde.

Toplumcu-gerçekçi bakış

1960 sonrası, Türk romanında yeni tekniklerin ve farklı eğilimlerin görüldüğü/denendiği bir dönemdir. Toplumcu-gerçekçi bakış adı altında bölümlediğimiz bu dönem romancıları, dünya görüşü olarak benimsedikleri ideolojilerin de etkisiyle yeni arayışlara ve yapılanmalara girerler. Bu yönelişler, varsıllık-yoksulluk kutupluluğuna dayalı bir çizgide, küçük sapmalarla devam eder. Anadolu'daki köy ve kasabalardaki sosyal hayatı esas alan romanlarda bu kutupluluk ağa-ırgat, yönetici-köylü, mütegallibe-köylü, ezen-ezilen gibi zıtlıklar üzerinde şekillenir. Farklı bir bakışla köy konulu romanların genel şablonu üç ayak üzerine oturtulur. Birinci grubu yoksul ve cahil köylüler yani sömürülenler; ikinci grubu, ağa, onun iş birlikçileri imam, muhtar, parti temsilcileri; üçüncü grubu ise bunlarla mücadele eden ya da bu kişilerin yanında yer alan ülkücü öğretmen, çağdaş değerlere inanmış kaymakam / kasaba doktoru ve bazı bilge köylüler oluşturur.

Ülkemizdeki yaygın tanımıyla 'sol edebiyat' söz grubuyla nitelenen bu yapılanmada sosyalist, Marksist bir ideolojiye bağlı olsalar da romancıların büyük bir bölümü olaylara ve kişilere insancıl bir dikkatle yaklaşmışlardır. Çatışmanın bir kutbunda yer alanların en büyük sorunları açlık ve yoksulluktur. Eylemlerinin gücünü de buradan alırlar.

Olaylara insancıl ve evrensel değerler açısından bakan yazarların ro-

manları, büyük ölçüde konularını, yazarının yaşam öyküsünden ya da yakın çevresinden alırlar. Bu romancılardan Necati Cumalı'nın, Nezihe Meriç'in, Nejat Gülen'in, Feride Çiçekoğlu'nun, Demir Özlü'nün, Sevgi Soysal'ın, Orhan Kemal'in roman kişileri de çoğu zaman özyaşamöyküsel özellikler taşırlar.

Anadolu köy ve kasabalarını konu alan romancılardan Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar gibi kimileri, ideolojik bir tek yanlılıkla, benzer konuları tekrarlamanın kolaylığında, köy/kasaba sorunlarını işlemeyi ısrarla sürdürürken; Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, gibi kimileri bir süre sonra kent insanının ve büyük kentin sorunlarını ele alan konulara yönelirler. Yine aynı kaynaktan beslenen roman yazarlarından Cevat Şakir, Tarık Buğra gibi kimileri de Anadolu kent ve kasabalarındaki insanların bireysel sorunlarını ele alırken; Mehmet Seyda, Tarık Dursun K. gibi kimileri de kişilerinin sorunlarına toplumcu-gerçekçi bir dikkatle yaklaşırlar.

Roman yazmaya köy romanı ile başlayan **Kemal Tahir [Demir]** (1910-1973), Çorum ve Çankırı tutukevlerinde edindiği yaşam deneyimi ve yoğun bir bilgi birikimi ile bir süre dedektif ve macera romanları ile oyalandıktan sonra tezli romanlara yönelir. Kemal Tahir romanda ulusalcı bir yol izler. Hatta roman yazmasını âdeta bu misyona bağlar. Ona göre Batı'da roman nasıl halk öykülerinden çıktıysa bizim halk öykülerimiz de ulusal romanımıza kaynaklık edecektir. Bu itibarla ilk romanı *Sağırdere*'den itibaren (1955, *Son Posta*'da tefrikası 1950) tarihsel süreç içinde Türk toplumunda son bir asırda meydana gelen sosyal ve siyasal değişiklikleri, determinist bir dikkatle irdeleyerek çok boyutlu bir hesaplaşmaya girişir. Nâzım Hikmet'in Bursa Tutukevinden yüreklendirici mektuplarıyla desteklediği, Çorum-Çankırı dolaylarının yerli diliyle kaleme alınan *Sağırdere*'de (1955) ve onun devamı olan *Kör Duman*'da (1957), Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişim içinde köye ve köylülere özgü sorunlar; kadın-erkek ilişkileri; düğün, dernek, aile düzeni; batıl inançlar, kan davaları; köy içi soyluluk ve üstünlük mücadelesi, köye özgü çıkar çatışmaları, bozulmuş ahilik teşkilatının uzantıları, din ve töre baskısı, cinsel sapkınlıklar, kentteki köy kökenli gurbetçilerin gurbet duygusu titizlikle işlenir (Dosdoğru 1974). Alangu'nun "köyü ve köy gerçeğini sanat yolundan kavramaya örnek" gösterdiği bu iki romanı, eşkıyalık sorununun ele alındığı *Rahmet Yolları Kesti* (1957) izler. Kemal Tahir romana Andre Maurois'in *İngiltere Tarihi*'nden aldığı şu cümle ile başlar: "Ahlak düzeni sağlam olmayan ve soyguncuları ile başa çıkamayan bir cemiyet, ruhunda arta kalmış vahşet hissinin de baskısıyla haydutlarına karşı hayranlık duyar." (Dosdoğru 1974: 128). Adını yöreyi harabeye çeviren bir yağmurun sebep olduğu selden alan bu romanda yazar, o zamana kadar halk muhayyilesinin ve özellikle Yaşar Kemal'in *İnce*

Memed'inde yüceltip mitleştirdiği eşkıyalık kurumunu eleştirel bir dikkatle ele alır ve soylu eşkıya İnce Memed'in zıddına eşkıyaların esasında "korkak, acımasız, kalleş ve rezil insanlar oldu(klarını) ve beylerin, ağaların köpekliğini yaptıklarını" savunur (Moran 1991: 92).

Kemal Tahir, Anadolu köy ve kasaba hayatını işleyen roman dizisini birbirini bütünleyen üç eserle sürdürür: *Yedi Çınar Yaylası* (1958), *Köyün Kamburu* (1959) *Büyük Mal* (1970). Bu soluklu romanlarda işlenen ana izlekler; asrın başından 1940'lı yıllara kadar cereyan eden olaylar, Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ile Cumhuriyet'in kuruluşu, bu süre içinde meydana gelen politik, sosyal ve ekonomik değişiklikleri; sırtlarını merkezî idareye dayayan ağaların-mütegallibelerin zulmü, medreselerin iç yüzü, batıl inanışları, hurafeleri, ahlaksızlıkları, düzenleri, iftiraları, köye özgü entrikaları ile ülke gerçeklerine yabancı aydın için birtakım bilinmezlerle dolu köy ve köylü hayatını derinlemesine anlatan uzun soluklu bir serüvenler yumağından ibaret. Kalabalık bir şahıs kadrosu içinde "sakatlığı yüzünden harbe gidemeyen bir adamın, akla gelmez hileler kullanarak, az zamanda nasıl köy ağası olduğunu hikâye eder." (Dosdoğru 1974: 146). Romanlar, köye ve köylüye bakış açıları bakımından Yakup Kadri'nin *Yaban*'ına yaklaşır ve bu yüzden olumlu olumsuz pek çok eleştiriye hedef olur. Kimi eleştirmenler Kemal Tahir'in köy romanları yazmasına rağmen Talip Apaydın'daki, Fakir Baykurt'taki geniş bilgi birikiminden yoksun olduğunu, bu yüzden köye özgü çevre ve mekân ayrıntılarına girmediğini (Kalpakçıoğlu, *Dost*), kimileri köylü olmadığı için köy yazarı sayılamayacağını (Dinamo,*Yeni Ortam* - 20.11.1973) savunurken, Tahir Alangu ise onun bu tutumunu sanatçı muhayyilesine ve sentezci kişiliğine bağlar. Köylülerin devlet hizmetinden uzak kalmaları, onları her türlü gelişmeye kapalı bir yaşama tarzına dolayısıyla çürümeye mahkûm etmiştir. Bu yüzden Kemal Tahir, çözümü köyde değil kentte arar. Kemal Tahir'in köylüye karşı olumsuz tavrını, bilinçaltına yerleşmiş bir düşmanlıkta değil, kökleri saraya uzanan kentli kimliğinde ve Asya toplumlarının prekapitalist bir hayat sürdüğünü öne süren Marksçı görüşlerinde aranmalıdır.

Kemal Tahir, olaylarının büyük bir bölümü Çankırı Tutukevinde geçen ve köydeki bir düzen sonucu katil olan bir Anadolu gencinin hayatını romanlaştırdığı *Kelleci Memet*'ten sonra (1962) dikkatlerini kente ve kent insanına çevirir. Mütareke Döneminde İstanbul'da bulunmuş olmanın verdiği fırsatlarla cephe gerisinde özellikle aile çevresinde işgalci subaylarla sürdürülen sorumsuz ve yozlaşmış hayata dair izlenimlerinden yola çıkarak kimliğini anımsayan varlıklı ve soylu Kâmil Bey'in yeni kimliğiyle Kurtuluş Savaşı'na hazırlanmasını, Anadolu'nun kurtuluşu için mücadele edenlere yardım etmesi yüzünden tutuklanmasını ve burada yaşadıkları ve tanıdıklarının yönlendirmesiyle bilinçlenişini işleyen *Esir Şehrin İnsanları* (1956),

Kâmil Bey'in tutukluluk döneminin anlatıldığı *Esir Şehrin Mahpusu* (1962) ile Millî Mücadele'de görev alanların yeni yönetimden pay istemeleri sonucu yollarının ayrılmasını konu alan, biraz da kendi yaşam öyküsüyle örtüşen *Yol Ayrımı* (1971), *Hür Şehrin İnsanları* (1976), tutukevlerinin kapalı dünyasını ama genelde yozlaşmış insani değerleri sorgulayan *Damağası* (1977), *Namusçular* (1974), *Karılar Koğuşu* (1974) ve *Bir Mülkiyet Kalesi* (1977) romanları takip eder.

Kemal Tahir'in yakın dönem siyasal, ekonomik ve toplumsal hesaplaşması devam etmektedir. *Yorgun Savaşçı*'da (1965, *Yunus Nadi Roman Armağanı*-1968) Kurtuluş Savaşı'nın ilk günlerinden itibaren topluma hâkim olan farklı güç odaklarının kurtuluşa yönelik arayışlarını, mütareke İstanbul'uyla işgal altındaki Anadolu'nun dağınık direniş hareketlerini, bu güçlerin Ankara'nın denetimine girişini ve nihayet Cehennem topçu unvanlı Yüzbaşı Cemil'in kişiliğinde Türk toplumunun kendisine reva görülen kıskaçtan nasıl kurtulduğunu ele alırken; *Bozkırdaki Çekirdek*'te (1967), Köy Enstitülerinin serüveni içinde tek parti ideolojisini ve topluma yabancı uygulamalarını; siyasal bir hesaplaşma hüviyetindeki *Kurt Kanunu*'nda ise (1969) İzmir Suikastı çevresinde meydana gelen olayları ve Tanzimat'la birlikte büyük bir açgözlülükle kabul gören Avrupa sermayesine ve kültürüne açılımı eleştirel bir dikkatle yargılar.

Kemal Tahir'in kamuoyunda geniş yankılar uyandıran ve olumlu-olumsuz pek çok eleştiriyi üzerine çeken romanı *Devlet Ana* (1967) adını taşır. *TDK 1968 Roman Ödülü*nü alan eser, Osmanlı'nın aşiretten devlet hâline gelişini ele alır. Arka kapağına düşülen notta "gerek öz, gerek biçim bakımından Batı romanından ayrı bir özellik taşımaktadır" denmektedir.

Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da Türkleri Bizans tekfurlarının baskısı altında ezilen Hristiyan halk için kurtarıcı diye nitelemesi, kendi öz kaynaklarından beslenen ulusçu bir roman oluşturma endişesinden kaynaklanmaktadır. Nitekim Osman Bey ve askerleri Bizans tekfurlarının zıddına, din ayırımı yapmadan bütün tebaaya eşit yaklaşır, mallarını yağmalamaz, onlara zulmetmez. Yine bu tarih görüşünün gereği olarak Osman Bey, tüm yaptıklarıyla Batı'daki feodal düzenin Batı'nın temsilcisi olan Şövalye Notüs Gladyüs tarafından Anadolu'da kurulmasını / yerleşmesini önlemiştir.

Kemal Tahir'in romanlarında çizdiği Anadolu düzeni, Batı'nın bir antitezi gibidir (Moran II, 132). Buna göre Batı, Osmanlı'ya göre geri ve zararlıdır. Onların düzeni, insanın ve emeğin sömürüsüne dayanan dünya görüşleri ve sosyal yapıları bize benzemez. Bu yüzden Türk romancısının Batı'dan alacağı hiçbir şey yoktur. Aralarındaki ayrılma noktaları buluşma noktalarından fazladır. Onun Batılılaşmayı tek çözüm olarak gösteren 'Kemalistler'den ayrıldığı önemli nokta da burasıdır. Anadolu'nun Türkleştirilmesinde önemli bir fonksiyonu olan din söylemi de geleneksel söylemlerin dışındadır. Bu

yüzden Müslümanlık, dinî inanç olmaktan çok, tarihsel ya da kültürel bir kimlik olarak verilir. Söz konusu bu kimlik, geniş mekâna ve tarihsel sürece yayılan Asya Türklüğü ile değil Anadolu Türklüğü ile sınırlandırılmıştır.

Roman hakkında bir incele yazısı yazan Gürsel Aytaç, Kemal Tahir'in "romancılığının, sanatçılığının temelinde akılcı bir düşünme yeteneği(nin) yat(tığını)" ve bu "düşünme cesaretini her alanda kanıt(ladığını)" söylemektedir ki (Aytaç 1990: 171) bu yargı yazarın yer yer Marksizmle kesişen ama daha çok ulusalcı bir dikkatle geliştirdiği tarih tezi; *Dede Korkut*, *Kelile ve Dimne*, *Kabusname*, *Felekname*, *Siyasetname Kur'an ve İncil* gibi farklı kaynaklardan yaptığı alıntılarla, atasözleri ve halk bilginlerinin sözleriyle ve folklorik unsurlarla örülü roman dili dikkate alındığında yerindedir ve roman başarısını büyük ölçüde bu teze borçludur (Aytaç 1990: 179).

Bir süre öykü ile oyalandıktan sonra 1957'den itibaren romanda karar kılan Orhan Kemal (Mehmet Raşit Öğütçü) (1914-1970), "Küçük adamın notları" üst başlığıyla çıkan ve bir dizinin ilk romanı olan *Baba Evi*'ni (1949) yayımlar. Otobiyografik karakterli bu romanda siyasal bir kovuşturmadan kurtulmak için Suriye'ye kaçan, oradan Lübnan'a geçen babası ile birlikte yaşadığı geçim sıkıntılarını, çocukluk ve ilk gençlik anılarını işler. *Baba Evi*'ni "küçük adam"ın kendini aradığı, sosyal durumu ile hedefleri arasında bir çıkış yolu bulmaya çalıştığı *Avare Yıllar* (1950); evliliğe giden adımların atıldığı *Cemile* (1952) ve evlilik yıllarını konu alan *Dünya Evi* (1960) takip eder. Dört ciltten oluşan bu romanlardaki küçük adamın ruh hâlini öyküleştirir.

İlk eserlerinde ekmeği ve emeği ana izlek olarak işleyen Orhan Kemal'in son eserlerinde özellikle *Avare Yıllar*'dan sonrakilerde aşkın ön plana çıktığı görülmektedir. Ondaki bu köklü değişimi yaşam öyküsünü romana sokmasıyla açıklamak mümkündür. Baba ocağını konu alan yaşamın zorluklarından uzakta ilk gençlik yıllarının aylakça serüvenlerini anlatırken, işçi çevrelerine girişiyle kendine bir çıkış yolu bulamamanın sıkıntılarını yaşar. Bu çelişkili durum onun kişilerini yeni arayışlara iter. Yoksul ama kusursuz bir bedene sahip olan ve çıkış yolunu varlıklı kızları kendine bağlamakta bulan bir erkek prototipine yönelir. Belki karamsarlığının hatta fabrika patronlarına karşı duyduğu öfkenin temelinde de bu ruh hâli vardır.

Küçük adam psikozundan kurtulan *Orhan Kemal,* 1954 yılında yazdığı *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanıyla ben merkezli konulardan daha geniş mekânlara açılır. Anadolu köylerinden Çukurova'ya çalışmaya gelen üç gurbetçinin tanımadıkları iş dünyasının koşullarına ayak uydurmaya çalışmaları, emeklerinin karşılığını alamadıkları çırçır fabrikalarındaki ağır çalışma koşulları, ırgatbaşıların sert ve küfür dolu kısa konuşmaları içinde vücudunu patos makinelerine kaptıran iki gurbetçinin parçalanışını canlı betimlemeler ve hareketli bir üslupla verdiği bu romanda köy ve köye

ait değerler ile kentin değerlerini karşı karşıya getirir. Bu çatışmada aşağılanan ve yenik düşen, köy olur. Kişiler arası ilişkilerde çıkarın ön planda olduğu romanın sonunda kent serüvenini tamamlayan Yusuf, sahip olduğu değerleri kaybetmiş olduğu hâlde köyüne döner. Elinde kenti simgeleyen bir gazocağı vardır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanını köy-kent zıtlığı içinde kentin değerleriyle uzlaşamayan ve sonunda dağılan bir aile dramının işlendiği *Eskici ve Oğulları* (1962, *Eskici Dükkânı* adıyla 1970) izler. Bu romanlarla bağlantılı olarak *Kanlı Topraklar*'da (1963) toprakları ellerinden alınan köylülerin sonuçsuz mücadeleleri, *Vukuat Var*'da (1959), kent hayatına uyum sağlamaya çalışan köy kökenli insanların iş yerlerinde karşılaştıkları güçlükler, tedirginlikleri, kadın karşısındaki zaafları; *Gâvurun Kızı* (1959), *Hanımın Çiftliği* (1961), *Kaçak'* ta (ölümünden sonra 1970) ve *Tersine Dünya*'da ise (ö.s. 1986) bu kişilerin zengin çevrede yoldan çıkışları anlatılır.

Orhan Kemal'in İstanbul'a gelişiyle birlikte roman konuları ve kahramanlarının kimlikleri de değişir. Bunlar arasında suç işleyen bir çocuğun yargılanışından hareketle yazdığı *Suçlu* (1957) ve *Sokakların Çocuğu* (1963) gibi romanlarında İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşayan suçlu çocukları ve onları suça iten sebepleri; *Murtaza*'da (1952) Rumeli göçmeni bir memurun erdem saydığı görev bilinciyle haksızlığa karşı direnişini; *Devlet Kuşu*'nda (1958, Avare Mustafa adıyla filme alındı) asli kişi Avare Mustafa'nın kişiliğinde İstanbul'un yoksul işçi mahallesinde aylak bir hayat süren, bulunduğu yeri benimsememiş, işçiliğe de henüz alışamamış, suç işlemeye eğilimli, rahat yaşamanın özlemini çeken insanların hayatını; *El Kızı*'nda (1960) gelinkayınvalide çatışmasını; Gurbet Kuşları'nda (1962) köyünden ve toprağından koparak İstanbul'un varoşlarına yerleşen insanların dramını; *Arkadaş Islıkları*'nda (1968), sevgi dolu, özverili ilişkileriyle ve kavgalarıyla mahalle gençlerinin sokaklarda geçen sorumsuz ve aylakça yaşayışlarını; *Müfettişler Müfettişi* (1966) ve *Üç Kâğıtçı* (1969) romanlarında *Suçlu* ve *Sokakların Çocuğu* ile bağlantılı olarak suçun toplumdaki kaynaklarına inmeye çalışır. Ancak hepsinin kesiştiği bir ortak nokta vardır: O da Marksist ideolojiden beslenen sınıfsal çatışmadır.

Bu eserleri dışında kalan, tefrikacılığın sağladığı kolaylıkla ve para kazanma kaygısıyla yazdığı, pek çoğu 60'lı yıllar Türk sinemasının senaryo ihtiyacını karşılayan *Yalancı Dünya* (1966), *Evlerden Biri* (1966), *Serseri Milyoner* (1957), *Bir Filiz Vardı* (1965), *Sokaklardan Bir Kız* (1968), *Kötü Yol* (1969), *Küçücük* (1960) romanlarında, film senaryolarına uygun olarak varlıklı bir ailenin kızıyla evlenmek isteyen yakışıklı yoksul erkek, serseri milyonerle evlenen ya da tuzağa düşürülüp kirletildikten sonra fuhuşa sürüklenen yoksul kenar mahalle kızları vb.'nin acıklı yaşam serüvenlerini romanlaştırır.

Yirminin üzerinde yazdığı romanları arasında özellikle yazarına büyük bir ün kazandıran ve üzerinde çok konuşulan eserlerinden olan *Murtaza*'da bir fabrikada gece kontrol yardımcısı olarak çalışan asli kişi Murtaza'nın abartılı görev anlayışı içinde kendisini nasıl harcadığını anlatır. Yazar Murtaza'yı göçmen şivesiyle konuşturarak romanın gerilimini düşürmeye çalışsa da; onun kişiliğinde en önemsiz işleri dahi ciddiye alan, zor şartlar altında bir lokma ekmek için çalışan işçileri aşağılayan, böylece patronlarının gözüne gireceğini düşünen sefil bir kişiliğin, bir kapıkulunun da başarılı bir örneğini verir. Yine Murtaza'nın kişiliğinin gösterme/sahneleme yoluyla verilmesi, roman tekniği açısından bir başarı gibi görülmesine rağmen, şive taklidindeki abartılar ve yine mizahî düzeydeki abartılı ilişkiler romanın gerçekliğini zayıflatan hususlar olarak dikkati çekmektedir.

Orhan Kemal, romanlarının konularını ekmek kavgası ile geçen çocukluk ve gençlik dönemleri içinde hayatın karşısına çıkardığı fırsatlarla yakından tanıdığı çevrelerden ya da yaşamı içinde yer alan sıradan kişilerin sıradan serüvenlerinden almıştır. Bu yüzden kahramanlarını dilenciler, çöpçüler, viranelerde yaşayan evden kaçmış çocuklar, vapurlarda, köşe başlarında satıcılık, boyacılık yaparak evini geçindirmeye çalışan insanlar, işten atılmış küçük memurlar, işçiler, topraksız ya da toprağı elinden alınmış köylüler, gurbetçilerden seçmiştir. Bu kişileri yapmacığa kaçmayan dil özellikleriyle konuşturarak canlı diyaloglarla başarılı bir tarzda tanıtması yanında; eserlerini *ağa-ırgat, patron-işçi, amir-memur, zengin-yoksul* gibi uç zıtlıklar üzerine kurması, çatışmalarda taraf olması ve her olaya ekonomik açıdan yaklaşması ile yoğun eleştirilere hedef olmuştur.

Yazı hayatına folklor derlemeciliği ve şiir yazmakla başlayan ve sonunda romanda karar kılan **Yaşar Kemal [Göğçeli]** (1922-2015), gerek folklorculuğunun, gerek halk içinden gelmiş olmasının avantajlarını ve halk öykücülerine özgü anlatım tekniğini, eleştirmenlerin tepkisini çekecek ölçüde, sonuna kadar kullanır. Eserlerinin yapısını jandarma, bürokrat ve devletle iş birliği içindeki ağa/varlıklı kişiler ile ırgat/köylü çatışması üzerine kuran yazar, resmî/ulusal söylemlere karşı çıkar. Anadoluculuk fikrini ve Cumhuriyet'in kazanımlarını benimsemekle birlikte tavrını "temel değer" olarak gördüğü halktan, sıradan insanlardan yana koyar. Onun Anadoluculuk çerçevesi ile sınırlı ulusçuluk anlayışının temelinde ırk, dil ve din birliği yerine zengin folkloru, dil ve kültür zenginliğiyle geniş halk kitlesi vardır.

Yaşar Kemal, uzun öykü hüviyetli ilk roman denemesi olan *Teneke*'de (1955) büyük çıkar gruplarına karşı kaymakam Fikret Irmaklı ve memur Resul Efendi'nin feodal güçlere karşı inandıkları yüceltilmiş ahlaki değerleriyle onurlu direnişlerini anlatır. Romanın sonunda kaymakam Fikret, arkasından çalınan teneke seslerine aldırmaksızın kendisini harcayan idarecilere kırgın

bir hâlde kasabayı terk eder. Yaşar Kemal, romancılığında asıl çıkışını aynı yıl yayımladığı dört ciltten oluşan *İnce Memet*'le yapar (1955, *İnce Memet II* 1969, *İnce Memet III* 1984). *Varlık Roman Armağanı* alan ve pek çok ülkede yayımlanan eser, köylüye zulmeden toprak ağası yüzünden dağa çıkan yiğit bir eşkıyanın ağa, eşraf, eşrafla iş birliği yapan yerel yöneticiler ve politikacılarla yaptığı uzun soluklu mücadelelerini konu alır. Yaşar Kemal, Moran'ın da isabetle tespit ettiği gibi sadece gözlemlediği kişilerin yaşamlarını anlatmakla yetinmez; folklordan ve halk edebiyatı verilerinden yararlanarak onları abartır; ya da kişiliklerini simgeleştirerek, arketipleştirerek birer destan kişisi kimliğine büründürür. Bu dikkatle bakılınca *İnce Memet*, dünya edebiyatlarında ve bizim edebiyatımızda pek çok örneği görülen bir eşkıya olmaktan çıkar, "çağdaş bir Köroğlu" olarak niteleyebileceğimiz eylemleriyle zalimlerden öç alan, toprak ve adalet dağıtan "reformcu" bir kahraman kimliğine bürünür (Moran 1991: 78).

Yaşar Kemal *İnce Memet*'de geleneksel "soylu eşkıya" kalıplarına sadık kalır; romanını, öteki eşkıya romanlarının yapısına uygun olarak, dört ana bölümden meydana gelen bir yapı üzerine kurar. Birinci bölümde kahramanın yaşadığı ortam ve başkaldırısına sebep olan ağaların ve beylerin zulmü, ikinci bölümde ağaların ve beylerin bir kötülük ya da haksızlık yapmaları sonucu kahramanın dağa çıkması, üçüncü bölümde kendisine kötülük yapanlardan öç alması ve ezilenlere adalet dağıtması, dördüncü bölümde ise kahramanın sonu verilir. Bu tür yapıların gereği olarak roman, iyilerle kötülerin savaşını konu alır. Bu savaşta yer alan kişiler, temsil ettikleri kimliklerin en uç noktalarında bulunurlar.

Yaşar Kemal, romanı birtakım geleneksel öykülerle besler; kahramanını, yüce amaçlar için hazırlar. Söz gelişi Memet'in başkaldırı ve öç alma öyküsünü eşkıya romanlarında pek yer verilmeyen bir aşk öyküsü ile zenginleştirir. Gerilim, çoğu yerde öç alma ve aşk temi ile sağlanır. Öte yandan yazarın koruması altındaki Memet, elinden geldiğince kirlenmeden eylemlerini sürdürür. Geleneksel eşkıya tiplemelerinin yaptığı gibi zenginlerden alıp yoksullara dağıtmaz; aksine, varlıklı köylüler, onun için para toplayarak eylemlerini desteklerler. Zaten eşkıyalığı da tam beceremez. Öte yandan o para yerine adalet dağıtır; eylemleri giderek öç alma gibi bireysel amaçlardan soyutlanarak yüce ülküler uğruna yapılan soylu bir savaşa dönüşür. Bu savaşta o, sevdiği elinden alındığı için öç almak amacıyla dağa çıkmış basit bir aşk öyküsü kahramanı kimliğinden soyutlanarak köylüyü her türlü haksızlıktan kurtaran, onlara toprak ve adalet dağıtan öncü bir ihtilalci, idealist bir reformcu, hatta doğa üstü güçleri ile kıtlıktan kurtaran bir "bereket tanrısı" kimliğine bürünür. İşte roman kahramanını öteki soylu eşkıyalardan ayıran en önemli özellik burada aranmalıdır. Bu arada Yaşar Kemal'in Memet'in tarafında yer alan ama çıkarları söz konusu olunca "dö-

neklik eden" köylüleri eleştirerek onların "silik bir yığın" olduğuna bilhassa dikkat çektiğini, ama gerçekte ütopyalarını köylü ayaklanması üzerine kuran çağdaşı pek çok köy romancısını eleştirdiğini burada anımsatalım (Moran 1991: 2/81-91 özet).

Türk romanında Ömer Seyfettin'in (*Yalnız Efe*), Sabahattin Ali'nin (*Kuyucaklı Yusuf*) birer kez denedikleri bu kahraman eşkıya tipini *Kemal Tahir Rahmet Yolları Kesti* romanında olumsuz bir dikkatle yargılayacaktır.

Yazar, Çukurova yöresinin ve o yöredeki çaresiz insanların sorunlarını *Dağın Öte Yüzü* genel başlığı altında *Ortadirek* (1960), *Yer Demir Gök Bakır* (1963), *Ölmez Otu* (1969) romanlarıyla zenginleştirerek ele alır. Bu romanlardan *Orta Direk*'te Yalak köylülerinin pamuk toplamak üzere Çukurova'ya gidişini, yolda yaşadıkları güçlükleri, içine düştükleri tuzakları ve ihanetleri; *Yer Demir Gök Bakır*'da Çukurova'dan umduklarını bulamadan dönen köylülerin borç batağına düşüşlerini, borçlarını ödeyemedikleri için yaşadıkları korkuları ve içinde bulundukları açmazları; *Ölmez Otu*'nda ise aynı kişilerin pamuk toplamak için yine Çukurova'ya ikinci kez gidişlerini işlemektedir. Yazar, bu tür romanlarının genel yapısı gereği kişileri olay örgüsü içinde bir araç olarak kullanırken, bu romanlarında kişiler ön plana çıkar (Moran 1991: II/96). Romanların sonunda köylüler, büyük güçlüklere göğüs gererek, açlıkla, olumsuz doğa şartlarıyla savaşarak Çukurova'ya ulaşmanın hazzını yaşarlar.

Bu romanlardan "korku" ve "uğursuzluk" teminin yoğunlukla işlendiği *Yer Demir Gök Bakır*, romanın gerçekçiliğini ve doğal olarak inandırıcılığını zedeleyen olağan dışı olaylarıyla; abartılı ve şiirsel anlatımıyla, halk edebiyatı ögelerine yer verişiyle; iyi-kötü, ağa-köylü, sömüren-sömürülen, kıtlık-bolluk, kış-yaz, karanlık-ışık vb. kutupluluğuna/karşıtlığına dayanan yapısıyla alışılagelmiş Yaşar Kemal romancılığının klasik kurgusuna bağlı kalırken; bilinç akışı, iç konuşma gibi anlatım teknikleriyle, roman boyunca yinelenen simgeler/imgeler/iyle, yerel ve evrensel halk inanışlarıyla beslenen mitos kalıplarıyla, olağan ile fantastiğin iç içe verildiği modern roman teknikleriyle ötekilerden ayrılır. Romanın bir başka özelliği ise; olaylar, birbiriyle bağlantılı ve belli bir olay örgüsüne bağlı olarak gelişmez; birbirinden bağımsız ya da az ilintili olay parçacıkları senkronik olarak art arda, şiir formunu anımsatan bir yapı içinde dizilir. Çatışmanın ana eksenini oluşturan ve her çeşit olumsuzluğu simgeleyen Adil Efendi ve onun köydeki temsilcisi muhtar Sefer ile onların karşısında yer alan ve tuzaklarını gören Taşbaş arasında cereyan eder. Çatışan taraflardan biri (Taşbaş'ın evliyalık öyküleriyle beslenen kişiliği) dinsel ögelerle güçlendirilirken; karşı güç hükûmet güçlerini yanına alır. Böylece dinsel otorite ile dünyevi otorite karşı karşıya getirilerek çatışmaya evrensellik kazandırılır (Moran 1991: II 109-110). Yaşar Kemal, *İnce Memet*'de olduğu gibi *Ölmez Otu*'nda da kendilerini karşı gücün sömürüsünden ve her türlü tehlikeden kurtaran

Taşbaş'ı çıkarları uğruna harcayan köylülerin dönekliğine dikkat çekmesi oldukça anlamlıdır.

Yaşar Kemal'in *Akçasaz'ın Ağaları* genel başlığı altında yazdığı *Demirciler Çarşısı Cinayeti* (1972) ve *Yusufçuk Yusuf* (1974) romanlarında Güneydoğu Anadolu'da hâlâ geçerliğini koruyan kan davasını, ağa-eşraf ve soylu beyler arasındaki küçük hesaplara dayanan cedelleşmeleri dile getirir. Ancak romanların temel yapısını alışılagelmiş köy romanlarındaki gibi köylü-toprak ağası ya da ezen-ezilen kutupluluğuna değil; eskinin güzelliklerini, geleneği ve töreyi temsil eden soylu aşiret beyleri ile çarpık kapitalizmin palazlandırdığı sonradan görme kasaba eşrafı ve toprak ağaları çatışması üzerine kurar. Birinci kutupta yer alanlar için temel değer, töre ve geleneklerle beslenen onur, özveri gibi üst yapıya ait ahlâki değerler iken; yozlaşmayı simgeleyen ikincilerde para ve toprak yani ekonomik güçtür. Romanlar üzerine bir inceleme yazısı yazan Berna Moran, Yaşar Kemal'in ağa, mütegallibe gibi "despotik feodal düzenin" temsilcisi olan güçlerle ilgili genel yargıları ile bu romanlarında soylu derebeylerine olan olumlu yaklaşımı arasındaki çelişkiye dikkat çekerken bu tavrın nedenini "bir sanatçı olarak ahlâksal ve estetik değerlerin henüz yitirilmediği geçmiş zamana bağlılığı" ile açıklar (Moran 1991: II/121). Ancak yazar, bir çelişki gibi görünen bu ikilemi, aşiret köylüsünün sömürülmesine ve feodal düzene karşı çıkan, biri halktan, öteki soylu derebeylerinden iki kahramanının konuşmaları ile aşmaya çalışır. Ne var ki romanın sonunda geleneği ve töreyi temsil eden aşiret beyleri yozlaştıklarından ve eski güzelliklerini yitirdiklerinden kapitalizmin kıskacında silinip yok olacaklardır. Ancak yazarın söz konusu çatışmalarla asıl vermek istediği Moran'ın söyleyişiyle "silinmenin beraberinde götürdükleridir." Yitirilenler ise dostluk, ahde vefa, özveri ve hepsinden önemlisi insan sevgisidir (Moran 1991: II/124).

Yaşar Kemal, 70'li yıllardan sonra Anadolu efsanelerini romanlaştırır. *Üç Anadolu Efsanesi* (1967), *Ağrıdağı Efsanesi* (1970), *Binboğalar Efsanesi* (1970), *Çakırcalı Efe* (1972), *Yılanı Öldürseler* (1976), *Al Gözüm Seyreyle Salih* (1976), *Filler Sultanı ile Sakallı Topal Karınca* (1977), *Fırat Suyu Kan Ağlıyor Baksana* (1998), *Bir Ada Hikâyesi* (1998) romanları bu yolda yazdığı başarılı örneklerdir. Coşkulu ve şiirsel anlatımıyla halk kültürü kaynaklarından geniş ölçüde yararlandığını sezdiren Yaşar Kemal, kahramanlarını yerel ağızlarla ve çok iyi bildiği yöre kültürüne göre konuşturarak canlı diyaloglar kurar. Kendisiyle yapılan bir söyleşide bu tutumunu "Karacaoğlan, Pir Sultan, Yunus Emre gibi şairlerle" büyümesine, çocukluğunda Âşık Kemal diye anılan bir halk şairi olmasına bağlar (Solok 1990: 3/405). Onun, buraya kadar anılanlar dışında yazdığı *Allah'ın Askerleri* (1978), *Kuşlar da Gitti* (1978), *Deniz Küstü* (1978), *Kimsecik* (1980), *Kale Kapısı* (1986) adlı romanları köy-kent ikilemi içinde artık fazla ilgi görmeyen benzer konuları anlattığı eserlerindendir.

Yaşar Kemal'in pastoral şiiri anımsatan romanlarında folklorik ögelerden, masallardan, destanlardan ve doğa betimlemelerinden büyük ölçüde yararlandığını biliyoruz. Bıkmadan usanmadan aynı bölgeyi anlatmasına rağmen okuyucu bulması, herhâlde, üslubuna ait bu özelliğinde aranmalıdır.

Köyü ve köylüyü konu alan romancılardan **Fakir Baykurt** (1929-1999), köy kökenli oluşunun sağladığı kolaylıkla başarılı ürünler verebilecekken, tek yanlı bir bakış açısıyla romanlarının temel yapısını iki kutuplu bir çatışma üzerine kurar. Pek çoğunun yapısını *ağa-ırgat, halk-idare, zengin-yoksul* gibi sınıf çatışması üzerine kurduğu romanlarından Burdur'a bağlı Karataş köyündeki küçük çıkarlar çevresinde çatışan insanların hayatından gözleme dayalı kesitler sunduğu *Yılanların Öcü*'nü (1954, 1957 *Yunus Nadi Roman Birincilik Ödülü*); bu romanla bağlantılı olarak, köyden kente göçen ailenin trajik bir hâl alan hayatını ve köyde kalan yakınlarının ruhsal bunalımlarını işlediği *Irazcanın Dirliği* (1961) ve *Kara Ahmet Destanı* (1977, Orhan Kemal Roman Armağanı) takip eder. Fakir Baykurt ısrarla dar köy çevresinde geliştirdiği abartılmış konuları benzer çatışmalar ve izlekler çevresinde sürdürmeye devam etmektedir. Yerleşik düzene karşı bir söylem olarak geliştirilen *Onuncu Köy*'de (1961) düzenin koruyuculuğunu devlet adına köylerde jandarmalar üstlenmiştir. Din adamları düzenden yana tavır koyarlar. Böylece okul-cami çatışması işlenirken; köylülerin iç dünyasını, tutkularını, köye özgü entrikaları yerel konuşma diliyle ve başarılı betimlemelerle dile getirdiği *Amerikan Sargısı*'nda (1967) bilinçlenen köylünün kendilerini sömürenlere karşı direnişleri ön plana geçer. *Kaplumbağalar*'da (1967) bir eğitmenin gayretiyle çorak kamu arazisini ıslah eden Ankara yakınlarındaki Tozak köylülerinin topraklarını ellerinden alan yönetime olan kırgınlıklarını; *Yüksek Fırınlar* (1983) ve *Koca Ren*'de (1986) Almanya'da Türk işçilerinin zıtlıklara dayanan sefil durumlarını anlatır. Onun, tek başarısı çok iyi tanıdığı köy ortamı ve yerel konuşmalarıyla verdiği kahramanlarından ibaret olan *Efendilik Savaşı* (1959), *Efkâr Tepesi* (1960), *Köygöçüren* (1973), *Keklik* (1975), *Yayla* (1977), *Yarım Ekmek* (1997). gibi romanları dışında en tanınmışı *Tırpan* (1970 *TDK Başarı Ödülü, TRT Roman Başarı Ödülü*) romanıdır.

Fakir Baykurt'un bir dönem oldukça ilgi gören ve kendisine ün sağlayan *Tırpan* romanı, konusunu çirkin, yaşlı ama varlıklı Musdu Ağa'nın henüz on üçünde güzel ama yoksul Dürü'yü almak için yaptığı düzenlerden ve düğün gecesi bilinçlenen Dürü tarafından tırpanla öldürülüşünden alır. Bu konuda bir inceleme yazısı yazan Berna Moran, Dürü'nün kadınlık gururunun aşağılanmasına isyan eden ve intikama yönelen romandaki konumunu, soruna "Doğu-Batı sorunsalının bir parçası olarak eğilen" ve "uygar bir topluma yakışmaya(n)" görücü usulünün eleştirisine dayalı Tanzimat romanı kişilerinden ayırır. Moran'a göre öncekilerde çatışma bireysel aşk ile toplum de-

ğerleri/gelenekleri arasında gerçekleşirken, Baykurt'un romanında konuya "haksız düzeni eleştirmek amacıyla" yaklaşılır. Bundan ötürü roman asli kişisi sevdiğine kavuşmasını engelleyenlerle değil, para gücüyle kendisine sahip olmak isteyen Musdu Ağa ile çatışır. Yazar romanın sonunda Musdu Ağa'yı öldüren Dürü'nün eylemini haklı göstermek için evlenme olayını cinsellik ve ırza geçme açısından ele alır (Moran 1991: II/183-185). Böylece yazar, öteki romanlarında olduğu gibi Dürü-Musdu çatışmasını uç noktalardaki zayıfla güçlünün, varlıklı ile yoksulun çatışması içinde ele alarak sınıf çatışmasına dönüştürür. Bu çatışmada yine geleneksel şablonun taraflarından cahil ve güçsüz köylüler ile onları sömüren ağa ve yandaşları muhtar, imam vardır. Uyarıcı görevini ise, gerçekte yazarın da sözcüsü konumunda olan Uluguş adlı yaşlı ve bilge bir kadın üstlenir. Buna göre atmaca-serçe kutupluluğundaki gibi birinciler kaderlerine boyun eğmekte, ikinciler tüm güçlerini kullanarak istediklerini almakta, üçüncüler ise bu değişmez gibi gösterilen yazgıyı bozmaktadırlar. Romanın sonunda bilge kadın Uluguş tarafından feminist bir dikkatle bilinçlendirilen Dürü, kendine kötülük yapan ağayı öldürerek dağa çıkan bir eşkıya figürü ile karşımıza çıkar. Yine Moran'ın tespitiyle *Tırpan*, Dürü'nün kişiliğinde Tanzimat romanında sıkça karşımıza çıkan edilgen, kaderine rıza gösteren kadın yerine başkaldıran bir kadını da gündeme getirmektedir (Moran 1991: II/192). Zaman zaman henüz on iki on üç yaşlarındaki çocukların ağzından uzun uzadıya aydın görüşünü yansıtan konuşmalara yer vermesine, benzer düşüncelerin farklı sahnelerde gereksiz yere tekrar edilmesine rağmen Tırpan'ı benzerlerinden ayıran da kadına yüklediği bu misyonudur. Nitekim Baykurt, *Tırpan*'ın sunuş yazısında sanat anlayışını şöyle ifade etmektedir:

> "…Çabam bugüne dek gerektiği ölçüde ve nitelikte yazılmadığına inandığım köylü yaşayışını, halkçı ve devrimci açıdan yazmayı sürdürmektir. Türkiye toplumunun en ağır hizmetlerini ve üretim işini yapan bu insanların bilincindeki ve bilinç altındaki istekleri, tepkileri ve belli başlı çelişkileri, sanatın gereklerini de göz önünde tutarak yazmanın bir görev olduğunu her geçen gün biraz daha iyi anlıyorum. Edebiyat, tıpkı eğitim gibi, insanlarımızı hayata karşı devrimci tavır ve davranışlı yapmada önemli bir bilinçlendirme aracıdır." (Mutluay 1976: 633).

Yazarın bu romanlarında, mesajı daha yoğun olarak verebilmek için birtakım yeni teknikler geliştirdiği dikkati çekmektedir. Bir eleştirmenin 'uzatı' ya da 'sapma' adını verdiği romanın ana olayı dışında olayın daha iyi anlaşılmasını sağlamak, okuru herhangi bir konuda bilgilendirmek, olayın dramatik örgüsünü desteklemek/güçlendirmek için bir olayın eklenmesi, ayrıntılı bir betimleme biçiminde kullanılan bu teknikten Baykurt, olgunluk dönemi romanlarında geniş ölçüde yararlanır (Okuyan 2003). Onun *Onuncu Köy*,

Kaplumbağalar, *Tırpan* gibi romanlarındaki sayfalar tutan betimlemeler, ya da yüceltilmiş kişilerinin uzun uzadıya köylüye nutuk çekmeleri bu bağlamda ele alınabilir.

Felsefe ve ekonomi alanındaki çalışmalarından önce romanla uğraşan Cumhuriyet'in ikinci kuşak romancılarından **Orhan Hançerlioğlu** (1916-1991), hemen tamamı "ben" merkezli olan romanlarının konularını, çoklukla, öğretmen olarak görev yaptığı Anadolu'nun çeşitli kasaba ve kentlerindeki gözlemlerinden almıştır. "Anadolu kasabaları korkunç bir geriliğin içindedir." temel düşüncesinden hareketle yazdığı ilk romanı *Karanlık Dünya*'da (1951) böyle bir kasabada görev yapan İstanbullu bir aydının, ama toy bir gencin -tıpkı Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ındaki Ahmet Celâl gibi amaçta da yanıldığından- kendini kasabada yabancı hissetmesi, temel sorunlar yerine ayrıntılarla uğraşması gibi, aydın problemi çevresinde ele alınabilecek iç çatışmalarını işler. Bir öncekiyle bağlantılı olarak, İstanbul hayatına dair birtakım parçaların eklenmesiyle oluşmuş *Büyük Balıklar*'da (1952) yüksek idealleri olan kişilerin büyük kentlere duydukları özlemi; Yunan mitolojisinin etkisiyle kaleme alınmış *Oyun*'da (1953) asli kişi küçük memur Halim Bey'in iki farklı hayatı yaşadığı düş dünyasını; *Ekilmemiş Topraklar*'da (1954), Anadolu ve Trakya'daki kalabalık bir köylü ailesinin, savaşlar ve doğal afetlerin tahribatı, mültezim, tahsildar ve jandarma baskısı sonucu saban değmemiş, bakımsız kalmış topraklarla, bütün çaresizliklerine rağmen, mücadelelerini; *Ali*'de (1955), Ali adlı kahramanın fiziksel özellikleri aynı olmakla birlikte, farklı ortamlarda, kimliğine büründüğü kişilerin psikolojilerine uygun olarak ortaya çıkmasını; *Kutu Kutu İçinde*'de (1956) yoksul hayattan tek kurtuluş yolunun zengin bir evlilikle gerçekleşeceğine inanan zayıf iradeli bir gencin kendi çevresinden gençlik aşkı ile olan çatışmalarını; kurgusunu *Tevrat*'ta geçen "Allah dünyayı altı günde yarattı, yedinci gün dinlendi" cümlesinden alan *Yedinci Gün*'de (1957) Ömer adlı bir kişinin, kişiliğinden ödün vererek o zamana kadar kazandıklarını elinin tersiyle itmesi sonucu özgürlüğüne kavuşarak bilinç altına yerleşmiş basit isteklerini yaşamaya koyulmasını; son romanı *Bordamıza Vuran Deniz*'de ise (1960) Anadolu'dan gelip İstanbul'a yerleşen kalabalık bir ailenin yirmi yıl içinde çeşitli iş kollarına yayılışını, büyük şehrin hızlı ve öğütücü çarkına kapılışını ve bölünerek dağılışını anlatmaktadır.

Romancı olarak doğmamış Hançerlioğlu, üstün bir betimleme ve gözlem gücü ile yeni teknikler denemesine rağmen, aceleci tutumuyla yazdıklarını kontrol etmemiş olması, bir teze hizmet eden kahramanlarının yazarının güdümünden kurtulamaması, ele aldığı fantastik konuları olay örgüsü içinde eritememiş olması vb. sebeplerle Türk romancılığına fazla bir şey katamamıştır.

Köy romanının önemli isimlerinden **Samim Kocagöz** (1916-1993), kusursuz planlarıyla, doğup büyüdüğü Batı Anadolu'da Menderes Nehri çevre-

sindeki köy ve kasabalarda yaşayan köylülerin sorunlarını *köylü-ağa, köylü-idare* çatışması içinde ele aldığı *İkinci Dünya* (1938), *Yılan Hikâyesi* (1954), *Bir Çift Öküz* (1970); İkinci Abdülhamit devrinde Söke ovasına yerleştirilen bir grup yörüğün yerleşik hayata uyum sağlamadaki başarısız çabalarını konu alan *Bir Karış Toprak* (1964); kasaba ve kent hayatından gözleme dayalı sahneler sunduğu *Bir Şehrin İki Kapısı* (1948), konusunu İstanbul Üniversitesi çevresinde gelişen olaylardan ve fikir çatışmalarından alan *Onbinlerin Dönüşü* (1957) *İzmir'in İçinde* (1973); Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ve titiz bir araştırma sonucu yazılan epik karakterli *Kalpaklılar* (1962), *Doludizgin* (1963); 12 Mart dönemini *aydın-yönetici çatışması* içinde yargıladığı *Tartışma* (1976), *Alandaki Delikanlı* (1978), *Eski Toprak* (1988), *Baskın* (1990); 12 Eylül dönemini konu alan *Mor Ötesi* (1986, F. Oğuz Bayır Sanat Ödülü 1987) adlı romanlarında Türkiye'deki toplumsal, ekonomik ve siyasal oluşum ve değişmeleri ele almıştır. Pek çoğu *Nutuk* paralelinde yazılan bu romanlardan yazarına ün kazandıran *İkinci Dünya*'da bir kasabadaki aydın ve ülkücü gençlerin Menderes'in taşmasından çıkar sağlayanlarla ve onların iş birlikçileriyle yaptıkları mücadeleleri anlatmaktadır. Samim Kocagöz, kökü ta Millî Mücadele Dönemindeki kutuplaşmalara kadar giden çok kapsamlı bir sorgulamaya girişir ve sebep-sonuç ilişkisi içinde bir çıkış yolu bulmaya çalışır. Ne var ki halktan kopuk aydın hareketi her zaman olduğu gibi bu romanda da başarısızlıkla sonuçlanacaktır. *Yılan Hikâyesi*'nde ise, Menderes'in taşmasından çıkar sağlayan dalyancıların toprak sahibi köylüleri topraklarından ve taşkının oluşturduğu gölden yararlanma hakkından yoksun edişleri; köylülerin dönemin iktidarına sırtlarını dayayarak mallarını ellerinden alanlara karşı bilenmeleri ve yeni kurulan partiye umut bağlamaları röportaj yönteminin tüm imkânlarından yararlanılarak işlenmiştir. Ancak Kocagöz'ün romanlarında olayları geniş bir zaman dilimine yayması ve kalabalık bir şahıs kadrosu ile gerçekleştirmesi, üstün adam yaratma endişesiyle bireyin dramını vermeyi göz ardı etmesi, özü kaçırıp ayrıntılarla yetinmesi onun romanlarının zayıf taraflarını oluşturmaktadır.

Kurtuluş Savaşı'nın Batı cephesini konu alan *Kalpaklılar* ve *Doludizgin* romanları, biz-onlar ya da Doğu-Batı kutupluluğu üzerine kurulmuştur. Başından sonuna kadar Türklerle Yunanlılar arasındaki çatışmayı konu alan romanlarda ulusalcı bir bakışla Yunanlıların Anadolu'yu işgal etmeleri, işgalin arkasında yatan uluslararası çıkar hesapları, Anadolu'nun bu uluslararası işgale gösterdiği yiğitçe direniş, yine *Nutuk* paralelinde ve ulusalcı bir dikkatle destanlaştırılır. *Kalpaklılar*'ın çeşitli yerlerine serpiştirilmiş kahramanlık öyküleri, belli ki yazarın doğup büyüdüğü yerlerde çocukluk yıllarından beri çeşitli zamanlarda dinlediği öykülerin birleştirilmesinden meydana gelmektedir. *Kalpaklılar*'da Rumlara ve Yunanlılara "iki bin yıllık" planların icracısı gözüyle bakılır. Doludizgin ise Yunan vahşetinin canlı sah-

neleriyle doludur. Romanda Batı ile Yunanlıların ilişkisi "Türk süngülerinin şimşeği Avrupa'nın şımarık çocuklarının ensesinde parladı, çaktı." (s. 118) cümlesiyle verilir.

Romanlarının konusunu köy-kasaba çevrelerinden alan ve romanlarında folklorik unsurlardan ve doğa betimlemelerinden büyük ölçüde yararlanan **Kemal Bilbaşar** (1910-1983), ilk romanı *Denizin Çağırışı*'ndan (1943) itibaren yazdığı on romanında (*Ay Tutulduğu Gece*/1961, *Cemo*/1966, 1967 TDK roman ödülü kazandı, *Memo*/1968, 2.c.1969, *Yeşil Gölge*/1970, May roman ödülü, *Yonca Kız*/1971, *Başka Olur Ağaların Düğünü*/1972, *Kölelik Dönemeci*/1977, *Bedoş*/1980, *Zühre Ninem*/1981) söz konusu mekânlardaki çarpıklıklar, gelenek ve töre baskısı, cehalet ve batıl inançlar ile bu dar mekânlara özgü çıkar çatışmalarını işlemiştir. Romanları arasında, köyden kente gelen ve kendi hayatıyla örtüşen bir ilkokul öğretmeninin ölüm korkusu saplantısını ve arayışlarını, çevreye ayak uyduramayışını, köylü şaşkınlığı ve kompleksi içinde sunduğu *Denizin Çağırışı*; Batı Anadolu'dan bir kasaba kesiti sunan *Başka Olur Ağaların Düğünü*; İkinci Dünya Savaşı yıllarının olumsuz şartlarında ortaya çıkan kumar, rüşvet, fuhuş, karaborsacılık, vurgunculuk, kaçakçılık, çıkar çatışmaları, küçük memurun çaresizliği gibi toplumsal olayları ve bu olayların sebep olduğu sosyal dejenerasyonu töre, inanç, gelenek baskısı ve bir mizah havası içinde işlediği *Ay Tutulduğu Gece* ve *Dede Korkut Hikâyeleri* takip eder. Onun masal ve destan gibi geleneksel anlatma ögelerinden yararlanarak, ağa-köylü-devlet kıskacında Hakkari-Van yöresindeki insanların yaşama tarzlarını, yerli törelerin özelliklerini büyük bir aşk serüveni içinde ve akıcı bir üslupla işlediği *Cemo* romanı (TDK 1967 Roman Ödülü) Türk romancılığına yeni soluklar kazandıran tezli bir eser olarak dikkati çekmektedir.

Konularını, gazeteci ve memur olduğu için, kendi çevresinden alan **İlhan Tarus** (1907-1967), ilk romanı olan *Samanpazarı* (1953) ve onun devamı niteliğindeki *Yeşilkaya Savcısı*'nda (1954) ülkücü bir Cumhuriyet savcısının Doğu Anadolu kasabalarından birinde, toplumdaki çürümüş unsurlarla ve cumhuriyet karşıtı zihniyetle mücadelesini konu alır. Roman aynı zamanda yazarın, adliyedeki görevinden ayrılmasının sebeplerini de sorgulamaktadır. Bu romanlarıyla o, "yeni bir insan modeli" ile okurun karşısına çıkmaktadır. Romanlar, yeni kuşaklara geleceğin Türkiye'si için yeni kuşakla verdiği aydınlık mesajlarla sona erer. Tarus'un *Yeşilkaya Savcısı*'nı; Sevr Antlaşması sonrası Marmara bölgesindeki Karabiga kasabasında filizlenen Kuvayı Milliye öncesi çalışmalardan bir yıllık kesit sunduğu *Var Olmak* (1957); Elazığ'da Hazar Gölü sulama ve elektrik projesinin çeşitli aşamalarında ortaya çıkan çıkar çatışmalarının arka planındaki çıkarları ve etik değerleri arasında bocalayan mühendislerin, birtakım çıkar hesapları içindeki parti temsilcilerinin, bürokrasiye boğulmuş teftiş kurullarının

durumunu işleyen *Duru Göl* (1962) ile Kurtuluş Savaşı'nın düğüm noktalarından Konya-Bozkır ayaklanmalarını (*Delibaş İsyanı*), dağınık direniş güçlerinin Ankara'daki Büyük Millet Meclisi çatısı altında birleşmesini konu alan *Hükûmet Meydanı* (1962) ve *Vatan Tutkusu* (1968) takip eder. Üslup ve sanat kaygısı duymadan sırf sosyal endişe ile kaleme alınan bu romanlar, sağlam kurgularıyla, titiz bir araştırma ve realist bir gözlem sonucu kaleme alındığından başarılı olarak kabul edilebilir.

Şiir ve oyunları yanında üç roman yazan **Necati Cumalı** (1921-2001), anı–roman-öykü hüviyetindeki *Tütün Zamanı* (1959, *Zeliş* adıyla 1971), *Yağmurlar ve Topraklar* (1973), Balkan izlenimlerine dayalı *Makedonya 1900 I-II* (1976/1995), *Viran Dağlar* (1974), *Aşk da Gezer* (1975) *Acı Tütün* (1974) romanlarıyla sesini duyurmayı başarır. Necati Cumalı'nın, en tanınmış romanı *Tütün Zamanı,* birbirini seven iki gencin ilişkileri çevresinde İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Trakya göçmeni bir ailenin yaşadığı mağduriyeti, aile içi sorunları, komşuluk, akrabalık ilişkilerini yöreye özgü renklilik içinde ele alır. Cumalı'nın roman konularının odak noktasını Urla ve çevresinde geçen çocukluk anıları oluşturur. Tütün ekicilerinin sorunlarını ele aldığı romanlarında, bu yörede yaşayan insanların toprağa ve çalışmaya dayalı ilişkilerini, ekmek kavgalarını ve köy insanlarına özgü aşklarını, kaba görünüşlerinin arkasındaki insani güzelliklerini akıcı bir dille anlatmaktadır.

Köy konulu romanlarıyla dikkati çeken **Talip Apaydın** (1926-2014), köy kökenli olmasının kazandırdığı birikimle yazdığı *Sarı Traktör* (1958), *Yarbükü* (1959), *Emmioğlu* (1961), *Ortakçılar* (1964), *Yoz Davar* (1973) romanlarında ağa-ırgat çatışması içinde birbirine benzer konuları işler. Onun 1974'te yayımladığı Kurtuluş Savaşı yıllarındaki köy hayatından kesitler sunan *Tozduman İçinde* romanı, *Yaban*'ı hatırlatan konusuyla diğerlerinden ayrılır.

Köy romanı çığırına katılanlardan **Refik Erduran** (1928-2017), *Yağmur Duası*'nda (1954) ülkücü bir aydının yoksul bir köyü kalkındırmak için gösterdiği olağanüstü çabaları, çıkarları elden giden karşı güçlerle mücadelesini işler. Bir aşk ilişkisi çevresinde gelişen olaylar, köyü kentli gözüyle değerlendiren aydının yanılgılarını da bünyesinde taşır. Bu gençlik denemelerinden sonra kente yönelen Erduran'ın çalışmalarına 2000'li yıllarda yayımlanan ve iki erkek arasında kalan bir kadının çatışmalarını işlediği otobiyografik karakterli *Er Oyunu* ve onun devamı niteliğindeki *Kavşak* romanları ile olay örgüsünü erkek egemenliğine başkaldıran bir tez üzerine kurduğu *Dünyayı Kadınlar Kurtaracak* ve *Neşe'nin Şarkıları*'nı da ekleyelim.

Köy ve köyün sorunlarını işleyen romancılar arasında, realist gözlemleri ve ruh betimlemeleri ile değişik kesitler sunduğu *Taşlı Tarladaki Ev* (1944) romanıyla İlhami Bekir Tez'i (1906-1984); üç romanından *Sarduvan* (1944) ve otobiyografik karakterli *Rezil Dünya*'da (1955) çocukluğunu geçirdiği

Adapazarı köy ve kasabalarından İstanbul kenar semtlerine kadar uzanan kişilerinin yoksul hayatlarını; *Drina'da Son Gün*'de (1972) ise İkinci Dünya Savaşı yıllarında Yugoslavya Türklerinin çektikleri sıkıntıları romanlaştıran Faik Baysal'ı da (1922-2002) burada anmalıyız.

Yukarıda adlarını andıklarımız dışında bilinç akışı tekniğini kullanan ve anlatımda denge ve simetriye yer veren Hasan Ali Toptaş (*Sonsuzluğa Nokta* / 1993, *Gölgesizler* /1995, *Kayıp Hayaller Kitabı* / 1996, *Bin Hüzünlü Haz* / 1998, *Uykuların Doğusu* / 2005, *Heba* / 2013, *Kuşlar Yasına Gider* / 2016), özgün anlatım ve klasik romanı zorlayan kurgularıyla Abbas Sayar (*Yılkı Atı* / 1970, *Çelo* / 1972, *Can Şenliği* / 1974), Sunullah Arısoy (*Karapürçek* / 1958, *Tedirgin Biri*), Dursun Akçam (*Kanlıderenin Kurtları* / 1974), Mehmet Başaran (*Mehmetçik Mehmet* / 1978 -1979 Orhan Kemal Roman Ödülü-), Yusuf Ziya Bahadınlı (*Gemileri Yakmak* / 1976, *Güllüceyi Sel Aldı* / 2003), Cengiz Tuncer (*Hacizli Toprak* / 1960, *Kerkenez* / 1971), Timur Karabulut (*Çepel Dünya* / 1971), Hasan Kıyafet (*Gominis İmam* / 1969, *Başlayan Kavga* / 1976, *Bizim Lise* / 1984, *Ali Ali* / 1986, *Yaşamak Yasak* / 1986, *Bismillah, Sevda ve Sosyalizm* / 1995, İnsan Yokuşu / 2002, *Umut Direniyor* / 2006) gibi konularını daha çok köyden ve köyle ilgili sınıf çatışmalarından alan romancıları da anmak yerinde olacaktır. Bu adlara konusunu Kurtuluş Savaşı'ndan alan iki ciltlik *Toprak Acıkınca* (1968) ile yaşadığı zamanın sosyal olaylarını işleyen biyografik karakterli *Acı Para* (1970), *Azap Ortakları* (1973), *İmparator* (1973), *Kördüğüm* (1974) romanlarının yazarı Erol Toy'u da katabiliriz.

Bireysel bakış

Konularını Anadolu kent ve kasabalarından aldıkları hâlde, kişilerinin bireysel sorunlarını ön plana çıkaranlar da vardır. Toplumsal değişimin bir fon olarak kullanıldığı romanlarda kendilerine bir yer edinmeye çalışan küçük memur, kasaba bürokratı gibi farklı kimliklere mensup kişilerin; ya da ekmeğini bedeniyle çalışarak kazanan işçilerin iç dünyalarına ayna tutulur. Bu grupta inceleyeceğimiz romancılardan dört isim dikkati çekmektedir. Cevat Şakir, Tarık Buğra, Mehmet Seyda, Tarık Dursun K.

Sanatını Bodrum civarındaki balıkçıların, süngercilerin yaşam serüvenlerini anlatmaya adamış **Cevat Şakir Kabaağaçlı / Halikarnas Balıkçısı** (1886-1973), *Uluç Reis* (1962), *Turgut Reis* (1966) gibi köklerini aradığı tarihsel romanları dışında yazdığı yapmacıklıktan uzak, gözleme dayanan eserleriyle konu kısırlığı çeken Türk romanına yeni soluklar kazandırmıştır. Cevat Şakir, biraz Osmanlı yanlısıdır ama daha çok Anadolucudur. Onun romanlarında Anadolu, farklı din ve kültürlere bağlı milletleri bir araya getirmiş ve aralarında kan bağına yakın bir kaynaşma olmuştur. Bu yüzden önce sürgün olarak (1924-1926), sonra kendi isteğiyle geldiği Bodrum'da

(1928-1947) sanatını aralarında yaşadığı / tanık olduğu bu Anadolu insanlarının hayatını anlatmaya adar (Okay 2001: 13). Yayımlandığı yıllarda büyük bir yankı uyandıran bu yoldaki ilk romanı *Aganta Burina Burinata*'da (1946), Türk okurunu değişik bir dünyanın insanlarıyla karşılaştırır: Geçimini denizden sağlayan Bodrum balıkçılarını... Asli kişi Süleyman Kaptan'ın Ege kıyılarında geçen coşkulu serüvenini...

Renkli ve şiirsel bir üslupla betimlenen bir çevrede hayatta kalabilme mücadelesi veren, kimi zaman karşılaştıkları tehlikeler karşısında yılgın ve ümitsiz, kimi zaman dirençli, birbirleriyle dayanışma içindeki bu insanların ruh durumları verilir. Cevat Şakir, denizi ve deniz insanlarını konu alan romanlarında asıl üzerinde durulan denizdir. Öyle ki deniz onun romanlarında zaman zaman kişilerini gölgede bırakacak ölçüde ön plana geçer. Kişilerin tanıtılmasında zorlanan yazar, denizle ilgili betimlemelerde romanın kurgusunu bozacak ölçüde coşar. Bitmez tükenmez deniz betimlemeleri romanı âdeta bir mensur şiir havasına sokar. Bu tavrın arka planında, biraz da, bilinçaltında bir takıntı olarak kalmış olan İstanbul'dan sürgün edilmesinin sebeplerini yoklayan olumsuz anıların ve ihanetlerle dolu dış dünyanın insanlarına karşı bilinç dışı bir tepki vardır. Balıkçılar dışındaki kişilere, özellikle, balıkçıların alın terlerini sömüren insanlara karşı dozu yükseltilmiş tepkisinin temelinde de yine de bu ruh hâli vardır.

Romanın gördüğü yoğun ilgi, birbirini aşan güzel eserlerin yazılmasına zemin hazırlar. Bodrum süngercilerinin hayatlarından birer kesit sunan *Deniz Gurbetçileri* (1969) bir yana, olumlu eleştiriler alan *Ötelerin Çocukları*'nda / *Ötelerin Çocuğu* (1956) hayatını denize adamış erkeklerin yokluğunda aşksız ve yalnız büyümüş Tiycan adlı genç kızın yasak aşkını, savunduğu değerleri korumak için ahlâksız köy ağasına yiğitçe direnişini ve ölümünü dramatize eder. Ona göre insanlar *buraların* ve *ötelerin çocukları* olarak iki gruba ayrılırlar. İkinciler yani ötelerin çocukları, her türlü kötülükten arınmıştırlar. Onların ruhlarını yıkayan denizdir. Bu dünyayı yaşanır hâle getiren bu çocuklardır. Bundan ötürü bu kişiler, bu dünyanın kurallarıyla hiçbir zaman uzlaşamazlar. Romanı "Ege kıyılarının destanı" olarak niteleyen Sabahattin Eyuboğlu'nun tespitleri yerindedir:

> "19. Yüzyıl Batıromancılığının yarattığı gelenek, bu çatışmada yazarın apaçık taraf tutmamasını, insanları kahraman değil, kahramanları insan etmesini, kimi insanı ak, kimi insanı kara değil, her insanı alaca göstermesini ister. Oysa ki Balıkçı şarıl şarıl sevgisi ve öfkesiyle şırak diye ayırıyor insanları. Ak bir yana, kara bir yana; cılız bir yana, gürbüz bir yana; yaşayası bir yana, geberesi bir yana. Destanlarda olduğu gibi Ötelerin Çocuğu'nda da bu kestirme insanlık, iki değer sayesinde yapmacıktan kurtuluyor ve kendini kabul ettiriyor bize: Bilgi ve inanç... (Eyuboğlu 1956).

Sahil köyü/kasabası insanlarının, balıkçıların ve sünger avcılarının çileli hayatları, Cevat Şakir'e yakın bir dikkatle, Tarık Dursun K. ve Yaman Koray tarafından işlenecektir.

Cumhuriyet Dönemi romanının önemli isimlerinden **Tarık Buğra** (1918-1994), ele aldığı konu ve konuları işleyiş tarzı bakımından kendisinden en çok söz ettiren romancılardandır. İlk romanı *Siyah Kehribar*'da (1955) Mussolini İtalyası'nda yönetimin baskılarına direnen aydınların (ama gerçekte kişilikleri, yaşama tarzları ve düşünceleri itibariyle dönemin Türk aydınının) soylu direnişini; tiyatro çevresi içinde, oyuncu *Naşid*'in hayatından ilhamla yazdığı *İbişin Rüyası*'nda (1970, 1970 TRT Roman Başarı Ödülü, oyun hâline getirilişi 1972) geçmiş-şimdi çatışması içinde roman kahramanı Nahit ile Hatice'nin kirlenmemiş aşklarını; *Gençliğim Eyvah*'ta (1979), aydın problemi çevresinde 1970 sonrası gençlik hareketlerini, toplumdaki sosyal dalgalanmaları, çelişkileri, yanlış yapılanmaları, ahlaki kirlenmeyi, sosyal yapıda yerleşmiş birtakım kavramların yıkılışını; *Küçük Ağa*'nın devamı niteliğindeki *Firavun İmanı*'nda (1976, Türkiye Millî Kültür Roman Ödülü 1978) *İstiklâl Savaşı* sonrası Ankara'daki dış kaynaklı entrikaları, yeni yönetimden pay kapmak isteyenlerin siyasal çatışmalarını; *Dönemeçte* romanında (1980) bir Anadolu kent doktoru ile dul bir kadın arasındaki aşk ilişkisi çevresinde çok partili sisteme geçişin sancılarını; *Akümülatörlü Radyo* adlı oyununun romanlaştırılmış şekli olan *Yalnızlar*'da (1981) kent aydınının yaşadığı yasak aşk çevresinde asli kişinin fert bilincine ulaşma sürecindeki iç çatışmasını; *Dünyanın En Pis Sokağı*'nda (1989) 70'li yılların siyasal mücadeleleri içinde kan davası için yetiştirilen asli kişinin, aldığı eğitim sonucunda, intikam duygusundan, olgunlaşarak, yazarlığa yönelmesini işlerken; *Yağmur Beklerken*'de (1981) Cumhuriyet tarihinin ilk demokrasi denemesi ya da çok partili hayata geçişin ilk basamağı olan *Serbest Fırka* çevresinde teşekkül eden olayları ve bu olaylar içinde yeni bir insan tipi olan kökü toprağa bağlı aydın tipinin ilk örneğini verir.

Aytaç'ın saptamasıyla "Partilere bölünme ihtiyacının toplumsal bir olgu, hatta insanın tabiatında yer alan bir eğilim" olduğu düşüncesinden hareket eden (Aytaç 1990: 278) Buğra, her ne kadar araya bir mesafe koymaya çalışsa da Cumhuriyet Halk Fırkası'na karşı politik bir güç olarak geliştirilen Serbest Fırka'nın ateşli bir savunucusu olan asli kişi avukat Kenan Bey'in yanında olduğunu çeşitli vesilelerle sezdirir (Aytaç 1990: 285). Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sosyal ve siyasal yapılanmaları ve bunların doğurduğu birtakım huzursuzlukları, bölünmelerin ve görüş ayrılıklarının ilkel düşmanlıklara dönüşmesini ironik bir üslupla işleyen romanın asıl başarısı, dönemin Anadolu kasaba yaşamını özellikle çok partili hayata geçişi simgeleyen yeni partinin eğitim düzeyi düşük kasaba halkınca algılanışını/değerlendirilişini canlı sahnelerle yansıtmasında görülmektedir.

Tarık Buğra, son romanı *Osmancık*'ta (1983) ise, aşiretten koca bir devlet çıkaran iradenin temelinde yatan töreleri, ahlak değerlerini, sağlam idarî ve sosyal kurumları vererek altı asır öncesinden günümüz Türkiyesi'ne aydınlık mesajlar taşır.

Osmancık romanı Osmanlı Devleti'nin kuruluş serüveni içinde asli kişisi Osmancık'ın bilinçlenme ve Osman Gazi Han kimliğine geçiş sürecini işler. Yazarın romandaki temel amacı, ulus-devletin kurulmasında maddi değerler kadar manevi değerlerin de önemli olduğuna dikkat çekmek ve toplumda bir ulusal tarih bilinci uyandırmaktır. Buna göre romanda bir kimlik arayışı içinde olan Osmancık'ın bir devlet adamı kimliğine bürünmesi sürecinde yaşadıkları, içsel çatışmaları ve geçirdiği değişim işlenirken bu yolda kendisine yardım eden / yol gösteren toplumun manevi önderlerine özellikle kayın pederi Edebalı'nın fonksiyonuna gönderme yapılır. Nitekim henüz toy ve ihtiraslı bir savaşçı olan Osmancık, Edebalı'nın telkinleriyle ve verdiği derslerle giderek olgunlaşır ve Han seviyesine ulaşır. Ona bu yolda yardımcı olan ikinci kişi Malhun Hatun'dur. Bir zümrüdüanka olarak nitelenen Malhun Hatun'un romandaki fonksiyonu cihan hâkimiyeti olarak simgelenen Kaf Dağı'na Osmancık'ı ulaştırma görevi yüklenmesidir. Farklı bir söyleyişle Osmancık'ın Edebalı'nın istediği kıvama/çizgiye gelmesinde Malhun Hatun'a olan aşkı bir araç olarak kullanılmıştır. Osmancık, Edebalı'nın öğütleri olan hırstan, sabırsızlıktan ve bencillikten uzaklaştığı, öfkesini dizginlediği oranda Kaf Dağı'na ulaşacaktır. Edebalı, romanda öğütleriyle, tavır ve davranışlarıyla bir bakıma Osmancık'ın yeniden doğuşunu sağlar. Romana bu açıdan bakıldığında *Osmancık* romanı alışılagelmiş bir siyasetnameyi andırırsa da asli kişisinin içsel serüvenini ve çatışmalarını vermesi bakımından bir karakter romanı hüviyetini taşımaktadır (Burcu 2000: 200-203).

Yazarına haklı bir ün kazandıran ve olumlu olumsuz pek çok eleştiriye hedef olan *Küçük Ağa* (1963) ve onun devamı niteliğindeki *Küçük Ağa Ankara'da* (1966) romanlarında *Kurtuluş Savaşı* yıllarına, resmî tarih görüşünün dışında, çağdaşı pek çok romancıdan (Samim Kocagöz, İlhan Tarus, Kemal Tahir) farklı bir tezle ve üslupla yönelir. Anadolu direniş hareketlerinin ve savaşın zaferle sonuçlanmasına, sadece aydın üst kadroların değil, halkın gönlünde yaşayan Türk-İslam sentezinin bilincine ulaşmış halk önderlerinin de payı olduğu temel düşüncesiyle yaklaşır.

Küçük Ağa romanı, yazarın ifadesiyle "içindeki gizli amillerin beklenmedik anlarda fışkırmaları ile yeniden doğmayı başaran Türk insanını" temsil etmekte, roman asli kişisi İstanbullu Hoca'nın kişiliğinde benzer serüvenleri yaşayan Türk toplumunun yaşadığı trajediyi anlatmaktadır. (Buğra 1986: 6). Romanın görünen bu cephesi yanında ve yine Hoca'nın serüvenine bağlanan büyük bir aşk ile bu aşkın ülkenin kurtuluşu için feda edilişi de veril-

mektedir. İlk baskısının *Küçük Ağa* ve *Küçük Ağa Ankara'da* olmak üzere iki cilt hâlinde; daha sonra yazar tarafından yeniden düzenlenmesiyle *Birinci Kitap*, *İkinci Kitap* olarak tek bir kitap hâlinde yayımlanan *Küçük Ağa*, yine kendi arasında bölümlere ayrılmaktadır.

Romandaki olayları yönlendirenler, başta İstanbullu Hoca olarak tanınan Mehmet Raşit Efendi olmak üzere Çolak Salih, Ali Emmi, Doktor Haydar Bey, Ağır Ceza Reisi'dir. Başlangıçta birbiriyle çatışma hâlinde olan bu kişilerden Çolak Salih, halkın kahramanlık ruhunu; Anadolu halk direnişinin sembolü olan Ali Emmi, altı yüz yıllık İmparatorluk tecrübesi yaşayan halkın sağduyusunu sembolize ederler. Gönülsüzlerin Doktor Haydar Bey ve Ağır Ceza Reisi ise Ali Emmi'nin halk arasında yaptığını aydınlar arasında gerçekleştirirler. Doktor Haydar Bey, aynı zamanda başlangıçta Akşehir'deki olayları değerlendiren bir yansıtıcı görevi de üstlenmiştir. Aşağıda anlatmaya çalışacağımız romana adını veren aslî kişi İstanbullu Hoca'ya gelince o, romanda Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda önemli görevler üstlenen alp-eren tipinin temsilcisi olarak görev alır.

Romanın ikinci çatışma halkası Türklerle Rumlar -geniş anlamda Yunanlılar- arasında cereyan eder. Bu iki ulusu bir zamanlar çok yakın iki arkadaş olan Salih ile Niko temsil ederler. Salih savaşta kolu ile birlikte bütün ümitlerini de kaybetmiş; bir insan enkazı olarak evine dönmüştür. Niko ise savaş dönemi şartlarını lehine çevirmiş ve büyük paralar kazanmıştır. Uluslarının prototipi olarak romanda yer alan bu iki kişi iki farklı dünyanın insanı olarak romanın sonuna kadar çatışmalarını sürdürürler.

Tarihsel malzemeyi bir araç olarak kullanan Tarık Buğra, Ali Emmi gibi halktan kişilere ve İstanbullu Hoca gibi din adamlarına önemli görevler yükleyerek hem ulus olma sürecindeki Türk toplumunun temel değerlerine, hem de İstiklâl Savaşının başarısındaki isimsiz kahramanlara gönderme yapmaktadır. Zira bu kişilerden Ali Emmi'nin kişiliğinde sembolize edilen Anadolu insanı, Aktaş'ın söyleyişiyle;

> "(...) bağlandığı değerler sistemiyle bir hayat tecrübesini ifade eder ve iki devri birbirine bağlar. O, bizim değişmez bir tarafımızın temsilcisidir: En kötü şartlar altında bile devletin ebed-müddet olduğuna iman eden ve devleti mukaddes sayan ruhun temsilcisidir; devletin birinin ömrü son bulurken, diğerini kurmak üzere faaliyet gösterenlerin ayaklarını bastığı sağlam zemindir. Türk halkının cisimleşmiş millî gururudur. Bilgisiyle değil tecrübesi, gönlü ve hissiyle doğru olanı sezmektedir. Müsait şartlarda yeni devlet çınarı onun bağrından yükselecektir." (1983: 43).

Yazar, onun kişiliğinde, Türk toplumunun devlet kurmaktaki temel prensiplerini ve cevherini vermeyi amaçlamıştır.

Küçük Ağa romanında entrik unsur, her şeyini kaybetmiş ve eşkıya olmanın ya da ihanetin eşiğinde bulunan Çolak Salih ile İstanbullu Hoca'nın değişim geçirerek aynı amaçta ve düşüncede yani başlangıçta karşı çıktıkları Kuvayı Milliye saflarında toplanarak Ankara hükûmetine bağlanışlarıdır. İşte roman bu bağlanışın sancılarını, iç çatışmalarını, karşı güçlerle, fırsatçılarla ve yağmacılarla yaptıkları mücadelelerini anlatmaktadır. Bu durum, Alper'in de söylediği gibi "Kuvayı Milliye'nin ütopyalar ile değil, içinde bulunulan şartların gerçeklerinden hareket edeceğini göstermeye yöneliktir Fakat şartlardan doğan gerçekler yalın değildir." (Alper 1993: 452). Padişah yanlıları ile kurtuluşu Mustafa Kemal ve arkadaşlarının Anadolu'da yaktığı bağımsızlık ateşinde görenler, uzun süre bir karara varabilmenin sıkıntısını yaşarlar. Tarık Buğra kendisiyle yapılan bir masabaşı konuşmasında bu dönemi ele alan romancıların genellikle dönemin ortam ve şartlarına, bu ortam ve şartlar içindeki tutum ve davranışlara göre değil, genel sonuca göre ele aldıklarını, dolayısıyla yeterince nesnel olamadıklarını ve tek yanlılıktan kurtulamadıklarını söylemektedir. Bu düşünceden yola çıkan Buğra, *Küçük Ağa*'da aynı konuyu işleyen romanlardan farklı olarak, kişilerini idealize etmek, ya da iyi kötü ayırımına girmek yerine onları olayların akışı içinde ve dönemin ortam ve şartları içinde anlatıp yargılamayı okura bırakmayı tercih eder (Çağın 2000: 224-225). Bu bakımdan onun kişilerinin, olumsuz olanlar da dâhil, hepsinin sebep-sonuç ilişkisine dayalı trajik bir öyküsü vardır.

Tarık Buğra*, Küçük Ağa*'nın serüvenini bu kadarla bırakmak niyetinde değildir. Okurlarının yoğun isteği üzerine kaleme aldığı, ama tefrika hâlinde kalan, *Çolak Salih Niko'ya Karşı* (*Tercüman* 15 Mayıs-5 Temmuz 1984) romanında ise Pontus devleti kurma çalışmaları içindeki Niko ile kişisel hesaplaşması çevresinde, savaş sonrası yeni yapılanmaları sorgulamaya çalışır.

Tarık Buğra'nın adı anılanlar dışında gazetelerde tefrika olarak kalmış; konularını Anadolu kent ve kasabalarından İstanbul'un Şişli, Beyoğlu gibi mekânlarına kadar uzanan farklı mekânlarda yaşanmış aşk, entrika ve serüven ağırlıklı olaylardan alan geçim kaygısıyla yazılmış *Ofsayt* (*Akın,* 10 Ekim-13 Kasım 1951), *Tetik Çekildikten Sonra* (*Akın,* 29 Ağ.-8 Ekim 1951), (*Yeni İstanbul,* 23 Nisan-10 Haziran 1958), *İnce Hesaplar, Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lâmbası?* (Yenigün 11 Nisan- 31 Mayıs 1957), *Şehir Uyurken, Sonradan Yaşamak* (Vatan 1958), *Ölü Nokta* (Yeni İstanbul 1958), *Abaza Paşa'nın Rüyası* (*Bursa Hakimiyet* 27 Eylül -7 Şubat 1956), *Bir Köşkünüz Var mı?* (1978) adlı romanları da vardır (Alper 1993: II/ çeşitli sayfalar).

Yazı hayatına şiir yazmakla başlayan **Mehmet Seyda [Çeliker]** (1919-1986), realist bir yol tuttuğu romanlarında bireyin ruh çözümlemelerine yer verir. Romanları genel olarak 1923-1946 yılları arasında Türkiye'deki top-

lumsal değişikliklerin geleneksel Türk ailesinde yaptığı yıkımları, büyük bir ailenin parçalanışı ve çözülüşü etrafında ele alır. "Büyük ailenin çöküşü" genel başlığıyla adlandırılabilecek bir dizi romanından ilkinde *Yaş Ağaç* (1958), devlet kasasından beslenen Cumhuriyet öncesi büyük bir ailenin Cumhuriyet sonrasında düştüğü geçim sıkıntılarını, yeni şartlara hazırlıklı olamayan aile büyüklerinin bocalamalarını, zamanla büyüyen ailenin parçalanarak dört küçük aileye bölünmesini bir dizi romanın ortak kahramanı Osman'ın bakış açısından vermektedir. *Yaş Ağaç*'ta (1958, Necdet Ası takma adıyla *Zafer* gazetesinde *Tükenmez Merdiven* adıyla tefrika), kalabalık aile içinde büyüyen küçük Osman'ın, davranış psikolojisinin metotlarına uygun olarak, büluğ çağı sorunları, kişiliğinin oluşmasını, aileden ve sokaktan gelen çatışmalarını çok yönlü sorgularken; 1959 yılında yayımlanan *Ne Ekersen*'de (Yunus Nadi Üçüncülük Ödülü, 1957) aynı ailenin bir başka bireyi *Ali Muhsin*'in, zaman zaman *Osman*'ın hayatına katılarak, aileden ve toplumdan gelen zorlukları ve çetin yaşam koşullarını; *Bir Gün Büyüyeceksin* (1966 Doğan Kardeş Çocuk Romanı Armağanı birincilik ödülü), *İhtiyar Gençlik*, (1971, MAY Edebiyat Ödülü *1968*), *İçe Dönük ve Atak* (1973, TDK Roman Ödülü 1974), *Cinsel Oyun* (1966), *Süeda Hanımın Ortanca Kızı* (1970), *Gerçek Dışı* (1976) gibi romanlarında Osman'ın tutku hâlini alan ilk gençlik aşklarını, serüvenlerini, beden ile ruhunun istekleri arasında bocalayışlarını Türk aile yapısındaki derin sarsıntılara inerek vermeye çalışır. Yazarın en tanınmış romanlarından *Yanartaş*'ta ise (1970 TRT Roman Başarı Ödülü) maden işçilerinin sorunlarını realist gözlemlere dayanarak ele alır. Seyda'nın *Köroğlu* (1969), *Sultan Döşeği* (1969) ve *Nemrut Mustafa* (1970) gibi tarihsel romanları ile *Büyük Beyin* (1966), *6 Numaralı Rostov Planı* (1966), *Gezici Ölüm Hücresi* (1966) adlarında polisiye romanları da vardır.

Seyda'nın TRT roman ödülü kazanan ve olumlu olumsuz pek çok eleştiri alan *Yanartaş* romanı, kendisinin Zonguldak madenlerinde çalıştığı yıllardaki gözlemlerine dayandığı için bir bakıma otobiyografik hüviyetlidir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye ve Zonguldak üzerindeki yansımalarını vermesi bakımından da belgesel roman olarak nitelenebilir. Seyda, söz konusu romanında döneminin sosyal ve siyasal olaylarını vermede biraz ölçüyü kaçırdığı, Zonguldak maden işçilerinin hayatlarını tam olarak anlatmadığı, bu yüzden eserinin kurmaca tarafını zayıflattığı savıyla başta Fethi Naci olmak üzere, Naci Çelik, Rauf Mutluay gibi kimi eleştirmenlerin suçlamasına hedef olmuştur.

İki cilt olarak yayımlanan *Yanartaş*, Seyda'nın ilk dönem romanlarının ortak kişisi Osman Güralp'in Zonguldak'a gelişi, Kömür İşletmesi Muhaberat Servisinde çalışmaya başlaması, Yaşar'la evlenmesi, karısını aldatışı, evinde bulundurduğu yasak yayınlar yüzünden tutuklanışı ve bir süre sonra serbest bırakılışı birinci cildin olaylar zincirini oluşturur. Osman'ın

askerlik görevinin anlatıldığı ikinci ciltte İkinci Dünya Savaşı ile ilgili haberler, Millî Şef Döneminin aydınlar üzerindeki baskısı biraz abartılı da olsa bir fon olarak kullanılır. Osman burada da rahat durmaz, kaçma girişimleri, yakalanmalar, tutukluluk anıları birbirini izler. Romandaki olaylar zinciri bir yüzbaşının denetiminde karısıyla görüşme sahnesinde karısının "ne olmuşsun böyle!" cümlesiyle sona erer. Bu kısa konuşma kendini bulma sürecindeki roman başkişisinin aile, çevre ve rejim tarafından kuşatılmış, engellenmiş olan ruhsal durumunu vermeye hizmet etmektedir (Tümer 2000: 185-190).

Yine bu grup içinde inceleyebileceğimiz bir ad daha var: **Tarık Dursun K[akınç]** (1931-2015). İlk romanı *Hasangiller* ile bir çıkış yapan Tarık Dursun, daha sonra yazacağı *Rıza Bey Aile Evi* (1957), *İnsan Kurdu* (1959), *Sabah Olmadan* (1967), *Bağışla Onları* (1989) gibi romanlarında yoksul mekânlarda yaşayan çeşitli mesleklere mensup kasaba insanlarının, daha çok marksist bir söylemle, sığ çatışmalar içinde aşk ve dostluğa dayalı sıcak ilişkilerini yansıtır. Daha sonra yazdığı *Denizin Kanı* (1968) romanı anlatım tekniği ve özgün yapısıyla yaşamın sert yüzüyle sürekli boğuşmak zorunda kalan ve emekleri Hacı Ağa gibi "süngerci ağaları" tarafından sömürülen Bodrum süngercilerinin yaşam serüvenlerinden canlı sahneler sunar. *Kopuk Takımı* (1969) ile *Gün Döndü* (1974) gibi konu ve izlek bakımından ilk romanlarıyla örtüşen eserleri dışında Almanya'da çalışan gurbetçilerimizin yaşamını bir aile dramı içinde ele alan *Kayabaşı Uygarlığı'nın Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü* (1980) ile köy ve kent yaşamının acı gerçeklerini bir arada sunan *Kurşun Ata Ata Biter* (1983, 1984 Orhan Kemal Roman Armağanı) adlı romanları olgunluk dönemi eserleri olarak kabul edilmelidir.

Çağdaş Türk romanında yeni açılımlar, yeni söylemler

Sanayileşmenin ön plana çıktığı, uygarlık ürünlerinin yaygınlaştığı 1970'li yıllarda köy romanında bir durgunluk görülür. Bu tür romanlardan bunalan kimi yazarlar, yeniden aydın problemi çevresinde kent insanının sorunlarına yönelirler. Bir eleştirmenimiz köy romanının ölümünü ileri, akılcı ve toplumcu görüşlere dayanmayan "Türkiye'nin sanayi öncesi dönemine ait anlayış ve düşüncelerin ölümü"ne benzetirken (Gevgilli 1972); yazılarında toplumcu, gerçekçi çizgiyi benimsemiş görünen Fethi Naci "Romanlar, Köyler, İnsanlar" adlı yazısında köy romanının giderek tekdüze bir hâl alışından yakınmaktadır:

> "Köy üstüne roman yazanlarımızın çoğu, toprak konusuna, tarım konusuna el atmayı, roman yazmak için yeterli sanıyorlar. Örneğin bir köyün su sorununu ortaya koymak, ya da bir başka köye traktör girişini anlatmak başlıca kaygıları oluyor. Okuyun bu romancılarla yapılan konuşmaları,

> hep birtakım sorunlara değinmekten, birtakım gerçekleri göstermekten söz ederler; pek rastlayamazsınız birtakım insanları anlatmak için roman yazdığını söyleyene. Bence köyden söz açan romanların bıkkınlık vermeğe başlamasının nedenini burada aramak gerek. Bu anlayıştaki romancılarımız, romanın eğitici görevini yanlış anlıyorlar, diyorum. Romanın eğitici görevi, insansız bir toplum gerçeğini anlatmak değil, bu gerçek içindeki insanın bu gerçekle karşılıklı ilişkilerini, bu ilişkilerin belirlediği davranışlarını, bu ilişkilerin biçim verdiği bilincini, bu bilinçle toplumsal ilişkileri değiştirme çabasını anlatmak olsa gerek. Çünkü yalnız toplum gerçeği olarak köyleri anlatmak, köylerin bozuk düzenini ortaya koymak, bilim adamlarımıza düşen bir iştir." (Kalpakçıoğlu 1963).

Yeni açılımlara açık olan genç kuşak romancılar, 1960'lı yıllardan başlayarak aydın problemi çevresinde ve büyük kentin sorunları arasında ezilen Türk entelektüelinin bunalımlarını, zamanla hesaplaşmasını konu alan romanlara yönelirler. Bir önceki kuşaktan toplumdaki sosyal dengesizlikleri gündeme getiren romancıları, yeni kuşaktan modern roman tekniklerini eserlerinde uygulayan ve toplumsal sorunlardan bireysel sorunlara geçen romancılar izler.

Bu romancılar arasında dönem aydınının içinde bulunduğu yalnızlığı, korkuları, çelişkileri işleyen Hikmet Erhan Bener (1922-2007) (*Acemiler* / 1952, *Loş Ayna* / 1960, *Ara Kapı* / 1962 / ilk yayımlanışı *Kedi ve Ölüm* adıyla, *Baharla Gelen* / 1969, *Yalnızlar* / 1977 / ilk yayımlanışı *Gordium* adıyla, *Bir Büyük Bürokratın Romanı*, *Elif'in Öyküsü* / 1980, *Macellos da Vinci'nin Akılalmaz Serüvenleri* / 1981, *Böcek* / 1982, *Bir Ölü Deniz* / 1983, *Sisli Yaz* / 1984, *Ortadakiler* / 1987, *Tekilleşme* / 1990, *Anafor* / 1993, *Köleler ve Tutkular* / 1999), aydındaki yalnızlık acılarını işleyen Ferit Edgü (d. 1935), (*Kimse* / 1976, *O* / 1977), bütün romanlarının konusunu 50'li 60'lı yılların Beyoğlu hayatından alan ve bu mekânda yaşanan renkli ve canlı hayatı anı tadında öyküleştiren Demir Özlü (d. 1935) (*Bir Uzun Sonbahar* / 1976, *Bir Küçükburjuvanın Gençlik Yılları* / 1979, *Bir Beyoğlu Düşü* / 1985, *Bir Yaz Mevsimi Romansı* / 1990, *Tatlı Bir Eylül* / 1995, *İthaka'ya Yolculuk* / 1996, *Amerika 1954 /* 2004*, Dalgalar* 2006) gibi romancılar dikkati çeken adlardır.

Konularını Doğu-Batı çatışması içinde yurt dışına çalışmaya giden / göç eden işçilerin / göçmenlerin yaşamlarından alan Bekir Yıldız (*Türkler Almanya'da*, *Alman Ekmeği / Demir Bebek*, *Darbe*), Gülten Dayıoğlu (*Dönmeyenler*), Tarık Dursun K. (*Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep*), Adalet Ağaoğlu (*Fikrimin İnce Gülü*), Dursun Akçam (*Almanya'nın Zencileri*, *Almanya'nın Üvey Çocukları* / belgesel), Zülfü Livaneli (*Arafat'ta Bir Çocuk / Dönemeyenler*), Abbas Sayar (*Dik Bayır*), Necati Tosuner (*Sancı Sancı*), Tekin Sönmez (*Yeryüzü Gurbeti*), Nevzat Üstün (*Alamanya Beyleri*), Günay Dal (*İş Sürgünleri*, *E5*, *Yanlış Cennetin Kuşları*), Hasan Kayıhan (*Gurbet Ölümleri*, *Köln'de Bir Kız*), Rıza

Hekim (*Alpler Geçit Vermiyor*, *Uzak Yuvada Bahar*), Gül Turan (*Gülün Dikeni*), Özdemir Başargan (*Gurbet Sofrası*), Fethi Savaşçı (*Almanlar Bizi Sevmezdi*), Renan Demirkan (*Sakallı Kadın*), Mustafa Akgün (*Menh'ten Münih'e*, *Köln Diye Bir Yer*, *Satı Gelinin Türküsü*), Ali Erkan Kavaklı (*Alman Doktor, Başkaldırıyorum*) romanlarında bu insanların yaşadıkları olumsuz şartları, gurbet duygusunu, konuk olarak bulundukları ülkelerin insanları tarafından aşağılanmalarını, ülkelerinde *gurbetçi*, *Almancı* gibi yakıştırma adlarla küçümsenmelerini işlediler. Ne var ki bu yazarların büyük bir bölümünün başlangıçta insancıl ve evrensel değerlerle yaklaştıkları Batı'ya ve Batılılara olan iyimser ve hayranlık dolu düşünceleri, tanık oldukları ulusalcı tavır ve dinsel bağnazlıklar sonunda düşkırıklığına dönüştü (Miyasoğlu 2000: 75-76). (→ "Göç süreciyle Yurt Dışında Oluşan Türk Edebiyatı")

Konularını tutukevlerindeki tutukluların yaşam öykülerinden alan Kerim Korcan (*Linç*/1967, *İdamlıklar*/1971) gözleme dayalı romanlar yazarken Mehmet Kemal Kurşunluoğlu (1920-1998) biyografik hüviyetli *Sürgün Alayı'*nda (1974) taşıdığı sosyalist düşüncelerinden dolayı askerliğini çavuş olarak yapan kahramanın kişiliğinde eleştirilerini devlete ve sağ güçlere yöneltir; aynı zamanda II. Dünya Savaşı sırasındaki devlet politikalarını eleştirir. Yaman Koray (*Deniz Ağacı* / 1962, *Gelintaşı* / 1963, *Mola, Sığırcıklar, Büyük Orfoz*), romanlarında leitmotiv, iç monolog gibi yeni anlatım tekniklerini uygulayan ve yeni bir zaman kurgusu deneyen Emine Işınsu Öksüz (d. 1938), varsıllık-yoksulluk, fabrikatör-işçi gibi sınıf çatışması üzerine kurgulanmış romanlarıyla Yılmaz Güney (*Boynu Bükük Öldüler* / 1975), Burhan Günel (*Ökçe* / 1972, *Umut Zamanı* / 1974, *Acının Askerleri* / 1981, *O Güzel Kadının Çocukları* / 1985), kent insanının sorunlarını ve iç çatışmalarını işleyen İnci Aral (d.1944), Selim İleri (d.1949) kendi kuşağının çelişkili ve acılı yaşamından kesitler sunan Güven Turan (*Dalyan* / 1978, *Yalnız mısın* / 1987, *Soğuk Tüylü Martı* / 1992 izler. 1960 sonrası Türkiye'de yaşanan sosyal olayları ve toplumsal çatışmaları farklı bakış açılarından ele alan Lütfi Kaleli (*Haşhaş* / 1974), Yılmaz İncesu (*Doktor Cemil* / 1972), Necmi Onur (*Arap Abdo* / 1974, *Kadınlar Daha Çok Sever* / 1974), Mustafa Miyasoğlu (d.1946), Mehmet Davaz (*Mevsimler* / 1971), Ömer Polat (*Mahmudo ile Hazel* / 1973), Mehmet Selahattin (*Kaybolan Dünya* / 1973), Yahya Akengin (d.1946), Duygu Asena (d.1946), Ayla Kutlu, Yıldırım Keskin (*Bir Gecenin Beyliği* / 1957, Ölümü Bekleyen Kent / 1997); ironik anlatımıyla ve yarattığı Donkişotvari kişileriyle toplumdaki kirliliği eleştiren Tahsin Yücel (*Mutfak Çıkmazı* / 1960, *Peygamberin Son Beş Günü* / 1992, *Bıyık Söylencesi* / 1995, *Vatandaş*); tüm romanlarında ulusçu söyleme gösterdiği aşırı tepkiyle dikkati çeken ve sosyal, siyasal olayları insancıl bir yaklaşımla ve ironik bir üslupla irdeleyen Çetin Altan (*Büyük Gözaltı* / 1972, *Bir Avuç Gökyüzü* / 1974, *Viski* / 1975, *Küçük Bahçe* / 1978, *Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri* / 1985, *Uçuk* / 1998), doğuştan sorun-

lu kişileriyle psikanaliz yöntemini romana uyarlayan Yusuf Atılgan (1921-1989) yeni anlatım teknikleriyle modern/postmodern anlatım yönteminin yolunu açan Oğuz Atay (1934-1977); sosyal konuları toplumcu-gerçekçi bakış açısıyla irdeleyen ve politik eleştiri türü romanlar yazan Sevgi Soysal (1936-1976), Ömer Faruk Toprak (*Tuz ve Ekmek* / 1973, *Karşı Pencere* / 1975), politik yergi ve gülmece romanlarıyla ünlenen Oktay Verel (*Kuklalar* /1960, *Şimdi Tasa Anayasa* / 1970, *Maksat Vatan Kurtulsun* / 1971, *Arslan Gibi Eşekler* / 1973, *Şeytan Mağarası* / 1982), kadının üzerindeki sosyal baskıları ve kadının bağımsız olabilmek için yaptığı mücadeleleri temel izlek olarak işleyen Ulviye Alpay (d. 1951) (*Ben Sevilmeye Değerim* / 2003), Aysel Özakın (*Alnımda Mavi Kuşlar* /1978 -1979 Madaralı Roman Ödülü-, *Genç Kız ve Ölüm* / 1980), çocuk romanları dışında yazdığı eserlerinde kara mizahın özgün örneklerini sunan Sulhi Dölek (*Korugan, Geç Başlayan Yargılama, Küçük Günahlar Sokağı, Kiracı, Truva Katırı*) ve Muzaffer İzgü (*Gecekondu* /1970, *İlyas Efendi* / 1971, *Halo Dayı* / 1973), Hasan Kıyafet (d.1937), Selçuk Baran (*Bir Solgun Adam* / 1975, *Bozkır Çiçekleri* / 1987, *Güz Gelmeden* / 2000), İrfan Yalçın (*Genelevde Yas* / 1972, *Pansiyonda Huzur* / 1975, *Fareyi Öldürmek* / 1977, *Ölümün Ağzı* / 1979,-1980 TDK Roman Ödülü-), Güney Dal (*Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları* / 1998, *Küçük <g> Adında Biri* / 2003), Afşar Timuçin (*Yarına Başlamak* / 1975, *Gece Gelen Eski Dost* / 1980, *Kıyılar Durunca* / 1983) öne çıkan adlardır.

Bu adlar arasında öykü ve romanlarında ele aldığı konu, işlediği temalar ve anlatım teknikleri bakımından kendinden söz ettiren **Selim İleri** (d. 1949)'nin romancılığı üzerinde kısaca durmak istiyorum. Konularını daha çok yakın çevresinden ve gözlemlerinden alan, toplumdaki sıra dışı yaşayışları işleyen ve bu ilişkileri aşk potasında eriterek yoğuran bir romancı kimliğiyle okurun karşısına çıkan İleri, ilk romanı *Destan Gönüller*'den başlayarak gittikçe zenginleşen izlekleriyle ve sıra dışı aşkları konu edinen romanlarıyla dikkati çekmektedir. Selim İleri, *Ölünceye Kadar Seninim* romanında Süha Rikkat adlı bir kadının yaşamına giren iki erkek ile olan birlikteliği ve ayrılık nedenlerini sorgular. Birincisinde çıkar ve varsıllık, ikincisinde ise insanları kişilikleri ve bireysel eğilimleri yüzünden dışlayan ve onu intihara götüren toplumsal değerler ön plandadır. İleri, asli kişi aynı zamanda başarılı bir romancı olan Süha'nın iç dünyasını okura açarken bilinç akışı tekniğini başarılı bir şekilde kullanmıştır. İleri'nin geniş yankı uyandıran ve olumlu olumsuz pek çok eleştiriyi üzerine çeken son romanı *Yarın Yapayalnız*'da yine sıra dışı bir aşkı işlemektedir. Yaşamının ikinci baharını yaşayan Handan Sarp adlı bir soprano ile kadın terzisinde çalışan ve henüz gençliğinin baharında olan Elem adlı bir genç kızın arasındaki tutkulu ve hüzünlü aşkı üzerine kurulan roman, kaba bir cinsellik dışında genel olarak aşkın verdiği acılar üzerine kurulmuş. Birbirine zıt ve farklı kültürel

ortamlarda yetiştikleri için hem sosyal ve sınıfsal hem de önemli yaş farkı bulunan iki kadını aşkın potasında bir araya getirir ve farklılıkları bu potada eriterek çıkar okurun karşısına. Toplumda saygın bir yere sahip olan kahramanın kalabalıklar içinde bile yalnız olduğunu, sürekli toplum baskısıyla karşı karşıya kaldığı için acılarla dolu aşkını ve duygularını gizlemek zorunda kaldığını söyleyen Selim İleri, bu romanı yazarken tanıdığı kadınlardan ve yine kadın duygularını başarıyla anlatan yazarlardan yararlandığını, hata yapmamak için olay örgüsünü ve kişilerinin duygularının açılımında azami özen gösterdiğini savunur. Bu özelliğiyle roman, alışılmışın dışında bir anlatım tekniğine sahip. Olay, olgun yaşlarda bulunan Handan Sarp adlı ünlü bir sopranonun Selim İleri'yi arayıp yaşadıklarını romanlaştırmasını istemesiyle başlar. Böyle bir kurgu ile Selim İleri hem romanını hem de bu romanın oluşum evrelerini eşzamanlı yürüterek romanına gerçeklik duygusu katmayı başarır. Bu başarıda kuşkusuz yazarın başkişisinin duygu dünyasını ve birtakım açmazlarını yansıtırken bilinç akışı tekniğini kusursuz denecek ölçüde kullanmasının büyük payı var.

80'li yıllarda yazdığı *Kadının Adı Yok* (1987) ve *Kahramanlar Hep Erkek* (1992) gibi romanlarında kadın sorunlarına feminist bir kadının bakış açısından yaklaşan **Duygu Asena** (1946-2006), son romanı *Paramparça*'da (2004) bu sefer kadın gözüyle erkek dünyasını aralar. Taşra cinselliğinin yasaklı alanlarını romana taşırken, kişilerinin acılarını, bastırılmış duygularını röportaj tekniğiyle romanlaştırır.

Asena gibi kadınların sorunlarını farklı bir bakış açısından ele alan **Feyza Hepçilingirler** (d. 1948)'in *Tanrı Kadın* (2002) romanı, bir yandan özverili yaşamı içinde kadını yüceltirken, bir yandan da toplumun ona biçtiği değeri sorgular. Romanda vurgulanan "Her kadın biraz tanrıdır." yargısından hareketle kadının toplumdaki yerini belirleyen roman, kadının bu yönünü sadece bedeninde yaşattığı canlıya kanıyla canıyla hayat verdiği için değil, "yaşamın her alanında alçakgönüllü bir üretkenlikle yaratıcılığını sürdürdüğü, beslemek, büyütmek gibi tanrı niteliklerini, bunlarla övünmeyi aklına bile getirmeden taşıdığı için de" yüceltilmeye değer bulur. 12 Mart döneminin fon olarak kullanıldığı bu romanda merkezde Ayşe adlı kahraman olmak üzere onun serüvenine katılan iki kadının (Zehra ve Sacide) öyküleriyle birlikte yollarının bir noktada buluşması, kendilerini aldatan erkeğin kişiliğinde kadınlığın sorgulanması yazarının özgür ve ustaca anlatımıyla dikkatlere sunulmaktadır.

Bu saydıklarımıza kişilerini dinsel ve etnik kimliğine bakmadan insancıl yaklaşımla ele alan ve kadın sorunlarını gündeme taşıyarak kadının toplumdaki yerini belirlemeye çalışan Nezihe Meriç (*Korsan Çıkmazı*-1961, *Alagün Çocukları* -ırmak roman 1. Kitap- 1981, *Alacaceren* adıyla 2003, *Boşlukta Mavi* / 1992), gibi romancılar yanında toplumsal yergiye dayalı,

ironi ile mizahı birleştiren *Dört Köşeli Üçgen* (1957) adlı tek romanı ile Salah Birsel, eğitim sorununa ironik bir üslupla yaklaşan ve yerleşik düzeni eleştirdiği *Hababam Sınıfı* (1959) ile çıkış yaptıktan sonra biyografik-anı hüviyetli romanlara yönelen Rıfat Ilgaz (*Karartma Geceleri*/1974, *Karadenizin Kıyıcığında*/1969, *Sarı Yazma*/1976, *Yıldız Karayel*/1982) dikkat çeken romancılardır.

Edebiyatın başka alanlarında ünlendikleri hâlde romanı deneyenler, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de bir iki roman denemeleriyle bir yıldız gibi parlayıp sönerler. Bunlar arasında Marksist/sosyalist bakış açısından kentin sorunlarını ve kent insanının yalnızlığını, yaşadıkları dönemin sosyal sorunlarını ve toplumsal olayları ana izlek olarak işleyen romancılardan Muzaffer Buyrukçu (*Gürültülü Birkaç Saat* / 1969, *Bir Olayın Başlangıcı* / 1970), Şevket Süreyya Aydemir (*Toprak Uyanırsa* / 1963), Nazım Hikmet [Ran] (*Yeşil Elmalar* / 1936, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* / 1967), Kemal Kandaş (*Katıla Katıla Gülen Kalimkos* / 1964), Behzat Ay (*Dor Ali* / 1966, *Sis İçinde* / 1972), Kemal Bekir Özmanav (*Yabancılar* / 1958, *Kaçaklar* / 1961), Burhan Arpad (*Alnımdaki Bıçak Yarası* / 1968), Aysel Alpsal (*Alaca Karanlıkta* / 1973), Demirtaş Ceyhun (*Asya* / 1970) gibi adları sayabiliriz.

İslami ve gelenekçi söylem

1950'li yıllara kadar dönemin siyasal şartlarının ve biraz da laisizmin farklı yorumlanması gereği olarak sesi kısılan ve kabuğuna çekilen İslami söylem, çok partili yaşamın sağladığı özgür ortamın da etkisiyle önce şiirde ve sonra giderek öykü ve roman alanında varlığını sezdirmeye başlar. Modernleşmenin ve Batılılaşmanın taklit düzeyinde algılanması ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan kültürel kirlenme, kimi aydınları kendilerini sorgulamaya yöneltir; bilinçaltına itilmiş olan dinsel ve kültürel değerler modernize edilerek yeni yöntem ve tekniklerle geniş kitlelere yansıtılır. Özellikle 1960 anayasasının sağladığı düşünce özgürlüğü, bu yönelime belli bir ivme kazandırmıştır. 1960 öncesinin romancılarından bir bölümünün (Peyami Safa gibi, Abdülhak Şinasi Hisar gibi, Tanpınar gibi…) İslamcı sayılması bunların İslamiyet'e aşırı bağlılıklarından ziyade, dinî çevrelerin savundukları geleneksel değerlere sahip çıkmalarından ya da eserlerinde yer yer görülen kesişme/buluşma noktalarından kaynaklanmaktadır.

60'lı yıllardan sonra ise İslami söylem, taklit düzeyindeki Batılılaşma ile geleneksel yaşamın ve bu yaşama özgü değerler manzumesinin karşı karşıya getirilmesi şeklinde varlığını sezdirir. Bunlardan büyük bir bölümü aşk, erdem, nefis terbiyesi, hidayete erme gibi izlekler çevresinde yoğunlaşırken; Raif Cilasun (*Onlar Olmasaydı* / 1986, *Gafiller* / 1986), Ahmet Yılmaz Boyunağa (ö. 1995), Yavuz Bahadıroğlu (d.1945), Ahmet Günbay Yıldız (d.1941) (*Ekinler Yeşerdikçe* / 1994, *Yanık Buğdaylar*), Rasim Özdenören

(d.1940) (*Çok Sesli Bir Ölüm, Çözülme*), İbrahim Ulvi Yavuz (d.1942) (*Dikenli Yollar* / 1976, *Çalkantı* / 1978, *Korkunun Bedeli* / 1980, *Baharı Beklerken* / 1984, *Son Kavşak* / 1984, *Kıyam Vakti* / 1984, *Hasretin İlk Durağı* / 1989, *Gönlüme Cemre Düştü* / 1991, *Düşlerin Rengi Soldu* / 1993, *Dört Mevsim Ölüm* / 2002), Şerif Benekçi (*Güvercin Geçidi* / 1984) gibi kimileri ulusal değerleri dinsel değerlerle uzlaştırarak "Türk-İslâm" söylemi ile okurun karşısına çıkarlar. Bunların dışında sadece İslami değerleri referans alanlar da vardır. Sadettin Kaplan (*Uçurumun Çağrıs ı*/ 1993), Hurşit İlbeyi (*Umut Emekle Büyür* / 1997, *Berzah* / 1995, *Irmaklar Denize Akar* / 1995, *Yitik Ülkenin İnsanları* / 1996, *Mavera Yolcusu* / 2006), Hasan Nail Canat (*Bir Avuç Ateş* / 1992, *Nur Dağındaki Çocuk* / 1992) gibi kimilerinin ise eserleri sosyalist İslam ya da Alevilik temel düşüncesi üzerine oturtulmuştur. Bu grupta yer alanlardan Sevim Asımgil (d.1939) (*Terketme* / 2002), Şule Yüksel Şenler (*Huzur Sokağı, Bize Ne Oldu?..)* ve Emine Şenlikoğlu (*Ben Kimin Kurbanıyım* / 1994) gibi kadın romancılar, edebî kaygı taşımayan, modern kadın kimlikli kişilerinin aşk serüvenlerini ve hidayete erişlerini işledikleri romanlarıyla ancak sosyolojik araştırmaların konusu olabildiler.

Yukarıdaki adlara andıklarımız dışında dinsel motifleri öne çıkaran angaje edebiyatın temsilcilerine aşağıdaki adları da katabiliriz. Bunlar arasında Ali Nar, Ali Haydar Haksal, M. Talat Uzunyaylalı, Edip Gönenç, Üstün İnanç, Hüseyin Yılmaz, Perihan Akça, Mehmet Göktaş, Nurullah Genç, Ahmet Cemil Akıncı, Lütfü Kazancı, İsmail Kılloğlu, Ali Erkan Kavaklı vd. belli bir fikre angaje eserleriyle belli bir okuyucu kitlesine hedef alan romancılıklarını sürdürürler. Bu romancılar arasında Hekimoğlu İsmail / Ömer Okçu'nun (d. 1932) (*Minyeli Abdullah* / 1968*, Maznun* / 1970*, Menan Cinleri* / 1990) geniş yankılar uyandıran ama çoğu edebiyat eleştirmenlerince yazınsal değeri düşük olarak kabul edilen *Minyeli Abdullah* romanı, İslamcı roman alanında yeni bir çığır açmıştır. Roman aynı zamanda 1960 sonrası Türkiye'sinde dinî değerleri ön planda tutan bir toplumun sanat ihtiyacını karşılamayı da amaç edinmiştir. Yazarının *Maznun* romanının sunuş bölümünde geçen "İslâmî hizmet bakımından zaruri bir vazife", "silâh olan kalemle cephane olan kâğıt" sözleri roman yazmaktaki amacını ve sanat anlayışını çok iyi anlatmaktadır. Bu konuda bir özeleştiri yapan Mehmet Eroğlu, *Yürek Sürgünü* adlı romanında, İslami referans alan romancıların bu alanda geç kaldıklarını, arayı kapamak için de yazdıklarını "ilkel bir şablona sığdırmaya çalış(tıklarını), sonuçta ortaya estetik değer taşımayan, "slogancı" "yazı örnekleri" çıktığını, geçmişte solcuların düştüğü ilerici öğretmen - gerici imam gibi ilkel zıtlıklara dayalı tuzaklara inananların da Anadolu'dan gelen inançlı dürüst genç - inançsız ve yozlaşmış kent kızı zıtlığıyla düştüklerini söylemektedir ki (Eroğlu 1994: 192) bu yerinde bir tespittir. Nitekim değerleri yerleştirirken taraflardan birini sadece kırsal kesimle sınırlayarak kent yaşamını göz ardı etmek daha işin başında yapılanların önünü kesmektedir.

Bakış açılarını bu tarzda belirleyen yazarların bir başka özelliği, romanlarında din ve din temsilcilerine pek olumlu bakmayan ateist kahramanlarının yaşadıkları olaylar sonunda koyu bir dindar olmalarıdır.

Ne var ki bir süre sonra değişen toplum yapısı içinde yalnız İslami kimliğin yeterli olmadığı bunun yanında entelektüel bir kimliğin de gerekliliği fark edildi. Bunun sonucu olarak günümüz romancılarından Afet Ilgaz Muhteremoğlu (*Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi* / 1988, *Yolcu* / 1994, *Eşiktekiler* / 2001), Nazan Bekiroğlu (*Yusuf ile Züleyha* / 2000, *İsimle Ateş Arasında* / 2002, *La Sonsuzluk Hecesi* / 2014), İskender Pala (*Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk* / 2003, *Katre-i Matem* / 2009, Şah Sultan / 2010, *Od* / 2011, *Efsane* / 2012, *Mihmandar* / 2014, *Barbarossa* / 2015), Sadık Yalsızuçanlar (*Yakaza* / 2.bs.1996, *Gezgin* / 2003, *Cam ve Elmas* / 2014), Nuriye Akman (*Nefes / 2004, Örtü* / 2006), Fatma Karabıyık Barbarosoğlu (*Hiçbiryer* / 2004), Cihan Aktaş (*Bana Uzun Mektuplar Yaz* / 2002), Yaşar Bedri Özdemir (*Cabülka: Yolcu ile Derviş Meseli*)... Bir arayış içinde, Doğu edebiyatına özgü anlatma formlarından esintiler bulunan ve gerçeklikten uzaklaşarak fantastik bir anlatım yolunu benimseyen eserleriyle adlarını duyurdular. Esasında anlatım teknikleri, dilsel tasarrufları bakımdan modern ve postmodern romancılar grubuna sokabileceğimiz bu romancılar İslami söylem başlığı altında verdiğimiz popüler-altı roman yazıcılarından ayrılsalar da farklı bakış açılarıyla bir yandan kadının sorunlarını gündeme taşıdılar, bir yandan da denemeye yakın üslupları, çözümleyici ve bilimsel yaklaşımlarıyla romanımıza yeni boyutlar ve farklı renkler katmayı başardılar.

Yukarıda ki adlar arasında akademisyenlik ve yazarlığı bir arada yürütenlerden **Nazan Bekiroğlu** (d.1957) ele aldığı konu/lar, konuları işleyiş tarzı ve anlatım teknikleri bakımından üzerinde durulmaya değer. Onun ilk romanı *Yusuf ile Züleyha* konusunu bildik bir öyküden, *Kur'an*'da geçen Yusuf kıssasından alıyor. Yüzyıllarca geleneksel öykümüze kaynaklık eden bu öyküyü benzerlerinden farklı kılan yazarın duruş noktası ve bakış açısıdır. Bekiroğlu, öteki Yusuf kıssalarından farklı olarak olaya âşığın yani Yusuf'un penceresinden değil, Züleyha'nın yani maşukun penceresinden bakmış. Farklı bir söyleyişle romanda Züleyha, maşuk değil âşık konumundadır. Yazar, Züleyha'nın Yusuf'u görmesinden başlayarak pazardan satın alması, ona olan ilgisinin giderek hayranlıktan yakıcı, kavurucu bir aşka dönüşmesi; aşkının sevdiği erkek tarafından reddedilmesi, Yusuf'un uzun tutukluluk döneminde Züleyha'nın ruhsal bakımdan olgunlaşması ve Yusuf'un Rabb'ine iman etmesi, Mısır'ın kıtlığa doğru sürüklenişi, Yusuf'un yorumladığı rüya sonucunda kurtuluşu ve nihayet Yusuf'un zindandan çıkarak Züleyha'ya kavuşmas gibi bildik olaylar, geleneksel anlatma formu içinde ama yazarın şiirsel üslubu ile evrensel bir aşk öyküsü hüviyetini kazanmış. Romanı asıl çekici ve okunabilir kılan, hiç kuşku yok ki, yazarın "ödeyen ve

ödenen bedel" olarak nitelediği kadın kahramanının ruhsal durumunu, doğasını, duygularını derinliğine işlerken, kadının gizli ama evrensel gücünü -bunda yazarın kadın oluşunun da büyük etkisi var- çok yönlü ve güçlü bir anlatımla ifade etmiş olmasıdır.

Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* adlı ikinci romanı da önceki gibi bir değerler, simgeler çatışması üzerine kurulmuş. Böyle olduğu için romanın bütün yükünü bu simgeler çekiyor. Devleti/devletin gücünü temsil eden padişah, padişahın gücünün hem onaylayıcısı hem de tehdidi konumundaki yeniçeriler ve başlangıçta bir çıkar ilişkisi ile yeniçeri Mansur'un kimliğine bürünen, ama bu yeni kimliğiyle bağlantılı olarak Nihade'ye olan aşkıyla çıkarları arasında bir çatışmayı yaşayan Numan. Bu simgesel kişilerin her üçü de taşıdıkları ad ile bu adın çağrışımsal karşılığı olan ölüm, romancının nitelemesiyle ateş, arasında gidip gelirler. Bu bakımdan roman, bir yanıyla imgesel / sembolik, bir yanıyla da gerçeklik düzleminde oluşan bir kıymetler çatışması olarak dikkati çekmektedir.

Romanın olay örgüsü birbiriyle bağlantılı üç düzlemde gerçekleşiyor: İlkinde Osmanlı Devleti'nin yeniçerilerin kimliğinde sorgulanması yapılırken; ikincisinde, her şeyin bozulduğu bir dönemde esame defterlerinde yapılan tahrifat sonucu para karşılığında ölü bir yeniçerinin kimliğine bürünen Numan'ın Nihade'ye olan tutkulu aşkı ve bu çalıntı yaşam içinde adım adım ölüme sürüklenişi; üçüncüsünde ise birinci ve ikinci tabakada verilenler, padişahlar ağzından nakledilen ve on bir küçük öykü ile dramatize edilir. Birbiriyle paralel çizgilerde gelişen olaylar zinciri ve bu zincirlerin tüm halkaları, geride kalan birkaç simgesel ad dışındaki her şey, padişah İkinci Mahmut'un ocağı topa tutturduğu yangında yok olur. Romanın trajedisi de işte bu acıklı son'da düğümlenmektedir. Yazarın söyleyişiyle "Herkes yaptığından mazur ve haklı. Ama birileri yanmak zorunda" (Dursun 2004). Yananlar ise padişahın hem övüncü hem de umacısı konumunda olan yeniçeriler oluyor. Bekiroğlu, nedense ilk romanı *Yusuf ile Züleyha*'da olduğu gibi tarihsel olaylara alışılmışın/bilinenlerin dışında farklı bir noktadan bakmayı tercih ediyor. Böylece toplumun ortak vicdanınca mahkûm edilmiş yargılanmış kişileri ya da zümreleri yeniden sorgulayarak tarihî olayları farklı bir bakış açısıyla ve olay zamanına ait dil malzemesinden de yararlanarak bir trajediye döndürmeyi başarıyor.

Bir başka akademisyen-yazar **İskender Pala** (d. 1958), yarı bilim kurgu, yarı mesnevi, yarı postmodern bir romanla çıkıyor okurun karşısına: *Babil'de Ölüm İstanbul'da Aşk*... Divan şiirine olan yakınlığı ve yetkinliği onu geleneksel anlatma formlarını çağdaş romana yansıtmasında oldukça başarılı kılmış. Romanın olay örgüsü, geçmişin derinliklerinden gelen bir sırrın aşkı bilen biri olarak Fuzulî tarafından ustaca gizlendiği gizemli, bir o kadar da simgelerle dolu; kimi zaman kaçırılan, kimi zaman bilmeden hediye edilen

bir kitabın, *Leyla ile Mecnun* mesnevisinin ve *Siruş* başlıklı hançerin serüvenleri çevresinde biçimlenmiş. Uzay yolculuklarına açılan kapının anahtarına ulaşmak isteyen bilge rahiplerden, gizli servis ajanlarına, tılsımla güç edinmek isteyen hazine avcılarına kadar pek çok meraklı var kitabın peşinde. Tüm olaylar, amaçları birbirine zıt bu iki güç odağının, kitabı korumak isteyen birinciler ile yok etmek isteyen ikinciler arasındaki çatışma çevresinde geçer. Üç yüz elli yıllık bir zaman dilimine yayılan olaylar; Babil'in İştar Tapınağı ve 16-18. yüzyıl İstanbul'u merkezî mekân olmak üzere, Doğu'dan ve Batı'dan pek çok kent ve bu kentlerdeki karanlık, korku verici sokaklarda ve saraylarda geçen bilginlerin, canilerin, hırsızların gerilimli serüvenleri ve doğal olarak dönemin saray hayatına dair pek çok ayrıntı ve anekdot… Ama hepsinden önemlisi Doğu metaforlarından ve söz kalıplarından yararlanılarak oluşturulan şiirsel anlatım, eseri akıcı ve okunabilir kılıyor. İskender Pala, geleneksel kültür malzemelerini yoğunlaştırılmış bir biçimde vermesi bakımından eleştirilebilir olsa da, geçmişi ve geleceği harmanladığı bu "tezli" romanında bir yandan küçümsenen, aşağılanan eski kültür ile genç kuşağı uzlaştırmağa çalışmış, bir yandan da maddenin tutsağı hâline gelmiş olan günümüz insanına geçmişten aydınlık mesajlar ulaştırarak onları kaybettikleri üzerinde düşündürmeyi hedeflemiştir.

Aynı gruba sokabileceğimiz genç romancılardan **Sadık Yalsızuçanlar** (d. 1962), ilk romanı *Yakaza*'da öğretmen olan asli kişisinin günlük yaşamının tekdüzeliği içinde ve uykuyla uyanıklık arasında kendini aradığı içsel yolculuklarını işlemiş; zayıf bağlarla birbirine bağlanmış bu anlatı parçalarında bir bakıma kendisine ve çevresine bakmayan günümüz insanının bencilliğini eleştirmişti. Yalsızuçanlar, *Yakaza*'dan sonra kaleme aldığı *Gezgin*'de ise konusunu, ünlü Arap felsefecisi ve gezgini Endülüslü bilge İbni Arabî'nin menkıbesini yeni yorumlar getirerek ve modernize ederek öyküleştirir.

Gezgin, dönemin hazır dil malzemesini kullanması bakımından bir yönüyle *Simyacı*'yı anımsatıyorsa da kurgusu ve anlatım tekniği bakımından ondan tamamen farklı. Geleneksel söz kalıplarıyla başlayan, Doğu metaforlarıyla zenginleşen ve kahramanının kişiliğinde derinleşen bir anlatı biçimi. 80'li yıllardan itibaren bireysel anlatı formlarının kırılarak geleneksel anlatı yöntemlerini kullanma tekniği pek çok romancı tarafından denendi. Dilin kullanımının ön plana çıktığı bu anlatım tekniğinde roman yazarı, batılı hiçbir modeli örnek almıyor, doğrudan bizim menakıp dediğimiz anlatı formlarından yola çıkıyor ve onların dilini kullanıyor. Aynı yöntem daha önce adlarını andığımız Nazan Bekiroğlu, İskender Pala, Nuriye Akman, Orhan Pamuk… gibi yazarlar tarafından da fazlasıyla hatta roman formu zorlanarak denendi. Yalsızuçanlar, burada biraz okuru göz ardı ediyor gibi geldi bana. Zira kullandığı dil, sıradan okurun kolayca çözemeyeceği ya da zevk

alamayacağı nitelikte. Bir eleştirmenin saptamasıyla kendisi de bu hususta okuru pek "umursama(dığını)" daha çok İbni Arabi'nin öyküsü vasıtasıyla "insanlara evrensel olarak bir bildiri sunma(yı)" hedeflediğini (Yılmaz 2004) söylemektedir ki bu tavır onun sanat anlayışını da özetlemektedir. *Gezgin*'in belki en zayıf halkası yukarıda söylediklerimiz dışında çevre betimlemeleri, gündelik yaşama dair ayrıntılar gibi dış dünyadan koparılmış olması…

Yalsızuçanlar zaman zaman ünlü kahramanını yine dönemin İbni Rüşt, Beyazıdi Bestami, Hallacı Mansur, Yunus gibi ünlü kişileriyle karşılaştırır ve geleneksel söz kalıplarıyla konuştururken, kendi felsefesini yapmayı ihmal etmez. Felsefesi ise nur risalelerinin iyi-kötü kutupluluğu üzerine kurulmuş kıssalarından beslenir. Özellikle İbni Arabi ve İbni Rüşt gibi iki bilgenin ilham ve aydınlanma ile edinmiş oldukları tüm bilgileri dar ama aslında sınırsız olan evet-hayır gibi iki sözcükle özetlenir. Bu özelliklerinden dolayı romanı, yazarın ifadesiyle, "geleneksel bir roman ya da çağdaş bir menkıbe" (Yılmaz 2004) olarak düşünmek hiç de abartı olmasa gerek.

Röportajlarından ve gazeteciliğinden tanıdığımız **Nuriye Akman** (d. 1957), gazetecilik deneyimlerinden ve birikimlerinden yararlanarak yazdığı *Nefes*, adını insanlığa ait pek çok sorunu/hastalığı geleneksel yöntemlerle ve gizemli güçlerle çözümleyen/sağaltan bir tür bilgelik kurumu ve bu kuruma ait tedavi yönteminden alıyor. Akman, romanının kişilerini ve yerini Güneydoğu Anadolu'nun dağların ve ormanların arasına gizlenmiş ücra bir köşesinden seçmiş. Tabende, Gaffar, Sırrı ve bir raslantı sonucu aralarına katılan Jonathan. Her birinin kendine özgü becerisi, uzmanlık alanı var. Çevresinde ebe olarak tanınan Tabende doğum konusundaki bilgeliği ile, ölü yıkayıcısı Gaffar ölüm konusundaki bilgeliği ile, Tabende ve Gaffar'ın koruması altındaki yarı deli Sırrı gizemli güçleri ile, Jonathan ise yaşayan ve ölü diller konusundaki yetkinliği ile ünlenmiş ehliyetli kişilerdir. Farklı konum ve kimliklere sahip olan bu dört kişi, yaşamın, ölümün, aşkın ve insanlar arasında iletişimi sağlayan dilin gizemli dünyasını çözmeye çalışırlar.

Akman, kutsal kitaplardan, mitolojiden, tasavvuftan, masallardan, folklorik unsurlardan beslenen romanını geleneksel söz kalıplarından yararlanarak oluşturduğu metaforik anlatım tarzıyla romanını gizemli bir havaya sokmuş. Ayrıca *nefes* ve *nefes sahibi* kişilere yüklenen misyon, Doğu'dan ve Batı'dan seçilmiş pek çok bilgenin / filozofun / mutasavvıfın görüşleriyle destekleniyor. Ne var ki roman, görünüşte yöre halkının Can adını taktığı farklı kimliğe sahip Jonathan'ın metafizik yönelimleri ile geçirdiği değişim üzerine kurulduğu izlenimini uyandırsa da, gereksiz yere uzatılan metnin içine iyice sindirilemediği için bir yığın hâlini alan felsefi söylemler, Doğu-Batı karşılaştırmasında açıkça Doğu'dan yana tavır konulması, açık mesajlı bir anlatımın benimsenmesi gibi biçimsel ve içerikle ilgili unsurlar… romanın doğallığını zedeleyen başlıca etkenlerdir. Akman, ikinci romanı *Örtü*'de ise başörtüsü yasağından yola çıkarak Türkiye'deki gizli kapaklı pek çok sorunu kurmaca dünyanın sınırları içinde irdeler.

Bu başlık altında adlarını andığım romanların, bazı istisnalarla, ortak özellikleri, yazarlarının felsefi ve siyasal görüş ayrılıklarına rağmen bazı Cumhuriyet Dönemi uygulamalarına (çoğu zaman Milli Şef Dönemi uygulamalarına) tepkili olmaları, sık sık rejimi temsil eden kurumlara ve temsilcilerine dair kaygıları siyasal ve kültürel düzenin bozukluğunu ve yanlış Batılılaşmayı gündeme taşımış olmalarıdır. Ancak burada önemli bir sorunla karşı karşıya kalınır: Kimileri demokratik bir düzenden ve onunla bağlantılı olarak bize uygun batılı değerlerin alınmasından yana tavır koyarlarken; kimileri ise daha katı bir tutum sergileyerek dini ve dine dayalı idareyi tek referans olarak alırlar. Ancak her iki grupta da bazı istisnalarla ulusal değerlerin yerini Cumhuriyet öncesinin nostaljik dekorları içinde yaşanan hayat ile İslami değerler almıştır. Farklı bir söyleyişle toplumsal kimliğin birleştirici ögesi tek başına Türklük değil dinsel, ulusal ve kültürel değerlerin uzlaştığı ortak bir kimliktir. Bunun karşısında yer alan güç ise tüm kurumlarıyla Batı'dır. Bu yüzden romanlarda genel olarak öne sürülen ana tehlike Batı'dan değil, yurt içindeki Batıcılardan gelmektedir. Ne var ki bu konuda da bir ortak görüş oluşmamıştır. Batılı değerlerden "biz"e uygun olanların alınmasını isteyenlere göre "Avrupa'nın hangi yanı ne derece isteniyor?" soruları netlik kazanmamış, verilmeye çalışılan kimlik sorunu henüz çözümlenememiştir.

Akademisyen kimliği yanında sanat yazıları da yazan **Fatma Karabıyık Barbarosoğlu** (d. 1962), ilk romanı *Hiçbiryer*'de, yetmişli yıllara kadar sosyal gerçekçi romancılar tarafından gündemden düşürülmeyen bir mekâna götürür okuru. Okumak için geldiği kentten bir süre sonra hayal kırıklığı içinde köyüne dönen ama orada da tutunamayıp yeniden kente giden kişisinin köy kent çatışması içinde ve Türkiye'de son 50 yılda yaşanan toplumsal sorunları gündeme taşır. Barbarosoğlu, sosyoloji alanındaki deneyimlerinin ve bilgilerinin ışığında köy kent ilişkisine farklı bir cepheden bakar. Ancak romanın derin yapısında küreselleşen dünyada teknolojik ürünlerle donanmış olan kırsal mekânlarda yaşayanları mutlu edemeyeceği ve yine bu yaşam tarzının insanları manevi değerlerden uzaklaştırdığı temel fikri üzerine kurar. Bundan dolayıdır ki Şahin adlı kişisi, ne köy ne de kent yaşamına uyum sağlayabilir. Aydınlanmak için geldiği kentte tutunamaz, çünkü kent insanının yükselen değerleri maddileşmiştir; köyde tutunamaz, çünkü globalleşen dünyada köy de eski saflığını yitirmiş, özverili köylünün yerini köy ile kent değerleri arasında sıkışmış, kimliksiz insan yığını almıştır. Yazar bu huzursuzluğu göstermek için asli kişisini önce kente gönderir orada uzun süre eğitim gördükten ve kent yaşamını tanıdıktan sonra yeniden köye gönderir. Sosyoloji eğitimi görmüş kişilerin üniversite çevresinden seçilmesi ve bu kişilerin maddileşen dünyada bir türlü mutlu olamamaları romanın bakış açısını belirleyen unsurlardır. Köylünün gözünde kent bir kurtuluş yeri, ideal

bir mekândır; bu yüzden pek çok köy genci kente göçmenin, orada yaşamanın düşlerini kurar. Öte yandan köyde yavaş da olsa bir değişim yaşanır. Geleneksel değerler bir senteze ulaşmadan yerlerini iyice özümsenmemiş yeni değerlere bırakırlar. Barbarosoğlu, köy ve köy insanı ile ilgili gözlemlerinden elde ettiği bulguları sosyolojik disiplinin ölçülerine göre ama denemeye yakın üslubu ve kurmaca dünyanın mantığı içinde eriterek vermeyi başarır. Romanı baştan sona kadar kuşatan kısa ve eksiltili cümleciklerle oluşturulmuş şiirsel üslup, mekânla ve her türlü uyarıcılarla ilgili ayrıntılara inen betimlemeler, ustalıkla yerleştirilmiş genellemeler ve soyutlamalar, geriye dönüşler, ruhsal çözümlemelere yönelik iç yolculuklar, iç içe girmiş öyküler *Hiçbiryer*'in ayırıcı vasıflarını oluşturmaktadır. Romanın arka planında ise Cumhuriyet'le birlikte modernleşme süreci içinde yapılan inkılaplar, din-devlet ilişkileri, yanlış tarım politikaları, doğayı koruma çalışmaları, eğitim, durumundan memnun olmayan, üretmeden kazanç elde etmeye çalışan insanlar fazla abartılı olmasa da varlığını sonuna kadar sezdirir.

Toplumcu-Marksist söylem

1960 anayasasının sağladığı özgürlük ortamı ve çok partili hayat beraberinde yol ayırımlarını ve kutuplaşmaları getirir. Köyden kente yapılan aşırı göç dalgaları, çalışan kesimlerin haklarını korumak ve kendilerini güvence altına almak için örgütlenmeleri, çarpık bir şekilde büyüyen kentin bunaltıcı sorunları, beraberinde aynı amaç için aynı düşünceyi paylaşanların dayanışmasını zorunlu kılar. Farklı düşüncelere, dünya görüşlerine sahip bu gruplaşmaların düşünsel cephesi ister istemez sanat alanının her şubesinde yankısını bulacaktır. Nitekim 1960'lı yıllardan itibaren Türk romanında ideolojik bir yaklaşımla romanlarını sınıf çatışmasına dayandıran romancılar çoğunluktadır. Ancak bu romancılar, bir yanlarıyla ideolojik ve sınıfsal bir çatışmayı işlerken bir yanlarıyla hümanist bir tavır sergilerler. Bu tavır ezileni, aşağılananı koruma içgüdüsünü de bünyesinde barındırmaktadır. Romanlara bu açıdan bakıldığında ele alınan sorunların yöresel, etnik, dinsel ayrılıkların ötesinde uluslarüstü bir nitelik kazandığı görülebilir. Amaç, insanların ortak yanlarını ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Bu tür romanlarda din ya da kültürel kimlik ikinci plandadır. Aslolan kişilerin hangi sınıftan olduklarıdır. Bu sınıfsal ayırımlar ise varsıllık-yoksulluk kutupluluğunda düğümlenir. Ortak tavır, yoksulun, ezilenin yanında, varlıklının karşısında olmaktır. Ancak, farklı ideolojik ve sınıfsal yaklaşımların kesin çizgileriyle birbirinden ayrıldıklarını rahatlıkla söyleyemeyiz. Bunlar, yeri geldikçe, ulusal söylemleriyle ve ülkenin bağımsızlığını savunan görüşleriyle öne çıkarlar. Romanlarda dış düşmanlara da çoğu kez ulusalcı bir dikkatle bakılır. Bunların ortak özelliklerinden biri de romanlarda devlete ait değerlerin ve 'devlet' uygulamalarının eleştirilmesidir. Devlet sosyal bir kurum olmaktan

çok, mütegallibenin ve egemen güçlerin temsilcisi konumundadır. Sosyal bir kurum olan din önemsizdir ya da zararlıdır; din adamları ise mevcut düzenin yanında yer aldıkları ya da savunucusu oldukları için mücadele edilmesi gereken bir güçtür. Sınıfsal söylemi esas alan romancılar için bir başka karşıt güç Batı'dır. Batı özellikle istilâcı ve sömürücü özellikleriyle tam bağımsızlığın karşısındaki en büyük engeldir.

Dönemin roman yazarlarından Tezer Özlü [Kıral] (*Çocukluğun Soğuk Geceleri* / 1980, *Auf den Spuren eines Selbstmords* / *Bir İntiharın İzinde* / 1983, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* / 1984), Hulki Aktunç (*Bir Çağ Yangını* / 1981, *Son İki Eylül* / 1987), Önay Sözer (*Öteki* / 1981-Yazko roman ödülü, İsis'in Düğümü / 2004), Feyyaz Kayacan (*Çocuktaki Bahçe* / 1982), Vüs'at O. Bener (*Buzul Çağının Virüsü* / 1984, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* / 1991, 1993'te *Siyah-Beyaz* adıyla yayımlandı); Tülay Ferah (*Sinek Olmak Zor Şey* / 1985. *Sıcak* / 1987, *Kırmızı Erik* / 2000, *Erkek* / 2000, *Mayo mu Osmanlı mı?* / 2001, *Aşk Minyatürleri* / 2002, *Gidersen Ölmem* / 2005), Mehmet Komşu (*Rüzgârın Sesi* / 1986, *Sirena* / 1990, *Liliyan* / 2009, *Taif'te Ölüm, Bir İmparatorluğun Çöküşü* / 2009, Ölü Kelebekler Evi / 2010, *Bir Ermişin Son Yolculuğu* / 2010), Gülseli İnal (*Kalypso Dolunay* / 1988), Yüksel Pazarkaya (*Ben Aranıyor* / 1989), Mustafa Balel (*Peygamber Çiçeği* / 1981, *Asmalı Pencere* / 1984), Hidayet Karakuş (*Yağmurlar Nereye Yağar* / 1981), Kemal Ateş (*Toprak Kovgunları* / 1982, *Geç de Olsa* / 1989), Zeyyat Selimoğlu (*Tutkunun Köşeleri* / 1982) Aras Ören (*Gündoğduların Yükselişi* / 1985), İlhan Önal (*Üç Nesil* / 1987), Nihat Behram (d. 1946) (*Gurbet* / 1987, *Lanetli Ömrün Kırlangıçları* / 1991, *Kız Ali* / 1998), Namık Doymuş (*Gelecek İçin* / 1986, *Sevgiyi Yaşamak* / 1990) *Cesaretin Ötesinde* / 2004), Murathan Mungan (*Dağınık Yatak* / 1997, *Yüksek Topuklar* / 2002), Kürşat Başar (*Konuştuğumuz Gibi Uzaklara* / 1990, *Sen Olsaydın Yapmazdım, Biliyorum* / 1992, *Aşkı Bulmanın ve Korumanın Yolları* / 1996, *Başucumdaki Müzik* / 2003), Mario Levi (*En Güzel Aşk Hikâyemiz* / 1992, İstanbul Bir Masaldı / 1999, *Lunapark Kapandı* / 2005, *Karanlık Çökerken Neredeydiniz?* / 2009), Feride Çiçekoğlu (*Uçurtmayı Vurmasınlar* / 1986, *Suyun Öte Yanı* / 1992) gibi roman yazarları, ülkenin tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimi toplumsal, ekonomik ve insanî değerler bakımından ele alarak dikkatleri üzerlerine çekerler. Metin Kaçan (*Ağır Roman* / 1990, *Fındık Sekiz* / 1997) gibi kimileri özgün üsluplarıyla, yaşadıkları dönemlerinin siyasal cedelleşmeleri içinde ve aydın bunalımı çevresinde kendi kuşaklarını toplumcu-gerçekçi bir dikkatle sorgulayan eserleriyle Türk romancılığında yeni uç veren romancılardır. Bu dönemin kimi romancıları da eserlerinin sanatsal derinlikleri yerine siyasal söylemleri ile gündemde kalırlar.

Bu adlar dışında romanlarında kişiler arası ilişkileri ve olayları Marksist söylemlerle yorumlayan romancılardan Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Mehmet Eroğlu, Ayla Kutlu, Oya Baydar ve Erendiz Atasü'nün romanları ve romancılıkları üzerinde duralım.

Yukarıda adını andıklarımız arasında sanatının en verimli bir çağında kansere yenik düşerek ölen **Sevgi Soysal** (Sevgi Sabuncu) (1936-1976), kadın sorunlarını gündeme getirdiği romanlarıyla konu sıkıntısı çeken Türk romancılığına yeni bir soluk kazandırmıştır. Azınlıklar sorununu peşin yargıların dışına çıkarak insancıl bir yaklaşımla incelediği ilk romanı *Yürümek*'ten (1970) itibaren konularını kendi yaşamından, tanık olduğu olaylardan alan eleştirel gerçekçi/toplumcu romanlara yönelir. Gözleme dayalı insan portrelerinden toplumsal bir kesit sunduğu *Yenişehirde Öğle Vakti* (1974 Orhan Kemal Roman Ödülü) romanının ardından yazdığı *Şafak*'ta (1975) 12 Mart dönemi olaylarını, çatışan taraflardan birinin, sol görüşlü kişilerinin dikkatiyle yargılar (bk. "Bir dönemin yargılanışı ya da 12 Mart/12 Eylül romanları" başlıklı kısım).

Soysal'ın dağınık ve birbirine eklenmiş parçalı yapısıyla Ahmet Oktay gibi kimi eleştirmenlerin öykü olarak nitelediği, ama olay örgüsü, zaman, yer, anlatım tekniği ve olayların asli kişi Tante Rosa'nın yaşam öyküsüne bağlanışı bakımından daha çok roman özelliği taşıyan eseri *Tante Rosa* (1968), kişilerinin ve olay yerinin Türkiye dışından seçilmesine rağmen konusunu, yazarın, farklı adlar altında serüvenleri nakledilen yakın çevresinden alır. 70'li yıllarda sosyalist söylemlere ve varsıllık-yoksulluk kutupluluğu üzerine kurgulanmış roman yazma modasına uygun olarak roman asli kişisi Tante Rosa da ilk gençlik çağında verdiği yanlış bir karar sonucu geçirdiği mutsuz bir evlilikten genelev kapıcılığına kadar sürüklenen acılı yaşamı dramatize edilirken; iki yüzlülük, bencillik, ahlâksızlık, hoşgörüsüzlük gibi toplumsal değerlerin sorgulaması yapılır. Merkezde Tante Rosa olmak üzere on dört öyküden oluşan romanda Rosa, yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen yaşama sevincini ve iyimser bakışını kaybetmez, yaşama tutunma direncini sürekli canlı tutar. Ölümünden sonra yayımlanan son romanı *Hoş Geldin Ölüm*'de ise çaresiz hastalığına karşı verdiği yaşam savaşını anı tadında anlatır.

Romanlarının derin yapısını sözünü ettiğimiz kutupluluk üzerine kuran romancıların yolları çoğu zaman ulusçu ve İslamcı yazarlarla bir yerde kesişir ve yine kimi zaman aynı çizgide birleşirler. Bu romancılar arasında bir romancı olarak 'kadın yazar' kimliğini hep ön planda tutan **Leyla Erbil** (1931-2013) tüm öykü ve romanlarında birtakım tabuları yıkarak düşünce ile edebiyatı birleştiren bir tutumla çıkar okurun karşısına. Kuşkusuz bu tutumunda yazı hayatına ilk başladığı yıllardan itibaren etkisi altında kaldığı Sartre, Kafka gibi varoluşçuların eserlerinde görülen fantastik gerçekçiliğin izlerini unutmamak lazımdır. İlk romanı *Tuhaf Bir Kadın*'da (1971) kadının toplumdaki yerini sorgulayıcı bir bakışla belirlemeye çalışırken, *Karanlığın Günü*'nde (1985) kendi kuşağının yaşadığı acılı ve sıkıntılı dönemi bir kadın gözüyle dikkatlere sunar. Mektup biçiminde yazılan *Mektup Aşkları*'nda

(1988) cinsellikten uzakta, kirlenmemiş ve maddileşmemiş aşkın saf gerçekliğini işler. Son romanı *Cüce*'de ise (2001) yaşadığı / tanık olduğu olayların acı ve ironik bir eleştirisini bir fotoğrafçı tarafsızlığıyla yansıtmaya çalışır. Karakter yaratmada oldukça başarılı olan Erbil, tüm romanlarında iyilikle kötülüğün, özveri ile bencilliğin harmanlandığı insanın iç gerçeğini tüm çıplaklığıyla vermeye çalışmış; bu yüzden kadın kahramanlarını hüzünlü, acılarla yoğrulmuş kişilerden seçmiştir.

Aynı kuşaktan **Mehmet Eroğlu** (d. 1948), kendi kuşağının sorunlarını anlattığı ilk romanı *Issızlığın Ortasında* (1979 *Milliyet* roman yarışması birincilik ödülü ile 1984 Orhan Kemal ve Madaralı Roman Ödülü) ile adını duyurur. 12 Eylül döneminde sakıncalı bulunduğu için ancak 1984 yılında yayımlanan roman, değerler çatışması ve inanç bunalımı yaşayan kahramanı Ayhan'ın kişiliğinde daha sonra yayımlayacağı roman kişilerinin de genel kimliğini belirler. İkinci romanı *Geç Kalmış Bir Ölü*'de (1984) yine ölüm ile yaşamak arasındaki ince çizginin çevresinde dolaşan kuşağının iç sorgulamalarını yaparken; konularını Uzak Doğu ve Orta Doğu'da geçen kahramanlık ve özveriye dayanan arkadaşlık ilişkilerinden alan *Yarım Kalan Yürüyüş* (1986) ve *Adını Unutan Adam* (1989) romanlarında yaşamın görünen ve görünmeyen taraflarındaki zıtlıkları irdeler. Beşinci romanı *Yürek Sürgünü*'nde (1994) cesaretini insan sevgisinden alan kendi kuşağının yitik aşklarını ve düş dünyalarını yansıtırken; *Yüz:1981* (2000) ve *Zamanın Manzarası*'nda (2002) son kırk yılda ülkemizde yaşanan sosyal ve siyasal olayları, tutukevlerinde yaşanan olayları, ölüm oruçlarını, Güneydoğu sorununu, çekilen acıları; rüşvet, yolsuzluk olaylarını kendi kuşağının bakış açısından ve sol bir söylemle öyküleştirir.

Mehmet Eroğlu, sekizinci romanı *Kusma Kulübü*'nde yine yaşadığı dönemin Türkiye'sini ve sorunlarını kendine özgü üslubu ve bakış açısıyla yargılar. Hayata tutunma ümidini yitirdiği bir sırada karşılaştığı Nihan adlı bir kadının yardımıyla dünya görüşü ve hayatının akışı değişen roman kahramanının polisiye romanları anımsatır bir kurgu içindeki hüzünlü serüvenini öyküleştirir. Yazarın söyleyişiyle "Büyük umutlarla başladığı bu yolculuk çok geçmeden toplumun her kesimini kaplayan acı yüzünden, vicdanın başkaldırışıyla ve bilinçlenmeyle kesilir. Ve kahramanımız isyan eden, gerektiğinde şiddete de başvuran birisine dönüşür." (Sekman 2004).

Düzgün fiziği sayesinde ancak küçük figüran rollerinde oynayabilen Umut, benzer birkaç küçük işle oyalandıktan sonra işsiz kalmış, her şeyin bittiğini sandığı bir anda kendisini, tamamen farklı bir kimlik ve görev sunan Nihan'ın karşısında bulmuştur. Geçmişi sorunlu olan Nihan, kendilerine Kusma Kulübü adını verdikleri zeki ve akıllı kişilerden oluşan bir kulübün başkanıdır. Eroğlu, bu kulübün eylemleri aracılığıyla mevcut düzeni, toplum değer yargılarını, medya ve magazin dünyasını eleştirmektedir. Bir

çeşit siyasal polisiye olarak niteleyebileceğimiz romanda kulüp mensupları toplum için zararlı gördükleri zenginleri cezalandırdıktan sonra tepkilerini üzerlerine kusarak gösterirler. Nihal'in asıl hedefi, merkezi yurt dışında olan ve siyasal partilerden basına ve sendikalara kadar Türkiye'deki bütün kurumları kontrol eden tarikatın Hayalet adındaki gizli başkanına ulaşmaktır. Araştırmalar derinleştikçe işin ucunun derin devlete kadar uzandığı sezdirilir. Umut'a gelince o, bu kulübün bünyesinde değişim geçirerek kendisini uzun zamandır bastırmağa çalıştığı vicdanının emrine verir. Artık Umut da adaleti şiddet ile gerçekleştiren, zenginlerden nefret eden bir sabit düşünceye sahiptir. 68 kuşağına mensup olan Eroğlu, bir zamanlar sloganlaştırdıkları gibi sömürücü olarak gördükleri zenginlere olan öfkesini, onları yok ederek ve en bayağı şekilde aşağılayarak göstermektedir. Eroğlu, Umut'un yanında Türkiye'nin çeşitli siyasal ve toplumsal olayları içinde bulunmuş olan Kadir, Sinan, Yusuf, Orhan gibi kişilerin yaşamlarına da ayna tutar. Onun amacı, değişik ölçülerde yerleşik düzenin gadrine uğramış olan farklı kültürlere ve mesleklere, dünya görüşlerine mensup kişileri aynı düzlemde, Kusma Kulübü'nün felsefesinde ve eylemlerinde buluşturmaktır. Bu itibarla romanın temel felsefesi zenginlik, yoksulluğa ve kalabalıkların acılarına sebep olduğu için, gezegenin yok edilmesi gereken "en tehlikeli hastalığı"dır. "zengin olma dürtüsü ortadan kalkmadıkça, zenginliğin hakça bölüşülmesi mümkün değil" (Sekman 2004), Kusma Kulübü'nün eylemlerinin hedefinde ise yine sol söylemin cephe aldığı gazete patronları, bu patronların tetikçiliğini yapan yazarlar, imkânlarını hoyratça kullanan iş adamları, mesleklerini çıkar sağlama ve şantaj aracı olarak kullanan yayın yönetmenleri ve çevresindekiler yer alır.

Edebiyatı, "bir toplumsal eylem" olarak gören Eroğlu, romanının derinliğinde gizlediği ideolojik söylemlerine rağmen, yine de, edebiyatın sınırlarında kalarak, edebiyatı toplumsal sorumluluğu harekete geçirmek için bir araç olarak kullanmayı başarır ve tavrını sömürülen, horlanan, imkânları elinden alınan sessiz yığınlardan yana koyar. Acıma duygusu ile vicdanın sorgulandığı romanın sonunda "Vicdan bütün erdemlerin anasıdır." evrensel yargısına ulaşır. Daha yerinde bir söyleyişle *Kusma Kulübü*'nde medyanın magazin dünyasının zenginliğin üzerine kusarak bir çeşit kötülükten ve pisliklerden arınma, vicdanı rahatlatma eylemi olarak öfkeyi boşaltma refleksi dikkati çekmektedir.

Romanlarında orta sınıf insanların özellikle kadınların sorunlarını ve iç dünyalarını anlatmayı benimseyen **Ayla Kutlu** (d. 1938), *Gündoğan Edebiyat*'ta kendisini anlattığı bir yazısında her yazarın bir "biçemi olması gerektiğine" ve özgünlüğün biçimsellikle ilgili olduğuna inanır (Kutlu 1992). Bir 12 Mart romanı olan ilk romanı *Ateş Üstünde Yürümek*'te askerî muhtırayla birlikte kaçak durumuna düşen altı gencin ruhsal durumları-

nı ve içsel çatışmalarını zengin gözlemlerle destekleyerek öyküleştirir. Bir yorum farkından dolayı önce serbest bırakılıp ardından tutuklanan 68 kuşağından bir mahkûmun dramını anlattığı *Hoşça Kal Umut* (1987) ve kadın kahramanının yaşadıklarıyla düşledikleri arasındaki çelişkileri sorguladığı *Cadı Ağacı*'ndan (1983) sonra bu alandaki başarısını, sanat çevrelerinde geniş yankı yapan *Bir Göçmen Kuştu O* (1986 Madaralı Roman Ödülü) ve devamı niteliğindeki *Emir Bey'in Kızları*'yla (1997) sağlar. Küçük yaşta yaşadığı topraklardan sürgün edilmiş bir Osmanlı aydınının, Adil Emir Bey ve ailesinin Cumhuriyet öncesinden günümüze kadar uzanan yüz yıllık yaşam öyküsünü anlatır. Roman kişilerinin serüvenlerini İstanbul, Ankara, Urfa, Mardin gibi zengin ve tarihsel mekânlara ustaca dağıtan Ayla Kutlu, aşırı duyarlıklara ve abartılara yer vermeyen yalın anlatımıyla hem kurmacanın doğal sınırları içinde kalır hem de özgün bir anlatım tekniğiyle kendini okutmayı başarır.

1991'de yazdığı *Elveda Alyoşa* (Sait Faik Öykü Ödülü) öykü kitabından sonra siyasal içerikli romanlara yönelen **Oya Baydar** (d. 1940), fantastik bir eser olan ilk romanı *Kedi Mektupları*'nda (1993 Yunus Nadi Roman Ödülü) kediler aracılığıyla toplumun baskıcı tutumunu, 68 kuşağının iç hesaplaşmalarını sorgular. İkinci romanı *Hiçbir Yere Dönüş*'te (1998) Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla kuşağının yaşadığı düş kırıklığını, *Sıcak Külleri Kaldı*'da (2001 Orhan Kemal Roman armağanı) Türkiye'nin son kırk yılının siyasal ve toplumsal panoramasını çizer. Yer yer anılarıyla örtüşen ve olayları geniş bir coğrafyada (İstanbul, Paris, Moskova, Ankara) geçen romanda, toplumun değişik katlarından farklı düşüncelere mensup kişileri çatışmalarıyla, ortak yanlarıyla bir araya getirir. Roman bir bakıma '68 kuşağı' diye adlandırılan kendi kuşağının romanıdır. Son romanı *Erguvan Kapısı*'nda ise son birkaç yıldan beri gündemde tutulmaya çalışılan tutukevlerindeki ölüm oruçlarının bir fon olarak kullanan Baydar, farklı kimliklere ve felsefi görüşlere sahip dört kişinin geçmişlerini, birbirleriyle ilişkilerini ve arayışlarını öyküleştirir. Olaylar, kendilerini 'devrimci' olarak niteleyen bu dört kişinin dikkatiyle ve bakış açılarından verilerek romana bir anı hüviyeti kazandırılır. Hepsinin ortak yanı, yakınlarını düşüncelerinden dolayı, güvenlik güçleriyle çatışmaları sırasında kaybetmiş olmaları ve ölüm orucuna ulaşan çizgide buluşmalarıdır.

Erendiz Atasü (d. 1947) ilk romanı olan ve sonradan İngilizceye de çevrilen *Dağın Öteki Yüzü*'nde (1996 Orhan Kemal Roman Ödülü) belgesel hüviyetli Cumhuriyet'in çekirdeğini oluşturan ilk kuşağının, idealist aydının romanını yazmıştı. Atasü, üç ayrı katmandan ve anlatı birimlerinden oluşmuş bir yapı üzerine kurulan bu romanın otobiyografik özellikler taşıyan ilk ve son katmanlarında, 'ben anlatıcı' aracılığıyla kendi iç serüvenini yansıtırken, üçüncü anlatım düzlemi 'Kemalistler' başlıklı bölümle eserin 'romansı' bütünlüğünü tamamlamaya çalışır (Yüksel 1997: 235). Onun daha

sonra yayımladığı *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi* (1999) adlı romanında genç bir kadının cinselliğini keşfedişi ile başlayan duygu dünyasındaki değişmeler, gençlik düşleri, yaşamın ve ülkenin gerçekleriyle yüzleşmeler. Kısaca roman, Atasü'nün de içinde bulunduğu 68 kuşağının bir çeşit panoramasını yansıtmaktadır. Son romanı *Bir Yaşdönümü Rüyası*'nda ise geçmişten geleceğe uzanan 50 yıllık bir çizgide Türkiye'nin daha çok 80'li yıllarında odaklaşan toplumsal ve siyasal olayları içinde Feride adlı kişisinin yaşamına giren farklı mizaçlı ve kimlikli üç erkekle olan ilişkilerini öyküleştirir. Feride, bir yandan ilk eşinden olan kızı Şirin ile ana-kız ilişkisini yürütmeğe çalışırken, bir yandan da yaşamın hızla değişen temposuna ayak uydurmaya çalışır.

Bir dönemin yargılanışı ya da 12 Mart / 12 Eylül romanları

1950'li yıllardan itibaren başlayan çok partili hayat ve buna bağlı olarak gelişen özgürlük ortamı, birtakım ideolojik arayışları, yapılanmaları, gruplanmaları da beraberinde getirir. İhtilal sonrası gerçekleştirilen 60 anayasasının sağladığı serbestlik ortamının da etkisiyle sağ-sol şeklinde biçimlenen görüş ayrılıkları başta üniversiteler olmak üzere tüm kamu kurumlarında, sivil toplum örgütlerinde önce düşünsel planda sonra eyleme dönüşen çatışmalara neden olur. Türk toplumunun gündemini 80'li yıllara kadar işgal eden bu çatışmalar ile onar yıl arayla gerçekleştirilen 12 Mart ve 12 Eylül askerî muhtıraları/darbeleri ve sonrasında yaşananlar, ister istemez her iki görüşü temsil eden yazarlar tarafından romanlarına konu edildi. İlk kez Berna Moran'ın ortak bir ad altında topladığı romancılar arasında kendilerine "devrimci", "solcu", "68 kuşağı" adını veren ve sayıları bir hayli kabarık olan yazarlardan Erdal Öz (*Yaralısın*), Melih Cevdet Anday (*Gizli Emir*), Füruzan (*47'liler*), Vedat Türkali (*Güven I-II*), Sevgi Soysal (*Şafak*), Samim Kocagöz (*Tartışma*), Mehmet Eroğlu (*Issızlığın Ortasında*, *Geç Kalmış Bir Ölü*), Erdal Öz (*Odalarda*, *Yaralısın, Deniz Gezmiş Anlatıyor*, *Gülünün Solduğu Akşam*), Pınar Kür (*Yarın Yarın*), Ayla Kutlu (*Tutsaklar, Ateş Üstünde Yürümek*), Adalet Ağaoğlu (*Bir Düğün Gecesi*), Emine Işınsu (*Sancı, Cambaz*), Tarık Buğra (*Gençliğim Eyvah*), Sevinç Çokum (*Zor*), Çetin Altan (*Büyük Gözaltı, Bir Avuç Gökyüzü*), Süheyla Acar (*Yağmurun Yedi Yüzü*) Tezer Özlü [Kıral] (*Çoçukluğun Soğuk Geceleri*), Erhan Bener (*Sisli Yaz*), Gürsel Korat (*Ay Şarkısı*), Timur Ertekin (*Şamanın Üç Soygunu*), Erendiz Atasü (*Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*) gibi kimileri 12 Mart muhtırası ve sonrasının uygulamalarını işlerken; Samim Kocagöz (*Mor Ötesi*), Nazlı Eray (*Arzu Sapağında İnecek Var, Sis Kelebekleri*), Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm*), Vedat Türkali (*Bir Gün Tek Başına*, *Mavi Karanlık*, *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, *Tek Kişilik Ölüm*, *Kayıp Romanlar*), Hasan Öztoprak (*Devamı Hayat*), Ayşegül Devecioğlu (*Kuş Diline Öykünen*) gibi romancılar da 12 Eylül uygulamalarını romana sokarlar.

Romanlarının konusunu 12 Mart dönemi uygulamalarından alan romancıların büyük bir bölümü, 68 kuşağı olarak ünlenen siyasal guruplar arasında bulunmuş, eylemlere katılmış ya da bu kuşağın düşüncelerine romantik bir yakınlık duymuş kişilerdir. Yaşamlarını öyküleştirdikleri kişiler çoğunlukla çevreleriyle uyumsuz, yalnızlık çeken, isyankâr, biraz marjinal kişilerdir. Söylemleri yerleşik düzene karşı çıkan, sınıf çatışmasını ön plana çıkaran kutupluluk üzerinedir. Romantik, gerçekçi ya da doğalcı akıma bağlı olsalar da en büyük hedefleri yaşadıkları/tanık oldukları dönemin gerçeklerini yansıtmaktır. Çatışmaya bir başka açıdan bakıldığında söz konusu romanlar, eşkıya ve köy romanının farklı bir uzantısı olarak görünürler. Anadolu eşkıyasının yerini bu romanlarda mevcut düzene baş kaldıran kent eşkıyası almıştır. Ne var ki bu romanların büyük bir bölümü Türk romanına getirdikleri özgün anlatım teknikleriyle, derinliğine verilen psikolojik tahlilleriyle ve iç konuşmalara dayalı öz eleştirileriyle başarılı olsalar dahi, politik söylemler ve ideolojik bir tek yanlılık arasında harcanıp giderler. Yine aynı sebepten romanlarının ömürleri, yazıldıkları dönemin/güncelin sınırlarını aşamaz. Başarısızlıkları da buradan kaynaklanır.

12 Mart romanları, Moran'ın yerinde tespitleriyle, yapı bakımından köy romanlarının kent romanlarına yansıması olarak kabul edilebilir. Öncekilerde bilinçlenen köylüler kendilerini sömüren ekmeklerini ellerinden alan ya da alın terlerinin karşılığını vermeyen mütegallibeye, ağalara ve yerel parti kodamanlarına karşı mücadele ederken, 70'li yıllardan sonra bu mücadele kente taşınır. Bu kez, çatışan tarafların karşısında kendilerini ezdiğine inandıkları kapitalist güçler, iş çevreleri ve onların destekçileri vardır (Moran 1994: 16-17). Ancak bu dönemin romanlarının genel karakteristiği olarak olayların yaşandığı yıllar değil, 12 Mart sonrası yansıtılmıştır. Çünkü vermeye çalıştıkları yaptıkları değil, kendilerine yapılanlardır. Bu yüzden çoğu romanda etken değil edilgendirler. Romanlarda yoğunlukla anlatılanlar, tutukevlerinde, karakollarda, sıkıyönetim mahkemelerinde yaşananlarla, dış dünyadaki yansımaları bir arada ve çoğu zaman karşılaştırma yapılarak verilir.

Bu dönem romanlarının karakteristik öyküsü, asli kişinin uzun bir süre gözetlendikten sonra bir gece ansızın evinin basılması ve gözleri bağlı olarak karakola götürülmesi ile başlar; burada yaşadığı sorgulama, işkence dönemi, kalıcı izler bırakan ruh çöküntüsünün ardından dışarı çıkması ve ikinci yaşamında çoğu kez toplumdan dışlanması ile sona erer. Söz gelişi bu dönemin tipik romanlarından **Sevgi Soysal** (1936-1976'ın) *Şafak* romanında bir gece içinde meydana gelen tüm olaylar, bir örgüt evinin bir gece aniden basılması ve evde bulunanların tutuklanmaları ile başlar, karakolda sorgulanmaları ve şafak vakti serbest bırakılmaları ile sona erer. Roman kişilerinin tutukluluk öncesi ve sonrasına dair yaşadıklarını, bir

çeşit *genişletilmiş şimdiki zaman* şeklinde formülleştirebileceğimiz anımsamalarıyla, geri dönüşlerle ve kendilerini sorguladıkları iç çatışmalarla şimdi'nin birkaç yıl öncesine ve sonrasına kadar genişler. Roman kişilerinin serbest bırakılıp evlerine dönüşünün anlatıldığı daha çok aydınlığı ve kurtuluşu simgeleyen 'Şafak' adlı son bölümde, Adana kentinin işlek bir caddesiyle sembolize edilen Türk toplumunun panoraması verilir. Yazar, kamera tekniğini kullanarak ama daha çok ideolojik bir bakışla ve sınıfsal farklılığın tipik örneklerine odaklanarak köşe başlarında iş bekleyen amelesinden pavyon kapatan kaçakçısına kadar değişik insan manzaraları sunar. Sevgi Soysal, 12 Mart romanlarının karakteristik yapısına bağlı kalarak biri kendilerine devrimci adını veren gençlerle onların karşısından yer alan egemen güçler arasındaki dış çatışma; öteki kendi aralarındaki kimliklerini ve eylemlerini sorguladıkları iç çatışma olmak üzere iki ana izlek üzerinde yoğunlaşıyor. Çatışmalarda görev alan kişiler, birey ya da karakter olmaktan ziyade tip düzeyinde kalırlar ve sembolize ettikleri kimliği iyi bir şekilde canlandırdıkları ölçüde başarılı sayılırlar. Bu yönüyle *Şafak*, bir ruh çözümlemesi romanından çok, belli bir dönemin olaylarını sergileyen ve artık sosyolojik değer taşıyan bir romandır (Moran 1994: 18-21). *Şafak*'a benzer yapısıyla Erdal Öz'ün *Yaralısın* romanında kahramanın evi basılır, gözleri bağlı olarak sorgulamaya götürülür. Bundan sonrasını kahramanın sorgulama, tutukluluk döneminde yaşadıklarının anlatılması oluşturur.

Daha çok *47'liler* romanı ile ünlenen **Füruzan [Selçuk]** (d. 1935) uzun öykü hüviyetindeki *Güz Mevsimidir* (1972) ve Almanya'daki Türk işçileri ile ilgili anılarını romanlaştırdığı *Berlin'in Nar Çiçeği* (1988) dışında, yazıldığı yıllarda oldukça ilgi gören romanı *47'liler*'de (1974) devletin resmî politikalarıyla uzlaşamayan aydınların çeşitli yerlere savrulmasını anlatırken, emperyalizme karşı geliştirilen sol ideolojik söylemler ön plana geçer. Konusunu 1947 doğumlu asli kişi Emine Semra Kozlu'nun yaşam öyküsünden alan roman, onun kişiliğinde 12 Mart döneminin dışarıya yansımayan kapalı dünyasına ayna tutmaktadır. Emine'nin 12 Mart öncesinde öğrenci hareketlerine katılmış olması, tutuklanması ve yaşadığı aşağılanmalar, gördüğü işkenceler; tutukluluk öncesi ve sonrasında ailesiyle ve toplumla yaşadığı kopukluklar, harcanmış bir gençliğin çelişkileri, yanılgılar, başarısızlıkla sonuçlanan devrim hareketi romanın izleksel boyutlarını göstermektedir. Yazar, sosyolojik karakterli bu romanında sadece bir dönemin sosyal ve siyasal olaylarını vermekle kalmamış, aynı zamanda bir kadın olmanın verdiği duyarlıkla Emine'nin kişiliğinden Türkiye'de kadın olmanın sorunlarına ve karşılaşacağı tehlikelere de dikkat çekmiştir. Bir ayrıntı ustası olan Füruzan'ın kahramanlarının yaşadıklarını verebilmek için yaptığı ruhsal ve fiziksel betimlemeler, romanı başarılı kılan hususlardır.

Genç kuşak romancılardan **Hasan Öztoprak** (d. 1957)'ın 12 Eylül sonrası bağlı bulunduğu örgüt ile özgür yaşamak arasında tercih yapmak zorunda kalan kahramanının iç çatışmalarını, örgüt baskısını konu alan *Devamı Hayat* ile **Ayşegül Devecioğlu** (d. 1956)'nun tipik bir 12 Eylül romanı olan *Kuş Diline Öykünen* romanları da döneme yaklaşım tarzları bakımından incelenmeye değer. Özellikle Devecioğlu'nun otobiyografik karakterli romanı, dönemin sosyal ve siyasal yapısına da tanıklık etmektedir. Asli kişi Gülay, 12 Eylül öncesinde sol görüşlü örgütler arasında bulunmuş, olaylara karışmış; tutukluluğu sırasında işkence görmüş ve tecavüze uğramış bir kadın. Ne var ki o, yaşadıkları sonucu ruhsal bakımdan ezildiği gibi kendisini ahlaki bakımdan sorgulayan ve kendisine yüz çeviren toplum baskısına da göğüs germek zorunda kalmıştır. Devecioğlu, böylesine yalnız ve toplumun dışladığı bir kadın ile yine aynı düşüncenin eylem adamlarından Yavuz'u karşılaştırır. Roman, duygularını ve yalnızlıklarını paylaşan bu iki gencin birlikteliğinde acılar, hayal kırıklıkları ve ihanetlerle dolu geçmişi, şimdiyi ve geleceği sorgular. Geri dönüşlerle yansıtılan geçmişe dair birtakım canlı sahneler ve tablolar, romana, bir bakıma, 12 Eylül dönemini aydınlatan belgesel hüviyet kazandırıyor. Romanın sonunda Gülay'ın geçici mutluluğu, sevdiği erkeğin bir çatışmada vurulmasıyla yeniden karanlığa dönüşür. Bundan sonra o, incinen, aşağılanan kadınlık onuru ile yaşamını tek başına sürdürecektir. Devecioğlu'nun *Kuş Dilinde Öykünen* romanı, toplumun unutmaya eğilimli belleğini uyarması yanında, uğruna mücadele ettiği hareket mensuplarının ihanetlerini de kurmaca dünyanın ölçüleri ve sınırları içinde eleştirmektedir.

Adını öykü ile duyuran **Süheyla Acar** (d. 1959), ilk romanı *Yağmur'un Yedi Yüzü* ile romancılık yeteneğini kanıtlar. Romanın olay örgüsü, eşinden ve oğlundan ayrı olarak Burgazada'da tek başına yaşarken gizemli bir şekilde ölen doktor Yağmur'un başucuna toplanmış, geçmişte yakın ilişki içinde olduğu yedi kişinin ölü ile ilgili anımsamaları çevresinde gelişir. Kişilikleri, yaşam felsefeleri birbirinden tamamen farklı olan bu yedi kişi yedi parçaya bölünmüş bir kişiliği oluştururlar. Roman kişileri anımsamalarıyla ve gizli dünyalarının ortaya çıkmasıyla bir bakıma kendileriyle de yüzleşirler. Okur, parçaları birleştirdiğinde romanın başında çizilen portrenin tam zıddı olan bir kişi ile karşılaşır: Bedenini hoyratça kullanmış, iç dünyasında yalnız, düşleri ile gerçekleştirdikleri arasındaki çelişkileri yaşamış, 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerinin siyasal olaylarını da kuşatan son kırk yılın Türkiye gerçekleri içinde yenilmiş, yıkılmış olan bir kuşağın acılarını, 1980 sonrası yükselen yeni değerleri ve bu değerler karşısında tutunamayan eski değerleri bünyesinde toplamış parçalı bir kişiliktir. Acar'ın sinema tekniğinden geniş ölçüde yararlanmış olması ve dili özgün kullanması, romanını okunabilir ve ilgi çekici kılmaktadır. Romanı benzerlerinden ayıran önemli ve

ayrıcalıklı kılan özelliklerinden birisi de Acar'ın kişilerini ve ele aldığı dönemi tek yanlı bir şekilde yargılaması ya da yüceltmesi yerine olaylara ve sembolik kişilerine mesafeli yaklaşmasıdır.

Bu romanlara Vedat Türkali'nin 90'lı yılların sol söylemlere göre biçimlenmiş siyasal ortamında aralarında yaş uçurumu olan ve Türkiye'nin gerçeklerine farklı pencerelerden bakan doktor unvanlı kahramanının yaşadığı sıra dışı aşkları konu alan, yazarının da kurgusunda rol aldığı otobiyografik karakterli *Kayıp Romanlar*'ını da eklemeliyiz.

Çatışmanın karşı cephesini oluşturan ve kendilerine "ülkücü" adını veren grupların bakış açısından yaşanan sosyal olayları, siyasal çatışmaları; acılarla, özveriyle dolu bireysel öyküleri geniş bir perspektiften değerlendirip okura sunan romancılar da vardır. Öne çıkan adlardan Tarık Buğra *Dünyanın En Pis Sokağı*'nda 70'li yılların sağ-sol eksenli siyasal çatışmalarını romana taşırken; Yahya Akengin, otobiyografik karakterli *Dönüş Acıları* romanında 1970'li yıllarda büyük kente üniversite eğitimi almak için gelen dört taşralı gencin, istemeyerek sürüklendikleri olayları, birer yaprak gibi dökülmelerini ve eğitimlerini tamamlayamadan köylerine dönüşlerini işler.

Bakış açıları aynı olmakla beraber görüşlerini ulusçu söylemlerle destekleyen 70'li 80'li yılların sağ-sol kutupluluğuna dayanan bölünmüşlüğünde "milliyetçi/ülkücü" kesimin sorunlarını, görüşlerini, yaşadıkları acılı yaşamı ve sonrasını dile getiren/romanlaştıran yazarlar arasında Emine Işınsu, Sevinç Çokum, Mustafa Miyasoğlu gibi adlardan da söz etmemiz yerinde olur.

Roman yazmaya 1966'da Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın açtığı yarışma ile başlayan **Emine Işınsu [Öksüz]** (d. 1936), son romanı *Bukağı*'ya kadar yazdığı tüm romanlarında Türk toplumunun son kırk yıl içinde geçirdiği sarsıntıları, yaşadığı buhranları, kitlesel dalgalanmaları, sağ-sol şeklinde biçimlenen kutuplaşmaları, iyice hazmedilmemiş reçetelerle ve siyasal doktrinlerle kendilerine bir yer tutmaya çalışan ve yaşamlarını bunlarla yönlendiren dönemin gençliğini ve sorunlarını, kuşak çatışmasını, inanç buhranını ve bu buhrandan gönül yüceliğine ulaşmanın yollarını bir öğretmen yüreğiyle, bir anne duyarlığıyla, içten ve yalın anlatımıyla öyküleştirdi. İlk romanı *Küçük Dünya*'da ellili yıllarda Urfa'ya gelin giden üniversite eğitimi görmüş İstanbul'lu bir kızın bu uzak ve mistik özellikler taşıyan bu uzak yurt köşesinde mizaç ve dünya görüşleri bakımından anlaşamadığı kocası ile duygusal yakınlık kurduğu erkek arasında yaşadığı çatışmalarını işleyen Işınsu, konularını yetmişli yılların başında Batı Trakya'da yaşayan Türkler'in, kimliklerine yönelik baskı ve horlama altında geçen yaşamlarını konu alan *Azap Toprakları* (1969), *Ak Topraklar* (1971), *Tutsak* (1975), *Çiçekler Büyür* (1979) gibi tezli romanlara yönelir. *Sancı*'da (1975) yetmiş öncesi sol görüşlü öğrenciler tarafından öldürülen bir gencin

yaşam öyküsünü, *Atlıkarınca*'da (1993), yarı aydınların kısır çatışmalarını ve gerçeği sorgulamalarını, 12 Mart öncesi ideolojik kutuplaşmaların bir fon olarak kullanıldığı *Cambaz*'da (1982), Türkiye'deki yozlaşmış sendikacılık faaliyetlerini, *Cumhuriyet Türküsü*'nde (1993), Cumhuriyet'in kuruluşundan başlayarak ilk on yılının sosyal ve siyasal olaylarını, Mustafa Kemal ile muhalifleri arasındaki çatışmaları ve zaferin kazanılmasında dişi ile tırnağıyla mücadele eden Anadolu insanının rolünü, *Kaf Dağının Ardında*'da (1988) sol görüşlü ünlü bir kadın romancının sevdiği erkeğin etkisiyle ruhsal bakımından olgunlaşmasını, iç huzuruna kavuşmasını işlerken; *Nisan Yağmuru* (1998), *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri* (2002) ve *Bukağı* (2004) gibi tasavvufi, mistik karakterli romanlarında okuruna gönül ülkesine giden yolu göstermeğe çalışır.

Emine Işınsu'nun romanları, konu bakımından iki grupta incelenebilir. Alemdar Yalçın'ın saptamasıyla bunlardan ilkini "insan ve insan psikolojisinin inceliklerine yönelen romanları" (2003: 552), ikinci grubu ise 1980 öncesi ülkemizin geçirdiği sosyal ve siyasal değişim içindeki ideolojik kutuplaşmaların toplumun değişik katları üzerindeki etkileri işleyen romanlar oluşturur.

Sanat yaşamına öykü yazmakla başlayan **Sevinç Çokum** (d. 1943), daha sonra öykü ve romanı bir arada yürütür. Romanlarında sosyal ve tarihsel konulara yer verir. Konusunu yaşadığı dönemin sosyal ve siyasal olaylarından alan *Zor*'un (1977) ardından yazdığı belgesel hüviyetli *Ağustos Başağı*'nda (1989) Millî Mücadele Döneminde cephede ve cephe gerisinde yaşanan olayları; *Çırpıntılar*'da (1991) parçalanmış aileleri ve göç dramını Avustralya'da ayakta kalmaya çalışan bir ailenin serüvenini; konusunu yakın tarihten alan *Bizim Diyar*'da (1978) Osmanlı Devleti'nin çöküş yıllarını, kaybedilen Rumeli'yi, Balkan ve Rumeli göçlerini ve yaşanan dramları, 27 Mayıs askerî darbesinin bir fon olarak kullanıldığı *Karanlığa Direnen Yıldız* ve devamı niteliğindeki *Deli Zamanlar*'da aynı apartmanı paylaşan dostların birbirine yabancılaşmalarını, çözülen kişilikleri, ihanetleri ve Aypare adlı kadın kahramanının çevresinde yeniden bütünleşmelerini; tarihsel romanı *Hilâl Görününce*'de (1984), Kırım Savaşı yıllarında Kırım Türklerinin zengin ve renkli hayatlarından kesitler sunar. *Gül Yüzlüm*'de (1989) köyden kente çalışmak için göç eden dul bir kadının karşılaştığı zorlukları anlatır. Yazar, asli kişi Zeynep'in serüveni içinde aile içi şiddete maruz kalan kadın, ailenin yozlaşması, yanlış Batılılaşma gibi sorunları kurmacanın sınırlarında ve edebilik vasfını zedelemeden yansıtmayı başarır. Sevinç Çokum'un son romanı *Gece Rüzgârları*'nda (2004) ise 80'li yıllarda geçen olayları, ideolojilerin yerini alan yeni değerleri, ideolojik kargaşalar içinde yönünü ve değerlerini kaybetmiş toplumun ikiyüzlülüğünü, mizahi ve ironik bir üslupla eleştirir.

Sevinç Çokum, sosyal içerikli romanlarında Türk toplumunun yetmişli yıllardan başlayarak geçirdiği hızlı değişmeleri, birtakım dalgalanmaları, 1980 sonrasının yeni değerlerine uyum sağlamakta güçlük çeken insanların çeşitli ruhsal durumlarını, yalnızlık ve yabancılaşmayı işler. Tarihsel romanlarında ise dış Türklerin kimliklerini ve kültürlerini korumak için yaptıkları mücadeleleri onların renkli dünyalarını insancıl ve ulusçu bakış açısından dile getirir.

Şiir, öykü ve romanı bir arada yürüten **Mustafa Miyasoğlu** (d. 1946) ilk romanı *Kaybolmuş Günler*'de (1975 Türk Milli Kültür Vakfı Ödülü) 1960 sonrasında ortaya çıkan sosyal ve düşünsel plandaki değişiklikleri, üniversite eğitimi yapan kişilerinin aşklarını, acılarını, kısaca anlamsız çatışmalarla, kavgalarla yitip giden bir gençliğin hayatını anlatır. İkinci romanı *Dönemeç*'te (1980 TYB Armağanı) Anadolu insanının iç dünyasını aralamaya çalışır. Pek çok romancının göz ardı ettiği ya da sınıf çatışması için bir araç olarak kullandığı bu insanların zengin ve renkli dünyaları, geleneksel aile içindeki anlaşmazlıkları, kırılmaları ve parçalanmaları; aşk, düğün, ölüm çevresinde verilen bölgesel renkler içinde, hepsinden önemlisi özgün ve şiirsel bir roman diliyle okura yansıtılır. *Güzel Ölüm*, Doğu metaforlarıyla ve geleneksel söylemlerle biçimlenmiş fantastik bir aşk öyküsü, ya da maddi aşktan ilahî aşka yücelen benzersiz bir aşk öyküsüdür. Miyasoğlu'nun Türkiye Yazarlar Birliği tarafından ödüle lâyık bulunan son romanı *Bir Aşk Serüveni*'nde (1995) ise bir aşk öyküsü çevresinde toplumun son otuz yıllık değişim serüvenini ele alır. Romanda tüm beklentilerin genç kuşağın omuzlarında olduğuna özellikle dikkat çekilir. Miyasoğlu, romanlarındaki sağlam olay örgüsü, güçlü karakterleri, ve bu karakterlerinin zengin iç dünyalarıyla Türk romanının önemli adları arasında kabul edilmelidir. Bu adlara bir grup akademisyenin Türk Cumhuriyetlerinden Özbekistan'a yaptıkları gezi sırasında yaşadıkları serüvenler çevresinde, Türk aydınının son 40 yılda düşünsel planda yaşadığı değişimi ve gelişmeleri de içine alan anı-roman hüviyetindeki Ahmet Bican Ercilasun'un *Gülnar* (1998) romanını da eklemeliyiz.

Bu adlar dışında Mehmet Niyazi Özdemir'in çatışmaların arka planındaki kimlik sorununa dikkat çektiği *Var Olma Kavgası*'nı ve Rusya'dan kaçan ana ile oğulun ölümle sonuçlanan serüvenlerini işlediği *Ölüm Daha Güzeldi* romanlarını ve Hasan Kayıhan'ın Türkiye'deki üretim ilişkilerinin ve siyasal yapının çarpıklığını ele aldığı *Beyler Aman*, Nihat Genç'in *Dar Alanda Tufan*, *Dün Korkusu*, *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*, *Bu Çağın Soylusu* romanlarını da burada anmamız gerekir.

Modernleşme yolunda yeni adımlar ya da 1980 sonrası Türk romanı

1970'li yıllar, Türk romanı için yeni açılımların da başlangıcı sayılır. Ancak topyekûn bir başarıdan söz etmek de abartılı bir iddia olur. Birkaç ad dışın-

da, Türk romanı nicelik bakımından gözle görülür bir artış göstermesine rağmen, nitelik bakımından bir düşüşü yaşar. Bunda medyanın sağladığı imkânların ve cilalı imaj adını verdiğimiz reklamın da önemli etkileri olduğu kesindir. Bir gazete röportajcılığının kolaylığında, daha çok güncele, postmoderniteye ve özümsenmemiş güncel olaylara yönelik magazinel eğilimler, birer yıldız gibi parlayıp sönerler. Birbirine yakın, gazete haberleriyle desteklenen konular, okuru bilgilendirmek, onda yeni ufuklar açmak yerine, derinliği olmayan, hep kolaycılığı benimseyen, üslup ve teknik endişesinden yoksun içerikleriyle yarı gazeteci, yarı araştırmacı yazarların etkinlik ve ilgi alanlarını genişletmekten öte fazla bir işe yaramaz.

70'li yılların romanı Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi birkaç ad çevresinde kümelenir. Bu adlardan Çağdaş Türk Romanı içinde önemli bir yere sahip olan **Oğuz Atay** (1934-1977), *Tutunamayanlar* romanı ile kısa zamanda dikkatleri üzerinde toplamayı başarır. *Tutunamayanlar*, ele aldığı konu, konuyu işleyiş tarzı ve iç monolog, bilinç akışı, alıntı gibi yeni anlatım tekniklerini kullanması bakımından Tanpınar'ın izini süren bir romandır. Atay, romanında, birtakım dinsel ve mitolojik mitoslardan da yararlanarak yerleşik düzenin değer yargılarıyla, zevkleriyle, yaşama biçimiyle uzlaşamayan, topluma yabancılaşmış insanların yaşamını anlatır. Amacı, içinden çıktıkları topluma yabancı, her şeyi ideolojik söylemle çözümlemeye çalışan yarı aydınlarla alay etmektir. Atay, bu kadarıyla yetinmez, üst kurmaca tekniğini kullanarak, kokuşmuş olarak nitelediği, yerleşik düzenin tüm değer yargılarını sarsar. Berna Moran'ın söyleyişiyle *Tutunamayanlar*, birbirine zıt dünya görüşlerine sahip iki zümrenin, "tutunanlar"la "tutunamayanlar"ın (Moran 1991: 196) romanıdır.

İç içe üç çerçeve olay çevresinde şekillenen kişilerinden Turgut Özben'in *Tutunamayanlar* adındaki romanının basım serüveni üzerine kurulan romanda birinci olay zinciri asli kişi Turgut Özben'e, ikincisi Turgut Özben'in romanında öyküsü verilen Selim Işık'a, üçüncüsü ise romanın basımı ile uğraşan gazeteciye aittir. Roman, Turgut Özben'in bir gezi sırasında tanıştığı ve sonradan adresine postalayacağı romanı için gazetecinin yazdığı ön sözle başlar, Turgut Özben'in basımı için romana iliştirilmiş mektubuyla sona erer. Görülüyor ki Atay, romanda alışılmışın zıddına çok farklı bir yöntem denemiş, esere konu olan romanın yazım ve basım aşamalarını da vermekle, postmodern romanın da yolunu açmıştır. Bu yöntem yıllar sonra yukarıda adlarını andığımız Orhan Pamuk, Pınar Kür gibi romancılar tarafından yeniden denenecektir.

70'li yılların başlarında arayış içinde olan Türk romanında Oğuz Atay dışında birkaç ad dikkati çeker. Nezihe Meriç *Korsan Çıkmazı*'nda, Sevgi Soysal *Şafak*'ta yaşanan zamanı bir güne sıkıştırarak iç gözleme yönelmekle önemli bir adım atarken; Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu romanlarında bilinç

akışı anlatım tekniğini benimseyerek dış gözlemci anlatıcının fonksiyonunu asgari düzeye indirirler. Aynı şekilde Erdal Öz (*Odalarda*), Tahsin Yücel (*Mutfak Çıkmazı*) bilinç akışı ve iç gözlem yoluyla roman kişilerinin bunaltılı ruh dünyalarını başarıyla sergilerler (Korat 1998: 323).

1960 sonrası Türk romanında modern anlatım teknikleri, ruhbilimsel ve bireyin iç dünyasına yönelik konuları ile dikkati çeken romancılardan biri de Yusuf Atılgan'dır. **Yusuf Atılgan** (1921-1989), ilk romanı *Aylak Adam*'da (1957-58 Yunus Nadi Roman Armağanı İkincilik ödülü) babadan kalan mirası aylakça harcayan ve zamanını erken yaşta ölen annesinin ve onun yerini alan teyzesinin benzerini aramakla geçiren C. adlı kişisinin ruhsal durumunu işler. C.'nin tüm yaşamını yönlendiren ruhsal bozukluklarının ve bunlara bağlı davranışların temelinde çocukluğunda yaşadığı bilinçaltına itilmiş olaylar vardır. Onu kadınlara bağlayan da kadınlardan uzaklaştıran da bu dünyaya ait yüceltilmiş, deforme edilmiş, değişime uğratılmış çocukluktan gelen birtakım mitlerdir. Bu mitler arasında anne yerine koyduğu teyzesi ile ilgili düş kırıklıkları, anne imgesinin cinsel bir obje hâline dönüşmesi, tekdüze ev hayatını simgeleyen baba evi, otoriter ve sevgisiz babanın C.'ye karşı olumsuz davranışları, onun ruhsal dünyasını biçimlendiren etkenlerin başında gelmektedir. Bu yüzden o, aslında mutlu olacağı bir kadın değil, ruhsal dünyasının bir parçası hâline gelmiş bir anne arar. Kolcu'nun tespitiyle *anima arketipi* ile açıklanabilecek tüm bu karmakarışık olaylar, giderek cinsel bir obje hâlinde ruhsal dünyasını kuşatır ve C.'yi sürekli rahatsız eder. Böylece ortaya teyzeyi simgeleyen "dolgun bacak", otoriter ve sevgisiz babayı simgeleyen "bıyık" ve geçmişin tekdüze aile yaşamını ya da sığ bir düş dünyasını simgeleyen "eli paketli" sözcük ve sözcük grupları, onun tüm yaşamını yönlendiren / etkileyen/biçimlendiren üç önemli simge olarak ortaya çıkar.

Yusuf Atılgan'ın romanında dikkati çeken bir başka husus, kahramanı C.'nin anima arketipiyle bağlantılı olarak geliştirdiği oidipus kompleksidir. C.'nin aylaklığının ve aynı zamanda ruhsal sorunlarının kökenindeki çocukluk yıllarından itibaren birikmiş ve bilinçaltına itilmiş cinsel dürtülerin farklı biçimlerde bilinç üstüne çıkması; özellikle anne olarak bildiği ve bağlandığı teyzesinin babasının gizli metresi oluşunu fark edişi ve babadan yediği tokat ile ilgili bilincin derinliğinden gelen cinsel dürtüler, sözünü ettiğimiz bu kompleksin farklı yansımaları olarak kabul edilebilir. C.'nin çocukluk çağlarında belli belirsiz fark ettiği bu aldatışlar ile ilgili anımsadıkları, zaman zaman ortaya çıkarak iletişim içinde olduğu kadınlar ve kızlarla ilişkilerinde etkili olur. Kimi zaman gözünün önüne gelen babası ile ilişkiye giren teyzesi ile ilgili hayaller onu kadınlardan bir tabu gibi uzaklaştırır. İşin ilginç yanı, ne babası ne de teyzesinin hayalleri, cinselliği çağrıştıran görüntüleri ya da konuşmaları C.'yi bir türlü yalnız bırakmaz. Bu hayaller

içinde tüm dünyasını yıkan ve hayallerini alt üst eden baba ön plandadır. Nitekim bir süre sonra babayı öldürmek onda bir saplantı hâline gelecektir. Çünkü baba yıllarca annesinin yerini almış olan teyzesini elinden almakla kalmamış, aynı zamanda onun sığınma kapısını da elinden almış ve onu yaşamın acımasızlığıyla baş başa bırakmıştır. Bu bir tür çocukça sahiplenme ve başkalarıyla paylaşmama duygusundan ileri gelmektedir. Başka çocuklarda çabucak atlatılan bu ruhsal dengesizlik C.'de âdeta hayatını yönlendiren bir dürtü hâline gelir. C.'nin yaşının ilerlemesiyle sevgi açlığının yerini baskın cinsel içgüdüler alır.

Öte yandan C.'nin hayatına giren kadınlardan kaçışının temelinde hep bu hayallerinin kırıldığı baba evi vardır. Zira C. sürekli olarak kendi gerçeği ile yüzleşmekten kaçar. Bu kadınların ilkinden ayrılmasının sebebi, "üç oda bir mutfak"tan ibaret olan bir düz aile hayatı; ikincisinden ise kadının anne ve babasına tahammül edemeyişidir. Kısaca o kurulu düzene karşıdır, bu düzende otoriter ve her şeye karışan baba vardır ve bu baba kendi babasını çağrıştırmaktadır. Onu, içinde bulunan bu kompleks yönlendirir. Sonunda şaşı bir fahişede karar kılması ise zıtlıklara dayalı, yani en yüce ve en bayağıda buluşan anima arketipi ile izah edilebilir. Farklı bir bakışla ilk iki kadın saflığı, üçüncü ise bayağılığı sembolize etmektedir.

Kolcu'nun da belirttiği gibi yirmi sekiz yaşındaki aylakça dolaşan bir entelektüeli çocukluğunda yaşadığı ya da tanık olduğu birtakım komplekslerin yönlendirmesi kolaylıkla açıklanacak ya da izah edilecek bir durum değildir. Atılgan, toplum düzeni için birtakım eleştiriler getirirken çözüm üretmekten kaçınması ve romanın sonunu her türlü yoruma açık bırakması gerçek sevginin bu dünyada olmadığına inanmasından gelmektedir. Nitekim kendisiyle yapılan bir söyleşide bunu aylaklığı savunduğu ve bir yaşam felsefesi olarak kabul ettiği kendi hayatıyla izah etmektedir.

Yazar öteki kişilerinin zıddına asli kişisinin adını simgesel bir işaretle C. ile vermesi ise açılımını tamamlamamış bir varlığı simgelemektedir. Başka bir söyleyişle C., henüz kişiliği olgunlaşmamış, çocukluktan gelen sorunlar yumağının kabuğunu kıramamış bir varlığı simgelemektedir. Nitekim C., sürekli değişen bir ruh hâliyle, egoizme varan bencilliğiyle, aylaklığı bir yaşam tarzı hâline getiren düşünsel dünyasıyla, her türlü düzen fikrine karşı olan protest kişiliğiyle romanın sonunda uyum sağlayamadığı topluma giderek yabancılaşacaktır. Esasında C.'nin bu düzene karşı getirdiği tek şey eleştiridir. Çözüm ve öneri ise onun romanlarında yoktur (Kolcu 2003: 30-50).

Bu karşı çıkış giderek toplumun tüm kurallarına ve kurulu düzene karşı çıkmak şeklinde belirir. Bunun başında evlilik kurumu gelir. "Eli paketliler" söz grubu ile bir yandan romanın yazıldığı yıllarda gençler arasında ilgi gören her türlü düzene başkaldıran yeni insan tipini ortaya koyarken; bir yandan da zaman içinde eşlerin ve evliliğin tekdüze bir hâl almasına, sevginin/

heyecanın kaybolmasına ve bunun sonunda yaşanan acıya, yabancılaşmaya ve hayal kırıklığına da işaret etmektedir.

Atılgan, *Aylak Adam*'daki başarısını *Anayurt Oteli*'nde de geliştirerek sürdürür. Mekân olarak Manisa'da Anavatan Oteli ve onun kâtibinden esinlenerek yazdığı *Anayurt Oteli'*nin kurgusu, aynı adlı otelde kâtiplik yapan Zebercet adlı kahramanın ruhsal dünyasının açığa çıkarılması üzerine şekillenir. Ruhbilimcilerin "terkedilmeye ve reddedilmeye aşırı duyarlı, içine kapanık şizoid bir kişilik" (Kolcu 2003: 72-73) olarak tanımladığı asli kişi, ta çocukluğundan getirdiği korkuların, itilip kakılmanın neden olduğu güvensizliğin sonucunda kendisini dış dünyadan soyutlayacak ve onu cinayete oradan da intihara kadar götürecektir. Yusuf Atılgan, psikolojik romanlarda gerekli olan laboratuvar yönteminin bilimsel verilerini esas almasa da, kahramanına bu sonu hazırlarken, onun birkaç kuşak öncesinden başlayarak tanık olduğu ya da ilişki içinde olduğu insanlara kadar yaşamının her anını ayrıntılarıyla dikkate sunar. Her iki romanda, sorunlu kişilerinin "yalnızlık, kurtuluş umudu, hayal kırıklığı" bakımından ortak noktalar tespit eden Berna Moran'a göre *Anayurt Oteli*'nin *Aylak Adam*'dan ve klasik kurgulu romanlardan ayrılan özelliğini, "yaşamın anlamsızlığını" yansıttığı "biçiminde" aramak gerekir (Moran 1991: 220). Yirmi iki gün içine sıkıştırılan olay zamanı yani 'şimdi'si, geri dönüşlerle ve ailesinin geçmişi hakkında verilen bilgilerle iki kuşak öncesine kadar uzatılıyor. Ne var ki farklı anlatım teknikleri kullanılarak kendisinden söz edilen asli kişi Zebercet, hep edilgen konumda bırakılıyor, düşüncelerine yer verilmiyor ya da romanda hiç konuşturulmuyor. Bununla yazar belli bir karakter çizmek yerine dolaylı bir anlatım yoluyla bir takım karşıtlıklardan/zıtlıklardan, sürekli tekrarlanan motiflerden yararlanarak yine Moran'ın söylemiyle "bir çeşit anti-roman" oluşturmak istemiştir (Moran 1991: 222). Okura düşen ise dağınık gibi görünen parçaları birleştirerek, aralarında ilintiler kurarak yani romana doğrudan katılarak Zebercet'in ruhsal durumunu çözümlemek olacaktır.

En verimli bir çağında kaybettiğimiz Yusuf Atılgan'ın üzerinde öteki yazarlara göre biraz fazla durmamızın sebebi, geleneksel betimlemelerden, kurgulardan ve anlatma tekniklerinden farklı bir yol izlemesi ve yazıldığı yıllarda ülkemizde pez az romancı tarafından denenen bilinç akışı, iç konuşma, geriye dönüş, leitmotif, zıtlıklardan ve karşıtlıklardan yararlanması, geriye dönüş gibi modern anlatım teknikleriyle okuru ruhsal bakımdan sorunlu kişilerinin iç dünyasına çekmesidir. Nitekim Atılgan, dışarıdan duygusuz, donmuş, hareketsiz ve önemsiz gibi duran roman kişilerini sürpriz dokunuşlarla canlandırır. Onların yaşama karşı zayıf bağlarının nedenlerine ve niçinlerine, modern psikolojinin ve psikiyatrinin yöntemlerinden yararlanarak ya da iç dünyalarına ayna tutarak bilimsel açıklamalar getirir. Bunu yaparken, kimi zaman ayrıntılardan yola çıkarak, bütünün betimle-

mesine ulaşır. Ancak betimlenen renkler, nesneler, kişiler iç içe girmiş oldukları halde hiçbir zaman netleşmez. Okur eser boyunca bu netleşmeyi boşuna bekler. Eserin geride bıraktığı, umutsuzluklar içinde yıkılmış çaresiz bir insandır. Atılgan'ın romanlarındaki amacı okuru bilinçaltının gizemli ve karışık dünyasında dolaştırmak ve görünen ile görünenin arka planındaki zıtlıkları ortaya dökerek okurda şok duygusu yaşatmaktır, sanırım bunu da başarı ile gerçekleştirmektedir. Atılgan'ı çağdaşı pek çok romancıdan farklı kılan da bu anlatım teknikleri ve bakış açısıdır.

Bu başlık altında vereceğimiz daha önce eser yayımladıkları hâlde romancılıklarını sürdürenlerin sayıları da oldukça kabarıktır. Sayıları yüzü aşan bu adların hepsini dilin kullanılışı, üslup, içerik, anlatım tekniği ve kurgu bakımından usta romancı addetmek elbette doğru değil. Bu adlar arasında Hüseyin Şimşek (*Ayrımı Bol Bir Yol* / 1987), A. Kadir Konuk (*Gün Dirildi* / 1987, *Çözülme* / 1988, *Sıcak Bir Günün Şafağında* / 1989), Nejat Elibol (*Direnen Haliç* / 1988), Halil Genç (*Koyabilmek Adını* / 1988), Hacay Yılmaz (*Nehirler Okyanusa Akmalı* / 1989) gibi kimileri estetik kaygıdan uzak ideolojik söylemi öne çıkaran eserlerle bir yer edinmeye çalışırken; Öner Yağcı (*Kardelen* / 1987, *Gökyüzüne Akan Irmak* / 1989), Cavit Yıldırım (*En Uzun Gece* / 1987), Kaan Arslanoğlu (*Devrimciler* / 1988, *Kimlik* / 1989, *Kişilikler* / 1998, *Öteki Kayıp* / 1998, *İntihar / Zamanımızın Bir Kahramanı* / 1999, *Çağrısız Hayalim* / 2000), Gönül Putlar (*Ellerimden Su İçsinler* / 1999), Ümit Kıvanç ('*Bekle' Dedim Gölgeye* / 1989, *Yalnız Olmuyor* / 1995) gibi kimileri, yine roman için gerekli olan dilin kullanılışı, anlatım teknikleri, yapı bakımından gerekli olan donanımı göz ardı ederek, geçmiş-şimdi ya da olan-olması gereken kutupluluğu içinde çok yönlü bir sorgulamaya girişirler.

Bu dönem romancıları arasında romanı birikimlerini okurla paylaşma aracı olarak gören, daha çok iyi niyetle, toplumsal sorunlara kendince çözüm getirmek isteyen, entelektüel tarafı ağır basan romancılar da vardır. Bunlar arasında Fikri Sezer (*Yasak İlişkiler* / 1983), Çetin Öner (*Dağlara Yazılıdır* / 1984), Alev Alatlı (d. 1944), edebiyatı ideolojik ve politik söylemlerden uzaklaştırarak hiciv yoluyla bizdeki abartılı değerleri ve özümsenmemiş Batılılaşmayı irdeleyen Ahmet Altan (d. 1950), Doğu-Batı çatışması içinde yanlış Batılılaşmayı eleştiren Necip Fazıl Kısakürek (*Aynadaki Yalan* / 1970), Emre Kongar (*Hocaefendi'nin Sandukası* / 1989), Barlas Özarıkça (*Ters Adam* / 1986) dikkat çeken adlardır.

Üslup, yapı ve anlatım tekniği bakımından bu gruba girmekle birlikte, konu ve izleksel olarak sözünü ettiğimiz romancılardan ayrılanlardan, Gürhan Tümer (*Adem Güzel'in Yazarlığı* / 1987), Nihal Yeğinobalı (*Mazi Kalbimde Yaradır* / 1988), E. Emin (*Bizans Sohbetleri* / 1988), Müfide Güzin Anadol (*Melisa* / 1989), Handan Saraç (*Sarı Defter* / 1989), Nevra Bucak

(*Aşkın Kutupları, Issız Kadınlar* / 1989), Emel Ebcioğlu (*Kuzey Işıkları* / 1990 Yunus Nadi Roman Ödülü, *Sağlık Eczanesi* / 1999), Celal Hafifbilek (*Ve Sevgili Rozika / 1999*), Habip Bektaş (*Hamriyanım* / 1989, *Cennetin Arka Bahçesi* / 1999), Tekin Sönmez (*Söylence Berlin* / 2004, *Marissa Epos* / 2006) gibi kimilerinin de otobiyografik hüviyetli birer ikişer roman denemesinden sonra solukları tükenir.

Bu adlardan ikinci baharını yaşamak isteyen ama düşledikleri ile yaşadıkları arasında sıkışıp kalan kahramanının ruhsal dünyasına farklı bir bakış getiren Celal Hafifbilek'in anı-roman türünün başarılı örneklerinden *Ve Sevgili Rozika* romanı, Anadolu'nun sosyal yapısını ve toplumsal yaşamını bir taşra kasabasında eczacılık yapan büyük kent kültürüyle yetişmiş kadın kahramanının bakış açısından nakleden Emel Ebcioğlu'nun *Sağlık Eczanesi* romanı, yaşamın tekdüzeliği ve yalnızlık duygusu içinde karşı cinsle sürdürülen ilişkiye farklı yorumlar getiren Atilla Birkiye'nin *Aşk Üçlemesi*, 80 sonrası kuşağın bunalımlarını ve açmazlarını şiirsel bir anlatımla işleyen Halil Gökhan'ın *Yedinci* romanı ile düşsel bir ortamda Ege kıyılarında yaşanan bir aşk öyküsünü anı tadında ve çocuk dünyasından yansıtan Habip Bektaş'ın *Cennetin Arka Bahçesi* romanı dikkate değer çalışmalardır.

Yukarıda adlarını anılan romancılardan özellikle **Alev Alatlı** (d.1944), entelektüel kimliği, anlatım teknikleri ve ele aldığı konuları bakımından üzerinde durulmaya değer. Alatlı, Kıbrıs'ta başlayan ve Yunanistan'da son bulan Kıbrıslı iki kişinin Eleni ile Arif Tahsin'in evlilik serüvenini anlattığı ilk romanı *Yaseminler Tüter mi Hala?'*dan (1984) sonra kaleme aldığı *Or'da Kimse Var mı?* genel başlığı altında yayımlanan dörtlemesinde yerleşmiş değerler ile aydının çatışmasını işler. *Viva La Muerte!* (1992), adını taşıyan dörtlünün ilk kitabında çıkar ilişkilerinin egemen olduğu kendi değerlerine yabancılaşmış, bir toplumda harcanan bir aydının, Günay Rodoplu'nun öyküsünü; *Nuke' Türkiye!* (1993) adını taşıyan ikinci kitapta, Türk aydınının sadece kendi toplumunun bağnazlığına değil, Batı'nın şiddetle sonuçlanan sömürü düzenine karşı da amansız bir mücadele verdiğini; cehaletin sadece bizim toplumumuza özgü olmadığını, Türk aydınının, Batı'nın hemen her zaman şiddetle sonuçlanan kendini beğenmişliği ile de uğraşmak zorunda kaldığını anlatır. Cehaletin kol gezdiği bir toplumda bilgili ve sorgulayıcı olanların göğüslemek zorunda oldukları tehlikeler sıralanırken bilginin, bilgili olmanın aynı zamanda birtakım sorumluluklar da yüklediğine dikkat çekilir. Dizinin üçüncü kitabı *Valla Kurda Yedirdin Beni*'de (1993), Türk solunun Kürt sorununa bakışını geniş bir perspektiften irdelerken, sorunun temelinde yatan yoksulluğa, gelir dağılımındaki adaletsizliğe, yıllardır istihdam sorununu çözememiş yanlış devlet politikalarına ve Doğu insanının yalnız ve korumasız bırakılmasına bağlar. Romandaki şu cümle yazarın vermek istediği mesajı özetler gibidir: "Oğul bu muydu sadıklığın!

Valla, yedirdin kurda beni!" Alatlı uçları emperyalist güçlere kadar uzanan geniş bir perspektiften incelediği dizinin son kitabı *O.K. Musti Türkiye Tamamdır'*da (1994) ise okuru üçüncü ciltte anlattıklarının sonuçları ve gelinen nokta üzerinde düşündürür.

Onun 12 Mart, 12 Eylül öncesi siyasal olayları eleştiren *İşkenceci* (1987) romanı, hepimizin içinde baskıcı, despot bir kişilik yatar; aileden başlayarak aldığımız tek yanlı ve boyun eğmeye, tartışmasız itaat etmeye güdüleyen eğitim anlayışı zamanla farkına varmaksızın bizleri de işkenceci yapıverir temel düşüncesi çevresinde şekillenir. Alatlı, toplumu sömüren çıkarcı kesimlerin iç dünyasını açımlıyor. "İşkence, baskı, haksızlık bitsin derken işkenceyi yapan yine bizler oluyoruz." mesajını vermeye çalışır.

Alatlı'nın iki cilt hâlinde yayımlanan ütopik karakterli son romanı *Schrödinger'in Kedisi*'nde (I. Kitap*: Kâbus,* II. kitap: *Rüya*) kendilerine Onarımcılar adını veren bir avuç insanın gezegenimizde Kutsal Koalisyon'un dışında kalarak, hatta karşı çıkarak verdikleri yaşam savaşını anlatır. Romanın olay örgüsü 2010/2012 yıllarında "yitirilmiş bir ülke"nin, Türkiye'nin parçalara bölünmüş bir dönemine oturtulur. Onarımcılar, Kara Kalpaklı Adam'ın önderliğinde Turnalar'ın ve Seher Yıldızı'nın kılavuzluğunda dağlara çıkarlar. Yazar simgesel bir anlatımla aslında değişen Türkiye'ye ve Türkiye'nin Cumhuriyet'ten sonraki sosyal ve politik değişmelerine göndermelerde bulunur.

Alatlı, küreselleşen yeni dünya düzeninin tüm insanlığı felâkete sürüklediği temel düşüncesini öne çıkardığı romanında kuantum fiziğinin temelini oluşturan *Schrödinger'in Kedisi* deneyinden yola çıkarak bir anti-ütopya kurmaya çalışmıştır. Bu ütopyada insanlar, kendilerine güvendikleri ve kendi öz kaynaklarını harekete geçirdikleri zaman gezegenimize hâkim olan yüce Pir tarikatının dışında kalarak da kimliğini koruyabileceklerini ve mucizeler gerçekleştirebileceklerini alegorik bir anlatımla dikkatlere sunar. Rüya'da ise Kara Kalpaklı Adam'ın önderliğinde ve kılavuzluğunda bir avuç insan, kendine güvenini kaybetmiş eski Türkiye'nin küllerinden ideal bir toplum çıkarır ve aksi durumda Türk toplumunun dönüşü olmayan bir yolda onarılması imkânsız bir bedel ödeyeceğine vurgu yapar.

1. Modern, fantastik ve postmodern eğilimler

1980'lerden itibaren roman yazmaya başlayanlar, toplumsal sorunları ele almakla birlikte biçim ve sanat kaygısını ön plana çıkarırlar. Bu değişimin temelinde Sovyet Bloku'nun çözülmesi, globalleşme, toplumdaki yerleşmiş ahlak normlarının değişmesi gibi dünyadaki gelişmelerin ve kuşak romancılarını politize olmaktan bir ölçüde uzaklaştıran 12 Eylül harekâtının etkisi olduğu açıktır. Bu yeni açılımın gereği olarak, ele alınan konuların da birtakım zıtlıklara değil, buluşma noktalarına doğru kaydığı dikkati çeker.

Artık, zaman, mekân, olay, anlatıcı gibi geleneksel biçim anlayışı dışında, yapısalcı dil kuramlarını esas alan yeni roman ögeleri olan simgeler, mitler, yeni imgelerle örülü bir sanat anlayışı, biraz el yordamıyla da olsa, romanda uygulama alanı bulmaktadır. Romanlarda, anlatılan konudan ziyade nasıl anlatıldığı öne çıkmış, anlatım aracı olan dil, başlı başına romanın temel ögeleri arasında yer almıştır. Sözünü ettiğimiz bu açılımın uzantılarından romana gerçekçi olma endişesi dışında, bir kurmaca metin olarak bakan postmodern akımdan ve bu akımın temsilcilerinden kısaca söz edelim.

Batıda James Joyce, Franz Kafka, W. Faulkner gibi romancıların başlattığı modernist akım ile Vladimir Nobakov, Alain Robbe Grillet gibi yeni romancıların başlattıkları postmodern anlatım teknikleri biraz gecikmeyle de olsa Türk romancıları tarafından uygulanma fırsatı bulur. İlk kez 50'li yıllarda Tanpınar'ın başlattığı klasik anlatma tarzlarının dışında romanın kurgusuna ve anlatım biçimine yönelik bu akımın en belirgin özellikleri klasik romanda yol gösterici aydın imgesinin yerine her şeyi bilmeyen sıradan bir insan tipini yerleştirmek; okuyucuyu bilinmezlik ve belirsizlik içine sürükleyerek çözümden kaçınmak; üst kültür ve alt kültür ayrımına karşı çıkmak; esere sadece bir kurmaca, yazarın elindekilere ise malzeme olarak bakmak; bol bol gerçek dışına yer vermek; sanat ile gerçek yaşam arasındaki bağları koparmak; kurmaca olaylar yanında romanın yazılış serüvenini de romana konu etmek; okuru eserin içine çekerek kendi yorumunu ve sonucunu kurmaya zorlamak; dili bilinene ve geleneksel anlatıma karşı kullanarak okuru metne yabancılaştırmak; yeri geldikçe roman kurgusunun dışına çıkarak roman kişisi ile okur arasında diyalog kurmak ve nihayet roman kişilerinin iç dünyalarındaki karmaşık ruh hâlini verebilmek için alışılmışın dışında farklı anlatım tekniklerine yer vermek olarak sıralanabilir (Ayata 2000: 195-197) 70'li yıllarda Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanlarında görülen postmodern akım, 80'li yıllardan Yusuf Atılgan, Pınar Kür, Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu (*Kılavuz*), Nazlı Eray (*Arzu Sapağında İnecek Var*), Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm*), Orhan Pamuk (*Kara Kitap, Yeni Hayat*..) tarafından başarıyla uygulandı. Türe ironik bir üslupla yaklaşan Süreyya Evren'in *Postmodern Bir Kız Sevdim* romanını da burada anımsatalım.

Yukarıda adlarını sıraladığımız roman yazarları içinde Tanpınar'la başlayan ve Oğuz Atay'la sürdürülen özgün roman anlayışı çizgisinde Orhan Pamuk, Pınar Kür, İnci Aral, Latife Tekin, Bilge Karasu, Adalet Ağaoğlu, Hulki Aktunç, İhsan Oktay Anar, Mustafa Miyasoğlu, Hasan Ali Toptaş gibi çağdaş Türk romanına yeni ufuklar açan romancılar olarak dikkati çekmektedirler.

Tüm eserlerinde kültürler arasındaki farklılıkları işlediğinden dolayı 2006 Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan Orhan Pamuk üzerinde biraz duralım. Seksenli yıllardan itibaren Türk romancıları arasında anlatım tek-

nikleri ve postmodernist yaklaşımlarıyla dikkat çeken **Orhan Pamuk** (d. 1952)'un, II. Meşrutiyetten 12 Mart'a kadar bir zaman dilimi içinde bir ailenin yaşamını anlattığı ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan (1982) sonra yayımladığı *Yeni Hayat* (1983) romanı onun bu alandaki yolunu da belirler. Yolculuk ana izleği çevresinde gelişen roman, asli kişinin okuduğu bir kitabın etkisinde kalarak daha önceki değerlerinden uzaklaşmasını, çevreye karşı duyarsızlaşmasını ve yolculuğa çıkmasını konu alır. Kahraman bu yolculuk sırasında "kendisi olmaya" çalışır. Bu bakış tarzı bir bakıma geleneksel öykülerin yapısını oluşturan kişinin kendisini tanıyarak yücelmesini anımsatmaktadır. Yazar, kişinin kendisini bulması sırasında yozlaşmadan, aydındaki aşağılık duygusuna, yitip giden değerlere kadar çok yönlü bir hesaplaşmaya girişir ve sorunun çözümünün Doğuya özgü değerlerle Batı akılcılığının sentezi ile mümkün olacağı yargısına ulaşır. Tamamen üstkurmaca bir özellik taşıyan *Yeni Hayat*'ta belli bir zaman ve yerden de söz edilemez. Anlatılanlar, belli bir zamanda değil, kahramanın iç dünyasında başlar ve biter. Mekân ise, "Viranbağ", "ışıktan bir ülke", "dönüşü olmayan ülke", "altın ülke" sözleriyle nitelenen "ölümle hayatın, anlam ile hareketin, zamanla rastlantının, ışıkla mutluluğun birbirine karıştığı" simgesel bir ülkedir.

Postmodern bir roman olan *Yeni Hayat*, alışılmış roman anlayışının biçim ve pratiklerinden ilk kopuşu da ifade etmektedir. Öykünün kendisinden ziyade öykünün anlatılması üzerinde duran roman, bir bakıma modern sanatın sınırlarını ironi ve nihilizmle yıkmaya çalışmaktadır. Yine Orhan Pamuk, kahramanının iç evreninde yaptığı yolculuklardan ve bu yolculuklar sırasında verdiği mesajlardan, zaman içinde olgunlaşmış, belli bir kıvama ulaşmış değerlerden hareketle başarılı bir roman yazılacağının da yolunu göstermektedir.

Orhan Pamuk'un bir babaanneyle torunlarının ilişkileri üzerine kurulan ve birbirine zıt görüşleri olan kahramanlarının iç dünyalarını ve birbirlerine yabancılaşmalarını sorgulayan romanı *Sessiz Ev*'in (1983) ardından yayımlanan *Kara Kitap* (1990) romanı da romancılığımız açısından üzerinde durulmağa değer eserlerdendir. Romanı yapısalcı bir dikkatle inceleyen Korkmaz'ın tespitiyle *Kara Kitap*, "modern zihniyet ve teknolojik ilerlemenin kötücül bir faturası gibi görülen insanî kültürün kalıplaştırılarak tekleştirilmesi'ne karşı estetik bir tepkinin ürünü olarak görülebilir" (Korkmaz 2000: 311) .

Romanda yer alan kişiler, eşyalar / objeler ve kavramlar ayrıştırıldığında birtakım simgesel değerler olduğu ortaya çıkar. Romanın başında verilen Şeyh Galip'i çağrıştıran Galip, Mevlana'yı çağrıştıran Celâl ve Diyar-ı Kalb'i çağrıştıran Şehrikalp gibi simgesel isimler ile okuyucu, Doğu anlatı türlerinin evreninde yolculuk yapacağını fark eder. Galip, romanda Şehrikalp apartma-

nına gitmeye çalışırken okuyucu Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'taki kişisi Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e gitme serüvenini anımsar. Yine Galip ile Rüya'nın serüveninde Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı okurken Rüya'ya âşık olması gibi. Berna Moran'ın değerlendirmesiyle romanda Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i aramak için İstanbul sokaklarında gezinmesi, *Hüsn ü Aşk* ve *Mantıku't Tayr* kahramanlarının yolculuklarını, ve bu gezinti sırasında verilen öykü parçacıkları ise *Binbir Gece Masalları*'nın, *Kelile ve Dimne*'nin anlatım tekniğini anımsatır. Bu tekniği, Batı romanının kimi örneklerinde -söz gelişi *Ulysses*'de, Odysseus'un serüvenleri, *Mankenler Cehennemi* diye tanıtılan gizli mahzenlerdeki çeşitli kimlikleri sembolize eden mankenlerle Dante'nin *İlahi Komedya*'sının Cehennem bölümündeki günahkârları, pavyonda toplananların birer öykü anlattığı sahne ile *Dekameron*'u- aramak da mümkündür; ama yazar, nedense bu kaynakları pek gündeme getirmek istemez. Karşılaştırmaya devam edelim. *Mantıku't Tayr*'da ve *Hüsn ü Aşk*'ta verilen yolculuk, kişinin yolculuk sırasında kendi ben'ini bulması, olgunlaşmasına hizmet eder. *Kara Kitap*'ın asli kişisi Galip ise yazarlık bilincine ulaşır, yazma yeteneğine kavuşur. Galip, Şehrikalp apartmanına ulaştığında uzun zamandır aradığı Celâl'e dönüşür ve böylece gerçek kişiliğini kazanır, yani kendini bulur (Moran 1994: 3/103).

Doğu edebiyatına özgü motiflerin kullanıldığı romanda verilen her değer, simgesel özellikler taşımaktadır. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ından *Binbir Gece Masalları*'na, Feridüddin Attâr'ın *Mantıku't Tayr*'ına, Mevlana'nın *Mesnevi*'sine kadar geleneksel metinlerin anlatım biçimleri, romanın da tekniğini oluşturmaktadır. Romanın ana izleği ise günümüzde değerlerinden koptuğu için çevresinden soyutlanan, bu yüzden de yalnızlaşan insanın kendini bulması, kendisi olması çevresinde şekillenir.

İnsanın kendini bulma çabaları içinde gösterilen çıkış yolu evdir. Apartmanı temsil eden ve "Karanlık yüzlü insanlar", "kimliksiz kalabalık", "sahipsiz dirsekler ve bacaklar" söz gruplarıyla ifade edilen insanların karşısına evi çıkarır. Yazarın, evi, yüceltilmiş değerler simgesi olarak seçmesi boşuna değildir. Korkmaz'ın söyleyişiyle ev, "insan olarak var olduğumuz, kök saldığımız bir dünya köşesi" olması yanında, "doğal sıcaklığın ve sevginin (de) sembolü"dür. Yazar, bu zıtlığı Şehrikalp apartmanı aracılığıyla verir. Bu apartman çarpık sanayileşmenin sonucu olarak katlar hâlinde satılmış, her katı farklı mesleklere mensup insanlar tarafından birer atölye, büro hâline getirilmiştir. Yani eve ait bütün sıcak çağrışımlar, çarpık sanayileşmenin ve yozlaşmanın sonucuna bağlı olarak yok edilmiştir. Bu değişim, bir tür doğal dengenin insan aleyhine bozulması olarak da düşünülebilir. Bu apartmanda dostlukların, sıcak aile ilişkilerinin yerini "yabancılaşma, kalabalıklaşma ve yığınlaşma" almıştır (Korkmaz, 2000:312).

Kara Kitap, asli kişisinin serüveni içinde görünen ile görünmeyen arasındaki zıtlık, düş ile gerçek, metin ile okur ilişkisi gibi edebiyatla ilgili pek

çok sorun yanında taklide dayalı Batılılaşma sorunlarını da gündeme taşır. Romanın bir yerinde verilen kitap kurdu Şehzade'nin öyküsü ile manken ustası Bedii Usta'nın serüveni içinde Türk kimliğinden uzaklaşmış kişilerin yozlaşma düzeyine dikkat çekilir.

Sonuç olarak *Kara Kitap*, tüm postmodern romanlarda olduğu gibi öyküden ziyade öykünün anlatım serüvenini işleyen tekniği yanında, geleneksel anlatı türlerinden yararlanarak modern bir roman yazılacağının da yolunu gösteren ve Türk romancılığında yeni ufuklar açan bir romandır. Yine *Kara Kitap*, "kişinin kendini arama/bulma çabasını, derin bir varlık olarak irdeleyen yazar, ayrıca; çevre-insan, çevre-dünya sorunsalına da gönderme yaparak, insanı evrensel bir bütünlük içinde kavramaya çalış(masıyla)" (Korkmaz 2000: 317) üzerinde kafa yorulması gereken bir romandır.

Orhan Pamuk, tarihsel roman özellikleri taşıyan *Beyaz Kale*'de (1985) Osmanlı Devleti'nin görkemli dönemlerinde Venedikli bir bilim adamının ilgi alanları ve görünüşü bakımından kendisine çok benzeyen bir Türk'ün önce kölesi sonra dostluğunu ve güvenini kazanarak danışmanı oluşunu, birbirlerini kültürleriyle etkilemelerini, Beyaz Kale'nin fethini gerçekleştirecek silah tasarımları ve bu yolda düşsel serüvenler yaşamalarını anlatır. Doğuya özgü metaforlardan yararlanarak düş ile gerçeğin sınırlarını bulmaya çalışan ve varlık problemini sorgulayan *Beyaz Kale* (Sayın 1997: 215) ve konusunu Doğu Anadolu'nun sınır kentlerinden birinde geçen aşk öyküsünden alan *Kar* (2002) ile konuları yaşam öyküsünden ve İstanbul izlenimlerinden beslenen Sessiz Ev (1983), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Masumiyet Müzesi* (2008), *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014), *Kırmızı Saçlı Kadın* (2016) romanları, yazarın arayışlarını sürdürdüğünü göstermesi bakımından dikkate değer.

Aynı gruptan **Pınar Kür** (d. 1943), çağdaşı kadın yazarların yaptığı gibi toplumsal sorunları ve bu sorunlar içinde başat bir yer tutan kadınların bireysel dertlerini ele alır. Kadınların eylemci yanlarını öne çıkaran Kür, onların özgürlüklerini elde etmeleri için sadece sınıfsal mücadeleyi yeterli görmez, bunun yanında siyasal çatışmalara da işaret eder. Öte yandan romanlarında yaşadığı zamandan ve mekândan şikâyet eden kişilerinin iç dünyalarındaki huzursuzlukları, birtakım açmazları, yalnızlıkları birey-toplum değerleri uyuşmazlığında ele alır. Ama herhangi bir çözüme ulaşmaz.

Pınar Kür, Türkiye'nin düzenini ve 12 Mart dönemini eleştirdiği -iki yıllık bir duruşmadan sonra yayımına izin verilen- *Yarın Yarın*'da (1976) tüm olumsuzlukları sıralamış gibidir. Varlıklı bir çevreden gelen ve mutsuz bir evlilik geçirmiş olan bir genç kadınla yine aynı çevreden radikal sol örgütlere katılmış bir gencin 12 Mart darbesi çevresinde buluşan yaşamlarını öyküleştirir. Başta asli kişiler Selim ile Seyda olmak üzere romanda yer alan kişilerin hemen tamamı sıra dışı insanlardır. Mensubu oldukları çevre ile

uyumsuzdurlar ve yalnızlık içindedirler. Kür, *Yarın Yarın*'da romantik bir yakınlık duyduğu 68 kuşağının ideolojik söylemleriyle çıkar okurun karşısına. Söz gelişi yaşamını sürdürebilmek için bedenini satmak zorunda kalan Aysel, kendisiyle ilişki kuran varlıklı iş adamlarından daha onurlu ve ahlâklı olduğu inancındadır. Yoksul ve emeği sömürülen insanlar, şirin ve sevimli gecekondularında varlıklı semtlerde yaşayanlara göre daha sıcak ilişki içindedirler. Ne var ki ülke sorunlarından bunalan roman kişileri, romanın sonunda, kurtuluşu İsviçre'ye yerleşmekte bulurlar. Yazarın konusunu bir süre aralarında bulunduğu tiyatro çevresinden aldığı ve sanat-insan ilişkilerini öyküleştirdiği *Küçük Oyuncu* (1977) ile müstehcen olduğu iddiasıyla kovuşturmaya uğrayan ve bir süre yasaklanan *Bitmeyen Aşk* (1986) romanlarından sonra kaleme aldığı iki romanı, onun romancılığındaki yerini belirlemesi bakımından, üzerinde durulmaya değer.

Pınar Kür, 1979 yılında yayımladığı *Asılacak Kadın* romanı, cinsel bakımdan sömürülen ve sonunda cinayete sürüklenen genç bir kadının, Melek'in serüvenini konu alır. Her gerçeğin görünen ve görünmeyen iki yüzünün olduğunu, ama insanların daha çok bir yüzüne bakıp yargılama kolaylığını benimsedikleri için gerçekte suçsuz nice kişileri haksız yere mahkûm ettikleri temel düşüncesinden yola çıkan Pınar Kür, zengin çağrışım dünyasıyla toplumsal eleştiri yüklediği romanında yaşamı başkaları tarafından yönlendirilen hasta ruhlu bir adamın cinsel sapkınlıklarına alet edilen bir kadın ile kadını bu yola itenler ve bu çıkmazdan kurtarmaya çalışanlar olmak üzere üç farklı söylem geliştirir. *Asılacak Kadın*, kısaca, cahillik, bencillik, bağnazlık, kimsesizlik ve çaresizliğin kıskacındaki bir genç kadının hüzünlü yaşamının öyküsüdür. Pınar Kür, *Asılacak Kadın*'dan on yıl sonra polisiye türünün tekniklerinden yararlanarak kaleme aldığı *Bir Cinayet Romanı*'nda (1989) bir yandan okuru, türün gereği olarak, heyecanlandırırken; öte yandan kurmaca metin ile gerçeklik arasındaki ince çizgiye dikkati çeker. Ancak romanın benzerlerinden ayrılan en önemli yanı, hem içinde bir cinayet işlenen olaya, hem de türe özgü söz kalıplarına, anlatım tekniğine ve oluşum serüvenine yer vermesi. Romandaki olayların Moran'ın söyleyişiyle bir "iç-roman" diye niteleyeceğimiz "Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği" adlı başka bir romanın yazılışı ile iç içe/bir arada yürütülmesi, romanı bir üstkurmaca metin hâline getirir. Daha yerinde bir söyleyişle Kür, dış dünyayla ilintili yaşamı değil, anlatının serüvenini verir. Romanın sonunda sözünü ettiğimiz bu iç-roman tamamlanmaz ama bu romana katkıda bulunanların yazdıkları aracılığıyla, başta roman yazarı ve aynı zamanda romanın önemli kişilerinden Akın Erkan olmak üzere, farklı cinayet planları sunan öteki kişilerin de ruhsal dünyalarını tanıma fırsatı buluruz. Romanın asıl yükünü dedektif görevi üstlenmiş Emin Köklü çekmektedir. Yazar kimi zaman okuru şaşırtmak için simgesel adlardan yararlanarak romanı "kurmacanın çözümlendiği bir dedektif romanı" hâline sokar (Moran 1994: 110).

Romanda, kurmaca ile gerçeklik arasında üç farklı dünyadan söz etmek mümkün: Bunlardan ilki yazarın, bizlerin içinde yaşadığımız dış dünya; ikincisi bu dış dünyadan yansıyan kurmaca dünya; üçüncüsü ise, kurmaca dünyanın kişilerinden Akın tarafından kurgulanan ve kurmaca içinde kurmaca dünya diye de adlandırabileceğimiz üstkurmaca dünya. Bu üçüncü katmana dedektif Emin Köklü'nün yazmakta olduğu alternatif romanı da eklemek mümkün. Buna göre romanın ikinci katmanındaki kurmaca dünya, yani *Bir Cinayet Romanı*'nın dünyası, üçüncü katmana göre gerçek bir dünya olarak sunuluyor okura. Bu yüzden okur hem Pınar Kür'ün kaleme aldığı romanın hem de roman kişilerinden Akın'ın yazdığı iç-romanın kişilerinin ve olay örgüsünün kurmaca ya da gerçek oluşu konusunda sık sık kuşkuya kapılır. Sanıyorum yazarın amacı da okurda bu kuşkuyu doğurmaktır. Burada yani romanın üçüncü katmanında iki kişinin Akın ile dedektif Emin Köklü'nün çatışması olay örgüsü içinde gündemde tutulur. Bir çeşit cinayet romanı yazarlığından doğan ve rekabete dayalı bir mücadele. Akın, geçmişte yaşadığı kadınlık onurunu zedeleyen bir olay ile bağlantılı olarak romanını kurgularken; matematik profesörü Emin Köklü onun geçmişini bildiği için ona şantaj yaparak evlenmeye zorlar. *Bir Cinayet Romanı*, tüm postmodern romanlarda olduğu gibi "çok sonuçlu ya da sonuçsuz bitişiyle; yazarla tartışan, rollerine itiraz eden, romanı ele geçirerek yazarın kendisini roman kişisine dönüştürmek isteyen karakterleriyle" (Moran 1994: 110-117) Türk romancılığı için önemli durak noktalarından biridir.

Yazarın *Bir Cinayet Romanı*'nın bir çeşit devamı niteliğindeki son romanı *Sonuncu Sonbahar* (1992) ve uzun bir aradan sonra yazdığı son romanı *Cinayet Fakültesi*'nde (2006) yine bir cinayetin çözümlenmesi çevresinde postmodern üslup ve biçim endişesi ön planda. Kişiler, *Yarın Yarın*'dan, *Bir Cinayet Romanı*'ndan tanıdık insanlar. Kimi zaman birbirleriyle bağlantılı, kimi zaman farklı ortamlarda geçen karmaşık olaylar yumağı içinde bu kez emekli olup köşesine çekilen matematik profesörü dedektif Emin Köklü yine cinayet çözme görevini sürdürüyor.

Türk romanında farklı bir ekolü temsil eden **Bilge Karasu** (1930-1995), öykücülükle romancılığı bir arada yürüttüğü eserlerinde sevgi, dostluk, tutku, korku, ölüm, bireyin ezilmesi, inanç ve baskı çatışması, başkaldırma ve boyun eğme gibi temel izlekleri özgün bir söz dizimiyle işler. Karasu, uzun öykü hüviyetindeki *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda âdeta kendi içine bir yolculuk yaparak okuru kendi yanına çeker. İlkin inanç sorgulamasıyla başlar eserine. Sonra farklı yorumlar getirerek yaşamı çok yönlü olarak irdeler, bunu yaparken okuyucunun kendini sorgulamasına zemin hazırlar. Sonuçta okur, farkına varmadan kendi yargıcı olur. Masal olarak adlandırdığı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde korkular, acılar içinde bunalan kişisini masalların gizemli dünyasında yücelterek yeniden var olmanın haz-

zını ve yolunu sezdirir. Birbirinden bağımsız gibi görünen ama bütüncül açıdan bakıldığında fantastik bir roman izlenimi uyandıran *Göçmüş Kediler Bahçesi* imgesel anlatımın tüm özelliklerini bünyesinde taşır. Karasu öteki eserlerinde olduğu gibi küçük ayrıntılara inen dikkatiyle, iç içe bölümlenen ve çoğalan imgesel uzantılarıyla ve hepsinden önemlisi dilsel şöleniyle bir oyun oynar okuruyla. Ama tüm eserlerinin derin yapısı, ölüm ana izleği ve ölüm ile ilgili çağrışımsal izleklerle örülmüştür. Yazarın yazgısıyla da paralel olarak ağır ağır yaklaşan ölüm her satırda okura sezdirilir. Okur, ironi ile saçmanın bir arada yürütüldüğü silik bir alanda ve puslu bir havada iz sürmeye çalışır ama, bir süre sonra izler birbirine karıştığından ya da bilinçli olarak ortadan kaldırıldığından bilinmezler dünyasının içinde korkulu ve sonu belirsiz bir serüvene girer. İnsan yerine nesnelerin öne çıkarıldığı bu ortamda yalnızlıktan ve korkudan hem huzursuz olur hem de bu huzursuzluğun gizemli hazzını yaşar. Yazarın anlatımıyla "kendi damarlarını emerek beslenen bir korku"dur bu.

Karasu, hakkında çok konuşulan romanı *Gece*'de düş ile gerçeği birleştirir. Anlatılanların yer yer yazarın yaşam öyküsüyle örtüştüğü romanda eylemden çok düşünce ön plandadır. Ama olayların akışı içinde sezdirilen 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerini anımsayabilen okurlar, anlatılanların gerçek yaşamla yakından ilgili olduğunu kolayca fark edebiliyor. Ne var ki Karasu sadece ülkemizin sorunlarıyla kendisini sınırlamıyor; gece işçilerinin yaptıklarını betimleyen cümleler, okuyucuyu baskı rejimlerinin evrensel tarihine götürüyor.

Kimi eleştirmenlerin postmodern roman, kimilerinin "kilitli roman" olarak nitelediği *Gece*, simgelerin çok kullanıldığı kapalı bir romandır. Anlatılanların yorumlanması ve algılanması birtakım şifrelerin çözümlenmesine bağlıdır (İpşiroğlu 1998: 45). Söz gelişi romanın adı sadece günün bir dilimi olan bir zaman parçası değil, kapıların tekmelenip insanların sorgulamaya götürüldüğü, tutuklandığı bir dönemi de simgeler; hatta romanın sıkıntı, korku, ölüm, yalnızlık gibi zengin bir imgelem dünyası da vardır. Karasu, alegorik anlatımıyla, farklı anlatıcılardan yararlanarak hatta okuru da olayların içine sokarak kişilik kırılmaları içinde ve yeri geldikçe parçaları birleştirerek bunu başarıyor. Bu açıdan bakılınca roman, umutla umutsuzluğun/korkunun, geçmişle şimdinin ve geleceğin buluştuğu noktada zengin bir imgelem dünyası sunuyor biz okurlara. Romanda kullanılan anlatıcılara gelince, Karasu bu konuda da farklı yöntemler dener. Ben ögesinin öne çıktığı romanda çoğu kez okuru da olayların içine katarak 'ben'in sorgulamasını yapar. Bu yüzden yüzeysel bakıldığında dikkat çekecek ve romanın sonuna kadar takip edebileceğimiz bir karakter göremeyiz.

Roman, Gece / Gecenin Bekçileri ile Gündüz / Güneşin Hareketi gibi birbirine zıt iki zamanın çatışması üzerine kurulmuştur. Çatışmanın birinci

halkasındakiler ikincileri yok etmeye çalışır. Ancak bu kutupluluk çoğu zaman iç içe verilerek gönderme yapılan dönemdeki kişilik parçalanmaları ve çözülmeleri yapılmaya çalışılır. Gecenin ve Gece Bekçilerinin saldığı korku, Gündüzü ve Güneşi de etkileyerek tüm zamana hâkim olur. Gece, gücünü her şeyi gizleyen ve görünmez kılan karanlığın gücünden alır. Korku, bu güç sayesinde büyür ve yaygınlaşır.

Karasu, fazla öne çıkarmasa da gece ile ölüm korkusunu vermeye çalışmıştır. Yirmi dört saat ile sınırlanan bu zaman dilimi insan ömrü ile karşılaştırıldığında, öğlenden sonrası, ölüme adım adım yaklaşılan bir dönemdir. Gece ise bu adımların sıklaştığı ve ölüm korkusunun yoğun olarak duyulduğu bir zaman parçasıdır. Bu yüzden *Gece*'de betimlenen yerler, soğuk ve kasvetlidir. Yoğun bir şekilde sıralanan sıfatlar, gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmiş korkuyu bütün acımasızlığıyla sezdirir. Karasu'nun *Gece*'de denediği tekniklerden biri de farklı anlatıcılar kullanmasıdır. Öyle ki kimi zaman anlatıcılar ile yazarın / yazar anlatıcının birbirine karıştığı olur. Olaylar kimin tarafından, kime naklediliyor? Fazla net değildir. Çoğu zaman karakterlerin yerini simgeler almıştır. Bu yüzden kapalı bir anlatım söz konusudur. Kişiler, sürrealist tablolardaki gibi parçalı, deforme olmuş yüzleriyle okurun karşısına çıkarlar. Yine bu kişiler sık sık şekil değiştirirler. Zamanın kullanılışına gelince, çizgisel zaman yerini *anlık duyarlılıklar*a bırakır; ancak bu 'an' tüm roman boyunca geçmişi, şimdiyi ve geleceği kuşatır.

Kapalı metinlerin yazarı olarak tanınan Karasu, bir cambaz gibi âdeta dille oynar. "Her tümce yaşamla birlikte biter" düşüncesinden yola çıkarak, İkinci Yeni'cilerin şiirde yaptıklarını roman ve öykülerinde gerçekleştirir. Karanlıklarla örülü Gece'nin gerçeğinde dilin gündelik sınırlarının dışına çıkarak düş gücünün ve anlatımın sınırlarını zorlar. Karanlık ortamda dilin kıpırdanışını sezdirir (Yalsızuçanlar 2004).

Bilge Karasu'nun son romanı *Kılavuz*, polisiye ve fantastik unsurların kullanıldığı üstkurmaca bir roman. Romanın dış yapısı, tatil yapmak için bir sahil kasabasına on beş günlüğüne gelen Uğur adlı bir gencin bir gazete ilânına cevap vererek Mümtaz adlı yaşlı bir adama refakatçi olması ve bu süre içinde yaşadığı / tanık olduğu gizemli olaylar, hemcinsleriyle yaşadığı sıradışı ilişkiler üzerine kurgulanmış. Üç bölümden meydana gelen romanın birinci bölümü kahramanın Mümtaz beyin evinde geçirdiği ilk güne; ikinci bölüm, romanda önemli bir fonksiyonu olan on üçüncü güne; üçüncü bölüm ise son iki güne ayrılmış. Romanı "fantastiği içeren ve tür olarak gotik ile polisiye karışımı bir anlatı" olarak niteleyen Berna Moran'a göre *Kılavuz*'u bilinen gerçekçi romanlardan ayıran iki önemli özelliği var: Biri "anlatının kurmaca olarak kendi üzerinde duran üst kurmaca yönü", diğeri "insan ilişkilerine eğilen yönü." (Moran 1994: 3/119-120).

Bilge Karasu, birtakım fantastik, gizemli ve doğaüstü / şaşırtıcı olaylarla yüklediği romanını okunabilir kılmak ve gerilim unsurunu canlı tutmak için bir yandan polisiye romanların klasik yöntemlerinden / motiflerinden / simgelerinden yararlanmış, bir yandan da *Kılavuz*'un labirentlerinde dolaştırmak suretiyle okuru kurmaca dünyanın içine katmıştır. Ancak, Karasu, polisiye romanların zıddına gizemli olayların tamamını çözümlemeyerek gerçeğin sorgulamasını da yapar. Karasu'nun romanını benzerlerinden ayıran bir başka özelliği kurmaca içinde bir başka kurmacaya yer vermesi. Şöyle ki, roman asli kişisi, hem olayları yaşayan Karasu'nun yarattığı kurmaca dünyanın kişisi hem de yaşadıklarını öyküleştiren bir yazar olarak okurun karşısına çıkar. Yazar, iç roman olarak niteleyebileceğimiz asli kişisinin yazdıklarına zaman zaman birtakım açıklamalar ve yorumlar getirerek *Kılavuz*'daki gerçeklik duygusunu artırmıştır.

Romanlarında klasik anlatım tekniklerinden saparak bilinç akışı, iç monolog gibi yeni anlatım teknikleriyle kendine özgü bir yol tutturan **Adalet Ağaoğlu** (d. 1929), ilk romanı *Ölmeye Yatmak*'tan (1973) itibaren yayımladığı *Fikrimin İnce Gülü* (1979), *Bir Düğün Gecesi* (1979, -Sedat Simavi Vakfı ödülü 1979, Orhan Kemal ve Madaralı Roman Armağanı 1980), *Yaz Sonu* (1980), *Üç Beş Kişi* (1984), *Hayır* (1987), *Ruh Üşümesi* (1991), *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) ve *Gece Hayatım*'a (1993) kadar tüm romanlarında toplumun değişik katlarından seçtiği kişileri aracılığıyla 1950'li yıllardan itibaren Türk toplumunda görülen sosyal ve düşünsel değişiklikleri, toplumun alt katlarındaki kişilerin, özellikle çağdaşlaşma sürecindeki kadınların yaşam serüvenleri içinde iyi hazmedilmemiş yozlaşma düzeyindeki Batılılaşmayı, köksüz ve özümsenmemiş modernizmi, kaba sloganlara dayalı ulusçuluğu, 12 Mart'ın, 12 Eylül'ün demokratik olmayan uygulamalarını, sömürü aracı olarak kullanılan sermaye birikimini, Avrupa ülkelerine çalışmaya giden gurbetçiler ve sorunlarını, 70'li yıllardan itibaren uzun zaman gündemi tutan sağ-sol çatışmalarını eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla biraz da ironik bir anlatımla ele alır.

Ağaoğlu'nun romanları arasında anlatım tekniği bakımından önemli bir yeri olan *Bir Düğün Gecesi*'nden (1979) kısaca söz edelim. Roman, bir yanıyla 12 Mart dönemini işleyen romanlar arasında yer almasına rağmen daha çok modernist özellikler taşır. Romanda 70'li yıllarda Türk toplumunun genel bir tablosunu sunan Ağaoğlu, dönemin üst düzey askerden bürokrata, iş adamından avukata devrimcisinden gericisine kadar farklı görevlerde bulunmuş, farklı dünya görüşlerine sahip tiplerini bir düğünde buluşturur. Moran'ın da isabetle tespit ettiği gibi ilerici-gerici kutupluluğu üzeri ne kurulmuş romana asıl estetik boyut kazandıran, konusundan ya da yapısından ziyade anlatıcıyı tamamen ortadan kaldıran ve onun yerine Türk romanında belki ilk kez "bağımsız iç konuşma" yönteminin denendiği

anlatım tekniğidir. Bu tekniği şöyle açıklamak mümkün: Birinci kişi ağzından verilen bu konuşma, bilinen iç konuşma yöntemlerinden biraz farklı. Ağaoğlu düğün salonunu bir tiyatro sahnesi olarak düşünmüş. Bu sahnede yer alan kişiler sırayla kendi içlerinden konuşuyorlar ama bu konuşmalarını diğer kişiler duyamıyorlar. Konuşmaların Ömer adında bir merkez yansıtıcısı var. Üniversitede iktisat profesörü olan ve devrimci olarak sunulan bu kişi, bütün karşılıklı konuşmalarda değişmeyen taraflardan biridir. Bu kişi aynı zamanda yazarın sözcülüğünü de üstleniyor. Konuşmalar, tıpkı projektörün yer değiştirmesi gibi asli kişi merkezde olmak üzere ve onun zihninden geçenlerle bağlantılı olarak düğünde bulunanlar arasında yer değiştiriyor. Başka bir söyleyişle her bölüm asli kişi ile düğündeki birinin iç konuşması şeklinde cereyan etmektedir. Bütün bölümler Ömer'in iç konuşmasıyla başlar onun seçtiği ya da onun zihninden geçirdiği kişinin konuşmasıyla devam eder. Sonra projektör, bir başkasına tutulur. Ömer'in romandaki bir başka özelliği roman yazma çabası içinde olmasıdır. Zaten bu tür romanları "araç değil amaç" olarak nitelememizin sebebi de buradan gelmektedir. Böylece Ömer, gözlemleriyle ve bakışlarını odakladığı düğün sakinlerini içsel bir tarzda konuşturarak onların duygularını açığa vurmalarını sağlamaktadır.

Ağaoğlu zaman zaman bu iç konuşma yönteminin sıkıcılığını hafifletmek için anı defterinden yararlanır. Ama bunun da bir oyun olduğu ve ortada anı defteri diye bir şeyin olmadığı, asli kişinin tüm anlatılanları zihninde yarattığı konuşmanın sonunda ortaya çıkar. Bölüm değişmeleri ise asli kişinin konuşması ve düğünden birinin iç konuşmasıyla gerçekleşir. Bununla yazar, 70'li yıllar Türkiye'sini simgesel olarak temsil eden bu insanların kuşku ve tedirginlik içinde bulunduklarına, aralarında iletişim kopukluğu olduğuna da işaret etmektedir.

Ağaoğlu romanında farklı zihniyetteki insan panoraması çizmesine rağmen sağ-sol diye iki kutuplu bir çatışma üzerine kurar romanını. Ama onun asıl amacı, sağcılardan çok sol görüşlü aydınların içinde bulundukları durumu, yanılgılarını ve açmazlarını vermektir. Bu yüzden sağcı ya da romandaki nitelemesiyle "gerici" olarak tanımladığı kişileri yüzeysel ve kabaca tanımlamaktan ileri gitmez. Kimi zaman da yine asli kişi Ömer'in zihinsel konuşmalarıyla genel bir panorama çizilir. Ağaoğlu'nun iç dünyalarını ayrıntılı olarak ve iç konuşmalarıyla bize sundukları ise, devrime inanmış ama aynı düşünceyi paylaştıkları kişilerin ihanetine uğramış ya da dışlanmış ve yalnız bırakılmış kişilerdir. İşte yazar bu dışlanmanın nedenleri üzerinde dururken ya da sorgularken, her birinin dışlanma sebebinin temelinde sevgisizliğin, güvensizliğin ve bilgisizliğin etkili olduğu sonucuna ulaşır. Tüm kişilerin değişik ölçeklerde eleştirisinin yapıldığı romanda tek olumlu tip, emeğiyle geçinen kendisi gelmeyip düğün salonuna gönderdiği kır çiçekleriyle katılan solcu Ali Usta'dır.

Ağaoğlu, romanın sonunda iki önemli izleği ön plana çıkarır: "İletişimsizlik" ve iç-dış uyumsuzluğundan kaynaklanan "karşıtlık". Bu düşüncesini kişilerin iç konuşmayı benimsemeleriyle de sezdirir. Nitekim roman kişilerinin hepsi birbiriyle çatışma hâlindedir ve aralarında iletişim eksikliği vardır. Öte yandan birbirlerine sahte dostluk gösterilerinde bulunsalar da roman kişilerinden hiçbirinin gerçek duygularını yansıtmadığı; mutsuz, tedirgin ve kuşku içinde oldukları verilmeye çalışılmıştır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen romanın sonlarına doğru karamsarlığın yerini kısmi bir iyimserliğe bırakması, yazarın "ben" yerine "biz"e yöneldiğini göstermektedir (Moran 1994: 37-47 özet).

Ağaoğlu'nun tipik bir 12 Mart romanı olan *Ruh Üşümesi* (1991) romanında, iç konuşma ve bilinç akışı gibi anlatma teknikleri, sahneleme gibi gösterme teknikleri yoluyla birbirini tanımayan bir kadın ve erkeğin bir lokantada ayrı ayrı masalarda birbirleriyle ilgili hayal kurmaları, ancak geçmişteki olumsuz deneyimlerinden dolayı bu hayallerinden vazgeçmeleri anlatılır. Adları verilmeyen kadının ve erkeğin iç konuşmalarından geçmişte 12 Mart öncesi olaylara karışmış, hayal kırıklıkları, acılar yaşamış ve yaptıklarının diyetini fazlasıyla ödemiş oldukları anlaşılıyor. Ağaoğlu, çağdaş Türk roman ve öykü yazarlarının zaman zaman denedikleri bu anlatım tekniklerini farklı ve modern anlatım teknikleriyle destekleyerek ve zenginleştirerek anlatımına özgünlük kazandırmıştır. Onun romanlarını farklı kılan da geliştirilmiş bu iç konuşma tekniğidir.

Şiirsel üslubuyla ve geleneksel anlatma formlarından yararlanarak oluşturduğu özgün anlatım tekniğiyle kendinden söz ettirenlerden **Latife Tekin** (d. 1957), geçmişten günümüze uzanan çizgide meydana gelen daha çok popüler ve tartışmaya açık konular üzerine oturttuğu siyasal içerikli romanları ile dikkat çeker. Dış dünyadan gözlemleriyle elde ettiği verileri bilinen anlamlarından soyutlayıp onlara yeni anlamlar yüklediği *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda (1984) yoksulluğu metaforik dil malzemesiyle ve masal ögeleriyle zenginleştirerek sunar. Unutma ve anımsama üzerine kurguladığı son romanı *Unutma Bahçesi*'nde (2004) ise yine aynı anlatım yöntemlerini kullanarak yazıldığı dönemin sanat ortamını ve siyasal olaylarını ele alır. Onun *Gece Dersleri* / 1986, *Buzdan Kılıçlar* / 1989, *Aşk İşaretleri* / 1995 dışında yayımlandığı yıllarda fantastik anlatı yöntemini kullandığı için pek çok eleştiri aldığı *Sevgili Arsız Ölüm* (1983) romanı anlatım teknikleri bakımından üzerinde durulmaya değer.

Yazar bu romanında kentin kenar semtlerinde fabrika atıkları, çöp yığınları içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışan köyden göçmüş bir ailenin hurafelerle şekillenmiş yaşamını, zamanla aydınlanan bireylerinin aileden kopuşunu ironik bir üslupla anlatır. Kendisiyle yapılan bir masa başı konuş-

masında amacının, sadece geleneksel anlatma formlarını modern romana uyarlayarak 'yeni bir biçim geliştirme"den ibaret olduğunu söylemektedir ki *Sevgili Arsız Ölüm*'ü klasik romana özgü anlatma tekniğinden ayıran da bu özelliğidir. Geleneksel anlatma formlarında zamanın ve mekânın önemsiz olduğunu, kişilerin ruhsal durumlarını vermekten ziyade eylemlerinin anlatıldığını, ayrıca olayların sebep sonuç ilişkisine göre kurgulanmadığını biliyoruz. Latife Tekin'in romanında da klasik romana özgü bu tür unsurların önemini yitirdiği belki arka planda kaldığı görülmektedir. İlk bakışta dağınık ve birbirinden kopuk bir hâlde verilen Huvat ailesinin öykü parçaları birleştirildiği zaman iki ana izleğin ortaya çıktığı görülür: Bunlardan ilkini, şiddet ve baskının egemen olduğu ailenin yoksulluk içinde geçen yaşam mücadelesi ve hurafelerle şekillenmiş inanç dünyası; öteki ise aldığı eğitim sonucu bu inanç dünyasına karşı çıkarak aileden ve doğal olarak inançlarından kopan, aynı zamanda romanın ideolojik mesajını da yüklenmiş Dirmit'in aydınlanışı oluşturur (Moran 1994: 75-91).

Latife Tekin, kendi yaşamından izler taşıyan bu romanında, ailenin boş inançlara açık yanını ailenin despot babası Huvat ile romanın asli kişi konumundaki –zira her olay parçasında o vardır- annesi Atiye temsil eder. Yazar, roman türünün sınırlarını zorlayarak ve geleneksel anlatma formlarını modern romana uyarlayarak fantastik roman denilen yeni bir türün yolunu açarken; öyküsünü anlattığı aile bireylerinin inanç dünyasını ve davranışlarını karikatürize ederek bir aile dramından mizahi bir roman çıkarmayı başarır. Gürsel Korat'ın anlatımıyla Latife Tekin'in romanlarında "masal diliyle roman dili, devrimci söylemle dindar söylem dramatik kurgunun alışılmış akışı dışında çağrışımsal diziler halinde akıp gidiyor ve tamamen kendine özgü özel bir söylev düzeni oluşturuluyor." (Korat 1998: 329).

Edebiyatımıza fantastik gerçekçilikle giren **Nazlı Eray** (d. 1945), 1981 yılında yayımlanan ilk romanı *Pasifik Günleri*'nden (1981) son romanı *Sis Kelebekleri*'ne (2003) kadar düş ile gerçek arasında daha çok fantastik gerçekçiliğin gizemli ve düşsel dünyasına götürür okuru. *İmparator Çay Bahçesi* (1997) ve *Aşkı Giyinen Adam*'da (2001) okuru düş ile gerçeğin kesiştiği birbirinden tamamen farklı mekânlarda, düş ülkelerinin sisli ve gizemli labirentlerinde dolaştırarak varlık sorununu ve ötesini sorgular. Eray'ın fantastik ögeleri yoğunlukla kullandığı romanlardan biri de *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989) adını taşır. Roman, Ankara'da Nazlı Eray'ın evinde birbiriyle ilişkisi olmayan farklı zamanlarda yaşamış, farklı kimliklere sahip kişilerin kendisiyle söyleşi yapmaya gelmeleriyle başlar. Sonra Eray ve erkek arkadaşı zamanda ve mekânda yaptıkları yolculuklar sırasında kendilerini bir diskotekte Mari Antoinette ve Fransız devriminde görev alan ünlü kişilerle dans ederken bulurlar. Eray, romanda okuru şaşırtmaya devam eder. Kimi zaman kendilerini romanın yazıldığı dönemden robotların de-

netimindeki otuz yıl sonrasının New York'unda bulurlar. Sonra Eray, bilim kurgusal unsurlarla yüklü bu atmosferden geleneksel anlatma formlarının dünyasına, cinlere hükmeden Cinci Hoca'nın doğaüstü ve gizemli dünyasına geçer. Ne var ki Eray, okuru postmodern ama daha çok fantastiğin uç noktalarında ve bir tür kurmaca oyunu içinde dolaştırırken, söylemlerini felsefi düşüncelere açmadığı için serüvenin sınırını aşamaz.

Nazlı Eray, ödüllü romanı *Aşkı Giyinen Adam*'da (Yunus Nadi Edebiyat ödülü) tarot kartları aracılığıyla fantastik gerçekçiliğin farklı bir yansımasını sunar okura. Fal ustası Dürnev Hanımın salonu zamanın ve gerçeğin sınırlarını zorlayan gizemli, olağanüstü ve fantastik dünyaya ait kişilerle dolar. Yazar bu kişileri ustalıkla konuşturarak/betimleyerek/öyküleştirerek düşsel yolculuklarına okuru da ortak eder.

Elyazması Rüyalar'da fantastik ile ironiyi dış dünyanın gerçekliğiyle uzlaştırmaya çalışan Eray, *Ayışığı Sofrası'*nda (2000) okuru düş gücünün sınır tanımaz evreninde gezdirir. Bundan yaklaşık iki bin yıl önce bir mağarada üç yüz yıl uyuyan 'Yedi Uyurlar'ı günümüz Ankara'sına taşır. Yaşadıkları toplumun yozlaşmış değerleriyle uzlaşamayan günümüz insanı ile iki bin yıl öncesinin insanlarını ortak paydada buluşturur ve aradaki uzun mesafeye rağmen hüzün, korku, yalnızlık, değerlerin yozlaşması, gerçek ile çıkarların uyuşmazlığı bakımından değişen pek bir şey olmadığını göstermeye çalışır. Masal motiflerinden ve düşsel fantezilerden yararlanarak oluşturduğu *Uyku İstasyonu*'nda gerçek ile gerçeküstünü bir araya getirerek farklı bir dünya kurar. Otobiyografik karakterli son romanı *Sis Kelebekleri*'nde güncel ile tarihi, düş ile gerçeği bir noktada buluşturur. Ankara/Mamak'ın iç karartıcı mekânlarından Sinop'un cezaevini anımsatan bir otel odasına kadar uzanan bir yolculuk. Ünlü Sinop Cezaevi'nden ve burada bir süre kalmış olan dedesinden öteki bilinen ünlü tutuklulara kadar pek çok insan kalabalığı ve bu insanların yaşam serüvenleri vb. çağrışımsal olarak okura izlettirilir. Yazar, tutukevini ve burada yaşananları bilinç akışı, montaj, gösterme gibi yöntemlerle anımsatırken Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan sosyal ve siyasal olaylara da gönderme yapar. Roman yazarın öteki romanlarında olduğu üzere sonsuz özgürlük özlemini dile getiren bir başka mekâna yapacağı yolculukla sona erer. Eray'ın sağlam kurgulu ve zengin düş gücüne dayanan öteki romanlarının adları şöyle: *Pasifik Günleri* (1981), *Orpheé* (1983), *Deniz Kenarında Pazartesi* (1984), *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989), *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989), *Ay Falcısı* (1992), *Kuş Kafesindeki Tenör* (1991), *Yıldızlar Mektup Yazar* (1993), *Uyku İstasyonu* (1994), *Aşık Papağan Barı* (1995), *İmparator Çay Bahçesi* (1997), *Örümceğin Kitabı* (1998), *Elyazması Rüyalar* (1999), *Ayışığı Sofrası*-2000, *Aşkı Giyinen Adam* (2001), *Sis Kelebekleri* (2003).

Felsefeyi edebiyata sokan ve romanlarında felsefi izleklere yer veren **İhsan Oktay Anar** (d. 1960)'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitabü'l Hiyel*

(1996) *Efrasiyab Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012), *Galiz Kahraman* (2014) hem kurgu hem de felsefi söylemleriyle dikkat çeken romanlardır. Konularını tarihten alan bu romanlardan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Venedik kökenli kahramanın külhan ağzıyla Descartes'in *Metod Üzerine Konuşma* adlı eserinden yola çıkarak varlık, yokluk, hiçlik üzerine yaptığı düşsel yolculuklarını; yapı olarak *Decameron* ve *Binbir Gece*'yi anımsatan *Efrasiyab Hikâyeleri*'nde ölüm ile oyun oynayan ya da ölüme yoldaşlık eden farklı kimliklere sahip kişilerinin öykülerini; *Kitabü'l Hiyel*'de ise "tekniğin egemen olduğu bir dünya düşleyen adam ile o adamın içinde yer aldığı ortam arasındaki karşıtlık"ları işlemektedir. *Kitabü'l Hiyel* üzerine bir yazı yazan Hakan Poyraz'ın söylemiyle yazar, "bize dünyanın bir masal olduğunu söylemektedir. Evet belki de bu böyledir ve yazar, bir masalcı kimliği ile işte bu dünyanın masalını yazmaktadır." (Poyraz 2000: 339-340).

Romanlarının konularını daha çok kadın kahramanlarının sorunlarından alan **İnci Aral** (d. 1944), yetmişli yıllardan itibaren Nezihe Meriç'in, Ayla Kutlu'nun, Sevgi Soysal'ın, Füruzan'ın, Pınar Kür'ün başlattıkları kadın sorunlarını işleyen roman yazma modasına İnci Aral da katılır. İlk romanı *Ölü Erkek Kuşlar* (Yunus Nadi Roman Ödülü-1991) ve *Yeni Yalan Zamanlar*'da (1994) kadın duyarlığını, kadın kimliğini, geleneksel ahlaki değerler karşısındaki özgürlük sorunlarını ve erkeklerle olan ilişkilerini yalın, akıcı ve dilsel bir oyun hâline getirdiği şiirsel üslupla anlatır. Aral'ın üç yıl aradan sonra yayımladığı olumlu eleştiriler alan *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm* (1997) romanı, gençliğini hoyratça harcamış ve yaşlandıkça kendisiyle hesaplaşmaya başlamış bir anne ile aldatıldığı için boşanmanın eşiğinde bulunan kızının kırılma noktasındaki ilişkilerini konu alır. Yazar, bu iki kadını ve ilişki içinde oldukları erkekleri mutsuz eden sorunları zengin içsel konuşmalarla sorgularken, yaşamları bir yerde kesişen farklı yaşam felsefelerine sahip bu kişileri ölüm gerçeğinde buluşturur. Bir ilaç firmasının 'siparişi' üzerine kaleme aldığı, bir kadının menapoz dönemini anlatan otobiyografik karakterli *İçimde Kuşlar Göçüyor*'dan sonra (1998) yayımladığı *Mor*'da (2003) 68 kuşağının ateşli solcusu, 80 sonrasının ise önemli iş adamı İlhan'ın yaşamının olgunluk döneminde kendisinden otuz yaş küçük bir genç kızın yasak aşkına yönelişi ve tekdüze bir hâl alan evliliğini sonlandırma çabalarını konu alır. Olayların şimdi'sinin yirmi dört saat içine sıkıştırıldığı roman, ayrıntılara ve gözleme yer veren geri dönüşlerle genişleyerek kırk yıllık bir zamana yayılır. Aral, yaşamına yeni bir sayfa açmak isteyen asli kişisinin iç çatışmalarını verirken aynı zamanda çevresinde yer alan ve hepsinin farklı öyküleri olan kişilerin çıkar ilişkilerini bir potada birleştirerek bu öykülerden bir trajedi çıkarmayı başarır. Aral, önceki romanlarından farklı olarak bu romanında okuru yenilik, değişme, güçlü olma arzusu, sevgi, korku, yalnızlık gibi erkek dünyasının

karmaşık köşelerinde ama elinden geldiğince nesnel kalarak dolaştırır. Yer yer öne çıkan ve abartılı olarak verilen cinsel ögeler romanların doğallığını bozsa da; iç konuşma tekniği, ustaca kurulmuş denge, dilsel oyunlar, geri dönüşlerle sağlanan hareketlilik ve yalınlık romanlara akıcılık kazandırmaktadır. Yazarın *Yeni Yalan Zamanlar* romanı ile ilgili olarak İnci Enginün'ün aşağıya aldığım yargısını tüm romanları için genelleştirmek mümkün: "İtiraf etmeliyim ki yazarın oyuncusunu davet ettiği serüven, okuma, düşünme, parçaları bir araya getirme serüvenine katılmaya değer. Herkes bu hikâye yazısını istiyor. Herkesin katkısı var. Toplumu oluşturan kesimlerin işbirliği ile bir yeni yalan zamanlar oluşmuş." (2000: 296).

Düşsel romanlarıyla ünlenen **Buket Uzuner** (d. 1955), ilk romanı *İki Yeşil Susamuru Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* adını taşıyan romanında okuru bir kadının düşsel ve fantastik dünyasına götürür. Roman adını, Hint kökenli İngiliz H. H. Munro'nun, insanlar ölünce dünyadaki yaptıklarına ve kişiliklerine göre alt sınıftan bir canlıya dönüşecekleri, öykü kişisinin de bir su samuru olmak istediğini söylediği Laura adlı öyküsünden alır. Roman, 90'lı yıllarda moda olan postmodern romanların bildik kurgusunu anımsatmaktadır. Olaylar zinciri mesleğinin mimar olduğunu öğrendiğimiz Nilsu adlı bir kadının kendi yaşam öyküsünü anlatan bir dosyayı yazara vermesiyle başlar. Bundan hem Nilsu'nun yaşam öyküsü hem de yazarın başka bir kurgu ile olayı öykülemesi bir arada yürütülür. Görünüşte iki yazarı olan romanın olay örgüsü, Nilsu'nun öyküsünün bittiği yerde birleşir ve Uzuner'in doğal olarak okurun öğrendiklerine göre olayların seyri de değişir. Aşk-yalnızlık, intihar-yaşama bağlılık gibi zıtlıklar üzerine kurulu olan romanda asli kişi Nilsu, kendisine model aldığı çağdaş bir kadın olan arkadaşı Selen'in de yardımıyla sorunlarının altında ezilmeden ayakta durabilen, çalışan, eğitimli çağdaş bir kadını temsil etmektedir. Yaşamına giren farklı mesleklere ve kimliklere sahip erkeklerle yaptığı evliliklerden sonra karşısına idealize edilmiş Teoman çıkar. Kısaca Teo olarak tanıtılan bu kişinin geçmişi, ailesi ve yaşam felsefesi bakımından Nilsu ile çok yerde örtüşür. Yeşiller partisine mensup Teo'nun Nilsu'ya yaptığı teklif, birlikte yeşil su samuru olmaktır. Buket Uzuner iki kadının dünyasından insanları, aileleri, çevreyi ve genel olarak insanlığı sorguladığı bu romanında klasik roman kalıplarının dışına çıkarak olay örgüsünü bir bilmece hâline getirir. Zaten onun amacı da kişilerle okuru gâh yaklaştırıp gâh aralarını açarak aradaki boşlukların okur tarafından doldurulmasını sağlamaktır. Bunu da büyük ölçüde başarır.

İki Yeşil Susamuru'nun devamı niteliğindeki *Kumral Ada-Mavi Tuna* romanının olay örgüsü, birbirine paralel iki çizgi üzerinde gelişir. Hem asli kişi Tuna'nın sonsuz aşkı, hem onun bilincini romanın sonuna kadar meşgul eden iç savaş kâbusu birlikte yürütülür. Roman, geri dönüşlerle ve metaforik bir anlatım tekniğiyle, farklı seslere yer veren polifonik yapısıyla,

Türk aydınının önemli bir problemini oluşturan yurtseverlik, ulusalcılık gibi söylemlerin içini sevgi ve düşünce ile doldurduğu modern bir ulusçuluğu sezdiren düşünce yapısıyla okurun karşısına çıkar.

Buket Uzuner'in *Uzun Beyaz Bulut-Gelibolu* romanı, adını, Anzakların ataları Maorilerin dilinde geçen aotearoa sözcüğünden, konusunu ise Yeni Zelanda'dan gelen Viki adlı bir genç kadının Çanakkale Savaşlarında pek çok yararlıklar göstermiş bir Türk gazisinin kendi dedesi olduğunu iddia eden ve söz konusu gazinin torunu avukat Ali Osman ile aralarında başlayan aşktan alır. Uzuner, roman ile ilgili olarak kendisiyle yapılan söyleşilerde pek çok araştırmanın sonucunda oluşturduğu bu romanda zaman zaman gündeme getirdiği ulusalcılık ve emperyalizm arasındaki kutupluluğu sezdirirken, hem ulusalcılığın dar kabuğunu kırar hem de aynı kişiyi kahraman ilan eden iki ulusu ortak paydada, insanlığın evrensel değerlerinde birleştirir. Roman tekniği açısından olay örgüsünün iki farklı kimliği temsil eden iki kahramanın bakış açısı ve serüveni içinden ortak değerler çıkarırken kaba, içi boşaltılmış sloganlara dayalı ulusalcı söylemlerle ulusal bütünlüğün korunamayacağının da altını çizer.

İlk romanı *Pinhan*'ı 1997 yılında yayımlayan **Elif Şafak** (d. 1971) aldığı Mevlana ödülüyle hem bu türdeki yeteneğini kanıtlamış, hem de izleyeceği yolu belirlemişti. Tarih ile fantezinin karıştığı kimi eleştirmenlerin "masal" olarak niteledikleri (Türkeş 1998: 17-18) *Pinhan*'ı değerler çatışması yaşayan ve bunalan kent insanının iç çatışmalarını işlediği *Şehrin Aynaları* (1999), *Mahrem* (2000 Türkiye Yazarlar Birliği roman ödülü) izledi. 2002 yılında yayımlanan *Bit Palas*'ta Memduh Şevket'in *Ayaşlı ve Kiracıları* romanında yaptığı gibi Bonbon Palas adını verdiği bir mekânda farklı amaçlar için buluşan insanların kişilikleri, birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkileri, içsel serüvenleri aracılığıyla günümüz Türkiye'sinden farklı ve çarpıcı insan manzaraları sunan Şafak, *Araf*'ta (2004) kimlik bunalımını ve çatışmasını ele almaktadır. İlkin İngilizce sonra Türkçe yayımlanan ve olumlu olumsuz pek çok eleştiriye hedef olan Araf romanı, merkezde doktora yapmak üzere Amerika Birleşik Devletleri'nin Boston kentine gelen Ömer Özsipahioğlu olmak üzere farklı din, çevre ve kültürel kimliklere sahip, farklı mizaçlardaki roman kişilerinin eğitim için geldikleri bu ülkede yaşadıkları serüvenleri ve bu serüvenleri sırasında kendilerine yabancılaşmalarını işler. Kendilerini arafta yani boşlukta hisseden bu insanların, Batıuygarlığı karşısındaki çaresizlik ve ezilmişlik duyguları onları iki kimlikli ama ikisini de özümseyememiş, kişiliksiz bir duruma sokar. Yazar, romandaki olayların akışı içinde kahramanların yenilgilerinin sebeplerini ulusal kültürden yoksun olmalarına bağlar. Nitekim, başlangıçta önceki kimliklerinden kurtulmaya çalışan bu insanlar, aradan zaman geçtikçe ön yargılarından kurtulacak ve yozlaşmalarının sebeplerini sorgulayacaklardır. Son romanı *Baba ve Piç*'te ise (2006) geçen

yüzyılın başlarına kadar uzanan geniş bir zaman koridoru içinde, yıllar önce ABD'ye yerleşmiş Ermeni bir ailenin, 'öteki'nin bakış açısından günümüz Türkiye'sine göndermelerde bulunur.

Öykü ve romanları pek çok yabancı dile çevrilmiş olan **Nedim Gürsel** (d. 1951) ilk romanı *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'dan (1976/TDK roman ödülü) başlayarak bütün eserlerinde farklı anlatım tekniklerini denemesiyle ve şiirsel üslubuyla dikkati çeker. TDK roman ödüllü *Uzun Sürmüş Bir Yaz*'da roman kişileri 12 Mart uygulamalarının bireylerin ruhsal dünyalarında yaptığı olumsuz etkilerinden / yıkımından çocukluklarının büyülü dünyasına sığınarak kurtulurlar. Gürsel, konusunu ilk gençlik dönemi aşklarından, avarelik yılları serüvenlerinden alan yarı otobiyografik romanı *İlk Kadın*'da (1983) okurunu otantik ve tarihsel dekoru içinde İstanbul'un şiirsel iklimlerinde dolaştırır. Konusunu İstanbul'da geçen bir aşktan alan ve yan yana iki çizgi üzerinde geliştirilen tarihsel romanı *Boğazkesen*'de (*Fatih'in Romanı*) (1995) bir yandan Fatih'in döneminden aydınlık rüzgârlar estirirken, bir yandan da Fatih'in özel yaşamını tartışmaya açar. Bu arada romanın olay örgüsü içinde kurmaca dünyaya ait yazarının şimdi'de yaşadığı aşk serüveni de paralel yürütülür. *Boğazkesen*'in bir çeşit devamı niteliğinde olan *Resimli Dünya*'da ise (2001) Fatih'in resmini yapan ünlü İtalyan ressam Gentile Bellini'nin resminden yola çıkarak okurunu dönemin Venedik'i ile İstanbul'unun düşsel dünyasında dolaştırır.

Bu başlık altında kümelendirdiğimiz romancıları Ayşe Kulin'le tamamlayalım. Biyografi yazarı olarak ünlenen ve öyküleme tekniğini kullanan **Ayşe Kulin** (d. 1941), biyografi karakterli ilk romanı *Adı Aylin*'de (1997) kökleri Giritli Mustafa Naili Paşa'ya kadar uzanan bir ailenin kızı olan Aylin Devrimel'in prenseslikten Amerika Birleşik Devletleri ordusundaki albaylık görevine uzanan fırtınalı yaşamını; aynı tarz ve teknikteki *Füreya*'da (1999) ise ilk kadın seramik sanatçısı Füreyya'nın renkli ve zengin ayrıntılarla dolu yaşamını, Boşnak-Hırvat ve Sırp çatışmasının bir fon olarak kullanıldığı *Sevdalinka*'da (1999) ise kadın kahramanının bakış açısından ele aldığı kadın erkek ilişkisini, bu ilişkilerden doğan yanlış evlilikleri, pişmanlıkları vb. Türkiye'nin son yirmi beş yıldaki sosyal ve siyasal olayları çevresinde öyküleştirir.

Yazarın belgesel roman özelliği taşıyan *Köprü* (2001) romanı, Doğu illerinden Erzincan'da farklı inançlara sahip iki insanın, Mevlüt ile Elmas'ın ilişkileri çevresinde Kemaliye köprüsünün yapım aşamaları, Başbağlar'a yapılan terörist saldırılar ve köprü yapımını gerçekleştirmek için Erzincan valisinin bürokrasi ile yaptığı mücadelelerini, son romanı *Nefes Nefese*'de (2002) ise İkinci Dünya Savaşı sırasında yüzlerce Yahudi'yi soykırımdan kurtaran Türk diplomatlarının özverili çalışmalarını, Demokrat Parti iktidarının baskıcı uygulamalarını ve 27 Mayıs ihtilalini, Ortaçlı ailesinin bi-

reyleri arasında geçen bir aşk öyküsü çevresinde işlemektedir. Son romanı *Gece Sesleri*'nde ise Egeli bir ailenin 40'lı yıllardan itibaren birkaç kuşağı içine alan ve günümüze kadar uzanan çizgide yaşadıkları aile içi sorunlarını; birbirleriyle ilgili itiraf edilmemiş duygularını, pişmanlıklarını, sevgilerini ve düşmanlıklarını; yine bu dönemin siyasal ve sosyal olayları içinde yoğurarak romanlaştırır.

2. Yeni arayışlar: Fantastik-bilim kurgu-polisiye romanlar

1980 sonrası Türk romancılarının en belirgin özellikleri arayışlar içinde olmalarıdır. Bunun sonucu olarak işlenen konudan anlatım tekniklerine, polisiyeden fantastike ve bilim kurguya kadar farklı eğilimler romanlarda yanksını bulur. Söz gelişi **Enis Batur** (d. 1952), "Fugue Sanatı üzerine bir roman denemesi" altbaşlığını taşıyan ve Batı müziği formuna göre düzenlediği romanlar, kurgusu bakımından farklı bir deneme olarak dikkati çeker. Yazar, kimi eleştirmenlerin hem biçim hem de içerik açısından başarısız buldukları (Yavuz 2002) *Acı Bilgi* (2000), "Örgü Teknikleri üzerine bir roman denemesi" altbaşlığını taşıyan *Elma* (2001), "Sözümona Düzmece Bir Wilhelm Tell Hikâyesi" alt başlıklı *Bir Varmış Bir Okmuş'*tan (2002) sonra yayımladığı polisiye karakterli *Kravat'*ta (2003) kurmaca anlatının yapısını araştırmaya yönelik farklı bir anlatım tekniğiyle çıkar okurun karşısına. Üç bölümden meydana gelen romanda birinci ve ikinci bölümlerde klasik anlatma formunu benimserken, üçüncü bölümde kurmaca anlatıcının yerini doğrudan yazar Enis Batur alır ve çözülemez gibi görünen gizemli olayları çözümler. Enis Batur, polisiye roman tekniğinden yararlanarak ama bildik polisiye romanlardan tamamen farklı bir yöntemle oluşturduğu bu romanının birinci bölümünü bir reklam ajansında çalışan Ercü adlı kişinin tanıtımına ayırmışken, ikinci bölümde ajansa yeni giren AH'nin üstlendiği bir kravat reklamı için yaptığı araştırmalar ve bu araştırmalar sonunda aniden ortadan kaybolmasına kadar ki bölüm, kurmaca dünyanın mantığı ve sunduğu olanakları içinde okura yansıtılır. Ancak Batur'un üçüncü bölümde bir yazar olarak olayı yönlendirmesi ve doğrudan olay içinde görev alması, kurmaca ile gerçeklik arasındaki hassas çizgiyi, yani neyin ne zaman doğru ya da yanlış olduğu sorununu tartışmaya açar ki yeniliği ve farklılığı bu özelliğinde gizlidir.

Ben Zaman Tanrısı (1988), *Zamanın Bittiği Yer* (1999), *Son Antlaşma* (2002), *Kalimerhaba İzmir* (2004), *Sakız'ın Gözyaşları* (2009), *Elif Elif* (2010), *Son Antlaşma* (2014), Can Eryümlü'nün (d. 1948) yarı bilim kurgu fantastik ama daha çok mitolojiyi, masal ögelerini, efsaneyi ve tarihi belli bir coğrafyada harmanladığı romanlarının adı. Yazar bu eserlerinde bilinen bilim kurgu romanlarının zıddına ütopyasını gelecekte değil geçmişten kurar. Bilim adamı kimlikli kişilerini bir zaman makinesi marifetiyle geçmişe gönderir. Bir

masabaşı konuşmasında fantastik romanı "olabildiğince özgür" ve "her şeyi söyleyebilir" kıldığı için seçtiğini söyleyen Eryümlü, "Eğer böyle olsaydı" varsayımıyla geçmişi kendince biçimlendirerek geleceği yeniden kurgulamaya çalışır. Bunu yaparken Yunan mitolojisi başta olmak üzere Tevrat öykülerinden, Budizm, Maya dini, eski Mısır dininden geniş ölçüde yararlanır. Kişileri zaman içinde dolaşırken, birkaç istisna dışında, tarihin akışına müdahale etmekten kaçınırlar. Eryümlü, yapı ve anlatım tekniği bakımından uzun öyküyü anımsatan son eseri *Kalimerhaba İzmir*'de Türk-Yunan çatışmasına karşı cepheden bakar. Bir zamanlar beraber yaşadığımız ama Lozan Antlaşması sonrası ülkemizden ayrılan Yunanlıların ruhsal durumlarını, yeni vatanlarındaki yalnızlıklarını nostaljik sahneler içinde romanlaştırır. *Kalimerhaba İzmir* bu özelliğiyle yıllarca aynı coğrafyada bir arada yaşamış iki toplumun birbirine düşman edilişlerinin arkasındaki sebepleri de sorgulanmaktadır. Yıllar sonra yeniden geçmişlerini aramak için İzmir'e dönen kimi kahramanlar, değişen ve yabancılaşan mekânlarda yine de zamana yenik düşmeyen sevgililerini bulmaya ve aşklarını yeniden yaşamaya çalışırlar. Eryümlü, öteki romanlarında olduğu gibi bu romanında da insanın her yerde aynı olduğunu; farklı kimliklere, kültürlere mensup olsalar, farklı coğrafyalarda yaşasalar da insanın ortak yanlarının değişmediği gerçeğini vurgulamaya çalışır.

Kayıp Kuşak I-IV (2000-2001) ve *İstanbul Dörtlüsü* I-IV (1999-2000) ana başlıklı fantastik, bilimkurgusal özellikler taşıyan seri romanlarından tanıdığımız **Hikmet Temel Akarsu** (d. 1960), bu eserlerinde antikiteye ait mitolojik konuları günümüz insanının yaşamına uyarlar. Onun özellikle bir dizi oluşturan *Aseksüel Koloni* ya da *Antiope*, *Siber Tragedya* ya da *İphigeneia*, *Ölümsüz Antikite* (2000-2003) gibi romanlarında *Matrix*'in ütopik felsefesinden, ya da *George Orwell*'ın *Hayvanlar Çiftliği* ve *1984*'ünden yola çıkarak günümüz insanını esir alan siberpunk kültürü ve bu kültürün sebep olacağı olumsuz sonuçlar üzerinde düşündürmeyi hedefler. Akarsu, bilgi çağı adı verdiğimiz bu dönemde bilgisayar, internet aracılığıyla bilgiyi kontrolünde tutarak özel yaşamı ve sırlarını ortadan kaldıran egemen güçlerin insanları nasıl tutsak aldığını işlerken; bir yandan da bu büyük güç karşısında örgütlenen "modern şövalyeler"in amansız mücadelelerine dayalı karşı ütopyalarını yaratır. Öte yandan yer altı kültürü adını verdiğimiz günümüz asi gençliğinin gizemli, bir o kadar da çelişiklerle dolu ama gerçekte toplum tarafından anlaşılmayı bekleyen dünyasının da kapılarını açar.

Bu roman denemelerine Kürşat Başar'ın deneme tarzında düzenlenmiş, çağrışımlarla ve anılarla beslenen sıradan düşünceleri birbiri ardınca aynı değerde sınırsız bir cümleymiş gibi sıraladığı *Sen Olsaydın Yapmazdın*, *Biliyorum* ile Celil Okur, Elif Şafak, Faruk Ulay, Murathan Mungan ve Pınar Kür'ün birinin bıraktığı yerden öteki devam ettirerek ve bir bölümünü yazarak oluşturdukları kendi kuşaklarının ortak değerlerinde birleştikleri *Beşpeşe* (2004) roman denemelerini de burada anmalıyız.

Genç kuşak romancılar ya da 2000 sonrası romancıları[1]

Pek çok genç romancının ilk eserlerini verdiği 2000'li yıllar, Türk romancılığı açısından oldukça verimli yıllar olarak düşünülebilir. Her yıl gittikçe artan katılımlarla roman sayısının 2004'te 250'ye kadar ulaşması bu yargıyı doğrulamaktadır. Sözünü ettiğimiz bu romancılardan kimileri edebiyatı içsel bir boşalma olarak gördüklerinden, çoklukla öz yaşam öyküsel bir anlatım yolunu benimserken; anlatma sanatında neyin anlatıldığının değil nasıl anlatıldığının önem taşıdığı bilincinde olan kimileri de nitelikli romanlarıyla dikkat çekerler. Bunun bilincinde olan 2000'li yılların romancılarından farklı adlar altında kümelendirdiğimiz Gökçen Yılmaztürk (*Aralık Roman*), Cahide Birgül (*Ah Tutku Beni Öldürür müsün*?), Nuriye Akman (*Nefes*) başarılı anlatım teknikleri, modernist ve postmodernist akımlara bağlı sağlam kurgulu romanlarıyla uzun süre edebiyat ve sanat dergilerinin gündeminde kalmayı başarırlar. Süheyla Acar (*Yağmurun Yedi Yüzü*), Nazan Bekiroğlu (*Yusuf ile Züleyha*, *İsimle Ateş Arasında*), Fatma Karabıyık Barbarosoğlu (*Hiçbir Yer*), Ayşegül Devecioğlu (*Kuş Diline Öykünen*) gibi kimileri kadın sorunlarını farklı bakış açılarıyla işleyen romanlar yazarken; Barış Bıçakçı (*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*), Gaye Boralıoğlu (*Meçhul*), Mehmet Uzun, Handan Öztürk, Kaya Sancar (*Aşkın ve Kaderin Kitabı*) gibi yazarlar ise Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun bölgesel sorunlarını gündeme taşır; Kemal Selçuk *Ay Aşkları*, Halim Bahadır *Gördüm, Dokundum ve Sevdim* romanları ile uzun zamandır ilgi görmeyen Reşat Nuri'nin başlattığı ülkücü öğretmenlerin Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki serüvenlerini konu alan romanlar yazarlar. Yüzyılın başlarında roman yazmaya başlayan genç romancılardan Tolga Gümüşay (*Pembe Tuvalet*), Deniz Günal (*Işıltılı Venüs)*, Yekta Kopan (*İçimde Kim Var?)*, Ali Ecer (*Ayın En Güzel Hali)*, Aydilge Sarp (*Altın Aşk Vuruşu*) adlı romanlarında 80 sonrası idealleri, enerjisi tükenmiş, ümitlerini yitirmiş üniversite gençliğinin kimlik arayışlarını ve gelecek endişelerini işlerler.

2000'li yıllarda anı karakterli belgesel nitelikleri ağır basan belgesel-roman, anı-roman ya da tarihsel roman türü eserler de hem nitelik hem de nicelik bakımından göz doldurmaktadır. Bunlar arasında Altan Araslı'nın Boşnaklar arasında sevgi ve dostluğun simgesi haline gelen *Mostar Köprüsü*'nün 427 yıllık tarihini işlediği aynı adlı romanı, İsmail Bilgin'in Çanakkale savaşlarını farklı bir dikkatle değerlendirdiği *Gelibolu / Yenilmezlerin Yenildiği Yer*, Nuyan Yiğit'in babası ve Atatürk'ün yakın arkadaşlarından İbrahim Süreyya Yiğit'in yaşam öyküsünü ve anılarını romanlaştırdığı *Atatürk'le 30 Yıl / İbrahim Süreyya Yiğit'in Öyküsü*'nü (2004), Mustafa Yıldırım'ın 14 Eylül 1918' de İskenderiye'de başlayıp Anadolu dağlarında sona eren 58 günlük bir serüven ve bu serüvenin anlamlı kılan durak

[1] 2000 sonrası romanlar hakkında, A. Ömer Türkeş'in *Sahaf@pandora com.tr*'de "*Kitap Eleştirileri*" genel başlığı altında yayımlanmış yazılarından ve *Cumhuriyet Kitap*, *Radikal Kitap*'taki kitap eleştirilerinden yararlanılmıştır.

yerlerini konu alan *58 Gün / Mustafa Kemal ile Filistin'den Anayurdun Dağlarına* (2004) romanı, Hıfzı Topuz'un Cumhuriyetin ilk yıllarında inkılabın önderleriyle röportaj yapmak için Türkiye'ye gelen Fransız kadın gazetecinin bir Türklerin yaşadığı aşk çevresinde dönemin siyasal ve politik olaylarını da kuşatan *Devrim Yılları* (2003), Emir Şekip Arslan'ın Talat, Enver ve Cemal Paşaların yaşamlarını romanlaştırdığı *Sürgünde Üç Ölüm* (2004), Mehmet Culum'un 1909'da Selânik'ten İzmir'e göç etmek zorunda kalan bir ailenin inişli çıkışlı ve fırtınalı öyküsünü Osmanlı Devletinin son yıllarının ve Cumhuriyetin ilk yıllarının siyasal olayları içinde romanlaştıran *Azab Ağa* (2004) romanları anılmaya değer.

Belgesel-anı karakterli romanlar yanında ilgi gören roman türlerinden biri de tarihsel romanlardır. Bu türde eser yazanlardan Doğan Yurdakul (*Sırların Kavşağında* / 2004), Funda Kalaycıoğlu (*Bir Derya Öyküsü Adalı* / 2004), Adem Özbay (*Saraydaki Mesih Sabatay Sevi*/2004) gibi kimileri konularını orta dönem Osmanlı tarihinden, Selma Fındıklı (*Kum Gülü*/2004), Gülseren Engin (*Yorgun ve Yaralı*/2004), Yalçın Tülün (*Osmanlıda Bir İngiliz Gelin*/2004) gibi kimileri yakın dönem Osmanlı tarihinden alırlar.

2000 sonrasının kurmaca ürünleri içinde polisiye romanlar da nicelik bakımından oldukça dikkat çekici düzeydedir. Her zaman olduğu gibi belli bir okur kitlesine hitap eden bu tür romanlar, okur bulmakta zorlanmazlar. Bunun bilincinde olan roman yazarları son yıllarda gündemden düşmeyen ama bir türlü de açıklık getirilmeyen derin devlet, mafya, emniyet ilişkilerini ya da uluslararası terörizmi ve karşı casusluk faaliyetlerini konu alan romanlara yöneldiler. Bu yazarlardan Ahmet Karcılılar *Yağmur Hüznü* (1999 Orhan Kemal Roman Armağanı) ve *Anonim Kitap*; Hakan Türk *Karanlıklar Prensi*; Osman Kurtuluş *Kurtların Son Konseyi*; Ali Cevat Akkoyunlu *Hedef İblis*; Cengiz Abdullayev *Kurtlar Sofrasında / Bir KGB'linin Gerçek Yaşam Öyküsü*; birer polisiye parodisi olan ve türe ironik bir dikkatle yaklaşan Mehmet Murat Somer *Huzur Cinayetleri, Buse Cinayeti, Peruklu Cinayetler*, Bülent Rusçuklu Şeytanın Krallığı / uyuşturucu baronları adlı romanları uzun süre vitrinlerden düşmeyerek dikkatleri üzerlerine çeken eserlerdir. Öte yandan türe ilgi duyanlardan Celil Oker, *Son Ceset, Kramponlu Ceset* gibi kimi romanlarında klişeleşmiş polisiye kuralları ve söylemleri dile getirirken Murat Gülsoy, *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* adlı roman denemesinde neden sonuç ilişkisi içinde kişilerinin ruhsal çözümlemelerine yönelir; Alper Camgöz ise *Oğullar ve Rencide Ruhları* adlı eseriyle polisiye romanın parodik örneklerini verir.

Genç kuşak romancıların ilgi duyduğu alanlardan biri de fantastik romanlar ve bilimkurgu romanlarıdır. Daha çok Amerikalı ve Rus kökenli romancıların tekelinde bulunan bu alan, başarılı Türk romancıları tarafından doldurulmaya çalışılmaktadır. Özellikle Şebnem Şenyener'in gerçekle

gerçeküstünün iç içe girdiği, hayalle gerçeğin bir arada verildiği yarı bilimkurgu, fantastik ögelerle yüklü romanı *30 Şubat*'ı; *Kızıl Vaiz*, *Kara Gezgin* adlı bilimkurgu romanlarından tanıdığımız Orkun Uçar ile Burak Turna'nın ortaklaşa kaleme aldıkları 23 Mayıs 2007'de, zengin bor minerallerinin peşinde olan ABD'nin Türkiye'yi işgalini konu alan politikkurgu-romanı *Metal Fırtına*'sını, Haldun Hürel'in arkeolojik bulgulardan yola çıkarak yazdığı Ölerek *Yaşıyorum*'u, Can Giray'ın *Ahit Sandığı*'nı, Mine Söğüt'ün geniş bir zaman dilimi içinde masalla gerçek arasında ama daha çok gerçeği sorgulayan, her biri farklı sırlarla yüklü simgesel adlar taşıyan kişilerinin gizemli yaşamlarını işlediği *Kırmızı Zaman* romanı, Çiğdem Anad'ın son çeyrek yüzyılda Türkiye'de meydana gelen hızlı değişimi ve maddileşmiş yükselen değerleri simgesel kişileriyle ve ironik bir üslûbuyla eleştirdiği *Hayat Geçiyor Sen Nerdesin*? adlı romanı, Altan Çimen'in George Orwell'ın 1984'ün kurgusunu anımsatan *Kuantum Şifresi*'ni, Cihan Demirci'nin *Zombilirkişi* ve Halil Gökhan'ın *Yedinci* gibi benzer temalara yer veren fantastik romanlarını, Altay Öktem'in kıyamet evren gibi makro dünyadan mikro dünyaya uzanan pek çok motifi bir arada kullandığı fantastik ve bilimkurgu romanı *Tanrı Acıkınca*'yı türe yaptıkların katkılarından dolayı burada anmamız gerek…

Bu güne değin Türk romanının evrilmesini geldiği yeri göstermesi bakımından birkaç ad üzerinde kısaca duralım.

Genç romancılardan **Barış Bıçakçı** (d. 1966), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de (1970) orta yaş dönemini yaşayan iki arkadaşın Çetin ve Ender'in aniden karşılarına çıkan bir genç kıza, yakın arkadaşlarının kız kardeşi Nihal'e olan gizli aşklarını, kahramanlardan birinin, Ender'in bakış açısından verir. Kadın erkek ilişkilerinin kadın romancılar tarafından feminist bir söylemle ele alındığı günümüzde Bıçakçı, aynı ilişkiye karşı cepheden bakar. İki arkadaş bir yandan bulundukları konumları, yaşları ve sorumlulukları gereği aşklarını iç dünyalarında boğmaya ya da farklı davranışlarla gizlemeye çalışırken, bir yandan da kendi konumlarını ve geçmişlerini sorgularlar. Yapay dostlukları ironik bir üslupla eleştirdiği ilk romanı *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* (2000) romanında olduğu gibi bu romanında da bencillik duygularından arınmış özveriye dayalı aşk, sevgi ve dostluğu sürdürmenin ne kadar zor olduğunu işlemektedir. Bıçakçı farklı çatışma halkalarıyla kuşatılmış kişilerinin ruhsal durumlarını çözmeye çalışırken bir yandan da geriye dönüşlerle Ankara'nın son çeyrek yüzyıl içinde geçirdiği değişimi dikkate sunar. Kent geniş bulvarları ile, kocaman binalarıyla, üst geçit ve alt geçitleriyle, zengin yol ağıyla modernleşmiş, büyümüştür ama, dostlukların paylaşıldığı, sıcak ilişkilerin yaşandığı doğal yapısını da günden güne kaybetmiştir. Romanın derinliğinde 80 öncesi kuşağın yenilgilerle, hayal kırıklıklarıyla, ihanetlerle dolu kırgınlıkları, ruhsal durumları sürekli gündemde tutulur. Roman kişileri kendilerine biçilmiş görevlerini

ve rollerini oynarken hep göz ardı edilen iç çatışmaları, acılar ve egemen erkek kültürünün yüklediği sorumluluk ve baskılara da dikkat çekilir. Bıçakçı'nın yukarıda adlarını andıklarımız dışında şu romanları da vardır: *Sinek Isırıklarının Müellifi* (1970), *Seyrek Yağmur* (2016).

Bir İstanbul Masalı, *Zerda* gibi dizilerindeki senaryo çalışmalarıyla ünlenen Gaye Boralıoğlu (d. 1963) ilk romanı *Meçhul*'de (2. bs. 2015) röportaj ve fotoğraf tekniğinden yararlanarak, yenilmiş acı çekmiş İbrahim adlı kişisinin yaşam öyküsünü şimdiden çocukluğunun geçtiği İskenderun'a kadar uzanan ve oradan iz sürerek yine şimdiye getiren bir kurgu içinde vermektedir. Bir gazeteci gibi iz sürerek bütün yaşamı mutsuz, acılar içinde geçmiş, itilip kakılan, yokluk ve yoksulluk çeken, sevgi ve şefkat açlığı içindeki kahramanının yaşam öyküsü içinde toplumdan değişik insan manzaraları sunar okura. Pek çoğu toplumun alt katlarından ve yakın çevresinden seçilen bu kişiler arasında konsomatrislerden otel işletmecilerine, küçük işletme patronlarından tarikat şeyhlerine, hastabakıcılara kadar farklı mesleklerde insanlardan, kendisine yakınlık gösteren hastabakıcı Rüya gibi bir iki istisna dışında, hemen tamamı roman kişisine yaşamı zehir ederler.

Boralıoğlu'nun ele aldığı konu elbette ki yeni ve özgün değildir. Ama onun romanını ilgi çekici kılan, röportaj mantığı içinde düzenlenen ve fotoğraflarla desteklenen parçalardır. Başlangıçta meçhul bir kişi olarak nitelenen roman kişisinin tanıkların dinlenmesi ve parçaların birleştirilmesiyle ortaya çoğu zaman görüp de görmezlikten geldiğimiz büyük kentin çarkları arasında ezilmiş, itilmiş binlerce benzerinden birisinin acıklı yaşam öyküsü çıkmaktadır. İbrahim'in kaderini şekillendirenlerin tamamı yaptıklarından dolayı sorumluluk duymayan, suçu başkalarına atan, kendilerince bir haklılık sebebi bulan toplumun öteki yüzüdür. Yazar ucunu açık bıraktığı ama okurun kolayca tahmin edeceği sonu verirken roman kişisinin karşısında yer alan biz okurları da öz eleştiri yapmaya davet etmektedir. Boralıoğlu'nun İçimdeki Ses (2013), *Aksak Ritm* (2009) adlı romanları da vardır.

Öğretmen ve hukukçu bir yazar olan **Erkan Karagöz** (d. 1955) , ilk romanı *Rus Kızı Vasilia*'da (2002), Atatürk'ün Anadolu Kurtuluş Savaşını başlattığı yıllarda Kars, Ardahan ve Sarıkamış yöresindeki direniş hareketlerini roman asli kişisi Şevket'in yaşam öyküsü içinde veriyordu. Romanın sonunda aydınlanmasını tamamlayan Şevket Bey, Rus işbirlikçisi Ado Beyin adamları tarafından öldürülüyordu. Romanın devamı niteliğindeki *Yüreğinin Seyirdiği Andır Aşk*'ta (2004) ise kaldığı yerden Şevket Bey ailesinin serüvenlerini Cumhuriyetin ilk yıllarındaki siyasal oluşumlar ve çatışmalar içinde vermeyi sürdürür. Romanın sonunun açık bırakılması yazarın üçüncü cildi yazacağını düşündürmektedir. Yakın dönem tarihi bir olayı konu alan romanı asıl ilgi çekici kılan, tarihçiler tarafından unutulmuş ya da göz ardı edilmiş olan Malakanların trajik yaşamlarına ayna tutmuş olmasıdır.

İnançları gereği askerlik yapmayı reddettikleri için Kars'tan sürgün edilen ve taşınmaz mallarının geride kalanlar tarafından yağmalanan bu Anadolu halkının yerleştirildikleri bölgelerdeki yalnızlıklarına ve unutuluşlarına dikkat çekilmektedir.

Farklı arayışlar içinde olan **Attila Şenkon** (d.1962), *Ten Yükü* (1995), Nazlı Eray'ın yaşam öyküsünden esinlenerek yazdığı *Bütün Düşler 'Nazlı'dır* (2002) ve ilk romanı ile bağlantılı olan *Bıyık İzi Yalanları*'ndan sonra yayımladığı uzun öykü hüviyetli üçüncü romanı *Gökkuşağına İki Bilet* (2004) ile romancılığını sürdürür. Birbiriyle ilintili sekiz öyküden meydana gelen roman, asli kişi Işık'ın 70'li yıllardan başlayarak iki binli yıllara kadar süren olgunlaşma sürecini işlemektedir. Her öykü baba Işık'ın küçük oğlu ile kente gelen sirki görmeye giderken aralarında geçen küçük bir diyaloga paralel olarak geçmişe ait bir olayın anımsanması üzerine kurulur. İçsel yolculuklar ile sürdürülen bu anımsamalar sonunda Işık'ın giderek olgunlaşmasına, çocukluktan ilk gençlik dönemlerine geçiş sırasında karşılaştığı ruhsal değişikliklere, sert ve acımasız yaşam şartlarına karşı dirençli olma çabalarına tanık oluruz. Doğal olarak yetmişli yıllardan günümüze kadar uzanan otuz yıllık zaman çizgisinde yaşanan sosyal olaylar, öğrenci hareketleri, askeri darbeleri yaşayan acılı kuşağın dramı, onurlu yaşamak için ödenen bedeller hiç eksilmeyen bir tempo içinde sürekli canlı tutulur.

Bedirhan Toprak (d. 1958), *Dün Gördüm Gece Bir Rüya*'da (2004) roman entelektüel bir kimliğe sahip kahramanının yirmi dört saatlik zaman dilimi içinde yarı uyanık yarı uykulu bir halde eşzamanlı gezinmelerini işler, daha doğrusu bilinç akışından ve iç monologlardan yararlanarak bilincin derinliklerinde gizlenmiş olan kahramanının korkularını, düşsel fantezilerini okura izlettirir. İlk bakışta absürt diye nitelenebilecek görüntüler, düş kırıntıları esasında dış dünyada benzerleri olan birer simgeden ibaret. Romanın ilerleyen bölümlerinde okur, bu şifreleri çözdükçe kahramanın ruhsal gezinmeleri de daha bir anlam kazanıyor. Dışa vurulan bu dünyada onun içini bürüyen yalnızlık, ölüm korkuları, başarısızlık, sevgisizlik, yabancılaşma vb. duygularını da tanıma imkânı bulmaktadır.

Bedirhan Toprak, birtakım zaman kırılmaları ve çağrışımsal halkalar arasına serpiştirdiği bulanık görüntüler aracılığıyla kahramanının hem iç hesaplaşmasıyla ortaya çıkan trajedisini hem de çaresizliğini ve birtakım açmazlarını bilinç akışı tekniğinden, dilin metaforik kullanımlarından ve yine dilin imkânlarını zorlayan anlatım tekniklerinden yararlanarak vermeyi başarıyor. Yazarın aynı türde kaleme aldığı *Fanfa* (2005) adlı bir romanı daha vardır.

Git Kendini Çok Sevdirmeden (2002) romanıyla adından çok söz ettiren **Tuna Kiremitçi** (d. 1973), ikinci romanı *Bu İşte Bir Yalnızlık Var* (2003) romanıyla başarısının tesadüfi olmadığını kanıtlar. Kiremitçi, *Git Kendini Çok Sevdirmeden* romanında Arda adlı karakterinin çevresinde gelişen olayları

zamansal olarak bir ileri, bir geri anlatımla aktarmakta; Arda'nın birbiriyle bağlantılı yaşamının iki farklı dönemini zamanda atlamalar yaparak dikkatlere sunmaktadır. On yedi yaşındaki Arda'nın ağabeyinin arkadaşı Ertuğrul ile olan duygusal yakınlığının anlatıldığı dönem ile kırk yaşlarında çocuğunu kaybetmiş Arda'nın yine kendisi gibi mutsuz evlilik yapmış Ertuğrul ile karşılaştığı dönem. Romanı başarılı kılan da farklı kurgusu ve kırk sekiz bölüme ayrılmış zaman düzenidir. Kiremitçi'nin yukarıda kısaca tanıttığımız romanları dışında şu romanları da vardır: *Dualar Kalıcıdır* (2007), *Küçüğe Bir Dondurma* (2009), *Selanik'te Sonbahar* (2011), *Gönül Meselesi* (2012), *Yolda Üç Kişi (*2014), *Sonun Geldi Sevgilim* (2014), *Uçan Halının Ayrodinamik Sorunları* (2015), *Kendi Seven Ağlamaz* (2016).

Genç kuşak romancılarından kimileri ise güneydoğu sorunlarını farklı bakış açılarıyla romana taşırlar. Mehmet Uzun, *Dicle'nin Sesi*'nde Güneydoğu'yu farklı bir perspektifle, tarihsel ve kültürel dokusu bakımından işlerken; Handan Öztürk, *Doğunun* Çıplak *Kadınları* romanında Doğu'daki kadının sorunlarına eleştirel bir dikkatle yaklaşır ve ölüme karşı yaşamı savunur. Kaya Sancar ise esasında bir aşk romanı olan *Aşkın ve Kederin Kitabı*'nda (2004) yakın dönem sosyal olaylarının Güneydoğu sorununu ele alır. Yazar, asli kişileri İhsan ile İpek'in evliliklerinin ayrılıkla sonuçlanmasından başlayarak geri dönüşlerle yirmi yıl öncesine, birbirleriyle tanıştıkları ve büyük bir aşk yaşadıkları fakülte yıllarına kadar götürür. 1980'li yılların Ankara, İstanbul, Mudanya, İzmir, Antalya, Paris gibi farklı mekânlarına ait dekorlar içinde ve nostaljik sahnelerle yüklü romanda aşklarının gitgide tekdüze bir hal alması verilirken; Güneydoğu sorunu ve orada görev yapan askerlerin ruhsal sorunları İhsan'ın askerlik görevini yaptığı Şemdinli ile ilgili anımsamalarıyla gündeme getirilir. Yazar, yapmacığa kaçmayan yalın anlatımıyla herkesin yaşayabileceği sıradan olayları öyküleştirirken, bilinçaltına gizlenmiş kimi olayların zamanla kişilerin yaşamlarını nasıl değiştirdiğine de dikkat çekmektedir.

İlk romanı olmasına rağmen başarılı bir çizgi tutturan **Gökçen Yılmaztürk,** postmodern denemesi olan *Aralık Roman* (2004) ile Türk okurunun karşısına çıkar. Roman içinde roman olarak tanımlayabileceğimiz *Aralık Roman*, felsefenin temel sorunlarından biri olan varoluş paradoksunun üzerine oturtulmuş. İkiye bölünmüş kişiliğiyle roman kahramanı hem romanın yazarı hem de kahramanı, olaylar ise varlık sorununu anlatmak için bir araç konumunda. Kendisini yolculara eşlik etmekle görevli bir asansör memuru, okuru ise bir asansör yolcusu olarak gören Yılmaztürk, kurmaca ile gerçeğin arasındaki ince çizgiyi vermeye çalışırken bir yandan da okuru romanın içine çeker ve romanı kurmaca dünyanın bir parçası olan yazar ile birlikte oluşturmaya davet eder. Yani sonunu açık bırakarak okurun eklemeleriyle sürekli büyüyecek olan sonsuz açılmış bir kapının eşiğinde bırakır okuru. Gerçek ile kurmaca arasında sürekli geriye gidiş gelişler, varlık

ile yokluk arasındaki paradoksal ilişki, okuru romanın dünyasına sokmaya hizmet eder. Bunu yaparken felsefenin dolambaçlı yollarına fazla sapmadan Türkçenin bütün söyleyiş gücünü harekete geçirmeyi ve insanın evrendeki konumunu şiir tadında vermeyi başarır. Tüm bu özellikler, *Aralık Roman*'ı okunması gereken romanlar arasında saymamıza yetiyor.

Geceye Uyananlar (2000) ve *Gölgeler Çekildiğinde* (2002) adlı romanlarından tanıdığımız Cahide Birgül Sesveren'in (1956-2009) 2004 yılında yayımlanan ve bu türün başarılı örneklerinden *Ah Tutku Beni Öldürür müsün?* (2004) romanı, İstanbul'a okumak için gelmiş taşra kökenli Melih'in eğitimini sürdürebilmesi için bakıcı olarak girdiği varlıklı ve soylu bir aile ile olan ilişkilerini anlatan gerilim dozu yüksek polisiye karakterli bir polisiye. Okumaktan başka bir amacı olmayan Melih'in bu ailenin yaşamına karışmasıyla farklı eğilimleri ortaya çıkar; yaşadıkları ile olmak istedikleri arasındaki çatışmayı yaşar. Bu ailenin yaşam tarzı ve sahip oldukları Melih gibi yine bu ailenin imkânlarına göz dikmiş pek çok kişinin içindeki kötülük eğilimlerinin de ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Başından sonuna kadar gerilimin en üst düzeyde tutulduğu romanı alışılmış polisiye romanlardan ayıran en önemli özellik, insan-eşya / varsıllık gibi sınıfsal ayrıcalıkların insan psikolojisine yaptığı olumsuz etkileri irdelemesi, insanları suça iten sebeplerin ardındaki ekonomik, psikolojik ve sosyolojik etkenlerle izah edilmesidir. Birgül, bu sebepleri öne çıkarırken, kahramanının yaşadığı yoksul mekânlarla bakıcı olarak bulunduğu varsıl dünyayı temsil eden mekân arasındaki zıtlıkları canlı tablolar halinde vermeye çalışır. İşte kahramanların içindeki kötülüğü açığa çıkaran da bu zıtlıklardır.

Son yıllarda konuları sosyal hayattan alan ve olaylara eleştirel bir dikkatle yaklaşan **Tahir Abacı** da (d. 1951) eserleriyle dikkati çeken romancılardandır. Abacı'nın *Ağır Akan Su* (1990), *Aynada Bir Yüz* (1995), *İkinci Adım*'dan (1999) sonra kaleme aldığı yarı fantastik ve politik yergi nitelikli *Adı Senfoni Kalsın* (2004) romanı, konusunu yakın bir gelecekte 2023'te yaşanan bilgisayar teknolojisinin gündelik yaşamı sardığı bir dönemde hukuk dünyasında yaşanan olaylardan alır. Roman, ilk bakışta bilimkurgusal özellikler taşıyor izlenimi uyandırsa da gerçekte hukuk ve adalet sistemini eleştiren bakış açısına sahip. Olayların arka planında yine Türkiye'nin bildik çatışmaları, bir türlü çözümlenemeyen ve iktidarlarca birbirine devredile devredile müzminleşen sorunları, kısır politik kavgalar, entrikalar ve hukuk adına sömürülen, hakları çiğnenen sessiz kalabalıklar. İdealist bir avukat olan roman asli kişisi Sinan, bir yandan aldığı müzmin bir miras davasını sonuçlandırmak için ülkenin en ücra köşelerine giderken, bir yandan da karşılaştığı olayları, özden ziyade biçimsel özellikleriyle varlığını sürdüren hukuk kurumlarını ve bu kurumlardan geçimini sağlayan meslektaşlarını yargılar. Ne var ki hukukun üstünlüğünü savunma çabaları hep hayal

kırıklığıyla sonuçlanacaktır. Bu yüzden romanda ironik bir anlatım benimsenmesine rağmen, derinliğinde ümitsizliğin ve ona bağlı olarak bir karamsarlığın varlığı sezdirilir. Romanın ana düşüncesi onar yıllık periyotlarla ve hukuk alanında pek çok değişiklik ve yeni düzenlemeler yapılmasına teknolojinin böylesine yaşamın her alanında yerleşmesine rağmen insanları mutlu etmediği, sorunlarına çözüm getirmediği, yoksulluğu ve haksızlığı önleyemediği ve nimetlerinin eşit olarak paylaşılmadığıdır.

Bu başlık altında son olarak türe ironik bir eleştiri getiren **Alper Canıgüz** (d. 1969)'ün romanından da kısaca söz edelim. Polisiye türündeki ilk romanı *Tatlı Rüyalar*'ı 2000 yılında yayımlayarak daha sonra takip edeceği yolunu belirleyen yazar, *Oğullar ve Rencide Ruhları*'nda (2004) yine aynı çizgisini ve tavrını sürdürür. Bir apartmanda işlenen ve çok karmaşık gibi görünen cinayet, komiserin ve yardımcısının aksine beş yaşındaki roman kahramanı tarafından çözülür. Yazar, olağanüstü yeteneklerle donattığı bu küçük kahramanı aracılığıyla, bir yandan çizgi roman mantığıyla hareket eden polisiye roman yazarlarını alaya alırken, bir yandan da polisiye romanlara dair klişe söylemlerin ve bilinen tekniklerin saçmalığını vermeyi amaçlamaktadır. Canıgüz'ün bu türde yazdığı romanlarının adları şöyle: *Gizli Ajans* (2008), *Cehennem Çiçeği* (2013), *Kan ve Gül* (2017).

1960-2000 yılları, hızlı bir değişim yaşayan Türk toplumunda roman yazarları bakımından verimli yıllar oldu. Medyayı da arkasına alan yazarlar/romancılar, öne çıkan gazeteci-yazar kimlikleriyle eserlerinin niteliksel yanını ve romancı kimliklerini gölgede bıraktılar. Özellikle 80'li yıllardan itibaren depolitize olan toplumsal yapı, gerçeklerden uzakta, tepkisiz ve duyarsız biraz da dönemin nimetlerine boyun eğmiş bir yazar ve okur kitlesi oluşturdu. Ancak, bu 40 yıl içerisinde iyi şeyler de oldu. Ülkenin hızlı bir değişim yaşadığı, ihtilaller, muhtıralar, siyasal dalgalanmalar gördüğü bu dönemde yaşananların pek çoğu, estetik bakımdan düzeysizliklerine rağmen, romanlarda yankısını bulmakta gecikmedi. Tüm kurumlarıyla ve çatışmalarıyla toplumsal yaşam; toplumdaki değişim süreci ve bu süreçte yaşananlar; Anadolu coğrafyası ve sorunları ile birlikte köy yaşamı; bu yaşamın yerel renkleri, kültürel ve folklorik zenginlikleri; Batılılaşma ve çağdaşlaşma serüveninde yaşanan kimlik sorunu, geçiş dönemi bunalımları; eski kurumlarla onların yerini alanlar arasındaki değişim / dönüşüm sancıları /çatışmaları, bozulan değer yargıları ile yeni bir kimlik edinme çabaları; ara rejimler, ihtilaller ve değişen değer yargıları; köylü kimliğinden kentli ve sanayi toplumuna geçiş sürecinde yaşananlar; sanayileşme ile gelen göç, emek-sermaye, işçi-işveren ilişkileri / çatışmaları ayrıntılarıyla romanlara yansıtıldı. Öte yandan postmodern, modernist, fantastik roman akımları farklı biçim ve anlatım teknikleri denenerek hatta geleneksel

anlatma formlarından da yararlanarak romanlarda uygulandı. Bu yüzden romana gösterilen ilgi, öteki edebi türleri geride bıraktı ve niceliksel olarak inanılmaz boyutlara ulaştı. Söz gelişi 2000 yılında 132, 2001'de 139, 2002'de 207, 2003'te 214, 2004'te 303, 2005'te 331, 2006'da ise 364 roman (Türkeş 2006:12) yayımlanmış olması, günümüzde romanın ulaştığı niceliksel boyutları göstermektedir. Bu sonuç elbette ki toplumun kitaba ve okumaya ilgisizliği dikkate alınırsa Türk romanı için başarı olarak kabul edilmelidir. Ne var ki bu yolla kendilerine okur bulan yazarlar, birbirine benzer ürünleriyle güncelin sınırlarını aşamadılar. Eserlerin önemli bir bölümü, ciddi bir eleştiri yerine ısmarlamacı ya da Cenap Şehabettin'in özlü anlatımıyla "ver takdirini al takdirimi" anlayışına göre yorumlandıkları için, nitelikleriyle değil, niceliksel yanlarıyla dikkati çektiler. Öyle ki *iyi eser okuyucusunu bulur* genel ve yerleşik yargısı, yerini iyi reklam daha çok okur ve doğal olarak çok gelir getirir yargısına bıraktı.

Kaynakça

Akay, İhsan (1960), <Oktay Akbal'ın Yapıtları> *Suçumuz İnsan Olmak*", *Varlık,* 522: 19.

Aktaş, Şerif (1992)*,* "Cumhuriyet Dönemi Romanı", *Türk Dünyası El Kitabı 3,* 2. bs., Ankara: TKAE Yay., s. 517-525.

Aktaş, Şerif (Aralık 1983), "Kurtuluş Savaşı'nı Yapan İki İnsan Tipinin Hikâyesi: Küçük Ağa", *Millî Kültür,* 43: 12-14.

Alper, Feridun (1993), *Tarık Buğra, Hayatı, Sanatı, Eserleri,* C. 1-2, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Alangu, Tahir (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman 1-3*, İstanbul: İstanbul Matbaası Yay.

Altkitap, "Can Eryümlü ile 'Son Antlaşma' üzerine bir söyleşi" altkitap@altkitap.com. (15.10.2005)

Andaç, Feridun (1995), *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları*, Ankara: Ümit Yay.

Andaç, Feridun (1998), "Romanda ve Öyküde Yeni Açılımlar 1940-1950", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, <Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu 22-22 Kasım 1998>, Edebiyatçılar Derneği, Ankara.

Andaç, Feridun (2000), *Edebiyatımızın Yol Haritası –İnceleme*, İstanbul: Can Yay.

Arseven, Tülin (2003), "Romancı Olarak Attilâ İlhan", *MEB Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, s. 42-43.

Ayata, Yunus (2000), "Tarih, Doğu-Batı ve Postmodernizm Üçgeninde Bir Roman: Beyazkale", *Türk Yurdu Roman Özel Sayısı*, 153-154, (Mayıs-Haziran): 186-198.

Aytaç, Gürsel (18.6.1993), "Edebiyatımızda Bir Ütopya: Balık İzlerinin Sesi", *Cumhuriyet Kitap*, 121.

Aytaç ,Gürsel (1990) "Kemal Tahir'in Devlet Ana Romanı", *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,* İstanbul: Gündoğan Yay.

Aytaç Gürsel (1990), "Tarık Buğra'nın Romanı 'Yağmur Beklerken', *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları* , İstanbul.

Buğra, Tarık (1986), "Sunuş", *Küçük Ağa*, İstanbul: Ötüken Yay., s. 6.

Buğra, Tarık (22 Mart 1984), "TRT'nin Denetim Mekanizmasını Anlamıyorum", *Sanat Olayı*, s. 77.

Burcu, Ebru (2000), "Osmancık'tan Osman Gazi Han'a Geçiş Sürecinde Yaşanan 'Simgesel Değişim' Üzerine Bir Okuma Denemesi", *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı*, 153-154, (Mayıs-Haziran) s. 198-203.

Çağın, Sabahattin (2000), "Küçük Ağa", *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı*, 153-154,

(Mayıs-Haziran) s. 223-229.

Çelik, Naci (1971), *Romanda Hesaplaşma*, Ankara, Bilgi Basımevi.

Demirci, İbrahim (2002), "Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 65/66/67: 58-66.

Dinamo, Hasan İzzettin (20.11.1973), "Köyden İndim Şehire", *Yeni Ortam*.

Doğan, Mehmet Can (2000), "Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son On Beş Yılın Tarihî Romanları", *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı,* 153-154: 140-157.

Doğan, Mehmet H. (1976), "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", *Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, 278: 5-40.

Dosdoğru, Hulusi (1974), *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*, İstanbul: Tel Yay.

Emil, Birol (1984), *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul: İÜ EF Yay.

Enginün, İnci (1983), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yay.

Enginün, İnci (1978), *Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: İÜ EF Yay.

Enginün, İnci (2000), "Etkileyici Bir Roman: Yeni Yalan Zamanlar", *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı*, 153-154: 293-296.

Eroğlu, Mehmet (1994), *Yürek Sürgünü*, İstanbul: Can Yay.

Ertop, Konur (Temmuz 1964), "Cumhuriyet Çağında Türk Romanı", *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 154: 590-607.

Eyuboğlu, Sabahattin (l956), "Balıkçının Rüzgarında", *Yeni Ufuklar*, 46.

Gevgilli, Ali (23 Ağustos 1972), "Devlet Ana", *Milliyet*.

Göğebakan, Turgut (2003), "Kurtlar Sofrası, Sırtlan Payı, Dersaadette Sabah Ezanları, Allahın Süngüleri", *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, (hzl. Mürşit Balabanlar), İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., s. 270-309.

Gündüz, Osman (2004), "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000,* (ed. Ramazan Korkmaz, H. Argunşah, A. İ. Kolcu, A. Külahlıoğlu İslam, C. Gariper ve T. Özcan), Ankara: Grafiker Yay., s. 337-515.

Halman, Talat Sait (1993), "Ütopyanın Sonu", *Cumhuriyet Kitap Eki* , 162 (1.4.).

İlhan, Attilâ (1951), "Garipler Sokağından Geçtim", *Kaynak* 42.

İlhan, Attilâ (1977), "Bir Romancının İtirafları", *Türk Dili*, 306.

İlhan, Attilâ (1976), "İşe Kurtuluş Savaşı'ndan Başlama Zorunluluğu", *Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, 298: 116-121.

İpşiroğlu, Zehra (1998), *Eleştirinin Eleştirisi*, 2. bs. İstanbul: Mitos Boyut Yay.

[Kalpakçıoğlu], Fethi Naci (1960), *1959'da Romancılığımız*; Dost.

[Kalpakçıoğlu], Fethi Naci (1961), "Romanlar, Köyler, İnsanlar", *Türk Edebiyatçıları Birliği 1962 Yıllığı*, İstanbul: Türk Edebiyatçıları Birliği Yay.

[Kalpakçıoğlu], Fethi Naci (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yay.

Kaplan, Mehmet, (1994), "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Edebiyatı üzerine Araştırmalar II* (2. Bs), İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Ramazan (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, 3. bs. Ankara: Akçağ Yay.

Kayıhan, Hasan (2000), "Batı Avrupa'da Türk Romanı –veya-Var mı Yok mu?", *Türk Yurdu, Roman Özel Sayısı*, 153-154: 69-72.

Kıymaz, Ahmet (1991), *<1918-1928 arası> Romanda Milli Mücadele*, Ankara: Akçağ Yay.

Kolcu, Ali İhsan (2003), *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.

Korat, Gürsel (1998), "1960'tan 1998'e Romanda Yeni Yönelişler", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, 22-22 Kasım 1998, Ankara: Edebiyatçılar Derneği.

Korkmaz, Ramazan, H. Argunşah, A. İ. Kolcu, A. Külahlıoğlu İslam, C. Gariper, O. Gündüz ve T. Özcan (ed) (2002); *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*, Ankara: Grafiker Yay.

Korkmaz, Ramazan (2000), "Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu", *Türk Yurd, Türk Romanı Özel Sayısı,* 153-154: 311-317.

Kutlu, Ayla (1998), "Roman ve Öykünün Konu Alanındaki Genişlemeler", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, 22-22 Kasım 1998, Ankara: Edebiyatçılar Derneği.

Kutlu, Ayla (1992), "Bahar", *Gündoğan Edebiyat*, 2: 21-28.

Millas, Herkül (2000), *Türk Romanı ve "Öteki"* <Ulusal Kimlikte Yunan İmajı>, İstanbul: Sabancı Ü. Yay.

Moran, Berna (1983), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, İstanbul: İletişim Yay.

Moran, Berna (1991, 1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 2-3, İstanbul: İletişim Yay.

Mutluay, Rauf (1976), *50. Yılın Türk Edebiyatı*, 3. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Mutluay, Rauf (1970), "1970'de Roman ve Hikâyemiz", *1971 Varlık Yıllığı*, İstanbul: Varlık Yay., s. 40-41.

Okay, Cüneyd (2001), *Mavi Sürgüne Doğru*, <Halikarnas Balıkçısı'nın Bilinmeyen Yılları 1921-1928>, Ankara: KB Yay.

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Ankara: KB Yay.

Okur, Enver (2002), "Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 65/66/67: 67-81.

Okuyan, Hülya (Aralık 2003), "Fakir Baykurt'un Romanlarında Uzatı", *Çağdaş Türk Dili*, 190.

Özerdim, Sami N. (Temmuz 1976), "Kurtuluş Savaşı Yazını Zamandizini", *TD Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, 278: 122-125.

Pamuk, Orhan (Şubat 1994), "Roman Çağı Başlıyor", *Türk Edebiyatı*, 244.

Pamuk, Orhan (1997), "Kemal Tahir'in Devleti ve Dili", *Berna Moran'a Armağan <Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış>*, (hzl. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy), İstanbul: İletişim Yay.

Polat, Ali (2016). "Ahmet Yılmaz Boyunağa'nın Tarihî Romanları Üzerine Bir Değerlendirme", *II. Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Eğitim ve Sosyal Bilimler Sempozyumu*, 5-7 Mayıs 2016, Nizip

Poyraz, Hakan (2000), "Kitabü'l Hiyel Üzerine", *Türk Yurdu, Türk Romanı Özel Sayısı*, 153-154: 337-340.

Sakallı, Fatih (2017). "Bekir Büyükarkın'ın Romanları", *Türkbilig*, 34: 155-164.

Sayın, Şara (1997), "Beyaz Kale Bir Düş mü?", *Berna Moran'a Armağan <Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış>*, (hzl. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy), İstanbul: İletişim Yay.

Sekman, Beyhan (25.02.2004), "Kusma Kulübü Sarsacak", <www.ozgurpolitika.org>.

[Solok], Cevdet Kudret (1990), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, C. 2-3, İstanbul: Varlık Yay.

Şahin, İbrahim (Ekim 1998), "Cumhuriyet Devri Türk Romanının Ana Çizgileri", *Yedi İklim*, 134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), "Bizde Roman I-II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., İstanbul: Dergâh Yay.

Tekşan, Mesut (2000). "Romanımızda Bekir Büyükarkın", *Türk Yurdu Roman Özel Sayısı*, 153-154: 347-353.

Toktaş, Şule (2005), "Türk Vatandaşlığının Gayri Müslim Yorumları: Vatandaşlık Kurgusu ve Türkiye'deki Yahudi Azınlık", *Türk(iye) Kültürleri*, (der. Gönül Putlar ve Tahire Erman), İstanbul: Kültür Araştırmaları Derneği.

Törenek, Mehmet (2002), *Türk Romanında İşgal İstanbulu*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Tümer, Cem Şems (2000), *Mehmet Seyda (Çeliker) Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik bir Çalışma*, Erzurum: Atatürk Ü., DT.

Türkeş, A. Ömer (2003), "<Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romanlara> Genel Bir Bakış", *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, (hzl. Mürşit Balabanlar), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay., s.11-23.

Türkeş, A.Ömer (2006), "Seninle Güler Yüreğim", *Kitap Gazetesi* sahaf@pandora.com

Türkeş, A.Ömer (2007), "Cumhuriyet Romanının Sınırları" *Milliyet Sanat,* 574: 88-90.

Türkeş, A. Ömer (1998), "Tarihi Roman Roman Gibi Tarih", *Virgül*, 9.

Türkeş, A. Ömer (2004), Sahaf@Pandora com.tr , (25.02.2004)

Türkeş, A.Ömer (15.12.2006) "Roman Fantazması", *Radikal Kitap,* 300: 14-16.

Türkeş, A Ömer (22.12.2006) "Hatırda Kalanlar 2006'da İz Bırakanlar", *Radikal kitap,* 301: 12,14-15.

Uygun, İsmail (2014), *Cumhuriyet Dönemi Tarihî Romanları 1923-1946:"Eski" Kahramanların Yeni Söylemleri*, Ankara: Bilkent Üniversitesi YLT.

Yalçın, Alemdar (2003), *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*, Ankara: Akçağ Yay.

Yalçın-Çelik, S. Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ Yay.

Yalsızuçanlar, Sadık (24.04.2004), **"**Bilge Karasu ve çokkatlı dil**"**, <www. Dergibi.com.>

Yılmaz, Ayfer (2008). *Türk Sagan'ı Suzan Sözen ve Romancılığı*. İstanbul: Ürün Yay.

Yılmaz, Ender (27.11.2004), "Gezgin: Çağdaş Menkıbe", <www.40ikindi.com.>.

Yılmaz Mehmet (22.11.2004), "Bir Modern Masal, Yalsızuçanlar'ın Gezgin'i", <www.Zaman.com.>

Yüksel, Ayşegül (1997), "Kurmaca ile Gerçeğin Buluştuğu Noktada Geçmiş ve Şimdi ile Hesaplaşma: Erendiz Atasü'den 'Dağın Öteki Yüzü", *Berna Moran'a Armağan <Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış>*, (hzl. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy), İstanbul: İletişim Yay.

Cumhuriyet Dönemi: Öykü (1920-1960)

Ayşenur Külahlıoğlu İslam

TÜRK edebiyatı tarihinde hikâye söyleme geleneğinin, çok eskiye dayanan köklü bir geçmişi vardır. Edebî gelenek açısından önemli bir dönüm noktası olan Tanzimat'la birlikte, Batı edebiyatının, bizdeki örneklerinden tamamen farklı olan hikâye etme tarzı, kaçınılmaz olarak Türk yazarlarını da etkilemeye başlar. Ancak Batılı öykü tarzını tercih ederek konu ve işleyiş bakımından uygulamaya çalışan ilk Osmanlı yazarları, öykü anlayışı ve tasavvuru bakımından, Tanzimat'tan sonra da uzun bir süre geleneklere bağlı kalarak kıssadan hisse çıkartmak, ders vermek, telkin etmek vazifelerini sürdürürler. Esasen bu tutum bir yol ayrımında bulunan medeniyetin, kültür öncüleri sayılan yazarlarının üstlendiği 'hocalık' vasfına da son derece uygun düşmektedir. Medeniyet değiştirmek ortak noktasında buluşan ilk öykü ve roman yazarları, Osmanlılık, İslamcılık, Batıcılık, Türkçülük ve Turancılık ideolojileri doğrultusunda halkı aydınlatma ve bilinçlendirme faaliyetlerini bir ölçüde edebiyat üzerinden sürdürürler.

Türk edebiyatında ilk telif eserlerden itibaren öykü ve roman, yazarlarının aynı zamanda toplumsal sorunlarla da yakından ilgilenen aydınlar olması ve ülke sorunlarının başka türlü bir duyarlılığa imkân tanımayacak kadar yoğun yaşanması dolayısıyla, gerçekçi bir başlangıç yapar. Teknik açıdan belli bir olgunluğa erişmiş ilk öyküler ise türün edebiyatçılar arasında tanınmasından çok kısa bir süre sonra yayımlanır. Çağına tanıklık eden bu ilk öykülerde, bir yandan değişim hamlesi içindeki toplumun yeni ile eski arasındaki sıkışmışlığı ve ferdin iç sorunları, bir yandan da

İmparatorluğun çözülme sürecindeki buhranları ve Millî Mücadele öncesi sorunları ele alınmaktadır. Modern Türk öykücülüğünün ilk önemli çıkışı ise, işe dile ait sorunların çözüm arayışıyla başlayan Ömer Seyfettin ve aynı yıllarda *Memleket Hikâyeleri*'ni yayımlayan Refik Halit Karay tarafından gerçekleştirilir. Bu yazarlar, kavrama yeni bir boyut kazandırarak süssüz ve akıcı bir Türkçeyle halkın gündelik hayatını anlatan öyküler yazmaya başlarlar. Hemen arkalarından gelen Yakup Kadri Karaosmanoğlu'yla birlikte, eserlerinde kullandıkları Maupassant tekniği ise Türk öykücülüğüne ivme kazandıracak yeni bir soluk getirir.

Edebî tür olarak öykü ile romanın yeni yeni ayrılmaya başladığı bir dönemde, belki biraz da roman kurgusuna benzeyen planlı olay akışı ve girişgelişmesonuç bölümleri içermesi dolayısıyla Maupassant tekniği, söz konusu yazarlar tarafından son derece yetkin bir biçimde uygulanmaktadır. Aynı zamanda Cumhuriyet döneminin de ilk yazarları sayılabilecek bu isimler, tevarüs ettikleri edebî birikim dolayısıyla Maupassant tarzının özelliklerinden olan uzun tasvir cümleleri ile anlatının içine yerleştirilen bir mesajın varlığına da yabancı değildirler. Mekânla insanı bütünleştirmek ve seçkinlerin hayatından ziyade çevreye açılarak şehrin kenar semtlerini ve taşrayı anlatmak gibi diğer özellikler ise Türk yazarlarının, başlangıçtan itibaren edebiyata biçtikleri misyona oldukça uygun düşmektedir.

Öte yandan yirminci yüzyılın başlarında meydana gelen birtakım gelişmeler sonucu dünya tarihi âdeta yeniden yazılmakta ve ülkelerin kaderlerini belirleyen değişimler yaşanmaktadır. Osmanlı coğrafyasındaki trajik parçalanma, destansı bir Millî Mücadele Dönemi ve nihayet imparatorluktan ulus devlete geçiş, mevcut sosyal ve siyasi düzeni temelinden sarsmaktadır. Çeyrek yüzyıldan daha kısa bir süre içinde gelişen bu değişimlerden sonra oturtulmaya çalışılan yeni sistem, kendi şartlarına uygun bir insan tipi de yaratacaktır. Bir yanıyla imkânlarını ülkenin tarihî, sosyal ve siyasi kazanımlarını desteklemeye adayan edebiyat dünyası, suların nispeten durulmasından sonra yeni bir arayış dönemine girer. Eskilere ilaveten insanın günlük yaşayışını ilgilendiren; ekonomik eşitsizlik, işçi işveren ilişkisi, ahlaki çöküntü gibi bazı temel sorunlar bu dönemde öykünün konusu olmaya başlar. Böylece kısa bir süre içinde tercümeden telife, oradan da dil ve teknik sorunları aşılmış bir edebî zenginliğe ulaşan yeni öykü anlayışı, yazarların üslup ve mizaç farklılıkları dışında içerik açısından fazla bir değişiklik göstermeden yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam eder.

Bu yıllarda yazdıklarıyla edebiyat anlayışında değişikliğe giden ve Maupassant tarzı yerine Çehov öyküsüne yönelen Memduh Şevket Esendal (1883-1952), 1930'larda Türk öyküsünün de yönünün değişmesine sebep olacaktır. Klasik vaka öyküsünün tamamen dışında olan Çehov tarzı öykü, planlı ve düzenli bir olay anlatımı yerine hayatın herhangi bir anından se-

çilmiş gelişigüzel izlenimi veren kesitlerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Çehov tarzı hikayede:

> "Hergün içinde yaşadığımız hayatın içindeki bir an, bu andaki küçük olaylar, vak'a için yeterlidir. (...) [H]arici âlemde vukubulan hâdiseler arasından seçme, ayıklama ve yeniden düzenleme ihtiyacı duyulmaz. (...) Okuyucunun merak duygusunu kamçılayacak entrik unsurlar, iniş çıkışlar, düğümlerden faydalanma söz konusu değildir. Vak'anın yürüyüşü büyük ölçüde 'diyalog' veya 'konuşmaya' dayanmaktadır. (...) Yazaranlatıcı ya hiç müdahale etmez ya da diyalog aralarındaki bağlantıları sağlamakla yetinir." (Çetişli 1999: 84)

1930'lar ve sonrası, teknik değişiklikle birlikte Türk öykücülerinin farklı bir içerik aramaya yöneldikleri yıllardır. Ferde ve onun iç dünyasına yönelen öykücü, kalabalıklar içinde yalnız kalan insanı aramaya koyulur. Dış âlemden gelen bütün izler yazarın ruh süzgecinden geçer ve bir anlamda, kendi küçük dünyası içinde etliye sütlüye karışmadan yaşayan; eğitimi, geliri, sosyal statüsü ve hayattan beklentileri asgari seviyede olan bir insan tipinin öyküsü ortaya çıkmaya başlar. Daha sonraları "küçük insan" olarak anılan ve unutulmaz örnekleri Memduh Şevket Esendal ile Sait Faik Abasıyanık tarafından yazılan bu yeni öykü kahramanı, 1940'ların sonlarına kadar Türk öyküsünün merkezinde kalacaktır. 1920-1940 dönemi Türk öyküsüne başka bir açıdan daha dikkat etmek gerekir. Söz konusu yirmi yıllık dönem süresince siyasi ve sosyal hayat daima çalkantılar içindedir. 1920'lerde edebiyat hayatını da yakından ilgilendiren iki önemli gelişme yaşanır. 1925'te Takriri Sükûn Kanunu çıkarılmış, 1928'de de Harf İnkılabı gerçekleştirilmiştir. Edebiyat ortamına yansıması gecikmeyen bu gelişmeler dolayısıyla kısa ve verimsiz bir bocalama devresi geçirilir. Aynı yıllarda aydınlar arasında yavaş yavaş gerçekçiliğin farklı boyutları ve algılama biçimleri de ortaya çıkmaktadır. Bir kısım aydın, gözlemci bir yaklaşımla gündemdeki sosyal sorunlara çözüm önerileri sunarken bir yandan da yeni şekillenmekte olan inkılapların savunusuna hazırlanırlar. Köy ve kasaba gerçeği edebiyatın, özellikle öykü ve romanın, konusu olmaya başlar. Geçmişe ve özellikle Cumhuriyet öncesi dönemlere bakış sert bir eleştiriye doğru kaymaktadır. Esasen modern Türk edebiyatında başlangıçtan itibaren önemini hiç yitirmeyen kuvvetli bir toplumsal eleştiriden de söz edilebilir. Devirlerin sosyal ve siyasi durumlarına göre bu eleştiri zaman zaman sübjektif ve ideolojik bakış açılarının edebiyata hâkim olmasını da getirmiştir. Ne var ki eğitimli, kültürlü, edebiyatın kendi sorunları üzerine düşünen çok sayıdaki yazarın yanı sıra, özellikle bu dönemden başlayarak, siyasi görüşü doğrultusunda yazan, sürekli kendisini tekrar eden, edebiyatı yalnızca sosyal fayda için kullanan bir edebiyat zümresi de oluşmaya başlar.

Öte yandan Takriri Sükûn Kanunu, o zamana kadar yasal çerçevede faaliyetlerini sürdürmekte olan siyasi düşünce sahibi aydınların, bir süre için susmalarına ve tabir caizse arka plana çekilmelerine sebep olur. Millî Edebiyat akımıyla birlikte gündeme gelen köye yöneliş bu devrede pek çok aydının âdeta kurtarıcısı durumundadır. Dönemin ideolojik ilkelerinden biri olan halkçılık; milliyetçilik ve devletçilik ilkeleriyle birleşerek bir yarıaydın söylemi hâline gelir. Neticede başka yollardan ifade edemediği ideolojik düşüncelerini edebiyatın imkânları içinde yansıtmaya yönelen ve bunun için halkçılıkköycülük kavramlarını kullanan bu aydın grubun çabalarıyla, yeni bir edebiyat akımı başlatılmış olur.

Söz konusu akımın 1928-1940 yılları arasındaki en önemli temsilcisi, hatta öncüsü, Sadri Ertem (1900-1943)'dir. Kendisinden önce ve kendisiyle birlikte yazanların hiçbirine benzemeyen konu seçimi, metin kurgusu ve anlatımı dolayısıyla ilk öykülerinden itibaren dikkati çeken Ertem, başlangıcından itibaren "Ne yazarım?" sorusu ile birlikte "Nasıl yazarım?" sorusunu da önceleyen Türk öykücülerinden ayrı bir tavır içindedir. Metin olarak edebiyat tarihi içinde kalıcı bir yer edinen eserler kaleme almamasına rağmen, dönemin edebiyat ortamını bir şekilde etkileyen Sadri Ertem'in en önemli özelliği, gençleri yazmaya teşvik etmesi, hatta zaman zaman onların hocası ve rehberi olmasıdır. 1930-1931 yıllarında öykü ve yazılarını yayımladığı *Vakit* gazetesi de bu çalışmada önemli bir rol oynar.

1930'ların ikinci yarısından itibaren, özellikle Sabahattin Ali öyküsü ile birlikte Sadri Ertem ekolünün etkileri silinmeye, toplumcu söylem değişmeye ve yüksek sesle söylenen basmakalıp sözlere hiç yer vermeyen, sosyal çevreyi oldukça arka planda bırakan, gözlemci ve eleştirel gerçekçi bir bakış açısı hâkim olmaya başlar.

1940'ların ikinci yarısından sonra ise maziye ve ferdin iç dünyasına dönüş temalarını, II. Dünya Savaşı'nın etkileri, demokratikleşme sürecinin izleri ve unutulmaya başlanan köy gerçeği takip eder. 1950'lerin başından itibaren yayımlanmaya başlayan *Mavi* (1952) ve *A* (1956) gibi dergilerde edebiyat estetiği ve toplumsal gerçekçilik bağlamında çeşitli tartışmalar görülmeye başlanır. İsimlerini 1960 sonrasında yoğun olarak duyuracak olan Erdal Öz, Adnan Özyalçıner, Orhan Duru, Onat Kutlar gibi genç kalemler bu dergilerde öyküde gerçekçilik, açıklık, kapalılık ve dil gibi konularda düşüncelerini açıklarlar. Varoluşçuluk ve gerçeküstücülük gibi birtakım düşünce akımları da bu dönemden itibaren Türk öykücülerini etkilemeye başlar.

İhtilaller ve askerî müdahaleler ise 1970'ten sonra Türk öyküsünü etkilemeye başlar. İç ve dış göçler, parçalanmış aileler, gecekondu sorunu, kadın hakları, inanma arzusu, dine ve geleneğe dönüş, cinsellik ve nihayet insan tekinin kendi ben'i ile iç mücadelesi de son kırk yılın öyküsünde farklı yönleri ile işlenen temalar olarak kendisine yer bulur.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak 1960'ların sonlarına kadar gelen Türk öyküsünün ana çizgileri bu şekilde özetlendikten sonra, dönemin belli başlı yazarlarını üç ana başlık altında incelemek yerinde olacaktır.

1920-1930: Cumhuriyet Döneminin ilk öyküleri

Bütün sistemlerde olduğu gibi edebiyatta da her yeni dönemi, bir önceki dönemin tecrübe ve birikimleri hazırlar. Bu açıdan bakılınca Cumhuriyet dönemi öyküsünü, eserleri ile yeni döneme intikal eden yazarlardan başlatmak uygun olacaktır. Serveti Fünun, Fecri Ati ve Millî Edebiyat Dönemi yazarları ile aynı yıllarda eser vermesine rağmen sanat anlayışı ve düşünceleriyle söz konusu topluluklara katılmayan **Hüseyin Rahmi Gürpınar** (1864 1944), Cumhuriyet'in ilanından sonra da öykü ve romanlarını yayımlamaya devam eder. Gürpınar'ın, *Kadınlar Vaizi* (1920) *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *Katil Buse* (1934), *İki Hödüğün Seyahati* (1933), *Tünelden İlk Çıkış* (1934), *Gönül Ticareti* (1939), *Melek Sanmıştım Şeytanı* (1943), *Eti Senin Kemiği Benim* (1953) adlı öykü kitaplarında da eskiden olduğu gibi İstanbul; yaşayan tipleri, bütün sosyal meseleleri, giyim kuşam tarzları, gelenek görenekleri, inanç ve davranış biçimleri ile capcanlıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, edebiyattan sosyal fayda bekleyen Ahmet Midhat okulunun bir takipçisi olarak, halkın yaşama biçimi ve kıymet hükümleriyle ilgilenmiş, bunları kendi doğrularına göre ifade etmiş ve eleştirmiştir. Halkı eğitmek ve onun hayat tarzını değiştirmek ister. Pozitivist bir dikkati ve telkini vardır. Kendi ifadesiyle karilerine bir yüksek felsefe sunar. Eserlerinin odak noktası kadınerkek ilişkisi, sosyal, ekonomik meseleler ve dindir.

Bir önceki dönemin güçlü kalemlerinden Refik Halit Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu da Cumhuriyet edebiyatına birer öykü kitabı ile katkıda bulunmuş yazarlardandır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Cumhuriyet'in ilan edildiği yıl *Rahmet'i*, yayımlar. Başlangıçta insan tekini merkeze alan konuları, bireyin toplumdan tecrit edilmiş kıymetlerini anlatan Karaosmanoğlu, yaşadığı dönemin sosyal sarsıntılarının etkisiyle öyküsünün yönünü değiştirir. Ömer Seyfettin'in yolundan gitmekle beraber, onun duygu ve coşkuyla anlattığı meseleleri ekonomik temele oturtarak sunmayı dener. Cumhuriyet Döneminde yayımladığı ikinci kitap olan *Milli Savaş Hikâyeleri* (1947) adından da anlaşılabileceği gibi, Kurtuluş Savaşı sırasında daha çok cephe gerisinde yaşananlardan çıkarılmış öykülerden oluşmaktadır. Yaşananların acılığını ele veren sert bir anlatımla kaleme alınan öyküler konularındaki bütünlük, dilin kullanılışı ve öykü tekniği açısından günümüze kadar ulaşan bir canlılığa sahiptir. Kitapta yer alan "Issız Köy ve Dilsiz Kız" adlı öykü, insanlığın çektiği acılara tanık olan kentleri gezdikten sonra, Anadolu'nun

düşman işgaline uğramış bir köyünde gördüklerini unutamayan anlatıcının bakış açısından sunulur. İnsanları bir şekilde yok edilen, küçük, büyük tüm hayvanları öldürülüp ateşe verilen köyde, hayaleti andıran bir genç kızla karşılaşılır. Anlatıcının tahminine göre genç kız, yaşadıkları ve tanık oldukları yüzünden bilincini ve konuşma yeteneğini yitirmiştir. Kitapta yer alan tüm metinler gibi bu öykünün de asıl önemli yanı basit olay örgüsünden çok, savaşın vahşetini gözler önüne seren temayı vurgulayan anlatım tarzıdır. Dikkatle seçilen kelimeler ve ortamdaki vahşete denk bir sertlik içeren cümleler, kitaptaki tüm öykülerde aynı işleve sahiptir.

Refik Halit Karay (1888-1965) ise *Memleket Hikâyeleri*'nden (1919) uzun yıllar sonra *Gurbet Hikâyeleri*'ni (1940) yayımlar. Bu öykülerinde de aydınların pek fazla tanımadığı küçük şehirkasaba memurlarıyla köylülerin yaşayışlarını, problemlerini eleştiriden uzak, çözüm arayışına girişmeyen, çoğunlukla nükteli bir anlatımla kaleme alır. Onun öykülerinde asıl öne çıkan nokta, dilin kullanılışıdır. Otantik kelimelere fazla yer vermeden, halkın konuşma tarzını yakalamaya çalışmış, öyküsündeki gerçekliği sağlamlaştıran duru bir Türkçe kullanmaya *Gurbet Hikâyeleri*'nde de itina göstermiştir. Kitabın en ünlü öyküsü, beş yaşındaki bir çocuğun memleketinden ayrıldıktan altı ay sonra ilk defa ana diliyle konuşan birini gördüğünde yaşadığı coşkulu sevinci anlatan "Eskici" adlı metindir. *Eskici* ile çocuğun saatler süren karşılıklı konuşmaları, kitaba adını veren gurbet duygusu ve vatan hasreti temasını abartısız bir gerçekçilikle gözler önüne sermektedir.

Gurbet Hikâyeleri'nde, daha çok yaşadığı sürgün yıllarının izleri dikkat çeker. *Gurbet Hikâyeleri*'ndeki bir başka husus, hemen bütün metinlerinde egzotik unsurların varlığıdır. *Yara, Fener* ve *Akrep*'te bedeviler tanıtılmakta, *Testi*'de Lübnan'da halkın su içme tarzı anlatılmaktadır. Çıban adlı öyküde ise Hardamut'a mahsus bir hastalık, insanlar üzerinde bıraktığı iz ve tedavi şekli ile dile getirilmektedir. (Aktaş 2004: 95-96).

Sağlam bir konusu olan, yer yer entrikaya dayanan klasik öykü tarzında yazarak Ömer Seyfettin okulunu takip eden bir başka öykücü **Fahri Celalettin** (Göktulga 1895-1975)'dir. Bazı öykülerinde Ömer Seyfettin etkisini taklide varacak kadar ileri götüren Fahri Celalettin, İstanbul'un kenar mahallerini ve buraların halkını canlandırmak bakımından Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Ahmet Rasim'in yolunu izler. Giriş, düğüm, sonuç planına göre yazılan Maupassant tarzı öyküyü tercih eden Fahri Celalettin, ilerleyen yıllarda yazdıklarında da detayı önceleyerek zamanı ve mekânı daraltan, küçük insanı ele alan yeni gerçekçi öyküye sıcak bakmaz. Gözlem gücüne, anlatımdaki ustalığına ve dili kullanmaktaki başarısına rağmen bu tutumu farklı açılımlar arayan yeni öykücülükten uzak durmasına sebep olur. Öykülerinde herkese benzemeyen, olağandışı insanları ele alır. Ustaca kurulmuş, yalın, rahat ve sevimli eserleri, bu özelliklerini biraz da

artık o devirde bile pek sık rastlanılmayan halayıklar, cariyeler, dadılar, kalem efendileri, tarikat erbabı, akşamcılar, külhanbeyleri gibi tiplerinden almaktadır. Öykü kitapları: *Talak-ı Selase* (1923), *Kına Gecesi* (1927), *Eldebir Mustafendi* (1943), *Avurzavur Kahvesi* (1948), *Salgın* (1953), *Rüzgâr* (1955), *Keloğlan* (uzun öykü 1960).

Fahri Celalettin ile aynı yıllarda yazan ve Hüseyin Rahmi Gürpınar ile Ahmet Rasim okulunun takipçisi olan **Osman Cemal Kaygılı** (1890-1945) da öykülerinde Haliç iskeleleri, Sur dışı mahalleler, Kâğıthane, Kasımpaşa, Unkapanı, Aksaray, Fatih gibi geleneksel hayatın hâkim olduğu çevrelerin insanlarını anlatır. İçinden çıktığı çevrelerin, toplumun alt sınıflarının ara sına rahatça karışabilen, onları anlayıp onlarla birlikte yaşayabilen Osman Cemal Kaygılı, öykülerinde bu insanların problemlerini dava hâline getirmez. Biraz da yayımcıların arzusuyla, onların yaşayışlarındaki canlı ve renkli ayrıntıları yazmayı tercih eder. Söz konusu tarzın en güçlü temsilcisinin Osman Cemal Kaygılı olduğu söylenebilir. Gözlemlerine kattığı acıklı aşklar, basit ve içli maceralar öykülerinin konularını oluşturur. Eserleri, kuruluş, dil ve üsluptan ziyade öykü kişilerinin orijinalliği ve canlılığı ile dikkat çekicidir (Alangu 1959: II/9399). Kaygılı'nın öyküleri, *Eşkıya Güzeli* (1925) ve *Sandalım Gidiyor Varda* (1938) adlı kitaplarda toplanmıştır.

Güçlü bir gözlem kabiliyeti olan **Selahattin Enis** (1892-1942) ise birtakım öykülerinde İstanbul sosyetesinde cereyan eden sefahat ve fuhşu açık, sert ve hırpalayıcı bir üslupla ele alır. Gerçekçi hatta natüralist bir tavrı vardır. Öykülerinde gündelik hayata da geniş ölçüde yer verir. Bu bakımdan Cumhuriyet'ten sonra gelişen yeni öykünün de bir habercisi niteliğindedir. Öykülerindeki natüralist tavır, hayatın en kötü ve dejenere olmuş yönlerine ısrarlı bakışı ve bunları iğneleyici bir dille anlatışı eserlerini karamsar yapar. "Teşrihhanede" adlı öyküsü sözü edilen ısrarlı ve kötümser bakış açısının uç örneklerinden biri sayılabilir. "Kimse tarafından dokunulmamış taze bir ceset üzerinde teşrih dersini takip etmek kadar (...) zevk veren hemen hiçbir şey yoktur." (Alangu 1956: I/58) cümlesiyle başlayan öykü, bir görevlinin morgdaki cesetlerin iri fareler tarafından kemirilişini seyretmesini anlatır. Anlatımın dikkat çekici yanı, farelerin, cesedin ve kemirme eyleminin son derece gerçekçi tasvirlerle sunulmasıdır. İlk öyküleri, *Şair* ve *Nedim* dergilerinde yayımlanan yazarın Cumhuriyet Döneminde yayımlanan tek kitabı *Bataklık Çiçeği*'dir (1924).

Eserlerini yayımladığı yılların modasına uyarak Cumhuriyet devrimlerinin propagandasını yapmayan, buna mukabil; terk edilen bir hayat tarzının o günlere kadar uzanan "döküntülerinin" trajik, hatta trajikomik durumlarını objektif bir ifadeyle öyküye aktaran **Nahit Sırrı Örik** (1894-1960), yeni hayatın içinde bir geçmiş zaman nostaljisi estirir. 1929'da yayımladığı *Kırmızı ve Siyah* dışarda tutulursa, *Sanatkârlar* (1932) ve *Eski Resimler*

(1933) adlı kitaplarda yer alan öyküleri, eskiye ait kıymetlerin, eski tarz insanların, yarı Osmanlı yarı alafranga bir geçiş dönemindeki manzarasını tasvir eder. Sanatkârlar adlı kitabının en güzel öykülerinden biri olan "Şair Necmi Efendi'nin Bahar Kasidesi", patronaj sistemini eleştiren ve hayatını kazanmak için eser vermek zorunda olan şairin çaresizliğini vurgulayan teması ile dikkati çeker. Ancak metnin bir diğer dikkat çekici yanı, zamanın değişmesine ayak uydur makta zorlanan ve değer yargılarını korumak isteyen eski tarz insanın ruhundaki çalkantıyı öne çıkarmasıdır. Nahit Sırrı Örik, uzun ve sağlam cümlelerin de, zengin ve anlaşılabilir bir Osmanlı Türkçesi kullanılır. Tahir Alangu'nun (1959: I/245) da vurguladığı gibi onun eserleri; kendi devrinin modası olan arı Türkçenin kullanılmasına karşı bir direnç çabasıyla yazılmamıştır, ancak bırakılan eski değerlerin güzelliklerini hatırlatmak ve bu hatırlatmayı bir savunma hâline getirmemek açısından ilgi çekicidir.

1930-1945: Yeni arayışlar

1. *Vakit* gazetesi çevresi ve sosyal gerçekçiler

1920'li yıllarda isimlerini duyurmuş olan; Refik Ahmet Sevengil, Hakkı Süha Gezgin, Kenan Hulusi Koray, Reşat Enis Aygen, Celalettin Ekrem ve Bekir Sıtkı Kunt gibi yazarlar Sadri Ertem'in öncülüğünde, *Vakit* gazetesinde ve gazetenin haftalık ilavelerinde öykülerini yayımlamaya başlarlar. Tahir Alangu'nun "*Vakit* Gazetesi Hikâyecileri" adını verdiği bu grubun mensupları Sadri Ertem'in *Vakit* ve *Yedigün*'de yayımladığı sanat ve edebiyat görüşlerine uymaya çalışmaktadırlar. Ancak Sadri Ertem'in fikirlerini beğenmek ve *Vakit* gazetesi yazarı olmak dışında ortak yanları olmayan; takip etmeye çalıştıkları yöntemin edebî başarısı ise oldukça tartışmalı bulunan grup, kısa süre içinde üyelerinin öykü yazmayı bırakmasıyla kendiliğinden dağılır.

İlk öykülerinde menfaat duygusunun ve maddi çıkarların insan ilişkilerindeki üstün ve belirleyici rolünü anlatan **Sadri Ertem**'in yaşanandan ziyade, kitabi bilgilere dayanan bir gerçekçilik anlayışı vardır. Bu güdümlü ve tasarlanmış anlayış, öyküde gerçekçilik düşüncesinin yanlış bir yorumudur. Onun öykülerinde bir peşin hükmün ispatı çabası açıkça görülür. Bu tutum öykücünün bir sanatçı olduğu gerçeğiyle çatışır. Bilimsel bilgi kalabalığının yanı sıra, maddenin ve kötülüklerin mutlak hâkimiyeti onun öykülerinde karamsar bir atmosfer oluşturur. Batı taklitçiliğinin eleştirisi, sömüren ve sömürülen karşıtlığı, işçi ve köylünün meseleleri gibi bazı sosyal konular kuru ve kaba hatlı bir anlatımla hayatın canlılığından soyutlanarak kaleme alınır. Söz gelişi "Tetkik Seyahati" adlı öykünün konusu, köylülerin cehalet derecesini saptamak ve onları uyandırmak için gezi düzenleyen bir

aydın grubunun düştüğü komik durumdur. Aydınlar, eğitimsizlik ve yoksulluğunu küçümsedikleri bir köy delikanlısı tarafından alaya alınır, fakat bunu fark etmedikleri için kendi kendilerini küçük düşürmüş olurlar. Öykü birer ikişer paragraftan oluşan ve birbirinden numaralarla ayrılan altı bölümden meydana gelir. Metnin kurgusu incelendiğinde bu bölümlemenin, yazarı zaman mekân ve kişiler üzerinde durmak zahmetinden kurtarmak için planlandığı fark edilmektedir. Öyküde önemsenen tek öge, fırsat düştükçe paragraflara yerleştirilen ve metnin sonunda basit bir espri aracılığı ile tekrar vurgulanan mesajdır. Sadri Ertem'in öykülerinde konu ve temalar az çok değişse de yukarıda anlatılan yapı tarzı genellikle aynı kalmaktadır.

Sadri Ertem, Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında ise devrimlerin tavizsiz bir propagandisti olarak dikkat çekecektir. Ayrıca Ramazan Kaplan, Sadri Ertem'in Cumhuriyet'e bağlı kalmakla birlikte, sosyalist görüşü eserlerinde yerleştirmeye çalıştığını ve bu tarz bir köy edebiyatının başlatıcılarından olduğunu belirtmektedir (1997: 43-44). Yazarın; *Silindir Şapka Giyen Köylü* (1933), *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* (1933), *Korku* (1934), *Bay Virgül* (1935), *Koca Şehrin Bulutu* (1938) adlı öykü kitapları yayımlanmıştır.

1930'ların sonuna doğru Sadri Ertem ve *Vakit* gazetesi çevresinde toplanan yazarlara katılan **Reşat Enis Aygen** (1909-1984)'in romanları öykülerinden daha başarılı bulunur. Yayımlanan tek öykü kitabı, *Kılıcımı Sürüyorum* (1930) adını taşımaktadır. Bu kitapta, daha ziyade İstiklal Savaşı'na dair parçalarla, sonu felaketle biten maceraların anlatıldığı öykülere yer verir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri mutlaka bulunan, kişilerin iç dünyaları fazla derinleştirilmeden ön plandaki abartılmış ve acıklı bir olaya dikkat çekilen öykülerin dil ve anlatımı da oldukça özensizdir. Tahir Alangu (1959: I/295), onun devrin modasına uygun olarak resimli öykü dergilerinde yayımladığı metinlerde aşk, ihtiras, ihanet, felaket dolu magazin konularını da işlediğini belirtir.

Vakit gazetesi çevresinde toplanan gençlerden bir diğeri **Bekir Sıtkı Kunt** (1905-1959)'tur. İlk eserlerinde gerçekçi Anadolu öyküleri yazmaya girişen Bekir Sıtkı Kunt'un sanat anlayışı; halk için yazmak, halkı anlatmak, halkın meselelerini ele alarak onu daha iyi bir hayata doğru götürmek doğrultusundadır. İlk öykülerinde Sadri Ertem etkisiyle görülen sert ve slogancı hiciv, kalıplaşmış ezenezilen teması 1937'de yayımladığı *Talkınla Salkım*'da yer alan öykülerinde yumuşamaya başlar. I941'de yayımladığı *Herkes Kendi Hayatını Yaşar* adlı kitaptaki öyküler ise tanıdığı çevrelere ait gözlemlerinden çıkarılmıştır. Bu öykülerde orta hâlli, kalabalık nüfuslu İstanbul ailelerinin hayatları ile mahkemeler, avukatlar ılımlı bir gerçekçilikle anlatılır. *Yataklı Vagon Yolcusu* (1948) ve *Ayrı Dünya* (1952) adlı kitapları ile büyük şehrin kalabalığı içinde kaybolan sıradan insan hayatlarına yönelir. Bazı öykülerinde bir Memduh Şevket Esendal havası olmakla bir-

likte, planı, anlatma tekniği, dili ve üslubu bakımından sanat değeri taşıyan eserler de vererek gerçekçi öykü anlayışının gelişmesine hizmet etmiştir. (İslam 2004: 108)

Vakit gazetesi çevresine mensup genç yazarlardan biri olarak değerlendirilebilecek **Kenan Hulusi Koray (**1906-1943), edebiyat dünyasınaYedi Meşale mensupları arasında girer. İlk yıllarında gözleme dayanmayan "masabaşı" köy öyküleri yazar. Önceleri öykülerinde mensur şiire benzeyen bir tarzla, süslü ve hayali maceralar da anlatan Kenan Hulusi, daha sonraları sosyal konulara önem vermeye çalışırsa da asıl dikkat çekici yanı, *Bahar Hikâyeleri* (1939) adlı kitabında yer alan "Kavaklıkoz Hanında Bir Vaka", "Tuhaf Bir Ölüm" gibi öyküleriyle edebiyatımıza getirdiği korku ve esrar temasıdır. Sözü edilen ilk öykünün mekânı olan ve Konya Beyşehir arasındaki Erenler Dağı'nda bulunan Kavaklıkoz Hanı, uğursuz bir yer olarak tanınmaktadır. Karlı, tipili bir gecede orada kalan öykü kahramanı, sabah hanın tuhaf sahibini esrarengiz bir şekilde ölmüş bulur. Bu kadar basit bir konu etrafında şekillenen öyküde korku temasını pekiştiren unsur, mekân ve kişilerin tanıtımı sırasında başvurulan anlatım biçimidir."[A]ynı saniyelerde, başından itibaren, tâ tırnak uçlarına kadar, ölen bir adamın derisini üzerime giymişim gibi birden bire titrediğimi hissettim" (İslam 1996/I: 257) örneğinde olduğu gibi belirsiz, ucu açık bir dehşet hissi veren cümleler sıklıkla kullanılır. Kenan Hulusi'nin yayımlanmış öykü kitapları; *Bir Yudum Su* (1929, 1944), *Bahar Hikâyeleri* (1939), *Son Öpüş* (1939), *Bir Otelde Yedi Kişi* (1940) adlarını taşımaktadır.

Öykücülüğünün ilk yıllarında Sadri Ertem etkisinde kalan Ümran Nazif Yiğiter (1915-1964), *Kara Kasketli Amele*'de (1933) yer alan, bir davanın ispatı için kurgulanmış öykülerden sonra *İçimizden Biri*'nde (1941) daha çok Maupassant tarzına yönelerek seçilmiş kişileri, heyecan verici olayları anlatır. *Yaşamak İçin*'de (1948) ise sağlam konuları olan, gözleme dayalı, sosyal sorunları ele alan öyküler yazar. *Gar saati* (1951). Anadolu'ya ait gözlemlerine dayanarak, taşrada yaşayan ve İstanbul'u özleyen memurların hayatlarını anlatır. Buradaki gerçekçi tavır, yazarın geniş hoşgörüsüyle törpülenerek, sevilmiş insanların kötü taraflarının tasviri basamağında kalır. *Tepedeki Ev*'de (1954) yer alan öyküler ise küçük şehirde yaşayan orta hâlli memurların küçük hüzünlerle dolu hayatlarını konu edinir. Ümran Nazif Yiğiter'in öykülerinde, başlangıçta mensubu olduğu ekolün acı tenkitçi, didikleyici tavrı, yerini giderek yaşanması arzu edilen hayatın hikâyeleştirilmesine bırakmaktadır (Alangu 1965: II/49).

1936 yılından başlayarak yazıp yayımladığı öykülerinin bir kısmını *Zonguldak Hikâyeleri* (1962) adı altında toplayan **Mehmet Seyda** (1919-1986), Zonguldak'taki kömür işçilerinin hayatlarını gözlemci ve tasvirci bir gerçekçilikle anlatır. Madencilerin kuyulardaki çilelerini gündeme getiren

ve düzene bağlı problemlerine fazla değinmeyen söz konusu öykülerde, maden işçilerinin ve büro memurlarının zor hayat şartları ile karşılıklı ilişkileri anlatılır. Ümran Nazif'in de ele aldığı bu çevre, Mehmet Seyda tarafından seçme olaylar ve heyecan verici iş kazaları çerçevesinde, eski öykü geleneği ile anlatılmaktadır.

2. Olgunluk eserleri

Yirminci yüzyılın başlarında doğan ve yukarıda sözü edilen yazarlarla hemen hemen aynı yıllarda eser veren yazarlardan bir kısmını taşıdıkları sanatçı kumaşı ve edebiyata bakış açıları dolayısıyla ayrı bir kategoride değerlendirmek doğru olur.

İlk öykülerinde heyecana dayalı magazin konularını anlatan **Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı)** (1886-1973), Bodrum'a yerleştikten sonra denizi işleyen öyküler yazmaya başlar. Oxford'da tarih öğrenimi görmesi ve denize tutkunluğu birleşerek yazarda yeni bir deniz medeniyeti düşüncesinin doğmasını sağlar, insan düşüncesinin en büyük buluşlarının doğduğu Akdeniz havzasını müstakil bir memleket olarak düşünür. "Eski Yunan"a atfedilen kıymetlerin hepsi aslında "Akdeniz Medeniyeti"nin mahsulleridir. *Halikarnas Balıkçısı*, bu medeniyetin mitolojisine ve destan şairlerine de hayranlık duyar. Böylece bir yandan denizi, deniz işçilerini, süngercileri, balıkçıları, Akdeniz'in tabiat güzelliklerini anlatırken bir yandan da eski Yunan kahramanları gibi alınyazıları ile savaşan destan kahramanları yaratır.

Ege Kıyılarından (1939), *Merhaba Akdeniz* (1947), *Ege'nin Dibi* (1952), *Yaşasın Deniz* (1954), *Gülen Ada* (1957) adlı kitaplarda topladığı deniz eksenli öykülerinde, devrinin hâkim modasının dışında kalarak güçsüzlerin zalimler karşısındaki ezilişini anlatmak yerine güç şartlar altında yaşayan küçük insanın büyüleyici iç dünyasını anlatır. Denizden ve deniz insanlarından bahseden tüm öykülerinde bizde benzeri olmayan bir yan bulunur. Bu öyküler mitolojik unsurlar taşıyan canlı tabiat tasvirleriyle örülüdür (Yazıcı 2002: 275). Deniz, başlı başına bir öykü kahramanı gibidir. İnsanlar denizi tutkuyla severler. Olaylar, kişiler ve tabiat romantik bir coşkuyla anlatılır. Biraz dağınık, savruk fakat şiirli bir dili vardır.

Sosyal gerçekçi bir sanatçı olarak takdim edilmesine rağmen, öykülerinin konularında kişilerinde ve anlatış tarzında eski öykücülük geleneğimizi sürdüren **Sabahattin Ali** (1907-1948)'nin gerçekçiliği, romantizmin etkisi altındadır. Maupassant tarzının karakteristik özelliklerini taşıyan ve klasik vaka düzenine sahip olan Sabahattin Ali öyküsünde, tematik ve karşı gücü temsil eden kişi, kavram ve simgeler değişse de hikâye etme biçimi genellikle aynı kalır. Zaman, mekân ve şahıs kadrosundan çok, ele alınan konular derinleştirilir. İlk öykülerinde gösterme metodunu kullanıp daha

çok durum öyküleri kaleme alsa da 1930'dan sonra yazdıklarında olay ön plana çıkar. 1945'ten sonraki öykülerde 'an'a bağlı kesitlerin işlenmesiyle yorum en aza indirgenmiş olur. Öyküler genellikle ani ve beklenmedik sonlarla biter. Romantik karakterli öykülerin dışında kalanlar, kendi başından geçen veya herhangi bir vesileyle dinlediği olaylardan edinilen intibalar ve gözlemlerle oluşturulur (Korkmaz 1997: 91-92).

Sadri Ertem'in aksine onun öyküsünde yüksek sesle söylenen basmakalıp sözler yoktur. Gerçek, insanın içine aksettiği biçimiyle Sabahattin Ali'nin öyküsüne girer. Konular sağlam, gözlem gücü yüksektir. Sosyal çevre oldukça arka planda kalır. Ancak hayatının son yıllarında sosyal gerçekçi ve eleştirici bir yola girmiştir. Aşk temasının öne çıktığı öykülerinde de yalın insan ilişkilerini, acımasız aydın bürokrat tutumunu işlediği eleştirel nitelikli öykülerinde de başarılı bir tekniği ve üslubu vardır. Sosyal bozuklukların ortaya çıkardığı eşitsizlikler, ezilen küçümsenen insanların acıları, kasaba insanlarının törelere bağlılıkları, hatta namus belası, kara sevda, öykülerinin temelini oluşturur. Memduh Şevket Esendal'da görüleceği gibi Sabahattin Ali'nin öyküsünde de kadınlar şefkat ve saygıyla ele alınır. Buna rağmen, insan unsuru öyküde ele alınan meseleyi ortaya koymak için bir araç olarak kullanıldığından, öykü kişileri kendilerini bekleyen trajik sona doğru alelacele gitmekten geri kalmazlar (Korkmaz 1997; Alangu 1965: 174 -183). Sabahattin Ali'nin öykü kitapları: *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) adlarını taşımaktadır.

İlk öykülerini 1916'da kaleme almaya başlayan **Memduh Şevket Esendal** (1883-1952), bunları yayımlamak için 1925'e kadar bekleyecektir. Türk öykücülüğüne önemli bir "yeniden başlama" tavrı getiren Memduh Şevket, Çehov tarzı öykünün edebiyatımızda tanınıp sevilmesinde önayak olan yazardır. Heyecanlı ve olağandışı olaylara dayanmayan, yaşanan anı öne çıkaran, konusu bakımından son derece sade olan bu öyküler, sıradan insanlar ve sıradan olaylarla ilgilenmeyen bir edebî ortamda önceleri bir süre yadırganır. Memduh Şevket'in Çehov'a benzerliği biraz konularını seçiş tarzında, ama daha ziyade öykü kişilerini algılayışı, öyküyü anlatışı ve biçimde aranmalıdır. Onun öyküsünde karamsarlık, ümitsizlik, acı alaycılık yoktur. Ağır sosyal meseleleri dahi sert tenkitler yerine sabırlı ve ümitli bir ifadeyle öyküye aktarır. Onu Çehov'dan ayıran yan da budur.

Çehov tarzını başarıyla uyguladığı öykülerinde; küçük insan, evlilik ve aile, kadınerkek, yönetenyönetilen ilişkisi ve yozlaşma gibi temaları ele alır. Memurlar, bürokratlar, alafranga züppeler, esnaf, ev kadınları, dedikoducular, yarı aydınlar gibi orta sınıfın tüm tiplerine bu öykülerde yer verilir. Kişiliğinden akseden şefkat ve olgunluk, öykülerinde açıkça görülür. Okuruyla bütünleşen, eski kıymetleri hatta çürümüş, âtıl kalmış bir geçmişi gözlemlere dayanarak bugüne taşıyan, bunları yaparken bir bildiri sunma-

yan teklif ve eleştirilerini öykünün tutarlılığını bozmadan aktaran Memduh Şevket'in eserlerinde sade ve sağlam bir dili vardır. Öykücülüğümüz üzerindeki etkileri gecikmiş olmakla birlikte edebiyatımızdaki gözlemcigerçekçi öykü tarzı Memduh Şevket'in eseridir denilebilir. Öykü ve romanlarıyla konuşma diline dayanan yeni yazı dilinin öncülüğünü de o yapmıştır (Çetişli 1999: 349-359). Öykü Kitapları: *Hikâyeler- Birinci Kitap* (1946, *Otlakçı* 1958), *Hikâyeler-İkinci Kitap* (1946, *Mendil Altında* 1958), *Temiz Sevgiler* (1965), *Ev Ona Yakıştı* (1972).

Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'nin eleştirici, sosyal gerçekçiliğiyle Memduh Şevket Esendal'ın gözlemci gerçekçiliğinin yanı başında ilk öykülerini kaleme almaya başlayan **Sait Faik Abasıyanık** (1906-1954) ise, büyük şehir insanının yalnızlığını anlatan tasvirci gerçekçi öyküyü geliştirerek yeni bir yolun öncülüğünü yapar. Lise yıllarında yazdığı "İpekli Mendil", "Zemberek" gibi Maupassant tarzı öykülerini 1934-1935'te Varlık dergisinde yayımlayan Sait Faik, bu ilk denemeleri de içine alan kitabını 1936'da çıkarır. *Semaver* adını taşıyan bu kitapta, daha ziyade devre hâkim olan eleştirel gerçekçiliğin etkisi altındadır. Ancak daha ilk eserinden itibaren Sadri Ertem ve takipçilerinin kitabî bilgiye ve sloganlara yaslanan hicivci eleştiri anlayışından ayrılır. Bir bütün olarak eserlerinde Batı kaynaklı hümanizm düşüncesi temel bakış açısı olur. Boyutları tam olarak tespit edilemeyen bir insan sevgisi, Sait Faik'ten başlayarak Türk aydınını etkisi altına alır. Sait Faik öykülerinde kendi avare hayatını birlikte geçirdiği balıkçıların, işçilerin, sıradan insanların, sefil çocukların hayatlarını anlatır. Öykü kahramanlarının hayatını yazarken gözlemden yola çıkar, fakat öyküsünde gözlemlediklerinin zihninde bıraktığı izler vardır. Dış âleme sadakatle bağlı kalmaz, gözlemlerini kendi hayal dünyasında yeniden kurar. Böylece dış âlemden gelen bütün izler yazarın ruh süzgecinden geçer ve Sait Faik Abasıyanık, bir anlamda bütün öykülerinde kendisini anlatmış olur. Hayatı, sanatı ve eserleri iç içe değerlendirilebilecek bir yazar olan Sait Faik Abasıyanık, *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939) ve *Şahmerdan* (1940) adlı kitaplarda topladığı öykülerinde; Adapazarı, İstanbul, Bursa ve Grenoble'a ait gözlemleri ile bu yıllarda yaşanmış hayat parçalarını anlatır. Gözlem, çağrışım ve ruhsal çözüm Sait Faik öyküsünü oluşturan temel unsurlardır. O, Türk edebiyatında insanı, gerçek çizgileriyle yakalayan ender yazarlardan biri olarak kabul edilir (Çelik 2002: 20).

1946 yılında siroz hastalığına yakalandığını öğrenmesiyle başlayan ölüm korkusu ve ölümü beklerken ruhunu avutma arzusu, onu daha önceki yazarların fazla dikkat etmediği sıradan insanların yaşayışına yöneltir. Büyük şehrin arka sokaklarında basit, bazen hüzünlü ama renkli bir hayatı olan küçük insanı anlatmak ve bu insan gibi bohem bir hayat yaşamak onun öyküde olgunluk döneminin başlangıcı olur. *Lüzumsuz Adam*'da (1948) top-

ladığı öykülerinde alışılmış edebiyattan kopar. Biçim ve dil endişesi taşımadan yazı diline geçmemiş kelimeler deyimler kullanarak canlı bir anlatma tarzı geliştirir. Bu anlatıcı tavrı öykülerindeki çevreye ve şahıslara uygun düşmektedir. Öyküden bütün fazlalıkları ayıklayıp atar. Konu ve olay bütünlüğünü fazla önemsemeden, dramatik gerilimin yükseldiği, duyguların yoğunlaştığı, zaman parçalarının, anların üzerinde durur. Küçük öykünün yapısı da böyle bir tutum için elverişlidir. Yoğun duygu anlarını gözlemci gerçekçilikle anlatamadığında ise gerçeküstücü bir tavır takınır. Bu tavır, Sait Faik'in öyküsü ile birlikte edebiyatımızda belli bir olgunluğa erişmiş olur. Bundan sonraki öykülerinde de artık küçük insanın ekmek kavgasını değil, kendisininkiyle karışan iç dramını anlatacaktır. Sait Faik'in öykülerine bu açıdan bakıldığında, kendi hayatı ile kahramanlarının hayatının iç içe verildiği ve böylece evrensel olanın yakalandığı görülür (Oktay 1993: 18).

Öte yandan anlam ve anlatım bakımından doku zenginliği ve yoğunluk taşıyan Sait Faik öyküsü, şiirsel düz yazılar olarak da algılanabilmektedir. Onun öykülerindeki şiirsel söylemin temelinde doğal ve rahat bir söyleyişle günlük konuşma dilinin estetiği, kısa, eksiltili anlatım, göstergelerin seçiminde anlam, duygu ve çağrışımlarının öncelenmesi, benzetmeler, sapmalar, tekrarlar gibi şiirsel unsurlar önemli bir yer tutar. Bu durumda Garip şiirindeki "basit söyleyiş" özelliğinin bu gruba dâhil şairlerden çok daha önce, Sait Faik Abasıyanık tarafından öykü iklimine taşındığını söylemek yanlış olmayacaktır (İslam 2005: 127-137). Sait Faik'in 1954'te yayımlanan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabındaki öyküler, onun öykücülüğündeki yeni bir dönem olarak kabul edilir. Hem anlatım tekniği hem de ferdin hayatı değerlendirmesi bakımından Sait Faik öykülerinden farklıdır.

Eserlerini 1944'ten sonra yayımlayan, eski tarz öykü üslubuna rağmen güçlü bir yazar olan **Samet Ağaoğlu**'nun (1909-1943) ilk kitabı *Strassburg Hatıraları*'dır (1945). Mazlum, hasta ruhlu, sanatkâr mizaçlı, hayatla savaşmayan insanları anlattığı bu ilk kitapta, Strassburg'da okuduğu Dostoyevski'nin etkisi vardır. İkinci kitabı *Zürriyet*'te (1950) ölüm düşüncesi öykülerinin odak noktası hâline gelir. Samet Ağaoğlu'nun bir romancıda bulunması gereken derin ruh çözümlemeleri ise ustacadır. Nitekim yazarın Büyük Aile (1957) adlı kitabındaki üç büyük öyküde iyice romana yöneldiği görülür. Kendi hayatının izleri ile Dostoyevski ve Panait Istrati'den gelen bazı etkilerle oluşturduğu derinlikli, sıradan olmayan öykü kahramanları ve acı, dehşet verici olaylar öyküsündeki dikkat çekici unsurlardır (Alangu 1965: II/ 40-45). Bir diğer dikkate değer yönü de kendi devrinde artık çoktan unutulmuş olan II. Meşrutiyet Döneminin dilini kullanmayı özellikle tercih etmesidir. Cümleleri uzun tamlamalarla, Osmanlı zevkini yansıtan kelimelerle kurulmuş sanatlı bir edebî geleneğin son temsilcilerinden biri olduğunu göstermektedir.

Derindeki ekonomik, sosyal ve siyasi problemlerin insanları çatışma noktasına getirdiği, gerçekçiliğin bu problemlerin dışta kalan yönleriyle boğuşmaya yöneltildiği bir edebiyat ortamında, insanın kişisel kargaşasını, şahsiyet sapmalarını ve hayatı gerçekliğinin dışında algılamasını anlatan sanatçımız, **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962)'dır. Kitaba adını veren parça dışındakileri daha önce çeşitli dergilerde yayımladıktan sonra, beş uzun öyküsünü *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943) adıyla bir araya getiren Tanpınar, genel olarak insanın iç dünyasının çöküşünü, hayatın gerçeklerinden kaçarak ruhunda yaşattığı rüya âlemine sığınışını anlatır. Gerçekle hayalin/rüyanın bağlantılarını kurcalayan bu öykülerde rüya her zaman baskın çıkar. Kahramanları hayatı irade dışı bir rüya gibi kabul ederek günlük hayat çekişmelerinin uzağında, derinlikli bir dünyada yaşayan kişilerdir. Bu kişiler bakışlarını kendi derinliklerine yönelterek yaşanılan andan kaçmaya çalışırlar. Gerçekle rüyanın iç içe geçtiği hayatların ilhamı; kendi hatıraları, iç dünyası, hayatlarıyla değil ama ruh dünyalarıyla son derece meşgul olduğu eski tanıdıklarıdır. Bütün iç çatışmaların odak noktasında bulunan zaman unsuru da, onun öykülerinde şuurla şuur altının sürekli yer değiştirmesi olarak belirginleşir (Aktaş 1992: 503-547).

Süha Oğuzertem, Tanpınar'ın "Yaz Gecesi" adlı öyküsünü yorumlarken onun "kurmacayı yaşamın -kendi yaşamının aslı kabul etmiş, 'sonuna kadar' giderek mutlak anlamsızlığın sınırına dayanmış, kendisini elinden geldiğince yapıntılaştırmış bir yazar" (2000: 112) olduğunu belirtir. Oğuzertem'e göre modernist estetiğin Türk edebiyatındaki öncüsü kabul edilmesi gereken Tanpınar'ın varoluşçuluktan, edebî modernizmden, edebiyatla kötülük (şer) ilişkisinden habersiz, gelenekçi ve geleneksel bir yazar olarak algılanması edebiyat eleştirisinin bir sorunudur.

Yaz Yağmuru adlı öykü kitabı 1955 yılında yayımlanmıştır. Kitaba ismini veren *Yaz Yağmuru* başta olmak üzere, *Teslim, Acıbademdeki Köşk, Rüyalar, Ademle Havva, Bir Tren Yolculuğu* ve *Yaz Gecesi* isimlerindeki öyküler bulunmaktadır. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda olduğu gibi buradaki öykülerde de zaman, rüya ve bilinaçaltı ögelerinin çoklukla kullanıldığı görülür. *Yaz Yağmuru* içerisinde yer alan *Acıbademdeki Köşk*, anlatım tarzı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü andırması bakımından dikkat çekicidir. Öyküde mekân, İkinci Hamit devrinden kalma bir köşktür. Köşk, eskiyi temsil etmesine rağmen öyküdeki mekânın iç mimarisi yeni olmayı, Batı'ya yönelme çabasını anlatır. Labirentleri andıran ev, garabetler köşkü dür bir bakıma. İcatlara düşkün Sani Bey, anlatıcının "Dayım" diye bize takdim ettiği annesinin dayısıdır aslında. Orta boylu, geniş atletik vücutlu, mavi gözlü bir adamdır. Bir zaman çarkçı yüzbaşılığı yapmıştır. Okumayı yazmayı sever, dışarıda olan bitenleri merak eder, terakkiye inanır ve ona hizmet etmek ister. Sani Bey, bir icat delisidir ve ona göre işleyen insan kafasının, iç içe

geçmiş üç büyük gayesi vardır: İcat, ıslah ve tadil. Sani Bey, her şeye rağmen mutlu olmayı başarabilen nadir insanlardandır.

İlk kitabına adını veren "Oğlumuz" (1949) adlı öyküsüyle edebiyat dünyasında tanınan **Tarık Buğra** (1918-1994) da, konularını dışarıdaki hayatın çatışmalarından çıkaran sosyal gerçekçi yazarların yolundan gitmeyerek ferdin iç dünyasına yönelen öykücülerdendir. Sosyal gerçekçilerin üzerinde fazla durmadıkları; dışarıdaki hadiselerin ferdin ruh dünyasında meydana getirdiği yansımaları gözlemleyerek çözümleyen, içyapıdaki derinliği araştıran yazar, büyük sosyal sorunları halletmek yerine insan hayatındaki düzensizliklere, ilişkilerde ortaya çıkan ruh çatışmalarına eğilir.

Öykülerinde yer alan sosyal çevre oldukça geniş ve renklidir. Orta hâlli aileler, tutkulu gençler, taşra hayatına mensup insanlar onun öykülerinde başarıyla ele aldığı kişilerdir. Bunların toplumla olan ilişkileri ihmal edilmemekle birlikte asıl üzerinde durulan unsur; tedirginlikleri, sıkıntıları ve bunalımlarıdır. İnsanın iç dünyası daha önce farklı ölçü ve biçimlerde Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık ve Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından ele alınmıştı. Tarık Buğra ise boşlukta yapayalnız kalan insanın isyanını hemen hemen bütün öyküsünün teması hâline getirir. Toplum karşısındaki yalnızlığının çaresizliğini duyan insan, kendi bütünlüğünü dahi zedeleyen çelişkiler yaşayabilir. Bu yüzden ıstırap çeker, dostluğu, arkadaşlığı, iyiliği yüceliği özler, ancak bozulmuş kalabalıklar içinde sözü edilen değerleri bulması gittikçe zorlaşmaktadır. Öykülerinde genellikle kendi bakış açısını hâkim kılan Tarık Buğra, bazen duyguları veya hatıralarıyla, bazen de olayın kahramanı veya seyircisi olarak öyküsünün içinde yer alır. Bu durum eserlerinin dilini de entelektüel bir seviyeye çekmesine sebep olmaktadır. *Küçük Ağa* romanı dışındaki hiçbir eserinde İstanbul Türkçesinin ve yazı dili ağırbaşlılığının dışına çıkmaz. Kelime seçimi son derece titiz, cümleleri ise pürüzsüzdür. Rahat ve sakin bir tempoyla anlattığı öyküleri teknik bakımdan da başından itibaren usta işidir (Alangu 1965: III/800-811). Tarık Buğra öykülerini *Oğlumuz* (1949), *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* (1952), *İki Uyku Arasında* (1954) ve *Hikâyeler* (1964) adlı kitaplarda toplamıştır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarından bu yana yavaş yavaş edebî eserin malzemesi olmaya başlayan köy hayatı, çok partili sisteme geçişle birlikte bütün edebiyata hâkim olmaya başlar. Esasen 1945'te Hasanoğlan Köy Enstitüsü tarafından çıkarılan *Köy Enstitüleri Dergisi*, bu enstitülerden yetişen köy ve kasaba kökenli gençlerin kendi dünyalarını anlatmaya çalıştıkları şiir ve öykülere yer vermeye başlamıştır. Bunların büyük çoğunluğu içinden çıktıkları dünyayı şaşılacak kadar başarısız, kaba ideolojik, slogancı bir dille anlatırlar. "Köy Edebiyatı gerçekçiliği"nin enikonu yerleştiği yıllarda, daha önce tefrika ettiği öykülerden oluşan *Göl İnsanları* (1955) adlı

tek öykü kitabıyla ortaya çıkan **Kemal Tahir** (1910-1973), genç kuşakların yeni örneği olur. Dört büyük öyküden oluşan *Göl İnsanları*'nın bütün kahramanları köylüdür. Ancak bu öyküleri diğerlerinden ayıran özellikleri; kötü ruhlu ağa ve onun yardımcısı imam, güzel köylü kızı veya gelini, kahraman köy delikanlısı çemberinin dışına çıkarak gerçekte yaşayan yönleriyle köyü ve köylüyü ele alışlarıdır.

Kemal Tahir öykülerinde, gerçekçilik anlayışı bakımından kendisinden öncekileri ve çağdaşlarını etkileyen Sadri Ertem tarzından bilerek uzak durur. Eleştirel gerçekçi bir tavır yerine, gözlem ve tasviri ön plana çıkarır. Karşısına çıkan sosyal çatışmaları, ahlaki tezatları hiç zorlamadan, kendinden bir şey katmadan, dava hâline getirmeden ele alır. Öykü kahramanlarına kendi kişiliğinden özellikler katarak onları içselleştiren Sait Faik gerçekçiliği de Kemal Tahir'de yoktur. Buna rağmen olayların ve kişilerin dış görünüşüne takılıp kalmaz, onların törelerini, batıl inanışlarını, davranışlarını temellendiren ahlak anlayışlarını, bütün tarihi oluşum ve gelişimlerini, duygulu ve zalim taraflarını zengin ve sanatkârane bir anlatışla ele alır. Dil ve anlatım yönünden de çağdaşı sanatçılardan ayrılan Kemal Tahir, İstanbul Türkçesini temel alır. Artık çok iyi tanınmış, defalarca kullanılmış kelime ve deyimler dışında kalan otantik söyleyişlere hiç yanaşmaz, şive taklitleri yapmaz (Kurukafa 1997: 214).

1945-1960: Savaş sonu öyküleri

İkinci Dünya Savaşı'na katılmadığı hâlde Türkiye'nin derinden etkilendiği yıllarda, sanatçılar hem kendi ülkelerini hem de dünyayı izleyerek hareketli, canlı ve yenilikçi bir döneme girerler. Çoğu halkın içinden gelmiş olan öykü yazarları, Anadolu'ya pek de romantik olmayan bir gözle bakarlar. Sosyal ve bireysel açıdan içine düşülen buhran; hürriyet düşüncesi, savaşın acımasızlığı, barış özlemi ve insan sevgisiyle karışarak onların eserlerini etkiler.

Bu dönemin yazarlarından olan ve ilk eserlerinde klasik öykü tarzını deneyen **İlhan Tarus** (1907-1967), bir yandan da yeni gerçekçi öykü örnekleri ortaya koyar. *Doktor Monro'nun Mektubu,* 1938). *Tarus'un Hikâyeleri* (1947) adlı kitapta yer alan öyküleriyle gecekondu insanının sorunlarına yönelir. Köyle şehri iç içe yaşayan kenar mahalle insanlarının gündelik yaşayışlarını, hayatı algılayışlarını, ekmek paralarını kazanışlarını psikolojilerinin derinliklerine inmeden, büyük bir sevgiyle anlatır. Öykülerinde, tek bir çizgiyi takip etmeyen, tasvirci ve eleştirel gerçekçiliğin birinden diğerine geçerek anlatısını sürdüren İlhan Tarus, kimi öykülerinde de küçük kasaba memurlarının esnaf ve tüccarla olan ilişkilerini, geçim sıkıntılarını dile getirir. İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımları, rüşvet, haksız kazanç, gizli

fuhuş, kıymet hükümlerinin yok oluşu gibi ahlaki çöküntüyü anlatan öykülerini de mizahlı bir dille kaleme alır. Sanatçının aydın zümrenin dışına çıkarak kendisini halka kabul ettirmesi gerektiğini savunan yazar, "öncü sanatçı" tipinin yaygınlaşmasını ve sanatın halkın hizmetine girmesini ister. Bu düşüncelerle giderek standart bir öykü tarzı geliştirir, konularını kıssadan hisse çıkartılabilecek bir kolaycılıkla işlemeye başlar (Alangu 1965: III/196-208). Görüleni olduğu gibi verme kaygısıyla kimi zaman gerçekten koparılmış izlenimi veren bazı öykülerinde de ("Apartman", "Demokrasi", "Karınca Yuvası") mahkemeleri, hapishane yaşayışını ve çocukların dünyasını ele alır (Lekesiz 1998: 33).

İlk öykülerinde Anadolu kasaba halkının yaşayışını anlatan **Kemal Bilbaşar** (1910-1983), *Cevizli Bahçe*'de (1941) yer alan Refik Halit Karay tarzındaki yerli ve renkli öykülerinde, esnafın, tüccarın, memurun çatıştığı dedikodulu, dalavereli eğlence hayatını tasvir eder. 1944'te yayımlanan *Pazarlık* adlı kitabında ise İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ahlaki çöküntüleri, vurguncu yeni zenginler karşısında ezilen küçük insanları rüşvet, fuhuş, kaçakçılık gibi yeni para kazanma yollarının halk arasında yayılışını ve bu yeni düzenin hoşgörüyle karşılanışını ele alır. Öykülerinde gözlemci gerçekçi bir tavır vardır. En güzel eserleri, romana yaklaşan büyük öykü formunda yazdıklarıdır. Bunların içinde "Çancının Karısı" adını taşıyan öykü, eski destanların dirilişini hatırlatan canlı ve coşkulu anlatımı ile özellikle dikkat çekicidir (Alangu 1965: II/272-282).

Köy ve kasaba insanlarını anlatan bir başka öykücü **Samim Kocagöz** (1916-1993)'dür. 1960'a kadar olan dönem Kocagöz'ün öykülerinin birinci evresini oluşturur. Bu dönem öykülerinde derin gözlemler ve gerçek hayattan alınmış sahnelerin sergilendiği görülmektedir (Taş 1998: 17). İkinci kitabı *Telli Kavak*'ta (1941) yer alan bir kaç güzel öykü ile Anadolu hayatını ılımlı bir gözlemci gerçekçi tavırla anlatır. Sanatın memleket meselelerini kavrayıp anlatmakta bilimden daha fazla mesuliyet yüklendiğini düşünen Kocagöz, başlıca temalarını İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra makineleşen pamuk tarımından, hayat pahalılığı karşısında değişen hayat tarzlarından ve bunların ortaya çıkardığı toplumsal sorunlardan alır. Ayrıca Beşparmak Dağları'nda yaşayan TahtacıTürkmenler de öykü dünyamıza ilk defa onun eserleriyle girerler. Anadolu gerçeklerini anlatırken, Refik Halit'ten gelen ve diğer yazarları etkileyen mizahlı anlatım Samim Kocagöz'de yoktur. Konularını, kişilerini, onların duyuş ve davranışlarını hafife almadan anlatır. *Sam Amca* (1951) ve *Cihan Şoförü* (1954) adlı kitaplarına aldığı öykülerinde de bu çizgiyi sürdüren yazar, *Yolun Üstündeki Kaya* (1964) ile yeni bir anlatım yoluna girer. Gerçekleri ele alışı ve kişileri bu gerçeklerin içine yerleştirişinde bir değişiklik görülmezken, köylüleri ve problemlerini kısa aralıklarda tasvir etmeye koyulur (Alangu 1965: II/332-344). Bu öyküler-

de problemlerin oluşumları ve sonuçları yer almaz. Yazar kendisini de konunun dışına çekerek daha objektif olmaya çalışır. Öykü tekniği ve üslup açısından eleştirilmeye müsait olan Samim Kocagöz, dağ ve ova köylülerinin hayatlarını yazmakta ısrar edişi ve bu konuya farklı açılımlar getirmesi bakımından önemli bir öykücüdür. Kocagöz, daha sonra kaleme aldığı öykülerinde Ege bölgesinde değişen ve yenileşen hayata dikkatini yöneltir.

Çocukluğundan itibaren sürekli bir geçim sıkıntısı içinde yaşayan **Orhan Kemal** (1914-1970), *Ekmek Kavgası* (1949) adlı ilk kitabından başlayarak içinde yaşadığı bu sıkıntılarla yakından ilişkili kişileri ve olayları anlatır. Onun öykülerindeki kişiler; açlıktan korkan, ezilmiş insanlardır. İçinde bulundukları çok kötü hayat şartlarından daha da beterine düşmemek için direnen dilenciler, çöpçüler, fuhşun batağına saplanmış küçük kızlar, satıcı küçük çocuklar, işten atılmış memurlar, işçiler, hapishane insanları öykülerindeki şahıs kadrosunu oluşturur. Bu tür insanların kişisel maceralarını anlatan öykülerinde çoğunlukla toplum meseleleri de vardır. Ele aldığı insan tiplerine ve toplumsal sorunlara karşı sert ve hicivci bir tavır takınmaz. Öykülerinde genellikle sözünü ettiği kötülükleri unutturacak bir yön vardır. Eserlerindeki yumuşak tasvirci gerçekçi anlatım, karamsarlık yerine her şeyin düzeleceğine dair küçük de olsa bir umudu yaşatır. Çukurova'nın fabrika ve tarım işçilerinden küçük kasaba insanlarına, büyük şehrin varoşlarındaki kalabalığa kadar çok geniş bir alana yayılan insan malzemesi, öykülerine zenginlik kazandırır. Bütün bu insan kalabalığı, onun eserlerinde kendi dünyalarındaki kelime hazinesi ile konuşurlar. Diğer yazarlar tarafından eleştirilen bu ağız taklitleri, bir yandan Orhan Kemal'in öyküsüne Hüseyin Rahmi'nin sıcaklığını katarken, bir yandan da kahramanlarının ruh hâllerini anlatmaaçıklama kolaylığı sağlar. Gerek konuları, gerekse tiplerini sunuşu bakımından orijinal bir sanatçı olan Orhan Kemal, sosyal gerçekçi dünya görüşünü savunmak adına zaman zaman popülizmin ve angaje edebiyatın da sınırlarını zorlar (Aktaş 1990:42-43). Yazarın diğer öykü kitapları şu adları taşımaktadır: *Sarhoşlar* (1951), *Çamaşırcının Kızı* (1952), *72. Koğuş* (1954), *Grev* (1954), *Arka Sokak* (1956), *Kardeş Payı* (1957), *Babil Kulesi* (1957), *Dünyada Harp Vardı* (1963), *Mahalle Kavgası* (1963), *İşsiz* (1966), *Önce Ekmek* (1968).

İlk öykü denemelerine 1944'te başlayan **Haldun Taner** (1916-1986), toplumcu gerçekçi tutumla, bireyin kendi iç dünyasına kapanışını birlikte anlatan bir öykücüdür. Tanzimat'tan bu yana öykü ve romanımızın sürekli konusu olan Batılı hayata özenmenin getirdiği uyumsuzlukları, bozulmaları, ahlaki ve sosyal çöküntüleri mizahlı bir anlatımla ele alır. Hikâye anlatışı bakımından II. Meşrutiyet kuşağı yazarlarına benzetilse de incitici olmayan, kabalıktan uzak bir mizah anlayışı, çok rahat kullandığı pürüzsüz bir Türkçesi ve kendisine mahsus bir gerçekçilik anlayışı vardır. Mizah oklarını

hemen hemen daima büyük şehrin türedi zenginlerine, sonradan görme köylülere, yükselmek için her şeyini feda etmeye hazır kadınlara, kalantorlara kısacası edebiyatımızda öteden beri gülünç duruma düşürülmeye alışılmış tiplere çevirir. Aslında vurgulamak istediği gerçek, toplumun çöküşünün, içten içe çürüyüşünün bireyin bozulmasından kaynaklandığıdır. Hicvettiği tiplerdeki temel bozukluklar; tembellik, cahillik, kabalık, ikiyüzlülük, köşe dönücülük, bencillik ve bayağılıktır. Toplumsal boyutlara varan hastalık derecesindeki bu tür yozlaşmaların düzelebileceğine dair umutlar taşımaz. Bu yüzden yerden yere vurduğu öykü kahramanlarını çoğunlukla bir punduna getirerek mazur görür (Alangu 1965: III/ 728-734). Haldun Taner, öykülerinde çoğunlukla insan üzerinde durur. Onu sosyal çevre, psikolojik derinlik, tarihi atmosfer, elsefe, sanat anlayışı, insanın yaratılışı ve kader düşüncesiyle birlikte ele alır ve kurgunun imkânları ölçüsünde yorumlar (Yalçın 1995: 292). Sanat hayatının son yıllarında tiyatroya yönelen Haldun Taner'in öykü kitapları, *Yaşasın Demokrasi* (1949), *Tuş* (1951), *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* (1953), *Ayışığında Çalışkur* (1954), *On İkiye Bir Var* (1954), *Konçinalar* (1967), *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü* (1969) adlarını taşır. New York *Herald Tribune* gazetesinin düzenlediği uluslararası hikâye yarışmasında (1953) *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* ile Türkiye birincisi olmuş, *On İkiye Bir Var* ile de 1955 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanmıştır (Necatigil 1993: 307).

Tahir Alangu, **Sabahattin Kudret Aksal** (1920-1993)'ın edebiyat tarihimizde "gerçekçi öncülerin artık bıktırıcı olmaya başlayan monotonluğunun getirdiği bezginliği avutma işini gör[en]" bir işlevi olduğunu söyler (1965: II/426). Gerçekten de, çocukluk ve gençlik yıllarının anıları, hayatın tekdüzeliği ve başıboşluğu, yaşıyor olmanın lezzeti üzerine kurulmuş olan öykülerinde Sabahattin Kudret Aksal, kendi kuşağının öncülerinin ihtimamla işlediği 'küçük insan'ın serüvenine yaklaşıyor gibi görünmektedir. Ancak bu küçük insana karşı onu benimseyen, seven, içerden duyan bir yaklaşımı yoktur. Bu yönüyle Sait Faik'ten ve Oktay Akbal'dan ayrı düşünülmesi gereken bir yazardır. Sabahattin Kudret 'küçük insan'ın öyküsünü kendi kuşağının modası olduğu için ele alan ama aslında ele aldığı kişilere ve hayatlara başka açıdan bakmak arzusu duyan bir tavır sergilemektedir. Neyi anlatırsa anlatsın, asıl ağır basan konu kendi duygu ve düşünceleri, hayalleri veya hatıralarıdır. Bu yüzden tasvirler oldukça bulanık veya kısa tutulur. Kimi zaman kısaca dış görünüşleri de aktarılan öykü kişilerinin başlarından geçen olaylardan ziyade içinde bulundukları durumlar anlatılır. Öykülerinin en önemli özelliği dili ve üslubudur. Yalın ve süssüz bir Türkçe ile yazar. Bu halkın konuştuğuna çok benzeyen ama daha yoğun ve şiirli bir dildir, kolay kavranabilen açık ve sevimli bir yapısı vardır.

Sabahattin Kudret Aksal'ın 1954 yılında yayımlanan ve on öyküden oluşan *Gazoz Ağacı* adlı kitabı Sait Faik Hikâye Armağanı'nı (1955), 1956'da yayımlanan *Yaralı Hayvan* ise Türk Dili Kurumu Sanat Armağanı'nı (1957) kazanmış, yedi öykünün ilavesi ile her iki kitap da 1994'te Yapı Kredi Yayınları tarafından yeniden yayımlanmıştır.

Sait Faik'le birlikte başlayıp gelişen küçük insanın mutluluğa ve daha güzel bir dünyaya karşı duyduğu özlemi, yıllar sonra yine ve yeniden anlatan **Oktay Akbal** (1923-2015), *Önce Ekmekler Bozuldu* (1946) adlı kitabında az da olsa toplumsal gerçekçi denemeler yaptıktan sonra, ülkenin hâlihazırdaki sorunlarından uzaklaşarak küçük insanın hayatını anlatmaya koyulur. Çok yakınında cereyan eden büyük bir savaşın sosyal, ahlaki ve ekonomik çalkantıları ile sar sılan memleketin sorunlarını görmezden gelir. Tahir Alangu'nun (1965: III/ 627) tespiti ile; Cumhuriyet'ten sonra doğan, yarım yamalak bir tahsil görerek çocukluk ve ilk gençlik mutluluklarını doyasıya yaşayamayan bir neslin sürekli sözcülüğünü yapan Oktay Akbal, bu mutluluk temasını çok hafife alıp, ülke gerçeklerinden soyutlayarak kısırlaştırmaktadır. Yazarın diğer öykü kitapları şu isimleri taşımaktadır: *Aşksız İnsanlar* (1949), *Bizans Definesi* (1953), *Bulutun Rengi* (1954), *İkisi* (ilk iki kitabın yeni baskısı 1955), *Berber Aynası* (1958), *Yalnızlık Bana Yasak* (1967), *Tarzan Öldü* (1969), *İstinye Suları* (1973), *Karşı Kıyılar* (1979), *Lunapark* (1983), *Ey Gece Kapını Üstüme Kapat* (1983).

Roman ve öykü yazarlığını bir arada sürdüren **Vüs'at O. Bener**'in (1922-2005) ilk öykü kitabı, *Dost* (1952) adını taşımaktadır. Daha sonra *Yaşamasız* (1957) ve *Ihlamur Ağacı* (1962) adlı kitapları yayımlanır. İlk öykülerinde;

> "genellikle küçük kentlerin küçük insanlarının, basit yaşayışlarını verir. Taşradaki günlük yaşayışı, küçük esnaf ve memurların tek eğlenceleri olan içki âlemlerini, gençler arasında kimi kez sonuca ulaşmayan sevgileri verirken kişilerin ruhsal derinliklerine de inmeye çalışmıştır. Kendisinin de aralarına katıldığı Bener'in kişileri, basit yaşayışları içinde biraz karmaşık bir ruhsal yapıda iki kişiliği olan insanlar gibi görünürler. Bu kişilerin en belirgin özelliği ise (...) can sıkıntısı içinde olmalarıdır." (Önertoy 1984: 272).

1970'lerin sonuna doğru yazar, öykü tekniğini ve dilini değiştirmeye başlayarak daha orijinal ve kendine özgü bir tutum içine girer. Dilde yaptığı değişiklik, fazla benzeri bulunmayan oldukça aykırı hatta tuhaf ve anlaşılmazdır. Edebî anlatıma ne kazandırdığı kolaylıkla anlaşılmayan bu kapalı dil, bir görüşe göre kendi okurunu da azaltmaktadır (Gümüş 1994: 87). Dilinin yanı sıra öyküleri yapı itibarıyla da oldukça faklıdır. Diyalogları çok sık kullanır, ancak bununla yapıyı basitleştirmemeyi de bilir. Öykülerinin içine bir yerden kendisi de giriverir. Bener'in anlatımında öyküye zenginlik katan bir ayrıntı bolluğundan da söz etmek gerekir.

Devrinin öncü yazarlarını taklit ederek başladığı ilk öykülerinde çevresindeki gerçekleri yansıtmaya çalışan **Necati Cumalı** (1921-2001)'nın, *Yalnız Kadın* (1955) ve *Değişik Gözle* (1956) adlı kitaplarında topladığı öykülerinde kendine dönük, şairce bir tutumu vardır. Sait Faik'in ölümünden sonra, onun açtığı yolda yürüyerek bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışan yazarlar arasından sivrilerek iki kez Sait Faik Armağanı'nı kazanmıştır (*Değişik Gözle*, 1957; *Makedonya 1900*, 1977). Sanat hayatının ilk devresindeki tasvirci gerçekçi tavır, bir süre sonra yerini daha fazla gözlemci bir gerçekçiliğe bırakır. *Susuz Yaz* (1962) adlı kitabına aldığı uzun öyküleri bu yolda yazılmış eserlerdir. Kitaptaki öykülerin çoğu avukatlık günlerinde elinden geçen dava dosyalarından çıkarılmıştır. Suç ve ceza mekanizmasındaki aksaklığı, törelerin rolünü, toprak insanlarının içgüdüye dayalı vahşi tabiatlarını anlattığı bu öykülerde zaman zaman cinsellik de ön plana çıkar. Olayın daha çok önemsendiği bazı öykülerinde ise yapının derinlikten yoksun kaldığı ve şematik bir kuruluğa saplanıldığı söylenebilir. Diğer öykü kitapları şu adları taşımaktadır: *Ay Büyürken Uyuyamam* (1969), *Kente İnen Kaplanlar* (1976), *Dila Hanım* (1978), *Revizyonist* (1979), *Yakubun Koyunları* (1979), *Aylı Bıçak* (1981, *İkinci baskısı Uzun Bir Gece* adıyla 1991)

Edebiyata şiirle başlayan, ilk öykülerini 1951'de yayımlayan **Tarık Dursun K.** (1931-2015), *Güzel Avrat Otu* ile Türk Dil Kurumu Hikâye Ödülü'nü (1961), *Yabanın Adamları* (1967) ve *Ona Sevdiğimi Söyle* (1985) ile de iki kez Sait Faik Armağanı'nı kazanmıştır. Öykü yazmak için belli konular aramayan ve uzun yıllar tasarladıklarını zamanı gelince herhangi bir kurala bağlı olmadan yazdığını belirten Tarık Dursun K., bu tarz öykü için görüşlerini şöyle ifade eder:

> "Hikâyede vak'a olmasın demiyorum, olsun; olsun ama bunu kalkan edinip, hikâyeyi güme götürmesinler, hikâyeye kıyılmasın! Küçük kentli okur için Anadolu'nun bilmem hangi köşesindeki uygarlık dışı sayılacak bir gelenek sürdürücülüğü, en ilkel tragedya bulamacına batırılarak verilirse; zavallı küçük kentli okurun başlarda gözü kamaşır. Nedeni, vak'a anlatılmaktadır, hikâye değil. Hikâye anlatmak başkadır, vak'a anlatmak başka. Birincisi eskilerin 'tahkiye' dediği gücü gerektirir. Bu güç sizde yoksa, vak'anın yaldızı çabuk düşer üstünüzden." (Güngör 1981: 57)

Şehir hayatı üzerindeki gözlemlerine dayanarak gündelik olayları basit ve anlaşılır bir dille hikâye eden yazarın, yapay olmayan, samimi ve içten bir üslubu vardır. Teorik tartışmalara girmeden yazdığı kısa öyküler, türün edebiyatımızda modern bir çizgiye oturarak yerleşmesinde önemli rol oynamıştır. Yayımlanmış öykü kitapları; *Hasangiller* (1955), *Vezir Düştü* (1957), *Güzel Avrat Otu* (1960), *Sevmek Diye Bir Şey* (1965), *Yabanın Adamları* (1966), *36 Kısım Tekmili Birden* (1970), *Bağrı Yanık Ömer ile Güzel Zey-*

nep (1972), *Bahriyeli Çocuk* (1976), *İmbatla Dol Kalbim* (1982), *Ona Sevdiğimi Söyle* (1983), *Ömrüm Ömrüm* (1987), *Aşk Allahaısmarladık* (1993), *Yaz Öpüşleri* (1996) adlarını taşır.

Eserlerin yayım yılına göre 1960 sonrasına taşınan öykücülerden de bahsetmek gerekir. **Faik Baysal** (1921-2002); İlk öyküsü "İhtiyar Asker"i, *Büyük Doğu*'da yayımlar. Onunla ilgili en geniş değerlendirmeyi yapmış olan Tahir Alangu, onun "gözlemci, tasvirci ve gerçekçi" yönüne dikkat çekerek Baysal'ın bizde gerçekçi sanat anlayışının ilk basamağını teşkil ettiğini ve bazen acı sefalet sahnelerini tasvir ederken, "insanın paçavralaştığı" basamaklara kadar inebilen gözlem gücünün hayret uyandırıcı güçlü bir seviyeye ulaştığını belirtir (Alangu 1965: II/699).

Baysal'ın *Perşembe Adası* (1957) adlı öykü kitabı bu dönem içerisinde yayımlanır. İlk dönem öykülerinde topluma kısa ve çarpıcı mesajlar vermek amacındadır. Bir bakıma gördüklerini toplumla paylaşma arzusu dikkati çeker. "Yazar, sıradan insanın göremeyeceği, gözünden kaçabilecek olguları, olayları, temalandırarak, mesaj vermek sorumluluğundadır." (Gürsoy 2006: 31)

SONUÇ olarak denilebilir ki, Cumhuriyet Dönemi Türk öyküsünün öncüleri, bir kısmı 20. yüzyılın sonlarına kadar yaşayan imparatorluk döneminin ünlü yazarlarıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Nahit Sırrı Örik'e kadar pek çok ismin yer aldığı bu yazarlar grubu bir yandan hayat tecrübelerini ve dünyayı algılayış tarzlarını eserlerine yansıtırken bir yandan da içinde bulundukları yeni dönemi anlamaya ve bununla ilgili tepkilerini hikâyeleştirmeye çalışırlar. Öte yandan 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Türk öyküsü şekil, içerik, kuram ve estetik açısından da önemli gelişmeler, farklılıklar ve zenginlikler kazanmaya başlamıştır. Çeşitli vesilelerle gruplar oluşturan yazarlar, o günün önemli sosyal temalarını öyküye monte etmek isterler. Sadri Ertem'in başını çektiği bu yöneliş bir müddet sonra Memduh Şevket Esendal, *Halikarnas Balıkçısı*, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi edebiyatın meselelerini önceleyen yazarlar tarafından da önemsenmeye başlanır. Bu isimlerin yanı başında yer alan Ahmet Hamdi Tanpınar ve Tarık Buğra gibi bir takım güçlü kalemler ise ferdin iç dünyasına dönüş yaparlar.

1940-1960 yıllarının ise, hem Türk sosyal hayatında hem de genel olarak edebiyat tarihinde önemli ve fark edilebilir özellikleri vardır. Öncesi ve sonrasıyla İkinci Dünya Savaşı ve ayrıca çok partili siyasi hayata geçiş hazırlıkları ortamı etkilemektedir. Konuya öykü açısından bakıldığında öncelikle köy temasının yeniden ön plana çıktığı görülecektir. Basmakalıp söylemleri ve ideolojik bakış açısını dışarıda bırakarak konuya yönelen Kemal Tahir, bu alanda kalıcı olmuş ilk öykü yazarıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri ise İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Haldun Taner gibi pek çok yazarın

eserlerinde, 1960'ların sonlarına kadar devam eder. Özellikle 1950 sonrası yazarlar Türk öyküsünün yenileşip gelişmesinde hem eser hem de düşünce üretmek açısından etkili olurlar. Dünya edebiyatında tartışılan akımların anlaşılması; değişimin, modernizmin ve eleştirinin öyküye yansıması bu dönemde hız kazanır. Bütün bu özelliklerine rağmen, bu çalışmanın konusu olan dönemi, Batı'da olduğu gibi belli prensipler etrafında oluşan edebî akımlar çerçevesinde tasnif etmek oldukça zordur. Bu açıdan; gelişim çizgisi, dönemleri, hâkim eğilimleri ve iz bırakan yazarları ele alınarak, kısaca gözden geçirilen 1920-1960 Cumhuriyet Devri Türk öyküsünün; bakış açısı, anlatım teknikleri ve üslup açısından da tasnif edilmeyi ve incelenmeyi hak eden bir çeşitlilik, renklilik arz ettiği gözden uzak tutulmamalıdır.

Kaynakça

Aktaş, Şerif (1992), "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı," *Türk Dünyası El Kitabı*, C. 3, Ankara: TKAE Yay., s. 503-547.

Aktaş, Şerif (2004), *Refik Halit Karay*, Ankara. Akçağ Yay.

Aktaş, Şerif (1990), "Orhan Kemal", *Türk Dili Dergisi*, 463: 33-45.

Alangu, Tahir (1959), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. I, İstanbul: İstanbul Mtb.

Alangu, Tahir (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, C. II, İstanbul: İstanbul Mtb.; C. III, İstanbul: Asaf Etkin Yay.

Çelik, Yakup (2002), *Sait Faik ve İnsan*, Ankara: Akçağ Yay.

Çetişli, İsmail (1999), *Memduh Şevket Esendal İnsan ve Eser*, Isparta: Kardelen Kitabevi.

Gümüş, Semih (1994), *Kara Anlatı Yazarı*, İstanbul: YK Yay.

Güngör, Necati (1981), "Tarık Dursun K. İle Konuşma", *Gösteri*, 6: 46-48.

İslam, Ayşenur K. (1996), *Hikayemiz, İnsanımız, Kültürümüz*, Ankara: Akçağ Yay.

Gürsoy, Ülkü (2006), *Faik Baysal ve Hikâyeciliği*, Ankara, Akçağ, Yay.

İslam, Ayşenur K. (2002), "Modern Türk Hikâyesinin Kısa Tarihi", *Türkler*, C. 18, Ankara: Yeni Türkiye Yay., s. 205-218.

İslam, Ayşenur K. (2004), *Hikâyeci-Bekir Sıtkı Kunt*, Ankara: Grafiker Yay.

İslam, Ayşenur K. (2005), "Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde Şiirsel Söylem", *Sait Faik Abasıyanık'ı Anma Günleri*, Sakarya.

Kaplan, Ramazan (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Ankara: Akçağ Yay.

Korkmaz, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Kurukafa, Vedat (1997), *Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Malatya: İnönü Ü., DT.

Lekesiz, Ömer (1998), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2*, İstanbul: Kaknüs Yay.

Necatigil, Behçet (1993), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yay.

Oğuzertem, Süha (2000), "Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitaplık*, 40: 99-113.

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, 1923-1950*, Ankara: KB Yay.

Önertoy, Olcay (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü*, Ankara: İş Bankası Yay.

Taş, Songül (1998), *Samim Kocagöz Yazar – Eser – Üslup*, Ankara: KB Yay.

Türk Dili, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı (1975), S. 286.

Yalçın, Sıdıka Dilek (1995), *Haldun Taner'in Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*, Ankara. Bilgi Yayınevi

Yazıcı, Nermin (2002), *Halikarnas Balıkçısı'nın Eserlerinde Tabiat*, Ankara: KB Yay.

Cumhuriyet Dönemi: Öykü (1960-2000)

Feridun Andaç

ÖYKÜ sanatının Türk edebiyatında çağdaş bir düzeye erişmesi Cumhuriyet sonrasına rastlar. İlk öykülerini bu dönem öncesi ve sonrası yayımlamış olan yazarların bir bölüğü, bu çağdaşlaşma sürecinin "yol açıcılar" ve "öncüler"i olarak anılmaktadırlar. Daha sonraki yıllarda değişik yönsemelerle gelişen öykücülüğümüzün kuruluşunda, bu yazarların etkinliği göz ardı edilemez.

Bugünkü aşamada "Çağdaş Türk Öykücülüğü" dendiğinde, onun geçmişteki birikimine bakmak, bugün ulaştığı yeri daha iyi değerlendirebilmemize bir ölçüt olabilir. Bu evrim sürecinde iki yüzü aşkın yazarın yedi yüzün üzerinde yapıt getirdiğini görecek olursak, bu 'tür'ün edebiyatımızda niceliksel olduğu kadar nitelik bakımından da özgün bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

Öykü, toplumsal yapıyla iç içe gelişen, etkilenen/etkileyen konumdaki yaratıcısıyla birlikte işlevini günbegün geliştiren bir tür. 1923'ten günümüze baktığımızda; her dönem bir öncekinden daha yeni, daha güçlü, yarına dönük bir çabanın atılımıyla insan ve toplum gerçekliğini yansıtmada değişik yönelimlerin birikimini sunar.

Ülkenin tarihsel konumdaki toplumsal ve siyasal değişimini belirleyen Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, alt ve üstyapı kurumlarının oluşturulması ereğini güden bir dizi reformlara yönelinir. Böylece, devletin ekonomik ve siyasi yapısını biçimlendirici ilk atılımlar yapılmış olur. Bu yapısal değişimler, bugün ulaştığımız düzeyin de ilk biçimlenmeleri olarak, kısa sürede belirleyici, etkileyici niteliğe kavuşurlar. Kuruluş yıllarından bugü-

ne, ülkenin toplumsal yapısındaki bu gelişim ve değişime koşut olarak, insan ve toplum gerçekliğini yansıtma çabasında olan öykücülüğün de büyük bir devinim içinde olduğunu görürüz. Bu süreç içerisinde ülkenin geçirdiği toplumsal değişim evreleri öykücülüğümüzde de yeni bir kuşağın, yeni bir "akımın" ortaya çıkmasına neden olmuştur. Evet, her dönem kendi kuşağını getirmiş, kendi öykü birikimini var etmiştir; ama bu da, geçmişten geleceğe yönelik birikime de sahip çıkılarak gerçekleştirilmiştir daha çok.

Ömer Seyfettin'le gerçek kimliğine kavuşan öykücülüğümüzün, "eskiyi günümüze bağlayan köprüler"inden biri olarak nitelendirebileceğimiz F. Celâlettin ve Haldun Taner'de çağdaş bir düzeye erişen yönelimin ilk başarılı uygulayıcısıdır da. Toplumun değişik kesimlerindeki insanların geleneksel yaşayışlarını, meddah geleneğine bağlı kalarak, humor yüklü bir anlatımla vermesi; halka yönelik bir dil kullanması (özellikle İstanbul konuşma dilini) bakımından önem kazanır. *Kına Gecesi* (1927), onun bu yaşantıları sergileyen ve anlatımının etkileyici özelliklerini bugüne ulaştıran öykülerinin anılmaya değer birikimidir.

Cumhuriyet Döneminin ilk kuşağını oluşturan, "yol açıcılar" diyebileceğimiz öykücülerden ilk anılması gereken, kuşkusuz Memduh Şevket Esendal'dır. Öyküye, çağdaşları F. Celâlettin, Selâhattin Enis, Sadri Ertem ve Osman Cemal Kaygılı gibi o da, Cumhuriyet öncesi başlar. Ama bunlar içinde öykülerini kitap hâline getirerek en geç de o yayımlar. Bu evrenin diğer öykücüleri; Kenan Hulusi [Koray], Nahit Sırrı Örik, Bekir Sıtkı[Kunt] ve Reşat Enis Aygen'dir.

Toplumsal gerçekçiliğe doğru

Sadri Ertem, bu kuşak içinde toplumsal gerçekçi yönelimin ilk örneklerini sunar. Cumhuriyet'in kuruluş yılları ardından, İkinci Paylaşım Savaşı'nı da içine alan yeni bir dönemin başlangıcıdır bu yıllar. 1938'den 1946'ya uzanan Tek Parti'nin baskı döneminde, ülkenin, genelde yaşanılan savaş ortamıyla beliren sosyoekonomik yapısındaki değişim, savaş sonrası koşullarının, eşraf-bürokrat-tüccar işbirliğine dayalı siyasi ittifakın çözülüşünü hazırlayacağı, baskı ve yoksunluklar dönemi... Bu süreç içinde, ülke gerçeklerine yönelen öykücülüğümüzün öncüsü olarak Sabahattin Ali'yi görmekteyiz. Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Bekir Yıldız, Ümit Kaftancıoğlu, Osman Şahin... çizgisinin de öncülüğünü yapar. İlk öykü kitabını Sabahattin Ali'den bir yıl sonra yayımlayan Sait Faik ise, çağdaş öykücülüğün bir başka yöneliminin önemli ürünlerini verir.

Yine bu yıllarda (1933-39) Ümran Nazif Yiğiter, Samet Ağaoğlu, İlhan Tarus, Mehmet Seyda, Kemal Bilbaşar, Halikarnas Balıkçısı, Samim Kocagöz

ve Mahmut Yesari ilk öykülerini yayımlarlar. Bu yazarların, önemli bir bölüğünün, öykücülük çizgilerinin başarılı ürünlerine 1950 sonrasında rastlarız. *Zonguldak Hikâyeleri* (1962), Mehmet Seyda'nın gerçekçi yönelimdeki en başarılı ürünleri toplamını oluşturur.

Ahmet Naim ise (ilk öykülerini 1935-44 yılları arası yayımlar), *Kuduz Düğünü*'nde (1968) bu yöre insanının sorunlarını dile getirerek, yaşamsal özelliklerini sergiler.

Kemal Bilbaşar'ın *Cevizli Bahçe*'si (1941), Samim Kocagöz'ün *Sam Amca*'sı (1951) dönemin değişen köy gerçekliğini eleştirel bir bakış açısıyla yansıtan öyküler toplamı olarak dikkati çeker.

Kırdan kente

1940'ta yazılıp ancak 1955'te kitap olarak yayımlanabilen *Göl İnsanları*, Kemal Tahir'in tek öykü kitabı olmasına karşın, başarılı öyküler toplamıdır.

Orhan Kemal ilk öyküsünü 1940'ta, on sekiz öyküden oluşan ilk kitabı *Ekmek Kavgası*'nı ise 1949'da yayımlar. Öykücülüğünün bu başlangıç çizgisi, son ürünü Önce Ekmek'le sonlanır (1968).

Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçi anlayış doğrultusunda başarılı ürünler verdiği yıllar, ülkenin hızlı bir değişim ve gelişme dönemidir. DP'nin tabanda etkili bir muhalefet kampanyası oluşturmaya çalışması, iktidar partisi CHP'yi liberal önlemler almaya yöneltir. Ekonomide alınan önlemler, yapılan uygulamalar toplumsal yapıdaki yapısal değişimin koşullarını oluşturma aşamasındadır. 14 Mayıs 1950 seçimleri ülkede yeni bir dönemin başlangıcını, siyasi erkin yer değiştirmesini getirir. Kapitalizme geçişi hızlandıracak uygulamaların, kısacası DP'nin vaatler, yoksunluklar, baskılar döneminin başlangıcıdır.

Bu koşullar, Türk öykücülüğünde yeni bir kuşağın çıkışının da hazırlayıcısıdır. Tek parti döneminde ilk ürünlerini veren öykücülerin ülke gerçeklerine yönelen daha yetkin bir düzeydeki yapıtlarına da bu yıllarda rastlarız. Köy enstitüsü çıkışlı yazarların bu yönelimdeki ilk ürünlerini yine aynı yıllarda görürüz.

Bir gülmece ustası

Bu dönemin verimli kalemlerinden biri olan Aziz Nesin, ilk öyküsünü 1943'te yayımlar. İlk kitabını ise, bundan iki yıl sonra çıkarır; *Parti Kurmak Parti Vurmak* (1945). Öyküsünün en önemli yanını oluşturan gülmece öğesi ile eleştirel bakışının bileşimini, anlatımda da yeni biçimlere yöneldiği ürünleri; *Memleketin Birinde* (1958), *Hoptirinam* (1960) ve *Büyük Grev*'de (1978) görebiliriz. İlk iki kitabın toplamındaki 'masallar'ında bir dönemin

toplumsal eleştirisini yaparken, anlatım tekniğiyle de öykücülüğüne yenilikler getirir. Benzer koşullarda yazılan Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk*'ünden sonra, bu tür bir uygulayımı, humor yüklü bir eleştiriyle geliştirir. Halk anlatı geleneğinin kaynağına yönelerek, yeniden yaratımla, başarılı bir bileşime varır. Bu, öykücülüğüne yeni açılımlar kazandırdığı gibi, çağdaş öykücülüğümüzün gelişim süreci içinde, onun öyküsünün özgünlüğünü yansıtan ürünler toplamıdır da. *Büyük Grev*'de yer alan "öykü/masal"larını da; hem bu çizginin, hem de yazarın ustalık döne minin yetkin ürünleri arasında saymak gerekir. Geliştirdiği teknik, tematik olarak vardığı boyutlar öykücülüğümüzde, özellikle toplumcu, eleştirel gerçekçi gülmece öyküsünün işlevini somutlayan başarılı örneklerdir.

Gelenekten anısal birikimlere ulaşan yönsemeler

Mizah geleneğinin geleneksel anlatı öğeleriyle başarılı bir öykü evreni kuran Haldun Taner, F. Celâlettin'den günümüze ulaşan "eski hikâyecilik yolunun" çağdaş düzeydeki bir temsilcisidir, öykülerindeki humor yüklü anlatımı ardında beliren eleştirel tavrının başarılı ürünlerini, Şişhane'ye Yağmur Yağı*yordu* (1953) ve *On İkiye Bir Var* (1954) kitapları toplamında görürüz. Öykücülüğümüzde beliren bu çizginin özgün ürünleridir de diyebiliriz bunlara.

Haldun Taner'le aynı dönemde ilk ürünlerini veren Sabahattin Kudret Aksal (yayımlanan ilk öyküsü 1940), Burhan Arpad (1940), Ahmet Hamdi Tanpınar (1942), Oktay Akbal (1942), Faik Baysal (1943), Salim Şengil (1943), Orhan Hançerlioğlu (1948), Naim Tirali (1947), Necati Cumalı (1948), Tarık Buğra (1948); değişik duyarlıkta ve yönsemelerdeki öyküleriyle dikkati çekerler.

Kırsal kesim insanının gerçeğine yönelişler

Tek Parti Döneminin 1940'larında başlattığı Köy Enstitüleri Hareketi, kısa süren ömrü içinde, ülkedeki aydınlanma hareketinin gelişimine önemli katkılarda bulunur. 1950 sonrası dönemde, gerçekçiliğin öncülerinin yanı sıra, köy enstitüsü çıkışlı yazarların da ilk ürünlerini verdiğini görürüz: Mahmut Makal *Bizim Köy* (1950), Fakir Baykurt Çilli (1952).

Ülkenin ekonomik yapısındaki değişimin sürüklediği bunalımın aydınlar üzerinde estirdiği baskı ortamı, ardına siyasi özgürlüklerin kısıtlanması vb. öykücülüğümüzde de yeni bir kuşağın hazırlayıcılığının etmenleri sayılır.

Bu çıkışlar, dönem öykücülüğünde iki ayrı yönelimin gelişim odağını oluşturur. Her biri iki ayrı koldan gelerek aynı yatağa dökülen gür akarsular gibidir. Bu, bir anlamda, öykücülüğümüzün coğrafyasının zenginleştiği,

genişlediği bir evrenin ilk yıllarıdır. İnsan ve toplum gerçekliğini yansıtma ereğini güden öykücülüğümüzde; biçim ve anlatımda yeni arayışların, buluş ve denemelerin, öykünmelerin yapıldığı ilk ürünleri de bu yıllarda görürüz.

Sarı Sıcak gerçeği

Orhan Kemal öyküsünün başarılı bir çizgiye eriştiği bu dönemde, Yaşar Kemal'in de ilk öykülerini yayımlamaya başladığını görmekteyiz. *Ardından Sarı Sıcak*'ta –dokuz öyküyle– kitaplaşır bunlar (1952). 1983'te *Bütün Hikâyeler* başlığıyla sayısı yirmi ikiye ulaşan öyküler toplamı; onun yazarlık çizgisinin ilk başarılı ürünleri olduğu kadar, öykücülüğümüzde de önemli bir yere sahiptir.

Bu dönem, köy/köylü gerçeğini o yaşamlardan gelen aydınların anlattığını gözleriz. 1960 sonrası devinen öykücülüğümüze yeni açılımlar sağlayan başarılı ürünler getirirler. Değişik yörelerden, değişik yaşam kesitlerinden gelen gerçekçi bir birikime yönelişin ürünleridir her biri.

Yaşar Kemal bu gelişimin hem içindedir, hem de dışında! Orhan Kemal'den sonra, Çukurova insanının gerçeğini getirir öykücülüğümüze. Kadını, erkeği, çocuğuyla; çalışan, üreten, ezilen, ezen insanlar. Yaşam kavgası içinde bir insan seli. Yaşadıkları koşullar, çevre, doğainsan ilişkileri, sorunları öyküsünün belirgin yanlarını oluşturur. Son iki öyküsü; onun büyük kent gerçeğinde yaşam savaşımı veren insanların gerçekliğini dile getiren; anlatımda daha da yoğunlaştığı ürünlerdir. Yöneldiği yaşam gerçekliklerini çarpıcı, soluk soluğa bir anlatımla yansıtır. "Bir şeyler söyleme" ereğini güderken bile abartıya kaçmayan, yalınetkileyici bir söyleyiş birliği kurar. Yansıttığı sorunlar kadar, anlatımındaki özgünlükle de haklı bir yer edinir.

Yıkılan duvarlar

Mahmut Makal'ın, çıkışında bir hayli yankılar uyandıran, köy notlarını içeren *Bizim Köy*'ünü (1950) bu tür içinde değerlendirmesek de anmamız gerekir. Öykücülüğünün *Barış Çöreği*'ne (1982) değinki süreci içinde en yetkin ürünlerini 1960 sonrası veren Fakir Baykurt'un çıkışı da, yukarıda belirttiğimiz gibi, bu döneme rastlar. *Anadolu Garajı* (1970) ve *Can Parası* (1973) onun bu bağlamda önem kazanan iki yapıtı. Köylülüğün çelişkilerinin ve sorunlarının yanı sıra; köykasabakent gerçeğinde, köylübürokrasi ilişkilerini eleştirel bir düzeyde başarıyla yansıtır. Öykücülüğünün yeni bir aşamasının örnekleri olarak nitelendirebileceğimiz, son dönem öyküleri toplamının bir bölüğünü içeren *Gece Vardiyası* ve *Barış Çöreği*'nde (1982) "dış göç" olgusunu işler. Daha önce kırdakasabadakentte anlattığı insanla-

rın "dış göç"le başlayan serüvenlerine uzanır. Bunların, yaban ellerdeki sorunlarını gözlemci, gerçekçi ve eleştirel bir tavırla sergiler. Gidenler, geride kalanlar, çocuklar; sömürü ve çelişkiler yumağındaki yaşantılar, birbirini bütünleyen bu iki kitapla ustaca yansıtılır. "Dış göç" olgusunu işleyen öykücülüğümüzün kalıcı, etkileyici ürünleridir bunlar. Bu öykülerde, Fakir Baykurt'un anlatım ve kurgulamada derinliğe ulaştığını da görürüz.

İlk yapıtını (*Bir Tespih Tanesi*, 1951) bu çizginin dışında veren Muzaffer Hacıhasanoğlu (1924-1985), öykülerinde, kasaba yaşamından gerçekçi görünümler sunar. *Eller* (1979), onun öyküsünün yalın bir düzeye ulaşmasının örneği olduğu gibi, toplumsal sorunlara yaklaşımında özgün bakışının ürünleridir.

1950 kuşağı: İlk sesler

1960 sonrası, toplumsal gerçekçi çizgide başarılı ürünler veren Zeyyat Selimoğlu (1955), Tarık Dursun K. (1955) ve Muzaffer Buyrukçu'nun (1956) yapıtlarına rastlamaktayız.

Deniz insanının gerçekliğini başarılı bir anlatım örgüsü içinde yansıtan Zeyyat Selimoğlu, *Direğin Tepesinde Bir Adam*'la (1969) öykücülüğümüze değişik bir ses getirir. Yaşamlarını denizden kazanan insanların güncel kaygılarını, yaşanılan 'an' içindeki içsel dünyalarını duygulu şiirsel bir anlatımla verir. *Bağrıyanık* Ömer *ile Güzel Zeynep* (1972; 2.b., 1976), Tarık Dursun K.'nın yedinci öykü kitabı. Öykücülüğünün gelişiminin başarılı ürünleri toplamıdır. Halk hikâyeleri kaynağına yönelişinin anlatımına sağladığı olanaklardan, toplumun değişik kesimlerindeki insanların sorunlarının trajik yanlarını yansıtmada, başarılı biçimde yararlanır. Dil ve yapı bakımından ulaştığı çağdaş bileşim, öykücülüğümüz adına önemli sayılabilecek bir adımdır. İmbatla Dol, Kalbim (1982) ve *Ona Sevdiğimi Söyle*'yi (1984), onun, öykücülüğünü vardırdığı uç noktanın ürünleri olarak değerlendirmek istiyorum. Bunların, edebiyatımızda bir "Tarık Dursun K. öyküsü" dedirtebilecek nitelikte öyküler olduğunu belirtmeliyim. Anlatım ve öykü uygulayımında iyice beliren kendine özgülüğü; çağdaş öykücülüğümüze olduğu kadar, öykü sanatına da bir şeyler katabilecek düzeydedir. O, öykücülüğünün belirginleşen bu yanlarını var ederken, her türlü anlatım olanaklarından yararlanır. Toplumun geniş bir kesimini, yaşadıkları olumluolumsuz bütün gerçeklikleriyle, öyküsüne ağdırmaya çalışır.

Katran (1956), Muzaffer Buyrukçu'nun toplumcu gerçekçiliğe yönelişinin ilk ürünleri toplamıdır. Onun, Orhan Kemal, çizgisindeki ilk denemeleri olarak nitelendirebiliriz bunları. Yoksul kesim insanlarının güncül yaşamlarını gözlemci, gerçekçi bir bakışla sergiler. *Korkunun Parmaklıkları* (1959) öykücülüğünde bir açılımdır; *Bulanık Resimler*'de (1961) insanın

içsel ve dışsal gerçekliğine yönelişine, *Mağara*'da (1972) bu yönelişinin anlatımda ve öykülemede başarılı bir düzeye erişmesine ve *Şarkılar Seni Söyler*'deki (1982) duygu ve coşku bileşiminin yetkin anlatımına tanık oluruz. Bu bağlamda, Mağara, öykücülüğümüzün gelişim çizgisinde önemli bir yere sahiptir. Yazarın geliştirdiği öykü tekniği, insan gerçekliğini yansıtmadaki derinliği, öyküsünü özgün kıldığı gibi; ustaca bir bileşimin örneğidir de. Bu evrede önemlice bir yeri olan Muzaffer Buyrukçu'nun *Günlerden Bir Gün*'ününü (1983) ise; onun ustalık döneminin başarılı bir ürünü olarak saymak gerekir. Bir dönemin insantoplum gerçekliğini yaşamın en ince ayrıntılarına yönelik gözlemcigerçekçi bakışla sergilemesi, duyarlı bir öykü evreni kurması, bunu da okur katında etkili kılması oldukça önemsetiyor öyküsünü.

Aziz Nesin'in kuşaktaşı Rıfat Ilgaz, gülmece öykümüzün bir başka önemli adı. İlk öykü kitaplarını 1957'de yayımlar: *Radarın Anahtarı, Don Kişot İstanbul'da*. Bunları izleyen ürünleriyle, o da, öykücülüğümüzün bu damarının giderek gelişip serpilmesinde önemli katkılarda bulunur. Gülmecenin, onun öyküsünde de eleştirel bir boyut kazandığını görürüz. Toplumsal yaşamın her kesimini kucaklayan, çelişkileri, eksik / aksak yanları, bu eleştiren bakışıyla, öyküsüne ağdırabilmiştir. Şevket Usta'nın Kedisi (1965), *Garibin Horozu* (1969) onun bu yanını en iyi sergileyen öyküler toplamını getirir.

Yine bu evrede ilk ürünlerini veren Ziya Osman Saba (*Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*, 1952), Fahri Erdinç (*Türkiye Hikâyeleri*, 1976), Cengiz Yörük (Çölde Bir Deve, 1965), Şahap Sıtkı (Acı, 1970), Hakkı Özkan (*Kırmızı Kırlangıç*, 1970), Saadet Timur [Ulçugür] (*Beş Günün Öyküsü*, 1982), Mehdi Halıcı, (*Karides Durağı*, 1967), Erdoğan Tokmakçıoğlu (Çingene Pilici, 1955) adını andığımız kitaplardaki öyküleriyle anılmalıdırlar.

Yeni gerçekçiler

1950'li yıllarda, öykücülüğümüzde yeni bir kuşağın ortaya çıkışına tanık oluruz. Bu yönsemedeki yazarların ürünlerinde, varoluşçu ve gerçeküstücü eğilimlerin "İkinci Yeni" şiirine koşut olarak geliştiğini görürüz. Bu yeni kuşağın öncüleri diyebileceğimiz yazarların bir bölüğü (Vüs'at O. Bener, Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Demir Özlü, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Ferit Edgü, Onat Kutlar), ilk yapıtlarını 1952-59 arası yayımlarlar. Diğer bölüğünün (Adnan Özyalçıner, Erdal Öz, Yusuf Atılgan, Demirtaş Ceyhun, Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak) ilk yapıtlarına ise 1960-65 arası rastlarız. Öykücülüğümüze biçim ve anlatım bakımından yeni açılımlar getiren bu kuşak yazarları, günümüz öykücülüğüne uzanan değişik yönsemelerin de öncüleridir.

Vüs'at O. Bener, çıkışının ilk iki kitabıyla (*Dost*, 1952; *Yaşamasız*, 1957), yenilikçi anlayışın ilk örneklerini sunar. Öyküleme tekniğiyle dikkati çeker.

Cumhuriyet Döneminin, roman ve öykü türünde ürün veren ilk kadın yazarı Nezihe Meriç; bugüne değin yayımlanan dört öykü kitabıyla (*Bozbulanık*, 1953; *Topal Koşma*, 1956; *Menekşeli Bilinç*, 1965; *Dumanaltı*, 1979) öykücülüğümüzde, başarılı bir düzeyin ürünlerini verir. Onun en yetkin ürünlerini özellikle, *Bozbulanık* ve *Topal Koşma*'daki öykülerinde bulabiliriz. *Bozbulanık*, dil ve anlatımda kurduğu ustaca bileşimin güzel örneğidir. Orta kesim insanların sorunlarını yansıtırken; iç ve dış gözlemlerle, ayrıntıları yakalamada yoğun ve özgün bir duyarlık evreni çizer. *Topal Koşma*'nın "*Susuz I*", "*Susuz II*" vd. öykülerinde, onun, biçimde ve anlatımda daha da yetkinleştiğini izleriz. Öykücü kişiliğinin, günümüz öyküsünün etkileyici kaynaklarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Nursel Duruel'e ulaşan çizginin klasikleşmiş ilk örnekleridir bu öyküler. Kadın duyarlığının insansal birtakım sorunları yansıtmadaki içli, şiirsel anlatımını buluruz, öykülerin toplamında.

Onat Kutlar'ın *İshak*'ı (1959), yazarın tek öykü kitabı olmasına karşın, öykücülüğümüzde önemli bir dönemeçte yer edinir. Duru, yalın, şiirsel bir anlatımla yüklü dokuz öykü. Gerçeküstücü öğelerle masal motiflerini, sağlam bir öykü kurgusu içinde, ustaca kullanabilme duyarlığındadır. Her an yeni kalabilme özelliğini koruyan öykülerdir bunlar, dersem, fazlaca abartmış sayılmam, kanımca!

Tahsin Yücel, Demir Özlü, Feyyaz Kayacan, Orhan Duru, Ferit Edgü; çıkışlarının özgünlüğünde, yönsemelerini değiştirmeksizin, öykücülüklerini kendi devinimleri içinde geliştirirler. Yeni biçim ve anlatım denemelerinin yanı sıra, getirdikleri toplumsal öz bakımından –bu çizginin– başarılı ürünleri olarak; Tahsin Yücel'in *Düşlerin Ölümü* (1958), Demir Özlü'nün *Öteki Günler Gibi Bir Gün* (1974), Orhan Duru'nun *Ağır İşçiler* (1974), Ferit Edgü'nün *Bir Gemide* (1978) yapıtlarını sayabiliriz.

1960'lardan günümüze öykücülüğümüz

Toplumsal yapıdaki her değişim, oluşum edebiyatın oluştuğu süreçleri, dolaylı da olsa, etkiler. Bizde de bu, Batılılaşma serüveninin başladığı, yoğunca yaşandığı Tanzimat'la başlar. Özellikle öykü ve romanda, çağdaşlaşma yolundaki ilk atılımların miladının ise bu süreç olduğu bilinir.

İyikötü bir düzyazı geleneği olan bir toplumun yeni anlatım olanaklarına kavuşması; düşünce, bilim, teknoloji vb. alanlarında aldığı yol ile açıklanıp, tanımlanabilir ancak. Edebiyatın bunlardan bağımsız olarak gelişebileceğini düşünmek güç, bence!

Sanırım, bunun en güzel örneklerini, o başlangıç noktasından günümüze geçen dönemlere baktığımızda görebiliyoruz.

Osmanlı aydınları Batı ile gerçek yüzleşmelerini 1699'da, Osmanlı Devleti'nin Avusturya ve müttefikleriyle imzaladığı Karlofça Antlaşması sonrasında yaşar. Devlet ilk kez toprak kaybetmiştir. Batı karşısında gerilemiştir. Bunun nedenleri ilk kez, aydınlar katında, sorgulanmaya başlamıştır. Bu da, bildiğiniz gibi; "Devletin varlığını korumak için Batılılaşmanın gereğine" inanmayı getiriyor. İlk atılımlar kurumsal yapıda gerçekleştirilmeye başlanıyor. Bunu matbaanın kuruluşu izliyor.

Bu üç yüz yıllık Batılılaşma macerası içinde edebiyatımızın, özellikle de öykücülüğümüzün son kırk yıllık zaman dilimindeki görünümüne bakmak, ister istemez bu süreçlere dönüşü gerektiriyor.

Bu anlamda, öykücülüğümüzün 1940'lı-50'li yıllardaki ivmesi, çağdaşlaşma yolundaki seyri; 1960'larda yeni oluşumların da izlerini getirir. İmlediğim süreç 1960'lı yılların öykücülüğünü hazırlar.

Başlangıçta sözünü ettiğim gibi; toplumsal yapıdaki değişimi hızla yaşayan bir ülke konumundaki Türkiye, Cumhuriyet söylemini kurabilmek için yola çıkan aydın-sivil-asker-bürokrat grubun yönetimsel gücü/iradesiyle birçok atılımı yaşar. Tek partili yaşamdan çok partili yaşama geçişte de birçok 'yenileşme'yle birlikte açmazların da yaşandığı bir gerçektir.

Kuruluş yıllarından 1950'lere kadarki süreç, Türkiye'de toplumsallaşma bilincinin yaygın, etkin olduğu bir süreçtir. Bir yanda aydınlanma felsefesini oluşturmak, öte yanda yeni bir ülke/ülkü yaratmak düşüncesi. Osmanlı'dan devralınan mirasın 'tanzim'i. Kuruluş yılları biraz da bu 'tanzim'le ve 'yeni'yi anlatmakla geçer. 1920'lerden 1950'lere uzanan süreçteki toplumsal bilincin edebiyatımıza yansıları, kültürel ortamımıza etkileri biraz da bundandır. Bu süreçte 'yeni'den anlaşılan 'devrimci'lik, çağa ayak uydurmaktır. Tahir Alangu, bu ilk süreçte, özellikle 1913-1930'larda, geçiş ve kuruluş dönemindeki öykücüleri değerlendirirken, şöyle bir saptama yapar: "Devrimci sanat anlayışları ile yeniye, dilleri ve hikâye teknikleri ile eskiye bağlı, konuda, kişide, düşüncede devrimci bir yola bilerek ayak uydurmaya çalışanlar."

Kimdir bunlar? F. Celâlettin, Selahattin Enis, Sadri Ertem, Osman Cemal Kaygılı, Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali, Kenan Hulusi, Nahid Sırrı Örik, Bekir Sıtkı Kunt, Reşat Enis... Bu geçiş süreci 1940'lı-50'li dönemin önünü açar.

Ekim Devrimi'nin yansılarıyla, giderek sol söylemin öne çıkması... II. Dünya Savaşı bir bakıma bunu körükler. Savaş sonrasında yeni bir dünya düzeninin oluşması ve soğuk savaş yılları...

1950'lere gelindiğinde; kırkent ikileminin yoğunca yaşandığını gözleriz. Ama daha başlangıç noktasıdır. Ulusçuluk, Batılılaşma, çağdaşlaşma söy-

lemleri yerini bir başka şeye; 'küçük Amerika' rüyasına bırakır. Cumhuriyet ülküsü rayından çıkar, aydınlanma felsefesi karşıtı bir yönetim anlayışı egemen olur. Toplumsal yapıdaki huzursuzluğun ekonomik boyutu, baskıyıldırı ortamının yaratılması dönem edebiyatını kaçınılmaz biçimde etkiler.

Öyküde; toplumsallaşma bilinci hep önde tutularak, köykasabakent üçlemi anlatılıyordu. Ama 1950'lerde "köylülük", "kentlilik" bir ikilem olarak edebiyatımızda belirgince yer eder. Tarım toplumu olan Türkiye; 1950'lerin 'yeni dalga'sını, kapitalistleşme sürecini henüz algılayamadan, yoğun bir 'iç göç' yaşar. Kırkent gerçekliği (buna çatışması da denebilir) bu dalgalanma da, asıl edebiyata yansımasını 1960'larda gösterir.

Edebiyatın halklaşması farklı bir boyut alır artık. Başlangıçta büyük kentten Anadolu'ya bakış, giderek içinden bakışı getirir. Yani Anadolu insanının gerçeği, "sahih" biçimde edebiyata girer. Yazarın konumu, kimliği de farklılaşmıştır artık. İmlediğim gibi, bunu 1960'larda belirgince görürüz.

27 Mayıs 1960 askerî müdahalesi, toplumda 'yeni' birçok şeyin önünü açmıştır. Bunlardan ilki 1961 Anayasası'dır. Kesintiye uğrayan bir süreç yeniden başlar. Aydınlanmacı, demokratik bir toplumu inşa etme düşüncesi yaygınlık kazanır. Özgürlük ortamından söz edebiliriz burada. Yazarın muhalif kimliği, etkinliği belirgince öne çıkar. Bu süreçte geniş kitlelerle buluşur. Yeni bir söylem edebiyatın ibresini de belirler: "toplumcu gerçekçilik". Bu düşünce, ister istemez, karşıtını da oluşturur. Tartışmalar da bu eksende gelişir.

Öykücülüğümüzde 1950'lerde başlayan yenileşme/yenilikçi anlayış bu süreçte de etkindir. 1950 Kuşağı'nın birçok yazarı (Nezihe Meriç, Tahsin Yücel, Bilge Karasu, Vüs'at O. Bener, Erdal Öz, Demir Özlü, Orhan Duru, Ferit Edgü, Adnan Özyalçıner, Leyla Erbil, Tarık Dursun K., Muzaffer Buyrukçu, Zeyyat Selimoğlu, Fakir Baykurt...) 1960'larda öykü anlayışlarını gelişkin kılan ürürler vermeye yönelirler.

Öykü coğrafyamızın haritasında bir zenginleşme söz konusudur bu süreçte. Kentteki 'küçük insan'ın serüveniyle birlikte, kırsal kesim insanının sorunlarına da farklı bir bakışla yönelim öne çıkar. Bir bakıma da aydın-yazarın toplumla, halkla yüzleşmesinin sonucudur bu.

Bunun ilk örneklerini de Bekir Yıldız'ın öykülerinde buluruz. Onun 1960'ların başında katıldığı 'dışgöç' serüveni, Batı'yla yüzleşmesini getirirken, dönüp toplumuna bakmayı, yaşadığı ortamın gerçekliğini yansıtmayı kaçınılmaz kılar. Gene bu süreçte, Füruzan öykücülüğünün öykücülüğümüze yeni bir soluk getirdiğini söyleyebiliriz. Renkli, çok kimlikli, çok kültürlü bir yapının kanallarına girerek topluma ve insana yeni bir ayna tutar, Füruzan. Bir başka kıyıda Sevgi Soysal, Sevim Burak, Tomris Uyar, Necati Tosuner, Selim İleri, Hulki Aktunç, Nedim Gürsel; gene ötede, farklı öykü anlayışının örneklerini veren Yusuf Ziya Bahadınlı, Dursun Akçam, Metin İl-

kin yer alır. Kamuran Şipal, Rasim Özdenören'i görürüz... Bu dönemde yurt gerçeklerinden daha dar alanlara; bireyin iç dünyasına, ilişkilerine dönük bir eğilim belirir. Kentlileşme süreci, yaşanılan baskı ortamının yansıları, açmazlar, siyasal eğilimlerin etkinliği... bunlarla gelen sorunlar... Kendini ifade edebilme, yolunu yönünü seçebilme çabası öykü anlayışlarını zenginleştirir.

1960'larla 1970'leri öykücülüğümüzde birbirini hazırlama; açılım>yapılanma>oluşum süreçleri olarak nitelendirebiliriz.

Yeni anlatım olanaklarıyla birlikte; konularda, işlenilen temalarda bir zenginlik söz konusudur. Öykü üzerine yoğunca düşünülen, tartışılan bir edebiyat ortamından söz edebiliriz. *Yeni Dergi*, *Yordam*, *Papirüs*, *Varlık*, *Türk Dili*, *Devinim*, *Soyut*, *Yeni Ufuklar*, *Türkiye Defteri*... dergileri bu ortamın ve öykünün nabzını tutan dergiler oldu.

1970'lerde Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Ayhan Bozfırat, Oğuz Atay, Ümit Kaftancıoğlu, Osman Şahin, Mustafa Balel, Tezer Özlü, İnci Aral, Sevinç Çokum, Mehmet Güler, Nazlı Eray, Ayşe Kilimci, Necati Güngör, Mustafa Kutlu, Muzaffer İzgü öyküde öne çıkan adlardır.

Halkın Dostları, *Militan*, *Sanat Emeği*, *Yazı*, *Oluşum*, *Türkiye Yazıları*, *Doğrultu*, *Öykü*, *Yansıma*, *Yaba Öykü*, *Yarına Doğru* dergilerinde öykünün soluk aldığını görürüz.

70'li yıllar, bir bakıma da, öykücülüğümüzün edebiyattaki etkinliğinin öne geçtiği dönemdir. Öne çıkan söylemler "Nasıl bir öykü?" sorusunu da gündeme getirir. Tartışma odağında ise 'Sait FaikSabahattin Ali' öykü anlayışları vardır. Birey mi, toplum mu? Yani, bireyci, toplumcu edebiyat tartışmasının içinde öykü de yer alır. Bilge Karasu (*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*) ile Bekir Yıldız'ın (Kaçakçı Şahan) 1971 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı paylaşmalarına da yansır, hatta buradan çıkar bu tartışma.

Denebilir ki, her iki dönemin öykücülüğümüzde bir 'altın çağ' olmasının ardında; çevirilerin yaygınlaşması, yazan kuşakların önünde yazınsal kalıtın durması, öncü öykücülerle yüzleşmeler, toplumsal yapıdaki değişimin getirdiği yeni olanaklar, toplumdaki söylemlerin zenginliği, eğitim olanaklarının artması, dünyayı tanımak/anlamak ve yorumlamak yatmaktadır. Neyi, nasıl anlatmak gerektiği bilincinin yükseldiği bir dönemdir.

1980'li yıllarda toplumsal yapıdaki çözülme, baskı ortamının etkinliği öyküde de yansılarını bulur. Bu dönemde ilkten beliren; niceliksel olarak bir artış. Önceki dönemlerde öykü yazmak, dergilerde yayımlamak ve öykü kitabı yayımlamak farklı kanallarda gelişirken; bu dönemde ilkten dergilerde okurun karşısına çıkmak yerine, kitap yayımlayarak bu alanda sesini duyurabilme yaygınlık kazandı. Bu, bir bakıma da, edebiyat ortamının giderek yok olmaya yüz tuttuğunun bir göstergesi olarak algılanabilir. Gerçi *Yazko Edebiyat*, *Hürriyet Göste*r, *Sanat Olayı*, *Varlık*, *Gergedan*, *Argos*, *Düşün*, *Def-*

ter, *Yarın*, *Yaşasın Edebiyat* dergileri öykünün önünü açabilecek dergiler oldu. Bunu yadsımamak gerekir. Sözünü ettiğimiz dergilerde boy gösteren öykücülerin birçoğunun dönemin öne çıkan yeni öykücüleri olduğunu belirtmeliyim burada. İşte akla gelebilen ilk adlar: *Murathan Mungan*, *Cemil Kavukçu*, *Mario Levi*, *Gülderen Bilgili*, *Mahir Öztaş*, *Ülkü Ayvaz*, *Jale Sancak*, *Mehmet Zaman Saçlıoğlu*, *Özcan Karabulut*, *Ayfer Tunç*, *Buket Uzuner*, *Feyza Hepçilingirler*, *Erendiz Atasü, Feride Çiçekoğlu*, *Ahmet Yurdakul*, *Ahmet Önel*... Burada ödüllerin etkinliğinden de söz edebiliriz. Öyküde yeniden oluşumun anlamını karşılayan örnekleri getirir bu öykücülerin her biri. Gelenekle modernizmin, klasikle yenilikçiliğin ayırdında olarak yazılan öykünün çıkış noktaları ise gene kalıta dönmek; buradan, öncülerin açtığı yoldan öyküye yeni bir renk/soluk getirebilmektir.

1990'larda öykünün, önceki döneme göre, durağan olmasa da daha çok sözü edilen bir tür olduğunu söyleyebiliriz. Gündeme girme, tartışma odağı yaratma sonunda *Adam Öykü*, *Düşler Öyküler*, *Fayton Öykü*, *İmge Öyküler* gibi dergilerin ortaya çıkmasını, öykü ödüllerinin etkinliğini sağladı.

Bu süreçte edebiyat ortamının etkinliğinden söz etmek olası değil elbette. Hele hele 'kuşak' kavramı, bence, 70'lerle birlikte tarihe karıştı! Edebiyatta, öyküde de öyle, bireysel çıkışların etkin olduğunu gözledik. Ama öykü dergileriyle gelen ise; öykünün yazının vazgeçilmez temel, ana türü olduğu gerçeğini görebilmek, gösterebilmektir. Bu bilincin yavaş yavaş aşılandığı düşün cesindeyim 1990'lı yıllarda.

Dil bilincinin eksikliği, kurgusal yetersizlikler, kalıtı bilmeme, toplumsal olaylara karşı ilgisizlik vb gibi birçok şeyi olumsuzluk olarak sayabiliriz bu öykücülere bakarak. Ama giderek de, bu genç insanlar, öykünün kolay yazılan bir yazı türü olmadığının bilincine eriyorlar.

Dilin olanaklarının en iyi kullanılabildiği öykünün tanınması, anlaşılması, okunması, hatta tartışılması için; yıllar sonra, bu dergiler aracılığıyla bir kapı aralandığını düşünüyorum.

1990'larda öyküde öne çıkan şu adlar: Müge İplikçi, Niyazi Zorlu, Faruk Duman, Şebnem İşigüzel, Suzan Samancı, Nalan Barbarosoğlu, Mehmet Günsür, Erol Hızarcı, Semra Topal, Faruk Ulay, Murat Yalçın, Karin Karakaşlı... bana, öykünün daha umutlu bir yere gidebileceğini gösteriyor.

1960'la gelenler

1960 sonrası ilk yapıtlarını veren, bu çizginin diğer yazarlarından, Adnan Özyalçıner'in *Yıkım Günleri*'yle (1972), *Erdal Öz'ün Kanayan*'la (1973), Demirtaş Ceyhun'un *Çamasan*'la (1972) toplumsal gerçekçi bir çizgiye ulaştıklarını görürüz. Öykücülüklerinin bu dönemecinde, önemli nitelikteki ürünlerdir bunlar.

Adnan Özyalçıner'i, insançevretoplum ilişkilerinde, insanın varoluşsal konumunu yansıtmaya çalıştığı *Panayır* (1960) ve *Sur*'da (1963) bir kent öykücüsü kimliğinde görürüz. Tematik olarak öykücülüğümüze yeni olanaklar kazandırır. *Yıkım Günleri*, onun, kendine özgü bir anlatım örgüsü kurması, bunu da toplumsal gerçekçi bir bakışla pekiştirmesinin en güzel örneğidir. Betimlemede ulaştığı düzey, anlatımındaki yoğunluk sanatının önemli yanıdır. Bu öykülerinde de yer yer beliren, masal motiflerini çağdaş bileşimle öykülerine ağdırabilmesi ise; onun öyküsünün gizli kalan, ama önemsenmesi gereken bir öğesidir.

Kanayan, bir dönemin gerçeklerini yalın bir duyarlılıkla yansıtan öyküler toplamıdır. Erdal Öz'ün güncelden hareketle vardığı yer, ulaştığı insani/evrensel boyut, öykülerinin özgün yanını oluşturur. Yakın geçmişimizde -12 Mart- yaşanan olayların kişilerin dünyalarına yansımasını, içsel gerçekliğinde aldıkları boyutları ustaca sergiler. Özenli bir dil işçiliğiyle de anlatımını etkili kılar. Öykülerinde beliren eleştirel gerçekçi tavrı, öyküsünün en önemli öğesi olarak öne çıkar.

Demirtaş Ceyhun, Çamasan'da kırsal kesim insanının gerçekliğini, köyden kente göç olgusu içinde başarılı bir öyküleme tekniğiyle verir. Geçiş döneminin tipik özelliklerini, büyük kentteki yaşam savaşına katılan bu insanların yaşantılarından sunulan kesitlerle yansıtır. Köykent gerçekliğine yaklaşı mındaki bakışı öykülerini önemsetecek düzeydedir. Onun öykücülüğünün asıl üzerinde durulması gereken birikimi, *Babam ve Oğlum*'la (1985) gelenlerdir. Önceki öykülerinde yer yer işlediği aile teması, bu öykülerin de ana izleği. Bunun ötesinde; anlatımındaki yalınlıkla daha yoğun, daha duyarlıklı bir öykü evreni çizmesi öyküsüne etkileyici bir boyut kazandırır.

Leyla Erbil'in *Gecede* (1968), Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970) ve Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965) adlı yapıtları, bu yönsemenin çağdaş öykücülüğümüze yeni açılımlar kazandıran ürünleridir.

Gecede, Leyla Erbil'in öykücülüğünün belirgin yanlarını ortaya koyan ikinci kitabı, klasik öykü örgüsü dışında geliştirdiği tekniğin başarılı öyküleridir. Toplumsal değer yargılarının çöküntüsü içindeki bireyin yabancılaşmasını, bastırılmış cinsel tutukların dışlaştırılmasını görürüz bunlarda. Öykücülüğümüze yeni bir bakış açısı kazandırması bakımından önemli bir yeri vardır Erbil'in bu öykülerinin.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, yoğun anlatımı ve içeriksel özgünlüğüyle, Bilge Karasu'nun önem kazanan bir yapıtı. İki bölümden oluşan yapıtın ana temasını, bireyin özgürlüğüne yönelik baskı öğesinin, değişik –tarihsel- düzlemlerde yansıtılması oluşturur. Dünden bugüne, bugünden yarına uzanan önemli bir sorunsalı dile getirir. Öyküleme tekniği, bu özgünlüğünün beliren diğer bir yanıdır.

Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ı, bu bağlamda önem kazanan bir başka yapıt. Klasik öykü anlayışının dışında kendine özgü bir biçim ve anlatım örgüsü kurması ile dikkati çeker. Yenilikçi anlayışın başarılı örneklerini sunar.

1950 kuşağının süreğindeki bu yazarların yanı sıra, 70'li ve 80'li yılların başarılı öykücülerinin ilk ürünlerine de bu yıllarda rastlamaktayız. Öykücülüğümüzün devinimli yıllarıdır artık. Bir yandan da köy enstitüsü çıkışlı yazarların bir bölüğünün ilk yapıtlarını görürüz: Mehmet Başaran, *Aç Harmanı* (1962); Yusuf Ziya Bahadınlı, *İtin Olayım Ağam* (1964); Dursun Akçam, *Maral* (1964); Şevket Yücel, *Görmeden Gidenler* (1966); Talip Apaydın, *Ateş Düşünce* (1967); Osman Şahin, *Kırmızı Yel* (1971); Ümit Kaftancıoğlu, *Dönemeç* (1972); Hasan Kıyafet, *Baraç* (1974).

Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem*'i bu yıllarda yayımlanır (1962). Üçüncü kitabı *Barış Adlı Çocuk*'ta (1976), onun öykücülük serüveninin önemli ürünlerini buluruz. Kitaptaki öykülerin bir bölüğü, onun öykücülüğünün gelişimini sergileyecek düzeydedir. Diğer bölüğünde ise, çağının olaylarının tanığı bir yazarın sorumluluğunu görürüz. Soysal, acılarla geçen bir dönemden kesitler sunar… Bekir Yıldız'ın çıkışı, toplumcu gerçekçi öykücülüğümüzün bu yıllardaki devi nim odağını oluşturur. Gerçekçi çizginin bugünkü aşamada vardığı yerin önemli bir dönemecinde yer alır. Öykücülüğümüze, Güneydoğu Anadolu kırsal kesim insanının gerçekliğini getirir. *Beyaz Türkü* (1973), onun öyküleri toplamının en önemli yapıtlarından biridir. Öykücülüğünün iki ayrı düzlemde gelişen örneklerini bir arada buluruz. Güneydoğu insanının töresel yaşam içindeki gerçekliği ile, bu yaşamlardan çıkıp "dış göç" kervanına katılanların gerçekliği yansıtılır. Kitaptaki öykülerin diğer bir öbeğinde ise, köyden kente göçenlerin sorunlarının işlendiğini görürüz. İnsantoplum gerçekliğine yaklaşımındaki gerçekçi bakışı, çarpıcı, soluk soluğa anlatımı öyküsünün etkileyici yanıdır diyebiliriz.

60'lı yıllarda ilk öykü kitaplarını yayımlayan, aşağıda adlarını anacağımız öykücülerin, anılması gereken ürünlerini yine öykücülük çizgilerinin belirgin özelliklerini vermesi bakımından burada belirtmekle yetiniyoruz:

Yusuf Atılgan (*Bodur Minareden Öte*, 1960); Abdullah Aşçı (*Dayak Dağıtımı*, 1982); Metin İlkin (*Nöbet*, 1971); Behiç Duygulu (*Gölgede Gezintiler*, 1970); Meral Çelen (*Güllü Güzel*, 1961); Behzat Ay (*Başkanın Ankara Dönüşü*, 1961); Kâmuran Şipal (*Elbiseciler Çarşısı*, 1964); Ferzan Gürel (*Kara Tutku*, 1971); O. Zeki Özturanlı (*Başakçılar*, 1970); Fikret Ürgüp (*Van*, 1966); Afet Muhteremoğlu [İlgaz] (Ölü Bir Kadın Yazar, 1983); Adnan Ardağı (*Son Ders*, 1963); Nevzat Üstün (*Almanya Almanya*, 1965); Mahmut Özay (*Yorgo*, 1964); Bediî Demirseren (*Büyük Balıklar*, 1965); Remzi İnanç (Şey, 1985); Necati Tosuner (*Kambur*, 1972); Mustafa Niyazi (*Pazar Ekmeği*, 1966); Mübeccel İzmirli (*Sabah Geçidi*, 1967); Erol Toy (*Yenilgi*, 1967); Nursen Karas (*Türkü Olan Kadın*, 1972); Rasim Özdenören (Çok Sesli Bir Ölüm, 1974);

Tanju Cılızoğlu (*Memleketimden İnsan Hikâyeleri*, 1972); Nahit Eruz (İnsanca, 1978); Kerim Korcan (*Tatar Ramazan*, 1969).

1970'den 1980'e uzanan yenileşme dönemi

1970'li yıllar, öykücülüğümüze önemli öykücüler/yapıtlar getirir. Bu evreyi, öykücülüğümüzde 'yenileşme dönemi' olarak adlandırabiliriz. Öyküye 1970 öncesi başlayıp, kitaplaşan ürünleriyle okur karşısına bu yıllarda çıkanların yanı sıra; öykü birikimlerini bu süreç içinde var edenlerin de, öykücülüğümüze 'yeni', 'özgün' bir 'ses' getirdiklerini söylemeliyiz. Bu, hem yansıtılan gerçekliklerde; hem de anlatımda sergilenen örneklerle ulaşılan düzeyde kendini göstermiştir.

1960'la gelen özgürlükler ortamı, düşün ve yazın yaşamının da her yönüyle gelişebilmesine öncül olmuştur diyebiliriz! 'Öykü'nün de bundan payını alması kaçınılmazdır elbet!

Ekonomik ve toplumsal yapıdaki değişim sancılarının toplum yaşamının her kesiminde biçim alışı, derinlemesine bu yaşantıları etkilemesi; bunun, giderek siyasal yaşama yansıması... ülke gerçeğinde devinimli iki "ara dönem" yaşatır.

1960-70 arası dönem çekilen bu sancıların ayrımında olan sanatçı/öykücü; 1970 sonrası dönemde, bu gerçeklikleri daha yoğun biçimde öyküsüne ağdırabilmiştir. O, insana, topluma dönük anlatısını var ederken; elbette ki, salt bir dönem gerçekliğine bağlı kalmamıştır. Yaşamı kuşatan; insanlığın, toplumun sorunlarını, sevinçlerini, acılarını, özlemlerini de dile getirmiştir. Ama bu (bir kuşağın/dönemin oluşmasındaki kaçınılmaz gerçek!) 'yenileşme'; dönem gerçekliğinden hareketle; hem 'dün'ü, hem de daha ötesini ('uzak geçmiş'i) kapsayan yaşamsal ve yazınsal birikimi değerlendirmekle oluşmuştur. Ayrıca, göz ardı edilmemesi gereken bir 'gerçek' de şu: 1960 sonrası hızlanan, o ölçüde de yaygınlaşan çeviriler; yazın ve kültür yaşamında, yeni kuşakları daha donanımlı kıldığı gibi; neyi, nasıl gerçekleştireceklerini daha da bilerek yapmaya yöneltmiştir. Belli şeylerin salt ayrımında olmaktan öte, bunları öyküye yansıtırken; öykücünün/öykünün işlevini daha bir önemli kılacak bilinci edindiklerini de gözlüyoruz.

İşte, 1970 sonrası "kuşak" böylesi bir birikimden öyküye varmıştır. Bunun, 1980 sonrası "kuşak" içinde daha atak bir düzeye eriştiğini de göreceğiz.

1956 sonrası, öyküleriyle dergilerde görülen Füruzan'ın; *Parasız Yatılı*'sı (1971) yeni bir yazarı muştular bize. Ardı ardına yayımlanan *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973) onun bu çıkışının önemini pekiştirir nitelikte ürünler toplamını getirir. Kuşatma, öykücülüğünde yetkinleşmeye yönelikliğinin başarılı ürünlerini içerir. Toplumun değişik kesimlerinden

insanların güç yaşam koşulları içindeki gerçekliklerini, iç ve dış gözleme dayalı olarak, ustaca yansıtır. Olaylara bakışı, olayları yorumlayışı ve bunları yansıtışındaki ayrıntıların yoğunluğu öyküsünün temel öğelerinden biridir.

Bundan sonraki yıllarda iyice belirginleşecek ve yapıtlarıyla öykücülüğümüze devinim kazandıracak olan kadın öykücülerimizin, önemli bir bölüğünün, ilk yapıtlarına bu süreçte rastlarız: Gülten Dayıoğlu, *Döl* (1970); Yıldız İncesu, *Saygılarımı Sunarım*; Tomris Uyar, İpek ve Bakır (1971); Ayhan Bozfırat, İstas*yon*; Selçuk Baran, *Haziran* (1972); Adalet Ağaoğlu, *Yüksek Gerilim*; Aysel Özakın, *Sessiz Bir Dayanışma*; Nazlı Eray, Ah Bayım Ah; Ayşe Kilimci, *Yapma Çiçek Ustaları* (1976); Şiir Erkök Yılmaz, *Hop Eden Şey*; Tezer Özlü [Kıral], *Eski Bahçe* (1978); İnci Aral, *Ağda Zamanı* (1979).

Dizboyu Papatyalar (1975), Tomris Uyar'ın gerçekçilik çizgisinde ulaştığı yoğun, etkili anlatımının ürünlerini kapsar. Ö*deşmeler*'de (1973) ilk örneklerini gördüğümüz, anlatım ve kurgulamada "Şahmeran Hikâyesi"yle geliştirdiği teknik; öyküsünün kendine özgü, etkileyici yanını oluşturuyordu. Onun, *Gece Gezen Kızlar*'daki (1983) anlatımına bir açılmadır bu da. *Dizboyu Papatyalar*'da sunduğu yaşam kesitleri ardında göstermeye çalıştığı gerçeklikler, özgün bir öykücü duyarlığının ustaca gözlem ürünleridir. Öyküsünün derinlik kazanmasının, "yalın"lıktan ve "özgün"lükten öte, değişik bir boyuta erişmesinin en güzel örneklerini de *Yaza Yolculuk*'ta (1986) buluruz.

Adalet Ağaoğlu'nun *Yüksek Gerilim*'i; insan ve toplum gerçekliğini, "durum" ve "eylem"lerden hareketle, yansıtmaya çalıştığı öyküleri içerir. Simgesel anlatımı, kurgulamadaki yetkinliği, üzerinde durduğu sorunları yansıtma biçimi ile çağdaş öykücülüğümüze önemli açılımlar getirmektedir. *Hadi Gidelim* (1982) onun bu özelliklerini ustaca geliştirdiği; öyküsünü, dilde ve anlatımda, bir yerlere vardırmaya çalıştığı sekiz öykülük bir birikimin ürünüdür. Yaşanan toplumsal ortamdaki bireye, bireyin içsel dünyasına yönelişi; bir öyküye ağdırılabilecek yaşamsal gerçekliklerin yoğunluk/etkileyicilik düzleminde nasıl verilebileceğinin güzel örnekleridir.

Nazlı Eray, *Ah Bayım Ah* ile öykücülüğümüze, gerçeküstücü öğelerle süslü alegorik bir anlatımın başarılı ürünlerini sunar. *Hazır Dünya* (1984) ile gelenler ise, onun öyküsünde, geliştirdiği öğeleri sergilemesi açısından, bir açılımdır diyebiliriz. Füsun Akatlı'nın deyişiyle; yazarlık çizgisinde de bir çeşni olarak görebiliriz bunları.

Aysel Özakın'ın *Kanal Boyu* (1982), "dış göç" olgusuna, onu yaşayanların sorunlarına, oradan (Almanya'dan) bakışın değişik atmosferdeki öykülerini getirmesi bakımından önem kazanır.

Ayşe Kilimci, ilk kitabında "İzmir öykücüsü" kimliğinde karşımıza çıkıyordu. İlk duyarlık kıpırdanışlarının gözlemevine girenleri oldukça başarılı biçimde sergilemişti. *Sevdadır Her İşin Başı*'nda (1983), öyküsünün sınırla-

rını genişletiyordu. *Sevgi Yetimi Çocuklar* (1987), onun öyküsünde, tematik olarak değişik yaklaşımları içeren sorunlara yönelişiyle dikkat çeker. Anlatımda daha yetkinleştiği, "öykücülüğümüze değişik bir ses/renk getirdiği" ürünleridir.

Ağda Zamanı ile yazın dünyamıza giren İnci Aral, 1980 sonrası öykücülüğümüzün önemli adlarından biri. *Kıran Resimleri*'nde (1983) yazar, yansıttığı gerçeklikler, bunları da başarılı bir anlatımla sergileyişi açısından dikkati çeker. Yaşadığımız kırım/kıyım döneminin tanıklığının izdüşümüdür diyebiliriz bu öykülere. *Sevginin Eşsiz Kışı* (1986); İnci Aral'ın sevgi sorunsalına yaklaşımda duyarlı saptamalar yapması, bireyin bu kaçınılmaz duygusunun yaşantılardaki biçimini / rengini / anlamını vermesi; bunu da, öyküsünü özgün kılan bir anlatımla sergilemesi öyküde geldiği yeri önemsetecek düzeydedir.

Bu kuşak içinde, ilk kitabını (*Cumartesi Yalnızlığı*, 1968) 60'lı yılların sonuna doğru veren Selim İleri; günümüz öykücülüğünün önemli adlarından biri. Bugüne uzanan öykücülük çizgisinde, yenilikçi anlayışın dil, anlatım ve kurgulamada başarılı ürünlerini sunar. *Bir Denizin Eteklerinde* (1980) onun bu yetkinliğini sergileyen öykülerin toplamını oluşturmaktadır.

Ürünlerini anmamız gereken, aynı yönelimdeki, diğer iki öykücümüz de Nedim Gürsel ile Hulki Aktunç'tur. Nedim Gürsel'in, *Kadınlar Kitabı*'nda (1983) erotizmi öne çıkararak, kadınerkek ilişkisinde var olan bu gerçekliğin değişik yönünü/yüzünü insancıl boyutta işlemesi öykücülüğümüze tematik olarak zenginlik katar. *Sevgilim İstanbul*'da (1986); bu son yargımızı pekiştirecek içerikte öyküler sunduğunu, anlatımına da yeni olanaklar sağladığını söyleyebiliriz. Hulki Aktunç; yeni anlatım yolları denemesi, dili bu yönde işleyip geliştirmesi ile var eder öyküsünü. Daha ilk yapıtta (*Gidenler Dönmeyenler*, 1976) beliren bu özelliğinin *Ten ve Gölge*'de (1985) yetkinleştiğini; bununla da, yansıttığı gerçekliklere 'yeni boyutlar' kazandırdığını belirtmeliyim. Öyküsünün bu ilk belirgin yanları, günümüz öyküsüne yeni kazanımlar sağlayabilecek örnekleri de içinde taşımaktadır.

Bekir Yıldız'ın açtığı yolda ilk ürünlerini veren Osman Şahin, bugüne değin yayımladığı dört kitabıyla, öykücülüğünü özgün bir çizgiye getirebilmiştir. *Acı Duman* (1983) onun öyküsünün, kendine özgülüğü, yetkin ürünlerini getirir. Dilde ve anlatımda öne çıkan bu özgünlük; işlenilen temalar, yansıtılan gerçekliklerde de belirmektedir. Yazarın, 'ayrı bir ses' olabilme düzeyini sergileyen öykülerdir bunlar.

Dönemeç bir ilk yapıt. Ümit Kaftancıoğlu bununla, haklı olarak, öykücülüğümüzde apayrı bir yer edinir. Daha önce, Dursun Akçam'ın öyküleriyle yazınımıza giren Kuzeydoğu Anadolu insanının gerçeği; bu kez Kaftancıoğlu'nun öykülerinde etkileyici bir anlatımla yansıtılır.

İlk yapıtını (*Yolun Başı*) 1973'te yayımlayan Necati Güngör, Sabahattin Ali gerçekliği ile Sait Faik duyarlığının bileşiminde başarılı ürünler verir.

İlk iki yapıtıyla birlikte sunulan, Bu *Sevda Ölmek*'in (1983) yedi öyküsü bu bileşimin etkileyici örneklerini getirir. *Hayatımın Yedi Hikâyesi* (1984), *Unutulmaz Bir Kadın Resmi* (1986) ile gelenler ise; onun çağdaş öykücülüğümüzde, duyarlıklı bir öykü evreni oluşturmada, ustaların araşma karışmaya aday bir öykücü olduğunu somutlayacak düzeyin ürünleridir. Halk hikâyelerinin canlı anlatımını, lirizmin içli/etkileyici söyleyişini, taşranın koygun yaşamının gizil yanlarının gerçekliğini buluruz onun öykülerinde. O, bir kuyumcu işçiliğiyle işler öyküsünü. *Unutulmaz Bir Kadın Resmi*, söylememinde ulaştığı düzeyi de güzelce kanıtlar... Bu bağlamda anmamız gereken bir başka yapıt da, Ahmet Say'ın *Bingöl Hikâyeleri*'dir (1980). Doğu Anadolu (Bingöl) insanının gerçeğini eksen aldığı öykülerinde, Ahmet Say; yörenin geleneksel yaşamından kesitler sunar. Yöre insanının yaşamının trajikomik yanlarını verirken, yaşanılan gerçeklikleri de değişik boyutlarıyla sergiler. Öyküsünü; geleneksel halk kültürü kaynaklarından, özellikle anlatı öğelerinden, yararlanarak vardığı etkileyici anlatımıyla önemli kılar. Bu dönemde ilk yapıtlarını veren diğer öykücülerin ise, adlarını ve bu yapıtlarını belirtmekle yetiniyoruz:

Şükran Kurdakul (*Tanığın Biri*, 1970); Kemal Bekir (*Fatma Hanımın Erik Ağa*cı, 1970); Mustafa Kutlu (*Ortadaki Adam*, 1970); Şevket Bulut (*Al Karısı*, 1971); Fethi Savaşçı (İş Dönüşü, 1972); Sevinç Çokum (*Eğik Ağaçlar*, 1972); Lütfi Kaleli (*Dişliler Arasında*, 1973); Şükrü Bilgiç (*Yaşamaya Sevdalı*, 1974); Mustafa Balel (*Kurtboğan*, 1974); Burhan Günel (*Sevgi Bağı*, 1974); Durali Yılmaz (*Söylenmeyen,* 1975); Oğuz Atay (*Korkuyu Beklerken*, 1975); Muzaffer İzgü (*Bando Takımı*, 1975); Ömer Faruk Toprak (*Karşı Pencere*, 1975); Hakkı Gümüştaş (*Suları Salıvermek*, 1975); Haydar Koyunoğlu (*Dilşo ile Dilşe*, 1976); Yüksel Pazarkaya (*Oturma İzni*, 1977); Celâl Özcan (*Gökova'nın Yalazları*, 1977); Abbas Sayar (*Yorganımı Sıkı Sar*, 1977); Ruşen Hakkı (*Sokağın Ucu Deniz*, 1977); Tahir Abacı (*Gelin Ömrümüz*, 1977); Mehmet Semih (*Dünyanın En Haksız Yere Dayak Yiyen Adamı*, 1977); Mehmet Güler (*Ak Badanalı Ev*, 1977); Kemal Ateş (Çürük Kapı, 1978); Abdullah Nefes (*Sürgün*, 1979).

Her birinin, giderek gelişip serpilen öykücülüğümüze konu, tema, anlatım ve dil açısından yeni açılımlar kazandırdığını söylemeliyiz. Değişik yönelimleri içeren, değişik düşünsel ve sanatsal eğilimleriyle belli odaklarda kesişen / ayrışan / birleşen bu öykücülerin zengin bir birikimi olan öykücülüğümüzün coğrafyasını daha da genişlettiklerini vurgulamak isteriz.

2000'lere doğru öykü

Toplumsal değişkenliklerimize bakınca; güne, ana, zamana yansıyanlarda insanımızın sürüklendiği durumlar, yaşadığı olayların boyutlarının neleri içerdiğini bir bir gözleyebiliyoruz...

Toplumsal çözülme, bunu tetikleyen ekonomik sorunlar, küreselleşme salgınıyla gelen etnik / dinî / tarihsel açmazlar gene bu sürüklenişimizin en temel göstergeleri olarak hayatımızda yer ediyor.

Bütün bu değişim/dönüşüm odaklarında edebiyatımızın, özellikle de öykünün nerede durduğu, neleri yansıttığı, hangi birikimin yeni ve taşıyıcı nitelikteki öykücüleri ortaya çıkardığını gözlediğimizde; yeni açılımların bireyi daha önde tuttuğunu gözlüyoruz.

1980' ler ve 1990'lardaki oluşumların ivmesinin toplumsal hayattaki dönüşümlerin olduğu bir gerçek. Hızlanan göç dalgası, dışa açılan bir Türkiye, bilişim teknolojisinin hayatımızı sarıp sarmalaması iyiden iyiye gündelik yaşantımızı yönlendirir oldu. Burada kendi olmak derdindeki insanın arayışı bir anlamda yazıda/edebiyatta da yerini buldu. Öyküyü yazınsal tür olarak başat kılan, öne çıkaran, verimlilik düzeyini belirleyen de bu oldu.

2000'lere eleştirel/değerlendiren bir gözle baktığımızda bu verimlilik karşımıza "yeni" birçok yazarı çıkarıyordu kuşkusuz.

Ötede "1950 Kuşağı" yazarlarının (Demir Özlü, Ferit Edgü, Leylâ Erbil, Adnan Özyalçıner…); 1960 ve 1970 kuşağının (Füruzan, Tomris Uyar, Selim İleri, Nedim Gürsel, Mustafa Kutlu, Rasim Özdenören, Hulki Aktunç, Necati Tosuner…) yazınsal uğraşılarını görmekle birlikte; bu "yeni" yazarlar bir "kuşak" oluşturmak yerine öyküde kanonik yapı kurmaya daha yatkın ürünler vererek yepyeni bir anlayış getirdiler.

Burada bakılan, gözlenen, irdelenen şuydu elbette:

Neyi/nasıl anlatıyorlar?

En temel sorun da, insana/topluma bakışları**,** yaklaşım biçimleriydi. Daha seçici bir bakış ve okuma yordamıyla yaklaşınca optik görülebilenler; yayıncının seçip önümüze koyduğu yazarlar / anlatılar / metinler daha belirleyiciydi. Okurun karşısına "yeni" yazar çıkarmak derdi, popülerliği öne çıkaran bir anlayışın egemenliği ise öyküde öykü dergilerini, dergilerde de öyküyü gündeme taşıdı. *Adam Öykü*, *İmge Öyküler*, *Hece Öykü*, *Kül Öykü*, *Eşik Cini*, *Dünyanın Öyküsü* gibi dergiler de bu sürecin birikimi olarak karşımıza çıktılar.

Bu süreçte hayatın nabzını tutan, insan ruhunun kazıcısı kesilen bir edebiyatın çok uzağına düştüğümüz kesin. Popülerlik bu denli etkinken öykünün hayatımıza dokunan yanı**,** insana insanı hissettirmesidir. Roman hayatı/insanı gösterirken**,** öykünün bu işlevselliği dikkate değerdir.

"İyi edebiyat"ın bu iki kanaldan nasıl filiz verebildiğini gösteren bir dönemdir 2000'li yıllar.

Kendini toplumun dışına iten, acılarıyla/sızılarıyla dertleşerek kalem oynatan veya kolayından "tarih"e, popüler olan her şeye kaptıran bir "yazıcılar" kümesi oluştuğunu söylemeliyiz bu ara.

Toplumun dip dalgasını göremeden ne roman ne de öykü yazılabilir.

Bugünün toplumundaki çelişkiler/yozlaşma, değişim sanrısı Sabahattin Ali'nin, Sait Faik'in, Orhan Kemal'in yazdıkları / tanıklık ettikleri dönemlerinkinden daha derin/yoğun, insanı sarsalayıcı niteliktedir.

Cinnet, çözülme, şiddet, terör, yabancılaşma, yoksullaşma, yükseliş ve düşüş, kaygı ve korku, güvensizlik ve sevgisizlik toplumun her katmanına sinmiş durumda.

Toplumun, insanımızın "kendi olmak serüveni"; "edebiyatın yaşamsal gerçekliğini görmek" kaygısı apayrı ırmaklardaydı.

Öykücünün bunu görüp/hissedip bir dile dönüştürmesi bu süreçte belirgince öne çıktı. Bu da edebî çeşitliliği getiren bir olgudur üstelik.

Bu süreçte, okuyup kayıt düştüğüm adlar; yapıtlarında bu iki kanalı birleştirme çabasını dert edinen yazarlardı...

Bunlar, en azından birçoğu, benim gözümde, 1980'lerden gelen, 2000'lerin edebiyat ikliminde bu yanlarıyla kendilerini var edip öykünün birikimini günümüze taşıyanlar bu sürecin kanonik yapısını kuranlar olarak da öne çıktılar: İnci Aral, Erendiz Atasü, Nursel Duruel, Mario Levi, Murathan Mungan, Cemil Kavukçu, Ülkü Ayvaz, Hasan Ali Toptaş, Mahir Öztaş, Gülderen Bilgili, Feyza Hepçilingirler, Feride Çiçekoğlu, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Aslı Erdoğan, Ayfer Tunç, Murat Yalçın, Faruk Duman, Murat Gülsoy, Sema Kaygusuz, Yekta Kopan, Ahmet Büke, Mine Söğüt, Filiz Özdem, Karin Karakaşlı,Yavuz Ekinci, Cem Uçan, Murat Uyurkulak, Mehmet Erte, Meliha Akay, Sibel Öz, Vecdi Erbay, Halide Eşber, Remzi Karabulut, Hakan Ergül, İdil Önemli, Menekşe Toprak, Murat Özyaşar, Ayşegül Devecioğlu, Toprak Işık, Mehmet Taşdemir, Kenan Biberci, Özgür Soylu, Özlem N. Yılmaz, Serpil Gülgun, Onat Bahadır, İnan Çetin, Mehmet Anıl, Barış Bıçakçı, Muharrem Erbey, Gamze Güller, Gülçin Karas Duman, Şükran Yiğit, Nalan Karaduman, Osman Akalın, Levent Mete, Onur Caymaz, Hatice Meryem, Gaye Boralıoğlu, Ömer Ayhan, Kemal Selçuk, Pelin Buzluk, Seray Şahiner, Ersin Yılmaz, Melisa Kesmez…

EDEBİYATIMIZIN yerel/bölgesel kotları çok belirginleşemediği için; "tek tip" olma eğilimi çok belirgin.

Gündemde ve revaçta olana eğilim... Oysa, yazan insan, öncelikle yaşadığı yere/ortama, insan ilişkilerine bakmalı; bildiği yeri/yöreyi, tanıdığı "insan"ı yazmalı.

Yaşar Kemal'in başarısı orada. Faulkner'ın, Steinbeck'in, Çehov'unki de öyle.

Bu, ne yaşadığının tanıklığıdır, ne de sığınılan bir düş dünyasının anlatımı.

Toplumsal hayatın görünümüne/akışına bakmak... Oradan en tikel durumu anlatmak bile, zamanına bakmak bilincini taşır.

En küçük olayları, durumları anlatarak da büyük sarsıntıların yansısını verebilir bir yazar.

Bu bağlamda bir ayrım/gruplandırma yapacak olursam, benim için öne çıkan birkaç adı verebilirim. Bu adlardan yola çıkarak; edebi parıltısı olup da, yaşanan zamana/çağa içinden bakarak, yeni bir dil yaratıp değişken bir duruş/bakışla kendi varlığını hissettiren yazarların önemli bir bölümünün bu kanonik yapının adeta kurucusu olduğunu da söyleyebiliriz.

Örneğin bir Murathan Mungan ya da Cemil Kavukçu, Ayfer Tunç veya Murat Gülsoy öyküsünden söz ettiğimizde yeni zaman öykücülerinin yönelimleri, yazma yöntemleri bir ölçüde dönem öyküsünün de işaretlerini nasıl taşıdıklarını bize göstermektedir.

2000'lerde yoğunca yaşadığımız korku ve kaygı ortamının yansıları, bir biçimde, edebiyatımızı da etkilemiştir. Bu süreçte kendilerine burada yer açan öykü ve romancıların "yeni edebiyat"ın kuruluşunda nasıl etkin olabileceklerini gene yazıp, edecekleri gösterecektir. Bu birikimi bunun bir göstergesi olarak da okuyabiliriz.

Kaynakça

Akatlı, Füsun (1982), *Bir Pencereden*, İstanbul: Adam Yay.

Aktunç, Hulki (1973), "Cumhuriyet Hikâyesi Üzerine", *Yeni Dergi*, 105: 26-41.

Alangu, Tahir (1959-65), *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*, C. 1, 2, 3, İstanbul.

Bayrak, Mehmet (1978), *Köy Enstitülü Yazarlar ve Ozanlar*, İstanbul: Töbder Yay.

Bezirci, Asım (1980), *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*, İstanbul: Abece Yay.

Cemal Süreya (23.7.1976), "1950 Kuşağı Öykücüleri", *Politika gazetesi*.

Cevdet Kudret (1970), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, C. 2, Ankara: Bilgi Yay.

Ergün, Mehmet (1975), *Hikâyemizde Bekir Yıldız Gerçeği*, İstanbul: A Yay.

İnam, Ahmet (31.7.1969), "Türk Öykücülüğüne Değin", *Yordam*, IV/24.

Kurdakul, Şükran (1985), *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, İstanbul: Cem Yay.

Necatigil, Behçet (1979), *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yay.

Önertoy, Olcay (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, İstanbul: İş Bankası Kül. Yay.

Özkırımlı, Atilla (1982), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C.1-4, İstanbul: Cem Yay.

Özkırımlı, Atilla (1983), *Edebiyat İncelemeleri: Yazılar I*, İstanbul: Cem Yay.

Özyalçıner, Adnan (Temmuz 1987); "Türk Hikâyeciliğinin Gelişimi", *Yaşasın Edebiyat*, S. 1.

Taner, R. ve A. Bezirci (1981), *Edebiyatımızda Seçme Hikâyeler*, İstanbul: Gözlem Yay.

Varlık Yıllığı (1961-1985), İstanbul: Varlık Yay.

Yansıma, *Günümüz Türk Hikâyesi Özel Sayısı* (Haziran 1972), S. 6.

Sinan Yıllığı (1973).

Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı (Temmuz 1975), S. 286.

Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı (1976-1984), İstanbul: Tekin Yay.

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi (1983), C.1-10, İstanbul: Anadolu Yay.

Cumhuriyet Dönemi: Eleştiri

Betül Mutlu Özçelebi-Hüseyin Özçelebi

1923-1938 yılları arasında Türk edebiyatçıları yeni bir duyarlık ve idealizmle donanarak eski olandan kopuk, yeni bir başlangıç noktası arayışına yönelirler. Mustafa Kemal Atatürk'ün *Onuncu Yıl Nutku*'nda dile getirdiği, uygarlaşma yolunda "sür'at ve hareket mefhumuna" göre düşünme gereği, her alanda olduğu gibi edebiyatta da varlığını gösterir. Döneme damgasını vuran bir başka anlayış da Yahya Kemal Beyatlı'nın "Mektepten Memlekete" (1971: 141) adlı yazısında ifadesini bulur. Denilebilir ki, Meşrutiyet'ten beri sürdürülen kendimize özgü bir edebiyat yaratma savaşımı, "Mektepten Memlekete" söyleyişiyle formülleşmiş ve bütün çabalar bu alanda yoğunlaştırılmıştır.

Kültürel dönüşümün ilk aşaması 1928 Harf Devrimi ile gerçekleşir. Basın dünyası kısa bir süre içinde Latin harfleriyle yayına geçerken; 1929'da kurulan *Millet Mektepleri* aracılığıyla halk, büyük bir okuma-yazma seferberliğine girişmiştir. Dil devrimi, bu dönüşümün ikinci aşaması olmuştur. 1932'de Atatürk'ün öncülüğünde kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti, dille ilgili çalışmaları yönlendirmiştir. Bu yıllarda gazetelerde dil köşeleri çok önemli yer tutar; Osmanlıca sözcüklere Türkçe karşılıklar önerilir. Cemiyet, dilimizin bilim ve edebiyat dili olması yolunda önemli adımlar atılmasını sağlar. Bunlardan başka Anadolu ağızlarından sözcük derleme, tarihî yazma ve kitaplardan Türkçe sözcük tarama, yeni sözcükler türetme çalışmaları bu dönemde başlar. 1931'de kurulan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ile 1936'da kurulan Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Osmanlı tarihinden çok daha gerilere uzanan Anadolu uygarlığını aydınlatan bilim merkezleri ol-

muşlardır. 1931 yılında Almanya'dan ayrılmak zorunda kalan bilim adamlarının önemli bir bölümü Türkiye'ye gelir. Genellikle İstanbul Üniversitesi'nde görev yapan, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin kurulmasında etkin çabalar harcayan bu bilim adamları, Türk biliminin kazancı olmuşlardır.

Yine bu yıllarda Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Burhan Asaf Belge, Vedat Nedim Tör ve Şevket Süreyya Aydemir bütün sınıfları kapsayan bir ideoloji kurma amacıyla ekonomiden edebiyata uzanan geniş bir yelpazede bir aydın hareketi başlatırlar. Türk devrimine ideolojik bir boyut kazandırmaya çalışan bu hareketin yayın organı *Kadro* dergisidir. 1932'de, asker-sivil bürokrasisinin önderliğinde halkın kültürel düzeyini yükseltmek; politik ve ideolojik eğitimini sağlamak amacıyla halkevleri kurulur; amaca yönelik olarak da bu kurumların temsil kollarında yeni Türkiye'nin uluslaşma ve çağdaşlaşma çabalarına katkı sağlayacak oyunlar sergilenir. Halkevleri, Türk toplumunun geçirdiği önemli bir yaygın eğitim deneyimidir (Çavdar 1984: 883).

Edebiyat dünyasında daha önceki dönemlerde görülmeyen bir hareketliliğin göze çarptığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında farklı görüşte olan sanatçıların ortak dergilerde buluşması, edebiyatımızda öteden beri var olan "sanat için sanat - toplum için sanat" çatışmasının toplumcu sanat lehine bir süre durulmasını sağlar. Millî edebiyat döneminde, *Yeni Mecmua*'da "millî edebiyat" kavramı etrafında birleşen farklı görüşten yazarların ortaya koydukları, aynı ülkü etrafında bir olma anlayışı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da geçerliliğini korur. *Hayat* dergisi çevresinde toplanan yazarlar, Cumhuriyet ülküsü düşüncesinde birleşirler.

Toplumsal sorunlara yöneliş 1939 sonrasında ivme kazanır; bu yıllarda gündeme önce İkinci Dünya Savaşı, sonra da çok partili yaşama geçiş damgasını vurur. Aynı dönemde açılan Tercüme Bürosu ve köy enstitüleri, edebiyatımızın gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Özellikle köy enstitüleri, edebiyatımıza "köy edebiyatı" kavramının girmesini sağlayan yazarları yetiştiren kurumdur. Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1950'li yıllar, dünyada soğuk savaş rüzgârlarının estiği zamanlardır; bu dönemde Kore'ye asker gönderilir, köy enstitüleri kapatılır, "6-7 Eylül Olayları" yaşanır, tarıma makine girer, Cumhuriyet'in kazanımlarından ödünler verilir.

Dönemin yazınsal ortamına Garip hareketi, köy edebiyatı, sosyal realizm, İkinci Yeni hareketi, güdümlü edebiyat tartışmaları egemendir. Sanatçılar, hem ülkedeki, hem de dünyadaki olaylardan doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenir.

Bu genel bilgilerden sonra dönemin eleştirmenlerini ve bunların eleştiri anlayışlarını ele almaya başlayabiliriz;

Fuat Köprülü (1890-1966)'nün, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında yazmış olduğu *Türk Edebiyatı Tarihi*, 1923-1960 yıllarında yayınlanan en

önemli kitaplardan birisidir. Edebiyat tarihini yöntemli bir şekilde ilk defa ele alan bilim adamımız Fuat Köprülü'dür. Eserinin girişinde edebiyat tarihi kavramını ve yöntemini açıklarken edebiyat tarihi ve edebî eleştiri ilişkisi üzerinde önemle durur. Ona göre, edebiyat tarihi nesnel, edebî eleştiri öznel görüşü temel alır. Bu şekilde eser, farklı açılardan değerlendirilir:

> "Edebiyat tarihçisi, bir eserin kıymetini takdir ederken, vesikalara dayanarak onun yüzyıllarca halk arasında nasıl bir rağbet kazandığını, sebepleri ve neticeleri ile anlamağa çalışır; halbuki 'münekkid' doğrudan doğruya kendisinin o eserden aldığı 'duygulanma payı'nı şahsî zevk ve kanaatine göre, îzâh eder. Tarihçi şahsî zevk ve kanaatini âzamî derecede dikkate almamağa ve imkân nisbetinde 'âfâkî' bir şekilde düşünmeğe mecburdur. Münekkidin bakış tarzı ise sırf 'enfüsî'dir." (Köprülü 1980: 2-3)

Yazara göre, bu iki alan arasındaki bir diğer fark da zamanda aranmalıdır. Edebiyat tarihi, zamanımızın eserleri hakkında değil, üzerinden yıllar geçen eserler hakkında verdiği yargıyı belgelerle sonuçlandırırken, eleştiri, güncelin peşindedir. Bu nedenle, edebiyat tarihçisi güncel eserleri eleştirirken ne kadar nesnel olmaya çalışırsa çalışsın, eleştirmen konumundadır. Özetle, Fuat Köprülü, eleştirinin nesnel olmadığı ve olamayacağı kanısındadır.

Nurullah Ataç (1898-1957), yazılarını inanarak yazan; bir yazarı, şairi dostluk ve arkadaşlık düşüncesiyle ya da çıkar kaygısıyla, övmeyi ya da yermeyi asla aklına getirmeyen; neyi görüyorsa, neyi düşünüyorsa onu ortaya koymaya çalışan; edebiyatı tam anlamıyla kendisine dert edinmiş (1998: 18-19) bir denemeci, bir eleştirmendir.

Ataç, bizim eleştiri tarihimizde bir milattır. İster deneme, ister günce, isterse eleştirel deneme/denemesel eleştiri yazsın, yazmış olduğu tüm türlerde eleştirel bir tat vardır. Kendi beğenilerini öne çıkarır, akıldan çok sezgiye önem verir, "beğendim/beğenmedim"den öteye gitmez. Yapıtı en ince ayrıntısına kadar inceleyen çözümleyici/yorumlayıcı eleştiriye, yapıtın büyüsünü bozup özünü zedelediğini, güzelliğini yok ettiğini düşündüğü için sıcak bakmaz.

Başlangıçta öznel/izlenimci eleştiriyi savunan, bu yönde ürünler veren Ataç, özellikle 1950 sonrasında uygulamada öznellikten ayrılamasa da, kuram olarak eleştiride nesnelliğin gerekliliğini öne sürer. Bu nedenle, Ataç'ın eleştiriye bakışını iki aşamada değerlendirmenin sağlıklı olacağı kanısındayız.

Ataç, eleştirilerinde bir öğretiye bağlanmaz. Kitaplarda sevdiği parçaları başkalarına da gösterip sevdirmeye çalışır. Kesin, şaşmaz yargılarda bulunmaz. Eserlerin kendisinde bıraktığı izlenimleri ortaya koymaya çalışır, onları çözümlemek gibi bir çaba içine girmez. Onun için "Bu eser güzeldir." de-

mek yeterlidir. Eleştirmeyen, yani sanat eserlerini kendi anlayışının, kendi yaratıcılığının süzgecinden geçirmeyen bir kimsede, gerçekten hayranlık yeteneği bulunabileceğine inanmaz.

Nurullah Ataç'a göre, bizde eleştirmen bulunmamasının nedeni fikirsizlik ve kültürsüzlüktür. Yazar, eleştirmen hakkındaki düşüncelerini de eleştirmenin nelerle yükümlü olmadığını belirterek dile getirir. Ona göre, kurallar koymak ve hüküm vermek eleştirmenin görevi değildir. Yazarı okuyucu ile buluşturmak, dolayısıyla eserin reklamını yapmak onun amaçları arasında bulunmaz. Eleştirmenin çeşitli edebî akımlar arasında tarafsız kalmasını istemek de onun edebiyatla ilgili olamamasını istemek demektir. Bunun gibi eleştirmenin düşmanlarını kötülemesi ve arkadaşlarını övmesi insanî bir zayıflık olarak değerlendirilmelidir. Eleştirmen gerçeği keşfetmek ve öğretmek zorunda da değildir. Çünkü, bir ahlâk hocası değildir. Yazar bütün bunlardan sonra şöyle bir sonuca ulaşır:

"Münekkit bir sanatkârdır; bir şairi, bir romancıyı ne için okursak onu da öyle okuruz. Münekkit kendi hislerini, kendi fikirlerini, kendi ihtiraslarını söyler ve yazıları arasında, zem veya methettiği muharriri değil kendisini görürüz." (Ataç 1922: 3)

Edebiyat tarihi ve eleştiri ilişkisi üzerinde de duran Nurullah Ataç, edebiyat tarihçiliğini edebiyat eleştirisi için zararlı bulur. Bütün toplum bilimleri gibi edebiyat tarihinin de çok yeni bir bilim olduğunu, henüz sınırları belirlenemediği için eleştirinin alanına girdiğini, bu durumda her iki tarafın da zarar gördüğünü belirten yazar, bu eleştiri anlayışını tercih etmez. Ona göre, bir eser hakkında yargıda bulunulmasının mümkün olmadığı bu eleştiri anlayışının estetiğe hiçbir hizmeti yoktur. Ataç, nesnel eleştirinin de karşısındadır. Nesnel eleştirinin edebiyat tarihçiliği olduğu görüşündedir:

> "Sanatkârın 'objektif' münekkit beklemesi, onu istemesi doğrusu tuhafıma gidiyor. Çünkü sanatkâr bir güzelliğe inanmış adamdır. Kendi görüşünü etrafa kabul ettirmek ister. İhtirasları vardır; kendi inandığı şeylerin aksine çirkin diye, yalan diye bakar. Halbuki 'objektif' indinde iyi, doğru, güzel, çirkin, yalan olamaz. O hulâsa eder, tesirleri gösterir; eser rağbet görmüşse sebeplerini, görmemişse rağbetsizliğin sebeplerini araştırır. 'Objektif' ise 'güzel' veya 'çirkin' diye bir hüküm veremez; buna hakkı yoktur. Çünkü kıymet hükmü vermek için muhakkak bir 'sujet' bulunması lâzımdır." (Ataç 1938: 3)

Yazara göre, bilimsel eleştirinin idealist olmamasına, bütün eserleri bir realite olarak kabul edip onları değerlerine göre değil, cinslerine göre sınıflandırmasına karşılık amacı estetik yargılar koymak olan estetik eleştiri, yapılanı değil yapılması gerekeni düşünerek idealist bir anlayış sergilemektedir. Yazar, eleştirmenin bir sanatçı olduğunu, yazdığı yazının eleştirmenin duygu ve algı dünyasını yansıttığını, kendi duygularını kendi ihtiraslarını

kısaca kendi kişilik yapısını yazısına sindirdiğini, eleştirinin de temelde eserlerin ve yazarların bir mizaç arasından görünüşü olduğunu belirtir. Bir başka deyişle Ataç'a göre eleştiri sanat; eleştirmen ise kendi zevkini, kendi duygularını, kendi düşüncelerini söyleyen bir sanat adamıdır. Önemli olan eleştirilen kitaplar değil, onları tanıtan, tartışan eleştirmenin yaratılarıdır. Dolayısıyla eleştiri, bir şeyler öğrenmek için değil, zevk almak için okunur. Özetle öncelikli olan eser değil, eleştirmenin kendisidir. Bunlar onun öznel eleştiri anlayışını ortaya çıkaran görüşlerdir.

Ataç, öznel değerlendirmelerde sınır tanımaz. Bir eseri eleştirirken aynı yazı içinde birbiriyle çelişen yargılarda bulunur. Ancak onun eleştiri anlayışına göre, eleştirmenin duygularının, düşüncelerinin değişmesi tutarsızlık değildir. Eleştirmenin görevi kurallar koymak, yargıda bulunmak, yazarı okuyucusuyla buluşturmak, gerçeği keşfetmek, akıl hocalığı yapmak değil, eser üzerindeki izlenimlerini aktarmaktır.

1950'lerden sonra, Ataç'ın eleştiri anlayışında değişiklikler olur; öznel eleştiri anlayışını önceledeği dönemin tersine, eleştirmenin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerektiğini savunur. Eleştirmenin yazısını yazmadan önce, bir veya birkaç kitabı okumasını, bunlar üzerine düşünmesini, bunları niçin beğenip beğenmediğinin nedenlerini araştırmasını, yargılarının nelere dayandığını açıklamasını ister. Bunun için de başka kitapları öne sürmesi, örnek olarak göstermesi gerektiğinin altını çizer. Ona göre, eleştirmenin sıradan bir okur gibi beğenmediği kitabı elinden bırakma özgürlüğü yoktur. Eleştirmen sıkıla sıkıla, hatta sıkılmasına aldırmadan okuyacaktır; çünkü onun ödevi okumak ve kitabı değerlendirmektir. Eleştirmenin yalnız bu kitabı da değil, söz gelişi yazar romancıysa onun diğer romanlarını da bilmesi, okuması gereklidir. Yazarın sanatında bir ilerlemenin ya da gerilemenin olup olmadığını anlamak, eserin çağın ürünleri içindeki yerini belirlemek için gereklidir bu. Çünkü gerçek eleştiri, "bir şairin, bir romancının nasıl yarattığını araştırmak, kavramaya çalışmaktır." Ataç, bunda kendisinin ve diğer eleştirmenlerin başarılı olamadığı kanısındadır:

> "Eleştirmecinin başlıca ödevi belki de yaratıcı olmamaktır. Kendi içinde olanları, kendi düşüncelerini değil, deştiği, çözümlediği nesnenin içinde ne varsa onu söyliyecek. Eleştirmecinin kendinden silkinmesi, kendini bir yana bırakıp incelediği eserle uğraşması gerekir. Eleştirme, yaratılmış olanları, başkalarının yarattıklarını incelemektir." (Ataç 1953b: 2)

Ataç, Octave Mirbeau, André Gide ve Marcel Proust gibi yazarların örnek alınması gereken eleştirmenler olduğunu söyler. Çünkü onlar dar düşünmezler; başka görüşlere, düşüncelere de saygı, saygıdan da öte anlayış gösterirler. Olaylar ve yapıtlar üzerine düşünen eleştirmenin olmadığını,

bundan dolayı da bizde eleştiriden söz edilemeyeceğini söyleyen Ataç, yazılarında hem yazarı, hem de onun eserini eleştirir. Bunu yaparken değerlendirme ölçütleri çoğu zaman özneldir. Claudel'in şiirlerini sevmez. Niye sevmediği üzerinde de durmak istemez: "Ben pek hoşlanmam, hoşlanmıyorum diye bırakırım. Her şeyi neden beğenip beğenmeyeceğimizi inceliyecek miyiz? Ömrümüzü incelemekle mi geçireceğiz?" (1953a: 4). Bu sözler, Ataç'ın öznelliğini net bir biçimde ortaya koyar. Hoşlanıp hoşlanmamak onun için yeterlidir. Ayrıntılarla uğraşmak onun işi değildir. Sonuç olarak Ataç, kuramsal olarak nesneli savunsa da, uygulamada öznel olmayı sürdürür.

Ataç, eleştiriyi belli ölçütlere bağlı olarak yaptığını söyleyenlere inanmaz. Ona göre eleştirinin olmazsa olmaz, diğer bir deyişle değişmez ilkeleri yoktur:

> "Eleştirmenin değişmez birtakım ilkeleri olması, okuduğu bir eseri bunlara göre yargılaması istenir. Ne yapalım ki öyle olmuyor. Oturup düşünüyoruz, birtakım ilkeler kuruyoruz kendi kendimize. Sonra da bakıyoruz ki o ilkelere uyan bir eser hoşumuza gitmiyor da onlara hiç uymıyan başka bir eser çekiyor bizi. Demek ki ne olduğunu söyliyemesek de bir güzellik var, bir güzellik duygusu var. Her hangi bir eleştirmenin beğendiği kitabı beğenmek için gösterdiği sebepler ilginç olabilir, ancak gerçekten o sebepler yüzünden beğendiğini sanmayın. Önce beğenmiş, sebepleri sonra bulmuştur." (Sümer 1956: 18)

1940'lara kadar, eleştiriyi bir disiplin olarak değerlendirip sadece bu alanda yoğunlaşan tek isim Ataç'tır. İzlenimci eleştiriyi tanıtıp yorumlayan, yorumları doğrultusunda da eleştiriler yazan Ataç, aşağıdaki örneklerde bu anlayışını çok net bir biçimde yazılarına yansıtmıştır. Öznel eleştiriyi önceliediği dönemde eleştirmenin sanatçı, eleştirinin ise bir eserin ya da sanatçının bir mizaç arkasından görünüşü olduğu düşüncesini savunan Ataç'a göre eleştirmen, bir eser hakkında yazarken, aslında kendi düşüncelerini, duygularını, ihtiraslarını dile getirir.

Ataç'a göre Yahya Kemal şair değildir. O, Doğu ve Batı şiirinin bileşimini yapmış, şiiri anlamış bir adamdır:

> "Yahya Kemal şiiri anlamış bir adamdır. Bu sözümü, bütün şümulünü düşünerek 'anlamak' kelimesinin manasında ısrar ederek söyliyorum: Yahya Kemal şair değildir, şiiri anlamıştır; fıtrî istidadı ile değil, idrakinin kuvveti ile şair olmuştur. En güzel şiirleri 'aktüel' bir heyecanın değil, solmuş bir güzelliğin yeniden canlanmasıdır. Kafasında, gerek garbın, gerek şarkın şiir teşebbüslerinin verdiği neticelerin çoğunu toparlamış, onlardan yeni bir terkip yapmıştır. Fakat dikkat edin, ancak terkip -o da bir dereceye kadar- yenidir, unsurları değil." (Ataç 1933: 5)

Ataç, Yahya Kemal'in halka inemediği düşüncesindedir. Yazar, bu yargılardan sonra Yahya Kemal'in şiirinin üstün niteliklerine geçer. Yukarıda söylediklerinin tersine duygusal bir söyleme geçer. Onun şiirine olan beğenisini de gizlemez:

> "Mamafi Yahya Kemal'in, zamanımızın en temiz şairlerinden biri olduğuna eminim. 'Ses'i, 'Açık Deniz'i, 'Güftesiz Beste'si, şarkıları birer harikadır. 'Gel kurtul da o dar varlığın hendesesinden' mısraı da her hatırladıkça hayran olduğum bir şiir mucizesidir. 'Hendese' kelimesinin bu kadar güzel bir surette kullanılması büyük bir kuvvetin buhranıdır. Şair, mücerredatı müşahhas kılan adamdır. Yahya Kemal bu mısrada daha ileri gidiyor, mücerret bir mefhumu, ismini de değiştirmeden, birdenbire müşahhas kılıveriyor!
> Yukarıda ondan bahsederken 'esasen şair değildir' demiştim. Bu mısraı söyliyen, bu terkibi yapabilen adam, hakikaten şair olmaz mı?.. Farzedelim ki bir şey söylemedim." (Ataç 1933: 5)

Ataç, Turgut Uyar'ın şiiri üzerine yazdığı yazısında onu, "başkalarına uymayıp da kendi yolunu aradığı", "acemiliği", şiirinde "şakadan (…) bir saflık, 'bönlük' havası" olduğu, şiiri akılla yazdığı için beğenir. Ataç, dili arılaşmasa da, şiiri biçimsel aksaklıklardan tam olarak kurtulamasa da zarını Uyar için atar. Onu "günümüzün en iyi şairlerinden biri" olarak yorumlar. (1999: 18)

Ataç, duygularını yazılarına olduğu gibi aktarır. Söz gelişi kendisini jurnalcilikle suçlayan Attilâ İlhan'ın, kendisine *Yağmur Kaçağı* adlı şiir kitabını imzalayarak göndermesi üzerine *Günce*'sine şunları yazar:

> "Bana 'jurnalci' demesine kızmıştım, artık geçti kızgınlığım, bir tiksinme geldi. 'Jurnalci' dediği bir kimseye birkaç gün sonra 'sayın' diyebilen kişiden ancak tiksinilir de onun için… (…) Bay Attilâ İlhan (…) bir daha yollamasın bana kitaplarını. (…) İyi şair olsun, kötü şair olsun, bence artık Bay Attila İlhan diye tanışmağa, konuşmağa değer bir kimse yoktur." (Ataç 2000: 344)

Sonuç olarak Türk edebiyatının "eserekli amcası" (Taner 1957: 4) Ataç, yazmış olduğu süre içersinde edebiyatı yakından izleyen, edebiyat çevresi tarafından yakından izlenen, etkileyici, haklı da haksız da olsa dediklerine duyarsız kalınamayan; sürekli yeni, genç, çağdaş kalmayı başarabilen; eskiye karşı hep yeniyi savunan; bundan dolayı da eskiyi yıkmakta bir an bile ikirciklenmeyecek kadar yıkıcı, aşırı ve devrimci, aynı zamanda da yeniyi ortaya koyacak kadar yapıcı olan; sezgisi ve beğenisi güçlü, bireyci, sorgulayıcı, akılcı; her türlü kalıplaşmış düşünceye karşı çıkan, kesin yargılardan kaçınan, karşıtlıkları yapısında barındırabilen, sanat ve yaratı yönü ağır basan bir eleştirmendir.

Yazılarında iyi bir eleştirmenin nasıl olması gerektiği üzerinde duran **A. Hamdi Tanpınar** (1901-1962), önce sanatçı, sonra da bilim adamı, incelemeci, edebiyat tarihçisi ve eleştirmendir. Türk edebiyatının geçirdiği evreleri, aşamaları ortaya koyacak, "bu devamı sabrıyle arayacak", "boşlukları sabır ve tetebbu ile dolduracak", eserlerin değindiği konulara bütüncül olarak bakıp bunlar arasında bir bağlantı kurabilen (1969: 62-64) bir eleştirmen isteyen Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde hem Türk insanının geçirdiği buhranı "içtimaî ve tarihî" nedenleriyle ortaya koyar, hem de eski-yeni sorunsalı üzerinde durur. Yazar, bu eserinde kişilere yoğun bir biçimde yer verirken, bunların eserlerini de tek tek inceler. Bu yönüyle eser, edebiyat tarihinin sınırlarını aşar. Tanpınar'ın sanatçı duyarlılığı ile kültürel ve akademik birikimi, bu eserin her sayfasında kendisini hissettir. Eser, bu niteliklerinden dolayı bugün bile aşılamamıştır.

Tanpınar, şairleri Türk şiiri içindeki yerlerini belirleyerek, dönemlerinin koşullarına göre inceler. Ele aldığı sanatçıları, ilk olarak kendisinden önceki sanatçılarla karşılaştırır, daha sonra da, soy, çevre, dönem ve yaradılış gibi öğelerden yararlanarak onların şiirlerini inceler. 1937 yılında yayımlanan *Tevfik Fikret* adlı eserinde, "Benim için bir şairden ziyade bir kahramandır." diye nitelendirdiği Fikret'i yaradılışına, aile koşullarına ve devrine göre ele alır. Ona göre koşullar, Fikret'i orta çapta bir küçük burjuva şairi iken "cemiyet için bir nevi ahlâk ve medeniyet havarisi" yani bir kahraman şair durumuna getirmiştir.

Yazarın, Fikret'in şiirlerine yönelttiği ilk olumsuz eleştiri onun doğaya yeni bir bakış açısı getiremeyişidir. Fikret'in betimlemeleri ona göre, biraz kartpostal ve bir parça da duygusallıktan ibarettir. Yazarın ikinci eleştirisi ise şairin diline yöneliktir. Tevfik Fikret, kimi şiirlerinde çok sade kimi şiirlerinde de çok süslü bir dil kullanmaktadır. Yazar, Fikret'i düşünce açısından da kısır bulur. Onun büyüklüğü, savunduğu düşünceleri bilmesinde değil, küçük ve basit öğelerden büyük bir iman manzumesi çıkarabilmesindedir. Yine Fikret'te bulunan gerçek hayattan kaçış, yeni bir ülke arayış, bu ülkeyi bulamayınca girdiği depresyon gibi özellikleri devrin hastalığı olarak değerlendirir.

Tanpınar, Yahya Kemal'le ilgili yazılarında eleştiri ile incelemenin sınırlarında dolaşır. Yahya Kemal'e hayranlığını her fırsatta ortaya koyan Tanpınar, Yahya Kemal'in şiir anlayışı ile şiirini özdeşleştirir. Ona göre Yahya Kemal'in şiiri zamanını ve yerini tam olarak bulmuş bir şiirdir.

Tanpınar'a göre Yahya Kemal, şiirimizde Tanzimat ve Servet-i Fünun kuşağı ile başlayan "kopuş'u, geleneğin yabancı etkiler altında kırılışını" (1969: 347) düzeltmiş, Türk şiirini yeniden doğal gelişim yoluna sokmuştur. O, bunu geleneğe yaslanmakla gerçekleştirmiştir:

> "Eski şiirlerimiz, bugün herhangi bir lezzet tasavvur etmek imkânı olmayan san'at oyunları bir tarafa bırakılırsa, bir noktada birleşirler. Bâkî'de, Galip'de esas olan şey «nağme»dir. Bütün o mazmunlar, ikizli, üçüzlü hayaller, hepsi oyunun dış tarafında kalırlar. Türk şiirinin tarihine bakılınca -her şiirde olduğu gibi- bu nağmenin tekâmülü yoktur.
> Yahya Kemal, Hâmid'in ve Fikret'in bir türlü anlayamadıkları «nağme»yi Türk şiirinde tekrar kuran adamdır." (Tanpınar 1969: 348)

Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirimizdeki büyük değişimlere, modalara karşın hiçbirine kapılmadığını, asıl büyük ihtilâlin onun şiirinde olduğunu öne sürer:

> "Asıl ihtilâl yahut «transmutation», Hâmid'in derbeder ilhamından ve Fikret'in mozaik ve bazen renkli fotoğraf mısraından onun mısraına, onun Türkçeye verdiği kıvama, onun eşya ve insan karşısında, san'at ve manzara karşısında kendisi kalabilen görüşüne geçmekmiş. Şüphesiz ki, şiirimiz ne Yahya Kemal'in başladığı noktadadır, ne de bunun eriştiği hadlerde kalmak niyetindedir. Fakat bundan sonra her ileri hareket bu hadden başlayacaktır. Yeni Türk şiirine o bir trapez, bir ana nehir ve ufuk olacaktır." (Tanpınar 1969: 351)

Tanpınar, öncülüğüyle, bilimle sanatı aynı potada eriten bireşimciliğiyle, yol göstericiliği ve yol açıcılığıyla, kültürel birikimiyle, saptamalarındaki yetkinlik ve değerlendirmelerindeki ustalığıyla Türk dili ve edebiyatı bölümlerinden yetişen en önemli incelemeci ve eleştirmenlerden biridir.

Akademisyen kimliğini denemeci/eleştirmen kimliğiyle örtüştüren **Suut Kemal Yetkin** (1903-1980), Ataç'la birlikte öznel eleştirinin ilk akla gelen adlarındandır. Deneme tadında eleştiriler yazan Yetkin, bu yazılarda sanat eserinde biçim ve içeriğin uyum içinde olmasını, şiir ve romanda bize ait olanın yazılmasını, eleştirmenin değerli ile değersizi ayırt edecek düzeyde olmasını ister. Kökü bize ait olmayan akımlara bağlı yazar ve şairleri eleştirir. Bir eleştirmenin ikide bir görüş değiştirmesine karşı çıkar. Eleştirdiği sanatçıları, başka sanatçılarla karşılaştırdığı, olanı ortaya koyduğu anlarda öznellikten nesnelliğe bir geçiş söz konusudur.

Suut Kemal Yetkin'e göre iyi bir eleştirmen, seziş gücü yüksek, sanat kültürü geniş, sağlam bir felsefî görüşe sahip, sahte değerlerin yapay ışıklarını söndürmesini bilen; ama aynı zamanda da gerçek değerleri gömüldükleri karanlıklardan çekip çıkarabilen bir kişidir. Felsefî bir birikime sahip olmayan eleştirmen büyük eleştirmen olamaz. Eleştirmen, düşünce ve hareketleri hem tarihsel oluşları içinde kavrayışını, hem de bunları birbirleriyle karşılaştırarak genel sonuçlara varışını bu birikime borçludur. (1978: 28-29)

Yetkin, eleştirmenin ele aldığı eseri bütün varsıllığıyla yansıtabildiği; ülküsünü, amacını gerçekleştirebilmek için romancının veya şairin izledi-

ği ruhsal labirentleri aydınlatabildiği; duyduğu heyecanı, okuyucunun ruhunda bir yankı gibi genişletebildiği oranda ereğine yaklaşacağına inanır. Eleştirinin sanat, eleştirmenin ise sanatçı olduğunu söyleyen Yetkin'le Ataç ve A. France gibi izlenimci eleştirmenlerin düşünceleri bu konuda örtüşür. O da, tıpkı A. France gibi "kendi ruhunun maceralarını büyük yapıtlar arasında" açıklamaya çalışır. Yetkin'e göre eleştirmen, "Sanatçı ne yapmak istiyordu, ne yapabildi?" sorusunu yanıtlarken öznel olmak zorundadır; çünkü okuduğu eserin dışında kalan, onunla kaynaşmayan eleştirmenin yazdığı metinler okuru kendine çekmez/çekemez. (1978: 150)

Yetkin, yapılan eleştirinin daha geçerli, güvenilir ve nesnel olması için çeşitli önerilerde bulunur. Buna göre eleştirmen, kendisini dış etkenlerden korumak için eleştiri konusu olarak geçmişte yazılan eserleri seçmelidir. Bu yapıldığında eleştirmen, sanatın ve eleştirinin ölçütlerine göre hareket edecektir. Böylelikle hem eserle ilgili sağlıklı bir değerlendirme sağlanmış, hem de eser, eskiden yapılmış ve hâlâ da tartışmasız kabul edilen basmakalıp yargılardan kurtarılmış olacaktır. Sonuçta da hem incelenen eser, hem de inceleyici kazanacaktır. (1952: 387)

Yetkin, öznel bir anlayışla Cahit Sıtkı Tarancı'yı değerlendirirken zaman zaman nesnel yargılarda da bulunur. Ona göre hayatın akışı, gençliğin harcanışı, ölüm kaygısı, geçmişi özleyiş Tarancı'nın başlıca temalarıdır. Çalışan köylüyü, fabrikada yıpranan işçiyi, soğuktan titreyen işsizi Tarancı'nın şiirlerinde göremeyiz. O, kendi iç macerasında bütün insanlığın duygularını yaşatmasını bilmiştir. *Otuz Beş Yaş*'ın ağırlık noktası içimize kadar işleyen "ölüm duygusu"dur.

Yetkin'e göre, onun şiirlerinde Baudelaire'in, Verlaine'in şiirlerini hatırlatan dizeler vardır. Hatta onun kimi dizeleri Verlaine'inkilerle hemen hemen aynıdır:

> "Yorgun başımı göğsünde, emniyette bileyim;
> (Serenad)
> Sur vôtre jeune sein laissez rouler ma tête,
> (Green)
> Eşit ruhların birbirini arayıp bulmasından tabiî bir şey olmaz. Cahid'in Verlaine'e benzemiş ama gene de kendi olarak kalması ancak onun kişiliğini gösterir. İnsanı acı, sevinç, isyan, tevekkül, kuruntu, korku gibi ana duyguları içinde kendi alın yazısiyle karşı karşıya koyan Otuz Beş Yaş, daima arkadaş olarak sayacağım bir kitap olarak kalacaktır." (Yetkin 1947: 3)

Cemal Süreya'nın da söylediği gibi, Yetkin'in yazıları ile Ataç'ın yazılarının ortak noktalarından biri "çelişkili" olmalarıdır. Ama bir farkla, çelişkili yazma Ataç'ta bilinçli bir hal almıştır. Yetkin ise, "tutarlılık kurayım derken çelişkilere düşen bir yazar"dır. Anlayış olarak ise, kendini yenileyememiş, bir önceki yüzyılda kalmıştır. (2000: 184)

Bir yandan eleştirinin sanat, eleştirmenin ise sanatçı olduğunu ileri süren, diğer bir deyişle önemli olanın okunan kitap değil, eleştirmenin duygulanımları, söyledikleri olduğunu söyleyen Yetkin, diğer yandan da eleştirinin nasıl nesnel olması gerektiği üzerinde durur, eleştirmeni bir yol gösterici olarak görür.

Sonuç olarak Yetkin, yapısında ikiliği barındıran, eleştiri kuramları üzerine kafa yormayan, kendisini aşmaya, değiştirip dönüştürmeye çalışmayan, bu yüzden de ardılı olan eleştirmenler tarafından örnek alınmayan bir eleştirmendir.

1923-1938 yılları arasında roman ve öykü üstüne yapılan tek kuramsal çalışma **Nahit Sırrı Örik** (1895-1960)'in *Roman ve Hikâye* (1933*)* adlı eseridir. Yazar, roman, büyük hikâye ve küçük hikâyenin sınırlarını belirlemek amacıyla yaptığı bu çalışmada Türk edebiyatının belli başlı romanlarını da eleştirmiştir. Örik, bu yönüyle 1923-1938 yılları arasında ileri sürdüğü ölçütlerle uygulamalı eleştiriler yapan tek eleştirmendir.

Nahit Sırrı'ya göre bir romancı her türlü konuyu ele alabilir. Ele aldığı meselelere çözüm getirmek ya da getirmemek onun isteğine bağlıdır. Romancı ele aldığı herhangi bir meseleye hatalı ya da ilkel bir bakış açısıyla yaklaşabilir, tarihî romanlarda tarihî gerçeklere uymayabilir, dili yanlış kullanabilir. Ancak romancının kesinlikle sahip olması gereken kimi meziyetler vardır. Bunlar, hayat, inandırabilme kuvveti ve ilgi çekebilme niteliğidir. Yazar, bu nitelikleri ölçüt alarak *Eylül, Aşk-ı Memnu, Çalıkuşu* gibi Türk edebiyatının en ünlü romanlarını eleştirir. Örik, bu romanlarda ele alınan kişilerle onların hareketleri arasında bir tezat olduğu düşüncesindedir. Yazar, *Çalıkuşu*'nun Feride'sini şöyle eleştirir:

> "Çalıkuşu'nda Feride'nin kasabadan kasabaya dolaşmakla geçen hayatına inanmıyor, 'Feride, azimli ve cesaretli Feride, zaten çocuk ruhlu ve pek hoppa olduğunu bildiği ve bile bile o kadar sevdiği nişanlısını muhafaza edebilir ve her şeyle güleşebilirdi; Reşat Nuri Beyin bize tanıttırdığı Feride ancak böyle hareket edecekti.' diye düşünüyoruz. Roman ise hemen tamamen Feride'nin kaçışını takip eden dolaşmalarından ibaret bulunduğundan, bize cidden olmuş bir vak'a hissini, hakikî bir sergüzeştin şahitleri olmak kanaatini vermiyor." (Örik 1933: 17)

Yazar, yarattığı roman kişilerini ne gibi vakalar içinde yaşatacağını plânlamayan, sadece bu roman kişilerini tanıtmakla yetinen romancıları eleştirir. Onları, on beş yirmi sene durmaksızın çocuk doğurduğu için kırkında artık altmışlık hâli almış ve türlü hastalıklarla boğuşan, köşe minderinden kalkamayan bir kadına benzetir. Ona göre bu tür romancılar ya kitabını çabucak bitirmek zorunda kalır ya da hiç bir değeri olmayan uzun sayfaları okuyucuya zorla okutmaya çalışır.

Nahit Sırrı da, Yaşar Nabi Nayır gibi, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* 'unu çok beğenir; ama bu beğeni, onun romanın teknik aksaklıkları üzerinde durmasını engellemez. Ona göre yazarın eserde olayları tarih sırasına göre düzenlemesi bir aksaklıktır:

> "Evvela Yusuf'un ta çocukluğundan hikâyesine başlamıyarak vakanın asıl inkişafile romana girmek ve sonra ondan evvelki zamanları parça parça anlatmak daha iyi olacaktı. Edremit kasabasına dair bazı tafsilâtı da daha dağınık bir halde vermek kabildi. Hele Muazzez'in göğsü kabarıp etrafında sevdalılar peyda olmasından kocasının kurşununa can verişine kadarki zaman arasına o kadar çok vaka giriyor, eşhasın ruhî haletleri o kadar tebeddül ve istihale geçiriyor, Kaymakamın çevrili evi derece derece düşerek o kadar hazin ve âdî bir hal alıyor ki, Muazzez'in öldüğü zamanda on dört on beş yaşında bulunuşu insanı pek şaşırtıyor." (Örik 1937: 55)

Örik'e göre Sabahattin Ali'nin roman kişileri arasında taraf tutması, bu kişilerin kimini idealleştirmesi, kimini de silik bırakıp tamamlamaması bir başka eleştiri konusudur:

> "Diğer taraftan, Yusuf'a fazla muhabbetini gizlemeyen muharrir onu düşmanlara karşı kininde de koyu ifratlara düşüyor. Muazzezi seven eşraf oğlu Şakirle babasının aralarında teklifsizliğinin sebepleri hakkında bıraktığı mübhemlik nedir? Bir romancının kıymeti, fena insanlarla da nüans bırakışile de ve fena insanları toptan kötü etmesile de ölçülür. Bir de eşhasın, hem de itina ettiği eşhasın bir çok tafsilat içinde ne silik tarafları var." (Örik 1937: 151)

Nahit Sırrı'nın bir romanda ve hikâyede aradığı özellikler, roman kişilerinin inandırıcılığı, olayın ve romanın gerçekçiliği, bunların roman kişileriyle uyumu ve eserin sağlam bir kurguya sahip olmasıdır. Ele aldığı yazarların Türk romancılığının gelişimi içindeki yerlerini belirleme kaygısı gütmeyen Nahit Sırrı Örik, sadece esere yönelik eleştiriler yapar. Bu yüzden onun eleştirileri bir eseri kapsamlı bir şekilde çözümleyebilecek yetkinliğe ulaşamamıştır.

Hikâyede ise, Nahit Sırrı Örik'in konusuna ve boyutlarına göre sınıflandırdığı büyük hikâye-küçük hikâye ayrımı dışında kuramsal hiçbir çalışmayla karşılaşmıyoruz. Uygulama alanında da roman için belirlenen ölçütlerin hikâyede de geçerliliğini koruduğunu görüyoruz. Hikâye kişilerinin gerçeğe uygunluğu, inandırıcılığı ve psikolojik çözümlemelerin derinliği, hikâye eleştirisinde geçerli ölçütlerdir.

Suat Derviş (1905-1972), bu dönemde roman eleştirisini meslek edinen ilk eleştirmenimizdir. *Yeni Edebiyat* dergisinde yayımladığı eleştirilerinde, onun toplumcu bir tavır geliştirdiğini görüyoruz. Romandaki sınıfsal çelişki ve çatışmalar onun eleştirisinin odağındadır. Derviş, konularını gün-

cel gerçeklikten alan romanları daha çok önemser; tiplerin net bir biçimde ortaya konmasını, canlı renklerle çizilmesini ister; toplumsal sorunlara değinmeyen, bu yönde çözüm üretmeyen romanları, halkın yanında yer almayan romancıları sert bir dille eleştirir. Bu tür roman yazan yazarlardan ve onların yazdıklarından bir şey beklemez. Ona göre okuyucu, eline aldığı roman veya hikâyede kendisini, çevresini, toplumu görebilmeli; her gün etrafında olup biten olayların yansımalarını orada bulabilmelidir:

> "Cemiyet hayatını aksettirmeyen, hiçbir iddiası ve tezi olmayan bir san'at eserinden en ufak bir istifade bile beklenilemez. (...) Bir muharririn hakikaten reel hayatı aksettirebilmesi için sosyal muhitini iyi tanıması, şahıslarla cemiyet arasındaki bağlantıyı iyi görebilmesi kısaca hayatı iyi bilmesi lâzımdır." (Derviş 1941: 3)

Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*'de sosyal ve toplumsal sorunlara değinmediği için Derviş tarafından eleştirilir. Ona göre sosyal yaşamın birçok karışık dava ve sorunları kucakladığı, insanların zihnini birçok toplumsal sorunun kurcaladığı böyle bir zamanda, bu kitaba harcanan emeğe, basımı için kullanılan kâğıda yazıktır. Derviş, toplumsal olanı değil, bireysel olanı ortaya koyduğu için "lüzumsuz eser numunesi olarak" bu romanı gösterir. Ona göre yazar, gerçek hayatı tanımadığı için, bu eserinde gerçek hayattan kişilere ve olaylara yer vermez. Fahim Bey tipi, ne kadar güçlü canlandırılmış olursa olsun onun yaşamıyla sosyal hayatın bağları gösterilmediği, dönemin özellikleri belirtilemediği için bu tip, okuyucuyu ilgilendirmez. Fahim Bey tipi, bir roman içindeki tiplerden biri olabilir, ama tek başına asla konu olamaz:

> "Bir muharririn hakikaten reel hayatı aksettirebilmesi için sosyal muhitini iyi tanıması, şahıslarla cemiyet arasındaki bağlantıyı iyi görebilmesi kısaca hayatı iyi bilmesi lâzımdır. (...) Bizzat müellif hayatı bilmiyor, cemiyeti tanımıyor. (...) İnsan bu mülâhazalarla kitabı kapadığı zaman, muharririn şüphe telkin eden tesir altında kalıyor da, acaba bu eser kabında yazılı olduğu gibi bir hikâye mi, bir roman mı, yoksa sadece bir hatıra defteri mi? Hayır... bu eser hiçbir şey değildir." (Derviş 1941: 3)

Romandaki eksik ve fazlalıkları sorgulayan Suat Derviş, zaman zaman eseri bırakıp yazarla tartışmaya girer. Söz gelişi Peyami Safa'yla idealizmi (1940a: 3), Yakup Kadri'yle de köyü/köylüyü tartışır. Roman kişisinden yazarı sorumlu tutan Derviş, daha da ileri giderek Ahmet Celal'le Yakup Kadri'yi özdeşleştirir. (1940b: 2-3)

Yalnızca roman eleştirisi yapan Suat Derviş, ülkemizdeki toplumcu gerçekçi eleştiri anlayışının ilk temsilcilerindendir.

Cevdet Kudret (1907-1992), şair, öykücü, romancı, denemeci, incelemeci, araştırmacı, eleştirmen, edebiyat tarihçisi, Yedi Meşaleciler'in meşalelerinden biri; ekmek parası için bile olsa çok yüce, kutsal olarak nitelediği sanatı şişirmekten, harcamaktan korkan bilinçli, birikimli bir edebiyat işçisi; kendisini "edebiyatımızın proletaryasıyım" diye nitelendirecek kadar işine sadık, sözünü sakınmayan bir aydın; çok dikkatli ve tarafsız bir eleştirmendir.

Yazarların yaşamlarıyla değil, eserleriyle uğraşmayı seven, yaşamların gölgesinin eserlerin üstüne düşmesine karşı çıkan Cevdet Kudret'e göre önemli olan, yazarla ilgili dedikodular değil; eserler üzerine söylenecek yepyeni yorumlar, görüşlerdir. O, bir sanatçıya "saldırgan, azgın, yüksek dejenere, ruh hastası" gibi küçültücü sıfatlar takılmasını yanlış bulur. (1991: 132-133). Ona göre, "her eseri kendi yapısı içinde ele almak alışkanlıklarının dört duvarı içinde" kalmaktan hoşnut olmayan eleştirmenin birincil görevidir (1977: 151).

Cevdet Kudret, ince eleyip sık dokuyan bir eleştirmendir. Yapmış olduğu eleştiri, inceleme, araştırma çalışmalarında bunu görmek mümkündür. Araştırdığı konuyu mutlaka aydınlatır. Kendisi eleştirmen olmadığını söylese de, yazdıkları bunu doğrulamaz. O, sözlerini belgelere dayandıran, inceleme ve araştırmaya büyük önem veren, yöntem olarak yanlış da olsa kimi zaman yazdıklarından daha çok alıntıyı yazılarında barındıran bir eleştirmendir. Böyle zamanlarda Cemal Süreya'nın kendisine verdiği "deriştirmen" sanını hak eder. Daha çok kızdığı ya da sevdiği bir eser üzerine yazdığını söylemesi, onu öznel bir eleştirmen yapar; ama o, yapmış olduğu değerlendirmelerle, karşılaştırmalarla, alıntılarla nesnelliğin sınırlarında gezinir.

Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (1859-1959) adlı üç ciltlik eserinde öykü ve romanımızdaki gelişimi, değişimi, dönüşümü ortaya koyar. Olabildiğince nesnel yargılarda bulunur. İncelemelerini daha çok örneklerle destekler. Bu eserinde onun araştırmacı ve kuşkucu yönü daha da öne çıkar. Okuduğu bir yapıtla ilgili bilgileri hemen kabullenmez. Bilimsel bir kuşkuculukla verili olanı/söylenileni sorgular, araştırır, yanlış veya eksik bir şey varsa onu ortaya koyar.

Cevdet Kudret, bir yazar ya da şairin dili nasıl kullanması gerektiği konusunda örnek olarak, "şairane" anlatımdan sürekli kaçınan, edebiyat yapmayan, "en çapraşık konuları bile en kestirme yoldan anlatan", "yalın söyleyişin gizini yakalamış bir anlatım ustası" olan Memduh Şevket Esendal'ı gösterir (1991: 153-155).

Cevdet Kudret, Vedat Günyol'un deyimiyle, *Metinlerle Türk ve Batı Edebiyatı* adlı yapıtının başına aldığı La Buruyére'nin şu sözlerini kendisine kılavuz edinmiştir:

> "Metin incelemelerinin ne kadar üstüne düşsek azdır; her türlü bilgiye ulaşmak için en kısa, en zevkli yol budur; her şeyi ilk elden alın, kaynağa gidin, metni evirin çevirin, ezberleyin, fırsat düştükçe kullanın; hele anlamını bütün genişliğiyle, incelikleriyle anlamaya bakın; metni yazanın türlü düşüncelerini birbirine bağlayın, ilkelerini uzlaştırın, sonuçlarını da kendiniz çıkarın." (İhsan Kudret 1993: 67)

Gerçek bir bilim insanının tüm özelliklerini bünyesinde barındıran Cevdet Kudret, iyi bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmendir. Yazdığı eserler bunun en güçlü göstergesidir.

Varlık dergisinde daha çok bir "otorite", birçok yazarın ve şairin elinden tutan, onları destekleyen bir "ağabey" olarak gördüğümüz **Yaşar Nabi Nayır** (1908-1981), eleştiri yazılarında genellikle dönemin edebiyat anlayışlarını ele alır. Eleştiri üzerine yazmasına karşın, genel olarak eser eleştirisi yapmaz. Daha çok kişi ve kurumları eleştirir.

Yaşar Nabi Nayır, *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri* (1937) adlı eserinde eleştiri ve eleştirmen kavramlarını eleştirmenin rolü açısından ele alırken, öncelikle dönemin çarpık eleştiri anlayışına değinir. Yazara göre, o gün için var olan edebî uyuşukluğun devamına eleştirmen yokluğu etkendir. Eleştirmenliği meslek edinmiş ve ele aldığı esere tarafsız bir bakış açısıyla yaklaşabilen eleştirmenin yokluğu, eleştiri kavramının çarpıtılarak okuyucu gözünde önemsiz bir tür olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. Yazara göre, bir ekolü, bir ideolojiyi ve sadece belirli bir estetik zevki tercih eden edebiyatçı gerçek bir eleştirmen değildir. Ancak her büründüğü şekilde güzelliği sezip ortaya koyabilecek, birbirine en zıt eğilimleri olgunlukla karşılayabilecek karakterde ve güçlü bir inceleme yeteneğine sahip olan edebiyatçılar eleştiri alanında olumlu çalışmalar ortaya koyabilirler.

Nayır, iyi bir eleştirmenin öncelikle eleştirdiği eseri çok iyi derecede sindirmesi gerektiğinin altını çizer. Çünkü eleştirmen, sıradan okurun bulamayacağı özellikleri bulmak, eseri benzeri eserlerle karşılaştırmak, eserin değerlendirmesini yapmak ve bunu okura sunmakla yükümlüdür. Ona göre ciddî, tarafsız, emek ürünü eleştiriler için biraz iyi niyet, biraz çaba, bir parça da anlayış yeterlidir.

Yaşar Nabi, sanatta yol göstericiliğe inanmaz. Gerçek sanatçının kendi yolunu mutlaka kendisinin bulacağına inanır. Ona göre sanatçıya yol göstermeye çalışmak demek, insanın kendisini sanatçıdan üstün görmesi demektir:

> "Eleştirmen gördüğü veya okuduğu eseri inceler, sanatçının ne yapmak istemiş, bu dileğinde ne dereceye kadar başarı göstermiş olduğunu araştırır. Önceki eserleriyle ele aldığı arasında, o sanatçı ile başkaları arasında karşılaştırmalar yaparak düşündüklerini anlatır, eser başarılı ise neden başarılı

> olduğunu, değilse kendince bunun sebeplerini göstermeye çalışır. Ama tutup da, bıraksın bu işi o, bu çeşit eserler yerine şöylelerini yazsın, yarına kalmak istiyorsa şu yoldan gitsin demeye başladı mı eleştirmenin çerçevesinden çıkarak akıl hocalığı sınırına girmiş olur. Akıl hocalarından ise sanatın öyle büyük faydalar sağladığı da görülmüş şey değildir." (Nayır 1956: 3)

Yaşar Nabi, güdümlü olan her şeye karşıdır. Sanatçının da, eleştirmenin de sanatın özgürlüğü için savaşım vermesini ister. Özgürlükleri kısıtlayan, yazarı belli bir alanın dışına çıkartmayan, onu belli amaçlar için yazı yazmaya zorlayan her anlayışa karşı çıkar. Ona göre sanat kaygısını bırakıp sanat dışı amaçlar için uğraş veren yazarlar, iyi sanatçı değildirler. (1955b: 31)

Yaşar Nabi için önemli olan yazarın toplum ya da sanat için yazması değildir. Önemli olan eserdir. Eserde bir büyüklük, bir güzellik varsa, sanatın gerekleri yerine getirilmiş demektir; bundan dolayı eserin fildişi kuleden ya da toplumun içinden gelmesi önemli değildir.

> "Ben 'sanat için sanat' yaptıklarını söyleyenlere de, 'toplum için sanat' yaptıklarını söyleyenlere de kızmıyorum. Bence asıl mesele burada değil. Ne yapmış ona bakıyorum. Eserinin değerini tartıyorum. Tabii bunu yaparken de sanatın ölçülerini kullanıyorum, politikanın demeyeyim de fikriyatın ölçülerini kullanıyorum. (…) Eserinde kendini anlatan acaba bize insandan başka bir şey mi anlatıyor. Ve sanatın insandan daha büyük bir meselesi mi vardır?" (Nayır 1955a: 30)

Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanı, 30'lu yıllarda Anadolu gerçekliğini ortaya koyması açısından en çok beğenilen eser olmuştur. Yaşar Nabi Nayır, bu eser üzerinde dönemin roman eleştirisini ortaya koyan tipik bir örnek sunar bize. Yazısında öncelikle romanın özgünlüğü üzerinde durur. Bu özgünlüğü, konusu memlekette geçen iki eserle, Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanlarıyla karşılaştırarak açıklar:

> "Ancak, bunların hemen hepsinde, vak'a, halkın ve hattâ köylünün arasına karışmış bir veya bir kaç aydınını muharrir tarafından iyi tanılan şahısları menşurundan yürütülmüş ve bunlarda entellektüelle halkın ve cahilliğin tezadları çarpıştırılmıştır. 'Kuyucaklı Yusuf'da ise entellektüel hiç kimse yoktur. Mevzuun içine bir kaymakam, avukat ve saire gibi bazı kaza aydınları karışmışsa da bunlar ya entellektüel düşünce ve hislerle hiç münasebetleri olmıyan kimselerdir, yahut da bu cepheleri muharrir tarafından kasden ihmal edilmiştir." (Nayır 1937b: 328)

Yazar, daha sonra romanın incelemesine geçer. İncelemesinde romanın konusunu, tasvirlerini ve roman kişilerinin canlandırılışını ele alır. Yazara

göre romanda ayrıntı derecesindeki betimlemeler, gerçekçi bir hava konusunda etkili olmaktadır; ancak roman kişilerinin canlandırılışında belirsizlik vardır. Roman kişilerinden kimisinin bir kaç çizgi ile çok gerçekçi bir biçimde belirlenmesine karşılık Yusuf gibi önemli roman kişileri fazla işlenildiği halde yapaylıktan kurtulamamışlardır. Bu yapaylığın nedeni de, yazarın Yusuf'u idealize etmesi ve karşıtlıklar içinde vermesidir:

> "Sabahaddin Ali, Yusuf'u sırf fazileti için sevmiş ve onun bir fazilet timsali haline getirmek için, realist bir eserin içinde geniş bir idealizme kapılarak, elinden geleni yapmıştır. Bazan, bütün evindekilere, hattâ şirret analığına tahakküm edecek kadar metin bir irade gösteren Yusuf, bazı da içinden sıyrılmak için en basit bir gayret kâfi gelecek müşküllere kendini kapıp koyveren bir mütevekkildir. Kâh hiç kimseden korkusu olmıyan bir yiğittir, kâh en sarih hakkında alçakça yapılan tecavüzleri kabul edecek kadar çekingen." (Nayır 1937b: 329)

Yaşar Nabi, bu olumsuzluklara karşın eseri beğenmekte, alanında ilk oluşunun bu kusurları barındırabileceğini belirtmektedir. Ona göre, *Kuyucaklı Yusuf* büyük bir adımdır. Sabahattin Ali, bu romanla Türk edebiyatında memleketi, edebiyatı ve romanı kaynaştırarak çığır açmaktadır.

Yaşar Nabi'nin Türk edebiyatına en büyük katkısı, *Varlık* gibi bir dergiyi on yıllarca yaşatmış/yaşatıyor olması, dergiyi bir okul haline dönüştürmesidir. Yaşar Nabi, bu dergiyi yaşatmasına yaşatmıştır, ama bu durum, İlhan Tarus'un dediği gibi ülkemizi namuslu ve yetkin bir eleştirmenden de yoksun bırakmıştır (1959: 9).

Sabahattin Eyuboğlu (1908-1973), bir yandan yalınlığı, yereli, ulusalı; diğer yandan da çok sesliliği, evrenseli, yeniliği, bilimsel olanı savunur; bunlar arasında bir bireşim kurmaya çalışır. Eleştirilerinde de, denemelerinde de bunları yansıtır, yansıtmaya çalışır. Bir yanında Yunus Emre, Pir Sultan ve Âşık Veysel; diğer yanında ise Montaigne, Hayyam ve Rimbaud vardır. En çok değer verdiği şey insandır. Türk edebiyatının Günyol ve Burian'la birlikte "hümanist" üç eleştirmeci/denemecisinden biridir.

Eleştiriyi, edebiyat tarihinin bittiği yerde başlatıp, estetiğin başladığı yerde bitiren, Eyuboğlu'na göre bunların sınırları birbirine karışmıştır. Bu karışık durum, her üç alan birer disiplin olarak kurulduğu zaman ortadan kalkacaktır. Batı'da şimdilik kuramsal olarak, bu üç görüş arasındaki sınır çizilmiştir. Edebiyat tarihi, edebî kişilikleri ve eserleri, gerek kişisel ve gerek sosyal bakımdan neden-sonuç ilişkisi içinde birleştirir. Estetik ise bunun tam tersine edebiyatı zaman ve mekândan ayırarak yalnız edebî gerçek önündeki bilimsel merakımızı doyurmaya çalışır. Edebî eleştiri de ikisinin ortasında yer alır:

> "Edebî tenkit, (…) edebiyat tarihinin bittiği yerde başlar ve estetiğin başladığı yerde biter. Yani 'etraf' bilgisiyle 'öz' bilgisinin ortasındadır. Münekkidin işi yalnız bir eseri olduğu gibi alarak anlamak ve anlatmaktır. Ondan eserin tarihsel sebeplerini ilimsel izahını isteyemez. Şu kadar var ki münekkit ilk vazifesini yapmak, yani anlamak için hem tarihten ve hem de estetikten bilgiler istemek mecburiyetindendir. Çünkü anlamak bir çoklarının zannettiği gibi hissetmek, sevmek, beğenmek, heyecan duymak değildir. Münekkitin bize, eseri okurken duyduklarını anlatmasını istemiyoruz. Ağladı ise; güldü ise, kızdı ise bize ne?.. Anlamak hislerin değil zekânın işidir; sıcak kanla değil, soğuk kanla yapılır. Yaratıcı sanatkârlar onun için münekkit olamazlar. Ne kendi sanatlarını ve ne de başkalarınınkini tenkidin istediği gibi anlayamazlar. A. France'ın dediği gibi, nazariyenin çorak topraklarına düşen sanatkâr sudan çıkarılmış bir balık gibi çırpınır durur." (Eyuboğlu 1981 : 29)

Eyuboğlu, Ataç ve Yetkin gibi öznel anlayışı öne çıkaran eleştirmenlerin, "Gerçek eleştirmenler yaratıcı sanatçılardır." görüşüne katılmaz. Çünkü eleştiriyle sanatın istedikleri aynı şey değildir. Anlamak duyguyla değil, akılla ilişkilidir. Yukarıda da belirtildiği gibi eleştirmenin işi, eseri "anlamak ve anlatmak"tır. Eleştirmenin bir şeyi anlaması demek, sanatçının yapmak istediğiyle yaptığını ayırt etmesi demektir. Anladığını anlatmak, yani sanatçıyla okur arasında aracı olmak onun ikinci görevidir. Onun bunlardan başka, iyiyi kötüden ayırmak, okurun edebî zevkini yükseltmek gibi amaçları da vardır.

Yazar, dönemin en çok tartışılan şairlerinden biri olan Yahya Kemal'in şiiri üzerine kapsamlı bir eleştiri yazar. Yahya Kemal'in eski şekilli şiirlerinin taklit olarak görülmesine, şiirlerinin eski ve yeni olarak ikiye ayrılmasına karşı çıkar. Ona göre Yahya Kemal, eski Türk şiirinin taklitçisi veya sürdürücüsü değildir. Onun şiiri, eski Türk şiirinin bugünkü şiir zevki ile yeniden doğuşudur. Şiirde yenilik sadece şekil yeniliği demek değildir. Önemli olan özde yeniliktir. Yahya Kemal, aruz ile en yeni hece şiirlerinden daha yeni duyuş ve düşünüşle şiirler yazabilmektedir. Yahya Kemal, gazellerini Nedim'in şiir anlayışıyla değil, şekliyle yazmıştır. Bu yüzden Yahya Kemal'i Fransızların öz şiir anlayışlarına göre değerlendirmek daha doğrudur. Ancak bu anlayışın bize özgü bir kaynaktan doğduğunu da unutmamak gerekir:

> "Yahya Kemali frenklerin öz şiir (Poésie Pure) telâkkileriyle anlamak daha doğrudur. Fakat onun özcülüğü yeni frenk şiirinden çok, eski Türk şiirine bağlıdır. Paul Valéry'nin aradığı ve Bremond'un tarif ettiği öz şiiri biz asırlarca kana kana içmiş insanlarız. Mânaların hendesesi ve kelimelerin nizamı içinde tekevvün etmekle beraber mânaları ve kelimeleri aşan, akıldan çok ruha hitap eden şiiri biz frenklerden öğrenecek değiliz. Yahya Kemal frenklerden yalnız kendi içindeki şiirin şuuruna varmayı öğrenmiştir." (Eyuboğlu 1938: 35)

Sonuç olarak, Sabahattin Eyuboğlu eleştiri anlayışını güncel ölçütlere göre değil, Batı edebiyatından aldığı teknik birikimle tarihsel perspektife ve edebiyatın evrimine dayanarak oluşturur.

Türk aydınlanmacılığının öncülerinden olan **Vedat Günyol** (1911-2004), insancı söylemi, bilim ve aklın kılavuzluğunda somutlaştırmaya çalışır; yazdıklarıyla bir yol gösterici, bir öğretmendir. Eleştirilerinde yapıt kadar yapıtın yazarını da önceleyen Günyol, bulgularını, yargılarını, vargılarını kendi dünya görüşünün süzgecinden geçirir; dolayısıyla yöntem olarak izlenimciliği benimser; ama sanatsal bir kaygıya sahip olması ve eleştiride ölçülülüğe önem vermesi nedeniyle yargılarında nesnel olmaya çalışır.

Karşımıza daha çok hikâye ve roman eleştirileriyle çıkan Günyol, yazarın dünya görüşü ve bunun sanatına yansıması, biçimde ve içerikte yaptığı yenilikler, kullandığı roman teknikleri, ele aldığı konu ve kişiler, dili ve biçemi, biçim kaygısı, kaynakları, etkilendiği ve etkilediği yazarlar, yazılan eserin kurgusundaki sağlamlık üzerinde önemle durur. Bir romancı ya da öykücüyü incelerken temel kaynak eserdir. Yazarın tüm eserlerini hem birbiriyle, hem de başka yazarların eserleriyle karşılaştırır. Böyle yaparak yazarın gelişim çizgisini ortaya koyar. Eleştirilerinde çözümleyici, yorumlayıcı bir dil kullanır.

Günyol, bir kuramcı değil, uygulayıcıdır. İnsana değer veren yazıları, eserleri öne çıkarır. Bundan dolayı insanlık özünden, her çeşit düşünceden yoksun birtakım incelikler içinde boğulan sahte yapıtlar karşısında, gerçek bir dünyada, gerçek insanlara, gerçek sorunlar sunan Sait Faik'in *Mahalle Kahvesi* ile "ezilmiş bir topluluk bilincini" ustaca dile getiren Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde*'sini olumlu; dış gerçekliği çok başarılı bir şekilde ortaya koyan, Güneydoğu insanının içinde bulunduğu durumu "ürkünç tablolar" hâlinde veren, ama içe yönelmeyen, insanı ezen herkesten nefret eden, buna karşın sevdiği insanı canlı kılamayan, insana "bir satranç tahtasının piyonları kadar önem veren" Bekir Yıldız'ı insanı içsel yaşantısıyla vermediği/veremediği için olumsuz olarak eleştirir. (1999: 156-164)

Günyol, kendi deyişiyle bugün için aşılmış da olsa, edebiyat tarihimizin ilk ciddî eleştiri örneklerini verenlerden biri olması, eleştirisinin odağına yapıtı ve yazarı koyması, bilgiye ve belgeye dayanması, aklın ve bilimin yol göstericiliğine inanması, toplumcu anlayışla eleştirisini kurması, doğru bildiği yoldan şaşmaması; ama yargılarının kimi zaman eskidiğini de (Fakir Baykurt: *Tırpan*, Yaşar Kemal: *Akçasazın Ağaları: Demirciler Çarşısı Cinayeti, Yusufçuk Yusuf*) gözardı etmemesi, dili önemsemesi gibi özelliklerinden dolayı yarın da eleştiri tarihimiz içinde varlığını sürdürecektir.

Orhan Burian (1914-1953), tıpkı Tanpınar ve Kaplan gibi, hem akademik, hem de eleştirmen kimliğiyle karşımıza çıkar. Burian, şairlerimizi

ve yazarlarımızı bilimsel bir şekilde inceleyen eleştiri yazıları olmadığı için Türk edebiyatını acınacak kadar Doğulu bulur. Bunu bizim zayıf noktamız olarak gören Burian, Batı'da eleştiriye verilen değerin esere verilenle eş değerde olduğunu imler. Ona göre eleştirmen; sözcüğün en geniş anlamıyla, anlayışlı, edebî görüşü geniş bir insan olmalı; düşüncesini açık ve temiz bir dille, kolay anlaşılır biçimde yazabilmeli; incelediği eserin kusurlarını ve güzelliklerini ortaya çıkarabilmeli; ele aldığı her yeni yapıtla daha yetkin eleştiri örnekleri verebilmeli; eleştirilerinde yıkıcı değil yapıcı olmalı; kısacası ele aldığı eseri ve/veya yazarı tüm yönleriyle görmek ve göstermek gibi iki taraflı bilgiye sahip olmalıdır (1993: 34-35).

Burian, esere çoğu zaman nesnel/bilimsel bir anlayışla yaklaşır, kimi zaman da kişisel beğenilerini yansıtır. Böyle zamanlarda yargıları özneldir. O, eserdeki güçlü ve zayıf yönleri, eserin iç bütünlüğünü, eserde uygulanan yeni yöntem ve teknikleri, yazarın/şairin kullanmış olduğu dil ve biçemi eleştiri konusu yapar. "Güzel şiir, ne söyleyeceğini olduğu kadar nasıl söyleyeceğini de inceden inceye hesapla yaratılır; uyum anlam ile el ele yürüyorsa güzellik tamdır." (1993: 58) sözü, şiir eleştirisi yaparken ona yol gösterir.

Burian'a göre eşyadaki üç boyutluluk, yani *genişlik, derinlik ve yükseklik* edebî eserlerde de vardır. O, Amerikalı bir eleştirmenden aldığı bu düşünceyi bizim yazar ve şairlerimize de uygular. "Nazım Hikmet Ran oldukça geniş bir ozan, yer yer yüksekliği de yok değil, ama derinlikten yoksun. Necip Fazıl Kısakürek'in derinliği ondan fazla, ama yüksekliği az, genişliği daha da az." (1993: 63)

Burian, Dağlarca'yı, bugünkü Türk şiirinin Pythia'sı olarak görür. Çünkü, o da Pythia gibi herkeslerden değişik, garip bir dille konuşur. Burian, Dağlarca'yı eleştirirken öznel değerlendirmelerde de bulunur. Ona göre Dağlarca'nın şiirleri, aceleci, kolaycı olan bugünün insanları için zor bir şiirdir. *Taş Devri*, insanlığın dününden ilk aldığı sestir. Bizde tek tek şiirle okuyucusunu büyülemekten kaçınıp toplu bir insan ve evren anlayışını şiire sığdırmaya çalışan yalnızca odur. O, duygu gücünün verdiği kehanetle konuşur:

> "Kelime ve ses uyumlarının yalnız ona özgü bir yeniliği, ayrılığı var. Ama tek bir sözü oyunbaz değil, ölüm kalım davası ölçüsünde ciddi. O son yirmi beş yılın büyük ozanları arasında ozanlık tacını hatta Nazım Hikmet Ran'dan da daha büyük bir alçakgönüllülük ve daha büyük bir azamatle giymiş bir ozandır. Gerçekten Fazıl Hüsnü Dağlarca Atatürk Devrimi'nden beri yetişen ozanların en büyüğüdür." (Burian 1993: 67)

Orhan Burian, *Üç Şehitler Destanı*'nı incelemeye şeklinden başlar. Bu incelemeye göre bütün kıtalar, bir iki istisna hariç, dörder dizedir. Bu dizelerin birincileriyle üçüncüleri arasıra, ikincileriyle dördüncüleri ise her zaman uyaklıdır. Herhangi bir ölçü kullanılmamakla birlikte büsbütün ser-

bestliğe de kaçılmamıştır. "Her parçanın, taşıdığı duygu ve düşünce yüküne denk düşürülmüş bir şekil ve düzeni var"dır. (1993: 82)

Genç yaşta yitirdiğimiz, aydınlanmacı ve insancı kimliğiyle tanıdığımız Orhan Burian, eserini tamamlayamamış olmasına karşın düşünceleriyle, -kısıtlı sayıda da olsa- yazdığı usta işi eleştirilerle, eleştirilerindeki doğru saptamalar ve yargılarla yol göstermeye devam etmektedir.

Mehmet Kaplan (1915-1986), bilim adamı, eleştirmen ve denemecidir. İnceleme ve araştırmalarında olabildiğince nesneldir. Bilim insanı olduğu için bilimin verilerinden yararlanır. Eleştirilerinde de nesnelliğe önem veren yazar, karşıt görüşten yazarların eserlerini/şiirlerini ele aldığı yazılarında zaman zaman öznelliğin sınırlarında dolaşır. Yazılarında eleştirinin ne olduğu, ne olması gerektiği üzerinde durur. Bu konuda kuramsal çalışmalar yapar. Eleştiriyi "yoklama ve araştırma endişesinin, meçhul duygusunun, dâimâ harekette bir düşünüşün, imansızlığın ve şübhenin mahsûlü" (1946: 8) olarak nitelendirir.

Çağdaş eleştiri için yalnızca övgü ve yerginin yeterli olmadığını, başka niteliklerin de gerektiğini ileri sürer. Kaplan, olayları ve eserleri bilmeyen, bunları değerlendirmeyi bir görev olarak kabul etmeyen, araştırmadan yoksun, görüşlerini özgürce ortaya koyacak cesarete sahip olmayan bir eleştirmenin Avrupai anlamda eleştiri yapabileceğine inanmaz. Ona göre sağlam bilgiye dayanmayan eleştiri gerçek eleştiri değildir. Gerçek eleştiri için sabırlı ve dikkatli araştırmalar yapmak, olayları saptamak, belge toplamak, kitaplara bakmak, biriktirilen malzemeleri doğru biçimde çözümlemek, tüm bunlar için de emek ve zaman harcamak gerekir. (1948: 4-7) Eleştirmenin sanat eseri için yargıda bulunmak, onu anlamak ve tatmak için bütün bunları yapması şarttır; diğer türlü yapılanın adı eleştiri değil, "şarlatan"lık olacaktır. (1944: 6)

Kaplan, bilim insanı olması nedeniyle araştırıcı, sorgulayıcı, açıklayıcı, eleştirel bir dil kullanır. Eleştirinin olmamasını/gelişmemesini, eski kültürümüzün skolastik olmasına bağlar. Çünkü özgürce düşünce üretilmeyen, hiçbir şeyden kuşku duyulmayan, üstelik kuşkulanmanın yasak ve günah olduğu bir ortamda eleştiriden söz edilmesi doğal olarak olası değildir. Ona göre Tanzimat'tan bu yana yüz yıl geçmesine karşın, Türk edebiyatında eleştirinin bir tür olamaması da bu kültürel ortamın bir sonucudur. Dalkavukluk ve kölelik ruhunun egemen olduğu bir çevrede eleştirinin oluşması olanaksızdır. (1946: 8-9)

Kaplan, *Şiir Tahlilleri I-II, Hikâye Tahlilleri, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I-II*'de değerlendirdiği öykü, roman ve şiirlerde metin tahlili yöntemini uygulamıştır. Bu yöntemin temelinde eser vardır. Ona göre edebî eser, bir bütündür; aynı zamanda da yazarın davranış biçiminin ifadesidir. Ayrıntı, bütünün emrindedir ve sanatçının kişiliğiyle yakından ilgilidir. Bir

edebî eserde aranılacak en önemli şey, her şeyden önce, onun nasıl bir davranış biçiminin ifadesi olduğudur. Bunu bulabilmek için esere bütün olarak bakmak, onun ruhunu kavramak, biçim ve içeriğe ait ayrıntıyı bu ruha bağlamak gerekir. Yazarın evren, yaşam, toplum, doğa ve insan karşısında almış olduğu özel tavırdan hareket etmek ve ayrıntıdan daima ona varmak gerekir. Konu, kompozisyon, düşünce, sözcük, hayal, uyum bir yazarın eserini oluşturmak için seçtiği ve kullandığı her şey, bize onun kişiliğini açıklar. Bu seçişler aynı zamanda dönemi de gösterir; çünkü dönemin ruhu yazarın ruhuna, oradan eserine yansır. Biçem, ayrıntısına varıncaya dek, kişisel veya toplumsal davranış biçiminin ifadesidir:

"Hâsılı metin tahlili(nde), metinde mevcut her şeyi mânâlandırmak, müellifin şahsî davranış tarzına bağlamak, bütün ile arasındaki münasebeti meydana çıkarmak icabeder." (Kaplan 1954: III)

Kaplan, gerek hikâye, gerekse şiir tahlillerinde Freud, Jung ve Adler gibi ruhbilimcilerden yararlanmış; biçembilim (stilistik), ruhbilim ve toplumbilim yöntemlerini kullanmıştır. Biçembilim yöntemini *Tevfik Fikret ve Şiiri* (1946) adlı çalışmasıyla Türk edebiyatında ilk uygulayan Kaplan'dır.

Kaplan, yaptığı eleştirilerde incelediği yazarla başka yazarları sanat anlayışları, insanı ortaya koyuşları, dünya görüşleri, dili kullanma becerileri açısından karşılaştırır:

> "Haldun Taner, Sait Faik gibi bir şair, Orhan Kemal gibi ideoloji müdafii değil. Çok kuvvetli bir müşahit, derin bir tahlilcidir. Onda bazen oyun ve maharete yaklaşan bir hikâye kurma kabiliyeti vardır. Vakaları beklenmedik şekilde döndürür, hayret verici durumlar yaratır." (1998: 275)

Halit Ziya Uşaklıgil, Ziya Gökalp gibi yazar ve düşünürlerin Türkçesine hayran olan Kaplan, eleştirilerinde yazarların dili kullanma becerileri üzerinde özellikle durur. Dönemin moda olan söyleyişlerine karşı çıkar; yaşadığı dönemin dilini kullanmaz. *Fahim Bey ve Biz*'i bu açıdan değerlendirir:

> "Köylü, halk veya külhanbey ağzı taklidinin bir maharet sayıldığı devrimizde Abdülhak Şinasi, dili, bazan bir musıkî, bazan bir resim, bazan bir masal, bazan bir dua, bazan yüksek ve asil bir hitabet, bazan bir hikmet, bazan kutsal bir metin eda ve üslûbuyla kullanıyor. Halit Ziya'dan beri cümleye bu kadar zengin ve kuvvetli şekiller vermesini bilen bir Türk yazarı hemen hemen yetişmedi." (1998: 145)

Kaplan'ın en büyük çıkmazı, solda kabul ettiği yazarların ve şairlerin kendilerine ve eserlerine karşı ön yargılı değerlendirmelerde bulunmasıdır. *Şiir Tahlilleri II: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* adlı kitabında yazarın inandırıcılığını ve güvenilirliğini zedeleyen bu türden yargılarla yoğun bir biçimde karşılaşırız. Yazdığı eleştirilerde nesnel olabildiği, duygularına gem

vurabildiği, siyasal anlayışını yazılarına yansıtmadığı zamanlar, "İşte eleştiri bu!" denilebilecek ürünler ortaya koyan Kaplan, üniversitelerin Türk dili ve edebiyatı bölümlerinden yetişen, en önemli eleştirmen, incelemeci ve araştırmacılardandır.

Tahir Alangu (1916-1973), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman* adlı eserine "devrimci sanat anlayışları ile yeniye, dilleri ve hikâye teknikleri ile eskiye bağlı, konuda, kişide, düşüncede devrimci bir yola bilerek ayak uydurmağa çalışanlar"ı, yani "yeni hikâyeciliğimizin yol açıcıları"nı alır. Sanatçıyı tanıtmak için iki yola başvurur: Olabildiğince örnek vermek ve eserlerin tümünü kucaklayan bir değerlendirme yapmak (1968: 5-7).

Üç ciltlik bu eserinde yazarların "gerçekçilik akımı içindeki yerlerini" belirlemeye çalışan Alangu, antolojinin ilk cildinde sekiz değişik gerçekçilik türünden söz eder: Yerli renk gerçekçiliği, sosyal gerçekçilik, gözlemci gerçekçilik, röportaj gerçekçiliği, tenkitçi sosyal gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, tasvirci gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik.

Kitabın adı antoloji de olsa, burada antolojinin sınırlarını aşan bir birikim, inceleme, araştırma, yorumlama söz konusudur. Alangu, bu çalışmasında değerlendirdiği yazarların hemen tüm eserleri hakkında bilgi verir, yorumlar yapar, bu yazarların eserleriyle ilgili kesin yargılarda bulunmaktan da kaçınmaz.

Alangu, yazarların öyküleriyle ilgili olarak, "Maupassant'vâri", "Çehof'vâri", "Zola'vâri" ve "Edgar Allen Poe'vâri" gibi adlandırmalar kullanır. Sözgelişi "Çehof'vâri" derken, Memduh Şevket Esendal'ın hangi açıdan Çehov'la örtüştüğünü ya da ayrıştığını ortaya koyar. Ona göre Esendal, en karmaşık sorunları yalınlık ilkesinden vazgeçmeden anlatabilen bir yazarımızdır. Bu ilke nedeniyle Esendal, Maupassant'a değil, Çehov'a yönelmiştir. Esendal, Çehov'dan özellikle "biçim, hikâye yazışı, dil, hikâye kişilerini anlayış yönünde" etkilenmiştir; yoksa o, Çehov'un öykülerinin birçoğunda bulunan karamsar, eleştirel gerçeklik yoluna sistemli bir biçimde sapmaz; gözlemci ve tasvirci gerçekçiliğin sınırları içinde hareket eder. Esendal, "sanatta, uzlaştırıcı, âilede ve millette sürüp gelen müsbet ve üstün değerleri ortaya çıkarıp yayıcı bir fonksiyon" gördüğü için de öykü tekniğinin çok fazla etkisi altında kaldığı Çehov'dan ayrılır (1968: 28-30).

Eleştirilerinde önce yazarla ilgili kısa bir giriş yapıp eserin konusunu özetleyen Alangu, daha sonra eserle ya da yazarla ilgili kimi saptamalarda bulunur; eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini ortaya koyar. Eserdeki kişileri ana çizgileriyle değerlendiren yazar, zamanın ve mekânın insana etkisi ve eserin/yazarın dili üzerinde de durur. Alangu, eser ve/veya yazarla ilgili genel bir değerlendirme yaparak bitirir yazısını. O, bunları bir şablon olarak kullanmaz. Eserin türüne göre değiştirir eleştiri yöntemini. Eleştirilerini yazarken "Bu yazar dostumdur!" diyerek, onun yapıtlarını kayırmaz.

Alangu, incelemelerinde eserin eksik, zayıf ya da güçlü yönlerini de ortaya koyar. Alangu'ya göre Muzaffer Buyrukçu'nun *Acı*'sındaki öyküler onun çıkmaza girdiğinin göstergesidir. Bu sanat çıkmazı, her şeyden önce kendini dilde belli eder. Bu eserdeki öykülerin geneli sallantıda kalmış öykülerdir:

> "Hele 'Topal Türküler' ile 'Serseri' hikâyelerinde bu sallantı daha belirli bir biçimde. Hikâyelerin ilk yarısında ritmik tekrarlarla dolu, mısra yapısında cümlelerle kurulmuş bir şiirli ifade ile derine gitmek isteyen bir düşünce zorlamasından sonra son yarısında rahat, oldukça başarılı bir anlatışla hareketli, canlı bir hikâye yapısına geçiveriyor. Olayların gelişmesine karşı hareketi çelmeleyen, kişilerinin yaşayışları ile ilgisi uzak, ekleme bir hayat felsefesi, yer yer çözümleyici bir açıklama özentisi, hemen bütün hikâyelerinden taşıyor. Gerçeği, yaşanmışı bütünü ile verip, o bütündeki canlı güzelliği kavramağı bize bırakacağı yerde, basmakalıp ölçülerle düşünüyor, tartışıyor, açıklamalar yapıyor, bu arada hikâye anlatmağı unutuyor. Bütün bunlara karşılık bu kitabında sağlam bir anlatıştan, ümit verici bir sanatçıdan haber veren hikayeler de yok değil. 'Acı Soğan', kuruluşu sağlam hikâyelerden biri." (Alangu 1958: 4)

Alangu, kapsayıcı, bütünleyici eleştiriler yazan, bunun için inceleme ve çözümlemeye başvuran, kimi zaman yargılarında eksiklikler ve sakatlıklar olsa da, eleştiriyi ciddîye alan bir edebiyat tarihçisi ve eleştirmendir.

Asım Bezirci ile birlikte nesnel-bilimsel eleştirinin öncülüğünü yapan **Hüseyin Cöntürk** (1918-2003), önce eleştirinin nasıl olması gerektiğini kuramsal olarak ortaya koymuş, sonra da bu kuramı metne uygulamıştır. O, Türk edebiyatında öznel eleştirinin egemen olduğu, Ataç'ın ağırlığını iyice hissettirdiği bir dönemde önemli olanın eser olduğunu, eserin dışına çıkmanın yanlışlığını ilk ortaya koyan eleştirmenimizdir. Bu yönüyle onun "Yeni Eleştiri" ve bu eleştiri kuramının temsilcileriyle kan bağı vardır. Yeni eleştiri kuramının bizdeki ilk temsilcisi, uygulamalarındaki kimi sapmalara karşın Cöntürk'tür. *Eleştirmeden Önce*'de eleştiri, *Çağının Şairi*'nde şiir kuramını ortaya koyan Cöntürk, *Günlerin Götürdüğü, Turgut Uyar, Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne* gibi eserlerinde ise yazdığı/derlediği kuramın uygulamasını yapar.

Cöntürk, *Eleştirmeden Önce*'de henüz eleştirme'nin e'sinde olduğumuzu, eleştirinin son e'sine geldiğimizde ortak bir eleştiri dilinin kurulabileceğini imler. Bu iki "e" arasında eleştirmenlerin yapması gerekenler ise, kullandıkları kavramları bilmek ve bu kavramlara uygun terimleri bulmaktır. Çünkü "Eleştirme dilimizi kurmak demek eleştirmemizi kurmak demektir." (1958a: 7-9)

Ona göre eleştiri bir iç boşaltma, bir dedikodu, bir söyleşi aracı değildir. Cöntürk, bu sözleriyle A. France, Lemaitre, Ataç tipi eleştiriye karşı oldu-

ğunu net biçimde ortaya koyar. Onun istediği eleştiri, "bilim disiplini içinde icra olunacak bir inceleyici (bilimsel) eleştirme"dir. (1958a: 13-14) O, "zihinsel (rationalistic) ve tahlilci (analytical) bir eleştirmeden yana olduğu için Ataç tipi eleştirmeciliği çürük bulmakta", benimsememektedir. (1958b: 22)

Edebiyat yapıtının her şeyden önce bir *kişinin*, aynı zamanda da kişinin içinde yaşadığı *toplumsal şartların* ürünü olduğunu söyleyen Cöntürk, eleştirmenden sorumluluk bekler. Bu da ancak ölçü ile olur. Ona göre bir yapıtın özelliklerini öncelikli olarak ortaya koyan, sonra da bunlardan hangilerinin iyi, hangilerinin kötü olduğunu açıklayan, diğer bir deyişle değer ölçütlerini belirten eleştirmen sorumlu eleştirmendir. İzlenimci eleştiri yapmak istemeyen eleştirmen, yapıtı göz önünden uzak tutmamalı, onu anlamaya ve onun üzerine konuşmaya çalışmalı, eleştiri için gereken yol ve yöntemleri bilmeli, belli bir disipline sahip olmalıdır. (1958a: 44). Cöntürk için önemli olan şey, yapıtın öncesi veya sonrası değil, yapıtın kendisidir. O, başka şeylerin değil, edebiyat yapıtının incelenmesini ister. (1958a: 42). Ona göre iyi bir eleştirmen olmak için şunlar gereklidir:

> "İyi bir eleştirmeci olmak için salt bazı yapıtlar üzerine konuşmak yetmiyor. Eleştirel konular üzerinde bilimsel yollarla incelemelerde bulunmak, sanatın gelişmesi ve yayılmasına yarayacak zeminin yaratılmasında iş almak, eleştirmenin nazariyesi üzerinde çalışarak kendi eleştirel ölçü ve görüşlerini derli toplu bir şekilde okuyuculara sunmak ta gerekiyor." (Cöntürk 1958a: 55)

Cöntürk'ün kaynaklarına baktığımızda karşımıza metni ön plana alan, metni kendi yapısı ve sistemi içinde inceleyen, metin dışı öğelere yer vermeyen Yeni Eleştiri kuramına bağlı T. S. Eliot, I. A. Richards, A. C. Breadley, A. Warren, R. Wellek C. Brooks gibi yazarların yoğunlukta olduğunu görürüz. Bu, onu kendisi açıkça dile getirmese de, yalnız bir yerde "Yeni Eleştirmecilerin Sözlüğü"nden söz eder (1958a: 8), ilk kez Asım Bezirci'nin dile getirdiği gibi, "Yeni Eleştiri Akımına" bağlar (1976: 74).

Cöntürk, kuramsal olarak *Çağının Şairi*'nde ortaya koyduğu şiirde öz, biçim ve çevrin, anlam, şiir–müzik ilişkisi, şiir dili ve dilde deformasyon vb. düşünceleri, *Turgut Uyar*, *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne* adlı kitaplarında ve *Dönem*'le *Yordam*'daki yazılarında uygulamaya çalışır. Bütün bu uygulamaların odağında "metin" vardır. Metinleri, yakından okuma yöntemiyle kavrar ve yorumlar; eserin değerini, şairin şairlik derecesini ortaya koyar.

Necatigil'i "Klişeye Karşı Necatigil", "Necatigil'de Açıklama ve Yorum", Ölü Çizgi", "Necatigil'in Teknik Özellikleri" ve "Necatigil'de Eşbenzeti" başlıkları altında inceleyen Cöntürk, incelemesinde "metnin" dışına çıkmaz. Şairi şiirinden yola çıkarak değerlendirir, tek ölçütü eserin kendisidir. Ona göre "iyi şair olmanın en az iki koşulu" vardır: "Klişeleşmiş dille yazmamak

ve bir şeyler getirmek." Necatigil'de bunların ikisinin de var olduğunu söyleyen Cöntürk, onun bundan dolayı başarılı bir şair olduğunu imler.

"Yazar, kitlelerin arasına girmeli, onların kurtuluş kavgasına katılmalı, onları ilgilendiren ve yaşantılarını, sorunlarını, eğilimlerini, isteklerini, savaşımlarını, duygularını, düşüncelerini işleyen konulara öncelik, ağırlık vermelidir. Yoksa, devrimci edebiyatın temel işlevi olan kitleleri 'bilinçlendirme, birleştirme, savaştırma' eylemi başarı kazanamaz." diyen Asım Bezirci (1992b: 78) gibi eleştirmenler sanatçıdan sorunlara çözüm üretmelerini isterler. Bir eseri ve sanatçıyı değerlendirirken toplumbilim, ruhbilim, iktisat, tarih gibi bilimlerden öncelikli olarak yararlanırlar. Cöntürk için bunlar, ancak eserin anlaşılması için gereken ikincil derecede öğelerdir. (1958a: 20) O, "Şair mutsuzluğun çarelerini gösteriyor mu? Onu yenmeğe çalışıyor mu?" diye sorduktan sonra bu soruların edebiyatla ilgisi olmadığını, ama şairi tanımaya yardımcı olabileceğini söyler. Çıkan sonuç şudur: Necatigil, kaderine karşı çıkmayan / çıkamayan, bir şeyin çaresi varken çareyi kullanmayan / kullanamayan, hatta tek çare olarak ölümü öne süren bir ruhsal yapıya sahiptir. (1964: 44) Cöntürk, Necatigil'in küçülen, belli bir sınırın içinde kalan, sınırlarını aşamayan, "dünyası küçük" bir insan olmasına karşın iyi bir şair olduğunu, bunu da "özüne uygun olmayan bir biçim kullanarak" başardığını söyler: "Kısacası: Necatigil'in içi dar, dışı geniş. Dışı içine uygun değil."dir. Böylece o, "özüne uygun biçimi bulursa şiir güzel olur" sözünün her zaman doğru olmadığını da kanıtlamış olur. Necatigil'in kullandığı teknikler, "içte 'kaderine' razı olan bir şairin dışta ona karşı gelişi"nin bir göstergesidir. (1964: 59)

Eleştiri alt yapısı oldukça sağlam olan Cöntürk, eleştiri ve şiir kuramını yazdığı eserlere uygulayan, açarsak metni önceleyen, ama edebiyat dışı öğeleri de tam anlamıyla dışlamayan eleştirisiyle, Ataç ve Fethi Naci eleştirisinin ortasında kendisi olmayı/kalmayı başarabilen, kendi eleştirisini kurabilen yeni ve çağdaş bir eleştirmendir.

Fahir Onger (1920-1971), Türk edebiyatında gerçekçi eleştirinin öncülerindendir. İlk zamanlarda kitap tanıtma yazıları yazan Fahir Onger, özellikle 1940'lı yılların ortalarından eleştirmenliği bir süre için bıraktığı 1955 yılına kadar, eleştiride düzenli bir gelişme kaydeder. Özellikle 1965'ten sonra, baştan savmacı yaklaşım, yerini tartışmacı, inceleyici ve çözümleyici bir yaklaşıma bırakır. Onger, değerlendirmelerinde yazarın yapmış olduğu yeniliklere, dünya görüşüne, kişiyi/insanı ele alış biçimine, biçemine, dili kullanışına önem verir. İzlenimci eleştiriye, eleştirmenin kendi beğeni ve anlayışını, değer yargısına ölçü olarak belirlemesine karşı çıkar. Çünkü o, kişinin kendi beğenilerine göre bir eseri yargılamasının, eserdeki önemli değerlerin yok olmasına, görünmemesine, yok sayılmasına neden olacağını bilir.

Onger, sanatçının yazmış olduğu esere son noktayı koymasıyla birlikte artık eserle bir ilişkisinin kalmadığını; bundan sonraki süreçte devreye okurun/eleştirmenin girdiğini belirtir. Ona göre eserin gerçek mücadelesi, okurun karşısına çıktığı an başlar. Eserin savunmasını yazar değil, eserin kendisi yaptığında değerli olduğu anlaşılır. Eleştirmen de önceden saptanmış kurallarla esere yaklaşmamalıdır. Ona görevini anımsatan, esere nasıl yaklaşacağını söyleyen yapıtın kendisidir. (1946: 3) Onger'in eleştiri anlayışı Belinski'ye yakındır. O da, tıpkı Belinski gibi eserle sosyal çevre arasında bir ilişki kurar. Bizde 1946'lardan sonra yayımlanan bu türden yazılar, "sosyal eleştiri" anlayışını ortaya koyan ilk yazılardır. (1954: 3)

Onger, *Bugünkü Şiirimiz* adlı güldestesinde Fazıl Hüsnü Dağlarca, Orhan Veli, Niyazı Akıncıoğlu, İlhan Berk, Özdemir Asaf gibi dönemin genç ozanlarını tanıtır, onlara yol gösterir. Eleştirileri kitap olarak yayımlanmayan Onger, 1965'ten sonraki ikinci döneminde geniş soluklu eleştiri yazıları ortaya koyar. Karşımızda birikimli, donanımlı, okuduğu esere hâkim olan bir eleştirmen vardır. Söz gelişi Kemal Tahir'in *Kurt Kanunu* romanı üzerine yazdığı iki yazı da bu türden yazılardır. Onger, bu yazılarında romanın tür özellikleri, tezleri, kurgusu ve dili; roman kişilerinin gerçeklikleri ve romandaki aksaklıklar (1969: 129-134) ile yazarın savlarındaki tutarsızlıklar üzerinde durur (1970a: 370-380).

Toplumsal gerçekçi bir anlayışla yazan Fahir Onger, Necatigil'i toplumcu çizgiden uzaklaştığı, sanatının doruğu olan *Çevre* ve *Yaz Dönemi* adlı şiir kitaplarını yadsıdığı; bunların yerine "yozlaşmış, soysuzlaşmış" şiire örnek verilebilecek *Kareler*'i önceledeği için kıyasıya eleştirir. Onu böyle yaptığı için "barbarca" davranmakla, "karşı devrimciler"in safında yer almakla suçlar. (1970b: 6)

1951'den eleştiriyi on yıllığına bıraktığı 1955 yılına kadar geçen süreçte, genellikle kitap tanıtım yazıları yazan Onger, bu yazılarda, karşımıza düşüncelerini sakınmadan söyleyen, dost hatırı gütmeyen, doğru bildiği yoldan şaşmayan, eleştirinin sınırları içinde kalmaya çalışan bir eleştirmen olarak çıkar. 1965'lerden sonra daha çözümleyici eleştiri örnekleri veren Onger, bu yazılarında da toplumsal gerçekçi eleştiri anlayışının dışına çık(a)maz. Tercihini tek yönde kullandığı, diğer edebiyat ve eleştiri anlayışlarını dışladığı için, kimi zaman yanlış, geçersiz yargılarda bulunur. Onger, eleştiriyi ne kadar ciddiye alsa da açıkladığımız nedenlerden dolayı eksik bir eleştirmendir.

Esere yönelik eleştiri yapan **Adnan Benk** (1922-1998), eleştiri anlayışını ve bu anlayışın hangi kuramsal temellere dayandığını daha çok Fransızca yayımladığı yazılarında ortaya koyar. Türkçe süreli yayınlardaki yazılarında ise, onun günün edebiyatçılarıyla ilgili görüşlerini ve polemikçi yönünü görürüz. Eserde hırpalanacak yer varsa bundan kaçınmayan Benk, yazar ya

da şair kırılacakmış, üzülecekmiş; bunu düşünmez. Onun için önemli olan eserin kendisidir. Eserden yola çıkarak yargılarını ortaya koyar. Çünkü "bir yazarın eserini kendi amaçları ve ölçüleri içinde ele almak" (2000: 465) eleştirinin temel ilkelerinden biridir. Yargılamalarında ironiden de bol bol yararlanır.

Benk, "Yaratım Eğrisi: Edebiyat Yöntembilimi Denemesi" adlı yazısında edebiyat yapıtının, toplumbilim, ruhbilim, tarih gibi edebiyat dışı araştırmalara konu edilerek temel amacından saptırıldığını savlar; yazarın okurların yaratıcısı, okurun da yapıtın vazgeçilmez öğesi olduğunu imler; edebiyat tarihinin Sainte-Beuve'den Lanson'a kadar uzanan süreç içinde, ruhsal ve tarihsel incelemeleri doğrulamak amacıyla, yapıtın büyük çaplı ve verimsiz bir değerlendirmesine girişmekten başka bir şey olmadığını ileri sürer; "Biz ancak, yapıtın üreticisiyle olan bağıntısını ya da yapıtın kendisi bir kez oluştuktan sonra, etkileyerek dönüşüme uğratacağı kişiyle olan bağıntısını inceleyebiliriz." diyen Valéry ile aynı görüşü paylaşır. Benk, bu yazıda eleştiri ve eleştirmenle ilgili olarak da şunları söyler:

> "Okur, yaratan-yaratılmış'tır, ve yapıtın gerçekleşme aşamasına gelişinde önemli rol oynar. Eleştirmen bu durumu aşarak, buna üstün gelerek, yorum ayrılıkları arasından, yapıtın bütün gerçekleşme aşamasına gelişlerinin geometrik yerini bulma görevini üstlenir. 'Tüketici' rolünde kapanıp kalmak yetmez ona, kendine mal etmek ve bununla yetinmek amacıyla yapıtın vereceği zevki yapıttan çıkarmak doyurmaz onu… Eleştirmen, yapıtın ve bütün öğelerinin yöneysel bir çözümlemesine girişir, yapı önemli mi, derin mi, yoksa yalnız görünüşte mi var, bunu görebilir; verilmiş öğelerin yeni bir yönelişini önceden bildiren yaratıcı ve yapıcı bir çalkantının, yada okurda her türlü gerçekleşmenin yokluğuyla kendini belli eden yıkıcı bir çalkantının var olup olmadığını görebilir. (…) Bir kez daha yineleyelim, eleştirmen kendi eğrisiyle yetinmez, bütün okumaların, başyapıtlarda hiç kesin olmayan eğrisini çizmeye çalışır. (…) Gerçek eleştirmen, eğer okurun zevkini oluşturmak istiyorsa, bu kez kendisi bir yapıt, lirik bir yapı oluşturmalıdır; doğrudan doğruya etkin olan'ın düzlemine yerleştirilen bu yapı, kusurlu diye yargılanan bir yapıtı bir yana atmakla yetinmez artık (bu asla bir çürütme değildir), ama, kendi yazınsal yaratısının eğrisinde ona belli bir yöneliş vererek, onda değişiklik yapar. (…) Eleştirmen edebiyatın çilecisi'dir, kendi içinde yapıtın bütün yalanlarını hisseder; (…) Yapıta doğru uzanan zihinsel eğilim'e ulaşmakla yetinmek zorundadır, bir de yapıtın, her zaman söylenenin tersine bir makrokozmos-bütün olası okumaların toplamı olarak kabul edilir- olduğunu iyice düşünmesi gerekir, ayrıca araştırması, onu mikrokozmos düzlemine ulaştırarak büyük benzeşim kuralına bağlar." (Benk 2002: 45-50)

Benk'e göre eleştirmenin görevi, "eserin imkânlarını, yapısındaki özellikleri, temlerin kaynaşmasını veya kaynaşmazlığını" açıklamak, "bir kanıya varabilmemiz için gereken yolları" okura göstermektir. Bundan dolayı eser-

den söz ediyoruz diyerek kendilerinden söz eden izlenimci eleştirmenleri, söz gelişi Anatole France'ı, Ataç'ı eleştirmen olarak görmez. Bunlar yalnızca eserin konusu üzerinde dururlar; yapısıyla, örgüsüyle ilgilenmezler. "Bunlar belki iyi yazar olur, fikir adamı olur, edebiyatçı olur, tenkitçi olamaz." (2000: 445-447)

Adnan Benk, eleştirilerinde öz-biçim uyumuna özel bir önem verir. Örneğin Cahit Külebi'nin *Yeşeren Otlar*'ını şöyle değerlendirir:

> "Külebi, hazır kalıplarla iş gördüğü için, şiiri üzerinde de düşünmeye lüzum görmüyor. Öz ile biçimin bağdaşması önemli değil onca. Kelimelerin belli bir anlamı karşılamak için değil, laf olsun diye ya da Külebi öylesinden hoşlanıyor diye şu veya bu düzene göre sıralandıkları anlaşılıyor. İşte birkaç örnek: 'Al başını deli düşünce / Atlar gibi başıboş' ('Küçük Haberci Bulut'). Atların özelliği başıboş olmak mıdır? Bunun başıboş olanı da var, olmayanı da. Ya 'Vahşi atlar gibi başıboş' demeliydi ya da 'Başıboş atlar gibi'. Fakat, üst mısradaki 'hoş' a 'boş'u kafiye düşürmek için, Külebi her şeye razı. (…) Dedim ya, Külebi gelişigüzel sıralıyor kelimeleri, şiiri umursamıyor." (Benk 2000: 506)

Benk, Külebi'nin Baudelaire, Marot ve Villon özentisi şiirler yazdığını belirtir, ama bunların hangi şiirler olduğunu, bunları hangi yönleriyle, "konu mu, yapı özellikleri mi, imgeler mi, yoksa tümü mü?" taklit ettiği konusunda bilgi vermez. Bundan dolayı da *Pazar Postası*'nda eleştiri konusu yapılır. M. A.'ya göre Benk, yaptığı eleştirilerde genellikle "işin nedenini, niçinini araştırmayı" gerekli görmez. Bundan dolayı yaptığı eleştiri, kendisinin de acımasız biçimde eleştirdiği öznel eleştiridir. (1956: 11)

Adnan Benk, Tahsin Yücel'in deyişiyle özgün bakış açısıyla, kırıcı olmaktan sakınmayan eleştirel tutumuyla, ince bir alay ve şaşmaz bir mantıkla birleşen dil ve kurgu ustalığıyla (Benk 2000: 9) eleştiriyi bulunduğu yerden daha ilerilere taşımıştır. Sanatçıyı değil eserini önceleyen, eserin konusunu değil yapısını, örgüsünü öne çıkaran Benk, eleştiri kuramlarını iyi bilen, eleştiride bir bireşime ulaşabilen, kısaca eleştiriyi içselleştiren az sayıdaki eleştirmenlerimizden biridir.

Türk edebiyatının eleştirmekten de eleştirilmekten de korkmayan yazarı **Attilâ İlhan** (1925-2005), sanatçı eleştirmenlerin en önde gelenlerindendir. O, bir kuram ve eylem adamıdır. Yazdığı yazı ve yapıtlarda, genelde edebiyat, özelde şiir, öykü, roman ve eleştiri anlayışını ortaya koyar. Sözünü sakınmayan, söyleyeceklerini doğrudan söyleyen, polemikten kaçınmayan bir yapısı vardır. Kendi dünya görüşüne yakın olan yazar ve aydınları bile eleştirmekten çekinmez. Birikimli olduğu için kendine güveni tamdır. Bu yüzden, birçok kişi tarafından "bilmişlikle" suçlanır.

Attilâ İlhan, Marksist estetik ve sanat eleştirisinin kurucularından Plehanov'u, sosyalist gerçekçiliğin ilkelerini ortaya koyan Jdanov'a tercih eder. Onun daha 1952'de *Yeditepe*'de yayımladığı eleştiriyle ilgili yazı dizisi Plehenov'dan izler taşır. Attilâ İlhan eleştiriyi, belli bir şeyi, belli bir bilgi çerçevesi içerisinde, duyarlığı yüksek ve sonuçları öznel bir ölçüyle, ölçüp değerlendirmek olarak tanımlar. Bir eleştirmenin sanat eserini değerlendirebilmesi için, o sanat dalından anlaması, özelliklerini bilmesi ve kafasında doğru ve gerçek bir ölçü olması şarttır. Ona göre eleştirme bir duyarlılık işi değil, kafa işi olduğu için eleştirmen sanatçı değildir. Edebiyat eleştirmeni, öncelikli olarak edebiyat alanında geniş bir bilgiye, birikime sahip olmalıdır. Bu, onun edebiyatı bir bütün olarak kavrayabilmesi için gereklidir. Kişisel beğeni düzeyinde konuşmak ve yazmak artık tarih olmuştur. Gerçek eleştiri yapmak için anlamak, anlamak için de bilmek gerekir. Gerçek eleştirmen, edebiyatın diğer sanat dallarıyla, toplumla, tarihle ilişkisini bilmek; edebiyatı bir bütün olarak kavramak zorundadır. O, hem sanat kuramlarını, hem de estetiği bilen bir düşünürdür. Kötünün niye kötü, iyinin niye iyi olduğunu incelemesi, araştırması ve açıklaması gereken eleştirmenin belli bir ölçütü ve yöntemi olmalıdır. Attilâ İlhan, sanatı sadece estetik çaba olarak anlayan eleştirmenin değil, toplumsal estetik bir çaba olarak ele alan eleştirmenin yanındadır. Çünkü bu anlayışa sahip eleştirmen, sanatçıyı ve eserini, belli bir çağ ve yerdeki toplumsal koşulların gerektirdiği davranışlara göre değerlendirir. Sanatın şu ya da bu biçimde, toplumdan etkilendiğini, ya da toplumu etkilediğini söyleyen İlhan'a göre sanat eseri, toplumsal olabildiği oranda yeni ve güzeldir. Sanatı kendi kendisiyle açıklamaya kalkışmak; sanat eserini, kendisine ve yaratıcısına göre değerlendirmek, bilgisizlikten başka bir şey değildir. Sonuç olarak bir eleştirmenin herhangi bir sanat eserini değerlendirebilmesi için elindeki ölçünün toplumsal estetik bir ölçü olması şarttır. (1980: 34-47)

Eser eleştirileri de yapan Attilâ İlhan, burada kuramsal olarak söylediklerinin uygulamasını yapar. Demir Özlü'nün bunaltısını her türlü eylemin dışında kalmış bir ev çocuğunun iç sıkıntıları, kurguları, düşleri ve düşündürdükleri olarak nitelendirir. Yazara göre, Özlü'nün bunalımı bir yaşantı sonucu ortaya çıkan bunalım değildir. Biraz eğreti, bir hayli de kurgusaldır. *Bunaltı*'daki hikâyeler, belki de bundan dolayı estetik bir bileşimden çok, parça parça izlenim, duygu ve düşünce yazıları özelliğini taşır. Bu da, hikâyecinin yazacaklarını öz olarak içinde iyice halletmeden, oldurup erdirmeden kâğıda aktardığını göstermektedir. Bunaltıyı bir bilinç ışığında, bilerek, belirterek, A'dan Z'ye kurcalayarak işlemesi gereken Özlü, bunu yapamamıştır:

> "Yapsaydı da herhalde yine yanılmış olacaktı; metafizik çıkmazı, toplumsal çıkmazı bir kerede olmuş bitmiş, değişmez ve halledilmez bir düğüm gibi alıyor, çünkü. Evrene ve topluma başkaldırmayı ne yıkıcı bir kargaşalık olarak düşünebiliyor ne de ilerlemeci haklı bir devrimcilik olarak. Kurulu değerler düzeni ile uyuşamamak, onu her türlü değişme, değiştirme gerekirciliği dışında uyuşuk bir çekimserliğe ve toplumdışı kuruntulara kaydırmış. Neden? Sorunu, bilimsel bir yöntemle ve gerçeklerin devrimsel gelişmesini göz önünde tutarak, koymuyor da ondan." (İlhan 1996: 186-187)

Attilâ İlhan, 1950'li yıllarda eleştiri deyince akla gelecek ilk adlardandır. O, bunu yazılarındaki tutarlılıkla, kuram ve uygulamadaki birliktelikle sağlar.

Memet Fuat (1926-2002), 1950'lerden 2000'lere değin söylediklerini uygulayabilen, dolayısıyla tutarlı ve kendi olmayı başarabilen ender eleştirmenlerimizden, aydınlarımızdan biridir. Öznel/izlenimci eleştirinin Ataç'tan sonraki en önemli, en dikkate alınan temsilcisidir. Ustası Ataç gibi eleştiriyi "bir sanat" olarak gören Memet Fuat, onun kadar heyecanlı ve atak değildir. Memet Fuat, hem kitap eleştirilerinde, hem de incelemelerinde ele aldığı esere/yazara "kendi anlayışı içinde" tarafsız, önyargısız yaklaşmayı amaçlar. Elbette "kendi anlayışı" işin içine girince, eleştirinin öznel olması da kaçınılmazdır. Çünkü eleştirmen yaşamın dışında değil, içindedir. O da yaşadığı toplumdan etkilenir, onun değerlerini paylaşır. Bundan dolayı da eleştirmenin yansız olması düşünülemez. Onun da tıpkı sanatçılar gibi, bir dünya görüşü, bir sanat anlayışı vardır. Eleştirmen de, sanatçı gibi "yaşayan" bir insandır çünkü. Memet Fuat, eleştirilerinde ne kadar öznel olursa olsun, yargılarını ortaya koyarken, bu yargıların nedenlerini, niçinlerini açıklama gereği duyar. Oysa ustası Ataç, ne böyle bir şeye gerek duyar, ne de böyle bir kaygı taşır; "Beğendim, beğenmedim!" demek yeterlidir onun için. Memet Fuat'a göre "Eleştirinin en üst düzeyi de budur." (2001b: 144). Memet Fuat, haklı olarak eleştirmenin öncelikle "değerlendirme yetisi"ni edinmesi gerektiğinin altını çizer. Çünkü hangi yöntemi kullanırsa kullansın, bir değerlendirme yetisine sahip olmayan eleştirmenin "özlenen düzeye" çıkması asla söz konusu olamaz. Önemli olan, kullanılan yöntemler değil, eleştirmenin vardığı sonuçlar, yaptığı değerlendirmelerdir. (2001b: 197-198)

Kavga eleştirisi yapmayan, arkadaş topluluklarına uzak duran, sanatçılar karşısında bağımsızlığını koruyan, önyargısız bir eleştirmen olduğunu söyleyen Memet Fuat, "sezgi" ve "sanatı yoklama" gücü olan eleştirmenler ister (2001b: 83-84, 74). Savruk yazan, dil, yazım ve biçimi önemsemeyen yazar ve eleştirmenlerin yazılarına değer vermez. Ataç'ın öğrencisi olduğu

için eleştirilerini, incelemelerini ve denemelerini, "aşırı bir özenle, nerdeyse ders çalışır gibi" yazar (1992: 130).

Ona göre eleştirmen, bir yandan değerlendirme ve ölçme işlemini yaparken, diğer yandan da "yapıtı açıklamaya, anlaşılmasını kolaylaştırmaya" ve sanatçıya yol göstermeye çalışmalıdır. Çünkü eleştirmenin eleştirmen olmasını sağlayan şey, onun "kullandığı ölçütün doğruluğu değil, onu kullanışındaki ustalık"tır (1986: 24-25). "Yaratıcılık"la "değerlendirme"nin birbirinden ayrı işler olmadığını söyleyen Memet Fuat'a göre, iyi ya da kötü, her eleştirmen bir sanatçı, her sanatçı da bir eleştirmendir (1986: 79).

Memet Fuat, eleştiri üzerine söylediklerinin uygulamasını kitap eleştiri ve incelemelerinde yapar. Daha önce dağınık olarak çeşitli kitaplarında çıkan bu türden yazıları *Kitap Eleştirileri*'nde ve *İncelemeler*'de yayımlanır. Bu eserlere baktığımızda onun esere/yazara bütüncül bakma çabasında olduğunu görürüz. Değerlendirdiği eseri yazarın diğer eserleriyle karşılaştırır, yazardaki gelişimi, onun/eserin güçlü ve zayıf yönlerini ortaya koymaya çalışır. Eserdeki aksaklık, dikkatsizlik, kusur ve tutarsızlıklar; dil yanlışları ve dizgi hataları üzerinde önemle durur. Ele aldığı eseri/yazarı yargılamaktan kaçınmaz. Kimi zaman yazara önerilerde bulunur. Kitap tanıtma yazılarında öyküleri genelde birer cümleyle iyi, kötü şeklinde tanıtır. Eksileri ve artıları bir fırça darbesiyle ortaya koyar. Bunu yaparken başka yazarların düşüncelerinden de yararlandığı olur. Eleştirilerini daha çok ele aldığı kitaba göre şekillendirir. Özellikle incelemelerinde savlarını belgelere dayandırır. Eleştirilerinde kimi zaman yazarla tartışır, onu uyarır; zaman zaman da ironik bir dil kullanır. İstediği şeyi anlatmak için yazılarını alıntılarla doldurmaktan çekinmez. Çünkü onun amacı hem kitabı/yazarı okuyucuya tanıtmak, hem de kitabın özelliklerini saptamaktır.

Memet Fuat, yazılarında kitaptaki dizgi yanlışlarına, dil kullanımındaki ustalığa, biçeme, biçim ve içerik arasındaki uyuma, yazarın dünya görüşüne önem verir. Gördüğü aksaklıkları nedenleriyle ortaya koyar. Onun *Garip'in* ilk iki baskısı üzerine yapmış olduğu inceleme, onun ne kadar titiz bir okuyucu olduğunun göstergesidir. Birinci baskıda kitabın biçim ve içeriğinin ne olduğu, ikinci baskıda bunun ne kadar değiştirildiği tek tek verilir okuyucuya. Yazar, Orhan Veli'nin Garip yazısını ikinci baskıya alırken üslûp, dil, yazım, noktalama bakımlarından iyice gözden geçirdiğini, değiştirdiğini; Fransızca, Osmanlıca sözcüklerden bazılarını Türkçe karşılıklarıyla değiştirdiğini, işi yer yer anlam değişikliğine kadar vardırdığını; ama bu karşılık bulma işinde yeterince başarılı olamadığını söyler. Orhan Veli'nin birinci baskıdaki birtakım katı yargılarını ikinci baskıda yumuşattığını, şiirlerini yazı, noktalama bakımından gözden geçirdiğini ve dört şiirde de sözcük değişikliği yaptığını belirler:

"'Güzel Havalar'ın altıncı dizesi:
1. baskı:
'Eve ekmek ve tuz götürmeyi'
2. baskı:
'Eve ekmekle tuz götürmeyi" (Memet Fuat 1986: 207)

Bir eleştirmenin aynı düşünceleri savunduğu sanatçılara karşı, diğerlerinden daha titiz, daha kuşkucu olması gerektiğini ileri süren Memet Fuat, yazılarında bu anlayışını ortaya koyar.(1994: 53) Bu nedenle aynı görüşleri paylaştığı Ömer Faruk Toprak, Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Suat Taşer, Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Asım Bezirci gibi yazar ve şairleri eleştirmekten kaçınmaz. Memet Fuat, öznel eleştirmenlerin en nesnelidir.

Fethi Naci (1927-2008), Türkiye'deki Marksist eleştiri anlayışının en önemli temsilcisidir. İlk dönem ürünlerini topladığı *İnsan Tükenmez'*de toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışına uygun görüşler öne süren Naci, bu yazıların hiçbirinde Marks'ın, Lenin'in, Plehanov'un, Gorki'nin, kendi kuşağının "okumayı görev saydığı (...) Jdanov'un" (1992: 153) adından söz etmemesine karşın, bu yazılar, bunların dünya görüşlerinden, edebiyat anlayışlarından izler taşır. *Gücünü Yitiren Edebiyat*'ta Plehanov'dan etkilendiğini (1990: 71-72) söyler. *Beraber'in* 1 Eylül 1952 tarihli 1. sayısında Plehanov'un "Maddeci Eleştiri" adlı yazısını onun adını vermeden "Tenkid Üzerine" adıyla yayınlaması, ilk kitabı *İnsan Tükenmez*'in bu makaleden ve bu makalenin yer aldığı *Sanat ve Toplumsal Hayat (L'art et la vie sociale)*'taki diğer makalelerden izler taşıması bunun göstergesidir.

Tipik olanı ortaya koyma, olumlu kahramanlar yaratma, parti edebiyatı yapma, öncü olma, halkı aydınlatma gibi sosyalist/toplumcu gerçekçi anlayışın öne sürdüğü görüşleri Fethi Naci'de de görürüz. O, bu döneminde "Edebiyat, parti edebiyatı olmalıdır." diyen Lenin, "Sınıf kavgası çağında sınıf edebiyatı olmayan, yan tutmayan tarafsızlık iddiasını sürdüren bir edebiyat olmaz ve olamaz." (Moran 1988: 44) diyen Jdanov gibi sosyalist lider ve yazarların görüşlerini benimsemiştir. Bu yüzden edebiyatçının bir "militan", bir "hareket adamı" olmasını ister.

"Bir Autocritique Denemesi" Fethi Naci'nin miladıdır. Yıllar sonra söylediği gibi, "özgürlüğe doğru ilk adımlar"ını attığı (Gümüş 1997: 44) bu yazısında yazar, kendi özeleştirisini yapar. Oktay Deniz'den Fethi Naci'ye *İnsan Tükenmez*'den *Gerçek Saygısı*'na giden bir değişimdir bu, aynı zamanda da "geçilmesi gereken bir aşama".

Fethi Naci, olumlu tip sorunu, iyimserlik-kötümserlik konusunda doğru, ama ülkemiz ve sanatçısı için erken sözler söylediği kanısındadır. Önceki değerlendirmeleri de, "estetik ve bilimsel olmaktan çok, politik ve ideolojik"tir. Fethi Naci'ye göre fikir ve sanat sorunları için kesin, değişmez

ve donmuş sonuçlar yoktur. Onun için "önemli olan sürekli olarak düşünebilmek, düşüncede kalıplaşmamak, gerçekten özgür düşünebilmek, sonra da düşündüklerini, küçük hesaplara aldırmayarak, çekinmeden söyleyebilmek"tir (Naci 1958: 8). Bu sözler, bize onun -olumlu anlamda- değişime / dönüşüme / gelişime açık bir insan olduğunu gösterir. Bu nedenle bazılarının bu sözlerine bakarak bıyık altından gülmelerini, bir şeyler ima etmelerini, olumsuz söz söylemelerini önemsemez. Fethi Naci, hep öğrencidir. 60'lı yaşların başında, mesleğinin doruğundayken bile, Rus formalistlerini "ders çalışır gibi" okuması bu savımızı destekler niteliktedir (1990: 162).

Özellikle 1958'den sonra, Fethi Naci'nin eleştirilerinde "politika" değil "edebiyat" ağırlık kazanır. Fethi Naci, Marksist yazarlarla birlikte, başka yazarları da okur. Böylece bakış açısı değişir, varsıllaşır. Edebiyata, eleştiriye nasıl bakacağını öğrenir. "Edebiyata daha bir edebiyatça yaklaşma"yı, "birtakım beylik lafların uzağında kalma"yı, değerlendirmelerinde "daha nesnel" olmayı, "iyi Türkçe yazma"yı amaçlar. *Gerçek Saygısı,* Fethi Naci'nin bu yöndeki düşüncelerini ortaya koyduğu yapıtıdır. Yanılmaktan korkmaz o. Çünkü kendi gerçeklerimizi bulmak o kadar kolay değildir. Bu gerçekler "yanılgılardan geç(il)erek" bulunacaktır. *İnsan Tükenmez*'deki kesinlik, burada yerini "araştırıcı (ve) verimli (bir) kuşku"ya bırakır (1997: 100).

Fethi Naci, eleştirilerinde romanın yapısının sağlamlığına, roman kişilerinin canlılığına, yazarın ayrıntıları ve dili kullanmadaki ustalığına, olay örgüsündeki mükemmelliğe, sosyal gerçeklikle insanî gerçekliğin uyumuna, kitabın yanlışsız basılmasına büyük önem verir. Eserdeki aksaklıklara, dil yanlışlarına yazarın anlatım biçimine dikkat eder; abartılmış, şişirilmiş eserleri yerli yerine oturtur.

"Tip" ve "tipik" Fethi Naci'nin öncelikli sorunlarındandır. Bunun için sık sık Lukacs'a başvurur, ondan alıntılar yapar. Ona göre romanımızda tipik kişiler yoktur; "ortalama" kişiler, "sahih" kişiler vardır. Yaşar Kemal'in Ortadirek'teki üç roman kişisi (Meryemce, Ali, Elif) "sahih"tirler, ama "tipik" değildirler (1981: 483-485).

Dil ve dizgi yanlışlarına, dildeki aksaklıklara, alıntıların yanlış yapılmasına/anımsanmasına karşı hoşgörülü değildir. Edebiyat eserinin, dolayısıyla romanın "bir yapı" (1994: 37) ve "bir kurgu sanatı" (1981: 472) olduğunu imler. Dil, ustasıdır. Bundan dolayı dil, dizgi yanlışlarına, dildeki aksaklıklara hiçbir zaman hoşgörüyle bakmaz. Bu yönüyle kesinlikle Ataç'ın öğrencisidir. Düşüncelerini, görüşlerini alıntılarla desteklemesi onun daha nesnel olmasını sağlasa da, yargıları ve beğenileri bakımından özneldir. Hayatı boyunca "okumadan" tek bir kitap için bile söz söylememesi, yazı yazmaması (1994: 88); eleştirilerini yaparken edebiyat ürünleri dışında kaynaklardan da beslenmesi, tarih, felsefe, ruhbilim ve toplumbilim gibi bilimlerden de yararlanması, okuduğu her romanı farklı "eleştirel yaklaşım"larla değerlendirmesi işini ne kadar ciddîye aldığının bir göstergesidir.

Fethi Naci, yeniliğe açıklığıyla, öğrenmeye olan tutkusuyla, eleştirilerindeki tutarlılığıyla, saptamalarındaki güvenilirlikle, dile gösterdiği özenle, özeleştiri yapmaktan çekinmeyen kişiliğiyle eleştirimizin en önemli adlarından biridir.

Eleştirmen ve edebiyat tarihçisi **Asım Bezirci** (1928-1993), nesnelbilimsel eleştirinin Türk edebiyatındaki kurucusudur. Eleştirmenlerin en çalışkanı olduğu için edebiyat emekçisi sözü en çok ona yakışır. Yazar, derler, çevirir, araştırır, dergi çıkarır. Sürekli notlar alır. O, kaynakları kendine saklamayan, çevresine yayan müthiş bir biriktiricidir. Nâzım Hikmet'ten Dağlarca'ya, Fahir Onger'den Ataç'a kadar birçok yazar ve şairin toplu kaynakçası onun çalışkanlığıyla, araştırmacılığıyla gün ışığına çıkmıştır.

Bezirci;

> "hem bilimsel bir tutuma bağlanmak hem de kuru, sıkıcı, soğuk olmamak ve dilin tadını çıkarmak, hem insaflı, adaletli, yufka yürekli olmak hem de düşüncelerinden ödün vermemek ve yargılarını açıklamaktan çekinmemek, hem nesnel olmak hem de ilginç ve sıcak olmak vb. gibi amaçları ya da edimleri birbiriyle uyuşturmaya" çalışır (Andaç vd. 1993: 49).

Hemen her yazısında eleştirmenin görevinin öznelcilerde olduğu gibi yaratıcılığa özenmek değil, yaratılmış olanı, yani eseri çözümlemek ve değerlendirmek/yargılamak olduğunun altını çizen Bezirci'ye göre artık eleştiri denemeden, deneme de eleştiriden ayrılmalıdır. Kısa tanıtma yazılarının yerini incelemeler almalıdır; çünkü gerekçesiz yargılar, kolay düşünceler, tutarsızlık, ölçüsüzlük, kaynaksızlık bu yazıların temel özelliğidir. Eleştirmen araştırmalara girişmeli; önyargıları, kalıplaşmış düşünceleri aşmalı; köklere, kaynaklara, ayrıntılara inmeli; derinleşmelidir. Bunlarla birlikte, "duygulara, izlenimlere yaslanmakla kalan eski eleştirinin karşısında çözümlemelere, ölçütlemelere dayanan yeni bir eleştiri kurmalı; öznel eleştirinin yanında nesnel/bilimsel bir eleştirinin de yer almasına çalışmalı"dır. Bunun için çeşitli yöntemlerden, hatta mantık, estetik, tarih, felsefe gibi bilim ve bilgi dallarından da yararlanmalı, "eserin öz ve biçimce çevre ve tarih içindeki yerini, durumunu, önemini, ayrıcalığını bulup göstermek" için uğraş vermelidir (1976: 175-176, 142). Bezirci, eleştirilerini yaparken "örneksiz, gerekçesiz, ölçütsüz" konuşmadığı gibi, araştırmadan da herhangi bir yargıda bulunmaz. *Kuyucaklı Yusuf*'u eleştirirken romanla birlikte romanın geçtiği dönemin tarihsel ve toplumsal gerçeklerini de ortaya koyar. Bezirci'nin incelemesi edebiyat sosyolojisinin sınırlarında dolaşır. Aynı zamanda *Kuyucaklı Yusuf*'un kişilerini, *Yaban, Çıkrıklar Durunca* ve *Yeşil Gece*'nin kişileriyle karşılaştırır. Biçim bakımından ise eserin yapısıyla dil ve anlatıma büyük önem verir (1992a: 212-214).

Bezirci, yaptığı eleştirilerde tarihsel ve toplumsal boyutu ortaya koymaya çalışır. Eseri aydınlatmak için belgelere, tanıklara başvurur. Yazar ve şairleri incelerken anlambilim, biçembilim ve dilbilimden yararlanır. Sanatçıyı diyalektik bir anlayışla, bütüncül bir görüşle kavramaya çalışır. *Çok Kapılı Oda ile Edip Cansever, Nurullah Ataç, Metin Eloğlu, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali* gibi monografi kitapları anlatılanlara örnektir. Nesnel bilimsel eleştiriyi savunurken öznel eleştirinin değersiz olduğu önermesinden hareket etmeyen Bezirci'ye göre nesnel eleştirinin olduğu yerde, öznel eleştirinin değeri daha belirgin biçimde ortaya çıkacaktır. İşte o zaman öznelle nesneli bilimsel bir anlayışla kucaklayan "bütüncül eleştiri"(1982: 189) kurulacaktır. İşte Bezirci'nin amacı da budur.

Bezirci ve Cöntürk, "eleştirimizi genişletmeğe, çeşitlendirmeğe, tekdüzenlikten, tekyanlılıktan sıyırmağa" uğraşırlar; ama "alışkanlıkları, yerleşmiş kalıpları, donmuş görüşleri" kırmak pek de kolay değildir. Birlikte kitaplar yayımlar, (*Günlerin Getirdiği Götürdüğü, Turgut Uyar-Edip Cansever*), dergi çıkartırlar (*Dönem***,** Ekim 1963-Haziran 1965, 21 sayı). Cöntürk'ün öne sürdüğü "eleştiride işbirliği"nin ilk adımlarıdır bunlar.

Asım Bezirci, toptancı yargılara, ölçüsüz övgülere, temelsiz yergilere, bilgiçlik taslayanlara karşıdır. O, sorgulayan, tartışan, kuşkulanan, araştıran, incelemelerinde değişik yöntemler kullanan, ele aldığı konu ve sorunları derinliğine inceleyebilen, eski değerleri temelinden sarsabilen, dili güzel, akıcı ve doğru kullanan, ufku açık bir eleştirmen ister. Kendisi de böyle bir eleştirmen olmayı amaçlar.

Bezirci, Simone De Beauvoir'in , "Gelecek geçmişin üzerinde yükselir." sözüne sıkı sıkıya bağlıdır. Eleştirilerinde yalnızca estetik çözümlemeyle yetinmez. İncelediği yazarı, "kültürel ve tarihsel evrim içindeki yerine" oturtmaya çalışır; bunun için de toplumbilimden yararlanır. (1982: 13) O, nesnel/bilimsel eleştiriden yanadır, ama tarafsız da değildir. O, tarafsızlığın "sinsi bir uzlaşma, gizli bir taraf tutma" anlamına geldiğine inanır; bundan dolayı eleştiriye dünya görüşü olan Marksizmin penceresinden bakar. O da, tıpkı arkadaşı ve meslektaşı Fethi Naci gibi, Fransız Marksistlerinden ve Plehenov'dan etkilenir. Onun Plehenov, Lunaçarski, Freville ve Lukacs gibi Marksçı eleştirmenlerden de çeviriler yapması, eleştiri işini ne kadar ciddîye aldığının bir göstergesidir.

Söylediklerini yapan, kuram ve uygulamada kendisiyle çelişmeyen ender eleştirmenlerden biri olan Bezirci, esere olabildiğince kendinden uzaklaşarak, kendini aşarak yaklaşmaya çalışır. Böylece kendi özel duygu ve düşüncelerini, önyargılarını, yaşantılarını belirtmekten kaçınır. Duygu, sezgi ve us gücünü nesneyi anlamak, çözümlemek, ayrıntılara inerek açıklamak için kullanır. Nesnenin taşıdığı özellikleri ortaya çıkarmaya, "eser, sanatçı, çağ" ilişkilerini göstermeye çalışır. Çoğu zaman bir bilim adamı gibi

davranır, yaratıcılığa özenmez. Genellikle, incelediği eseri, eserin biçimini, yapısını göz ardı etmeden tarihsel ve toplumsal açıdan irdeler. Bununla birlikte çeşitli bilimlerden, bilgi dallarından, bilimsel veri ve yöntemlerden de yararlanır. Araştırır, karşılaştırır, inceler; belgeler ve örnekler toplar. Bunları yapmadan, eserle ilgili herhangi bir yargıda bulunmaz. Yargısını verirken de yaptığı çalışmaların sonuçlarını göz önünde bulundurur; örneksiz, temelsiz, gerekçesiz konuşmaz. Konuştuğunda/yazdığında önyargısız, dürüst, sorumlu ve yüreklidir. Kısaca nesneldir. (1983: 98-100) Çok fazla değiştirmeden, ekleme yapmadan özetlediğim bu görüşler Bezirci'nin nesnel eleştiriyi anlattığı bölümden alınmasına karşın, aslında onun anlattığı kendisidir, kendi eleştiri anlayışıdır. *İkinci Yeni Olayı*'ndan *Sabahattin Ali*'ye, ondan diğerlerine tüm eser ve yazılarında aynı kaygıyı taşır.

Mehmet Fuat'ın "Ülkemizde bilimsel eleştiriye giden yolun en kavgacı yolcusu" (Fuat 2001a: 153) saydığı Asım Bezirci'nin eserlerinde; *çözümleme, tanıtma, açıklama, yorumlama, ölçütleme, örnekleme, karşılaştırma, yargılama, kuram, yöntem, kılgı*- gibi eleştirinin ana işlevleri tamdır. O, eserleriyle, usanma bilmez araştırıcılığı ve çalışkanlığıyla, eleştiriye olan inancıyla, yöntemi belli açılardan aşılmış, eskimiş de olsa (bir tek sosyalist gerçekçiliğe yer vermesi, diğer eleştiri yöntemlerini yeterince önemsememesi, yöntemini bunlarla bir potada eritememesi vs.) bir yol gösterici, her zaman başvurulacak bir kaynak olarak yarın da yaşayacaktır.

Ahmet Oktay (1933-2016), ne kadar usta bir eleştirmen olacağını 1954'lerden haber verir. Araştırmacı, incelemecidir, aynı zamanda da yargılarında ve çözümlemelerinde de iddialı. Eleştirilerinde, çözümlemelerinde daha geçerli, güvenilir yargılarda bulunmak için çeşitli bilimlerden ve bunların yöntemlerinden yararlanır. Onun için önemli olan, ele aldığı metni anlamlandırmak, onu açığa çıkarmaktır:

> "Şiirden imajı kovmak, istismarcıların, yaratıcı kabiliyeti olmayanların da hayli işine yaramıştır. İşte bir öncü Olan Orhan Veli'nin bu noktayı unutmaması gerekirdi. Devrim kelimesi, bünyesinde yıkıcılığı olduğu kadar, yapıcılığı da taşır. Devrim hareketine girişen bir sanatçı, varacağı noktaları işin başlangıcında bilmek zorundadır. Aksi hâlde giriştiği işi yanlış yollara sürükler… Orhan Veli doğru bildiğini yılmadan savunan namuslu bir insan, koca bir kültür kurumuna 'hayır' diyebilmiş eksik bir öncü ve eksik bir şairdi." (Oktay 2001: 15-16)

Gençliğin getirdiği bu iddiacı yaklaşım, bazen önyargılı ve öznel bir bakış açısıyla ortaya konulur. Attilâ İlhan'ın hırçın üslubu, onda da görülür:

"Yirmi yıldır büyük şair diye önümüze çıkarılan, hakkında kuru methiyeler yazılan Dağlarca, hiç de büyük bir şair değildir… Hakikaten güzel şeyler yazdığı anda, ki buna ömrümüz vefa etmeyecektir, kendisini alkışlamıya hazırız." (Oktay 2001: 104)

Nesnel eleştiriyi benimseyen yazar, tıpkı çağdaşları Fethi Naci, Asım Bezirci ve Attilâ İlhan gibi Plehanov'un eleştiri anlayışından yararlanır. O da eleştiride önce incelenen yapıtın artistik özünü toplumbilim diline çevirmeyi, bu özün tarih ve şimdiki zaman içindeki yerini belirtip tartışmayı, sonra da özü saran giysiyi, estetiği incelemeyi amaçlar. (Oktay 2001: 228)

Ahmet Oktay, kendi düşünce yapısıyla çelişse de iyi yapıtın hakkını verir. Demir Özlü'nün *Bunaltı*'sı buna örnektir. Özlü'nün *Bunaltı*'da toplumdan kopmuş bir bireyin yeniden topluma dönme çabasını anlattığını söyleyen Ahmet Oktay'a göre, yazarın sevgiyle üzerine eğildiği kişi, 'zamanımızın bir kahramanı'dır. Çünkü o, korkularıyla, ayıplarıyla, güçsüzlüğüyle; varoluşçu bir anlayışla, "isyanla doğaya, kendini ayırdığı topluma" atmaya çalışan bu çağın insanıdır. Sartre'la Özlü'yü karşılaştıran eleştirmen, Sartre'ın kişilerinin isyanı seçtiklerini, ama gelecekte ne olacaklarını bilmediklerini, onların gelecek düşüncelerinin olmadığını; bunun sonucunda da anlamsızlık ve hiçliğin mutlaklaştığını; oysa Demir Özlü'nün isyanı bir imana bağlamak istediğini söyler. Özlü'nün kitapla ilgili genel yargısı ise şöyledir:

> "Bunaltı bir özentinin ürünü olmadığı gibi, kötümser ve gerici bir yapıt ta değildir. Kurtulmak, namuslu ve insan kalmak isteyen birinin itiraflarıdır. O bize çalışmanın, kendini tanımanın ve aramanın arkasında derin anlamlı şeyler bulunduğunu söylüyor. Açık, uğrunda çalışılması gereken aydın bir yarın umudunu getiriyor. 'Biz hem yalnız kalıp çalışmayı, hem de kalabalığın içinde olmayı' istiyoruz. Budalaca gurur ve aptalca korkaklık kişi için büyük tuzaklardır. Bunaltı bir düşünce ürünüdür. Bildirisi ve derinliği vardır. Biçimci ve günlük yenilik kaygularından kurtulmuş, sağlam düşünce temellerine, insancı özlere ve çok güzel bir anlatıya yaslanmış bir kitaptır." (Oktay 1958: 10)

Ahmet Oktay, ele aldığı eseri dünya görüşünün ve kendi eleştiri anlayışının süzgecinden geçiren, bu esnada araştırma ve incelemeyi göz ardı etmeyen, bunun için çeşitli bilimlerden yararlanan, metni anlamlandırmayı ve ortaya çıkarmayı görev bilen usta bir eleştirmendir.

Behice Boran (1910-1987), esere toplumbilimsel açıdan yaklaşır. Özellikle 1940'lı yıllarda *Yurt ve Dünya* ile *Adımlar*'da yazdığı edebiyat/eleştiri yazıları ile dikkati çeker. DTCF'de toplumbilimi doçenti olarak görev yapan Boran, hem Türk hem de İngiliz edebiyatı üzerine yazılar yazar. Eleştirisini yaparken yalnız eseri göz önünde bulundurmaz, bu eseri yazarın diğer eserleriyle de karşılaştırır, eserden yola çıkarak yazarla ilgili yargılar verir, özün biçimi yarattığına inanır, edebiyatın halka inmesini ister, toplumcu gerçekçi bir anlayışla görüşlerini ortaya koyar. Michigan Üniversitesi'nde öğrenim görmesi, özellikle İngiliz edebiyatını öğrenmesi, irdelemesi, edebiyat/eleştiri altyapısını tamamlaması açısından oldukça yararlı olmuştur. Boran, İngiliz romanını toplu olarak değerlendirecek, James Joyce'un

Ulysses'si üzerine 1943'lerde eleştirel düşünce üretebilecek kadar edebî birikim sahibidir. İngiliz romanının sosyal cephesi üzerinde duran Boran, *Ulysses*'yi "şuurun akışı," yani bilinç akışı tekniğinin kullanılması açısından değerlendirir. Bu türden romanları, "cemiyet realitesinden kaçışın en kuvvetli bir tezahürü" (1992: 62) olarak görür.

Metin And (1927-2008), yazdığı yazılarda gerçekçilik, anlatı türleri ve anlatım teknikleri üzerinde durur. Bu yazılardan onun Batı edebiyatını iyi bilen, ama aynı zamanda bizim edebiyatımızı da dikkatle izleyen bir yazar/eleştirmen olduğunu da çıkarabiliyoruz. And, yazarların yeniliğe açık olmalarını, Batıda uygulanan iç konuşma, bilinç akışı, çağrışım zinciri, senaryo gibi yöntem ve teknikleri uygulamasalar bile bilmelerini ister (1956a: 21).

And, eleştirmenlerin ruhbilimcilerle, toplumbilimcilerle, dilbilimcilerle ve edebiyat tarihçileriyle işbirliği yapmalarını eleştirinin gelişimi, değişimi, dönüşümü açısından yararlı bulur. Bunun örneklerini de Batıdan verir. Çünkü Batı'da eleştiri farklı kollardan gelişimini sürdürmektedir:

> "Kimi biyografi ile, kimi kelimeleri, dil yapısını, kısaca metin örgüsünü didik didik ederek, kimisi ruhbilim, toplumbilim, antropoloji, toplumsal sınıf atışmaları, iktisat gibi edebiyat dışı konulardan yararlanarak çalışıyor. Bazıları karma metodlara da başvuruyor. Fakat nasıl olursa olsun yargılarını, değerlendirme işlemlerini bir takım düzenli metodlara bağlıyorlar." (And 1956b: 22)

And, bizdeki eleştirmenlerin ise bunların çoğundan habersiz olduğunu, haberi olanların ise işlerini ciddiye almadıklarını, bundan dolayı da genelin aynı Ataç'ın deyişiyle "zar atıcılıkta" kaldığını söyler. Oysa eleştirmenin "okuyucunun eser karşısında kendi kendisi için yarattığı güçlüğü kaldırmak, onu beklenilmeyene hazırlamak" gibi bir görevi vardır. Eleştirmenlerin ise işin kolayına kaçmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar. Son dönemlerde ellerine geçen, "toplumun sancısını dile getirmemiş", "gerçekçi değil", "karanlık", "yeni dile özenmemiş" gibi reçetelerle işleri daha da kolaylaşmıştır. Bu hazır reçeteleri dikkate almayan And, eleştirmenlerin hangi yöntemleri kullanırsa kullansınlar iki noktayı göz önünden uzak tutmamalarını ister:

> "Bunlardan birincisi verdikleri değer yargılarının gerek geçmiş edebiyat, gerek çağdaş edebiyatı gerekse de Batı edebiyatına göre bir uyum içinde verilmesi, kıyaslamalarda gelişmelere, ters fikirlere düşülmemesidir. İkinci nokta ise tenkitçinin yargısını sağlam açıklamalara, karşılaştırmalara, kanıtlara bağlamasıdır." (And 1956b: 21)

Metin And, şiir eleştirisine daha çok incelemeci kimliğiyle katılır. O, daha nesnel, daha bilimsel değerlendirmeler yapar. Sözgelimi Orhan Veli'nin şiirindeki "kelime anlamları katını" ortaya çıkarmaya, "bu katın yerini" belirtmeğe çalışır: "Okuyucu örnek alınan Orhan Veli'nin şiirindeki

kelime anlamlarının bütününü, onun şiirindeki anlatım, imgeler, semboller, felsefi düşünce, en sonra da bütün şiirin üzerinde bıraktığı izlenimle karşılaştırılarak, kelimelerin sözlük anlamlarının şiir içindeki payı ortaya çıkar." Bunun sonucunda da şairin dünya görüşünü, felsefi anlayışını, hatta iç dünyasını, bilinç altı dünyasını verecek ruh çözümünde, bu saptamalara araç olarak başvurulabilecektir (1954: 17). And, "Yeni Şiirimizde Yapı Özellikleri" adlı çalışmasında ise, şairlerimizin kullandığı ve dünyada kullanılan yapı yöntem ve biçimlerinden (tekrarlamalar, bir öykünün anlatılması, bir fikrin açıklanması, kısa şiire yöneliş vb.) örnekler verir. Bunların şiirimizde nasıl kullanıldığını irdeler, yargılarda bulunur:

> "Yeni şiirimiz yeni yapı biçimleri çıkarıyor. Bu arayış ilerinin biçimlerine hazırlık, öyle bir hazırlık ki bugün her şiirin kendi içinden çıkan kurallarla yapıyla özü bir bütün olarak kaynattıkları organik biçimlerden yarın ağzımızın tadını bulabileceğimiz yerleşmiş, kalıplaşmış soyut yapı biçimleri çıkacaktır." (And 1955: 20)

Metin And, kısa sayılabilecek bir sürede yetkin eleştiri örnekleri ortaya koyan, çağdaş eleştiri yöntem ve kuramlarını önemseyen, ama tiyatro tarihi ve eleştirisini edebiyat eleştirisine yeğleyen, bu nedenle de Türk edebiyatını eleştirilerinden yoksun bırakan bir bilim insanıdır.

Cemal Süreya (1931-1990), "Folklor Şiire Düşman" adlı yazısıyla epeyce tepki toplar bu dönemde. Attilâ İlhan, Asım Bezirci gibi şair ve yazarlarla polemiğe girer. Şiirde yeninin ne olduğunu/olabileceğini ortaya koyan yazılar yazar. Hem olumsuzu / eksiği / yanlışı, hem de olumluyu / güzeli / başarılmışı nedenleriyle / niçinleriyle ortaya koyan, sanatçı duyarlığıyla aklı birleştirebilen has bir eleştirmen/denemecidir. "Şiiri kıvıramayan" kötü bir Dağlarca dublörü ve "figüran bir şair" (2000: 264) olan Abdullah Rıza Ergüven gibi şairlere karşı gözü pek ve yıkıcıdır o; Turgut uyar gibi "yavuz" ve "cins bir şair"i (2000: 262) gördüğü zaman ise olabildiğince sevecen, yapıcı.

Eleştiride işbirliğine karşı çıkan, kalıp ve kuralların olamayacağını ileri süren, eleştirmenin yaratıcılığına inanan, İkinci Yeni'nin ad koyucusu ve kuramcısı **Muzaffer Erdost** (1932-), nesnel olmaya çalışsa da, söyledikleriyle izlenimci eleştiriye daha yakındır.

Erdost'a göre eleştirmen, sürekli arayış ve oluş içinde olan bir kişidir. O bir yargıç, bir ölçü aracı, yani bir terazi ya da cetvel değildir. Yargıcın yasalara bağlı olduğunu, bu yasalara göre karar vermesi gerektiğini, onun bunu okulda öğrendiğini söyleyen Erdost'a göre eleştirinin okulu olamaz. Çünkü eleştirmen değerlendirirken yaratır. Bu yüzden eleştiri tektir, bir tanedir. Öznel eleştiriyi, salt duyguculuğa indirgeyen Cöntürk gibi düşünmez;

> "Öznel eleştirme deyince, salt bir duyguculuk düşünmüyorum. Eleştirmenin bir dörüt anlayışı, tutumu vardır. Onun ölçüleri bu anlayışı, bu tutumudur. Ölçülerini kalıplaştırmadığı için de, tutumu sürekli bir oluş, bir değişim içindedir. Bu tutum ortaklaşa varılmış bir sonuç da değildir. Ama kimi dörüt yapıtları var ki, bu dörüt anlayışlarını tutumlarını uygulamıştır da, gene de bir soğukluğu, bir ölü yanı vardır. Böylesi soğuk bir yapıtı, ölü bir yapıtı ölçülerimize uyuyor diye övecek miyiz, beğenecek miyiz? Hayır.
> O zaman da duyguculuğun önemi kendiliğinden beliriyor." (Erdost 1956b: 11)

Erdost'a göre çağının eleştirmeni, özgür eleştirmendir. O, özgürlüğünden yararlanarak sanat eserini değerlendirecek, beğenmediği eseri, kanılarına, düşüncelerine uymayan eseri "yurt düşmanı, ulus düşmanı" olarak nitelendirmeyecektir. Çünkü bir eseri kendi anlayışımıza uymuyor diye kötülemek doğru bir yaklaşım değildir. Onun görevi eserin iyi ya da kötü olduğunu ortaya koymak, eseri değerlendirmektir (1954: 13).

1960'lardan sonra bilimsel sosyalizmi eleştirisinin kaynağı yapan Erdost, aynı anlayışla Ahmed Arif, Cemal Süreya, Nâzım Hikmet gibi şairleri değerlendirir. "İkinci Yeni şiiri kaçışın, yılgınlığın şiiridir, aynı zamanda da Dağlarca'nın şiirlerinin benzeridir." yargısına karşı çıkar:

> "Fazıl Hüsnü'nün şiirleri karanlıktır, bir şey anlaşılmaz. Oysa ikinci yeni bir şey anlatmaz, bir şey söylemez. Bu bir; ikincisi, Fazıl Hüsnü'nün şiir adına giriştiği bir savaşı yoktur. İkinci yeni, şiiri kelimelerle kurarken onunla savaş içindedir. Demek ki, ikinci yeni kendisini bırakmış kişioğlunun şiiri değildir. Savaşı, savaşması vardır." (Erdost 1997: 52-53)

Erdost, Tarık Dursun K.'nın *Rıza Bey Aile-evi* adlı romanını eleştirirken roman anlayışını da ortaya koyar. Ona göre olayların yazarın ağzından değil de kişilerin ağzından yazılması "biçim kaygısı"nın bir göstergesidir. Tarık Dursun da bu eserinde serüveni kişilerin ağzından verir. Kişiler olayları anlatır, ama adları farklı da olsa, sanki konuşan bir kişidir.

Bunlar hep aynı tipin, yani Tarık Dursun'un damgasını taşırlar. Bu yüzden de konuşmalarıyla, davranışlarıyla yazarın bir maketi olmaktan başka bir işlev taşımazlar. Romandaki ikinci olumsuz nokta, olayların birbirleriyle ilintisiz olmasıdır. Olaylar birbiri üzerine kurulmamıştır. Bundan dolayı bir olayı romandan çıkardığımızda romandan bir şey eksilmez, düzeni kolay kolay bozulmaz. Üçüncü nokta ise romanda merak öğesinin eksik olmasıdır. Bu romanı okuyan kişi, kendisini romanın havasına kaptırmadığı gibi romanın sonunu da merak etmez. Erdost'a göre bunun çeşitli nedenleri vardır. O, bu konuda ve romanla ilgili genel değerlendirmesinde şunları söyler:

> "Birincisi Tarık Dursun biçim denen şeyi küçümsüyor, ya da ne olduğunu pek bilmiyor.
> İkincisi Tarık Dursun K. bir serüvenin bütünlüğünü, ne demek olduğunu pek kavramamışa benziyor.
>
> (…)
>
> Belli ki, Tarık Dursun birlikte yaşadığı insanları anlatıyor. Ne yazık ki, bu insanların büyük, doyurucu serüvenleri olmamış. Tarık Dursun da yaşadığı olayları bozup yeniden kurmamış. Kişileri oldukları gibi alıyor, onları bilinçsizce işliyor. Tarık Dursun'un meselesi yok. Hırsı yok. Kaygıları yok. Dilini iyi kullanan, olayları pek güzel ortaya koyan bir Tarık Dursun var hepsi bu kadar." (Erdost 1957: 7)

Erdost, Tarık Dursun K.'yı biçimi önemseyen ama bilmeyen bir yazar olarak görür. Ona göre yazarın, ayrı ayrı aldığı parçalara genel görünümde bir düzen vermesi onun biçimi önemsediğinin; parçaları bir bütün olarak kuramaması ise biçimin ne olduğunu bilmediğinin bir göstergesidir (1956a: 11).

Erdost, Cöntürk'ün söylediği gibi, *"derin düşünebilen bir eleştirmen"*dir (1958: 94).

Mehmet Seyda (1919-1986), sanat sorunlarının yalnızca roman, öykü ve şiir okuyarak çözümlenemeyeceğini, toplumbilim, ruhbilim, tarih, felsefe gibi bilimlerin de bilinmesi gerektiğinin altını çizer (1959: 18). Behçet Necatigil (1916-1979), sanatçı kimliğine yazılarında incelemeci/eleştirmen kimliğini de ekler her zamanki iddiasız iddiacılığıyla. Salâh Birsel (1919-1999), insanı her zaman saran/sarsan üslûbuyla *Şiirin İlkeleri* ve "ikili fiskoslar"la (2001: 113) *Sen Beni Sev*'de hem şiir, hem de eleştiri/eleştirmen üzerine düşünceler üretir. "Bizim gibi inkılâb memleketlerinde; sanat, ne olursa olsun, inkılâbın emrine girmeyi bir gönül zevki, bir vicdan borcu, bir yaşama çaresi bilmelidir." diyen (Çağlar 1935: 336) Behçet Kemal Çağlar (1908-1969) ve Kâzım Nâmi Duru (1876-1967)'ya göre ise, eleştiride inkılabın değerlerine hizmet etmek ölçüttür. Ele alınan sanatçı, bu ölçüte göre olumlu ya da olumsuz eleştiriler alır. Muzaffer Buyrukçu ve Oktay Akbal'ın yazdıkları, daha çok kitaba sevgiyle bakan bir kitap dostunun değinileridir. Bunlara Muhtar Körükçü'yü ve Hikmet Dizdaroğlu'nu da ekleyebiliriz. Nihad Sami Banarlı, İsmail Habib Sevük ve Agâh Sırrı Levend eleştiri yazsalar da, daha çok edebiyat tarihçisi kimlikleriyle çıkarlar karşımıza. Bunların dışında kimi edebiyat tarihinin, kimi denemenin, kimi de incelemenin dolaylarında yer alan pek çok yazar vardır.

1923-1938 yılları arasında eleştiri, büyük ölçüde edebiyat tarihi yönteminden etkilenmiştir. Özellikle Atatürk Döneminde yayımlanan araştırma ve

inceleme eserlerinin çoğunun edebiyat tarihi ve antoloji niteliğinde olması öze yöneliş ve bu öz üzerinde yeni bir edebiyat yaratabilme çabasıyla açıklanabilir.

Kendi edebiyatını tanıma aşamasında olan Türk insanı için oldukça doğal bir durumdur bu. Hem geçmişi tanıma hem de günü değerlendirme aynı zamanda gerçekleşmektedir. Bilimsel anlamda yeni yeni filizlenen edebiyat tarihi ile sosyal bir aydınlatma işlevi yüklenmek istenilen eleştirinin sınırlarının birbirine karışması da bu olguya bağlanabilir. Bu dönemde eleştiri türünün sınırlarının belirlenmesi meselesi, belli başlı eleştiri yazarlarının ortak çıkış noktası olmuştur. Fuat Köprülü tarafından sistemleştirilen edebiyat tarihi bu yıllarda büyük gelişmeler göstermiş, art arda edebiyat tarihleri yayımlanmıştır. Eleştiri de bu gelişmelerden etkilenir. Özellikle uygulamalı eleştirilerde sınıflandırma ve tarihsel perspektif içinde değerlendirme kaygısı görülür. Ancak bu durum da eleştiri konusudur. Kimi yazarlar eleştirinin nesnel olamayacağını, nesnel olanın sadece edebiyat tarihi olabileceğini ileri sürerler. Nurullah Ataç, bu alanda başı çeker.

Dönemin eleştirmenleri eş dost ve çıkar ilişkisine dayanmayan tarafsız, tutarlı bir eleştiri anlayışının gerekliliğine inanırlar. Eleştirmenin eleştirdiği kitabı okumaması ve sık sık fikirlerini değiştirmesi de en çok üzerinde durulan noktalardan biridir. Eleştirmenin görevi, eseri anlatmak, sanatçıyla okur arasındaki iletişimi sağlamak, iyiyi kötüden ayırmak ve okuyucuya yol göstermek olmalıdır. Herkesin sanatçı olamayacağı ancak eleştirmen olabileceği anlayışına da şiddetle karşı çıkılır. Edebiyattaki değer bunalımı bu anlayışa bağlanır ve donanımlı bir eleştirmenin otoriter bir tavırla bu anlayışa son vermesi beklenir. Yine nitelikli bir eleştirmenin edebiyat dünyasında otokontrol sistemini çalıştırabileceği olasılığı üzerinde durulur. Yazarlar, o güne değin beklenen nitelikte bir eleştirmen çıkamamasının nedenini de özgür bir edebiyat ortamının olmamasına bağlarlar. Nurullah Ataç ise neredeyse tek başına bu görüşlerin karşısında yer alır. O, izlenimci eleştirinin ısrarlı savunucusudur. En çok olumsuz eleştiri alan eleştirmen de odur. Bir eserin sadece bir bölümünü okuyarak eleştiri yapması ve verdiği hükümlerin tutarlı olmaması tepki alır. Nurullah Ataç bazen tutarsız yargılarda da bulunur. Bunu bilinçli yapar. Zaten yazdığı eleştirilerde de eleştirmenin düşüncesini değiştirmesinin doğal olduğunu savunur. Bu anlayış, izlenimci eleştiri anlayışına aykırı bir yaklaşım değildir.

Öznel/nesnel, diğer bir deyişle izlenimci/bilimsel eleştiri tartışmalarından yola çıkan eleştirmenler, bu dönemde daha önceki dönemlerde çözümlenmiş olan eleştirinin sınırları ve eleştirmenin görevleri gibi meselelerle tekrar tekrar uğraşmışlardır. Bütün bunlar gösteriyor ki, eleştirmenler eleştirinin kuramsal boyutu konusunda yetersizlerdir. Bu nedenle de geleneğe dayanmayan, Batı kaynaklı bilgiler uygulama alanına geçirilememiştir.

1923-1938 yılları arasında şiir eleştirileri genellikle şairler tarafından yapılmış, olumlu eleştiriler aynı şiir anlayışına sahip şairler tarafından, olumsuz eleştirilerse karşı anlayıştakiler tarafından yöneltilmiştir. Bu dönemde esere yönelik eleştiri çok azdır. Çoğu zaman şairin kişiliği ve siyasal eğilimi eleştiri konusudur. Eski şairler millî olmamakla; yeniler de şiiri bir ideolojinin hizmetine sunmak ve halk şiirini beceriksizce taklit etmekle suçlanırlar. Şiire yenilik getirebilme, eleştiride kullanılan en önemli ölçütlerden biridir. Dönemin gazete ve dergilerinde açılan kimi soruşturmalarda eski şairlerin inkılâba hizmetleri ve memleket gerçeklerini dile getirişleri ölçüt olarak ele alınır. Belirlenen bu çizginin dışına çıkabilen ve şairlere yönelik eleştirilerinde özgün bir eleştiri anlayışı ortaya koyanlar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Fuat Köprülü ve Sabahattin Eyuboğlu'dur.

Roman ve hikâye alanındaki eleştiriler şiire karşılık daha derli topludur. Eleştirmenlerin roman ve hikâyede aradıkları en önemli özellik gerçekçilik olduğu için bu alandaki eleştiriler daha yapıcıdır. Roman eleştirilerinde ölçüt, romandaki olayın ve kişilerin gerçeğe uygunluğu ve varsa psikolojik çözümlemelerin derinliğidir. Dönemin duyarlılığının göstergesi olarak bir roman Anadolu'yu ve Anadolu insanını ne kadar gerçekçi anlatırsa o derecede beğenilir. Örneğin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanını eleştiren kimi yazarlar, eseri inkılâp edebiyatının somutlaşmış şekli olarak görüp övgüler yağdırırlarken, kimileri de Anadolu'nun ve Anadolu insanının hep olumsuz yönleriyle ele alınışını beğenmezler ve yazarı suçlarlar. Kısaca gerçekçi anlayış, idealizm uğruna zarar görür. Bu yüzden her iki taraf da nesnel sayılamaz.

Dönemin yazarlarının hemen hepsi Türk insanının Türk romanına giremediği düşüncesindedir. Onlara göre Türk romanında insan değil, olgu ön plandadır. Memleketçi anlayışa göre yazılan romanlarda, yazarlar Anadolu'yu dolaşarak sadece gözlemleriyle roman yazmak istemişler, sonuçta karşımıza dekordan ibaret romanlar çıkarmışlardır. Bu durum romancımızın düşüncelerle yazdığını, yaşam pratiği kazanamadığını göstermektedir. Birey olduğunu duyumsayamayan yazar karşımıza cansız, yapay, gerçek yaşamdan kopuk roman kişileri çıkarmaktadır. Roman kişilerinin tek boyutlu oluşu da bu bağlamda eleştirilir. Romancılarımız, genellikle roman kişilerini iyi ve kötü olmak üzere ikiye ayırmakta, insanın değişken kişilik özelliklerine sahip olduğunu görmekte direnmektedirler.

1939-1960 yılları sıcak ve soğuk savaşların yaşandığı, Türkiye'nin tek partili yaşamdan çok partili yaşama geçtiği yıllardır. Güvenilir ve geçerli yargılarda bulunmak için bu dönemi ikiye ayırmak bize göre daha sağlıklı olacaktır. Eleştirinin 1950'lere kadar geçirdiği süreç kuruluş/çıraklık, 1960'lara kadar olan süreç ise kalfalık dönemi olarak adlandırılabilir. Bu dönemler arasında eleştirimizin ve eleştirmenlerin genel durumunu şöyle ortaya koyabiliriz:

1940'larda Mehmet Kaplan ve Nurullah Ataç eleştiriyi kuramsal olarak ele alırlar. Bunlara 1950'lerden sonra Fethi Naci, Attilâ İlhan, Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci, Adnan Benk ve Memet Fuat eklenir. Hüseyin Cöntürk'ün *Eleştirmeden Önce* ve *Günlerin Götürdüğü*, Fethi Naci'nin *İnsan Tükenmez* ve *Gerçek Saygısı* adlı yapıtları kuram ve uygulamanın iç içe olduğu yapıtlardır. Cöntürk yeni eleştiri, Fethi Naci ise sosyalist/toplumcu eleştiri kuramını uygulamaya çalışır.

Birinci dönemde etkin olan anlayış öznel/izlenimci anlayıştır. Bunların karşısında nesnelliği ön plana alan eleştirmenler de vardır. İkinci dönemde ise, eleştiri yazılarının çeşitliliği artar; öznel-izlenimci eleştiri örneklerinin yanına nesnel-bilimsel, toplumbilimsel, Marksist/sosyalist/toplumcu/toplumsal ve yeni eleştiri örnekleri de gelir.

Nurullah Ataç'ın *Diyelim*, *Söz Arasında* ve *Okuruma Mektuplar*; Suut Kemal Yetkin'in *Düş'ün Payı* ve *Edebiyat Üzerine Denemeler*; Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri*; Hüseyin Cöntürk'ün *Eleştirmeden Önce, Günlerin Götürdüğü, Çağının Şairi ve Turgut Uyar*; Fethi Naci'nin *İnsan Tükenmez* ve *Gerçek Saygısı*; Asım Bezirci'nin *Çok Kapılı Oda* ve *Edip Cansever*; Attilâ İlhan'ın *Gerçekçilik Savaşı*; Adnan Benk'in *Eleştiri Yazıları 2*; Memet Fuat'ın *Unutulmuş Yazılar* ve *Düşünceye Saygı* adlı yapıtları, bu dönemin eleştiri anlayışını veren yazılarla doludur.

Dönemin eleştirmenlerini sınıflandıracak olursak, karşımıza şöyle bir tablo çıkar:

Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin ve Memet Fuat bakış açıları farklı da olsa öznel/izlenimci eleştirinin bizdeki en önemli temsilcileridir.

Marksist/sosyalist/toplumcu gerçekçi eleştirinin temsilcileri Suat Derviş ve Fethi Naci'dir. Bunlara nesnel-bilimsel eleştirinin temsilcisi Asım Bezirci ile toplumsalcı eleştirinin temsilcilerinden Behice Boran'ı da katabiliriz.

Asım Bezirci ve aynı zamanda yeni eleştiriyi benimseyen Hüseyin Cöntürk nesnel-bilimsel eleştirinin temsilcileridir. Bunlar eleştiride işbirliği örneği veren ilk eleştirmenlerimiz olmaları nedeniyle de diğerlerinden ayrılırlar.

Fahir Onger ve Attilâ İlhan toplumsal gerçekçi eleştiri anlayışını benimsemişlerdir. Behice Boran, Tevfik Çavdar, Cevdet Kudret ve Tahir Alangu daha çok toplumbilimsel eleştiriye uygun örnekler verirler.

Vedat Günyol, Orhan Burian, Sabahattin Eyuboğlu ise hümanist bir anlayışla, nesnellikle öznellik arasında gidip gelen bir eleştiri anlayışının uygulayıcısıdırlar.

Adnan Benk, bilimsel çalışmalarında yapıta dönük/yapısalcı denebilecek bir eleştiriyi benimserken, gazete ve dergilerde ise öznel, polemikçi eleştiri örnekleri vermeyi tercih eder. Mehmet Kaplan, akademik çalışma-

larında bilimselliği, metin tahlili yöntemini ön plana alırken, edebiyat dergilerindeki birçok yazısında Benk gibi öznel bir yaklaşım sergiler.

İlk dönem yazarlarının eleştiri kuram ve yöntemleriyle ilgili bilgileri yok denecek kadar azdır. Bunların bilgileri yüzeysel, yazdıkları ise bilinen konulardır. 1950'lerden sonra eleştirel ürün veren yazarlar ise, öncekilerden daha birikimlidirler. Bu dönemin eleştirmenleri eleştiri alanında olduğu kadar, toplumbilim, ruhbilim, tarih gibi bilim alanlarında da bilgi sahibidirler.

Bu dönemde eleştirmene çeşitli görevler ve nitelikler yüklenir. Buna göre eleştirmen yargılarında öznel/nesnel/bilimsel olmalı; kendini/yapıtı anlatmalı; okura/yazara yol göstermeli/göstermemeli; eseri benzerleriyle karşılaştırmalı, eserin eksilerini ve artılarını ortaya koymalı; kötünün neden kötü iyinin neden iyi olduğunu incelemeli, araştırmalı, açıklamalı; bilimin verilerinden yararlanmalı; eserin değerini biçmeli; öz-biçim ilişkisini ortaya koymalı; okuru aydınlatmalı, değerli eserleri tanıtmalı, zihinleri karıştırmalı; kendi zevk ve beğenilerinden sıyrılmalı; aşırı övgü ve yergilerden kaçınmalı; akılcı, bilgili, deneyimli, uyarıcı ve tarafsız olmalıdır.

Şiir üzerine yazılan yazılarda, genel olarak şairin görevi, eski şiir/şair - yeni şiir/şair, şiirde yenilik, biçim ve içerik, hece-aruz, açıklık-kapalılık, sanatta güzel ve fayda gibi meseleler üzerinde durulur.

Eleştirmenler şiirleri eleştirirken şairin dünya görüşü, kullandığı temalar, imgeyi kullanışı, aruz ve heceyi kullanmadaki ustalığı, dili, biçemi, şiire getirmiş olduğu yenilik, etkilendiği yerli ve yabancı şairler, bağlı olduğu akım üzerinde yoğun bir biçimde dururlar. Eleştirilerde kişi ve/veya esere yönelik bir tutum söz konusudur.

1940'larda şiir eleştirisi yapan başlıca yazarlar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Muhtar Körükçü, Şahap Sıtkı, Fahir Onger, Zahir Güvemli, Cahit Tanyol, Orhan Burian'dır. 1950'lerde ise bunlara Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat, Asım Bezirci, Fethi Naci, Doğan Hızlan, Cemal Süreya ve Attilâ İlhan gibi yazarlar katılır. Hüseyin Cöntürk, *Çağının Şairi*'nde şiir kuramını ortaya koyan, *Turgut Uyar* ve *Behçet Necatigil* adlı eserlerinde ise bu kuramı uygulayan bir eleştirmen olarak diğerlerinden ayrılır.

İlk dönemde Garip hareketi, ikinci dönemde ise İkinci Yeni hareketi, sosyal realizm, köy edebiyatı, bunalım edebiyatı tartışmaları gündeme damgasını vurur. Bu tartışmalar, genellikle kırıcı tartışmalardır. Ama sonuçta iyi olan şeyler de çıkar ortaya. Söz gelişi Attilâ İlhan, Asım Bezirci, Memet Fuat ve Muzaffer İlhan Erdost gibi eleştirmenler, İkinci Yeni tartışmalarıyla ilgili yazılarını kitaplaştırmışlardır.

1939-1950 döneminde roman ve hikâyeyle ilgili kuramsal yazılarla pek karşılaşılmaz. Bu da bize eleştirmenlerimizin ve incelemecilerimizin roman ve hikâye konusunda yeterli bilgiye ve birikime sahip olmadıklarını göster-

mektedir. Sonuçta özgün ve yetkin kuramsal çalışmalar olmadığı için de, yapılan değerlendirme ve eleştirmelerin çoğu nesnellikten, bilimsellikten uzaktır. 1950'lerden sonra ise, Fethi Naci *İnsan Tükenmez* ve *Gerçek Saygısı*, Asım Bezirci *Çok Kapılı Oda*, Attilâ İlhan *Gerçekçilik Savaşı* adlı kitaplarında roman ve öykü anlayışlarını ortaya koyarlar.

1951-1960 yılları arasında, toplumcu gerçekçiliği savunan eleştirmenler tarafından yazarın hem toplumsal konulara el atması, hem de estetik yönden eserin iyi olması; sokaktaki insanın fotoğraf gibi görüntülenmesi değil, yaşayan, canlı bir insan olarak romanda/öyküde yer alması; yazardan tip yaratması, yaratıcı yöntemle yeni imgeler kurması istenir. Yabancılaşma/bunaltı/kaçış üzerine hikâye/roman yazan yazarlar eleştirilir.

Roman ve öyküde eleştiri konusu yapılan kavramlar şunlardır: olay örgüsü, kişiler, tip-tipik, bakış açısı, zaman, mekân, şive taklidi, yazarın dil ve biçemi, öz-biçim uygunluğu, olaylar arasındaki kopukluk, verilmek istenen tez, yazarın evren, doğa ve toplum karşısında almış olduğu tavır… Sonuçta şu söylenebilir: Eleştirmenler, roman ve öyküleri yazarın sanat anlayışı, eserin özü ve biçimi açısından incelerler.

Suat Derviş, Vedat Günyol, Mehmet Kaplan, Fahir Onger, Oktay Akbal, Ömer Faruk Toprak, Vecdi Bürün, Rüştü Şardağ 1939-1950 döneminde roman eleştirisi yapan eleştirmenlerimizden bazılarıdır. Burada özellikle Suat Derviş üzerinde durmak gerekir. Çünkü Suat Derviş, roman eleştirisini kendine meslek edinmiş tek eleştirmenimizdir. O, toplumcu edebiyatımız için uğraş verir. Eleştirilerinde romancının ve eleştirmenin halkın yanında yer almasını savunur.

1951-1960 yılları arasında ise, Fethi Naci, Asım Bezirci, Attila İlhan, Cevdet Kudret, Tahir Alangu, Muzaffer Buyrukçu, Erdal Öz, Ahmet Oktay gibi eleştirmenler tarafından daha güvenilir ve yetkin roman/öykü eleştirisi örnekleri verilir.

Son olarak Türk edebiyatında eleştirinin genel görünümünü şu şekilde toparlayabiliriz:

1) 1923-1938 yılları arasında dönemin eleştiri anlayışı öznel değerlendirmeler ve tartışmalar temelinde yükselmiştir. 1940'lardan sonra öznel anlayış yerini yavaş yavaş diğer eleştiri kuramlarına bırakır. Öznel eleştiriyle birlikte nesnel-bilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri, Marksist eleştiri, yeni eleştiri gibi eleştiri kuramlarından yararlanan eleştirmenler eleştiri dünyasındaki yerlerini alırlar.

2) Dönemin edebiyatı gibi, eleştiri anlayışı da siyasal, sosyal ve kültürel değişmelerle doğrudan ya da dolaylı ilişkilidir.

3) Tanzimat, Servet-i Fünûn ve Millî edebiyat dönemlerinde olduğu gibi bu dönemde de edebî eleştiri, eski-yeni çatışmasından beslenmiştir.

4) Bu dönem tartışma, kavga ve polemikler dönemidir.

5) Kuramsal çalışmalar her geçen yıl artmıştır.

6) Yazarlar ve şairler eleştirmen'in ve eleştirme'nin gerekliliğine inanmışlardır.

7) Her alanda olduğu gibi eleştiri alanında da değişim ve dönüşüm söz konusudur. Cumhuriyet'le birlikte gelen demokrasi kavramı ve bununla birlikte giren demokratik hak ve istemler, eleştiriyi zaman içinde geliştirip dönüştürür.

8) 1923-1938 yılları arasında edebî eleştiriyi bir disiplin olarak ele alan yazar sayısı çok azdır. Bunlar, Nurullah Ataç dışında, diğer alanlarda da ürün verirler. Sözgelimi Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir, hikâye ve roman; Nahit Sırrı Örik, roman ve hikâye alanında eser yazmışlardır.

9) Eleştirinin temelleri Nurullah Ataç, Mehmet Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Vedat Günyol, Orhan Burian, Suat Derviş gibi yazar, eleştirmen, şair ve bilim adamları tarafından atılmıştır.

10) Atılan bu temel, 1950'lerde yükselmeye başlamış; bunun sonucunda da, Fethi Naci, Asım Bezirci, Hüseyin Cöntürk, Memet Fuat, Ahmet Oktay, Adnan Benk gibi gibi eleştiriyi önemseyen/kendilerine meslek edinen, gerçek anlamda eleştirmenler ortaya çıkmıştır. Bunlara dönemin sonlarına doğru, etkileri daha çok 60'lı yıllarda hissedilecek olan Doğan Hızlan, Onat Kutlar ve Rauf Mutluay gibi eleştirmenler de katılır.

11) Eleştirimizin kuruluş/çıraklık dönemi tamamlanmış, kalfalık süreci başlamıştır.

12) 1960'lar bu dönemde eleştiriye başlayan eleştirmenlerin usta birer eleştirmene dönüştüğü; aynı zamanda da yetkin eleştiri örneklerinin görüleceği yıllar olacaktır.

13) Eleştiri ve eleştirmenimizin olmadığını söyleyenler yanılmaktadır. 1950'lerden sonra gerçek anlamda eleştiri örnekleri verilmiştir. Türk edebiyatında iyi öykücü, romancı ve şairler olduğu gibi, iyi eleştirmenler de vardır.

Edip Cansever'in *Yerçekimli Karanfil*'de dediği gibi: "Yok denecek bir şey ama var var…"

Kaynakça

Ahmet Oktay (1958), "Bunaltı'nın Çevresinde", *Pazar Postası*, 48: 10.

Ahmet Oktay (2001), *Şairin Kanı, Yazınsal Eleştiriler 1*, İstanbul: YKY

And, Metin (1954), "Şiirde Kelime Anlamları", *Forum*, 11: 17.

And, Metin (1955), "Yeni Şiirimizde Yapı Özellikleri", *Forum*, 31: 20.

And, Metin (1956a), "Romancıların İki Türlüsü", *Forum,* 47 (1 Mart): 21.

And, Metin (1956b), "Bizde Edebî Tenkitçinin İşi", *Forum,* 56 (15 Temmuz): 22.

Andaç, Feridun vd. (1993), *Asım Bezirci'ye Saygı: "Ağlatmayın Beni Derdim Büyüktür",* İstanbul: Yön Yayıncılık.

Alangu, Tahir (1958) "Muzaffer Buyrukçu'nun Yeni Hikâye Kitabı: Acı", *Vatan*, 27 Ocak: 4.

Alangu, Tahir (1968), *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1919-1930,* C. 1, 2. bs., İstanbul: İstanbul Matbaası.

Ataç, Nurullah (10 Ağustos 1922), "Münekkit Hakkında", *Akşam*, s. 3.

Ataç, Nurullah (5 Mart 1933), "Yahya Kemal", *Milliyet*, s. 5.

Ataç, Nurullah (14 Mayıs 1938), "Denilebilir ki: Objektif", *Akşam*, s. 3.

Ataç, Nurullah (1 Şubat 1953a), "Davalı Sanat", *Varlık*, 391, s. 4.

Ataç, Nurullah (19 Şubat 1953b), "Gene Eleştirme", *Son Havadis*, s. 2.

Ataç, Nurullah (1998), *Diyelim-Söz Arasında*, İstanbul: YKY.

Ataç, Nurullah (1999), "Türkiyem'e Önsöz", *Şiirde Dün Yok mu- Turgut Uyar Üzerine,* (hzl. Tomris Uyar) İstanbul: Can Yayınları.

Ataç, Nurullah (2000), *Günce (1953-1955),* İstanbul: YKY.

Benk, Adnan (2000), *Eleştiri Yazıları 2,* İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Benk, Adnan (2002)*, Eleştiri Yazıları IV: Okuyorum, Öyleyse Varım,* İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Beyatlı, Yahya Kemal (1971), *Edebiyata Dair***,** İstanbul: Baha Matbaası.

Bezirci, Asım (1976), *Bilimden Yana, Sosyalizme Doğru*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Bezirci, Asım (1982), *Çok Kapılı Oda*, İstanbul: Yazko Yay.

Bezirci, Asım (1983), *Nurullah Ataç*, İstanbul: Varlık Yay.

Bezirci, Asım (1992a), *Sabahattin Ali*, İstanbul: Çınar Yay.

Bezirci, Asım (1992b), *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*, İstanbul: Yön Yayıncılık.

Birsel, Salâh (2001), *Şiirin İlkeleri –Şiirin İlkeleri, Sen Beni Sev, Seyirci Sahneye Çıkıyor***-**, İstanbul: Adam Yay.

Boran, Behice (1992), *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Burian, Orhan (1993), *Denemeler Eleştiriler*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Cemal Süreya (2000), *Toplu Yazılar I,* İstanbul: YKY.

Cöntürk, Hüseyin (1958a), *Eleştirmeden Önce***,** Ankara: Kültür Matbaası.

Cöntürk, Hüseyin (1958b), "Edebiyat Gücü, Eleştirme Gücü", *Forum*, 98: 22.

Cöntürk, Hüseyin (1964), *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne***,** Ankara: Kardeş Matbaası.

Çağlar, Behçet Kemal (1935), "Gönüllü Sanat", *Ülkü*, 23 (İkinci Kânun): 336.

Çavdar, Tevfik (1984), "Halkevleri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 4. Cilt, İstanbul: İletişim Yay.

Duru, Kâzım Nami (1933), "Mete", *Yeni Türk Mecmuası*, 8 (Mayıs): 709-711.

Erdost, Muzaffer İlhan (1954), "Tek Ayak Üstünde", *Evrim*, 4: 13.

Erdost, Muzaffer İlhan (1956a), "K. nın Ettiği", *Pazar Postası*, 1: 11.

Erdost, Muzaffer İlhan (1956b), "Eleştirme", *Pazar Postası*, 30: 11.

Erdost, Muzaffer İlhan (1957), "K. da Yeni Birşey Yok", *Pazar Postası*, 30: 7.

Erdost, Muzaffer İlhan (1997), *İkinci Yeni Yazıları*, Ankara: Onur Yay.

Eyuboğlu, Sabahattin (1938), "Yeni Türk San'atkârı Yahut Frenkten Türke Dönüş", *İnsan*, 1: 36.

Eyuboğlu, Sabahattin (1981), *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler, Cilt 1: Söz Sanatları*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Fethi Naci (1958), "Bir Autocritique Denemesi", *Pazar Postası***,** 37 **(**14 Eylül): 7.

Fethi Naci (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Fethi Naci (1990), *Gücünü Yitiren Edebiyat, Eleştiri Günlüğü: 2,* İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Fethi Naci (1992), *Roman ve Yaşam, Eleştiri Günlüğü: 3*, İstanbul: Can Yay.

Fethi Naci (1994), *Eleştiride 40 Yıl, Eleştiri Günlüğü: IV, 1992-1994,* İstanbul: Adam Yay.

Fethi Naci (1997), *İnsan Tükenmez- Gerçek Saygısı*, İstanbul: Adam Yay.

Gümüş, Semih (1977), "Yetmişinci Yaşında, Fethi Naci'yle Konuşma", *Fethi Naci'ye Armağan,* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Günyol, Vedat (1984), *Dile Gelseler*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Günyol, Vedat (1999), *Çalakalem*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

İlhan, Attilâ (1980), *Gerçekçilik Savaşı*, İstanbul: Yazko Yay.

İlhan, Attilâ (1996), *"İkinci Yeni" Savaşı,* Ankara:Bilgi Yayınevi.

Kaplan, Mehmet (1944), "Tenkide Dair", *İstanbul***,** 8 (15 Mayıs): 6.

Kaplan, Mehmet (1946), "Tenkide Dair", *İstanbul*, 59 (1 Mayıs): 8-9.

Kaplan, Mehmet (1948), "Tenkid", *Hareket,* 21 (Kasım): 4-7.

Kaplan, Mehmet *(1954), Şiir Tahlilleri – Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e Kadar,* İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yay.

Kaplan, Mehmet (1998), *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul: Dergâh Yay.

Köprülü, M. Fuad (1980), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Ötüken Yay.

Kudret, Cevdet (1977), *Bir Bakıma*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Kudret, Cevdet (1991), *Kalemin Ucu*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Kudret, İhsan, Alpay Kabacalı (1993), *Cevdet Kudret'e Saygı*, Ankara: KB Yay.

M. A. (1956), "A. Benk ya da A. Yedidağ Üzerine Deneme", *Pazar Postası*, 8 (19 Şubat): 11.

Mehmet Seyda (1959), "İki Kitap", *Forum*, 132 (15 Eylül): 18.

Memet Fuat (1986), *Unutulmuş Yazılar,* İstanbul: Broy Yay.

Memet Fuat (1992), *Çağdaşımız Makyavel*, İstanbul: Adam Yay.

Memet Fuat (1994), *Düşünceye Saygı,* İstanbul: YKY.

Memet Fuat (2001a), *Aydınlar Sözlüğü*, İstanbul: Adam Yay.

Memet Fuat (2001b), *Eleştiri Üstüne*, İstanbul: Adam Yay.

Moran, Berna (1988), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Nayır, Yaşar Nabi (1937a), *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Nayır, Yaşar Nabi (1937b), "Kuyucaklı Yusuf", *Varlık,* 93 (15 Mayıs): 328-329.

Nayır, Yaşar Nabi (1955a), "Gazete ve Dergiler Arasında: Gene Güdümlülük Üzerine", *Varlık*, 414 (1 Ocak): 30.

Nayır, Yaşar Nabi (1955b), "Gazete ve Dergiler Arasında: Hep O Dâva", *Varlık*, 424 (1 Kasım): 31.

Nayır, Yaşar Nabi (1956), "Günler Boyunca", *Varlık*, 432 (1 Temmuz): 3.

Onger, Fahir (1946), "Tenkitçinin Durumu", *Yenilikler*, 1 (Şubat): 3.

Onger, Fahir (1954), "Deneme Üzerine", *Yenilik*, 13 (Ocak): 2.

Onger, Fahir (1969), " 'Kurt Kanunu' Üzerine", *Türk Dili*, 218 (Kasım): 129-134.

Onger, Fahir (1970a), "Kemal Tahir'in Sav Görünümlü Safsataları Üzerine Notlar", *Türk Dili*, 221 (Şubat): 370-380.

Onger, Fahir (1970b), "Halktan Uzak", *Soyut*, 29-31 (Ekim-Aralık): 6.

Örik, Nahit Sırrı (1933), *Roman ve Hikâye*, İstanbul: Varlık Neşriyatı.

Örik, Nahit Sırrı (1937), "Kuyucaklı Yusuf", *Ülkü*, 50 (Nisan): 151.

Plehanov, G.-J. Freville (1991), *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri,* (çev. Asım Bezirci), İstanbul: Yön Yayıncılık.

Suat Derviş (1940a), "Yaban", *Yeni Edebiyat*, 1 (5 İlk Teşrin): 2-3.

Suat Derviş (1940b), "Bir Tereddüdün Romanı", *Yeni Edebiyat*, 3 (15 İkinci Teşrin): 3.

Suat Derviş (1941), "Fahim Bey ve Biz", *Yeni Edebiyat*, 23 (1 Birinci Teşrin): 3.

Sümer, Güler (1956), "Ataç'la Konuşu", *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 50 (Mart): 18.

Taner, Haldun (1957), "Ataç İçin", *Varlık*, 455 (1 Haziran): 4.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1937), *Tevfik Fikret*, İstanbul: Semih Lütfü Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1969), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (hzl.. Zeynep Kerman) İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Tarus, İlhan (1959), "Yıllar Boyunca", *Varlık*, 505: 9.

Yetkin, Suut Kemal (1947), "Cahit Sıtkı Tarancı ve Otuz Beş Yaş", *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, 4 (25 Ocak): 3.

Yetkin, Suut Kemal (1952), "Okuyucu ve Tenkitçi", *Türk Dili*, 7 (Nisan): 387.

Yetkin, Suut Kemal (1960), "Eleştirmeci Yokluğu", *Düş'ün Payı*, İstanbul: Kitap Yay.

Yetkin, Suut Kemal (1978), "Şaşmayan Ölçü", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Deneme

Tarık Özcan

DENEME türünün temelleri Yunan ve Latin yazarları tarafından atılmıştır. Yunan edebiyatından Sokrates, Eflatun ve Plutarkhos'un yazılarıyla; Latin edebiyatından Lucretius, Seneca ve Çiçero'nun yazıları, deneme türünün oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Bir yazın türü olarak deneme, on altıncı yüzyılla birlikte Fransız yazarı Montaigne'nin elinde şekillenir. Köken itibariyle Latince 'exagium', 'exigere' kelimelerinden gelmektedir. Fransızca 'essai' kelimesinin karşılığı olarak başlangıçta Türkçede 'bend', 'tecrübe-i kalemiyye' ve 'kalem tecrübesi' kelimeleri kullanılmıştır. Yirminci yüzyılla birlikte 'deneme' kelimesi bütün bu kavramların yerini tutacak denli bir anlam zenginliği kazanır.

Deneme, bir bakıma yeni bir türü ilk kez yazının deneme alanına sokmak anlamında kullanılmaktadır. Denemek ekseninde gelişen bu türün en büyük özelliği; herhangi bir şeyi kanıtlamak mecburiyetinin olmayışıdır. Yazınsal sürecin bir serüvene dönüştüğü bu türde, yazarın yarattığı metnin ucu sürekli açıktır. Denemeci, okuyucuyu yakasından tutarak bir yere çekmez. Kısacası denemenin bir konu ve şekil haritası yoktur. Bunun için okuyucu her an bir sürprizle karşılaşabilir. Söylem, çok yönlüdür. Ancak düşünce ağırlıklıdır.

Dilin söylem düzeyinde resmi kıyafetinden arındığı deneme türünde, serbest ve rahat söylemek esastır. Deneme yazarı, kendisini sıkmak mecburiyetinde olmadığı için konusunu öznelliğinin potasında eriterek sunar. Bu sunum düzeyinin en büyük özelliği samimiyettir. Öznenin öz denetiminden geçen dünya, denemecinin dilinde mümkün olduğu kadar şahsile-

şir. Aynı zamanda hayatın içinde var olan gerçeklere özne tarafından yeniden bir şekil verilir.

Denemeci, insana has temler üzerinde her gün yeni bir yolculuğa çıkar ve her yolculuğundan yeni keşiflerle döner. Denemenin konusu, insanı ilgilendiren her şeyi kapsayacak bir zenginliğe sahiptir. Denemeci tarafından merkeze alınan insan, otantikliğini yitirerek en rahat haliyle karşımıza çıkarılır; bu insan, bütün alışkanlıklarından sıyrılmıştır, öngörüsüzdür. Serüven tutkusu, yazının ana karasında onu yeni keşiflerle baş başa bırakır. Var olan yeniden ve yeni vasıtalarla keşfedilir.

"Serbest düşüncenin ifade alanı ve nesrin bir türü olarak deneme, yazarın gözlemlediği ya da yaşadığı olay, olgu, durum ve izlediği varlıklarla ya da herhangi bir kavramla ilgili izlenimlerin belli bir plana bağlı kalmayarak, tamamen kendi kişisel görüşüyle serbestçe yazıya döktüğü birkaç sayfayı geçmeyen kısa metinlere denir." (Çetin 2005: 1).

Deneme türünün kendine özgü özellikleri arasında yaşamı bir ucundan tutarak yeniden kurmak ve bu deneyimi yazının ucuna taşımak öne çıkar. Anlatı ekseni hiçbir zaman paranteze alınmaz. Deneme, parantezin dışında kalandır. Denemenin başlangıç noktası, kişinin kendisidir. Bu nedenle deneme, kendisini yoklayarak yürüyen kişioğlunun sürdürdüğü yazınsal serüvendir. Bunu yaparken de kendi benini odak noktası olarak seçer. Kendisini anlatarak başkalarını da anlatmaya çalışır. Türk edebiyatında en çok gelişen deneme türü eleştirel deneme türüdür. Bu deneme türünün (eleştirel denemenin), Cumhuriyet Döneminde ön plana çıkması kayda değerdir.

Deneme yazarı, bir disiplin altında olmamasına rağmen okuma notları bakımından zengin bir donanıma sahip olmalıdır. Çünkü üzerinde çalıştığı konu gelişmeye ve geliştirilmeye müsaittir. Kapsamlı konu ve yenilenen dil, okuyucu için metni bir cazibe merkezi hâline getirir. Yazarın metni dondurulmuş bir metin değildir; ipucu niteliğindedir. Yazarın bıraktığı boşluklar, okuyucu tarafından doldurulur. Deneme, edebî türler içerisinde okuyucuya düşünmek ve yaratmak için en büyük fırsatı veren yazın türüdür.

Deneme türünü dünya yazınına ilk kez sokan Fransız yazarı Montaigne (1533- 1592)'dir. On altıncı yüzyılın bu ünlü yazarı, herkesin büyük bir hayranlıkla doğaya baktığı dönemde kendisine dönerek varlığının farkına varır. Onun içine bakması kayda değerdir. Montaigne'nin fark ettiği şey yazının öznesinin kendisi olduğudur. Bu sebeple başkasının beni yerine kendi benini merkeze koyar. Ancak yazdıkları bütün insanlık adınadır. Epigraflarla geliştirdiği denemelerinde evrensel insan tecrübesi, geçmiş şimdi ve gelecek ekseninde bütün yönleriyle ele alınır. Deneme, Montaigne'le birlikte batıda yaygınlaşan bir edebi tür haline gelir. Öncelikle İngilizceye çevrilmesiyle birlikte tüm Avrupa'yı kapsar.

Fransa'dan sonra İngiltere'de yaygınlaşan deneme, burada Bacon (1561-1626) gibi eleştirel denemenin kurucusu olan güçlü bir yazarı yetiştirir. Akşit Göktürk, Bacon'ın Türkçeye çevirdiği denemelerinde onun için ilginç şeyler söylüyor: "Bacon'da gerek düşüncesi, gerek yüklendiği görevler, gerekse yapıtlarının zenginliği bakımından çağının zengin barok tarzının çok yönlüğü görülmektedir." (Bacon 1974: 8). Denemelerini nesnel bir planda ele alan yazar, gözlemlerini yaşanılmış tecrübeler üzerinde şekillendirir.

"Bacon'ın arkadaşı olan Nicholas Breton, denemelerini *The Fantasticks* (1626) adıyla yayınlamıştır. Bu çalışma, mevsimlere, günlere ve saatlere göre düzenlenmiş bir çeşit gözleme dayalı koleksiyoner bir çalışmadır. Bundan başka Sir Thomas Overbury ve John Earle gibi yazarlar da deneme yazmışlardır. 1660'lı yıllarda Abraham Cawley, Fransız deneme yazarlarının etkisinde kalarak onlar tarzında yazmayı denedi. Özgürlük, yalnızlık, hırs, hayatın kısalığı ve zenginliğin geçiciliği gibi konuları işlemeye çalışmıştır. Myself adlı deneme çalışması 1668'de ölümünden sonra yayımlanmıştır. Sir William Temple, genellikle Montaigne üslûbunda yazmış ve denemeleri Miscellanea 1680'de yayımlanmıştır." (Çetin 2005: 4).

Denemenin uç beylerindenbirisi de John Locke (1632-1704)'tur. *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlağı Üzerine Bir Deneme) ve *Essasy on the Law of Nature* (Tabiat Kanunu Üzerine Denemeler) isimli eserleriyle ben ve tabiat kavramlarının arasına Tanrı'yı yerleştirerek epistemolojisini temellendirir. Tabula rasa kavramını reddeden Locke, böylece ben ve öteki (dış dünya) arasında epistem bakımından kökensel bir bağ kurar.

Alain (Emile-Auguste Chartier) (1868-1951), Fransız edebiyatının en güçlü denemecilerindendir. Savaş ve barış kavramları arasındaki farklılığa açıklık getiren denemeleriyle hümanizmin önemli bir deneme yazarı olmayı sürdürmüştür. İnsan imgesine özgürlük ve mutluluk kavramlarını yakıştırarak insanca yaşama sanatının en güzel örneklerini verir. Felsefeci olması düşüncelerinin sağlıklı ve disiplinli olması bakımından büyük bir işlev üstlenmiştir. *Les Propos* (Söyleşiler) ve *Mesut Olmak Sanatı* önemli kitapları arasındadır.

Albert Camus (1913-1960), Çağdaş Fransız denemecilerinin en ünlülerinden birisidir. Yazma notları arasında en önemlileri varoluşçuluk üzerine olanlardır. "Camus'ya göre insan alışkanlıkla değil, yaşamayı seçtiği için yaşar. Onun için insan ne yaptığını bilerek, talihin bütün kötülüklerini karşısına alarak, boş düşlere kapılmayı teperek seçmelidir." (*TD* 1961: 799). İnsan ve kaderi üzerine giriştiği denemelerinde, yaşamı boşlamak yerine olumlamayı tercih eder. Ona göre; "dünyanın insandan başka anlamı yoktur. Çünkü bir anlam arayan tek varlık odur." (Camus 1998: 128). Camus'nun denemeleri Vedat Günyol ve Sabahattin Eyuboğlu tarafından dilimize çevrilmiştir.

Andre Gide (1869-1951) Fransız edebiyatının özgün denemecilerindendir. Öznelliğini, hiçbir toplumsal değer uğruna harcamayan güçlü bir denemecidir. Toplumu boşlayan denemeleriyle başlangıçta tepki çekmiştir. Ancak zaman onun haklılığını ortaya koyarak yazın dünyasında önemli bir konuma ulaştırmıştır. *Dünya Nimetleri'nde* ve denemelerinde parantezin dışından konuşarak genel geçeri aşmasıyla göze batar. Denemeleri, Suut Kemal Yetkin tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Ortega Y Gasset (1883-1955), İspanya'nın yetiştirdiği en büyük denemecilerdendir. İnsan merkezli denemelerinde insanın tarih ve toplum içerisindeki yeri üzerine denemelere girişir. Yalnızlık ve bunalım denemelerinin başucu temalarıdır. *İnsan ve Herkes, Tarihsel Bunalım ve İnsan,* deneme nitelikli eserleridir.

Batı edebiyatında deneme çok hızlı bir gelişme kaydetmiştir. Felsefeyle birlikteliği yoğun bir biçimde devam eden deneme, bir bakıma epistem oluşturmanın eşiği sayılmaktadır. Felsefeden soyut fikirlere sarılmak yerine, hayatın içerisinde kalarak ayrılmasını bilmiştir.

Fransız edebiyatından Montaigne, Alain, Simone de Beauvoir, Julien Benda, Albert Camus, Maurice Blanchot, Paul Claudel, Andre Gide, Jean Paul Sartre, Paul Valery; Alman yazarlarından Hermann Bahr, Wilhelm Bölsche, Albrecht Goes, Herman Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Friedrich Schlegel; İngiliz yazarlarından Bacon, Joseph Addison, Thomas Stearn Eliot, William Hazlitt, Aldous Huxley, Charles Lamb, William Somerset Maugham, Charles Morgan, John Wain, Amerikalı yazarlardan Ralp Waldo Emerson, Henry Miller, İspanyol edebiyatından Jose Ortega Y Gasset, Miguel De Unamuno; Arjantinli Jorge Luis Borges, Batı edebiyatının önde gelen deneme yazarları arasındadır.

TÜRK edebiyatında bu türün ilk örneklerini Tanzimat edebiyatının öncü yazarları olan Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal vermiştir. "Namık Kemal'in *Hürriyet* ve *İbret* gazetelerindeki yazıları deneme nitelikli yazılardır. *Evrak-ı Perişan* isimli eseri Tanpınar'ın "Beş Şehir"ini anımsatan özelliğiyle deneme nitelikli bir eserdir." (Uç 2004: 5). Türün ilk örnekleri olması bakımından bu dönemin deneme yazıları uzun yıllar fıkra ve makale türleriyle karıştırılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin çeşitli gazetelere serpiştirilmiş yazılarının birçoğu deneme türündedir. Tanzimat'ın ikinci kuşağından olan Abdulhak Hâmit Tarhan'ın ünlü "Makber Mukaddimesi" aslında deneme nitelikli bir yazıdır. Hâmit'in "Makber Mukaddimesi", şiir sanatı üzerine bir çözümleme olmaktan daha çok, kendi şiiri karşısında ürperen ruhunun ifadesidir. Hâmit'in söylemlerinin doğruluğundan her an şüphe etmeye hakkımız vardır. Zaten Hâmit de düşüncelerinin doğru olduğunda ısrar etmez.

Hâmit, Ekrem ve Sezai'den oluşan Tanzimat'ın ikinci kuşağı, mizaç itibarıyla deneme türüne daha yatkındır. Kendi üzerlerine kapanmaları ve bir türlü bu çemberi kıramayışları, sanatkâr olarak onları deneme türüne yaklaştırır.

Servet-i Fünûn neslinden Tevfik Fikret'in *Mirsâd, Ma'ârif, Mâ'lümat* ve *Servet-i Fünûn* gazetelerinde yazdığı yazıları birer denemedir. Fikret, bu yazılarında deneme türünün imkânları nispetinde güzellikten pişmanlığa kadar uzanan bir yol haritası çizer. Güzellik üzerine yazdığı denemesi kayda değerdir: "Güzellik maddeten fazla bir süs, zâid bir tekellüftür. Bununla beraber güzel bir şey nef'in her türlü ma'nâsıyla nâfi de olabilir. Şu kadar ki güzel olması nâfi bulunmasından neş'et etmez." (aktaran Parlatır 1995: 263).

"Av Âlemi", avcılık üzerine yapılmış geniş boyutlu bir deneme olduğu kadar; yazarın kültür dünyasının zenginliğini göstermesi bakımından da dikkat çeker. Aynı dönemin önemli bir şairi olan Cenap Şahabettin'in *Hac Yolunda* isimli eseri, bir başka zemine oturtulmuş deneme nitelikli yazılardan oluşur. Yirminci yüzyıl Türk edebiyatında Ahmet Haşim'in ve Yahya Kemal'in yeni bir iz düşüm kazandırdıkları deneme türü, Yakup Kadri'yle şiirin söylem düzeyindeki kiplerinden bir hayli ödünçleme yaparak yoluna devam eder. Cemil Meriç, bu tür bir deneme anlayışının zirvesidir. Bu dönemde Ataç'ın başlattığı eleştirel deneme türü bir hayli yaygınlaşır. Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat, Tahsin Yücel, Mehmet Kaplan, Salah Birsel, İlhan Berk, Ece Ayhan ve Cemal Süreya denemeye büyük bir akışkanlık kazandırırlar. 1960 sonrasında deneme Ahmet Oktay, Mehmet Fuat, Mehmet Hicri Doğan, İsmet Özel, Enis Batur, Orhan Okay, Sadık Kemal Tural, Ahmet Turan Alkan, Füsun Akatlı, Özdemir İnce ve Hilmi Yavuz'un elinde yeniden ivme kazanır. İnsan duyarlığının en samimi bir biçimde dil aracılığıyla yeniden biçimlendirildiği bu denemelerde, türün belirginleştiği görülür. Bilgi ve dil üzerine konuşlandırılan yeni bir deneyim söz konusudur. Ancak Modern Türk edebiyatı içerisinde şekillenen deneme türünü kapsamlı çözümleyebilmek için konularına göre sınıflandırmanın doğru olacağı kanaatindeyiz. Böyle bir sınıflandırmayı şu başlıklar altında toplayabiliriz: 1) Sanat, edebiyat ve dil konulu denemeler, 2) Din, felsefe ve psikoloji konulu denemeler, 3) Siyasi ve sosyal konulu denemeler, 4) Şehir konulu denemeler, 5) Diğer konularda yazılmış denemeler.

Sanat, edebiyat ve dil konulu denemeler

Türk edebiyatında denemeciler en çok sanat, edebiyat ve dil konusu üzerinde durmuşlardır. Bir bakıma deneme türü bu alanda kendisini bulmuştur. **Yahya Kemal** (1884-1958), deneme türünün verdiği büyük imkânı göz ardı etmez ve *Edebiyat'a Dair* isimli kitabıyla bu konuda önemli bir eser verir. "Sâde Bir Görüş" isimli denemesinde şiiri ruhunda bulamayan yeni

şairin çözülüşü üzerine bir denemeye girişir: "Nazım bir mûsıkî âleti, nesir Gutenberg'in makinesinden biraz önce muhtâç olduğumuz bir vâsıtadır. Eski Türkler'in mânevî bir hayâtı varken bir edebiyatı vardı. Yeni Türkler'in ancak mânevî bir hayâtı olursa edebiyâtı olur." (Beyatlı 1971: 58).

Edebiyata Dâir, eski cemiyetin ruhu üzerine yapılmış bir denemedir. Tekilliği ve sadeliğiyle bizleri şaşırtır. Vardığımız yer: Sevincin, aşkın, hasretin ve hüznün hudutsuz ülkesidir. His ve şiir, bu ülkenin kapısının kilidini oluşturur.

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında denemenin iki büyük kapısı vardır: **Nurullah Ataç** (1898-1957) ve **Sabahattin Eyuboğlu** (1908-1973). Bu kapılardan geçmeden deneme ülkesine girilmez. Türk denemesini bodur kalmaktan kurtaran Ataç ve Eyuboğlu, Tanpınar'la birlikte bu türün en özgün örneklerini vermiştir. Bu kuşak içerisinde Ataç'ın denemeci olarak ayrı bir yeri vardır. O, hayatın her köşesini irdelemekten çekinmez. Ataç için;

"Deneme ben'in ülkesidir, ben demekten çekinen, her görgüsüne, her görevine ister istemez, benliğinden bir parça kattığını kabul etmeyen kişi denemeciliğe özenmesin. Denemeci büyüklenmeyecektir, ama bir insanoğlu olduğu için kendinin de bir değeri olduğuna inanacak, en geçici, en kaçıcı düşüncelerini, duygularını bildirmekten korkmayacaktır." (Ataç 1998: 108).

Ataç, kendi *ben*inin merceğinden geçirdiği yaşama dair her türlü insani bulguyu, öznelliğinin potasında yeniden biçimlendirir. Ataç için deneme, kendisiyle karşı karşıya kaldığı bir alandır. "Denemelerinde, Kantçı öznelliğe bağlanarak bireyciliğe yaslanmıştır." (Özcan 2003: 9). Prospero ile Caliban gibi karşıt karakterleri yaratarak denemeye iki farklı kapıdan girer ve deneme yanılma yöntemiyle gerçeğe ulaşmaya çalışır. Ancak onun için mutlak bir gerçek yoktur. Bu nedenle her türlü sonuçtan yeni bir şüpheyle çıkar. Her sonuç, onun için yeni bir deneme konusudur. Sürekli değişim ve şüphe, denemeci Ataç'ın en bariz özelliğidir. Aykırılık, onun doğasında vardır. İnsanı ve onun özgürlüğünü arama çabası, Ataç'ı çelişkiden çelişkiye sürükler. Adnan Binyazar'ın onun denemeciliğiyle ilgili cümleleri kayda değerdir: "Ataç'ın yazılarını oluşturduğu tür olan eleştirel deneme (kritischen essasy) üslupla biçimlenir. Eleştirel denemede yazarın yarattığı üslup'un büyük önemi vardır. Aslında deneme, öznelliği nedeniyle bir üslûp yaratma işidir." (Binyazar 1977: 416).

Ataç, eleştirerek yeni düşüncelere ulaşmak gibi Türk edebiyatı için önceliği olmayan bir yöntemi getirmiştir. Kendi *ben*inin ve bu *ben*in şekillendirdiği düşünceyi merkeze alarak, çevreye doğru arayışa çıkar. İşe kendisinden başlayan sanatkârın bu tavrı, Batı edebiyatının içerisinde bilinen bir yöntem olmasına rağmen bizim için yenidir.

Ataç, denemelerinde birtakım doğruları bildiren ve doğruları söylemeye çalışan birisi değildir. Düşünen, nasıl düşündüğünü, bilinmeyenden

bilinene nasıl gittiğini, geçtiği yolları, karşılaştığı engelleri gösteren, ağır ama güvenle ele aldığı konuları çöze çöze ilerleyen kişidir. Onun bu tarzı yazınımızda yeni bir deneyimdir. Denemeleri daha çok "dil", "yenilik-mutluluk", "değişim", sanat", "öznellik" ve "nesnellik" konuları üzerinedir. Denemelerini; *Günlerin Getirdiği, Karalama Defteri, Sözden Söze, Ararken, Diyelim*, *Söz Arasında, Okuruma Mektuplar, Prospero* ile *Caliban, Söyleşiler* ve *Günceleri*'nde yayımlanmıştır. Bu kitapları arasında denemelerinin niceliği ve niteliği bakımından *Ararken* kitabının ayrı bir yeri vardır.

1950'lerden sonrası, yazın tarihimiz bakımından deneme türünün yaygınlaştığı bir dönemdir. Yazılı kültürümüzün 1925 kuşağı, bir yazın türü olarak denemeye oldukça önem verir. Denemeyi denemeden kimse yazının kapısından içeri adım atmaz. Bir bakıma deneme türü edebî olgunluğun zirvesine ulaşır. **Suut Kemal Yetkin** (1903-1980), bin dokuz yüz elli öncesi çalışmalarıyla bu olgunluğa erişen denemecilerimizden birisidir. *Edebiyat Üzerine Denemeler*'i, yazın hayatımızın yüz görümlüğüdür. "Sanat"la açtığı denemenin kapısını "Kartal ve Özgürlük" adlı denemesiyle kapatır. Arada söyledikleri denememizin aldığı mesafeyi göstermesi bakımından kayda değerdir. Düzyazıyla şiirin ayrıldığı hususlardan bahsederken dil üzerine bir denemeye girişir:

"Valery, düzyazıyı yürüyüşe, şiiri raksa benzetir. Yürüyüşün açık bir amacı vardır. Her yürüyüş, istenilen şeye yönelmiş bir hareketi ifade eder. Bu hareketin hızı, o şeyin cinsine ve uyandırdığı arzunun şiddetine bağlıdır. Yürüyüş gibi, düzyazının da bir hedefi, bir amacı vardır. Raks ise, birtakım hareketlerden ibarettir. Fakat bu hareketlerin amacı, kendilerindedir. Gideceği yere raks ederek giden bir kimse görülmemiştir. Raks gibi şiirin de, başka yerlerde gözü yoktur, amacı kendisindedir." (Yetkin 1978: 13)

Şiirden düzyazıya, düzyazıdan şiire varılamayacağını belirttiği yazısında "sözün arkeolojisi" üzerinde çalışan bir kazı bilimcidir. Edebî türler üzerine giriştiği denemesinde, roman ve roman dünyasına yönelik söylemleri, yazınsal kültürü sayesinde söz ipliğini taşkın bir nehire çevirir. Denemeleri, bilimsel asık suratlılıktan uzak, hiçbir yadırgamanın görülmediği rahat bir söyleme sahiptir.

Denemelerinde, konuyu içten kavrayarak yeni bir şey yaratmanın cezbesi içerisindedir. Dayanağı, bilgi edimidir. Edinilmiş bilgiden yola çıkan yazar, öznel varlığıyla yeni bir bilgiye ulaşmaya çalışır. Bu yöntem, bilim adamı olmanın 'olmazsa olmaz' koşuludur.

Orhan Veli'nin *Deniz'e Doğru*'su poetik bir deneyimdir. Şiirin düzyazıyla kan kardeşi olduğu bir kitaptır. Yazar, karşımıza can ciğer bir dost olarak çıkar. Daha doğrusu bir masal anlatıcısının samimi sesini duyarız. Anlatanın içtenliğiyle şiirin yolunda bir hayli mesafe alırız. *Denize Doğru* konuşan yazar, şiir gemisiyle pupa yelken açılır. Bu kitapta, deniz bir anlatım nes-

nesi olmaktan daha çok konuşanın içini döktüğü, kısacası dertlendiği bir konumdadır. Kendisini kuşatan denizin ortasındaki yazar, bu konumundan hiç rahatsız olmaz. Deniz, bir bakıma onu *reel*'in ve dış hayatın baskılarından kurtaran koruma görevini üstlenmiştir. Bunun için anlatım öznesi konumundaki yazar, çok rahattır. Bu nedenle sözünü sakınmadan söyler. "İnsanlar, yazarlar, olaylar birbiri içinde bir özel yorum tarzı ile birleştirilirler." (Uç 2004: 8). Oktay Rifat'ın *Şiir Konuşması*, muhtelif dergi ve gazetelerde şiir üzerine yaptığı denemelerinden oluşmaktadır. 1992, bu yazıların yazıldığı tarih değildir; kitaba dönüşme serüvenidir. Şiire ait her türlü mevzunun üzerinde yazarın deneyime giriştiği bir kitaptır. Bir bakıma şiirin olanaklarının düzyazıyla aralandığı ve yoklandığı yazılı bellektir.

Mehmet Kaplan (1915-1986), deneme sahasında üç önemli kitabıyla karşımıza çıkar: , 'le başladığı kitabında sözünü ve sözünün muhataplarını çoğaltarak Yunus Emre, Âşık Paşa, Karacaoğlan, Akif Paşa, Şinasi, Tevfik Fikret, Süleyman Nazif, Tanpınar, Cahit Sıtkı, Dranas, İlhan Berk, Tarık Buğra'dan oluşan sanatkârlar galerisini kurar. Yunus'un ebedileştiği denemelerinde boynu ve ayağı bağlı Leyla'nın Mecnun'la olan aşkına farklı bir boyuttan bakar:

"Büyük şair Fuzulî, ünlü Leylâ vü Mecnun mesnevisinde yalnız Mecnunâ değil, Leylâ'ya da yer vermiştir. Eserin adı da bunu gösterir. Hatta Leylâ adını başa almasından ona daha çok önem verdiğini ileri sürmek de mümkündür. Fakat erkekler, belki de bencilliklerinden, bu güzel eserde, sanki yalnız Mecnun'un aşk ve ıztırabının söz konusu edildiği izlenimini uyandırmışlar. Halbuki eser yakından incelenirse, Leyla'nın da Mecnun kadar ıztırap çektiği görülür." (Kaplan 1978: 30).

Kültür ve Dil, Türkçenin kültür dili olarak bir tecrübeden geçirildiği önemli eseridir. Her deneyimden alnının akıyla çıkan Türkçe, kültür okyanusumuzun dili olmanın haklı gururunu yaşar. Aynı zamanda Türk evini süsleyen en güzel alınlık olur. Nesillerin Ruhu, milletimizin ruh kökenini besleyen milli ve manevi kaynakların yazar tarafından yeniden yorumlanışıdır. Milliyetçilik ve edebiyat, bu kitabın başucu temidir.

Yahya Kemal'in öğrencisi **Nihad Sami Banarlı** (1907-1974), *Türkçenin Sırları* (1940) isimli kitabında Türkçenin güzel ve karanlık günlerini anlatıyor. Kelime, cümle ve eser düzeyinde yaptığı denemeleri Yunus'un Türkçesini yüceltirken Türkçenin raks eden bir dil olma serüvenini anlatıyor. Türkçenin İmparatorluk dili olma adına yaşadığı serüvenini örneklerle dile getiriyor. Türkçenin Sırları, Türkçe kelimelerin soy ağacı üzerine yapılmış bir deneme kitabıdır.

İlhan Berk (1916-2008), *Şairin Toprağı* (1992) ve *Şairin Kanı* (1988) adlı kitaplarının söylem düzeylerini denemenin alanından alır. *Uzun Bir Adam* (1982), kendisi üzerine giriştiği bir deneme kitabıdır. *El Yazılarına*

Vuruyor Güneş (1983), İlhan Berk gözüyle mekân üzerine yapılmış bir deneyimdir. Şiir, düzyazı ve çizgi bu eserlerin dünyasında koşut bir biçimde yürür. *İnferno*, *Logos* ve *Poetika* yazının çizgiyle inatlaştığı ve görselliğin anlamı kararttığı deneyimlerdir. Aynı zamanda bir şair için çok tehlikelidir. Çünkü grafik ve tipografi, şiirin ve düz yazının üstünü çizmeye başlar. Denenmemişi denemek, İlhan Berk'in farklılığı bu olsa gerek.

1960 sonrası denemenin damıtıldığı bir zaman dilimidir. Artık deneme, bilginin denendiği ve yazarın belleğinde yeniden yaratıldığı bir biçimleniş şeklidir. **Ahmet Oktay** (1933-2016), deneme saatinin kadranını griye boyar. *Şair ile Kurtarıcı* (1992), şairin kurtarıcı özne bağlamında denendiği bir yazın ürünüdür. Yazar, yaşam ve şiir üzerine bir hayli denemeye girişir. Bu arada Hölderlin'den Baudelaire'e kadar uzanır. Denemenin bir ucuna karanfili yerleştiren yazar, diğer ucuna prangayı koyar. Ona göre şair, aşkın ve ölümün kol gezdiği bu iki nesnel alanda şiirini kurmak mecburiyetindedir. *Karanfil ve Pranga* (1992) , şairin arafıdır. *Bir Yazının Arayışları* (1981), Ahmet Oktay'ın yazın dünyasının içerisindeki serüvenidir. Bulmak, durulmak bilmeyen bir yazar için mümkün mü? Ahmet Oktay, büyük saatin gongunun çaldığı her dönemde sürekli arayış içerisindedir. *Kabul ve Red'le* (1992) çelişkilerini en aza indirir. Çünkü deneme onun için ciddi bir yazınsal tutkudur. İki Mehmet'ten Mehmet Fuat, deneme türünde sürekli olarak edebiyata gönderme yapar. Birinci ve İkinci Yeni onun en makbul duraklarıdır. Denemeci, onun için çağını görebilen insandır. Düşünceye saygılı olduktan sonra şiirin nesnel tabanına ait verileri denemekten kaçınmaz. Mehmet Hicri Doğan, şiirin yalnızlığını yaşayanlardan birisidir. Şairin ve şiirin yalnızlığından denemeye çıkar. Deneme adına kıldan ince kılıçtan keskin bir sorgulama üzerine kurulu yazın hayatı vardır. **İsmet Özel** (1944 -), *Şiir Okuma Kılavuzu*'yla (1980) poetik anlamda şiir üzerine bir denemeye girişir. Şair, yargılandığı bu kitaptan afla çıkar. Ancak onun da şairden istekleri vardır: "Keşke şair burjuva enternasyonalimin müfsid değerlerine karşı kendini ve bizi uyanık tutma yolunu seçse. Böyle bir seçim milletin dirimine yöneldiği zaman, işte o zaman onları sadece affetmekle kalmaz; aynı zamanda şairlerin ciddiyetini kendi ciddiyetimiz sayarız." (Özel 1994: 71).

Enis Batur (1952 -), denemenin kanlı bir kristale dönüştüğü ve yazının ucuna kadar yöneldiği bir alanda karşımıza çıkar. Sözün kanıyla dolu olan bu uçtan düşme bahtsızlığını yaşamaz. Bunun için her kitabı deneme ülkesine açılan yeni bir kapıdır. Son dönem denemecileri içerisinde en üretken olanıdır. Dokunduğu deneme olur. *Ayna*'yla başlayan denemeciliği son sürat devam etmektedir. Düşün ve reelin çok bakış açılı aynasından yansıyan görüntülerini fark edince denemeci olmaya karar vermiştir. Bu nedenle her kitabında bir başka kılıkla karşımıza çıkar. Yıllardır ayna içerisindeki yolculuğunu sürdürmektedir. Her kitabı denemenin ülkesine yapılan yeni

bir yolculuktur. Yazının ucu, edebiyat ve matematiğin kan kardeşliğini ilan eder. Batur, sanki Eflatun'u hatırlatan bir cümlenin peşindedir: "Matematik bilmeyen edebiyatın kapısından içeri girmesin." Bir müddet modernizmin kıyılarında dolaştıktan sonra, okuma notlarıyla yetinir. *Başka Yollar,* edebiyat dünyasının bir yol haritasıdır. Her denemesi, edebiyat dünyasında ak bir kaşık gibidir. *Şiir ve İdeoloji* (1979), şiirin siyasi bir yargılamadan alnının akıyla çıktığı deneme kitabı; *Başkalaşımlar* ise, musikinin şiirle bütünleştiği bir büyük anakaradır. Denemenin göz nuru olduğu bu çalışmalarda, edebî birikimin saflığı ve derinliği en başat özelliktir. *Bu Kalem Bukalemun*, mozaik bir metindir. Montajın ve kurgulamanın iç içe olduğu bir gül bahçesi. Her diyardan koparılmış ve her diyara gönderme yapılan çok yüzlü bir metin. *Bu Kalem Melûn*, kalemin lanetlendiği sürgün; yazı ise, lanetlenenin yüzüdür. Enis Batur, denemenin durulmak bilmeyen denizi ve kapısını bütün dünyaya açmış; deniz feneri gibi gittikçe daha çoğalıyor ve daha aydınlanıyor. **Orhan Okay** (1931-2017)'ın *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, iki bölüm üzerine oturtulmuş bir deneme kitabıdır. "Estetik-Güzel Sanatlar ve Edebiyat" başlığını taşıyan birinci bölüm edebiyatın üstünlüğü, edebiyatın gücü ve edebiyatın zaafı üzerine yapılmış ciddi ve nitelikli bir denemedir. İkinci bölüm ise "Eski ve Yeni Edebiyatımız Üzerine İncelemeler" başlığını taşıyor. Her iki bölümün ana omurgasını estetik ve insan oluşturur. Yazar'ın; "Yeni bir nizam, ahlakta, sanatta, dinde ve devlette insanlığa dayanacak yeni temeller ne zaman gerçekleşecek?" (Okay 1990: 11). ibaresi, denemesinin devam edeceğini göstermektedir. Yazar, her cümlesi üzerinde ayrıntılı biçimde düşündüğü denemelerinde bir nizama ulaşmak ister. Merkezileşme, bütünlük ve yaratıcılık onun denemelerinin önemli özellikleridir:

"Son dönemde yayınlanan Orhan Okay'ın Silik Fotograflar isimli eseri sanat, edebiyat, akademik hayat ve tarihimizden önemli sınırları yakın bir perspektiften ele alır. Titiz bir dil, berrak bir tespit, kaybettiklerimize karşı Tanpınar, Selim İleri tutumundan farklı bir nostalji ile yaklaşır." (Uç 2004: 24).

Akademisyen kökenli bir diğer denemeci **Sadık Kemal Tural** (1946 -), *Zamânın Elinden Tutmak* (1982) isimli eserinde sanat ve zaman kavramlarını aynı düzlemde ele alır. Hikâyenin hikâyesi üzerine bir denemeye girişir. Uyku ve ölüm bağlamında Nebi Hezri'nin şiirine gönderme yapar. *Zamanın Elinden Tutmak*, yazarın kendisini ve sanat eserini zamana kazımak düşüncesinden kaynaklanıyor. Kitap, tahkiyenin dünyasına yönelik bir dizi deneyimle sürdürülür. Her deneme, zamana bırakılmış bir izdüşüm niteliğindedir.

Şiirin Bir Altın Çağı (1993), **Ece Ayhan** (1931-2002)'ın "Tavırlar, Kişiler, Kitaplar, Sıradan Olmayan Bir Kent İçin ve Ece Ayhan Üzerine" yaptığı bir denemedir. Bu arada tarihi de bir hayli sınar. "Bir Devlet Şairi Olarak Yahya

Kemal" üzerine yaptığı denemesi, okuyucuyu çarpıcı niteliktedir. Doğruluğu şüphe götürse de tam bir denemedir… Ece Ayhan'ın denemeci olarak en önemli özelliği, söylenmemişi söylemenin arkası sıra koşması…

Füsun Akatlı (1944-2010), Ataç'ın kurumlaştırdığı eleştirel deneme türünün özgün örneklerini verir. *Zamanı Yaşatan Roman/ Zamana Direnen Şiir* (1998) onun roman ve şiirle yüzleştiği bir biçembilim çalışması. Roman ve şiir, kurmaca bir evrende birbirine komşu olurlar. Şiir üst katta olmayı ihmal etmez.

Akatlı'nın denemelerinde Attila İlhan, Bilge Karasu, Pınar Kür, Selim İleri, Ahmet Altan ve Latife Tekin'in önemli bir yeri vardır. Yazının akışı içerisinde Melih Cevdet Anday'dan Özdemir İnce'ye kadar şiirin ve denemenin birlikte yürüdüğünü görürüz. *Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca* dili denemenin merkezine alan bir çalışmadır. Deneme, cila görevi yapar. Denemeyle ilgili sözleri kayda değerdir:

"Deneme hırçındır zaman zaman. Üstelik, artık lafı oraya getirmenin sırası, kendine deneme diyen her yazı deneme değildir. Deneme, insan içine çıkacağını düşünerek ötesini berisini çekiştirip kendini deneme kılığına sokan bir yazı olamaz. Denemeye hayatı bilerek yaklaşırsak (edebiyatı diyecektim), onu kütüğe geçirmek yerine çok daha isabetli bir iş yaparız. Denemeyle 'hayır'larımızı törpüleyebilir, 'evet'lerimizi sınayabilir, 'belki'lerimizi bileyebilir, özgürleşebiliriz." (Akatlı 1998: 45).

Düşünce Ufkunda Deneme'de (1999), denemenin atağını görürüz. Bilgiyle dil deneyiminin birlikteliği düşüncenin ufkunda pupa yelken açar. Edebiyat üzerine yanılgının ve çelişkinin olmadığı bir sınamadır. Akatlı, edebiyat sarnıcından umulmadık düşüncelerle çıkar. Kitapta, eleştiri ve deneme yapışık iki kardeş gibi el ele kol kola dolaşırlar. *Sis Lambası* (1999), felsefi düzlemde yapılmış bir deneme kitabıdır. İç kapakta belirttiği gibi; düşünce ufkundaki puslu ve gölgeli kuytulara ışık saçıyor.

Özdemir İnce (1936-), *Mevsimsiz Yazılar* (2002) ve *100 Pazar Yazısı* (2004) adlı deneme kitaplarıyla yaşam ve edebiyat üzerine denediklerini dile getirir. Bilginin arkeolojisi üzerine yapılmış iki önemli eseridir. Son dönemde **Hilmi Yavuz** (1936 -) *Denemeler-Karşı Denemeler* (1988), *Budalalığın Keşfi* (2002) ve *Kara Güneş* (2003) isimli deneme kitaplarıyla ön plana çıkar. Felsefenin ve edebiyatın denemeyle yüzleştiği kitaplardır. *Budalalığın Keşfi,* denemenin sınır tanımazlığına en güzel örnektir. İnsan zihninin sınırlarının yoklandığı *Kara Güneş*, Hölderln'in küllerinin kazındığı nur-ı siyahtır. Felsefe ve şiir, denemenin kapısından aynı anda içeri girer. Hilmi Yavuz, şair olmanın avantajını kullanarak denemenin diline ayrı bir çeşni katar. Algılar, araştırır ve anlatır. Her şeyi, dilin dünyasında yeniden dener.

Yirminci yüzyılda denemenin sanat, edebiyat ve dil düzleminde ciddi bir boyut kazandığı görülmektedir. Bunun sebebi; bu yüzyılda edebî haya-

tın yaygınlaşması ve okuyucu katında ciddi bir muhatap bulmasıdır. Bütün bunlar, entelektüel düzeyi yüksek olan bir kitlenin oluşmasına ve edebiyat üzerine konuşmak ve yazmaktan haz alan insanların çoğalmasına yol açmıştır.

Din ve felsefe konulu denemeler

Son yüzyılda bilginin arkeolojisi üzerine yapılan çalışmalar, din ve felsefe konusundaki deneme çalışmalarını çoğaltmış ve sürekli bir hâle getirmiştir. Bu yüzyılda deneme, serbest düşüncenin yazın hayatında kendisine ifade imkânı bulduğu en güçlü söylem biçimidir. Din de denemenin serbest söyleme biçiminden bir hayli faydalanmıştır.

Cemil Meriç (1916-1987), *Bu Ülke*'nin (1974) kapısına *Mağaradakiler*'le (1978) girmeyi tercih eder. *Umran'dan Uygarlığa* (1974) doğru yol alırken; dilini geometrik bir deneyime tabi tutar. Dil okuyucunun ötesindedir. Ancak bir cazibe merkezi olmaktan da geri durmaz. Bizi bir hayli dener. Dilin düşünceyle birlikte yücelişi okuyucuyu yıkar. Sonra yeniden ayağa kaldırır. Farklılığı fark etmenin şaşkınlığıyla haz içinde kalırız. Ateşte yanmaktan zevk almak; Cemil Meriç'in üslubu bize bunu yaşatır. Denemeye uzanmasını şöyle açıklar: "Tiyatronun yabancısıydım. Üzerinde rahatça kalem oynatacağım tek saha kalıyordu: deneme. Denemenin belli bir muhtevası yok. Her edebi nevi kucaklayacak kadar geniş, rahat ve seyyal. Kalıplaşmamış olduğu için çekici." (Meriç 1978: 450).

Mağaradakiler ve *Umran'dan Uygarlığa* adlı eserlerinde Doğu ve Batı metinlerine İslam dininin penceresinden bakar. Tematik imgelerinin edebiyat ağırlıklı olması bu gerçeği değiştirmez. Bir bakıma dinin arka planını doldurmaya çalışarak zamanın ihtiyaçlarına cevap verecek bir felsefe temellendirmenin yollarını arar.

Melih Cevdet Anday (1915-2002)'da deneme akılla uzlaşır. "Anday Usçu tutumunu denemelerinde daha kesinlikli bir dille açığa vurur. Sanatsal imgeler aracılığıyla tartıştığı özgürlük, ölüm, mutluluk gibi kavramlara yapışmış bulunan sahtelikleri acımasız bir usa vurmayla açığa çıkarır." (Oktay 1993: 321). Doğu-Batı ayrışmasını oluşturan değerler dizgesi sorgulanarak yeni bir dünya görüşünün kapısından içeri girilir. Çok sesliliği çok konuşmadan ayıran sanatkâr, düşünce çoğaltmanın önemine değinir. Tekillik, onun için sözün yitimidir. Özgün imgeler yaratmadıkça dünyanın önünü kesmenin imkânsızlığını vurgular. Amacı; yeniliklere açık yeni insan tipolojimizi kurmaktır. *Doğu-Batı* (1961), *Gelişen Komedya* (1965), *Yeni Tanrılar* (1974), *Sosyalist Bir Dünya* (1975), *Dilimiz Üstüne Konuşmalar* (1975), *Maddecilik ve Ülkücülük* (1977), *Yasak* (1978), *Paris Yazıları* (1982), *Açıklığa Doğru* (1984), *Sevişmenin Güdüklüğü ve Yüceliği* (1990) ve *Yiten Söz* (1992) deneme kitaplarıdır.

1960 sonrasında denemenin zirve isimlerinden **Tahsin Yücel** (1933-2016), dünya yazınını takip ederek yeni sularda arayışa çıkar. Bu arayışın sonunda edebiyat evimiz, örtük anlamından kurtularak bir başka güzelleşir. Yabanıl sulardan edebiyatımıza yeni akışkanlıklar kazandırır. *Yazın, Gene Yazın* bunlardan birisidir. (2000) adlı kitabının arka kapağında belirtildiği gibi, bu kitabında yaşamın içinde gezinir. Birçok "şey"e, soruya, konuya, olaya değinip, dokunup, kurcalayıp, ince eleyip sık dokuyup geçer. Bu güzel gezintiyi yaparken büyük yazarları ve onların düşündüren/eğlendiren sözlerini kendisine yol arkadaşı olarak seçer. Seçici bir zevkin, batının özgün düşünce dünyasıyla yüzleştiği bu denemeler, okuma edimini, heyecanlı ve zevkli bir serüvene dönüştürür. Yazar, okuyucuya sadece yüreğini açmakla kalmaz; bir güneş gibi aydınlık zekâsını da açar.

Nurettin Topçu (1909-1975), sanatkârane bir üsluba sahiptir. Bergson sezgiciliğiyle İslam tefekkürünü mecz ederek biçimlendirdiği yazıları, sanatın imbiğinden süzülerek geçer.

"Denemelerinde salt felsefe yoktur ve felsefe belirgin bir biçimde öne çıkmamıştır ama felsefî yaklaşımı, ya da felsefenin kendisine sunduğu imkânları yazılarına sindirerek kullanmıştır. O, denemelerinde daha çok Anadolu merkezli özgün bir fikir, yaşama biçimi, toplum ve devlet düzeni kurulması düşüncelerini dillendirir." (Çetin 2005: 13).

Denemelerini *Türkiye'nin Maarif Davası* (1960), *Yarınki Türkiye* (1961), *Ahlâk Nizamı* (1961), *Var Olmak* (1965), *İradenin Davası* (1968), *Kültür ve Medeniyet* (1980) adlı kitaplarında yayınlamıştır.

Hilmi Ziya Ülken (1901-1974), ilim adamı kimliğiyle halk irfanını birleştirmesi ona çok farklı bir üslûp yakalama şansını vermiştir. Deneme tarzında yazdığı ilk kitabı *Aşk Ahlakı* (1931) adını taşımaktadır. Kitabın girişindeki epigraf cümle, deneme türünün özelliklerini yansıtması bakımından kayda değerdir: "Bu kitap bir hamlede okunmak için yazılmış olmayıp; okunmak, tekrar okunmak, ona dair birçok fikirleri davet etmek için yazılmış bir köşe kitabı telakki edilmelidir." (Ülken 1999: 5). Yazar, insan, ahlak ve siyaset üzerine bir dizi deneyime girişerek insanı mihvere alan bir görüşle kitabını bitirir. Ancak merkeze aldığı insanı bilgi, etik ve politik bakımdan tamamlar. İnsan ve âlem arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar: "Biz olmasaydık âlemin birliği başka türlü olacaktı. Fakat biz var olduğumuz için birlik ancak bizim âlemi tamamlamamızla mümkündür." (Ülken 1999: 241).

Ahlakın felsefesine soyunan yazar, bu felsefenin temel dinamiğini aşk ahlâkı olarak temellendirir. *Varlık ve Oluş* (1969) problemini irdelediği denemelerinde, varoluşun boyutlarını deneyerek eksik öznenin kendini tamamlama serüvenini anlatır.

Sezai Karakoç (1933 -), İslam'ın unutulmaya yüz tutan bilgi kaynaklarını parça parça yeryüzüne çıkararak yeniden geometrik bir nizamla birleştirmeye çalışır. Denemelerinde, İslami bilgiyi yeni bir dille sunmak ve bilgi teorisi olarak geçerliliğini ortaya koymak iddiasındadır. Bunun için dil ve tefekkür birlikte yürümektedir. Bir bakıma söz aracılığıyla var olanın fakat unutulanın yeniden dirilişi üzerine bir denemeye girişilir. *Yitik Cennet* (2010), *Samanyolunda Ziyafet* (2013), *Diriliş Muştusu* (1980), *Kıyamet Aşısı* (1968), *Ruhun Dirilişi (1975), Unutuş* ve *Hatırlayış* (1996) isimli kitaplarında dirilişin daha çok içten dışa ve özden kabuğa doğru vecdli yürüyüşünü görürüz. Sezai Karakoç, denenmişi denemesine rağmen yeni kalabilen usta bir söz eridir. Sonludan sonsuza doğru kapıları zorluyor. Şark, binlerce yıldır bu kapının önünde perişan bir vaziyette bekliyor. Kıyametin aşılandığı bir yürekle dünyanın kapısından giren Karakoç, yeryüzü panayırını bozacak bir büyük isyan çığlığı koparmaktadır. Amacı, ruhun büyük dirilişini gerçekleştirmektedir. *Edebiyat Yazıları I (Medeniyetin Rüyası)* (1982), *Edebiyat Yazıları II (Dişimizin Zarı)* (1986), *Edebiyat Yazıları III (Eğik Ehramlar) (1996)* Türk edebiyatının geçmiş ve şimdi bağlamında masaya yatırıldığı bir söz kompleksi; yanına Batı edebiyatını koymayı unutmamak şartıyla… İslam ve Batı sanatının söz ustalarının resmigeçit yaptığı bu denemeler, geçmişin muhasebesini yapmanın yanı sıra; yeni bir edebiyatın cümle kapısından nasıl girilmesi gerektiğini deniyor. Karakoç, merkeze İslam inancını oturtarak dünya gezegeninde büyük bir yolculuğa çıkıyor.

Nermi Uygur (1905-2005), felsefeyle birleştirdiği dil deneyimini, yeni bir düşünce ufkunun kurulması uğruna harcar. Onun denemeleri, daha çok bilgi çoğaltma ediminin gerçekleştirildiği bir bilinçaltıdır. Denemelerini, *Kuram-Eylem Bağlamı: Çözümleyici Bir Felsefe Denemesi* (1975), *Tadı Damağımda: Bir Okur-Yazarın Kitap Okuma Serüvenleri* (1995), *Denemeli Denemesiz* (1999) vb. kitaplarında toplamıştır.

Felsefesinin gemisini edebiyat ağacından yaparak deneme denizine açılan **Füsun Akatlı** (1944-2010), *Sis Lambası* (1999) adlı eseriyle felsefenin ışığını aramaya koyulur. Mitin ve buğunun gizemli dünyasından sanat ve edebiyatın dünyasına yönelerek özgün sentezlere ulaşması bir denemeci olarak ustalığını göstermektedir. Düşünce çözümlemesiyle dil çözümlemesi arasındaki yakınlığı kavraması denemelerini çok yönlü bir platforma oturtmaktadır.

Din ve felsefe, denemenin toprağında yeşeren en önemli temlerdendir. Bir bakıma son dönem yazarları için deneme, yeni fikirlere ulaşmak yolunda önemli görevler üstlenmiştir. Denemeci, boşlukları doldurmak adına bu anlamda önemli bir görevi üstlenmiştir.

Siyasi ve sosyal konulu denemeler

Siyasi ve sosyal konular, gelişmekte olan Türk edebiyatı ve Türk halkı için sürekli olarak ilgi konusu olmuştur. Denemeciler, bu mevzudaki düşüncelerini bir bakıma diğer insanlarla paylaşmak istemiştir. Siyasetin parametre oluşturduğu dönemlerde deneme ve siyaset ilişkisi sığlaşarak toplumun ideolojik bir sağaltıma tabi tutulduğu açık alana dönüşmüştür.

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında denemenin ülkesine girince karşılaşacağımız ilk insanlardan birisi de **Sabahattin Eyuboğlu** (1908-1973)'dur. Siyasi ve sosyal çizgi, onun denemeleriyle yatay ve dikey düzlemde işlevsellik kazanır. 1930'lardan itibaren *Tan, Varlık; Ağaç* ve *Kültür Haftası* gibi yayın organlarında denemelerini yayınlamaya başlar. Denemeciliğini, Fransız edebiyatından yaptığı Montaigne, Jean Paul Sartre ve Albert Camus çevirilerine borçludur.

Eyuboğlu'nun denemelerinde merkeze aldığı obje, insan ve problemleridir. Bu insan kadrosunun büyük çoğunluğunu, bir ömür boyu uyanması için çalıştığı halk kesimi oluşturur. Halkının her türlü töresel ve ekonomik bağdan kurtularak kendisi olması için ömrünü harcar. Her sanatın kaynağını halkta bulan Eyuboğlu Anadolu hümanizmi adını verdiği bireşimci görüşüyle Anadolu tarihini ve kültürünü yalıtık bir düzlemden kurtararak kendi zenginliği içerisine oturtur. Denemeleri, çoğul okumalara müsait, akışkan, yatay ve dikey düzlemde gelişmeye müsait, çelişkisiz, bireşimci, söz dağarcığı halk diliyle oluşturulmuş ve yeniliğe açıktır.

Denemeci Ataç, aydın halk ikileminde aydının gücüne inanıp aydını yetiştirmeye çalışırken; Eyuboğlu halk kültürüne olan güvenini hiçbir zaman yitirmemiştir. Bunun için onun denemelerinde halktan gücünü alan bir güven ve sadelik vardır:

"Ey Halk Ana, Cömert Ana, Kör Ana, bütün aldanışların yıkmadı seni; çünkü hep hak uğruna, doğruluk adına aldattılar seni. Çirkin aldanış, iğrenç aldanış, seni aldatmakla mutluluğa ereceğini sananların aldanışıdır. Sen uyandıkça sırtından şapır şapır dökülen o sömürgen, o sürüngen, o gerici aldanışlardır. Hak uğruna aldananın mutsuzluğu, hak adına aldatanın mutluluğundan yeğdir." (Eyuboğlu 1996: 45).

Denemelerinin tematik izlencesini "halkçılık", "insancılık", "demokrasi anlayışı", "kültür ve emperyalizm", "ilericilik-gericilik", "eski-yeni", "din" ve "sanat" oluşturur. Konuşma dilinin sadeliği içerisinde ve okuyucusuyla sohbet ederek yazısını yürütür. *Mavi ve Kara* (1961), *Sanat Üzerine Denemeler* (1974) yazılarını topladığı kitaplarıdır. Mavi'nin büyüsünde ve buğusunda sanatı; karanın kaosunda paranın çirkin yüzünü gösterir. *Sanat Üzerine Denemeler*'de sanat-devlet, sanat-para, sanat-bilim, sanat-insan ve sanat-halk ilişkisi üzerinde durarak, "Türk sanatı ne olmalıdır?" sorusuna cevap arar.

Bunun cevabını halk kaynaklarına dönüş olarak adlandırdığı milli kelimesiyle açıklar. Refik Korkut'a göre; "Millilik kavramını geliştirerek; sanatta milli olabilmek için, önce insan olmak, insani olmak gerektiğini savunur. Ama insan olduktan sonra, yine milli çerçeveye dönülmesini, bu kere milli gerçeklere dönük bir san'atçılık yoluna girilmesini şart koşar." (Çubuk 1998: 48).

Vedat Günyol (1912-2004), humanist düşünceyi kendisine özgü bir dille biçimlendirerek halka unutturulanı halkına anlatmaya çalışır. Amacı; Anadolu kültürünü ilmin ışığı ile birleştirerek çağdaş insanı yetiştirmektir. Bu nedenle denemeleri çok cepheli siyasal ve sosyal düşüncelerle doludur. Bu düşüncelerin omurgasını sosyal demokrat dünya görüşü oluşturur. Tuncer Uçarol'la yaptığı söyleşisinde denemeciliği ile ilgili şunları söyler: "Ben, yazılarımda hep kendimi denerim. Kendimi ne ölçüde dile getirebiliyorum diye denerim. Ben oldum olası büyük laf etmekten kaçınmışımdır. Onun için de yazı türü olarak kendimi bütün güçsüzlüğümle ortaya koyabileceğim deneme türünü yeğlemişimdir." (aktaran Çetin 2005: 15).

Denemelerini; *Dile Gelseler* (1966), *Devlet İnsan mı?* (1974), *Bu Cennet Bu Cehennem* (1975), *Çala Kalem* (1977), *Orman Işırsa* (1979), *Daldan Dala* (1982), *Bilinç Yolunda* (1985), *Gölgeden Işığa* (1989), *Güleryüzlü Ciddîlik* (1986), *Yine De Yaşarken* (1989), *Güne Doğarken* (1992) adlı kitaplarında toplamıştır.

Mehmet Kaplan (1915-1986), *Nesillerin Ruhu* (1967) adlı kitabında siyasal uçlanmayı milliyetçilik bağlamında ele alır. Sanatın, siyasetin ve cemiyetin bir büyük neslin ruhu olmak için terkip oluşturduğu kitap; şark ve garp medeniyetlerinin mukayesesinden de bu terkiple çıkar. Milleti kuşatan ve onu Türk yapan unsurlar, bu sorgulamadan alnının akıyla çıkar. Dilin rahatlığı ilmin derinliğiyle bütünleşerek bir kitabın dünyasında abideleşir. Kitabın aynasında bizi biz yapan değerlerin yansımasını görürüz.

Cemil Meriç'in *Mağaradakiler'*inde mağaranın içi sanat ve edebiyatla şekillenirken, mağaranın dışı siyasal ve toplumsal bir yapılaşma arz eder. Entelektüel'in şahsında kapitalizmin ve Marksizmin sorgulandığı bu yargılama, siyasal ve toplumsal düzlemde Batı medeniyetinin nevrotik göndergelerinin çıkmazları üzerine kurulmuştur. Cemil Meriç, bu göndergelerin üç sac ayağını çok fazla vakit geçirmeden sayar: Nihilizm, popülizm, anarşizm. Sebep veya sonuç hiçbir şey fark etmiyor. Yedeğine materyalizmi alan batı nihilizme; kapitalizmi alan ise, anarşizme varıyor. "Cemil Meriç, çok renkli ve değişik yapıda bir dile sahiptir. Onun dil binası, birkaç dilden, hassasiyet ve titizlikle seçilmiş kelime taşlarından oluşur." (Gür 1988: 6).

Denemenin dünyasında boyutlanan siyasi ve sosyal çizgi, çok fazla açılıp saçılmadan kendine özgü ifade özelliğiyle yetinmesini bilmiştir. Bu çizgi, kendisini daha çok toplumsal bir iç kanama olarak gösterir. Siyasetin sivri

dilinden mümkün olduğunca uzak durulan bu tür denemelerde, ilmin verilerinin ön plana çıkarıldığını söyleyebiliriz.

Şehir konulu denemeler

Şehrengizlerle edebiyatta şiir geleneğini kuran bu tem, deneme türü olarak Tanzimat'la birlikte gelişmiştir. Namık Kemal'in *Evrak-ı Perişan*'ındaki yazıları şehre has deneme türünün ilk örnekleridir.

Ahmet Rasim (1864-1932), *Şehir Mektupları* (1912-1913) isimli eserinde 19. yüzyıl İstanbul'unu her yönüyle ele alır. Denemenin kadranı merkezi mekân olarak İstanbul'a yönelmiştir. Proust çizgisini takip eden Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963), *Boğaziçi Mehtapları* (1943), *Boğaziçi Yalıları* (1954) ve *Geçmiş Zaman Köşkleri* (1956) isimli kitaplarında düşsel bir zaman aralığından geçmiş zamanın İstanbul'una bakar. Çok renkli bu prizmada yansıyan Boğaziçi'nin zengin görüntüleridir.

Şehir üzerine denemecilik asıl imgesini **Yahya Kemal**'de bulur. "Yahya Kemal Beyatlı, *Aziz İstanbul* (1964) adlı kitabında topladığı denemelerinde İstanbul'un değişik semtlerinin, tarihî, coğrafî ve mimarî yapısının ülfet perdesine gizlenen inceliklerini, kültürel zenginliklerini, estetik güzelliğini ve tarihî ihtişamını samimi bir üslûpla ortaya koymaktadır." (Çetin 2005: 13). Yahya Kemal'in şehir üzerine yaptığı bu deneme, Tanpınar'ın önünü açar. Şiir veya şehir ne fark eder? Biri sözün, diğeri toprağın çocukları... Ancak Tanpınar, bir değişiklik yaparak toprağın ve taşın öyküsünü dille anlatmaya karar verir. Şehrin öyküsü üzerine bir denemeye girişir. Değişen anlatım nesnesi değildir; anlatım düzeyidir. Tarih, insan ve zaman, Tanpınar'ın dehasında yeni bir anlam derinliği kazanır:

"Ankara, uzun tarihinin şaşırtıcı terkipleriyle doludur. Asırlar içinde uğradığı istilâlar, üst üste yangınlar ve yağmalar, şehirde geçmiş zamanların pek az eserini bırakmıştır. Acayip bir karışıklık içinde bu tarih daima insanın gözü önündedir. Kalede ve onun eteğine serpilmiş mahallelerde Türk velileri Roma ve Bizans taşlariyle sarmaş dolaş yatarlar." (Tanpınar 1972: 7-8).

Tanpınar'ın muhayyilesi, şehrin dokusunu yeniden kurar. Onun algılamaları, yazının cümlesinden akan eski ve yeni şehrin ruhsal görüntüsüne aittir. Yazı, şehrin üst katıdır. Şehrin ruhuyla yazının ruhu *Beş Şehir*'in geometrisinde birleşir. Tanpınar (1901-1962), bir düş gezgini olarak şehrin şimdisini kurar. Kameradan oldukça uzaktır. Bunun için şehrin rüyası yazının dünyasına taşınır. Yazı ve yorum, düşün bulanık ve renkli perspektifinden okuyucuya sunulur. Bir bakıma *Beş Şehir* (1946), şehrin yeniden kurulması üzerine yapılan bir denemedir. Şehrin yüzü, estetik bir alımlamaya tabi tutulur. Kaplan'ın ifadesiyle: "Tanpınar, şehrin geçmişine şimdiki

zamanın ve kendi duygularının arasından bakacaktır." (Kaplan 1982: 113). Ancak yazının içinden şehrin geçmişine sürekli olarak göz kırpar ve şehrin ruhunu kutsar. *Beş Şehir,* toplumsal değerlerimizin geometrinin ve estetiğin nizamından geçtiği büyük bir abidedir. Şehir, salt bir kabuk olmaktan kurtarılarak içselleştirilmiştir. Şehrin ikonlaştırıldığı ve yazının grafikten kurtulduğu bir kültürün ürünüdür. Bir büyük kültürün ruhu, şehrin ruhuyla bütünleşerek denemenin uç noktalarına kadar uzanır. *Beş Balık* veya *Beş Şehir,* Türk medeniyetinin yükseldiği beş büyük ayak olarak bizim öykümüzü anlatır.

Yahya Kemal'in *Aziz İstanbul*'u (1964) şehir üzerine yazılan denemelerin nirengi noktasıdır. Daha doğrusu bir ana karadır. Son yüzyılın şehir yazılarının fışkırdığı bu asli kaynağı Tanpınar gibi Nihad Sami Banarlı da takip eder. İstanbul'a dair çok yüzlü bir ayna gibi İstanbul'un dünü ve bugününü yansıtıyor. Yanlışı ve doğrusuyla Türk ve Müslüman İstanbul, kurulduğu günden itibaren yazarın yaşadığı zamanı işaret edecek şekilde paranteze alınıyor. Olanla olması gerekenin arasında kalan İstanbul, takdir ve tenkidin terazisinde tartılır. Banarlı'nın şu sözleri kayda değerdir: "Benim İstanbul'u sevdiğim kadar, dünyanın hiçbir çılgın vatanperveri vatanını sevmedi." (Banarlı1986: 7).

İstanbul'u merkeze alan denemecilerden birisi de **Samiha Ayverdi** (1905-1993)'dir. *Boğaziçi'nde Tarih* (1966) ve *Ah Tuna Vah Tuna* (1996) isimli kitaplarında merkezi mekân İstanbul ve Boğaziçidir. Yahya Kemâl'den mülhem İstanbul imgesi edebiyatın cümle kapısında bütün ihtişamıyla parıldarken Müslüman ve Türk İstanbul söz ikliminde yeniden kuruluyor. Tuna ve Boğaziçi İstanbul'un maddi ve manevi çehresini besleyen iki kardeş su ülkesi olarak ele alınmaktadır.

Sözün kimyasında beklenmedik değişikliler yaparak denemenin en ücra köşelerine kadar giden **İlhan Berk** (1918-2008), *Galata* (1985), *Pera* (1990) ve *Atlas* (1976) gibi eserlerine her ne kadar şiir derse desin bu kitapları, dilin kullanım niteliği bakımından denemedir. Bu kitaplarında yaşanılan mekânın haritasını çıkarmaya çalışan İlhan Berk, şiirin dünyasından oldukça uzaklaşır. Sadece kendi içerisine kapanmayan şehir kültü Roma'ya ve Paris'e kadar uzanır. Grafik kent olgusunu getiren bu tür denemeleri, bizlere Evliya Çelebi'yi hatırlatır. *El Yazılarıma Vuruyor Güneş,* kent kültürünün mitik olmaktan uzaklaştığı bir deneyim alanıdır. Özellikle yabancı sularda gezinmesi bu serüvenini daha cazip bir hâle getirir.

Ece Ayhan (1931-2002), *Şiirin Bir Altın Çağı*'nda bir kent kütüğü denemesine girişerek İstanbul'un keşfine çıkar. Beyoğlu fetiş mekânıdır. Daha çok geçmiş bağlamında ele alınan Beyoğlu, grafik olmaktan kurtarılarak tinsel öğeler içeren bir kente dönüştürülür. Böylece İstanbul'un yazılı belleği çıkarılır.

Denemenin nostaljiyle yetkinleştiği yerde **Ahmet Turan Alkan** (1954 -) 'ı görürüz. *Altıncı Şehir* (1992), *Beş Şehir*'in asma katıdır. Sivas'a içerden ve dışardan farklı bir bakış denemesidir. Her iki tarafta da Ahmet Turan Alkan ve Sivas var. Özne ve nesne bağlamında sadece yer değiştirilir. Zamanın hesaba alındığı bir deneyim sürecini yaşarız. *Ateş Tecrübeleri*, geçmiş ve şimdinin insan bağlamında sorgulandığı ve geçmiş insanın olumlandığı bir deneme dünyası; *Üç Noktanın Öyküsü*, noktadan noktaya uzanan bir kalem tecrübesidir. O ara doldurulmaya çalışırken; noktanın sırrı üzerine duyulmadık şeyler söylenir. *Ateş Tecrübeleri* (1996), *Yatağına Kırgın Irmaklar* (1997), *Yol Türküleri* (2000) diğer deneme kitaplarıdır. Ahmet Turan Alkan, Tanpınar'dan sonra pek göremediğimiz bilgi sunumundan daha çok dilini deneyimleyen bir üslupçudur.

Şehrin, fetiş bir mekân olarak algılandığı bu tür denemelerde, şehrin nesnesi kadar dil de önemlidir. Bir tür dil deneyimi, yazının omurgasını oluşturur. Şehir, dilin dünyasında geçmiş ve şimdi bağlamında yeniden yaratılır. Bir kısım denemeciler, şehir kültürlerini tarihsel doku üzerine oturturlarken; bir kısmı da şehrin tipografisini çıkarmaya çalışır.

Diğer konularda yazılmış denemeler

Deneme türü, konu bakımından bir sınırlama getirmediği için her türlü konuya açık bir gelişme göstermiştir. İnsanın merkeze alındığı denemelerde, evrensel insan tecrübesi yazının dünyasında rahat bir dilin eşliğinde yazara göre yeniden şekillenir. Bunun için her deneme, yeni bir bilinç işlevi olarak karşımıza çıkar.

Fecr-i Ati nesli içerisinde deneme nitelikli yazıların büyük bir akışkanlık kazandığını görürüz. Bireysel duyumlarının ekseninde yazı dünyalarını oluşturan bu soylu sanatçılar arasında Ahmet Haşim ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu deneme türünün özgün örneklerini verirler. **Ahmet Haşim** (1884- 1933); *Bize Göre, Gurebâhâne-i Laklakan* ve *Frankfurt Seyahatnamesi* isimli kitaplarında doğa ve nesne üzerine denemelere girişerek nesnenin genel işleyiş düzenini alt üst eder. *Müslüman Saati,* Batı'nın insanın ruhsal değerlerini ihlâl eden materyalist saat anlayışıyla Doğu'nun insan yaratılışının temel yasalarını dikkate alan saat anlayışlarının mukayesesi üzerine yapılmış bir denemedir. Belleğinin ebemkuşağından geçirdiği nesneyi farklı bir boyutta ve farklı bir pozda anlatır. Uyanıkken düşlenen nesne, sürenin (büyük zamanın) değişimiyle birlikte duyuların biçimlendirdiği formdan kurtularak yazarın olmasını istediği o araya taşınır. Bulanık bir görünüm kazanır. Düşle gerçek arasındaki nesne ve giydiği dil elbisesi naif, renkli, belirsiz ve mitik bir özelliğe sahiptir. Bunun için Haşim, yazının günahının alındığı bir dönemde denemenin uç beyi olarak Türk nesri bakı-

mından önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Bir seyahatname kitabı adını taşımasına rağmen *Frankfurt Seyahatnamesi*'ndeki ifade anlayışı, denemenin rahatlığını ve yaratıcı iç dinamiğini verir: "İnsan, hayatının tatsızlığından ve etrafında görüp bıktığı şeylerin o yorucu alelâdeliğinden bir müddet kurtulabilmek ümidiyle seyahate çıkar. Bu bakımdan seyahat 'Harikulâdelikler avı' demektir." (Haşim 1981: 169).

Haşim, denemelerinde başlığın yansıttığı tema etrafında zihin eksersizi yapar. Başlıkların 'bahar, kış, at, erkekleşme, çingene, esnemek, leylek, ay, kış, Paris, sebze yiyiciler, bir ağaç karşısında, harabe, kır, güvercin, tokluk ve açlık, gece, caddeler, bir zihniyet farkı ve çingene estetiği' adlarını taşıması onun yöneldiği temaları göstermesi bakımından önemlidir.

Fecr-i Ati'nin en güçlü deneme örneğini *Erenlerin Bağından* ve *Okun Ucundan* adlı kitaplarıyla **Yakup Kadri Karaosmanoğlu** (1889-1974) verir. Mensur şiirin verdiği ifade özelliğiyle insanı kuşatarak duygusal halenin içerisine sokan Yakup Kadri, bu dünyadan yeni bir cümle yapısı ve yeni bir hassasiyetle çıkar. Denemenin, şarkın şiir iklimiyle kanatlandığı bu iki kitabında Yakup Kadri, *Erenlerin Bağından* topladığı bilinçaltı duyarlığını yeni bir cümle yapısının ucuna kadar taşır. Kendimizi deneme türünün kapısından içeri girerken görürüz. Türk edebiyatı denemenin cümle kapısından Yakup Kadri'yle birlikte geçmiştir. Haşim'in başladığı işi Yakup Kadri bitirir.

Salah Birsel (1919-1999), deneme yazarları içerisinde humorla denemeyi birlikte kullanması bakımından farklıdır. Yazının geleceğini denemede gören Birsel, "Şiirlerinde olduğu gibi denemelerinde de yaşama sevincini konu edinir. Ancak, bu sevincin uyandırılabilmesi için insan ve sanat sevgisinin gereğini işaret eder." (Bahar 1995: 140). Deneme dünyasına *Kendimle Konuşmalar*'la (1969) girer. İkinci deneme kitabı *Şiir ve Cinayet* (1975) 'tir. *Kurutulmuş Felsefe Bahçesi* (1979)'nde humora yaslanır. *Paf ve Puf* (1981) 'la devam eden deneme serüvenini son kitabı olan *Gece Mavisi* (1994) 'ne kadar sürdürür. "Deneme türünü 'biraz öykü, biraz sohbet, biraz iç dökmesi biraz da şiir olarak değerlendiren Birsel, bu türün diğer türlerden ayrılmasının zor olduğunu söyler." (Bahar 1995: 26)

Cemal Süreya *99 Yüz/İzdüşümler* (1991) adlı kitabıyla sanatkârların yüzünde denemenin izini sürmeyi becerir. Bu eser, öznelliğinin potasında erittiği kişiler üzerine yapılan yeni bir sunumdur. Kişiler, duymadığımız ve göremediğimiz taraflarıyla deneme denizinin yüzeyine çıkarlar. Kitap, daha çok bir aysberg niteliğinde olup bilinen büyük çoğunluk yazının altında kalırken; bilinmeyen azınlık, yazının üstünde yer alır. *Şapkam Dolu Çiçekle*, şiir ve şiir sanatı üzerine yapılmış bir denemeler sepetidir.

DENEME türü, Çağdaş Türk edebiyatı içerisinde oldukça itibarlıdır. Gelişme çizgisine baktığımızda 1950'lerden sonra bir hayli mesafe kat ettiğini

görürüz. Türk edebiyatında Ahmet Haşim'le Montaigne yaslanan bu tür; Ataç'la Bacon'a uzanır. Denemenin Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içerisindeki gelişmesi iki noktada yoğunlaşır: 1) Eleştirel deneme, 2) Epistemolojik deneme.

Daha çok edebiyat ağırlıklı olan eleştirel deneme anlayışında, edebî bilginin denenmesi ve eleştirilmesi göz önünde tutulur. Bu nedenle zaman zaman eleştiriyle karıştırılmıştır. Bu tür denemede, merkeze konulan edebi eser ve şaire farklı açılardan bakılarak, zengin bir perspektif kazandırılır. Deneme yazarı, edebî eseri çıkış noktası yaparak konuyla ilgili düşüncelerini sınar. Herhangi bir plana bağlı kalmaksızın yeni edebî düşüncelere ulaşmaya çalışır. Denemenin 1950'lerden sonraki gelişmesi daha çok eleştirel deneme dediğimiz Ataç ve Bacon tarzıdır. Bu tür deneme tarzı, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının gelişme çizgisini göstermesi bakımından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Eleştirel denemenin edebiyatımızdaki en güçlü temsilcisi Nurullah Ataç'tır. Ataç, kendisinden sonrakiler tarafından hesaba alınması itibariyle de yeni kuşak üzerinde bir hayli tesirlidir.

Epistemolojik deneme, bilginin denendiği ve geliştirildiği bir türdür. Felsefeyle kan kardeşidir. Denemenin Türk edebiyatındaki ilk gelişme çizgisi bu doğrultuda olmuştur. İnsana ve hayata dair ne varsa, hepsi yazarın belleğinde yeniden bir denemeye tabi tutulur. Yeni ve denenmemiş bilgilere ulaşmak asıl amaçtır. Ahmet Haşim, bu deneme türünün edebiyatımızdaki öncüsüdür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'yla bu deneme türü edebiyat dünyamızdaki yerini sağlamlaştırır.

Dil, denemenin baş tacıdır. Denemeciler arasındaki ayrıcalık, daha çok dilin kullanımındaki farklılıkta yatar. Dil ve düşünce eksersizi şeklinde gelişen deneme, bilgiyi sınayarak kendisini çoğaltır. Gittikçe gürleşerek ve yaygınlaşarak okuyucu kitlesini artıran günümüz denemeciliği, daha çok edebiyat ve felsefe eksenli olup bir bakıma kendisini bilginin öznel bir tabana oturtulması şeklinde gösterir. Bu öznellik, aynı nesnenin bilgisini farklı yazmalar sayesinde çoğalttıkça çoğaltır. Bu sebeple deneme yazarları oldukça geniş bir alanda çalışmak mecburiyetindedir. Bir o kadar da okumak zorunluluğu vardır. Son dönem edebiyatçılarımız arasında deneme yazarlarımız bilgi birikimleriyle kayda değer bir yere sahiptir.

Kaynakça

Akatlı, Füsun (1998), *Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca*, İstanbul: Boyut Kitapları.

Ataç, Nurullah (1998), *Ararken,* İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Bacon (1974), *Bütün Denemeler*, (çev. Akşit Göktürk), İstanbul: Cem Yay.

Bahar, Mahmut (1995), *Salah Birsel'in Hayatı, Şiir ve Denemeleri Üstüne Bir İnceleme,* Elazığ: Fırat Üniversitesi, Lisans Tezi.

Banarlı, Nihad Sami (1986), *İstanbul'a Dair*, İstanbul Kubbealtı Yay.

Banarlı, Nihad Sami (2013), *Türkçenin Sırları,* İstanbul Kubbealtı Yay.

Batur, Enis (1993), *Yazının Ucu,* İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Beyatlı, Yahya Kemal (1971), *Edebiyâta Dair,* İstanbul: Baha Matbaası.

Binyazar, Adnan (1973), "Düşünce Ustası Halk Dostu", *Varlık Dergisi*, 786: 3.

Camus, Albert (1998), *Denemeler,* (çev. Sabahattin Eyuboğlu - Vedat Günyol), İstanbul: Say Yay.

Çetin, Nurullah (2005), "Türk Edebiyatında Deneme", *Milli Eğitim Dergisi,* 165:1-30.

Çubuk, Hande (1998), *Sabahattin Eyüboğlu'nun Denemeciliği*, Elazığ: Fırat Üniversitesi, Lisans Tezi.

Diclehan, Şakir (2015), *Sanat ve Düşünce Dünyasında Sezai Karakoç*, İstanbul: Lim Yay.

Eyüboğlu. Sabahattin (1996), *Mavi ve Kara,* İstanbul: Çağdaş Yay.

Gür, Alim (1988), "Usta Denemecinin Dil ve Üslûbu", *Millî Kültür,* 62: 6-10.

Haşim, Ahmet (1981*), Bize Göre, Gurebâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi,* (hzl. Mehmet Kaplan), Ankara: KB Yay.

Kaplan, Mehmet (1978), *Edebiyatımızın İçinden,* İstanbul: Dergâh Yay.

Kaplan, Mehmet (1982), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası,* İstanbul: Dergâh Yay..

Meriç, Cemil (1978), *Mağaradakiler,* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Okay, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları,* İstanbul: Dergâh Yay..

Oktay, Ahmet (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Ankara: KB Yay.

Özcan Tarık (2003), *Şiirin Kıyısında Bir Ömür Nurullah Ataç,* Elazığ: Fırat Üniversitesi Dil Eğitim-Öğretim ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü Yay..

Özel, İsmet (1994), *Şiir Okuma Kılavuzu,* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Parlatır, İsmail (1995), *Recâi-zâde Mahmut Ekrem,* 2.b., Ankara: AKM Yay.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1972), *Beş Şehir,* İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.

Tural, Sadık Kemal (1991**)**, *Zamanın Elinden Tutmak,* Ankara: Ecdâd Yay.

Türk Dili, Deneme Özel Sayısı (1961), C. X, S. 118.

Uç, Himmet (2004**),** *Türk Edebiyatında Deneme,* Ankara.

Ülken, Hilmi Ziya (1999), *Aşk Ahlakı,* İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Yavuz, Hilmi (1997), *Okuma Notları,* İstanbul: Boyut Kitapları/Düşün Yazıları Dizisi.

Yetkin, Suut Kemal (1978), *Edebiyat Üzerine Denemeler,* Ankara: Türkiye İş Bank. Yay.

Çocuk edebiyatı

Tacettin Şimşek

Çocuk ve edebiyat

GELİŞME çağındaki çocukların duygu ve düşünce dünyasına, anlama ve kavrama becerilerine seslenen edebiyata çocuk edebiyatı denir. Terim, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış, her yaştan çocuğu hedef alan duyarlığın ifade biçimi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Edebiyat, çocuğun zevk ve güzellik duygusu bakımından gelişmesine hizmet eder. Onu oyalama, eğlendirme ve eğitme işlevi görür. Duygu ve düşünce dünyasını dilsel ve görsel iletilerle zenginleştirir (Sever 2003: 9). Hayatı, insanı ve çevreyi tanıma imkânı sağlar. Çocuk, kendisi için yazılmış edebiyat eserinde, yaşadığı ortamın benzerini bulur. Yazılanlarla yaşananlar arasında ilişkiler kurar, karşılaştırmalar yapar.

Çocuk edebiyatı, edebiyatın taşıdığı hemen her niteliği taşımakla birlikte eğitici yönüyle de öne çıkan bir sanat dalıdır. Amacı doğrudan doğruya eğitmek olmasa da, çocuğun dil becerisini, hayal gücünü ve yaratıcı düşünme yeteneğini geliştirmek, çocuk edebiyatının amaçları arasındadır. Çocuk duyarlığını yitirmemiş her yaştan yetişkin yazar ve şairin vücuda getirdiği çocuk edebiyatının temel kaygısı, kullanılan dil ve seçilen temalar bakımından "çocuğa görelik" ilkesidir.

Nitelikli bir çocuk edebiyatı ürününden yetişkinler de zevk alabilirler. Önemli olan duyarlığın doğallığı, dilin güzelliği, metnin sağlamlığı, konunun çocuğa uygunluğu, kurgunun çekiciliği ve serüvenin akıcılığıdır. Şiirde canlı bir ses ve ritm, düz yazıda ise serüven, çocuk edebiyatı türlerinin en belirgin özellikleri arasındadır (Şimşek 2002: 32).

Çocukta güzellik duygusu doğuştan vardır. Güzel bir oyuncak, güzel bir ezgi, güzel bir yüz ya da doğaya ait güzel bir görünüş çocuğun ilgisini çeker. Doğuştan var olan bu duygunun geliştirilmesi ve ileriki yaşlara taşınması gerekir.

Edebiyat, çocukta güzellik duygusunu geliştirir. Edebî metin, önce taşıdığı ses ve ritimle çocuğu kendine çeker. Çocuk, sözcüklerin anlamından önce sesine ilgi duyar. Masal tekerlemelerini bir şarkı gibi dinler. Çocukların çoğunun ana sınıfından itibaren şiirden hoşlanmaları dikkat çekicidir. Çocuğun duygusal dünyasına hitap eden bir güzellik ögesi olarak edebiyat doğal bir ihtiyaçtır.

Edebiyat, çocuğun zekâ, hayal gücü ve muhakeme yeteneğini geliştirir. Başlangıçtan on bir on iki yaşlarına kadar somut düşünen çocuk, soyut düşünceye yaklaştığında karşısında sembollerle kurulu bir dünya bulur. Semboller, dış dünyadaki somut ögelere karşılık olarak üretilmişlerdir. Bu karşılıkları ve ilişkileri kavramaya çalışmak, çocukta zihinsel gelişmeyi hızlandırır.

Dünyada çocuk edebiyatı

Batı'da 18. yüzyıla kadar çocuk, doğuştan günahkârdır. 18. yüzyıl, düşünür, yazar ve eğitimcisi JeanJacques Rousseau (1712-1778), çocuğun doğuştan masum olduğu yaklaşımıyla bu anlayışa karşı çıkar, "Yaratıcının elinden çıkarken her şey mükemmeldir, ancak insan elinde bozulur." (Rousseau 2000: 17) der. Gerçekte çocukluğun keşfi romantiklere nasip olur. Victor Hugo'nun (18021885) "Kristof Kolomb sadece Amerika'yı keşfetti. Bense çocukluğu keşfettim." cümleleri bu açıdan önemlidir (Heywood 2003: 35).

Daniel Defoe (1660-1731), *Robinson Crusoe*'yu (1719) çocuklar için yazmadığı hâlde kitap, çocukların ilgisini çeker. Bir bakıma çocuklar kendi ilgi alanlarını kendileri belirleyerek talepleriyle çocuk edebiyatının çerçevesini çizerler. Bu talep, Jonathan Swift'in (1667-1745) çocuklar için kaleme aldığı *Gulliver'in Gezileri* (1726) ve benzeri eserlere kapı aralar. Başta *La Fontaine* masalları olmak üzere çocuklara yönelik her türlü kitabı faydasız bulan Rousseau, öğrencisi Emile'in kütüphanesine yalnızca *Robinson Crusoe*'nun girmesine izin verir. Çünkü Robinson'da doğa karşısında gücünü, iradesini sınama, mücadele ederek deneyim kazanma ve kendini var kılma çabası anlatılmaktadır. Onun dışında Emile'in bütün kütüphanesi doğadır.

Çocuk edebiyatı 19. yüzyılda Lewis Carrol (1832-1898)'un kaleminden *Alice Harikalar Diyarında* (1865) adlı nitelikli bir örneğe kavuşur. İngiltere'de Charles Dickens, David Copperfield; Thomas Hughes, Tom Brown'un Okul Günleri, Amerika'da Mark Twain *Tom Sawyer'ın Maceraları* adlı romanlarını çocuk kahramanlar çevresinde kurgular ve bu yapıtlar önemli

bir başarı kazanırlar. Fransa'da Jules Verne, *Dünyanın Merkezine Seyahat*, *Aya Seyahat*, *Kaptan Grant'ın Çocukları*, *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*, *Seksen Günde Devriâlem* gibi bilimkurgu romanlarıyla çocuk edebiyatının öncüleri arasında yer alır.

İtalya'da Carlo Collodi masalöykü arası bir anlatımla süslediği *Pinokyo*'suyla, Almanya'da Karl May serüven tutkusuyla geliştirdiği *Kızıl Derililer ve Vahşi Batı* gibi romanlarıyla çocuk edebiyatı tarihine geçer. Fransa'da Hector Malot, *Kimsesiz Çocuk*'la; Comtesse de Ségur, *Sophie'nin Başına Gelenler* ve *Bir Eşeğin Hatıraları* kitaplarıyla çocuk klasikleri arasına girerler.

19. yüzyılın sonlarına doğru İsveçli Selma Lagerlöf, *Nils Holgersson'un İlginç Seyahati* adlı şiirsel gezi romanıyla çocukların dünyasına girer. Aynı dönemde Robert Louis Stevenson da *Define Adası*'yla çocukları gizemli bir serüvene çağırır. İngiltere'de Frances Hudgson Burnett, *Küçük Lord ve Küçük Prenses*, Rudyard Kipling de *Orman Çocuğu* ile çocuk edebiyatına önemli katkılarda bulunur. Eleanor H. Porter'ın *Polyanna*'sı, Ferenc Molnar'ın *Pal Sokağının Çocukları*, George Sand'ın *Köyün İkizleri*, çocukların yakın çevresini ele alıp işledikleri için ilgiyle okunan romanlar arasına katılırlar.

20. yüzyılda Antoine de SaintExupéry (1900-1944), çocuk edebiyatında bir zirveyi temsil eden *Küçük Prens*'i (1943) bir yetişkin olan Léon Werth'e ithaf ederken çocuklardan özür diler. Yazar, bir yetişkinin çocuklar için yazılmış kitapları da okuyabileceğine inanmaktadır. Kitap, Werth'in bir zamanlar yaşanmış çocukluğuna ithaf edilir ve yapıtta yetişkinlerin de bir zamanlar çocuk olduğu gerçeğini yazık ki pek az insanın hatırladığı belirtilir (SaintExupéry 1999: 4). *Küçük Prens*'in Asteroid B 612 gezegeninden gelmiş çocuk kahramanı, roman boyunca yetişkinleri tuhaf bulan, onları eleştiren polemikçi bir tavır sergiler. Yetişkin davranışlarıyla çocuk davranışları, olanolması gereken bağlamında ilk kez böylesine bir karşılaştırmanın konusu olmaktadır. Bir yetişkin olan anlatıcı, çocuğun dünyasına yaklaşmakta ve onun gözüyle yetişkinlerin davranışlarını çözümlemektedir. Bu, bir bakıma çocuk edebiyatıyla uğraşanların yazma serüveni hakkında da ipuçları verir. Amaç, çocuklaşmak değil, çocuğun dünyasına yaklaşmaktır.

İsveçli Astrid Lindgren (1907-2002), aile çevresi ve çocukluk anılarından yola çıkarak kaleme aldığı çocuk kitaplarıyla dünyada en çok okunan yazarlardandır. Özellikle 1945-1948 yılları arasında *Pippi Uzunçorap* adlı dizide garip görünüşlü, kırmızı saçlı, çilli, cana yakın, sevimli palavralarıyla kalıplaşmış alışkanlıkları eleştiren, sevgi dolu bir çocuğun romanını yazar. Lindgren 1978 Frankfurt Kitap Fuarı'nda "çocuklar için yazan dünyanın en büyük yazarı" seçilmiş ve Dünya Barış Ödülü'ne layık görülmüştür.

İtalyan yazar Gianni Rodari (1920-1980), *Küçük Soğanın Maceraları* (1951), *Mavi Ok* (1953), *Yalancılar Ülkesi* (1958), *Gökyüzünden Gelen Pasta* (1966) gibi romanlarında fanteziden ve gülmeceden beslenen anlatımıyla çocuklara özgür ve eleştirel düşünmenin yollarını gösterir.

Brezilyalı yazar José Mauro de Vesconcelos (1920-1984)'un *Şeker Portakalı* (1968) romanında olaylar çok çocuklu yoksul bir ailenin beş yaşındaki şakacı ve yaramaz çocuğu Zézé'nin çevresinde döner. Anlaşılmak ve sevilmek isteyen bir çocuğun şiddet ve duyarsızlık ortamında yaşadıkları betimlenir.

Alman yazar Michael Ende (1929-1993), fantastik romanı *Momo*'da (1986) sevgi, arkadaşlık, dostluk kavramlarından uzaklaşmanın doğurduğu sonuçları, bir kız çocuğun çevresinde ele aldığı olaylar üzerinden anlatır.

Avusturyalı çocuk ve gençlik edebiyatı yazarı Christine Nöstlinger (d. 1936) çocuk ve gençlik edebiyatı için geliştirdiği eleştirel/sosyal tavrıyla ve "antiterbiyeci" yönüyle tanınır. Orta hâlli ailelerin çocukları üzerine kurguladığı romanlarla geleneksel aileyi ve eğitim kurumlarını mizahi bir bakış açısıyla eleştiriye tabi tutar. 1972'den itibaren yayımladığı *Alev Saçlı Çocuk, Curcuna Evi, Küçük Korsan İş Başında, Kim Takar Salatalık Kral'ı, Konuk Değil Baş Belası, Lollipop, Hadi Ama Baba!, Kâğıt Uçakla Gizli Gizli Macera, İşte Şimdi Hapı Yuttum!* gibi romanlarıyla çok okunan yazarlardan biridir.

Azerbaycan Türk'ü İranlı Samed Behrengi (1939-1967), derlediği masal ve efsaneleri yeniden yazmış; *Bir Vardı Bir Yoktu, Bir Şeftali Bin Şeftali, Yıldız ve Konuşan Bebek, Yıldız'ın Kargaları, Pancarcı Çocuk, Kel Güvercinci, Ulduz ve Kargalar* (1966), *Bir Günlük Düş ve Gerçek, Köroğlu Geliyor, Püsküllü Deve, Sevgi Masalı, Bir Aşk Masalı, Ah Masalı*, İnatçı Kediler, *Beyaz Diş, Küçük Kara Balık* (1968) gibi masalımsı, yer yer simgesel anlatımlı çocuk hikâye ve romanlarıyla derin izler bırakmış: *Küçük Kara Balık* kitabıyla Bologna Kitap Fuarı'nda "en iyi çocuk kitabı yazarı" seçilmiştir.

İngiliz yazar J. K. Rowling (d. 1965)'in yazdığı *Harry Potter* dizisi (1997-2014), *Felsefe Taşı, Sırlar Odası, Azkaban Tutsağı, Ateş Kadehi, Zümrüdüanka Yoldaşlığı, Melek Prens* ve *Ölüm Yadigârları* alt başlığıyla yedi romandan oluşur. Büyücü bir anne babanın çocuğu olarak dünyaya gelen, anne babasını gizemli bir biçimde kaybettikten sonra teyzesinin evinde yaşayan, Cadılık ve Büyücülük Okulu'nda okuyan bir çocuğun fantastik hikâyesidir. Tüm dünyada dört yüz milyondan fazla satılmış ve sinemaya aktarılmış; özellikle lanet, cadı, büyü gibi ögelere yer veren anlatımıyla tartışmalara neden olmuştur.

Doğu'da "kıssa" geleneği

İlk kaynağı mitolojik dönemlere ve kutsal metinlere kadar götürülebilen hikâye anlatma geleneği, doğunun öğütçü tavrının dayandığı temel anlatım biçimidir. Bu gelenek "kıssadan hisse" söz grubuyla formüle edilir ve hikâye aracılığıyla ders verme amacını güder. Beydebâ'nın *Kelile ve Dimne*'si, Feridüddîn Attâr'ın *Mantıku't Tayr*'ı, Mevlana'nın *Mesnevi*'si bu geleneksel anla-

tım tarzının ilk akla gelen yazılı örnekleridir. MÖ 6. yüzyılda Anadolu coğrafyasında yaşamış Aisopos (Ezop)'un da, masallarını Aisopos'tan ödünç alan 16. yüzyıl şairi La Fontaine'in de beslendiği ana kaynak, Doğu'ya ait 'kıssa' geleneğidir.

La Fontaine, işlediği konu ve temaların hemen hepsini öncekilerden almış, onları kendi içinde yeniden yorumlamıştır. Ele aldığı ahlaki konuları, masala, serüvene, destana, felsefeye hatta komediye dönüştürmüştür. Fabllarında ders vermeyi değil, dramatik vurguyu öne çıkaran La Fontaine, Doğu'ya ait "kıssadan hisse" geleneğindeki didaktik tavrı şairlik yeteneğiyle yumuşatmıştır.

Fabl örnekleri, hayvan hikâyelerinden ders çıkarmaya yöneliktir. Fabl türü aracılığıyla insana ait kimi davranışlar hayvanlara yansıtılarak bir tür terapi yapılır. İnsan, kendinde var olan özellikleri hayvanlara yüklemek suretiyle öncelikle bir arınma gerçekleştirir. Olayın dışına çıkar ve kendini dışarıdan gözlemleme imkânı bulur. Böylece ders çıkarmak kolaylaşır.

İnsanlara öğüt verme geleneği, kaynağını İslam toplumlarında Lokman Suresi'nin 1319. ayetlerinden alır. Söz konusu ayetlerde Lokman, oğluna Allah'a ortak koşmamasını söylemekte; namaz kılmayı, iyiliği emretmeyi, kötülükten vazgeçirmeye çalışmayı, başına gelenlere sabretmeyi tavsiye etmekte; "küçümseyerek insanlardan yüz çevirme ve yeryüzünde böbürlenerek yürüme" şeklinde öğüt vermekte, sesini alçaltması gerektiğini hatırlatmaktadır (*Kur'ân*, Lokman Suresi, 18). Bu tavır, hadislerle de desteklenerek pendname ya da nasihatname adı verilen edebî formun doğuşunu hazırlamıştır. Amaç, geniş halk kitlelerini, özellikle devleti yönetenleri ahlaki yönden erdemli kılmaktır. Bu tür öğüt kitapları, *Kur'ân* ve hadis yanında, eski Yunan, İran mitolojisi ve Türk töresine ait davranış kalıplarını da kaynak olarak alırlar (Canım 1988: 153).

Doğrudan öğüt vermek amacıyla yazılan kitaplar içinde en çok tanınan ve benzer nitelikteki metinlere model oluşturan eser, İranlı mutasavvıf şair Ferîdüddîn Attâr (ö. 1329)'ın *Pendnâme*'sidir. Ahlaki konuları tasavvuf açısından işleyen eserin Türkçeye manzummensur çok sayıda çevirisi yapılmıştır. Türkçede Attâr'ı örnek alarak mesnevi formunda özgün pendname örnekleri de kaleme alınmıştır. Yunus Emre (ö. 1320)'nin *Risaletü'n-Nushiyye*'si ve Güvahi (ö. 1526)'nin *Pendname*'si, bu çerçevede önemli öğüt kitaplarıdır. *Risaletü'nNushiyye*'de "ruh, akıl, kanaat, gazap" kavramlarına ilişkin tasavvufi düşünceler dile getirilir. Güvahi ise kendi gözlem, izlenim ve deneyimlerini gerçekçi bir yaklaşımla kısa hikâye, nükte ve fıkralara dönüştürür ve atasözlerini de kullanarak okuyucuya öğüt vermeyi tercih eder. Kitapta devlet büyüklerine saygı, görev bilinci, çalışmanın yararları, kardeş sevgisi, konukseverlik, aşk, evlilik, cömertlik, güzel konuşma, iyi giyinme, yersiz söz söylememe, açları doyurma, çocuk yetiştirme gibi konularda verilmiş çok sayıda öğüt yer alır (Hengirmen 1990: 17-21).

Türk edebiyatında öğüt içerikli kitapların ilk örneklerinden biri 1070'te kaleme alınan *Kutadgu Bilig*'dir. Yusuf Has Hacip, *Kutadgu Bilig*'de eğitim anlayışının merkezine "öğüt vermek", "yapmak ve yaşayarak öğrenmek" gibi motifleri yerleştirir. Çocuğu ikna etmek için somut örnekler kullanır, kanıtlara başvurur. Somuttan soyuta ilkesine uygun bir tavır sergiler (Akyüz 2002: 181). Eserin 22. bölümünde Ay Toldı, oğlu Ögdülmiş'e doğruluk, alçakgönüllülük, adalet, iyilik, ikiyüzlü insanlardan sakınma, sır saklama, kimseyi kıskanmama gibi konularda şu öğütleri verir:

> yorıkıng köni tut yangılma özüng
> köngül til kiçig tut bedütme sözüng
>
> (...)
>
> özüng otka atma bu dünya üçün
> kişi nengin alma küçeme küçün
>
> (...)
>
> kamug edgülüg kıl isizdin yıra
> kamug edgü kelgey sen oldur tura
>
> isiz işke yakma sanga kılga kor
> isizlik yılan ol sini tikge kör
>
> (...)
>
> sözüng barça tıngla yime bütme terk
> köngül sırrı açma katıg kizle berk
>
> kişig tepsemegil yime içme song
> bu iki kılınçıg bulur tutçı mung (Arat 1999: 146-147)
>
> (Davranışın doğru olsun, doğru yoldan sapma, alçakgönüllü ol, büyük söz söyleme. Bu dünya için kendini ateşe atma, başkasının malını alma, kimseye zulmetme. Daima iyilik yap, kötülükten uzak dur, ister otur ister kalk, bundan sana hep iyilik gelir. Kötü arkadaşa yaklaşma, sana zarar getirir, kötülük yılandır, dikkat et, seni sokar. Her sözü dinle fakat hemen inanma, gönül sırrını açma, onu sımsıkı sakla. Başkasını kıskanma, çok fazla yiyip içme, bu iki işi yapan insanın başı dertten kurtulmaz.) (Arat 1991: 102-103).

12. yüzyılda Edip Ahmet Yükneki'nin *Atebetü'lHakayık* adlı eseri de aynı geleneğin devamı olarak ortaya çıkar. Eserde bilgisizlikten bilgiye, cimrilikten cömertliğe, kibirden alçakgönüllülüğe, kötü huylardan iyi huylara, boş sözlerden dilini tutmaya doğru giden erdemli insanın özellikleri anlatılır.

Aynı yüzyılda Hoca Ahmet Yesevi de dinî-tasavvufi dörtlüklerden oluşan *Divanı Hikmet*'iyle insanlara yön vermek ister.

Özellikle geçiş dönemlerinde toplumu şekillendirmek için öğüt kitaplarına ihtiyaç duyulur. Anadolu coğrafyasında bu tarz eserlerin sayısı 13. yüzyıldan itibaren artış gösterir.

Klasik Türk edebiyatında çocuk ve edebiyat

Klasik Türk edebiyatında "tıfl" (çocuk), "etfal" (çocuklar) sözcükleri genellikle bir benzetme unsuru olarak kullanılır. Yaramaz çocukların kuşlarla, özellikle de güvercinlerle oynamayı sevmesi ya da çocukların sır saklayamaması, klasik Türk şiirinde "çocuk" kelimesinin çağrışımları arasında yer alır. 17. yüzyıl divan şairi Nailî'nin "Etfâl-i şehr lâne-i tenden cüdâ gönül / Döndürdüler kebûter-i âvâreye seni" (Ey ten yuvasından ayrılmış gönül kuşu, şehir çocukları seni zavallı bir güvercine çevirdiler) beytinde bu anlam dile getirilir. Yine Nailî'nin "Ketm-i râz-ı aşk mümkündür demekten Naili / Hâhişin tıfl-ı dil-i âgâhı söyletmek mi-dir" (Ey Nailî, aşk sırrını saklamak mümkündür demekten maksadın aşk sırrını bilen gönül çocuğunu konuşturmak mıdır?) beytinde de çocuğun sır saklayamama özelliğine gönderme yapılır. (Onay 1992: 111).

Divan edebiyatının roman ve hikâyesi sayılan mesnevilerde kimi kahramanların çocuklukları tasvir edilir. Örneğin Fuzulî'nin *Leyla ile Mecnun*, Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevilerinde tasvir edilen çocuk kahramanlar, aşk, acı ve ıstırapla çok erken tanışmış ve olgunlaşmış örneklerdir (Okay 1991: 43).

Klasik Türk edebiyatında bilinen ilk fabl örneğine 15. yüzyıl divan şairi Kemal'in *Selatinnamesi*'nde rastlanır. Eser, çeşitli hikâyelerle süslenmiş manzum bir Osmanlı tarihidir.

Selatinname'de anlatılan hikâyeler içinde özellikle biri, Fransız şair La Fontaine'in hikâye külliyatının ilk kitabında yer alan *La Cigale et la Fourmi (Ağustos Böceği ile Karınca)* adlı fablla benzerlik gösterir. Masalın verdiği mesaj, La Fontaine'inkinden farklı olsa da, metinler arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

Selatinname 1490'da kaleme alınmış, La Fontaine ise 1621-1695 yılları arasında yaşamıştır. Söz konusu fabl, *Aisopos (Ezop), Babrias, Phaedrus, Kelile ve Dimne* ve Hint kaynaklı diğer hikâyelerden La Fontaine'e ulaşmış olmalıdır. *Ağustos Böceği ile Karınca* masalı Güvahi'nin *Pendnamesi*'nde de karşımıza çıkar (Hengirmen 1990: 18-19).

Türk edebiyatında 17 ve 18. yüzyıllarda çocuğu konu alan iki öğretici mesnevi yazılmıştır. Bunlardan ilki, Nabi'ni, oğlu Ebulhayr Mehmet için kaleme aldığı *Hayriye*, diğeri de Sünbülzade Vehbi'nin oğlu Lutfi'ye hitaben

yazdığı *Lutfiye*'dir. Her iki kitap da iyi, doğru, ahlaklı ve erdemli olma konularında babadan oğula eğitici öğütler içerir. Bu nedenle modern anlamda çocuk edebiyatının alanına girmeyen eserlerdir.

Hayriye (Hayri-name), öğüt kitaplarının Türk edebiyatındaki en tanınmış örneğidir. Nabi (1642-1712), 1701'de yazdığı mesneviyle altmış bir yıllık hayat tecrübesini ve bilgi birikimini henüz yedi yaşındaki oğlu Mehmet'e aktarmak ister. Şair, kitabın yazılış serüvenini de anlattığı bölümde öncelikle bir evlada sahip olmanın sevincini dile getirir. Oğluna soyunun yüce, atalarının ve babasının bilgin olduğunu hatırlatır, ancak bununla yetinmemesi, erdemli olmak için çaba göstermesi gerektiğini söyler. "Babanın nefesi evladı etkiler." özlü sözünden hareketle gönül madeninden taze inciler çıkarıp şiir ipliğine dizdiğini ve bunları oğlunun kulağını ve aklını aydınlatmak için yazdığını belirtir. Nabi, oğlu Mehmet'in şahsında örnek bir insan tipi ortaya çıkarma arzusundadır. Bu insan tipi, şekilcilikten uzak duracak, niçin ibadet ettiğinin bilincinde olacak, bilgi, erdem ve düşünce bakımından örnek tavırlar sergileyecektir. *Hayriye*'de din, ibadet, ahlak, bilim, tasavvuf, devlet yönetimi gibi başlıklar altında toplanabilecek öğütleriyle Nabi, bir eğitimci rolü üstlenir. Oğlu Mehmet'in her yönüyle örnek bir insan olarak yetişmesi konusunda çaba harcar. Dürüstlük, yardımseverlik, alçakgönüllülük, olgunluk, yumuşak huyluluk, güler yüzlülük bu insanın temel özelliklerinden birkaçıdır. Her türlü sosyal ilişkinin merkezine "iyilik" kavramını yerleştiren bu insan, herkesle iyi geçinecek, emri altındaki işçi, memur ve diğer çalışanlara insanca muamele edecektir. Kin tutmayacak, komşu hakkı konusunda titiz davranacak, davetsiz olduğu yere gitmeyecek, içki içmeyecek, dostlar arasında hediyeleşmeyi ihmal etmeyecek, kimsenin hakkını yemeyecek, kimseye karşı büyüklük taslamayacak, insanlar arasında söz taşımayacak, başkalarının arkasından konuşmayacak, şakalarında ölçülü olacak, insanları incitmeyecek, onlarla alay etmeyecek, herkese sırrını açmayacak, yalandan şiddetle sakınacak, vaktini boşa harcamayacak, fiziksel güzellikten çok ruh güzelliğine önem verecek, sağlam bir yuva kurmaya çalışacak, tavla ve benzeri oyunlarla vakit öldürmeyecek, bilimle uğraşmaktan artan zamanlarda zihnini dinlendirmek için satranç oynayacak, musiki ile bağını koparmayacak, esrar, afyon gibi uyuşturucu maddelerden kesinlikle uzak duracak, harcamalarında dikkatli olacak, gösteriş için borca girmeyecek, mevki ve makam konusunda hırs göstermeyecektir. Nabi'nin bütün bu kaygılarla şekillendirmek istediği insan, dönemi içinde ideal bir portredir.

Sünbülzade Vehbi (ö. 1809), *Lutfiyye*'yi duygu, düşünce, öğüt ve önerilerini oğluna aktarmak amacıyla 1791'de kaleme almıştır. Vehbi, oğlunun bilime yönelmesini; tasavvuf, musiki, tarih, edebiyat, özellikle de şiir ve nesirle, güzel konuşma ve yazma ile meşgul olmasını ister. Felsefe, geometri,

astroloji, fal, kimya/simya dışında dinî ve dünyevi bütün bilimleri öğrenmesini tavsiye eder. Dünyanın oyun ve eğlenceden ibaret olduğunu söyler; aklı başında olan kimselerin tavla, satranç gibi oyunlardan uzak durması gerektiğini belirtir. Lütfullah, Allah'ın emirlerine uymalı ve yasaklarından kaçınmalıdır. Günah işleyip tövbe etmeye değil, hiç günah işlememeye çalışmalıdır. Taassuptan, ikiyüzlülükten, bozgunculuktan ve haramdan kaçmalı, boşboğazlık etmemeli, yalan söylememeli, konuşacağı ve susacağı yeri iyi bilmeli, güler yüzlü ve alçak gönüllü olmalı, kimseyi yermemeli, aleyhte konuşmamalı, verdiği sözü mutlaka tutmalı, devlet malı yememeli, makam hırsına kapılmamalı, vergi memuru ve vakıf yöneticisi olmamalı, sıksık meslek değiştirmemeli, âlimler ve hocalar mesleğine yönelmeli, dalkavuklara kanmamalı, evlenirken dikkatli olmalı, komşusuyla iyi geçinmeli, içki ve tütün içmemeli, kuş beslememelidir. Vehbi, son olarak oğlunun ahlak kitapları okumasını, elindeki kitabı da bir muska gibi yanında taşımasını öğütler. *Lutfiyye*, Lütfullah'ın şahsında dönemin gençliğini eğitmek amacıyla yazılmış ve okullarda ders kitabı olarak okutulmuştur. *Hayriyye* ve *Lutfiyye* biçim ve içerik yönünden benzerlik gösterir. *Kutadgu Bilig*'le başlayan geleneksel çizginin uzantısı durumundaki bu eserlerin edebî olmaktan öte, eğitici ve öğretici olma iddiaları vardır. Her iki şairin de amacı, manzum öğütlerle genç beyin ve gönülleri aydınlatmaktır.

Çocuklara yönelik süreli yayınlar

Çocuk edebiyatının kuruluşunda oynadıkları rol nedeniyle önce gazete ve dergilerden söz edilmelidir. Osmanlı Döneminde çocuklara yönelik ilk süreli yayın, 1869'da yayımlanan *Mümeyyiz* adlı gazetedir. Şiir, bilmece, haber, ansiklopedik bilgiler ve dizi yazılara yer verilen gazetede yalın bir dil kullanılır. İkinci olarak 1875'te *Sadakat* gazetesi yayımlanır.

1876'da Mehmet Şemsettin'in çıkardığı *Arkadaş* gazetesini, 1882'de yayımlanan *Çocuklara Arkadaş* izler. Bu yayınlar, görsel bakımdan etkileyici olmaları yanında dizi yazıları, öyküleri ve ödüllü yarışmalarıyla da çocuklara okuma alışkanlığı kazandırma amacı güder. Çocuk edebiyatına alt yapı oluşturacak süreli yayın birikimi ve deneyimiyle dikkati çeken Mehmet Şemsettin'in gözünde gazete bir eğitim ve öğretim aracıdır. Çocuklara yönelik yayınları bağımsız bir alan olarak ilan eden ilk isim de Mehmet Şemsettin'dir. Yayıncı, çocuklara sürekli öğüt vermek yerine zaman zaman onlara arkadaşça yaklaşmayı dener (Sınar 2006: 182).

İlk deneyimlerden sonra 1883'te *Vasıtayı Terakki* ve *Çocuklara Kıraat* çıkar. *Etfal* yeniden yayımlanmaya başlar. 1887'de *Çocuklara Talim* okuyucuyla buluşur. 1887, Osmanlı coğrafyasında okul dergisi niteliğindeki ilk süreli yayın olan *Numune-i Terakki*'nin de çıktığı yıldır. Aynı yıl *Debistan-ı Hıred* adlı öğrenci dergisi de yayın hayatına atılır.

1897-1901 arası çıkan haftalık gazete *Çocuklara Rehber* ile 1896-1908 arası *Çocuklara Mahsus Gazete*, dönemin en uzun ömürlü süreli yayınlarıdır. *Çocuk Bahçesi* (1904), *Musavver Küçük Osmanlı* (1909) ve *Arkadaş* (1909) dönemin diğer önemli dergileridir.

1910'da *Şakirdan* dergisi "mekteplilere mahsus musavver ilmî, edebî, fennî Osmanlı Gazetesi" alt başlığıyla çocuklara ulaşır. Aynı yıl çıkmaya başlayan *Tedrisatı İptidaiye Mecmuası* dönemin iz bırakan dergilerindendir. 19. sayısından itibaren *Tedrisat Mecmuası* adıyla yayınını sürdürür ve 1926'ya kadar 69 sayı çıkar. Dergi, eğitim ve öğretimin kuramsal çerçevesini çizen yazılar yanında, edebî metinlere de yer verir.

1911'de *Talebe*, *Çocuk Bahçesi*, *Türk Yavrusu*, *Çocuk Yurdu*, *Çocuk Duygusu* ve *Mektepli* dergileri çocukların karşısına çıkar. *Çocuk Dünyası* (1913), *Çocuk Dostu* (1914), *Mini Mini* (1915), *Hür Çocuk* (1918), *Musavver Mektep, Küçükler Gazetesi* (1918), Çocuk Gazetesi (1919), *Bizim Mecmua* (1922) gibi süreli yayınlar da kayda değer ürünlerdir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çocuk dergiciliği yeni bir ivme kazanır. 1923'te *Çocuk Postası*, *Yeni Yol* ve *Talebe Mecmuası, Musavver Çocuk Postası, Resimli Mecmua, Yeni Yol* adlı dergiler yayımlanır. Aynı yıl Orhan Seyfi (Orhon) yönetiminde *Resimli Dünya* adlı haftalık mizahî çocuk gazetesi çıkar ve 1926'ya kadar yayın hayatını sürdürür.

Haftalık Resimli Gazetemiz (1924), *Sevimli Mecmua* (1925), *Gürbüz Türk Çocuğu, Çocuk Dünyası* (1926) ve *Çocuk Yıldızı* (1927), Çocuk Sesi (1928) adlı dergiler Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayın hayatına atılır. Özellikle yeni harflerin kabulüyle birlikte çocuk gazete ve dergilerinin sayısı artar. 1932'de Şen Çocuk, 1933'te *Afacan* ve *Çalışkan Çocuk* dergileri, 1934'te *Mektepli Gazetesi*, 1935'te *Küçük Adam* gazetesi ve *Olgun Çocuk* dergisi çocuk okurlara "merhaba" der.

Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından 1936-1948 yılları arasında *Çocuk ve Yuva* adlı dergi yayımlanır. Yine 1936'da *Ateş, Çocuk, Gelincik* ve *Yavrutürk* gibi dergiler çocuk okurlarla buluşur.

1940'lı yıllarda *Asrın Çocuğu* (1940)*, Çocuk Haftası, Bilmece, Çocuk Dünyası* (1943), Şen Çocuk (Yeniden), Çocuk Gözü (1945) dergileri çıkar.

İlk sayısı Nisan 1945'te çıkan *Doğan Kardeş*, baskı kalitesi, içeriği ve uzun ömürlü oluşuyla olduğu kadar bıraktığı etkiyle de Cumhuriyet Dönemi çocuk dergiciliğinde önemli bir örnektir (Söğüt 2003: 37). 1970'li yıllarda Yeşilay'ın çıkardığı *Mavi Kırlangıç* dergisi de Türk çocuk edebiyatının gelişmesine katkıda bulunur. 1980'li yıllarda Kültür Bakanlığı *Elma Şekeri* adlı çocuk dergisini yayımlarken bazı bankalar da çocuklara yönelik dergiler çıkarırlar. *Şeker Çocuk* (Şekerbank), *Kumbara* (İş Bankası), *Başak Çocuk* (Ziraat Bankası), *Pamuk Çocuk* (Pamukbank) bu dergilerden birkaçıdır. *Can Kardeş*, 1981'de Niyazi Birinci'nin yönetiminde yayın hayatına atılır. *Tercü-*

man Çocuk, *Milliyet Kardeş* ve *Türkiye Çocuk,* gazeteler tarafından yayımlanan dergi örnekleridir. *Mavi Kuş*, *Kırmızı Bisiklet*, *Kervan, Bando, Diyanet Çocuk, Bizim Bahçe, Birdirbir,* İyi Kitap, Gonca ve *Ebe Sobe* de adı anılması gereken diğer süreli yayınlardır.

Ekim 2001'den itibaren Yalvaç Ural'ın yayıma hazırladığı *Miço* dergisi, yaklaşık on yıl boyunca her hafta okurlarla buluşmuş ve yüksek satış rakamlarına ulaşmıştır.

Fatih Erdoğan'ın 1990 yılından Ocak 2007'ye kadar aralıklarla çıkardığı "çocuklar için edebiyat dergisi" alt başlığıyla yayın yapan *Kırmızı Fare* ile Ekim 2013'te "her yaştan çocuklar için edebiyat dergisi" sloganıyla yayımlanmaya başlayan ve Kasım Aralık 2017'de okuyuculara veda eden *Beyaz Bulut* nitelikli dergilerdendir.

TÜBİTAK tarafından 1998'den beri yayımlanan *Bilim Çocuk* ve 2007'den beri yayımlanan *Meraklı Minik* dergilerini de popüler bilimsel dergiler kategorisinde mutlaka anmak gerekir. 20022003 yıllarında 12 sayı çıkabilen *Mobidik* adlı *gezikeşif* dergisi çocuklara yönelik özgün bir süreli yayındır.

İlk sayısı Ekim 2010'da çıkan TRT Çocuk, Eylül 2011'de yayımlanmaya başlayan *Pepee*, Ocak 2013'te yayın hayatına atılan aylık bilim, kültür ve çocuk dergisi *Küçük Kâşif*, Ocak 2014'te çıkan *Atlas Çocuk* da adı anılması gereken süreli yayınlardandır.

Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Aralık 2015'ten itibaren iki ayda bir *Sevgi Bir Kuş* adlı dergiyi çıkarmaktadır.

Bilge Çocuk ve *Bilge Minik* Eylül 2016'da yayımlanmaya başlayan diğer çocuk dergileridir.

Tanzimat'tan Meşrutiyet'e çeviri faaliyetleri

Türkiye'de çocuk edebiyatı Tanzimat Dönemi ve özellikle de Meşrutiyet Döneminin öncü birikimleri üzerine kurulur. Tanzimat iki açıdan çocuk edebiyatına zemin hazırlar: 1) Çocuğun keşfedilmesi ve çocuk düzeyine uygun süreli yayınlar ve metinler üretme ihtiyacı, 2) La Fontaine'in keşfedilmesi ve çeviri faaliyetleri. Batı'da romantik dönemin getirdiği yeni bakış açısı Türkiye'de yankısını bulmuş, çocuğa yönelik dikkatlerin değişmesini sağlamıştır. Çocuğun dil, anlama ve kavrama düzeyine seslenme ihtiyacına La Fontaine'in fablları cevap vermiştir.

Tanzimat Döneminin birinci kuşağından Şinasi (1826-1871), gazete çıkarma ve Batılı anlamda tiyatroyu Türk edebiyatına taşıma konusunda öncülük etmekle kalmamış, La Fontaine'den yaptığı çevirilerle de Türk çocuk edebiyatına alt yapı oluşturmuştur. Şinasi'nin La Fontaine'den tercüme ettiği *Eşek ile Tilki Hikâyesi* bu anlamda ilk örnektir ve yazarın 1859'da yayımlanan *Tercümei Manzume* adlı kitabında yer almıştır. Şinasi, bu tercüme

ile birlikte kendi yazdığı iki fablı da (*Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi, Arı ile Sivrisinek Hikâyesi*) 1863'te yayımladığı *Müntehabatı Eş'ar* adlı kitabına almıştır. Söz konusu metinlerde, gazete dilinin kazandırdığı alışkanlıkla, yalın bir anlatım sergilenmiştir.

Adı ilk örnekler arasında anılan Kayserili Doktor Rüştü de, *Nuhbetü'l-Etfal* (1859) adlı alfabe kitabında doğrudan çocuklara seslenir. Güldürü ögelerine yer verdiği hikâyeler ve *Deryaya Giden Balığın Hikâyesi*, *Karınca ile Ağustos Böceğinin Hikâyesi*, *Kedi ile Farelerin Hikâyesi* gibi fabl çevirileriyle (Gökşen 1985: 15) çocuklara hoşca vakit geçirtmek, ahlak dersi vermek ve okuma alışkanlığı kazandırmak ister.

La Fontaine tercümeleri Şinasi'den sonra da hızla devam eder. Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914), 1879'da çıkan *Hazinei Evrak* dergisinde La Fontaine'den hikâyeler tercüme etme arzusunun nasıl ortaya çıktığını anlatır. "Söz mucidi Hazreti Şinasi"nin bu alanda bir çığır açtığını kaydeder. La Fontaine'in üslubu hakkındaki görüşlerini dile getirir. Buna göre Ekrem Bey, La Fontaine'in söyleyişini "selis [akıcı]" ve "tabii [doğal]" bulur. Ahengini "su yun akışı"na benzetir. Hece ile başladığı tercüme faaliyetini aruzla sürdürür. Yaptığı on çeviriyi 1885'da *Naçiz* adlı eserde bir araya getirir. Bu eserin manzum ön sözünde Ekrem, bir gün evde sıkıntılı saatler yaşarken eğlenceli bir kitap aradığını, eline La Fontaine'in *Fables* adlı eserinin geçtiğini ve bu hikâyelerde anlatılan gerçeklere hayran kaldığını yazar. Bu zarif, şairane ve ince düşünceleri Türkçeye aktarmayı düşünür. Kitaptaki on manzumeden birini hece, diğerlerini aruzla Türkçeleştirir. *Ağustos Böceği ile Karınca* masalının ise hem aruzla hem de hece ile yapılmış iki çevirisi vardır. *Karga ile Tilki*, *Meşe ile Saz*, *Kurbağa ile Öküz*, *Biri Tuz Diğeri Sünger Yüklü İki Eşek*, *Aslan ile Akdi Şirket Eden Dana*, *Kuzu ile Oğlak*, *Horoz ile İnci*, *Tilki ile Keçi*, *Ölüm ile Oduncu* aruz ile yapılan çevirilerdir.

La Fontaine'den masal çevirenler arasına Cumhuriyet Döneminde Nâzım Hikmet (1902-1963), Sabahattin Eyuboğlu (1908-1973) ve Orhan Veli (1914-1950) de katılacaktır.

Daniel Defoe'dan yapılan *Robenson* çevirileri La Fontaine'den sonra bu alanın Türkçedeki ilk örnekleridir. Eser, *Robenson Hikâyesi* adıyla önce Ahmet Lutfi tarafından 1864'te Arapçadan tercüme edilir. Ön sözünde Türkçe dışında neredeyse bütün dillere çevrilen bu eserin Türkçeye kazandırılmasının bir ihtiyaç olduğu kaydedilir. Dönemin dili göz önünde bulundurulduğunda tercümenin oldukça sade bir Türkçe ile yapıldığı görülür (Sevük 1941: II/144).

Robenson, 1886'da bu kez *Kamusı Türki* yazarı Şemsettin Sami tarafından tekrar tercüme edilir. Fransız okullarında okutulan kitaptan yapılan çeviri, özetlenmiş metindir. Şemsettin Sami ön sözde, metnin aslından ayrılmamaya çalıştığını, uzun cümleleri kırarak kısalttığını ve metnin dilini konuşma dili ne yaklaştırdığını belirtir (Sevük 1941: II/145).

Şükrü Kaya'nın Mütareke'den sonra sürgün olarak gittiği Malta'da yaptığı *Robenson* tercümesi, kitabın İngilizce aslından 1919'da yapılmış tercümedir.

Robenson hikâyesinin Cumhuriyet Döneminde yapılmış çevirileri de vardır. 1932'de Kemalettin Şükrü, 1938'de Necdet Rüştü tarafından yapılan tercümeleri Yaşar Nabi'nin *Issız Adada 28 Yıl* adıyla yaptığı tercüme takip eder.

Robenson'dan sonra çocuk edebiyatı alanında Türkçeye yapılan ikinci tercüme, Jonathan Swift'in *Güliver'in Seyahatnamesi*'dir. Mahmut Nedim Efendi tarafından 1872'de çevrilen ve üç cilt hâlinde basılan tercümenin birinci cildinin iç kapağında, muhtemelen "Güliver" kelimesinin yanlış okunmasını önlemek için şöyle bir kayıt vardır: "Seyahatnamei Güliver, bunu oku, gülüver!" Kitap, *Güliver'in Seyahatnamesi* yahut *Cüceler Memleketinde* adıyla 1913'te tekrar tercüme edilmiş, bu kez kitabın cüceler bölümü kısaltılarak alınmıştır. Üçüncü tercüme, *Cüceler ve Devler Memleketinde: Güliver'in Seyahatleri* adıyla Ercüment Ekrem Talu tarafından 1935'te yapılır. Kısmen özetlenerek yapılan tercüme, dil ve cümle yönünden de, baskı ve resimleme açısından da iyi bir örnektir (Sevük 1941: II/149-150).

Fransız bilimkurgu roman yazarı Jules Verne (1828-1905)'den yapılan ilk tercüme, *Kaptan Hatras'ın Sergüzeşti* adıyla 1877'de Bursa'da basılır. 1886'dan 1907'ye kadar başta *Merkezi Arza Seyahat*, *Beş Hafta Balonla Seyahat*, *Seksen Günde Devriâlem*, *Kaptan Grant'ın Çocukları*, *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah* ve *Deniz Feneri* olmak üzere Jules Verne'in bütün kitapları Türkçeye çevrilir ve bir kısmı resimli olarak yayımlanır.

Meşrutiyet Dönemi çocuk edebiyatı

Türkiye'de çocuk edebiyatı ile ilgili ilk ciddi girişimlere II. Meşrutiyet'ten sonraki dönemde rastlanır. *Tedrisatı İptidaiye Mecmuası* çevresinde öğretmen yetiştirme faaliyetlerinin bir parçası olarak oluşturulan kurul, çocuğa yönelik edebî ürünlerin bir ihtiyaç olduğu sonucuna varır ve bu alandaki eksikliği fark eder. Öte yandan çocuk eğitiminde öykü ve masalların rolü keşfedilir, Ahmet Cevat [Emre], *Çocuklara Hikâye Anlatmak Sanatı* (1910) adlı eserinde teorik bilgiler verir ve örnek metinler üzerinde durur.

1909'da Darülmuallimin (Öğretmen Okulu) müdürlüğüne getirilen Satı Bey, Tatbikat Mektebi (Uygulama Okulu) kurma işine girişir. Okulun muhtaç olduğu şeylerin başında öğrenci seviyesine uygun şiirler ve şarkılar gelmektedir. Elimizde, Satı Bey'in "çocuk edebiyatımızın parlak ve mükemmel eserleri" diye nitelediği birkaç örnek vardır. Bunlar Tevfik Fikret'in, *Hep Kardeşiz ve Küçük Asker* şarkıları ile *Ağustos Böceği ile Karınca* ve *Az Tamah Çok Ziyan Verir* adlı manzum hikâyeleridir. Bu metinler, ilk birkaç

aylık ihtiyacı karşılar. Satı Bey, dikkatleri konu üzerine çekmek için Darülmuallimin'de bir konferans düzenler. Konferansta şiir ve müziğin eğitim ve öğretimdeki önemini açıklar. Dönemin şair ve müzisyenlerini göreve çağırır. Bu çağrıya ilk cevap Ali Ulvi Elöve (1881-1975)'den gelir. Elöve, " Aile", "Mektep", "Vatan", "İnsanlık", "Tabiat" başlıkları altında bir kısmı telif, bir kısmı da çeviri ve uyarlama olmak üzere toplam yetmiş üç şiiri 1912'de *Çocuklarımıza Neşideler* adıyla bir araya getirir. Eğitimci şair, kitabın ön sözünde amacını iyiliğe eğilim uyandırmak ve ahlaki telkinlerde bulunmak şeklinde özetler (Elöve 1912: 10). Elöve'nin şiirlerinde merak duygusundan ("Anne! Söyle, bu çiçekler yerden nasıl uyandı / Yaprakları türlü türlü renkle nasıl boyandı?" / "Her Şeyi Allah Yarattı"), yaşama sevincine ("Yaprak, çiçek, meyve dal, ot yeşerir / Yeryüzüne hayat taşar, duramaz / Yaşa, yaz!" / "Yaz"), yurt sevgisinden ("Sevgili vatanım sevimli vatanım / Fedadır uğruna hem canım, hem kanım!" / "Vatana Dönerken") çalışmayı öğütlemeye ("Arı durmaz, rahat etmez, hep çalışır yaz ve kış / Sen de durma, git çalış." / "Gizli Sesler") kadar birçok tema işlenir.

Satı Bey, kitaba yazdığı sunuşta şunları söyler:

> "Bu davete en evvel icabet eden [katılan] muallim ordusunun bu hususta teçhizatına [donanımına] en ziyade ikdam [öncülük] ile muavenet eyleyen [yardımcı olan] zat, Ali Ulvi Bey oldu. Mumaileyh [adı geçen], o zamandan beri, işte böyle bir kitap teşkil edebilecek miktarda, güzel çocuk ve mektep manzumeleri ile şarkıları vücuda getirdi." (Elöve 1912: 5)

Türk edebiyatının en önemli eksiğini, "çocuklara yönelik eser yazılmaması" şeklinde özetleyen Satı Bey, yazısının devamında çocuk edebiyatının ilgi görmemesini "Çocuklarla iştigal edenler çocuk kalırlar." hükmünün genel bir kanaat teşkil etmesine bağlar. Bu yüzden çocukların sanat ihtiyacı uzun süre dikkate alınmamış, dili ve anlamıyla çocuk zihninin erişebileceği düzeyde şiir ve şarkılar Meşrutiyet'in ilanına kadar sınırlı kalmıştır (Elöve 1912: 6)

Türk edebiyatında çocuklara yönelik ilk kitabı 1911'de *Çocuk Şiirleri* adıyla İbrahim Alâettin (Gövsa) (1889-1949) çıkarır. Ön sözde anne babalara ve öğretmenlere seslenen Gövsa, otuz dört şiire yer verdiği kitabında doğrudan manzum ahlak dersi veren şiirler yanında, sonucu çocukların zekâsına bıraktığı örneklerin de bulunduğunu belirtir. Arzusu, masum kalplerdeki duygulara yön vermek, onları hissettirmek, düşündürmek, kalplerini doğruluk, fedakârlık, milliyet ve vatanperverlik için çarpmaya alıştırmaktır (Gövsa 1911: 11). Kitapta "Hak sevgisi taşımalı vicdanlar / Böylelikle mesut olur insanlar 'Allah Sevgisi'" gibi dinî inançla; "İşte senin, bu mübarek memleket /Annen gibi onu sev de hizmet et!" gibi yurt sevgisiyle; "Şimdi örtüldü çimenler, zira / Gök pamuklar döküyor Kış" gibi ta-

bii ögelerle; "Yetimleri, âcizleri seversen/ Emin ol ki mükâfatın büyüktür Fukarayı Seviniz" gibi acıma duygusuyla; "Çalışmadan bir su bile içilmez / Ekilmeden biçilmez Çalışmak Sonra Uyumak" gibi çalışma ile; "Nedir, dedim, şu yakından görünmeyen yıldızlar / Perilerin memleketi, evi mi? 'Yıldızlar'" gibi dış dünyaya yönelik çocuk dikkatiyle ilgili dizelere yer verilir.

Dönemin "şairi azam" sıfatıyla tanınan ismi Abdülhak Hâmit, *Çocuk Şiirleri*'nin müsvettelerini okur, şiirleri "pek cedit [yeni] ve müfit [yararlı]" bulduğunu belirten bir mektupla İbrahim Alâettin'i kutlar (Gövsa 1911: 4).

Büyük ilgiyle karşılanan kitabın her baskısı birkaç ay içinde tükenir. Şairin ifadesiyle bu küçük eser, Türkiye'de kurulmaya başlanan "çocuk edebiyatının bir mukaddimesi [ön sözü]" olur.

1908'de *Şura-yı Ümmet* gazetesinde öğretmen Ali Nusret (1874-1912)'in, çocuklar için edebiyatın önemine işaret eden yazısı ilk metinlerden biri olsa da (Demiray 1958: 90), çocuk edebiyatının kuramsal temelleri üzerinde ayrıntılı olarak duran ve alanın çerçevesini çizen ilk isim *Tedrisatı İptidaiye* mecmuasının 48. (Eylül 1919) ve 50. (Kasım 1919) sayılarında yayımlanan "Çocuk Edebiyatı" başlıklı yazılarıyla İbrahim Alâettin'dir. Yukarıda sözü edilen sunuş yazısında Satı Bey "edebiyat-ı etfal" terimini kullanmıştı.

Tedrisatı İptidaiye mecmuasını çıkaran grup içinde yer alan İbrahim Alâettin, Türkiye'de hukuk öğrenimi gördükten sonra İsviçre'ye gitmiş, Cenevre Üniversitesi Psikoloji Laboratuvarından ve JeanJacque Rousseau Eğitim Enstitüsü'nden mezun olmuştur. *Bedii Terbiye* (1925) adlı eserini yazdığı yıllarda İstanbul Öğretmen Okulunda yönetici olarak çalışmaktadır.

Bedii Terbiye'nin 9. ve 10. bölümleri çocuk edebiyatına ayrılmıştır. Bu, İbrahim Alâettin'in, Türkiye'de çocuk edebiyatının kuruluşundaki öncü kimliğini pekiştirir. İbrahim Alâettin, çocuk edebiyatı teriminin yeni kullanılmaya başlandığını söyler. Beş on yıl öncesine kadar çocuk ve edebiyat kavramlarının yan yana getirilmesinin alay konusu olduğunu kaydeder. Çocuğun zihin sermayelerini zenginleştirmek, düşünce eğitimini gerçekleştirmek, hayal gücünü geliştirmek için zevk ve zekâsına uygun edebî eserlere ihtiyaç olduğunu ifade eder. Çocuk üzerinde şiirin müzik kadar etkili olduğunu da belirten Gövsa, antik Yunan'da şiirin de müzik gibi eğitim aracı olarak kabul edildiğini, hatta Homeros için "Yunan eğitimcisi" denildiğini hatırlatır (Gövsa 1927: 75).

Çocukların şiiri çok sevdiğinden söz eden İbrahim Alâettin, bunu uyakların sağladığı ahenkle, hecelerin düzen ve dengesinden doğan ezgiyle ilişkilendirir. Şiirin ezberlenebilir olmasını da olumlu bir özellik olarak kaydeder.

Gövsa, çocuk şiirinin biçim ve içerik bakımından taşıması gereken özellikler üzerinde de ayrıntılı olarak durur. Ona göre çocuk şiirlerinde aruzun

"mefâilün, mefâilün", hecenin de "iki dörtlük" veya "iki dörtlük bir üçlük" gibi kalıpları tercih edilmeli, duraklar belirgin olmalı, uyaklar sıklıkla kullanılmalıdır. Hayaller açık ve anlaşılır olmalıdır. Temsilî, mecazi ifadeyi seven ve kapalı anlatımı tercih edenler çocuk yazılarında başarısız olurlar. Çocuk şiirlerinde yalın bir söyleyiş tutturmasına rağmen örneğin, Tevfik Fikret'in *Şermin*'deki "Bahar Kalfa", "Yaz Nine", "Hazan Teyze", "Kış Baba" gibi manzumeleri başarılı sayılamaz, çünkü taşıdıkları hayaller çocuklara uygun değildir.

Gövsa "çocuk şiirlerinde tahlili hissiyattan ziyade tasviri vukuat bulunmalı." ifadesiyle duygu çözümlemeleri yerine olay betimlemelerine yer verilmesi gerektiğini söyler. La Fontaine'in başarısını, çocuklar tarafından bilinen konu ve olayları işlemesine bağlar. Bu yönüyle La Fontaine'i çocuklar için "en büyük şair" ilan eder (Gövsa 1927: 72-82).

Tevfik Fikret, 1914'te çıkardığı *Şermin*'le Türk çocuk şiirinin kurucu isimleri arasındaki saygın yerini alır. Kullandığı dil, ölçü ve imgeler bakımından *Rübabı Şikeste* şairiyle, *Şermin* şairi arasında büyük farklar vardır. Fikret, *Şermin*'de çocuklar için anlaşılır bir dil kullanırken, hece ölçüsünün 7'li, 8'li kalıplarını tercih eder, aynı zamanda çocuğun sembollerle örülü dünyasına uygun imgeler yaratır. Şair, kitabını "fazıl kardeşim" diye andığı Satı Bey'in okul öncesi için kurduğu "Yuva"ya ve "yuvanın mini mini yavrularına" ithaf eder (Tevfik Fikret 1914: 2). Kitapta alfabeden oyun ve oyuncağa, doğa ve hayvan sevgisinden acıma duygusuna, okulun işlevinden çalışmanın erdem oluşuna kadar, şiir değeri yüksek otuz bir örnek yer alır. Kitapta yer alan benzetmeler ("Dağımızda bir çoban var / Ne yer, ne içer, ne yapar? / (...) Adı nedir derim; derler / Ördek kovar gibi: 'Kış, kış!' / O bembeyaz bir adammış! 'Kış Baba'"), karşılaştırmalar ("Kuşlar uçar / Ben koşarım / Onların kanatları var / Benim kanadım kollarım. 'Kuşlarla'"), muzip yaklaşımlar ("Beyaz kedim, / Siyah kedim, / (...) Adı 'Rengin' olsun, dedim. / 'Rengin' ablamın adıdır / O şimdi kızacak bana. 'Rengin'") ve çıkarımlar ("Güneş bilmem kime kızgın / Ateş püskürüyor yine. 'Yaz Nine'") Fikret'in çocuk duyarlığına ne ölçüde yaklaştığının göstergeleridir.

Ali Ekrem Bolayır'ın tanıklığıyla Fikret, *Şermin*'de yer alan şiirleri, hasta yatağında ilaçları için Satı Bey'in ödediği kırk lira karşılığı yazmış olsa da (Özgül 1991: 466) bu, metinlerin şiir olduğu gerçeğini değiştirmez. Kaplan'ın dikkatiyle Fikret, "amelî" (uygulamalı) eğitim tarzını benimsemiş, "yeni iradi insan tipini" oluşturacak faydalı ve pratik unsurlara önem veren "Amerikan" yaklaşımını şiire taşımıştır (1987: 186). Böylece kuramsal bilgi, yerini günlük hayata ilişkin pratik becerilere bırakmıştır.

Çocuklar için yazma konusunda Ziya Gökalp (1875-1924)'ın öncülüğünden de söz etmek gerekir. Gökalp, çocuklara bilgi vermek için edebî me-

tinleri kullanma, ahlaki ve millî duyguları şiir vasıtasıyla çocuğa aktarma/aşılama çabasındadır. Masal, destan, koşma tarzında manzumelerin yer aldığı *Kızıl Elma* (1915); yurt, ulus, dil, din, ahlak, sanat, aile gibi izleklerin işlendiği *Yeni Hayat* (1918) ve yedisi mensur, beşi manzum on iki masalın yer aldığı *Altın Işık* (1923) adlı kitaplar, çoğunlukla eğitici/öğretici metinlerden oluşur. *Altın Işık*'taki manzum metinlerden ikisinin *Dede Korkut* hikâyelerinden, birinin de Malazgirt Savaşı'ndan alınmış olması, Ziya Gökalp'ın içerik zenginleştirmede geleneksel anlatım türlerinin yanında tarihsel olaylardan da yararlandığını gösterir. Gökalp'ın edebî metnin içeriğini ulusal ve tarihsel bakımdan genişletmesiyle destan türünün imkânlarını yoklaması yanında, yeni bir edebiyatın kuruluşunu sağlayacak dil arayışı da önemlidir. Gökalp, *Yeni Hayat*'ın başına yazdığı cümlelerle toplumsal bilinci uyandırma görevi üstlenir. "Çocuk terbiyesinde birtakım dersler, oyun tarzında verilir; bunun gibi, halk terbiyesinde de bazı fikirlerin vezin kisvesinde arz edilmesi fena mı olur?" (Tansel 1989: 97) sorusuyla içeriği önceleyen bir tavır sergiler. Gökalp'ın kalem faaliyetleri, Halide Edip Adıvar tarafından "Türk'ün en sevimli çocuk edebiyatını Ziya Bey yazdı." cümlesiyle alkışlanacaktır (Enginün 1985: 191).

Mehmet Emin Yurdakul'un yurt ve ulus sevgisi çevresinde yalın anlatımlı şiirleri, Ali Ekrem Bolayır'ın *Çocuk Şiirleri* (1917) ve *Şiir Demeti* (1923), Fuad Köprülü'nün *Mektep Şiirleri* (1918) ve *Nasrettin Hoca* (1918) adlı kitapları, bu dönem çocuk şiirinin dikkate değer örnekleridir. Öncekiler kadar başarılı olmasalar da, Sabri Cemil [Yalkut] *Çocuklara Mahsus Küçük Şiirler* (1914), *İbrahim Aşki* [Tanık] *Çocukların Şiir Defteri* (1917) adlı kitaplarıyla çocuk şiirine katkıda bulunurlar.

Millî Edebiyat'tan Cumhuriyet'e geçerken Osman Fahri, Suat Fahir, Ruşen Eşref, Siracettin Hasırcıoğlu, Faruk Nafiz Çamlıbel, Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç gibi şairler, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Mahmut Yesari, Aka Gündüz gibi yazarlar çocukların da zevkle okuduğu metinlere imza atarlar.

Cumhuriyet Dönemi çocuk edebiyatı

Cumhuriyet Döneminde bir yandan tercüme faaliyetleri sürerken diğer yandan özgün çocuk edebiyatı örnekleri üretilir. Tanzimat Döneminde Şinasi ile başlayan La Fontaine çevirileri Cumhuriyet Döneminde de sürer. Siracettin Hasırcıoğlu, Mahmut Cevdet, Emil Bavan ve Vasfi Mahir Kocatürk, La Fontaine masallarını Türkçeye kazandıran isimlerden birkaçıdır.

Nâzım Hikmet, Orhan Veli ve Sabahattin Eyuboğlu da La Fontaine'den masallar tercüme ederler. Özellikle Orhan Veli'nin *La Fontaine Masalları*

(1948) adlı çevirisi Türk çocuk edebiyatının önemli kazanımları arasındadır. Orhan Veli, çocuksu söyleyişiyle dikkati çeken *Robenson*, *Rüya*, *Bayram*, *Gözler*, *Dalgacı Mahmut*, *Macera*, *Tereyağı* gibi şiirleri yanında, Nasrettin Hoca fıkralarını manzumeye dönüştürmesiyle de (*Nasrettin Hoca Hikâyeleri*, 1949) çocuk edebiyatı alanında anılması gereken bir isimdir.

Eleanor Porter'in *Polyanna*'sı 1927'de ilk defa Türkçeye aktarılır. Jules Verne'den yapılan roman çevirileri (*İki Sene Mektep Tatili*, 1931; *İnatçı Kahraman Ağa*, 1931; *Esrarlı Ada*, 1938; *Ay Etrafında Seyahat*, 1939) artarak devam eder. Léon Frapie'nin *Mektep Çocuğu* (1930) ve Louisa May Alcott'un *Küçük Kadınlar* (1931) adlı çocuk klasikleri Türkçeye kazandırılır.

Cumhuriyet Döneminde dünya çocuk klasiklerinin Türkçeye çevrilmesi konusunda yoğun bir çaba harcanır. 1939'da Maurice Linat'dan *Zeplin Hırsızları*, Henry Bernay'dan *Yüz Sene Uyuyan Adam* ve Robert Louis Stevenson'dan *Define Adası* romanları Türkçeye çevrilir.

Polisiye ve serüven romanı türünde yapılan tercümeler de önemlidir. 1934'te Maurice Leblanc'dan *Arsen Lüpen* dizisi altı cilt hâlinde çevrilerek yayımlanır. Peyami Safa, Arsen Lüpen karakterinden yola çıkarak *Cingöz Recai* tipini yaratır; Server Bedi takma adıyla yirmiye yakın polisiye macera kitabı yazar. Nurullah Ataç, R. M. Ballantyne'den *Mercan Adası*'nı (1939) Türkçeye kazandırır. Aynı yıl Arthur Conan Doyle'dan yapılan çeviriler okuyucuyla buluşur.

Cumhuriyet Döneminde Antoine de SaintExupéry'nin *Küçük Prens*'i yaklaşık yirmi kez Türkçeye çevrilir. Cemal Süreya, Tahsin Saraç, Tomris Uyar, Selim İleri, Nuriye Yiğitler ve Fatih Erdoğan tarafından yapılan çeviriler ilk akla gelenlerdir.

Eğitimle ilgili önerileri eskimiş olsa da, Edmondo de Amicis'in *Çocuk Kalbi* romanı Türkçeye en fazla çevrilen eserler arasındadır. Romanın, ilki 1926'da İbrahim Alâettin Gövsa'ya ait olmak üzere otuza yakın çevirisi yayımlanmıştır. Cumhuriyet Döneminde çocuk edebiyatına yöneliş, yeni değerleri çocuklara kavratma ideali ve onları bu değerler doğrultusunda erdemli insanlar olarak yetiştirme amacıyla ilgilidir. Şair, bir yetişkin dikkatiyle çocuk dünyasına yaklaşmaya çalışır. Mehmet Faruk Gürtunca'nın *Çocukların Şiir Kitabı* (1927); Emin Recep Gürel'in *Altın Kitap* (1928); Aka Gündüz'ün *Gazi'nin Gizli Ordusu* (1930), *Meçhul Asker* (1930), *Köy Muallimi* (1932), *Yılmazların İkizleri* (1932); Hasan Âli Yücel'in *Sizin İçin* (1938) adlı kitapları bu çerçevede değerlendirilebilir. Mehmet Necati Öngay'ın okul, aile ve çevre duyarlığını dile getiren *Çocuk Şiirleri* (1942), *Sonbahar* (1962) ve *Sevgi Bahçesi* (1963) adlı kitapları, bu vadide adı anılacak çalışmalardandır. Şükrü Enis Regü (Bayram Yeri, 1947; *Elma Ağacı*, 1971), Mümtaz Zeki Taşkın (*Çocuklarımıza Resimli Şiirler*, 1959), *Rakım Çalapala* (*Yavrutürk Şiirleri*, 1968) gibi şairler, eğitim öğretime şiirle destek sunarlar. *Çocuk Bahçesi* (1941) ve *Çocuklar Gemisi* (1946) adlı eserleriyle çocuk duyarlığına

yaklaşan Ceyhun Atuf Kansu, kaybettiği çocukluk cennetini arar, çocukların gözüyle dünyaya ve hayata bakmak ister, zaman zaman onlara oyun arkadaşı olmayı hayal eder.

Çocuk edebiyatı alanında eser veren yazar ve şairlerin çocuğa özgü duyarlığı yakalaması ve bunu incelikli bir dille ifade etmesi son derece önemlidir. Bunu çağdaş çocuk edebiyatında ustalıkla yapan isimlerin başında Fazıl Hüsnü Dağlarca (1914-2008) gelir. Dağlarca, çocuğa özgü duyarlığı ve söyleyişiyle Türk çocuk edebiyatında farklı bir tarzın temsilcisidir. *Şair Çocuk ve Allah* (1941)'ta;

> Bu eller miydi masallar arasından
> Rüyalara uzattığım bu eller miydi.
> Arzu dolu, yaşamak dolu,
> Bu eller miydi resimleri tutarken uyuyan. (Dağlarca 1998: 11)
> dizeleriyle çocukluk cennetine sığınırken;
> Anneciğim büyüyorum ben şimdi,
> Büyüyor göllerde kamış.
> Fakat değnekten atım nerde
> Kardeşim su versin ona, susamış. (Dağlarca 1998: 16)

dizeleriyle dörtbeş yaşındaki çocuklara özgü animist (canlandırıcı) tavrın şiirini yazar.

Dağlarca'nın 1967'de başlayan çocuk şiiri yazma faaliyeti, özellikle 1977 ile 1981 yılları arasında yoğunlaşır. Şairin çocuk duyarlığına yönelmesini, daha saf bir iletişim kurma isteğiyle açıklamak mümkündür. Odağına sevgi izleğini yerleştirdiği lirik ve aydınlık metinler kaleme alan Dağlarca, bir yandan okul öncesine yönelik tekerleme tadındaki ritmik söyleyişleriyle oyun, aile, doğa ve hayvan sevgisi gibi duyguları öne çıkarırken (*Kuş Ayak: Açıl Susam Açıl*, 1967; *Kuş Ayak*: *Boyalı Ses*, 1971), bir yandan da okul dönemi çocuklarının öğrenme sevincini dile getiren yer yer simgesel anlatımlı şiirlerle (*Bitkiler Okulu*, 1995; *Oyun Okulu*, 1998; *İlkokul 2'deki / Kanatlarda*, 1999; *Okulumuz 1'deki*, 1999; *Okulumuz 3'teki*, 1999) ilgi uyandırır. "Yüzükoyun yatma diyor annem / Yatar mıyım hiç / İster miyim / Yüzümün / Koyun olduğunu" (Dağlarca 1971: 122) dizeleriyle okul öncesi çocukları düşünürken, "Baba, dedi ki yeni öğretmen / Duyarlık birleşimi yaptılar / Beş duyumuzun beşi birden görecek / Gözlerimizin görmek istediğini" (Dağlarca 1993: 195) dizeleriyle daha üst düzeyde bir dikkati şiire döker.

Dağlarca'nın dış dünyayı çocuk gözüyle keşfetme ve sevme anlayışı *Arkaüstü* (1974), *Yeryüzü Çocukları* (1974), *Balina ile Mandalina* (1977), *Yazıları Seven Ayı* (1978), *Kaçan Uykular Ülkesi* (1981) gibi şiir kitaplarına vücut verirken, saklanmaya ve yaşatılmaya değer çocukluk anıları (*Göz Masalı*, 1981), ilginç dil deneyleri (*Yaramaz Sözcükler*, 1979), aile büyükle-

ri ve çocuklar arasındaki sıcak iletişim (*Şeker Yiyen Resimler*, 1980, *Güneşi Doğduran*, 1981) şiirin diliyle ifadesini bulur.

Dağlarca, ulusal bilinci uyandırma çabasıyla olduğu kadar (*Dolar Biriktiren Çocuk*, 1995), *KaragözHacivat*, *Keloğlan* gibi geleneksel tiplerden yola çıkarak çağdaş mizah kişilikleri üreten ve hayata esprili bir dille yaklaşan eserleriyle de (*Cinoğlan*, *Hin* ile *Hincik*, 1981; *Cincik*, *Cin* ile *Cincik*, 2000) üretken bir şairdir.

Özetle, her yaş grubundaki çocuğa özgü duyarlığı yakalama ve evreni çocuk gözüyle yorumlama çabasıyla Dağlarca özgün ve üretken bir şairdir (Şimşek 1999: 251).

Oyun ve hayat ekseninde, yaşama sevinci yüklü, çevreye duyarlı, dış dünyaya çocuk gözüyle bakabilen ve evreni anlamaya yönelik çocuksu bir felsefenin izlerini süren şiirleriyle İsmail Uyaroğlu (*Gül Sağnağı*, 1976; *Çocuk ve Şiir*, 1977), Yalvaç Ural (*Kulağımdaki Küçük Çan*, 1979; *La Fonten Orman Mahkemesinde*, 1979; *Müzik Satan Çocuklar*, 1979), Ülkü Tamer (*Masal Şiirler*, 1981), Abdülkadir Budak (*Bir Gül Çocuk*, 1981), Abdülkadir Bulut (*Kahveci Güzeli*, 1981), Mustafa Ruhi Şirin (*Gökyüzü Çiçekleri*, 1983; *Çocuk Kalbimdeki Kuş*, 1990; *Yıldız Sayan Ağaç*, 2002; *Okula Giden Kedi, Harflerin Kardeşliği, Dünyanın En Güzel Yeri,* 2012; *Elsiz Eldiven,* 2016…), Cahit Zarifoğlu (*Gülücük*, 1988; *Ağaç Okul,* 1989), Mevlâna İdris (*İyi Geceler Bayım*, 1998; *Kuş Renkli Çocukluğum*, 1990), Ali Akbaş (*Kuş Sofrası*, 1991), Hasan Demir (*Kuşlarla Büyümek*, 1999, *Bizim Evdeki Kedi,* 2017), Ahmet Efe (*Işığın Yüreği*, 1999), Refik Durbaş (*Büyüsün Düşler, Yaramaz Şiirler,* Çırak Çıktı Çocukluğum, 2017), Bestami Yazgan (*Gökkuşağı Sevinci*, 1991; *Güneşle Ay Duymasın*, 2004; *Uçtu Uçtu Şiir Uçtu*, 2004, *Anne Sen Melek misin,* 2008), Gökhan Akçiçek (*Bulutlar Örtmese Güneşi*, 1992; *Bülbül Deresi Şiirleri*, 2001; *Çocuklara Ölüm Yakışmaz*, 2001; *Rüzgârlı Şiirler,* 2017) çağdaş çocuk edebiyatının önde gelen şairlerindendir.

Cumhuriyet Döneminde roman ve öykü de kayda değer bir gelişme göstermiştir. Çocuk kahramanlar çevresinde gerçekçi hayat sahnelerini betimleyen Mahmut Yesari (*Bağrıyanık Ömer*, 1930) ve Rakım Çalapala (*87 Oğuz*, 1933) ilk örnekler arasında dikkati çekerler. Kent yaşamı içinde gözden kaçan sokak çocuklarının sorunlarıyla ilgilenen Huriye Öniz (*Köprüaltı Çocukları*, 1936); güçlü aile bağları ve dayanışma duygusu içinde hayatın zorluklarına göğüs gerebilme iradesi, azmi ve kararlılığı ile insan, yurt, doğa ve hayvan sevgisi (Doğan 1999: 350-351) çevresinde kurguladığı *Türk İkizleri* (1938), *Gümüş Kanat* (1968), *Mavi Ok* (1968), *Yalçın Kayalar* (1972), *İran İkizleri* (1974), *Doğanın Armağanı* (1980), *Alın Teri* (1981), *Küçük Çoban Âlim Kız 1, 2, 3* (1992), *Eve Doğan Güneş* (1996), *Esrarengiz Yalı* (1996) adlı romanlarıyla Cahit Uçuk (1911-2004); görsel bakımdan zengin kesitler içeren *Mavi Boncuk* (1936), *Efe Ali* (1939), *Yıldız Ece* (1949), *Karaboncuk* (1951), *Altın Kuş* (1954), *Oyuncakçı Dede* (1955), *Çitlenbik Kız* (1975),

Şampiyon Topaç (1988) gibi eserleriyle Mümtaz Zeki Taşkın (1915-2003); çocukluk anılarının kaynaklık ettiği *Bir Gün Büyüyeceksin* (1966), *Şeytan Çekiçleri* (1971), *Ölümsüz Dostluk* (1978), *Deli Ali* (1979) gibi romanlarındaki eğlenceli üslubuyla Mehmet Seyda (1919-1986) öncü isimlerdendir.

Kahramanlarını ezilen, horlanan, yoksul ve kimsesiz çocuklar arasından seçen; ilginç kurguları ile merak uyandıran; kahramanlarla özdeşleşmeyi sağladığı için kolay okunan (Şirin 1998: 96) metinler kaleme alan Kemalettin Tuğcu (1902-1999), uzun süre tartışılan bir isimdir. Eleştiriler, melodram niteliğindeki romanların çocuk okurun psikolojisi üzerinde olumsuz etkiler yaptığı/yapacağı doğrultusundadır. Buna karşı, roman kahramanlarının zorlukları yenmek için gösterdikleri çaba, sergiledikleri azim ve irade ile sonunda hak ettikleri başarı ve mutluluğu yakalamaları, romanların eğitici yönü olarak değerlendirilebilir. Yoksul ve kimsesiz kahramanların okuyucuda acıma duygusu uyandırdığı ve çocuk okurun çevresine daha duyarlı olarak bakmasını sağladığı da söylenebilir. Tuğcu, eserlerinde çocuğu aşağılayan insanlara yönelik toplumsal eleştirilerde de bulunur. Başlangıçta yetişkinler için yazdığı *Saadet Borcu, Hissiz Adam* (1943), *Uçurum* (1945), *Küçük Sevgili* (1946), *Taşyürek* (1947)*, Korudaki Adam, Herkesten Uzak, Anasının Kızı* (1947) ve *Binbir Roman* dergisinde tefrika edilen *Kan Yağmuru, Maymun Adam, Istırap Kulesi, Istırap Kasırgası, Dişi Kurt, Ayrılık Gecesi, Sırat Köprüsü* gibi aşk temalı romanların ardından kaleme aldığı *Sokak Çocuğu* (1955), *Düşkün Çocuk* (1957), *Yolunu Şaşıran Adam* (1957), *Korkunç Yıllar* (1958)*, Ahretlik* (1958), *Çocuksuzlar* (1959) *, Hırsızın Oğlu* (1959), *Yetim Malı* (1959), *Unutulan Çocuk* (1960), *Yer Altında Bir Şehir* (1964), *Yetim Malı, Yolunu Şaşıran Adam, Serseri Çocuklar* (1968), *Pasifikte Bir Türk Genci, Küçük Mirasyedi* (1969), *Sokak Çocuğu, Babasının Oğlu* (1971), *Sokak Köpeği* (1975), *Küçük Serseri, Şeytan Çocuk* (1976), *Baba Evi*, *Sokaktan Gelen Çocuk* (1990), *Annemin Hikâyesi*, *El Kapısı*, *Köydeki Arkadaşım*, *Çocuk İhtiyar* (1992), *Kuklacı, Bir Garip Kızcağız*, *Bir Dağ Masalı*, *Doğduğum Ev*, *Süt Kardeşler*, *Babasızlar*, *Kız Evlât*, *Küçük Bey* (1993), *Babam ve Ben*, *Annelerin Çilesi*, *Devletkuşu*, *Küçük İşportacı* (1995), *Balıkçının Kızı, Küçük Hanım, Güllü Bahçe, Tanrı Misafiri* (1996), *Deniz Kızı*, *Ana Kucağı* (1997) Tuğcu'nun dört yüz dolayındaki romanından yalnızca bir kısmıdır.

Kemalettin Tuğcu etkisinin sezildiği *Fadiş*, *Dört Kardeştiler* (1971) gibi dramatik kurgulu ilk romanlarıyla toprağa bağlı yaşamanın güçlüklerine vurgu yapan; *Yurdumu Özledim* (1977), *Ben Büyüyünce* (1979) gibi gerçekçi romanlarıyla köyden kente akan hayatı ve uzak ülkelere göç olgusunu anlatan; *Suna'nın Serçeleri* (1974), *Dünya Çocukların Olsa* (1981), *Akıllı Pireler* (1983), *Işın Çağı Çocukları* (1984), *Ölümsüz Ece* (1985), *Parbat Dağının Esrarı* (1989), *Midos Kartalının Gözleri* (1991), *Gökyüzündeki Mor Bulutlar* (1993), *Ganga* (1996), *Alacakaranlık* (2003), *Mo'nun Gizemi* (2008) gibi düşsel ögelerle süslenmiş bilim kurgu romanlarıyla sevginin aydınlattığı

uzak geçmiş ve yakın gelecek tasarımını dikkatlere sunan; *Tunadan Uçan Kuş* (1992) adlı romanıyla devşirme bir çocuğun Enderun'dan padişah damatlığına, Tunus beyliğine ve başvezirliğe kadar yükseliş serüveninin oluşturduğu tarihî arka planla günümüze göndermelerde bulunan Gülten Dayıoğlu (d. 1935), aile bağlarından törelere, çalışmanın erdem oluşundan insan, yurt ve doğa sevgisine, yoksulluktan yardımseverliğe, savaştan barışa, düşmanlıktan kardeşliğe birçok konu üzerinde durur ve bütün güçlüklerin çözümünü sevgide bulur. Dayıoğlu, bilimkurgu romanlar yoluyla "okuyucunun ufkunun açıldığı, düş gücünün ve yaratma yeteneğinin bilendiği" görüşündedir (Ateş 1998: 290).

Aziz Nesin (19151995), hayvanlar ve bitkiler dünyasından ilginç konuları *Anıtı Dikilen Sinek* (1985) adlı öykü kitabında mizahi bir üslupla işleyerek çocuk duyarlığına seslenirken; kahramanlarını Kurtuluş Savaşı yıllarından seçtiği *Bu Yurdu Bize Verenler* (1975) ve *Borçlu Olduklarımız* (1976) adlı öykü kitaplarıyla da çocuklara tarih bilinci vermek ister.

Muzaffer İzgü (1933-2017)'nün geniş bir yelpazede aile ve çevreye duyarlı, ince bir zekâ ürünü mizahi öyküleri (*Ökkeş Balık Avında*, 1968; *Murat'ın Tatili*, 1972; *Anneannem Askere Gidiyor*, 1973; *Kahraman Panter*, 1976; *Ekmek Parası*, 1979; *Yumurtadan Çıkan Öğretmen*, 1981; *Metin Kaptan*, 1985; *Çıngıraklı Çoban*, 1989; *Hokus Pokus*, 1992; *Uzay Dolmuşu Kalkıyor*, 1994; *Eşeğin Türküsü*, 1995; *Yaşasın Anneannespor*, 1997 vd.) zevkle okunan metinlerdir.

Ağaçkakanlar, *Katıraslan*, *Serçekuş* (1983), *Yürek Dede ile Padişah* (1984), *Küçük Şehzade*, *Motorlu Kuş* (1987) *Kuşların Dili* (1989) kitaplarıyla masal ve romanın kesiştiği noktada dinî kaynaklı evrensel sevgiyi öne çıkaran Cahit Zarifoğlu (1940-1987), gelenekten yararlanmanın da ilgi çekici örneklerini verir.

Necati Tosuner (d. 1944) ,*Dayım Balon Olmuş* adlı öykü kitabı ile *Arda'nın Derdi Ne?, Keleş Osman, Dur Bakalım Petek* ve *Kitabın Adı* gibi romanlarıyla dili estetik bir obje olarak kullanan ve şiirsel anlatımıyla sevgiyi öne çıkaran bir yazardır.

Fatih Erdoğan (d. 1954)'ın özellikle okul öncesi ve okuma dönemi çocukları için yazdığı, uyaklı, tekrarlara dayalı, ritmik ve şiirsel metinler, görsel bakımdan da zengin örneklerdir. *Beş Beyaz Benekli Baykuş Bana Bakıyor*, *Fili Yuttu Bir Yılan*, *Okula Geç Kaldım*, *Pabucumun Bağı Çözüldü*, (1985), *Dedem Bana Düdük Yaptı* (1986), *Sınıfta Kaldım Haberim Yok* (1987), *Kuşumu Kim Kışkışladı?* (1988), *Gırr!* (2001) gibi metinler okuma ve dinleme etkinliklerini eğlenceli bir şölene dönüştürür. Yazarın daha ileriki yaş grupları için kaleme aldığı macera türünde *Ayşegül'e Ne oldu ve Korsan Kitap Çetesi* (2001) kitaplarıyla *Sihirli Kitap* (2002), *Sihirli Şemsiye* (2003), *Sihirli Küre* (2004), *Sihirli Gözlük* (2007), *Sihirli Kalem* (2011) gibi gizemli roman-

ları, çocuk kahramanları, yalın ve sürükleyici anlatımlarıyla okuma zevki aşılayan kitaplardır.

Evrene ve insana sevgiyle bakan, insanı yücelten ve insan onuruna yakışan davranış örneklerini öne çıkaran Tarık Dursun K. (*Hoşçakal Küçük*, 1979; *Otobüsüm Kalkıyor*, 1993; *İyilikçi Tilki*, 1994...), Ayla Kutlu (*Merhaba Sevgi*, 1991; *Yıldız Yavrusu Ramram'ın Dünya Serüvenleri*, 1994...), Ayla Çınaroğlu (*Kırçıl Horoz*, 1997; *Veli'nin Kırmızı Topu*, 1998...), Bilgin Adalı (Zaman Bisikleti, 2004; Buzul Çağı, 2014…), Niyazi Birinci/Yavuz Bahadıroğlu (*Denizaltı Ülkesi*, 1974; *Bizim Can*, 1991; *Vatan İçin,* 2001; *Canavar Robot*, 2008...), Seza Kutlar Aksoy (Şişko Patates, 2006; Çevrimiçinde Şerafettin, 2015…), Zeynep Cemali (*Ben, Çınar Ağacı ve Pufböreği,* 1999, Öykü Öykü Gezen Kedi, 2007…), Hasan Ali Topbaş (*Ben Bir Gürgen Dalıyım,* 1997), Necati Güngör (*İstanbul'da Bir Hasan*, 1981; *Babamın Sedefli Çakısı*, 1991), Sevim Ak (*Babamın Gözleri Kedi Gözleri*, 2001; *Vanilya Kokulu Mektuplar*, 2002...), Sulhi Dölek (*Yeşil Bayır*, 1991; *Arkadaşım Dede*, 1992), Hasan Kallimci (*Sihirli Dürbün*, 1986; *Karınca Çocuklar*, 2001), Üzeyir Gündüz (*Tek Kanatlı Güvercin*, 1987; *Bayram Şenliği*, 1992...), Nur İçözü (*Dönemeç*, 2001), Mustafa Ruhi Şirin (*Her Çocuğun Bir Yıldızı Var*, 1993; *Geceleri Mızıka Çalan Kedi*, 2004), Necdet Neydim (*Öyküler*, 2000), Behiç Ak (*Yüksek Tansiyonlu Çınar Ağacı*, 1996; *Uçurtmam Bulut Şimdi*, 1997), Gökhan Özcan (*Altmışikiden Tavşan*, 1997), Gülçin Alpöge (*Aya Tutkun Uçurtma*, 1996...), Gülsüm Cengiz (*Tarlada İlk Gün*, 2000...) Aysel Gürmen (*Benim Adım Selen*, 1998, *Leyla'nın Bahçesi*, 2000...), Feridun Oral (*Kirpi ile Kestane*, 1990, *Kırmızı Elma,* 2008, *Bu Kış Kimse Üşümeyecek,* 2015...), Şükran Oğuzkan (*Can ve Uzaylı Arkadaşları*, 1998...), Serpil Ural (*Güle Güle! Nereye?,* 2000; Sabiha, 2002...), Yılmaz Erdoğan (*Uzaylılar Ne Renk Ayakkabı Giyer?*, 2004), H. Salih Zengin (*Çok Serin Hikâyeler*, 2003), Mavisel Yener (*Kayıp Seslerin İzinde*, 2002, *Mavi Zamanlar,* 2003, *Dolunay Dedektifleri-İz Peşinde,* 2011, *Pasaklılar-Timsal Havuzu,* 2015…), Miyase Sertbarut (*Tuna'nın Büyülü Gemisi,* 2004; *Yılankale,* 2011; *Sisin Sakladıkları,* 2016…), Gülsevin Kıral *(*İstanbul'u Çalıyorlar-Ömer Hepçözer Dedektiflik Bürosu, 2011, *Umut Sokağı Çocukları*, 2015), Mehmet Nuri Yardım (*Yıldızlarla Uyumak,* 2009), Mustafa Uçurum (*Irmaklarla Büyüyen Çocuk,* 2017), Elif Şafak *(Sakız Sardunya,* 2014), Görkem Yeltan (*Haliç'ten Bulutlar Geçerken,* 2011), Hanzade Servi (*Karakura'nın Düşleri,* 2015) gibi yazarlar son dönem Türk çocuk edebiyatında öykü ve roman türünün temsilcileri arasındadır.

Güncel motiflerle süslenmiş *Geceyi Sevmeyen Çocuk* (1991), *Canı Sıkılan Çocuk* (1993), *İki Kavgacı Ağaç* (1996), *Rengini Arayan Top* (1997), *Babam Duymasın* (2002), *Öğretmenin Sihirli Şapkası* (2002) gibi yüzden fazla masalıyla Aytül Akal, çağdaş masal edebiyatının öncü isimlerindendir. *Guguklu Saatin Kumrusu* (1989), *Mavi Rüyalar Gören Çocuk* (2003) gibi sanat masallarındaki şiirsel üslubuyla Mustafa Ruhi Şirin; *Kirpiler Şapka Giymez*

(1991), *Çınçınlı Masal Sokağı* (1991), *Kafamın İçinden Masallar* ve Çocukken Dinlemediğim Masallar (2017) gibi kitaplarıyla Mevlâna İdris; *Tencerede Çarıklar* (2009), *Masal Ektim Oyun Biçtim* (2017) gibi kitaplarıyla Ayşe Kilimci; *Elma Ağacı Kasabası Sakinleri* (2017) kitabıyla Betül Tarıman masal edebiyatını zenginleştiren isimlerdir. Derlenmiş, yeniden yazılmış ya da başka dillerden Türkçeye çevrilmiş toplu masal çalışmalarıyla Tarık Demirkan (*Her Güne Bir Masal*, 1998), Tarık Dursun K. (*Güzel Uykular Alara-Çocuklara Her Gece Bir Masal*, 2001; Develer Tellal İken, 2017) ve Veysel Dinler'i (*Uyanık Uykucuların 365 Gece Masalı*, 2004) masalı günlük hayatın her gününe ekleme çabaları ile mutlaka anmak gerekir.

Deneme türünde Yalvaç Ural (*Başparmak Çocukları,* 2015), Mustafa Ruhi Şirin (*Aşk Olsun Çocuğum Aşk Olsun*, 2004), Mevlâna İdris (*Vay Canına*, 1997), Yusuf Çağlar (*Defter*, 1998; *Hop Çilili Çilili*, 1999), H. Salih Zengin (*Bir Miyav İki Hav Hav*, 2003; *Gazoz Kapağı*, 2004)... gibi yazarlar, sezdirme yöntemini kullandıkları anlatım teknikleri ve dil zevki kazandıran metinleriyle çocuk okurların karşısına çıkarlar.

Aile içi sorunlardan çocukların nasıl etkilendiklerini konu alan *Ali* (1993), Mustafa Kemal Atatürk'ün çocukluğunu idealize edilmiş bir üslupla anlatan *Mustafa* (1993) gibi gerçekçi oyunlarıyla Orhan Asena; çevre duyarlığıyla masal motiflerinden yararlanan Ülker Köksal (*Mutlu Prens*, *Ormanın Bekçileri*, 1988); masalgerçek bütünlüğü içinde evrensel sevgi, barış ve mutluluk temalı oyunlarıyla Ülkü Ayvaz (*Teneke Şövalyeler*, *Yaşasın Gökkuşağı*, *Şahane Lunapark*, 1997) ve geleneksel seyirlik sanatlarımızdan yola çıkarak eğlenceli ve eğitici güncel metinler kaleme alan Ünver Oral (*Kiracı*, 1985; *Günümüzde Karagöz Muhavereleri*, 1992; *Karagöz Park Bekçisi*, 1999; *Çocuklara KaragözHacivat Söyleşmeleri*, 2000; *İbiş ve Karagöz, Karagöz Televizyonda*, 2001...) çocuk oyunu yazarlarından birkaçıdır.

Hikmet Temel Akarsu, Burcu Aktaş, Ulviye Alpay, Mehmet Atilla, Özlem Aytek, Mehmet Başaran, Nihat Behram, Suat Batur, Fakir Baykurt, Adnan Binyazar, Fahreddin Bozdağ, Süleyman Bulut, Erol Büyükmeriç, Göktuğ Canbaba, Erdal Çakıcıoğlu, Koray Avcı Çakman, Meltem Bilir Çimen, Nurdan Damla, Rubil Demir, Elvan Pektaş Deniz, Aygören Dirim, Yusuf Dursun, Nazlı Eray, Deniz Erbulak, Yaşar Kemal (Göğçeli), Mehmet Güler, Hüseyin Güney, Melike Günyüz, Mevlüt Kaplan, Hidayet Karakuş, Eray Karınca, Melike Funda Kaynak, Dicle Keskinoğlu, Aysel Korkut, Tülin Kozikoğlu, Hamdullah Köseoğlu, Necla Ülkü Kuglin, Necati Mert, Çetin Öner, Pakize Özcan, Emin Özdemir, Birsen Ekim Özen, Işıl Özgentürk, Esra Kireçci, Hasan Latif Sarıyüce, Ergun Sav, Çiğdem Sezer, Sennur Sezer, Özgür Sinan, Dinçer Sümer, Mehmet Kadri Sümer, Nazır Şentürk, Selami Şimşek, Tacettin Şimşek, Canan Tan, Erdoğan Tokmakçıoğlu, Erol Toy, Nuran Turan, Neşe Türkeş, Şafak Uysal, Ahmet Ümit, Sadık Yalsızuçanlar, Aydoğan Yavaşlı, Hüseyin Yurttaş,

Ali Yüce, Şebnem Yüce, Turan Yüksel gibi imzalar da dikkat çekici kalem ürünleriyle çocuk okurlara seslenmişlerdir.

Behiç Ak, Hande Dilek Akçam, Faruk Akın, Yüksel Akman, Mürteza Albayrak, Ayşe İnan Alican, Suzan Aral, Mahmut Arlı, Ayla Ataman, Ferit Avcı, Ferda Aydın, Esra Bakır, Gamze Baltaş, Reha Barış, Yavuz Selim Baş, Gözde Bitir, Elif Nur Can, Hülya Delibaş, Ceylan, Saadet Ceylan, Duygu Cigal, Anıl Çağatay, Dağıstan Çetinkaya, Ayla Çınaroğlu, Elif Songür Dağ, Eren Dandul, Dilek Gülcemal Değirmenci, Eren Dedeleroğlu, Mustafa Delioğlu, Serap Deliorman, Nazan Erkmen, Şahin Erkoçak, Muammer Erkul, Ayşın Delibaş Eroğlu, Macide Damla Esen, Buket Gencer, Sedat Girgin, Can Göknil, Hatice Akbıçak Günel, Sadi Güran, Bekir Gürgen, Soner Hızarcı, Sernur Işık, Sevgi İçigen, Vicdan İleri, Ezgi İnceer, Füsun İyicil, Demirhan Kadıoğlu, Ayda Kantar, Cem Kara, Karin Karakaşlı, İsmail Kaya, Emel Kehri, Osman Kehri, Cem Kızıltuğ, Huban Korman, Figen Koyunoğlu, Volkan Lale, Rana Mermertaş, Sait Munzur, Erdoğan Oğultekin, Feridun Oral, Ülkü Ovat, Ümit Öğmel, Melek Öndün, Aynur Erol Özbay, Derya Işık Özbay, Bilâl Özcan, Zeynep Sude Özkan, Nagihan Özkar, Berk Öztürk, Leyla Sakpınar, Betül Sayın, Mükremin Seçim, Vehip Sinan, Gülinaz Şafak, Ersin Şahin, Esin Şahin, Harun Şahin, Mustafa Şahin, Anıl Tortop, Sümeyra Turanalp, Bekir Sıtkı Turhan, Mehtap Uçar, Serpil Ural, Hakkı Uslu, Deniz Üçbaşaran, Muhammed Ali Üzen, Reha Yalnızcık, Mümine Yeşilmen, Burcu Yıldız, Fatma Betül Yıldız, Necdet Yılmaz, Ahmet Yozgat gibi çocuk kitabı resimleyen ressamlar, Türkiye'de ilgi alanını çocuk edebiyatı olarak belirleyen anlayışın temsilcileridir.

Çocuk kitabı yayımlayan kuruluşlara örnek olarak Akçağ, Artemis, Ayrıntı, Bilgi, Bu, Büyülü Fener, Can, Çakıltaşı, Çocuk Vakfı, Damla, Diyanet, Doğan Egmont, Elma, Epsilon, Erdem, Esin, Gendaş, Hayy Kitap, Günışığı, İletişim, Çiçek, Kırmızı Kedi, Kök, Literatür, Mandolin, Mavibulut, Muştu, Nar, Nesil, Net, Özyürek, Payda, Pırıltı, Popcere, Redhause Kidz, Remzi, Timaş, Top, Tudem, Tutibay, TÜBİTAK, Türkiye İş Bankası, Uçan At, Uçanbalık, Uçurtma, Uğur Böceği, YaPa, YKY gibi yayınevleri sayılabilir. Milli Eğitim ve Kültür Bakanlıkları da bir dönem çocuk edebiyatı dizileri yayımlayarak öncülük görevlerini yerine getirdiler.

1970'li yıllardan itibaren özel yayınevleri ve kamu kuruluşları tarafından verilen ödüller, çocuk edebiyatına yönelişi teşvik etmiş; 1979'un Çocuk Yılı ilan edilmesi ilgiyi pekiştirmiş ve 1990'da Mustafa Ruhi Şirin'in öncülüğünde faaliyete başlayan Çocuk Vakfı, 1994'te Fatih Erdoğan'ın kurduğu Çocuk Yayınları Derneği, 1997'de Ankara'da kurulan Çocuk Edebiyatçıları Birliği, 2009'da Ankara'da kurulan Çocuk ve Gençlik Araştırmaları Merkezi, 2013'te İstanbul'da kurulan Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Birliği gibi örgütler, çocuk edebiyatı alanında yönlendirici olmuşlardır.

Kaynakça

Akyüz, Hüseyin (2002), *Kutadgu Bilig'de SosyoPedagojik ve Siyasal Söylem,* Erzurum: Eser Ofset.

Anhegger, Robert (1951), "Türk Edebiyatında Ağustos Böceği ile Karınca Hikâyesi", *TM,* IX: 73-94.

Arat, Reşit Rahmeti (hzl.) (1991), *Kutadgu Bilig II: Çeviri,* 5. bs., Ankara: TTK Yay.

Arat, Reşit Rahmeti (hzl.) (1999), *Kutadgu Bilig I: Metin,* 4. bs., Ankara: TDK Yay.

Ateş, Kemal (1998), *Gülten Dayıoğlu'nun Çocuk Romanları,* Ankara: KB Yay.

Beyzâdeoğlu, Süreyya Ali (hzl.) (1986), *Sümbülzâde VehbiLutfiyye,* İstanbul: Cihan Neşriyat.

Canım, Rıdvan (1988), "Pendnâmeler ve Türk Edebiyatında Benzer Nitelikli Öğüt Kitapları", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 3: 153-159.

Dağlarca, Fazıl Hüsnü (1971), *Kuş Ayak,* İstanbul: Milliyet Yay.

Dağlarca, Fazıl Hüsnü (1998), Çocuk ve Allah, İstanbul: Milliyet Yay.

Dağlarca, Fazıl Hüsnü (1993), *ArkaüstüUçsuz Bucaksız Yaşama,* İstanbul: Tüm Zamanlar Yay.

Demiray, Kemal (1958), *Türkçe Çocuk Edebiyatı,* İstanbul: Maarif Basımevi.

Doğan, Âbide (1999), *Cahit Uçuk HayatıSanatıEserleri,* İstanbul: MEB Yayınları

Dilidüzgün, Selahattin (1996), Çağdaş Türk Çocuk YazınıYazın Eğitimine Atılan İlk Adım, İstanbul: YK Yay.

Elöve, Ali Ulvi (1912), Çocuklarımıza Neşideler, İstanbul: Tanin Mtb.

Enginün, İnci (1985), "Çocuk Edebiyatına Toplu Bir Bakış", *TD*, 400: 186-194.

Gökşen, Enver Naci (1985), Örnekleriyle Çocuk Edebiya*tımız,* İstanbul: Remzi Kitabevi

Gövsa, İbrahim Alâettin (1911), Çocuk Şiirleri, İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.

Gövsa, İbrahim Alâettin (1927), *Bedii Terbiye,* İstanbul: Tanin Mtb.

Gürel, Zeki (1995), İbrahim Alâettin Gövsa, Ankara: KB Yay.

Hengirmen, Mehmet (hzl.) (1990), *GüvahiPendName,* Ankara: Kültür Bak. Yay.

Heywood, Colin (2003), *Baba Bana Top At! Batıda Çocukluğun Tarihi,* (çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Kitap Yay.

Kaplan, Mahmut (haz.) (1995), *Hayriyyei Nabi (İncelemeMetin),* Ankara: AKM Yay.

Kaplan, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret Devir Şahsiyet Eser,* İstanbul: Dergâh Yay.

Kur'anı Kerim ve Açıklamalı Meâli (1993), Ankara: TDV Yay.

Kür, İsmet (1991), *Türkiye'de Süreli Çocuk Yayınları,* Ankara: AKM Yay.

Labarre, Albert (1994), *Kitabın Tarihi,* (çev. Galip Üstün), Ankara: İletişim Yay.

Meydan Larousse (1981), "Çocuklar İçin Edebiyat", C. 3, İstanbul.

Neydim, Necdet (1998), Çocuk ve Edebiyat, İstanbul: Bu Yay.

Oğuzkan, A. Ferhan (2000), *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı,* 6. bs., Ankara: Anı Yay.

Okay, M. Orhan (1991), "Edebiyat Dünyasında Çocuk", *Kültür ve Edebiyatımızdan,* Ankara: Akçağ Yay., s. 43-49.

Onay, Ahmet Talât (1992), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar,* Ankara: TDV Yay.

Özbalcı, Mustafa (1993), *Emin Recep Bey ve Şiirleri,* Samsun: Eser Mtb.

Özgül, Metin Kayahan (hzl.) (1991), *Ali Ekrem Bolayır'ın Hatıraları,* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yay.

Pala, İskender (hzl.) (2003), *Yusuf NabiHayriyye,* İstanbul: L-M Yay.

Polat, Müge Sucu (2002), *Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirlerinde Çocuk Teması,* Ankara: KB Yay.

Recaizâde Mahmut Ekrem (1885), *Nâçiz,* İstanbul: Mahmud Bey Mtb.

Rousseau, J. J. (2000), *Emile ya da Çocuk Eğitimi Üzerine,* (çev. Mehmet Baştürk ve Yavuz Kızılçim), Erzurum: Babil Yay.

SaintExupéry, Antoine de (1999), *Küçük Prens* (çev. Fatih Erdoğan), İstanbul: Mavi Bulut Yay.

Sefercioğlu, Necmeddin ve Türker Acaroğlu (1971), "Çocuk Edebiyatı", *TDEA,* 2: 154-160.

Sever, Sedat (2003), Çocuk ve Edebiyat, Ankara: Kök Yay.

Sevük, İsmail Habib (1941), *Avrupa Edebiyatı ve Biz, III,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sınar, Alev (2006), "Türkiye'de Çocuk Edebiyatı Çalışmaları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 7: 175-225.

Söğüt, Mine (2003), *Sevgili Doğan Kardeş,* İstanbul: YK Yay.

Şimşek, Tacettin (1999), *Fazıl Hüsnü DağlarcaHayatı ve Şiiri,* Erzurum: AÜ, DT.

Şimşek, Tacettin (2002), Çocuk Edebiyatı, Ankara: Rengârenk Yay.

Şimşek, Tacettin (ed.) (2011), *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı,* Ankara: Grafiker Yay.

Şimşek, Tacettin (2014), "Çocuk Edebiyatı Tarihine Ön Söz", *Türk Dili, Çocuk ve İlk Gençlik Edebiyatı Özel Sayısı,* S. 756, Aralık

Şimşek, Tacettin (ed.) (2016), *Okul Öncesinde Çocuk Edebiyatı ve Medya,* Ankara: Grafiker Yay.

Şirin, Mustafa Ruhi (1993), *99 Soruda Çocuk Edebiyatı,* İstanbul: Çocuk Vakfı Yay.

Şirin, Mustafa Ruhi (1998), Çocukluğun Kozası ve Kültür ve Kitap ve Edebiyat, İstanbul: İz Yay.

Tansel, Fevziye Abdullah (hzl.) (1989), *Ziya Gökalp Külliyatı I, Şiirler ve Halk Masalları,* 3. bs., Ankara: TTK Yay.

Tatcı, Mustafa (hzl.) (1991), *Yunus Emre: Risaletü'nNushiyye,* Ankara: KB Yay.

Tevfik Fikret (1914), Şermin, İstanbul: Kanaat Mtb.

Uyguner, Muzaffer (1977), Çocuklar İçin Şiir, *TD*, 311: 97-104.

Cumhuriyet Dönemi: Edebiyat Dergileri*

Mehmet Can Doğan

EDEBİYAT dergileri, sadece metni okuyucu ile buluşturan bir araç değil, aynı zamanda edebî metnin varlık alanıdır. Sanatçıları, şairleri ve yazarları buluşturan bu dergiler, birer mahfildir ve okul işlevi görürler. Farklı sanat anlayışları, dergilerde temsil alanı bulur; "ustalar", dergilerde belirginleşir, gençler kendilerini dergilerde ölçer, tartar. Dergilerde edebiyatın geleneği belirginleşir ve bu geleneğe bağlanarak veya ondan koparak yeni eğilimler, akımlar doğar. Dolayısıyla dergiler, edebiyat kanonunu oluşturur. Bu yüzden şairler ve yazarlar; önce dergilerde görünür, tutunmaya çalışır, retoriği dergilerde öğrenir.

Modern Türk edebiyatı, gazetelerde doğmuş ama dergilerde gelişmiştir. Bu yüzden dergileri izlemek edebiyatın seyrini görmek bakımından zorunludur. Modern Türk edebiyatında olguları, eğilimleri ve akımları adlarıyla bildiren dergilerin varlığı, onların önemini belirginleştirir.

Dergiler, şair ve yazarların sadece edebiyatçı kimliğiyle değil, aydın kimliğiyle de söz aldıklarını gösterirler. Bu yüzden pek çok dergi, kendini "kültür", "düşünce", "ilim", "sanat" gibi nitelemelerle sunar. Edebiyatçılar da, dergilerde sadece kurgusal metin yayımlayan veya bunlar hakkında yazan kişiler olarak değil, toplumsal sorunlara ve kültürel konulara ilişkin düşünceler de üreten bireyler olarak belirir. Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanına gelene kadarki süreçte gözlenen bu durum, Cumhuriyet'in ilanından sonra da değişmemiştir.

Bu çalışmada, Cumhuriyet Döneminde 1923-1950 yılları arasında yayımlanan dergiler kronolojik olarak değerlendirilecektir.

[1] * Yazı, dergilerin bizzat incelenmesine dayalı değerlendirmelerden oluşmaktadır. Bu sebeple herhangi bir kaynağa atıf yapılmamıştır.

CUMHURİYET'in ilanından 1933'e gelene kadarki on yıllık zaman diliminde, sanatçılar, şairler ve yazarlar, "kuruluş"un heyecanını metinleriyle dergilerde somutlaştırmıştır. Cumhuriyet'in ilk on yılında, "ilim ve edebiyata hâdim musavver mecmua", "ilmî, edeb***î***, iktisadi, fenn***î*** musavver mecmua", "ahlaki, içtimai, felsefi, tarihî, edebî mecmua", "sanat ve edebiyat mecmuası", "edebiyat, sanat tenkit" veya "aylık fikir mecmuası" gibi sunumlarla yayımlanan dergilerin hepsinde edebiyat, toparlayıcı bir alan olarak yer almıştır. "Kuruluş" içinde kendisi de biçimlenen edebiyatçılar, edebiyatın olduğu kadar ülkenin de ilerlemesi için gayret göstermiş, üretmiş ve ürettikleriyle önerilerde bulunmuştur. Bunlar, dönemin dergileriyle korunmuştur. İlerlemeci zihniyetin getirdiği önerilerin nasıl somutlaştığını dergilerden izlemek gerekmektedir.

1923'ten 1933'e kadar yayımlanan edebiyat dergileri şunlardır:

Türkiye Edebiyat Mecmuası, 1 Eylül 1923-22 Nisan 1925 tarihleri arasında İstanbul'da yedi sayı yayımlanmıştır. Cumhuriyet Döneminin ilk dergilerinden biri olan yayında, edebî metinler kadar kültürel konular üzerine yazılmış yazılar da yer almıştır. Bu yazılarla dergi "Cumhuriyetçi" bir yayın olarak belirir. Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti edebiyatı yazarlarının denemelerinin de görüldüğü dergiyi, 1910'lu yıllarda Millî Edebiyat söylemini benimseyen hece şiirinin ilk kuşağının şiirleri ve dönemin genç yazarlarının hikâyeleri, edebî metin yönünden destekler.

Millî Mecmua, 1 Teşrinisani 1923-Eylül 1933 tarihleri arasında, Mehmet Mesih (Akyiğit)'in sahipliği ve mesul müdürlüğünde, "ilmi, edebi, iktisadi, fenni musavver mecmua" sunumuyla İstanbul'da 145 sayı yayımlanmıştır. Dergi, 1 Kasım 1928'de kabul edilen 1353 sayılı "Yeni Türk Harflerinin Kabulü"yle ilgili kanunun ardından 15 Teşrinisani 1928'deki 114. sayısı ile yayınına ara vermiş, 1 Mart 1929'da ise tekrar yayın dünyasına dönmüştür. *Millî Mecmua*, yeni harflerle çıkan döneminde, logodaki "hars ve sanat mecmuasıdır" açıklaması doğrultusunda şekillenmiştir.

Millî Mecmua'nın çıkış yazısı olarak görünen Yahya Saim (Ozanoğlu) imzalı "Edebiyata Dair Bir Münakaşa"da, derginin izleyeceği yol; "... medeni milletlerin eserine iktifa ederek yürüyecek ve mefkûreci gençliğin ifadesi olmaya çalışacaktır." şeklinde ifade edilir. *Millî Mecmua*, kültür ve edebiyat dergisi sıfatını hakkıyla karşılayan bir süreli yayın olarak belirginleşmiştir. Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra yayın dünyasına giren dergi, dönemin bir grup aydınını kadrosuna alarak yerli bir söylem geliştirmiştir. Edebî metin yayınının düşünsel metinlere oranla fazlalığı dikkati çeken dergide, şiirleriyle Abdülhak Hâmit (Tarhan), Faruk Nafiz (Çamlıbel), Orhan Rıza (Aktunç), Mehmet Mesih (Akyiğit), Hasan Âli (Yücel), Hüseyin Sadettin, Mehmet Sıtkı (Akozan), Mekki Sait, Arif Dündar, Ömer Bedrettin (Uşaklı), Halide Nusret (Zorlutuna), Necip Fazıl (Kısakürek), Ahmet Kutsi (Tecer),

Ali Mümtaz (Arolat) çokça yer almıştır. Şiirde hece veya aruzla belirginleşen belli bir şiir anlayışını benimsemeyen dergi, farklı tutumları içeren bir yayın olarak öne çıkar. Hikâyeleriyle Selami İzzet (Sedes), Salahattin Enis, Halide Nusret (Zorlutuna), Nuriye Mesih gibi yazarların imzaları görülür.

Hüseyin Namık (Orkun), Mustafa Şekip (Tunç), Ali Haydar (Taner), Hâmit Zübeyr (Koşay), Müftüoğlu Ahmet Hikmet, Hasan Âli (Yücel), Hüseyin Namık (Orkun), Mehmet Emin (Erişirgil), Mükrimin Halil (Yinanç) gibi yazarlar, dil, tarih, edebiyat, felsefe, plastik sanatlar ve müzikle ilgili araştırma, inceleme, deneme, eleştiri yazılarıyla *Millî Mecmua*'yı bir kültür dergisi olarak belirginleştirmiştir.

Millî Mecmua'nın ağır aksak yayımlandığı Harf Devrimi sonrasındaki döneminde, Mehmet Mesih'in belirttiği gibi, "fedakâr" çabalarla yaşadığı, derginin kâğıt ve basım kalitesinden de anlaşılmaktadır; etki yönünden ise eski zamanlarının çok uzağında kaldığı söylenebilir.

Mihrap, Agâh Mazlum'un mesul müdürlüğünde 15 Teşrinisani 1923'te yayın dünyasına girmiş ve 1 Nisan 1925'te yayımlanan 28. sayısıyla kapanmıştır. Mustafa Şekip (Tunç), Hilmi Ziya (Ülken) ve Mehmet Emin (Erişirgil)'in yazılarıyla düşünce ufku belirlenen dergide, İslam tasavvufu, Selçuklu tarihi, İslam mistisizmi konularında derinlikli yazılar yayımlanmıştır. Edebiyatla ilgisi ise birkaç yazıyla sınırlı kalmıştır. *Mihrap*'ta İbn Tufeyl'in "Hay bin Yakzan" adlı kitabı bütünüyle çevrilip yayımlanmıştır. Derginin 15. sayısına kadar dönemin gençlerinden Ahmet Kutsi (Tecer), Hilmi Ziya (Ülken), Necip Fazıl (Kısakürek), Hasan ***Â***li (Yücel), Mehmet Sıtkı (Akozan), Necdet Rüştü (Efe), Naim Hazım (Onat), Rıfkı Melûl (Meriç), Muhyiddin Raif, Şeref Kâzım, Kadriye Hüseyin, Meliha Nuri'nin şiirlerine yer açılmıştır. "Gazel", "rubai", "kıt'a" ve "şarkı" nazım biçimleriyle yazılmış metinler, derginin şiirde klasik zevke yakın durduğunu göstermektedir.

Anadolu Mecmuası, Mehmet Halit (Bayrı)'in sahipliğinde Nisan 1924-Mart 1925 tarihleri arasında İstanbul'da 12 sayı yayımlanmıştır. Adının da işaret ettiği gibi dergide Anadolucu bir söylem geliştirilir. *Anadolu Mecmuası*, edebî metinlere sayfa açmakla birlikte, düşünce dergisi olarak belirginleşmiştir. Tarihe ilişkin yazılarıyla Mükrimin Halil (Yinanç) ve Ahmet Refik (Altınay), derginin ufkunu işaret eder. Türkleşmiş Anadolu'nun birikimi, coğrafya, güzel sanatlar, iktisat, folklor gibi alanlarda değerlendirilir. Hilmi Ziya (Ülken), hem şiirleriyle hem de araştırma ve inceleme yazılarıyla derginin en verimli yazarı olarak öne çıkar. Edebî metin yayını, Strindberg'den çevrilen bir hikâye dışında şiirle sınırlı kalır. Dergide yayımlanan şiirlerde, biçimsel olarak belli bir tercihten çok genç şairlerin arayışını yansıtan bir tutum gözlenir.

Hayat, 2 Aralık 1926-30 Aralık 1929 tarihleri arasında Ankara'da haftalık olarak 146; Ocak-Mayıs 1930'da aylık olarak yeni bir biçimle 5 sayı yayımlanmıştır. Derginin mesul müdürlüğünü sırasıyla Mehmet Emin (Erişirgil), Nâfi Atuf (Kansu) ve Faruk Nafiz (Çamlıbel) *yapmıştır.* 105. sayıya kadar Arap alfabesi ile yayımlanan dergi, bu sayıyla birlikte Latin alfabesiyle çıkmaya başlamıştır. Cumhuriyet Türkiye'sinin ilk önemli dergilerinden biri olan *Hayat*'ta, rejimin isteklerini ve beklentilerini destekleyici bir yayın anlayışı benimsenir. Divan şiirine ve klasik Türk müziğine karşı olumsuz bir tutum geliştirilir. Cumhuriyet aydınlarının hemen hepsini sayfalarında buluşturan dergide, edebiyat başta olmak üzere, estetik, sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, arkeoloji, iktisat, folklor gibi alanlarla ilgili büyük bir birikim oluşturacak yazılar yayımlanır.

Mehmet Emin (Erişirgil), Mehmet İzzet, Mustafa Şekip (Tunç), Mehmet Fuat (Köprülü), Ziyaeddin Fahri (Fındıkoğlu), Yusuf Ziya (Yörükan), Selim Sırrı (Tarcan), Ali Cânip (Yöntem), Mehmet Ali Tevfik, Hasan Âli (Yücel), M. Nermi, Celâl Esat (Arseven), Zeki Mesut (Alsan), Halil Bediî (Yönetken), Ahmet Refik (Altınay), Rıdvan Nafiz (Edgüer), Mehmet Halit (Bayrı), Mustafa Nihat (*Özön), Peyami Safa, Yakup Kadri* (Karaosmanoğlu), *Sabiha* Zekeriya (Sertel), Halil Vedat (Fıratlı), Kâmuran Şerif, Hakkı Süha (Gezgin), Nahit Sırrı (Örik), Nurullah Ata(ç), Cemil Sena (Ongun) *Hayat*'ta düzyazılarıyla görünen isimlerden bazılarıdır. Şiir, hikâye ve tefrika romanı yayımlanan isimler arasında Ahmet Hâşim, Aka Gündüz, Reşat Nuri (Güntekin, hikâyeleri ve *Acımak* adlı romanının tefrikasıyla), Memduh Şevket (Esendal), Faruk Nafiz (Çamlıbel), Halit Fahri (Ozansoy), Enis Behiç (Koryürek), Ömer Bedrettin (Uşaklı), Fazıl Ahmet (Aykaç), Necmettin Halil (Onan), Emin Recep (Gürel), Ahmet Hamdi (Tanpınar), Necip Fazıl (Kısakürek), Sabahattin Ali, Mehmet Faruk (Gürtunca), Salih Zeki (Aktay), Rıfkı Melûl (Meriç), Sabri Esat (Siyavuşgil), Yaşar Nabi (Nayır), Behçet Kemal (Çağlar) anılabilir.

Hayat'ta çeviri olarak düşünsel yazıların yanı sıra, edebiyata ilişkin kuramsal yazılarla edebî metinlere de yer açılmıştır. Tolstoy, O. Henry, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet, Oscar Wilde, Leon Frapye, Edgar Allan Poe, John Steinbeck, Rabindranath Tagore, Anton Çehov, İvan Turgenyef ve Maksim Gorki'den hikâyeler; Mevlânâ, Dante ve Sándor Petőfi'den şiirler, Morovia'nın bir romanının tefrikası çeviri olarak dergide yer almıştır. Uzun ömürlü derginin kurgusal metin çevirisi yönünden zayıf olduğu; Türk edebiyatı dışındaki edebiyatlara kurgusal metin olarak değil, araştırma ve inceleme nesnesi olarak ilgi gösterdiği rahatlıkla söylenebilir.

Görsel zenginliğiyle göz dolduran *Hayat*, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kültürel ortamın izlenmesi yönünden olduğu kadar edebiyatçıların verimlerinin görülmesi ve edebiyata yüklenen işlevin anlaşılabilmesi için de önemli bir yayın organıdır.

Güneş, 1 Kânunusani 1927-1 Teşrinievvel 1927 tarihlerinde, İstanbul'da Orhan Seyfi (Orhon)'nin mesul müdürlüğünde yarım aylık periyotta 17 sayı yayımlanmıştır. *Güneş*, Cumhuriyet'in ilk yıllarında edebiyatı merkeze alması, edebî türlere eşit oranda yer açması, gündemi takip etmesi, canlı bir edebiyat ortamı oluşmasına katkı sağlaması, çıkış yazısında belirtildiği gibi farklı görüşteki yazarları buluşturması ve gençlere fırsat tanıması bakımından tam bir edebiyat dergisi olarak belirir. İmzasız veya "Güneş" imzasıyla yayımlanan başyazılarda, edebiyat dünyasındaki kimi olgulara eleştiriler getirilir. Dergide şiirleriyle Abdülhak Hâmid, Faik *Â*li, Celâl S*â*hir (Erozan), Yahya Kemal, Yusuf Ziya (Ortaç), Orhan Seyfi (Orhon), Faruk Nafiz, Enis Behiç (Koryürek), Yahya Saim (Ozanoğlu), Mithat Cemal (Kuntay), Abdullah Cevdet, İbrahim Alaeddin (Gövsa), Halil Nihat (Boztepe), Necdet Rüştü (Efe), Salih Zeki (Aktay), Sabahattin Ali, Sabri Esat (Siyavuşgil), Emin Recep, Fazıl Behiç, Ekrem Reşit, Ali Hâdi, Şükufe Nihal (Başar), Fuat Hulusi (Demirelli), Nâzım Hikmet, Suut Kemalettin (Kemal Yetkin) ve Şinasi Gündoğdu imzaları görülür. Birkaç neslin farklı şiir anlayışları doğrultusundaki metinleriyle dergi, geniş bir temsil özelliği yansıtmıştır. Hikâyeleriyle Selami İzzet, Semiha Cemal, Hakkı Süha (Gezgin), Cemil Süleyman, Fahri Celalettin dergide yer almıştır.

Meşale, 1 Temmuz 1928-15 Teşrinievvel 1928 tarihleri arasında, İstanbul'da 8 sayı yayımlanmış ve harf devrimi üzerine yayınına son verilmiştir. Dergi, 1928'in ilk aylarında yayımlanan *Yedi Meşale* adlı kitabın edebiyat dünyasında gördüğü ilgiden hız almıştır. Yusuf Ziya, "Meşale" başlıklı çıkış yazısında, *Meşale*'nin Millî Mücadele yılları ve sonrasında oluşan edebiyat ortamında unutulan "eski zevkleri" canlandırmak için yayımlandığını; derginin "halis bir sanat mecmuası" olarak tasarlandığını belirtip şairlerinin gençler olacağını vurgular.

Yusuf Ziya'nın "Yedi Meşale"nin yedi genciyle birlikte çıkardığı dergide, hece şiirinin ilk kuşağı olarak bilinen şairler üzerine değerlendirme yazıları dikkati çeker. Yedi Meşaleciler tarafından yazılan bu yazılar, kendilerini öne çıkarmak bir yana "Yedi Meşale" kitabının ön yazısında eleştirdikleri hececilerin güncellenmesini sağlar. *Meşale*'de kurgusal metin olarak Yedi Meşalecilerden Cevdet Kudret, Ziya Osman, Sabri Esat, Yaşar Nabi, Vasfi Mahir'in şiirleri ile ve Kenan Hulusi'nin hikâyeleri yer al*ır*. Anılan gençlerin kendilerinden önce gelen hececi şairler üzerine inceleme yazıları da yayımlan*ır*. Ayrıca hecenin ilk nesli olarak bilinen Yusuf Ziya ve Faruk Nafiz, gençlerden Necip Fazıl, Sabahattin Ali, İlhami Bekir, Ahmet Kutsi, Salih Zeki'nin şiirlerine ve Sabahattin Ali'nin bir hikâyesine yer verilir.

Muhit, 1 Teşrinisani 1928-Mayıs 1933 tarihleri arasında "resimli aylık aile mecmuası" sunumuyla İstanbul'da 55 sayı yayımlanmıştır. Derginin ilk sayısı, Arap ve Latin alfabesiyle sonraki sayılarıysa Latin alfabesiyle çıkmış-

tır. Her konuyu içermeye çalışan geleneksel dergicilik anlayışını görsel zenginlikle geliştiren *Muhit*, edebiyatın kitleye ulaştırılmasında etkin bir dergi olması ve Kemalist ideoloji doğrultusunda bir yayın anlayışını örneklemesiyle dikkati çeker. Adındaki "resimli" sıfatını yayın hayatı boyunca kaliteli bir baskı ile karşılayan dergide, edebî metinler, resimlerle görselleştirilerek yayımlandığı gibi, Münif Fehim'in dergi için özel olarak çizdiği resimler de ek olarak verilir. Dergide, dönemin popüler hikâye ve romancılarının eserlerine Cumhuriyet'in ilk kuşağı denebilecek gençlerin metinleri eşlik eder. Özellikle "Yedi Meşale"ciler, *Muhit*'te metinleriyle çokça görünür. Halit Ziya (Uşaklıgil), Ercüment Ekrem, Reşat Nuri, Güzide Sabri, Semiha Vamık, Nezihe Muhittin, Nahit Sırrı, Kenan Hulusi hikâyeleriyle; Celâl S*â*hir, Orhan Seyfi, Faruk Nafiz, Necip Fazıl, Ahmet Cevat, Yaşar Nabi, Cevdet Kudret, Vasfi Mahir, Sabri Esat, Enis Behiç, Ömer Bedrettin, Cahit Sıtkı, Galip Naşit, H*â*mit Macit, Bedri Rahmi, İsmail Safa, Kâzım Sevinç (Altınçağ), Fevziye Abdullah (Tansel) *şiirleriyle*; hikâye ve yazılarının yanı sıra Reşat Nuri "Madalyanın Ters Tarafı" ve Kemalettin Şükrü "Sipahi Ahmet" adlı roman tefrikasıyla; İbrahim Necmi (Dilmen), Ahmet Cevat (Emre), Selim Sırrı, Yusuf Akçura, Ziyaettin Fahri, Mustafa Şekip, Cenap Şahabettin, Osman Cemal (Kaygılı), Kâmran Şerif, Mahmut Yesari, Yakup Kadri, Ruşen Eşref, Mehmet Emin (Yurdakul), Refik Ahmet, Abdülhak Şinasi, İzzet Melih, Hikmet Feridun (Es) yazılarıyla *Muhit*'e bir edebiyat dergisi havası vermiştir.

Hep Gençlik, Genç Türk Edebiyat Birliğinin yayın organı olarak Mart 1930-Mayıs 1930 tarihlerinde Ankara'da üç sayı yayımlanmıştır. Şiirin ağırlıklı bir yer tuttuğu dergide, Behçet Kemal, Ahmet Muhip, Hâmit Macit, Atilâ Ali Rüştü, Edip Alp Hilmi, S. Korkmaz, Ali Kemal, Zeki Murat'ın şiirleri; Adnan Sacit, Ahmet Feridun Kurt, Yusuf Kenan'ın hikâye ve yazıları; Nurullah Ata[ç], Muhsin Ertuğrul ve Faruk Nafiz ile söyleşiler yer alır. *Hep Gençlik*, 1930'lu yıllarda belirginleşecek *gençlik dergileri*nin ilki olması yönüyle dikkat çekici bir çıkıştır.

Görüş, Temmuz 1930-Şubat 1932 tarihleri arasında, "edebiyat, sanat, tenkit" dergisi sunumuyla Ahmet Kutsi (Tecer)'nin sahipliği ve müdürlüğünde yayın dünyasına girmiştir. *Görüş*, Sivas ve İstanbul'da basılmıştır. Derginin duruşunu haber veren "Şark ve Garp" (Ahmet Kutsi) başlıklı yazıda, Türklerin tarih boyunca "Garb"a yürüyüşünün hikâyesi özetlenip yeni sanatçının artık Batılı değerleri kendi değerleriyle zenginleştirmesi gerektiği vurgulan*ır.* Dört sayı boyunca yayımlanan düşünsel ve kurgusal metinlerde bu dikkat ve hassasiyet belirleyici olmakla birlikte, yerli duyuşun Batı'nın birikimiyle zenginleştirilmeye çalış*ıldığı fark edil*ir. Dergide kurgusal metin olarak sadece Ahmet Kutsi ile Ahmet Hamdi'nin belirlenen söylemi içkinleştirdiği gözlenen şiirleri yer almıştır.

***Resimli Şark / Evrensel Ay**:* Resimli Ay Matbaacılık tarafından ilk 48 sayısı *Resimli Şark*, son beş sayısı *Evrensel Ay* adıyla çıkarılan "aylık mecmua", Kânunusani 1931-Mayıs 1935 tarihleri arasında 53 sayı yayımlanmıştır. "Şark" ve "Ay" sözcüklerinin önündeki sıfatlar, derginin düzenlenişine ve tavrına ilişkin ipuçları sunar. Görselliğine kapağından yazıların sunuluşuna kadar önem verilen derginin "resimli" olarak nitelenmesi ve 1930'lu yılların ortalarına gelirken başlayan "öz Türkçecilik" cereyanının etkisiyle isminin değiştirilmesi birer gösterge olarak belirir. *Resimli Şark*'ın çıkış yazısı olan "Müsbet ve Menfi Zihniyet"te, "Memlekete hakkı olan refahı, millete muhtaç olduğu nuru temin eden inkılâpçı kütlenin mesaisi hakkında biz de bir umran amelesi bir terakki amili olacağız." denir. Popüler bir yayın organı olarak beliren *Resimli Şark*'a bu niteliğini, yazılarıyla Mahmut Yesari, Osman Cemal Kaygılı, Ömer Rıza ve Nezihe Muhittin kazandır*ır*.

1935 tarihli 49. sayısında adı, *Evrensel Ay*; tanımı da "soysal aylık dergi" olarak değiştirilen dergi, rejimin isterlerini açıkça sahiplenir. Derginin *Resimli Şark* döneminde şiirleriyle Faik Âli, *Evrensel Ay* döneminde ise öz Türkçe söylemini belirginleştiren metinleriyle Halit Fahri Ozansoy ve Fazıl Ahmet Aykaç öne çıkar. Fâik Âli, Ferit Kam, Salih Zeki Aktay, Necdet Rüştü Efe, B. M. Kemal, R. Gök Alp, Emin Recep ve derginin son yıllarında Dağlıoğlu Hikmet Turhan şiirleri yayımlanan şairlerdir. 1930'lu yıllarda Nâzım Hikmet'in şiirleri ve söylemiyle belirginleşen "toplumcu edebiyat" düşüncesi, dergide yayımlanan hikâyelerde ve Sadri Ertem'in Çıkrıklar Durunca adlı romanı üzerine yazılan yazılarda kendini gösterir. Peyami Safa, Suat Derviş ve Sadri Ertem'in sınıf farkını dramatize ederek yansıttığı hikâyeleri ve yazıları dergi sayfalarında yer aldığı gibi, Peyami Safa'nın toplumcu bir ufukla şekillenen yazıları da diğer sayfalarda görün*ür*. Osman Cemal'in hikâyeleri de belli bir söylemin içinden olmasa da "toplumcu" bir bakışla şekillenir. Derginin hem sürekli hikâyecisi hem de çevirmeni olarak görünen Nezihe Muhittin'in ürünleri de bu bakışı yansıt*ır*.

Resimli Ay'ın devamı olarak tasarlanan *Resimli Şark*, dönemin ruhunun kültür ve edebiyata yansımasını görmek yönünden dikkat çekici bir dergi olarak belirmiştir.

***Atsız Mecmua**,* Hüseyin Nihal (Atsız)'in sahipliğinde "aylık fikir mecmuası" sunumuyla 15 Mayıs 1931-25 Eylül 1932'de İstanbul'da 17 sayı yayımlanmıştır. Derginin ilk sayısının kapağına, Ziya Gökalp'in "Ben, sen, o yok… 'Biz' varız." sözü konulmuş; sonraki sayılarda da duruşunu belirginleştiren başka sözler yerleştirilmiştir. Ziya Gökalp'in 1920'de çıkardığı *Küçük Mecmua*'da yayımlanan "Çınaraltı" başlıklı metni, Atsız Mecmua'nın ilk yazısı olarak görünür; ardından gelen "Bozkurt" imzalı "Bir Kuşbakışı"nda, Birinci Dünya Savaşı'nın emperyalist devletler tarafından çıkarıldığı, Türk milletinin bu savaştan büyük kayıplar vererek ama bağımsızlığını kazana-

rak çıktığı belirtilir. Dergi, Anadolu'yu kaynak olarak belirler ve öncelikli hedefinin Türk köyü ve köylüsünü yükseltmek ve kuvvetlendirmek olduğunu açıklar. Abdülkadir (İnan), Nihat Sami (Banarlı), Pertev Naili (Boratav), Mahmut Ragıp (Kösemihal), Mehmet Fuat (Köprülü), Caferoğlu Ahmet ve Hüseyin Nihal'in yazıları, dergiyi edebiyat kültürü oluşturacak bir zenginliğe ulaştırır. Kurgusal metin olarak dergide Atsız imzasıyla Hüseyin Nihal, Sabahattin Ali, Celâl Sıtkı, Orhan Şaik (Gökyay), Nihat Sami, Dâniş Remzi, Ferit Ragıp (Tuncor), Fuat Edip (Baksı) ve Hikmet Tuğrul'un şiirleri; Sabahattin Ali, Y. D. rumuzuyla Hüseyin Nihal'in hikâyeleri yer alır.

Hız, 15 Mayıs 1931-15 Temmuz 1931 tarihleri arasında Ankara'da beş sayı yayımlanmıştır. *Hız*, inkılabın edebiyatını kurmayı amaçlayan bir dergidir. Edebî metin yönünden zayıf bir görünüm sergileyen, kurgusal metin olarak şiirin öne çıktığı dergide, İbrahim Alaettin (Gövsa) ile Faruk Nafiz (Çamlıbel) hariç, dönemin gençlerinin ürünleri yer almıştır.

Edebiyat Gazetesi, 23 Mayıs 1932-18 Ağustos 1932 tarihleri arasında İstanbul'da dokuz sayı yayımlanmıştır. Periyodu, boyutu, sayfa tasarımı, görsel zenginliği, günceli izlemesi; deneme, fıkra, söyleşi türünde yazıları tercih etmesiyle gazete özelliği sergileyen yayın, edebiyatın popülere yakın bir biçimde sunumuyla dikkati çekmiştir.

Kor, 1932'de "aylık edebiyat ve san'at mecmuası" sunumuyla Ankara'da tek sayı yayımlanmıştır. 1930'lu yılların başında gençlerin çıkardığı ilk dergilerden biri olan *Kor*'da, Ahmet Muhip (Dıranas), Fuat Tayyip (Bayramoğlu), Baha Fevzi, Reşat Cemal (Emek), Faruk Mümtaz (Faruk Erem), Feridun Fazıl (Tülbentçi) ve Cavidan Saim'in şiirleri yer alır.

CUMHURİYET'in ilanının onuncu yılına girildiğinde, Türkiye'de yeni bir oluşum belirir. Kuruluş döneminin heyecanı, yeni bir kültürel yapılanma için rasyonel bir tutuma evrilir. Bu, ideolojik bir kültürel yapılanma projesidir. 1930'un ilk aylarından başlayan ve onuncu yıl kutlamalarının yapılacağı Ekim 1933'te belirginleşen yeni projede, Kemalizm, egemen söylem olarak belirginleşir. Aslında, 12 Nisan 1931'de kurulan Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (sonra Türk Tarih Kurumu) ve 12 Temmuz 1932'de kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti (sonra Türk Dil Kurumu) ile kültürel projenin kurumsal alt yapısı daha önce oluşturulmuştur. Bu kurumlardan önce Türk Ocakları tasfiye edilerek Halkevleri yapılanmasına gidilmiş; 19 Şubat 1932'de Ankara Halkevi açılmış ve onu, diğer vilayetlerde açılan Halkevleri izlemiştir. Kurumsal alt yapının tamamlanması sürecindeki gelişmeler ve bunların basında sunumu, kültür dünyasındakilere, başka bir deyişle sanatçılara, şair ve yazarlara yeni bir bakış kazandırdığı gibi, onları bir şeyler yapma yönünde isteklendirmiştir. 1933'ten başlayıp 1938'in sonlarına kadar geçen kısa zamanda, bu istek dergilerle somutlaşmıştır. Özellikle gençler tarafın-

dan çıkarılan ve uzun ömürlü olan dergilerde, Cumhuriyet'in değerlerini Kemalizm'le yorumlayan bir eğilim belirmiştir. Başta Halkevlerinin merkez dergisi *Ülkü* olmak üzere yurdun her bölgesinde çıkarılan Halkevi dergileri, ideolojinin milliyetçilikten halkçılığa evrilen söylemini yaygınlaştırmış ve içselleştirmiştir. Sanat ve edebiyat dergilerinin hemen hepsi, yeni kültür projesini benimsemiş; dergilerin kadrolarında yer alanlar, belirlenen değerleri, birikimleri nispetinde biçimlendirerek yeniden üretmiştir. Bunlar, dönemin dergileri incelendiğinde rahatlıkla fark edilmektedir.

1933'ten 1938'e kadarki süreçte yayın hayatına katılan dergiler şunlardır:

Çığır, "Her çığır bir ufka gider" mottosu ve önce "ilim, fikir, sanat", sonra "gençlik, ilim, fikir, sanat ve dava mecmuası", ardından "millî kültür dergisi" sunumuyla İkinci Kânun 1933-Aralık 1948 tarihleri arasında Hıfzı Oğuz Bekata'nın sahipliğinde Ankara'da 193 sayı yayımlanmıştır. "Toplu Teşkilâtlı Gençlik" başlıklı çıkış yazısında, *Çığır*'ın kendine "gençlik, ilim ve sanat, karakter" olmak üzere üç ana yol belirlediği ilan edilir. Gençleri gözeten dergide, her okuyanın ilk hedefinin "millî kültür üzerine kurulmuş bir bilgi hamulesi ile iman ve heyecanla, inkılâp saflarında yer almak" olduğu vurgulanır. Hıfzı Oğuz imzalı "Toplu Teşkilâtlı Gençlik İçin Sanat" başlıklı yazıda da, derginin sanat ve edebiyat görüşü açıklanır. "İnkılâp sanatı" vurgusuyla "içinde yaşadığımız davalı hayata yaraşan sanat davalı sanattır" denen yazıda, "öz sanat"ın halktan aldığı malzemeyle toplumcu bir tutum geliştireceği ve "inkılapçı cemiyeti" kuracağı savunulur. Kurulacak bu yeni sanatın gençliğin eseri olacağı belirtilerek gençlere ufuk belirlenir

Gençler hedef kitle olarak belirlenmekle birlikte *Çığır*'da sadece gençlerin değil, geniş bir yazar grubunun ürünleri yer alır. Dergide, Cumhuriyet'in değerlerini benimsemiş olan gençlerin şiirleri öne çıkar. Hece ölçüsü ile yazanlar için *Çığır* bir mevzi olarak görünür. Enis Behiç Koryürek, Kemalettin Kâmi Kamu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Hasan Âli Yücel, Şükûfe Nihal Başar, Yaşar Nabi Nayır, Sabri Esat Siyavuşgil, Ahmet Muhip Dıranas, Sabahattin Ali, Behçet Kemal Çağlar, Edip Hilmi, İshak Refet Işıtman, Hâmit Macit Selekler, Reşat Cemal Emek, Muslih Ferit, Kâmuran Kadri Bozkır, Münir Müeyyet Bekman, Celalettin Tevfik, Munis Faik Ozansoy, Rıfat Ilgaz, Osman Attilâ, İlhan Geçer dergide şiirleriyle yer alan isimlerden bazılarıdır. Bu isimlerin yanı sıra derginin özellikle ilk yirmi dört sayısında şiir heveslilerin çokça denemesine yer açılır. Şiire oranla çok az sayıda hikâye yayımlanan *Çığır*'da Hikmet Şevki, Enver Behnan Şapolyo, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci ve Hayrettin Ziya'nın hikâyeleri yayımlanır.

Kemalist ve inkılapçı bir söylemden milliyetçi ve Türkçü bir söyleme doğru evrilen tutumuyla Çığır, CHP'nin ideolojik tutumunu benimser; ardından milliyetçi ve muhafazakâr söyleme yaklaşır. CHP'nin kültür politi-

kasını Atatürk'ün ölümüne kadar heyecanla sahiplenmiş görünen dergi, sonraki yıllarda bu heyecanını yitirir. Gençleri hedef kitle olarak belirleyen *Çığır*, sunumunda öne çıkarıldığı gibi, "fikir ve kültür" dergisi olarak belirginleşmiş; edebiyatta, ilk yirmi dört sayısı dışında, etkin bir yayın olamamıştır. -

***Varlık**, "*on beş günlük sanat ve fikir mecmuası" sunumuyla 15 Temmuz 1933'te Ankara'da yayımlanmaya başlamıştır. Türk yayın dünyasının en uzun ömürlü dergisi olan *Varlık*'ın yayına başladığı yıl ve sonraki yıllarda künyesinde "imtiyaz sahibi ve umumi neşriyat müdürü" olarak Sabri Esat (Siyavuşgil) adı görünmekle birlikte dergi, Yaşar Nabi Nayır'ın girişimiyle ve arkadaşları Sabri Esat ve Nahit Sırrı Örik'in katkılarıyla yayımlanmıştır. 15 İkinci Kânun 1939'da sunumu "milliyetçi ve memleketçi fikir mecmuası" olarak değiştirilen *Varlık*, Temmuz 1946 tarihli 312. sayısında tekrar "sanat ve fikir mecmuası" sunumuyla yayımlanmaya başlar ve derginin periyodu da aylığa çevrilir. Derginin merkezi, Ekim 1946 tarihinden itibaren İstanbul'a nakledilir.

Derginin ilk sayısındaki "Varlık Ne İçin Çıkıyor?" başlıklı yazıda, "Memlekette bir tek hakiki sanat mecmuası yok" denerek *Varlık*'ın inkılap Türkiye'sinde görülen bu boşluğu doldurmak amacıyla çıkarıldığı belirtilir. Bu sözlerde belirginleşen "genç nesil" vurgusu, *Varlık*'ı öncekileri inkâra götürmez. Çıkış yazısında, derginin yazarlarından "öz Türkçe" ile yazmaları ricasında bulunduğu belirtilir; "okuyucu avlamak için" bilmeceler ve "merakı tahrik edecek yazılar"a dergide yer verilmeyeceği ilan edilir. "Memleket davası"na hizmet etme niyetiyle yola çıkıldığı ve derginin "Türk edebiyatının bugün en olgun ve erişkin devresinde" bulunduğunu ispatlamak iddiasında olduğu vurgulanır.

Varlık, ilk sayısından başlayarak özenli kapak ve iç tasarımı, şair ve yazar kadrosuyla merkez dergi havası taşır. Hece şiirinin iki kuşağını temsil eder gibi görünen dergide, şiir ile hikâye ve tiyatro metinleri dengeli bir dağılımla yer bulur. 1930'ların sonuna gelene kadar *Varlık*'ta şiirleriyle Kemalettin Kamu, Hâmit Macit Selekler, Ahmet Muhip Dıranas, Ziya Osman Saba, Vasfi Mahir Kocatürk, Cevdet Kudret Solok, Ahmet Kutsi Tecer, Behçet Kemal Çağlar, Feridun Fazıl Tülbentçi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Nabi Nayır, Cahit Sıtkı Tarancı, Şevket Hıfzı (Rado), Haşim Nezihi, Sabri Esat Siyavuşgil, Necip Fazıl Kısakürek, Ömer Bedrettin Uşaklı, Fevziye Abdullah Tansel, Sabahattin Ali, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Baki Süha Ediboğlu, Yakup Sabri Olcaytu, Reşat Cemal Emek, Fuat Ömer Keskinoğlu, Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet yer alır. "Yedi Meşale" şairlerinin diğer metinleriyle birlikte şiirleri de *Varlık*'ta çokça görünür. Yukarıdaki adlardan anlaşıldığı gibi, dergi, gençlerin sesi olmayı tercih eder. Bununla birlikte çok az da olsa önceki kuşaktan Enis Behiç Koryürek, Halit Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon ve

Yusuf Ziya Ortaç'ın şiirlerine de yer açar. "Yedi Meşale" şairlerinden Cevdet Kudret Solok, dergide, yazılarının yanı sıra mensur şiirleriyle görünür. *Varlık*, 1940'lı yıllarında da dönemin gençlerine açık bir tavır sergiler. Sonraki yıllarda, özellikle şiirde adı anılacak pek çok genç şairin *Varlık*'ta şiiri çıkar. Dolayısıyla dergi, 1950'lere kadar şiirde bir okul işlevi görür. Özellikle "Garip Şiiri" oluşumuna ev sahipliği etmesi, *Varlık*'ın modern Türk şiirine ciddi bir katkısı olmuştur.

Varlık'ta şiir kadar olmasa da hikâye de yayımlanır. Dergide hikâyeleriyle Halit Ziya Uşaklıgil, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali, Samet Ağaoğlu, Sehap Nafiz, İhsan Aygün, Bekir Sıtkı Kunt ve İhsan Devrim öne çıkar; Suat Derviş, Behiç Enver, Yaşar Nabi, Necip Fazıl Kısakürek, Fikret Âdil, Hakkı Süha Gezgin, Reşat Enis Aygen, Fahri Celâlettin Göktulga, Ragıp Şevki Yeşim ve Umran Nazif Yiğiter de hikâyeleriyle dergide görünen isimlerdendir. Denemeleriyle de dergiye katkıda bulunan Nahit Sırrı Örik, *Varlık*'ın ilk yıllarında derginin hikâyecisi olarak belirir. Sait Faik Abasıyanık'ın Türk edebiyatına kazandırılmasında, *Varlık*'ın önemli bir etkisi olduğu gözlenir. Dergide dikkati çeken bir diğer kurgusal metin türü de tiyatro eserleridir. Yakup Kadri, Nahit Sırrı, Cevdet Kudret, Vedat Nedim Tör, Sabahattin Ali, H. R. Lenormand'nin tiyatro eserleri, tefrika olarak yayımlanır.

Denemeleriyle Kâzım Nami Duru, Vasfi Mahir Kocatürk, Cemil Sena Ongun, Necip Ali Küçüka, Nurullah Ata(ç), Falih Rıfkı Atay, Ruşen Eşref Ünaydın, Mustafa Şekip Tunç, Sabahattin Rahmi (Eyüboğlu), Burhan Asaf (Belge), Suut Kemalettin (Yetkin); eleştiri ve inceleme yazılarıyla Burhan Ümit, İbrahim Hoyi, Adile Maksudi (Ayda), Sabahattin Ali, Hüseyin Namık Orkun, Hilmi Ziya Ülken dergiye katkı sağlar. Abdülhak Şinasi Hisar; Ahmet Haşim, Süleyman Nazif, Cenap Şehabettin, Şair Nigâr Hanım, Celâl Sâhir Erozan'a dair hatırlarının yanı sıra deneme yazılarıyla da *Varlık*'ın kadrosundaki yazarlardan biri olarak belirir. Sabri Esat Siyavuşgil, hem "Antalya Hatıraları" hem de denemeleriyle kurucu bir isim olarak öne çıkar. Samet Ağaoğlu, "Strasburg'tan Hatıralar"ını yayımlar. İbrahim Necmi Dilmen ile Ahmet Cevat Emre dile ilişkin yazılarıyla derginin dil konusundaki tutumunu somutlaştırır. Dergide gezi yazılarına da yer açılır; Abdülhak Şinasi Hisar ile Nahit Sırrı Örik'in bu türdeki yazıları öne çıkar.

Varlık, çeviri metinlere her zaman açık bir dergi izlenimi verir. Çıkış yazısında da belirtildiği gibi, sadece Fransız edebiyatına değil, "Garbın şaheserleri" olarak kabul edilen edebiyat eserlerine sayfalar açılır. Dergide tartışma yazıları da dikkati çeker. Kâzım Nami Duru ile Halit Fahri Ozansoy arasında geçen şair Nedim konulu tartışma; Ömer Bedrettin ile Hüseyin Cahit Yalçın arasındaki tartışma bu bağlamda anılabilir. Döneme ait aruz-hece tartışmasında *Varlık*, hece tarafını tutar.

15 Birinci Kânun 1938 tarihli 131. sayıda yayımlanan "Varlık'ta Yenilik" başlıklı yazıda, derginin çıktığı yıl ve sonrasında edebiyat alanında tek dergi gibi işlev gördüğü ama zamanla dergiler çoğalınca kadrosundaki bazı şair ve yazarların onlara da yazmaya başlaması nedeniyle kadrosunun dağıldığı, bu yüzden derginin artık sadece edebiyata değil, kültürün diğer alanlarına da eğileceği açıklanır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında kâğıt bulma sorunu nedeniyle baskı kalitesi bozulan ve boyutu küçültülen dergi, kadrosundaki gençler de askere alınınca en sıkıntılı dönemini yaşar. Fakat savaş sonrasında, yeniden atak bir dergi olarak yayınını sürdürür.

Ülkü Halkevleri Mecmuası, Ankara Halkevi tarafından Mart 1933-Aralık 1949 tarihleri arasında üç dönemde 264 sayı yayımlanmıştır. Halkevlerinin kuruluşunun birinci yıldönümünde yayın dünyasına giren Ülkü'nün ilk dönemde imtiyaz sahibi Nusret Kemal, mesul müdürü Necip Ali olarak görünür. Adını Mustafa Kemal Atatürk'ün verdiği *Ülkü*'nün çıkış yazısında Recep Peker, derginin "Halkevlerinin ruhundaki hararet yazı vasıtalarıyla yaymak için" çıktığını belirtir. 41. sayıda derginin yönetimine Fuat Köprülü getirilir. İlk serinin son sayısı olan 102. sayıya kadar bu dönemde, edebiyat araştırmalarına yoğunluk verildiği gözlenir. İkinci dönemine "Millî kültür dergisi" sunumu ve on beş günlük periyotla giren derginin sahibi Fevziye Abdullah Tansel, yöneticisi Ahmet Kutsi Tecer olur. Bu dönemde folklor araştırmalarının yanında kurgusal metinlerin artışı dikkati çeker. 126 sayılık bu dönemden sonra "Halkevleri ve Halkodaları dergisi" sunumuyla ve boyutu küçülerek giren derginin sahibi Hasan Reşit Tankut, umumi neşriyatı idare eden de Bedrettin Tuncel olarak görünür. Yönetim değişikliğinin sıklığıyla belirginleşen bu dönemde dergi 36 sayı yayımlanmıştır.

Ülkü'nün ilk sayısında C.H.F. Kâtip-i Umumisi Recep imzasıyla çıkan yazıda derginin amaçları, "… yeni neslin heyecanını beslemek, cemiyetin kanındaki inkılâp unsurlarını ısıtmak (…) Millî dile, millî tarihe, millî sanatlara ve kültüre hizmet" olarak belirtilir. Yazıların yayımlanmasında esas alınacak başlıca ölçütler de cumhuriyet, milliyet ve inkılâp fikirlerine uygunluk, Türkçe ile yazılmış olma olarak açıklanır. Ülkü, Anadolu'nun yeniden imar edilmesi ve halkın refah düzeyinin yükseltilmesi için birçok fikrin teklif edildiği, imar planlarının yapıldığı, köylünün sağlığı ve eğitimi için yöntemlerin tespit edildiği bir proje üretim merkezi hâline gelir.

Ülkü, Türkçenin özleştirilmesi, tanınması ve yeni nesillere sevdirilmesi yolunda devletin politikasını sahiplenerek halka iletilmesinde aracı işlev görür. Bu doğrultuda Türkçenin kökeni, tarihi ve dünya dilleri arasındaki yeri üzerinde çalışan bilim adamlarının yazılarına dergi sayfalarında yer verilir. Köy rehberlerinden, bölgelerindeki ağız özelliklerine ilişkin saptamalarda bulunmaları ve sözlü halk verimlerini derleyip Ülkü'ye göndermeleri istenir. Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin çalışmalarından bahsedilir ve Tür-

koloji üzerinde çalışmalar yapan yerli ve yabancı Türkologlar, eserleriyle birlikte tanıtılır. Dergi, öz Türkçecilik akımında da etkin biçimde çalışır.

Toplumsal sorunlar hakkında dönemin aydınları tarafından pek çok yazının yayımlandığı Ülkü, aynı zamanda birçok edebî türün de örneklerini barındırır. Hikâye ve şiir, derginin rağbet ettiği türlerdir. Dönemin baskın eğilimi ve derginin üzerine aldığı "görev"in de gerektirdiği bir durum olarak yayımlanan bu türlerde, genellikle mekân Anadolu, tema Kurtuluş Savaşı ve şahıs(lar) Kurtuluş Savaşı veren Türk milleti olarak belirir. Edebî yönden zayıf olan metinlerde millî duyguları harekete geçirecek, insanların her türlü mücadeleye hazır olma isteğini canlı tutacak duygunun iletilmesi amaçlanır. Sosyal hayattaki değişimler, makalelerin yanı sıra edebî türlere de yansımıştır. Bu yönüyle dergi, ideolojinin yönlendirmesinde gerçekleşen sosyal değişimlerin her türlü metin üzerinden izlenebileceği bir laboratuvar görünümü sergiler.

Ülkü, Halkevlerinin savunduğu görüşleri, düzenlediği etkinlikleri haber veren, Türkiye üzerindeki diğer halkevleriyle iletişimi kolaylaştıran, Anadolu halkının aydınlanmasında ve Anadolu'nun her bakımdan kalkınmasına yönelik çabaların ortaya konulmasında bir kaynak olarak belirmiştir. Ülkü, Halkevlerinin ilk dergisi olmasa da içeriği ve tutumuyla kendinden sonra çıkacak Halkevi dergileri için ideolojinin kabul ettiği görüşleri halka bildirmede aracı olacak bir model işlevi görmüştür.

Anayurt, Faruk Nafiz (Çamlıbel)'in sahipliğinde, 26 Birinci Teşrin 1933-14 Birinci Kânun 1933 tarihleri arasında İstanbul'da sekiz sayı yayımlanmıştır. "Niçin Çıkıyoruz?" başlıklı yazıda, derginin "hakiki sanatın sesini" duyurmak amacıyla çıkarıldığı belirtilir. *Anayurt*, Cumhuriyet'in onuncu yılında, inkılap edebiyatı söyleminin bütünlüklü bir biçimde varlık bulduğu ilk dergi olması bakımından önemlidir.

Orhun, 5 İkinci Teşrin 1933-16 Temmuz 1934 tarihleri arasında, "Türkçü mecmua" sunumuyla Hüseyin Nihal (Atsız)'in sahipliğinde Edirne'de dokuz sayı yayımlanmıştır. İlk beş sayının kapağına yayılarak yazılan "Ben, sen, o yok… 'Biz' varız." sözünde vurgulandığı gibi, *Orhun*, Ziya Gökalp'in toplumu önceleyen düşüncelerinin izinden gider. Milliyetçi ve Türkçü ideolojinin "kozmopolit" oluşumlara karşı konumlandırıldığı dergide, "millî pragmatizm" biçimlendirilmek istenir. Dergideki bütün şiir ve yazıları, bu görüş belirler. Şiirleri ve özellikle Türk tarihine dair araştırma-inceleme yazılarıyla Hüseyin Nihal, mensur şiirleri ve sanat konulu denemeleriyle Suut Kemal (Yetkin), müzik konulu yazılarıyla Ahmet Yekta, derginin düşünsel çerçevesini belirler. Cumhuriyet'in onuncu yılını doldurması üzerine dönemin gençlerinin giriştiği yoğun dergi faaliyeti içinde *Orhun*'un, *Atsız Mecmua*'nın ideolojik ve giderek politik renge bürünmüş ardılı olduğunu kaydetmek gerekir.

Çağlayan, "Fikir ve edebiyat dergisi" sunumuyla Sıtkı Tekeli'nin sahipliğinde İlk Kânun 1935'te Antalya'da yayımlanmaya başlamıştır. 1938'in sonunda yayınına ara verilen dergi, Mayıs 1943'te yayın dünyasına döner ve toplam olarak 36 sayı yayımlanır. Muammer Lütfi Bahşi, "Ulusal Edebiyata Doğru" başlıklı çıkış yazısında dil, görüş ve konu yönünden "eski edebiyat"tan ayrılma hazırlığında olan "bugünkü edebiyat"ın inkılapların ruhunu taşıması gerektiğini; *Çağlayan*'ın da bu niyetle yayımlandığını belirtir. İlk döneminde Kemalist söylemi benimsemiş görünen dergide, Muammer Lütfi, Baki Süha Ediboğlu, Ziya İlhan Zaimoğlu, Mazlum Kenan Köstekçi'nin şiir ve yazılarının yanı sıra pek çok heveslinin ürünleri yer alır. Folklor birikimine ilgi gösterilen *Çağlayan*, Halkevi dergilerinin havasını yansıtır. İkinci döneminde, üniversite hocalarının ve dönemin genç üniversitelilerinin katkılarıyla dikkat çekici bir dergi olur. Burhanettin Batıman, Ahmet Ateş, Fahir İz, Tahir Olgun, Mehmet Kaplan, İbrahim Kutluk ve Besim Atalay yazılarıyla derginin tutumunu belirler. Önceki dönemde şiirleriyle görünen isimlere bu dönemde Arif Nihat Asya, M. Kaya Bilgegil, Sıtkı Akozan eklenir. *Çağlayan*'ın ikinci dönemine, milliyetçi bir söylem hâkim görünür.

Yücel, "aylık bilgi ve kültür mecmuası" sunumuyla Şubat 1935-Ağustos 1956 yılları arasında İstanbul'da üç dönemde 163 sayı yayımlanmıştır. Yirmi yılı aşkın süreçte yayını iki kez kesintiye uğrayan derginin amacı ilk sayıdaki "Ön Sözümüz" başlıklı yazıda, "gençlik için çalışmak ve Büyük Önder'in çizdiği devrim prensiplerinden ayrılmamak" olarak açıklanır. *Yücel*, lise gençliğini okuyucusu ve yazarı olarak tasarlar ve ilk sayıda liseliler için açılan "müsabaka" ile bunu somutlaştırır.

İlk yıllarında "Türk Tarih Tezi" ve "Güneş Dil Teorisi"ni benimseyen derginin "öz Türkçecilik" kampanyasına da gönüllü olarak katıldığı, 5. sayıdan itibaren okuyucuya "Öğrenelim" başlığı altında sunulan "eski" kelimelere "yeni" karşılıklar listesinden anlaşılır.

Hümanizm'i kültürel projede kaynak olarak gören Yücelciler, deneme türünde yazılarıyla hümanist söylemi belirginleştirir. Orhan Burian, Behice Sadık Boran ile Melâhat Özgü'nün birkaç sayı süren yazılarında, Hümanizm hakkında söylenenlere daha ciddi bir boyut kazandırılır. Hümanizm'in anayurdundaki algısı ve köklerini sergileyen bu yazılar, *Yücel*'in okurlarında ideolojiden sapma kuşkusu doğurur. Yücelciler konuyla ilgili bir başyazı yayımlayarak kuşkunun yersiz olduğunu, genişçe açıklamak zorunda kalır.

Derginin ilk döneminde yayın akışındaki kronolojiye göre, Yusuf Sıdkı Mardin, Mithat Cemal, Müderris Ferit Kam, Mustafa Seyit Sutüven, Behçet Kemal Çağlar, Feridun Fazıl Tülbentçi, Ahmet Muhip Dıranas, Yahya Saim Ozanoğlu, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı, Cemil Sena Ongun, Hasan Âli Yücel, Cevdet Kudret Solok, Orhan Şaik Gökyay, Fethi Tevet(oğlu),

Faruk Nafiz Çamlıbel, M. Celâl Sılay, Rıfat Ilgaz, Ceyhun Atuf Kansu, Nahit Ulvi Akgün, Emin Ülgener, Salâh Birsel, Orhan Murat Arıburnu, Necati Cumalı, Selahattin Aldanır ve Bülent Ecevit'in şiirleri yayımlanır. Özellikle Behçet Kemal Çağlar, Cumhuriyet'in isterleri doğrultusunda içerik kazanmış şiirleriyle öne çıkar. Bunlardan başka şiir hevesli pek çok gencin ürünlerine de dergide yer açılır.

Hükümette komünizmle mücadele iradesini göremediklerini 135. sayıda ima eden Yücelciler, Haziran 1948'de yayımladıkları "Bir Avuç Acı Gerçek" başlıklı yazıda, hem CHP'nin hem DP'nin Kemalizm'den uzaklaştığını belirterek; Atatürk'e ayrılan ve üç sayı birleştirilerek çıkarılan 143-144-145. sayısıyla derginin yayınına son verir. *Yücel,* bir yıl aradan sonra, Muhtar F. Enata'nın sahipliği ve idaresinde, eski kadrosunu toparlayıp Ocak 1950'de yayın dünyasına döner. "Yücel" imzalı başyazılarda, önceki döneme oranla daha ılımlı bir söylem geliştirilir. Derginin ikinci döneminde, çevirinin daha bir ağırlık kazandığı fark edilir. Eski canlılığını kazandırmak için anketler düzenlense de bu girişim, umulanı getirmez. Ağustos 1950 tarihinde kapanan *Yücel*, son olarak Kasım 1955'te, bu kez Ankara'da yayın dünyasına bir daha girer. Fakat bu girişim de önceki gibi akim kalır; dergi, Ağustos 1956'da yayımlanan 10/163. sayısı ile çıkmamak üzere kapanır. On sayılık bu son hamlesinde *Yücel*'in, "Kemalizm"e bağlılığı yine vurgulanır.

Yayın dünyasında göründüğü yirmi yıllık süreçte, Yücel'in çıkış amaçlarından sapmadığı söylenebilir. 1938'e kadar "Atatürk ilkeleri"ne bağlı yayın anlayışı, 1938'den sonra Kemalizm'e bağlılıkla sürer. Hümanizm de başlangıçtan beri *Yücel*'in sahiplendiği ana görüştür. Derginin Hümanizm ısrarının dayanağını Kemalizm oluşturur. Atatürk'ün ölümünden sonra Hümanizm vurgusu sürmekle birlikte, "Millî Şef"e beklenen ilginin gösterilmemesi, *Yücel*'in "ülkücülüğü"nü sıkıntıya sokar. Atatürk Dönemi Türkiye'sinden "Millî Şef" Dönemi Türkiye'sine geçişteki kimi sorunlar *Yücel*'den izlenebilir.

Yücel, Türkiye'de 1935-1955 yılları arasındaki kültürel değişme ve gelişmelerin izlenebileceği önemli dergilerden biridir. Ayrıca dergiden çıkan yazar ve şairler de *Yücel*'in Türk edebiyatına hizmeti olarak değerlendirilebilir. Dergi, Cumhuriyet Türkiye'sinin 1930'lu yıllarındaki "genç" bir yönelişi sergilemesi bakımından da önemlidir. Rejimle genç şair ve yazarların teması, dergicilikte patronajın yeri ve önemi, Hümanizm'in algılanışı ve bir kültür projesi olarak sunulurken bağlantı kurulduğu noktalar açısından *Yücel* bir laboratuvar gibidir. Kültür ve edebiyat tarihi açısından bakıldığında ise dergi, içinde barındırdığı kaynak değerindeki yazılarla hazine değerindedir.

Kültür Haftası, 15 İkinci Kânun 1936-9 Haziran 1936 tarihleri arasında, İlhami Safa'nın sahipliği ve neşriyat müdürlüğünde, İstanbul'da haftalık periyotla 21 sayı yayımlanmıştır. Yahya Kemal Beyatlı'nın derginin ilk sa-

yısında yer alan "Memleketten Bahseden Edebiyat" başlıklı yazısı, *Kültür Haftası*'nın "memleketçi" bir edebiyat söylemi izleyeceğini haber verir. Söz konusu söylem, Cumhuriyet'in değerleriyle genişletilerek edebiyatta "romantik millî duyuş ve tutum"u hazırlar. Özellikle Peyami Safa'nın yazılarında, Kemalizm vurgusu da dikkati çeker. Ahmet Hamdi Tanpınar, Sabahattin Eyüboğlu, Peyami Safa, Suut Kemal Yetkin denemeleriyle *Kültür Haftası*'na edebiyat dergisi havası katar. *Kültür Haftası*'nın şairi olarak beliren Fazıl Hüsnü Dağlarca dışında, Ahmet Hamdi Tanpınar, Faruk Nafiz Çamlıbel, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabri Esat Ander (Siyavuşgil), Ahmet Muhip Dıranas, Cevdet Kudret Solok da şiirleriyle dergide görünür. *Kültür Haftası* hikâye yönünden ise zayıf kalır.

Ağaç, "sanat-fikir-aksiyon" sunumuyla Necip Fazıl Kısakürek'in sahipliği, Halit Vedat Fıratlı'nın umumi neşriyat müdürlüğünde 14 Mart 1936-29 Ağustos 1936 tarihleri arasında 17 sayı yayımlanmıştır. İlk sayıdaki "Okuyucuya Mahrem Birkaç Söz" başlıklı yazıda, derginin bir "istek, keyif ve gaye" için çıktığı belirtilmekle birlikte bunların içeriği hakkında bilgi verilmez, yayın sürecinde kendiliğinden belirginleşeceği söylenir. Kısakürek, "Adımız" başlıklı yazısında, "Ağaç, madde ve ruh gibi, her şeyin bir dış ve bir iç yüzünü, toprak üstünde ve toprak altındaki gür ve dolaşık varlığı ile çizgi ve biçime sokmuş bir semboldür." diyerek "ağaç" sembolü üzerinden metafiziği gözeten bir söylem geliştirir. Sonraki sayıların başyazılarında, bu söylemi pekiştirirken poetik görüşler de ileri sürer.

Ağaç, kadrosunun genişliğiyle dikkati çeker. Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Feridun Fazıl Tülbentçi, Cahit Sıtkı Tarancı, Şevket Hıfız (Rado), Ziya Osman Saba, Ömer Bedrettin Gökbelen, Fuat Ömer Keskinoğlu şiirleriyle; Sabahattin Ali, Sait Faik Adalı (Abasıyanık), Samet Ağaoğlu, Fikret Âdil, Ahmet Hamdi Tanpınar hikâyeleriyle; Cevdet Kudret Solok "Yaşayan Ölü" adlı piyesinin tefrikasıyla dergiyi edebî metin yönünden destekler. Dönemin ünlü şair ve yazarlarının metinlerini bir arada sunan *Ağaç*, etkili bir yayın organı olarak belirir. Necip Fazıl Kısakürek'in ideoloji arayışındaki mistik deneyimini haber veren dergi, canlı ve etkin bir yayın organı havası taşımıştır.

Gündüz, 15 Nisan 1936-5 Mart 1940 tarihleri arasında İstanbul'da "sanat ve fikir mecmuası" sunumuyla 45 sayı yayımlanmıştır. Dergi, 42. sayıya kadar Ali Kâmi Akyüz'ün sahipliğinde çıkmış, son dört sayısında H. Tahsin İspir, hem sahibi hem de yazı işleri müdürü olmuştur.

Gündüz, kurgusal metinle düşünsel metinlerin oranlı bir biçimde gözetildiği bir dergi olarak belirir. Yayımlandığı yıllardaki dergilerle kıyaslandığında bütünüyle edebiyata yöneldiği fark edilen *Gündüz*'de Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sadri Ertem, Cahit Sıtkı Tarancı, Şerif Hulûsi Sayman, Azize İhsan Tütüncü, Elif Naci, Fikret Muallâ, Bedri Rahmi Eyüboğlu,

Kadri Gürün sanat ve edebiyat üzerine; Cemil Sena Ongun, Miraç Katırcıoğlu felsefeyi içeren ve gözeten denemeleriyle yer alır. Servet-i Fünun Edebiyatı içinde beliren Hüseyin Siret Özsever dışında "Yedi Meşale" şairlerinden Sabri Esat Ander (Siyavuşgil), Cevdet Kudret Solok, Vasfi Mahir Kocatürk, Ziya Osman Saba da dergide şiirleriyle çokça görünür. Farklı şiir deneyimlerinin içinden gelen bu şairlerin yanı sıra hece şiirinin ikinci kuşağı veya "yüzyılın başında doğanlar" diye anılan dönemin genç şairleri ve hikâyecileri, *Gündüz*'ün gençlerle ilerleyen bir yayın olduğunu belirginleştirir.

Gündüz, Cumhuriyet'in gençlerini bir araya getiren ve bu gençlerin görünmesini sağlayan etkili ve temsil gücü yüksek bir dergidir. Şiir ve hikâyeleriyle *Gündüz*'de görünen gençlerin çoğunun daha sonra usta şair ve yazar olarak edebiyat tarihinde yer bulması, derginin önemini göstermektedir.

Marmara, "edebî ve içtimaî mecmua" sunumuyla Mayıs 1936-Şubat 1938 tarihleri arasında Ankara'da 10 sayı yayımlanmıştır. Düzenli yayımlanamayan *Marmara*, Faik Âli Ozansoy ile Munis Faik Ozansoy'un metinleriyle bir aile dergisi izlenimi verir. *Marmara*, döneminde klasik zevki sürdürmeye çalışan bir dergi olarak belirmiştir.

Yeni Edebiyat, "sanat ve fikir gazetesi" sunumuyla iki dönemde İstanbul'da 36 sayı yayımlanmıştır. 1 İkinci Kânun 1937-1 Eylül 1937 tarihleri arasındaki 11 sayılık ilk döneminde; derginin çıkış amacı, "Biz monoton devirleri aşmak için edebiyat, fikir, sanat âlemimizde bir topluluk ve hareket yapmak gayesiyle çıktık." sözüyle ifade edilir. *Yeni Edebiyat*'ta, heveslilerin yanı sıra Halit Fahri Ozansoy, M. Seyda, Orhan Murat Arıburnu, Neriman Hikmet, Gavsi Halit Ozansoy, Mehmet Selim, İsmail Safa Esgin ve Salih Zeki Aktay'ın şiirleriyle Tarık Zafer Tunaya'nın bir hikâyesi yayımlanır. Çeviriye dergide geniş yer ayrılır.

Yeni Edebiyat, "yarım aylık sanat, edebiyat ve fikir gazetesi" olarak sunulduğu ikinci döneminde (1940-1941) 30 sayı yayımlanmıştır. İlk dönemindeki gibi, gazete boyutunda yayımlanan dergide, çeviri kurgusal metne yer verilmez ve dergi, gençlik tepkisi görünümünden kurtularak halkçı ve toplumcu bütüncül bir söylem kazanır. Derginin bu döneminde atak ve eleştirel bir tutum belirginleşir. Suad Derviş, Zeki Baştımar, Ali Rıza (Reşat Fuat Baraner), Abidin Dino, Naci Sadullah, Hüsamettin Bozok, Hüseyin Avni, Sabiha Zekeriya, eleştirel denemeleriyle derginin düşünsel ufkunu belirler. Suphi Taşhan, Suat Taşer, Hasan İzzettin Dinamo, Faik Baysal, Neriman Hikmet, Sefer Aytekin, Kemal Sülker, Nail V., Suphi Taşhan, Fethi Giray, Suavi Koçer, Sabri Soran, Ömer Faruk Toprak, şiirleriyle derginin söylemini kurgusal olarak somutlaştırır. Şiirde, Nâzım Hikmet'in şiiri hem biçim hem de içeriğiyle izlenip güncellenir. Fahri Celâlettin, Sabahattin Ali, Kenan Hulûsi, Sadri Ertem, İlhan Tarus, Sefer Aytekin, Suat Derviş, Mehmet Seyda, Emin Türkeliçin, Faik Baysal, Afif Yesari, Orhan Raşit (Kemal), hikâyeleriyle toplumcu edebiyat anlayışının örneklerini verir.

İkinci dönemiyle 1940'lara gelirken toplumcu edebiyatın önemli bir yayın organı olarak belirginleşen *Yeni Edebiyat*, "eski"nin karşısına güçlü bir söylemle çıkmış; geleceğe duyulan ümidi, yaşama arzusuyla seslendirmiştir.

Her Ay, Mart 1937-Mart 1938 yılları arasında İstanbul'da yedi sayı yayımlanmıştır. Yusuf Ziya Ortaç ile Orhan Seyfi Orhon tarafından kurulan *Her Ay*'da, Mehmet Emin Yurdakul, Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Şükûfe Nihal Başar, Nâzım Hikmet Ran, Hasan Âli Yücel, Fazıl Ahmet Aykaç, Ali Mümtaz Arolat, Muazzez Kaptanoğlu'nun şiirlerinin yanı sıra, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Erzurumlu Tahsin" ile "Bir Yol" ve Sabahattin Ali'nin "Ses"adlı hikâyeleri *Her Ay*'da yayımlanır. *Her Ay*, şiirde "hece şiirinin ilk kuşağı"nı güncelleyen bir dergi olmasının yanı sıra kültürün her alanını gözeten bir yayın olarak da çıktığı yıllardaki diğer dergilerden ayrışır.

Kalem, 15 Mart 1938-1 Haziran 1939 tarihleri arasında 13 sayı yayımlanan *Kalem*, bir çıkış bildirisi veya çıkışını açıklayacak bir referans yazı yayımlamadan yayın dünyasına girmiştir. *Kalem*'in 13 sayısı incelendiğinde, derginin belli bir yazar kadrosu olduğu görülür. Bu isimlerin çoğu, akademisyen ve öğretmendir. Yerli edebî ürün yayınında ölçülü bir tutum benimsenen dergide Abdülhak Hâmid'in "Tezer"inden parçalar, Ahmet Kutsi Tecer ve Ali Mümtaz Arolat'tan şiirler yayımlanır. Kurgusal metin dergisinden çok deneme, eleştiri, araştırma ve inceleme dergisi olarak öne çıkan *Kalem*'de, Tanzimat'tan 1930'ların sonuna gelene kadarki birikim değerlendirilmiştir.

1930'lu yılların sonu, Türkiye'de çok canlı bir dergicilik döneminin başlayacağını haber veren iki gösterge sunar. Bunlardan biri, "küresel" olması bakımından bütün dünyayı etkileyen İkinci Dünya Savaşı'nın 1 Eylül 1939'da başlaması; diğeri ise Türkiye'ye özel bir durum olmakla birlikte bir dönüm noktasını bildiren Mustafa Kemal Atatürk'ün 10 Kasım 1938'de ölmesidir. Yerel ve küresel bu iki etken, Türkiye'de kültür ve edebiyat dergiciliğinin 1940'larda alacağı yönü belirlediği gibi, ivme kazanmasını da sağlar. Savaş sonrasının farklı dünyasında farklı bir Türkiye de oluşacaktır.

1938 yılı ile İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar geçen süreçteki dergi yayıncılığında, altı yöneliş belirginleşir. Bunlar şöyle sıralanabilir: 1) Kemalist dergiler, 2) Anadolucu dergiler, 3) Solcu, komünist dergiler, 4) Türkçü, milliyetçi dergiler, 5) İslamcı dergiler, 6) Sanatı önceleyen saf edebiyat dergileri. Bu tasnifle birlikte, 1930'ların son iki yılından başlayıp 1950'ye gelene kadar yayımlanan dergilerde, geçirgenlik bulunduğunu, elbette göz ardı etmemek gerekir. Ama anılan dönemde yayımlanan dergilerde yukarıdaki tasnifi hazırlayan göstergeler mevcuttur. Her dergi bir çağrıdır ve dergiler,

çağrıda bulunurken kendilerini tanıtma ve tanımlama gereği duyar. Tanımlar da dergilerin eğilimlerini belirginleştirir. 1938-1950 yılları arasında, her düşünsel eğilimin edebiyatı da içerdiği pek çok dergi yayımlanmıştır. Bu dergiler, Türk edebiyatının günümüze uzanan hatlarını belirlemiştir.

İnsan, 15 Nisan 1938'de İstanbul'da yayın dünyasına girer. Altı yılı aşkın bir zaman diliminde üç dönemde 25 sayı çıkarılan dergi, Ağustos 1943'te kapanır. Derginin "sahibi ve müdürü" Hilmi Ziya Ülken'dir.

Birinci sayıdaki "Maksad" başlıklı yazıda, Türk inkılabının Tanzimat'ta yapması lazım gelen *rönesansı* ancak bir asır sonra yapabildiği belirtilerek; bu yayınla "aranan"lar, "İnsanî mikyas içinde vâkıaya, müşahhasa, hakikîye dönmektir. Osmanlı devrinin büyük bir kısmı bizi boş kelimecilik ve mefhumculuk içerisinde boğdu. Ölçüye ve sarahate, yaşanılmış vâkıaların derin tahliline muhtacız." cümleleriyle özetlenir ve derginin yüzünün Batı'ya dönük olduğu vurgulanır. İnsan'ın ilk 12. sayısında "Maksad"daki heyecanı taşıyan yazılar yer alır. Hilmi Ziya Ülken, Nurullah Ataç ve Sabahattin Eyüboğlu'nun yazıları, derginin duruşunu haber veren "hümanist" söylemi belirginleştirir. Derginin "ikinci dönemi" olarak değerlendirilebilecek 13. sayı ve sonrasında, ilk dönemdeki heyecan ve "yoğunluk" fazla hissedilmez. Derginin bu döneminde, edebî metinlerle birlikte tercümenin ağırlığı da fark edilir.

İnsan'ın her ne kadar "fikir ve sanat mecmuası" diye sunulsa da "fikir", yirmi beş sayı boyunca hep sanatın önünde yer alır; bir sanat kavrayışı oluşturmayı hedefleyen "deneme" yazıları, edebî metinlere tercih edilir. Dergide, çok az hikâye yayımlanır. *İnsan*, tür tercihinde şiiri öne alır ama şiirde de derginin hedeflerinin seçiciliğinden çok "eski" ile "yeni"nin farklı tezahürlerine yer verilir.

Oluş, 1 İkinci Kânun 1939-3 Eylül 1939'da haftalık "edebiyat-fikir" dergisi olarak 36 sayı yayımlanmıştır. İmtiyaz sahibi Halit Vedat Fıratlı, neşriyat müdürü Mustafa Nihat Özön olan derginin çıkış yazısında amacı; "Biz mazisinde, hâlinde istikbalinde insanlığa örnek olacak üstün kıymetleri bulunan Türk milletine ve onun tükenmez millî hazinelerine inanıyoruz. İşte *Oluş*'u çıkarmaya sevk eden sebepler bu iki uçta toplanır." cümleleriyle özetlenir. Başyazıları Halil Vedat Fıratlı tarafından kaleme alınan dergide dönemin önemli isimleri görünür. Yahya Kemal Beyatlı, Kemalettin Kamu, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip Dıranas, İskender Fikret Akdora gibi tanınmış şairlerin şiirlerinin yanında dönemin genç isimlerinin şiirlerine de yer verilir. Sabahattin Ali, Cevdet Kudret Solok, Ahmet Hamdi Tanpınar ve İlhan Tarus dergide hikâyeleriyle yer alır. Deneme, araştırma, inceleme ve şiir yoğunluklu bir dergi olan *Oluş*, bir on yıl tamamlanırken 1930'ların birikimini toplamış önemli bir dergidir.

Hareket, "fikir-sanat" sunumuyla Nurettin Topçu'nun sahipliğinde Şubat 1939'da İstanbul'da yayın dünyasına girmiştir. Kesintili olarak yedi dönem yayımlanan dergi, Mart 1982'de çıkarılan sayısıyla kapanmıştır. *Hareket*, kırk üç yılda 187 sayı yayımlanmıştır.

Nurettin Topçu, derginin ilk sayısında hocası Maurice Blondel'in "Action" adlı kitabından özetleyerek yayımladığı "Hareket Felsefesi" adlı metinle *Hareket*'in duruşunu sabitler. Bu metinde "Hareket söylemi"nin "mesuliyet, hürriyet, şuur, ahlak, devlet, fert, cemiyet" gibi anahtar kavramlarının çoğu yer alır. Hürriyet düşüncesinin sorumlulukla bir arada anlamlı olduğu görüşü ileri sürülerek hareketi "niyet"in başlattığı ve bunun da bir "seçim"i zorunlu kıldığı belirtilir. "Mevcut"u aşma bilincinin öne çıkarılmasıyla "Hareket söylemi"nin mistik yönü belirginleştirilir. İkinci sayının başyazısı olarak görünen "Asrımızın Hareket Adamları"nda, Topçu, "fikir ve hareket" arasındaki gerilime yoğunlaşır. Derginin ilk iki döneminde Topçu'nun felsefi bir önerme için gayretli bir biçimde çalıştığı fark edilir. Çeviri metinlerle de bu önermenin düşünsel akrabalıkları sezdirilir.

Haziran 1949'da yayımlanan 28. sayısına gelene kadarki ilk üç döneminde düşünce dergisi olarak belirginleşen *Hareket*'te oluşturulan söylemi yansıtan edebî metinler yayımlanır. Miraç Katırcıoğlu, Muvaffak Sami Onat, Sabahattin Batur, Mehmet Deligönül, Kemal Or, Zeki Ömer Defne, Rifat Necdet Evrimer, Ali Rıza Özer, Gökhan Evliyaoğlu şiirleriyle; Âli Ölmezoğlu, Nizam Ahmed müstearıyla Nurettin Topçu, Hüseyin Batu, Cahit Okurer, Selâmi Başkurt, Jale Baysal, Tarık Buğra hikâyeleriyle dergide yer alır. Çeviri olarak çok sayıdaki düşünsel metnin yanı sıra Dostoyevski, Edgar Allan Poe, Mathaniel Howthorne, Paul Valéry, Paul Claudel'den kurgusal metinler; Alain ve Pascal'dan denemeler de yayımlanır.

Cahit Okurer, Mehmet Kaplan, Leman Avni Başa, Lütfü Bornavalı, Hüseyin Batu, edebiyatı gözeten inceleme yazılarıyla derginin edebiyat kültürü yaratmak niyetiyle yoğunlaşan denemelerine farklı bir yön kazandırır. *Hareket*'in kadrosunda bulunan bu yazarlar dışında, derginin üçüncü döneminde deneme ve makaleleriyle destekte bulunan bazı isimler, "Hareket felsefesi"nin bir çevre kazandığını belirginleştirir. Remzi Oğuz Arık, Ali Fuat Başgil ve Hilmi Ziya Ülken bu bağlamda anılması gereken isimlerdir.

Hareket, çıkışında "Mistik Anadolu" belirlemesiyle anlaşılabilecek bir dergidir. 1950'ye gelene kadarki sayılarında bu görüşü temellendiren metinlerle dergi, Türk düşünce hayatının damar renklerinden birini belirginleştirmiştir.

Aramak, Nisan 1939-Eylül 1940 tarihleri arasında Cahit Tanyol'un sahipliğinde İzmir'de 16 sayı yayımlanmıştır. "Güzeli, iyiyi, gerçeği" "aramak" mottosu ile yayımlanan derginin çıkış yazısında, "Biz; bu küçük mecmua içinde -iddiasız- kendimizi, bizden olanı aramağa çalışacağız." denir. İkin-

ci sayının ilk yazısında "Sanatkârın ilk ve son 'muhit'i kendisidir." sözüyle dergide, toplumcu değil, bireyci bir tutum geliştirileceği vurgulanır. Cahit Tanyol, Nurettin Ardıç, Orhan Rahmi Gökçe, Kemal Bilbaşar, İlhan İleri, Ferit Hilmi Atrek, Arif Nihat Asya, Bahri Savcı, Ruhi Su, Rıfat Ilgaz, Hâmit Salih Asyalı, Ali Rıza Özkut, Nuri Erkoldaş'ın şiir, hikâye, deneme, eleştiri ve tartışma yazılarıyla bir ekip dergisi hüviyeti kazanan *Aramak*'ta, Cahit Tanyol ile Nurullah Ataç arasındaki polemik dikkati çeker. *Aramak*, 1930'lu yıllarda Ankara ve İstanbul merkezli edebiyat dergiciliğine, gençlerin atak bir girişimi olarak İzmir'den eklenmiştir.

İnanç, "sanat, fikir, aktüalite" sunumuyla İkinci Kânun 1940-Nisan 1940 tarihleri arasında İstanbul'da dört sayı yayımlanmıştır. *İnanç*'ın, toplumu gözeten bir sanat anlayışını benimsediği ve yaklaşım olarak da pozitivizmi önerdiği anlaşılmaktadır. Gençler tarafından çıkarılan *İnanç*'ın kadrosu da gençlerden oluşur. Dergideki şiirlerde Nâzım Hikmet'in açtığı serbest nazım kanalı kullanılır. *İnanç*, telif hikâye yönünden zayıf bir dergi izlenimi verir. Derginin öne çıkan hikâyecisi Burhan Arpad'ın metinlerinde, *İnanç*'ın toplumcu iddiası belirginleşir.

Yeni İnsanlık, Hasan Tanrıkut'un sahipliğinde 15 Şubat 1940-Mayıs 1940 tarihleri arasında İstanbul'da dört sayı yayımlanmıştır. *Yeni İnsanlık*, "maddiyatçılık"a karşı bir söylemle ortaya çıkar ve "Yeni devir"in çıkmazı olarak belirlenen makinalaşma ve bunun doğurduğu bunalımın aşılmasında "estetik, ahlâk ve tabiat" paradigmalı yeni bir söylem önerir. Hasan Tanrıkut, yazılarıyla derginin düşünsel ufkunu belirlemeye çalışır. Doğan Ruşenay müstearıyla da eleştiri yazıları yazar. *Yeni İnsanlık*, kurgusal metinde ağırlığı şiire verir. Sabahattin Kudret Aksal, Hasan İzzettin Dinamo, Behçet Necati(gil), M. Niyazi Akıncıoğlu, Cahit Külebi, Ahmet Necati (Necati Cumalı), Rıfat Ilgaz, Suphi Taşhan, Arif Damar ve Rüştü Onur, dergide şiirleriyle öne çıkan şairlerdir.

Sokak, 1940'ın Mart ve Nisan aylarında İstanbul'da iki sayı yayımlanmıştır. Birinci sayının başyazısında *Sokak*, "cemiyetimizin sanat ve fikir portresini çizmeye uğraşan bir ressama" benzetilirek, derginin toplumcu gerçekçi bir söylemi benimseyeceği ifade edilir. Dönemin gençleri tarafından çıkarılan *Sokak*'ın kadrosu; Aydın Arakon, Arif Dino, Asaf Hâlet Çelebi, Sabahattin Kudret Aksal, Oktay Rifat, Cahit Külebi, Fahir Onger, Hüsamettin Bozok, Cavit Yamaç, Lütfü Özkök, Hasan Tanrıkut, Zahir Güvemli, Behçet Necati(gil), Hasan İzzettin Dinamo, Âli Ölmezoğlu ve Niyazi Akıncıoğlu'ndan oluşur.

Tercüme, Maarif Vekilliği Neşriyat Müdürlüğü'nün iki aylık yayını olarak 19 Mayıs 1940 -Eylül 1966 tarihleri arasında Ankara'da 87 sayı yayımlanmıştır. Tercüme Bürosu'nda çalışanların çevirileriyle kotarılan dergi, 30. sayısına geldiğinde aksamaya ve bazı sayıları birlikte çıkarılmaya başlar.

Dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, dergiye yazdığı çıkış yazısına, Tanzimat'la birlikte Türkiye'nin yüzünü Batı'ya çevirdiğini, medeniyetin "sıklet merkezi"nin bugün Batı'da bulunduğunu belirtip tercümeye hız verilmesinin gerekliliğini vurgular.

Tercüme dergisinin nasıl bir içerikle çıkacağı, ilk sayıdaki bölümlemede belirginleşir. "Tercümeler" ve "Tetkikler" diye iki bölüme ayrılan derginin ilk bölümünde, yabancı dillerden çevrilmiş metinler; ikinci bölümünde, çevirinin mahiyeti, nasıl yapılacağı, bizde çevirinin tarihi, Avrupa'da çeviri etkinliği ve Türkiye'de çevrilen kitaplar hakkında değerlendirme yazıları yer alır. İlk bölümde çıkan metinler, daha sonra Maarif Vekâleti tarafından kitap olarak yayımlanmıştır. İkinci bölümde, çeviri kültürünü olduğu kadar Türkiye'de çevirinin gelişmesi, kültürel yönelişte çevirinin etkisinin görülmesi gibi kültür tarihini de ilgilendiren konular üzerine yazılmış araştırma, inceleme ve eleştiri yazıları, Hasan Âli Yücel'in çıkış metninde belirttiği gibi, çeviri etkinliğinin disiplin kazanmasında önemli bir işlev görür. Ayrıca bu bölümde, çeviriyle ilgili metinler de Türkçeye aktarılır, yabancı dergiler tanıtılır. Bu bölümde Türkiye'de yayımlanan çeviri metinler üzerine yazılan eleştiri yazılarına gelen karşılıklarla *Tercüme*, bir eleştiri düzlemi de oluşturur. Türk edebiyatının önemli bazı metinleri de yabancı dillere çevrilerek *Tercüme*'de yayımlanmıştır.

İçeriğiyle İsmet İnönü Dönemi'nin Hümanizm vurgulu kültür anlayışını yansıtan derginin Yunan, Şiir, Goethe, Schiller ve Mektup özel sayıları, kaynak değeri taşımaktadır.

Küllük, Eylül 1940'ta, İstanbul'da tek sayı yayımlanmış dergi, dönemin Emniyet Müdürü Muzaffer Akalın imzalı bir yazı ile kapatılmıştır. "Küllük Beyannamesi" başlıklı imzasız yazıda, "Küllük"ün öncelikle bir kahvehane olduğu belirtilir ve kahvehane, "halk sanatının saraya karşı kalesi" olarak simgeleştirilir. Sadri Ertem ile Zahir Güvemli, "Küllük Kahvehanesi" hakkındaki yazılarıyla burada ileri sürülen görüşleri destekler. Öncesinde gençler tarafından çıkarılan atak birkaç dergi gibi, *Küllük* de Abidin Dino'nun örgütleyici çabasıyla kadrosu oluşturulmuş bir dergidir.

Hamle, Ağustos 1940-Birinci Kânun 1940 tarihleri arasında İstanbul'da beş sayı yayımlanmıştır. Derginin çıkışından iki ay önce kapanan *Yeni İnsanlık*'ta yazan şair ve yazarlar, biri iki imza dışında, *Hamle*'de yer almıştır. Celâleddin Ezine, *Hamle*'nin çıkış amacını, "beynelmilel Türk yazıcısını yetiştirebilecek yolları araştırmak" ve "Türk Hümanizmi"ni aramak olarak ifade eder. *Hamle*'nin ikinci sayısındaki imzasız yazıda, Tevfik Fikret, "humen zihniyetinin Türk edebiyatında ilk mübeşşiri" olarak sunulur. *Hamle*'de edebî metin olarak şiir ve hikâyeye yer açılır. Şair olarak görünenlerin çoğu, sonraki yıllarda modern Türk şiirinde özgün adlar olarak belirginleşir; bazıları, "toplumcu gerçekçi" bir poetikayı sahiplenerek yön değiştirir; bazıları da *Hamle*'nin söylemini bireysel arayışlarıyla daha da geliştirir.

Yurt ve Dünya, Son Kânun 1941-Mart 1944 tarihleri arasında "aylık mecmua" sunumuyla Ankara'da 42 sayı yayımlanmış, son sayısıyla birlikte kapatılarak kurucuları sürgün edilmiştir. 21. sayıya kadar sahibi ve neşriyat müdürü Behice S. Boran, daha sonra ise Pertev N. Boratav olmuştur.

Materyalist dünya görüşünün biçimlendirdiği *Yurt ve Dünya*'nın çıkış yazısında, sanatın yerel özellik taşıdığı yadsınmadan evrensele nasıl açılabileceği üzerinde durularak; "Millî sanatkâr, malzemesini mahallî hayattan toplayan, fakat bu malzeme ile mahallî cemiyetin hudutlarını aşan, umumî hakikatleri ifade eden sanatkârdır." denir. Niyazi Berkes, Adnan Cemgil, Muzaffer Şerif Başoğlu, Saffet Dengi, Hüseyin Avni Şanda, Behice S. Boran, Mediha Berkes, Sıtkı Yırcalı, sosyal bilimlerle ilgili yazılarıyla derginin "sol" duruşunu belirginleştirirken; Pertev Naili Boratav, Melih Cevdet Anday, Cevdet Kudret Solok, Asım Sarp (Kemal Sülker), Nermin Menemencioğlu, Sami N. Özerdim, Süleyman Kazmaz, Burhan Arpad, sanat ve edebiyata ilişkin yazılarıyla toplumcu gerçekçi bir sanat anlayışını öne çıkarır. Az sayıda şiir yayımlanan dergide Mustafa Seyit Sutüven, Enver Gökçe, Suat Taşer, Rıfat Ilgaz, Melih Cevdet Anday, Ömer Faruk Toprak, Fethi Giray, Rıfat Ilgaz, şair olarak yer alır. Şiirin yaklaşık iki katı hikâye yayımlanan dergide; Sabahattin Ali, Orhan Kemal, Kemal Bilbaşar, Bekir Sıtkı Kunt, Halil Aytekin, Niyazi Ağırnaslı, Umran Nazif Yiğiter, Orhan Kemal imzaları öne çıkar.

Yurt ve Dünya salt sanat ve edebiyat dergisi değil, belli bir ideoloji doğrultusunda yayımlanan bütünlüklü bir yayın organıdır. Dergide ekonomiden siyasete, edebiyattan psikolojiye, sosyolojiden tarihe hemen her konuda düşünce üretildiği rahatlıkla söylenebilir. Militarizm ve Faşizm'e karşı yayın yapılan dergide, Hümanizm'e de açılabilen toplumcu ve halkçı bir edebiyat söylemi geliştirilmiştir.

Yenilik, 1 Şubat 1941-Mart 1941 tarihlerinde, İstanbul'da iki sayı yayımlanmıştır. Cavit Yamaç'ın "müessisi" olduğu *Yenilik*, "yeni"nin yanında ve peşinde bir dergi olarak belirir. Bununla birlikte, "yeni"nin yorumu noktasında, söylem bakımından dönemindeki gençlerin çıkardığı dergilerden ayrılır. İlk sayıda, yeniliği yıkıcı bir tutumla söylemselleştiren çıkışlara karşı durulacağı ilan edilir.

Çınaraltı, "haftalık Türkçü, fikir ve sanat mecmuası" sunumu, "Dilde, fikirde, işte birlik." mottosuyla 9 Ağustos 1941'de Orhan Seyfi Orhon'un sahipliği ve neşriyat müdürlüğünde İstanbul'da yayın dünyasına girmiş ve 16 Eylül 1944'te kapanmıştır. 17 Mart 1948'de yayın dünyasına tekrar dönen derginin sahibi ve başyazarı Yusuf Ziya Ortaç olmuştur.

Çınaraltı, Orhan Seyfi Orhon'un yayın yönetmenliğindeki döneminde, savaş yıllarının belirlediği konjonktürün de etkisiyle Kemalizm, milliyetçilik, nefret dili geliştirmese de ırkçılığa yaklaşan bir Türkçülük söylemiyle içerik kazanır. Orhon'un başyazılarında, derginin söylemi sürekli vurgula-

nır. İdeolojik bir tutumla belirginleşse de *Çınaraltı*'nda üç kuşak bir arada görünür. Hüseyin Nihal Atsız, Hüseyin Namık Orkun, Zeki Velidi Togan araştırma ve inceleme yazılarıyla derginin "kültür milliyetçiliği"ni savunan tavrını somutlaştırır. Peyami Safa, yazılarında Ziya Gökalp çizgisinde bir milliyetçi tutum sergiler. Derginin öne çıkan şairlerinden Edip Ayel, poetik metinlerini de *Çınaraltı*'nda yayımlar. Behçet Kemal Çağlar, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Faruk Nafiz Çamlıbel, Halil Nihat Boztepe, Fazıl Ahmet Aykaç, Mithat Cemal Kuntay, Şükûfe Nihal Başar, Hüseyin Nihal Atsız, Halide Nusret Zorlutuna, Fuat Hulûsi Demirelli, Cemal Oğuz Öcal, Fethi Tevetoğlu, Zeki Ömer Defne, Elmas Yıldırım, Emin Ülgener, Dündar Akünal, Âşık Ali İzzet Özkan, *Çınaraltı*'nda şiirleriyle öne çıkan isimlerdir. Şiirde hece ölçüsünü ve dizeci anlayışı benimseyen *Çınaraltı*, serbest şiire kapalı olduğu gibi, bu tarz şiirleri yozlaşmanın biçimsel görünümü gibi değerlendirir; ayrıca serbest şiirin değerleri yıprattığı ve Komünizm propagandası yaptığını savunur. *Çınaraltı*, hikâye yönünden zayıf bir dergi izlenimi bırakır.

Çınaraltı, Yusuf Ziya Ortaç'ın sahipliğindeki dönemine, milleti birleştirici düşüncenin "milliyetçilik" olduğu vurgusuyla girer ve Komünizm'e karşı pozisyon alan bir dergi olarak belirir. Önceki uzun yayın döneminde hikâye yönünden zayıf görünen *Çınaraltı*, yeni dönemdeki ilk sayısında, Tarık Buğra'yı "yepyeni bir kıymet" diye sunarak "Havuçlu Pilav Meselesi" adlı hikâyesini yayımlar. Yazarın dört hikâyesini de art arda yayımlayan dergi, Buğra'nın "Yalnızların Romanı" adlı metnini de tefrika etmeye başlar. Bu dönemdeki kısa süreli yayınında *Çınaraltı*'nın Tarık Buğra'yı edebiyat dünyasına işaret ettiği söylenebilir.

Dikmen, "Her şeyde her zaman Türk'e doğru" mottosuyla gazete boyutunda dört sayfa olarak 25 Haziran 1941-15 Nisan1943 tarihleri arasında Ankara'da 34 sayı yayımlanmıştır. "Çıkarken" başlıklı yazıda, "Dikmenciler"in "Ebedi şef Atatürk'ün ve onun eşsiz mesai arkadaşı Milli Şef İsmet İnönü'nün yaşattığı büyük inkılâbımızın fikir ve sanat sahasında birer er olarak" çalışacağı belirtilir. *Şiire yoğun bir şekilde yer verilen dergide,* Fethi Giray, Abidin Mümtaz Kısakürek, İskender Fikret Akdora, Ömer Bedrettin Gökbelen (Uşaklı), Ömer Faruk Toprak, *İbrahim Zeki Burdurlu, Suat Taşer, Ceyhun Atuf Kansu, Mehmet İğnebekçi*, Arif Nihat Asya, İdris Ahmet Pura, H*â*mit Salih Asyalı, Muvaffak Sami Onat, Nüzhet Erman, Şinasi Özdenoğlu, Rıza Polat Akkoyunlu, Emin Ülgener, Ebed Mahir Yalnız, M. Sunullah Arısoy'un ürünleri çokça görün*ür.* Sefer Aytekin, derginin hikâyecisi olarak belirir. *Dikmen*'de Kemalizm'e bağlı milliyetçi bir söylem geliştirilmiştir.

Millet, Mayıs 1942-Nisan 1944 tarihleri arasında, Ankara'da 24 sayı yayımlanmıştır. Hüseyin Avni Göktürk'ün sahibi, Remzi Oğuz Arık'ın umumi

neşriyat müdürü olduğu dergide Batılılaşma arayışlarına karşı mesafeli bir tavır geliştirilir ve millî, muhafazakâr bir söylem üretilir. "Bu Mecmua" başlıklı çıkış yazısında, Tanzimat'tan beri yaşanan medeniyet değiştirme sürecinin "geçiş (intikal) devri buhranları" ile milleti "kökü kesilen bir ağaç"a döndürdüğü ve "aşılama değerler"le kendi değerleri arasında bıraktığı vurgulanır. Sonraki sayıların başyazılarında da dil ve tarih, kültürel değerler olarak öne çıkarıl*ır*.

Dergide, *Rıza P*olat Aktürk, Osman Attil*â*, Behçet Kemal Çağlar, Ceyhun Atuf Kansu, Cahit Okurer, Kerim Yund, Cahit Sıtkı Tarancı, Hamdi Akverdi, Nüzhet Erman, Munis Faik Ozansoy, İbrahim Zeki Burdurlu, Şinasi Özdenoğlu, Tevfik Tanyolaç şiirleriyle; Turgut Evren konusunu kırsal çevreden alan hikâyeleriyle yer al*ır.* Çıkış yazısında belirtildiği gibi Millet, "kültür dergisi" havasını yayını boyunca korumuştur. Dergideki bütün metinlerde Anadolu'yu gözetir bir tutum öne çıkmıştır.

Hep Bu Topraktan, "dört aylık" dergi sunumuyla Nisan 1943-Eylül 1946 tarihleri arasında, dört yılda hacimli altı sayı yayımlanmıştır. Derginin kurucusu Vedat Nedim Tör, derginin adıyla aynı başlığı taşıyan ilk sayının ilk yazısında Cumhuriyet'e ve Kemalizm'e bağlılığını vurgulayarak, Türk edebiyatı, mimarisi, resmi, musikisi, raksı adına ortada pek bir şey bulunmadığından şikâyet eder ve "Türk Yeni doğuşu, güzel san'atlerin her dalında çiçeklenecektir" sözüyle bir Türk Rönesansı projesi çizer. Tör, "güzeli ve faydalıyı mezceden yeni bir klasik" sözüyle de Neoklasik bir atılım önerir. Yazar, her bir sanat dalında nelerin yapılması gerektiği konusunda da görüşler belirtip, *Hep Bu Topraktan*'ın "yeni yaratıcı çağın doğuşuna inanalar" için bir mahfil olacağını vurgular.

Hep Bu Topraktan, Vedat Nedim Tör'ün belirlediği noktalarda ve dikkatlerle kurgulanmış bir dergidir. *Kadro* deneyimini yaşamış bir Cumhuriyet aydınının o deneyim içinde yer alan arkadaşlarından bazılarıyla giriştiği bu yeni hamle, coğrafyaya bağlı bir atılım olarak tasarlanır. Derginin bölüm başlıkları bu yönde açılır. Cahit Beğenç, "İncirköy Hikâyeleri" ile Anadolu'dan izlenimlerini yansıtır; Hüseyin Sezgin, Samim Kocagöz, Mithat Enç'in hikâyeleri de "memleket sanatının güzel örnekleri" olarak sunulur. Derginin "Bir Yeni Ozan", "Yeni ve Güzel Sesler", "Gençlerin Sesi" başlığını taşıyan bölümünde, Bülent Ecevit, Sabahattin Tahsin Teoman, Şükrü Enis Regü, Nedim Çapman, Hasan Şimşek, Şinasi Özdenoğlu genç şairler olarak tanıtılıp şiirleriyle öne çıkarılır.

Hep Bu Topraktan, projesi olan ve içeriği, tutumu, seçimi, sunumu bu doğrultuda hazırlanan, belirlenen dolu bir dergi olarak 1940'lı yılların öne çıkan bir yayınıdır.

Yürüyüş, 5 Temmuz 1941'de İstanbul'da yayın dünyasına girmiş, Haziran-Temmuz 1943 tarihli birleşik çıkarılan 17-18. sayısıyla kapanmıştır.

İlk sayıdaki çıkış yazısında, amacı "sanat ve fikir sahasında yurda hizmet etmek" diye açıklanan derginin "şiarı"nın, "en iyiyi ve doğruyu araştırmak, büyüklerimizin rehberliği ile yürümek" olduğu belirtilir. İlk altı sayısında, iddiasız bir dergi olarak görünen *Yürüyüş*'te Salih Zeki Aktay'ın Ahmet Haşim hakkındaki incelemesi dikkati çeker. İsmail Saf Esgin, M. Faruk Gürtunca, Ziya İlhan Zaimoğlu, Muammer Lütfi, Muslih Ferit, Yahya Saim Ozanoğlu'nun şiirleriyle yer aldığı dergi hikâye yönünden zayıf kalır. Birleşik çıkarılan 7-8. sayısında *Yürüyüş*, kapağından başlayarak içeriğiyle de tamamen değişir ve dergide realizm vurgusuyla toplumcu edebiyat söylemi sahiplenilir. Rıfat Ilgaz, Hüsamettin Bozok, A. Kadir (Meriçboyu), Salâh Birsel, Suat Taşer, Cahit Saffet Irgat, Lütfi Erişçi, Ömer Faruk Toprak, Sait Faik Abasıyanık, Sabri Soran, M. Niyazi Akıncıoğlu, Asım Sarp (Kemal Sülker), Burhan Arpad, Kemal Sönmezler, İbrahim Sabri (Nâzım Hikmet), Fethi Giray, M. Hulûsi Dosdoğru, Kemal Bilbaşar, Orhan Kemal, Samim Kocagöz ve Umran Nazif Yiğiter, şiir, hikâye ve yazılarıyla *Yürüyüş*'e bütünlüklü bir dergi havası kazandırır. Böylece, ilk altı sayısında, etkisiz bir yayın organı olarak görünen *Yürüyüş*, sonraki sayılarında 1940 toplumcu kuşağının ilk dergilerinden biri olarak belirir.

Kovan, Ağustos 1943-Ekim 1947 tarihleri arasında, "fikir, sanat, aktüalite" sunumuyla İzmir'de 36 sayı yayımlanmıştır. İlk sayıdaki "Önsöz"de, derginin İzmirli aydınların "kültür savaşında payına düşeni" yapması için çıkarıldığı belirtilip, "Kalemlerimiz, kuvvetini Türklükten alacaktır." denir ve "kökünü yabancı kaynaklardan alan zehirli fikirlerle birtakım kozmopolit cereyanlar"ın karşısında durulacağı vurgulanır. Tevfik Fikret'in "Kıran da olsa kırıl, düş fakat eğilme sakın" dizesi, derginin mottosu olarak kullanılır. Mehmet Serpin, Nahit Ulvi Akgün, Ahmet Turgut, Şükrü Enis Regü, Kemal Sadık Göğçeli (Yaşar Kemal), İlhan İleri, Gavsi Ozansoy, Behçet Necatigil, Necati Cumalı, Mehmet Metin (Metin Eloğlu) şiirleriyle; Besim Akımsar, Enver Naci Gökşen, Cemal Tekinel, Kemal Bekir Manav hikâyeleriyle *Kovan*'da görünür.

Büyük Doğu, 17 Eylül 1943'te İstanbul'da yayın dünyasına girmiştir. Künyesinde "müessisi: Necip Fazıl Kısakürek, imtiyaz sahibi: Behçet Âdil Bağdatlıoğlu, umumi neşriyat müdürü: Sami Karayel" bilgisi yer alır. Periyodu, boyutu, sunumu ve içeriği değişerek kesintilerle 5 Haziran 1978'e kadar 512 sayı yayımlanır. Bütün değişikliklerde, derginin 11 Mart 1949 tarihli üçüncü dönemine girildiğinde belirlenen ideolojik kimliği korunur ve Kısakürek, *Büyük Doğu*'yu her döneminde kendi adıyla anılacak bir dergi olarak yönetir. Derginin ilk döneminde "Tanrıkulundan Dinlediklerim", "İdeolocya Örgüsü", "1001 Çerçeveden" başlığı altında yayımlanan yazıları, bazılarını değiştirerek sunduğu "Kafiyeler", "Çile", "Büyük Doğu (Marşı)", "Şiir Miir", "Ben", "Noktalamalar" adlı şiirleriyle Necip Fazıl adı, *Büyük Doğu*'yla özdeşleşir.

Çıkış yazısında, "Büyük Doğu"nun "bir mefkurenin ismi" olduğu; "kendisini mekân çerçevesinde değil, zaman çerçevesinde gerçekleştirecek bir dava" olarak gördüğü, yönünü Doğu'ya çevirmekle birlikte zeminini Türkiye'nin sınırlarında belirlediği açıklanır.

Büyük Doğu, ilk döneminde kurgusal metin olarak şiirin ağırlık taşıdığı bir dergi olur. Necip Fazıl başta olmak üzere, Bedri Rahmi Eyüboğlu, İskender Fikret Akdora, Emin Ülgener, Faik Baysal, Sabahattin Tahsin Teoman, Kenan Harun, Özdemir Asaf, M. Faruk Gürtunca ve Rıza Beşer, dergide sürekli görünür. Bunlara, şiirleriyle Ziya Osman Saba, N. İlhan Berk, Cahit Sıtkı Tarancı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Sabahattin Kudret Aksal, Celâl Sılay, Şevket Hıfzı Rado, Recep Bilginer, Gavsi Ozansoy, Ümit Yaşar Oğuzcan, Şükran Kurdakul, Fethi Giray eşlik eder. Şiir heveslilerinin gönderdiği metinlere de dergide yer açılır. *Büyük Doğu*'nun ilk döneminde hikâyecisi Oktay Akbal'dır. Ayrıca, hikâyeleriyle Mahmut Yesari, Faik Baysal, Ziya Yamaç, Neclâ Maraş ve Selçuk Milar da yer alır.

"Amelî Davalarımız" başlıklı sayfada yayımlanan denemeleriyle Mahmut Yesari, Türkiye'de yazarın durumunu, "ahlak facialarımız"ı; dergiyi denemeleriyle de destekleyen Hilmi Ziya Ülken, insan davranışlarını değiştiren olguları; Nurullah Berk, sanat dünyasındaki tezadı, Suphi Nuri İleri günlük hayattaki tezadı; Fikret Âdil, "dilimizin bozulması"nı; Hüseyin Cahit Yalçın, "iltimas"ı değerlendirir. Ethem İzzet Benice, Kâzım Nami Duru, Nizamettin Nazif aynı sayfada güncel sorunlar hakkında yazar.

Mustafa Şekip Tunç, *Büyük Doğu*'nun mistik açılımını hazırlayacak "Madde ve Ruh" başlıklı bir dizi yazıyla dikkati çeker. Fikret Âdil, hikâye ve yazılarıyla derginin öne çıkan imzaları arasında yer alır. Zahir Güvemli, *Büyük Doğu*'yu desenleriyle görsel yönden zenginleştirdiği gibi denemeleri ve tartışma doğuracak yazılarıyla da destekler. Kadrodan bir yazar olarak beliren Güvemli'nin dergide çokça hikâyesi de yayımlanır. Kâzım Nami Duru, hatıralarını yazar. Reşat Ekrem Koçu, tarih ve şehir tarihi ile ilgili yazılarıyla *Büyük Doğu*'ya kültür dergisi havası katar. Sait Faik Abasıyanık'ın "Kurabiye" adlı hikâyesinin yanı sıra bir şiiri de dergide çıkar. Hatemi Senih Sarp, sonraları kitaplaştırılacak "Felsefe Terimleri" başlıklı yazılarını dizi olarak sürdürür. Cemal Tollu, resim üzerine; Avni Altıner, folklor üzerine yazılar yazar. Rasih Nuri İleri, Ahmet Adnan Saygun, Burhan Toprak, Vecdi Bürün, Eşref Edip, Sabahattin Kudret Aksal, Cavit Yamaç, Nurettin Sevin, Salih Zeki Aktay ve Hüsnü Hâmit, denemeleriyle; M. Sami Karayel, Ahmet Bülent Kayıkçıoğlu araştırma ve incelemeleriyle görünür. "Doğudan Batıdan" başlığı altında bakışımlı sütunlarda klasik metinlere dikkat çekilir ve onlardan parçalar sunulur.

5 Mayıs 1944 tarihli 30. sayısıyla kapanan dergi, 2 Kasım 1945'te tekrar yayın dünyasına döner. Derginin ikinci döneminde Necip Fazıl Kısa-

kürek, önceki dönemde açtığı başlıklar altındaki yazılarını sürdürdüğü gibi "Halkadan Pırıltılar" başlığı altında da yazar; "İdeolocya Örgüsü"nde "Poetika"sını sunar. Sait Faik Abasıyanık hikâyeleriyle öne çıkar; Fahri Erdinç, Fahri Celâlettin, Naim Tirali, Ziya Osman Saba, Seyfi Lütfü Serhan, Samiha Ayverdi, Ziya Temren dergide yeni görünen hikâyecilerdir. Ahmet Abdülbaki müstearıyla Necip Fazıl da hikâyeleriyle çokça görünür. Sait Faik'in "roman" diye sunulan "Havada Bulut"u ile Samiha Ayverdi'nin "Mesihpaşa İmamı" adlı romanı ve Necip Fazıl'ın "Sır" adlı piyesi tefrika edilir. İlk dönemde çokça şiir yayımlayan adlara, bu dönemde, Kâzım Nami Duru, Salâh Birsel, Refik Fikret Sağnak, Hüseyin Ulaş eklenir. Mustafa Şekip Tunç, denemeleriyle dergiye entelektüel bir ufuk açar.

Büyük Doğu, ikinci dönemindeki 50'li sayılarının ortalarında edebiyat ağırlığını yitirmeye ve politikaya kaymaya başlar. Bu süreçte, şair ve yazar yazar kadrosu dağılır. Salih Zeki Aktay, derginin edebiyat cephesini temsil eden en önemli imza olarak belirir. 1940'lı yıllardaki en uzun döneminde *Büyük Doğu*, politikayı gözetmekle birlikte, etkin bir edebiyat dergisi özelliğini de korumuştur. 2 Nisan 1948 tarihli 87. sayısına gelene kadar ideolojik ve politik vurgu baskın değildir. Necip Fazıl Kısakürek'in İslamiyet'e, tasavvufa ve İslam'ın kaynaklarına dair yazıları, derginin değil de onun kişisel görüşleri gibi belirmektedir. Ama onun hapis süreci, hem derginin kadrosunun dağılmasına hem de algılanmasının değişmesine yol açmıştır.

11 Mart 1949'da üçüncü dönemine giren *Büyük Doğu*, edebiyat dergisi kimliğini yitirerek ideolojik ve bir o kadar da politik bir dergi olmuştur. 26 Ağustos 1949'da yayınına ara verilen dergi, 14 Ekim 1949'da yayın dünyasına döner ve ideolojik tutumunu üçüncü döneminde olduğu gibi keskin bir biçimde göstermediği gibi politikaya karşı da mesafeli durur; 1950'lere girerken memleketçi, maneviyatçı tutumuyla belirginleşen bir kültür dergisi olarak yayımlanır.

Doğuş, Mart 1944-Mart 1946 yılları arasında, Ankara'da, Kemal Kutluk'un imtiyaz sahipliğinde 11 sayı yayımlanmıştır. Çıkış yazısındaki "Kafa, ruh, et ve kemiğimizle kendimizi Atatürk davasına verdik." sözüyle *Doğuş*'un Kemalizm'e bağlı bir yayın olacağı vurgulanır. Sabahattin Teoman ile Ahmet Köksal'ın birkaç hikâyesine de yer verilen *Doğuş*, şiir ağırlıklı bir edebiyat dergisi izlenimi bırakır. Dergide Selâhattin Batu, Sabahattin Tahsin Teoman, Hamdi Kestelli, Nedim Çapman, Mehmet Kemal, Selahattin Aldanır, Ercüment Behzat Lav, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabahattin Kudret Aksal, Salâh Birsel, Muzaffer Tayyip Uslu'nun şiirlerinin yanında hevesli pek çok ismin de metinleri yer alır.

Yaratış, 23 İkinci Teşrin 1944-1 Mart 1946 tarihleri arasında İstanbul'da dokuz sayı yayımlanmıştır. Dergide Cahit Sıtkı Tarancı, Oktay Rifat, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabahattin Batur, Faik Baysal, Fethi Giray, Sabahattin Kudret Aksal, Arif Nihat Asya, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Külebi,

Behçet Necatigil, Sabahattin Tahsin Teoman, Şinasi Özdenoğlu, Salâhattin Batu, Salâh Birsel, Özdemir Asaf şiirleriyle; Selâhattin Hakkı Esatoğlu, Faik Baysal, Umran Nazif Yiğiter, Orhan Kemal, Şemsettin Kutlu hikâyeleriyle görünür. Edebiyatı merkeze alan ve şiire yoğunlaşan *Yaratış*, hem dönemin gençlerinin metinlerini izlemek hem de İkinci Dünya Savaşı'nın edebî metinlere yansımasını görmek bakımından dikkat çekici bir dergidir.

Ankara, Temmuz 1945-Haziran 1946 tarihleri arasında Ankara'da 12 sayı yayımlanmıştır. Derginin kimliği, "Sırf memleket kültürüne hizmet etmek maksadıyla yayımlanan *Ankara* her şeyden evvel millî bir dergi olacaktır." cümlesiyle belirginleştirilir. Dergide kurgusal metin olarak şiire yer verilir. Âşık Veysel, Ziya Osman Saba, Ömer Bedrettin Uşaklı, Cahit Sıtkı Tarancı, Hâmit Macit Selekler, Cahit Külebi, Necati Cumalı, Edip Ayel, Özdemir Asaf, Halit Fahri Ozansoy, Mehmet Çınarlı, dergide yer alan şairlerden bazılarıdır.

İleri Yurt, Nisan 1945-Mayıs 1946 tarihleri arasında, Ankara'da 11 sayı yayımlanmıştır. Eğitici ve kültürel yazıların da yer aldığı dergide şiire hem kurgusal metin olarak hem de deneme ve inceleme yazılarıyla öncelik verildiği gözlenir. Gençlerin bir araya geldiği izlenimi veren dergide Remzi Oğuz Arık, Selâhattin Batu, Ömer Bedrettin Uşaklı, Baki Süha Ediboğlu, Cahit Sıtkı Tarancı, Sabahattin Tahsin Teoman, İbrahim Zeki Burdurlu ve Nüzhet Erman, öne çıkan isimler arasındadır.

Yenilikler, Şubat 1946-Ağustos 1946 tarihleri arasında Salâh Birsel'in sahipliğinde İstanbul'da 5 sayı yayımlanmıştır. Son iki sayısı birleşik çıkarılan dergide, dönemin gençleri bir araya gelir. Fahir Onger, Salâh Birsel, Naim Tirali, Arif Erim, Sabahattin Eyüboğlu, Melih Cevdet Anday, Osman Turgut Pamirli yazılarıyla derginin tutumunu belirginleştirir. Kurgusal metin yönünden dolu bir dergi izlenimi veren *Yenilikler*, saf bir edebiyat dergisi olarak belirginleşir.

Yeni Çağ, Orhan Seyfi Orhon'un sahipliğinde 2 Şubat 1946-25 Mayıs 1946 tarihleri arasında İstanbul'da 17 sayı yayımlanmıştır. İlk sayısındaki Peyami Safa imzalı "Yeni Çağ" başlıklı yazıda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeni bir çağın açıldığı ama bu çağın paradigmasının belirsiz olduğu vurgulanır. Politika ile edebiyata eşit oranda yer açılmaya çalışılan dergide, politika ağır basar. Falih Rıfkı Atay, Mithat Cemal Kuntay, Orhan Seyfi Orhon, Fikret Âdil, Yusuf Ziya Ortaç, Fahri Celâlettin, Nahit Sırrı Örik, Reşit Saffet Atabinen, Şükrü Kaya ve İbrahim Hoyi, edebiyata ilişkin yazılarıyla anılması gereken isimlerdir. Edebî metin yönünden zayıf olduğu kadar sınırlı bir şair ve yazarı kadrosuna alan dergide, Orhan Seyfi Orhon, Edip Ayel, Dündar Akünal, Feyzi Halıcı, Celâl Sılay, Halim Yağcıoğlu, Mehmet Çınarlı, Zafer Hüsnü Taran'ın şiirleri, Mehmet Davaz'ın hikâyesi yayımlanır; Ayaz İshaki'nin "Hayat Yolunda" adlı piyesi tefrika edilir.

Söz, 15 Mayıs 1946-1 Aralık 1946 tarihleri arasında Ankara'da yayımlanmış, 7. sayısında İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından kapatılmıştır. Ekonomi, bilim, eğitim, siyaset ve edebiyata ilişkin yazıların yer aldığı dergide, Niyazi Berkes, Behice Boran, Zeki Baştımar, Adnan Cemgil, Saffet Korkut düşünce yazılarıyla görünür. Kurgusal metne daha az sayfa açılan dergide Cevdet Kudret Solok, Halil Aytekin ve Niyazi Ağırnaslı hikâyeleriyle; Nurettin Eşfak (Nâzım Hikmet), Enver Gökçe, Mehmet Başaran, Cahit Saffet Irgat, Cahit Külebi şiirleriyle; N. İlhan Berk denemesiyle yer alır. "Solcu" dünya görüşü doğrultusunda bir yayın yapılan dergide, kitap ve dergi tanıtma yazılarıyla hem güncel yayınlar izlenmiş hem de ideolojik yönlendirmede bulunulmuştur.

Yığın, 1 Ekim 1946-15 Aralık 1946 tarihleri arasında İstanbul'da 6 sayı yayımlanmıştır. Dergi, Marksist ideolojinin hümanist yorumu doğrultusunda içerik kazanır. Bu, edebiyatta "toplumcu" bir anlayışı hazırladığı gibi Hümanizm'in yerli kaynakları olarak görüldüğü anlaşılan Yunus Emre ve Tevfik Fikret'e ilgiyi de sağlar. Bu bağlamda Abdülbâki Gölpınarlı'nın yazıları anılabilir. Rus edebiyatından Maksim Gorki ile Anton Çehov'a gösterilen ilgi ile toplumcu dikkat belirginleştirilir. *Yığın*, toplumcu söylemi yansıtan bir edebiyat dergisidir.

Sanat ve Edebiyat Gazetesi, Suut Kemal Yetkin'in imtiyaz sahipliğinde Ankara'da 4 Ocak 1947-1 Aralık 1947 tarihleri arasında 48 sayı yayımlanmıştır. Sanatın bütün alanlarına dair yazıların yer aldığı dergide edebiyat ağırlık taşır. Şiir ve hikâye türündeki metinlere deneme, eleştiri, inceleme ve araştırma yazıları eşlik eder. Dönemin saygın pek çok şair ve yazarının ürünlerinin göründüğü dergide, çeviri metinlere de yer açılmıştır.

Genç Nesil, Eylül 1947-Ocak 1948 tarihleri arasında İzmir'de dört sayı yayımlanmıştır. *Genç Nesil*, adının da işaret ettiği gibi, gençlerin bir araya geleceği bir yayın olarak tasarlanmış ama kısa ömrü nedeniyle etkili olamamıştır.

Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, 1947-1957 yılları arasında Salim Şengil tarafından iki dönemde 113 sayı çıkarılmıştır. Derginin ilk beş sayısı, kitap düşüncesiyle hazırlanmış ve içindeki hikâyelerden birinin adıyla *Bu Yollar Uzar*, *Güverte Yolcuları*, *Bir Balo Hatırası*, *Meydan*, *Ateş ve İnsan* diye sunulmuştur. Birleşik çıkarılan 32-33. sayıya kadar dergide, sadece hikâye yayımlanmış; bu sayıdan sonra *Seçilmiş Hikâyeler*, "tür dergisi" olmaktan çıkarılarak bir edebiyat dergisi kimliği kazanmıştır.

Dergide ustalarla gençlerin hikâyeleri bir arada yer alır. Memduh Şevket Esendal, Sait Faik Abasıyanık, Orhan Kemal, İlhan Tarus, Yaşar Kemal ve Oktay Akbal ile Nezihe Meriç, Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu, Fakir Baykurt, Tarık Dursun K., Muzaffer Buyrukçu, Onat Kutlar, Adnan Özyalçıner, Erdal Öz ve Tahsin Yücel gibi usta ve genç hikâyeciler bu bağlamda anılabilir. Tür

dergisinden edebiyat dergisine evrilmesi sonrasında *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*; Fazıl Hüsnü Dağlarca, İlhan Berk, Salâh Birsel, Behçet Necatigil, Cahit Külebi, Attilâ İlhan, Can Yücel, Turgut Uyar ve Metin Eloğlu'nun şiirleriyle zenginleştirilir. Dergi ayrıca 1950'lerin sonuna doğru İkinci Yeni Şiiri'nin tartışıldığı yayınlardan biri olarak belirginleşir.

Şiirler, Vecdi Yarman'ın sahipliğinde 16 Mayıs 1947'de yayımlanmaya başlamış ve 27 sayı çıkmıştır. Bir şiir dergisinden çok, şiir antolojisi ve derlemesi görünümde olan *Şiirler*'in ilk sayılarında hem "Çılgın" müstearı hem de kendi adıyla Vecdi Yarman'ın işgal ettiği sayfalar, derginin hangi amaçla çıkarıldığını haber verir. Düzyazının yok denecek kadar az olduğu dergide, hayli eskimiş bir şiir anlayışı ve zevki ile seçicilikten uzak bir tavır dikkati çeker.

Kaynak, Avni Dökmeci'nin sahipliğinde, "aylık şiir dergisi" olarak 1 Ocak 1948-Haziran 1956 tarihleri arasında 113 sayı çıkmıştır. 53. sayısından itibaren "on beş günlük sanat dergisi" olarak yayımlanmıştır.

İlk sayıdaki "Çıkışımız-Andımız" başlıklı yazıda Avni Dökmeci, derginin amacını; "Türk şairlerini bir arada toplamak, kaynaştırmak; edebiyatımız için ileride bir kaynak olabilmek" olarak ifade eder. *Kaynak*'ın bütün sayıları tarandığında, Dökmeci'nin belirttiği amaçların yerine getirildiği rahatlıkla söylenebilir. 1953'te ise *Kaynak*'ın Attilâ İlhan başta olmak üzere, Fahir Onger, Ömer Faruk Toprak ve Doğan Ruşenay'ın yazılarıyla "toplumcu" bir çizgiye evrildiği gözlenir.

Kaynak, modern Türk şiiri için hazine değerinde bir dergidir. Kemalizm'e bağlı bir yayın gerçekleştirilen dergide, önemli pek çok şair ve yazarın ilk ürünleri yer almış; söyleşi ve ilk elden kaynak bilgiler içeren yazılarla da dergi, bir başvuru yayını olarak belirginleşmiştir.

Edebiyat Dünyası, 15 Ocak 1948-15 Şubat 1950 tarihleri arasında İstanbul'da 26 sayı yayımlanmıştır. Dergide hikâyeleriyle Bekir Sıtkı Kunt, Zeynel İlhan, Naim Tirali, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Sait Faik Abasıyanık, Oktay Akbal, Orhan Kemal, Enver Naci Gökşen, Muhtar Körükçü, İhsan Ahmet, Bülent Oran yer alır. Türk edebiyatı dışındaki edebiyatlara fazla ilgi gösterilmeyen dergide; O'Henry'den bir hikâye, Paul Valéry'den deneme ve Langston Hughes ile Walt Whitman'dan şiirler yayımlanır. *Edebiyat Dünyası*, metinleriyle 1940'lı yıllarda görünmeye başlayan gençlerin temsil alanı bulduğu bir dergi olarak belirginleşir. Yeni imzaların pek çok şiiri yayımlanan dergide bir araya gelen gençlerden bazıları sonraki yıllarda modern Türk şiirinin öne çıkan şairleri arasında yer alacağı için *Edebiyat Dünyası*, dikkat çekici bir dergidir. Herhangi bir iddiayı benimsemeyen dergi, dönemin gençlerinin bir araya geldiği politik tutumdan uzak saf bir edebiyat dergisi olarak öne çıkmıştır.

Meydan, Mehmed Kemal'in sahipliğinde, Ankara'da 15 Mayıs 1948'de gazete boyutunda yayımlanmıştır. Dergi, toplumcu söylemiyle ayrışır. *Meydan*'da 1940'ların ilk yıllarında hayli popüler olan Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat; CHP'nin açtığı şiir yarışmasında "Otuz Beş Yaş Şiiri" ile birinci seçilerek ünlenen Cahit Sıtkı Tarancı; "40 Kuşağı" veya "Acılı Kuşak" olarak adlandırılan "toplumcu" şairlerden Mehmed Kemal, M. Niyazi Akıncıoğlu, Enver Gökçe, Fethi Giray'ın yanı sıra Necati Cumalı, Celâl Vardar, Selâhattin Aldanır, Fahri Erdinç, Ceyhun Atuf Kansu, Suat Taşer, Ahmet Arif, Fuat Ofşin ve Bedi Erdem'in şiirleri yer al*ır*. *Meydan* heyecanla çıkarılmış etkisiz bir dergidir ama çıkış aşamasında yaşananlar ve çıkışı sonrasında yazılanlar, onu bir efsaneye dönüştürmüştür.

Yaprak, Orhan Veli Kanık'ın sahipliği ve yazı işlerini fiilen idaresinde 1 Ocak 1949-15 Haziran 1950 tarihleri arasında 28 sayı yayımlanmıştır. Orhan Veli'nin ölümüyle yayını sonlanan gazete boyutlu dergiye arkadaşları *Son Yaprak* adıyla Orhan Veli'ye adanan ve ayrılan bir sayı eklemiştir.

Yaprak'ın söylemi, ortaklaşa yazılan ve ilk sayıda yayımlanan "Alış Veriş" adlı şiirle açığa vurulur. *Yaprak*'ta bir araya gelenler, "yonca"yı "gül"e tercih ettiklerini söyleyerek sanatta işlevi öne çıkarırlar; "serçe"yi "bülbül"e tercihle seçkinlerin değil halkın yanında olduklarını belirtirler; süslü söyleyişi değil, "yalınsöz"ü benimseyerek halk sanatını işaret eden "türkü"yü, seçkinliği simgeleyen "şarkı"ya yeğlediklerini söylerler. "Gözyaşı verir ümit alırız" dizesiyle içedönük (bireysel) değil, dışadönük (toplumcu) bir sanat anlayışını benimsediklerini vurgularlar.

Dikotomi üzerine kurulu manifestoyu, *Yaprak*'ta yazanlar, metinleriyle somutlaştır*ırlar*. Garip Şiiri'nin üçlüsü olarak beliren ama 1940'ların ortalarında her biri kendi şiirini bulma arayışına giren Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday ve Orhan Veli Kanık'ın şiirleri başta olmak üzere, Ahmet Muhip Dıranas, Necati Cumalı, Cahit Sıtkı Tarancı, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Metin Eloğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Cahit Külebi, Suat Taşer, Fethi Giray, Arif Dino, Cahit Saffet Irgat'ın şiirleri de *Yaprak*'ta yayımlar. Şiire oranla sayılı hikâye yayımlanan dergide, Orhan Kemal, Sait Faik Abasıyanık, Orhan Veli ve Cevdet Kudret Solok imzaları görünür.

Garip şairlerinin toplumcu hümanist bir çizgide ürünler verdiği bir dönemi işaret eden *Yaprak*, bir grup şair ve yazarın toplumcu sanat anlayışında buluşmalarını sağlayan bir dergi işlevi görmüş; ayrıca boyutu ve biçimiyle kendinden sonra çıkacak bazı dergilere de ilham vermiştir.

Yazı, 1 Şubat 1949-15 Nisan 1949 tarihleri arasında İstanbul'da üç sayı yayımlanmıştır. İlk iki sayısında gençlerin bir araya geldiği atak bir dergi havası taşıyan *Yazı*, son sayısında milliyetçi-muhafazakâr bir söylemle çıkmıştır. Dergide Fazıl Hüsnü Dağlarca, Ahmet Muhip Dıranas, Behçet Necati-

gil, Orhan Murat Arıburnu, Salâh Birsel, Cahit Külebi, Ömer Edip Cansever, Sabih Şendil, Özdemir Asaf'ın şiirleri; Naim Tirali, Oktay Akbal ve Tarık Buğra'nın hikâyeleri yayımlanmıştır.

Şadırvan, Behçet Kemal Çağlar'ın sahipliğinde 1 Nisan 1949-25 Kasım 1949 tarihleri arasında İstanbul'da 35 sayı yayımlanmıştır. "Vatan Neşriyatı" tarafından desteklenen *Şadırvan*'ın "Niçin Çıkıyoruz" başlıklı yazısında; derginin "sanatımızın aynası" olma niyeti taşıdığı, yetkin bulunan metinleri yazarına bakılmaksızın ve "yaş kaydı gözetmeksizin" yayımlayacağı ilan edilir. Derginin, Anadolu'yu ve sosyal değerleri gözeten bir yayın anlayışı taşıyacağı da çıkış yazısında belirtilir.

Şadırvan'da sanatın farklı dalları ve kültürel konular üzerine Ahmet Adnan Saygun, Remzi Oğuz Arık, Arif Kaptan, Sabiha Bengütaş, Malik Aksel, Mahmut Ragıp Gazimihal, Hâmit Görele, Süheyl Ünver, Sadi Karsel, Miraç Katırcıoğlu imzaları çokça görünür. Edebiyat üzerine denemeleriyle Agâh Sırrı Levend, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Eflâtun Cem Güney, Cavit Yamaç, Mustafa Nihat Özön, Mehmet Kaplan, Muvaffak Sami Garan, Halikarnas Balıkçısı, Rüştü Şardağ, Selâhattin Batu ve Muvaffak Sami Onat, dergide yer alır. *Şadırvan*'ın orta sayfaları "Yurt Güzellemeleri" başlığıyla değerlendirilir. Bu sayfalarda, "yurdumuzun bilinmeyen köşelerinin manzarasından, folklorundan, insanından, güzelliklerinden ve yüceliklerinden izler taşıyan" yazılara yer verilir.

Kurgusal metin olarak şiirin baskınlığı fark edilen *Şadırvan*'da Ahmet Muhip Dıranas, hem Ankaralı Âşık Ömer müstearıyla hem de adıyla Behçet Kemal Çağlar, Osman Attilâ, Munis Faik Ozansoy, Kemalettin Kamu, Bekir Sıtkı Erdoğan, Selâhattin Batu, Ercüment Behzat Lav, Mümtaz Zeki Taşkın, Özdemir Asaf, Müştak Erenus, Orhan Murat Arıburnu, Hâmit Salih Asyalı, Emin Ülgener ve Şinasi Özdenoğlu şiirleriyle; Necla Maraş, Fahri Erdinç, Selami Başkurt, Muhtar Körükçü, Halikarnas Balıkçısı, Tarık Buğra, Orhan Asena, Celâlettin Kişmir, Şahap Sıtkı, Oktay Akbal, Hamdi Olcay, Tahir Olgaç hikâyeleriyle yer alır. Halk kültürünü kaynak olarak gören dergide, Âşık Veysel ve Âşık Ali İzzet başta olmak üzere, halk ozanlarının şiirlerine de geniş bir alan açılır. Görsellik yönünden zevkli bir dergi havası veren *Şadırvan,* çıkış yazısındaki ilkelerden taviz vermeyen bir dergi olarak belirmiştir.

1950'lere gelindiğinde edebiyat dergileri dünya konjonktürünün de etkisiyle kutuplaşmaya doğru yönelir. 1950'lerin ilk yıllarında yayımlanan bazı dergilerde bu durum belirgin biçimde fark edilir. Edebiyat dergiciliğinde 1940'ların mirası, yeni dergileri yönlendirmekle birlikte, süreç içinde ideolojik ve politik vurgu, gerilemeye ve dergiler, "kültür dergisi" yoğunluğundan, edebiyatı merkeze alarak uzaklaşmaya başlar. 1950'lerde 1940'larda olduğu gibi özellikle gençler tarafından çıkarılan ve çoğu kısa ömürlü olan

pek çok dergi yayımlan*ır*. Bu dergilerde gençlerin hevesi belirleyici olduğu kadar arayışlar da yönlendiricidir. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri ülkeyi yöneten CHP'nin iktidardan düşüp Demokrat Parti'nin yönetime gelmesiyle süreli yayınlarda beliren çeşitlilik, edebiyat dergilerine farklı anlayışların temsilini getirir. Bu da hem merkezi dergi denebilecek yeni dergilerin doğmasını hem de gençlerin çıkardığı dergilerin çoğalmasını hazırlar. Ayrıca Ankara, İstanbul gibi merkezler dışında da atak edebiyat dergileri çıkmaya başlar.

IX. ANONİM EDEBİYAT

Anonim halk edebiyatı

Ali Berat Alptekin - Saim Sakaoğlu

ŞÖLEN/ŞEYLAN sığır ve yuğ merasimleriyle başlayan ilk törenler, aynı zamanda bugünkü anonim halk edebiyatının da başlangıcını oluşturur. Hiç şüphesiz bu törenlerden önce de insanların eğlenme, sevinme, üzülme, ağlama eylem ve düşünceleri vardı. Elbette bir toplumun içerisinde sevinme ve üzülmeyi şiirleştiren, hikâyeleştiren sanatçılar olacaktı. Anonim halk edebiyatının temel özelliği, yaratılan ürünlerin ilk söyleyicilerinin bilinmemesi veya biliniyorsa da unutulmuş olmasıdır. İlk söyleyicilerin ortaya koymuş olduğu bu metinlerin özgün şekillerine de bugün için sahip değiliz. Dilden dile, nesilden nesile sadece sözle geçen bu ürünlerin bazısı zamanla unutulmuş bazısı da yeni eklemelerle zenginleşerek günümüze gelmiştir. Bu arada, yeni şartlar ve olaylar yeni ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Anonim halk edebiyatı üç başlık altında incelenebilir: 1) Anonim halk şiiri: ninni, mani, tekerleme, türkü, ağıt. 2) Anonim halk nesri: masal, fıkra, efsane, halk hikâyesi. 3) Kalıplaşmış ifadeler: atasözleri, deyimler, bilmeceler, ölçülü sözler, alkışlar ve kargışlar.

Anonim halk şiiri

1. Ninni

Anonim halk edebiyatının ilk derleyicilerinden olan Kâşgarlı Mahmut, *Divanü Lügâti't-Türk* adlı eserinde ninni karşılığı olarak "balu balu" veya "bulu

bulu" diye okuyabileceğimiz bir terim kullanmıştır (Atalay 1941: III 232). Ninni, "kadınlar beşikte çocuğu uyutmak için ninni söylerler" şeklinde tanımlanmasına karşılık adı geçen eserde ninni örneği yoktur. "Ninni", tabiat taklidi olup çocuk dilinden geçme Türkçe bir kelimedir. Kelimenin *nen eyle-* olarak kullanımı ise Karacaoğlan'ın bir dörtlüğünde (Sakaoğlu 2005: 473) karşımıza çıkmaktadır.

Kısaca, *ağlayan çocuğu susturmak veya uyku saati gelen çocuğu avutmak ve uyutmak için anne veya bir başkasının kucağında, dizinde veya beşikte iken söylenen ezgili sözler* şeklinde tanımlayabileceğimiz ninnilere Türk dünyasında *alday alday* (Kırgızistan), *allay allay* (Uygur/Doğu Türkistan), *allo* (Özbekistan),*ayya ayya* (Kırım Tatarları), *besik jırı*, elde eldi (Kazakistan), *bişik cırı, bölü cırı* (Tataristan), *elle elle* (Çağatay Türkçesi), *laylay* (Türkiye, Azerbaycan), *leyle* (Türkiye, Kerkük) gibi adlar verilmektedir.

Hiç şüphesiz ninniler bebeğin doğumundan belli bir yaşa kadar söylenen anonim halk şiirinin de ilk örneklerindendir. Bu türün özelliklerini şöyle sıralayabiliriz: 1) İlk söyleyicileri unutulmuştur. 2) Ninnilerin söyleyicileri nine, hala, teyze, anne, abla, vb. kadınlardır. 3) Ninnilerin kelime yapısı söylendiği bölgenin dil özelliklerini yansıtır. 4) Ninniler hece vezniyle söylenmiştir. Ancak bazı ninni metinlerindeki hece vezni yılların verdiği aşınmalar sebebiyle unutulmuş veya yeni eklerle süslenmiştir. Bu nedenle ninnilerde hece vezninin temel özellikleri olan mısralardaki hece sayısının eşitliğine, durak kavramına, belirli kafiye şekillerine vb. rastlanılmayabilir. 5) Ninni, çocuğun annesinin dilinden duyduğu kelimelerle, içine doğduğu kültürün kalıplarına göre eğitim almaya başladığı ilk metinler olduğundan çocuk daha anne kucağında veya beşikte iken eğitilmiş olacaktır. 6) Ninni, çocuğun müzik terbiyesini aldığı ilk ezgidir. 7) Ninnilerin başlangıcı ve sonu genellikle kalıplaşmış ifadelerle biter. Ninniler, genellikle şu kalıp ifadelerle başlar: a) *Dandini dandini dan iki*; *Dandini dandini dastana; Dandini dandini danalı bebek; Dandini dandini danayı,* b) *Eee.... dedim (yavrum)*, c) *Hu hu hu Allah,* ç) *Hu hu hu kuşu* d) *Kızım kızım benim kızım* e) *Ninni dedim (derim).* Ninnilerin sonunda rastladığımız kalıp ifadeler ise şunlardır: a) *Eee... eeee…* b) *Hû.... Hû...,*c) *Nenni nenni nenni; ninni ninni ninni,* ç) *Piş piş piş ...., d) Uyusun da büyüsün.* 8) Ninniler genellikle dört mısradan oluşup yedi ve sekiz hecelidir. 9. Ninniler genelde şu şekilde kafiyelenir: a) Mesnevi şeklinde (aabb), b) Mani şeklinde (aaxa), c) Koşmanın ilk dörtlüğü şeklinde [abab (xaxa)], ç) Beş ve altı mısrası da kendi arasında kafiyeli olan ninniler (aaaaa, aaaaaa).

Türkiye'de ninniler üzerinde çeşitli sınıflama denemeleri yapılmıştır. Bunları şöylece sıralayabiliriz: 1) Çocuğun cinsiyetine göre: a) Kız çocukları için söylenen ninniler, b) Erkek çocukları için söylenen ninniler, c) Hem kız

hem erkek çocukları için söylenen ninniler. 2) Söyleniş sebeplerine göre: a) Çocuğu avutmak için söylenen ninniler, b) Çocuğu oynatmak için söylenen ninniler, c. Çocuğu uyutmak için söylenen ninniler (Alptekin 1990: 65). 3. Konularına göre ninniler: a) Dinî, kutsi, fikrî mahiyette ninniler, b) Efsane ve ağıt türünde ninniler, c) Dilek ve temenni mahiyetinde ninniler, ç) Sevgi ve alaka ifade eden ninniler, d) Övgü ve yergi mahiyetinde ninniler, e) Şikâyet ve teessür ifade eden ninniler, f) Ayrılık ve gurbet ifade eden ninniler, g) Vaat mahiyetinde ninniler, ğ) Tehdit ve korkutma mahiyetinde ninniler (Çelebioğlu 1982: 20).

2. Mani

Şükrü Elçin maniyi; "Anonim halk edebiyatı mahsullerinin en yaygın olanlarından biri de mânidir. Düğünlerde, kadın topluluklarında, iş yerlerinde, tarlalarda, vb. söylenen mâni umumiyetle hece vezninin 7 veya 8'lisi ile meydana getirilen 4 mısralık manzumelerdir." (2000: 281) şeklinde tanımlar.

Mani kelimesinin kaynağı hakkında iki görüş ortaya atılmıştır. Bunlardan Fuad Köprülü'nün görüşü çevresinde yoğunlaşan araştırıcılar; kelimenin Arapça ''mânâ"dan bozulmuş olduğunu ileri sürmüşler ve *tuyug*la mâni arasında bir ilişkiden söz etmişlerdir.

Niyazi Eset'in görüşü etrafında toplanan bilim adamları ise, mâninin "türkmanî"de olduğu gibi "man" kelimesinin sonuna nispet î'sinin eklenmesiyle ortaya çıktığı görüşünü ileri sürmüşlerdir.

Mani ve tuyuğ ilişkisi üzerinde duran *Türk Edebiyatı Tarihi* yazarı Ahmet Kabaklı, bu iki türün aynı olduğunu, aradaki tek farkın vezinden kaynaklandığını söylemektedir (1973: 618).

Bu kavram, Türkiye'de büyük ölçüde mani terimiyle karşılanmakla birlikte bölgelere göre farklılıklar da görülmektedir: *Akışta* (Kars), *bayatı* (Doğu Anadolu Bölgesi), *deyişme* (Denizli), *ficek* (Erzincan), *hoyrat / horyat* (Şanlıurfa) [erkekler söylerse], *karşıberi*(Doğu Karadeniz Bölgesi), *mahnı* (Doğu Anadolu Bölgesi), *mana* (Denizli), *meani* (Şanlıurfa) [Kadınlar söylerse], *meni* (Kars), *peşrev* (Doğu Anadolu Bölgesi).

Türk dünyasında da mani karşılığı olarak *bayatı* (Azerbaycan),*hoyrat/ horyat* (Kerkük), martifal (Balkanlar), rubayı (Türkmenistan), *şın, çın*(Gagauzlar), *tört sap*, *öleng, kayım* (Kazakistan, Kırgızistan), *törtlik*, *aşula, koşuk* (Özbekistan), *törtlik*(Uygur/Doğu Türkistan) kavramları kullanılmaktadır.

Manilerin söyleyicisi genelde kadınlar olup zaman zaman erkeklerin de söylediği mânilerle karşılaşmaktayız. Dinîtasavvufi Türk halk edebiyatı şairlerinden Hatayi (Şah İsmail), Muhittin Abdal, Lala Sultan, Kasımi; saz şairlerinden Narmanlı Sümmanî, Posoflu Müdami, Posoflu Zülali, Ağrılı Öksüz Ozan, Azerbaycanlı Yahşı bu türün güzel örneklerini vermişlerdir. Ayrıca Fuad Köprülü ve edebiyatımızda Beş Hececiler içinde yer alan Orhan Seyfi Orhon ve Yusuf Ziya Ortaç da mani türünde şiirler yazmışlardır. Nazımnesir karışımı uzun anlatmalar olan halk hikâyelerinden olan *Arzu ile Kamber*, *Tahir ile Zühre*, vb. gibi halk hikâyelerinin nazım kısımlarının bazıları mâni şeklindedir. Ayrıca Doğu Anadolu Bölgesi ve Azerbaycan âşıklarının yedekli koşma şeklinde yazdıkları şiirlerin yedeği de mâni olabilmektedir. Demek ki manileri sadece anonim halk edebiyatının içerisinde değil saz şiiri, dinîtasavvufi Türk halk şiiri ve günümüz şairlerinin şiirleri arasında da aramamız gerekmektedir.

Mani genelde dört mısralı, yedi heceli ve üçüncü mısraları serbest, diğerleri kendi arasında kafiyeli olan (aaxa) anonim halk şiiri nazım şeklidir. Bir dörtlükten oluşan bu şiirlerin genellikle ilk iki mısrası konuya hazırlık özelliği taşır ve asıl konuyla doğrudan ilgili olmayabilir, anlam son iki mısraya yüklenir. Türk edebiyatında çok sayıda örneği olan mânilerin kafiye şekli zaman zaman klasik mâni kafiyesinin dışına da çıkmaktadır. Bunları şöylece sıralayabiliriz: 1)Tek ve çift sayılı mısraları kendi aralarında kafiyelidir: abab, 2) Birinci ve üçüncü mısraları serbest, diğerleri kendi arasında kafiyeli olur: xaxa, 3) İlk üç mısrası kendi aralarında kafiyeli olup dördüncü mısraları serbest olur: aaax, 4) Dört mısrası da kendi arasında kafiyeli olur: aaaa.

Manilerin sınıflandırılması: Manilerin şekil yönünden sınıflandırılması şöyledir: a) Düz mani: Dört mısralı, yedi heceli ve üçüncü mısraları serbest olan mânilerdir, b) Cinaslı mani: Kafiyeleri cinaslı olan mânilerdir, c) Ayaklı mani: Bu maninin üç değişik şekli olup bunlar sırasıyla aşağıdaki gibidir: 1) Kesik mani: İlk mısranın hece sayısı yediden az olup kafiyesi cinaslıdır. 2) Doldurma kesik mani: Mısra sayısı dörtten fazla olup birinci mısraları yedi heceli olanlarına doldurmalı *kesik mâni* veya *ayaklı mâni* denir. 3) İstanbul manisi: "Adam aman" kalıp ifadesiyle başlamakta olup özel bir ezgiyle okunur. ç) Yedekli mâni (artık mâni): Mısra sayısının artırılmasıyla oluşan mânilerdir. d) Karşı beri/Deyiş/Akışta: Karşılıklı olarak söylenen mânilerdir. Bu çeşit maniler bir nevi sazsız atışmadır.

Maniler konularına göre aşağıdaki şekilde sınıflandırılabilir: a) Ramazan, bekçi ve davulcu mânileri, b) Semai kahvelerinde söylenen mâniler (İstanbul manileri), c) Mektup manileri, ç) Düğün manileri, d) Niyet manileri, e) Gurbet mânileri, f) Beddua manileri, g) Asker manileri, ğ) Giyim

ve kuşam manileri, h) Gün ve mevsimlerle ilgili maniler,) ı) Şehirler için söylenen mâniler, i) Bilmecemsi maniler, j) Âşıkların söylediği maniler, k) Kahve manileri, l) Gözle ilgili maniler, m) Tekel maddeleriyle ilgili maniler, n) Adlarla ilgili maniler, o) Dedimdedili maniler, ö) Tabiat olaylarıyla ilgili maniler.

Ayrıca konularına göre manilerin içinde önemli bir yeri olan "mantıvar manileri" vardır. Bunlar, hıdrellezde baht açmak için genç kızlar ve kadınlar arasında söylenen bir mani çeşididir.

3. Tekerleme

İçinde yer alan kelimeleri ses benzerliği açısından birbirlerini okşayan, özellikle geçiş noktalarında söylemede zorluk çekilen seslere yer veren, önemli bir bölümü anlamlı olan, genellikle kafiyesi bulunan sözler şeklinde tanımlanan tekerlemenin özelliğini aşağıdaki şekilde verebiliriz: 1) Arkadaş topluluğunun etkisiyle çocuğun kendi kendine öğrendiği bir türdür. 2) Tekerlemeler daha çok masal anlatımında ve oyun oynama anında karşımıza çıkar. 3) Manzum ve mensur tekerlemelerde anlamdan çok ahenk unsurlarına önem verilir. 4) Mensur tekerlemelerde iç kafiye etkili iken manzum tekerlemelerde ahenk unsuru dediğimiz kafiye, redif, durak, vb. unsurlar o kadar da önemli değildir. 5) Bazı tekerlemelerde mısra ve hece sayısında bir birlik yoktur. 6) Anonim halk edebiyatının dışında âşık edebiyatında da tekerleme adıyla yazılmış şiirler vardır. 7) Diğer anonim halk şiiri örneklerinde olduğu gibi bu türün de ilk söyleyicileri belli değildir. 8) Şaman dualarıyla tekerlemeler arasında çeşitli yönden benzerliklere rastlanılmaktadır.

Tekerlemeler üzerinde çalışanlar bu türü; anonim halk edebiyatı, âşık edebiyatı, dinî- tasavvufi halk edebiyatı ve halk temaşasında olmak üzere üçe ayırarak incelerler. Bu tasniflemede büyük ölçüde Pertev Naili Boratav'ın tekerleme (2000) sınıflaması etkili olmuştur:

Anonim halk edebiyatındaki tekerlemeler de kendi içinde manzum ve mensur olarak ikiye ayrılır:

Mensur tekerlemeler: Bu tekerlemelerin de iki çeşidi vardır.

Bu tür tekerlemelerin birinci grubu bütünüyle nesir şeklinde ve hayal ürününün öne çıktığı uzun metinlerdir. Bu tür metinlerde yukarıda da belirttiğimiz gibi iç kafiyeye önem verilir.

1) *Masal tekerlemeleri:* İkinci grubu masalların bünyesinde karşılaştığımız tekerlemeler oluşturur. Bunlar da masalın başında, ortasında ve sonunda yer verilen tekerlemelerdir. Masalların bünyesinde bulunan kalıplaşmış ifadelere tekerleme kavramının dışında batı dillerinden geçen

"formel" adının verildiğini de hatırlatmak isteriz. Masalın başındaki "Bir varmış, bir yokmuş..." şeklinde başlayan tekerlemeler dinleyiciye masalın gerçek olmadığını hatırlatmak için; "Az gitmişler, uz gitmişler..." tekerlemesi uzun zamanı kısaca ifade etmek için, "İn misin, cin misin..." söyleyişi iki varlığın karşılıklı konuşması olarak verilmiştir. Masalın sonunda çeşitli şekillerde karşımıza çıkan tekerlemelerde ise sanki bir dua söz konusudur. Orada kötüler cezalandırılmakta, iyiler ise bir ölçüde ödüllendirilmektedir. Umay Günay'ın deyişiyle, "Onlar ermiş muradına, biz çıkalım tahtına" bitiş tekerlemesi (formeli) sonsuz huzuru, mutluluğu ve zenginliği ifade etmektedir." (1992: 326). Bu cümleden de anlaşılacağı gibi masalların konusu iyi ve kötünün mücadelesi gibidir.

2) *Bağımsız söz cambazlığına dayanan tekerlemeler:* Bağımsız söz cambazlığına dayanan tekerlemeler anlamlı veya anlamsız ses yapıları birbirine çok yakın olan kelimelerin arka arkaya getirilmesiyle oluşan tekerlemelerdir. Bu tür tekerlemelerden başta "diksiyon" derslerinde yararlanılmaktadır: Bir berber bir berbere, bre berber gel beraber, bir berber dükkânı açalım demiş. Şu yoğurdu sarımsaklasak da mı saklasak, sarımsaklamasak da mı saklasak Şu köşe yaz köşesi, şu köşe kış köşesi, ortada su şişesi. Bir dalda bir kartal, kartal kalkar dal sarkar, dal sarkar kartal kalkar.

Manzum tekerlemeler:

1) *Oyun tekerlemeleri:* Oyun tekerlemeleri oyun çağındaki çocukların kendi yaratmaları olarak ortaya çıkan tekerlemelerdir. Oyun tekerlemeleri oyun içerisindeki eş seçimi, kayıp bulma ve başlı başına bir oyun olma özelliği ile dikkati çeker.

2) Tören tekerlemeleri: Tören tekerlemeleri halk arasında yapılan ve tören özelliği gösteren bütün ritüellerde görülür. Yağmur yağmadığı zaman yapılan ve "bişşek gelin", "çömçe gelin", "bodi bodi", "bodi bostan", "godu godu", vb. adlarla anılan törenlerde; "koç katımı", "tekecik gezme", "saya bayramı" şenliklerinde; güreşçilerin salavatlanması sırasında ''cazgır"ın okuduğu şiirlerde, "mesir bayramı" ve "bağ bozumu" şenliklerinde bu tür tekerlemelerin örneklerini bulabiliriz. Bunların dışında baharı karşılama diyebileceğimiz "çiğdem pilavı" törenlerinde de bu tür tekerlemelerin örnekleriyle karşılamaktayız.

Âşık edebiyatı ve dinîtasavvufi Türk halk edebiyatında da tekerleme örnekleriyle karşılaşmaktayız. Kaygusuz Abdal'ın meşhur "Bir kaz aldım karıdan" mısralarıyla başlayan şathiyesi bu türün güzel örneklerinden birisidir.

Dinîtasavvufi Türk halk şiirinin örneklerini verenler arasında Barak Baba, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Âşık Paşa, vb. sayılabilir. Saz şairleri arasında da 17. yüzyılın ünlü âşığı Ömer; 18. yüzyılda yaşayan Levni bu

dalın örneklerini vermişlerdir. Kâtip Ali, Derviş Halil, Hızri ve Sun'i'yi de bunların arasına almakta yarar vardır.

Karagöz, meddah, orta oyununda da manzum tekerleme örnekleriyle karşılaşmaktayız. Bilhassa gölge oyunumuzun "muhavere/söyleşme" bölümünde atıştıktan sonra Hacivat'ın sırt üstü yatarak söylediği şiir bu dalın örnekleri arasında değerlendirilebilir. Gölge oyununun bitiş bölümünün sonunda da tekerleme örneği görülür. Yıktın perdeyi eyledin viran / Varayım sahibine haber vereyim heman.

4. Türkü

Halk edebiyatının en çok sevilen dallarından birisi türküdür. Türkü kelimesi, Türk kelimesinin sonuna nispet î'sinin eklenmesiyle başlangıçta türkî şeklini almış, daha sonra ise türkü şekline dönüşmüştür. Doğu ve kuzey Türkleri türkü karşılığı olarak *cır, jır, yır,* kojan gibi kavramları kullanmaktadırlar.

Günümüzde bunların dışında, *eldik ır, türkü* (Kırgızistan), halk aydımı (Türkmenistan), halk cırı (Tataristan), *halk yırı* (Başkurtistan), *mahnı*(Azerbaycan), *nahşa, koça nahşisi* (Uygur/Doğu Türkistan), *türki, halk koşigi* (Özbekistan), *türki, türük, halık eni* (Kazakistan), *yır* (Kumuklar) kavramları da kullanılmaktadır.

Anadolu'da türkü kelimesinin yerine zaman zaman *şarkı, deyiş, deme, hava*gibi terimlerin kullanıldığını da hatırlatmak isteriz. Türküler temelde iki kaynaktan beslenir. Bunlardan ilki bireysel olup bu tür türkülerin beslenme damarı dinîtasavvufi Türk halk edebiyatı ve âşık edebiyatıdır. Ancak dinîtasavvufi Türk halk edebiyatı ve âşık edebiyatına ait bazı şiirlerde de zaman zaman âşıklarımızın mahlaslarının kaybolduğunu görüyoruz.

İkinci önemli kaynak ise anonim türkülerdir. Bu tür türkülerin de başlangıçta mutlaka bir söyleyicisi vardı. Fakat aradan geçen yüzyıllar ve insan hafızasındaki unutkanlık türkünün zamanla söyleyicisini de unutturmuştur.

Türküler yapıları bakımından iki bölümden oluşur. Bent adı verilen birinci bölüm türkünün asıl sözlerini, kavuştak/bağlantı adı verilen ikinci bölüm ise bendin sonunda tekrarlanan sözlerini oluşturur. Bu hususta da çeşitli sınıflamalar yapılmıştır.

5. Ağıt

"İnsanoğlunun ölüm karşısında veya canlıcansız bir varlığını kaybetme, korku, telaş ve heyecan ânındaki üzüntülerini, feryatlarını, isyanlarını, ta-

lihsizliklerini, düzenli düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türküler" (Elçin 2000: 290) şeklinde tanımlanan ağıt kelimesi bölgelere göre değişik adlarla da anılmaktadır: *Bayatı* (Kars), *deme* (Sivas), *deeşet* (Adana),*deyiş* (Malatya), *deyişet* (Samsun), *dil* (DoğanşarSivas), *las* (DoğanşarSivas), *lâvik* (Kırşehir), *ölgülü* (Burdur), *sabu* (Muş), *sızılama* (Doğu Anadolu), *şin* (Elazığ), *şivan* (Diyarbakır), *yakım* (İçel, Isparta), *yas* (Antalya, Balıkesir, Burdur, Karaman, Muğla) (Kaya 1999: 245).

Türk dünyasında ise ağıt karşılığı olarak; *ağı, tavş, tavşa, tovum, ses etmek* (Türkmenistan), *ağı* (Azerbaycan),*Bozlau, bozlaw* (Nogaylar), *cır, coktav, koşok* (Kırgızistan), *jiğa, haza* (Uygur/Doğu Türkistan), *joktav, koşık ırı, köri* (Kazakistan), *marsiya, aytiv* (Başkurtistan), *marsiya, matemname* (Özbekistan), *taqmaq, marsiya* (Tataristan), *yas* (Kumuklar) kavramları kullanılmaktadır.

Ağıtların özellikleri şu şekilde sıralanabilir: 1) Ağıtların söyleyicileri büyük ölçüde kadınlardır. Ağıtların söyleyicileri ölen kişinin yakınları olabileceği gibi bu işi profesyonel olarak yapanlar da olabilir. 2) Ağıtların konusu daha çok ölen kişinin dünyada iken gösterdiği meziyetleri etrafında oluşur. Zaman zaman da dünyada kadrinin kıymetinin bilinmediğinden söz edilir. 3) Ağıtlar mani şeklinde (aaxa) kafiyeli olup zaman zaman bu kafiyelenişin dışına da çıkılmaktadır. 4) Ağıtlarda, 7'li hece vezninin dışında 8 ve 11'li hece vezniyle söylenen şiirlere de rastlanır. 5) Ağıtların genelde tek kişi tarafından söylenmesine karşılık bazen de karşılıklı (anakız, gelinkaynana, gelingörümce, vb.) olarak söylenebilir. 6) Ağıtların söylendiği zaman belli olduğu gibi, zamanı belli olmayan ağıtlar da vardır. 7) Ağıtların söylendiği mekân ölen kişinin evi veya ölüm olayının olduğu yer olabilir. 8) Ağıtlar, anonim olmakla beraber söyleyicisi belli olanlar da vardır. Söyleyeni belli olan ağıtların geneli âşıklara ait olup bu ağıtlarda âşıklar mahlâslarını kullanırlar. Zaten âşıklar bu işi zaman zaman para karşılığında yaparlar.

Türklerde ağıt söyleme geleneğinin ilk örneklerini Çin kaynaklarında buluyoruz. M.Ö. 119 yılında Hun topraklarının Çinliler tarafından işgali üzerine söylenmiş bir ağıt dörtlüğü, Çin yıllıklarında yer almaktadır (Banarlı 1971: 45). Yine Hun hükümdarı Attila'nın ölümü üzerine ağıt söylendiğini çeşitli kaynaklardan öğreniyoruz (Köprülü 1986: 158).

Orhun Anıtları'nda, "yasçı", "ağlayıcı", "matem", "yas töreni" gibi kavramlar ölüm törenine pek çok katılımın olduğunu, bunlar arasında ağıtçıların da önemli bir yer tuttuğunu belirtmesi bakımından önemlidir. *Sığıt*, *sığıtçı*, *sıgla-*, *yoğ*, *yuğ*, *yogçı*, *yugçı*, *yogla-*, *yugla-*, *yoglat-* ve *yuglat-* gibi terimlerin geçtiği kitabelerde bağımsız ağıt metnine rastlamıyoruz. Ancak ölüm töreninin anlatıldığı satırları alt alta yazacak olursak tam bir ağıt örneği ortaya çıkacaktır (Şimşek 1993: 3).

Divanü Lügâti't-Türk'te iki ağıt metni bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Saka hükümdarı Alp Er Tunga'nın ölümü üzerine söylenmiş olup yedi heceli ve aaab şeklinde kafiyelidir. Dörtlük sayısı ise 1013 arasında değişmektedir. İkinci ise adı bilinmeyen bir kahraman için söylenmiş olup o da yedi heceli olup aaab şeklinde kafiyelenmiştir; dörtlük sayısı ise üçtür.

Turfan kazıları sonucunda belirlenen şiirlerden birisi de ağıt özelliği göstermektedir (Arat 1986: 248-249). Destanlarımız içerisinde önemli bir yeri olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin değişik bölümlerinde ağıt konusunu bulabilmekteyiz: "ak çıkarıp kara giymek, böğüre böğüre ağlamak, kavuğunu yere çarpmak, güz elması gibi al yanağını yırtmak, atın kuyruğunu kestikten sonra boğazlamak, vb." (Ergin 1971: 41-43, 127)

Günümüzde cenaze sahipleri profesyonel ağıtçıların bulunduğu yere ölen kişinin sevdiği eşyaları bir bohçanın içerisine yerleştirerek bırakırlar. "Sığıtçı"lar bohçayı açtıklarında karşılarına çıkan her eşya için ağıt yakarlar. Bu ağıt yakma işi ölümün gerçekleşmesinden cenazenin evden çıkarılışına kadar devam eder. Ölümün belirtisi olarak saç ve sakalın kesilmemesi, tıraş olunmaması, renkli elbiselerin giyilmemesi önemli geleneklerimiz arasındadır. Ölümün gerçekleşmesi bayram öncesine rastlarsa, "karalı bayram", "yaslı bayram", "taziye bayramı", "acılı bayram" gibi kavramların etrafında ölü yakınları evden çıkmaz, tıraş olmazlar, süslü kıyafetler giymezler.

Anonim halk nesri

1. Masal

Türk dünyasında masal karşılığı olarak daha çok dört kavram kullanılır. Bunlar, Türkiye ve Balkanlarda, "mesel", "masal", "hekat", "hikâye"; Kuzey ve Güney Azerbaycan ile Kafkasların büyük bir kısmında "nağıl"; Hazar Denizi'nin doğusundaki Türk ülkelerinde (Türkmenistan, Özbekistan, Kazakistan, Kırgızistan, Uygur / Doğu Türkistan) ise "ertek", "ertegi"dir. Aşağıda masal türünün birkaç tanımına yer verilerek türün özelliklerinden bahsedilecektir.

Halk edebiyatının anlatmaya dayanan türleri arasında yer alan masallar, sözlü kültürün en ilgi çekici örneklerindendir. Kitle iletişim araçlarının fazla yaygınlaşmadığı dönemlerde; anlatılması birkaç gece süren masallar, hoşça vakit geçirmek için tek vasıta idi. Sözlü kaynaklar arasında yer alan ve özel bir anlatıcı tarafından belli bir geleneğe bağlı olarak anlatılan masalların kendine özgü bazı özellikleri vardır. Bu özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Masalların dış yapısıyla ilgili özellikleri şöyledir:

1) Masallar, bir destan veya halk hikâyesi kadar olmasa da uzun metinlerdir. Az da olsa anlatılması birkaç gece süren masallar vardır. Ancak bu tür örnekleri sadece "asıl halk masalları" ve "peri masalları" grubunda bulabiliriz. Bunun dışında "hayvan masalları" ve "zincirlemeli masallar"ın bunlara göre daha kısa olduğunu, hatta birkaç dakika içerisinde anlatılıp bitirilen masalların da olduğunu söyleyebiliriz.

2) Masallar genellikle nesirdir. Hemen hemen bütün masallar mensur olma özelliğine sahiptir. Ancak, az da olsa bazı masallarda anlatıcıya bağlı olarak manzum parçaların eklendiği görülür (Boratav 1958: 81; Alptekin 2005: 173; Şimşek 2001:II / 8).

3) Masalların başında, ortasında ve sonunda belirli görevler için kullanılan ve "formel", "tekerleme" adı verilen kalıplaşmış ifadeler vardır. Formellerin kullanılışı, masal anlatıcısının ustalığını da ortaya çıkarır. İyi bir anlatıcı, uygun yerlerde belirli formelleri rahatlıkla kullanırken, bazı masallarda "başlangıç" ve "bitiş"in dışında bazılarında bunlar da görülmez formellere rastlanılmaz. Bu formellerin büyük çoğunluğu tekerleme şeklindedir.

4) Her masal bir tip olarak kabul edilir. Ancak bazı anlatıcıların dilinde, birkaç masal birleştirilerek tek masalmış gibi de anlatıldığı görülür. Burada anlatıcı, konular arasında bağlantı kurarak, bir masalı bir başka masala rahatlıkla bağlar. Bunda unutkanlığın rolü vardır.

5) Masalların dili, halkın anlayacağı şekilde yalın ve durudur. Çünkü masalların anlatıcısı da dinleyicisi de halktan kişiler olduğu için, anlatım dili olarak da halkın dili benimsenmiştir. Ancak çeşitli bölgelerde, ağızların birbirinden farklılık göstermesi, masallarda da yerel kelimelerin kullanılmasına yol açmıştır. Fakat bunlar; küçük bir çabayla anlaşılabilecek kelimelerdir.

6) Bir masal metni içerisinde, halk edebiyatının diğer türlerinden (efsane, fıkra, dua, beddua, mâni, türkü, bilmece, ağıt, atasözü, deyim, vb.) örneklere rastlanır. Bunlar; genelde masalın aslında olmayıp anlatıcının bilgi ve kültürüne bağlı olarak sonradan eklenen örneklerdir.

Masalların muhteva özellikleri ise şöyle sıralanabilir:

1) Masallar, tanımından da anlaşılacağı üzere olağanüstü olaylarla doludur. Bunlardan sadece birkaç örnek vermek istiyoruz: a) Sık sık "tayyı zaman, tayyı mekân" olaylarına bağlı olarak kahraman, göz açıp kapayıncaya kadar istediği uzaklıklara gidebilir. b) "Şekil değiştirme" motifinin her çeşidine rastlanır. İnsan, hayvana, bitkiye veya herhangi bir objeye dönü-

şürken, bunun tam tersi de olabilir. c) Ölen bir varlık, olağanüstü bir şekilde yeniden canlanabilir. ç) Hastaların tedavisi olağanüstü şekilde olur: Gözleri görmeyen padişah, atının ayak basmadığı bir yerden toprak getirilip gözüne sürülünce, tekrar görmeye başlar. Bunun dışında; padişahın hastalığı, yer altında yaşayan Şahmeran'ın etinin yenilmesiyle, Kaf Dağı'ndaki belirli bir ağacın yaprağının kaynatılıp suyunun içilmesiyle veya denizde bulunan belirli bir balığın (sadece bir tanedir) etinin yenmesiyle iyileşebilir.

2) Masalların kahramanları da olağanüstü özelliklere sahiptir. Bir masalda kahraman olarak insanların dışında, cinlere, perilere, hayvanlara, bitkilere, eşyalara da rastlanır. Bu kahramanların her biri, masal dünyası içinde olağanüstü özellikler gösterir. Bazı örnekleri şöylece verebiliriz: a) *İnsanlar:*İnsan kahramanlar içerisinde bazıları halktan kişilerin özelliklerini gösterirken, bazıları da insanüstü özellikler gösterir. Bunlar arasında; Yer Dinleyen'i (kulağını yere dayadığı zaman istediği kişinin konuşmasını dinleyen), Deniz Sömüren'i (denizdeki bütün suyu içen veya kırk kazan yemeği yediği hâlde hâlâ doymayan), Pırpır Uçan'ı (istediği yere bir uçaktan daha hızlı giden), mercimek veya parmak büyüklüğündeki çocuğu, güldüğünde yanağında güller açan, ağladığında gözlerinden inci mercan dökülen, bastığı yerlerden çayır çimen biten kızı, saçlarının yarısı altın, yarısı gümüş olan delikanlıyı sayabiliriz. b) *Hayvanlar*: Masallarda geçen hayvanları iki grupta değerlendirebiliriz: 1) *Gerçek hayvanlar*: Bunlar daha çok hayvan masallarında görülür. Bu tür masallarda, çeşitli hayvanlar sembolize edilerek insanlara ders verme amaç edinildiği için, her hayvanın sembolik bir anlamı vardır. Tilki kurnazlığı; ayı ahmaklığı; kurt gücü, kuvveti, cesareti, hürriyeti; kaplumbağa azmi vb. sembolize eder. Bunun dışında kahramanlara yardımcı olan at, kedi, köpek, kuş, balık, karınca, vb. gibi hayvanlar da yer yer olağanüstü özellikler gösterir. 2) *Hayvan şekline giren diğer varlıklar*: Genellikle, periler hayvan şekline girerek, masallarda yer alırlar. Bunlar; insan gibi konuşup, insan gibi hareket ederler. Bazen de insan kılığına girerler. Ayrıca, büyü veya beddua ile hayvan şekline giren insanlar da vardır. Bunların dışında, masallarda şekil değiştiren insan ve hayvanların, çeşitli bitki ve eşya şekline girerek de olaylara katıldığı görülür. Ayrıca büyücü, cadı karısı, dev, yamyam, cin, peri gibi tipler de masallar içerisinde yer almaktadır.

3) Belirli masal ülkeleri vardır: Hint, Yemen, ÇinMaçin, Kaf Dağı, periler ülkesi, devler ülkesi, körler ülkesi, hayvanlar ülkesi, kuşlar ülkesi, yedi kat yerin altı veya gökyüzü gibi. Ayrıca taşı toprağı altın olan, insanları köpek veya yamyam şeklinde olan ülkeler de vardır.

4) Masal kahramanlarının dua ve beddualarıgerçekleşebilir: Kocakarı, testisini kıran gence "Üç Turunçların hışmına uğrayasın!" der ve masal

bu bedduaya bağlı olarak gelişir. Çocuğu olmayan anne; "Allah'ım, bana bir çocuk ver de istersen kazan kafalı, kazma dişli olsun," der. Annenin, bu özelliklere sahip bir çocuğu dünyaya gelir. Dev anası, bahçesinden meyve kaçıran gence; "Kız isen oğlan, oğlan isen kız ol!" der. Böylece kahramanın cinsiyeti değişir.

5) Türk masalarında duanın gerçekleşmesi daha çok yaşlı bir kişinin dua etmesi ile mümkündür. Dua eden kişiler ise, Hızır, derviş, pir, yaşlı bir adam, vb. olabilir.

6) Türk masalları arasında sembollerin önemli bir yeri vardır. Genç kız evlenmek arzusunu daha çok babasına karpuz göndererek belirtir. İftiraya uğrayan genç kız yüce bir dağın başına erkek kardeşi tarafından götürülür. Genç kızı öldürmeye kıyamayan erkek kardeşi vurduğu bir hayvanın kanına ablasının gömleğini sürer, daha sonra da babasının önüne getirerek "Namusumuzu temizledim!" der. Bu gömlek Bamsı Beyrek hikâyesinde de karşılaştığımız ölüm sembolü kanlı gömlektir. "Ölüm sembolü kanlı bıçak" kimin cebinde çıkarsa bebeği onun öldürdüğüne hükmedilmesi bakımından yine semboller arasında değerlendirilmesi gerekir.

7) Anlatıların "çeşitli formel unsurları" içerisinde değerlendirilen, 3, 7 ve 40 sayısı diğer masaların da değişmezleri arasındadır.

8) Masal kahramanlarından bazıları sembolik tiplerdir ve karakteristik özellikler gösterirler. Bunların bazılarını şöyle sıralayabiliriz: Keloğlan: şansı, aklı, zekâyı, Köse: hainliği, kötülüğü, en küçük kardeş: zekâyı, aklı, şansı, başarıyı, iyiliği, büyük kardeşler: kıskançlığı ve kötülüğü, üvey anne: kötülüğü ve zulmü, üvey kız kardeş: kıskançlığı, yaşlı adam: iyiliği, yardımı, teyze: kötülüğü ve kıskançlığı sembolize eder.

9) Kahramanlar; genellikle olağanüstü yardımcılarının çabalarıyla başarıya ulaşırlar: Bu yardımcılar; kahramanın atı, köpeği, kedisi, ineği, vb. olabileceği gibi; daha önce hayatını kurtardığı veya yardım ettiği bir kuş, balık, karınca, yılan, vb. de olabilir. Ayrıca, kahramanların sahip olduğu bazı sihirli objeler de (sihirli yüzük, sihirli lâmba, sihirli sofra, vb.) onlara yardımcı olur.

10) Bütün masallarda, dinleyiciler iyiliğe, güzelliğe, doğruluğa, dürüstlüğe, çalışkanlığa yönlendiren bir mesaj vardır. Bu sebeple her masalın sonunda iyiler mükâfatlandırılır (muradına ererek, padişah olarak; padişahın kızıyla evlenerek, kırk gün kırk gece düğün yaparak, vb.) kötüler ise cezalandırılır (kırk katır, kırk satır seçimi ile, hile ile geldiği yerden tekrar eski yerine gönderilerek vb.).

11) Masalların konusu çeşitlidir. Bazıları olağanüstü bir şekilde anlatılırken bazıları gerçek hayattan izler taşır.

12) Masallarda anlatıcının durumuna göre, dinî inanışlarla ilgili bilgiler de görülür. Buna bağlı olarak, Anadolu sahasında anlatılan masallarda İslami inanışın hâkim olduğunu söyleyebiliriz: Kahraman, bir işe başlarken, "Besmele" çekerse, o işte hayır olur. Gelecekle ilgili vaatlerde bulunan kahramanlardan, sadece "İnşallah" diyenin dileği kabul olur. Belirli yerlerden kurtulmak için, belirli dualar okunur. Ayrıca, imamlık yapma, camiye gitme, abdest alma, namaz kılma, hacca gitme gibi İslamiyet ile ilgili kavramlara sık sık rastlanılır.

13) Bir masalda, anlatıldığı bölgenin kültürel özelliklerine de rastlanır. Usta bir anlatıcı, masalı cümle cümle ezberlemez. O bir başkasından dinlediği masalı, kendi muhayyilesinde, kendi bilgi ve kültürüyle yoğurarak yeniden şekillendirip anlatır. Böylece, anlatıcı farkında olmadan, kendisine ve yaşadığı bölgeye ait olan bazı özellikleri masalları vasıtasıyla dinleyicilere aktarır. Buna bağlı olarak, masalda yer alan bir meyve ağacı, anlatıldığı bölgeye göre değişiklik kazanarak; elma, portakal, kayısı, vb. olabilir.

Ayrıca anlatıcı, masalda geçen bir doğum, evlenme veya ölüm olayını da farkında olmadan kendi bölgesinin gelenek ve görenekleri çerçevesinde anlatır.

Masalların diğer özellikleri ise şu şekillerde sıralanabilir:

1) Masallar özel anlatıcılar tarafından dile getirilir. Destan ve halk hikâyelerinde olduğu gibi masalların da anlatıcıları vardır. Herkes masal dinler veya okur, fakat aynı güzellikte anlatamaz. Dinlediği masalı kendi bilgi ve kültürüyle yoğurarak, yeniden şekillendirdikten sonra kendi üslûbu ile anlatan kişiler usta anlatıcılardır ve bunlara "masal anası", "masal ninesi" veya "masalcı" adı verilir.

2) Masal anlatıcıları genellikle kadınlardır. Erkek anlatıcılar da vardır, fakat asıl anlatıcılar kadınlardır. Erkekler, daha çok halk hikâyelerine yakın olan masalları anlatırlar.

3) Masallar uluslar arası olma özelliğiyle destan ve halk hikâyelerinden kolaylıkla ayrılır.

4) Masallarda karşılaştığımız uçan atlar, sihirli seccade, sihirli küp, vb. modern dünyamızın çok sonra keşfettiği uçaktır. Yine masallarda "yer dinleyen" adıyla bilinip çok uzaklardan haber öğrenebilme bugünkü telefondur. Ölmek üzere olan genç kızı sihirli aynasıyla görme günümüz teknolojisindeki televizyondur. "Açıl sofram açıl" denilmesi üzerine bir anda çok çeşitli yemeklerin gelmesi günümüzdeki hazır yemekleridir. "Açıl susam açıl" denilmesiyle açılan kapıların modern iş yerlerindeki otomatik kapılar olması insanların bir zamanlar hayal ettiklerinin zamanla gerçekleştiğinin görüldüğü güzel örneklerdir.

5) Türk masallarında zorluk çekmeden bir hüner göstermeden, kişiliğini ispat etmeden başarıya ve mutluluğa erişmek mümkün değildir. Masal bu yönüyle destanlara benzemektedir.

Masalların kaynakları üzerine değişik görüşler ileri sürülmüştür. Bunlardan mitolojik görüşe göre, masalların kaynağı mitolojidir. Ancak masalın tamamı hiçbir zaman mitolojiyle ilgili olamaz. Nitekim meşhur Zümrüdüanka masalında yerin yedi kat altında su başında bekleyen delikanlının bir süre sonra ak koç yerine kara koça binmesi üzerine bir yedi kat daha yerin altına gitmesi, orada su başını tutan ejderhayı öldürmesi, anka kuşunun sırtında yeryüzüne çıkması mitoloji ile izah edilebilir. Avcı Ahmet masalındaki peri kızının yılan şeklinde görülmesi ve Avcı Ahmet'in oğlunun bunları yaralaması, yılan padişahının oğlunun delikanlıyı babasının huzuruna götürmesi ve ağzına tükürülmesi üzerine hayvan dillerinin öğrenilmesi de mitolojiktir. Yarısı insan yarısı hayvan olan yaratıkların (şahmaran, deniz kızı, vb.) da mitolojiyle olan ilgisini hatırlatmak isteriz.

a)*Hindoloji görüşü*: Bu görüşe göre masalların çıkış yeri Hindistan'dır. Bir başka ifadeyle ünlü Hint masal kitapları *(Pançatantra, Vetalapancavincati, Masal Nehirleri Okyanusu, Çakasaptati,* vb.) masalların kaynağını meydana getirmektedir. Bu görüşe göre masallar üç yoldan Avrupa'ya geçmiştir: 10. yüzyıldan önce sözlü gelenek vasıtasıyla, 10. yüzyıldan sonra İslamî etkiyle Bizans, İtalya ve İspanya yoluyla ve Budist ürünler ise daha çok Moğollar aracılığıyla Çin ve Tibet yoluyla Avrupa'ya geçmiştir.

b)*Masallar gerçek hayatın artıklarıdır*: Bu tür masallar büyük ölçüde geçmişe ve dönemine ait kültürünün izlerini korur. Bu da büyük ölçüde halkbilimi ve etnografya unsurlarıyla kendisini gösterir. Nitekim her masal okunduğunda motif ve tip yönünden benzerlik göstermesine rağmen içerisindeki kültürel unsurlarıyla büyük farklılıklar olduğu görülür.

Demek ki masalların tek kaynağı yoktur. Aynı kültür seviyesindeki toplumlarda ortak inanç ve âdetlere sahip olduklarından hareketle masallar farklı yerlerde birbirlerine benzerler.

Türk masallarının kaynaklarına gelince, yaygın bir görüş olarak denilebilir ki masalın ortaya çıkışı insanlık tarihi kadar eskidir. Ancak masallar sözlü ürün oldukları için araştırma çalışmaları da çok geç başlamıştır, bu sebeple elimizde masalların ilk örnekleri yoktur. *Altun Yaruk, Prens Kalyanamkara ve Papamkara, Turfan Metinleri, Kuanşi im Pusar* vb. eserler ilk masal motiflerinin bulunabildiği eserler ve hikâyeler arasındadır. İslamiyet ile birlikte menkıbe daha önemli bir yer tuttuğu için masal metinlerine çok önem verilmemiştir. Bununla beraber Mevlana'nın *Mesnevî*'sinde, Âşık Paşa'nın *Garib-name*'sinde, Yunus Emre'nin *Divan*'ında, Kaygusuz

Abdal şathiyelerinde masal motiflerinden yararlanıldığını görüyoruz. Arap edebiyatındaki *Binbir Gece Masalları*, Fars edebiyatındaki *Binbir Gündüz Masalları* Türk masal kültüründe az veya çok etkili olmuştur. Mesnevi tarzında yazılan ve 816 beyitten oluşan *Dastan-ı Ahmet Harami*'nin yazılış tarihi 14. yüzyılın sonları olabilir. Lami'i Çelebi'nin yazmaya başladığı fakat kendisini küçük düşüreceği düşüncesiyle oğlu Abdullah'ın tamamladığı *Mecma'ü'l-Leta'if*, fıkra tarihçesi için değerli olduğu kadar hayvan masalları ve masal sınıflaması açısından da önemli bir kaynaktır. Pek çok baskısı yapılan *Billur Köşk Masalları* adlı kitapta on dört masal metnine yer verilmiştir. Türk okuyucusunun ciddi anlamda La Fontaine ile karşılaşması Şinasi ile başlar.

2.Efsane

Kelimenin aslı Farsça olup "fesane" şeklindedir. Türkçemizde dinî özelliklere sahip metinlere *menkıbe* denilmektedir. Yunancadan dilimize geçmiş olan *mitos* ve *mit* kelimeleri de efsane kavramını karşılamaktadır. Efsane teriminin Türk dünyasındaki karşılıkları anız, *Anız-engime, epsane-hikâyet* (Kazakistan), *apsana, rovayat* (Türkmenistan), *efsane, rivayet*(Özbekistan), *efsane* (Türkiye, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Balkan Türkleri, Kırım Türkleri), *epsana, legenda, anız, anız-engime* (Karakalpakistan),*esatir, mif, efsane* (Azerbaycan), *rivayet, epsane* (Uygur/Doğu Türkistan), *rivayet, legenda, ekiyet, beyt* (Kazan Türkleri), *rivayet, legenda* (Başkurdistan) vb. kelimelerdir.

Şükrü Elçin, efsaneyi "İnsanoğlunun tarih sahnesinde göründüğü ilk devirlerden itibaren ayrı coğrafya, muhit veya kavimler arasında doğup gelişen; zamanla, inanç, âdet, anane ve merâsimlerin teşekkülünde az çok rolü olan bir çeşit masal(dır)." şeklinde tanımlarken (2000: 314) Sakaoğlu'na göre efsaneler; şahıs, yer ve olaylar hakkında anlatılır. Anlatılanların inandırıcılık özelliği vardır. Genellikle şahıs ve olaylarda olağanüstü olma özelliği görülür. Efsanelerin belirli bir şekli yoktur; kısa ve konuşma diline yer veren anlatılardır. Efsane gerçek olmamasına rağmen gerçekmiş gibi kabul edilir. Efsanelerde zaman geçmiş ve günümüz arasında değişir. Nitekim bundan yüzyıllar önce oluşan efsaneler olduğu gibi yaşadığımız günlerde oluşanları da vardır. Efsanelerin mekânı yaşadığımız dünyadır. Bazı efsaneler kutsiyet üzerine kurulur. Efsanelerin tarihle çok yakın bir ilişkisi vardır. Efsaneler büyük ölçüde millîdirler, ancak milletler arası özelliği olan gezgin efsaneler de vardır. Efsanelerin bir bölümünde olaylarda bir olağanüstülük görülür. Çünkü bu efsanelerin konusu ya bir "keramet" ya da "şekil değiştirme" motifi üzerine kurulmuştur. Efsaneler genellikle tek motif üzerine kurulur.

Efsanelerin oluşumu konusu üzerinde dünyada ve Türkiye'de çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Bunlar arasında dikkate değer görüşlerden birini Raoul Rosiére'nin yaklaşımları oluşturur. 1) *Kökenlerle ilgili kural*: Benzer akıl yapısına sahip olan bütün milletlerde hayal gücü aynı şekilde görülür, böylece benzer efsaneler ortaya çıkmış olur. "Aslana binip yılanı kamçı gibi kullanma" motifi birinci bölümün güzel örnekleri arasında sayılabilir. 2) *Birinin yerine diğerinin geçmesi kuralı*: Bir kahramanın hatırası zayıfladıkça onun şerefine yaratılmış olan motif bu kahramanı terk eder ve daha ünlü birine bağlanır. Kazakistan'da Arslan Baba ve Hoca Ahmet Yesevî'ye bağlı olarak anlatılar, kimsenin görmediği yerde tavukların kesilmesi efsanesi Türkiye'de Tapduk Emre ve Yunus Emre'ye bağlı olarak anlatılır. Yine Kazakistan'da Hoca Ahmet Yesevi'ye bağlı olarak anlatılan, heybenin içerisine konulan kaşık ve çömçenin satılması, Türkiye'de Somuncu Baba'ya bağlı olarak anlatılmaktadır. Somuncu Baba'da kaşık ve çömçe yerini somuna bırakmıştır. 3) *Adapte olabilme kuralı*: Çevre değiştiren her efsane yeni çevrenin sosyal ve etnografik şartlarına kendisini adapte eder. Şanapipik kuşu, ibibik kuşu, yusufcuk kuşu ve taraklı kuş bu grubun örnekleri arasında verilebilir.

Türk efsanelerinden hareketle efsanelerin kökenlerini açıklamada üç kaynağın varlığına işaret edebiliriz: 1) *Efsanelerin kaynağı dinîdir*: Semavi dinlerin birer kitabı vardır. Hemen hemen bunların hepsinde bugünkü efsane motiflerinin ilk örneklerini bulmaktayız. Annesi, Hz. İsmail'i çöle yatırır, su aramaya gider ve dönüşünde oğlunun ayakları ile eşelediği yerden su çıktığını görür ve "Zemzem" (durdur) der. Bugün Anadolu'da anlatılan pınarlarla ilgili pek çok efsanenin kaynağı bu olaydır. Türk efsanelerinde dervişin kerametiyle ırmağın ikiye ayrılması Hz. Musa'nın asasıyla Kızıldeniz'i ikiye ayırması motifinin Türk efsanelerine yansımasından başka bir şey değildir. Görmeyen gözün açılması motifi yine Hz. Yusuf'a bağlıdır. Dinî kitaptaki bu kıssa günümüz efsanelerinde görmeyen gözün tedavisi olarak aşağı yukarı benzer bir şekilde anlatılmaktadır. 2) *Efsanelerin kaynağı mitolojidir*: Bugün Anadolu coğrafyasında olduğu gibi Türkiye dışındaki Türkler arasında da anlatılan şekil değiştirme konulu pek çok efsanenin kaynağını mitolojiye götürebiliriz. Güzel bir kızın babasından beddua alması üzerine mersin ağacına dönüşmesi, gelenek ve göreneklere karşı gelinmesinden dolayı gelinin duasının kabul edilmesi üzerine kuş hâline dönüşülmesi vb. Hemen hemen Türkiye'deki bütün efsane kitaplarına alınan "olağanüstü şahıslarla ilgili efsaneler" arasında adlarını andığımız al karısı, albastı, kepoz, celmaguz'un kökeni de mitlerdir. Çok eski bir inanışın hikâyesi olarak değerlendirebileceğimiz "al karısı" tipi, bugün her yerde bilinen ve yeni doğum yapan kadın ve bebeğine dadanan bu olağanüstü yaratıktan korunma pratikleri de yine mitle ilgilidir. 3) *Efsaneler gerçek hayatın artıklarıdır*: Bugün Türkiye

ve Türk dünyasında anlatılan efsanelerin büyük çoğunluğu günlük hayatın efsaneleşmiş şeklinden başka bir şey değildir. Halk arasında inanış veya gelenek görenek olarak da bilinen bu hikâyeler zamanla efsaneleşmektedir. Nitekim Türkiye'de nimete saygısızlık büyük bir günah olarak kabul edilir ve bulunan bir ekmek kırıntısı yerden alınarak yüksekçe bir yere konulur. Nimete saygısızlık eden gelin ve çocuğu da taş kesilir.

Efsane sınıflandırmalarına gelince, 1959 yılında Kiel'de başlayıp Kopenhag'da sona eren ilk efsane kongresinden sonra Anvers (68 Eylül 1962), Budapeşte'de de (1416 Ekim 1963) efsane konulu toplantılar düzenlenmiştir. Bu kongrelerin en ilgi çekici yönü ise neye efsane denilip neye efsane denil[e]meyeceği konusu tartışıldıktan sonra efsane sınıflamasının da yapılmış olmasıdır. Dört ana başlık altında verilen efsane sınıflaması Pertev Naili Boratav tarafından değerlendirildikten sonra Türk efsaneleriyle uyumsuzluğu giderilmiş ve aşağıdaki şekli almıştır (Boratav 1969a: 113):

1) *Dünyanın yaratılışı ve sonu ile ilgili efsaneler*

2) *Tarihî efsaneler:* a) Sınırlandırılmış tabii yerlerin menşeleri (dağlar, göller...), b) Meskûn yerlerin menşeleri (şehirler, köyler...), c) Büyük binaların menşeleri (kiliseler, camiler, köprüler...) ç) Hazineler, d) Milletlerin, hükümdar sülalelerini ve içtimai sınıfların menşeleri, e) Felaketler, f) Tarihî olarak bilinen kahramanların yendikleri tabiatüstü güce sahip canavarlar, g) Savaşlar, fetihler, istilalar, ğ) Kurulu düzene baş kaldıranlar, h) Diğer hadiseler ve üstün kişiler; medeniyet getiren kahramanlar, bilginler, şairler, ı) Aşk ve aile hayatı, i) Küçük bir cemiyet tarihinin bir parçasını meydana getirdikleri ölçüde bilinen ortak veya ferdî karakterde çeşitli diğer kişilerle ilgili anlatmalar.

3) *Tabiatüstü şahıslar ve varlıklar üzerine efsaneler:* a) Alın yazısı, b) Ölüm ve ötesi, c) Tekin olmayan yerler, d) Tabiatın bir parçası olan yerler (orman, göl, vb.) ile hayvanların sahipleri, d) Cinler, periler, ejderhalar, vb. tabiatüstü güçte yaratıklar, e) Şeytan, f) Hastalık ve sakatlık getiren varlıklar, g) Tabiatüstü güçleri olan kişiler (büyücü, üfürükçü, afsuncu, vb.), ğ) "Mythiqué" nitelikte hayvan ve bitkiler (adamotu gibi) üzerine anlatmalar.

4) Dinî efsaneler.

3. Fıkra

Fıkra kelimesi *Divanü Lügât'it-Türk*'te *külüt*(halk arasında ortaya çıkıp, insanları güldüren şey) ve *külünç* (halk arasında gülünç nesne) (Atalay 1985: 327) olarak geçmektedir; eserde fıkra örneğine rastlanmamaktadır. Türk edebiyatında *Divanü Lügât'it-Türk*'ün dışında hiçbir kaynakta karşımıza

çıkmayan *külüt*ve *külünç* kavramının yerine daha çok *latife* ve onun farklı telaffuzları çıkmaktadır. Bugün de Türk dünyasında latife (*letife*) (Azerbaycan, Kırım Tatarları, Türkmenistan, Uygur/Doğu Türkistan, Başkurdistan, Tataristan), *şorta söz, yomak, değiş- me* (Türkmenistan), *ertegi, engime, anız engime* (Kazakistan, Karakalpakistan, Kırgızistan) kavramları fıkra karşılığı olarak kullanılmaktadır.

19. yüzyıldan itibaren edebiyatımızda *fıkra* kelimesinin kullanılmaya başladığını görüyoruz. Aynı yüzyılın ikinci yarısından itibaren, halkın yarattığı gerçekçi, küçük ve güldürücü hikâyelere *anecdote* denilmeye başlanmıştır. Halk arasında *fıkra* için hik*âye* veya *hekât* kelimeleri de kullanılır.

Antti Aarne ve öğrencisi Stith Thompson, fıkra türüne masal sınıflamasında üçüncü sırayı vermektedir. Böylece fıkra, masalın bir alt dalı olarak değerlendirilmektedir. Bugün bu görüşler aşılmış ve fıkranın masaldan farklı bir anlatı olduğu kabul edilmiştir. Fıkranın gerçekçi, kısa, nesir ve tek motifli olma özelliği bu türü masaldan kolaylıkla ayırmamızı sağlar. Ayrıca fıkra, tipler yaratma özelliğiyle de masaldan ayrılabilir.

Fıkraların konularına gelince, çok çeşitli konularda fıkra üretildiği görülmektedir: 1) Fıkralar, konusunu büyük ölçüde yaşanan hayattan alır. Eğer bugün Nasrettin Hoca, İncili Çavuş, Bekri Mustafa, Konyalı Tayyip Ağa, Sivaslı Niyazi Dede, Ağınlı İbik Dayı, Mutlu Çivit Emmi, Botsalı Kara Kâmil, Silifkeli Hacı Kiya, Harputlu Daldikli'nin Osman Ağa'yı düşünecek olursak bunlar sıradan insanlardı. Onları diğer insanlardan ayıran ise, günlük olaylara nükte penceresinden bakabilmiş olmalarıdır. 2) Fıkraların merkezinde insan ve onun ayrılmaz parçası olan toplum vardır. Toplum hayatındaki çatışmalar, zıtlıklar, kavgalar *fıkra tipi* adını verdiğimiz şahsın etrafında birkaç cümlede anlatılmaktadır. 3) Fıkraların konusu yönetenle halk arasında geçer. 4) Fıkralarda dinî hayat da işlenebilir. 5) Fıkralarda, iktisadi ve siyasi görüş ayrılıklarından doğan çatışmalar da işlenmiştir.

Fıkraların yapısal özelliklerine gelince… 1) Fıkralar nesir şeklindeki anlatmalardır. 2) Fıkra metni küçük bir tiyatro eseri gibidir. Çoğunluğunda ana karakterin yanında yan oyuncuları da bulabiliriz. 3) Fıkraların çoğunluğu gerçekçi bir karakter gösterir. 4) Fıkralarda katı bir alay, ince bir mizah da söz konusu olabilir. 5) Bir fıkra metni, tıpkı roman ve hikâyede olduğu gibi üç kısımdan (serim, düğüm, sonuç) ibaret olabilir. 6) Fıkralarda hikâye etme ve buna bağlı olan tasvirlere fazlaca yer verilmez. 7) Masal, halk hikâyesi gibi diğer anonim halk nesri metinlerinde kalıplaşmış ifadelere yer verilirken fıkralarda bu tür ifadelere rastlanmaz. 8) Fıkra metni okunduktan veya anlatıldıktan sonra eğer gülme, hiciv, hikmetli bir söz yoksa bu fıkranın anlatılışında veya yazılışında sorun vardır. 9) Fıkraların şahıs kadrosunda her kesimden insanlar görülür. Cumhurbaşkanından iş-

çisine; siyasi parti genel başkanlarından aydınlara; çeşitli meslek gruplarından sıradan insanlara kadar her kesimden insan fıkraların kahramanı olabilir. Bazen de şahsın yerini, bir aşiret, bir dinî grup, vb. alabilir. 10) Her fıkranın kahramanları genelde olumlu ve olumsuz olmak üzere ikiye ayrılabilir. 11) Fıkralarda olayın geçtiği zaman büyük ölçüde belli değildir. Bazı fıkralarda ise zaman belli gibi görünürse de bunda yanılabileceğimiz de gözden kaçmamalıdır. 12) Fıkraların mekânı belirsiz olduğu gibi küçük bir köy, bir ev, bir iş yeri de olabilmektedir. 13) Fıkraların amacı güldürürken düşündürmektir. 14) Fıkraların dili anlatıldığı coğrafyanın dil özelliklerini gösterir. Ancak fıkralar yazılı kaynaklardan alınmışsa yazıldığı yüzyılın dil özelliklerini korur. 15) Fıkraların değişmez kahramanı insandır. Hayvan kahramanlarda ise destan devrindeki atın yerini eşek almıştır. 16) Fıkralar bir deyimin, atasözünün hatta kalıp ifadenin açıklaması olabilir. "Yorgan gitti kavga bitti", "Ya ağaçtan öteyi yol giderse", "Ben senin gençliğini de bilirim", "El elin eşeğini türkü çağıra çağıra arar", "Sen de haklısın", "Parayı veren düdüğü çalar", "Ye kürküm ye", "İpe un sermek", "Buyurun cenaze namazına", vb. 17) Bazen bir fıkra atasözünün açıklaması gibidir "Odunlar baltayı dava edeceklermiş, sapı içimizden diye vazgeçmişler.", "Oynamasını bilmeyen geline, kalk oyna." demişler, 'yerim dar!' demiş; yerini bollaştırmışlar, "yenim dar!" demiş", "Kurda 'Niçin boynun kalın?' demişler, 'Kendi işimi kendim görürüm de ondan.' demiş.", "Yengece, 'Neden yan yan gidersin?' demişler, 'Serde kabadayılık var.' demiş".

Türk fıkraları ve masalları ile ilgili ilk sınıflama denemesi Lami'i Çelebi ve oğlu Abdullah'a aittir. Ancak bu çok geniş çerçeveli bir sınıflamadır. Lami'i Çelebi'nin başlayıp oğlu Abdullah'ın tamamladığı eserdeki bu sınıflama şöyledir: 1) Çocuklar üzerine hikâyeler, 2) Deliler üzerine hikâyeler, 3) Çeşitli başka insanlar üzerine hikâyeler, 4) Hayvan masalları, 5) Cansız şeyler üzerine hikâyeler (Boratav 1969b: 406407).

Türk fıkralarının konularına göre daha geniş bir sınıflamasını Faik Reşad yapmıştır. 31 başlık altında ele alınan bu sınıflamada bazen tip bazen de konu öne alındığı için konular karıştırılmıştır (Yıldırım 1976: 1819).

Türk fıkralarının tiplerine göre sınıflamasını ise Dursun Yıldırım yapmıştır:

> "Türk edebiyatında ister sözlü ister yazılı gelenekte olsun bütün fıkralar şu veya bu şekilde halkın yarattığı herhangi bir fıkratipine bağlı olarak anlatılır. Fıkraların temel hususiyetlerinden biri de budur. Fıkratipi, fıkranın bir kahramanıdır, ama tek kahramanı değildir. Çünkü fıkrada yer alan başka kahramanlar da bulunabilir. Fıkrada yer alan tek tip de olmadığına göre, halkın kendini temsil etme gücünü verdiği bu şahıs kimdir? İşte bu durumu açık bir şekilde ortaya koyabilmek için fıkralardaki ana tipe fıkratipi adını veriyoruz." (1976: 16)

Dursun Yıldırım, fıkraları şu şekilde tasnif etmektedir (1992):

1) *Ortak şahsiyeti temsil yeteneği kazanan ferdî tipler:*

a) Türkçenin konuşulduğu coğrafyada ve dünyada ünü kabul edilen tipler: Nasrettin Hoca: Türkiye'de dört il, Hoca'yı hemşerileri saymaktadır. Bunlar Sivrihisar/Eskişehir, Akşehir/Konya, Kayseri ve Kastamonu'dur. Bu illerden son ikisi kabul görmemiştir. Yaygın kabule göre, Eskişehir'in Sivrihisar ilçesinin Hortu köyü Hoca'nın doğum yeridir; Konya'nın Akşehir ilçesi ise onun hayatının büyük bir kısmını geçirdiği ve türbesinin bulunduğu mekândır. Yine Hoca'nın doğum tarihi olarak 1208; Akşehir'e göç ettiği dönem 12371238; ölüm tarihi ise 1284 olarak kabul edilir. Türkiye'nin dışında, başta Özbekistan olmak üzere bütün Türk cumhuriyet ve toplulukları da Nasrettin Hoca'ya bazen ev sahipliği yapmış, bazen de kitaplarıyla hemşeri olma özelliklerini göstermişlerdir. Nasrettin Hoca fıkraları hem yazılı hem de sözlü kaynaklarda bilinmektedir. b) *Türk boyları arasında tanınan tipler*: *İncili Çavuş*: I. Ahmet (16031617) ve IV. Murat (16231640) döneminde yaşadığı sanılmakta olup saray musahiplerindendir. Doğum ve ölüm tarihi bilinmemektedir. Ona Artvinliler, Sivaslılar, Diyarbakırlılar vd. sahip çıkmışlardır. Mezarı, İstanbul Edirnekapı'dadır. İncili Çavuş'un fıkraları saray ve çevresine bağlı olarak oluşan fıkralardır. Onun fıkralarında müstehcenliğe rastlanmaz. O, fıkralarında saray ve çevresini çeşitli yönleriyle alaya alan, aksaklıkları ortaya koyan bir fıkra tipidir. Hem yazılı hem de sözlü kaynaklarda fıkralarına rastlanmaktadır. *Bekri Mustafa*: IV. Murat (16231640) döneminde yaşamıştır. IV. Murat'ın içki ve tütün yasağına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu sebepten kadı ve yeniçeriyle hep karşı karşıya kalmıştır. Bekri Mustafa sertliğe karşı hoşgörüyü savunan bir insandır. Onun içkiye düşkün olmasının sebebi bir tepki sonucudur. O, hiçbir zaman inanan insana karşı değildir. Onun fıkraları Bektaşî fıkralarıyla karışmıştır. O, ayrıca Karagöz oyununun da karakterlerinden birisidir. Bekri Mustafa'nın hem yazılı hem de sözlü kaynaklarda fıkralarına rastlanmaktadır. Fıkralarındaki müstehcenlikten dolayı belli bir çevrede fıkraları sevilip sayılırken toplumun bir kesimi tarafından pek ilgi görmemiştir. *Kemine*: Türkiye dışındaki fıkra tiplerinden olup 19. yüzyıldan itibaren Türkmenistan Türkleri arasında ün kazanmış olan bir fıkra tipidir. Katı davranışları ve zenginliği tenkit etmesiyle Bektaşî tipine yaklaşır. Esen pulat: 18. yüzyılda yaşadığı sanılmakta olup Türkmenistan Türkleri arasında ün yapmış olan bir fıkra tipidir. Fıkraları konu olarak Nasrettin Hoca'yla benzerlik göstermektedir. *Ahmet Akay*: Kırım Türkleri arasında tanınan bir fıkra tipi olup hayatı hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. c) *Türk boyları arasında halkın ve zümrelerin ortak unsurlarının birleştirilmesinden doğan tipler*: Bektaşi:Tip, belirli bir kimsenin şahsında oluşmamış, katı tutumlara karşı hoşgörüyü

savunmuştur. Aldarköse:Hazar Denizi'nin batısındaki Bektaşi tipine karşılık doğusunda *Aldarköse* ortaya çıkmıştır. Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Tacikistan, Karakalpakistan Türkleri arasında tanınan ve fıkraları sözlü kaynaklarda anlatılan bir tiptir. Fıkralarında toplum hayatındaki çarpıklıklar, çatışmalar ve beşerî kusurların eleştirisi sergilenmektedir. ç) *Aydınlar arasında ortaya çıkan tipler*: Aydınlar arasında ortaya çıkan fıkra tipleri olup devletin üst düzeyindeki yöneticilerin yanı sıra yazarlar, şairler, düşünürler de bu fıkra tipinin içerisinde değerlendirilebilir. Ali Şir Nevayî, Öküz Mehmet Paşa, Keçecizade İzzet Molla, Koca Ragıp Paşa, Şair Haşmet, Namık Kemal, Neyzen Tevfik, vb. d) *Mahallî tipler*: Türkiye'nin değişik bölgelerinde belirlenen fıkra tipleri olup bunların sayıları yüzlercedir. Bunlar arasında en tanınan tipler şunlardır: Birader Kasım (Bursa), İbik Dayı, Daldikli'nin Osman Ağa (Elazığ), Naim Hoca (Erzurum), Pinti Hamit (İstanbul), Çivit Emmi, Hacı Kiya (Mersin), Murtaza (Kastamonu), Avradın Hasan Ağa, Pire Mehmet (Kayseri), Tayyip Ağa, Botsalı Kara Kâmil (Konya), Niyazi Dede (Sivas), Cemal Ağa (Trabzon), vb. e) *Belli bir devrin kültürü içinde yaratılan tipler.*

2) *Zümre tipleri*:

Bu tip fıkraların temel özelliği temsil ettikleri tipin karakterini yansıtmasıdır. Yörük, Mevlevî, Terekeme, Karapapak, Tahtacı, köylü vb. gibi.

3) *Azınlık tipleri:*

Türkiye'de Lozan anlaşmasıyla azınlık olarak kabul edilen Rum, Ermeni ve Yahudilerin etrafında oluşan fıkralardır. Bu tür fıkralarda azınlık olarak kabul edilen tiplerin özellikleri anlatılır.

4) *Bölge ve yöre tipleri:*

Belli bir coğrafyada yaşayan ve yaşadığı coğrafya ile adlandırılan fıkra tipleridir. Kayserili, Karadenizli, Çemişgezekli, Andavallı, Karatepeli, Karakayalı, Eğisteli, Konyalı vb.

5) *Yabancı fıkra tipleri:*

Başka milletlerin fıkra tipleri olup bizim edebiyatımızda da yer etmiş olan fıkra tipleridir. Behlûl Dânâ: Asıl adı Ebu Vüheyb b. Amr Sayrâfî'dir; aslen Kûfeli olup hayatının büyük bir kısmını Bağdat'ta geçirmiştir. Dânâ'nın kelime anlamı *bilge, bilgin* demektir. Özellikle Türk sözlü geleneğinde bu adın dışında Behlûl Divane, Pehlül Bir Dâne gibi adlarla da bilinmektedir.

Bazı kaynaklar onu halife Harunreşit'in kardeşi olarak kabul ederlerken bazıları da halifenin danışmanı olduğunu yazarlar. Ancak şurası bir gerçek ki Behlûl Dânâ ile Harunreşit çağdaştırlar. İmam Cafer Sadık'ın talebele-

rinden olan Behlûl Dânâ fıkıh ve hadis eğitimi görmüştür. Türk edebiyatında nükte, fıkra ve vecizeleriyle tanınan Behlûl Dânâ daha çok tasavvufi konulardaki fıkraların kahramanı olarak görülür. Türk fıkraları arasında anlatılan Behlûl Dânâ fıkraların ikinci önemli kahramanı Harunreşit'tir; bu tür fıkralarda daima Behlül galip gelir. Kadı Karakuş: Doğum tarihi bilinmemektedir, ölüm tarihi ise çeşitli kaynaklarda 1201 olarak verilir. Kadı Karakuş fıkra tipi için *İslâm Ansiklopedisi*'nde çok kısa bilgi verilmiştir: "Bu devirde ahmaklığın müşahhas timsâli olarak şöhret kazanmış bir 'Karakuş' vardır. *Kitâb al-fâşûş fî ahkâm Karakuş* adındaki eserde birçok saçma hükümleri anlatılır. Kâtip Çelebi'ye nazaran bu eserin müellifi (...) İbn Mammâtî'dir" (Sobernheim 1956: 308).

6) *Gündelik fıkra tipleri:*

Bu tür tipler devamlılığı olmayan tipler olup çabuk unutulurlar. Bu tür fıkraları da kendi arasında şu şekilde sınıflandırabiliriz: a) *Aile fertleriyle alakalı tipler*: Anababa, karıkoca, kaynanagelin, babaçocuk, anneçocuk vb. b) *Mariz ve kötü tipler*: Deli, hasis, cimri, pinti, kör, topal, sağır, dilsiz, hırsız, dolandırıcı, eşkıya, yankesici, bıçkın vb. c) *Sanat ve meslekleri temsil eden tipler*: Ressam, şair, doktor, avukat, hâkim, bezirgân, bakkal, kasap, molla, imam, kadı, asker vb. ç) *Moda tipler*: Bunları da kendi arasında yerli ve yabancı moda tipler olarak ikiye ayırabiliriz. Bu tip fıkralar belirli bir olay sonucu ortaya çıkmış olup o olay gündemden düşünce moda tip ya ortadan kalkar ya da kendisini yeni olaylara yönlendirir. d) *Karadenizli Temel*: Dursun Yıldırım'ın yukarıdaki fıkra sınıflamasında Karadenizli Temel'e yer verilmemiştir. Belli bir coğrafya üzerinde yaşayan insanları temsil eden ve bağlı oldukları mekânla adlandırılan fıkra tipleri vardır. Bu fıkralar o yörenin insanının hayat izlerini ve olaylar karşısında takındığı tavrı yansıtır. Bu tiplerden biri de Temel tipidir. Yapılan araştırmalara göre, Temel yaşamış bir tip olmadığı gibi, Temel adı bölgede, geçmişten günümüze, sanıldığı kadar yaygın da değildir. Günümüzden 5060 yıl geriye gittiğimizde Temel fıkrası kitaplarıyla karşılaşmadığımız gibi, Temel tipine de rastlamıyoruz. Ancak son 2530 yılda Temel fıkralarında hızlı bir artış ve yayılma görürüz. Bu teknolojideki gelişmenin iletişimi hızlandırması sonucunda olmuştur. Bunun sonucu olarak Karadenizli birçok olumsuzluklarla karşı karşıya kalmıştır. Bu durum karşısında Karadeniz insanı her zamanki hızlı düşünme ve kendini koruma yeteneğini göstermiş, yarattığı Temel tipiyle, üzerine yüklenen fıkralardaki olumsuzluklardan kendisini korumuştur. Karadeniz insanının başından geçen olaylara veya içinde bulunduğu durumlara bir tepki olarak doğan Karadeniz fıkraları, çeşitli sebeplerle son zamanlarda ünlü bir tip olan, Temel'e bağlı olarak anlatılmaktadır. Halk tarafından yaratılmış bir tip olan Temel, kendisini yaratan bölge insanın temsilcisidir.

Her ne kadar yaşamamış olsa da Karadeniz insanının kültürel değerlerini ve özelliklerini bünyesinde toplayarak fizikî ve ruhî portre kazanmış bir tiptir. Onun fıkralarında bölge insanın ruhsal ve fiziksel özelliklerini, kıvrak zekâsını, olaylara ve durumlara farklı bir bakış açısıyla yaklaşıp doğru yorumlar getirmesini görürüz. Bu bakımdan Türk mizahında özel bir yeri vardır (Gökşen 2002: 177). Bunların dışında, Türk fıkralarının sınıflandırılması ile ilgili olarak Saim Sakaoğlu (1976: 85-86) ve Nevzat Gözaydın'ın da (1977: 202-207) çalışmaları vardır.

Kalıplaşmış ifadeler

1. Bilmece

Bilmece, canlı cansız varlıkları, tabiat ve tabiat olaylarını, çeşitli kavram ve durumları, insanları, duyguları kısacası günlük hayatta karşılaşılabilecek hemen hemen her şeyi konu edinen, bilinmesi istenen cevabı birtakım ipuçları veya uzakyakın çağrışımlarla tanımlanan, soru ve cevap olmak üzere iki ana unsurdan oluşan, manzum veya mensur çeşitleri bulunan anonim halk edebiyatı türüdür.

Anadolu'da bilmecenin yanı sıra, *asal, askı, atlı hekât, bilmeli matal oyunu, bulmaca, düğün, düzmece, elçim, fıcık, masal, mesel, mesel vurma, mat, metal, metel söyleşme, söz, tanıtmaca, tanıtmalı hekat ve tatmaca* kelimeleri de kullanılırken Türk dünyasında bilmece karşılığı olarak şu terimleri kullanılmaktadır: *bilmaca* (Azerbaycan),*jumbak* (Karakalpaklar, Kazakistan), *matal* (Türkmenistan) *mesel* (Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti), *taabırın* (Yakutlar), *tabışmak* (Başkurtlar, Tataristan), tabzuğ (Uygur/Doğu Türkistan), *tapçan nımah* (Hakas), *tapkış* (Kumanlar),*tapmaca* (Azerbaycan, Türkmenistan, Irak Türkmenleri, Karaylar), *tapmacak* (Nogaylar),*tapzug* (Azerbaycan), *tavısak* (Altaylar, Tuva), *tepişmak* (Uygur/Doğu Türkistan), *yumak, zomak* (Karaçaylar), *zomak* (Kazakistan, Kırgızistan).

Türk bilmeceleri hakkında bilgi edindiğimiz ilk kaynak *Divanü Lügâti't-Türk*'tür. Eserde herhangi bir bilmece metni yoktur. Ancak bilmeceyi karşılamak üzere kullanılan kelime ve fiillere yer verilmiştir. *tabuzgu:* bilmece (I/489), *tabuzgu neng*: bilmece (I/489), *tabuzguk*: bilmece (I/502), *tapzuğ:* halkın birbirini sınamaya çektikleri bilmece (I/462), *tabzuguk*: halkın birbirini sınamaya çektikleri bilmece (I/462), *tabız-*: bilmece söylemek veya sormak (II/164), *tabuz-*: bilmece söylemek veya sormak (II/164). Bilmece metinlerimizin ilk örnekleri ise KumanKıpçak Türklerine ait olan *Codex Cumanicus* adlı eserde görmekteyiz. İki ayrı kitaptan oluşan eserin ikinci bölümünde 46 bilmece ve cevapları yer almaktadır.

Bilmece toplumun her kesimine hitap edebilen bir türdür. Kadın, erkek, çocuk herkes bilmece sorabilir veya sorulan bilmeceye cevap verebilir. Bilmecelerin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:1) Hem manzum hem de mensur örnekleri bulunan bir türdür. 2) Manzum bilmecelerin en çok örneğine rastlananlar beyitlerden ve dörtlüklerden oluşanlardır. 3) Genellikle anonimdirler, ancak lûgaz veya muammaların söyleyicileri / yazanları bellidir. 4) Bilmece metinlerinde anlamlı kelimelerin yanı sıra herhangi bir anlamı olmayan dol durma ve yansıma kelimelere de rastlanmaktadır. 5) Bilmecelerin cevapları tek kelimeden veya daha fazla kelimeden oluşabilir. Cevabı manzum olan bilmece örnekleri de vardır. Bazı bilmecelerin cevabı birden fazla olabileceği gibi bazılarında birden fazla soru vardır. 6) Konu bakımından oldukça zengindirler. İnsan hayatında karşılaşılabilecek hemen hemen her şey bilmeceye konu oluşturabilir. 7) Bilgi sınamak üzere hazırlandıkları için problem çözme yeteneğini geliştirirler. 8) Yetişkin ve çocuk eğitiminde önemli roller üstlenirler. 9) İmece usulüyle yapılan işlerde kullanılarak işin daha zevkli bir hâle gelmesini sağlarlar. 10) Bilmece sorma geleneğinin bir özelliği olarak cevabı bilemeyen kişiye ya hakaret edilir ya da sembolik bir ceza verilir. 11) Bilmeceler her zaman sorulmazlar. Yılın belirli zamanlarında (kış gecelerinde, yıl başında, nevruzda, vb), imece usulüyle yapılan işler sırasında veya komşu toplantılarında sorulurlar.

Bilmecelerin günümüze kadar değişik araştırıcılar tarafından sınıflaması yapılmıştır. Bunlardan Şükrü Elçin, Amil Çelebioğlu ile Yusuf Ziya Öksüz, Naki Tezel ve İlhan Başgöz bilmeceleri, cevap ve konularını göz önüne alarak sınıflandırmışlardır.

2. Atasözleri

Atasözleri üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınan Ömer Asım Aksoy atasözü kavramını, "Atalarımızın uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca benimsenmiş öz sözler" (1981: 36) olarak tanımlamaktadır. Türkçenin ilk yazılı metinlerinde *sav* şeklinde karşımıza çıkan kelime daha sonraki yıllarda Arapça ve Farsçanın da etkisiyle *mesel, masâl, emsal, durûb-i emsal, darb-ı mesel, vb.* şekillerinde görülmüştür. 20. yüzyıldan itibaren de atasözü, atasözleri, atalar sözü kavramları kullanılmaya başlanmıştır. Atasözü karşılığı olarak kullanılan diğer kavramlar, *ata-baba sözleri* (Güney Azerbaycan, Tebriz), *comok, mesel, oranlama, samah* (Çuvaşistan) *eski söz* (Başkurdistan), *eskiler sözü* (Kerkük), *hikmet, kartlar sözü* (Kırım Türkleri)*makal* (Kazakistan, Afganistan, Türkmenistan)'dır.

Türk atasözlerinin ilk örneklerini *Orhun Yazıtları'*nda bulmaktayız (Caferoğlu 1930: 1314). Turfan'da yapılan kazılarda çıkan metinler arasında da azımsanmayacak sayıda atasözüne rastlanmıştır (Arat 1986: 274). Bunların yanında *Divanü Lügâti't-Türk, Kutadgu Bilig, Dede Korkut Kitabı'*nda da birçok atasözü bulunmaktadır.

Türk atasözlerinde şu özellikler görülür: 1) Atalarımızın uzun denemeleri sonucu ortaya çıkmıştır, kelimeleri değiştirilemez. 2) Atasözleri, bazı gelenek ve göreneklerimizi bildirir (Kız beşikte çeyiz sandıkta.). 3) Atasözleri bazı inanışları bildirir (Akacak kan damarda durmaz.). 4) Tabiat olayları ve bunların nasıl olageldiklerini anlatır (Mart kapıdan baktırır, kazma kürek yaktırır.). 5) Atasözleri bazı iktisadi konuları anlatır (Ayağını yorganına göre uzat.). 6) Atasözlerinin ilk örnekleri manzum olup daha sonra nesir şeklinde söylenmeye başlanmıştır. 7) Atasözlerinin bünyesinde çeşitli edebî sanatlara yer verilir: *Ağaç yaş iken eğilir* (istiare), *Mum dibine ışık vermez* (mecaz), *Can boğazdan gider* (kinaye), *Güvenme varlığa, düşersin darlığa* (tezat), *Üzüm üzüme baka baka kararır* (hüsnü ta'lil), *Atta karın, yiğitte burun* (seci), *Kaynayan kazan kapak tutmaz* (aliterasyon), *Sarmısak acı ama evde lâzım bir dişi (tevriye)* 8) Hemen hemen her atasözünün gerçek anlamının dışında ikinci bir anlamı vardır. *Ağaç yaş iken eğilir* atasözünün birinci anlamında ağacın yaş iken eğilmesi, ikinci anlamında ise çocuğun küçükken eğitilmesi anlatılmıştır. 9) Atasözleri büyük ölçüde geniş zamanlı fiiller (Damlaya damlaya göl olur.), ikinci şahıs emir kipi (Ayağını yorganına göre uzat.), geniş zaman emir kipi (Sakla samanı, gelir zamanı.), geniş zamanın olumsuzu (Ateş olmayan yerden duman tütmez.) ve geniş zamanın ikinci şahsı ile (Ne ekersen onu biçersin.) kullanılırlar. 10) Atasözleri bölgelere göre küçük de olsa farklılıklar gösterir (Keskin sirke küpüne (kabına) zarardır). 11) Atasözlerinin kökü çok eskilerde olup zamanla kendisini oluşturan kelime dağarcığında değişiklikler olabilir (Endik uma evligni agırlar / Konugun kutsuzı ev ıssını agırlar / Şaşkın misafir ev sahibini ağırlar). 12) Atasözleri diğer anonim halk edebiyatı türleri gibi bağımsız olmayıp yeri geldiğinde söylenir. Bir başka ifadeyle konunun daha iyi anlatılması için halk nesri, halk şiiri, roman, hikâye ve tiyatro metinleri içerisine serpiştirilir.13) Her atasözünün mutlaka bir ortaya çıkış hikâyesi vardır. Ancak bugün bunların büyük bir çoğunluğu unutulmuştur. 14) Atasözlerimizin manzum olma özelliği gösterenlerinde ölçü, durak ve kafiye adını verdiğimiz ahenk unsurları ile karşılaşırız. 15) Sözleri arasında anlam yönünden birbiriyle çelişkili olanları da vardır.

Türk atasözlerinin ilk örneklerini *Orhun Yazıtları'*nda bulmaktayız (Caferoğlu 1930: 1314). Turfan'da yapılan kazılarda çıkan metinler arasında da azımsanmayacak sayıda atasözüne rastlanmıştır. (Arat 1986: 274). Bun-

ların yanında *Divanü Lügâti't-Türk, Kutadgu Bilig, Dede Korkut Kitabı'*nda da birçok atasözü bulunmaktadır.

Atasözlerinin nazma çekilmesinde hiç şüphesiz Güvahi'nin büyük emeği vardır. Yusuf Has Hacip'le başlayan ve Necatî, Mealî, Nabi, Sabit, İzzet Molla, Sünbülzade Vehbi ve Ziya Paşa'ya kadar devam eden çizgide Güvahi'nin *Pend-name*'si farklı bir yapıya sahiptir. Divan şairlerinin dışındaki halk şairleri de atasözlerinden yararlanmışlardır. Bunlar içerisinde hiç şüphesiz en önde gelen Levni'dir. Çok yönlü bir sanatkâr olan Levni'den önce de sonra da saz şairleri şiirlerinde atasözlerinden yararlanmışlardır. Bunlar arasında Salburcuoğlu, Talibî, Mir'ati, Şem'i, Mevci, Gedayi, Figani, Bedri, Erzurumlu Emrah, Dadaloğlu, Sümmani vb. sayılabilir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Şinasi tarafından *Durub-ı Emsal-i Osmaniyye* (İstanbul, 1287/1870)'nin ikinci baskısı yapılır. İlk baskısında 1500 olan atasözü sayısı bu baskıda 2500 olmuştur. Ebuzziya Tevfik tarafından genişletilen üçüncü baskısında ise (İstanbul: 1302/1886) eserde atasözü sayısı 4004'e yükselir. 1311/1895 yılında Tekezade M. Sait tarafından *Durub-ı Emsal-i Osmaniyye veya Atalar Sözü* (İstanbul: 1311/1895) adlı kitap yayımlanır. Kitaptaki atasözü sayısı 5742'dir. Sadi G. Kırımlı tarafından hazırlanan *Atalar Sözü*(İstanbul 1961) adlı eserdeki atasözü sayısı 2742, deyim sayısı ise 2140'tır.

Cumhuriyet Döneminde atasözlerinin derlenmesi ve yayımlanması meselesinde diğer anonim halk edebiyatı türlerine göre daha fazla yol alınmıştır. Hemen hemen her halkbilimi dergisinde bölge ağızlarından derlenen yüzlerce atasözü yayımlanmıştır. Bu arada *Divanü Lügâti't-Türk'ten Derlemeler / En Eski Türk Savları*'nı (Ankara 1944) Ferit Birtek, *Atalar Sözü*'nü de (İstanbul 1936) Velet İzbudak yayımlamıştır.

3. Deyimler

Osmanlı Döneminde *tabir*, günümüzde *deyim* denilen bu halk edebiyatı ürünlerini, Ömer Asım Aksoy, "Çekici bir anlam taşıyan ve çoğunun gerçek anlamlarından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük toplulukları" (1981: 49) şeklinde tanımlamıştır.

Deyimlerin özellikleri ile atasözleri arasında büyük benzerlikler vardır: 1) Deyimler atasözlerinde olduğu gibi kalıplaşmış sözler olup kelimeleri bile değiştirilemez. 2) Tıpkı atasözlerinde olduğu gibi deyimlerde de az sözle çok şey anlatılmak istenir. 3) Deyimler en az iki kelimeden oluşur. 4) Deyimler genel kural özelliği gösteren bir söz değildir. 5) Deyimlerin birçoğu mastar hâlindedir: *Baltayı taşa vur-; göze gir-; turnayı gözünden vur-, vb.* 6) Atasözlerinde olduğu gibi deyimlerin de birer hikâyesi vardır: *İpe un*

sermek; Fincancı katırlarını ürkütmek, Halep orada ise arşın burada, vb. 7) Bir yazarın deyim ve atasözünü yerli yerinde kullanması onun dile hâkimiyetini göstermesi bakımından önemlidir. 8) Bazı atasözlerimiz hem deyim hem de atasözü özelliği gösterir: *Ne ekersen onu biçersin; ektiğini biç-, vb.*.9) Atasözlerinde olduğu gibi deyimlerde de iç kafiye vardır: *Akdeniz'e kaptan, Mısır'a sultan; Azıcık aşım, ağrımaz başım, vb.* 10) Atasözlerinde olduğu kadar olmasa da söz sanatlarının örneklerine rastlanır: *Hanımeli, aslanağzı, kar gibi, kuzu gibi (benzetme) Kel başa şimşir tarak (mübalağa)* (Elçin 1992d: 355-356; Aksoy 1981: 3749)

4. Alkış ve kargışlar

Türk dünyasında daha çok *alkış (alkıs)* ve *kargış (kargıs)* olarak bilinen kelime Türkiye Türkçesinde daha çok *dua* ve *beddua* kavramlarıyla karşılanmaktadır. Bu türlerin adı, *Divanü Lügâti't-Türk, Kutadgu Bilig ve Dede Korkut Kitabı*'nda *alkış* ve *kargış* şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Alkış ve kargışların temel özellikleri şunlardır: 1) Alkış (dua) ve kargış (beddua)lar hem nesir hem de manzum olarak karşımıza çıkar. a) Nesir şeklinde olanlar: b) Manzum dua ve beddualar daha çok mâni ve ninni şeklindedirler. Bununla beraber ikili ve üçlü, katar şeklinde dua ve beddualar da vardır. 2) Alkış ve kargışların halk ağzından yapılan derlemeler olduğu için kelime yapısı derlendiği yörenin dil özelliklerini korur. 3) Nesir şeklinde olan dua ve bedduaların cümle yapısı büyük ölçüde kurallıdır. 4) Alkış ve kargışların anlamı kesin ve açıktır. 5) Alkış ve kargışlar insan psikolojisi üzerinde etkili olan sözlerdir. 6) Günlük hayatımızın hemen her anında dua ve beddua ile karşılaşmaktayız. Ancak bizim insanımız bedduadan hep kaçmıştır. Beddua etmiş gibi görünürken bile olumsuzluk eki getirerek onu duaya çevirmiştir. 7) Alkış ve kargışlar kalıplaşmış ifadeler olup bir tek kelimesi bile değiştirilemez. 8) Alkış ve kargışlarda az sözle çok şey anlatılır. 9) Diğer anonim halk edebiyatı ürünlerinde olduğu gibi bunların da manzum örneklerinde şiirdeki ahenk unsurları (kafiye, redif, durak, ölçü) önemli rol oynar (Akalın 1990).

Kaynakça

Akalın, L. Sami (1954), *Erzurum Bilmeceleri*, İstanbul: Erzurum Lisesi Folklor Kolu Yay.

Akalın, L. Sami (1972), *Türk Mânileri*, İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yay.

Akalın, L. Sami (1990), *Alkışlar ve Kargışlar*, Ankara: KB Yay.

Aksoy, Ömer Asım (1981), *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, Ankara: TDK Yay.

Aktaş, Yakup (1996), *Göroğlu Türkmen Gehrımançılık Eposu (Köroğlu Destanı)*, Sakarya: Sakarya Ü.,YLT.

Alangu, Tahir (1967), *Keloğlan Masalları*, İstanbul: Keloğlan Yay.

Alptekin, Ali Berat (1990) "Ninni", *TDEA*, VII: 6365.

Alptekin, Ali Berat (2002), *Taşeli Masalları*, Ankara: Akçağ Yay.

Alptekin, Ali Berat (2002), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yay.

Alptekin, Ali Berat (2005), *Hayvan Masalları*, Ankara: Akçağ Yay.

Arat, R. Rahmeti W. Bang (1936), *Oğuz Kağan Destanı*, İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

Arat, Reşid Rahmeti (1986), *Eski Türk Şiiri*, Ankara: TTK Yay.

Atalay, Besim (1985), *Divanü Lugat-it-Türk Tercümesi*, C. III, Ankara: TDK Yay.

Avcı, A. Haydar (1998), "Anadolu'da Ağıtlar", *Pertev Naili Boratav Armağanı*, Ankara: KB Yay., s. 517547.

Baklacı, Salih (1997), "Atasözlerinin Tasnifinde Kullanılan Sözler", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri I*, Ankara: KB Yay., s. 6173.

Bali, Muhan (1997), *Ağıtlar*, Ankara: KB Yay.

Başgöz, İlhan (1957), *Manilerimizden*, Ankara: Dost Yay.

Başgöz, İlhan ve Andreas Tietze (1999), *Türk Halkının Bilmeceleri*, Ankara: KB Yay.

Bayladı, Derman (2000), *Efsaneler Dünyasında Anadolu (Anadolu Mitolojisi)*, İstanbul: Say Yay.

Bayrak, Mehmet (1987), *Halk Gülmecesi: İnceleme, Örnekleme*, Ankara: Yorum Yay.

Boratav, Pertev Naili (1931), *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Evkaf Mtb.

Boratav, Pertev Naili (1946), *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciği*, Ankara

Boratav, Pertev Naili (1958), *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Boratav, Pertev Naili (1969a), *100 Soruda Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yay.

Boratav, Pertev Naili (1969b), *Az Gittik Uz Gittik*, Ankara: Bilgi Yay.

Boratav, Pertev Naili (2000) *Tekerleme*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay.

Boratav, Pertev Naili (2001), *Masallar Uçar Leyli*, (hzl. Muhsine Helimoğlu Yavuz), İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay.

Caferoğlu, Ahmet (1930), "Orhun Abideleri'nde Atalar Sözü", *Halk Bilgisi Haberleri*, 1 (3): s. 1314.

Çelebioğlu, Amil ve Yusuf Ziya Öksüz (1995), *Türk Bilmeceler Hazinesi*, İstanbul: Kitabevi Yay.

Çelebioğlu, Amil (1982), *Türk Ninniler Hazinesi*, İstanbul: Ülker Yay.

[Demircioğlu], Yusuf Ziya (1934), *Yürükler ve Köylülerde Hikâye Masallar*, İstanbul. Dizdaroğlu, Hikmet (1969), *Halk Şiirinde Türler*, Ankara: AÜ Basımevi.

Duymaz, Ali (2002), *İrfanı Arzulayan Sözler: Tekerlemeler*, Ankara: Akçağ Yay.

Eberhard Wolfram ve P. Naili Boratav (1953), *Typen türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden: Franz Steiner verlag.

Eberhard, Wolfram (1955), *MinstrelTales from Southeastern Turkey*, (Folklore Studies, 5.), Berkeley: University of California Press.

Elçin, Şükrü (1983), *Türk Bilmeceleri*, Ankara: KTB Yay.

Elçin, Şükrü (2000), *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Akçağ Yay.

Erdem, Kerim Aydın (1977), *Keloğlan ve Anası*, Ankara: KB Yay.

Ergin, Muharrem (1971), *Dede Korkut Hikâyeleri* İstanbul.

Ergin, Muharrem (1971), *Dede Korkut Kitabı I*, Ankara: TDK Yay.

Ergun, Metin (1997), *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*, 1. C., Ankara: TDK Yay.

Gökalp, Mehmet (1985), *Mahiri ile Mahitaban Hikâyesi*, İstanbul.

Ziya Gökalp (1922), "Halkiyat I: Masallar",*Küçük Mecmua,* 18: 912.

Gökşen, Cengiz (2002), *Temel Fıkraları Üzerine Bir Araştırma*, Konya: Selçuk Ü., DT.

Gözaydın, Nevzat (1977), "Türk Fıkralarının Tasnifi Üzerine Bazı Düşünceler ve Bir Tasnif Denemesi", *Uluslararası Yunus Emre, Nasreddin Hoca, Karamanoğlu Mehmet Bey ve Türk Dili Semineri Bildirileri (10-12 Haziran 1977, Konya)*, Ankara.

Gözaydın, Nevzat (1991), *Folklor Dünyasından*, Ankara: Yargı Kitap ve Yay.

Güloğul, Faruk Rıza (1937), *Halk Kitaplarına Dair*, İstanbul: Bozkurt Matbaası.

Günay, Umay (1992), "Masal", *Türk Dünyası El Kitabı,* 3. C., 2.bs., Ankara: TKAE Yay., s. 321-331.

Güney, Eflatun Cem (1958), *Âşık Garip*, İstanbul.

Güney, Eflatun Cem (1960), *Tahir ile Zühre*, İstanbul.

Güney, Eflatun Cem (1971), *Folklor ve Halk Edebiyatı*, İstanbul: MEB Yay.

Güney, Eflatun Cem (1966), *Folklor ve Eğitim*, İstanbul: ME Basımevi.

Güney, Eflatun Cem (1982), *Masallar*, Ankara: KB Yay.

Güney, Eflatun Cem (1956), *Halk Türküleri*, İstanbul: Yeditepe Yay.

İnan, Abdulkadir (1985), *Manas Destanı*, Ankara: KTB Yay.

Kaplan, MehmetM. AkalınM. Bali (1973), *Köroğlu Destanı*, (Anlatan: Behçet Mahir), Ankara.

Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü I-II (1991), Ankara: KB Yay.

Kaya, Doğan (1999), *Anonim Halk Şiiri*, Ankara: Akçağ Yay.

Kırbaşoğlu, Filiz (1993), *Köroğlu Destanın Özbek Rivayetleri Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Çalışma*, Erzurum: Atatürk Ü., YLT.

Köksal, Hasan (1990), "İzmir'de Hıdırellez", *Türk Halk Kültüründen Derlemeler, "Hıdırellez Özel Sayısı"*. Ankara: KB Yay., s. 105-112.

Köprülü, Fuat (1986), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: TTK Yay.

Nutku, Özdemir (1997), *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara.

Özdemir, Hasan (1982), "Tekerleme", *TA,* XXXI: 36-38.

Philologiae Turcicae Fundementa (1964), Wiesbaden.

Sakaoğlu, Saim (1976), "Türk Folklorunda Alık Fıkraları", *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri (27-29 Ekim 1975 Konya)*, Ankara: Konya Turizm Derneği Yay., s. 85-97.

Sakaoğlu, Saim (1980), *Anadolu Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu,*Ankara: KB Yay.

Sakaoğlu, Saim (1993), *Türk Fıkraları ve Nasreddin Hoca*, Konya: SÜ Yay.

Sakaoğlu, SaimA. B. AlptekinY. SakaoğluE. Şimşek (1997-1999), *Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri I-II,* Ankara.

Sakaoğlu, Saim (2005), *Karaca Oğlan*, Ankara: Akçağ Yay.

Sakaoğlu, Saim (1973), *Gümüşhane Masalları/Metin Toplama ve Tahlil*, Erzurum: Atatürk Ü. EF Yay.

Sav, Ergun (1977), *Halk Hikâyeleri*, Ankara.

Şimşek, Esma (1993), *Kadirli ve Osmaniye Ağıtları*, Antakya: Kültür Ofset Basımevi.

Şimşek, Esma (2001), *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Ankara: KB Yay.

Tan, Nail (1986), *Folklorumuzda Ölçülü Sözler*, İstanbul: Halk Kültürü Yay.

Tezel, Naki (1936), *Keloğlan Masalları*, İstanbul.

Tezel, Naki (1938), *İstanbul Masalları*, İstanbul: Burhaneddin Matbaası.

Tezel, Naki (1969), *Türk Halk Bilmeceleri*, Ankara: MEB Yay.

Topal, İzzet (1996), *Göroğlu Türkmen Gehrımancılık Eposu (Köroğlu Destanı)*, Sakarya Ü., YLT.

Tuğrul, Mehmet (1946), *Malatya'dan Derlenen Masallar*, Ankara: Sümer Matbaası.

Türk Dünyası El Kitabı / Üçüncü Cilt: Edebiyat (1992), Ankara: TKAE Yay.

Walker, W. S. ve A. E. Uysal (1966), *Tales Alive in Turkey*, Cambridge: Harvard University Press.

Yardımcı, Mehmet (1998), *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri/Âşık Şiiri/ Tekke Şiiri*, Ankara: Ürün Yay.

Yıldırım, Dursun (1976), *Türk Edebiyatında Bektaşi Tipine Bağlı Fıkralar*, Ankara: KB Yay.

Yıldırım, Dursun (1992), "Fıkra", *Türk Dünyası El Kitabı,* 3.c., 2.bs., Ankara: TKAE Yay, s. 332-342.

Yıldız, Naciye (2001), *Hemra ve Hurlika Hikâyesinin Üç Eş Metni Üzerinde Bir Değerlendirme*, Ankara.

Zengin, Eyüp (1996), *Göroğlu Türkmen Gehrımançılık Eposu (Köroğlu Destanı)*, Sakarya: Sakarya Ü., YLT.

X. TÜRKİYE DIŞI TÜRK EDEBİYATLARI

Balkanlarda Türk edebiyatı

Mustafa İsen

AVRUPA'NIN güneydoğusunda yer alan bir yarımada olan Balkanlar, erken dönemlerden beri Türklerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerden biridir. V. yüzyılda başlayan ve günümüze kadar devam eden Balkan halkları ile Türkler arasındaki ilişkinin ağırlık noktasını Osmanlılar dönemi oluşturur. Gazi Süleyman Paşa'nın 1350'li yıllarda Gelibolu'ya geçişi ile başlayan süreç, Gazi Evrenos Bey aracılığı ile Batı Trakya'nın fethiyle (1361) devam eder. Ama bölge için asıl kalıcı Türk etkisi, I. Murat'ın Kosova zaferi (1389) ile sağlanır (Tarihî perspektif için bk. İnbaşı 2003:117). Kanuni dönemine kadar devam eden fetihlerle bölge büyük oranda Türk yönetiminin eline geçer.

Balkanlardaki uzun soluklu Türk yönetimi devresinde (1354-1912), özellikle de istikrarlı dönemde (1389-1699), eğitim, bilim ve kültür alanlarında büyük gelişmeler olur. Önce, Osmanlı'nın ilk dönem aydınlarının görev yerleri olan Gelibolu, Malkara, Edirne, Dimetoka, Serez, Vardar Yenicesi, Filibe, Üsküp gibi şehirlerde kurulan medrese, tekke ve zaviyelerle entelektüel ortam teşekkül etmeye; buralara sancak beyi, müderris, kadı, asker, kâtip veya tasavvuf erbabı olarak gelen kişilerce bilim ve kültür hayatı ilk ürünlerini vermeye başlar. Zamanla bu bölgede doğan Türkler veya İslamiyeti kabul eden Boşnak, Arnavut, Pomak, Torbeş asıllı Müslümanlar da eserlerini Türkçe yayımlamaya başlarlar. Bu yüzden Orta Asya veya Anadolu'dan farklı olarak, bu bölgede yazılı edebiyat sözlü edebiyat üzerinde yükselmez; yazılı edebiyat sözlü edebiyatla birlikte gelişir hatta ona takaddüm eder.

Balkanlarda başka bölgelerden farklı olarak üzerinde durulması gereken bir başka husus da, kitleler hâlinde Müslüman olan Boşnak, Arnavut, Torbeş ve Pomak gibi unsurların bu özelliklerinden dolayı dil, kültür ve sanatlarında ortaya çıkan değişmelerdir. Bu topluluklar, din değiştirmelerinin ardından, günlük konuşma dilindeki alıntıların yanında *Mevlid* gibi dinî metinleri Türkçe veya kendi dillerine çeviri yoluyla hayatlarına dahil ederler. Böylece bölgede Türkçe olmayan ama bu dil ve kültürden önemli ölçüde etkilenen bir edebiyat meydana gelir. Yine bu etkinin uzantısı olarak, kendi dillerinde fakat Arap harfleriyle yazılan eserler kaleme alınır.

Balkanlarda bölgeden yetişen yazarların ilk eserlerine, II. Murat (sal. 1421-1451) ve Fatih Sultan Mehmet dönemlerinde (sal. 1451-1481) rastlanır. XVI. yüzyıl başlarından itibaren ise, başka alanlar gibi Osmanlı edebiyat kadrosunun önemli bir bölümü Balkanlardan yetişmeye başlar. Tezkirelerin verdikleri bilgilere göre, Osmanlı şair kadrosunun üçte bire yakın bölümü Balkan şehirlerinde doğup büyümüşlerdir. Tanzimat'tan sonra hatta yakın dönemlerde de Rumeli, Türkçe eserler yazan kişileri yetiştirmeye, Türkiye'ye göç eden yazarlarla da Türk kültür hayatına katkıda bulunmaya devam eder (İsen 2003: 224-253).

Balkanlarda Türk edebiyatının gelişiminde basın kuruluşlarının da önemli payı bulunmaktadır. XIX. yüzyılda Avrupa'dan alınan basın kurumu, ilk örneklerini Balkan şehirlerinde vermiştir. Üsküp, Kosova, Bulgaristan ve Batı Trakya bu bakımdan önemli bölgelerdir. Özellikle Selanik, Türk basın tarihi açısından önemli bir şehirdir. Benzer biçimde Romanya'da da çok sayıda Türkçe basın organı görülmüştür (Balkanlar'da Türkçe basın için bk. *Balkan Ülkelerinde Türkçe Eğitim ve Yayın Hayatı* 1999; İslam 2001; Turan 1988).

Osmanlılardan sonra, bu renkli ve hareketli yapı yerini bir süre suskunluğa terk eder. Balkan bozgunlarından sonra o bölgede kalan Türklerin yaşadıkları sosyal sıkıntılar, yeni yönetimin baskıları edebiyata da yansır. Özellikle Türk aydınlarının ana yurt Türkiye'ye göçleri, bölgedeki edebiyat açısından kan kaybına yol açar. Türkçe, zaman zaman yasaklamalara kadar varan baskılara karşılık Balkanlarda yaşamaya, Türk asıllı sanatçılar eserlerini yayımlamaya devam eder.

Balkanlarda yakın dönem Türk edebiyatı söz konusu olunca akla öncelikle şiir gelmektedir. Aslında bu durum bütün Türk edebiyatları için de geçerlidir; fakat Balkanlarda çocuk edebiyatı, özellikle de çocuklara adanmış şiirler öne çıkar. Bir anlamda, bu yöredeki Türk çocuk edebiyatından söz etmek, aynı zamanda yöredeki Türk edebiyatından bahsetmek demektir. Kuşkusuz bunun birçok sebebi vardır. Çevresiyle ilişkileri bakımından yetişkinlerden farklı bir tavır içinde olan çocuk, sanat eserlerini, tabii bu arada edebî eserleri algılamada da büyüklerden farklı bir davranış içindedir.

Çocuklarda kavram bilgisinin yeni oluşumu ve buna bağlı olarak kelime hazinesinin sınırlılığı ve çevreyi algılamadaki yaklaşımının farklılığı sebebiyle onların ancak tabiî ve yalın bir dil ilgisini çeker (bk. Oğuzkan 2001). Çocuklar için yazılan şiirlerde yer alan tasvirler yalın olmalı, edebî sanatlar ölçülü bir şekilde verilmelidir. Yine bu şiirlerde mısralar kısa, cümle düzeni doğal olmalıdır. Şiirlerin konusu, yaşama sevinci, aile, yurt ve millet sevgisi gibi olumlu duygu ve davranışlar kazandırıcı ve pekiştirici nitelik taşımalıdır.

Bunlar, Balkanlardaki Türk edebiyatının ilk göze çarpan özellikleridir. Derinlikli bir ana dil eğitiminden, Türkiye ile sağlıklı bir iletişim imkânından yoksun bölge yazarı, basit sayılacak bir anlatım ve sınırlı sayıda kelime kadrosu ile yetinmek zorunda kalmıştır. Balkanlarda uzunca bir kesintinin ardından 1950 sonrası yeniden filizlenmeye başlayan Türkçe, zaman zaman kendisini doğru kullanacak kişilerden bile yoksun kalmıştır. Türkçe eğitim veren okulların bir açılıp bir kapanması, yayın faaliyetlerinde görülen istikrarsızlıklar, bölgede Türk yazı dilinin en büyük sorunudur. Yazı dili, eğitimin de ötesinde bir birikime, bir geleneğe yaslanmak zorundadır. Kuşkusuz Balkanların yakın döneminde böylesine bir birikimden de söz edilemez. Bunlara eklenmesi gereken çok önemli bir başka faktör de, bu yörede sanat ve edebiyat faaliyetlerinin yükünü çeken unsurun öğretmenler olmasıdır. Bölgede yetişen yazarların neredeyse tamamını öğretmen veya öğretmen okulu mezunudur. Bütün dünyası çocuk olan bu meslek mensupları, doğaldır ki sanat faaliyetlerinde de gündelik hayatlarının bu en önemli objesini yani çocuğu yazdıklarının merkezine koyacaklardır. Bu sebeple, çocuk eğitimine özel bir önem veren sosyalist yönetimin desteğiyle çocuklara yönelik çok sayıda dergi, kitap vb. yayımlanmıştır.

Balkanlarda yaşayan Türkler, Yunanistan'da bulunanlar hariç, tamamı sosyalist yönetimlerce idare edilen ülkelerde yaşamışlardır. Bu sebeple Yunanistan'daki Türk çocuk şiiri diğer Balkan ülkelerinden daha farklı bir özellik göstermektedir. Diğer bölge ülkelerinin edebiyatlarında siyasi yapıları gereği yer bulamayan dinî şiirler, Yunanistan Türk çocuk şiirinde önemli bir yer tutar. Batı Trakya Türkleri büyük ölçüde kırsal kesimde yaşadıkları için, köy hayatının sorunları edebiyatın temel konuları arasında yer alır. Bunun dışında azınlık olmanın getirdiği sorunlar da rahatlıkla işlenir. Oysa güdümlü bir edebiyatın hâkim olduğu sosyalist yönetimlerde edebiyatta bu tür konular yer bulamaz. Hem Batı Trakya hem de diğer bölgelerde yaşayan Türkler, Rumeli doğumlu olması sebebiyle Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ü hemşerileri olarak değerlendirirler. Bu yüzden Atatürk'e adanmış şiirler onların eserlerinde ağırlıklı bir yer tutar (bk. Sağlam 1990).

Sosyalizm tecrübesi yaşayan Bulgaristan, eski Yugoslavya (Kosova, Makedonya) ve Romanya'da ise ele alınan konular, sözü edilen sistemin sanat

anlayışıyla yakından ilgilidir. Bu ülkelerde de birbirinden farklı uygulamalar söz konusu ise de, edebiyat hayatı rejimin çizdiği çerçeveye uygun örneklerden oluşur. Bu yüzden sözü edilen metinlerin önde gelen özelliği deklaratif oluşlarıdır. Bununla birlikte özellikle azınlık yazarları, biraz da bu ideolojik yapıdan kaçabilmek için özellikle doğa, okul, kitap, anne sevgisi gibi temalar etrafında eserler kaleme almışlardır. Doğanın, bu edebiyatta bu denli yoğunlukla yer almasının bir başka sebebi de yöre halkının büyük ölçüde kırsal kesimde yaşamasıdır. Okul aracılığı ile şehir hayatına katılan yazar, sürekli kendi çocukluğunu ve çocukluğunun geçtiği kırsal dekoru, onun güzelliklerini özler.

Şairlerin dikkatini kırsal kesimin sorunlarından çok güzelliği çeker. Sosyalist örgütlenmenin edebiyata yansımasının örneği sayılabilecek ürünler de sıklıkla ele alınır. Özellikle rejimin daha katı uygulandığı ilk yıllarda din karşıtı ürünler öne çıkar. Bulgaristan'da, modernleşmenin yararları, moderniteye uymada karşılaşılan sıkıntılar, kadın erkek ilişkileri, kadın giyimi ve özellikle eskiyi temsil eden yerel kıyafetler ağırlıklı konular arasındadır. Azınlıkların, kendi tarihlerine ve bu tarih içindeki kahramanlara göndermede bulunma Yunanistan hariç yok denecek kadar azdır. Buna karşılık sosyalist kültürün önde gelen isimlerine adanmış yüzlerce örnek vardır.

Azınlıklar için önemli rol oynayan halk edebiyatı örneklerinden yararlanma eğilimi, Balkanlar'da yaşayan bütün Türk şairlerinde görülen bir özelliktir. Bu, bir anlamda iyi bir Türkçe eğitimi imkânından mahrum aydınlar için iyi bir okul demektir. Buna eklenebilecek bir başka imkân da Nâzım Hikmet'in eserleridir. Çünkü içerikleri dolayısıyla onun eserleri hem Bulgaristan örneğinde olduğu gibi bolca basılmış, hem de bulundurulması rejimce teşvik edilmiş örneklerdir. Bu yüzden bölge şairleri pek çok bakımdan Nâzım Hikmet'in çekim alanı içindedirler. Bu durum son yıllarda Yahya Kemal, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi başka isimlere doğru kaymıştır. Aslında laik bir yaşantı içinde olan bölge şairi, kendi kimliklerinin en önemli ögeleri olan İslami ve millî değerleri eserlerinde yansıtmaya son zamanlarda önem vermeye başlamıştır (Yaşın 1995: 54).

1990'lı yıllardan sonra Balkanların tamamında hissedilen demokratik hava, edebiyata da yansımış ve yukarıda çerçevesi çizilen şablon büyük ölçüde değişmiştir. Bu olumlu gelişmeye karşılık Balkanlarda var olan edebî geleneği büyük ölçüde sırtında taşıyan Makedonya ile Kosova'da, ekonomik sıkıntılar sebebiyle gazete ve dergilerin neşrinde eski devlet desteği sağlanamamaktadır. Ama çıkarılabilen yayın organlarında artık başka alanlarda olduğu gibi daha reel edebî konulara ait örnekler de kendilerine yer bulabilmektedir.

Bulgaristan Türk edebiyatını ise bu olguların dışında başka bir bakış açısıyla ele almak gerekecektir. 1989 göçü bu ülkede pek çok şeyi tepeden

tırnağa değiştirmiştir. Bölgedeki aydın kadronun tamamına yakını Türkiye'ye göç etmiş ya da göçe zorlanmıştır. Bu, Bulgaristan'daki entelektüel faaliyetin büyük ölçüde kan kaybetmesine sebep olmuştur. Türkiye'ye göç eden aydınların bir kısmı özellikle eski ülkelerinin Türklere yönelik baskılarını ele alıp tartışmaya başlamışlardır. Bu yeni gelişme biraz romantik de olsa, meselelerin daha cesaretle ele alınmasına imkân sağlamıştır. Bu nitelikteki eserlerde, Bulgarlaşmayla Türk kalma arasında mücadele veren kişilerin dramı, yoğun polis baskısı, göç, terk edilen topraklara duyulan özlem, Türklük şuuru, direnme ve bunun sonucunda elde edilen başarının gururu ve Türkiye'ye teşekkür ele alınan başlıca konular olmuştur.

Bölgede üretilen metinlerin diline gelince… Gagavuzlar hariç Balkanlarda yaşayan Türklerin yazı dili, tarihin her döneminde hep İstanbul merkezli Türk yazı dili olmuştur. Hatta son yıllarda Gagavuzlar arasında bile, Türkiye Türkçesinin etkisi artmaktadır. Fakat belli ölçülerde, azınlık yazarı ister istemez bulunduğu ülkenin dilinden etkilenmektedir. Bu farklılık yanında ana ülkeyle zaman zaman kesilen iletişim yüzünden Balkan ülkelerindeki Türkçe yazı dili Türkiye Türkçesi ile tümüyle paralel bir gelişme göstermemiştir (Kaya 1993: 293; İsen 1984: 164). Ortaya çıkan eksikliği bölge dillerinden giren kelimeler ve cümle yapısı doldurmuştur. Bununla birlikte, bazı bölgelerde yöresel ağızların yazı diline katılmasıyla ortaya çıkan bir küçük farklılıktan söz etmek mümkündür. Özellikle de eski Yugoslavya'da 1985'li yıllara kadar aşırı sayılacak biçimde öz Türkçe kullanımı ve mahallî dilden giren kelimeler, bir farklılık olarak kaydedilmelidir. Gagavuzlar için ise daha farklı bir dil ve anlatımdan söz etmek gerekir.

Balkanlarda, günümüzde bilhassa Makedonya, Kosova, Bulgaristan gibi ülkelerde Türk dilinde canlı bir edebiyat hayatı varlığını sürdürmektedir. Özellikle Türkçe, Türk dizileri, Yunus Emre Enstitüsü ve TİKA sayesinde sadece akademik dünyada değil, Balkan halkların ilgi duyduğu bir alan hâline gelmiştir. Bu genel değerlendirmelerden sonra, bölge ülkelerindeki çağdaş edebiyatın durumuna da ana çizgileriyle temas edilmeye çalışılacaktır.

Makedonya

Daha önce Yugoslavya'yı meydana getiren altı cumhuriyetten biri olan Makedonya, l99l yılı içinde bağımsızlığını ilan eder. Bu ülkenin iki milyon civarındaki nüfusunun yaklaşık % 10'u Türklerden oluşmaktadır. Makedonya, Yugoslavya'nın bir parçası olarak l945 yılından sonra bu ülkede uygulanan azınlık haklarını belli çerçeveler içinde Türklere de tatbik eder. Bu yüzden yörede, Türk okullarının açılması, Türkçe radyo ve televizyon yayınlarına ve tiyatrolara izin verilmesine paralel olarak edebiyat da gelişme gösterir. *Birlik Gazetesi* (1944), *Yeni Kadın* (1949) gazeteleri yayımlanmaya başlar.

Bunu *Pioner* (1950) çocuk gazetesi izler. Bu tarihte başlayan yayın faaliyetleri, buna ek olarak daha sonra yayımlanmaya başlayan *Sesler* (1965) adlı bir kültür ve sanat dergisi ile yedion dört yaş grubuna seslenen *Sevinç* (1951) ve ana okulu çocuklarını hedefleyen *Tomurcuk* (1957) adlı iki çocuk dergisi de yakalanan gelişimi hızlandırır. Fakat bu basın yayın hayatı 2000'li yıllardan itibaren canlılığını kaybetmeye başlar. Önce *Sesler* daha sonra da *Sevinç*, *Tomurcu*k ve en önemlisi *Birlik* yayın hayatından çekilir. Bir süre yayımlanan *Vardar* adlı siyasi gazete de bir süre sonra yayınını durdurur. Daha sonra yayımlanmaya başlayan *El-Hilal, Ufuk, Köprü, Yeni Balkan, Kardelen ve Hikmet Dergisi* yayına devam etmektedir.

Makedonya'da çağdaş Türk edebiyatının akla gelen ilk isimleri; Enver Tuzcu (l9l6 l958), Şükrü Ramo (l9l8 1988), Lütfi Seyfullah (l926-25.5.2005), Necati Zekeriya (l928 l988), Fahri Kaya (d. l930), İlhami Emin (d. l931), Avni Engüllü (d. l947), Fahri Ali (1948-23.08.2016), Sebahattin Sezair (d. 1948), Avni Abdullah (d. l948), Halise Hasan Özgül (d. 1948), Yusuf Edip (d. 1949), Suat Engüllü (d. l950), İrfan Bellür (d. 1954), Sabit Yusuf (d. l957), Biba İsmail (d. 1957), Semra Samet (d. 1958), Ahmet Oktay (d. 1967), Leyla Hüseyin (d. 1969), Rıfat Emin (d. 1974), Tülay İbrahim (d. 1975), Leyla Şerif Emin (d. 1981)'dir.

Yukarıda sıralanan yazarların tamamına yakını şiirle uğraşmaktadır. Şiiri hikâye izler. Anılan bu isimler arasında hikâye ile de uğraşanlar, Hüseyin Süleyman (1900-1963), Şükrü Ramo, Mustafa Karahasan (1920-2002), Hümaşah Vardar (1920-2009), Lütfi Seyfullah, Necati Zekeriya, Fahri Kaya, Recep Murat Bugariç (13.1.1934-23.4.2016), Avni Engüllü, Halise Hasan Özgün (1948), Avni Abdullah, Alaettin Tahir, Enver Ahmet (1949), Enver İlyaz (1955) ve Sabit Yusuf'tur (1957). Bu yazarların büyük bölümü, kendilerine en önemli uğraş alanı olarak çocuk edebiyatını seçmişlerdir. Bazı denemeler söz konusu olmakla birlikte roman henüz Makedonya'da yaşayan Türk yazarların başarılı olduğu bir tür değildir. Buna karşın tiyatro, eleştiri ve gezi türünde de epeyce örnek bulunmaktadır.

Makedonya ve Kosova'da (Eski Yugoslavya) yayımlanan eserlerin büyük çoğunluğunun, özellikle ilk devrede yayımlananların, bütün sosyalist ülkelerde olduğu gibi, devlet desteği ve devlet kontrolünde çıktığı unutulmamalıdır. Bu yüzden sözü edilen yayınlar büyük oranda resmî ideolojinin propagandası niteliğindedirler. En azından, bu niteliği ön planda olan eserlere basılma imkânı sağlanmıştır. Hâl böyle olmakla birlikte bu destek Türkçenin bir yazı dili olarak bölgede yaşamasını sağlamış ve Balkan ülkeleri içinde eski Yugoslavya topraklarında oturanlar, bölgenin başka insanlarına oranla kimliklerini, bu arada dillerini ifade etmede daha iyi bir durumda olmuşlardır. Yine bu yüzden bölgede en çok Türkçe eser de Makedonya'da basılmıştır. Makedonya ve Kosova'da 1945'li yıllardan günümüze

kadar yaklaşık 500 Türkçe eser yayın imkânı bulmuştur. Bunların büyük çoğunluğu Makedonya'da yayınlanmıştır. Fakat Balkan ülkeleri içinde yine de bu destek ve denetim ilişkisinin boyutu eski Yugoslavya'da hiçbir zaman diğer sosyalist ülkelerin uygulamalarına dönüşmemiştir (Makedonya Türklerinin edebiyatı için bk. Yusuf 1976; Selim 1978; Engüllü 1997; İsen 1983; İsen ve Kireççi 2001; Hafız 1989; Kaya 1993; Hayber 2001).

Kosova (Sırbistan-Karadağ)

Osmanlı Devleti'nin bölgeden çekilmesiyle ortaya çıkan yöresel yönetimler, aralarındaki ihtilafları kısmen çözerek l9l8l9l9 yılında Yugoslavya'yı kurarlar. l946 yılına kadar devam eden bu yönetim, yörede Türkçe yazılı basına imkân vermez. Ancak sözlü edebiyat geleneği ve Üsküp, Prizren, Yakavo, İpek, Manastır, Ohri ve Kalkandelen gibi şehirlerde faaliyet gösteren tekkelerde geliştirilen tasavvuf edebiyatı canlılığını korur. Ama bu ürünlerin o dönemde hiçbiri basılma imkanı bulamaz. Bunların içinde Hacı Ömer Lütfi (18701928)'yi bir istisna saymak gerekecektir. l945 yılında kurulan sosyalist yönetim ülkedeki azınlık haklarına saygı göstereceği sözünü tutarak çeşitli dillerde yayın organlarının neşrine ve okulların açılmasına izin verir. Makedonya'da *Birlik Gazetesi*'nin neşri (l944) ve Türkçe radyo yayınlarının başlamasına paralel olarak Türk edebiyatı da filizlenmeye başlarken Kosova Özerk Bölgesi'nde yaşayan Türkler, daha büyük nüfusa sahip olmalarına karşılık, kültürel imkânlardan epeyce geç yararlandılar. Bu yüzden Kosova doğumlu şair ve yazarlar, ilk ürünlerini Makedonya'da çıkan yayın organlarında neşretmiş, 1969 yılından itibaren ise kendileri de bu imkânlardan yararlanmaya başlamışlardır. Kosova'da 1960'lı yıllardan başlayarak şiir ve hikâye, ciddi aşamalar kat etmiş, öteki türlerde de eserler verilmiştir. *Birlik ve Tan* dizileri arasında bu bölge doğumlu yazarlara ait çıkan çok sayıda kitap, nicelikle birlikte niteliğin de belli aşamalar kaydettiğinin ifadesidir.

l99l yılındaki bölünmeden sonra yeni Yugoslavya, Sırbistan ve Karadağ Cumhuriyetlerinden ibaret kalır. 2006 yılında Karadağ da bağımsızlığını ilan etti. Sırbistan içinde mütalaa edilen Kosova Özerk Bölgesi ise 2008 yılında bağımsızlığını ilan eder. Bölgenin başkenti Priştine'de *Tan Gazetesi* (1969), Çevren dergisi (1973) ve *Kuş* (1979) çocuk dergisi, Prizren'de ise *Esin* (1979) ve Çığ (1990) dergileri çıkmaktaydı. Fakat savaştan sonra bunların yayınına ara verilmiştir. Daha sonra ise Prizren'de özel gayretlerle *Bay* (1994), *Sofra*, *Türkçem* ve *Derya* dergileri ile *Yeni Dönem* adlı haftalık gazete ve *Demokrasi Ufku* adlı on beş günde bir çıkan yeni bir siyasi gazete yayıma başladıysa da bunlar uzun ömürlü olmadı. Bunların içinde düzenli olarak *Türkçem* Dergisi yayınlanmaktadır.

Kosova doğumlu olmamakla birlikte Süreyya Yusuf (1923-1977), bölgedeki edebiyatın gelişip serpilmesinde eleştirmen olarak çok önemli bir konuma sahiptir. Onun yönlendirmeleri bölge edebiyatının derlenip toparlanmasında önemli rol oynamıştır. Genelde Balkanlarda olduğu gibi Kosova bölgesinde de edebiyat denince akla şiir gelmektedir. Bu dal içinde asıl başarılı olunan alan ise çocuk şiiridir. Fahriye Çerkez (1929), Naim Şaban (l935 l961), Nusret Dişo Ülkü (d. l938), Nimetullah Hafız (d. l939), Enver Baki (d. l943), Hasan Mercan (l944-29.4.2004), Arif Bozacı (d. l944), Ahmet İğciler (d. 1945), Şecaettin Koka (d. 1945), Sadık Tanyol (d. 1946), Bayram İbrahim (d. l947), İskender Muzbeg (d. l947), Fikri Şişko (d. 1949), Altay Suroy Recepoğlu (d. l949), Fahri Mermer (d. 1950), Alim Rıfat Yeşeren (d. l95l), Zeynel Beksaç (d. l952), Ethem Baymak (d. 1952), Osman Baymak (d. l954), Aziz Serbest (d. 1954), Mehmet O. Bütüç (d. 1955), Suphi Mazrek (d. 1965), Kosova bölgesindeki Türk edebiyatının başlıca temsilcileridir. Hikaye türünde ise, Süreyya Yusuf, Nusret Dişo Ülkü, Enver Baki, Hasan Mercan, Secaettin Koka, Ahmet İğciler, İskender Muzbeğ ve Reşit Hanadan (d. 1955), Mehmet Bütüç (d. 1955), Şükrü Mazrek (d. 1955), Raif Kırkul (d. 1964), Özcan Micalar (d. 1965), Suphi Mazrek (d. 1965), Esin Muzbeg (d. 1975) ve Taner Güçlütürk (d. 1980) bölgenin akla gelen ilk isimleridir. Roman, tiyatro, eleştiri, deneme ve gezi türünde de ilgili eserlere rastlanmaktadır (Kosova Türklerinin edebiyatı hakkında bk. Yusuf 1976; Selim 1978; Engüllü 1997; İsen 1983; İsen ve Kireççi 2001; Hafız 1989; Kaya 1993; Hayber 2001; Turan 2002).

Bulgaristan

Bulgaristan, Anadolu'ya yakın olması, çok erken dönemde Osmanlı sınırları içine katılması ve yoğun bir Türk nüfusu barındırması sebebiyle Türkçe edebiyat açısından zengin bir görünüme sahiptir. Sözlü örnekler açısından bu ülkede yaşayan Türk azınlığın ürünleri, bütün Balkanlar gibi Anadolu'dakilerden farklı değildir. Kullanılan yazı dili de ufak tefek yöre hususiyetleri dışında İstanbul Türkçesidir.

Bulgaristan, Osmanlı Devleti'nin bir parçası olduğu dönemde Türk edebiyatına çok sayıda şair ve yazar yetiştirmiştir. 1877-1878 veya daha bilinen adıyla 93 Harbi'nden sonra kurulan Bulgaristan Krallığı, bu bölgede uzun asırlardır devam eden Türk edebiyatının akışını da frenleyen bir hareketin başlangıcı olmuştur. Aslında 1918-1928 yılları arasında rüştiyelere öğretmen yetiştirmek üzere açılan darülmuallimin (öğretmen okulları) ile 1922 yılında din adamı ve öğretmen yetiştirmek üzere faaliyete geçirilen Nüvvap, 1947-1951 yılları arasında açık kalan Eski Zağra, 1951-1958 yılları arasında faaliyet gösteren Şumnu, Razgrat, Kırcali ve Sofya Türk Pedegoji

Okulları (Öğretmen Okulları), Türk halkına kadro yetiştirmede çok yararlı olmuş eğitim kurumlarıdır. Fakat neredeyse Balkan kelimesi denince ilk akla gelen istikrarsızlık olgusu bunları sık sık açılan kapanan kurumlara dönüştürmüştür. Bulgar krallıkları devrinde, bazen olumlu, bazen olumsuz manzaralar gösteren Türkçe okul, gazete ve kitap çalışmaları, bütün engellere rağmen bölgede Türkçenin varlığını gösteren çok önemli belgelerdir. Bu dönemde (1877-1944) bölgede yaşayan Türk toplumu engellere karşılık Türkçe okullar, gazete ve kitaplarla varlıklarını devam ettirmeye çalışmışlardır. Sosyalist dönemin başlangıcında (1944) karşılaşılan olumlu manzara, yerini sonraki yıllarda ağır bir baskıya bırakmış, giderek Türkçe okuma ve yazma, hatta Türkçe konuşma yasaklanmıştır. Sosyalist yönetimin ilk yıllarında açılan yeni tip okullar ve *Dostluk* (1947), *Işık* (1945, 1947'den sonra *Yeni Işık*), *Yeni Hayat*, *Halk Gençliği* (1948), *Eylülcü Çocuk* (1946-1960), *Emek Davası*, *Piyoner* (1959-1980) gibi Türkçe yayın organları Türk edebiyatı açısından verimli bir dönemin başlamasına sebep olur. Sofya'da Türkçe eser basan yayınevleri açılır, radyoda Türkçe yayınlar başlar. Öğretmen okulları açılır. Sofya Üniversitesi bünyesinde Türkoloji bölümü kurulur (1953). Bir süre sonra bu yatırımlar sonuç verir ve Türk edebiyatı ülkede adeta bir patlama gerçekleştirir. Ana dilinde eğitim görerek yetişmiş bir aydın tabakası başka alanlarda olduğu gibi Türk edebiyatı üzerinde de etkisini gösterir ve ortaya ciddi bir kadro çıkar. Bunun sonucunda o zamana kadar sadece gazete ve dergi sayfalarında görünen ürünler önce müşterek derlemelere, ardından da bağımsız kitaplara dönüşmeye başlar. Burada her edebî gayretin arkasında aydınların rolü, onların yetişmesinde de eğitim ve öğretimin olmazsa olmaz katkısı açıkça ortaya çıkmaktadır. Ama sosyalist rejim bir süre sonra başka hesaplarla Türk halkının başta eğitim olmak üzere sahip olduğu hakları teker teker elinden almaya başlar. 1959 yılından itibaren Türk dili ile eğitim yapan liseler kapatılır. Ardından ilk ve orta öğretim kurumları aynı muameleye tabi tutulur. Sonra da isimler değiştirilmeye başlanır. Bu zorluklara karşılık Türkçe, ülkede yaşamaya devam eder, özellikle Türk halkının çok sevdiği bir ifade şekli olarak şiir başta olmak üzere çok sayıda Türkçe ürün, bu bölgede yaşamını sürdürür. Şiiri sayı bakımından hikâye izler. Roman ve sahne eseri ise ancak birkaç örnekle sınırlıdır. Sosyalist dönemde Bulgaristan'da basılan toplam Türkçe kitap sayısı 198'dir. Bunların 112'si yörenin yetiştirdiği sanatçılarca yazılmıştır. Diğerleri ise Türkiyeli yazarların eserleridir. Bu rakama ders kitapları da eklenecek olursa sayı 600'lere ulaşır. Kısacası 1961-1989 yılları arasında yirmiden fazla Bulgaristan doğumlu Türk yazarın eseri yayın imkânı elde etmiştir. Sosyalist yönetime gelinceye kadar ülkedeki Türk halkının eğitimi öğretim faaliyetleri Türk encümenlerce yürütüldüğü için eğitimin içeriği ve yetiştirdiği kişiler millî kimlikle örtüşmektedir. Sosyalist dönemde yazılan

eserlerin konusu, genelde, vatanı kapitalist düşmanlardan koruma, komünist partisine minnettarlık, sosyalist liderlere sevgi, bu ülkelerin çocukları arasında dostluk, kardeşlik, ateizm gibi duyguların yerleştirilmesine dönük, bütün benzer yönetimlerin güdümlü edebiyatlarında işlenen meselelerdir.

1990 yılından sonraki demokratik rejim döneminde ise, okullarda haftada dört saati geçmeyecek şekilde isteğe bağlı ve müfredat dışı olmak kaydıyla Türkçe dersler verilmeye başlanır. Ülkede *Hak ve Özgürlük* (1991), *Güven* (1993) gazeteleri ile *Filiz* (1966), *Balon*, *Gönül* (2001) *Kaynak* (1999) ve *Deliorman* (2002) adlı dergiler yayımlanmaktaysa da bunlara istikrar kazandırılamamıştır. *Müslümanlar* dergisi ise Türkçe ve Bulgarca olarak neşredilmektedir. Alev dergisi de yeni yayınlar arasındadır. Bulgaristan'da yaşayan Türklerin ulusal ölçekte yayınlarının bulunmayışı sadece siyasi baskı ve finans zorluğu ile izah edilemez. Böyle bir ihtiyacı hissedebilecek zihni eksiklik Türkçe neşriyatın önündeki en büyük engeldir.

Bulgaristan'da Türkçe eser veren çok sayıda çağdaş şair ve yazar vardır. Bunlardan ilk akla gelenler şunlardır: Mehmet Müzekka Con (1885-1974), Mehmet Behçet Perim (1896-1965), Mehmet Fikri (19081941), Selim Bilalov (1915 1987), Osman Kılıç (d. 1920), Salih Baklacıev (Baklacı) (d. 1924), Süleyman Gavazov (d. 1924), Hasan Karahüseyinov (19251990), Sabri Tatov (d. 1925), Hüseyin Oğuz (d. 1926), Ahmet Şerifov (Ahmet Şerif Şerefli) (1926), Kemal Bunarcıev (Pınarcı) (d. 1923), Mefkure Mollova (d. 1927), Niyazi Hüseyinov (N. Hüseyin Bahtiyar) (d. 1927), Lütfi Demirov (19291990), Muharrem Tahsinov (d. 1929), Mehmet Bekirov (d. 1930), Sebahattin Bayramov (S. Bayram Öz) (d. 1931), Halit Aliosman (Aliosman Dağlı) (d. 1932), İshak Raşidov (d. 1932), Mehmet Davudov (Davut Çağlar) (19321986), Mehmet Çavuşev (Çavuş) (d. 1933), Kazım Memişev (d. 1933), İsmail İbişev (Tunalı) (d. 1933), Recep Küpçüev (Küpçü) (19341976), Nevzat Mehmedov (Mehmet) (d. 1934), Ömer Osmanov (Osman Esendoruk) (d. 1934), Faik İsmailov (Arda) (d. 1936), Mustafa Çetev (Çete) (d. 1936), Durhan Hasanov (Hasan Hatiboğlu) (d. 1937), Osman Azizov (d. 1937), Aliş Saidov (Said) (d. 1938), Şaban Mahmudov (Mahmudoğlu Kalkan) (d. 1938), Şahin Mustafov (Mustafa) (d. 1938), Latif Karagöz (d. 1939), İslam Beytullov (Beytullah Erdi) (d. 1940), İsmail Çavuşev (Çavuş) (d. 1940), Ahmet Eminov (d. 1944), Latif Aliev (Ali) (d. 1935), Mustafa Mutkov (Mutlu) (d. 1935) (Bulgaristan Türklerinin edebiyatı hakkında bk.Süleymanoğlu 1997; Tatarlı 1964; Bahtiyar 1996; Çavuş 1988; Çavuşev 2000; İsen ve Kireççi 2001).

Bulgaristan'da yaşayan Türkler için de şiir öncelikli bir dal olarak ortaya çıkar. Bunu hikâye izler. Mustafa Kahveciev, Rıza Mollov, Kemal Bunarcıev, Salih Baklacıev, Sabri Tatov, Ahmet Tımışev, Muharrem Tahsinov, Nadiye Ahmedova, Halit Aliosmanov, Kazım Memişev, Mustafa Mutlu, Ali Pirov, La-

tif Karagöz, Mukaddes Akmanova, Ahmet Mehmedov bu dalın dikkat çeken isimlerdir. Öbür ülkelerden farklı olarak roman alanında da eserler verilmiştir. Aynı şekilde tiyatro, eleştiri, gezi, deneme gibi türlerde de yeterli örneklere rastlanır.

Yunanistan

Yunanistan'daki Türkçe ile alakası olan kitleleri dört bölümde ele almak gerekir. XIV. yüzyıldan itibaren Anadolu'dan getirilip Batı Trakya'da iskân edilen Türklerin torunları yoğun olarak Gümülcine ve İskeçe şehir merkezleri ile köylerinde yaşamaktadırlar. Nüfuslarının yüz elli bin civarında olduğu tahmin edilmektedir. Başta Rodos olmak üzere Oniki Ada'da yaşayan Türkler, kuzeyden Balkanlara gelip Hristiyanlaşan Türklerle, Lozan Antlaşması'ndan sonra Yunanistan'a göç eden Karamanlı Türk Ortodokslar, Türkçeyi bu ülkede ikinci bir dil olarak kullanan İstanbul ve Anadolu Rumları. Bu topluluklar içinde Türkçeyi edebî bir dil seviyesinde kullananlar Batı Trakya Türkleridir.

Osmanlı Devleti'nin bölgeden çekilmesinden sonra Batı Trakya'daki Türk edebiyatını başlıca üç bölümde ele almak gerekir. Başlangıçtan l960 yılına kadar olan devre, yöredeki Türk azınlığın en sıkıntılı dönemidir. Yunanistan iç savaşı ve II. Dünya Harbi buradaki Türklerin hayatını da çok zorlaştırmıştır. Yaşanan sıkıntılar edebiyata da yansımış ve bu dönem edebiyatı, Yugoslavya örneğinde olduğu gibi, daha çok sözlü ürünlerle yaşamını sürdürmüştür. Yazılı edebiyatın bu dönemdeki başlıca temsilcileri Mehmet Hilmi (902-1931) ile Mehmet Arif'tir (Kemal Şevket Batıbey) (19061976). 1960-1980 dönemini ise ülkedeki Türk edebiyatının gelişme devri olarak tanımlamak gerekir. Özellikle Türkiye'ye gelip öğrenim imkânı bulan çok sayıda Batı Trakyalı Türk, ülkeye dönünce bu birikimlerini çeşitli yayın organlarına yansıtırlar ve böylece yeni ve sürekli bir edebî hareket başlamış olur. *Birlik* ve Öğretmen dergileri de kültür sanata ait yayın organları olarak bu dönemde çıkar. Bu dönem eserlerinin temel konusu Bulgar ve Yunanlılara karşı verilen yaşama savaşı ile folklor ürünlerinin tespitine yöneliktir. Asım Haliloğlu (1923-1980), Tevfik Hüseyinoğlu (d. 1936), Ali Rıza Saraçoğlu (19381994), Hüseyin Alibabaoğlu (d. 1936), Hüseyin Salihoğlu (d. 1936), Hüseyin Mahmutoğlu (d. 1939), Kadir Yakıbaşıoğlu (d. 1939), Rahmi Ali (d. 1941), Mustafa Tahsin (d. 1942), İmam Kasım (d. 1943), Mücahit Mümin (d. 1944), Naim Kazım (d. 1945), Mehmet Çolak (d. 1946), Hüseyin Mazlum (d. 1947), Refika Nazım (d. 1947), İbrahim Onsunoğlu (d. 1948), Reşit Salim (d. 1952), Şükran Raif (d. 1961) bu dönemin belli başlı yazarlarıdır. Hüseyin Alibabaoğlu, Rahmi Ali, Mücahit Mümin ve Hüseyin Mahmutoğlu daha çok hikâye yazarları olarak dikkat çekerler.

1980'den sonra ise Batı Trakya Türk edebiyatı, kendini başta anayurt Türkiye olmak üzere dış ülkelerde de tanıtacak bir arayışın içine girmiş ve bunda da belli ölçüler içinde başarılı olmuştur. Bu arada Türk dünyasında ortaya çıkan yeni gelişmeler de bu teşebbüslere ivme kazandırmıştır. Bunun sonucu olarak Şafak adlı bağımsız bir sanatedebiyat dergisi yayımlanmaya başlamışsa da sürdürülememiştir. Bütün bu gelişmelere rağmen Batı Trakya Türklerinin edebiyatı, diğer Balkan ülkelerindeki özellikle Makedonya, Kosova ve Bulgaristan'daki Türk edebiyatına göre gerek nicelik gerekse nitelik bakımından daha zayıf kalmıştır. Bunun pek çok sebebi olmakla birlikte, en önemli faktör, yöredeki Türk azınlığın yakın zamanlara kadar sanat ve kültür faaliyetlerine fazla önem vermemeleri, devletin de bu tür faaliyetlere destek olmaktan ziyade engelleyici olmasıdır. Böyle bir tablonun ortaya çıkmasında, yörede yaşayan Türk azınlığın hemen hemen bütünüyle kırsal kesim kökenli olması da önemli bir faktördür. Türk azınlığın demokratik bir ülkede demokratik haklardan yararlanma konusunda karşılaştığı güçlükler, onları kültürel faaliyetlerden daha çok siyasi etkinliklerle ön plana çıkarmıştır. Yöredeki Türk edebiyatının en önemli konusu da huzursuzluktur. En gelişmiş edebî tarz ise şiir olup bunu hikâye izler. Çocuk edebiyatı da yöredeki edebiyatın gelişmiş dallarındandır. Yöre edebiyatına ait belirtilmesi gereken bir diğer özellik de şair ve yazarların siyasi ve sosyal baskılardan dolayı adlarını açıkça kullanmamaları, bunun yerine sıkça mahlas, müstear ad, kısaltma ve xxx gibi semboller kullanmalarıdır (Yunanistan Türklerinin edebiyatı hakkında bk. Sağlam 1990; Sağlam 1997; İsen ve Kireççi 2001).

Osmanlı Devleti'nin son döneminde başta Selanik olmak üzere bu bölge, Türk basın hayatı bakımından verimli bir yerdir. *Genç Kalemler, Yeni Asır, Nefir, Trakya, Yeni Ziya, Yeni Yol,* İ'tilâ*, Balkan, Yeni Adım, Şeytan, Ülkü, Cumhuriyet, Müdafâyı İslam* ve *Milliyet* bunların başlıcalarıdır. Fakat bu ilgi özellikle sanat, edebiyat yayıncılığında sürdürülememiştir. Aralık *2004* yılı itibariyle *Şafak* dergisi de yayınına son vermiştir.

Romanya

Romanya'da günümüzde 70.000 civarında Türk yaşamaktadır. Osmanlı döneminde özellikle Türklerin yoğun yaşadığı Dobruca bölgesinde bütünüyle bir şehir kültürü teşekkül etmediği için ciddi bir yazılı edebiyattan söz etmek zordur. Bu yüzdendir ki bölgede divan şiirinin temsilcilerine pek rastlanmaz. Bölgede, 19. yüzyılın sonlarından itibaren Türkçe gazete ve dergiler yayımlanmaya ve Romanya'daki Türk dili ve edebiyatının ilk ürünleri bu yayın organlarında görülmeye başlar. Mehmet Niyazi (1878-1931), İsmail Ziyaettin (1912-1966), İsa Yusuf Halim (1894-1982) bu dönemde karşımı-

za çıkan edebiyatçılardır. 1944'te başlayan sosyalist rejim döneminde, başlangıçta Türkçe eğitime, Türkçe kitapların basılmasına izin verilir. Bu durum 1960'a kadar devam eder. Bu tarihten sonra Türkçe eğitim yasaklanır. 1987'de Türkçe yazmaya müsaade edilir ve *Renkler* adlı sanatedebiyat dergisi yayımlanır. 1990'dan sonra başlayan yeni dönemde *Renkler*'in yanında *Karadeniz* ve *Hakses* gazeteleri ile, Türk yazarların şiir, hikâye ve araştırmaları yayımlanmaya başlar. Romanya'da diğer Balkan ülkelerinden farklı bir uygulama da burada Türkçenin yazı dili olarak Türkiye Türkçesi ve Tatar Türkçesi olarak iki kolda yürütülmesidir. Oysa tarihî dönemde sadece Türkiye Türkçesi yazı dili olarak kullanılmıştır. *Renkler* ve Karadeniz Tatar Türkçesi, *Hak Ses* ise Türkiye Türkçesi ile yayın yapmaktadır. Bugün sadece *Hakses* yayın hayatına devam edebilmektedir. Günümüzde Atilla Emin (1933-1996), Nevzat Yusuf (d. 1936), Yaşar Memedemin (1936-2007), Altay Kerim (1937), Emel Emin (1938), Cemal Acıamet (1943), Gülten Abdulla (1946) bu edebiyatın ilk akla gelen temsilcileridir. Çocuk edebiyatı ise, bu bölgede diğer Balkan ülkeleri kadar gelişme gösterememiştir (Romanya Türklerinin edebiyatı hakkında bk. Horata 1999: 168-214).

Gagavuzlar

Gagavuzlar günümüzde başta Moldavya, Romanya, Ukrayna ve Bulgaristan olmak üzere farklı ülkelerde yaşamaktadırlar. Bu yüzden onlar da Batı Türklüğünün bir parçası olarak Balkanlar Türk edebiyatı içinde değerlendirilebilirler. Gagavuzlar, Türk dünyasının batı ucunda yaşayan Ortodoks Hristiyanlığa bağlı bir topluluktur. Asıl ana kitle Moldavya'da (%78) yaşamaktadır. Gagavuzların XX. yüzyıl başlarına kadar yazılı bir edebiyatları olmamıştır. 1957 yılında Gagavuz alfabesi oluşturulunca bazı kitaplar yayımlanmıştır. Gagavuzca, Türkçenin Oğuzca veya Güneybatı Türkçesi adıyla bilinen grubunun en küçük koludur. Gagavuzların Türkiye Türkçesine çok yakın olan dilleri, bölgedeki Slav dillerinin etkisinde kalmıştır. Bu etkilerin en yoğun ve dilcilik açısından ilgi çekici olanı söz dizimi alanındadır. Bu etki yüzündendir ki Gagavuzca, Türkçenin klasik söz dizimi özelliğini yitirmiş ve Slav dillerinin cümle yapısına benzer bir konum elde etmiştir. Gagavuz aydınlar, Balkanların tamamında olduğu gibi Türkiye Türkçesini esas almamakta yani kendi konuşma dillerini yazı diline dönüştürmeye çalışmaktadırlar. Bu ülkede Mihail Çakır tarafından yayınlanan *Din Yaprakları* (1906-1910) ilk Türkçe yayındır. Moldova *Socialista* (1960) gazetesinde de Türkçe yazılara rastlanır. Yeni dönemle birlikte Türkçe yayınlar da hızla çoğalır: *Anasözü* (1988), *Gagavuz Sesi* (1990), *Kırlangıç*, *Sabaa Yıldızı, Açık* Göz ve *Güneşçik* bunlar arasındadır.

Mihail Çakır (1861-1938), Nikolay Petroviç Arabacı (1893-1960), Nikoloay Georgieviç Tanasoğlu (1895-1970), Dimitri Karaçoban (1033-1986), Diyonis Tanasoğlu (d. 1922), Nikolay Babaoğlu (d. 1928), Mina Kösa (d. 1933), Gavril Gaydarcı (d. 1938), Stepan Kuroğlu (d. 1940), Vasi Filioğlu (d. 1949), Stepan Bulgar (d. 1953), Todur Marinoğlu (d. 1955), Petr Gagavuz Çebotar (d. 1957), Todor Zanet (d. 1958), Petr Yalanji (d. 1964) ve Tudorka Arnaut (d. 1970) bu edebiyatın önde gelen isimleridir (bk. Argunşah 1996; Baymak 2000; Özkan 1999).

YUKARIDA görüldüğü gibi, Balkanlarda Türk edebiyatı ülkeden ülkeye değişen birtakım imkânlara ve imkânsızlıklara sahiptir. Nicelik ve nitelik açısından en iyi ortama Makedonya sahiptir. Bunu sırasıyla Kosova, Yunanistan, Gagavuzya, Bulgaristan ve Romanya izler. Ama üzerinde durulması gereken asıl nokta Osmanlı Devleti'nin bölgeden çekilişinden sonra Türkçenin, her türlü zorluklara direnerek Balkanlarda yaşamaya, dahası edebî eserler vermeye devam etmiş olmasıdır. Bu noktada da asıl sıkıntı göçlerdir. Zaten az sayıda ve zor yetişen aydınların, bir süre sonra Anavatan Türkiye'ye göç etmesi, bölgenin kültür hayatını olumsuz etkilemektedir. Yunanistan hariç diğer Balkan ülkeleri, eski Yugoslavya, Bulgaristan ve Romanya'da Türkçe ve Türk yayın organları desteklenmiş, bu yaklaşım da kültür ve sanat hayatını canlı tutmuştur. Demokrasi ile birlikte bu destekler ortadan kalkınca mevcut yayın organları teker teker kapanmak zorunda kalmışlardır. Bunun en çarpıcı örneği Makedonya'da yaşanmış, başka sebeplerle Yunanistan'daki tek sanat, edebiyat dergisi Şafak da yayınını durdurmuştur.

Kaynakça

Argunşah, Mustafa (1996), "Çağdaş Gagavuz Şiiri", *T*ürk Dili, *Türk Şiiri Özel Sayısı V (Türkiye Dışı Çağdaş Türk Şiiri)*, 531: 678-699.

Bahtiyar, Niyazi Hüseyin (1996), Çağdaş *Rodop* Türk Şairlerinden Esintiler, Ankara: KB Yay.

Balkan Ülkelerinde Türkçe Eğitim ve Yayın Hayatı Bilgi Şöleni Bildiriler (1999), Ankara: TDK Yay., 420 s.

Baymak, Osman (2000), *Gagauz Çağdaş Şiiri Antolojisi*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesine Yardım Vakfı Yay.

Çavuş, Mehmet (1988), *20. Yüzyıl Bulgaristan Türkleri Şiiri*, İstanbul: Yaylacık Yay.

Çavuşev, İsmail A. (2000), "Bulgaristan Türklerinde Çocuk Şiiri", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 127: 193-212.

Engüllü, Suat (1997), *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi (Yugoslavya ve Makedonya Türk Edebiyatı)*, 7: 59-464.

Hafız, Nimetullah (1989), *Yugoslavya'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, 2 C, Ankara: KB Yay.

Hayber, Abdulkadir (2001), *Makedonya ve Kosova Türklerinin Edebiyatı*, Ankara: MEB Yay.

Horata, Osman (1999), "Romanya Türkleri Edebiyatı", *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi 12 (Romanya ve Gagavuz Türk Edebiyatı)*, Ankara: KB Yay., s. 168-214.

İnbaşı, Mehmet (2003), "Tarihsel Perspektif", *Balkan Türkleri, Balkanlarda Türk Varlığı*, (derleyen: E. Türbedar), Ankara: Asam Yay., s. 117.

İsen, Mustafa (1984), "Yugoslavya'da Türk Dili ve Sorunları", *T*ürk Dili, 387:164-169.

İsen, Mustafa, Reyhan İsen, Esra Kireççi (2001), *Balkanlarda Türk Çocuk Şiiri*, Ankara: Grafiker Yay.

İsen, Mustafa ve Tuba Işınsu Durmuş (2002), *Balkanlarda Türk Çocuk Hikayeleri*, İstanbul.

İsen, Reyhan ve Mustafa İsen (1983), *Yugoslavya Türk Çocuk Şiirinden Seçmeler*, Ankara: KB Yay.

İsen, Mustafa (2003). "Balkanlarda Türk Edebiyatı", *Balkan Türkleri, Balkanlarda Türk Varlığı*, (derleyen: E. Türbedar), Ankara: Asam Yay: 224-253.

İslam, Ayşenur (2001), "Balkanlarda Türkçe Basın", *bilig / Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 19: 53-67.

Kaya, İ. Güven (1993), *Yugoslavya Türk Halkı Edebiyatı*, İstanbul.

Oğuzkan, A. Ferhan (2001), *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Anı Yay.

Özkan, Nevzat (1999), "Gagavuz Türk Edebiyatı", *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi 12 (Romanya ve Gagavuz Türk Edebiyatı)*, Ankara: KB Yay., s. 183-214.

Sağlam, Feyyaz (1990), *Batı Trakya/Yunanistan'da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi*, Ankara: KB Yay.

Sağlam, Feyyaz (1990), *Batı Trakya Türkleri Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Batı Trakya Türkleri Dayanışma Derneği Yay.

Sağlam, Feyyaz (1997), "Batı Trakya Edebiyatı", *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, 9, Ankara: KB Yay., s.13-178.

Selim, Bedri (1978), Çağdaş Yugoslavya Türk *Hikayeleri*, Priştine: Tan Yay.

Süleymanoğlu Yenisey, Hayriye (1997), "Bulgaristan Türk Edebiyatı", *Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi 8 (Bulgaristan Türk Edebiyatı)*, Ankara: KB Yay., s. 14-42.

Tatarlıev, İbrahim (1964), *Bulgaristan Türklerinin Edebiyatı*, Sofya.

Turan, Ömer (1988), *Turkish Minority in Bulgaria, 1878-1908*, Ankara: TTK Yay.

Turan, Ömer (2002), "XX. Yüzyılda Türk Toplulukları", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., C. 20, s. 331-360.

Türk, Fahri (2016), *Balkanlarda Yaşayan Türk Azınlıkları ve Türkçeye Yönelik Dil Politikaları*, Ankara.

Yaşın, Mehmet (1995), "Eski Yugoslavların Türkçe Şiiri", *Sesler*, 301: 51-57

Yusuf, Süreyya (1976), *Yugoslavya Türk Şiiri Antolojisi*, Priştine: Tan Yay.

Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti: Yeni bir Türkçe edebiyat için merkezi sorgulayan azlık edebiyatı

Mehmet Yaşın

TÜRKÇE edebiyat içinde Kıbrıslı Türk edebiyatının konumu bir çevre (periferi/kenar) ve azlık (minör/azınlık) edebiyatı olarak analiz edilebilir. Bu incelemenin kuramsal çerçevesini, azlık ve çevre edebiyatı kavramlarını daha kapsayıcı biçimde içeren çoğuldizge (polysystem) kuramı oluşturuyor.[1] Tasavvuf edebiyatında Handi Hızır Dede, halk edebiyatında Aşık Kenzi, divan edebiyatında Müftü Hilmi Efendi tarafından temsil edilen kanonlaşma sürecinin başladığı

[1] Türk azınlığı kavramı, Osmanlı-Türk şiir mirasını paylaşan ve İstanbul merkezli bir Türkçe diledebiyat geleneğini sürdürmekte olan Bulgaristan, eski Yugoslavya, Yunanistan, Kıbrıs gibi ülkelerdeki Türk kökenlileri anlatır. Bunun dışındaki Türki guruplar, Türk ulusuyla akraba başka uluslara bağlı topluluklar sayılmalı. Onların, gerek kullandıkları Türk dili lehçeleri, gerek alfabeleri, gerek şiir gelenekleri, gerekse ulusal edebiyat tarih ve metropolleri farklıdır. Yeni yeni ortaya çıkan Almanya'daki Türklerin edebiyatına gelince, bu hem Türk azınlıklarının, hem de Türki halkların edebiyatından ayrıdır. İleride, ne ölçüde Türkçe yazacaklarına, Türk edebiyatı geleneklerini nasıl sürdüreceklerine bağlı olarak bir Türk azınlık edebiyatı sayılabilir. Bütünüyle Alman dilinde, Berlin merkezli Alman edebiyatı çevresinde oluşacak bir edebiyat, yazarları Türk kökenli olsa dahi temelde bir 'Alman azlık edebiyatı'dır. Türkçe yazan Türkiyeli Yahudi, Ermeni, Rum, Kürt, Süryani vb. kökenli yazarların yapıtları, 'Türk azlık edebiyatı' olarak nitelenebilir. 'Türk azlık ya da azınlık edebiyatı' kavramı, Türkiye Türkçesi ve Türkiye edebiyat merkezi çevresindeki yazınsal dizgeyi anlatır. *Kıbrıslı Türk* şiiri için kullanılan 'az(ın)lık' tanımlaması, Kıbrıs sorunu hakkında herhangi bir siyasi sonuç çıkarmak niyetine değil, ama Kıbrıslıtürk edebiyatının en iyi şekilde 'azlık (minör) edebiyatı' ve 'merkez-çevre (çoğuldizge) kuramı' ile analiz edilebileceği kanısına dayanıyor.

18. yüzyıl sonlarından beri, Kıbrıs'taki Türkçe edebiyat bir çevre ve azlık edebiyatı olmanın sorunlarını yansıtır.[2]

Misak-ı Millî dışındaki 'millî' bir edebiyat olarak modern Kıbrıslı Türk edebiyatı

1. 1914 kuşağı ve Osmanlı-İslam kimliğinin Türkleşmesi

1914 kuşağı, bir anlamda Türk edebiyatındaki Batılılaşma ve 'Türkleşme' hareketini geriden izleyen Tanzimatçı bir Osmanlı kuşağıdır. İstanbul'dan uzaklaştırılmak için 1862'de, devlet göreviyle 'sürgün Adası' Kıbrıs'a atanan Tanzimat edebiyatı öncülerinden Ziya Paşa ile 1873'de, Magosa'ya sürgün edilen 'vatan ve hürriyet şairi' Namık Kemal'in etkisi belirgindir. Ziya Paşa, Kıbrıs'ta bir dizi kültür ve edebiyat etkinliğini gerçekleştirecek, Lefkoşa'da düzenlediği 'Ahi Evran Geçitleri'nde, halkın eski tasavvuf ve yeni Tanzimat edebiyatlarıyla buluşmasına olanak sağlayacaktı. Namık Kemal ise, meşrutiyeti savunan Batı'ya açık bir düşünür olmakla beraber, İslamiyet ve Osmanlıcılık ülkülerine bağlıydı. Bir Türk ulusdevletinin kurulmasından çok, Osmanlılık kavramını kendi Tanzimat anlayışına göre yorumlayan, Kıbrıslı Türk kökenli tarihçi Niyazi Berkes'in tabiriyle "Osmanlı ulusçusu Namık Kemal", yıllar sonra, Kıbrıs'ta gelenek arayan Türk milliyetçileri tarafından, Türklük kahramanı bir şiirsel imgeye dönüştürülecekti. Namık Kemal'le yakın ilişkiler kuran, Genç Osmanlılardan ve giderek Jön

[2] Halk edebiyatında kanonlaşmayı temsil eden Kıbrıslı Âşık Kenzi'dir. 1785-1795 yılları arasında doğduğu sanılan Kenzi, İstanbul, Atina, Edirne, Üsküp, Antalya gibi kentlerde dolaşır. Bektaşi tarikatından 'feyz' alır. Ama mistisizm dışında yazdığı çeşitli toplumsal konulardaki şiirleriyle tanınır. Kırk beş yaşında ölünce yarıda kalan 'Divan'ında şarkı, semai, koşma, türkü, tarih ve destanlar bulunur. Bugünkü Türk halk şiiri seçkilerinde, adı neredeyse hiç anılmayan Kenzi, gösterdiği sadakate karşın, Osmanlı-Türk edebiyat merkezinde Kıbrıslı kökeninden dolayı daha o zamanlar kuşkuyla karşılanır: "Demişler şâir-i meydân çıkar mı şehr-i Kıbrısta / Dedim Kenzî hakîkattır fakat bir dâne ben çıktım." 17. yüzyıl sonları ile 18. yüzyıl başlarında, Lefkoşa Mevlevi Tekkesi ile Larnaka Hala Sultan Tekkesi, Adadaki ilk şair ve yazarları yetiştirir.

İlhan Genç'in sözleriyle, "Adadaki Divan Edebiyatı ortamını, aynı zamanda birer şiir ve musiki meclisleri olan Mevlevihanelerden Lefkoşa Mevlevihanesi sağlamıştır... Kıbrıs, bu bakımdan Osmanlıların bir şiir adası olarak görülüyordu." (2000: 163-164). Tasavvuf edebiyatında kanonlaşmanın temsilcisi olarak Handi'yi (Hızır Dede Efendi) anabiliriz. 20. yüzyıl başlarına kadar, Kıbrıslı Türk edebiyatının önemli temsilcileri Mevlevi inançlarıyla bağlantılıydı. Tasavvuf gelenekleri, Yenilenme (Tanzimat) edebiyatına da taşındı. Kıbrıs'ın Osmanlı-İslam toplumundaki şiir, edebiyat ve sanat etkinliklerinin merkezi sayılan tekkeler, gerek İngiliz sömürge yönetiminin Ada'daki özerk İslam dinini Türk ulusçuluğuna karşı kullanmak istemesi, gerekse Jön Türk ve Kemalist Kıbrıslı Türk seçkinlerinin İslami tarikatlara kuşkuyla bakması sonucu giderek kültürel işlevini yitirecekti. Cevdet Çağdaş, Kaytazzade Nazım'ın, Handi'ye ait *Divan*'ı, kendi el yazısıyla bir defterde toplandığını söyler. Ne var ki, "Encümeni Daniş'in evrakı arasında zâyi olup gitmiştir.". Böylece, Kıbrıslı Türklerin en parlak şairlerinden olan Handi Hızır Dede'nin yapıtları günümüze ulaşamaz. Türkiye'de bulunan metinleri deşifre ederek Handi'nin divanını yayımlayan Harid Fedai,

Türklerden etkilenmiş, ama aileden gelme Mevlevi geleneklerini de sürdüren Kaytazzade Nazım, herhâlde Kıbrıs'tan çıkmış en dikkat çekici şairlerdendir. Aynı zamanda, Adadaki Türkçe edebiyatın modernleşmesinde bir dönemeç olan 1914 Kuşağı'nın öncüsüdür. Kaytazzade Nazım, tıpkı Namık Kemal gibi, Kıbrıs'a "vatan" diyen ilk şairdir. Ne var ki, onun söz ettiği vatan, "ümmeti Osmanlının mülküdür". O dönemde, siyasi misyon üstlenmiş şairlerin dilinde bir fetişe dönüşen vatan kavramının, Kaytazzade'nin şiirinde de görüldüğü üzere, ulusu, ülkesi, devleti pek belli değildir.

İ'lâ içün milliyeti
Elden bırakma gayreti
Tutsun cihanı şöhreti

Göster ulüvv u himmeti!
Şâd eyle din ü devleti. (Kaytazzade Nazım Efendi 1993)

Kıbrıslı Türk şair ve yazarlarla ilişki içindeki Namık Kemal'in siyasal düşüncelerinden etkilenen, daha sonra da onunla yazışmayı sürdüren Kaytazzade Mehmet Nâzım'ın temaları gibi şiir dili de değişime uğrar. Özellikle, 1908'lerden sonra yazdığı şiir, roman ve düzyazılar bu değişimi yansıtır. Türkçesi giderek sadeleşir, geleneksel divan şiiri biçimleri içinde modernleşmeye ilişkin izlekler boy gösterir. Ama bunlar henüz Osmanlı-İslam kimliği çevresindedir. Kaytazzade Nazım, aynı zamanda, Kıbrıs'ın ilk romancısıdır. 1890'larda, bir süre İstanbul'a yerleşip, metropolün edebiyat adamlarıyla yakınlaşır. Recaizade Ekrem'le dostluk kurup ondan etkilenir.

bu şiirlerin, Adada 'Hızır Dede' adıyla bilinen Handi'ye ait olduğu kanısındadır. Kimi araştırmacılarsa, Handi Hızır Dede adlı Lefkoşalı şairi, Türkiye kökenli diğer Handi'lerden ayırır. Divan edebiyatındaki kanonlaşmasıyla ve bir bütün olarak Kıbrıslı Türk edebiyatının kurumsallaşmasıyla özdeşleştirilen şair ise, 1782 doğumlu Müftü Hilmi Efendi'dir. Reformcu Sultan II. Mahmut tarafından Ada'da yaptırılan ilk önemli Türk kütüphanesi onuruna yazdığı 'Methiye' ile Sultan'ın ilgisini çeker ve İstanbul'a davet edilir. Osmanlı-Türk şiirinin başkentinde 'reisüşşuara' sanını alır. Ne var ki, gecenin birinde küçük bir kayıkla gizlice Kıbrıs'a kaçacaktır. İstanbul'dan kaçışının nedeni, çokça söylendiği üzere, yalnızca "vatan hasreti" olmasa gerek. Şiirlerinde yazdıklarına bakarsak, İstanbul'da yabancılık çekmiş ya da, tıpkı Âşık Kenzi gibi bir 'taşralı' olarak, 'merkezdeki' şairlerle baş edememiştir. Şöyle der: "Değersiz gövdemin Kıbrıs toprağıyla yoğrulması aldatmasın sizi / Tanrı yine de ruhumu şair, kişiliğimi saygıdeğer yarattı." (Eğerçi hâk-i Kıbrıs ma'den-i zât-ı hakirem bud / Velî bâ fazl-ı Mevlâ tab'-ı şûh u mu'teber dârem). Kıbrıslı Türk Şiiri, Sultan II. Mahmut (1809-1836)'un önünü açtığı Tanzimat Döneminde (1836-1995) yol katetti. Kanonlaşmayı temsil halk şairi Kıbrıslı Âşık Kenzi ve divan şairi Müftü Hilmi Efendi, 19. yüzyıl başlarında, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk Batılılaşma hareketi, bağımsızlık savaşları ve kültürel altüst oluşun Kıbrıs'a yansıdığı bir dönemde yazar. İstanbul'u, edebi açıdan gerilerden izleyerek, 'azlık edebiyatı' özellikleriyle ortaya çıkan Kıbrıslı Türk edebiyatı, baştan beri, merkez-çevre arasında, çok yönlü bir sorunsalı yansıtır. Ada, Osmanlı-Türk dünyası içindedir, ama yüzü hep Avrupa'ya dönüktür. Deyim yerindeyse, Türkiye'nin aykırı 'Küçük Asya' olması gibi, Kıbrıs da aykırı bir 'küçük Avrupa'dır.

Bekir Azgın'la birlikte, şairin *Ruh-i Mecruh* adlı şiir kitabını yayıma hazırlayan Harid Fedai'ye göre, "Belki daha çok ilgi çeker diye romanının konusunu yine 'bu kültür ve ilim merkezi' [Kaytazzade'nin İstanbul'u tanımlayışı] Başkentten seçmiş" ve kendi Adalı hayatından uzaklaşmaya çalışmıştır. Daha farklı bir bakış açısıyla konuya yaklaşırsak, Kaytazzade'nin, abartılı bir yerelcilik ve cemaatçilik arayışı içinde olan azlık edebiyatının sınırlarını aşmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Bir süre için, İstanbul edebiyat çevrelerine girebilen bu yetenekli, birikimli şair ve yazar bile, öncülleri gibi Türk edebiyatında kalıcı bir yer edinemez.

2. Edebiyatçıların ve edebî türlerin çeşitlenmesi

Osmanlılık ve giderek Türklük düşüncesini öne süren Larnakalı Mehmet Nazım, Müsevvidzade Osman Cemal, Mehmet Derviş Efendi, Ada'da yergi şiirinin kurucusu ve ilk öykü yazarı sayılan Jön Türk taraftarı 'Osmanlıcı' Ahmet Tevfik, operetleriyle tanınan Ahmet Sait Hoca ve Nazım Ali İleri, ilk kez İngilizce şiir yazdığı ve *Kuran*'ı ilk kez İngilizceye Shekespeare'i de ilk kez Türkçeye çevirmek suretiyle modern dönemdeki çeviri edebiyatı başlattığı bilinen Necmi Sagıp Bodamyalızade ve nihayet, daha sınırlı katkılarıyla şair ve öykücü Mehmet Ali Akıncı, Mehmet Fikri, ilk oyun yazarlarından Fadıl Niyazi Korkut, denemeci Ahmet Raik gibi imzalar, '1914 kuşağı'nı izler. Bu izleyiciler arasında ilk kadın şair Seher Hanım ile ilk kadın öykücü Vecihe Hulusi Hacıbulgur da vardır.

Müsevvidzade Osman Cemal örneğinde olduğu gibi, adı anılan edebiyatçıların çoğu, bir din adamlığı, öğretmenlik, avukatlık, gazetecilik, matbaacılık, ayrıca birçok idari görev ile siyasi misyonu bir arada yürütürler. Sonraları, çağdaş Kıbrıslı Türk edebiyatçıların çoğunda, bu misyon bolluğu süregidecektir. Belki biraz da bu nedenle, azlık edebiyatlarında, kendini ömür boyu edebiyata adamış has şair ve yazarların yetişebilmesi oldukça zordur. Profesyonelleşmeyi teşvik edici bir toplumsal edebiyat kurumsallaşması ya da kanonu bulunmadığı gibi, talep eden ciddi bir okuryazar kesimi de pek yoktur.

Bu dönemin vurgulanması gereken özelliklerinden biri, ilk kez edebiyat türlerinin çeşitlenmesidir. Modern edebiyatın, roman, öykü, tiyatro ve operet oyun metinleri, anı, gezi notları, deneme, makale, mizah, mektup, çeviri gibi değişik edebiyat türleri Kıbrıslı Türk edebiyatında yaygınlaşmaya başlar. Çeşitlenen edebiyatın, basın, eğitim kurumları ve sahne sanatlarıyla bütünleşmesine, böylece de bir biçimde ekonomik getiri sağlamasına rağmen, Kıbrıslı Türk edebiyatı kendini yeniden üreterek ayakta durabilecek tümüyle bağımsız bir yazınsal kanona dönüşemez. Azlık ve çevre edebiyatı olmanın zaaflarını taşmaya devam eder. 20. yüzyıl başlarına kadar Osmanlı edebiyatı bağlamında ele alınabilecek Kıbrıslı Türk edebiyatının artık kimin azınlığı ya da çevresi olduğu belirsizleşir.

3. 'Merkez'ini yitiren 'çevre', 'çoğunluğu' kalmayan 'azınlık'

Dönemin Kıbrıslı Türk, aslında hâlâ 'Kıbrıslı Müslüman' yazarları, tuhaf bir duruma düşer: Bir yandan, merkez bilmeye devam ettikleri Osmanlı İmparatorluğu artık var olmadığından, kendilerini Osmanlıİslamdiyetanımlanmalarıgerçektehiçbirşeyekarşılıkgelmez.Öteyandansa,Kıbrıs, Anadolu'da başlayan Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın içsel bir parçası olmadığından, ona bağlı yeni bir kimlikle oraya çıkmaları da kolay olmaz. Türk Kurtuluş Savaşı yıllarında, Kemalistlere yakınlık duyan Kıbrıslı Türk edebiyatçıları, İngiliz sömürge yönetimi tarafından ilk kez ciddi biçimde baskı altına alınır. Adada kurulan 'Muhacirini İslâmiyeye Muavenat Cemiyetleri'nin köy ve kasabalarda tertiplediği, 'İslâm Muhacirleri Menfaatine Tiyatrolar', Edirne'nin düşmesi, hele İzmir'in Yunanlıların eline geçmesiyle bir olay hâline gelir. Kendini Osmanlı devletindeki Müslümanlarla özdeşleştiren Kıbrıslı Türk halkında, hatta seçkinler arasında hâlâ bir Türk ulusal bilinci olmadığı, din ve ümmet birliğinin başat rol oynadığı görülür.

Unutulmuş bir azınlık aydını olmaktan ve basın, eğitim, kültür kurumlarının yokluğundan yakınan yazar Ahmet Raik, 1926'da, Lefkoşa'da yayımlanan *Eski Şeyler: 1904-1913* adlı kitabında, Britanya İmparatorluğu'nun yozlaştırıcı tutumu ile Osmanlı istibdadı arasında bocalayan aydınların Birinci Dünya Savaşı'yla büsbütün yalnızlaştığını söyler. Kıbrıslılar, önce Osmanlı, şimdi de Misakı Millî sınırları dışında bırakıldıklarını iyi bilmektedir. Artık, 'merkezi'ni yitiren ve 'çoğunluğu' kalmayan bir çevrenin azınlığıdırlar. Mehmet Nâzım gibi, "Osmanlı Ana"ya boşu boşuna seslenirler:

> Osmanlı bayrağını şan-ı âlâ
> İtmek emeliyle
> Her gün yeni kanlarla müzeyyen yine böyle
> Koştumdu
> Koştum vatanın hasmını mahv itmek için ben
> Pür vecd ü meserret
> Koştum fakat eyvah! Bu cisimdeki kuvvet Toplar ve birden…
> Yok söyleyemem anneciğim ah vuruldum Baktım ki bütün kan
> Coşmuş akıyor üstümde. Her yerde insan Yatmıştı. Vücudum
> İnkâr edemem çünkü budur hak…
> Gel sar açılan yaremi, anneciğim gel bak. (Larnakalı Mehmet Nazım 2005)

Çağdaş Kıbrıslı Türk edebiyatında süregelen azlık ve çevre konumu

1. Anavatan Türkiye'nin izindeki 1943 kuşağı

Çağdaş Kıbrıslı Türk edebiyatı, 1943 Kuşağı öncülüğünde başlar. Bu kuşağın ilk şair ve yazarları, *Dünya* dergisinin (1945-1947) öne sürdüğü bu halkçı, folklorik, romantik, milliyetçi edebiyatı yansıtır ve 'HececiRomantik Şiir' yazar. Kıbrıs'a öğretmen gönderilen Nihat Sami Banarlı'dan teşvik görür ve İstanbul'un *Yedigün* dergisine katılırlar. Bu edebiyat hareketi içinde, Nazif Süleyman Ebeoğlu, Nevzat Yalçın, Urkiye Mine Balman, Emine Otan vardır. Bu şiirin en önemli temsilcilerinden Nazif Süleyman Ebeoğlu, Beyrut Ame-

rikan Üniversitesi'nde öğrenciyken *Beyrut Rıhtımlarında* (1942, Lefkoşa) adlı şiir kitabını yayımlar. Hem yaştaşlarına, hem de arkadan gelenlere şiir sevgisi ve bilgisiyle örnek olur. Yazdığı edebiyat eleştiriyle, henüz dünyada 'minör' (azlık) ve 'periferi' (çevre) edebiyatlarıyla ilgili bir kuramsal yaklaşım yokken, bu tür edebiyatların verilerini sunar ve değerlendirmesini yapar. Edebiyat merkezi olarak düşlediği İstanbul'da hiçbir zaman yaşayamaz, Lübnan ve İsrail'den sonra İngiltere'nin Reading kasabasına yerleşip, hem Kıbrıs'tan, hem şiirden kopar. Çağdaş Kıbrıslı Türk edebiyatının kurucu yazarları için, İstanbul, uzak bir masal şehri, Türklük ise duygusallıkla izlenen bir kimlik olunca, daha baştan, çağdaş Türk şiirini, bir rüya gibi dışarıdan seyretmek farz olur.

> Senin güzelliğini sayıp döktükçe dostlar,
> Sen ey en güzellerin, en iyilerin yeri,
> Gözlerime sıcak yaş, içime hasret dolar,
> Ey uzak diyarların bize en yakın şehri…
>
> Ey Sinan'ın sanatı, ey Fatih'in zaferi,
> Atatürk'ün içinde an verdiği ey mabed,
> İstanbul, ah İstanbul, rüyalarımın şehri,
> Her Türk gibi bağlıyım sana ben ilelebed… (Ebeoğlu 1942)

Osman Türkay ile Pembe Marmara, hececi şairlerle aynı dönemde şiire başlar. Ancak, Osman Türkay, İngiliz şiirinin, Pembe Marmara ise Türkiye'deki 'Garip' akımının etkisiyle kısa sürede farklılaşır. Onları izleyen Özker Yaşın ve Taner Baybars ile birlikte 'Serbest Şiir'in kurucusu olurlar. Roman ve öykü alanında, Hikmet Afif Mapolar, Semih Sait Umar, Mustafa Tangül, Samet Mart, Numan Ali Levent gibi isimler öne çıkar.

Kıbrıslı Türk edebiyat kanonunu, bir tek Türkiye'nin değil, İngiltere'nin etkisiyle de biçimlenir. Osman Türkay, kendi kendinin şiir metropolü olamayan küçük Kıbrıs ülkesinin ve dili Türkçe, ama duyarlılıkları Türkiyeli olamayan 100-150 bin kadar Kıbrıslı Türk toplumunun, farklı edebî kimlikler arasındaki gelgitinin ibresi gibidir. 1987'de, Londra'da düzenlenen ve *Turkish Cypriot Identity in Literature* adıyla da kitaplaşan 'Edebiyatta Kıbrıslı Türk Kimliği" konferansında şunları söyler:

> "Kıbrıs'ta Türk şairi, Türk yazarı vardır, ama bir Kıbrıs Türk Edebiyatı olduğu söylenemez. Bir Kıbrıs Türk Edebiyatı bulunması ve kurumlaşması için şu önemli sorunların çözümlenmesi gerekir: 1- Adada çağdaş yayınevleri bulunması (…), 2- Modern halk kitaplıkları kurulması (…), 3- Dış ülkelerde basılan Kıbrıslı Türk şairlerin ve yazarlarının kitaplarının Adada da basılıp Kıbrıs Türk Edebiyatına mal edilmesi (…), 4- Geniş kapsamlı bibliyografya çalışmalarına girişilmesi. (…) Bunlar yapılmadıkça Adada bir Kıbrıs Türk Edebiyatının temellerinin atılması olasılık dışıdır. (...) Kitaplarımın kimisi Türkiye'de, kimisi İngiltere'de, kimisi Hindistan'da, kimisi Brezilya'da basılmış. Kıbrıs'ta sağlam bir köküm yok; bir dalım kopmuş Türkiye'de kalmış, bir dalım kopmuş İngiltere'de kalmış, bir dalım kopmuş Hindistan'da kalmış,

bir alım kopmuş Kuzey ve Güney Amerika'da kalmış. Bu durumda olan ben, yeni yetişen Kıbrıslı Türk şairlerine ya da Kıbrıs Türk Edebiyatına ne verebilirim?" (Mehmet Yaşın vd. 1988, 1990)

2. Çevre ya da azlık edebiyatçılarının kendi toplumlarıyla ilişkisi

İstanbul edebiyat dergileri tarafından daha çok kabul gösterecek bir şiir anlayışı ile kendine ait daha Kıbrıslı bir çizgi arasında, yani metropol ile periferi (merkezçevre) arasında kalmaktan kaynaklanan iç çatışmalara, Pembe Marmara'nın yanı sıra, İngilizce de yazarak Londra'yı merkez edinen Taner Baybars'ta da rastlanır. Taner Baybars, sadece savaşlar, siyasal baskılar, kültürel olanaksızlıklar yüzünden değil, ama bir azlık cemaatinin hoş göremeyeceği hâlleri yüzünden de kıstırıldığı köşeden kaçar. Deleuze ve Guattari'nin, az(ın)lık edebiyatı incelemelerinin öncüsü, Kafka: *Towards a Minor Literature* adlı kitaplarında saptadıkları gibi, azınlık toplumunun kendini sürdürebilme mücadelesi, az(ın)lık edebiyatlarının kesinkes politikleşmesine yol açar. Bireysel farklılaşmaya, hele hele 'aykırılık'a karşı, ortakkitle değerlerine dayalı bir çeşit kolektif şiir yaratılır. Neredeyse anonimleşen bu ortaklaşa edebiyat dışına çıkan yazar, kendini, Kıbrıslı Türk toplumunun da dışında bulacaktır. Taner Baybars, Kıbrıs'a bir daha dönmese de, Kıbrıslıların anavatanları Türkiye ile İngiltere'den sonra, Yunanistan ile Fransa arasında gidip gelir. İmgesel vatanlarla özdeşlik kuran azlık şairi vatansız, Deuluze ve Guattari'nin ifadesiyle 'yersiz yurtsuz'dur:

> Memleket hasreti?
> Hayır, çünkü hiçbir zaman bir evim olmadı benim
> ama bunun suçlusu sen değilsin.
> Her şeye karşın, deniz ile dağı bir arada
> Hatırlıyorum, geceleyin birbirinden sonsuzca uzaklaşan
> Ve ortalarındaki boşlukta asılı duran beşiğimi...(Taner Baybars 1997: 32-35)

1996'da, şiir ve anıromanı ilk kez Türkçede gün ışığına çıkarılıp, yeni yazdığı Türkçe şiirleriyle Türkiye'de dikkat çeken Taner Baybars'ın, hâlen Kıbrıs'ta yeterince değerlendirilmemesi, Kıbrıslı Türk edebiyatının azlık yapılanmasını sürdürdüğünü gösterir. 2004'te, Kıbrıs'ın Rum kesimindeki, Kıbrıslı Ermeni kökenli bir yayınevinin, baskısı tükenmiş bazı kitaplarının tekrar basması, Türk tarafında ise, hâlâ bu kitapların varlığının farkında olunmaması, Kıbrıslı Türk kökenli yazarların, kendi toplumlarından 'yüksek' bir edebî kanonlaşma göremeyeceğine işaret eder. Adanın Türk kesimindeki devletleşmeye, yani Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin kuruluşuna (1983) rağmen, mevcut edebiyat kanonu, kendi edebiyatçısını sahiplenip, ayrı bir edebî söylemi yaratmış sayılamaz. Azlık edebiyatı, dış dünyada kabul gören kendi içinden çıkmış şair ve yazarlarla canlı bir ilişki içine pek giremez. Çünkü onların kayda değer cemaatiçi bir işlevleri kalmamıştır. Az(ın)lık edebiyatında eleştiri kurumu, kendi şairini değerlendirebilecek ölçüde gelişkin değildir. Bir şairin, 'çevre'de önemsenmesi için

'merkez'de onaylanması gerekir. Edebiyat metropolünün (merkez) onayladığı bir şair, yapıtları, az(ın)lık cemaatinin kendini sürdürmesine yeterince hizmet etmediğinden kullanımda olmasa dahi, ismen önemli biri sayılır. Deluze ve Guattari'nin de analiz ettiği şekilde söylersek:

> "Az(ın)lık edebiyatlarının bir özelliği de, ortak-kitle değerlerine dayalı bir kolektifliği zorunlu kılması [ve] her şeyi siyasallaştırmasıdır (...) Kuşkuculuğa karşılık, aktif bir dayanışma üreten böyle bir edebiyattır. Her an kırılıp dağılabilecek bir cemaati marjininde ya da dışında duran bir yazar ise, bu konumu nedeniyle, daha farklı bir olası cemaatin ya da bilincin ve duyarlılığın ortaya çıkarılmasını hazırlar."[3]

İçinden çıktıkları cemaatlerin, kolektif kimliklerini savunmaktan ibaret bir edebiyat anlayışını reddeden Franz Kafka ile James Joyce'un yüz yüze kaldıkları yargılanışın ya da kendilerine rağmen kabul görme biçimlerinin açıklaması, büyük ölçüde, az(ın)lıkların çelişkili konumunda bulunabilir. Azlıktakiler, kendi seslerinin çokluktakilere duyurulmasını fazlasıyla önemserler.

3. Yazınsal çoğuldizgenin dinamik işleyişi açısından Kıbrıs ve Türkiye edebiyatları

1950'lerde, 'Serbest Şiir'in ve 'RealistPopüler Roman'ın milliyetçi bir çizgiye kayarak gelişmesine Özker Yaşın öncülük eder. *Varlık* dergisinin "Bir Kimlik Arayışı: Kıbrıs Türk Edebiyatı" (1987) başlığıyla yayımladığı özel sayıdaki incelemesinde Bekir Azgın, "Özker Yaşın, ilk özgün şairimiz olarak anılması gereken kişidir ", diye yazar. Ancak, bu en özgün şairde bile, Orhan Veli'den Cahit Külebi'ye, Nâzım Hikmet'ten Ümit Yaşar Oğuzcan ve Behçet Kemal Çağlar'a uzanan bir dizi etkilenme görmek mümkün. Kıbrıslı Türk edebiyatında önemli bir yeri olan *Çardak* dergisi (1951-1953) çevresindeki şair, öykücü, denemeci ve romancılarla güçlenen Çağdaş Kıbrıslı Türk edebiyatı, 1943 kuşağının temel eğilimlerini sürdürür.

1950'lerde Özker Yaşın, İstanbul (merkez) tarafından bir numaralı Kıbrıs şairi ve yazarı olarak onaylanınca, Lefkoşa (çevre) Taner Baybars'ı gözden çıkarır. 1960'lardan sonra ise, Londra (merkez) kaynaklı Kıbrıslı Türk gazete haberleriyle, yabancı ülkelerdeki edebiyat etkinlikleri topluma yansıtılan Osman Türkay, yapıtları yeterince bilinmediği hâlde ün yapar. Çağdaş edebiyatın kurucularından Nazif Süleyman Ebeoğlu, genç yaşta ölmesine karşın özgünlük ve yeteneğiyle parlayan Süleyman Uluçamgil ve Kaya Çanca gibi şairler, Samet Mart gibi öykücüler pek hatırlanmaz. Mevsim göçleri gibi hep ülke değiştiren ya da kabuğundan soyunurcasına kimlik değiştiren azınlık aydınının hafızası, sadece zayıf değil, süreklilikten de yoksundur. İstanbul'da adını duyuran Özker Yaşın, destansı söyleyişi, Kıbrıslı konuları ve efsaneleri gündeme getirişiyle parlar:

[3] Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1994), *Kafka Towards a Minor Literature*, (trans. Dona Plan), Minneapolis and London: Minneapolis University Press. [Türkçesi: Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2000). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, (çev. Özgür Uçkan- Işık Ergüden), İstanbul: YK Yay.]

Bir bayrak dalgalanıyor Kıbrıs'ta
Işıl ışıl gelincik renkli,
Bir bayrak dalgalanıyor Kıbrıs'ta
Bayrakların en güzeli…
Ortasında Ayyıldız
En yüce dağlardaki
Kar gibi ak.
Mohaç'ta, Budin'de, Çaldıran'da, Niğbolu'da, Uyvar'da, Malazgirt'te,
Kıtalardan kıtaya koşan
Yağız atlar üstünde,
Sina çöllerinde, Viyana önlerinde
Şerefle yükselen bayrak… (Yaşın 1953)

Türkiye edebiyatındaki akımlar, az(ın)lık ve çevre edebiyatlarında çokça görüldüğü üzere bir zaman kayması ile gerilerden izlenir. Yazınsal merkezi geriden izleme durumu, çevrenin 'ikincil'liğini pekiştirir. Kaldı ki, çevreye, belli bir zaman kaymasıyla merkezden aktarılan kaynakların çoğu da artık 'ikincil' duruma düşenlerdir. Köy romanı ve öyküsünde Kutlu Adalı, Bekir Kara; İkinci Yeni akımını izleyen soyut şiir ve düz yazıda Fikret Demirağ, Mehmet Kansu, Kaya Çanca; toplumcu edebiyatta yine Fikret Demirağ, Cumhur Deliceırmak; kadın romanı ve öyküsünde Özden Selenge; deneme, anı ve gezi yazısı türlerinde yine Hikmet Afif Mapolar ile Kutlu Adalı, yanı sıra Haşmet Gürkan, Nevzat Yalçın, Şener Levent; tiyatro ve diğer sahne sanatları için metin yazımında eski kuşaktan gelen Nazım Ali İleri, ardından Üner Ulutuğ, Özker Yaşın, Bekir Kara, Özden Selenge gibi isimler 1960'ların başından 1980'lerin sonuna kadar öne çıkarlar.

Türk edebiyatından yapılan ithal ve öykünmenin, siyasal niyetler dışında nedenleri de vardır. İtamar EvenZohar'ın, edebiyatta merkezçevre (çoğuldizge) analizine göre, birikim ve donanımı yetersiz çevre edebiyatlarının, merkezden kaynak aktarma dışında bir başka biçimde beslenmesi pek mümkün olamaz. Önemli olan, TürkiyeKıbrıs arasında var olanın tersine, merkezçevre ilişkisinin karşılıklılığa dayanmasıdır. Yazınsal merkez, çevrede tek yanlı bir hâkimiyet kurup, çevre edebiyatını mutlak bir aidiyete ya da aynılığa zorlamamalıdır. Merkezçevre dinamiğinin karşılıklı akışkanlığı sağlayacak biçimde çalışması, bir dildeki yazınsal üretimde sürekli bir canlılık yaratılabilir.

Günümüz Kıbrıslı Türk edebiyatında süregelen azlık ve çevre konumu

1. Kıbrıslı Türk edebiyatının yeniden tanımlanma süreci

Kıbrıslı Türk edebiyatındaki büyük kırılma 1974'ten sonra yaşanır. 1980'lerden bugüne Günümüz Kıbrıslı Türk edebiyatını belirleyen ve '1974 kuşağı' olarak anılan şair ve yazarlar, 'Türk edebiyatı' yerine, 'Türkçe edebiyat' tanımlamasını yapar. Enklavlarından çıkıp, Ada'nın kuzeyinde toplanan Kıbrıslı Türklerin edebiyat kurumsallaşması ve üretimi, azlık

ya da çevre olmanın zaaflarını, belli ölçülerde de olsa telafi edebilecek bir zemin kazanır. Türkiye ile yoğunlaşan ilişkiler, edebiyat merkezine açılma olanaklarını artırır. Öte yandan, bazı şair ve yazarlar, Türkiye Cumhuriyeti ve Türk ulusu (ulusdevleti) ile özdeşleşen "Türk edebiyatı" konsepti içinde anılmayı istemezler. Kıbrıs'ı tek yazınsal metropol (merkez) sayarlar. Kendi kimliklerini, 'Türk' ya da 'Kıbrıs Türkü' yerine, 'Kıbrıslı Türk' olarak tanımlayınca, o güne dek 'Kıbrıs Türk edebiyatı' diye anılan Ada'daki Türkçe edebiyatı da 'Kıbrıslı Türk edebiyatı biçiminde yeniden adlandırırlar. 1990'lara gelindiğinde yazınsal merkezçevre tartışmalarını Türkçenin edebiyat merkezi İstanbul'a taşırlar ve 'Türk edebiyatı' tarifi yerine 'Türkçe edebiyat' kavramını öne sürerler.

Hakkı Yücel, Neşe Yaşın, Alev Adil ve onları izleyen Filiz Naldöven, Feriha Altıok, Faize Özdemirciler, İsmail Bozkurt, Raşit Pertev, Tijen Zeybek, Derviş Zaim, Gür Genç, Rıdvan Arifoğlu, Jenan Selçuk gibi şair, romancı ve diğer yazarlar, edebî söylem gibi kaynaklarını değiştirip, Türkiye'den farklılıklarını gösteren Kıbrıslıları günlük yaşam deneyimlerine, değişik kültür ve dillerine, ayrıca Adanın eski Fenike, Elen, Latin (Levanten) kültür ve edebiyat mirasına yönelirler. Yeni bir yorumla, yerel OsmanlıTürk ve İngiliz kültürleri şiire girer. Eski izleklerle beraber, yıpranmış birçok sözcük, üslup ve simge edebiyattan atılır. Ancak azlık edebiyatlarının donanımsızlığı, onları da vurmaya devam eder. Resmî söylemlere ve yerleşik edebiyata karşı çıkan '74 kuşağı' ve izleyicileri 20. yüzyılın sonlarında, kendilerini, yeni resmi söylemin ve kanonlaşmanın temsilcisi durumunda bulurlar.

Sözgelimi, marjinal bir yazınsal kimlikle ortaya çıkıp, yeni Kıbrıslı (Türk ve Rum) edebiyatlarında zamanla resmî söylemlerle örtüşüp merkezîleşen Neşe Yaşın'ın, bir Kıbrıslı Rum müzisyen tarafından bestelenip, Yunanistan'ın popüler şarkıcısı Yorgos Dalaras tarafından söylenen ve özellikle Kıbrıslı Rumlar arasında gayriresmî bir 'Kıbrıslı ulusal marşına' dönüşen şiirinde şöyle der:

> Yurdunu sevmeliymiş insan
> Öyle diyor hep babam
> Benim yurdum ikiye bölünmüş ortasından
> Hangi yarısını sevmeli insan? (Yaşın 1980)

2. Kıbrıslı edebiyatının yükselen merkezi olarak Avrupa

Avrupa Birliği'ne dâhil olan Kıbrıs'ın günümüz edebiyatında başat olan Kıbrıslılık söylemi, bir anlamda Avrupamerkezcilik (Eurocentricism) ile birlikte gitmektedir. Avrupa'daki küreselleşme hareketiyle koşut gelişen alt kimlik politikaları, Kıbrıslıların kendi farklılıklarını edebiyat yoluyla ifade edebilmesini kolaylaştırıyor. Merkeziyetçi ve homojenleştirici kültür politikalarını öne süren Yunanistan ve Türkiye'nin ulusal edebiyat merkezlerinde, bir Kıbrıslı yazardan, öncelikle, dil ve izleğiyle Elen ya da Türk standartlarına uyması bekleniyor. Oysaki Avrupa'nın kozmopolit ve postkolonyal

metropolleri, Kıbrıslı yazarları, 'başkalıkları' ile daha kolay kabul edebiliyor. Homi Bhabha'nın, postkolonyal söylemden hareketle belirttiği 'hybrid' (melez) dil ve edebiyat özellikleri, aslında Kıbrıs edebiyatında baştan beri kendini gösterir. Denebilir ki, şu anda Kıbrıslı Rumlarca temsil edilen 1960 'Kıbrıs Cumhuriyeti', 2000'li yıllara girerken, diğer kültürel kurumlar gibi, edebiyat alanında da, Avrupa'ya koşut belirli bir alt yazınsal kanon yaratmayı başardı. Bunun meyvelerini toplayan, esasen Kıbrıslı Rum edebiyatıdır. Kıbrıslı Rum kanonuyla uyumlu pek az Kıbrıslı Türk şairin de, Kıbrıs Cumhuriyeti aracılığıyla Avrupa metropolleriyle ilişki kurabildiği doğrudur. Ancak bu, Kıbrıslı Türk şiirinin kurumsal anlamda, 'Kıbrıslı edebiyatı' söyleminden dışlanmasını ortadan kaldırmıyor. Tersine, Kıbrıslı Türk edebiyatını, toplumsal kurumsallaşma olarak dışlayabilmek amacıyla, Rum tarafının bazı Kıbrıslı Türk yazarlara bireysel bir kabul göstermesini gerektiriyor. Ama bu, edebi değeri olmayan samimiyetsiz bir kabuldür. Çünkü, sözde Kıbrıs Cumhuriyeti'nin 'Kıbrıslı edebiyatı' tarifi, kültürel Elenizmle özdeşleşmeye ve Adadaki OsmanlıTürk dil ve edebiyatını yok saymaya devam ediyor.

3. Kıbrıslı Türk edebiyatının diğer Türk azınlık edebiyatlarıyla karşılaştırması

Kıbrıslı Türk edebiyatının, sadece Türkçe edebiyatta değil, dünyadaki az(ın) lık edebiyatları içinde anılmaya değer bir yeri var. Yaklaşık 350-400 yıllık bir edebiyat birikimi ve 150 bin kadar nüfusu olan Kıbrıslı Türk toplumunun, bir edebiyat geleneği yaratabilmesinin altı çizilmelidir. Kıbrıslılar, öbür OsmanlıTürk azınlıklarına göre, şiirde, daha yetkin bir noktada duruyorlar. Bulgaristan, Romanya, Yunanistan gibi ülkelerdeki Türk azınlıklarının edebiyatı, hem geleneksel düzeyde, hem de cılızdır. Bir tek, eski Yugoslavya'nın Kosova ve Makedonya Cumhuriyeti'ndeki Türk kökenli edebiyatlar, modern Türk edebiyatına koşut bir gelişme gösterebilmiştir.

Kıbrıslı Türk toplumu sayıca azınlıkta olsa da, siyasal iktidarı ya hep elinde tuttu ya da paylaştı ve nüfusunun üzerinde bir toplumsal ve kültürel konum kazandı. Kıbrıslı Rumların, Türk kökenlileri asimile edebilecek ölçüde sayısal üstünlüğe, toplumsal örgütlenmeye ve siyasal iktidara sahip bir 'ayrı ulus' olamayışı, Kıbrıslı Türklerin, Ada tarihindeki önemli yerini pekiştirdi. Elen dili ve kültürü içinde silinmelerini ya da Kıbrıslı Rum edebiyat kanonuna bağımlı olmalarını engelledi. Kıbrıslı Türkler, Türkiye edebiyatıyla alışverişte bulunmakla kalmadılar, Adanın, Batı Avrupa'ya açık kozmopolit yapısı içinde, ister istemez Elen, Latin, İngiliz edebiyat ve kültürleriyle de temas kurdular. Kıbrıslı Türk edebiyatı, sayıca az olsa da, İstanbul ve Londra gibi edebiyat merkezlerinde yer edinmeyi başarmış Kıbrıs kökenli şair ve yazarlardan da aldığı dinamizmle, kanonlaşma sürecine hız kazandırdı.

İtamar EvenZohar'ın, "Polysystem Theory" (Çoğuldizge kuramı) başlıklı incelemesinde, 'yüksek, resmî, geleneksel ya da merkezî' hakkında yaptığı saptama, Türkçe şiir içindeki merkezçevre dinamikleri açısından da geçerlidir. Buna göre, merkezî edebiyat otoritesini elinde tutanlar, çevreyi, kendi estetik ve dil anlayışlarına göre yargılarlar. Bu ise, bir dildeki yaratıcı yazınsal potansiyelin, muhafazakâr normlar tarafından baskı altına alınıp durağanlaşması sonucunu doğurur. Uzun süre, çevreden merkeze girişe izin verilmezse, edebiyat merkezi kendi işlevselliğini yitirir. Başka merkezlere kayış başlar ya da yeni merkezler doğar. Yetkin bir edebiyat metropolüne dönüşen Türkiye'deki edebiyat otoritelerinin çoğunluğu, sınırları dışındaki Türk azınlıklarının edebiyatına, Kıbrıs örneğinden de görülebildiği kadarıyla, yazınsal ve kültürel amaçlardan çok, dış politika kaygılarıyla yaklaşıyorlar. Pek bilgece sayılamayacak bu yaklaşımın zararını çekense, bir tek 'dışarıdaki' Türk azınlıkları değil, ama taşıdığı potansiyele rağmen, bölgemizde hâlâ gerektiği kadar kanonlaşamayan bütün bir Türkçe edebiyat oluyor. Ulusal olan her şeyi sarsan dünyadaki küreselleşme eğilimi, mevcut 'Türk edebiyatı' kavramının sorgulanmasını zorunlu kılıyor. Türk ya da Türkiyeli olmadığı, ya da 'çağdaş Türk edebiyatıyla özdeşleşmediği hâlde, Türkçe konuşup yazan toplumların edebiyatını da yazınsal dizgeye katacak, yeni bir 'Türkçe edebiyat' kavramı üzerinde düşünülmesi gerekiyor.[4]

[4] *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi'nin* (YKY, İstanbul: 1994) ve *Adam Sanat*'ta yer alan "Poeturka" yazı dizisinin (Aralık 1994-Eylül 1995) ardından, Türkiye'de, Kıbrıslı Türk edebiyatı ve gayrı-Müslim Türk azınlıklarının edebiyatları etrafında belli bir tartışma başladıysa da, anlamlı bir sonuca varılamadı. '1980 Sonrası' şairlerin yayın organı *Sombahar* dergisi son sayısını (Mayıs-Haziran 1996), bu tartışmalar vesilesiyle, Kıbrıslı Türk şiirine ayırdı. Aynı yıllarda, azınlık edebiyatlarına yönelik ilgiyle, bazı yayınevleri, Türkçe edebiyatta yer alan Yahudi, Ermeni, Süryani, Kıbrıslı vb. kökenli yazarların kitaplarını art arda yayımlayarak katıldı. Söz konusu yazarları, merkezi edebiyat dizgesinin marjinal bir alt kümesi hâlinde dolaşıma soktu. 'Merkeze', 'çevre'sinden kimi yeni yazarlar, yazınsal izlekler katıldı ve yerleşik sistem kendini kısmen 'dışa' açarak, eleştirileri göğüslemiş oldu. Mevcut Türk edebiyat kanonu, alışılagelmiş Türk ulusal söylemlerini, yeni koşulara uydurup, merkezi iktidarını yeniden üretti. Türk edebiyatı yerine, 'Türkçe edebiyat' kavramı çerçevesinde, daha kapsayıcı yeni bir yazınsal dizge oluşturulabilmesi ise, 1990'ların sonundaki bütün bu gelişmelere rağmen gerçekleşemedi (bk. Yaşın 1995).

Kaynakça

Atun, Suna ve Bülent Fevzioğlu (2004), *Kıbrıs Türk Edebiyatında Öykünün 107 Yıllık Kronolojik- Antolojik Tarihsel Süreci*, Mağusa: Samtay Vakfı Yay.

Azgın, Bekir ve Harid Fedai (1993), *Kaytaz-zade Nazım Efendi: Ruh-i Mecruh -Şiirler-*, Lefkoşa ve İstanbul: KKTC Eğitim ve KB Yay.

Azgın, Bekir ve Harid Fedai (1987), "Kıbrıs Türk Şiiri", *Varlık, Kıbrıs Türk Edebiyatı özel sayısı*, 956: 3-19.

Baybars, Taner (1997), *Seçme Şiirler/Selected Poems: 1947-1997*, (çev. Mehmet Yaşın), İstanbul: YK Yay., s. 32-35.

Berkes, Niyazi (1965), *Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*, Ankara: Yön Yay.

Bhabba, Homi (1994), *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

Çağdaş, Cevdet (1965), *Resim ve Kitabelerle: Kıbrıs'ta Türk Devri Eserleri*, Lefkoşa: Halkın Sesi Basımevi.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1994), *Kafka Towards a Minor Literature*, (trans. Dona Plan),Minneapolis and London: Minneapolis University Press.

Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (2000). *Kafka–Minör Bir Edebiyat İçin*, (çev Özgür Uçkan ve Işık Ergüden), İstanbul: YK Yay.

Ebeoğlu, Nazif Süleyman (1942), *Beyrut Rıhtımlarında*, Lefkoşa.

Even-Zohar, İtamar (1978), "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem", *Papers on Historical Poetics*, Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, pp. 228.

Even-Zohar, İtamar (1979). "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 1: 288-310.

Genç, İlhan (2000) "Divan Edebiyatında Bir Şiir Adası: Kıbrıs", *Üçüncü Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi: Dil-Edebiyat*, C. 2, Mağusa: Doğu Akdeniz Ü. Kıbrıs Araştırmaları Merkezi Yay., s. 163-177.

Kaytaz-zade Nazım Efendi (1993), *Ruh-i Mecruh: Şiirler*, (hzl. Bekir Azgın ve Harid Fedai), Lefkoşa ve İstanbul: KKTC Eğitim ve KB Yay.

Kıbrıs Türk Edebiyatı: Başlangıcından Bugüne (1989), Lefkoşa ve Ankara: KKTC Eğitim ve KB Yay.

Larnakalı Mehmet Nazım (2005), "Gel Sar Açılan Yaremi", *Diller ve Kültürler Arası Bir Edebiyat İncelemesi: Kıbrıs Şiiri Anolojisi (MÖ. 9.-MS.20.yy.)*, (hzl. Mehmet Yaşın), İstanbul: Adam Yay., s. 377-378.

Mehmet Yaşın ve diğer. (1988 ve 1990), *Edebiyatta Kıbrıslı Türk Kimliği/Turkish Cypriot Identity in Literature*, İstanbul: Varlık Yay.; Londra: GLA/Fatal Publication, s.10-11.

Türkay, Osman (1990) "Speech Delivered by Osman Turkay", Turkish Cypriot Identity in Literature, (intr. Mehmet Yashin), London: GLA/Fatal Publication.

Türkay, Osman (1988), "Osman Türkay'ın Konuşması", *Edebiyatta Kıbrıslı Türk Kimliği Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin*, (çev. Aydın Mehmet Ali), İstanbul: Varlık Yay.

Yaşın, Mehmet (1994), *Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi*, İstanbul: YK Yay.

Yaşın, Mehmet (1995), *Poeturka*, İstanbul: Adam Yay.

Yaşın, Mehmet (1999) Eski Kıbrıs Şiiri Antolojisi, İstanbul: YK Yay.

Yaşın, Mehmet (2002) Kozmopoetika: Yazılar, Söyleşiler, Değiniler, İstanbul: YK Yay.

Yaşın, Mehmet (2005), Diller ve Kültürler Arası Bir Edebiyat İncelemesi: Kıbrıs Şiiri Anolojisi (MÖ. 9.-MS.20.yy.), İstanbul: Adam Yay., S.104-109, 418-428.

Yaşın, Mehmet (2005). Diller ve Kültürler Arası Bir Edebiyat İncelemesi: Kıbrıs Şiiri Anolojisi (MÖ. 9.-MS.20.yy.), İstanbul: Adam Yay.

Yaşın, Mehmet (Yashin) (1989, 2000), Step-Mothertongue: From Nationalism to Multi-culturalism the Literatures of Cyprus, Greece and Turkey, London: Middlesex University Press.

Yaşın, Neşe (1980), Sümbül ile Nerkis, İstanbul: Can Yay. Yaşın, Özker (1953), Kıbrıs'tan Atatürk'e, Lefkoşa.

Yaşın, Özker (1953), Kıbrıs'tan Atatürk'e, Lefkoşa.

Irak Türkmen edebiyatı

İbrahim Atabey

IRAK Türkleri, daha çok "Türkmen" adıyla anılmakta ve yoğun olarak *Musul, Telafer, Kerkük, Tuzhurmatu, Erbil, Diyâl*â ve *Bağdat* şehirleri ile bunların civarında yaşamaktadır. Bu şehirler, kuzeybatıdan güneydoğuya doğru uzanan bir şerit üzerindedir. 1990 yılı verilerine göre, Irak Türkmenlerinin nüfusu 3 milyon civarındadır ve Irak nüfusunun %13'ünü oluşturmaktadır. Türkler bu bölgeye ilk defa M. 674 yılında, Emevi Halifesi *Muaviye* zamanında gelmişlerdir. Bu durum, Emevilerden sonraki Abbasi Döneminde de artarak devam etmiş, XI. yüzyılda ise daha da yoğunlaşmıştır. Selçuklular ve Eyyuboğulları döneminde Oğuz-Türkmen ve önemli miktarda Kıpçak boyları Irak, Suriye ve Mısır'a yerleşmiş; bunların büyük bir bölümü sultanların ve atabeylerin ordularını oluşturmuştur (İnan 1953: 53). Bağdat, Musul, Erbil ve Kerkük, XIII. yüzyıldan itibaren birer Türk şehri özelliğini kazanmıştır (Saatçi 2013: 2244).

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Türklerin yönetiminde kalan Irak; Musul, Bağdat ve Basra vilayetleri olarak 1534-1918 yılları arasında Osmanlı tarafından idare edilmiştir. Musul merkez, Kerkük ve Süleymaniye sancakları Musul vilayetine ait birer sancak idi. 1918 yılında, Osmanlı bu vilayetlerden çekildikten sonra İngilizler bölgeyi işgal etmiştir. 1918-1921 yılları arasında İngiliz işgali altında yönetilen Irak, 1921 yılında yine İngilizler tarafından Kraliyete devredilmiştir. 1932 yılında Cemiyet-i Akvama üyeliği kabul edilen Irak, resmen devlet olarak tanınmıştır (Küzeci 2009).

1935 yılında krallıkla yönetilen bağımsız bir devlet hâline gelmiş, 1958 yılında da Irak Cumhuriyeti kurulmuştur. Bu süreçte, Türk nüfusun bir kıs-

mı Türkiye'ye göç etmiş, bir kısmı da farklı bölgelere dağıtılmıştır. 1968'de Arap Baas Partisi ve 1978'de Saddam iktidarı başlamış, bu iktidar 2003 yılına kadar devam etmiştir. 2003'te ABD'nin Irak'ı işgali sonrası ve günümüze kadar gelen süreçte Irak bir kargaşa ortamında yaşamakta ve yönetilmektedir (Küzeci 2017).

Irak Türkmenlerinin Türkçesi, Doğu ve Güneydoğu Anadolu Türkçesinin ağız özelikleriyle büyük benzerlikler gösterir ve Güney ve Kuzey Azerbaycan'daki Türkçe ile birlikte "Azerbaycan Türkçesi"ni oluşturur (bu konuda bk. Ergin 1971; Bayatlı 1996; Hürmüzlü, H. 2003).

XX. yüzyıla kadarki Irak Türkmen edebiyatı

Irak Türkmen edebiyatının XX. yüzyıla kadarki dönemi Ortak Türk Edebiyatı içinde ele alınabilir. Irak'ta yazılan ilk Türkçe eser, Kâşgarlı Mahmud'un 1077 yılında Bağdat'ta tamamlayıp Halife *Muktedî-Biemrillah*'ın oğlu *Ebü'l-Kasım Abdullah*'a sunduğu *Divanü Lugâti't-Türk* adlı Türkçe-Arapça sözlüktür.

14. yüzyılda, Bağdat'ta *Ahdî-i Bağdadi* ve *Ruhî* gibi şairlerin yetişmesi, Türkçenin bu bölgedeki hâkimiyetinin en önemli göstergelerindendir (Saatçi 2013: 2246). 14. yüzyılın ikinci yarısında Irak sahasında yetişen ve bu bölgede yazılı Türk edebiyatını başlatan *Seyyid İmadettin Nesimi; Fuzulî* dâhil birçok şairi etkisi altında bırakmış; kendisinden sonraki şairler üzerinde uzun süre nüfuzunu kaybetmemiş bir şairdir (Küzeci 2006).

Türk edebiyatının Irak sahasında yetiştirdiği en büyük isim ise *Fuzulî* (1490-1556)'dir. Hille şehrinde doğmuş, Kerbela'da vefat etmiştir. Fuzuli'nin babasının evi, Kerkük Kalesi'nde hâlâ harabe hâlinde durmaktadır. Fuzuli Camisi de Kale'dedir. *Fuzulî*, sadece yaşadığı toprakları değil, bütün Türk dünyasını yüzyıllar boyunca etkilemiştir. *Fuzulî*'nin eserleri, Türkçenin o dönemde Irak'ta ulaştığı seviyeyi göstermesi *bakımından* büyük önem taşır. *Fuzulî*; Türkçe, Arapça ve Farsça şiirler söyleyebilen, bu üç dilde divan oluşturan bir şairdir. Onun kaleminden çıkan *Hadikatü's-Su'ada*, Irak'ta yazılmış ilk Türkçe mensur eserdir. *Fuzulî*, şiir ve düzyazılarıyla hem kendi dönemini hem de sonraki dönemleri; Irak, Orta Doğu ve Anadolu coğrafyasında bugüne kadar sürecek şekilde etkilemiştir. Onun etkisi, Musullu şair *Abdülbâkî el-Farûkî*, Kerküklü hiciv şairi *Rıza Talebani* ve Türkmenlerin ünlü şairi *Hicrî Dede*'nin eserlerinde görülür. "Emirü'ş-şuara" (Şairlerin Emiri) olarak anılan *Ahmed Şevki*, *Fuzulî*'nin *Leyla ve Mecnun* adlı mesnevisinden ilham alarak bir tiyatro eseri yazmıştır.

Irak'ta yazılmış ikinci Türkçe mensur eser ise, Ahdî-i Bağdadî'nin 16. yüzyılda kaleme aldığı, Bağdat ve civarında yetişmiş şairlerin tanıtıldığı *Gülşen-i Şuara*'dır (bk. Solmaz 2005). Bu eserde *Abdu'd-Delil Zimmetî*,

Ahmed-i Harirî, *Ateşî*, *Bağdatlı Valihi*, *Deruni*, *Ekrem Bey*, *Fazli* (Fuzulî'nin oğlu), *Fikri Bey*, *Hâdimî*, *Hâli Bey*, *Hüseyn*î (Ahdî'nin amcası), İlmî, *Karakoyunlu İbrahim Germi Bey*, *Kaytamaz Bey*, *Keşfî Bey, Mustafa Hakiki Bey*, *Rıza'i* (Ahdî'nin ağabeyi), *Rindî* (Ahdî'nin amcasının oğlu), Şemsî (Ahdî'nin babası), *Zayî*, *Zihnî Çelebi* gibi birçok şair yer almış ve tanıtılmıştır (Dakuki 1999: 106).

Irak Türkmenlerinden ve *Mebaliğu'l-Hikem* adlı eserin şairi, *Nevres-i Kadim* olarak bilinen *Abdürrezzak Nevres*, 18. yüzyıl Irak edebiyatının öncülerindendir ve hicivlerinden dolayı Bursa'ya sürgün edilmiştir. Bunun yanında, bazı olayları şiirle anlatan şairler de yetişmiştir. *Erbilli Garibî*'nin 1767 yılında Bağdat'a telgraf hattı çekilmesini, aynı zamanda bir de Türkmen Türkçesi Sözlüğü hazırlayan *Abdullah Sâfi*'nin 1875 yılında Kerkük'te Taşköprü'nün inşa edilmesini konu alan kasideleri buna örnek olarak gösterilebilir (Dakuki 1999: 106).

XIX. yüzyıl, Irak'ta yetişen şair ve yazarların en verimli dönemi kabul edilebilir. Bu yüzyılda, Irak Türkmenleri arasında siyasi ve sosyal konular da şairler tarafından işlenmeye başlamıştır. Bunlardan *Kâbil*, Şeyh Rıza; tabiat tasvirleri ve feminist fikirleriyle tanınan *Tabiboğlu* ve *Faiz* gibi şairler, o dönem içinde ün kazanmışlardır (Dakuki 1999: 106).

1869 yılında Bağdat valisi olan *Midhat Paşa*'nın girişimleriyle, valiliğin resmî gazetesi olan *ez-Zevra* ve ilk özel gazete *Tefekkür*, TürkçeArapça olarak yayımlanmıştır. Tamamı Türkçe olarak yayımlanan ilk özel dergi ise, Kerkük'te, Türkmen şairi *Seyyit Mahmut Cevat* tarafından çıkarılan *Kevkeb-i Maarif*'tir. Bu dergide *Hicrî Dede*, *Hıdır Lutfi*, *Molla Sâbir*, *Muhammed Sadık* gibi Türkmen yazar, şair ve düşünürleri yazmaktaydı (Dakukî 1999: 106).

XX. yüzyıl

Çağdaş Irak edebiyatı, 1921 yılında Irak Krallığı'nın kurulmasıyla başlamıştır. Bu dönemin edebiyatı, hem Mısır'daki çağdaş edebiyat anlayışından hem de Edebiyat-ı Cedide akımından etkilenmiştir. *Hüseyin Rahmi Gürpınar* ve Ömer Seyfettin gibi yazarların etkisi altında kalıp gülünç unsurları kullanarak halkın düşünmesini sağlamak amacıyla oyunlar yazan edebiyatçılar çıkmıştır (Dakukî 1999: 106). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllar ve 1958 Devrimi sonrası *Cumhuriyet D*önemi, hürriyet ortamının biraz daha fazla hissedildiği ve bunun da edebiyata yansıdığı bir dönemdir. Buna bağlı olarak, halk edebiyatı alanındaki araştırmalardan oluşan ve 1962 yılından itibaren Almanca, Arapça, Farsça, İngilizce, İtalyanca ve Türkçe olarak ayda bir yayımlanan *et-Türasü'ş-Şa'bi* adlı dergi, Türkmenlerin horyat gibi edebî ürünlerinin yayılıp bilinmesinde etkili olmuştur (Dakukî 1999: 107). 1970 yılından sonra, Türkmenlere sadece kültürel haklar tanınır ve ArapçaTürkmence yayın organları piyasaya çıkar. Mayıs 1961'de Türkçe-

Arapça olarak çıkmaya başlayan *Kardaşlık* dergisi, yayınını günümüzde de sürdürmektedir. Bu dergi, Türkmenlerin edebiyatlarını geliştirip yaymalarında çok önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca *Yurt* gazetesi, 2003 yılına kadar haftalık olarak yayımlanmış ve Türkmen Kültür Genel Müdürlüğünce de 300'den fazla Türkçe kitap, Arap alfabesiyle yayımlanmıştır (Küzeci 2016).

Anadolu Türklerinden 1918'den sonra ayrılmak ve uzaklaşmak zorunda bırakılan Irak Türkleri, eski şiir geleneğinin devamı niteliğini taşıyan tarzla yeni ürünler vermeye devam etmişlerdir. Bu yıllarda Türkiye sınırları içinde Batı etkisinde kalan edebiyat dünyası, yeni ve farklı türlerde eserler verirken Irak Türkleri, ana vatandan kopartılmanın üzüntü ve çaresizliği içinde, gelenek ve değerlerine sıkı sıkıya bağlanmış; tepkilerini bu şekilde dile getirmiştir. Bu dile getirişte duygusallık, sonsuz bağlılık yoğun bir şekilde, özellikle şiirde kendini göstermiştir. Irak Türklerinden *Hicrî Dede* (19081952), hem mensup olduğu edebiyat üslubunun inceliklerini bilen hem de mahallî söyleyişi koruyan bir şair olarak yazdığı *Kerkük Hatıratı* adlı şiirinde, divan edebiyatı tarzını halk edebiyatına yaklaştırmayı başarmıştır:

> Cennet vatanın *â*lem-i gurbette cehennem
> Ben cennetimi zahmet-i nirâna değişmem
>
> Ben müftehirem millî lisânımla cihanda
> Öz postumu yüz atlas-ı elvâna değişmem
>
> Her hoyratı var nağme-yi Dâvad'a la müşabih
> Her perdesini evc-i aşirana değişmem

Türkiye'de, 1911 yılından sonra, halk edebiyatı tarzında şiir söyleme, halk âşıkları dışındaki şairler arasında da yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu bakımdan, Türkiyeli ve Iraklı şairler arasında ortaklıkların bulunduğu da göze çarpar. Bu çizgide şiirler söyleyen şairler içinde Irak Türklerinden *Hıdır Lütfi*, *Mehmet Sadık*, *Kudsizade Ahmet Mededî Efendi*'nin adları sayılabilir. Hatta *Kudsizade Ahmet Mededî Efendi*, *Muallim Naci*'nin şiirlerine benzer şiirler de yazmıştır. Irak Türkleri arasında, bir taraftan edebî gelenek devam ettirilmeye çalışılırken bir taraftan da çağdaş edebî akımlar izlenmiş; özellikle Türkiye'deki gelişmelere bağlı eserler verilmiştir. Bunun sonucunda çok başarılı ürünler ortaya çıktığı gibi, sadece taklit olarak kalanlar da olmuştur. Bu çabaların özünde, Irak'taki Türk varlığını anlatmak ve korumak amacı vardır. Kimisi öze dönme, kimisi özden uzaklaşma olarak değerlendirilen bu çabalar, edebî tartışma ve gruplaşmaları da beraberinde getirmiştir. *Kardaşlık* dergisi, özellikle 2016 yılında vefat eden *Ata Terzibaşı* ile *Salah Nevres* arasında geçen bu tartışmaların geniş bir şekilde yer aldığı yayın organı olmuştur.

Şiirdeki yeni söyleyiş ve dil, *Beşir Gazetesi* ile birlikte Türkmen şairleri arasında yayılmaya başlamıştır. Bu yeni şiir tarzı, serbest şiir idi. İlk örnekler, serbest şiirin ne olduğunun daha tam olarak anlaşılamadığını ve yerleşmediğini göstermektedir. Nitekim *Beşir Gazetesi*'nde "Özbaşına Şiir" adıyla yayımlanan şiirler, edebiyat çevrelerinin tepkisini çekmiş; *Ata Terzibaşı* ve *Mehmet Sadı*k gibi şair ve fikir adamları, serbest şiire karşı eski geleneği savunmuşlardır. Özellikle *Terzibaşı*'nın eleştirileri çok sert olmuş ve serbest şiiri "ilkel şiir" olarak nitelendirmiştir. Edebiyattaki yenilikleri savunan *Salah Nevres* ise, şiirin ve dolayısıyla Türkçenin, ancak günün şartlarına uygun ve Türkçenin kaynaklarından beslenen bir dille gelişme gösterebileceğini söylemiştir. Bu sert tartışmalar sürerken Irak Türkmen edebiyatında, her iki tarzda da şiir söylenmeye devam edilmiştir.

Irak Türkmenleri, İngilizlerin bölgeyi işgaline kadar, İstanbul'daki edebî ve siyasi gelişmeleri izlemekte ve onlardan etkilenmekteydi. 1908'de Meşrutiyet'in ilanından sonra dilde görülen sadeleşme hareketleri, Irak Türkmenleri arasında da taraftar bulmuş; ancak işgalden sonra ilişki kopmuştur. İngiliz işgali, Irak Türkmenlerini kendileriyle başbaşa bırakmış ve Türkçeyi, haklarında verilen kararlar doğrultusunda kullanmak mecburiyetinde kalmışlardır. 1922 yılında, Faysal Krallığı döneminde Türkçenin kullanımında serbestlik bulunduğu görülür. Örneğin, Anayasa metni Arapçanın yanında Türkçe olarak da yazılmıştır. Ancak, bu durum, özellikle 1938 yılından sonra Türkçenin aleyhine değişmiştir.

Irak'ta, 14 Temmuz 1958 tarihinde cumhuriyet kurulmuş ve meydana gelen karışık ortamda, 1959 Kerkük Katliamı gerçekleştirilmiştir. Bu olaylar, yüzyılın ilk yarısında yetişen güçlü şair ve yazarların özellikle millî konuları işlemeleri sonucunu doğurmuştur. Bu şairlerin içinde, Hicri Dede önemli bir isimdir. Bu dönemin temsilcileri olarak *Hıdır Lütfi*, *Mehmet Sadık*, *Tercilli Ömer Ağa*, *Kudsizade Mehmet Zeki Efendi*, *Mehmet Rasih Öztürkmen*, *Kudsizade Ahmet Mededî Efendi*, *Haşim Nihad Erbil* ve *Cevad Nebioğlu* sayılabilir.

Irak'ta cumhuriyet kurulduktan sonra Kerkük'te yayımlanmaya başlanan *Beşir Gazetesi*, edebî dilde sadeleşmenin de başlangıcı olmuştur. 7 Mayıs 1960 tarihinde kurulan Türkmen Kardaşlık Ocağının çıkardığı *Kardaşlık* dergisi ise, Türkmenlerin edebî ve siyasi hayatında önemli bir yer edinmiş; edebiyat anlayışındaki gelişme ve değişmeler bu dergide tartışılmıştır. Bunların yanında, aynı dönemde kurulan Bağdat Radyosu Türkmence Bölümü, edebî dilin gündeme getirildiği önemli merkezlerden biri olmuştur.

Sadeleşmeden yana tavır koyan *Reşit Akif Hürmüzlü* (1893-1973), *Esat Naip* (1900), *Sait Besim Demirci* (1902-1965), *Nazin Refik Koçak* (1905 1962), *Tevfik Celal Orhan* (1905-1981) ve *Abdulhakim Mustafa Rejioğlu* (1910-1975), hem şiir hem de düzyazıda eski dilin ağır ve ağdalı anlatımını bırakıp şiirde hece veznini kullanmaya başlamışlardır. Bunların içinden

özellikle aşırı derecede sadeleşme yolunu tutan *A. M. Rejioğlu*, genç şair ve yazarları etkilemiştir. Sadeleşme cereyanının yanında, geleneksel yapının sürmesini isteyen *Mehmet Sadık* ve takipçileri *Tısınlı Celal Rıza* (1905 1981), *Hasan Görem* (1920-1995), *Osman Mazlum* (1922-1996), *Mehmet İzzet Hattat* (1929-1991) ve *Felekeoğlu* (1929-2002) daha çok şiirde kendilerini göstermişlerdir. Geleneksel yapının korunmasını isteyenlerle sadeleşme taraftarları dışında, *Reşit Ali Dakuklu* (1914-1975) ve *Ali Marufoğlu* (1927) gibi şair ve yazarlar, her iki akıma *dâhil* edilebilecek eserler yazmışlardır. Herhangi bir akımla ilgilenmeksizin, kendilerini iyi yetiştirdikleri gözlenen İzzeddin Abdi Beyatlı (1922) ve *Bahaddin Akasya* gibi şairlerde *Yahya Kemal Beyatlı*'nın etki ve izleri görülür. Serbest şiirin başarılı örneklerini veren *Abdülhalık Bayatlı* (1930), Abdüllatif Benderoğlu (1937-2008) *Kenan Sait* ve *Nesrin Erbil* (1938), özellikle *Kardaşlık* dergisindeki şiirleriyle Türkiye'de de dikkatleri çekmişlerdir. *Salah Nevres* (1941), bu dalın en güçlü temsilcilerinden biri olarak günümüze kadar gelmiştir. *Ata Bezirgan* (1933), *Nihat Akkoyunlu* (1938), İsmet Özcan (1946-1993), *Mehmet Ömer Kazancı* (1952), *Firdevs Kerküklü* (1957), *Mustafa Ziyai* (1959) ve Şemsettin Küzeci (1965) de yeni şiir akımına uyan şiirler yazmışlardır.

1960'tan sonraki yıllarda, şiirin yanında düzyazıda da önemli gelişmeler olmuştur. *Abdulhakim Mustafa Rejioğlu*, düzyazının en önemli temsilcisidir. *Erşat Hürmüzlü* (1943) ve *Reşit Kazım Beyatlı* fikir yazılarıyla ilgi toplamış; İhsan S. Vasfi güncel yazı, *Haşim Kasım Salihî* hikâye türünde başarılı olmuştur. Bunların yanında *Rıfat Yolcu*'yu da anmak gerekir.

Tiyatronun, Irak Türkmen edebiyatı içinde pek az örneği vardır. Bunların içinde *Salah Nevres* ve İsmet Hürmüzlü'nün yazdıkları dikkati çekmektedir.

Irak Türkmen edebiyatında mani ve horyatların önemli bir yeri vardır; bundan dolayı Iraklı Türkmenlerin hemen hemen hepsi mani ve hoyrat söylemiştir. Bu alanda *Mustafa Gökkaya* (1910-1983) *Nasih Bezirgan* (1927-1990) ve *Nihat Akkoyunlu* (1929) çok başarılı olmuşlardır. Bunların yanında *Hicri Dede*, *Nazım Refik Koçak*, *Reşit Kâzım Beyatlı*, *Reşit Ali Dakuklu*, İzzettin Abdi Beyatlı, *Osman Mazlum*, *Ali Marufoğu* ve *Mehmet İzzet Hattat* gibi şairlerin de adı horyat ve mani türünde zikredilebilir (http://members.lycos.nl/Kerkuk/B_sair2.html).

Irak Türkmenlerinden birçok şair ve yazar, Irak'ın Osmanlı yönetiminden ayrılmasından sonra Türkiye'ye yerleşmiştir. *Haşim Nahit Erbil*, *Necmettin Esin* (1912-1987), Ömer Öztürkmen (1929), *Ayhan Kırdar* (1936), *Abdülhalik Bayatlı* (1930), *Nesrin Erbil* (1938), *Ali Yağmuroğlu* (1954), *Kemal Beyatlı* (1958), *Mustafa Ziya* (1959), İhsan Kitapçıoğlu (1961), Şemsettin Küzeci (1965) bu şairlerdendir ve Türkiye'de tanınmışlardır (Kerkük 2004; Küzeci 2006 ve 2007).

Irak Türkmen Edebiyatı ürünlerinin 1991-2003 yılları arasında Kuzey Irak (Güvenlik) Bölgesinde yayımlandığı gazete ve dergilerin bazıları şun-

lardır: *Altunköprü, Birlik Yolu, Birlik Sesi, Gökbörü, Kardaşlık, Sanat Dünyası, Türkmen Bohçası, Türkmeneli dergisi, Türkmeneli gazetesi, Türkmen Yazarı Dergisi, Yeni Kuşak Dergisi.*

1990 yılından sonra Iraklı Türkmen şair ve yazarlar zor şartlarda kitap yayımlamayı başarmıştır. Bunların bazılarının adları şunlardır: *Mehmet Abdullah, Salah Behlül Ali, Abdülaziz Semin Bayatlı, Abdullatif Benderoğlu, Seyfettin Biravcı, Yaşar Çakmakçı, Abdülkadir İzzet Dabbağoğlu, Mehmet Hurşit Dakuklu, Şemsettin Veli Erbilli, Hüsam Hasret, Münevver Molla Hassun, Çoban Hıdır Haydar, Sabah Karaltın, Kahtan Hürmüzlü,* İbrahim *Sait Kebapçı, Hasan Kevser, Faruk Faik Köprülü, Muvaffak Nacioğlu, Esat Naip, Nurettin Saatçi, Hani Sahip, Ahmet Ağa Sanan, Kasım Sarıkahya, Cemal Abdullah Sait, Cemal Şan, Gülser Kerküklü, Ferhan Coşkun, Ömer Akbaş, Taife Rüstem, Abdulkadir Hacıoğlu, İsmet Tapu, Silver Çardağlı, Mehmet Kasapoğlu, Ferah Gökkaya* (Küzeci 2005: 2021). Irak Türkmenleri, 1990 yılından sonra basma imkânı bulamayınca fotokopi ile de kitap yayımlama yoluna gitmiş ve bu şekilde otuzdan fazla kitap çoğaltılmıştır (Küzeci 2005: 2223). Bu yazar ve şairlerin bir kısmının adları şunlardır: Şemsettin Küzeci, A. Kuşçuoğlu, Behçet Gamgin, Mehmet Haşim Salihi, Hasan Kevser, Ahmet Kerküklü, Hıdır Galip Kahya, Faruk Faik Köprülü, Nihat Kuşçuoğlu, Münevver Molla Hassun, Abdüllatif Benderoğlu (Küzeci 2005: 23).

XXI. yüzyıl

ABD'nin Irak'ı işgali sonrasında gelişen olaylar, Irak Türkmenleri arasında düşüncelerini daha rahat ifade etme imkânı doğurmuştur. Kerkük'te *Irak Türkmen Edebiyatçılar Birliği*, Işık *Edebiyatçılar Grubu* kurulmuştur. Bağdat'ta *Irak Edebiyatçılar ve Yazarlar Birliği*nde *Türkmen Kültür Bürosu*nun açılması, Türkmen aydınlarını olumlu yönde etkilemiştir. *Türkmeneli TV, TERT TV, El-Türkmaniye TV* gibi basın yayın kuruluşlarının yayına başlaması ile birlikte Bağdat'ta *Kardaşlık*, *Türkmen Yazarı*, *Türkmen Kültürü;* Kerkük'te *Türkmeneli*, *Pınar*, *Fener*, *Işık* gibi edebiyat ve kültür dergilerinin yayımlanması, yine Kerkük'te *Fuzulî* adında büyük bir matbaanın kurulması, Irak Türkmen edebiyatının gelişmesi ve ilerlemesinde büyük mesafe kat edilmesini sağlamıştır.

Türkiye'de Kerkük Vakfının *Kardaşlık* dergisi ve kitap yayınları, Irak Türkmen edebiyatına büyük bir ivme kazandırmıştır. Türkmeneli İşbirliği ve Kültür Vakfı-Türkmeneli Kültür Merkezinin kültürel ve edebî yayınlarının yanı sıra Irak'ta Arap alfabesiyle yayımlanan eserlerin Latin alfabesine aktarılması çalışmaları, Irak Türkmen edebiyatının tanıtılması ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Azerbaycan'da Irak Türkmen edebiyatı, dili ve kültürü hakkında yayımlanan otuz civarında kitap ve onlarca makale, Irak Türkmen edebiyatının Türk dünyasında tanıtılmasını sağlamıştır (Paşayev 2017).

Kaynakça

Bayatlı, H. Kemal (1996), *Irak Türkmen Türkçesi*, Ankara: TDK Yay.

Buluç, Saadettin (1974), "Tellâfer Türkçesi Üzerine", *TDAY- Belleten 1973-1974*, s. 49-57.

Dakuki, İbrahim (1999), "Irak, Kültür ve Medeniyet", *DİA*, 19: 103-108.

Ergin, Muharrem (1971), *Azeri Türkçesi*, İstanbul: İÜEF Yay.

Hacıeminoğlu, Necmettin (1984), *Fuzûlî*, İstanbul: Cönk Yay.

http://members.lycos.nl/Kerkuk/B_sair1.html#1 (15.12.2005)

http://members.lycos.nl/Kerkuk/B_sair2.html (15.12.2005)

Hürmüzlü, Erşat (2003), *Türkmenler ve Irak*, İstanbul: Kerkük Vakfı Yay.

Hürmüzlü, Habib ve Ekrem Pamukçu (2005), *Irak'ta Türkmen Boy ve Oymakları*, Ankara: Türkmeneli İşbirliği ve Kültür Vakfı Global Strateji Enstitüsü Yay.

Hürmüzlü, Habib (2003), *Kerkük Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Kerkük Vakfı Yay.

İnan, Abdülkadir (1953), "XIII-XV. Yüzyıllarda Mısır'da Oğuz-Türkmen ve Kıpçak Lehçeleri ve Halis Türkçe", *TDAY- Belleten 1953*, s. 53-71.

Kerkük, İzzettin (2004), *Haşim Nahit Erbil ve Irak Türkleri*, İstanbul: Kerkük Vakfı Yay.

Küzeci, Şemsettin (2005), *Türkmeneli Edebiyatı (Körfez Savaşı Sonrası 1991-2003)*, Ankara: DGTYB Yay.

Küzeci, Şemsettin (2006), *Kerkük Şairleri* C.1-2, Ankara.:DGTYB Yay.

Küzeci, Şemsettin (2009), *Irak Basın Tarihi*, Ankara: GÜ, BYEGM Yay

Okan, Acar (2005), *Irak Türkmeni Gençlere Mektuplar*, İstanbul: Kerkük Vakfı Yay.

Paşayev, Gazanfer (2017), *Bu Sevda Ölünce,* Bakü: OSCAR Yay.

Saatçi, Suphi (2013), "Irak Türkmenleri", *Yeni Türkiye, Türk Dünyası Özel Sayısı II*, 54 (Eylül-Ekim): 2244-2257.

Solmaz, Süleyman (2005), *Ahdi ve Gülşen-i Şu'arası*, Ankara: AKM Yay.

Ürün, Ahmet Kâzım (2003), *Ahmet Şevki: 1868-1932 Mısır'da Türk Bir Şair*, İstanbul: Kaknüs Yay.

Göç süreciyle yurt dışında oluşan Türk edebiyatı

Yüksel Pazarkaya

Almanya'ya iş gücü göçüyle başlayan süreç

20. yüzyılın ellili yılları Türkiye'de doğudan batıya, kırsaldan kentlere büyük iç göçün ülke ve toplum yapısını değiştirmeye başladığı yıllar oldu. Siyasal iktidarın ve idari yapının bu değişim ve köklü dönüşüme yeterince hazırlıklı olmaması, siyasi çalkantıları da beraberinde getirmiş ve sürecin ilk bölümü 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesiyle sonuçlanmıştır.

1961 Anayasası ile toplumsal dönüşüme yeni bir yasal çerçeve çizildi. Bu anayasayla düşünce ve örgütlenme özgürlüğünde ulaşılan nicel gelişme, siyasi ortamla birlikte sanat ortamında da atılımlara olanak sağladı. Bu dönemde iç göç, ülke tarihinde ilk kez düzenli bir dış göçle yurt sınırlarını aşmaya başladı. Yurt dışına iş gücü göçünü düzenleyen ilk sözleşme, Almanya ile imzalanan 30 Ekim 1961 tarihli Ankara Sözleşmesi oldu. Sonraki yıllarda diğer bazı Avrupa ülkeleriyle benzer sözleşmeler imzalanarak, Hollanda, Avusturya, İsviçre, İsveç, Fransa vd. ülkelere de Türk işçileri ve aileleri göçmeye başladı.

Türkiye ile Avrupa ülkeleri arasındaki anlaşmalara göre, işçilerle yapılan çalışma sözleşmeleri süreliydi. Başta Almanya olmak üzere, Türkiye'den işçi getiren Avrupa ülkeleri, İkinci Dünya Savaşı ertesinde gerçekleşmeye başlayan ekonomik büyümede iş gücü açıklarını dışardan işçi getirerek kapatma yolunu tuttular. Almanya'ya Türk işçilerinin alımını belirleyen diğer bir gelişme de 13 Ağustos 1961 günü Berlin duvarının örülmeye başlamasıyla Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya işçi geçişlerinin önlenmesiydi.

Birer yıllık çalışma sözleşmeleri, bir ya da iki kez uzatıldıktan sonra Türk işçileri meslek ve kazanç birikimleriyle Türkiye'ye geri döneceklerdi. Gereksinim durumunda onların yerine yeni işçiler gönderilecekti (rotasyon).

İlk gelenler iş yaşamına uyumları, çalışkanlıkları ile Alman işverenlerini olumlu etkilediler. Bunun üzerine, işverenler rotasyon düzeni yerine, biraz Almanca öğrenen, Almanya'ya ve çalışma koşullarına alışan, yaptıkları işlerde deneyim kazanan işçilerin kalmalarını istediler. Böylece, geçici olarak düşünülen bir süreç, kendiliğinden süreğenlik kazanmaya başladı.

1961-1971 geçicilik evresi

Süreğenlik, yurt dışında çalışan ve yaşamaya başlayan Türkler arasında zamanla sanat ve edebiyat çalışmalarının filizlenmesine yol açtı. Edebiyat alanındaki görüngüler, hem Türkiye'de hem de başta Almanya olmak üzere, Türklerin yaşadığı ülkelerde, göç sürecinde yaşanan evrelerle belirlendi bugüne dek. 1961–1971 arası geçicilik evresi olarak tanımlanabilir. Bu dönemde dış ülkelerde yaşayan Türkler, geldikleri ülkelerin dillerini hemen hiç bilmiyorlardı. Ana dil Türkçe, tek ve belirleyici dildi. İşçi olarak gelenler arasında, yine geçici bir süre için gelen yazarlar da vardı. Göç yoluyla yurt dışında oluşan Türk edebiyatı, başından itibaren yurt dışını geçici (gurbet) gören yazarlarla, başlangıçta bilinçli olmasa da, yerleşiklik (yeni ya da ikinci yurt) olarak benimseyen yazar tavırlarıyla belirlendi. Buna yetmişli, özellikle seksenli yıllardan başlayarak, siyasal sürgün yazarlar eklendi.

Bu yazarlar arasında altmışlı yıllarda ortaya çıkan adlar Bekir Yıldız (19331998) ile Fethi Savaşcı (19301989) oldu. 1955 yılında İstanbul Matbaacılık Okulunun dizgi bölümünü bitiren **Bekir Yıldız**, 1962 yılında Almanya'ya giderek Heidelberg yakınındaki Leimen kasabasında bir matbaada öğrendiği meslekte çalıştı. 1966 yılında, biriktirdiği parayla, bir dizgi makinesi alarak İstanbul'a döndü. Bir yandan kurduğu Asya dizgi matbaasında çalıştı, bir yandan da öykülerini, romanlarını yazdı. Bir süre sonra matbaayı elinden çıkardı ve İstanbul'da yazarlığı ölümüne dek tek uğraş olarak sürdürdü.

Bekir Yıldız, Almanya'da çalıştığı dört yılın gözlem ve deneyimlerini, *Türkler Almanya*'da (1966) romanıyla *Alman Ekmeği* (1974) ve *Demir Bebek* (1977) öykü kitaplarında işledi. Almanya'da dört yıl çalıştıktan sonra dönmesi, kitaplarını Türkiye'de yayımlaması, özellikle Güneydoğu bölgesi insanlarının yaşamlarına ilişkin deneyim ve gözlemlerini anlattığı öyküleriyle altmışlı ve yetmişli yıllarda gündeme gelen bir yazar olması dolayısıyla, Bekir Yıldız, aslında yurt dışındaki Türkçe edebiyatın temsilcisi sayılmaz. Ancak, göç ve Almanya edebiyatı diye anılan yazının öncülerinden biri olarak ondan bu bölümde de söz etmek gerekir.

Türkler Almanya'da romanının kahramanı Yüce, yazarın kendisinden başkası değildir. Yüce, bir matbaa makinesi almak için Almanya'ya çalışmaya gider, bir süre sonra karısıyla iki çocuğunu da yanına alır. Dört yıl çalışıp satın aldığı baskı makinesiyle İstanbul'a döner. Almanya'ya giderken kompartımanda Yüce ile birlikte okul arkadaşı Nihat, Elâzığ köylüsü Garip Recep ile trende tanıştıkları Ayşe ve Sevim adındaki genç kadınlar da vardır. Bekir Yıldız, romanda bu kişilerin de Almanya serüvenlerinden kesitler verir. Bir ilk roman olmanın kurgu ve anlatım eksiklerini, aksaklarını da içeren, ayrıca Alman insanına ideolojik ön yargıyla çarpık bir bakış sergileyen yapıt, Almanya göç yazınının ilk romanı; ilk yaşantıların, ilk gözlem ve deneyimlerin yansımasıdır.

Bekir Yıldız, Almanya öykülerini de özellikle iki kitabında topladı: *Alman Ekmeği, Demir Bebek*. Öykülerinde de Almanlara ideolojik bakmaktan kurtaramaz kendisini. Almanlar, insan olmalarından önce, Avrupalı kapitalist, emperyalist, giderek Nazidirler. Yazarı insandan uzaklaştıran bu bakış açısı, onu güdümlü bir gerçekçiliğe sürükler. Almanya'ya ve Almanlara ilişkin bu tavrı, *Harran* (1972), *Yaman Göç* (1983) röportajlarında da sürdürür.

Fethi Savaşcı, 1965 yılında işçi olarak Münih'e gider ve ölümüne dek oradaki Siemens fabrikasında çalışır. İşinin yanı sıra bu yeni ülkedeki gözlem ve yaşantılarını şiire, öyküye yansıtır. Emekçi yazar deyiminin bir anlamı varsa, bu Savaşcı için geçerlidir. Altmışlı yıllarda Türkiye'den ve diğer güney ülkelerinden gelen işçilerle bir arada olmanın doğrudan gözlemleriyle, hem kendisinin hem bu insanların yeni dil, kültür ve sanayi toplumundaki yabanlık ve yabancılıklarını, Türkiye'den gelirken dağarında getirdiği sosyalist gerçekçi yaklaşımla, yalın ve genelde düz kat bir dille anlattı. *Duvarcı Hasan Usta* (1970), *Bu Sarı Biraları İçince* (1971), *Çöpçü Türküsü* (1976), *İş Arkadaşları* (1980), *Duyuyor musunuz?* (1983), *İzmir'in İçinde İnce Minar*e (1986), *Bir Ekmek Var Orada* (1986) belli başlı şiir kitapları. Öykü kitapları, *İş Dönüşü* (1972), *Özel Ulak* (1973), *Taş Ocağında* (1975), *Alamanya Gurbeti* (1977), *Fırın Patlayınca* (1982), *Makinalar Çalışırken* (1983, Türkçe-Almanca*), Ayva Kokulu Ev* (1986) olan Savaşcı'nın ayrıca, *Almanlar Bizi Sevmedi* (1986), *Ekmekle Kitap* (1989) adlı romanları var.

1972 yılında yayımlanan *İş Dönüşü* adlı kitabında yer alan "Uzun Yola Çıkacak Kadın" adlı öyküde, altmışlı yıllarda yaşanan dış göç olgusu, Türk toplumunda kökten bir değişimi haber veren bir konu işlenir. Anadolu köy ve kasabalarından tek başlarına kalkıp Almanya'ya çalışmaya giden kadınlar ve kızlar, Türk toplumunda ilk kez, o zamana dek usa sığmayacak bir eylem içine girdiler. Roller değişirken, Almanya'ya gelen kadınlar bir süre sonra kocalarını, kızlar babalarını ve ağabeylerini işçi olarak yanlarına aldırtmaya başladılar.

"Birinci Kata İnemem" adlı öyküdeyse Savaşcı, aynı fabrikada çalışan Türk ve Alman işçileri arasındaki mesafeli, tedirgin ilişkileri anlatır. Okur, dışarıdan gözleyen yazarların bilemeyecekleri ilişkilerin somut ayrıntılarını, ilk kez Savaşcı'nın kitaplarında bulur. İlk ön yargılar, ilk anlaşmazlıklar, ilk çelişki ve çekişmeler, ilk öfke ve sürtüşmeler bu öykülere düz olarak yansır. Çeşitli ülkelerden gelen göçmen işçiler arasındaki ilişkilerse, uluslararası emekçi dayanışması ideolojisinden kaynaklanan idealist sosyalist açıdan işlenir.

"Su Gibi Bira Akarken" adlı öyküde Alman ve yabancı işçilerin gittikleri bir birahaneden gergin sahneler yansıtılır. Savaşcı, bu öyküsünde daha o ilk yıllarda yabancı düşmanlığı olgusuna değinir. Savaşcı, daha sonraki kitaplarında da bu ilk izleklerini çeşitlendirmiş, özellikle Almanya'daki fabrika yaşamından somut ayrıntıları yansıtmıştır. Öykülerinde konu çeşitliliği dikkati çeker. "Makinalar Çalışırken" öyküsünde, Anadolu kırsalından Ahmet'in, hızı gittikçe yükseltilen makineye sonunda yetişemeyince, az çalıştığı gerekçesiyle işten atılışı anlatılır. "Ricardo" adlı öyküdeyse, bu tür sömürüye karşı sendikalı işçi olmanın yaşamsal önemi dile getirilir. Türk işçilerini sendikaya kaydeden Ricardo da işinden olur. Kırsal kesim insanlarının çağdaş okul eğitimi yerine, yalan yanlış dinî telkinle eğitilmiş olmaları ve Almanya yaşamında da taassuptan kurtulamamaları, birçok öykünün izleğidir. "Doğu Mezarlığında" adlı öyküde mezarlıkta çalışan İtalyan işçiler, işlerini görürken, ıslık çalıp şarkı söylerler. Alman ustabaşının cenazesi için buraya gelen Türk ise somurtuk bir inanç gösterisi sergiler. "Fırın Patlayınca" öyküsünde Özer, fırının ateşini cehenneme benzetir. Talât da "cehennem ateşi bunun on katıdır," karşılığını verince, bağnazca bir hiç yüzünden aralarında kavga çıkar. "Su Gibi Bira Akarken" öyküsünde, birahanede sarhoş olan bir Alman'ın yabancılara sövüp sayması, Türk'ün masasına gelen bir Alman kadını, henüz hâl hatır bile sormaya fırsat kalmadan, çapkın bir İtalyan'ın alıp götürmesi anlatılır. "Yeni İş Arkadaşı" öyküsü, Alman usta Peter ile Türk işçisi arasında filizlenen arkadaşlığı, yazarın dünya görüşüne uygun bir iyimserlikle işler.

Şiirlerinde ise, Fethi Savaşcı, bir yandan Almanya'daki yeni yaşamın yeni gözlem ve deneyimlerini sunarken, bir yandan da yoğun biçimde sevgi ve özlem izleklerine yönelir. Şiirlerinde dil ve deyiş yenilikleri yoktur, düz bir deyiş hâkimdir. Bekir Yıldız'da görülen katılıkta olmasa da şiirlerinde genellikle Alman toplumunun içine giremeyen, kıyıda kalmış bir ben konuşur. "Çocuk mu önemli köpek mi diye diye dellenirsin" satırında olduğu gibi, ülkesinde sokak köpeklerine alışmış bir ben'in, Almanya'da köpeklere gösterilen ihtimam ile yabancı işçilere yer yer reva görülen davranışı karşılaştırarak, sonradan kemikleşen bir önyargıyı oluşturması kaçınılmazdır. Bu şiirsel ben, ulaşamadığına murdar diyen bir tavrı sergiler.

Otuz beş yaşında yol yordam ve dil bilmeden Almanya'ya giden Fethi Savaşcı, buna bir de altmışlı yıllarda Türk toplumunda tam sindirilmeden yaygınlaşan ham bir sosyalist ideolojinin bakış açısı eklenince, yaşamının yirmi beş yılını geçireceği Alman toplumuna hep mesafeli olmuştur. Münih'teki yılları uzadıkça, Akdeniz kıyısında geride bıraktığı ülke belleğinde arınır. Süreğen bir özleme dönüşür, ancak bu özlemi dile getirirken, o ülkenin, Türkiye'nin, toplumsal ve siyasal sorunları, örten küllerin üstünde yeniden korunu gösterir ve şiirsel beni yakar.

"Ben bir gökçe kargayım Aydın ovasında," diyen şiir beni, Münih'te otururken, bir özlemi simgeler. Sıla özlemine, sılayı insanca yaşanabilir kılmanın özlemi karışır. Menderes nehri, pislikleri, bozuklukları, kötülükleri alıp götüren, arıtan bir akarsudur. Savaşcı'nın şiirlerindeki ben, durup durup hep geldiği coğrafyaya dalar, gerçekleşmeyen oraya dönüşü düşleminde yaşar.

Almanya'daki Türk edebiyatının ilk temsilcileri, geldikleri ülkeye genellikle yabancı kalmışlar, yabancı gözüyle bakmışlardır. Onlar için, göç kavramından çok gurbet kavramı geçerli olmuştur. İlk kuşakla birlikte çalışmak amacıyla Avrupa'ya giden bu yazarlar da, ilk kuşağın hemen tümü gibi, Almanya'yı geçici bir gurbet olarak duyumsamışlardır.

Türkçenin ana dil olarak Avrupa'da yerleşim süreci

Ankara Sözleşmesi'nden on iki yıl sonra Almanya, dünya petrol krizine koşut ekonomik duraklama karşısında, 1973 güzünde bir yasayla ülke dışından yabancı işçi alımını ilk kez durdurur. *Anwerbestop* yasasıyla göç sürecinin birinci evresi kapanır, yeni bir evrenin dönüm noktasına gelinir. Bu on iki yıl içinde çalışmak için Türkiye'den getirilen insanların sayısı, aile birleşimi ve başlayan doğumların da etkisiyle, bir milyon sınırını aşmıştır. O zamana dek Almanya'yı geçici bir gurbet olarak gören göçmenler, bu arada Türkiye'de 12 Mart 1971 tarihinde yaşanan yeni askerî darbe ve bunun sonuçlarını da göz önünde bulundurarak, ayrılırlarsa bir daha dönemeyecekleri Almanya'da kalmaya ve Türkiye'deki aile fertlerini de yanlarına alarak bu ülkede yerleşmeye karar verirler.

Bu dönüm noktasının ve yeni sürecin edebiyattaki temsilcisi önce Aras Ören (d. 1939), ardından da Güney Dal (d. 1944) oldu. İlk yazarlar kırsal kökenliydiler ve ileri bir eğitimden yoksundular. Aras Ören, İstanbul; Güney Dal ise Çanakkale doğumlu ve İstanbul Üniversitesinde öğrenim görmüş kişilerdir. **Aras Ören**, daha önce de tiyatro eğitimi amacıyla birkaç kez gelip gittiği Almanya'ya 1969 yılında temelli giderek Berlin'e yerleşir ve 2002 yılında emekli oluncaya dek Berlin Radyosu'nun Türkçe yayınlarında çalışır. Güney Dal da, 1972 yılından beri Berlin'de serbest yazar olarak yaşamaktadır.

Berlin Üçlemesi (1980), Avrupa'daki Türkçe edebiyatta izlek, yazınsallık ve etki bakımından bir dönüm noktasını imler. Yapıt önce üç kitap olarak Almancaya çevrilerek yayımlanınca, hem Alman okurlar hem de eleştirmenler tarafından büyük övgüyle karşılanır. Aras Ören adı bir anda bu çevrelerde benimsenir. *Niyazi'nin Naunyn Sokağında İşi Ne?* (1973) (*Was Will Niyazi in der Naunyn Strasse?*), *Kâğıthane Rüyası* (1974) (*Der Kurze Traum aus Kâğıthane*), *Gurbet Değil Artık* (1980) (*Die Fremde ist auch ein Haus*) kitaplarından oluşan *Berlin Üçlemesi*'nde yazar, Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* çağdaş destanında türlerin ve biçimlerin harmanlanmasına ve bireşimine odaklanan yöntemden yararlanır. Bu üçleme, tıpkı *Memleketimden İnsan Manzaraları* gibi, ne şiir, ne öykü, ne roman, ne senaryo, ne de tarih, ama aynı zamanda bunların hepsi birden ve bir arada. Alman okur üzerindeki etkisi ama yalnızca, onların alışık olmadıkları bu biçim çalışmasından gelmiyor. Aynı zamanda, belki birinci derecede, Aras Ören'in Almanya'daki, bu yapıtta özellikle Berlin Kreuzberg'deki Türklere, onların Alman komşu ve arkadaşlarına bakış çerçevesi, yıllardan beri komşu, iş arkadaşı olan kadın erkek Türk insanlarını, duygu, düşünce, umut ve acılarıyla kendilerinden hiç de öyle farklı yaratıklar olmadıklarını, tersine pek bilmedikleri bir kültürün insancıl yanlarını da birlikte getirdiklerini göstermiş, bunu dil, biçim, biçem ve anlatım kaygısıyla etkili bir sanat yapıtı olarak sunmuştur.

İlk kez Ören ile Dal'ın yapıtlarında, anlatan ya da şiirsel ben ile yazarın benliği arasındaki duygusal örtüşme aşılarak, poetoloji, izleklere ve insanlara mesafe kazanır. Boşalım edebiyatı yerini edebiyata bırakır. Sürecin, dönüş düşüncesine tutuklu ilk evresinin sonunda hem Berlin'de Türklerin kendilerinde hem de dışardan gelerek katıldıkları toplumda işlemeye başlayan değişimin belirgin izi, Ören'in *Berlin Üçlemesi* ile yetmişli ve seksenli yıllarda öykü, şiir, roman olarak yayımladığı diğer kitaplarında görülür. Ören, Almanya'da, iki toplumda da değişen zamanı, değişen insanı keskin noktasında yakalar.

Sefilnâme (1977) (Privatexil), *Almanya Bir Türk Masalı* (1978) (*Deutschland: Ein Türkisches Märchen*), *Bir Odise'nin Ortasında* (1980) (*Mitten in der Odyssee*), *Enkaz – İkinci Elden Resimle*r (1984) (*Das Wrack: Secondhand Bilder*), *Berlin'den Berlin'e Yolculuk* (1984) (*Reisen von Berlin nach Berlin*), *Duyarsızlıklar* (1985) (*Gefühllosigkeiten*) bazı şiir kitapları. Aras Ören'in anahtar eğretilemesi, ayakları iki kıyıda da karaya oturmayan, suyun orta yerinde sürüklenen bir köprüdür ya da saldır. Odise, iki uçtan da karaya ulaşmayan bu köprü üzerinde yaşanır. Bu konum, yaşamı sürdürebilmek için insanı, hem geldiği kıyı ile hem de ulaştığı kıyı ile göbek bağını kesmeye götürür.

Bu aynı zamanda, kendisini Berlinli bir yazar olarak tanımlayan Aras Ören'in, Almanya'nın birleşmesinden önce Berlin'in adasal konumuna uygun düşen bir imgedir. Türkiye'den kalkıp Berlin'e giden, zamanla Berlinli olmaya başlayan insan, İkinci Dünya Savaşı'nın yüksek yoğunlukta soğuk savaş olarak sürdüğü bu kentte, kendi ufkunun ve çevresinin dışında, ama kendisinin de artık belki bilinçsiz olarak orta yerinde durduğu insanlık tarihinin çemberine alınmış duyumsar kendini.

"Bugüne kadar insan tarihinin yığdığı enkaz kaldırılmadıkça bir onarımdan söz etmek olanaksız. Yüzyılımızın sonuna doğru işe girişmek için bugün vakit geç değil ama, yarın geç olabilir. Bilinen şu ki, zaman *Enkaz*'ın çoğalmasından yana işliyor." *Enkaz* adlı şiir kitabının sonunda böyle yazar. Bu kitaptan birkaç yıl önce tarihin enkazından Berlin Duvarı'nın kaldırılışını yaşayacaktır. Enkaz kaldırma ve yeni yapı taşlarıyla yeni bir dünya kurma; Aras Ören'in yazar olarak kurgularında gerçekleştirmeye çalıştığı da budur. Düşünce düzeyinde de yapıtlarında yaşadığı zamanı, kentini, dünyayı ve çağdaşı insanları sürekli yansıtır. Zamanlar ve duyarlıklar arasında bir duyarga, bir ibre olur kalemi.

Aras Ören'in yazdıklarını göç yazını olarak nitelemek yanlıştır, onu anlamamaktır. İlk kez o, göçün çağımız dünyasında, her yerde yığınların yaşam biçimi olduğunu kavramış, dolayısıyla izlek olarak göç olgusunu değil de bu olgunun ortaya çıkardığı yeni, karmaşık durum ve duyarlıkları, algılamaları, ilişkileri seçmiştir. Yeni duyarlıklar ve algılamalar, dünden bugüne ulanan bireyin ve toplumun yaşadığı keskin dönemeçte, benlik, kimlik gibi izlekleri de gündeme getirecektir. Yeni özlemler, yeni düşlemler ve yeni açmazlarla.

Aras Ören, bu izleklerin peşine, bir anlamda yaşadığı zamanın ve dünyanın peşine, yetmişli yıllardan beri anlatılarında ve romanlarında düşer. *Bitte nix Polizei* (1981), *Manej* (1983), *Kaybolan Şefkat* (1987) gibi, dış etkilerle, göçün etkisiyle, kimlik sıkıntısına ve sarsıntısına itilmiş, kimlik bunalımına ve umarsız bir arayışa düşmüş insanları ele alan anlatılarıyla, *Konuk Tüketici* (1982) (*Der Gastkonsument*) öykü kitabı vardır başta. Arayış, kaçış olarak biçimlenir çoğunlukla. Bu, göçe kaçak olarak çıkmış insanlar için, kendisine sorulmadan kuralları konulmuş ve korunmuş düzenlerden kendi kendini yok ediş ve ölüm pahasına kaçıştır.

Bu izlek, anlatan ben'e odaklanarak, adıyla Proust'u çağrıştıran ve altı ayrı romandan oluşan Şimdiki Zamanın Peşinde başyapıtında doruğa erişir. *Gündoğduların Yükselişi* (1987), Nar Çiçeği (1988), *A'nın Gizli Yaşamı* (1990), *Hollywood Özlemi* (1991), *Berlin Savignyplatz* (1993), *Beklenmedik Bir Ziyaretçi* (1995) roman dizisinde zaman ve mekân bütünseldir, somutun ötesinde aşkındır. *Hollywood Özlemi* romanının sonuna düştüğü notta da belirttiği gibi, geçmişin, şimdinin ve geleceğin yazınkurgusal gerçekliği-

nin, bu gerçekliği açacak anahtarların peşindedir. *Kaş'ta Bir Kahvaltı* (1999) ile *Büyülü Çınarlar* (2002) Aras Ören'in son yayımladığı kitaplarıdır.

Güney Dal da, Aras Ören gibi, 1972 yılından beri Berlin'de yaşamasına karşın, öykü ve romanlarını yalnızca Türkçe yazan ve bunları kendi denetiminde Almancaya çevirten bir yazar. Ancak, Aras Ören, Berlin'i yeni yurdu edinirken, Güney Dal, buradaki kırk yılı aşkın yaşamına karşın, Berlin'i bekleme yeri olarak görür. Bekleme süresi dolunca, döneceği yer, geldiği yerdir, beraberinde getirdiği Türkçenin konuşulduğu yerdir. Bu yüzden, kendini bir dil sürgünü olarak tanımlar. Berlin'de yazdığı ilk öykü ve romanlarında anlattığı kişiler de bu bekleme yerinde her sabah gözlerini yeniden ve yeni bir sürgüne açan insanlardır. Yurt dışında yazılan Türk edebiyat ürünleri arasında Dal'ın yapıtları bu açıdan da özgün bir yere sahiptir.

İş Sürgünleri (1976), *Memeleri Büyüyen İşçi* (1976), E5 (1979), *Fabrikada Bir Saraylı* (1981), *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988), *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* (1994), *Aşk Ve Boks Ya Da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları* (1998), *Küçük <g> Adında Biri* (2003) adlı romanlarının yanı sıra iki de öykü kitabı var: *Buzul Döneminden Haberler* (1983), *Yanlış Cennetin Kuşları* (1985).

İş Sürgünleri ile *E5* Almanya'daki Türklerin konuk işçi dönemlerinin ilk gerçek romanlarıdır. Kurguları, sonraki romanlarına göre, modern romanın özelliklerini barındırsa da biçemini belirleyen safça bir deyiş gibi görünen gülmecemsi alay ile alt yapıya yerleştirilen humoru ilk romanlarından başlayarak, Güney Dal'ın özgünlüğüdür. *E5* romanında, roman kahramanının babası Berlin'e oğlunu ziyarete gelir. Burada aniden ölünce, roman kahramanı, bürokrasinin kıskacına yakalanmamak için, cesedi bir televizyon ambalajı içinde, arabanın üst bagajında Türkiye'ye götürmek ister. İki ülkeyi birbirine bağlayan E5 yolunda garip durumlara düşer.

Fabrikada Bir Saraylı, özellikle de *Kılları Yolunmuş Maymun*, kimlik ve kişilik kaymasını ve bölünmesini humoresk işleyen, çağdaş romanın kurgusal ve anlatımsal kaygılarının da ustaca çözümlendiği romanlardır. Postmodern diye niteleyebileceğim metin çeşitlemelerine açık bir kurguyla, modern romanın kapalı yapısını terk eder, tıpkı modern tiyatroda olduğu gibi, romanda atektonik bir yapıyı tasarımlar. Son üç romanında – *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk; Aşk ve Boks ya da Sabri Mahir'in Ring Kıyısı Akşamları; Küçük <g> Adında Biri* – Çağdaş Türk edebiyatında modern sonrası anlamında gerçek postmodern romanın en belirgin temsilcisi olur. *Gelibolu'ya Kısa Bir Yolculuk* romanında ilk kez, kimlik ve benlik izleği, Almanya göç sürecinden ve mekânından kurtulur ve evrenselleşir. Bu izleğin, salt bir göç süreci olması gerekmediği, çağdaş insana ilişkin dünyanın her yerinde yaşanan bir izlek olduğunu gösterir.

Aşk ve Boks romanıyla da yazar olarak yakasını göç etiketinden tam olarak kurtarır. Roman için seçilen mekân, Birinci Dünya Savaşı ertesinde, yirmili yılların efsanevi Berlin'idir. Sabri Mahir, resim öğrenmek için İstanbul'dan Paris'e gider. Ama bu, asıl amacın bir yan sonucudur. Paşa oğlu, Birinci Dünya Savaşı'nda askere alınıp cepheye gönderilmekten kaçırılır Paşa babası tarafından. Kısa zamanda resimden vazgeçip, Berlin'e geçer. Avrupa'daki müthiş Türk imgesine uygun bir bedene sahip olan Sabri Mahir, bir süre para kazanmak için sirklerde, panayırlarda gösteri güreşleri ve boks maçları yapar. Bir süre sonra Berlin'in en aranan yerlerinden Tauentzienstrasse'de bir boks ve vücut geliştirme salonu açar. Günler geçtikçe bu salon her tipten renkli insan için bir buluşma ve toplanma yeri olur. Burada dünya olayları tartışılır, sohbet edilir, boks ringi neredeyse Freud divanına dönüşür.

Bu dönemde aralarında Vicki Baum, Carola Neher, Marlene Dietrich, Bertolt Brecht, Max Schmeling gibi ünlüler de Sabri Mahir'in stüdyosuna bazen dans ederek, bazen uygun adım girerler. Dönem, Amerika'dan gelen boks modasının, neonlu reklamların, cazın, sinemanın yaşamı renklendirdiği yıllardır. Güney Dal, bu romanında mektup ögelerini de kullanarak, modern ile postmodern ögeleri birleştirip iç gerilimli bir kurguya varır.

Bir yandan dili yoğunlaştırırken durulaştırmanın, bir yandan da anlatı bölümlerini çeşitlemenin doruğuna ulaşır yazar *Küçük <g> Adında Biri* adlı romanında. Benlik izleğiyle oyunu da, benliği ortadan kaldırarak, salt bir anlatının ortaya çıkarılmasına vardırır onu. Bu romanın kahramanı, anlatının ben'i ve yazar Dal iç içe girer, birbiriyle kaynaşır. Küçük <g>, Güney'in <g>si mi? Kahramanın adını <g> olarak, onun da küçüğüne yoğunlaştırırken, açık ve duru bir anlatımın anlaşılırlığı içinde çok katmanlılığı, çok boyutluluğu ustaca kurgular. Kısa kısa otuz beş bölümden oluşan anlatı, yazarın sıralaması dışında yeni yeni sıralamalarla okumaya da elverişlidir. Ama Güney Dal bu kitabıyla, Boccaccio'dan günümüze bir yazın geleneğinin özgün sürdürücüsüdür aynı zamanda. Kitabın sonuna Güney Dal, Novel ya da 'Novelle' Üstüne Bir İki Söz… başlığıyla bir değini koymuş. Bu değiniden şu satırlar, Dal'ın da bu kitabını evrensel yazın geleneğinin neresinde gördüğüne dair ipuçları verir:

> "Novel'in öncüsü, atası Giovanna Boccaccio'dur. 1348/1353 yılları arasında yazıp yayımladığı 'İl Decemerone', belirli bir konu çerçevesi içinde yüz öyküden oluşan bir öyküler kitabıdır. Halk arasındaki konuşmaları, o günkü din kitapları içerisindeki yazıları uygun tonda, bir mizah, bir alay süzgecinden geçirerek, parodilerle okuyucuya sunar. Bir yazma dağınıklığı, sarsaklığı taşımış olsa da, 'İl Decemerone' novel biçiminin ilk örneğidir. Miguel de Cervantes'in 'Novelas ejemplares' adlı 1613 yılında yayımlanan kitabı da ilk örneklerden biri olarak gösterilir." (*Küçük <g> Adında Biri*, Dünya Kitapları, İstanbul 2003, s. 173)

Bu satırlar bir anlamda Dal'ın *Küçük <g> Adında Biri* romanının da tanımıdır. Yazar, roman anlayışının, polisiyenin parodisini yapar burada. *Küçük <g> Adında Biri*, aynı zamanda bir anahtar roman. Berlin'de yaşayan okurun hemen ilişki kuracağı, gerçek kişiler yazarın alaycı parodisinin modelleri. Klasik novel, Güney Dal'ın özgün türü olur. Yazar, kendi türünü kurar. Dal'ın biçem ve anlatımının en önemli özelliği olan humor, bu kitabında gerçekten daha fazla mizah ve alay özellikleri taşır. Öyle ki, bu tavırla son dönem Türk romanlarına ve roman yazarlarına da satır aralarında alaycı göndermeler vardır.

Bir kurgu ve anlatım müptelasıdır Güney Dal. Bu tutkusunun en güzel at oynattığı yapıtı da bu romanıdır. Çeşitli kişilerin görüş yönüne oturmuş yazar Küçük <g>, epik ben (anlatıcı) ile yazar Güney Dal, perspektif çeşitlemeleriyle anlatımı oyunlaştırır. Bu oyuna edebiyat, özellikle roman üzerine iğneleyici yansımalar da dâhildir.

Türkçe yazının yurt dışındaki yeni sürgünleri

Avrupa'daki, özellikle Almanya'daki Türkçe yazının kısa tarihçesine baktığımız zaman, yazın ile hassas ve keskin siyasal, toplumsal olaylar ya da dönemeçler arasındaki ilişkiyi çarpıcı biçimde saptamak mümkün. Bekir Yıldız ile Fethi Savaşcı'nın attığı tohumlardan değilse bile, Aras Ören ile Güney Dal'ın yetiştirdiği gövde, Türkiye'de 12 Mart 1971 darbesiyle Almanya'da 1973 sonbaharında çıkarılan "Anwerbestop" (Yabancı İşçi Alımını Durdurma) yasası, o zaman Almanya'da yaşamakta olan bir milyonu aşkın Türk'ü yerleşim sürecine sürükleyen en önemli siyasal gelişmeler oldu. Bu sürecin yazınını Ören ve Dal yarattılar. Onların geliştirdiği gövde, seksenli yılların başında üç sürgün vermeye başladı. Bu sürgünleri, Türkiye'de 12 Eylül 1980 darbesi, Almanya'da 1981 yılında Türk yurttaşlarına konulan vize zorunluluğu ve izleyen yıllardaki siyasal sığınmacı akını fışkırtmıştır, en azından birini… 12 Eylül darbesinin kovuşturmasından birçok yazar da ülkeyi terk ederek ve özellikle Avrupa ülkelerinde sürgüne giderek kurtulmuştur. Bu sürgün için en başta Almanya'nın yeğlenmesi, bu ülkede yaşayan ve bu arada sayısı iki milyon sınırını aşan Türk topluluğu ile açıklanabilir. Sürgündeki yaşam için, kendi toplumundan kalabalık bir sayının altyapı oluşturduğu bir ülkede daha fazla olanak vardır.

İkinci sürgün, altmışlı yıllarda aileleriyle birlikte küçük çocuklar olarak giden ya da Almanya'da doğan genç kuşağın yirmili yaşlarına gelmesiyle ve sosyalizasyonlarında ana dilleri Türkçe yerine birinci dil olarak öğrendikleri Almancayı yazı ve yazın dili olarak da kullanmaya başlamalarıyla ortaya çıkan yazar kuşağıdır. Almanca yazdıkları için bu küme çerçevemizin dışında kalmakla birlikte, onların Almanca şiir, öykü, roman, deneme vb. yazılarında aile bağlarıyla köklerinin bulunduğu Türk kültür ve yazın geleneğinin

izleri de var. Bu yazarların en tanınmışları Akif Pirinççi (d. 1959), Zehra Çırak (d. 1960), Zafer Şenocak (d. 1961), Feridun Zaimoğlu (d. 1964), Selim Özdoğan (d. 1971), Yade Kara, Avusturya'da Kundeyt Şurdum vb.

Ayrıca, yetişkin yaşta Almanya'ya gitmelerine karşın, hangi gerekçeyle olursa olsun, anadilleri Türkçe değil de yerleştikleri ülkenin sonradan öğrendikleri dilinde Almanca yazan Emine Sevgi Özdamar (d. 1946), Şinasi Dikmen (d. 1945) vb. konumuzun dışındadır.

Üçüncü sürgün, yurt dışındaki Türkçe yazın açısından, ana dalı oluşturur. Aras Ören ve Güney Dal gibi, Almanya'da yerleşik yaşamalarına karşın, ana dillerinde Türkçe yazmayı sürdüren yazarlar. Bunların başında Habib Bektaş (d. 1951) gelir. Ayrıca, evlenerek aile birleşimi yoluyla ya da görevli giden yazarlar da Avrupa'daki Türkçe yazına katılırlar. Bu yazarlar arasında en başta Gültekin Emre (d. 1951), Sıtkı Salih Gör (d. 1934) ve Ali Asker Barut'u (d. 1964) anmak gerekir. Hâluk Aker (d. 1940) ile Ömer Polat (d. 1943) gibi, Türkiye'de şiir ve romanlarını yayımlayarak isim yaptıktan sonra görevli olarak gittikleri Almanya'da yerleşmelerine karşın, yeni ürünlerini yayımlamadıkları için, yurt dışındaki Türk yazınına katkıları bilinmemektedir.

Siyasi sürgün konumundaki yazarlar arasında her ne kadar 1979 yılında darbeden kısa bir süre önce görevli olduğu Milli Eğitim Bakanlığından resmî pasaportla Almanya'ya gitmiş olsa da 12 Eylül'den sonra geri dönmeyen Fakir Baykurt (1929–1999), darbeden sonra sürgüne çıkan Dursun Akçam (1930 2003), Yusuf Ziya Bahadınlı (d. 1927), Aysel Özakın (d. 1942), şair Orhon Murat Arıburnu (1918-1989) İsviçre'ye yerleşen Nihat Behram (d. 1946), ayrıca Avustralya'ya göçen Nihat Ziyalan (d. 1936), İsveç'te yerleşen Demir Özlü (d. 1935) vb. sayılabilir. Ayrıca, özgürlükleri üzerindeki tehdidin kalkmasını yurt dışında bekleyen ve koşullar el verince ülkeye geri dönen, eğreti olarak Paris'e yerleşip orada *Anka* dergisini çıkaran Ataol Behramoğlu'nu (d. 1942), bir de 12 Mart sürecinde öğrenim amacıyla Paris'e gidip orada kalan ve bir ayağı Türkiye'de olan Nedim Gürsel'i (d. 1951) anmak gerekir.

Aslında siyasal sürgüne gidenler, Osmanlı'nın son dönemleriyle, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında rejime ve yönetime muhalefetleri yüzünden sürgüne gönderilen ya da giden yazarlarla başlayarak, Türk yazın tarihinde sürgün edebiyatı ayrıca ele alınacak olursa, 12 Mart ve 12 Eylül'ü izleyen günlerde sürgüne giden yazarları da o kümede ele almak doğru olur. Ancak, özellikle Almanya'ya giden sürgün yazarlar, burada kendi toplumlarından büyük bir kitlenin içine girdikleri için, bu kitlenin insanları, onların konum ve sorunları ister istemez sürgündeki yazarların yeni yapıtlarına da konu olmuştur. Belki bu bağlamda onları yurt dışındaki edebiyat çerçevesine sokabiliriz. Ama örneklediğimiz adlara bakınca, bu yazarların hemen hemen

hepsinin, sürgüne gitmeden önceki çalışmalarını editör ve ayrılmak zorunda kaldıkları ülkedeki yazın süreciyle sıkı ilişkilerini sürdüren bir süreç içinde kaldıkları görülecektir. Hemen hepsi aslında Türkiye'deki edebiyat içinde yerlerini almışlardır ve orada değerlendirilmektedirler.

Bu yazarlar arasında en üretken olan **Fakir Baykurt**, Almanya'nın Duisburg kentinde yerleştikten sonra yazdığı hemen bütün öykü kitaplarının *Gece Vardiyası* (1982), *Barış Çöreği* (1982), *Duisburg Treni* (1986), *Bizim İnce Kızlar* (1992*), Dikenli Tel* (1998)ve romanlarının*Yüksek Fırınlar* (1983), *Koca Ren* (1986), *Yarım Ekmek* (1997) kişileri, Almanya'ya yerleşen Türk göçmenleridir. Yine de Baykurt'un bütün bu yapıtlarını, Almanya'ya gelmeden önce Türkiye'deki yazın yaşamının bir uzantısı, yeni bir süreci olarak almak gerekir. Yazar, öykü ve romanlarına aldığı kişileri Anadolulu kimliklerini gözeterek işler. Alman kentleri, sokakları ve kişi adları da olmasa, bu öykü ve romanların, Türkiye'deki sanayi kentlerinde de geçebileceği düşünülür. Elli yaşında Almanya giden yazar, kişilerini ve onların sorunlarını da belleğinde ve anılarında birlikte getirmiştir. Bunları yalnızca değişik coğrafi mekâna koymak kalmıştır, bir de elbette Alman fabrikalarında görülen işlerin bazı ayrıntıları yansır bu kitaplarda.

Dursun Akçam'ın Almanya döneminde (1980-1992) yazdığı *Dağların Sultanı* (1985) romanında da Alman kadınların, Doğu Anadolu ağzıyla konuşmaları sürer. Bu romanda Şito, işlediği cinayetlerden sonra İran üzerinden Almanya'ya kaçıp, burada sığınma (kendi deyimiyle azül) ister. Evli ve çoluk çocuk sahibi, ayrıca okuma yazması da yok ama Almanya'da kalabilmek için, yalnızca kendisi sahte evlilik yapmakla kalmaz, kendi durumundaki vatandaşlarını yaşlı Alman kadınlarıyla sahte evlilik yaptırarak, polis takibinden kurtulmalarını iş edinir. Doğu Anadolu kırsalının aşiret yapısı Almanya'ya uzarken, bir güne yerleştirilen romanın sonunda amcası Mirzo'dan gelen mektup, onda bir değişime yol açar. Almanya'dan gelen Settar, Şito'nun karısı Nazo'nun ırzına geçer. Eskiden bunu ancak kan temizlerdi. Ama Almanya koşullarında Şito'nun buna tepkisi: "Bana bir şnaps getir, Selo!" olur. Masalsı bir anlatımla başlar roman, kullanılan şive Alman kişilere de bulaşır ve anlatım gittikçe tekdüzeleşir.

Akçam, bundan önce *Alaman Ocağı* (1982), kitabında tutanak biçemiyle Almanya'da yaşayan Türkleri anlattığı röportajlar yazar.

Yusuf Ziya Bahadınlı da, Akçam gibi, on iki yıl Almanya'da yaşadıktan sonra Türkiye'ye döner. *Açılın Kapılar* (1985) adlı romanında da kişiler çoğunlukla sığınmacılardan oluşur. Berlin'de bir arkadaşlarının bahçeli hafta sonu evinde bir araya gelen kişiler, düşlemlerinde geride bıraktıkları ülke ve toplumun yaşadığı siyasal çelişkiler ve sorunlarla sığınmacı olarak bulundukları bu ülkede, yalnızlıklar, horlanmışlıklar, oturma ve çalışma izinlerinde karşılaştıkları güçlükler arasında düşünce ve duyguları sarkaç

gibi gider gelir ve gittikçe de bu iki duvar arasında sıkışırlar. Aralarındaki İnge, bütün bu konularda rahatlığıyla karşı kutbu oluşturur. *Titanik'te Dans* (1986) adlı öykü kitabındaki öyküler de Berlin'de yazılmıştır. Berlin duvarı konusunun değişik, duyarlıklı bir anlatımı var "Bir Ses" adlı öyküde. Duvara bakan odasında resimler yapan ressam, duvarın ötesine vuran sabah güneşiyle algıladığı dış dünyayı, iç dünyasında yansıtır. Diğer öykülerinde de Almanya'ya göç eden insanların iç dünyalarından kesitler sunan Bahadınlı, göç olgusuna değişik bir bakış getirir. *Geçeneğin Karanlığında* (1982) öykü kitabıyla *Devekuşu Rosa* (1991) romanı Bahadınlı'nın kendi yurt dışı sürecinin yoğun izlerini taşıyan kitaplarıdır.

1980 yılının Aralık ayında yirmiden fazla Türk yazarıyla birlikte, Türk-Alman yazarlar toplantısına katılmak üzere Berlin'e gelen **Aysel Özakın**, toplantının ardından Türkiye'ye dönmez. *Kanal Boyu* (1982), *Mavi Maske* (1988) kitaplarını burada yazar. Öykülerinde kendi anlatım geleneğini Almanya konularına uyarlar. Birkaç yıl içinde doğrudan Almanca yazmayı denedikten sonra, İngiltere'ye göç eder.

Nihat Behram, *Gurbe*t (1987) adlı romanında kaçağıyla, yasal olanıyla Avrupa'ya göç eden Türk işçilerini, ailelerini toplumsal gerçekçi bakış açısından anlatır, yer yer şiirsel bir dille, düz gelişen bir olaylar örgüsü içinde… Sabrilerin, Osmanların, Nurilerin, Ayşelerin öyküsünde, Avrupa'da yabancı işçi olmanın sorunları, duygu ve bilinç düzeylerinde yansıtılır. Şair Nihat Behram, bu ilk romanının ardından *Lanetli Ömrün Kırlangıçları* (1991) ve *Kız Ali* (1998) romanlarını da yayımlar.

Orhon Murat Arıburnu, *Kovan* (1940) adlı ilk kitabındaki lâkonik, Garip akımınca deyişini, Almanya'da yazdığı şiirlerde sürdürmez. Bu şiirlere toplumcu bir duygusallık egemendir. *Bu Yürek Sizin* (1982), *Buruk Dünya* (1985) kitaplarında eski ve yeni kitaplarını derler.

Siyasal sürgüne giden diğer yazarlar aslında sanki ülke ve toplumu terk etmemişler, yalnızca bir odada dört duvar arasına kapanmışlarcasına, kendi yaratım süreçlerini sürdürerek, yapıtlarını önemli sayılabilecek biçem, deyiş ve anlatım değişimine uğratmadan sürdürdüler. Türkiye'deki yazın dünyasıyla ilişkilerini hiç koparmadılar. Dolayısıyla kendilerini hep o yazının bir parçası görerek, öyle değerlendirildiler. Çoğu da ya temelli döndü ya da bir ayakları Türkiye'de yaşamaya koyuldular son yıllarda. Onları da, kendi istekleri doğrultusunda, çerçevemizin dışında görmek bir eksiklik sayılmaz. Nihat Ziyalan gibi yetişkin yaşta yurt dışında, Avustralya'ya yerleşenler de, genelde orada yazdıklarında geçmişlerini yansıtmakta, geçmiş yaşantıları arılaştırarak duyumsamakta, malzeme dağarı olarak belleklerini ve anılarını kullanmaktadırlar.

Yaşamlarını Almanya ile Türkiye arasında sürdüren Gültekin Emre, Sıtkı Salih Gör, Ali Asker Barut vb. bu dönemlerinde verdikleri yapıtlarla yurt

dışındaki Türk yazınını mutlaka zenginleştirirler. Ancak, özellikle bu şairler, kendilerini Türkiye'nin yazın dünyasıyla organik bağ içinde görür. Can güvenliği tedirginliğinden 1980 Şubatında Berlin'e giden ve burada öğretmenlik yapmaya başlayan Emre örneğin, "Ben Türkçe yazıyorum ve Türkiye'ye aitim." der. Almanya yaşamının, çalışmalarını etkilediğini de kabul eder. Yazın ufkunun genişlediğini, Avrupa yazınından etkilendiğini, ama bunun Türkçeye daha sıkı sarılmasına yol açtığını, söylen.

Kurşunî Bir Siperde (1980) dışındaki hemen bütün kitapları Almanya'da oluşan **Gültekin Emre**, yurt dışındaki Türk yazını konusunda çeşitli etkinlikler düzenler. *Yarım Damla* (1993) Türk şiiri antolojisini yayımlar. *Türk Edebiyatında Berlin* (2003) bir araştırma kitabıdır. Berlin'de üç edebiyat dergisi çıkarır: *Parantez* (Nisan 1986–Ekim 1987); *Şiirlik* (Şubat 1994–Ekim 1997); *Melez* (Ocak 2002–Şubat 2002). Göç sürecinde Avrupa'da yayımlanan ilk edebiyat dergisi ise, Aralık 1980 – Şubat 1982 arasında yayımlanan *Anadil* dergisidir (çıkaran Yüksel Pazarkaya).

Bizsiz Gibi (1983), *Gece Düşleri* (1985), *Aşk ve Minyatürler* (1989), *Düşkuyusu* (1990), *Siyaha Elveda* (1993), *Taşı Sula* (1998), *Kanun Hükmünde Şiir* (1999) vd. Emre'nin şiir kitapları. Özellikle son kitaplarında şairin sözünü ettiği Avrupa etkisi imge ve söyleyişlerde, bazı izleklerde iz bırakmaya başlamıştır. Ama bu etkileşimin ilk belirtileri, Berlin'de yazdığı ilk şiirlerinde de saptanır. Örneğin, *Gece Düşleri* kitabındaki şu satırlarda olduğu gibi: "Gece düşleri alır götürür beni / sığınmacı akşamların hüznüne".

Ali Asker Barut'un Almanya'da oluşan şiirinin beslendiği kaynak, İstanbul özlemi, Boğaz, Üsküdar vb. anılar, çağrışımlardır. Barut, evlilik yoluyla gelip yerleştiği Almanya'da ruhen uzun süre yerleşmemiştir. O, Almanya yıllarını İstanbul'dan uzakta gurbet olarak algılar. Anılar hüzün olup imgeleşir şiirlerinde. Şiirsel ben, kendi kendinin gurbeti olmuştur. *Yağmurlu Leylâk* (1995) kitabında yer alan şiirler, yalnızlık, hüzün, özlem, sevgi ve İstanbul izlekleriyle bezeli ve üzgün bir kuş sürüsü gibi süzülen dizelerden örülü. Diğer şiir kitapları; *Rüzgârla Dolu* (1992), *Aşağı Üsküdar* (1996), *Karanfil Kırıkları* (1998) vd. Sıtkı Salih Gör, Karlsruhe'deki görevi sırasında sürekli olarak Türk göçmenlerle iç içe olmuş, onların yeni ülkedeki yaşamlarını gözlemlemiş, iki yönlü sıkıntılarını tanımış, duygu ve düşüncelerini içten duymuştur. *Yaban El* (1987), *Kehribar ve Tuğra* (1992) şiir kitaplarıyla *Yol Bitmeden* (1985) adlı öykü kitabında bu gözlem ve duygular yansır.

Yetmişli yıllarda, Türkiye'de askerliğini yaptıktan sonra, çalışmak amacıyla Almanya'ya gelen ve Erlangen kentine yerleşen **Habib Bektaş**, Aras Ören ile Güney Dal'ın temelini attıkları yurtdışı Türkçe yazının, onlardan sonraki kuşaktan en önemli temsilcisidir. İlk kitabı *Yaşamı Kuşatmak* (1981) öykü ve şiirlerden oluşur. Çeyrek yüzyıl içinde pek çok şiir ve öykü kitabı, çocuk kitapları, üç de roman yayımladı. İlk romanı *Hamriyanım* (1989) Mil-

liyet Roman Ödülü'nü, ikinci romanı *Gölge Kokusu* (1997) İnkılâp Kitabevi Roman Ödülü'nü kazandı. Üçüncü romanı *Cennetin Arka Bahçesi* (1999). Bu romanlarda olsun, öykü ve şiirlerinde olsun, Bektaş, Türkiye'nin toplumsal gerçekleriyle Almanya'da yaşayan göçmenlerin yaşamının birbirine ulatılması, bu iki gerçeklikten, inandırıcı bir yazın gerçekliği kotarır. Bunu yaparken, çocuk bakışının saflığı ve doğrudanlığını çok iyi kullanır. Aslında Almanya'da yaşayan yazar, Türkiye'ye bakarken, anlatıcısının çocuk perspektifini kullanarak, yıllardır uzak kaldığı, ama gün gün izlediği bu topluma bakarken, mesafe kazanır. Habib Bektaş, özellikle şiirlerini inceltilmiş bir duyarlığın diliyle söylemekte başarılı, öykü ve romanlarında, duyarlı bir toplumsal gerçekçiliğin peşinde. Bektaş son yıllarda ağırlıklı olarak Türkiye'de yaşıyor ve yayımlıyor.

Erlangen Şiirleri (1983), *Adresinde Yoktur* (1985), *Sözü Yurt Edindim* (1992) şiir kitapları; öykülerini ise, *Kapıkule Nerde?* (1983), *Yorgun Ölü* (1989) kitaplarına derledi.

20. yüzyılın ikinci yarısında başta Almanya ve diğer Avrupa ülkeleri olmak üzere, yaşanan büyük göç süreci, henüz tamamlanmamış olmakla birlikte, bu ülkelerde Türk yazınının yeni bir sürgün vermesini, yeni bir kolunun oluşmasını da birlikte getirdi. Ancak, göç edilen ülkelerde özellikle genç kuşaklar yoğun bir uyum sürecini de yaşamaya başladılar. Dolayısıyla, göçün getirdiği yurt dışı yazınının gelecekteki beslenme kaynağı da aile birleşimi, çalışma gibi yollarla yetişmiş yaşta göç edecek yeni yazarlarla, Türkiye olacaktır. Göç edilen ülkelerde doğup büyüyen kuşakların yazarlarıysa, daha çok bulundukları ülke dilini yazı dili olarak özümsemeye devam edeceklerdir.

Son dönemde öykü ve romanlarıyla dikkati çeken **Menekşe Toprak**'ın konumu farklıdır. Asıl adı Menevşe Toprak Şenocak olan Menekşe Toprak 1970 Kayseri doğumlu. Çocuk yaşta ailesiyle Almanya'ya gitti. İlk ve ortaokulu Köln kentinde okudu. Lise öğrenimini ise Ankara'da yaptı (1988). Ziraat Bankası'nın Berlin şubesinde bir süre çalıştıktan sonra kendi isteğiyle bu görevden ayrıldı. Berlin Radyosu'nda (RBB) radyo gazeteciliği yapmaya başladı. İstanbul ile Berlin'de yaşıyor, yani bir ayağı Almanya'da, bir ayağı Türkiye'de. Öykü ve romanlarını Türkiye'de yayımlıyor.

İlk öyküsünü 2005 yılında *kitap-lık* dergisinde yayınladı: "Eve Dönüş". İlk öykü kitabı *Valizdeki Mektup* 2007 yılında çıktı. İkinci öykü kitabını da 2009 yılında *Hangi Dildedir Aşk* adıyla çıkardı. İlk romanı "Temmuz Çocukları" mekân olarak Kayseri, Ankara ve Almanya'da geçer. Anlatılan Ben'in savrulma sancıları ve ruh hâli özgün ve özenli bir dil ve deyişle dikkati çeker. 2015 yılında Duygu Asena Roman Ödülü'nü kazanan ikinci romanı *Ağıtın Sonu* (2014) da aynı özeni sürdürür.

"Yazarın anlatacak şeyleri var, anlatma gücü de" diyen Demir Özlü, Menekşe Toprak'ın klasik öyküden kopmadan modern oluşunu takdir eder. Almanyalı Türkçe edebiyattaki farklılığını şöyle dile getirir:

> "Her zaman öykünün yaşamdan da beslenmesine önem verdim. Yazarda bu özellik de var. Değişik yerlerde yaşamış: Almanya'da, Polonya'da. Şimdi Berlin'de yaşıyor sanıyorum. Ama öyküleri 'misafir işçi' ya da 'göçmen edebiyatı' değil. Doğrudan yazarın bireyselliğinin ortaya çıktığı, uluslararası edebiyatın içinde yer alıyor."

Modern Türk yazı dillerinin oluşumu

Süer Eker

1917 Ekim Devrimi'ne uzanan süreçte Türk yazı dilleri

BİR Türk dilleri ailesinden ve doğrudan kanıtlarla en az yirmi yüzyıl, dolaylı kanıtlarla çok daha eski dönemlere uzanan bir Türk dilleri soy ağacından söz edilebilir (Clauson 1962: 16). Türk dilleri arasındaki farklılıklar kuşkusuz 1917 Ekim Devrimi ürünü değildir. Türk dillerinin varyantlaşması, *r//z*, *l//ş* ayrımlarının ortaya çıktığı İlk Türkçe döneminden bugüne değin devam eder. (→ "Türk Dilleri")

XIX. yüzyılın sonları ve XX. yüzyılın başındaki Türk dilleri; siyasi, coğrafi, etnolinguistik ölçütlere ve yazı dili olma ya da olmama durumuna göre altı grupta toplanabilir:

1) Standart *Osmanlı Türkçesi* ve konuşulan Anadolu ve Rumeli varyantları.

2) Müslüman Türkistan (Orta Asya) ve İdil-Ural Türklerinin kullandığı informal üst yazı dili Çağatayca ve bu Türk topluluklarının yerleşmiş yazılı geleneği bulunmayan konuşma dilleri.

3) Rusya sınırları içinde yazı dili olma sürecine giren Türk dilleri: *Azerice, Türkmence, Tatarca, Kazakça, Özbekçe* vb.

4) İran, Afganistan vb. Müslüman nüfusun yaşadığı coğrafyalardaki konuşma dilleri.

5) Hristiyan ve İbrani dinlerine mensup Türk dilli halkların, sınırlı olarak kullanılan yazı dilleri ve konuşma dilleri: *Saha dili* (Yakutça), Çuvaşça, Karayca.

6) Bu dinlerin ve coğrafyaların dışında Budist/Şaman vb. başka kültür dairelerinde kullanılan *Tuvaca, Hakasça, Sarı Uygurca* vb. konuşma dilleri.

Bu sosyolinguistik ortam, manipülasyonlara açık bir tabloydu. 1917 Ekim Devrimi, eski *Rusya Müslümanları* için yeni bir dönemin başlangıcı anlamına geliyordu. Dil planlamaları, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde (SSCB) toplumsal değişimin ve yeniden yapılandırmanın en önemli argümanlarından biri olacak, düzinelerce konuşma dili tarihlerinde ilk kez yazı dili hâline getirilecektir. SSCB dil planlamaları aslında siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel planlamanın bir parçası olarak dilin kendisiyle birlikte, toplumun, komünist devrimci rejimin amaçları çerçevesinde transformasyonunu hedef alacaktır (Fierman 1991: 1). Çin hariç, diğer coğrafyalardaki atalet ise sürecektir.

1917 Ekim Devrimi sonrasında ortaya çıkan Türk yazı dilleri

SSCB ve Rusya Federasyonu'nda (RF), 19. yüzyılda sınırlı olarak kullanılan 3 (*Karayca, Çuvaşça, Saha* dili), filizlenmeye başlayan 5 (Türkmence, Azerice, Tatarca, Kazakça, Özbekçe) Türk yazı dilinin yanına 16 yeni yazı dili eklenerek, en az 24 yazı dili, Sovyet terminolojisindeki terimiyle, *inşa* edildi. Bu sayıya, yazı dili statüsünü yitiren varyantlar dâhil değildir.

Rusya'nın dışındaki yegâne yazı dili ise Doğu Türkistan'da Çağataycanın devamı olarak ortaya çıkan (Yeni) Uygurca idi. Aynı süreçte, toplam konuşur sayısı bakımından Rusya'dan çok aşağı olmayan İran ve Afganistan'dan ise, münferit yayın faaliyetlerine karşın, yazı dili çıkmadı.

Osmanlı bakiyesi coğrafyalarda dile yönelik ciddi manipülasyonlar görülmedi, bu coğrafyalardaki Türkçe varyantların konuşurları sınırlı da olsa alfabede, yayın dilinde modern Türkiye Türkçesinin gelişimlerini izlediler.

Müslüman Türk topluluklarına çok uzak olmayan coğrafyalarda konuşulan Çuvaşça, Karayca özellikle Kıpçak grubu dilleriyle yakın dil ilişkileri içindeydi. Ancak, İslâm kültürünün etki alanı dışında kalan coğrafyalarda konuşulan; Osmanlıca ve Çağataycanın yarattığı dil ve kültür ikliminin oldukça dışında kalan *Saha dili, Hakasça, Şorca, Tuvaca, Altayca*; Çin'de konuşulan *Salarca, Sarı Uygurca* vb. periferik Türk dilleri, farklı mecralarda gelişimlerini sürdürdüler. 1980'lerin sonunda, Güney Sibirya dillerinden, daha önceki dönemlerde Karagas adıyla bilinen *Tofaca* ile Kuzey Sibirya dillerinden *Dolganca*nın yazı dili olmasıyla yeryüzündeki Türk yazı dillerinin sayısı 24'e ulaşmıştır. Kuşkusuz bu sayı farklı ölçütlere bağlı olarak artırılabilir veya azaltılabilir.

Türk topluluklarını ve onların dillerini birbirlerinden kesin olarak ayıracak coğrafî, etnik ya da dil bilimsel sınırlar yoktur; ancak Türk yazı dilleri pratik olarak etnolinguistik ve coğrafî bakımdan 5 ana grupta toplanabilir:

Grup	*Sayı*	*Yazı Dilleri*
Oğuzca	4	Türkiye Türkçesi, Gagavuzca, Azerice, Türkmence
Kıpçakça	9	Kazakça, Karakalpakça, Nogayca, Karayca; Kırgızca; Karaçay-Balkarca, Kumukça; Kazan Tatarcası, Başkurtça
Kıpçakça-Oğuzca	1	Kırım Tatarcası
Çağatayca	2	*Özbekçe, Yeni Uygurca*
Kuzey Sibirya	2	Saha dili (Yakutça), Dolganca
Güney Sibirya	5	Altayca (Oyrotça); Yenisey dilleri: Hakasça, Şorca; Sayan dilleri: Tuvaca, Tofaca (Karagasça)
Bulgarca	1	*Çuvaşça*

Türk yazı dillerinden Kazakça, Kırgızca, Özbekçe, Türkmence, Azerice vb. bir bölümü uluslararası toplum tarafından tanınan resmî dil; Karaçay-Balkarca, Karakalpakça, Uygurca vb. büyük bir bölümü ise ilgili devletin siyasi sınırları içinde konuşulan ve resmen tanınan bölge veya azınlık dilleri statüsündedir.

Sovyet sistemi, etnik toplulukları *Sovyet cumhuriyetleri > otonom Sovyet cumhuriyetleri > otonom bölgeler > otonom vilâyetler* vb. yönetim birimlerinde toplamış, bu yönetim birimlerinde yaşayan herhangi bir etnik topluluğun nüfusça mutlak çoğunluğu sağlamasını engellemiştir. Çarlık Rusyası'nda başlayan Asya cumhuriyetlerine Rus nüfusun iskânı politikasına Sovyet döneminde devam edilmiş, demografik dengeler yerli nüfusların aleyhine bozulmuştur. Hatta zaman zaman *Kazakistan* vb. ülkelerde yerli nüfus, Rus muhacirlerden ve azınlıkların toplamından daha az hâle gelmiştir.

Sovyet rejimi var olan küçük etnolinguistik ayrımları resmileştirerek kalıcılaştırmış, zaman zaman etnolinguistik açıdan Karaçay-Balkar veya Kabardin-Çerkes örneklerinde olduğu gibi, benzer olanları ayırıp, benzer olmayanları Karaçay-Çerkes, Kabardin-Balkar vb. aynı siyasi-idari çatı altında toplamıştır. Böylelikle Türk dilli topluluklar arasındaki iletişim büyük ölçüde engellenmiştir.

Dil planlamaları ve yeni Türk yazı dilleri

Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin ardından, dil bilimdeki gelişmeler; azınlık/sömürge halklarının dillerine yönelik, egemen güçlerin çıkarlarına hizmet eden sistemli dil politikalarının ve dil planlamalarının uygulanmasına da zemin hazırlar. Süreç, XIX. yüzyılda hız kazanır, XX. yüzyıl ise yoğun dil planlamalarına sahne olur. SSCB, ÇHC ve İran'da siyasal, sosyal gelişmelerin şekillendirdiği planlamaların hareket noktası, öncelikle, 'Dil, ülkenin birliğine hizmet etmelidir.' ilkesi olacaktır. Dil planlamaları aslında modernizasyonun da bir görünümüdür.

1. Dil planlamasında ilk adım: Alfabe manipülasyonları

Dil planlamasının ilk aşamalarından biri, alfabe değişikliği ya da sözlü dillerin standart dil hâline getirilmesidir. 20. yüzyılın ilk yarısı, Türk dilli top-

lulukların neredeyse tamamının Arap-Kiril ve Latin harflerinin sarmalında, dil planlamalarının doğrudan nesnesi hâline gelmesine sahne olacaktır.

Sovyet sisteminin ilk dönemlerine değin Müslüman Türk toplulukları yazıda Arap harflerini kullanıyorlar; Hristiyan, Budist ve Şaman inançlarına mensup Türk topluluklarının dillerinin yazımında ise Kiril alfabesinden yararlanılıyordu. Kuşkusuz bilim adamları Türk dilli halklardan derlenen dil malzemesinin kaydedilmesi amacıyla, Kiril hatta Latin tabanlı misyoner yazılarına da müracaat ediyorlardı.

1926'da Bakü'de toplanan Türkoloji Kurultayı SSCB'de yaşayan Türk toplulukları için bir dönüm noktasıdır. Bu kurultaydan kısa bir süre sonra, Arap alfabesinin kaldırılması, yeni yazı dillerinin yaratılması süreci fiilen başlamıştır. Ancak Türk dillerinin yazımı için oluşturulan Latin tabanlı müşterek *Birleştirilmiş Yeni Türk Alfabesi* (Baldauf 1993), Türkçe konuşan topluluklar arasındaki iletişimi sağlayacak bir ortak alfabe niteliğindeydi. Ancak Sovyet yönetimi hatasını kısa sürede anlayacak; 1920'li ve 30'lu yıllar Türk dillerinin, sistemli dil planlamalarıyla, alfabe değişikliğinden başlamak üzere, var olan doğal farklılıkların belirginleştirilerek ve artırılarak bağımsız birer yazı dili hâline getirilmesine sahne olacaktır.

1930'lu yıllarda Türk dilli topluluklara, Latin harfleri yerine bu kez Kiril harfleri empoze edilecektir. Dönemin her türlü baskıya müsait konjonktüründe, Stalin'in *halk düşmanlarını temizlemeye yönelik devrimci şiddet*e dayalı politikalarının uygulamaya konulduğu süreçte, kısa bir süre zarfında birçok Kiril tabanlı alfabe ve bu alfabelerde aynı ses birimler için onlarca yazı birim yaratılacak, böylelikle Türk toplulukları on yılda iki kültür devrimi yaşayacaklardır.

SSCB'nin dil planlamalarıyla gerçekleştirdiği *Arap alfabesi > Latin alfabesi > Kiril alfabesi* dönüşümlerinin sisteme sağladığı yararlar, öncelik sırası olmaksızın, şu şekilde özetlenebilir:

1) Geçmişin kültür mirasından kurtulmak, çok düşük olan okuma yazma oranını yükseltmek ve bu yolla alternatif kültüre zemin hazırlamak.

2) Türk dilli toplulukları rejimin propagandasına açık hâle getirmek amacıyla okuma-yazma öğrenimini kolaylaştırmak.

3) Kiril harfleri yoluyla Rusça sözcüklere, ardından Rusçaya yol açmak, öncelikle iki dilliği sağlamak.

4) Latin alfabesini kabul eden Türkiye ile Rusya Türkleri arasındaki köprüyü ortadan kaldırmak, böylelikle Pantürkist ideallerin önüne set çekmek.

5) Arap alfabesinin örttüğü farkları ortaya çıkarmak yani geleneksel alfabeden sesçil alfabeye geçerek, konuşmadaki ses farklarını yazıya aktarmak suretiyle Türk dilleri arasındaki farkları artırmak; karşılıklı anlaşılabilirliği azaltmak.

6) Türk dillerindeki aynı ses birimler (fonem) için farklı harfler oluşturarak yapay ayrılıklar yaratmak, yapay ayrılıkları doğal ayrılıklar hâline getirmek.

7) Arapça, Farsça sözcükleri azaltarak, dinsel kavramlar yerine, Marksist kavramları ve terminolojiyi yerleştirmek.

8) Rusya'daki Müslümanların diğer ülkelerdeki Müslümanlarla ilişkilerini kesmek.

Sesçil Rus alfabesi, yapılan düzenlemeler sonucunda, Türk dillerinin ses sistemlerini, genelde iyi yansıtmış, ancak gibi щ, ц Türk dillerinde ses karşılığı bulunmayan harflerin ve е, э, я й ю gibi diftongları gösteren harflerin yarattığı karmaşa pek çok yazım sorununun da ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kiril tabanlı sesçil alfabelerin söyleyişe dayalı olması, Türk dillerinin yazılışta da yerelleşmesine yol açmıştır. Kiril alfabeleri Türk dillerinin tümünün yazımında aynı derecede başarılı olamamış; özellikle Tatarca, Çuvaşça, Özbekçe hatta Kazakça alfabeler kaos yaratmıştır. Bugüne değin Türk yazı dillerinin tümünü kapsayan bir çevriyazı alfabesinin hazırlanamamasında bu kaosun etkileri olmuştur. Kiril alfabesi ile akın eden Rusça sözcüklerin özgün yazılışları korunmuş, ihtiyaç duyulan leksik malzemenin Rusçadan kopyalanması süreci başlamıştır.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasının hemen ardından bağımsızlığını kazanan Türk Cumhuriyetlerinde Kiril harfleri yerine Latin tabanlı alfabelerin kabulü, yeni parlamentoların en önemli gündem maddeleri arasında yer almıştır. Latin alfabesine dönüş süreci şu gerekçelere dayanmıştır:

1) 1920 yıllarda alınan meclis kararlarını yeniden uygulamaya koyma, 2) Batı dünyasıyla, uluslararası toplumla kültürel ilişki kurma, 3) Türkiye ve diğer Türk dilli topluluklarla ilişkileri geliştirme, 4) Bilgisayar teknolojisine ayak uydurma, 5) Batı dillerinin öğrenimine katkı sağlama, 6) Harflerin sıralanmasında uluslararası ölçülere uyma vb. ancak yeniden Latin alfabesine dönüş, özünde Stalin'in özellikle Türk dilli halklara yönelik baskıcı uygulamalarına yaklaşık 60 yıl sonra konulan tepkinin ifadesidir. Türk toplulukları alfabe değişikliğinde, ortalama on yıllık sürece dayalı yumuşak geçiş uygulamaktadırlar.

Rusya Federasyonu (RF) içinde yer alan Tataristan Cumhuriyeti ve Ukrayna'da yaşayan Kırım Türkleri, Türk alfabesine çok yakın alfabeler kabul etmişlerdir. Ancak Tataristan'daki alfabe değişikliği, Duma tarafından Rusya'nın ulusal bütünlüğünü tehdit eden bir girişim olarak değerlendirilmiştir. Rus nüfusun çok ve oranca fazla olduğu Kazakistan (1997 itibarıyla % 32.2), Kırgızistan (1997 itibarıyla % 15.3) gibi ülkelerde ise alfabe değişikliği, yakın dönemlerin planlamaları içinde yer almamaktadır.

Bakü kurultayından 65 yıl sonra 1991'de düzenlenen ortak alfabe kurultayında bilim adamlarınca 34 harfli taslak temel Türk alfabesi oluşturul-

muştur. Başta Azerbaycan olmak üzere, Türkmenistan ve Özbekistan Latin harflerini kabul etmişler, ancak bu ülkelerde bilim adamları kendi ses sistemlerini iyi yansıttığını düşündükleri kimi farklı harfleri alfabelerine dâhil etmek veya monoftongları diagraflarla göstermek suretiyle önerilen taslak temel alfabeyi bütünüyle dikkate almamışlardır. Dolayısıyla Türkiye'nin girişimleri arzu edilen düzeyde olumlu sonuçlar vermemiştir. Öte yandan, Türk yazı dilleri arasındaki farkların sesçil, aynı zamanda yerli biçimleri göstermek üzere düzenlenen Latin alfabeleri ile ortadan kaldırılması mümkün olmadığının da altı çizilmelidir.

Çin ve İran'ın siyasal yapıları, bu ülkelerde yaşayan Türk topluluklarının alfabe tercihlerini de doğrudan belirlemiştir. Çin, üç farklı alfabeyi ulusal ve uluslararası konjonktüre uygun biçimde manipüle ederken; İran, zaten çok zayıf bir yazılı geleneğe sahip dillerle yapılan yayınlarda Arap alfabesinin dışında bir seçeneğe izin vermemiş, bu ülkede alfabeyle ilgili girişimler harflerin ve sistemin ıslahının dışına çıkamamıştır. İslami geleneğin güçlü, *Derî* dilinin baskısının çok yoğun olduğu Afganistan'da ise böyle bir talep gündeme dahi gelmemiştir.

2. Dil planlamasında ikinci adım: Terminoloji manipülasyonları

a. 'Tatar, Türk-Tatar, Türk, Türki' etnonimleri

Çarlık Rusyası'nda Türk halklarını adlandırmak üzere genellikle Tatar, daha az sıklıkla *Asyalı Müslümanlar, Türk-Tatar* terimleri, zaman zaman *Kırgız, Kazak-Kırgız* vb. kavim adları kullanılmıştır.

Sovyet Döneminde ise Tatar etnonimi yalnızca Volga, Batı Sibirya ve Astrahan Tatarlarını ifade etmeye, diğer Türk boylarının etnik adları ise, ulusal adlandırmalar olarak kullanılmaya başlamıştır. Eski SSCB'de ve bugün RF sınırları dahilinde yaşayan veya SSCB'den ayrılan Türk topluluklarının tamamı için *Türki* (Rus. *Tyurki, Tyurkskiy*), *Türk dilli halk* veya *Türk dilli etnite* tabirleri de görülmektedir. Türk yazı dilleri ve lehçeleri ifade etmek üzere de *Türki diller* kullanılmakta; *Türkçe* (*Turetskiy*) veya *Türk dili* (*Turetskiy yazık*) ise, Türkiye Türkçesini ifade etmektedir.

Bu kullanımlar İngilizceye (*Turkish* 'Türkiye Türkçesi', *Turkic* 'Türkiye Türkçesi dışındaki Türkçeler') ve diğer Batı dillerine aktarılmış ve yaygın kullanım alanı bulmuştur. Bugün Türkiye Türkçesinde dahi popüler kullanımda Türki, Türkiye dışındaki Türkleri ifade etmektedir. *Türki* tabiri, SSCB ve RF, İran, Afganistan vb. ülkelerde yaşan Türk toplulukları tarafından da etnik ad veya dil adı olarak benimsenmiş, *Türk* ve *Türkçe* adları ise Türkiye Türkleri ve Türkiye Türkçesiyle sınırlı hâle gelmiştir.

Çin, ülkede yaşayan Türk topluluklarını etnik adlarıyla adlandırmıştır. İran ve Afganistan'da ise *Türk* etnoniminin kullanımıyla ilgili herhangi bir

resmî sınırlama getirilmemiş, ancak *Türk*, yerel bir kültürel motif olarak algılanmıştır.

b. 'Türkistan, Orta/İç Asya' adları

Türkistan Sosyalist Otonom Cumhuriyeti'nin lağv edilmesini müteakiben, dil planlamalarının bir parçası olmak üzere, Türkistan adı 1923-1924'te yasaklanmış (Smith 1998: 70), yerini Orta Asya ve İç Asya'ya bırakmıştır. Böylelikle 'Türk' ögesinin Pantürkist çağrışımlara yol açması önlenmiştir (!). Türkistan'ın Çin tarafından işgal edilen doğu bölgesinin adı da Çin tarafından *Xinjiang* veya *Sinkiang* 'Yeni Sınır' olarak değiştirilmiştir.

Orta Asya ve İç Asya adlandırmaları Rusça ve Batı dilleri aracılığıyla Türkçeye de aktarılmış ve benimsenmiştir. *Türkistan* adının kullanılması ise tarih çalışmaları ve dar bir çevre ile sınırlı kalmıştır.

3. Sovyetler Birliği'nde dil planlamaları

Çok dilli, çok kültürlü Çarlık Rusya'sı'nda ve SSCB'de yönetimin, azınlıklara ve yerli halklara yönelik dil politikaları, temelde aynı olmakla birlikte, kimi küçük farklılıklar göstermiştir. Çarlık Rusyası yerli halklara kültürel haklarını kısmen vermiş, ancak bu hakların kullanımını sınırlandıran kontrollü bir baskı ortamı yaratmıştır. Sovyet öncesi dönemde Rusça, genellikle, yerli halk ile merkezî yönetim arasında bulunan aydın ve yönetici kesimlerce, merkezin talimatlarının halka ulaştırılması amacıyla kullanılmış ve ancak küçük bir azınlığın ikinci dili olmuştur.

Sovyetler Birliği döneminde uygulanan dil politikaları genellikle *Gaspıralizm*in önünü kesmeyi amaçlamıştır. Sovyet sistemi kültürel ve etnik farklılıkları bir tehdit olarak değerlendirmemiş, aksine bu farklılıklardan yararlanma yoluna gitmiştir.

Rejim, Türk dilli toplumları 'zararlı' iç ve dış etkilerden koruyacak önlemleri almayı; ardından bu toplumları feodal değerlerden arındırarak sosyalist toplumu kurabilmek amacıyla, eğitim düzeyinin yükseltilmesini, sistemin kültürel altyapısını güçlendirecek ve geliştirecek entelektüel ortamın yaratılmasını hedeflemiştir.

Lenin'in 'Halklara özgürlük, uluslara bağımsızlık' parolasıyla uyguladığı politikalar Çarlık dönemine oranla daha özgürlükçü ve çoğulcudur. Ancak onun 1924'te ölümünden sonra, bu politika yerini, Stalin'in baskıcı politikalarına bırakır. 'Böl ve yönet!' ilkesini temel alan Stalinci politikalar, dil planlamalarına esas olur. Türk dilli topluluklar on yıl içinde üç kez farklı alfabelerle okuyup yazmak zorunda kalacaklardır.

Sovyet sistemi, SSCB sınırları içinde konuşulan belli başlı varyantların yerel/ulusal diller olarak düzenlenmesi politikasını hayata geçirmiş; kimi

zaman, aynı dilin diğerlerinden ya da gelenekten en çok ayrılan varyantları standart dil olarak seçilmiştir. Bu arada, Rusça daha Ekim Devrimi'nden itibaren diğer dillerin gelişiminde temel kaynaklardan biri sayılmış, Rusça olmadan bilim, sanat yapılamayacağı görüşü empoze edilmiştir.

Kazaklar gibi, konuşur sayısı milyonlarla ölçülebilecek toplulukların bile 20. yüzyılın sonlarına doğru büyük oranda Rusçayı birinci dil olarak benimsemesi, Kazakçanın neredeyse 'tehlikedeki diller'den biri hâline gelmesi, yerel dillere yaşam alanı sağlanması uygulamaları ile çelişiyor görünse de, bu bir çelişki değil, aksine, Sovyet dil politikalarının ve planlamalarının başarısının bir sonucudur. Halklara sağlanan yazı dili sahibi olma hakkı, ilk planda demokratik bir tutum izlenimi vermekle birlikte, alabildiğine yerelleşmiş dillerin yarattığı iletişimsizlik ortamında, Rusça genel geçer dil hâline gelecek; mikro dillerin bu denli geniş bir siyasi coğrafyada, halklar ve diller mozaiği SSCB sınırları dâhilinde işlevselleşmesi imkânsızlaşacaktır.

Sovyet sisteminin eğitim öğretim alanındaki gelişmelere paralel olarak iki dillilik yaygınlaşacak, yaşamın her alanında biricik işlevsel ve prestijli dil olan Rusça, izolasyondan kurtuluşun, sistem içinde gelişebilmenin tek yolu hâline gelecektir. Konuşurlarını yerel dillerin dar sınırlarından kurtaran, farklılıkları birleştiren, sistemin sunduğu fırsatlara kapı açan prestijli Rus dili, bir iki kuşak içinde birinci dil hâline gelecek, 'farklılıktan sinerjiye' politikaları meyvelerini verecektir.

4. Çin'de dil planlamaları

Benzer süreçler dil planlamalarında SSCB'yi örnek alan Çin Halk Cumhuriyeti'nde de yaşanacaktır. Bu çerçevede alfabe değişiklikleri, Çince ögelerin Uygurcaya ve diğer Türk dillerine nüfuzu, Türk dillerinin yaşam alanının daraltılması gibi uygulamalar gündeme getirilecektir.

Doğu Türkistan'ın, Çin tarafından işgali (1949); Türkistan'ın ikiye bölünmesine, başta Uygurlar olmak üzere, bölgede yaşayan Türk topluluklarının, Batı Türkistan'daki Türk topluluklarından ve ortak klasik kültür geleneğinden tecrit edilmesine yol açar.

Batı Türkolojisinde *Doğu Türkçesi* olarak bilinen Yeni Uygurca, doğrudan Eski Uygurcanın değil, Özbekçe ile birlikte Çağataycanın organik devamıdır. Çin yönetiminin, geçmişin kalıntısı kabul ettiği ve ulusal birlik için bir tehdit olarak gördüğü Çağatay mirasını ortadan kaldırma çabaları etkili olmuştur. Bu amaçla, Çin yazı sistemi başka dillerin yazımına uygun olmadığından, Arap harfleri yerine bir süre Kiril harfleri kullanılmış, bu harfler de 1960'lı yıllarda Latin harfleriyle değiştirilmiş, yirmi yıl sonra Arap harfleri tekrar uygulamaya konulmuştur. Böylelikle kuşaklar arasında ayrım yaratılmak suretiyle yazılı iletişimde Çincenin önü açılmıştır. Bugün Türkistan'ın batısı Latin ve Kiril harflerini, doğusu ise Arap harflerini kullanmaktadır.

Öte yandan Doğu Türkistan'ın demografik ve etnolinguistik yapısı dilli Türk toplulukları aleyhine değişmekte; Han Çin kültürünün hâkim olduğu (Monteil 1992: 282) homojen bir toplum yaratma çabaları sürmektedir. Çin Marksizminin etnik, kültürel görecelilik anlayışı SSCB ve RF'nin aksine zayıf, tehdit algılaması güçlüdür.

Bugün, Batı Türkistan Türkleri egemen devlet çatısı altında kendi dil politikalarını belirlerken, Doğu Türkistan'da Türk dillerinin doğal gelişimlerini sağlayacak koşullar ve ortam yoktur.

5. İran'da dil planlamaları

İran'ın 70 milyonluk nüfusunun yarıya yakın bir bölümü, Farsça dışında bir dili ana dili olarak konuşmaktadır. Bu oranın büyük bölümünü Güney Azerbaycan Türkçesi ve yerleşmiş yazılı geleneği bulunmayan Türk dillerinin konuşurları oluşturur. İran Türkleri, Türk dünyasının en kalabalık nüfusa sahip iki üç topluluğundan biridir. Böyle bir coğrafyada Türkçenin yazı dili hâline gelememesi, Fars ulusalcılığının homojen bir ulus yaratma projesinin bir sonucudur.

XX. yüzyıl, Sovyetler Birliği'nde, Genel Türk dilinin iç gelişimlerinin sonucu olan varyantların politik amaçlarla ulusal diller hâline getirilmesine, diğer ülkelerde ise Türk dillerinin resmî süreçlerden uzaklaştırılarak sınırlı işlevlere sahip 'ev dilleri' hâlinde bırakılmasına sahne olmuştur.

SSCB'nin dil planlamalarının başarısı, sistemin, etki alanları, konuşurlarıyla sınırlı yerel dilleri günlük yaşamın bir bölümüyle sınırlaması, Rusçadan ise SSCB çapında bir *lingua franca* olarak yararlanması ile açıklanabilir.

Ancak Sosyalist dönemde Türk halklarının ve yazı dillerinin etnolinguistik kökenleri kesin olarak reddedilmemiş; Türk dilli topluluklara yönelik doğrudan bir dil kırımı uygulanmamıştır. En katı dönemlerde dahi, bu dillerin Türki niteliği kabul edilmiştir.

Sovyet sisteminin okuma yazma oranı çok düşük olan Türk topluluklarında temel eğitim sorununu daha 20. yüzyılın ilk yarısında çözümleyerek entelektüel altyapının oluşturulması yolunda önemli gelişmeler kaydettiğinin altı çizilmelidir.

Türkiye Türkçesinin resmî dil olarak işlevselleşmesinden yaklaşık 70 yıl sonra, Azerice, Özbekçe, Kazakça, Kırgızca ve Türkmence de Türk dilleri ailesinin birer üyesi olarak bağımsız, egemen devletlerce anayasal güvence altına alınmıştır.

Karşılıklı anlaşılabilirlikleri yüksek ana dil grupları için kuramsal olarak ortak dil oluşturma imkânı vardır. Ancak dilbilimsel gerçeklerle toplumsal

algılamalar her zaman çakışmaz. Bu, sosyolinguistik ve sosyopolitik gelişmelerin yarattığı fiilî durumdur. Mevcut koşullarda Türk topluluklarının kendilerini egemen uluslar, dillerini de Türki diller ailesinin bağımsız birer üyesi olarak değerlendikleri anlaşılıyor. Bu nedenle, Türk topluluklarının tamamı arasında iletişimi sağlayacak ortak bir dil yaratma girişimlerinin başarı şansı kısa ve orta vadede azdır; ortak bir dil yaratılsa bile, böyle bir esperantonun, çok geniş bir coğrafyada, farklı siyasi çatılar altında yaşayan kitlelere aynı kararlılıkla benimsetilmesi zor olacaktır. Modern Türk yazı dillerinin ne yönde ve nasıl gelişeceği ise sosyal ve siyasal gelişmelere sıkı sıkıya bağlıdır.

Kaynakça

Bani-Shoraka, Helena (2002-2003), "A Revitalization of the Azerbaijani Language and Identity", *Orientalia Suecana*, Vol. LI-LII, Uppsala Universitet, pp. 17-24.

Baldauf, Ingeborg (1993), *Schriftreform und Schriftwechsel bei den Muslimischen Russland-und Sowjettürken (1850-1937*), Budapest: Akadémiai Kiadó.

Clauson, G.(1962) *Turkish and Mongolian Studies,* The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, London.

Fierman, William (1991), *Language Planning and National Development the Uzbek Experience,* Berlin New York: Moton de Gruyter.

Hayit, Baymirza (1971), *Türkistan'da Öldürülen Türk Şairleri,* Ankara: Kardeş Mtb.

Jämisulı, Ä. (1995), *Qoja Axmet İassawi Xikmetter*, Almatı: "Öner".

Johanson, Lars (1998), "The History of Turkic", *The Turkic Languages,* (ed. by Lars Johanson and Éva Á. Csató), London And New York: Routledge, pp. 81-125.

Menges, K. (1968), *The Turkic Languages and Peoples, An Introduction to Turkic Studies*, Wiesbaden: Otto Harrosowitz.

Monteil, Vincent (1992), *Sovyet Müslümanları*, (çev. M. Çamdereli), İstanbul: Pınar Yay.

Smith, Graham, V. Law, vd. (1989), *Nation-building in the Post-Soviet Borderlands the Politics of National Identies*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tacar, Pulat (1996), *Kültürel Haklar*, Ankara: Gündoğan Yay.

Tekin, Talat, (1994), *Türkoloji Eleştirileri*, Ankara: Doruk Yay.

Modern Türk yazı dilleri etrafında oluşan edebiyatlar

Samet Azap- Orhan Söylemez

OLDUKÇA köklü bir geçmişe sahip Türkler; göçler, savaşlar ve siyasi olaylar sonucunda çeşitli coğrafyalara yayılmış, gittikleri yerlerin kültürel, sosyal ve siyasi hayatı ile kaynaşarak mışlar mikro ve makro düzlemde bir edebî çevre yaratmışlardır. Batı'nın tesirine girdiği 19. yüzyıla değin zengin bir sözlü edebiyata sahip olan Türkler, aynı ortak ürünler olan masallar, hikâyeler, efsaneler yanında sonradan yazıya geçirilen; *Dede Korkut, Köroğlu, Orhun Abideleri, Saltık Buğra Han Destanı, Divan-ı Lügati't-Türk, Manas Destanı* vb. gibi ortak kültür hazinelerinden beslenmişlerdir. Yaşanılan siyasi baskılar özellikle Çarlık Rusyası zamanındaki emperyalist siyaset ve SSCB döneminde izlenen böl-parçala-yönet politikası Türk halklarını birbirinden ayırmış, "tarihi en az yirmi yüzyıl öncesine uzanan" (Clauson 1962: 16) Türk dilinden yirmiden fazla yeni yazı dili inşa edilmiştir. (→ Modern Türk Yazı Dillerinin Oluşumu). Ancak edebiyat sahasına bakıldığında sansür, baskı, sürgünler ve katliamlar neticesinde 1991 yılında bağımsız olana kadar Türk halklarının kendi edebiyatlarına özgürce kalem oynatmalarına müsaade edilmemiştir.

Modern Türk yazı dilleri etrafında oluşan edebiyatların (Azeri, Kazak, Kırgız, Özbek ve Türkmen) tarihî ve edebî seyri şu şekilde özetlenebilir.

Azerbaycan edebiyatı

Azerbaycan edebiyatı Kafkasya, Azerbaycan (Kuzey ve Güney), İran, Irak ve Doğu Anadolu bölgelerinde yaşayan Türklerin "Doğu Oğuzca" olarak adlan-

dırılan Türk şivesiyle oluşturdukları genel Türk edebiyatının bir koludur. Azerbaycan edebiyatı, köklü bir geçmişe sahip olması ve Türk dünyası edebiyatlarının kaynağını teşkil etmesi bakımından önemlidir.

11. yüzyılda Selçukluların bölgeye hâkim olmaları ve devlet dilinin Farsça olması hasebiyle Azeri şair ve edebiyatçılar bu dilde eserler vermeye başlarlar. Azerbaycan'da Farsça şiir yazma geleneğini başlatan Katran Tebrizî (1012-1088), Hatib Tebrizî (1030-1109), aşk şairi olarak bilinen kadın şair Mehseti Gencevi (12. yüzyıl), manzum seyahatnamesi ile meşhur Hakani Şirvani (1126-1199), Farsça şiirleriyle zirveye çıkan Nizami Gencevi (1141-1209) gibi önemli şahsiyetler Farsça yazdıkları eserleriyle İran edebiyatının da yükselmesinde önemli rol oynamışlardır (Caferoğlu-Akpınar 1998: 137).

13. yüzyıldan itibaren Harzemşahlar, Moğollar ve daha sonra da Timurluların gelmeleriyle bölgede Türk unsuru sayı olarak artmaya başlar. Türk dili İlhanlı idaresinin korumasıyla Farsçaya paralel olarak gelişir ve boy ölçüşecek duruma gelir. Hüsam'ın *Tuhfe-i Husam* adlı Farsçadan Türkçeye manzum lügatı ilk önemli eser olarak ortaya çıkar.

Azeri Türkçesinin en büyük temsilcisi 14. yüzyılda yaşamış olan Kadı Burhaneddin (1344-1398)'dir. Gazel, rubai ve tuyuğlardan oluşan Türkçe bir divanı mevcuttur. 14. yüzyılın son çeyreği ile 15. yüzyılın başlarında yaşamış olan Nesimi, şiirlerinde kullandığı dil, üslup, mistik muhteva ve tasavvufi görüşleri ile hem halk hem de idareciler üzerinde etkili olmuştur.

15. ile 16. yüzyıllarda lirik şiir ile birlikte mesnevi tarzı da Azeri edebiyatı sahasında görülmeye başlar. Bu dönemde pek çok şair yetişir. Hata'i'nin *Yusuf ve Züleyha*'sı, Tebrizli Hakirî'nin *Yusuf ve Züleyha*'sı ve Zamirî'nin *Leyla ve Mecnun*'u devrin önemli mesnevileri arasındadır. Fuzulî (d. ?-1556) de Azeri edebiyatının 16. yüzyıl zirve şahsiyetlerindendir. Türkçe, Arapça ve Farsça olarak üç dilde yazdığı divanları dışında, *Leyla ve Mecnun* adlı mesnevisi en çok okunan eserleridir.

18. yüzyılın en başta gelen şairi Molla Penah Vâkıf, Azeri edebiyatını İran tesirinden kurtarmaya çalışmıştır. Şiirlerinde eski geleneği devam ettiren şair, realist bakış açısıyla şiirin muhtevasını değiştirmeye muvaffak olmuştur. Aşk, tabiat tasvirleri, hayatın zorlukları, kadın şiire girmiştir.

19. yüzyıldaki siyasi gelişmeler Azeri edebiyatının da kaderini değiştirir. Bugünkü bağımsız Azerbaycan topraklarında gelişen edebiyat Rusların tesiri ile batılı manada bir gelişme takip ederken, İran sınırları içinde kalan Azerilerin edebiyatı ise bastırılmış, sindirilmiş bir edebiyat olarak eski geleneği takip etmiştir. Ancak XX. yüzyıla gelindiğinde siyasi baskılar nispeten azalır.

> "XX. yüzyılın başları, Azerbaycan'da ve bütün Çarlık Rusya'sında büyük hadiselerin cereyan ettiği bir zamandır. Bakü, petrol sanayi sebebiyle süratli bir gelişme göstermiş, kısa zamanda Azerbaycan'ın kültür ve medeniyet merkezi haline gelmişti. 1905 Rus ihtilali 'kavimler hapishanesi' diye bilinen Çarlık Rusya'sında hürriyet güneşi doğurmuş, Türkler ve Müslümanlar arasında siyasî, edebî, içtimaî faaliyetlerin süratle gelişmesini sağlamıştı." (Akpınar 1994: 69)

Rusya'daki 1905 İhtilali Çarlık Rusya'sının esareti altında bulunan Türk ve Müslüman milletlere geniş bir serbestlik getirmiştir. Bu serbestlik içinde siyasi ve edebî faaliyetler gelişmiş, yayımlanan gazete, dergi ve kitaplar ile aydınlar arasında fikir alışverişi hızlanmıştır. Bu ihtilalden üç yıl sonra 1908'de Osmanlı Devleti içindeki 2. Meşrutiyet'in ilanı da aydınların serbestçe fikirlerini, düşüncelerini ve siyasi görüşlerini yaymalarına zemin hazırlamıştır. Osmanlı Devleti'ndeki bu serbestîlikten istifade eden yazar, şair ve diğer aydınların Azerbaycan'daki aydınlar üzerinde önemli bir tesiri olmuştur. İstanbul'daki Türkçülük hareketlerine önceleri Ömer Faik Numanzade, Mehemmet Ağa Şahtahtlı Celal ve Said Unsi kardeşleri Hüseyin Cavid, Mehemmed Hadi, Mehmet Emin Resulzade, Abdullah Sur, Yusuf Vezir Çemenzeminli, Ahmet Ağaoğlu, Hüseyinzade Ali Bey, Mirza Ali Muciz gibi Azeri aydınları da iştirak ederler. 1917'de Rusya'daki Ekim ihtilali ile Türkçülük, Turancılık hareketleri hızlanır. Matbaada yaşanan gelişme ve aydınların yaptıkları yayınlar aralarındaki iletişimi ve etkileşimi kolaylaştırır. Azeri aydınlarının yazıları İstanbul'da yayımlanan gazete ve dergilerde görülmeye başlar.

İstanbul'da yayımlanan *Sırat-ı Müstakim, Türk Yurdu, İkdam* ile Bahçesaray'da İsmail Gaspıralı'nın çıkardığı *Tercüman* gazetesi, Bakü'de yayımlanan *Hayat, Füyuzât, Şelâle, İrşad, Açıkgöz* gibi gazete ve dergilerde yayınlanan yazılar ile aydınlar arasında ortak görüşler, temayüller, fikirler şekillenir. Özellikle Gaspıralı'nın *Tercüman* gazetesinin şiarı olan "Dilde, fikirde, işte birlik" fikri benimsenir, desteklenir. Bu devrede Ziya Gökalp'in "Türkleşmek, İslamlaşmak, muasırlaşmak" fikri zemin bulur ve bu üç ana fikir etrafında biriken aydınlar grubu ortaya çıkar. Bu üç temayülü bir sentez hâlinde ortaya koyan aydınlar da 1906'da Tiflis'te yayımlanan *Molla Nasreddin* adlı derginin etrafında toplanmışlardır. Mirza Aliekber Sabir, Abdürrahim Bey Hakverdili, Ali Nazmi, Selman Mümtaz, Aligulu Gamküsar, Mehmed Said Ordubadi gibi şair ve yazarlar yirmi beş yıl boyunca yayımlanan bu dergi etrafında bir araya gelen en önemli şahsiyetlerdir.

Azerbaycan edebiyatında şiirin geçmişi tarihin derinliklerine kadar inerken nesir için aynı şeyi söylemek zordur. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Mirza Fethali Ahundzade ile nesir türünde eserler görülmeye başlar. Ahundzade pek çok tiyatro eseri yazar, devrin sosyal tenkidini yapar, temeldeki eksikliğin eğitim olduğunu dikkatlere sunmaya gayret eder.

Ekinci gazetesinde yayımlanan Zerdabî'nin yazıları nesir tarzında Ahundzade'yi takip eder. Daha sonra Sultan Mecid Ganizade, Neriman Nerimanov, M. S. Ordubadi, Abdulla Şaik, Seyid Hüseyin, Yusuf Vezir Çemenzeminli, A. Hakverdili gibi yazarlar ile nesir gelişmeye devam eder. Nesir türünün en önemli ürünü olan romanın ise modern manada Neriman Nerimanov'un *Bahadır ve Sona* adlı eseri ile başladığı fikri yaygındır.

1905'teki ihtilalin verdiği serbestlik ortadan kalkar. 1908'de Türkiye'de II. Meşturtiyet'in ilanından sonra pek çok yazar ve şair eğitim almak için İstanbul'a gider. Bunlar arasında asrın başındaki siyasi gelişmeleri yakından takip edenler vardır; Hüseyin Cavid, Mehemmed Hadi, Mehmed Emin Resulzade, Yusuf Vezir Çemenzeminli, Ahmed Ağaoğlu gibi.

1917 Ekim ihtilalini takip eden yıllarda Sovyetler Birliği'nin kuruluşu ile birlikte diğer halkların aydınları gibi Azeri aydınları da hareket kabiliyetlerinin sınırlanması ile karşılaşırlar. Sovyetler Birliği'nin kurulması edebiyatçıları derinden etkiler. Onlar, "Sosyalist realizm"e hizmet eden eserler vermek durumunda kalırlar. Bazıları buna uyarken bir kısım şair ve yazar da sessiz kalmayı tercih eder. Rus edebiyatını örnek alan Azeri edebiyatının vazifesi de işçi sınıfının oluşturulmasına ve halk hareketlerine destek vermek, eskiyi kötülemek, rejimin yayılmasına hizmet etmektir. 1930'lu yıllarda edebiyatçılar kendilerine verilen reçeteye uymak zorundadırlar. Uymayanlar 1937-1938'deki Stalin terörüne maruz kalırlar. Bazıları karşı durmanın bedelini hayatları ile öderken bazıları da sürgüne gönderilirler. Eskiyi devam ettirmek isteyenler ile rejime sadık genç şair ve yazarlar arasında kuşak çatışması ortaya çıkar. Sanatkârlar tarihî konuları işlemeyi çıkış yolu olarak görüp tenkitlerden kurtulmuşlardır.

2. Dünya savaşına kadar Abdurrahim Bey Hakverdili (1870-1933), Mehmed Said Ordubadı (1872-1950), Süleymanı Sani Ahundof (1875-1939), Seyid Hüseyin (1887-1937), Yusuf Vezir Çemenzeminli (1887-1943), Hacıbaba Nazarlı (1895-1937), Süleyman Rahimof (1900-1983), Eli Veliyev (1901-1983) gibi yazarlar eser vermişlerdir. Bu dönem yazarlarının konularını genelde ihtilal öncesinde halkın cehaleti, din adamlarının ihaneti, zenginlerin halkı sömürmesi gibi sosyal konular oluşturur. Yeni tip insan yaratılması ise ortak gaye olur.

1953'te Stalin'in ölümünden sonra rahatlayan Azeri aydınları ideolojik temayüllerden uzak kalarak çağdaş insanı yakalamayı hedef seçerler. Savaşın olgunlaştırdığı bu genç nesil 1970 ve 1980'li yıllara damgasını vurur. İsmail Şıhlı (1919) *Ayrılan Yollar ve Deli Kür* gibi romanlarıyla ün yapar. Halkın inanışları, efsaneleri, hayat tarzı romanlarına yansır. İsa Hüseynof, *Bizim Gızlar ve Tüfek Sesi* romanları ile tanınır. *Mahşer* romanı ise felsefi roman olarak kabul edilir.

Sembolik bir roman olan Kıyamet Günü ile tanınan Yusuf Samedoğlu (1935-1998), Ekrem Eylisli (1937-), halk hikâyesini yeni bir yorumla *Mahmut ve Meryem* adıyla romanlaştıran Elçin (1940-), *Beş Katlı Evin Altıncı Katı* ile modern insanın hayatını felsefi boyuta taşıyan Anar (1938-), *Göç* adlı felsefi romanıyla Türkiye'de tanınan Mevlüd Süleymanlı (1943-) yine aynı yıllarda olgunluk dönemi eserlerini yazarak Azeri edebiyatında kalıcı olmayı başarmışlardır.

Sovyet devri Azeri şiirinin en önde gelen temsilcisi şiirlerindeki orijinal üslubu ve felsefi derinliği ile bilinen Resul Rıza'dır. Mirvarid Dilbazi de şiirlerinde halk şiiri geleneklerine bağlı kalarak memleketinin tabii güzelliklerini tasvir eder. Nebi Hezri (1924-) ve Bahtiyar Vahabzade (1925-2009) gibi şairlerin eserlerinde günlük hayat, sosyal meseleler, millî ve insani konular yer almaya başlar.

Kazak edebiyatı

20. yüzyılın başlarına kadar göçebe hayatı devam ettiren Kazakların zengin bir halk edebiyatı vardır. Birçok edebî tür varlığını canlı olarak devam ettirir. Anonim olan "anız-ertegiler" (rivayet, efsane, masal), "makal-meteller" (atasözleri), "şeşendik sözler" (kıssalar), "turmıs-salt" (gelenek-görenek), "cırlar, tarihi cırlar, arnav" (kaside-methiye), "tolgav" (koçaklama), "ölen" (türkü), "aytıs" (atışma), vb. türler Kazak halkının zengin kültür hazinesini oluşturur.

Kazak edebiyatının bilinen ilk temsilcileri Deşt-i Kıpçakta adı duyulan Asan Kaygı, Kodan Tayşı ve Kaztugan (Süyinişulı) ozan (akın)lardır. Dosmambet ve Şalkıyız da 16. yüzyılın önemli temsilcileridir. Tensufi Bek ile kadın ozan (akın)lar Çal Kiyiz Hala ile Kerulen Hala da yine bu yüzyılda yaşamış akınlardır. 17. yüzyılda Kazdıbıstı Kazıbek (1661-1758) akın önemli bir şahsiyet olarak öne çıkar.

18. yüzyılda Kazak topraklarına Cungarlar baskınlar yapmaya başlarlar. Dolayısıyla edebiyatta da bu baskınlara karşı verilen mücadele anlatılır. Bu mücadele, Aktamberdi Çırav (1675-1768), Ümbetey (1706-1778), Tötikara gibi ozan (akın)ların eserlerinde açıkça görülür. Bu yüzyılın sonunda Kazakistan'ın büyük bir bölümü Rusya'nın eline geçer. Kazak bozkırında yeni bir dönem başlar. Ozan (akın)lar halkı isyana teşvik edici şiirler yazarlar. Bu ozanların başında Mahammed Ötemisulı gelir. İslami bir eğitim alan, Rusçayı, Eski Kazak şiirini ve halk edebiyatını iyi bilen Mahammed, 1830-1845 yıllarında çarlık rejimine ve Cihangir Han'a isyan eden İsetay Taymanulı'na katılır ve isyan sırasında öldürülür.

19. yüzyılın son yılları ile 20. yüzyılın başında ozan (akın) ve yazarların en önemli meselesi halkı uyandırmak, cehaletten kurtarmak olmuştur. Bu yüzyılda Kazakistan'da iki türlü eğitim vardı; biri medreselerde İslami tarzda eğitim, diğeri Rusça'ydı. Asrın başında medrese eğitimi de "kadimci" ve "ceditçi" olmak üzere ikiye ayrılır. Ceditçi eğitim anlayışının başında İsmail Gaspıralı'nın fikirleri ve Kazak aydın Ahmet Baytursınulı'nın çabaları vardır. Yine bu dönemde kitap basım işi de gelişme gösterir. 1862-1900 yılları arasında 70 civarında Kazakça kitap basılır. 1900-1917 yılları arasında basılan kitap sayısı 200'e ulaşır. Basılan kitaplar arasında Kazak sözlü edebiyatı ürünleri, şecereler, dini kitaplar, Şark edebiyatı mahsulleri, okuma kitapları, Rusçadan tercümeler ve Kazak yazarlarının eserleri vardır.

20. yüzyılın başında gazete ve dergiler çıkmaya başlar. *Türkistan Vilayatının Gazeti* 1870 yılında Taşkent'te yayımlanır. 1882-1902'de Ombı'da da *Dala Veleyetinin Gazeti* çıkar. Bu dönemde Kazak edebiyatında yeni edebî türler ortaya çıkar. Daha önce yalnızca "ölen" (şiir), "cır" yazılırken daha sonra povest, roman, dramalar yazılmaya başlanır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Kazak topraklarında aydınlanma dönemi başlar. Bu dönemin önde gelen isimleri etnograf ve halk bilimci Şokan Velihanov (1835-1865), pedagog eğitimci ve Kiril harflerine dayanan Kazak alfabesini hazırlayan yazar İbiray Altınsarin (1841-1889) ve yenilikçi şair, düşünce adamı Abay Kunanbayev (1845-1904)'dir. Modern manada ilk Kazak hikâye yazarı İbiray Altınsarin'dir. Diğer yazarlar gibi Altınsarin de Kazak sözlü edebiyatına ilgi duymuştur. Kazak yazılı edebiyatının başlangıç ismi sayılan Abay'ın hiciv ve tenkit tarzındaki şiirlerini örnek alan şair ve yazarlar *Aykap* gazetesinin etrafında toplanmışlardır. Ahmet Baytursunov, Mir Cakıp Duvlatulı ve Magcan Cumabayev gibi aydınlar da Kazak gazetesi etrafında toplanmışlardır.

Mircakıp Duvlatulı (1885-1938)'nın "Kazak dilinde roman" olarak nitelenen *Bahtsız Jamal* (1910) adlı eseri Kazak edebiyatındaki ilk romandır. Bunun akabinde 1911'den sonra birçok roman görülür. Tahir Cömertbayev (1884-1937)'in *Kız Körelik* (1912), Akilam Galimov (1891-1913)'un *Bayşara Kız* (1912), Spandiyar Köbeyev (1878-1956)'in *Kalın Mal* (1913), Muhemmedsalim Kaşimov (1884-1935)'un *Munlı Mariyem* (1914), Sultanmahmut Toraygirov (1893-1920)'un *Kamar Sulu* (1914), Beyimbet Maylin (1894-1939)'in *Şuganın Belgisi* (1914) ile Saken Seyfulin (1894-1938)'in *Cubatu* romanları yayımlanmıştır.

Kazak edebiyatının başlangıç döneminde öne çıkan isimler; Saken Seyfulin (1894-1938), Beyimbet Maylin (1894-1938), Muhtar Avezov (1897-1961), Ciyengali Tilepbergenov (1895-1933), İlyas Bekenov (1892-1938), Gabit Müsirepov (d. 1938), Sabit Mukanov (1900-1973), Smagul Saduvakasov (ö. 1938), Cusıpbek Aymavıtov (ö. 1938) ve İlyas Cangusirov (1894-

1938)'dur. Sosyalist gerçekçi Sovyet Kazak edebiyatının kurucusu sayılan bu isimlerin çoğu 1938 yılında Stalin rejimi tarafından kurban edilmiştir.

2. Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında edebiyat üzerindeki kontrol zayıflayınca yazarlar biraz rahat nefes alır. Muhtar Avezov, Kazak edebiyatının öncüsü sayılan Abay Kunanbayulı'nın hayatını anlatan iki ciltlik *Abay Yolu* kitabını yayımlar. *Abay Yolu* adıyla 1952 ve 1956'da iki cilt daha yayınlayan Avezov, Kazak aydınlarının uyanışını hazırlayan Abay'ın ideallerine ve 19. yüzyılın Kazak hayatının değerlerine yer verir. 1953 yılında Stalin'in ölümüyle edebiyatta daha özgür bir yaratma eğilimi oluşur. Dükenbay Doscanov (d. 1942), Orta Asya'ın İslam ve İslam Öncesi Dönemlerini anlatan romanlar yazar: *Zeval* (1970), *Otırar* (1973), *Farabi* (1975) ve *Tabaldırınga Tabın* (1980).

20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkmaya başlayan yeni edebi türler arasında tiyatro eserleri de görülür. Kazak Sovyet edebiyatının oluşmaya başladığı bu yıllarda B. Maylin, İ. Cansügirov, S. Mukanov gibi yazarlar roman ve şiir ile birlikte tiyatro eserleri de yazarlar. Kazak tiyatrosunun gelişmesinde Sheakesper, Mollier, Puşkin, Goldoni, Ostrovki, Pogodin, Kirşon, Furmanov, Trenev'den yapılan tercümeler de etkili olur.

2. Dünya Savaşı yıllarında (1941-1945) Kazak drama yazarları savaşı anlatır ve halkın milliyetçi duygularını harekete geçirmeye çalışır. A. Abişev'in "Nayragay" ve Ş. Hüsaynınov'un "Curtın Süygen Cürek" piyesleri Sovyet insanının düşmana karşı koyuşunu, kahramanlıklarını ve halkın eline silahını alıp cepheye gidişini anlatır. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki (1945-1955) Kazak dramasında savaş laytmotif olarak kullanılmıştır. 1956-1975 yılları arasında Kazak dramasının gelişmesinde Muhtar Avezov, Gabit Müsirepov, Sabit Mukanov, Saken Seyfulin, Beyimbet Maylin ve Abdilda Tacibayev'in önemli katkıları vardır.

Oldukça köklü bir geleneğe ve sözlü halk edebiyatı ürünlerine sahip olan Kazaklar, geçmişten günümüze uzanan süreçte birçok aydınını Sovyet rejimine kurban etse de oldukça sağlam, zengin bir edebiyata sahiptir.

Kırgız edebiyatı

Kazak halkında olduğu gibi 20. yüzyılın başına kadar Kırgızların da bir yazı dili ve buna bağlı olarak da yazılı bir edebiyatı yoktur. Buna mukabil 1930'lu yıllara kadar göçebe hayatı devam ettiren Kırgızların da çok zengin halk edebiyatı vardır. Eskiden Kara-Kırgız olarak bilinen Kırgızlar ile yine eskiden Kırgız olarak bilinen Kazaklar akraba oldukları için sözlü edebiyatlarındaki benzerlik şaşırtıcı değildir. Kırgızlar Çin kaynaklarına göre MÖ 2. yüzyılda yaşamışlardır. Daha sonra MS 840 yılında bir başka Türk halkı

olan Uygur devletine son vermişler ve 10. yüzyılda Isıkgöl civarına gelip yerleşmişlerdir. 13. yüzyılın başında Moğol, daha sonra Kalmuk ve Kazak ve nihayet 19. yüzyılın ikinci yarısında da Rus hâkimiyetine girmişlerdir. Bu işgallerin Kırgız halkının kültürel gelişmesinde önemli ölçüde tesiri olmuştur. Özellikle Kalmuk işgalcileri ile olan mücadeleleri anlatan ve Kırgızların kültür ansiklopedisi olarak kabul edilen ve Kazakların meşhur aydını ve eğitimcisi Şokan Velihanov tarafından keşfedilip kayda geçirilen Manas destanı dikkate değer (Öztürk 2000). Bazıları 700 bin kafiyeli mısrayı aşan on bir değişik Manas destanı vardır. Bu destan Manasçıların tasvir gücüyle Kırgızlara kahraman bir geçmiş hazırlamıştır. Şokan Velihanov'un *Cungarya Reportajları*, *Kırgız Soyu, XVIII. Yüzyıl Batır Tarihi, Issık Kul Yolculuk Günlüğü, Kırgız Otlakları ve Mahkeme Reformları* adlı eserleri Kırgızlar hakkında geniş bilgi ihtiva etmektedir.

Sözlü gelenek içinde "ırcı" veya "akın" adı verilen halk ozanlarının büyük itibarı vardır. Togolok Moldo adıyla bilinen Bayimbet Abdurrahmanoğlu (1860-1920), Toktogul Satılganov (1864-1933), Isak Saibekov, T. Talkanbayev ve meşhur Manasçı Sayakbay Karalayev (1894-1971) isim yapmış ozanlardır. Kırgızların ilk şairlerinden olan Moldo ve Satılganov, Ekim ihtilalini şiirlerinde överler.

Kırgızların yazılı edebiyatı 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkar. Yazar Kılıç Mamurkan'ın Arap harfleri ile yazılmış *Zelzele* adlı eseri 1911'de yayımlanır. Esenkalı Arabay da 1913 yılında Kırgızlar için bir alfabe hazırlar. Osmanalı Sadukoğlu'nun *Tarih-i Kırgıziyye* (Kırgız Tarihi) adlı çalışması da yine aynı yıl neşredilir. Manap Şabdan'ın Tarih-i Kırgız Şabdaniyye de 1914'te yayımlanır. Sadık Karaşoğlu ve Kasım Tınıstanoğlu 1920 yılına kadar Kazakistan'da faaliyet gösteren milliyetçi bir cephe olan Alaş Ordacıların çizgisinde devam etmiştir. Daha sonra Komünist Parti'ye giren Tınıstanoğlu, Kırgızistan Halk Eğitimi Komiserliği yapmıştır.

Erkin Too (Hür Dağ) adlı ilk Kırgızca gazetenin yayınlanmasıyla birlikte Kasım Tınıstanoğlu, Alı Tokombayev (d. 1904), M. Bayalın (d. 1902), cehaleti kınayan ve gençleri eğitimli olmaya çağıran "Zarıgam" (1924) şiirini yazan Mukay Elebay (d. 1904) gibi Kırgız şairler şiirlerini yayımlama imkânı bulmuşlardır. Şiirlerinde halk şiirinin kalıplarını benimser, atışmalar şeklinde şiirler yazarlar. Dergi etrafında toplanan şair ve yazarlar 1927-1928'de "Kızıl Uçkun" adıyla Kırgız Yazarlar Birliği'ni oluştururlar. Bu şairlerin şiirleri daha sonra ayrı ayrı kitaplar şeklinde yayınlandıktan sonra 1927'de *Kızıl Kol* adı ile bir antolojide toplanır. *Canı Madaniyat Colunda* (Yeni Medeniyet Yolunda) adlı edebî derginin çıkmasıyla da edebiyatları gelişme yoluna girer. İlk tiyatro eseri olan Moldogazı Tokobayev'in *Kaygıluu Kakey* 1926'da basılır. Fazla derinliği olmayan bu dönemin tiyatro eserlerinde kadınların eğitilmesi ve sosyal statülerinin yükseltilmesi üzerinde

durulur. K. Cantöşev'in *Çabandar* adlı piyesinde Sovyet rejiminin yayılması konusu işlenir. 1928'de yayınlanan *Alım Menen Mariya'*da ise halk düşmanları ifşa edilir.

Aynı coğrafyada bulunan diğer Türk halklarında olduğu gibi Kırgız aydınları arasında 1930'lu yıllarda başlayan milliyetçi ve yeni rejim taraftarları mücadelesi başlar. Milliyetçi aydınlar mücadeleyi kaybederler. Tugelbek Sıdıkbek (d. 1912) *Ken-su* (1937) ve *Temir* adlı romanları, Mukay Elebay da otobiyografik romanı *Uzak Col* (1936), K. Cantöşev, *Kanıbek* (1939) romanı ile bu dönemde tanınırlar. K. Malikov'un *Azamattar* (1938), K. Cantöşev'in *Eki Caş* (1938), C. Aşubayev'in *Teren Keçüü* (1940) A. Tokombayev'in "Caralangan Cürok" (1940) ve "Küünün Sırı" (1940) bu dönemin önemli hikâyeleridir (Gürsoy-Naskali 1994a: 32).

Cusup Turusbek'in Kırgızların 1916 ayaklanmasını (Ürkün Katliamı) ve Çin'e kaçmalarını konu alan *Acal Orduna* (1938) adlı dramı yayınlanır. Şair Tokombay'ın yine 1916 ayaklanmasını anlatan romanı *Kanlı Yıllar* da bu tarihlerde yayınlanmıştır. "Cer Algan Kedeylerge" ve diğer şiirleriyle Ekim ihtilalini öven, Comart Bokonbayev 1937'de yayınlanan "Altın Kız" adlı dramı ile Kırgızistan'da çıkan iç savaşı anlatır. K. Tınıstanov "Akademiya Keçeleri" (1938) adlı piyesinde Kırgız halkının geçmişini yüceltir. Bu yüzden eser zararlı bulunur ve Kırgızistan Komünist Partisinin vilayet komitesi tarafından yasaklanır.

2. Dünya Savaşı'ndan sonra Kırgızistan Komünist Partisi 5. (1949) ve 6. (1952) dönem kararlarında edebiyatın muhtevası ve gidişatı konusunda önemli noktalara temas ederler. A. Tokombayev'in *Kanlı Yıllar* ve K. Malikov'un *Balbay* adlı romanları ideolojik olarak tenkit edilir. Tokombayev eserini yeniden ele alır ve "düzeltilmiş" olarak 1962 yılında *Tan Aldında* adıyla yayımlar. *Caş Akındar* adlı şiir antolojisinde S. Abdıkerimova, E. Uzakbayev, S. Eraliyev, N. Cekikaşkayeva, S. Cusuyev, B. Sarnogoyev gibi genç şairlerin isimleri yer alır. M. Alıbayev'in lirik şiirleri dikkat çeker. Şiirlerde savaş önemli bir yer tutar. Kahramanlık ve fedakârlık bu temayı tamamlayan unsurlardır. Bununla birlikte Kırgızistan'ın güzelliği, zenginliği, ihtişamı şiirlere konu olur. Tokombayev ve Malikov'un bu dönemde yazdığı şiirler bu şekildedir.

K. Bayalinov'un *Bakıt* (1947) romanında kolhozda çalışanlar, parti teşkilatı, dostluk ve sevgi anlatılır. *Köl Boyunda* (1952) romanıyla yazar bozkıra açılır. T. Sıdıkbekov'un *Bizdin Zamandın Kişileri* (1948) romanı dürüst bir lideri tasvir eder. Stalin devlet ödülüne layık görülür (1949). Halkların dostluğu bu dönemin roman ve hikâyelerinde işlenen önemli konulardan biridir.

Y. Şivaza'nın hazırladığı *Emgek Azamattarı* adlı Kırgız yazarlarının deneme ve hikâyeleri 1947'de yayımlanır. A. Toktomuşev'in "Uzun Kıştak", K. Malikov'un "Saykal Apa", T. Ümötaliyev'in "Ubada", T. Abdumomunov'un "Dosttor", N. Baytemirov'un "Talant", A. Ubukeyev'in "Koyçumandın", N. Udalov'un "Çaban" ve A. Tokombayev'in "Mezgil Uçat" adlı hikâyeleri bu antolojide yer alır.

Toktobolot Abdumomunov'un *Kumduu Çap* adlı piyesi 1947'de basılır. Zamandaştar (1948) piyesi onu takip eder. T. Abdumomunov'un *Kurman* piyesi de 1950 yılında yayımlanır. K. Cantöşev'in Bir Üydö (1951) ve K. Bektenov'un *Aykın Col* piyesleri de konu itibariyle diğerleri gibi işçileri anlatan eserlerdir.

Lenin teması, altmış ve yetmişli yılların şiirine hâkim olur. R. Şükrübekov'un "Lenin Cönündö," A. Tokombayev'in "Lenin Tiruu," S. Yeraliyev'in "Lenin," M. Tursunaliyev'in "Lenin Cana Tınçtık" şiirleri örnek gösterilebilir. Rus dili üzerine yazılmış şiirler de oldukça fazladır. Yine aynı şairler şiirleri ile parti ve hükümetin sesini halka duyurma görevini üstlenirler. Ramis Rıskulov gibi şairler de Kırgız kadınının sosyal durumunu ele alan şiirler yazarlar. Şiirde yapı ve şekil açısından yeni ve serbest bir düzen göze çarpar (Gürsoy-Naskali 1994b: 129).

Savaştan sonra yazılan roman ve hikâyelerde konular ağırlıklı olarak işçiler ve işçi sınıfıdır. Satkın Sasıkbayev'in *Fabrika Kızı* (1955) romanında işçi ve komünist gençlik birliği konu alınır. *Zavod Baldarı* adlı hikâye antolojisi 1958'de yayımlanır. Yine bu dönemde Stalin'in ölümüyle birlikte biraz nefes alan yazarlar tarihi biyografik roman türünde eserler yazarlar. N. Baytemirov'un *Cıldızkan* (1958) romanında Ölmöskan Atabekova'nın, Sagındık Ömürbayev'in *Telegey* (1965) romanında Telegey Sagımbayeva'nın hayatı anlatılır. Kasım Karimov *Atay* (1961) adlı romanında da ünlü Kırgız kopuzcusu Atay Ogombayev'in hayatını konu alır. Eski âdetlerden kurtulmaya çalışan modern Kırgız kadınları da bu dönemde romanlara konu olurlar. Mesela Sıdıkbekov'un *Zayıptar* (1966) romanında Ekim ihtilali döneminde yaşayan bir Kırgız kadını tasvir edilir.

Uzakbay Abdukarimov'un *Maydan* (1961), K. Bayalinov'un *Boordoştor* (1965) romanlarında cephede birlikte vuruşan halkların dostluğu ve cephede çektikleri sıkıntılar anlatılır.

Cengiz Aytmatov'un hikâye ve romanları 60, 70 ve 80'li yıllara damgasını vurur. *Toolar Cana Talaalar* adlı uzun hikâyelerinden oluşan kitabı 1961'de basılır ve 1963'te Lenin ödülüne layık görülür. 1970'de *Ak Keme* (Beyaz Gemi) romanı yayınlanır. Sekiz yaşında ve isimsiz bir çocuğun kötülüğe ve ihanete başkaldırışını anlatan romanın senaryosu SSCB devlet ödülünü kazanır. Demiryolunda çalışan dürüst ve namuslu insanları anla-

tan ve 1980'de yayımlanan *Kılımdan da Uzakka Sozulgan Kün* (Gün Uzar Yüzyıl Olur ya da Gün Olur Asra Bedel) romanını 1986'da çıkan *Plaha* (Kıyamet ya da Dişi Kurdun Rüyaları) izler (Aitmatov 1989: 11). Romanda Sovyet halkının sosyal problemleri ile birlikte uyuşturucu meselesi incelenir. Eleştirmenler Aytmatov'un *Cemile, Deve Gözü, Selvi Boylum Al Yazmalım* adlı eserlerinin Kırgız edebî romantizminin 1950-1960'lı yıllardaki en iyi örnekleri olduğunu belirtmişlerdir (İbrahimov 2012: 17).

Aytmatov'un eserlerinin ses getirdiği bu dönemde Tölögön Kasımbekov'un, O. Orozbayev'in, K. Kaymov'un, Ş. Beyşenaliyev'in, S. Ömürbayev'in, Ş. Abdıramanov'un, A. Stamov'un, M. Murataliyev'in, K. Akmatov'un, Ö. Danikeyev'in romanları basılır.

T. Abdumomunov'un *Atabektin Kızı* (1956) piyesi kadınların eşitliğini konu alır. A. Köbögönov'un *Almagül* (1962) teslimiyeti kabul eden bir kadının hayat hikâyesini anlatan bir piyestir. A. Tokombayev'in *Tergöö Cürüp Catat* (1962) adlı piyesinde bir cinayetin sosyal sebepleri aranır. Aytmatov'un eserlerinin sahneye konulması tiyatro türünün ne kadar geliştiğini gösterir. Özellikle altmışlı yıllardan sonra Kırgız tiyatrosu çok zenginleşir ve gelişir. Komedilerin yanı sıra güncel konuları işleyen piyesler yazılır.

1970 ve 1980'li yıllarda Kırgız edebiyatının Aytmatov'dan sonraki en büyük ismi Tölögön Kasımbekov edebiyat sahnesinde öne çıkmaya başlar. Özellikle 1966 yılında yayımladığı *Sıngan Kılıç* (Kırılan Kılıç) adlı eseriyle büyük bir şöhrete kavuşur. Bu roman yazara Toktokul ödülünü kazandırır. Kasımbekov'un tarihî roman alanında açmış olduğu bu yeni yolda daha sonra K. Osmonaliyev, Ş. Beyşenaliyev, A. Stamov, Ö. Danikeyev, E. Tursunov, E. Mederbekov, C. Toktonaliyev, S. Stamaliyev gibi isimler katılırlar ve tarihî roman alanında çok önemli eserler verirler.

Bu yıllar Kırgız şiiri için de önemli gelişmelerin olduğu bir dönemdir. Şairler A. Tokombayev, C. Bokonbayev, C. Turusbekov aynı şekilde C. Cusuev, C. Sadıkov, C. Abdıkalıkov. E. İbrayev, B. Abakirov, N. Carkınbayev gibi şiir alanında zirve isimler yer alır. Yine aynı yıllarda edebiyat sahnesine O. Sultanov, T. Kocomberdiyev, C. Mamıtov gibi önemli isimler çıkar ve Kırgız şiirinde yeni bir dönem başlar.

1970'li yıllarda kaleme aldığı 'Yıldızlara Seyahat' adlı şiiriyle Süyünbay Eraliyev Kırgız şiirinde poetik modernizmi başlatır. R. Rıskulov, S. Turgunbayev ve T. Mukanov gibi isimler S. Eraliyev'i takip ederler (İbrahimov 2012: 18).

Bu yıllar Kırgız dramatürjisi için de önemli gelişmelerin yaşandığı bir devir olmuştur. T. Abdumomunov, M. Bayciev, A. Dıykanbayev, C. Sadıkov, M. Borbugulov ve M. Toybayev gibi isimler Kırgız dramatürjisine önemli katkılarda bulunan eserler kaleme alırlar.

Bu dönemde Kırgız edebiyatında kadın yazar ve şairler de edebiyat sahnesine çıkar. Özellikle M. Abılkasımova, S. Abdıkadırova, M. Bularkieva, G. Momunova ve Ş. Mambetaipova gibi isimler eserleriyle dikkat çekmeyi başarırlar.

1980'li yıllarda A. Cakşılıkov, E Ermatov, A. Rıskulov gibi şairler Kırgız şiirinde önemli izler bırakırlar. Aynı yıllarda Kırgız çocuk edebiyatı sahasında M. Cangaziev, Ş. Beyşenaliyev, A. Kıdırov ve T. Samudinov önemli eserler ortaya koyarlar (İbrahimov 2012: 19).

1990'lı yıllarda Kırgız edebiyatı nesirde ve şiirde geçmişe oranla büyük bir gelişme içine girmemekle birlikte bağımsızlığın verdiği hava ile Sovyet dönemine daha eleştirel bir dille bakmışlardır. Bu yıllarda yayımlanan eserlerin ve yazarların tamamının özellikle Cengiz Aytmatov'un gölgesinde kaldığı söylenebilir.

Özbek edebiyatı

Diğer Türk halklarının edebiyatlarında olduğu gibi Özbek edebiyatının kökleri de 8. yüzyılın ürünleri olan Orhun Abideleri'ne kadar iner. 11. yüzyıla kadarki dönemi de Eski Uygur Türk yazmalarından takip etmek mümkündür. İslamiyet'in Türkler tarafından kabulünden sonra ortaya çıkan İslam devri edebiyatında da 13. yüzyıla kadar Karahanlı Türk edebiyatı, 13-14. yüzyıl arasında Harezm Türk edebiyatı ve nihayet modern Özbek edebiyatının başlangıcı olarak kabul edilen Çağatay Türk edebiyatı 15-20. yüzyıllar arasında oluşmuştur.

Halk edebiyatı açısından çok zengin olan Özbek edebiyatının Alpamış, Köroğlu, Şeybani Han gibi kahramanlık destanlarının yanı sıra diğer Türk halklarının sözlü edebiyatı ürünleri olan Leyla ve Mecnun, Tahir ile Zühre, Ferhad ile Şirin gibi aşk hikâyeleri, koşuglar, ağıtlar, atışmalar, tapmacalar ve atasözleri arasında büyük benzerlikler ve paralellikler vardır. Bu da aynı halk edebiyatı ürünlerinin farklı şekilleriyle ortaklaşa kullanıldığını ve sahiplenildiğini göstermektedir.

19. ve 20. yüzyılda Türkistan'ın tamamında olduğu gibi yaşanan siyasi çalkantılar Özbek edebiyatını da derinden etkilemiştir. İsmail Gaspıralı'nın "Dilde, fikirde, işte birlik" prensibine dayanan millî ruhu harekete geçiren çalışmaları ve modern usulde eğitim vermeyi amaçlayan Cedit okulları Türkistan'da tesirini göstermiş, 1900 yılında Semerkand'da ilk olarak Usul-i Cedit mektebi açılmıştır. Bunun hemen ardından Çar idaresinin baskılarına rağmen Taşkent'te, Buhara'da, Fergana'da birçok okul, yeni usulde eğitim vermek üzere faaliyete geçirilmiştir. Bu yeni okulların açılmasıyla Türkistan'da aydınlarda uyanış başlamıştır. Müftü Mahmudhoca Behdûdî tara-

fından 1903'te Semerkand'da "Ceditçiler Topluluğu" kurulur. Bu topluluk içinde yer alan aydınlar, emperyalist zihniyete karşı milleti uyandırmak, onları cehaletten kurtarmak ve bağımsızlık mücadelesi yapmak için halkı harekete geçirmeye çalışırlar. 1905 ihtilalinden sonra Türkistan'da millî fikirleri yayan birçok gazete ve dergi yayın hayatına başlar. 1917 ihtilaline kadar devam eden bu dönemde *Terakki, Şühret, Hurşid, Semerkand, Sadâ-yı Türkistan, Turan, Necat, Uluğ Türkistan, El Bayrağı, Kengeş, Tirik Söz, Yurt, Ayna, El-Islah, El-İzah* adlı gazete ve dergiler basılır. Ceditçi aydınlar tarafından çıkarılan bu gazete ve dergilerin, halkın millî uyanışında önemli etkileri olur (Karakaş 1996: 287).

Köklü bir eski şiir geçmişine sahip olan Özbek edebiyatında, şekil olarak eskiyi devam ettiren, fakat şiirlerinde muhtevaya tenkit olarak gerçekçiliği yerleştiren Mukimi (1850-1903), Fürkat (1859-1909), Zevki (1853-1921), Avaz Otar (1884-1919), Dilşâd Atın (1800-1906), Anber Atın (1870-1906), Muhayyir (1842-1918) gibi şairler geleneksel şiirden modern şiire geçiş dönemini oluşturmuşlardır. 1860 ile 1910 arasında eserler veren bu şairleri başlangıçta eski tarzda 1910'dan sonra ise hece vezni ve dörtlüklerden oluşan bir tarz kullanan Sadreddin Ayni (1878-1954), daha sonra tiyatro yazarı olarak görülen Hamza Hekimzade Niyazi (1889-1929) ile Abdurrauf Fıtrat takip eder (Kocaoğlu 1998: 182). Bu üç şairin başlattığı modern Özbek şiiri şu dönemlerde incelenebilir:

Yenilikçi Dönem (1910-1938): Bu dönemin en büyük şairi Abdülhamit Süleyman Çolpan (1893-1937) ve diğerleri, Abdurrauf Fıtrat'ın 1918'de kurduğu Çağatay Gurungı adlı birlik etrafında toplanmışlardır. Böylece batılı manada edebiyatın temelleri atılmıştır. Elbek (1893-1939), Batu (1904-1940), Şakir Süleyman (1900-1942), Aybek (1905-1968), Aydın (1906-1953), Gayrati (1905-1940), Hamid Alimcan (1909-1944), Gafur Gulam (1903-1946), Mirtemir (d. 1909), Zülfiya (d. 1915), Zafer Diyar (1912-1946), Kâmil Yaşin (d. 1909) bu dönemin belli başlı şairleridir. Bu şairlerden bir bölümü milliyetçi muhtevayı şiirlerinde muhafaza ederken diğer bir bölümü rejimin istediği tarzda şiirler yazmışlardır. Çolpan'ın "Güz" şiiri birinci grubun örnek şiirlerinden birisidir. Şair Çolpan bu yüzden kırk dört yaşında iken Stalin'in "aydın katliamı"ndan nasibini almıştır. Bu şiiri ve diğer şiirlerindeki sembolizm Servet-i Fünun dönemi ile karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Çolpan, Elbek, Batu gibi milliyetçi-yenilikçi Özbek şairleri 1937-1940 yılları arasında öldürülür, hapse atılır ya da sürgüne gönderilir. Bir kısmı da baskıya dayanamayarak rejimin propagandasını yapar mahiyette şiirler yazmışlardır (Kocaoğlu 1998: 183).

Baskı Dönemi (1938-1960): Aydınlar üzerinde Stalin terörünün estiği bu yıllarda şairler ya suskun kalır ya da hayatlarını idame ettirebilmek için propaganda şiirleri yazarlar. 1941'de patlak veren 2. Dünya Savaşı sı-

rasında pek çok aydın gibi şairlerin de cephede ölmesi de buna eklenince 1960'lara kadar edebiyat açısından oldukça kısır bir dönem yaşanır.

Yeni Dönem (1960-1986): Stalin ölümü üzerine başa geçen Hruşçev ile birlikte eski dönem tenkit edilmeye, bu dönemde karalanan aydınlar aklanmaya ve aydınların hakları iade edilmeye başlanır. Bu rahatlıkla birlikte lirik şiir yeniden yeşermeye başlar. Özellikle 1935-45 arasında doğan şairler bu tarzda şiirler yazarlar. Aybek de baskı dönemini atlatan şairlerden birisi olarak lirik şiirler yazmıştır. Bu dönemin sonlarına doğru şairlerde sembolizme doğru bir temayül ortaya çıkar. Sembolizmin arkasında gizlenen duygu "bağımsızlık" tır. Bu temayülün en güzel örnekleri 1940 doğumlu şair Aziz Abdürrezzak ile 1936 doğumlu Erkin Vahidov'dur. Abdürrezzak'ın "Arslan kükrüyor" ile Vahidov'un "Arslan terbiyecisi" adlı şiirleri dikkate değer. 1991 yılına gelindiğinde ise Özbekistan bağımsız bir devlet olarak yeniden yapılanmaya başlamıştır.

Özbek edebiyatında batılı manada olan hikâye, roman ve tiyatro türünün ortaya çıkışı 20. yüzyılın başlarına tekabül eder. 1920 yılından önce Özbek Türk yazarları tarafından yayımlanmış iki roman ile iki hikaye mevcuttur. Bunlar Mirmuhsin Şermuhammed (ov)'un (1895-1929) *Beferzend Açıldıbey* (Çocuksuz Açıldıbey) romanı (1914), Abdülhamid Süleyman Çolpan (1893-1937) 'ın "Dohtor Muhammedyar" hikayesi (1914), Hamza Hekimzade Niyazi'nin (1889-1929) *Yeñi Saadet: Milli Roman* (1915) romanı ve Abdullah Kadiri'nin (1894-1940) "Cüvanbâz" (Oğlancı) (1915) hikayesidir. Bu eserlerin en önemli ortak noktası, hepsinin de 1917 İhtilali'nden önce basılmış olmasıdır. Ayrıca, hepsi didaktik yani eğitici mahiyettedir. Eserler birer aşk hikâyesi etrafında örülmüş, fakat "aşk teması" ile birlikte halka "cehalet ve cehalet sonucu ortaya çıkan felaket" gösterilmeye çalışılmıştır. Ceditçi aydınlar tarafından kaleme alınan bu eserlerde eğitimden hareketle halka "milliyetçilik" şuuru da aşılanmaya çalışılmıştır.

Tarihî roman ve hikâyeleri ile Abdullah Kadiri (1894-1940) ile Sadreddin Ayni (1878-1954) Özbek edebiyatında 1920'li yıllara damgalarını vururlar. Kadiri'nin *Ötken Künler* (Geçmiş Günler) (1926) ve *Mihrabdan Çayan* (1929) romanları ile Ayni'nin *Buhara Cellâtları* (1920-1922) romanları bu dönemde yayınlanmıştır (Söylemez 2000).

1936-1940 arasında diğer aydınlar gibi Özbek yazarlarının da fazla eser vermeye fırsatları olmamıştır. Bu dönemde Aybek'in *Kutlu Kan* (1940) ile Abdullah Kahhar'ın *Serab* (1937) romanı basılır. Dünya Savaşı'nın getirdiği kısmi rahatlık döneminde Taşmuhammedoğlu Aybek (1905-1968)'in *Nevai* (1944) adlı romanı yayımlanmıştır.

1953'te Stalin'in ölümü ile yazarlar ve şairler üzerindeki baskı sona erer. Özellikle 1960'tan sonra tarihi roman ve hikâye türünde önemli eserler orta-

ya çıkmıştır. Aybek'in *Çocukluk* (1963), *Büyük Yol* (1967), Mirzakalan İsmaili'nin (d. 1986) F*ergana Tan Atana Kadar* (1968), Cumaniyaz Serip(ov)'un (d. 1911) dört ciltlik *Horezm* (1960-1979), Adil Yakuboğlu'nun (d. 1926) U*luğbey'in Hazinesi* (1973), Diyanet (1975), Pirimkul Kadir(ov)'un (d. 1928) *Yıldızlı Geceler (Babür)* (1978), Askad Muhtar'ın (d. 1920) *Çınar* (1969), Mirmuhsin'in (d. 1912) Ümid (1969), Said Ahmed'in (d. 1920) üç ciltlik *Ufuk* (1964-1974), Mirkerim Asım'ın (d. 1907) *Ceyhun Üstünde Bulutlar* (1975) adlı romanları yayınlanmıştır. Memedali Mahmud(ov)'un (d. 1945) Rus Çarının ordularının 1865'te Taşkent'i ele geçirmesinden önce bir Özbek köyünde geçen olayları anlatan ve 1981 yılında yayınlanan *Ölmes Kayalar* adlı romanı özellikle üzerinde durulması gereken bir eserdir. Bu romanların yanı sıra Saida Zunnun(ova)'nın (d. 1926), Ölmes Ömerbek(ov) (d. 1934)'un, Seyyar (d. 1934)'ın, Nurali Kabul (d. 1950)'un hikâyeleri yine bu dönemin dikkate değer eserleridir (Kocaoğlu 1998: 192).

Modern Özbek edebiyatın tiyatro türünde eser veren ilk yazar Mahmud Hoca Behbudi'dir (1874-1919). *Baba Katili* adlı oyunu 1910 yılında basılır ve 1914 yılından itibaren de sahnelenir. Behbudi'den sonra tiyatronun gelişmesinde en önemli rolü Abdurrauf Fıtrat (1886-1937) oynamıştır. Yazdığı ve devrinde sahnelenen *Hint İhtilalcileri* (1920), *Ebu Müslim, Ebü'l-Feyz Han, Timur'un Mezarı* adlı eserleri ile 1920 ve 1930'lu yıllara damgasını vurur. Hayatının son döneminde milliyetçi, Türkçü ve İslamcı olmakla suçlanır. Şair Çolpan da yazmış olduğu *Halil-i Ferheng* (1917), *Parlak Ay* (1926) ve *Gene Evlenirim* (1929) adlı tiyatro eserleriyle bu türün gelişmesine katkıda bulunmuştur.

1960'lı yıllara kadar suskun kalan Özbek tiyatrosu, Uygun (d. 1905)'un *Ebu Reyhan Beruni* (1973), M. Şeyhzade (d. 1920)'nin *Mirza Uluğbek* (1976), Askad Muhtar'ın *Semender* (1975), Said Ahmed'in *Gelinler Ayaklanması* (1978), Erkin Vahidov'un *Altın Duvar* (1970), Adil Yakuboğlu'nun *Yüreğin Yanması Gerek* (1977) ve İzzet Sultan'ın *Bilinmeyen Kişi* (1974) adlı eserleri ile yeniden canlanmaya başlamıştır.

Özbekistan'ın 1991 yılında bağımsız olmasından sonra edebiyatta daha millî konular işlenmiş, aydınların geçmişle hesaplaşması özellikle roman ve hikâye gibi türlerde hız kazanmıştır. Stalin döneminde vatan haini ilan edilerek sürgüne gönderilen ya da kurşuna dizilen Ceditçi şair ve yazarların eserleri tekrar yayımlanma ve okunma imkânına kavuşmuştur. Günümüzde özellikle Ceditçiler hakkında kitaplar yazılmakta, yerli ve millî özelliklere sahip bir edebiyat gelişmektedir.

Türkmen edebiyatı

Çok zengin bir halk edebiyatına sahip olan Türkmenlerin Leyla ve Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Tahir ile Zühre, Aslı ile Kerem gibi halk hikâyeleri diğer

Türk halkları ile ortak olan halk edebiyatı mahsulleridir. Köroğlu destanı ve Şahsenem ile Garip hikâyesi ise Türkmen halkının öz kimliği ile bütünleşmiş eserlerdir.

Türkmenler her ne kadar klasik edebiyatlarını Hoca Ahmed Yesevî (ö. 1166) ile başlatsalar da bu edebiyat gerçek mahsullerini 18. yüzyılda dinî ve tasavvufî şiirler söyleyen Âzâdî (1700-1760), Mahtumkulu (1730-1780), Kemine, Molla Nepes gibi şairler ile vermiştir. Özellikle Mahtumkulu'nun Türkmen halkı üzerinde, onun düşünce yapısının, millî ruhunun gelişmesi ve canlılığını muhafaza etmesi, Türkmen birliğinin sağlanması konularında büyük tesiri olmuştur. Son dönem Türkmen yazarlarından Tirkiş Cumageldi yazmış olduğu *Kara Yıldırım* romanında Türkmenlerin dağınıklığına ve aşiretler arasındaki savaşlara, çapulculuğa, kırgınlığa son verilmesi için Mahtumkulu›nun fikirlerini işlemiştir. 1717'de başlayan Rus istilası ile 1723'teki Kalmuk saldırıları Türkmenlerin aşiretlere ayrılmalarına sebep olmuştur. Meşhur Türkmen şairlerinden Devlet Mehmet Âzâdî'nin oğlu olan Mahtumkulu Hive'de, Şir-Gazi ve İdris Baba medreselerinde tahsil gördükten sonra Buhara'nın Kükeltaş medresesine devam etmiştir. Şiirlerinde Türkmen halkını istilâcı kuvvetlere karşı mücadeleye çağırmıştır.

Yine 18. yüzyılda Köhne-Ürgenç'te yaşadığı tahmin edilen Nurmuhammed Garip Andalip'in yazdığı *Leyla ile Mecnun* Türkmenler arasında en yaygın olan aşk hikâyelerinden biridir. Seidî ve Zelilî de Türkmenler üzerinde derin tesirler bırakan önemli şairlerdendir. Bu iki şair de Mahtumkulu'nu takip etmişler, onun fikirlerini ve millî düşüncelerini şiirlerinde devam ettirmişlerdir. Mehmet Veli Kemine ise yine Mahtumkulu'dan aldığı ilhamla yazdığı şiirlerinde vatan aşkını işlemiş, aynı zamanda din adamlarının yaptıklarını hicveden eserler yazmıştır. Halk arasında sevilen Kemine, din adamlarını hicvetmesi yüzünden "avam şâiri" olarak tanınmıştır. Düşman istilâsı sırasında millî ruhu ayakta tutmaya çalışan şairlerden biri de Molla Nepes'tir. Kemine'nin dostu olan Molla Nepes 1810'da Merv'de doğmuş, klasik tarzı takip etmekle birlikte millî ruhu canlı tutmaya çalışan lirik tarzda şiirler yazmıştır.

19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında yaşayan Türkmen şairlerinden Miskin Kılıç, Kör Molla, Molla Murat, Durdu Kılıç da millî gururu ve şuuru yaşatan, yükselten, yücelten duygu ve düşünceleri şiirlerinde işlemişlerdir.

20. yüzyıl Türkmen edebiyatı her ne kadar klasik geleneğe bağlı olarak gelişmesini sürdürse de devrin kırılgan yapısı yazarları yeni konu arayışına yönlendirmiştir. Rusların Türkmen topraklarını işgal etmesi ve ardından yaşanan II. Dünya Savaşı Türkmenlerin yalnızca sosyal ve siyasi hayatlarını değil edebiyatlarını da etkilemiştir. Günlük yaşamın içinden seçilen konular edebiyatın temel meselesi olmuştur. Bu dönemde yine Çarlık yönetiminin yıkılıp Sovyetler Birliği'nin kurulmasıyla, yöneticileri ve rejimi öven,

sınıf kavramını dile getiren, edebi değeri düşük eserler yazılmaya başlanır. Türkmen halkının yaşadığı sıkıntıları eserlerinde dile getiren A. Gulmuhammedov, H. Durdıyev, B. Kerbabayev gibi yazar ve şairler ya sürgüne gönderilir ya da halk düşmanı ilan edilerek öldürülürler.

20. yüzyıl Türkmen edebiyatı daha çok Rus edebiyatı tesirinde oluşmuş Rus ve Batılı şair ve yazarlardan A.S. Puşkin'in, L. Tolstoy'un, M. Gorki'nin, V. Mayakovski'nin Shakespare'in Cervantes'in eserleri Türkmence'ye tercüme edilmiştir (Kara 1998: 165). 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan modern Türkmen edebiyatının en önemli şahsiyeti Şair Ata Atacanoğlu'dur. Saylan Muratof, Atamırat, Atabayev, Akmuhammed Velsapar, Bayram Cudiyev gibi şahsiyetler de onu takip ederler.

Bütün Türk dünyasında olduğu gibi Türkmenistan'da da 20. yüzyılda geleneksel çizgide eğitim veren medreseler usul-i kadim, Rus okulları ve usul-i cedit okulları eğitim öğretime devam etmektedirler. Bu durum da eğitimde bireyi şekillendiren bir kalıba sokan anlayışı doğurur. Özellikle diğer Türk Dünyası halklarında olduğu gibi Türkmenlerin de 1928'e kadar Arap, 1928'de Latin ve 1940'da Kiril 1996'da tekrar Latin alfabesini kullanmaları Türkmen edebiyatının gelişimini engelleyen etkenlerin başında gelir.

20. yüzyılın ilk yarısında Türkmen edebiyatı roman tiyatro ve hikaye türünde de önemli çalışmalar ortaya çıkmıştır. B. Kerbabayev'in *Garşa Guda* (Karşı Dünür), *Açlık,* 1916. Yıl, *Obada Bolan Vaka;* Yakup Nasırlı'nın *Yigrimi Beş Yıldan Sonra,* A. Gürgenli'nin *Gul Oğlu Murat*, A. Durdıyev'in *Annagözel, Hayal Deryasında, Bagtlı Gız* Bagdatda (Bahtlı Kız Bağdat'ta), *Bürgüt Pencesinde Bir Gözel* (Kartal Pençesinde Bir Güzel) gibi hikâyelerini; A. Govşudov'un *Zakaspi Frontı* (Hazar Ötesi Cephesi) (Diğer adıyla: *Gyzyl Puluñ Gullary*), *Ganlı Ceññel* (Kanlı Savaş); B. Kerbabayev'in *Tiryekkeş* (Tiryaki) ve *Tebipler* (Doktorlar); Ayıtcan Haldurdıyev'in *Galınsız* (Başlıksız) (Orazov, 1998: 26) adlı yazar ve eserleri örnek verilebilir.

Çağdaş Türkmen edebiyatına bakıldığında ise en çok öne çıkan yazar Annaguli Nurmemed'tir. Bağımsızlıktan sonra tarihî konulara yönelen bir çok yazar gibi Annaguli de *Nuh Tufanı*, *Büyük Göç, Âlem Cihan, Tabut, Çark-ı Felek* vs. gibi çok sayıda hikâye ve roman türünde eser vermiştir. Günümüzde Türkmen edebiyatında çeviriler, monografik eserler, tiyatro, hikâye, roman gibi farklı edebî türlerde geçmişe kıyasla daha çok eser verilmektedir.

Kaynakça

Aitmatov, Cengiz (1989), "He knew a million lines", *Time to Speak*, New York: International Publishers, s. 11-15.

Akpınar, Yavuz (1994), *Azeri Edebiyatı Araştırmaları,* İstanbul: Dergâh Yay.

Caferoğlu, Ahmet ve Akpınar, Yavuz (1998) "Azerbaycan Türkleri Edebiyatı" ,*Türk Dünyası El Kitabı,* 4. cilt. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 135-158.

Clauson, Gerhard (1962), "Turkish and Mongolian Studies", *The Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland,* London.

Gürsoy-Naskali, Emine (1994a), "XX. Yüzyıl Kırgız Edebiyatı I." *Türk Dili,* 505: 25-33.

Gürsoy-Naskali, Emine (1994b), "XX. Yüzyıl Kırgız Edebiyatı II." *Türk Dili*, 506: 125-136.

İbraimov, Osmanakun (2012), *İstoriya Kırgızıskoy Literaturı XX Veka*, C. 2, Bişkek: Biyiktik.

Kara, Mehmet (1998), "Türkmen Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı,* 4. Cilt, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 159-179.

Karakaş, Şuayip (1996), "20. Yüzyıl Türk Dünyası Edebiyatı Üzerine Bir Deneme", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi,* 2: 279-317.

Kocaoğlu, Timur (1998), "Özbek Türkleri Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı,* 4. Cilt, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, s. 179-199.

Orazov, A. (1998), "Halkın Ruhi Hazinesi", *Türkmen Edebiyatı Antolojisi.* 1. Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Öztürk, Göksel (2000), "Şokan Velihanov..." *Dünden Bugüne Destan Konferansı.* İstanbul: M.Ü. Türkiyat Araştırmaları ve Uygulamaları Merkezi, Kasım.

Söylemez, Orhan (2000), "Türkiye Türkçesinde Özbek Tarihi Romanı", *20. Yüzyılda Türk Romanı Sempozyumu,* İstanbul: MÜ Türkiyat Araştırmaları ve Uygulama Merkezi, Nisan.