YENİ TÜRK EDEBİYATI

1839-2000

EL KİTABI

Editör

Dr. Ramazan KORKMAZ

Yazarlar

Dr. Ramazan KORKMAZ

Dr. Hülya ARGUNŞAH

Dr. Ali İhsan KOLCU

Dr. Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM

Dr. Cafer GARİPER

Dr. Osman GÜNDÜZ

Dr. Tarık ÖZCAN

GRAFİKER YAYINLARI

YENİ TÜRK EDEBİYATI 1839-2000

GRAFİKER YAYINLARI

YENİ TÜRK EDEBİYATI

EL KİTABI (1839-2000)

EDİTÖR
Dr. Ramazan KORKMAZ

YENİ TÜRK EDEBİYATI

EL KİTABI (1839-2000)

EDİTÖR

Dr. Ramazan KORKMAZ

Dr. Ramazan KORKMAZ

Dr. Hülya ARGUNŞAH - Dr. Ali İhsan KOLCU

Dr. Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM

Dr. Cafer GARİPER - Dr. Osman GÜNDÜZ

Dr. Tarık ÖZCAN

GRAFİKER Yayıncılık: 16
Meşrutiyet Caddesi 26/14 Kızılay-ANKARA
Tel: 0.312. 417 63 93 - 417 42 61
Fax: 0.312. 425 64 87
E-mail: yayincilik@grafikerltd.com

ISBN: 975 - 6355 - 05 - 0

YENİ TÜRK EDEBİYATI
EL KİTABI (1839-2000)

Editör: Dr. Ramazan KORKMAZ

Yazar Kadrosu:
Dr. Ramazan KORKMAZ - Dr. Hülya ARGUNŞAH
Dr. Ali İhsan KOLCU - Dr. Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM
Dr. Cafer GARİPER - Dr. Osman GÜNDÜZ - Dr. Tarık ÖZCAN

1. Basım - Ankara 2004

Kapak Tasarımı: Erdoğan YAVUZ

Baskı - Cilt: GRAFİKER Ofset
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İşhanı 85/3 İskitler-ANKARA
Tel: 0.312. 384 00 18 • Fax: 0.312. 342 16 52

İÇİNDEKİLER

1. YENİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ
(Dr. Ramazan KORKMAZ) 7-36

1.1. Tanzimat Edebiyatının Arka-Plan Kültürü
1.1.1. Dünyadaki Aydınlanmacı Süreç ve 19. Yüzyıl
1.1.2. Osmanlı'nın Genel Durumu ve Surdaki Gedik; Güven Sendromu
1.1.3. Değişen Dünyanın Osmanlı'ya Çarpması ve Bozgunun Şok Dalgaları
1.1.4. Düzensizliğe Karşı Yeni Düzen Arayışı; Tanzimat / Yahut/ Osmanlı Modernleşmesi
1.1.4.1. Hazırlık Dönemi ve İlk Denemeler
1.1.4.2. Okullar/ Tercümeler/ Gazeteler
1.1.4.3. Tanzimat Fermanı
1.1.4.4. Modernliğin Öncüleri

2. YENİLEŞMENİN BAŞLANGICI VE ÖNCÜLERİ: *Şinasi- Namık Kemal- Ziya Paşa*
(Dr. Cafer GARİPER) 37-76

2.1. Şiirin Değişmesi ve Gelişmesi
2.2. Yeni Nesir ve Nesre Bağlı Türler
2.2.1. Hikâye ve Roman
2.2.2. Tiyatro
2.2.3. Edebiyat Teorisi ve Eleştiri

3. YENİLEŞMENİN İKİNCİ KUŞAĞI: Ekrem-Hâmid-Sezaî Mektebi
(Dr. Ali İhsan KOLCU) 77-104

3.1. Öncülerin Mirası
3.2. Edebî Ayrışmanın Arka Plânı
3.2.1. Aristokrat Çocuklarının Oluşturduğu Zevk ve Anlayış
3.2.2. Aksiyonun Önündeki Engel: Mizaç
3.3. Eski İle Yeni Kavşağında Bir Avangard: Recaîzade Mahmut Ekrem
3.3.1. Belâgat'tan Retoriğe Talim-i Edebiyat
3.3.2. Zemzeme'den Demdeme'ye Kalem Darbeleri
3.3.3. Kuvveden Fiile Arayışların Aynasındaki Görüntüler
3.3.4. Alafranga Züppenin Romanı: Araba Sevdası
3.3.4.1. Vaka
3.3.4.2. Tipler: İlk Osmanlı Dandy'si Bihruz Bey ve Diğerleri
3.3.4.3. Dil ve Anlatım
3.4. İkbalin Öznesinden Talihin Nesnesine Hâmid
3.4.1. İlk Metafizik Ürperti: Garam
3.4.2. Hâmid'in Kendisi İçin Yazdığı Bir Mersiye: Makber
3.4.3. Makber'in Ardı Makber: Ölü, Hacle

3.4.4. Yeni Tabiat Anlayışı ya da Romantizmin Şiire Düşen Gölgesi
3.4.5. Hovardalıkların Şiiri: Belde Yahut Divaneliklerim
3.4.6. Yeniyi Ararken
3.4.7. Yankısı Olmayan Ses: Hâmid'in Tiyatrosu
3.5. Paşazadelikten 'Bey'liğe Aristokrasinin Çözülüşü: Samipaşazade Sezaî
3.5.1. Cariye Annenin Hikâyesi: Sergüzeşt Romanı
3.5.2. Adı Küçük Kendi Büyük Şeyler

4. GEÇİŞ DÖNEMİ NESLİ: ARA NESİL
(Dr. Cafer GARİPER) 105-118
4.1. Klasik Edebiyatı Sürdürmek İsteyenler
4.2. Eski İle Yeni Arasında Yer Alanlar
4.3. Yenilikçiler

5. SERVET-İ FÜNUN EDEBİYATI
(Dr. Ramazan KORKMAZ) 119-164
5.1. Giriş; Servet-i Fünun Edebiyatının Arka-Plan Kültürü
5.2. Abes-Muktebes Tartışması ve Servet-i Fünun Oluşumu
5.3. Servet-i Fünun Şiiri
5.3.1. İzleksel Birikim
5.3.1.1. Ötelerin Çağrısı, Yol Metaforu ve Kaçış
5.3.1.2. Sılası Yitik Gurbet; Yalnızlık
5.3.1.3. Parçalanan Benlik Algısı ve Bırakılmışlığın Bunaltısı
5.3.1.4. Küçük Şeyler
5.3.1.5. Servet-i Fünun Şiirinin İmge Yapısı
5.3.1.6. Servet-i Fünun Şiirinin Genel Özellikleri
5.4. Servet-i Fünun Romanı
5.4.1. Yazar Kadrosu (Halit Ziya, Mehmet Rauf ve diğerleri)
5.4.2. Servet-i Fünun Romanının Genel Özellikleri
5.4.3. Tevarüs Eden Yazgı; Aşk-ı Memnu
5.4.3.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi
5.4.3.2. İçerik Düzlemi
5.4.3.2.1. I. Bölüm- Bihter'in Dünyaya Çıkışı (I-VI)
5.4.3.2.2. II.Bölüm- Benliğin Uyanışı ve Kanın Sesi(VII-XIV)
5.4.3.2.3. III. Bölüm; Aşkın Özneliğinden İhtirasın Nesneliğine (XV-XVIII)
5.4.3.2.4. IV.Bölüm; Kefareti Ödenen Günah (XIX-XXII)
5.5. Servet-i Fünun Öyküsü
5.6. Diğer Türler

6. MİLLÎ EDEBİYAT
(Dr. Hülya ARGUNŞAH) 165-214
6.1. Millî Edebiyat/ Millî Edebiyat Nedir?
6.2. Millî Edebiyatın Sınırları
6.3. Tanzimat Sonrası İlk Kıpırtılar: Halktan Millete
6.4. Öncüler
6.5. Millî Edebiyatın Doğuşunu Etkiyen Unsur: Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu
6.6. Milli Edebiyatın İlk Sesi: Türkçe Şiirler

6.7. Millî Edebiyatın İlk Sınavı: 1905 Edebî Hareketi
6.8. Masum Bir Çalışma İlk Radikal Tedbirler: Mehmet Necip Bey
6.9. Genç Kalemler'den Önce Bir Tecrübe Daha: Türk Derneği
6.10. İdealist Gençlerin Sesi: Genç Kalemler
6.11. Yeni Lisan/ Yeni Edebiyat/ Yeni İnsan
6.12. Yeni Kaleler: Türk Yurdu ve Yeni Mecmua
6.13. Yeniden Aruz - Hece Tartışması: Şair ve Şair Nedim
6.14. Şairler Derneği
6.15. Dergâh Mecmuası
6.16. Millî Edebiyatın Devam Ettiği Yıllarda Diğer Edebî ve Fikrî Arayışlar: Fecr-i Âti, Nev-Yunanîler, Nayîler, İslâmcılar
6.17. Millî Edebiyat ve Bazı Portreler: *Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ahmet Hikmet, Hamdullah Suphi, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Yakup Kadri, Halide Edip*

7. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİ
(Dr. Ramazan KORKMAZ - Dr. Tarık ÖZCAN) 215-310
7.1. 1920 –1935 Cumhuriyet Kuruluş Dönemi Türk Şiiri
7.1.1. Eskiler
7.1.2. Yeniler
7.1.2.1. Geçmişe Dönük Geleneksel Şiirden Esinlenenler:
7.1.2.2. İçe Dönük Bireysel Yönelimler
7.1.2.2.1. Ahmet Haşim Sembolizmi
7.1.2.2.2. Necip Fazıl ve Benliğin Tabulaşması
7.1.2.2.3. Yedi Meşaleciler
7.2. 1935-1960 Cumhuriyet Şiirinde Yeni Açılım Arayışları :
7.2.1. Milli Romantik Açılım
7.2.2. Toplumcu Gerçekçiler
7.2.3. Birinci Yeni (Garip) Şiir Hareketi
7.2.4. İkinci Yeni Şiir Hareketi
7.2.5. Saf Şiir Arayışları
7.3. 1960-1980 Şiirinde İdeolojik Yönelimler
7.3.1. Toplumcu-Marksist Söylem
7.3.2. Ulusalcı Söylem
7.3.3. İslâmi Söylem
7.4. 1980- 2000 Şiiri ve Şiirle Yeniden Yüzleşme- Bağımsız Bireyci Söylem

8. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKAYESİ
(Dr. Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM) 311-346
8.1. 1920-1930 Cumhuriyet Döneminin İlk Hikayeleri
8.2. 1930-1945 Dönemi, Yeni Arayışlar
8.2.1. Vakit Gazetesi Çevresi ve Sosyal Gerçekçiler
8. 2. 2. Olgunluk Eserleri
8.3. 1945-1960 Dönemi, Savaş Sonu Hikayeleri
8.4. 1960'tan Günümüze Kendi Sesini Arayanlar:
8.4.1. Postmodern Anlatımı Deneyenler
8.4.2. Soyut Anlatımı Deneyenler
8.4.3. Yeni Gelenekçiler
8.4.4. Kadını Yazanlar, Kadın Yazarlar:

9. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU
(Dr. Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM) 347-366
9.1. İlk Modern Tiyatro Çalışmaları
9.2. 1923-1940 Cumhuriyet'in İlk Yılları:
9.2.1. Cumhuriyet Döneminde Oyun Yazmayı Sürdürenler:
9.2.2. Cumhuriyet'in Yazarları
9.3. 1940-1960 lı. Dünya Savaşı ve Tiyatroda Yeni Arayışlar:
9.3.1. Önceki Dönemin Tiyatro Anlayışını Devam Ettiren Yazarlar
9.3.2. Yeni Yazarlar, Yeni Temalar
9.3.3. Tarih ve Mitoloji
9.4. 1960-1980 İki İhtilal Arası
9.4.1. Toplumsal Sorunlar: Aile İçi İlişkiler
9.4.2. Varoşlar, Gecekondu, Köy ve Kasaba
9.4.3. Tarih – Masal - Efsane
9.4.4. Bertold Brecht Etkisi ve Epik Tiyatro
9.5. 1980'den Günümüze
9.5.1. Aile İlişkileri, Kadın ve Gençlik Sorunları
9.5.2. Tarih, Masal, Mitoloji
9.5.3. Kaçış Teması
9.5.4. 12 Eylül Oyunları

10. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANI
(Dr. Osman GÜNDÜZ) 367-454
10.1. 1920-1940 Arası Türk Romanı ya da Atatürk Dönemi Türk Romanı
10.1.1. Öncüler: *Reşat Nuri Güntekin Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Peyami Safa*
10.1.2. Popüler Halk Romancılığı: *Hüseyin Rahmi Gürpınar*
10.1.2.1. 1920-1950 Arası Popüler Halk Romancılığı
10.1.2.2. Bireysel Eğilimler
10.1.3. Tarihsel Romanlar ve Romancılar
10.1.4. Yeni Yapılanmalar/ Arayışlar/ Eğilimler: *Selahattin Enis Atabeyoğlu, Reşat Enis Aygen, Mithat Cemal Kuntay, Refik Halit Karay, Memduh Şevket Esendal*
10.2. 1940 Sonrası Türk Romanı
10.2.1. Geçmiş Özlemi ya da Geçmiş Takıntısı : *Abdülhak Şinasi Hisar, Samiha Ayverdi, Oktay Akbal*
10.2.2. İçe Dönük Bireysel Eğilimler: *Ahmet Hamdi Tanpınar, Attilâ İlhan*
10.2.3. Toplumcu-Gerçekçi Romana Doğru: Sadri Ertem, Aziz Nesin
10.2.4. Anadolu Romanı ya da Romanda Toplumcu Gerçekçilik
10.2.4.1. Toplumcu-Gerçekçi Bakış: *Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Orhan Hançerlioğlu, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, İlhami Bekir Tez, İlhan Tarus, Necati Cumalı, Talip Apaydın, Refik Erduran*
10.2.4.2. Bireysel Bakış: *Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı), Tarık Buğra, Mehmet Seyda, Tarık Dursun K.*
10.3. Çağdaş Türk Romanı
10.4. Romanda Yeni Arayışlar ya da 1980 Sonrası Türk Romanı

ÖNSÖZ

Kültür tarihindeki temel değişme ve gelişmelere koşut bir düzlemde biçimlenen Türk edebiyatı, başlangıcından günümüze üç önemli evre üzerine kurulur. Bu evreler, daha çok kavim destanları ve mitik söylenleri ile oluşan Erken Dönem Türk Edebiyatı; ortak İslami kültür çerçevesinde gelişen Klasik Dönem Türk Edebiyatı ve 1839'da Tanzimatla başlayan Batılılaşma süreci üzerine kurulu Yeni Türk Edebiyatı adıyla tanımlanabilir.

Genel itibariyle bütün bu farklı adlandırmaları, ortak bir tinin, dönemsel araçlarla kendini açımlaması şeklinde görmek daha doğru olacaktır. Bu nedenle, Türk edebiyatının bütünlüğü, Türk tarihinin aralıksız akışından kaynaklanan bir gereklilik olarak öne çıkar.

Yoğun siyasi bir izlence doğrultusunda Tanzimatla başlayan Batılılaşma çabaları, şüphesiz en büyük yankılarını edebiyatta bulur. Dolayısıyla Yeni Türk Edebiyatı, yaklaşık 150 yıllık bir süreyi kapsayan sancılı, sıkıntılı ve aynı zamanda hızlı ve yoğun bir oluş serüvenine tanıklık eder.

Elinizdeki eser, Tanzimat'tan günümüze uzanan bu sürece, kısa fakat işlevsel bir yolculuk yapmayı amaçladı. Dönemsel bir kronolojinin izlendiği çalışma, değişik üniversitelerden uzman akademisyenlerce hazırlandı. Türkoloji için ekip çalışmalarının yeniliğinden ve bazı sınır değerlerin aşılmazlığından kaynaklanan sıkıntılara rağmen, eserde ortak bir bakış açısı ve söylem birliği sağlanmaya çalışıldı.

Daha çok üniversite öğrencilerinin pratik gereksinimlerini karşılamak üzere hazırlanan "Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı", okurların bu yöndeki sorularını yanıtlamayı ve zaman zaman onları düşündürerek daha farklı kaynaklara göndermeyi amaçlayan bir başvuru eseri niteliği taşımaktadır.

Yazıların içeriği, niteliği ve yazar kadrosu da dahil olmak üzere değişip gelişecek bir büyük projenin ilk adımı olan bu eser; öneri ve eleştirelere daima açık olacaktır.

Bu kitabın hazırlanmasında bizi teşvik eden sevgili hocam Prof. Dr. Mustafa İSEN Bey'e teşekkür ediyorum. Projeyi, yoğun akademik çalışmalarına rağmen yazılarıyla destekleyen değerli arkadaşlarım Hülya ARGUNŞAH, Ali İhsan KOLCU, Ayşenur KÜLAHLIOĞLU İSLAM, Osman GÜNDÜZ, Cafer GARİPER ve Tarık ÖZCAN'a yoldaşlıklarından dolayı minnet borçluyum. Ayrıca çalışmanın düzeltimini yapan Ülkü ELİUZ, Mutlu DEVECİ ve Fatih KANTER'i de saygıyla anıyorum.

Yaşam gibi, bu tür çalışmalar da bir yolu yürümektir; toplanır, dağılır ve çoğalırız. Yolumuzun devam edeceğini ve bir sonraki baskıda "Cumhuriyet Döneminde Eleştiri" başlığıyla sevgili Süha OĞUZERTEM'in ve daha başka akademisyenlerin de aramızda olacağını okuyucularımıza saygıyla iletmek istiyorum.

Editör

18 Şubat 2004 - Elazığ

1. YENİ TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞ

Dr. Ramazan KORKMAZ

1.1. Tanzimat Edebiyatının Arka-Plan Kültürü

1.1.1. Dünyadaki aydınlanmacı süreç ve 19. yüzyıl

"Aklını kullanarak, gücünü göster"
Kant

19. yüzyıl parçalanmalar, paylaşımlar ve yeni oluşumlar çağıdır. 19. yüzyıla gelinceye kadar dünya hiç bu kadar huzursuz olmadı. Tıpkı gelecek olaylara kaynak sağlayarak "neden'leşecek bu dönem, elbette geçmiş yüzyılların çıkarımı olan bir sonuçtu ve bu sonucun ana karakteri, ikilemli (düalist) çatışmalarla örülmüştü. Bu çağı anlayabilmek için, onu hazırlayan temel nedenler dizgesini iyi kavramak gerekir.

Avrupa'daki Rönesans hareketleri de Osmanlı'nın yenileşme hareketleri gibi biraz zorunlu nedenlerden başlamıştı; İstanbul'un fethi, deniz ve kara ticaret yollarının Türklerin eline geçmesi, kilisenin aklı ve insan iradesini yok sayan dogmatik baskıları vb. gibi nedenler, Batı'nın kendini radikal bir biçimde yeniden sorgulamasını sağlamıştı. Ancak yenileşme olgusunu pragmatik bir alışlar silsilesi biçiminde gören Osmanlının aksine bu hareket, Antik Çağ'ın hümanist düşünceleri üzerinde sistemli olarak geliştiğinden köklü ve kalıcı değişimleri doğurmuş ve tüm dünyayı etkilemiştir.

1440'lı yıllardan itibaren Roma ve Floransa Akademileri'nde toplanan aydınlar, sanatkarlar ve düşünürler; daha rasyonel bir dünya algısı yaratmak için Antik Çağ bilginlerinin eserlerini Latince'ye çevirmiş ve bu eserler üzerine geniş yorumbilimsel tartışmalar yapmışlardır. İstanbul'un fethedilişinden üç yıl sonra (1456) Gutenberg matbaada ilk kitabını basar. 1519'da Martin Luther, İncil'i Almanca'ya çevirerek Roma kilisesi'ne karşı savaş açar. Matbaanın da katkısıyla 16. yüzyıl, Avrupa için adeta bir ders çalışma, sınava hazırlık dönemidir. Daha 15. yüzyılda basılan eserlerin sayısı dikkate alınırsa matbaanın büyük bir

aydınlanma hamlesi yaratacağı kolayca anlaşılacaktır; kaynaklar, 1500 yılı itibareyle 60'ın üzerinde Alman şehrinde matbaanın olduğunu söyler. Ayrıca 15. yüzyılda Avrupa'da 1700 matbaa kurulduğu ve 15-20 milyon kitabın basıldığı sanılmaktadır (Berkes 2002: 37)

Batı'nın Rönesans ile edindiği düşünsel birikim, 17. yüzyılda İngiltere'de başlayıp 18. yüzyılda Fransa ve Almanya'da gelişecek olan ve bugünkü dünyanın şekillenmesinde büyük katkıları bulunan Aydınlanma Dönemi'ni doğuracaktır. Aydınlanma Dönemi'nin en önemli temsilcilerinden Francis Bacon, Thomas Hobbes Voltaire, Montesquieu ve Kant gibi düşünürler, "peşin yargılar", "dogmalar" ve "batıl inançlar" yerine insanları aklın aydınlığında düşünmeye, deneyle gerçekleri kavramaya (Hançerlioğlu 1983: 200), bilinenlerden şüphe etmeye ve insanı bir bakıma dünyalık kaderini yazmaya davet ederler. Rasyonel bir dünya kurma iddiasındaki bu bireyler için dünya, Orta Çağ kilisesinin belirttiği gibi bir ıstırap durağı; insan da, doğuştan günaha batmış bir obje veya kurtarılmayı bekleyen kuzu'lar değildir artık.

Aklın büyük bir değer olarak öne çıkarılması ve pozitif bilimlerle işlenmesi, Avrupa'da 1750'den itibaren başlayan ve hızlı bir biçimde dünyanın gidişatını değiştiren Sanayi Devrimi'ni doğurur. Sanayi Devrimi ile birlikte buharın gücü, insanın gücüne katılmış ve küçülen dünyada insanın kendine güveni daha da artmıştır. Buharlı gemilerin icadıyla ticaret yolları -mantığı ile beraber- değişmiş, dünyaya bakış daha pragmatik bir hale dönüşmüştür. Dünya, işlenebilecek bir hammadde yığını, topluluklar/uluslar ise, işgücü ve pazar kaynaklarıdır. En azından araçları ellerinde bulunduran uluslar, diğer toplum ve ulusları böyle görmektedirler.

Nesnelerin gizil güçlerinin, aklın aydınlığında keşfedilerek insanın gücüne katılması, yeni pazar ve hammadde arayışları, matbaa ve makineleşmenin biçimlendirici etkinlikleri; dünyada sosyal, ekonomik ve askeri olmak üzere büyük bir sirkülasyon meydana getirdi. Bu durum, bireyleri ve toplumları, tarihin hiç bir döneminde olmadığı kadar kendilik sorgulamalarına yöneltti..

Orta çağın skolastik mantığına karşı gelişen hümanizm, aklı ve bireyi temel eksen alan bir söyleme sahipti. Aydınlanma çağı, bireyin aklı ile dünya üzerinde yarattığı harikaları delil göstererek, aşkın/göksel nitelikli bütün değerleri geçersiz sayıyordu. Rasyonelleşmeye yönelik gelişmelerin etrafında döndüğü pozitivizm, bir din gibi dünya üzerinde hızla yayılıyor ve aklı, yücelik algılamalarının en üst noktasına koyuyordu. 1789 Fransız Devrimi ise, bütün bu aydınlanma dönemindeki kimlik ve işlev farklılaşmalarını, ulus ve çoğulcu katılım ölçütü ile tanımlıyor ve onlara bilimsel ve siyasal meşruluğu olan tutarlı açıklamalar getiriyordu.

Avrupa'nın mutlakiyetçi yönetimlerini ürküten 1789 Fransız Devrimi'nin ulus ve çoğulcu katılım söylemi, dünyadaki gelişmelerin hayli dışında kalmış Osmanlı'nın "Şark Meselesi" diye bilinen durumunu, yani, 'Türkleri Avrupa'dan atma' (Berkes 2002: 91) fikrini ciddi anlamda engellese de; uluslar ve dinler devletine dönüşen Osmanlı'yı parçalayacak süreç de yine bu büyük devrimden sonra başlayacaktı.

Avrupalı devletler, özellikle Fransa ve İngiltere, sanayileşmenin kendilerine sağladığı büyük güçle dünya siyasetinin temel belirleyicisi konumunda idiler. Osmanlı'nın 1740'ta Fransa'ya daha sonra da İngiltere ve diğer uluslara tanıdığı kapitülasyon hakları, Osmanlı'daki idari zaafiyet ve sanayideki gerilik nedeniyle ekonomik ayrıcalığı aşmış ve 19. yüzyılda İmparatorluğu siyasi vesayet altına sokabilecek bir tehdide dönüşmüştü; öyle ki, kapitülasyonlardan yararlanmak için, Avrupa tabiyetine geçme isteğinde bulunan Osmanlı tebası hıristiyanların sayısı, devletin egemenliğini tartışmaya açacak kadar çoktu. Özellikle katolikleri Fransızlar, Protestanları İngilizler ve Otadoksları Ruslar himaye ediyor ve onlarla ilgili her sorun büyük baskılarla Osmanlı yönetimini zora sokuyordu.

Avrupa'daki sanayileşme sürecini kendi bünyesine çok iyi adapte ederek savaş sanayini ve ordu düzenini kısa zamanda geliştiren Rusya da Osmanlı Devleti için yüzyılın amansız bir tehdidini oluşturmakta idi. Nitekim 19. yüzyıl süresince Osmanlı-Rus Savaşları'nın ardı arkası kesilmeyecek ve bu durum 1917 Ekim Devrimi'ne kadar devam edecekti. Ancak, Osmanlının en büyük düşmanı; ağır ve işlevsiz hale gelmiş kurumları, cahil devlet adamları ve "silah kullanmasını bilmeyen zavallı bir esnaf kalabalığına dönüşmüş ordu(su)" ile kendi içinde idi ve varlığını koruyabilmesi için farklı görüntü düzeylerinde ortaya çıkan bu iç düşmanlarını yenmek zorunda idi.

Oysa dünyadaki düşünsel, duyusal ve vicdani değişimi durdurmak mümkün değildi ve onu yönlendirmesini bilemeyenler, bu süratli değişimin hazırladığı ortamda asla yaşama olanağı bulamazlardı. İşte 19. yüzyıl, sistematik bir biçimde gelişerek yayılan bireyci, ulusçu, akılcı akımların yarattığı somut değişimlerin yanı sıra; sanayileşen ulusların ekonomik pazar edinme çabaları ve yeni dünya düzeniyle iyice artan sömürgecilik faaliyetlerinin de asıl meyvelerini verdiği bir paylaşım çağının adı oldu.

1.1.2. Osmanlı'nın genel durumu ve surdaki gedik; güven sendromu

1299 yılında küçük bir beylik olarak ortaya çıkan Osmanlı Devleti, dinamik bir yaşam algılamasına sahipti. Geleneksel değer ve kurumlarının özüne zarar vermeden, karşılaştığı toplum ve devletlerin kurumsal deneyimlerinden (Köprülü 1981) istifadeye her zaman açıktı.

Orta Asya'dan akan göç dalgaları ile beslenen, yenilenen bu genç atılım hamlesinin, geçmişte Roma ve Bizans gibi büyük devletlerin kurumsallaşmış idari ve siyasi birikimlerine önem vermesi ve bu deneyimlerden özünü kaybetmeden rasyonel bir biçimde yararlanması; ona, doğudan gelen Moğol ve Timur orduları gibi iki büyük yıkım kasırgasına rağmen üç kıtada adil ve hakim bir devlet yapısı kurarak İmparatorluk düzeyine ulaşma imtiyazı kazandıracaktı..

16. yüzyılın sonlarına kadar bir çok yönüyle Avrupa'dan üstün bir yönetim ve kurumlar düzeneğine sahip olan Osmanlı Devleti, Batı'daki gelişme ve değişmeleri; diplomatlar, seyyahlar, tacirler, muhtediler, mülteciler ve sığınmacılar aracılığıyla sistematik bir tutarlılıkla değil ama seçici bir dikkatle yakinen ve zamanında takip etmekte idi. Bernard Lewis'nin ifadesiyle; 14. yüzyılda ateşli silahlarla tanışmış ve 15. yüzyılda sahra toplarının başarılarına özellikle II. Kosova Savaşlarında (1448) tanık olmuş Türkler (Lewis 1984: 44); askeri yenilikler ve harp teknolojisi başta olmak üzere; haritacılık, maden işletmeciliği, eczacılık ve tıp gibi konularda bilgi edinmek için sürekli gayret gösteriyor ve edindiği bilgileri çok verimli bir biçimde kullanabiliyordu.

Fatih Sultan Mehmed'in İtalyan ressam Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet ederek portresini yaptırması, Venedik'ten bronz döküm ve kılıç kını ustalarının getirtilmesi (İhsanoğlu 1992: 336); onu takip eden sultanların aynı şekilde Sırbistan, Macaristan ve Polonya, geç dönemde de İtalya, Almanya ve Fransa'dan top döküm ustaları, topçu subaylar ve mühendislerin getirtilerek onlardan yararlanılması, Osmanlı'nın kısmi de olsa Batı'ya açık yönlerini vurgular. 17.yüzyıldan itibaren uzun bir süre kesintiye uğrayan bilgiye ulaşmadaki bu seçici ve işlevsel tavır, yenileşme çabalarının görüldüğü 19. yüzyılda, bir arayış olarak yeniden gündeme gelecek ve bu ihtiyaç biraz olsun göçmenler ve mülteciler tarafından karşılanacaktı. Özellikle 1849'da ülkemize sığınan Polonya-Macar mültecileri, yalnızca Osmanlı ordusuna değil, sivil bürokrasisine ve kültür hayatına da çok yararlı hizmetlerde bulunacaklardı (Ortaylı 1986: 74).

Ancak yaşam, tıpkı Osmanlı'nın kuruluş ruhundaki gibi dinamik bir süreçti ve bu süreç köklü, ciddi, sürekli değişim ve gelişim diyalektiği üzerinde işlemekte idi. Osmanlının asıl çıkmazı, 16. yüzyılın ortalarından itibaren askeri, ilmi ve iktisadi sahalarda bozulan kurumlarına yeni bir dinamizm kazandıracak yenilik hamlesini bir türlü yapamayışında, daha da kötüsü, böyle bir hamlenin gereksizliğine inanır hale gelmesinde yatmaktaydı. Özellikle Osmanlı aydın ve idarecilerinin böylesine bir problem yitimine uğramaları ve dünyaya bakışlarındaki daralmanın elbette birçok nedenleri vardı. Bunların en başında gelen ve şüphesiz en acımasız olanı; yaklaşık dört yüz yıllık mutlak bir dünya hakimiyetinin oluşturduğu aşırı kendine güven duygusu idi. Bu aşırı güven duygusu, onu kaygı'dan uzaklaştırarak savunma ve güvenlik reflekslerinin

zayıflamasına ve bir süre sonra da felç olmasına neden olacaktı. Oysa kaygı, ontolojik anlamda insanı kuran bir itkidir; bireyin ve toplumların geleceğini biçimlendirir. Kaygılarını yitiren birey ve toplumlar, gelecek tasarımlarını da yitirirler.

Sözgelimi Viyana Kuşatması'nın kaldırılmasından sonra Avusturya'da görüşmelere katılan Elçi Zülfikar Ali Paşa, Viyana Sefaretnamesi'nde *"Cenkçilerin efradına bakılsa hiç yiğitlik memul olunmaz, tertibe ziyade riayet ederler"* gibi alaylı bir üslup kullanır. Yine Elçi Mustafa Efendi, "Istılah-ı Nemçe (1730) adlı eserinde; *"nemçe taifesi"*nin, Osmanlı için geçmişte olduğu gibi gelecekte de asla rakip olamayacağını büyük bir övünme ile anlattıktan sonra, son kırk elli yıllık ilgisizliğin, dünyadan kopmanın, durumu kötüleştirdiğini de endişeyle belirtir (İhsanoğlu 1992: 343). Aynı yüzyılın sonlarına doğru III. Selim'e, 1789 Fransız Devrimi ile ilgili Muvazene-i Politike (siyasal denge) adlı bir rapor sunan devrin dışişleri bakanı Atıf Efendi, *"Ruso ve Volter misüllü meşhur zındukların eserleriyle husule gelmiş bir fısk u fücur cümbüşü"* (Okay 1990: 46) şeklindeki ifadeleriyle dünyayı sarsan devrimin ruhunu pek anlamadığını ve aynı güven perspektifinden olayları değerlendirdiğini gösterir. Avrupa'daki gelişmelerin temelindeki düşünce birikimini (***Volter- Rousseau*** misüllü zındıklar/ın ***düşünceleri*** *olarak*) yakalaması bakımından isabetli olan bu dikkat, ne yazık ki, üst düzey bir perspektife ulaşamadan daha çok işin *"fısk u fücur"* tarafına asılı kalır. Oradaki gelişmelerin kaynağını kuran insanların *"zındık"* olarak nitelendirilmesi, zaten kendiliğinden bir kapanmayı da gündeme getirecektir. *Fısk u fücur* tanımlaması ise, bu kapanma ve kaygısızlığın meşrulaştırılmasını sağlayan içi boşaltılmış gerekçelerdir.

Osmanlının kaygısızlığını besleyen bu sığınma gerekçeleri, bir süre sonra onun dünyaya karşı tavrını da değiştirmişti; devletin kuruluşundaki gelişme ve değişmeye açık dinamik karakter; borçlanmalarla inşa edilmiş mutantan sarayların içinde dünyaya sırtını dönen bir miskinliğe çevrilmişti. Liyakat ve başarılar yerine; kulluğu, riya ve entrikalardaki manevraları referans alan yıkımın ruhu; bir elma kurdu gibi imparatorluğun en güçlü dönemlerinde sarayın merkezine yerleşmişti ve onun geleceğini kemirmekte idi. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse; güçlü öngörüsü, yüksek askeri dehası ile dedesi Yavuz'a benzediği için onun gelecekteki heybetinden ürken güçler, ürettikleri komplo teorilerine Kanuni gibi bir 'Cihan Sultanı'nı da inandırarak Şehzade Mustafa'nın katledilmesini sağlamışlardı. Bir zaman bütün ihtişamıyla dünya siyasetine yön veren Saray; liyakatsiz, öngörüsüz ve çıkarcı yöneticilerin elinde evlatlarını yiyen bir deve dönüşmek üzere idi. Osmanlı'nın yükselen güneşi bu katliam ile artık zevale doğru bir ivme kazanacaktı. Kanuni, daha sonra yaptığı hatayı

anlayacak ama tarih de Osmanlı'nın muhteşem düşüşünün durdurulamazlığına tanıklık edecekti.

Bu aşırı güvenin, savunma gibi temel bir yaşam refleksini körleştirmesi, Osmanlı'nın daha bir çok alanda yıkımını hazırlayacak gediklerin açılmasını sağlayacaktı. Yine Kanuni zamanında yabancı devletlere tanınan Kapitülasyonlar, ileride büyüyüp genişleyerek 'ticari bir imtiyaz' olmaktan çıkacak; devletin siyasi geleceğini vesayet altına alan bir tahakküm unsuruna dönüşecekti. Yabancı ülkelerin krallarıyla sadrazam düzeyinde görüşen Osmanlı Sultanı, itibarının kesinliğini bütün zamanlara matuf bir değer olarak görme yanılgısına da düşmüş ve devletin dış ilişkilerini yürütebilecek yabancı dil bilen elemanlar bile yetiştirememişti.

Bab-ı Ali dış ilişkilerinde, gayr-i müslimlerden ve bilhassa Fenerli aristokrat Rum ailelerin Roma'da eğitim görmüş, Batı dillerini iyi bilen bireylerinden istifade etmekte idi (Berkes 2002: 148). Osmanlının güçlü dönemlerinde, bunların çok büyük yararları da olmuştu. Ancak Fransız devrimiyle birlikte dünyada gelişen ulusculuk akımları, matbaayı Türklerden daha erken kullanan gayr-ı müslim teba ve özellikle Rumlar arasında yayıldıkça, bu irtibatlandırma havalesi de tersine işlemeye başlayacaktı. Nitekim, yenileşme dönemindeki ilk kriz, bu tür dil bilen memurların yetiştirilmesi için alınacak tedbirlerde ortaya çıkmıştır. 1821-1825 yılları arası Mora'da çıkan Rum isyanları (Ünal 1978: 180-181) Rumların Bab-ı Ali'deki güvenilirliklerini tamamen sarstığından, ortaya çıkan tercüman ihtiyacını karşılamak üzere Tercüme Odası diye yeni bir kurum ihdas ediliyor (1821) ve burada, teba-ı sadıka olarak bilinen Ermenilerle birlikte Türk hariciye memurları da yetiştirilmeye çalışıyordu. Tanzimat aydınlarının Batı'ya açılmasında ve yetişmesinde bu Tercüme Odası'nın çok büyük hazırlayıcı ve yönlendirici rolü olacaktır.

Osmanlı'daki çöküşün diğer önemli nedenlerinden birisi de; eğitim kurumlarının başlangıçtaki dünyaya açık yönünü yitirerek, tamamen içine kapanması ve pozitif bilimlere ait mantıktan uzaklaşmasıdır. Batı'dan gerektiğinde savaş teknolojisini ihraç eden Osmanlı, yalnızca savaş meydanlarındaki üstünlüğünü sağlayacak araçlara sahip olmayı amaçlıyordu; ama bu araçların teknolojisini üretmeyi veya teknolojiyi üretecek bilgiyi oluşturmayı pek düşünmüyordu. Zaten Osmanlı eğitim kurumlarının, mevcut haliyle bu dönüşümü gerçekleştirmesi de pek olanaklı değildi. Zira, Osmanlı medreselerinde, akli ve nakli ilimleri olduğu gibi tekrarlayan bir eğitim anlayışı hakimdi. Ulema aklından çok belleğini kullanır; yeni ve şahsi bir şey ileri sürmeyi "bid'at" kabul ederlerdi (Kaplan 1987: 114). "Bid'at" dünyasal geleneğe aykırı her işin dinsel açıdan "nehy"i (itilmesi, yasaklanması) anlamına alınınca (Berkes 2002: 137), bu sefer yeni olan her şey, 'bid'at' olarak görülmeye ve bir tepkiler karmaşasının doğmasına neden oldu.

Medreselerdeki ilmi yöntemin; ezberlenerek elde edilecek bilgilerin yine aynı yolla aktarımı esasına dayanması ve yeniliklerin önünün "bid'at"la kesilmesi dolayısıyla eleştirel bir yönle bilginin değerlendirilmesi ve yeniden üretilmesi yapılamadı. Fakat yaşam daima "terakki" fikri üzerine kaimdi ve dünya bu algı körlüğünün farkedemediği uzun bir sürede köklü değişmelere uğramıştı. Matbaayı bile kuruluşundan 290 yıl sonra alan bir zihniyetin dünyaya intibak edebilmesi, dünyadaki yerini koruyabilmesi bir yana, yaşayabilmesi dahi mucize idi. Zaten Avrupa ülkelerinde yapılan bir toplantıda, Osmanlının durumu, "Avrupa'nın hasta adamı" olarak nitelendiriliyor ve mirasının gelişmiş ülkelerce 'masada paylaşılması' öneriliyordu (Lewis 1984: 247).

Osmanlı Devleti'nin dışında biçimlenen ama modernleşme ve sanayileşme olgularıyla yakinen bağlantılı bulunan tüm bu oluşlar dizgesi, her halükarda Osmanlı'nın aleyhine işleyen bir süreçti ve İmparatorluğun paylaşılmasına kadar gidecek tehlikeli gelişmeleri içinde barındırmakta idi. Ama zamanı durdurmak da mümkün değildi; gelişen ve değişen yeni dünya, muazzam bir coğrafyaya yayılmış köhne Osmanlı düzenine siyasi, ekonomik ve askeri açılardan çarpıyor ve İmparatorluk bünyesinde büyük gediklerin açılmasına neden oluyordu.

1.1.3. Değişen dünyanın Osmanlı'ya çarpması ve bozgunun şok dalgaları

"Aziz-i vakt idik 'ada zelil etti bizi"
Eski Zağra Müftüsü

Değişen dünyanın Osmanlı'ya ilk çarpışı ve onu ilk defa kendisi hakkında şüpheye düşüren şok dalgalar dizisi, Viyana bozgunu (1683) ile başlar. Viyana bozgunu; gelişmelerden kopan bir devletin, imparatorluk da olsa yalnızca asker sayısındaki üstünlükle savaşları kazanamayacağını kanıtlar. Bozgun ayrıca Osmanlı komutanları arasındaki çekememezlikleri ortaya çıkardığı gibi, merkez-çevre ilişkilerindeki eski ahengin, güvenin kalmadığını da gösterir.

II. Viyana kuşatmasından mağlup ayrılan Osmanlı, 16 yıl "Mukaddes İttifak" (Venedik, Avusturya, Lehistan, Rusya)'a karşı yürüttüğü savaş dolayısıyla iyice yorulmuş, yıpranmış ve Karlofça Antlaşması'nı (1699) imzalamaya mecbur kalmıştı. Antlaşma'ya göre Macaristan bütünüyle Avusturya'ya; Ukrayna ve Podalya, Lehistan'a; Azak Kalesi, Rusya'ya; Mora Yarımadası ve Dalmaçya sahilleri Venedik'e verilecekti. Ayrıca bu devletlerin Osmanlı'ya ödedikleri vergiler de artık alınmayacaktı (Ünal 1978: 35). Osmanlı İmparatorluğu, ilk defa toprak kaybediyor ve küçülüyordu..

Karlofça Antlaşması'yla kaybedilen topraklardan çok, parçalanmanın resmen onanarak zihinlerdeki "üstün/ali", "güçlü" ve "yenilmez" Osmanlı imajının zedelenmesi hatta yıkılması daha büyük yankılar uyandırmıştır...

Nitekim bu antlaşmadan sonra, Osmanlı İmparatorluğu, iki yüz yılı aşkın bir süre kısmi başarıların ötesinde bir varlık gösteremeyecek ve Türkleri Anadolu'dan çıkarmaya kadar varan meşhur "Şark Meselesi" sorununun ortaya atılmasına neden olacaktı.

Başka önemli bir şok dalgası; gümrüklerin aşağı çekilerek, hiç bir önlem alınmadan yerli sanayinin gelişmiş Avrupa özellikle İngiliz kapitalizminin tahakkümüne haksız bir biçimde teslim edilmesi ile başlar. Genellikle pamuklu dokuma imalatı üzerine kurulu Osmanlı sanayi, 1825 yılından itibaren Avrupadaki makineleşmiş sistemin ve seri fabrikasyon üretim mekanizmasının piyasayı yönlendiren etkilerine izansız ve insafsızca açılması sonucu yok olma noktasına gelmiştir. 1828 yılında İngiltere'den Türkiye'ye pamuklu dokuma ihracatının toplamı 10.834 İngiliz lirası iken, üç yıl sonra (1831) bu oran yaklaşık on kat artarak 105.615 İngiliz lirasına ulaşmıştır (Sarc 1999: 425).

Özellikle Manchester'daki fabrikaların Osmanlı piyasalarına baskısı, ekonominin belkemiği sayılan dokumacılığın, toplumsal yapıyı altüst edebilecek derecede gerilemesine neden olur. Sözgelimi 1812'de İşkodra'da 600 olan dokuma tezgahı 1821'de 40'a; Tırnova'da 1812'de 2000 olan tezgah sayısı da yine 1821'de 200'e; Bursa'da 1840'ta 1000 olan tezgah sayısı ise, 1847'de 75'e düşmüş ve binlerce kişi işsiz kalmıştır. (Sarc 1999: 426). Osmanlı sanayini çöküşten kurtarmak için Abdulaziz zamanında iki kez Sanayi Islah Komisyonu I- II (1864-1866) kurulmuş ve korumacı yönteme geçilerek; dışarıdan gelen mallara uygulanan gümrük vergileri yüzde 5'den, yüzde 8'e çıkarılmıştır. Bu bağlamda Osman Nuri, Mecelle-i Umur-ı Belediyye adlı eserinde; 1867-1874 yılları arasında hayır sahipleri, hazine yardımı ve birleşen küçük sermayelerle kurulan 7 şirketin, 12 yıllık vergi ve gümrük muafiyeti ile koruma altına alınmasına rağmen (Osman Nuri 1922: 748); uzmanlaşma ve işbölümünün olmayışı, pazarlama anlayışının geriliği, altyapı sorunları ve nihayet Avrupa sanayinin ezici baskısı karşısında fazla dayanamayan bu şirketlerin kısa sürede battığını söyler. Ekonomiyi döndüren çarkların böylesine basiretsizce durdurulması, imha edilmesi; Osmanlı'nın kendini bir daha toparlayamamasında ve dışa bağımlı hale gelmesinde en önemli faktörlerden birini oluşturacaktır. Osmanlı yönetimi, işleyen bir ekonomiyi böylesine yok ettikten sonra, bütün ümidini dışarıdan aldığı borçlara bağlamış ve zamanla egemenliğinin vesayet altına alınmasına davetiye çıkartmıştır.

Diğer önemli bir şok dalga ise; disiplinini kaybetmiş, dışta uğradığı hezimetleri umursamadan içte zorbalığa varan bir tahakküm örgütü haline gelmiş donanımsız, disiplinsiz yeniçeri ordusunun; Avrupa'nın disiplinli, iyi donatılmış, ateş gücü yüksek orduları karşısında almış olduğu yenilgilerle gelişir. Yeniçeriler son zamanlarına yakın, değil dıştan gelebilecek bir saldırıyı, içteki bazı isyanları dahi bastırmakta aciz kalmıştır.

Osmanlı ordusunun belkemiğini oluşturan ve onun tarihteki başarılarını hazırlayan yeniçeri ordusu, maalesef diğer Osmanlı kurumları gibi bozulmuş, içte ve dışta güvenliği zaafa uğratan asi bir tehdit örgütü halini almıştı. Yeniçerilerin askerlik dışı işlerle uğraşmaları, ekonomik ve siyasi amaçlarla askerlikle ilişkisi olmayanların yeniçeri yazılmaları, kurumun yozlaşmasındaki en önemli nedenlerdir. Tahsin Ünal bu konuda şu bilgileri verir; "*Yeniçerilerin defterdeki kayıtları, hakiki mevcutlarına nazaran pek fazla idi. Maaş, defterdeki kayda göre çıkardı. (...) Maaş senetleri, piyasada alınıp satılan tahviller gibi kıymetli bir ticaret emtiası olmuştu. Ricalden, ulemadan, halktan bazıları yeniçeri maaş senetlerini alıp satarak varidat temin ederlerdi.*" (Ünal 1978: 144).

Ordunun yanı sıra "rical" ve "ulema"nın da bu kirlenme içine girmiş olması, Osmanlı toplumundaki yozlaşmanın ne kadar derin boyutlara ulaştığını gösterir. Asker olmayanlar 'yeniçeri beratları'nı alıp satıyor ve para kazanıyorlardı. Harp zamanı istenen asker ise "yolda yazılır" diye, pek ciddiye alınmıyor ve savaş görmemiş acemiler veya savaşamayacak düzeyde yaşlı ve gençler bir bakıma zorla cepheye sürülüyordu. Bu bakımdan askere alınan oğullarına öldü nazarıyla bakan pek çok ailenin isyana varan şikayetleri tarihlere geçmiştir (Mustafa Nuri Paşa 1980: 298) Velhasıl Osmanlı ordusu, 1821 yılında Mora'da başlayan Rum isyanını 4 yılda bastıramadığı gibi, daha sonra Mehmed Ali Paşa İsyanı karşısında da aciz kalmış ve isyancılar Kütahya'ya kadar ilerlemişti. Ordunun bu teknik açıdan zayıflığı ve disiplinden kopuk olması, özellikle Rusların küçük birlikleri karşısında büyük kayıplar vermesine ve ağır yenilgiler almasına neden oluyordu. Yeni düzenleme ve yönelişleri büyük isyanlarla söndüren bu ocak, yenilikçi hakan III. Selim'i meşhur Kabakçı İsyanı (1807) ile katlettiği gibi, o zamana kadar yapılmış pek çok olumlu gelişmeyi de ortadan kaldırmıştı.

Dolayısıyla, III. Selim'in yenilikçi bağlamda devamı olan II. Mahmut'un yaptığı en önemli işlerden birisi, *"fesat yuvası"* haline gelmiş bulunan bu kurumu ve *"silah kullanmasını bilmeyen fakir bir esnaf kalabalığından başka bir şey olmayan yeniçeriler(i)"* (Berkes 2002: 161) tamamen ortadan kaldırmak (1826) ve onun yerine 17 Haziran 1826 yılında Avrupai usullere göre düzenlenmiş Asakir-i Mansure-i Muhammediyye adıyla yeni bir ordu kurmak oldu. Bu yeni ordu, reformlara karşı yapılan isyanlara net bir yanıt olmak kadar, Batılılaşma yolunda süren 100 yıllık bir kararsızlığa da son verildiğinin kurumsal bir göstergesi idi. Zira Yeni Ordu, 1789 devriminden sonra gelişen iki farklı kutuptaki düşünceyi birleştiren A. Comte'un "düzen" (ordre')ini sağlayan güvence olacak ve "ilerleme" (progres) bu düzenden sonra gelecekti Güvenlik kanadı sağlama alınan Batılılaşma hareketi; bundan sonra alt yapı eksikliği, eğitim durumunun düşüklüğü, ulaşım ve kurumlar düzeneğinin bozukluğundan

kaynaklanan sorunlar dışında, çok büyük engellerle karşılaşılmadan ve gelişip büyüyerek yoluna devam edecektir.

1.1.4. Düzensizliğe karşı yeni düzen arayışı; Tanzimat / yahut/ Osmanlı modernleşmesi

"Diyar-ı küfrü gezdim beldeler kaşaneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslamı bütün viraneler gördüm"
Ziya Paşa

1.1.4.1. Hazırlık dönemi ve ilk denemeler

Dünyadaki gelişme ve değişmelerin yarattığı şok dalgaların İmparatorluğun varlığını sarsan etkileri, gün geçtikçe daha çok duyulmakta ve daha vahim boyutlara ulaşmakta idi. Bu durumdan kurtulmak isteyen Osmanlı aydınları ve yönetim birimleri, önceleri pek umursamadıkları Batı'nın fikri birikiminden ve teknolojik tecrübelerinden yararlanmak için çalışmalara başladılar. Öncelikle kesin ve net bir şekilde Batı'nın üstünlüğünü kanıtladığı askeri alanlarda işbirliği yapma isteği gelişti. Ancak Osmanlı'nın Avrupalılaşma yönelimi, kendiliğinden ve istekle gelişen normal bir oluşumla değil, zorunlulukların cebri olarak ittiği ve zaman zaman iç isyanlarla kesintilere uğrayan, daha çok pragmatik yönelimli, sancılı bir süreçti. Bu yüzden, bazen amaçlananın tam aksi sonuçlar da vermiş olan Batılılaşma hareketinin sağlıklı bir dönüşüm evresi geçirdiği söylenemez.

Osmanlı Devleti'nin Batıya yönelişi ile modernleşmesi hemen hemen aynı zamanlara ve aynı amaçlara karşılık gelir; 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Antlaşmaları ile batıya kaptırdıkları üstünlüklerine yeniden kavuşmak. Büyük Petro'nun bilinçli bir Avrupalılaşma ve modernleşme programı ile Rusya'yı dünya devletleri arasında önemli bir konuma getirmiş olması, ayrıca Mısır'daki Mehmet Ali Paşa deneyimi ve başarısı, Osmanlı yöneticilerini cesaretlendiriyordu. Bu yöndeki ilk girişimin, Damat İbrahim Paşa döneminde Avrupa ülkelerine gönderilen elçilerle yapıldığını görüyoruz; 1719'da Viyana'ya bir elçilik heyeti ve 1721'de Paris'e yine elçi olarak Yirmisekiz Mehmet Sait Efendi gönderilir. Türk ve Batı kültürlerinin ilk ciddi teması bu elçiler aracılığı ile olur. Bu temasla, Avrupalıların bir masal atmosferi içinde düşledikleri Müslüman Türk'ün yaşayışına duyduğu özlem, Türk elçiliğinin uyandırdığı ilgiyle de birleşerek 1721'de Paris'te yaklaşık 40 yıl kadar süren meşhur "turqia" modasının doğmasına neden olur (Lewis 1984: 47). Türk usulü yaşam biçimine özenen pek çok Paris seçkini, egzotik bir merakla evlerinde birer "Şark odası" ihdas eder ve Şarkın bu büyülü sandıkları penceresinden dünyaya bakmayı denerler. Ne var ki, sürekli yenilgiler, toprak kayıpları ve baş edilemez boyuttaki iç isyanlarla büyük bir itibar erozyonuna uğrayan Osmanlı imajı, bu ilgiyi daha ileri bir boyuta taşıyamaz.

İki kültürün bu karşılaşması İstanbul'da da özellikle III. Ahmet zamanında gemi yapımını esas alan usuller, itfaiye teşkilatının düzenlenmesi gibi teknik konular yanında Paris'teki etkinin daha cılız bir yansıması olarak bahçe düzenlemesi, saray dekorasyonu ve tezyinatı gibi sosyal alanlarda da kendini gösterir. Ancak "Lale Devri" olarak bilinen bu hareketin İstanbul cephesi, 1730'da İran hükümdarı Nadir Şah karşısında Osmanlı ordularının yenilgisi ile galeyana gelen halkın "frenk tarzı"na (Lewis 1984: 48) duyduğu nefreti iyi kullanan Patrona Halil İsyanı sonucu kaybedilir. Bu karşılaşmanın en önemli kazancı, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin de bizzat destek olduğu İbrahim Müteferrika'nın matbaayı, "dini eserlerin basılmaması şartı" ile de olsa Türkiye'ye getirmiş (1727) olmasıdır (Uzunçarşılı 1983: 516). Matbaada ilk olarak Arapça'dan Türkçe'ye Van Kulı Lügati (1729) basılır. Katip Çelebi'nin harita, resim ve şekillerle desteklenmiş coğrafi bilgileri içeren ve devri için önemli yankılar uyandıran Cihannüma'sı (1732), Naima Tarihi (1734), Raşid Tarihi (1741) ve Farsça'dan Türkçe'ye Ferheng-i Şuuri (1742) adlı sözlük; toplam 14 kitaplık bu ilk serinin en önemli eserleridir.

1.1.4.2. Okullar

Matbaanın yanı sıra, değişen dünyaya uymak gereği, ilk olarak pozitif bilimlerle ilgili okulların açılması ile kendini gösterdi; Halil Hamid Paşa'nın gayretiyle 1773'te Mekteb-i Riyaziye, 1776'da Hendese Odası adıyla mühendislik okulu, 1783'te Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun (Bostan 1992: 70) açıldı.

Batı'nın bilgi ve deneyiminden yararlanma konusu gün geçtikçe daha istekli ve kaçınılmaz bir hal alıyordu. Zira, Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın daha önce bu yönde atmış olduğu adımlar ve bunlardan alınan olumlu sonuçlar; ekonomik ve askeri açıdan Mısır'da büyük bir kalkınma hamlesi yaratmıştı (Mitchell 2001: 81). Mısır'ın bu başarısı, yenilikçi sultan II. Mahmut'u iyice cesaretlendirdi ve dönüşlerinde modernleşmemize rasyonel katkıları olacak çok sayıda kara ve deniz harb okulu öğrencisinin Avrupa başkentlerine gönderilmesini sağladı. Bu öğrenciler, sembolik de olsa, Avrupalılaşma yolundaki hamlenin daha sistematik bir kararlılıkla yürütüleceğini gösteriyordu.

Osmanlı, yavaş yavaş Avrupai okullara yöneliyordu; 1827'de sivil ve askeri doktor yetiştirmek üzere Mekteb-i Tıbbiyye, 1831'de Mızıka-yı Hümayun Mektebi, 1834'te Mekteb-i Ulum-ı Harbiye açıldı. Mekteb-i Tıbbiye'nin yeni binasını açarken Sultan II. Mahmut'un yaptığı konuşma, onun büyük bir öngörüyle Batı'dan öğrendiklerimizi nasıl içselleştirmemiz gereğini ortaya koyar; *"Burada fransızca olarak fenn-i tıbbı tahsil eeceksiniz... Sizlere Fransızca okutmaktan benim muradım Fransızca lisanı tahsil ettirmek değildir. Ancak fenn-i tıbbı öğretip refte refte kendi lisanımıza almaktır. (...) hocalarınızdan ılm-i*

tebabeti tahsile çalışın ve tedricen Türkçe'ye alıp lisanımız üzre tedavülüne sayeyleyin." (Ünver 1999: 940-941). Ne var ki, yeterli sayıda ve gerçek anlamda seçici, şüpheci, yaratıcı bir aydın potansiyeline sahip olmayan Osmanlı Devleti, Sultan'ın istediği bu 'kendilik dönüşümü'nü sağlayacak atılımı bir türlü gerçekleştiremez.

Tercümeler

Tam bu noktada tercümelerin 'oluşturucu', 'yapıcı' etkisinin devreye girdiğini söyleyebiliriz. İnsanlık tarihi boyunca farklı zaman ve mekan boyutlu medeniyetleri (Çin, Hint, Yunan, İslâm vb) birbirine açan, bağlayan ve ortak insanlık mirasının devamını sağlayan tercümeler; çözülüş döneminde uzun süre kendini dünyadaki gelişmelere kapamış olan Osmanlı/Türk aydınının kapısını da çalacaktı. Nitekim 1660'lı yılların başında Tezkereci Köse İbrahim Efendi, Fransız astronomlarından Noel Duret'nin 1651'de Paris'te basılmış eserini *Secencel el Eflak fi Gayet el-İdrak* adıyla önce Arapça'ya sonra da Tükçe'ye çevirir (İhsanoğlu 1992: 340). Bu eser üzerine yapılan tartışmalardan anlıyoruz ki, Orta Çağ boyunca müslüman astronomların çalışmalarından haberdar olan dönem aydınları, Batı karşısında daha güvenli duruyor ve daha seçici davranıyorlardı. İbrahim Müteferrika, Katip Çelebi'nin Cihannüması'nı 1732'de; Aristo, Tcho, Brahe ve Kopernik'ten geniş alıntılarla destekleyerek basıyordu. Yine Müteferrika, dönemin sultanınca istenen Andreas Cellarius'un Atlas Celestis adlı eserini Türkçe'ye çeviriyordu. Şanizade Ataullah Efendi, 1812 yılında Baron von Storck'un devrin en gözde eseri sayılan çalışmasını, *Miyar'ül-etibba* adıyla; Hekimbaşı Behçet Efendi İtalan Antonio'dan Çiçekaşısı ve Kolera Risaleleri ile Ruhiyyat risalelerini çevirir.

Tanzimat'ın edebi ve felsefi yönü, Tanzimat'ın siyasi ve idari başlangıcından yaklaşık 20 yıl sonra görülmeye başlar. Bu bakımdan 1859 yılı, Türk edebiyatındaki yeniden yapılanmanın miladı sayılmalıdır. Zira bu tarihten itibaren, yeniliğin asıl zeminini oluşturacak sanat ve düşünce alanlarındaki temasların ürünleri ortaya çıkar; Münif Paşa'nın Volter, Fenelon ve Fontenel'den seçilmiş felsefi diyalogları içeren Muheverat-ı Hikemiyye (1859) adlı çevirisi ve Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'un Telemaque (1859) adlı eserini dilimize kazandırması; yenileşme hareketlerinin sigortası sayılan düşünsel zeminleri oluşturacaktı.

Yalnız bu iki öncünün de bir hayli itiyatlı davrandıkları ve özellikle yanlış anlaşılmaktan korktuklarını görmekteyiz. Gerek toplumsal tepkileri ötelemek ve gerekse halkın ilgisini daha çok çekebilmek için; Telemaque'a sunu yazan devrin eğitim bakanı Kemal Efendi,

> *"Sureta nakli hikayet görünür*
> *Lakin erbabına hikmet görünür"*

diye bir not düşme gereği duyar. Kemal Efendi, Telemaque'ın frenk yaşamıyla ilgili bir anlatı değil, İslami literatürden tanıdığımız *'hikmet'* ağırlıklı bir eser olduğunun altını özellikle çizerek okuyucuyu esere karşı daha dikkatli olmaya davet eder. Zira, Atıf Efendi'nin III. Selim'e sunduğu raporda Avrupa'daki gelişmeleri *"Volter ve Ruso misüllü meşhur zındıkların eserleriyle husule gelmiş bir fısk u fücur cümbüşü"* diye niteleyen görüşü, genel olarak Osmanlı toplumunun kollektif bilinçaltını yansıtan bir ifadedir. Üsluba dikkat edilirse kendine aşırı güvenin verdiği o *'yüksekten görme'*, *'umursamayış'* ve *'aşağılayıcı tavrı'* kolaylıkla görebiliriz. Telemaque'ın sunusu için konan *"Lakin erbabına hikmet görünür"* dizesi, okuyucuyu, alışılmış önyargılı tavırların dışında bir okuma denemesine davet etmektedir. Telemaque çevirisinin kısa zamanda on baskı yapmış olması, Osmanlı toplumunun, Batı'dan gelebilecek aşılayıcı düşünce değerlerine ne kadar ihtiyacı olduğunu da ayrıca göstermektedir.

Telemaque çevirisi ile aynı yıl Ceride-i Hevadis'te Victor Hugo'nun Sefiller'i "Hikaye-i Mağdurin" adıyla tefrika edilir. Ahmet Lutfi Efendi, Daniel Defoe'un Robenson Cruzoe (1864) adlı eserini; Teodor Kasap, Türk edebiyatında ilk büyük tercüme romanlardan Monte Cristo'yu (1871, 1873), Lesage'dan Topal Şeytan'ı (1872); dilimize kazandırır. Ziya Paşa'nın Jean Jack Rousseau'nun eğitime yönelik düşünsel birikimlerini vülgarize bir anlatıya dönüştürdüğü Emil (1870) ve Moliere'den Riyanın Encamı (1881) adlı çevirilerini de; düşünce tozlaşmasını, aşılanmasını sağlayan bu ilk çeviriler arasında sayabiliriz.

Bu eserleri bir seri tercüme eser daha izler; Ahmet Vefik Paşa'nın Tartuffe, İnfial-i Aşk, Don Juan, Adamcıl gibi meşhur Moliere çevirileri ve; Zor Nikah, Zoraki Tabip, Tabib-i Aşk, Dekbazlık gibi yine Moliere uyarlamaları ile Recaizade Mahmut Ekrem'in Chtaubriand'ın Atala (1873) ve Bernardin de Saint Piere'in Pol ve Virjini çevirileri, Batı'daki yazınsal birikim ve deneyimin, kültür ufuklarımıza taşınmasında önemli katkılar sağlamıştır.

Hilmi Ziya Ülken *"Yıkılan medeniyetler bütün tesirlere kapılarını kapayan medeniyetlerdir"* (Ülken 1935: 17) derken ne kadar haklıdır. Nitekim, Osmanlı/Türk modernleşmesindeki "medeni açılış" ve "uyanış devirleri"nin sıkıntıları; bu tercümelerin yarattığı düşünce tozlaşması ile aşılanacak ve özellikle düzyazı bağlamında yeni bir oluşun müjdesine dönüşecekti; Ahmet Mithat Efendi'nin Kıssadan Hisse ve Letaif-i Rivayet (1870) serisi ile Emin Nihat'ın Müsameret-name'sinin (1873) Batılı eserleri referans göstererek çıkmış olmaları, Türk edebiyatının belki bundan sonra yüzyıllar sürecek yeni yapılanmasının göstergesi olacaktı.

Bu çevirilerle gelen anlatı eserlerine yönelik yenileşme, aslında Türk edebiyatının kökeninde varolan güçlü anlatı geleneğini yeniden anımsamasına da yardımcı oluyordu. Zira Orhun Yazıtları, Yaratılış, Türeyiş ve Göç Destanları, Dede Korkut Öyküleri ve Realist Mensur Halk Anlatıları gibi erken dönem deneyimlerinde görüleceği gibi, Türklerin çok köklü ve sağlam bir anlatı gelenekleri vardı. Bu anlatılar, sağlam bir biçimsel kurguya ve özgün birer içeriğe sahiptiler. Eserlerdeki tip/karakter zenginliği ve olay çeşitliliği anlatıların yaratıcı dinamizmini yansıtan önemli unsurlardı. Anlatıların dili ise, gür ve duru bir kaynak suyu gibiydi. Bugün bile Dede Korkut anlatıları, öyküleme tekniği bakımından dünya edebiyatına örnek teşkil edecek, mükemmel anlatım birimleri olarak karşımızda durmaktadır. Ne yazık ki, Arap ve Fars öykülerinin, ulusal bir senteze varmadan hatta adapte bile edilemeden blok ödünçleme yoluyla, olay ve kişi merkezli bir düzlemde yüzyıllarca tekrar edilmiş olması; Türk anlatı geleneğine ait özgün yaratıcılığın zayıflamasına, zamanla da yazılı edebiyatta ortadan kalkmasına neden olmuştu. Türkçe; bünyesine uygun olmayan ses materyali ıslah edilmeden alınan Arap alfabesi ile metinlerden; medreselerde bilim dilinin Arapça olması nedeniyle bilim ve düşünce alanlarından; edebiyat dilinin Farsça eksenli olması itibariyle de yazılı metinlerden adeta kovulmuştu. Bu durum, Türkçenin gelişmesini engellediği kadar, Türk düşün ve edebiyatını da olumsuz yönde etkilemekte idi. Zira; başkasını sürekli tekrardan özgün bireşimlere ulaşmayan birey ve toplumların yaratıcılık yeteneklerinin köreldiği, tarihin değişmez yargısı idi.

Batılılaşma bağlamında bizi bekleyen bir yeni tehlike ise, Arap ve Fars'ın öyküleriyle kemikleşmiş olan ve hiç bir yaratıcı özgünlük taşımayan bu model tekrarlamacılığının bu sefer Avrupa anlatılarına yönelmesiydi. Avrupa'dan yapılan çeviriler, Türk edebiyatını yeni bir yol ayrımına getiriyordu; ya kendisi olmak için kendi olay, izlek ve insan kaynaklarına dönme veya uyarlama kolaylığına sığınarak kötü bir öteki kopyası olmaktı. Öncelikle uyarlamalarla/adaptasyonlarla aşılmaya çalışılan bu tehlike, Milli edebiyat dönemine kadar sorun olmaya devam edecek ve Cumhuriyet döneminde ise büyük oranda ortadan kalkacaktı.

Gazeteler

II. Mahmut döneminde, modernleşmenin önemli bir aracı olacak ilk gazete de çıkar; Takvim-i Vekayi (1831). Başyazar Esat Efendi, gazeteciliği *"geleneksel vak'a yazarlığının modern şekli"* diye tanımlar. Genellikle resmi haberleri yayınlayan gazete'de, kişisel düşünce ve görüşler fazla önemsenmediğinden Sultan'ın ziyaretleri, nişan törenleri, Asakir-i Mansure-i Muhammedi'deki ilerlemeler, askerlik eğitimi, iç isyanların bastırılması ve Avrupa'daki bilimsel gelişmelerle ilgili haberlere daha öncelikli yer verilmektedir. Bu gazete, önemli bir zihniyet değişiminin bir göstergesi olacak ve daha sonraki gazeteleri

müjdeleyecektir. Ancak ne var ki, Tanpınar'ın söylediği tarzda *".. bu ilk yıllarda iktidar mevkiinde bulunanların hiç biri memleket içinde matbuatın kuvvetinden istifadeyi ciddi surette düşünmemiş"* (Tanpınar 1988: 147) olması dolayısı ile, ilk özel gazeteyi İngiliz misyonundan William Churchill 'Ceride-i Havadis" (1840) adıyla çıkarır. İlmi, ahlaki ve edebi içeriğiyle her ne kadar vaktin "üdeba"sını başına toplasa da; gazetenin asıl çıkış amacı; İngilizlerin ekonomik ve siyasi çıkarlarına yönelik bir kamuoyu oluşturmak idi. Zira 1830-1837 yılları arasında İstanbul'da İngiliz elçiliği yapmış olan David Urguhard, yaptığı araştırmalar sonucu; zengin hammadde kaynakları ve geniş bir pazara sahip Osmanlı İmparatorluğu'nun İngiliz çıkarları için yaralı olacağını Kraliyet ailesine rapor etmişti. Churchill, *"Ceride-i Hevadis'te kullandığı Ermeni iktisat yazarlarla İngiliz çıkarlarını örtülü bir şekilde Osmanlı kamuoyuna benimsetmeye çalışır."* (Önsoy 1987: 91-93) Nitekim, bu yılları takiben İngiliz sanayisinin hammadde ihtiyacı, Osmanlı İmparatorluğu'ndan karşılanacak ve İngiliz mallarının sürümü, -Osmanlı sanayinin iflası pahasına- artacaktı. Niyazi Berkes, Osmanlı ekonomisi üzerinde elde ettikleri bu mutlak hakimiyetten dolayı birbirini kutlayan İngiliz devlet adamlarının; ülkelerini sömürge ideolojisine fütursuzca açan Osmanlı devlet adamlarının saflıkları ile alay ettiklerini ve ahmaklığın bu derecesine şaştıklarını söyler (Berkes 1975: 207-208). Zira bu tür teslimiyetçi ekonomik bağlantılar, Osmanlı Devleti'nin idam fermanını imzalamakla eş anlamlı idi. Bu misyonu dışında Ceride-i Havadis'in; Türk okuyucusunun ilgisini dünya haberlerine açması, Jön Türk hareketinin ilk muhalefet denemesiyle mayalanması, yeni düşüncelerin sade bir Türkçe ile kamuoyuna aktarılması gibi olumlu katkılarını da ayrıca belirtmemiz gerekir.

Türk gazeteciliğinin özel alandaki ilk başarısı Tercüman-ı Ahval'dir. 1860'da Agah Efendi'nin çıkardığı ama büyük oranda Şinasi'nin yönettiği gazetede, ilk tiyatro eserimiz Şair Evlenmesi de tefrika edilmiştir. Ancak Agah Efendi ile aralarındaki anlaşmazlık yüzünden Şinasi, kendi özel gazetesi olan Tasvir-i Efkar'ı çıkarır (1862). Aydın-halk buluşmasını sade bir Türkçe etrafında toparlamaya çalışarak Türk sanat ve düşünce yaşamının gelişmesinde, Türkçe'nin itibarının artmasında öncü bir rol üstlenen Tasvir-i Efkar'ı 1865'ten itibaren iki yıl da Namık Kemal çıkarmıştır. Ali Suavi'nin İstanbul'da çıkardığı ama Londra'ya gittikten sonra oraya taşıdığı Muhbir (1867); Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın Londra'da kurdukları Hürriyet (1868); Namık Kemal'in İstanbul'da çıkardığı ve düşünce yazılarını yayınladığı İbret (1871); Ahmet Mithat'ın Devir (1872), Bedir (1872) ve pek çok romanını tefrika olarak yayınladığı Tercüman-ı Hakikat (1878) adlı gazetelerini; bilgiyi toplumsallaştırmak, halkın düşüncelerini yansıtmak, halka yararlı bilgiler vermek ve onları ülke sorunlarına karşı daha duyarlı kılabilmek için üstlendikleri rolle Osmanlı/ Türk modernleşmesinin önemli araçları saymalıyız.

1.1.4.3. Tanzimat Fermanı

Tanzimat Fermanı, *"nizam-ı cedid"* adıyla bilinen ve kendinden yaklaşık 100 yıl önce başlamış olan Batılılaşma projesinin resmi devlet görüşüne dönüştürüldüğünü ilan eden bir beyannamedir. Reşit Paşa tarafından hazırlanan ve 3 Kasım 1839 tarihinde bizzat okunan bu fermana, okunduğu yerin adına atfen "Gülhane Hatt-ı Hümayunu" da denir. Halil İnalcık, Tanzimat'ı işlevsel açıdan değerlendirerek; *"temel müesseseleri bozulmuş olan Osmanlı İmparatorluğu'nun yepyeni bir medeniyetle yükselen ve taaruza geçen Avrupa'nın ezici üstünlüğü karşısında yeniden teşkilatlanma teşebbüsünün kati bir safhası(dır)"* (İnalcık 1943: 2) diye tanımlar.

Türkçe karşılığı düzenlemeler, sıraya/yoluna koymalar, şiir ve nesir olarak yazmalar olan Tanzimat, sözcük anlamıyla Arapça 'nazm' kökünden gelir ve tanzim'in çoğuludur. Terim olarak Tanzimat; 3 Kasım 1839 tarihinden başlayıp II. Meşrutiyet' in ilanına kadar (1908) devam eden bir yenileşme sürecinin adıdır.

Tanzimat Fermanı'nda Osmanlı Sultanı, yabancı erkan ve kendi halkı önünde; çıkarılan yeni kanunlarla *(kavanin-i cedide)* ülkesinde yaşayan herkesin *"emniyyet-i can ve mahfuziyyeti-i ırz ve namus ve mal"* gibi yaşamsal haklarının güvencesini veriyor ve ayrıca sosyal hayatın önemli bir yarası olan *"tayin-i vergi ve asakir-i mukteziyyenin suret-i celb ve müddet-i istihdamı"* konularına yeni düzenlemeler getiriyordu. Osmanlı Sultanı, keyfilikleri önleyecek olan *"kavanin-i cedide"* ile; yeni ve aleni mahkemelerde yargılanmadan kimsenin –sultan veya vezir tarafından da olsa- cezalandırılamayacağını; bu bağlamda din, dil, ırk ayrımı gözetmeksizin bütün tebaanın can, mal, ırz ve namuslarının korunacağını; askerlik ve vergi kanunlarının yeniden düzenleneceğini, ülkedeki yabancı elçilerin *(Dersaadet'imizde mukim bilcümle süfera)* önünde söz veriyordu. Tanzimat'ın bu eşitlikçi söylemi İmparatorluk içinde özellikle İslami kesim *"küffar ile müslüman eşit olur mu?"* itirazı ile, Rum Patrikhanesi ise, kendisine tanınan ticari ve siyasi ayrıcalığın diğer unsurlarla aynı seviyeye indirilmesinden dolayı karşı çıkıyorlardı (Ünal 1978: 243).

Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle; yeniçeriliğin kapatılmasından dolayı ordusuz ve Kaptan-ı Derya Paşası'nca Mısır'a kaçırıldığından donanmasız kalan Osmanlı hükümeti, İstanbul'u tehdit eder hale gelmiş isyancı vali Mehmet Ali Paşa'ya ve Kırım Savaşı'nda da Rusya'ya karşı Avrupa'nın yardımını elde ediyordu. Osmanlı hükümeti bu fermanla, içişlerinde daha çağdaş düzenlemelere gidiyor; "Mecelle" ile "Medeni Kanun"u; "medrese" ile "yeni mekteb"leri bir arada deneyimlemeye çalışıyordu.

Ne var ki, hareketin lideri Reşit Paşa'da dahil, o devirdeki hemen bütün Osmanlı aydınlarının; bu yenileşme programının temel işlevi, içeriği, amaçları ve sınırları hakkında net bir bilgileri yoktu. Daha çok "devletlerarası denge"yi

hesaba katarak hazırlanan ve *"Tanzimat"* adıyla sunulan bu iyi niyetli programlar dizisi; yeterli aydın ve düşünce altyapısının olmayışı, Osmanlı Devleti'nin ekonomik, siyasi ve askeri zaafiyetler içinde bulunduğu bir dönemde gündeme gelmesi gibi nedenlerle, çoğu zaman amaçlananın tersine sonuçlar da verecek ve özellikle azınlıklara tanıdığı sınırsız toleransla Hıristiyan milletlerin anayasal gelişmeleri ve ulusal bağımsızlık isteklerinin bir manifestosuna dönüşen Islahat Fermanı (1856) ile İmparatorluğun çözülüşünü daha da hızlandıracaktı. Ayrıca, Osmanlı devlet adamları arasındaki rekabetin, bilgisizlikleri ve hırsları dolayısıyla siyaseten yakın oldukları yabancı devletlerin politikalarına verdikleri tavizlerle yarışır hale gelmesi; *"Eskiden nüfuzlu paşaların himayesine girerek kariyer yapılırken, Reşit Paşa, yabancı devlete dayanarak kariyer yapma çığrını açmıştır."* (Avcıoğlu 1969: 80) diyen Doğan Avcıoğlu'nu haklı çıkarır nitelikte bir siyasal yozlaşmaya da neden olmuştur.

Bütün olumsuz etkilerine rağmen Tanzimat'la başlayan ve Osmanlı toplumu için yaşamsal öneme sahip yeniliklerin yapılması kaçınılmazdı. Tanzimat hareketi, her şeyden önce, yüzyıllardır süregelen düzensizliğin, kaosun etkisiyle yenilmiş, yıpranmış, yaşama yönelik güvenini ve girişim gücünü yitirmiş bir topluma yeni ve zinde bir yaşam hamlesi kazandırmayı amaçlıyordu; kronikleşerek devletin varlığını tehdit eden düzensizlik yeni bir düzenle son bulacaktı. Elbette toplumsal değişme ve gelişme atılımlarının sonuçlarını, laboratuarlardaki deney sonuçları gibi kısa sürede ve sınırlandırılmış, belirli çerçevelerde de almak olanaksızdı. Tanzimatla birlikte daha belirgin hale gelen sorunlar, Tanzimat'ın neden olduğu sorunlar değil; yüzyılların birikimiyle oluşan ama değişen dünyanın gündeme getirdiği kaçınılmaz sonuçlar ve vakıalar dizgesi idi.

Her şeye rağmen Türk siyasal tarihinin önemli bir aşaması olan Tanzimat süreci, yaşandı ve kısa vadede rahatlama; orta vadede büyük ve telafisi imkansız kayıplara neden oldu ise de; uzun vadede Cumhuriyet fikrinin doğup gelişmesini hazırladı, besledi ve büyüttü. Bazı tarihçiler bu sürecin, siyasal yönünü öne alarak İlk Meclis-i Mebusan'ın toplandığı 1876 tarihine kadar devam ettiğini ve bittiğini söylerler (Tahsin 1978: 234) Ancak Tanzimat, yalnızca siyasi ve askeri bir yenileşme süreci olarak algılandığında belki bu görüş doğru sayılabilir. Oysa Tanzimat'ın sosyal, ekonomik ve bilhassa edebi bir boyutu da vardı ve bu boyut; II. Meşrutiyet'in ilanına, hatta Cumhuriyet'e kadar farklı görüntü düzeylerinde ama aynı perspektifte devam edecekti. Tanzimat kavramının siyasi anlamından çok edebi anlamıyla anılmasının, tanınmasının nedeni de budur. Zira Tanzimat'ın ikinci nesli olarak bilinen Hamit/ Ekrem/ Sezai mektebinin bir devamı niteliğindeki Servet-i Fünun dönemi, Ara Nesil ve Fecr-i Ati topluluğu gibi edebi hareketler; Tanzimat'la başlayan yenileşme ilgisinin, halâ mecrasını bulamamış arayışları sayılmalıdır.

Kanımca, düşünsel ve edebi anlamdaki Tanzimat; bir arayışlar, sorgulayışlar ve hep yeniden oluşlar dönemini içine alan bir süreçtir ki, Şinasi'nin yenilik yolundaki ilk denemelerini yaptığı 1859 yılında başlar ve kendilik değerlerini esas alarak dünya ile bütünleşmeyi amaçlayan Milli Edebiyat'a kadar; hatta uzun yıllar süren bu siyasal/ toplumsal ve edebi arayışların, kavramsal bir arketip olarak somutlaştığı genç Türkiye Cumhuriyeti'ne kadar devam eder.

1.1.4.4. Modernliğin öncüleri

"Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım"
Şinasi

Modernleşme, kavram olarak aklileştirme ve dünyevileştirme ile doğrudan bağlantılı toplumsal bir dönüşüm sürecine gönderme yapar. Aklın şekillendirdiği bir dünyadan; aşkın, göksel ve ilahi güçlere ait söylemi dışlayan modernizm, geleneksel kültürlerin, inançların, aidiyetin ve ileri aşamada özgürlüğün yitimini sağlayan özelliğiyle sık sık eleştirilen bir kavram olarak da karşımıza çıkar (Touraine 1995: 24).

Ancak modernizmin ileri aşamalarındaki "büyü bozumu" diye nitelendirilen özellikleri için yapılan bu eleştiriler, 19. yüzyılda, bilimsel, teknolojik ve idari açıdan tipik bir Orta Çağ görünümü arz eden Osmanlı toplumu için pek de geçerli sayılmazdı. Böyle bir durumda modernleşme; Osmanlı'ya ait ülkü değerlerin, kavramsal düzeydeki birincil adı idi. Osmanlı, yaşamak için kendini saran bu Orta Çağ karanlığından, değerler karmaşasından; yönetim, eğitim ve adalet sistemlerindeki ikilem ve çürümeden acilen kurtulmak durumunda idi.

Akıl, hukuk, eleştiri, demokrasi, evrim, özgürlük ve devrim gibi kavramlarla kendini ifade eden modernizmin bu tanımı, 19. yüzyıldaki Osmanlı aydınlarının beklentileriyle büyük ölçüde örtüşür. Zira, Lale Devri'nden beri devam eden yenileşme hareketlerinin özü ve esas yönelim amacı; yüzü dünyaya dönük akılcı, iradeli, bireyler yetiştirmek; bilimsel, teknolojik ve idari etkinliklere daha rasyonel bir işlerlik kazandırmaktı. Düşünsel/kültürel olarak yeterli bir zemini ve kendisine işlerlik kazandıracak donanımlı bir aydın kadroya sahip olmayan bu amaç, uzun yıllar kesintili, sancılı oluşum ve gelişim evreleri geçirdikten sonra, edebi ve düşünsel anlamda ilk gerçek temsilcisini Şinasi'de bulur. Şinasi'ye kadar geçen sürede; Tanzimat aydınlarının yeniliklerin amacı, içeriği ve sınırları konusunda tam bir bilgiye sahip oldukları söylenemez.

Osmanlı aydınları arasında ***Şinasi***, akılcı bir kavrayışı; dünya ve Tanrı ilişkilerine kadar taşımak isteyen modernist bir öncüdür. Şinasi'nin dünyaya,

topluma ve olaylara bakışı, geç kalmış bir Türk rönesansının ilk açılımlarından izler taşır. Reşit Paşa için yazdığı Kaside(ler) ve Münacat'ı; yenilik düşüncelerinin çiçeklendiği bahar müjdecisi birer dal gibidir;

*"Dilin iradesini başta **akl eder** tedbir*
Ki terceman-ı lisandır anı eden takrir
(...)
***Ziya-yı akl** ile **tefrik**-i hüsn ü kubh olunur*
(...)
Kavi zaifi eder kahr u cebr ile teshir

*Bu cebr-i men' için **akl-ı beşer** kodu **kanun***
*Ki ettiler ana hükmünce **adl u hak** ta'bir*
(...)
*Bu **adl u hakkın** adusı yine beşerdendür*
Olur muhafızı amma ki hame vü şemşir
(...)
*Acep midir **medeniyyet resulu** dense sana*
*Vücud-ı mu'cizin eyler **taassubu** tahzir*
(...)
*Eya ahali-i fazlın **reis-i cumhuru**"*

Aklın, pozitivist düşüncedeki gibi bir kült haline dönüştürülmeye çalışıldığı Kaside; adaletli, katılımcı, özgürlükçü bir hukuk ve toplum düzeni kurma tasarımını içermesi ve bu düşüncelerin ifade bulduğu *"medeniyyet resulu"*, *"reis-i cumhur"* gibi kavramlara da bünyesinde ilk defa yer veriyor olması itibariyle, düşün ve edebiyat dünyamızdaki yenileşme çabalarının bir beyannamesi sayılabilir.

Kaside'nin daha ilk dizesinde *"akl"* sözcüğü, *"eder"* yükleminin öznesi haline dönüş(türül)müştür; *"Dilin iradesini başta **akl eder** tedbir"*. Kendisine tanınan bu yapıcı eylem imtiyazı, çağın gözde kavramı aklı, *"dil"* sözcüğü ile ifade edilen insana ait değerler dizgesinin başat/birincil etkin eyleyeni durumuna getirmiştir. Devrin Osmanlı toplumu için oldukça radikal ve iddialı sayılabilecek bu söylem; toplumsal beklenti ufkuna ait özlemlerin, uzun ve sıkıntılı bir suskunluk sürecinden sonra adeta bir patlamayla ortaya çıktığı izlenimini verir.

Osmanlı toplumunun beklenti ufkundaki en önemli öğe; kaostan kurtuluştur. Zira, devlete ait kurumlar yozlaşmış ve kurumlararası koordinasyon kaybolmuştur. Ayrıca değerler sistemi, çöküş süreci toplumlarına ait tipik paranoyalarla altüst olmuştur. Bu kaotik durumdan ve değerler kargaşasından ancak aklın aydınlığında kurtulmak mümkündür; ***"Ziya-yı akl ile tefrik-i hüsn ü kubh olunur"*** Akıl, kaostan kozmosa geçişte en büyük kılavuzdur.

Değerler hiyerarşisinde en tepe noktayı işgal eden akıl; dünyayı, insanı ve toplumu dönüştüren, yöneten ve yönlendiren bir güce sahiptir. İnsan, aklın aydınlığında *(ziya-yı akl);* güzel ve çirkin, iyi ve kötü *(hüsn ü kubh)* arasındaki farkları öğrenir, ayırt eder. Akıl; ayrıştırıcı, belirleyici ve farkettirici nitelikleri olan etkin bir değerdir ve dikkat edilirse bu değer, ışık *(ziya)* imgesi ile desteklenmiştir. Demek ki akıl, karanlığa ve bağnazlığa *(taassub)* karşı kurtarıcı/aydınlatıcı bir misyon da yüklenmiştir. Üstelik buradaki akıl, yalnızca doğruları gösteren, karanlıkları aydınlatan ve bundan sonra atıl kalan bir fenomen değil; aynı zamanda toplumsal düzenin kurucusu ve koruyucusudur da; toplumsal yaşamda, güçsüzler/*zaif*'in güçlüler/*kavi*'in elinde kalıp ezilmemesi için,-*akl-ı beşer*- yasalar da yapar ve bunu *hak* ve *adalet* diye adlandırır. Yasalara uymayanları ise, kalem ve kılıç *(hame ve şemşir)* birlikte yola getirecektir.

Düzenleyici aklın kıldığı *"tedbir'(denetleyici seçicilik, etkin yönlendirme)* ile *"dilin iradesi" (gönlün arzu ve istekleri, yönelişleri)* ndeki rastlantısallığı ortadan kaldırması, *"akla uygunluk"* gibi yeni ve modernizmin bir ölçütünü de gündeme getirecektir. Şinasi'yi takip eden Tanzimat aydınları, bu tarihlerden itibaren gerçeğin benimsenmesinde *"akla uygunluk ilkesi"*ni bir düstur olarak kabul edeceklerdir Bütün bu düşüncelerde, Auguste Comte'ün pozitivist dünya görüşü ile şekillendirdiği İnsanlık dini (Religion de l'humanite)'ne ait tasarılardan izdüşümler görmek mümkündür. Comte, rasyonel bir toplum düzeni kurmak için; *"toplumların ilerleme ülküsü"* ile *"geleneksel otorite"* gibi iki ayrı kutuptaki düşünceyi uzlaştırmak, birleştirmek çabasında idi. Pozitif bilimler, bu "yapıcı" birleşimde temel araç olacaktı. Zira Comte'a göre, *"bunalımlı toplumlar, düzeni (ordre) sağlayamadan ilerleme (progres) kaydedemezler(di)"* (Işın 1985: 357). Doğrusu Osmanlı toplumu için düzeni sağlamak da, ilerlemek de yaşamsal öneme sahip temel iki sorundu. Ama ne yazık ki Şinasi ve diğer modernist öncüler, bu sorunlara işaret edecekler, fakat derin ve köklü çözüm önerileri sunamayacaklardı. Bunun için sosyo-kültürel zeminin hazırlanması kadar, radikal dönüşümleri kitle desteği ile yapabilecek büyük devrimciler de gerekliydi.

Şinasi'nin modernist bağlamdaki öncü kişiliğini tamamlayan en önemli görüşlerinden birisi de; varoluşçu düşünürlerin *'insan kendi kendini seçer" (Sartre, 1985, 65)* ifadesine çok yakın bir biçimde söylediği;

*"**Kader** dedikleri halkın murad-ı haktır kim*
*Ezelde etti bizi her umurda **tahyir**"*

beytinde yatar. "Tahyir" sözcüğü, bizi Şinasi'nin kasidesindeki düşünsel özgünlüğe taşıyan açar sözcüktür. Devellioğlu lügati tahyir'i; 'birini, iki şeyden birini seçmek durumunda bırakma, istediğini seçmeyi teklif etme' şeklinde tanımlar. Yani "kader" denilen şey, insanın seçişleri, tercihleri ve gayretleridir.

Tanrı, seçimlerimizde bizi ezelden beri serbest bırakmıştır. Seçimleriyle başbaşa kalan insan, kendini, nasıl yapmak istiyorsa öyle olur. İleriye yönelik tasarımları ve seçişleri ile geleceğini biçimlendiren insan, dolayısıyla "kader"ini de bir bakıma kendi belirler. Bu durum insanı, sorumluluklarını üstlenmeye ve kendisi ile şeyler/olgular dünyasını daha analitik bir düzeyde değerlendirmeye yöneltir. İnsan, seçtiklerinden sorumludur.

Şinasi'nin teslimiyetçi ve külli bir *'kader'* anlayışı yerine; daha akılcı, bireyin seçişleriyle geleceğini ve kendini kurduğunu söylemesi, oldukça düşündürücüdür. Zira devrinde; kainatı sorgulayan, araştıran gözlerle seyretmek yerine; "hayretle seyretmek" ve bulunan her şeyi, peşinen Tanrı'nın bir delili sayma düşüncesi hakimdir. Oysa Şinasi, Tanrı'nın bile akılla kavranması gereken bir değer olduğuna inanır;

"Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım
Can u gönlümle münacat ü ibadet lazım"

Şinasi'nin Münacat'ı incelendiğinde; bütün bir şiirin bu iki dizeyi söylemek için kurulduğunu görürüz. Şinasi burada, peşin kabullerin ötesinde soran, eleştiren ve ikna edilmeyi bekleyen bir zihin olarak karşımıza çıkar. Tanrı, eğer yüksek bir içtenlik değeri ise, insanın onu aklıyla da kavraması, aklen de inanmış olması kadar doğal ne olabilir. Fakat Şinasi, Tanrı'nın sorgusuz kabul edilmesine pek ikna olmadığını gösteren bu düşüncesini bir kötülük esintisi gibi sayar ve içine düştüğü günah psikozuyla, bütün bir şiir boyunca özür dilemeye ve affını istemeye çalışır;

"Ne dedim tövbeler olsun bu da fi'l-i şerdir
Benim özrüm günehimden iki kat bed-terdir.
(...)
Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim
(...)
Beni affetmeğe fazl-ı ilahisi yeter
Sanma haşa kerem-i na mütenahisi biter"

Geleneksel münacaat formlarında bu tür af dilemeler, Tanrı'nın mağfiretine sığınmalar normal sayılabilir ama Şinasi, *"akl"*ı bir şehadet unsuru olarak görmeye başladıktan sonra tamamen bu düşüncesinin etkilerini tahfife yönelik şeyler söylemeye başlar; *"Tanrı'nın mağfiretinden de büyük mü günehim", "Beni affetmeğe fazl-ı ilahisi yeter, "Neyleyim yüz bulamam ye's ile afvım talebe"* vb. Dikkat edilirse bu söyleyişler, geleneksel söyleyişlerden kul psikolojisi ile yapılmış blok ödünçlemelerdir. Yani burada Şinasi değil gelenek arka-planlı *"kul"* konuşmaktadır. Asıl Şinasi, Tanrı'nın varlığına çok net bir şekilde akılla da delil aramaya kalkışan söyleyiştedir. 17. yüzyıldan itibaren pozitif bilimlerdeki ilerlemeler, aklı bir kült haline getirmişti ve 19. yüzyıl

Avrupası'nda bile yasaklanmış bir çok alimin (Bühner gibi) eserleri, Osmanlı'nın merkezden uzak noktalarında (Suriye, Mısır, Selanik vb) gizlice okunmakta idi. 19. yüzyıl düşünce konsepti ve Avrupa'daki örnekler de genel olarak dikkate alındığında pozitivist mantığın kültleştirdiği aklın Tanrı konusunda vereceği cevap bellidir. Şinasi de asıl, aklın devrindeki bu göksel değerleri dışlayıcı anlamının uyandıracağı etkilerden ürkmekte ve affını dilemektedir. Şinasi'nin bu tavrı, dönemin Osmanlı/ Türk aydınının -hatta şimdi de- içine düştüğü ikilemin belki de en açık örneğidir.

Aynı münaacat'ta *"Göremez zatını mahlukunun adi nazarı"* diyen Şinasi ile *Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım"* diyen Şinasi arasında karşılaştırılamayacak kadar büyük farklar vardır. Birinde insan, *"adi nazar"*ları olan günahkar bir kuldur, aciz ve zavallıdır. İkincisinde, gereklilik kipiyle konuşan ve bireyleşme temayülündeki şüpheci 'ben' konuşmaktadır. Kanımca bu iki dizeyi, Münacaat'ın diğer bütünü karşısına koyabiliriz. Yani bir tarafta, geleneksel söylemin alışılmış kalıp ifadeleri ile konuşan kul; diğer tarafta, bireyleşme çabalarının öne sürdüğü huzuru kaçmış, tereddütlü bir insan var. İçine düştüğü ikilemi bir yara gibi zihninde taşıyan bu insan, söylediklerinin büyük bir *"günah"* sayılabileceğini düşünerek –inancı gereği- sürekli *'mağfiret"* dilemekte; ama Tanrı'ya akli deliller aramaktan da geri durmamaktadır.. Münacat'daki bu beyitte, biraz da -kendi beklenti ufkuyla kısmen birleştirdiği- çağının rasyonel nitelikli din ve dünya görüşü adına konuşan Şinasi, Fransa'da öğrencilik yıllarında, bu bağlamda öğrendiği "akla uygunluk" ilkesini, samimi bir şekilde kendi iklimindeki din ve dünya görüşü anlayışına –biraz gelenek kalıplı da olsa- taşımak ister.

Fakat ne olursa olsun *"Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım"* dizesindeki cesur söyleyiş, elma kurdu gibi Osmanlı aydınının inanç dünyasına düşen ve sürekli gelişecek olan derin bir şüphenin göstergesidir. Bu şüphe göstergesinin etkileri, Sadullah Paşa, Beşir Fuat ve Tevfik Fikret'te daha da açımlanarak görünecek ve Osmanlı toplumunun kaotik yapısı ile modernizmin geçer değeri "akla uygunluk" ilkesi arasındaki karşıtlık, uygun bir çıkış yolu bulamayan bu öncüleri boşluk vehmine düşürecek ve ciddi buhranlar yaşamalarına neden olacaktı..

Büyük bir değerler çatışmasıyla beslenen bu boşluk vehmi, her ne kadar daha önce ***Akif Paşa*** (1789-1848)'nın Adem Kasidesi'nde kendini gösterse de, oradaki 'adem/ yokluk düşüncesinin derin ve boyutlu bir açılıma sahip olduğunu söylemek güçtür. Zira Akif Paşa, muhteris mizacının ve biraz da kötü taliin öne sürdüğü; sürgün ve azillerle epey acı çekmiş, kendi deyimiyle *"bizar-ı vücud"*, *"dil-teng-i hesti ile rencur"* ve *"bimar-ı gam"* a duçar olmuş 'bedbaht' bir devlet adamıdır. Nitekim Mülkiye nezareti sırasında, vuku bulan Churchill vakası, onun devlete ve hayata olan inancını sarsar: İngiliz misyonundan Churchill, Kadıköy

taraflarında avlanırken miyopluğu nedeniyle bir Türk çocuğunu hedef yapıp vurur ve tutuklanır. Bu tutuklanma olayını ticari imtiyazlar elde etmek üzere büyütüp Osmanlı üzerinde baskı kurmak isteyen İngiliz devlet adamları, Churchill'in tutukluluk halini sona erdirmekle kalmazlar; Akif Paşa'nın görevine son verdirdikleri gibi geniş ticari imtiyazlar da elde ederler (Kavaz 2002: 56).

Haksız olduğu halde Churchil'e tanınan imtiyaz, Akif Paşa'nın hiç yoktan cezalandırılması, aslında İngiltere'nin Osmanlı Devleti üzerindeki karşı konulamaz nüfuzu ve baskısının bir göstergesi idi. Bu durum, Osmanlı'ya büyük bir prestij kaybettirdiği kadar, Akif Paşa'nın da yaşama küsmesine neden olur. İşte böylesine dış baskıların refakatinde gelişen Akif Paşa'nın yokluk vehmi, düşünsel bir farkedişin ifade edilmesinden çok; uğradığı haksızlıklar ve bedensel rahatsızlıkların dünyadan kopardığı ve fazlaca kötümser yaptığı bir mizacın; Divan şiirinin söz oyunlarından da yararlanarak yaşamı, dünyayı hiçlik'le tehdit eden sızlanmalarından ibarettir. Yoklukla burun buruna gelen bu sızlanmaları, "dahili tekamül"ümüzün çok az yankı bulan zayıf bir atılımı olarak görebiliriz. Bu tedirgin farkediş düzeyi asıl yankısını, Sadullah Paşa ve Beşir Fuat'ta bulacak ve Batı'nın pozitif bilimlerdeki başarısına yakinen tanıklık eden bu iki insanda derin ruhsal kırılmalara neden olacaktı.

Osmanlı İmparatorluğu'nda, kuvvetler ayrımını "meclis-i meşveret" kavramı ile gündeme getirip iktidar paylaşımını kurumsallaştırmak isteyen Yeni Osmanlılar'ın Osmanlı/Türk modernleşmesinde önemli katkıları olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle ***Namık Kemal***'in iradi bir insan tipolojisi yaratmaya yönelik tutumu, katılımcı bir yönetim sisteminden yana tavır ve çalışmaları, onu da modernliğimizin öncülerinden saymamızı gerektirmektedir. Şinasi'nin özellikle halka ulaşma konusunda bir araç olarak gördüğü ve "lisan-ı avam üzre" diye nitelediği dil egzersizleri, Namık Kemal'de ancak sistemli, bilinçli bir hal alır.

Namık Kemal'in Tasvir-i Efkar'da (1866) yayınlanan "Lisan-ı Osmaninin Ebebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir" adlı makalesi, "Milli Edebiyat" ve daha sonra Cumhuriyet'in dil politikalarını belirleyecek düzeyde öngörülü bir içerik taşımakta idi. Türkçe'nin yazı dili olarak Arap ve Fars dillerinin baskısı altından kurtulup öne çıkması; yalnızca edebiyatın değil bütün toplumun bilinç yapısında önemli değişmelerin başlangıcı olacağını biliyor ve savunuyordu. Zira üç dilin gramer kuralları ile işleyen Osmanlıca ile bir mektup yazabilmek için bile en az 6-7 yıllık bir süre gerekmektedir; *"Türkçe'de, değil fünun, hala edebiyat dahi layıkiyle tedvin olunmadığı için Arap ve Acem ve onlara ilaveten ehl-i kalem lisanlarını öğrenmek yolunda zaman-ı tahsilin bir çoğunu ifna' etmedikçe tahriren dürüstçe ifade-i meram kabil değildir. (..) Biz de ise, bir adam Arabi ve Farisi mukeddamatına altı yedi sene vakf-ı vücud etmelidir ki, imla ve manası yerinde bir mektup yazabilsin."* Bu bağlamda Namık Kemal'in, halkın

gelişmesi ve bilinçlenmesi için Türkçe'nin esas alınmasını istediği kadar, halk dershanelerinin açılarak milletin yetiştirilmesi ve kadınların okutulmasını da ısrarla savunduğunu görmekteyiz (Göçgün 1999: XXIII). Ayrıca Fransız Devrimi'nden mülhem "hürriyet", "vatan", "milliyet" vb. kavramlar ve imgeler de yine Namık Kemal'in, şiirleriyle birlikte edebiyatımıza girmiştir. Onun eserlerinde, vatan ve toplum için varolan ve daima hak ve görevleriyle birlikte anılan iradi insan; savaşların ve varoluş mücadelelerinin bittiği anda bireyleşecek bir iç donanıma da sahiptir. Modernleşme konusunda toplumsal seferberliğin hızından memnun olmayan ve bunu daha öncelemek için yazılarıyla çaba sarfeden vatan şairini, sosyolojik anlamda tam bir *"toplum hareketlendiricisi"* (Berkes 1986: 34) olarak değerlendirebiliriz. Ziya Paşa da modernleşme konusunda özelikle "Şiir ve İnşa" makalesi ile önemli katkılarda bulunmakla birlikte, kararsız kişiliği ve hasis mizacı, daha sonra onun bu yoldan dönmesine ve Namık Kemal'le yollarının ayrılmasına neden olacaktır.

Sadullah Paşa (1838-1890) ise, şair olmaktan çok, 19. yüzyıl Batı dünyasının yaptığı teknolojik hamleler karşısında hayretini gizleyemeyen ve bütün bu gelişmelerin öznesi olarak gördüğü pozitivist düşünceyi tazim eden aydın bir Osmanlı bürokratı kimliği ile karşımıza çıkar. Onun 19. Asır adlı manzumesi, çağın ruhunu çok iyi kavradığını göstermektedir;

"Erişti evc-i kemalata nur-ı idrakat
Yetişti rütbe-i imkana kısm-ı mümteinat

Besait oldu mürekkeb, mürekkeb oldu basit
Bedahat oldu tecarible hayli mechulat
(...)
Mecaz oldu hakikat, hakikat oldu mecaz
(...)
Heva vü berk ü ziya vü buhar u mıknatıs
Yed-i tasarruf-ı insanda unsur-ı harekat
(...)
Ne kaldı çeşme-i heyvan, ne daru-yu Suhrab
Ne kaldı nüsha-ı efsun, ne hükm-i tılsımıyyat
(...)
Ne kaldı remil ü kehanet, ne kaldı cifriyyat
(...)
Değil ukule Ekanim kıble-i hacat
(...)
Hudud-ı hakku vezaif muayyen ü sabit
Ne kaldı cebr ü tegallüb, ne kaldı keyfiyyat

Hukuk-ı şahsu tasarruf masun taaruzdan

Zaman zaman-ı terakki, cihan cihan-ı ulum
Olur mu cehl ile kabil beka-yı cemiyyat"

19. Asır manzumesi, değişen dünyanın, bizim düşünsel yanımıza çarpmasıyla ortaya çıkan *hayretli farkedişler* dizgesini içeren bir belge niteliği taşır. 25 beyitten kurulu manzume; öncelikle, insan ve şeyler arasındaki ilişkinin yeni bir miladını oluşturan düşünce kazanımlarını saygıyla yüceler, tazim eder. Sonra bu kazanımların dünyada neleri değiştirdiğini ve neleri yok ettiğini sıralar. Buna göre; topyekun bir değerler değişiminden söz etmek mümkündür. Zira *basit* zannedilen şeylerin karmaşık/ mürekkeb, mürekkeb zannedilen şeylerin de basit, yalın ve tek yönlü olduğu anlaşılmıştır. Buna ilaveten mecazlar hakikate, hakikatler mecaza çevrilmiştir. Kimya ilmindeki gelişme; havanın, suyun, toprağın ve ışığın içindeki gizil gücü açığa çıkarmış ve insanlığın kullanımına *(yed-i tasarruf-ı insan),* emrine sunmuştur. Böylece aklını kullanarak dünyanın en güçlü varlığı haline gelen insan için, zaman ve mekan boyutları da değişmiş ve kısalmıştır; *"Tefahür eylemesin mi bu asr a'sara/ Kısaltı bu'd-i mekan ü zamanı muhtereat"* Mesafeleri aşan yeni icat ve aletleri bünyesinde taşıyan ve bunlarla hurafeleri, batıl inançları yok eden 19. Asır, kazanımlarıyla övünmelidir.

İnsan, aklını kullanarak doğadan kendine yeni bir dünya kurmuştur. Bu yeni dünyanın efendisi, Orta Çağ zihniyetinin doğuştan suçlu kabul ettiği, günahkar gördüğü ve daima affedilmeyi, güdülmeyi bekleyen İsa'nın kuzuları" değil; akılla dünyayı yeniden şekillendiren, Tanrısal cenneti yeryüzünde kurmaya niyetli, kuşkucu ve biraz isyankar ama çözümü hep kendi gerçek dünyasında arayan bir insan tipiydi. Eski insan tipi, kendisinden büyük güçlerin nesnesi; yeni insan tipi ise, dünyanın ve kendi eylemlerinin öznesi olma iddiasında idi. Bu yeni insan tipi, Avrupa'da Rönesans'tan sonra ortaya çıkmış ve dünyanın gidişatını değiştiren büyük atılımları gerçekleştirmişti; havanın, suyun, taşın/kömürün gücü, bu yeni insanın gücünün yanında yer almıştı. Işığın, sesin ve toprağın saklı güçleri de daha sonra bu yeni insanın gücüne katılacak ve dünya; bu iradi insan tarafından yeniden yorumlanmayı, biçimlenmeyi bekleyecekti. İşte bu yeniden yorum, eski kanaatleri kökten geçersiz kabul ediyordu; yeni insan daha realist bir gözle dünyaya bakmaktadır. Gözlem ve deneyimleri *(tecarib)* ile yeni bir bilgi konsepti oluşturan bu yeni insan için; Hızır'ı ölümsüzlüğe ulaştırdığı söylenen hayat suyunun çeşmesi *(çeşme-i heyvan),* ölümcül hastaları iyileştiren mucizevi ilaç *(daru-yı Suhrab),* remil, kehanet ve cifriyyat gibi bilinmezliğin eski inançlar geçersiz kalmıştır. Artık kötülük şey'lerin kendisinde değil ona karşı bizim nasıl tavır aldığımıza bağlıdır; yani Hüma kuşu saadet, baykuş uğursuzluk getirmez.

Bizim Tanzimat'la beraber yöneldiğimiz dünya işte böylesine doğanın güçlerini akılla yanına almış bir dünya idi. Oysa son dönem Osmanlı

medreselerinde pozitif bilimlere ait derslerin sayısı yok denecek kadar azdı ve olanların çoğu da hükümsüz hale gelmiş eski bilgi nakillerinden ibaret idi. Değişen dünya, hala bilginin ne denli önemli olduğunu kavrayamamış çözülüş dönemi Osmanlı aydınında işte böylesi bir hayret ve panik hali yaratacaktı..

Sadullah Paşa, pozitif bilimlerdeki bu ilerlemelerin hukuksal yanına da değinir; zira bu yeni insan tipi; kişisel hak ve görevlerin yasal düzenlemelerle belirlendiği, cebrin, zorbalığın/ *tagallüb* ve keyfiliğin ortadan kaldırıldığı modern bir toplum yapısının da temelini atmıştır; *"Hudud-ı hakk u vezaif muayyen ü sabit/ Ne kaldı cebr ü tegallüb, ne kaldı keyfiyyat/ Hukuk-ı şahs u tasarruf masun taaruzdan"* Modern toplumda bireyin kendisi ve kişilik hakları tecavüzkar *taaruz*lardan, aklın koyduğu yöntemlerle, yani, hukuk ve adalet sistemleri ile korunmuştur. Yasalar herkese eşit davrandığından; *"Ne Amr Zeyd'in esiri ne Zeyd Amr'a veli"*dir; Herkes birey olarak hukukun güvencesi altındadır. 19. yüzyıl için bütün bu görüşler, Auguste Comte'un bir toplum dini yaratma çabalarının zeminini oluşturacak nitelikte iken, Sadullah Paşa yine gelenek bağlantılı bir ilişkiyle düşüncelerini toplar; dünyadaki bilimsel ve hukuksal gelişmeler; Yaratıcı *(Bari)*'nın birliğini onamak üzere bir araya toplandı der; *"Esas-ı hikmet-i asr oldu vahdet-i bari"*

19. Asır manzumesinde, yeni irfan uyanışının doğum yeri *(metali-i irfan)*; eskiden olduğu gibi Herat, Mısır, Rum değil Batı *(Megarip)*'dır. Artık zaman; gelişme *(terakki)* zamanı, dünya ilim dünyasıdır. Cehalet, cemiyetin geleceğini tehdit eden en büyük tehlikedir; *"Zaman zaman-ı terakki, cihan cihan-ı ulum/ Olur mu cehl ile kabil beka-yı cemiyyat"* Yaşamak, varolmak ve ilerlemek için; zamanın gereklerini çok iyi kavramak ve bu irfanla geleceği kurmak zorundayız. Bu tavır; aynı zamanda, çevreye tutuklu kalmaktan kurtularak ondan bir dünya yaratmak iddiasındaki varlığımızın insanlaşma çabasıdır. Ne yazık ki, Batı'nın bu teknik üstünlüğü karşısında gözeleri kamaşan ve kendi değerlerinden şüpheye düşen aydınımız; temas ettiği dünyalardan gerekli özümsemeleri yaparak bir kendilik atılımı gerçekleştirebilecek bir donanıma sahip değillerdir. Onlar yalnızca birer naif çıra niteliğinde öncülerdir ve birçokları aydınlatmak istedikleri yolun ortasında, Batı'dan gelen şiddetli akımlara dayanamayıp kendi kendilerini söndürmüşlerdir; Sadullah Paşa Viyana'da görevli iken, bu değer çatışmalarıyla girdiği bunalım sonucu, havagazını açarak kendini zehirlemiş ve intihar etmiştir (1890).

Beşir Fuat (1857-1887) da yine modernleşme yolunda önemli hizmetleri olmuş ve ne yazık ki, yolun yarısında kendini söndürmüş aydınlardan birisidir. Büchner, Jean Masse ve Claude Bernard'dan yaptığı çevirilerle Türkiye'de ilk defa realizmi "hakikuyyun" diye tanımlayan ve hakkında makaleler yazan Beşir Fuat, bu düşünceler doğrultusunda, fizik ve kimya ilimlerindeki mekanizmanın aynısının hayat ilminde de mevcut olduğunu savunur (Okay 144: 106) ve dolayısı

ile aşkın ve metafizik görüşleri reddeder. Batıdaki pozitivist düşünce kazanımlarının ülke gündemine akmasını sağlayan Beşir Fuat'ın mevrus hastalığı ve yaşadığı iç çatışmalar nedeniyle intihar etmesi, modernleşme çabaları için büyük bir kayıp olmuştur. Bu bağlamda, Beşir Fuat'ın bıraktığı yerden çalışmalarını daha düzenli bir şekilde yürüten Ahmet Şuayb'ı, biraz daha öncesinden uzun öyküleriyle bir Türk ansiklopedisti gibi çalışan Ahmet Mithat'ı, yenileşme çabalarını romanlarında sosyal bir fon olarak kullanan Mizancı Murat ve Samipaşazade Sezai'yi, Osmanlı toplumundaki değişme ve dönüşme çabalarını etkisinde kaldığı Auguste Comte'un düşünceleri doğrultusunda sistematize etmeye çalışan Jön-Türk hareketinin liderlerinden Ahmet Rıza'yı ve özellikle şiirlerinde kullandığı radikal imgeler aracılığı ile toplumsal bilinçaltını uyarmaya çalışan Tevfik Fikret'i modernleşme çabalarımızın öncüleri arasında sayabiliriz.

Ayrıca, Avusturya ve Rusya'nın baskıları sonucu Osmanlı'ya sığınma durumunda kalmış 1849 Polonya – Macar mültecilerini de burada, Türk modernleşmesine yaptıkları olumlu katkılardan dolayı saygıyla anmak gerekir. Batı'daki düşünsel gelişmelerden yakinen haberdar olan bu seçkin göçmen topluluğu, Osmanlı'nın sivil ve askeri bürokrasisinde önemli hizmetler ifa etmişlerdir. Oldukça zayıf bir döneminde olmasına rağmen Osmanlı'nın, Avusturya ve Rusya'nın büyük baskılarına karşı kendilerine "hayat ve şeref garantisi" verdiği bu insanlar, (General Bem/ Murat Paşa, Czaikovsky/ Sadık Paşa, Vimety/ İsmail, Zanitsky/ Osman, Borzecky/ Mustafa Celaleddin Paşa) Müslüman olmuşlar ve büyük bir bağlılıkla ülkenin kalkınması için çalışmışlardır. 19. yüzyılda Osmanlı dünyasına haritacılık, matematik eğitimi, ressamlık vb. bir çok yenilik bu göçmen vatandaşlarca girmiştir. Hatta Ortaylı, doğru bir tespitle "ulusalcı bir batılılaşma(nın da) bu çevrede başladı(ğını)" (Ortaylı 1986: 75) söyler.

Ancak bütün bu olumlu gelişmelere rağmen, modernleşme çabalarının, ya hudutsuz bir kendine güven açmazında, ya da aşırı bir güvensizliğin yarattığı yine hudutsuz bir hayranlık duygusu veya aşağılık kompleksi ile sağlıksız bir zeminde ve kesintili süreçlerde geliştiğini söylemeliyiz.

Oldukça uzun ve sancılı bir sürece gönderme yapan bizdeki modernleşme kavramı, Batı'daki serüveni ile çoğu kez uyuşmayan temel farklılıklar da gösterir. Sorunun asıl kaynağına inildiğinde görülür ki, Avrupa'daki modernleşme, düşünsel bir arka-plan kültürüne sahip olduğu gibi, pozitif bilimlerdeki sürekli ve kararlı ilerlemelerin sonucu olarak gelişen doğal bir sürece çevrilmişti. Matbaanın icadıyla bilgi toplumsallaşmış, kitleler aydınlanmıştı. Mutlakiyetçi yönetim biçimleri ve Kilise'nin baskıcı kimliği, bireyleşme sürecinin öne çıktığı bir dönemde eski itibarını yitirmiş idi. Yönetimde Kral da olsa, aydınlanmış bir kamuoyuna ait sağduyu, yaşamsal

reflekse dönüşen yönlendirici bir işlev kazanmıştı ve yasama ve yürütme organları üzerinde yabana atılmayacak bir nüfuza sahipti.

Kısaca, Avrupa'daki modernleşme, uzun mücadeleler sonu kazanılmış başarıların doğal bir yaşam anlayışına dönüştürülmüş biçimiydi ve kendiliğinden işleyen, otomatik denetleme düzenekleri geliştiren bir sistem karakteri kazanmıştı. Dahası, bu oluşum, sahiplerine refah, maddi güç ve özellikle bütün Avrupa'yı birleştiren bir bilinçaltı fobisine yani Osmanlılara/ Türklere karşı cephelerde zaferler de kazandırarak kendini kanıtlamıştı; onun için vazgeçilmezdi. Oysa Türk modernleşmesi, başlangıçta "değişen ve gelişen dünyayı yakalama" gibi, biraz da korkunun refakat ettiği pratik bir yarar amacı taşımakta idi ve kurumsal bir nitelik kazanabilmesi için; kolektif bilinç düzeyinin hasletleri ve özlemlerini arketip düzeyinde temsil edecek, gerçek anlamda zaman kurucu (time binder) kişiliklere ihtiyaç duymakta idi.

Kaynaklar

Avcıoğlu, Doğan (1969), *Türkiye'nin Düzeni (Dün-Bugün-Yarın)*, C I, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Bostan, İdris (1992), "Osmanlı Bahriyesinde Modernleşme Hareketleri", *150. Yılında Tanzimat*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Berkes, Niyazi (2002), *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (Yayına hazırlayan: Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Göçgün, Önder (1999), *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Işın, Ekrem (1985), "Osmanlı Modernleşmesi ve Pozitivizm", *Tanzimattan Cumhuriyete Türk Ansiklopedisi*, C.2, İletişim Yayınları, İstanbul.

Köprülü, M. Fuad (1981), *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

İhsanoğlu, Ekmeleddin (1992), "Tanzimat öncesi ve Tanzimat Dönemi Osmanlı Bilim ve Eğitim Anlayışı", *150. Yılında Tanzimat*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

İnalcık, Halil (1943), *Tanzimat ve Bulgar Meselesi*, Ankara.

Kavaz, İbrahim (2002), *Belgelerle Akif Paşa (Hayatı-Eserleri)*, Üniversite Kitabevi, Elazığ.

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

Mithcell, Timothy (2001), *Mısır'ın Sömürgeleştirilmesi* (Çev. Zeynep Altok), İletişim Yayınları, Ankara.

Mustafa Nuri Paşa (1980), *Netayic Ül-Vukuat*, (Yayına Hazırlayan: Neşet Çağatay) C.III-IV, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Okay, Orhan (1973), *İlk Türk Pozitivisti ve Naturalisti; Beşir Fuat*, Dergah Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Ortaylı, İlber (1986), *"Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu", Türk Siyasal Hayatının Gelişimi*, (Haz. E. Kalaycıoğlu, A.Y. Sarıbay), Beta Yayınları, İstanbul.

Önsoy, Rıfat (1987), "Tanzimat Döneminde İktisadi Düşüncenin Teşekkülü", *Mustafa Reşit Paşa Dönemi Semineri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Osman Nuri (1992), *Mecelle-i Umur-ı Belediyye*, C. I, İstanbul.

Sarc, Ömer Celal (1999), "Tanzimat ve Sanayiimiz", *Tanzimat 1 (100. Yıl Armağanı)*, MEB Yayınları, İstanbul.

Sartre, J.P. (1985), *Varoluşçuluk (existantialisme)* (Çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1983), *Osmanlı Tarihi IV/2*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Ünal, Tahsin (1978), *Türk Siyasi Tarihi (1700-1958)*, Ankara.

Ünver, Süheyl (1999), "Osmanlı Tebabeti ve Tanzimat Hakkında Yeni Notlar", *Tanzimat 2 (100. Yıl Armağanı)*, MEB Yayınları, İstanbul.

2. YENİLEŞMENİN BAŞLANGICI VE ÖNCÜLERİ

Dr. Cafer GARİPER

Şinasi- Namık Kemal- Ziya Paşa

Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatı muhtevadan başlayarak önce sınırlı, sonra da genişleyen bir çerçevede değişir. İlk örneklerde, İbrahim Şinasî, Ziya Paşa ve Nâmık Kemal'in temsil ettiği birinci nesilde şekil ve teknik hususlar eskinin önemli ölçüde devamı olarak varlığını sürdürür. Klasik Türk edebiyatında olduğu gibi gazeller, kasideler, murabbalar, kıt'alar, muhammesler, tercî ve terkîb-bendler; tevhîdler, münâcâtlar, na'tlar, mersiyeler yazılır. Bununla birlikte, 1839'da ilân edilen *Tanzimat Fermanı*'yla batıya resmen yönelen İmparatorlukta pek çok alanda olduğu gibi, edebiyat sahasında da yeni batılı fikirler ve bu fikirlere bağlı teklifler çerçevesinde muhtevadan başlayarak üslup, şekil ve teknikte zamanla önemli değişmeler olur.

Bu yeni dönemin ilk örneklerinde, eski nazım şekilleriyle teknik özellikler bir süre aynen devam eder. Bunu, şairlerin klasik edebiyat terbiyesiyle yetişmiş olmalarına bağlamak gerekir. Dönem içinde yenileşme cereyanının yanında, klasik şiir geleneğinin belirli ölçüde sürdüğünü de hesaba katmak gerekir. Klasik anlayış dairesinde eser verenler arasında Osman Şems Efendi, Kâzım Paşa, Leskofçalı Galip, Hersekli Ârif Hikmet gibi isimler bulunmaktadır. Klasik şiir anlayışının eski kudretiyle olmasa da halâ hükmünü devam ettiriyor olması ve dönem içerisinde bir süre daha genç nesil üzerinde etkisini göstermesi edebiyatın iki kol halinde yürümesine zemin hazırlar.

Muhtevada başlayan yenilik neticesinde klasik şiirin hayal dünyası, tasavvufî unsurlarla örülü mazmun sistemi, mistik aşk anlayışı, muhayyel zaman ve mekan tasavvuru çözülerek yerini yavaş yavaş daha gerçekçi ve akılcı, yani realist ve rasyonalist bir anlayış içerisinde şekillenen hayata, topluma, insana ve nihayet onun siyasi, kültürel, sosyal alandaki meselelerine bırakmaya başlar. Şiirin dünyasına yeni kavram, imaj ve hayaller girer. Esasen, klasik edebiyatın yaşanılan sosyal hayatın ve onun meselelerinin tamamen dışında kaldığını

söylemek pek mümkün değildir. Klasik Türk edebiyatında da günlük hayatı ve sosyal meseleleri konu edinen eserler kaleme alınmıştır. Fakat, toplumun ve ona ait problemlerin edebiyatta ön plâna çıkması, fikrin hisse galip gelecek tarzda edebi eserin bünyesine girmesi, kısacası toplumun çeşitli sosyal, kültürel, siyasi ve benzeri meselelerinin geniş bir şekilde konu olarak ele alınması, Tanzimat sonrasında batı etkisinde gelişen Türk edebiyatıyla gerçekleşir.

İslâm medeniyeti dairesinde şekillenen Klasik Türk edebiyatı, kendine model aldığı edebiyatların dilleri olan Arapça'nın ve Farsça'nın etki alanına girmiş, bu iki dilden çokça kelime ve terkip almanın yanında dilbilgisi kurallarından da etkilenmiştir. Aydın kesimin yüzyıllar içerisinde kurduğu yazı dili bütünüyle değilse bile bir tarafıyla külfetli bir hal almış, bu da halk ile aydın kesimin arasında belirli bir dil mesafesinin oluşmasına yol açmıştır. Denebilir ki, yenileşme hareketi edebiyatta yapacağı yeniliğe dilde vücuda getirdiği değişmeyle birlikte girer.

Yeni dönemde dilin değişmesi gerektiğine inanan İbrahim Şinasî, halkın anlayacağı "*sâfî Türkçe*"ye dayanan bir yazı dili kurmak ve bu dille edebi eser ortaya koymak ister. Fransız İhtilâli'yle ortaya çıkan meşrutî idare sisteminin uygulama alanına konduğu, halkçı anlayışların ve gazeteciliğin geliştiği bir devirde Paris'te yüksek öğrenim gören Şinasî'nin bu fikirlerden etkilenmesi gayet tabiîdir. Nitekim, 1859'da yazdığı *Şair Evlenmesi*'ne "*bi'l-iltizam lisan-ı âvâm üzre kaleme alınmıştır*" notunu düşer. Bu da başlangıçtan itibaren Şinasî'nin konuşulan Türkçeyi yazı dili yapmak istediğini gösterir. Hatta *Müntehabat-ı Eş'âr*'ında yer alan şiirlerin bazı mısralarına da aynı dipnotu düşüp "*safi Türkçeyle yazılmıştır*" demesi, halk dilini, konuşulan Türkçeyi yüksek edebi dil haline getirme isteğini ispatlar mahiyettedir.

A H.Tanpınar'ın ifadesiyle saray istiaresi etrafında dönen ve önemli bir tarafıyla saray edebiyatı olan klasik edebiyatın dili de seçkin tabakaya hitap eden bir dildi. Tanzimat sonrasında gelişen batı tesirindeki Türk edebiyatında değişmenin yaşandığı sahalardan biri de dil olur. Saraydan çıkarak yalıları, köşkleri, mesire ve eğlence yerlerini, sokağı konu almaya başlayan edebiyatın muhtevasında kendini gösteren bu değişme dilde sürer. Buna, asıl gayesi hâdiselerden ve gelişmelerden halkı haberdar etmek olan gazete de eklenince yazı dilinde belirli bir sadeleşme ve halka yönelme görülür. Artık yazı yazan, edebi eser ortaya koyan sanatkarın hitap ettiği kesim yüksek zümre olmaktan çıkarak geniş halk kitlelerine dönüşür. Gazetenin bu yönlendirici etkisiyle halkı esas alan, sanat ve gösterişten uzak bir nesir dili kurulmaya başlanır. Bir taraftan da şiir dili Şinasî'yle "*sâfî Türkçe*" arayışına girer. İlk özel Türkçe gazete olan Âgâh Efendi'nin çıkardığı 22 Ekim 1860 *Tercüman-ı Ahvâl*'in birinci sayısında Şinasî, dil hakkındaki görüşlerini belirtir:

"Tarife hâcet olmadığı üzere kelâm, ifâde-i meram etmeğe mahsus bir mevhibe-i kudret olduğu misillû, en güzel icâd-ı akl-ı insânî olan hitabet dahi tasvir-i kelâm eylemek fenninden ibarettir; bu itibar-ı hakikate mebnî, giderek, umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak mültezem olduğu dahi makam münasebetiyle şimdiden ihtar olunur."

Şinasî'nin makalesinde belirttiği "*umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği*" dil, yenileşme dönemi Türk yazarlarının ve şairlerinin dili olur; başarı nispeti ise yazara ve eserine göre değişerek hikaye, şiir, roman, tiyatro ve makalelerde kendini gösterir (Okay 1988: 307). Dil konusundaki bu gelişmede, Şinasî'nin Fransa'dayken tanışmış olduğu dilcilerin ve girmiş bulunduğu kültürel, edebi mahfillerin etkisi olduğu kadar, gerek kendisi üzerinde ve gerek diğer yenileşme dönemi yazarları üzerinde *aydınlanma felsefesi*nin de katkısı büyüktür (Birand 1998: 5-25). Hemen her konuda cahil bırakıldığı düşünülen bir toplumu aydınlatma gayesi taşıyan aydınlanma filozoflarının bu tavrının edebiyatımızda gerçekleştirilebilmesi için, öncelikle halka ulaşmayı sağlayacak gazete gibi bir vasıtaya ve bu halkın anlayabileceği sade bir dile ihtiyaç duyulur. Şinasî'de daha çok fikrî boyutta kalan bu aydınlanma meselesi, A.Midhat Efendi'de ileri seviyelerde karşımıza çıkar. Midhat Efendi'nin roman veya hikayelerinin kurgularını bir tarafa bırakarak, hemen her konuda ansiklopedik bilgiler vermeye kalkması, bu tesirlerin belirtileridir.

Dönem içerisinde Türk tarihi yanında Türk dili üzerinde ilmî araştırmalar ve bazı teklifler de olur. Şinasî'nin Türk atasözlerini *Durub-ı Emsâl-i Osmaniyye* (1863) adıyla derlemesi bunlardan biridir. Yine onun uzun yıllar çalıştığı halde ölümü sebebiyle tamamlayamadığı ve bugüne kadar elimize geçmemiş olan Türkçe sözlüğü de hatırlanmalıdır. Tanzimat sonrasında ilmî disiplinle Türklük araştırmalarına yönelen ilk yazarlardan biri Şemsettin Sâmi (1850-1904)'dir. 1881'de yayımlanan *Lisan-ı Türkî "Osmanî"* başlıklı makalesinde Türk dili konusuna ilmî bir dikkatle eğilir. Osmanlı diye bir milletin olmadığını, bu sebeple "*Osmanlıca*" diye bir dilin olamayacağını, bu dilin adının Türkçe olduğunu bildirir. Türkçenin sadeleşmesini ve gerçek kimliğini kazanmasını isteyen yazar, bu görüşleriyle Ömer Seyfettin'in II. Meşrutiyet yıllarında başlatacağı *Yeni Lisan* hareketine de kaynaklık eder. Yenilenme dönemi içerisinde Türkçe üzerinde duran kişilerden biri de Ahmet Vefik Paşa (1823-1891)'dır. A.Vefik Paşa, Türkçenin sadeleşmesi ve gelişmesi yolunda sağladığı katkıların yanında doğu lehçelerinden (Çağatayca) kelime almak gibi Türkçeyi hiç de iyi noktaya götürmeyecek olan bir teklifte bulunur.

Bütün bu çalışmalar ve uygulamalar yeni bir edebiyatla birlikte yeni bir dilin oluşmasını sağlamak içindir. Edebiyatın yenileşmesi gibi Türkçenin sadeleşmesi ve yazı dili haline gelmesi de kısa sürede gerçekleşemez. Dilde sadeleşme Şinasî'nin açtığı yolda, bazı kesintilere uğrayarak, II. Meşrutiyet

dönemindé milli edebiyat cereyanına kadar gelecek ve asıl temsilcilerini yetiştirecektir.

2.1. Şiirin değişmesi ve gelişmesi

Klasik Türk edebiyatı, Türklerin İslâm inanç sitemine girmeye başlamalarından üç dört asır gecikerek Arap ve Fars edebiyatlarının etkisi altında ortak medeniyet dairesinin son büyük hamlesi olarak teşekkül eder. Şiir merkezli bu edebiyat Orta Asya sahasında XV. yüzyılda Ali Şîr Nevâî, Osmanlı sahasında XIII-XIV. yüzyılda Yunus Emre, XVI. yüzyılda Fuzulî ve Bâkî, XVII. yüzyılda Nef'î ve Nâbî, XVIII. yüzyılda Nedim ve Şeyh Galip gibi büyük temsilcilerini yetiştirir. Eski edebiyat kendi dairesinde uzun yüzyıllar kalmış, her klasik edebiyat gibi, estetik dünyasını ve kurallar sistemini oluşturmuştu. XIX. yüzyılın ortalarına kadar yaklaşık beş asır içerisinde aynı zevkin ve hayal sisteminin aruz vezniyle kalıba döküldüğü yeni bir dil geliştirmişti. Bu dil ve zevk daha ziyade başkent İstanbul etrafında teşekkül eder. Ancak, dilden başlayarak bütün bir hayal dünyası bir iki yeni arayışın dışında tekrarlana tekrarlana XIX. yüzyıla kadar gelir. Önceki yüzyılın başında Nedim'in mahallî unsurlara ve dış mekana açılan şiiri, sonunda Şeyh Galip ile *Sebk-i Hindî* üslûbunun incelmiş örneklerinin verilişi ile başarılı bir trend yakalar.

On dokuzuncu yüzyıl klasik edebiyatın kendini yenileyemediği ve güçlü temsilciler yetiştiremediği yüzyıl olur. Yüzyılın başlarında Enderunlu Vâsıf ve Enderunlu Fazıl, Nedim'in yolunu takip ederek mahallî hayatı incelmiş İstanbul ağzıyla, yer yer karşılıklı diyaloglara girişerek, yansıtırlar. Keçecizâde İzzet Molla'nın sanatı yine önceki yüzyılın gölgesinde geçer. Ancak, *Mihnet Keşan*'ında parça parça da olsa yaşanan hayatın gerçekliğinden bazı unsurlar (Müslüman gencine âşık olduğu için sabahlara kadar ağlayan, sızlayan komşusu Hıristiyan kızın şairi rahatsız etmesi, çalmasını bilmediği davulu ve bed sesi ile ramazan başında kendine musallat olan mahalle bekçisi) ayrıntıda kalan yenilikler olarak değerlendirilmelidir. Başlangıcından itibaren bağlandığı medeniyet dairesi içine kapanan klasik edebiyat bütünüyle değişime ve yenileşmeye kapalı değildi. Sınırlı da olsa, yine aynı dairede kalmak şartıyla, edebi eserin dünyasına bazı yenilikler girebiliyordu (Tanpınar 1982: 91).

Klasik edebiyat vadisinde eser kaleme alan Âkif Paşa (1787-1845), Tanzimat senelerinde daha çok *Tabsıra* adlı nesir kitabıyla ün kazanmış bir siyaset adamı, yazar ve şair olarak belirir. İhtiraslı yaratılışının beslediği kötümser ruh hali eserlerine de yansır. Metafizik karakterli *Kaside-i Adem*'de varlığa karşı yokluğu yüceltmesiyle şiirimize yeni bir tema getirir. Kötümser ruh hali, buna bağlı olarak metafizik buhranı sonraki nesli, başta Ziya Paşa ile Abdülhak Hâmit olmak üzere, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'te aksini

bulacaktır. Sade dil ve samimi söyleyiş içinde hece vezniyle torunu hakkında yazdığı koşma tarzındaki mersiye ise, klasik mersiyeden ve halk şiirinin ağıtından farklı oluşuyla dikkat çeker. Yenileşme döneminde bilhassa R. M. Ekrem ile Abdülhak Hâmit'te bu mersiyenin tesirleri kendini gösterecektir. Şair, klasik anlayışın ölüm sonrasını pek sorgulamayan tavrının dışına çıkarak, küçük yaşta torununun ölümünün ruhunda yarattığı derin ıstırabın tesiriyle ölümü ve ölüm sonrasını sorgulamaya girişir. Yer yer mezarlık âleminin içine eğilerek, daha önce birkaç örneğine Yunus Emre'de rastladığımız, realist bir bakışla orada gördüklerini şiirin dünyasına taşır. Devrinin klasik sanatkarları üzerinde açık tesiri belirmeyen bu manzumelerin Şinasî'den sonra gelen nesiller üzerinde etkisi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Ayrıca mersiyesiyle Âkif Paşa, edebiyatımıza, sonradan Recaizâde Ekrem tarafından işlenecek olan, çocuk konusunu da getirir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, hemen yenileşmenin başında, klasik zevki sürdüren şairler, ***Encümen-i Şu'arâ*** (1861) adıyla anılan bir meclis oluştururlar. Hersekli Ârif Hikmet Bey'in Aksaray'daki evinde her salı günü toplanan encümenin maksadı şiir yazmak isteyen gençlere yardımcı olmaktır. Klasik şiir zevkinin hâkim olduğu meclise eski şiir geleneği içindeki devrin öne çıkan sanatkarlarının yanı sıra şiir sanatının başında olan genç şairler de katılır. Bu kadro içinde Leskofçalı Galip, Osman Şems, Hersekli Ârif Hikmet Bey, Kâzım Paşa, Nevres, İbrahim Halet Bey, Üsküdarlı Hakkı Bey, Recaizâde Celâl, Salih Faik Bey, İrfan Paşa, Salih Nâili, Ziya Bey (Paşa) ve Nâmık Kemal bulunmaktaydı. Bu dost meclisinde şairler kendi şiirlerini okur, bu şiirler üzerine konuşulur. Genç şairlerin şiirleri genellikle encümenin en genç şairi Nâmık Kemal tarafından yüksek sesle okunur. Usta şairler bu şiirler hakkında takdir ve tenkitlerini ortaya koyarlar. Şiir zevki itibariyle *Sebk-i Hindî* ekolünü takip etmeye çalışan encümenin faaliyeti Salih Nâilî'nin kaleme aldığı bir hicviye üzerine topluluktan çıkarılması, Ziya Bey (Paşa)'in mutasarrıflık için Kıbrıs'a gitmesi, Leskofçalı Galip'in Trabzon'da görevlendirilmesi, Üsküdarlı Hakkı Bey'in cinnet geçirmesi, Nâmık Kemal'in bir süre sonra Şinasî ile tanışarak yeni anlayışa yönelmesi üzerine kısa bir faaliyetten sonra durur.

Klasik anlayışın içinde *Sebk-i Hindî* ekolü çerçevesinde kalan ve yeni bir tarz ortaya koyamayan *Encümen-i Şuarâ* mensupları, şiirlerine başlık koymaları, nazireciliğe önem vermeleri, ortak şiirler kaleme almaları, yeni tema arayışına girişmeleri, içlerinden bir kısmının sade Türkçe söyleyişin peşine düşmüş olması ile dikkat çeker.

Yenileşme dönemi Türk edebiyatı, klasik edebiyatın yüzyıllar boyunca oluşturduğu estetik prensiplerden hareketle, zaman zaman onun kuvvetli tesiri altında, zaman zaman da bu etki alanından uzaklaşma gayreti içinde batı edebiyatı doğrultusunda şekillenmeye başlar. Kendine model aldığı Fransız şiirinden hareketle yeni muhteva, konu, dil, üslup ve şekil arayışlarının sonucu

olarak ortaya çıkar. Aslında bu, hayatın değişik cephelerinde yavaş yavaş gelişen yeni zihniyet ve medeniyet anlayışının ürünüdür. Klasik şiirin varlığını sürdürdüğü bir dönemde ortaya çıkmaya başlayan yeni anlayış, bir süre eskiyle iç içe yürüyecek ve zamanla yeni kimliğine kavuşacaktır. Şüphesiz yeni anlayış eskiyi kısa sürede tasfiye ederek yerine geçmeyecek, bir müddet eskiyle yeni yan yana gidecektir.

Şiirde ilk değişme **muhteva**da başlar. Bunu şekil, dil ve üsluptaki değişmeler takip eder. Bir taraftan yeni tema ve konular ele alınırken, bir taraftan da git gide halkın anlayabileceği bir dilin yolu açılır. Şiirin muhtevasında ilk değişiklikler ***İ b r a h i m Ş i n a s i***'nin (1826-1871) eserlerinde belirmeye başlar. Maliye öğrenimi görmek için yirmi üç yaşında gittiği Fransa'da kaldığı sıralarda (1849-1854) çeşitli müsteşriklerle ve Lamartine gibi sanatkarlarla dostluk kuran Şinasî, şiire yeni ve değişik kelimeleri, kavramları ve temaları sokar. Onun şiirlerinde "*akıl*", "*kanun*", "*hak*", "*adalet*", "*millet*", "*devlet*", "*medeniyet*", "*reis-i cumhur*" gibi o güne kadar şiirde pek rastlanmayan kelime ve kavramlar yer etmeye başlar. Nâmık Kemal'in eserleriyle birlikte bu kelime ve kavramlar daha da genişler. "*Vatan*", "*hürriyet*", "*istiklâl*" gibi temler ve kavramlar şiirin başlıca konusu olur. Ziya Paşa ise bu yeni muhtevaya metafizik konularla modern kâinat anlayışını, mütevekkil doğulu insanın yanına batılı buhran felsefesini ve huzursuzluğu getirir.

"*Şinasî'nin şiirlerinin en mühim cephesi devrine yeni görüşler aşılamak istediği 1855-1857 yılları arasında Reşid Paşa için yazdığı kasideler ile dini manzumelerinde ortaya koyduğu fikrî muhtevadır*" (Akün 1979-a: 555). Şair, bu kasidelerinde siyasi, hukukî, sosyal ve felsefî fikirlerini ortaya koyar. Bu kasideler birçok beyitte klasik edebiyattan, şahsa yer vermeyişleri, fikri öne çıkaran âdeta küçük bir makale özelliği taşımalarıyla ayrılır (Aküna 1979a: 555). Prof. Dr. Mehmet Kaplan, yeni anlayışın ilk örneklerinden biri olan Şinasî'nin "*Münâcât*"ını ele aldığı yazılarında klasik tevhîdlerle yeniler arasındaki farklar üzerinde geniş bir şekilde durur. Ona göre klasik şairler "*Tanrı'nın kudretini göstermek için teferruata inerler, hemen bütün mahlukları sayarlardı: Öküz, vaşak, yılan, örümcek, ipekböceği, kuşlar, bitkiler, buğday, ağaçlar ve çiçekler, çimen; kıymetli taşlar; inci, misk, şeker ve bal... Sonra peygamberlerin mucize ve hayatlarından: İsa, Musa, İbrahim, İsmail, Süleyman, Zekeriya! Bu varlıklardan her biri eski şairler için bir "mazmûn" yapma vesilesi idi*" (Kaplan 1976: 257). Böyle olunca da Tanrı fikri teferruatın arasında boğulup gidiyordu. Şinasî'ye gelince o, "*her şeyden önce, eski münâcâtları dolduran malzeme yığınını ayıklıyor. Tanrı fikrini yer yüzüne ait teferruatla değil, kâinatın bütünlüğü içinde ortaya koyuyor. Gayesi, sanat göstermekten ziyade Tanrı ile kâinat arasındaki münasebeti anlatmaktır. Bundan dolayı fikri örten ve dağıtan kelime oyunlarını da bırakıyor. Minyatüre çok benzeyen eski münâcâtların karşısında Şinasî'nin "Münâcât"ı sade çizgilerle yapılmış bir desene benzer.*" (Kaplan 1978: 33).

Şinasî'nin şiire getirdiği önemli kavramlardan biri akıldır. Şair, Fransız klasiklerinden ve yaşadığı dönem Fransasında yaygın olan pozitivist felsefeden hareketle akla ve akılcılığa önem vermiş, onu hayatı değerlendirmede birinci sıraya almış, bütün hayatı, hatta Tanrı'yı akıl yoluyla anlamak ve değerlendirmek isteyen bir anlayışa ulaşmıştır. "*Eskiler için Tanrı'nın varlığı bedihî bir hakikattir; bunu ispata kalkmak hem abes, hem de günahtır. Fakat Şinâsî, birdenbire, XVIII. yüzyılın akılcı filozoflarını hatırlatan şöyle bir mısra yazıyor:*

"Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım"

Akıl eskiler tarafından daima aşağı görülmüş bir melekedir. Onun Tanrı'yı anlamasına imkân yoktur. Şinasî ise Tanrı'nın birliğine inanması için aklının şehâdetine lüzûm olduğunu ileri sürüyor." (Kaplan 1976: 258). Böylece onun şiirleriyle klasik anlayıştan farklı, yeni bir kâinat ve Tanrı anlayışı ortaya çıkmaya başlar.

Onun şiirin ifade alanı içerisine sokmaya çalıştığı medeniyet ve meşrutiyet fikri diğer fikirleri gibi kaynağını döneminin Avrupa hayatında bulur. Nitekim, Mustafa Reşit Paşa'yı medeniyet resulü ve faziletli insanların "*reis-i cumhuru*" şeklinde değerlendirmesi ve;

"Eyâ ehali-i fazlın reîs-i cumhurû
Revâ mı kim kalayım ehl-i cehl elinde esîr"

söyleyişi geleceğe dönük birtakım sosyal ve siyasi beklentilerin sezgisini verir. Bu toplum düzeninin örneği batıda meşrutî sistem olarak mevcuttur.

Şiiri, batılı sosyal ve siyasi fikirlere açan Şinasî'nin üzerinde durduğu yeni kavramlar arasında *kanun*, *hak* ve *adalet* de önemli bir yer tutar. Şiirlerinde bu kavramları yücelterek öngördüğü ileri toplum modelinin âdeta programını yapar. Birincisi tercüme olmak üzere *Terceme-i Manzume* (1859) ve *Müntehabât-ı Eş'âr* (1862) adlı iki küçük kitapta toplanan şiir tecrübeleri sanat yönüyle değilse de yarattığı etkiyle yenileşme yolunda önemli birer adım olur.

Klasik şiir tecrübesinden sonra Şinasî'nin açtığı yolda yürüyen ***N â m ı k K e m a l*** (1840-1888), yenileşmenin önemli temsilcileri arasında yer alır. Klasik şiir zevkiyle yetişen, *Encümen-i Şu'arâ* toplantılarına katılan, hatta bir *divançe* oluşturacak kadar eski tarz şiir kaleme alan Nâmık Kemal'in sanatı ve şahsiyeti üzerinde klasik şiirin XIX. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Leskofçalı Galip'in derin etkisinden söz edilebilir (Akün 1960: 53). *Encümeni Şuârâ* mensubu Nâmık Kemal, 1862'de Şinasî ile tanıştıktan sonra sanatında değişikliğe gider. İçinden geldiği klasik edebiyata bir dava adamı kimliği ile şiddetle karşı çıkarak Şinasî'nin açtığı yolda batı tarzı bir edebiyatın gelişmesi ve yerleşmesi için çaba harcar. Ancak, onda klasik edebiyatın bilhassa Leskofçalı Galip kanadından gelen tasavvufî hayal dünyası ve estetik yapısı uzun yıllar

etkisini sürdürecek, hatta hayatının sonuna kadar peşini bırakmayacak, yeninin içinde gizli varlığını devam ettirecektir. Şinasî ile tanışmasından bir süre sonra *Yeni Osmanlılar Cemiyeti*'ne de giren Nâmık Kemal, böylece siyaset alanına da geçmiş olur. Artık onun hayatı edebi arayışlarla siyasi mücadeleler arasında geçecektir. Bu hayatın bir tarafını da gazetecilik mesleği ve sanatından hiç ayrılmayan aksiyoner fikir adamlığı kimliği kuracaktır.

Nâmık Kemal, yenileşme dönemi Türk şiirine *vatan*, *millet*, *halk*, *hak*, *hürriyet*, *istiklâl*, *eşitlik* gibi kavramları getiren ve bu konular etrafında heyecanlı bir hatip edasıyla yüksek sesle haykıran devrin gür sesi olur. İmparatorluğun içinde bulunduğu zor şartlar, savaşların getirdiği büyük yıkımlar ve toprak kayıpları, yüksek vatan sevgisinin yarattığı heyecan içinde kurtuluş çareleri arayan şairin bir taraftan politik meselelere yönelmesine, sanatını sosyal ve siyasi konulara açmasına, diğer yandan vatan sevgisini ve kahramanlık duygularını haykırmasına zemin hazırlar. Bu tür şiirleri içerisinde ilk bakışta *Hürriyet Kasidesi*, *Vatan Şarkısı*, *Vatan Türküsü*, *Murabba*, *Vâveylâ* ile yine aynı temalar etrafında şekillenen birkaç gazeli dikkat çeker. Aksiyoner bir dava adamı kimliği ile karşımıza çıkan şairin;

"Sıdk ile terk edelim her emeli her hevesi
Kıralım hâil ise azmimize ten kafesi
İnledikçe eleminden vatanın her nefesi
Gelin imdâda diyor bak budur Allah sesi"

gibi mısralarla örülü bu şiirleri, *Vatan yahut Silistre* piyesiyle devri içinde ve sonraki bunalımlı dönemlerde geniş halk kitlesi üzerinde derin etkiler yapar. Daha önce Mehmet Halis Efendi, Süleyman Şâdî ve Osman Nevres gibi birkaç şairin kaleminde beliren *vatan* temi, onun şiirleriyle gerçek temsil kabiliyetine kavuşur ve Mehmet Emin ile Tevfik Fikret'e gelinceye kadar başka büyük temsilcisini çıkarmaz.

Onda vatan fikrinin kazandığı değerin mücerretten müşahhasa döndüğü *Vâveylâ* şiirinde vatan fikri insan imajıyla birleşmesiyle dikkat çeker. Haritada görülmüş vatan coğrafyasının getirdiği hayalle birleşen yüksek heyecan ve lirizm, ittihat-ı İslâm fikrine bağlı bu vatan mistiğinin elinde şiiri daha da ilgi çekici kılar:

"Git, vatan! Kâ'be'de siyâha bürün
Bir kolun Ravza-i Nebî'ye uzat!
Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at!
Kâinata o hey'etinle görün."

diyen şair, mersiye atmosferi içinden inanç sistemine ve Tanrı fikrine çıkar. Oldukça bunalımlı bir dönemde yazıldığı anlaşılan şiir, kurtuluşu Tanrı'da arayan yönelişle tamamlanır.

Nâmık Kemal'in şiirinde birbiriyle irtibatlı olan ve hatta bir tarafıyla vatan temasına da bağlayacağımız *hürriyet, eşitlik, meşrutî yönetim, hak, adalet, hamiyet, millet* ve *halk* kavramları geniş yer tutar. Bu kavramlar bir taraftan politik zeminde devrin yönetim modeliyle, diğer yandan vatan temi ve insanın kişilik ve varlık problem alanlarıyla birleşir. *Hürriyet Kasidesi*'nde;

"Görüp ahkâmı münharif sıdk u selâmetten
Çekildik izzet ü ikbâli ile bâb-ı hükûmetten"

diyen şair, politik tercihinin yanında yeni insan tipinin davranış tarzını sergiler. Şiirde insan denen varlığın yüksek yaratılış özellikleri ile *vatan, millet, hamiyet* ve *halk* kavramı üstün değerler çizgisinde birleşir. Bunu hürriyet fikri ile adalet ve hak düşüncesi tamamlar. Benzeri eserlerinde çoğu kez kolektif şuuru temsil kabiliyeti olan "*biz*" adına konuşan Nâmık Kemal, vatan kavramı etrafında kitleleri arkasından sürükleyecek üstün değerler bütünü kurmanın ve bunların etrafında heyecan yaratmanın peşindedir. Dönemi içinde klasik zevkin dairesinden tamamen kurtulamamış olmasının, gazel, kaside, kıt'a ve diğer klasik nazım şekilleriyle şiirler yazmasının yanında asıl Nâmık Kemal'i yapan, ona edebi kimliğini kazandıran bu şiirleridir.

Şinasî ile Nâmık Kemal'in yanında klasik edebiyat zevkini önemli ölçüde sürdüren ve eski ile yeni arasında gidip gelen zevkiyle ***Z i y a P a ş a*** (1825-1880), şiirinin teknik şartları bakımından eskiye geniş ölçüde bağlı kalırken, muhtevada yeni fikirlere ve temalara sanatını açar. Duygularıyla klasik zevkin dairesinde yer alan, aklıyla batılı fikirlere gitme çabası içinde görünen şair, yenileşme dönemi Türk edebiyatında gönlüyle aklı arasındaki tezadı derinliğine yaşayanlardandır. Onun iç dünyasında ortaya çıkan bu tezat ve çatışma sanatında da geniş olarak yansıma alanı bulacak, eserinin ikili şekilde yürümesine yol açacaktır. Bu yönüyle denebilir ki Ziya Paşa, yenileşme döneminin düalitesini geniş olarak yansıtan bir sanatkardır.

Encümen-i Şuarâ'nın önemli şairlerinden olan Ziya Paşa, devri içinde çok sayıda şiiriyle klasik edebiyatın dikkatleri üzerinde toplayan bir temsilcisi olarak belirir. Şiirlerinin bir kısmında şair, Şinasî'nin başlattığı çizgide yeni muhtevanın kapısını aralar. Asıl edebi şahsiyetini yapan eserlerinde, Âkif Paşanın kasidesinde karşılaştığımız huzursuz, memnun olamayan, tereddütler içinde kıvranan, ıstırap çeken dramatik insanın mistik ve metafizik karakterli endişelerini dile getirir. Sadullah Paşa'da da karşımıza çıkan bu insan tipi, şüphesiz bir tarafıyla yeni ve batılı bir kimliğe sahiptir. Zira, klasik şiirde mücerret sevgilinin yüz vermemesi sebebiyle ıstırap çeken insanın yerini etiyle, kanıyla, kalbiyle ve ruhuyla ıstırap çeken insan alır. Nâmık Kemal'deki dışa yönelen aksiyoner dava adamı böylece onda içe, iç insana, insanın psikolojik problemlerine döner.

Ziya Paşa, edebi şöhretini yapan "*Tercî-bend*"i 1859'da yazmıştır. Klasik İslâm felsefesiyle modern batı bilimlerini, özellikle astronomiyi başarılı bir şekilde birleştirdiği şiirine o;

"Bu kârgâh-ı sun' aceb dershânedir
Her nakş bir kitâb-ı ledünden nişânedir"

şeklinde varlığa geniş bir açıdan bakan dikkatle girer. Şair, *Tercî-bend*'de kâinata ve hayata karşı zihnî bir tavır takınarak birçok soru sorar. Fakat bunlara aklıyla hiçbir cevap bulamaz. Âdeta her şey ona abes gibi görünür. Fakat o abesi kabul etmektense aklın anlama kuvvetinden şüphe eder. Anlama kuvvetinin iflâsı hayret halini doğurur. Neticede, Ziya Paşa, hayret merhalesinden imana erişir gibi görünürse de, manzumenin bütünü onun bu merhalede asılı kaldığını gösterir. "Hayata bedbin bir gözle bakan Ziya Paşa'yı ilgilendiren asıl mesele kâinatın akıllara şaşkınlık veren düzeninden çok, "*insanların durumu, hayatın mantık dışı, tezatlı, ıstırap verici ve kötü oluşu meselesidir.*" Kötünün daima galip gelmesi, iyinin ezilmesi onu şüpheye düşürür (Kaplan 1978: 56-67).

Ziya Paşa, âdeta isyanın eşiğinde konuşarak aklın kâinat ve hayat karşısında aczinden doğan -imanla inkâr arasındaki- boşlukta bir süre kalır. Onun kâinat ve hayat karşısındaki duygu ve düşüncelerini şüphe ve hayret sürükler. Hayata ve kâinata karşı zihnî bir tavır takınan şair, hayatı ve bütün varlıkları aklın süzgecinden geçirir. Astronomik varlıkları ve hâdiseleri pozitif bilimlerin açısından görür.

Ziya Paşa, *Tercî-bend*'inde kâinat ve insan karşısında duyduğu şaşkınlığını, Allah'ın eserleri karşısında aklın idrakteki yetersizliğini dile getirir ve tezatlarla örülü bir muamma olarak gördüğü hayat karşısında hayret içerisinde kalır. Şair, her bendin sonunda tekrarlanan vasıta beytinde görüldüğü gibi, Tanrı'nın eserleri karşısında aklın âciz kaldığını ifade eder ve Tanrı'ya sığınmaktan başka yol bulamaz. Bu eser, bir tarafıyla modern batı bilimine gitmesi, diğer yandan klasik Türk edebiyatında daha önce karşılaşmadığımız bir kompozisyon bütünlüğü içinde hayatı ve kâinatı sorgulamasıyla yenidir.

Tercî-bend'de isyanın eşiğinde konuşan, fakat onu aşmaya cesaret edemeyip kurtuluşu Tanrı'ya sığınmada bulan Ziya Paşa, 1870'te İsviçre'deyken Bağdatlı Rûhî'nin;

"Sanman bizi kim şîre-i engûr ile mestiz
Biz ehl-i harâbatdanuz mest-i elestiz"

matlalı "*Terkîb-bend*"ine nazîre olarak kaleme aldığı *Terkîb-bend*'de huzura ermiş ve durulmuş görünür. *Tercî-bend*'deki "*fikirler teknik ve estetik itibariyle biraz daha gelişmiş ve genişlemiş olarak, burada da kendini hissettirir.*" (Göçgün 1987a: 25). Temelde "*adalet*" kavramı üzerine kurulan şiirde Bağdatlı

Rûhî'den gelen harâbât neşvesini sürdüren (Tanpınar 1982: 323) şairin gösterdiği başarı Nâmık Kemal ve Muallim Nâci gibi sanatkarlar tarafından takdirle karşılanmış ve onun şöhretini pekiştirmiştir.

Ziya Paşa'nın devri içinde doğu-batı tezadını iyi bir şekilde veren;

"Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşâneler gördüm
Dolaştım mülk-i İslâmı bütün vîrâneler gördüm"

beytiyle başlayan gazeli, aslında batıyla karşılaşan Türk aydınının bu yeni dünya karşısındaki açmazlarını dile getirir. Medeniyet fikri etrafında gelişen gazel, doğunun yıkılmışlığı, köhnemişliği karşısında batının ihtişamını sergilemesi bakımından yaşanan ezilmişlik psikolojisini ve yönelinmesi gereken yeni dünyayı sezdirir. Fakat, gazelin doğu geleneğine yaslanan rindâne bir söyleyişle dünyanın üstüne yükselen bir eda ile bitirilişi, diğer yandan geleneği arayan tezatlı şairin doğu-batı arasında iç dünyasının parçalanmışlığını gösterir.

Ziya Paşa'nın şiir sanatının bir tarafını da hicivleri kurar. *Zafernâme* ve *Zafernâme Şerhi* siyasi rakiplerinden Âli Paşa'nın Girit İsyanı'nın bastırılmasında gösterdiği başarısızlığı ele alır. Devrinde dikkatleri üzerinde toplayan bu eser, hiciv edebiyatımızın yenileşmesi içinde değerlendirilmelidir (Aktaş 1996: 38).

Harâbât Mukaddimesi'nde çocuk yaşta halk şiiriyle karşılaştığının bilgisini veren, hatta "*Şiir ve İnşâ*" makalesiyle halk edebiyatını bizim asıl edebiyatımız olarak gösteren Ziya Paşa, bu alanda bir *Türkü* kaleme almaktan öteye gitmeyecektir.

Yenileşme çabaları içerisinde Sadullah Paşa'nın da gayretleri unutulmamalıdır. Eserlerinin çoğu bugün elimizde bulunmayan ***S a d u l l a h P a ş a*** (1838-1891), Tanzimat devrinin yenilikçi fikirlerine açık, batının müspet ilimlerine inanmış bir devlet adamıdır. Edebiyat alanında yaptıklarından çok zihniyet değişiminin temsilcilerinden biri olarak devri içinde değer kazanır. Edebiyatla da yakından ilgilenen Sadullah Paşa, "*On Dokuzuncu Asır*" manzumesiyle dikkatleri üzerine toplamış, âdeta devrinin aydınlarının yöneldiği batı dünyasının temel değerlerini ortaya koymuştur: "*Orta Çağ zihniyeti ve inanışları ile Yeni Çağ'ın gelişmelerinin karşılaştırıldığı bu manzumede şair, insan aklının kudreti üzerinde durmakta, batının müsbet bilimlerde kaydettiği gelişme karşısında doğu dünyasının durumunu etraflıca gözler önüne sermektedir. Sosyal hayatta hürriyet, eşitlik, kanun hakimiyeti ve insan haklarının gözetilmesi, bilimsel gelişmeye ve ilerlemeye yol açmıştır. Bu itibarla Türk toplumunun da bu gelişme ve değişmeye ayak uydurması gerekir.*" (Parlatır 1988: 365) Şinasî'nin görüşleriyle yakınlık gösteren bu fikrileriyle Sadullah Paşa, pozitivist zihniyetin de önemli temsilcilerinden biridir. Ayrıca onun başta

Lamartine'den aktardığı "*Göl*" olmak üzere batıdan yaptığı şiir tercümeleri de mevcuttur.

Muhteva ile birlikte şiirde **dilin, şeklin ve üslûbun değişmesi** de Şinasî ile başlar. Onun birer deneme olarak değerlendirebileceğimiz yeni anlayıştaki şiir tecrübeleri sanat eseri olarak pek başarılı gözükmezse de kendisinden sonra gelenler üzerinde bıraktığı tesirle önemli bir işlev üstlenir. Klasik şiir geleneğini devam ettirmek maksadıyla kurulan *Encümen-i Şu'arâ* şairleri içerisinde yer alan Nâmık Kemal'in, onun "*Münâcât*"ıyla karşılaştıktan sonra sanat anlayışında değişmelere gitmesi, bu tesirin sınırlarının ne derecede olduğunu gösterir. Eski nazım şekilleri üzerinde bazı tasarruflar yapılırken batı edebiyatlarından yeni şekiller alınmaya başlanır. Bir taraftan da sosyal konular ve politik fikirler şiirin dünyasına girer.

Klasik Türk şiirinde nazım şekilleri, sınırları belirlenmiş, değişmez çizgilerle çizilmiş birer çerçevedir. Şairler sınırları önceden çizilmiş bu çerçevenin içerisine, sınırları aşmadan şiirlerini yerleştirmek durumundaydılar. Eski edebiyatımız muhtevada olduğu gibi nazım şekilleri bakımından da sınırlıydı. (İsmail Habib 1340: 61) Bu sınırlı şekiller yüzyıllar boyu şairlerimizin duygu ve düşünce dünyasını ifade etmesinde aracı olmuştur. Fakat, XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde yeni gelişmeye başlayan medeniyet, sosyal hayat ve hayat anlayışı yeni şekil arayışlarını gerekli kılmıştır. Türk şiiri yavaş yavaş bir değişikliğin içerisine girmeye başlar. Böylece klasik şiirden belirli ölçüde uzaklaşmanın ve kopmanın yaşandığı görülür. Asıl itibariyle klasik edebiyatta çözülme daha XVIII. yüzyıldan itibaren başlamıştı. Kendi dairesi içerisinde sıkışıp kalan klasik şiir, son büyük temsilcisi Şeyh Galip'ten sonra büyük ve orijinal sanat eseri ortaya koyamamış; estetik anlayışta, dilde ve zevkte çözülmeye başlamıştı. XIX. yüzyılın ilk yarısında kendini belirli bir şekilde gösteren bu çözülme ve değişme, yüzyılın ikinci yarısında şekilde de görülür. "*Şekiller ve şekillerin gerektirdiği kafiye örgüleri üzerinde birtakım aksamalar veya şuurlu tasarruflar kendisini gösterir. Beyit veya bendlerin sayı bakımından arttığına veya eksildiğine, bazı şekillerde fazladan, farklı yapıda mısra veya beyitler eklendiğine, şekillere tahsis edilen konular bakımından bir genişlemeye, kafiye şemalarında gerçekleşen birtakım değişikliklere şahit oluruz.*" (Andı 1997: 17).

Klasik Türk şiirine ait şekillerde gerçekleşen değişmenin yanında batı edebiyatlarından yeni şekiller de girmeye başlar. Yeni şekillerin girmesinde de öncülüğünü gördüğümüz Şinasî, bu şekilleri daha çok batıdan yapmış olduğu tercümelerinde kullanır. Onun Lamartine'in *Meditations*'undan Türkçeye tercüme ettiği "*Kıt'a*"lar yanında "*İlâhî*", "*Münâcât*", "*Eşek ile Tilki Hikayesi*", "*Arz-ı Muhabbet*" adlı manzumelerinde yeni şekil denemelerine giriştiğini görüyoruz. Bu konuda devri içinde Şinasî yalnız kalmaz. Aynı yıllarda Edhem

Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan çevirdiği "*Tıfl-ı Naim*" tercümesi batıdan gelen nazım şekillerinden "*Ottova-rima*"nın ilk örneğini teşkil eder.

Şinasî, klasik şiirin kaside şeklinde bazı değişikliklere gitmiş, kasidelerinin üçünde nesib kısmını kaldırarak doğrudan doğruya medihte bulunmuş, birinde de mesnevi nazım şeklini kullanmıştır. Medih sırasında kullandığı sıfatların klasik edebiyatta olduğu gibi herkes için kullanılabilir olmaları anlayışından ayrılarak, medihte bulunduğu kişinin özelliklerine göre sıfatlar kullanmıştır. Eski mazmunların yanında yeni mazmunlara yer vermiş, yeni bir ifade tarzı getirmeye çalışmıştır.

Mehmet Kaplan, Şinasî'nin Türk şiirinde yaptığı yeniliği şu maddeler altında gösterir:

1. Şinasî kendinden önceki Türk şiirinden ayrı bir şiir vücuda getirmiştir.

2. Bu şiir, muhteva bakımından eskilerden ayrıdır. Şinasî münâcaat ve kasidenin "madde"lerinde bir tasfiye yapmış, yeni fikir temleri kullanmıştır.

3. Şinasî'nin ön plâna aldığı fikirler ve diğer "madde"ler, içinde yaşadığı devrin ileri hâkim fikirleridir: Modern kâinat görüşü, demokrasi, akılcılık gibi.

4. Şinasî'nin şiirleri üslup bakımından da yenidir:

a) Şinasî Divan mazmunlarını büyük çapta terk etmiştir.

b) Çıplak bir ifade tarzı yaratmağa çalışmıştır.

c) Yeni imajlar bulma yolunu açmıştır.

d) Arapça, Farsça tamlamaları çözmeğe gayret etmiş, bilhassa halkın kullandığı kelime ve ifade tarzlarına kıymet vermiştir.

e) Canlı, hareketli, konuşma sentaksına yakın bir mısra yapısı kurmayı denemiştir (Kaplan 1976: 274).

Klasik şiirin değişmesi yolunda Şinasî'nin gazel tarzında kaleme aldığı *Arz-ı Muhabbet* adlı küçük manzumesi onun yapmak istediği yeniliği gösteren iyi bir örnektir. Şair, gazel nazım şeklinden şiirine başlık koymakla daha baştan ayrılır (Akün 1979-a: 556). Sade bir söyleyişin içinden dile getirdiği aşk temi çevresinde eski şiirin klişeleşmiş değişmez unsurlarını ayıklar, mazmunları çözer, kadına mazmunların dışında bir varlık kazandırır.

Şiirinin muhtevasında yeniliğe giden Nâmık Kemal, şekil ve üslupta fazla değişiklik yapmamış, klasik edebiyattan gelen şekillere bağlı kalmış görünür. Ancak, yine de bu şekiller üzerinde sınırlı değişikliklere gitmiş, bazı şiirlerinde ise batılı yeni şekilleri denemiştir. Onun *Vaveylâ*, *Hilâl-i Osmanî*, *Ukab-nâme* gibi şiirleri bunlar arasında sayılabilir. Sayısı onu bulan kalem tecrübesinde heceyi denemesi de dikkat çeker. Her ne kadar bu vezinle yazdığı manzumelerde pek başarı gösterememiş ise de sade söyleyişi arayışıyla ve yeni şiirin gideceği yollardan birini işaret etmesiyle dikkate değer. Bu tür manzumelerinde klasik

şiirin üslûbundan uzaklaşarak üslup yönünden de değişikliklere gider. Dilde ise konuşma diline yaklaşır. Bunun yanında "*Şinasî'nin üslûbunda görülen kuruluk, adeta iskeleti andıran takırtılı durum da giderilerek; dil fonksiyonel, dinamik, canlı bir özellik kazanır.*

Nâmık Kemal'in yeni dönem dil anlayışı, üslûbu; hitabeti esas alan ve hiçbir çekinmeyen gür bir erkek sesidir. Düşüncelerinde samimi olduğu için, Şinasî'de görülen koyu didaktizm; öğreticilik, burada yerini vatan ve millet yolunda heyecanla bütünleşen engin bir lirizm'e bırakır. Bunların yanı sıra, Fransız edebiyatından ve özellikle şiirinden yeni duygular, imajlar, hayaller de Kemâl bey vasıtasıyla artık şiirimize girer." (Göçgün 1999: XLIV).

Ziya Paşa da Nâmık Kemal gibi şiirin dil, şekil ve üslûbundan çok muhtevasını yenileyen sanatkardır. Hayalleri ve mazmunlarıyla daha çok klasik edebiyatın dairesinde kalır. Onun kelime kadrosu da geniş olarak klasik edebiyattan gelir. Bu alanda Şinasî'nin "*sâfî Türkçe*" yolunda gösterdiği titizliği Ziya Paşa'da, hatta Nâmık Kemal'de göremeyiz.

2.2. Yeni nesir ve nesre bağlı türler

Klasik Türk edebiyatı şiir merkezli bir edebiyattı. Sanatkarlar, duygu ve düşüncelerinin ifade alanı olarak manzum söyleyişi yeğlemişler, nesre pek itibar etmemişlerdir. Çünkü bu anlayışa göre söz sanatının başlıca ifade tarzı manzum olandır. Nesir, ancak *inşâ* denilen tarz söz konusu olduğunda dikkate alınmış, fakat şiir sanatına paralel bir gelişme gösterememiştir. Sanatkarlar, İslâm medeniyeti dairesi içinde gelişen edebi devrede nesrin ifade alanına girebilecek konuları bile çoğu kez manzum halde kaleme almayı tercih etmişlerdir. Bu sebeple klasik kültür içerisinde şiir öne çıkmış ve başlıca söz sanatı olarak görülmüştür.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatının yenileşmesinde nesir önemli bir rol oynar. Klasik edebiyatın nazma verdiği önceliğin, doğu kültürünün düşünceden ziyade duyguya verdiği öncelikten kaynaklandığı söylenebilir. Klasik doğu kültürü, batıya kıyasla gönle ve duyguya daha çok önem vermiştir. Gönlün, duygunun ifade vasıtası nazımdır. Batıda ise doğuya nispetle akıl ve düşünce öne çıkmıştır. Aklın ve düşüncenin ifade vasıtası ise nesirdir. Bu sebeple doğuda söz, batıda yazı önem kazanmıştır. Doğu edebiyatlarında hikaye ve romanın yerini tutan mesnevilerin manzum olarak yazılması da bir bakıma bu karakteristik yapının bir yansımasıdır.

Tanzimat yıllarında batıya yöneliş, beraberinde batılı anlamda düşünüş tarzını getirir. Bunun da temelinde akılcılık ve gerçekçilik yatar. Artık çoğu masal unsurlarıyla örülü, muhayyel mekan ve zaman tasavvuruna sahip doğu

hikayeleri yavaş yavaş yerini daha gerçekçi hikayelere bırakır. Bu husus sadece edebiyatta değil, Tanzimat aydınının bütün tercihler dünyasında kendini gösterir.

Tanzimat senelerinde nesir dilinin teşekkülü kısa zamanda gerçekleşmez. Bunda, nazım vadisinde olduğu gibi, nesir yazarlarının da klasik kültür alarak yetişmiş olmalarının payından söz etmek mümkündür. Her şeyden önce nesir sahasında da yeni arayışlara girmek için böyle bir ihtiyacın duyulması ve zihniyet değişikliği gerekir. Türk aydınları nazımda olduğu gibi, belki ondan da fazla, fikrin ifadesine yarayacak yeni nesrin bir ihtiyaç olduğunu anlamakta gecikmezler. Bilhassa Avrupa'ya tahsil için giden gençler orada gördüklerinden hareketle çok sayıda yeniliğin bizdeki başlatıcıları ve temsilcileri olurlar.

Klasik Türk edebiyatında nesrin üslup açısından sanatlı söyleyişin ifade vasıtası olmasına karşılık, yenileşme döneminde nesir gittikçe sadeleşen ve durulan bir çerçevede yaşanılan hayatın çeşitli cephelerini realist bir çizgide ifade eden yeni bir yapıya bürünür. Nesirdeki bu değişiklik, önce resmî dilde ve onun bir uzantısı olan gazete dilinde başlar. 1831'de çıkmaya başlanan *Takvim-i Vakâyi*'nin kullandığı resmî dilin ağır bulunması üzerine Sultan II. Mahmud'un emriyle gazete dilinde bir sadeleşme başlatılır. Bu hareketi daha sonraki yıllarda yayın sahasına çıkan *Cerîde-i Havadis*, *Tercüman-ı Ahvâl*, *Tasvir-i Efkâr*, *İbret*, *Hadika*, *Diyojen*, *Tercüman-ı Hakîkat* gibi gazeteler takip eder. Bunlar arasında bilhassa Ahmet Midhat Efendi'nin sahibi olduğu *Tercüman-ı Hakîkat*'in hem gazete okuyucusunu hazırlamak, hem de halkı aydınlatmak için giriştiği çaba Türk nesrinin sadeleşmesi yolunda önemli rol oynar. Aynı zamanda gazetelerin bu faaliyeti yeni Türk nesrinin oluşmasını ve yeni bir vadide yol almasını sağlar. Gazete ve hemen onun yanında dergi, halkın konuşma diline yaklaşan yeni bir yazı dilinin, gazete dilinin doğmasına zemin hazırlar.

1832'de Bab-ı Ali'de kurulan *Tercüme Odası* dil meselesi üzerinde durur. Bilhassa batıdan gelen kelimelere karşılık bulma çabası, bunun mümkün olmadığı yerlerde batıya ait kavramların alınmaya başlanması neticesini doğurur. Böylece Türk nesri ve hatta nazmı Arapça, Farsça kelimelerden sonra batıdan, özellikle Fransızca'dan gelen kelime ve kavramlara kapısını açmış olur.

Nazımda olduğu gibi nesirde de ilk büyük hamle Şinasî'den gelir. Fikirleriyle halka gitmek isteyen Şinasî, bu faaliyetinde nazmını ve bilhassa nesrini vasıta kılmak ister. *Tercüman-ı Ahvâl*'in ilk sayısında yer alan "*Mukaddime*"de bu konuda yapmak istediğini açıkça ortaya koyar. Bu bakımdan gazeteci nasir Şinasî, şair Şinasî'nin daima önünde yer alır. Onun, gazete makalelerinin yanı sıra *Şair Evlenmesi* ve *Durub-ı Emsâl-i Osmaniyye* gibi eserleri yenilik yolunda gerek dil, gerek üslup ve gerekse muhteva bakımından Türk nesrine kazandırdığı seçkin ve önemli eserler olarak değerlendirilmelidir. Şinasî, öncelikle işe dilde bir seçme ve ayıklama yapmak suretiyle başlar.

Düşüncede başlayan durulma nesirde de gelişmesini sürdürür, şiire yaklaşan teşbihli, mecazlı ve istiareli süslü ifadelerin ve hayal unsurlarının yerini *"insanın düşündüğü gibi tabiî ve sade bir yazma terbiyesi"* almaya başlar. Fransız nesrinin de etkisiyle, eski kitabet tarzının zincirleme cümle yapısı kırılır, cümleler çoğu kez bir düstur gibi veciz şekilde fikirleri ifade edecek şekle girer. (Akün 1979-a: 556) Böylece yazı dili onun kaleminde konuşma diline yakın hale gelir.

Tanzimat yıllarında nesir dilinin oluşmasında gazetenin ve onun getirdiği türlerin önemi inkâr edilemez. Makale, fıkra gibi geniş okuyucu grubunun dikkatlerine sunulan yazılar, aynı zamanda halkın okuyup anlaması düşüncesinden hareketle kaleme alınan yazılardır. Gazeteci dili diye adlandırabileceğimiz yeni bir dilin kurulması bu yolla olur. Böyle bir faktör, nesrin oluşmasında önemli bir işlev üstlenir. Gazete yazılarıyla dil hayata karışır. Günlük politika konuları, siyasi gelişmeler, cephelerde süren savaşlar, sosyal hayatın aksayan yanları vb. değişik problemler (sokak köpeklerinin telefi, dilenci meselesi, sokakların aydınlatılması gibi) üzerinde düşünceler ve birtakım teklifler gazete yazılarıyla halka duyurulur. Yazı böylece bir sanat faaliyeti olmanın yanında haberleşme aracına dönüşür ve *"gazeteci dili"* doğar.

Nesir dilinin bu sadeleşmesinin ve yeni görevler yüklenmesinin yanında edebiyata bağlı olarak değişmesinden de söz edilmelidir. Batıdan yeni edebi türlerin girişi ve gelişmesiyle yeni bir şiir dilinin teşekkül etmesi, tiyatro dilinin, hikaye, roman, makale dilinin oluşması, sanatkarlar arasında yaygınlaşmaya başlayan mektuplaşma, psikolojik tahliller, diyaloglar, dış mekan tasvirinin dilde ağırlık kazanması bu değişmeyi ve gelişmeyi etkileyen faktörlerdir. Yeni türler birtakım ifade teknikleriyle dilin ifade imkânlarını ve sınırlarını da genişletir.

Dildeki değişmeyi sağlayan unsurlardan biri de batı dillerinin, özellikle Fransızca'nın Türkçe üzerindeki uzun ve sürekli tesiridir. Fransızca, vokabüler bakımından olduğu kadar, sentaks açısından da Türkçe üzerine etki eder. Akabinde de Türkçeye batılı kelime ve kavramların girmesi söz konusu olur. Hukuk, edebiyat, fen, siyaset gibi geniş bir alanda Türkçeye yeni âlet isimleri ve kavramlar girer. Bazen bu kelimeler batı dillerinde olduğu gibi az çok söyleyiş değişiklikleriyle aktarılır, bazen de tercüme yoluyla Türkçede yeni karşılıklar bulunur. Bunların yanında yine geniş okuyucu kitlesi göz önünde bulundurularak yazılan roman, hikaye, tiyatro gibi edebi türler de nesrin sadeleşmesinde ve yeni bir nesir dilinin meydana getirilmesinde kayda değer rol üstlenir.

2.2.1. Hikaye ve roman

İnsanın anlatmaya dayanan ilk sanat eseri olarak ortaya koyduğu türün destan olduğu konusunda araştırmacıların çoğu birleşir. Bu destanların da akılda kalması kolay olduğu için manzum olarak vücut bulduğu söylenir. Gerçekten de çeşitli toplumların edebiyatlarına bakıldığında başlangıçta destanın olduğu,

bunların çoğunun da manzum olarak düzenlendiği görülür. Destanı masal, efsane, menkıbe, halk hikayesi gibi türler takip eder. Saydığımız türlerin hepsi de anlatma esasına dayanan edebi türlerdir. Bu bakımdan modern hikaye ve romanın başlangıcını destana kadar götürmek mümkündür.

Halk arasında sözlü ve yazılı geleneğin geliştirip getirdiği anlatılar yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Halk hikayeleri dönemin ihtiyaçlarını karşılayan ve halk arasında rağbet gören ürünler olarak belirir. Aydın zümrenin İslâm medeniyeti dairesinde kurmuş olduğu klasik Türk edebiyatı alanında da mensur ve manzum hikayeler kaleme alınmıştır. Mensur hikayelerin yanında mesnevi şeklinde yazılan eserler de anlatma esasına dayanır ve bir hikaye nakleder. Bunlar arasında birkaç yüz beyitlik küçük hikayelerden on binlerce beyte kadar ulaşan uzun hikayelere rastlanır.

Konunun ve çıkarılacak dersin önem kazandığı bu anlatılara günümüzün bilgi birikimi içinden baktığımızda gerçeklik duygusunun zayıf kaldığını, yaşanan hayatı başarılı bir şekilde yansıtmadığını, kahramanların psikolojik dünyalarının derinliğine yer verilmediğini, zaman ve mekan unsurunun soyut bırakıldığını, mekanın sembolik yapı içinde ve genellikle sadece isim olarak geçtiğini, tasvirlerle mekana ait unsurların ayrıntılı şekilde aksetmediğini, genellikle süs olsun diye yapıldığı için dekoratif bir unsur olmaktan pek öteye geçmediğini, belirli tipler ve karakterler çevresinde iyilerle kötülerin mücadelesinin sergilendiğini görürüz.

Değişen dünya şartlarına bağlı olarak Osmanlıların batıya yönelmesi sonucu XIX. yüzyılın ikinci yarısında diğer edebi türlerde olduğu gibi modern hikaye ve roman alanında da ilk denemeler başlar. Batı tarzı ilk hikaye ve romanların ortaya çıkmasından önce klasik edebiyat dairesinden yeni anlayışa geçiş süreci içerisinde bazı ara dönem eserleriyle karşılaşırız. Bunlar arasında *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, *Müsâmeretnâme* ve Ermeni harfleriyle basılmış birkaç hikayeyi sayabiliriz.

Bizde batılı tarzda hikaye ve roman kaleme alınmaya başlamadan önce batı edebiyatlarından bazı eserlerin Türkçeye tercümesinin yapıldığını ve bu hikaye ve romanların batılı tarzdaki hikaye ve romanın yerleşmesinde etkisinin olduğunu daha önce belirttik.

Batı dillerinden yapılan tercümelerle başlayan batı edebiyatı örnekleri şiir, hikaye, roman, tiyatro ve diğer türlerde ilk numunelerini vermeye devam ederken, tesirleri de Türk yazarlarının eserlerinde kendini gösterir. Bu tesir bazen taklit, bazen adapte, bazen de milli ve mahallî unsurlarla birleşerek yeni bir sentez halinde Tanzimat sonrası Türk edebiyatında önemli bir rol oynar (Okay 1988: 307). A. H. Tanpınar, bizde hikaye türünün başlamasını tercümeye bağlar (Tanpınar 1982: 285). Gerçekten de Türk edebiyatında batı tarzında ilk hikaye ve

roman, ilk tercümelerden ancak on yıl kadar sonra görülür. Bunlar, Ahmet Midhat Efendi'nin 1870'de neşrettiği *Kıssadan Hisse* ile *Letâif-i Rivâyat* serisi, Emin Nihad Bey'in 1872'de başlayıp 1875'te tamamladığı *Müsâmeret-nâme*'si, Şemsettin Sâmi'nin 1875'te çıkan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı ile Nâmık Kemal'in 1876'da yayımlanan *İntibah*'ıdır.

Batı dillerinden yapılan tercümelerin yenileşme devri Türk edebiyatındaki tesir sahası edebi türlerle sınırlı kalmaz. Tercümeler, yeni batılı şekillerin ve temaların girmesinde, yeni bir üslûbun oluşmasında da etkili olur.

XVIII. yüzyılın sonunda (1797) Giritli Aziz Efendi tarafından kaleme alınan *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, klasik hikaye çizgisi içinde ortaya çıkan değişmenin ilk örneği olarak dikkat çeker. *Bin Bir Gece Bin Bir Gündüz* hikayelerinin kurgusunu hatırlatan eserin birinci baskısı 1852'de yapıldıktan sonra 1873'e kadar üç baskı daha gerçekleştirmesi, gördüğü ilgiyle açıklanabilir. Yenileşme dönemi sanatkarlarının çoğunun okuduğunu düşünebileceğimiz bu eser, klasik hikaye özellikleri taşımakla birlikte bazı yanlarıyla bu çizgiden ayrılır. Sade bir dille yazılmış olması, bazı bölümlerinde mekan anlatımının coğrafî gerçekliğe uygun düşmesi, *"üslupta yer yer basmakalıptan kurtulma gayreti, bazı yerlerde hikaye kahramanlarının sosyal durumlarına uygun şekilde konuşturulma dikkatinin bulunması, XVIII. yüzyıl İstanbul'una ait yerli çizgilerin işlenmesi onun modern hikaye ve romana bakan yüzüdür. Bunun dışında, XIX. yüzyılda basımları yapılarak yaygınlık kazanmış olan meddah hikayeleri yeni hikayeye zemin hazırlayan eserler olarak görülmektedir."* (Kahraman 1998: 494).

Batı tarzı hikaye ve romana geçiş döneminde farklı alfabelerle Türkçe basılan ve dar bir çevrenin dışına çıkamayan bazı hikayelerden de söz etmek gerekir. Vartan Paşa'nın kaleme aldığı Ermeni harfleriyle 1851'de yayımlanan *Akabi Hikayesi*, Hasan Tevfik Efendi tarafından 1868'de yazılan *Hayâlât-Dil*, *Evangelinos* adında Kulalı bir Rum gazeteci ve yayıncı tarafından Rum alfabesiyle Türkçe olarak 1872'de yazılan *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş* bunlar arasındadır.

Yapılan hikaye ve roman çevirilerinden sonra telif eserler çıkmaya başlar. İlk telif hikayeler Ahmet Midhat Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Ahmet Midhat Efendi *Kıssadan Hisse* (1870) adlı kitapta topladığı, bir kısmı Aisopos ve Fenelon'dan alınmış fıkralardan oluşan ilk çalışmasından sonra 1870-1895 yılları arasında yirmi beş kitap içinde bir kısmı uyarlama, bir kısmı telif olmak üzere otuz hikayeden oluşan *Letâif-i Rivâyât* serisinin ilk cildini 1870'te kitap halinde yayımlar. 1872'de Emin Nihad Bey'in yedi uzun hikayeden oluşan ve kuruluş olarak Boccacio'ın *Decameron*'unu hatırlatan *Müsâmeretnâme*'si cüz cüz yayımlanmaya başlanır. Eser, edebiyatımızın geçiş devresinin ürünü olarak eski

ile yeninin yan yana bulunduğu tipik bir örneği görünümündedir (Okay 1990: 60). Aynı dönemde, yazarı belli olmayan *Âşıkla Maşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli* adını taşıyan otuz bir geceye dağıtılmış, uzunlu kısalı hikayelerden oluşan başka bir eser ortaya çıkar (Kahraman 1998: 494).

Yenileşme döneminin başlangıcında ortaya çıkan bu eserlerde üslup kaygısının bulunmaması, yer yer laubali bir edanın içinden konuşulması, özellikle Ahmet Midhat'ın hikayelerinde yazarın araya girip okuyucuyla diyalog kurarak birtakım açıklamalara girişmesi, bunların topluluk önünde anlatılan meddah hikayelerine bağlanabilecek bir özelliğidir. *"Çerçeve hikaye içinde müstakil hikayeler anlatma geleneği de bu ilk eserlerde bir yöntem olarak kendini göstermektedir. Buna rağmen bu eserler, yavaş yavaş şekillenmeye başlayan yeni bir dünya görüşü yanında eski hikayede rastlanmayacak batılı anlamdaki hürriyet fikri, evlilik meseleleri, tahsil ve terbiye, birbirine zıt törelerin karşılaştırılması gibi problemleri gündeme getirmesiyle yeni sayılır."* (Kahraman 1998: 494). Ayrıca Midhat Efendi'nin bu tavrında, aydınlanma filozoflarından gelen ve Tanzimat yazarlarını da etkilemiş olan *"halkı aydınlatma"* düşüncesinin de bulunduğunu söylemek gerekmektedir.

Bu dönemde hikaye ile roman tür olarak birbirinden ayrılmış değildi. Hikaye kavramı romanı da içine alacak şekilde düşünülüyordu. Bu dönemde hikaye ve roman gerek tür ve gerek ele alınan konular ve üslup bakımından henüz birbirinden ayrılmış değildi. Hikaye kavramı romanı da içine alacak şekilde düşünülüyor, bir üst kavram olarak kullanılıyordu. *"İlk çeviri ve telif eserlerin adında bu kelime "baştan geçen olaylar, rivâyât, sergüzeşt" anlamında yer aldığı gibi eser isimlerinde özellikle sergüzeşt kelimesiyle de sık sık karşılaşılmaktadır. Müsâmeretnâme'yi meydana getiren hikayeler için ilk cüzün sonuna konulan bir notta her bir hikayeyi belirtmek üzere "fıkra" kelimesi kullanılmıştır."* (Kahraman 1998: 494).

Eski hikaye geleneğinden gelen *"kıssadan hisse çıkarma"* anlayışının halâ devam ettiği bu ilk dönemde hikayenin mahiyeti daha çok bu çerçeve içinde kalınarak açıklanmış, *Tercüme-i Télémaque* sunulurken ilk bakışta hikaye gibi görünen eserin aslı hikmet olan bir ahlâk kitabı gibi algılanması gerektiği belirtilmiştir. Ahmet Midhat Efendi, hikaye yazmaktan amacın hikemiyattan, ahlâktan bazı esasları komik veya trajik anlatım kalıplarından biri içinde okuyucuya telkin etmek olduğunu söyler. *Âşıkla Maşuk Dürbünü*'nün başına konulan mukaddimede hikaye ona bakanın kendindeki kötü huyları gördüğü bir ayna olarak tarif edilmektedir. *"Hikayeyi "sûret-i tasvir ve tahrîr" bakımından kendi içinde bazı tabakalara ayıran Ahmet Midhat Efendi âdeta ad koymadan hikaye ile romanı birbirinden ayırmaya çalışır ("Hikaye Tasvir ve Tahriri", Kırk Anbar, cüz 4, İstanbul 1290/1873, s. 107-112; ayrıca bk. Mehmet Kaplan v.dğr, III, 53-57). Onun telif ve çeviri eserlerden örnekler vererek türü dört tabakaya ayır-*

masının bugün kısa hikaye, uzun hikaye, roman ve nehir roman kavramlarıyla adlandırılan tür örneklerini hatırlattığı söylenebilir." (Kahraman 1998: 494).

A. Midhat Efendi'nin hikayelerinin çıkmaya başladığı yıllarda Şemsettin Sâmi'nin 1872 sonuyla 1873 başında üç cüz olarak yayımladığı *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ı hikayeden romana doğru yaklaşan karakteriyle bir yenilik getirdiği söylenebilir. Batılı tarzda kaleme alınan ilk Türk romanı olarak kabul gören eser, bu türde ilk tecrübe olduğu için teknik bakımından bazı acemilikleri de taşır. Gelenekli hikayeden batı tarzı romana geçişte bir ara metin olarak kabul edilmelidir. Nitekim daha isminden başlayarak (*Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat – Leylâ ve Mecnûn*), vak'a ve romanın üslûbuna kadar birçok motif eski hikayeleri hatırlatmaktadır. Bunun yanında insana bakış tarzı, genel manasıyla hürriyet temi üzerinde ısrarı, ailelerin baskısı sonucu sevmedikleri insanlarla evlendirilen gençlerin hayat boyu çektikleri ıstırabın anlatımı romanın yeni taraflarıdır.

Letaif-i Rivâyât serisinde yayımlanmaya başlayan uzun hikayelerinin sürdüğü sırada romana yönelen A. Midhat Efendi, hikayelerinin bir devamı olarak bu türün dikkate değer örneklerini verir. Hikayeleri ile birlikte düşünüldüğünde A. Midhat Efendi'nin bütün yenileşme dönemi edebiyatının etrafında döneceği konu ve problemlerin önemli bir kısmını edebi eser seviyesinde ele alıp işlediğini görürüz. Batılılaşma problemi, görücü usulüyle evlilik, köy ve şehir yaşayışının karşılaştırılması, kız çocuklarının okutulması, mirasyedilik, çalışma fikri, kadının sosyal hayata karışması, esaret ve cariyelik, azim ve başarı, eğitim, sağlık, levantenlerin yaşama tarzı, mürebbiyenin aile içine girişi gibi sosyal hayatı ve ferdin yetişmesini ilgilendiren çok sayıda konu ve problem ya ilk defa onun tarafından ele alınmış veya işlenerek geliştirilmiştir.

Bunların yanında köy romanının ve tarihî romanın ilk denemelerine onun eserleri arasında rastlarız. Batıda gelişen roman sanatına bağlı olarak romantik, realist ve natüralist ekollere bağlı bir kısmı iddialı romanlar A. Midhat Efendi'nin kaleminden çıkar. Devrinde batıda moda olan macera, harika, gezi ve fen romanı Türk edebiyatında karşılığını onun kaleminde bulur. Denebilir ki, bütün dönemi konu, tip ve karakter zenginliği, çeşitli edebi akımları denemesi ve yaşanan hayata yönelen dikkati ile A. Midhat Efendi'nin sayısı oldukça kabarık hikaye ve romanı doldurur.

Devri içinde "*hace-i evvel*" sıfatı verilen A. Midhat Efendi, geniş halk kitlesini gözeterek öğretici eserler verme yoluna gittiği için halkın rahatlıkla anlayabileceği '*sade dil*' kullanmayı esas alır. Dille birlikte üslûbundaki sadelik dikkat çeker. Hatta bu, özensizliğe kadar varır. Yazdıklarında ders verme gayesi gütmesi sebebiyle eserlerinin sonunda genellikle bir '*kıssadan hisse*' çıkarır.

Ahmet Midhat Efendi'nin hikaye ve romanlarında olay örgüsü, sadece bir kahramanın macerası üzerine kurulmaz. Birden çok kahramanın macerası,

birbirinin içine geçecek şekilde düzenlenir. Birden çok metin halkası, bazen tek başına bir hikaye teşkil edecek metin halkaları, çekirdek bir hikaye veya olay etrafında birleşir. Realist ve natüralistlerden gelen bir dikkatle kahramanların yetiştiği ve bulunduğu çevre ile karakterleri arasında ilgi kurulur. Önemli bir kısmı hayattan alınmış tabiî tipler durumundaki kahramanların özellikleri de buna zemin hazırlar. Bununla birlikte bazı eserlerinde olağanüstü tiplere de rastlanır.

Çok sayıda hikaye ve roman yazmış olmasına rağmen tekrara düştüğü pek görülmeyen A. Midhat Efendi'nin eserlerinin sonunda iyileri mutluluğa kavuştururken kötüleri cezalandırması sosyal edebiyat anlayışı ile açıklanabilir. Batı romanları arasında çok beğendiği romanlar olduğunda hemen onlara karşı bir benzerini yazma yoluna giden Ahmet Midhat, kendisinden sonra gelen bazı sanatkarlar üzerinde de etkili olmuştur.

O, hikaye ve romanın yapı, teknik özellikleri gibi muhtevası üzerinde de durmuş, bazı konuları edebiyatımızda ilk defa ele alan sanatkar olmuştur. Bu yönüyle Ahmet Midhat'ın bir yol açıcı olduğu söylenebilir. Onun edebiyatımızda ilk defa ele aldığı konulardan biri *köy hayatı*dır. Bu konuda onun iki hikayesinden söz etmek mümkündür. Bunlardan birincisi *Bir Gerçek Hikaye* (1876), ikincisi ise *Bahtiyarlık* (1885)'tır. *Letaif-i Rivayât* serisinin dokuzuncu cildinde yer alan *Bir Gerçek Hikaye*'de Rumelili bir Türk subayı ile bir Rum kızı arasında geçen aşkı konu alan hikayenin geçtiği mekan, adı bildirilmeyen Akdeniz adalarından birindeki küçük bir Rum köyüdür. A. Midhat Efendi'nin romantik etkiyle köy hayatı üzerinde durduğu ve şehir hayatına karşı köy hayatını öne çıkardığı önemli eseri *Bahtiyarlık* hikayesidir.

Ahmet Midhat'ın eserleri içinde *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1875) adlı romanının önemli bir yeri vardır. Çift kutupluluk üzerine kurulan roman, Türk edebiyatında Tanzimat'tan sonra başlayan yanlış batılılaşmayı konu alan ilk romandır. Yazar, birbirinin zıttı *Rakım Efendi* ile *Felatun Bey* tipleri etrafında son yüzyıl Osmanlı toplum hayatını gerçekçi bir gözle değerlendirme yoluna gider. Daha sonra bu konu başta Recaizâde M. Ekrem ve Hüseyin Rahmi olmak üzere çok sayıda yazar tarafından ele alınacaktır.

A. Midhat Efendi'nin eserleri arasında natüralist anlayışa bağlı kalınarak yazılan *Müşâhedât* (1885) adlı iddialı romanı teknik açıdan dikkate değerdir. Romanın yazılışına roman kişilerinin de katıldığı bu eser, batı edebiyatı için de yeni bir tarzın denemesi olarak kabul edilir. Yazarının hem kurmaca dünyanın içinde roman kişilerinden biri, hem de gerçek dünyanın yazar kimliğine sahip kişisi olması etrafında kurulan yapı dikkat çeker.

A. Midhat Efendi'nin sanat endişesinden uzak, halkı bilgilendirmek ve eğitmek maksadıyla hikaye ve roman verdiği dönemde sanat yönü öne çıkan

romanlarıyla Nâmık Kemal bu türde eser ortaya koyar. Klasik edebiyata olduğu gibi eski anlatılara karşı da sert eleştirilerde bulunan Nâmık Kemal, batı tarzında roman anlayışının yerleşmesi için çaba harcar. *Mukaddime-i Celâl*'de roman anlayışını açıklarken "*romandan maksat, güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak'ayı, ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tavsilâtıyle beraber tasvir etmektir.*" diyerek yeni anlayışı yerleştirmeye çalışır. *İntibah Mukaddimesi*'nde bu tarifi daha ileriye götürerek "*Hikaye yazmakta bir vazife daha vardır; o da muhatabı ıslâh etmek veya eğlendirmek için münasebetli münasebetsiz akla ne gelirse söylemek tarz-ı kudemâ-pesendânesini terk ile tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmaktır. Vicdan-ı beşerdeki serâiri kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmedikçe bulmak muhaldir.*" der. Böylece "*bu 'edebiyat-ı sahiha' taraftarı, edebiyatta bir esas gibi gördüğü eğlendirmek ve faydalandırmak gayelerini bırakmamakla beraber psikolojik dikkati bu sanatın esası olarak alır.*" (Tanpınar 1982: 400).

Nâmık Kemal, biri *İntibah*, diğeri *Cezmi* olmak üzere iki roman kaleme almıştır. Konusunu sade tuttuğunu söylediği *İntibah*'la roman türünde bir örnek ortaya koymak istemiştir. Eserin adı *Son Pişmanlık* iken sansür tarafından *İntibah*'a çevrilerek 1876'da yayımlanmasına izin verilmiştir. Batı roman tekniğiyle yazılması, realist tasvirlere ve mekanlara yer verilmesi, psikolojik tahlillere gidilmesi bakımından Türk edebiyatının ilk edebi romanı olarak değerlendirilen İntibah, konusunu sosyal hayattan alır. Romantik ekole bağlı olarak kaleme alınan eserde klasik edebiyat geleneğinden gelen unsurlara da rastlanır. Geniş bahar tasvirlerinden sonra girilen olay örgüsünde yaşanan hayata uzak, itina ile yetiştirilen bir gencin uygunsuz bir kadına aşkı ve cariyesinin söz edilen gence olan aşkı etrafında şekillenen dramatik yapı sergilenir.

Nâmık Kemal'in tarihî roman alanında yazılmış ilk romanlardan biri olarak kabul edilen ikinci romanı *Cezmi*, iki cilt olarak plânlanmış, ancak ikinci cildi yazılamamıştır. Romanın ilk iki cüzü 1880'de, üçüncü, dördüncü ve beşinci cüzleri 1882'de, altıncı ve son cüzü de 1883 yılı sonlarında yayımlanmıştır. *Cezmi*, konusunu XVI. yüzyılda II. Selim devrinde başlayıp aralıklarla yarım yüz yıl kadar devam eden Osmanlı – İran savaşlarından alır. *Evrâk-ı Perişan* yazarının 1877'de Midilli'ye gittikten sonra kaleme aldığı romanın birinci "*fasıl*"ının ilk alt bölümünde, XVI. yüzyıl Asya ve Avrupasının genel siyasi panoraması çizilir; ilmî buluşların, coğrafî keşiflerin bu kıtalar üzerindeki etkisi, Osmanlının bu değişme ve gelişmeler karşısındaki durumu dikkatlere sunulur. Asıl olayla doğrudan ilgisi bulunmayan bu giriş bölümünde yazar, son paragrafta sözü romana adını veren Cezmi'ye getirerek niçin böyle bir kişinin hikayesini anlatmak istediğini açıklar.

Nâmık Kemal'in, bu eserinde, ilk romanı *İntibah*'a göre roman tekniğine daha hâkim olduğu görülür. Fakat, İntibah'ta olduğu gibi *Cezmi*'de de

konuşmaların ve hareketin azlığı dikkat çekmektedir. Ayrıca tasvirlerin sübjektif ve mübalağalı oluşu, psikolojik tahlillere gereğince yer verilmemesi ve romantizmin etkisiyle vak'anın acıklı bir sonla bitirilmesi eserin tenkit edilecek yanlarıdır (Uçman 1993: 514). Tiyatro eserlerinde konuşulan dilden uzaklaşılmaması gerektiği fikrinde ısrar eden Nâmık Kemal, aksine romanda kendisini üslup oyunlarına kaptırmış, hatta *Cezmi*'de bunun aşırı örneklerini ortaya koymuştur.

Nâmık Kemal, *Cezmi*'yi, tarihe 93 Harbi olarak geçen 1877-1878 Türk-Rus savaşı sırasında yazmaya başlamış, söz konusu savaşı takip eden yıllarda yayımlamıştır. Bu savaş, Osmanlının önemli toprak kaybına uğradığı bir savaştır. Batı karşısında moral gücün çöküşünü de hızlandıran 93 Harbi, yazarının *İttihad-ı İslâm* fikrine ağırlık vermesini getirmiştir. *Celâleddin Harzemşah* piyesinden sonra daha güçlü olarak *İttihad-ı İslâm* fikri onun bu eserinde belirir.

Cezmi, romantik bir eserdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, eserdeki romantik bakış açısını *J. J. Rousseau* ile *Victor Hugo*'ya bağlayarak açıklar (Tanpınar 1982: 406-407). Tanzimat sonrası yeniliğinin önemli ismi Nâmık Kemal, Cezmi ile genç yazarlara konularını seçecekleri bir ufuk göstermiştir. Bu ufuk Türk tarihidir.

2.2.2. Tiyatro

Bir kültür ve medeniyet değişimi olan yenileşme sürecinde batı tiyatrosu da Türkiye'ye girmiştir. Tanzimat aydını gelenekli Türk tiyatrosu ile batı tiyatrosu arasında iki önemli fark görüyordu. Bunlardan biri, gelenekli Türk tiyatrosunun batı tiyatrosu gibi bir sahne üzerinde ve tiyatro binasında oynanmamasıydı. Tanzimat aydınının gördüğü bu eksiklik giderilmek istenmiş, daha Tanzimat'ın ilânının birinci yılında (1839-1840) İstanbul'da dört tiyatro açılmıştır. Tanzimat dönemi aydınının gördüğü ikinci fark, batı tiyatrosunun yazılı metne yani senaryoya dayanmasıydı. Türk tiyatrosunda yazılı metne dayanan oyun, Tanzimat'ın ilânından ancak yirmi yıl sonra Şinasî'nin *Şair Evlenmesi* (1859) adlı eseriyle ortaya çıkacaktır.

Batı tarzı tiyatro yenileşme dönemi Türk edebiyatına kazandırılmış edebi bir türdür. Daha önce şehir merkezlerinde şekillenen halk tiyatrosu (Karagöz, orta oyunu, meddah vb) ile köylerde oynanan seyirlik oyunları mevcuttu. Fakat bu oyunlar belirli bir senaryoya dayanmıyordu. Ayrıca sahne tekniğine göre de düzenlenmiş değildi. XIX. yüzyılda yeni anlayışa bağlı tiyatro eserlerinin yaygınlık kazanmaya başladığı sırada uzun süre gelenekli oyunlar varlığını sürdürür.

Batılı tarzda ilk oyunları Şinasî, Ali Haydar ve Direktör Âli Bey kaleme alır. Bunlara Ebuziya Tevfik, Ahmet Midhat Efendi, Nâmık Kemal ve

Molière'den yaptığı uyarlamalarla Ahmet Vefik Paşa ve Şemsettin Sâmi katılır. Ancak, Şinasî'nin *Şair Evlenmesi* adlı eserinden daha önce batı tarzında bazı tiyatro eserlerinin yazıldığını ve batı dillerinden bazı eserlerin Türkçeye çevrildiğini de belirtmemiz gerekir. Bunlar arasında *Doğu Dilleri Okulu*'nun piyeslerini, *Ermeni harfli oyunları* ve tarihçi Hayrullah Efendi'nin yazmış olduğu *Hikaye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî* adlı eseri sayabiliriz.

Şair Evlenmesi'nden önce kaleme alınan bu oyunlar Şinasî'nin eserinin Türk edebiyatında batı tarzında yazılmış ve yayımlanmış ilk Türkçe tiyatro eseri olmasını değiştirmez. Çünkü bu eserler Türk seyircisine oynanmadığı ve Türkiye'de yayımlanmadığı için Türk tiyatrosuna herhangi bir şekilde etkisinden söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Bu sebeple araştırmacılar bir Türkün yazdığı ilk Türkçe tiyatro eseri olarak Şinasî'nin *Şair Evlenmesi*'ni gösterirler. Fakat, burada kastedilen Türkçe, Türkiye Türkçesidir. Şinasî'nin eseri henüz ortaya çıkmadan önce Rus okullarında öğrenim görerek yetişen, Rusça vasıtasıyla batı edebiyatlarını ve tiyatro sanatını tanıyan Azerbaycanlı yazar Mirza Feth Ali Ahunzâde 1850-1855 yılları arasında Azerî Türkçesi ile hiciv yönü ağır basan altı komedi kaleme almış, *Temsilât* adıyla bir ciltte toplanan bu komedilerin yayımlanmasına 1859'da izin çıkmıştır (Akpınar 1989: 186-187).

Türkçede batı tarzında yazılmış ve yayımlanmış ilk tiyatro eseri İbrahim Şinasî'nin *Şair Evlenmesi*'dir. Şinasî, *Şair Evlenmesi*'ni 1859 (1275)'da yazmış, 1860 (1277)'da *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesinde tefrika ettikten sonra kitap olarak yayımlamıştır. İlk tefrikanın başındaki nottan anlaşıldığına göre yazar, *Şair Evlenmesi*'ni iki perde olarak kaleme almış, sonra birinci perdeyi metinden çıkarmıştır. Böylece piyes tek perdelik bir komediye dönüşmüştür:

"Sağlam bir dil kültürü olan Şinasî, 1858 yıllarında, İstanbul'da verilen temsillerin konuşmalarındaki gramer ve sentaks yanlışlarından, kısaca söylemek gerekirse, Türkçesizlikten, oyunların konularının çoğu zaman toplumumuzla hiçbir ilgisi bulunmayışından duyduğu rahatsızlık yüzünden bu piyesi yazarak bir örnek vermek istemiştir. Kaldı ki, Şinasî bu temsillerde gördüğü sahne tekniği ve sanat yetersizliği yönünden de rahatsızlık duymuş olabilir. Çünkü Şinasî'nin görsel sanatlardaki görgü, bilgi ve zevki bir sanat merkezi olan Paris'te geçirdiği yıllarda gelişmiş ve olgunlaşmıştır. (...)

Toplamak gerekirse Şinasî'ye bu piyesi şu faktörler yazdırmıştır:

a) Halkın, sahne eğlencelerine ve tiyatroya duyduğu eğilim,

b) Verilen oyunların genellikle yabancı dillerde olması,

c) Türkçeye çevrilip oynanan eserlerin dil bakımından zayıf, konu bakımından yerli halkı az ilgilendirir olması." (Akı 1989: 59-60).

Bu görüşlere Şinasî'nin Türk edebiyatını batı tarzında bir program dahilinde yenilemek istediğini de eklemek gerekir. Şinasî, eserinde Karagöz ve orta

oyunundaki yanlış anlamalara dayanan, oldukça basit vak'alı bir konuyu ele alır. Piyesin konusu *görmeden evlenme* üzerine kurulmuştur. Eserde iş bilir, aklı başında bir dost tarafından ufak bir rüşvetle düzeltilen, hileli bir evlendirme vak'ası işlenmiştir. Hemen hemen konusuz denecek kadar basit olan bu komedi yahut "*farce*"ın iki önemli özelliği vardır. "*Bir taraftan bize edebiyatımızın o zamana kadar semtine uğramadığı yeni bir realizmin kapısını açar, öbür taraftan da, bunu yapmak için halka gider, orta oyunu ve meddah hikayeleri gibi mahallî sanatlardan faydalanır.*" (Tanpınar 1982: 206). Bu küçük ve basit eseriyle bir çığır açmak düşüncesinde olan "*Şinasî'nin milli bir tiyatroya varacak en kısa yolu aradığı muhakkaktır. Bu, ancak halk ananesi ile olabilirdi.*" (Tanpınar 1982: 207)

Konusu bakımdan orta oyunu geleneğindeki fasılları andıran oyunda, şahıslar da gelenekten gelirler. Vak'a Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi bir mahallede geçer ve mahalle halkı oyunda yer alır.

Tanpınar, yerli unsurların yoğun olduğu eserde, bazı yabancı unsurların bulunduğu konusuna da dikkat çeker. Ona göre, "*Müştak Bey'in neşeli bohemi bizdekine hiç benzemez. O, taşkınlıkları, konuşma tarzı, zevcesine yüz görümlüğü olarak şarkı hediyesi, yaşlı baldızını sokak ortasında arkadaşına âdeta zorla ve büyük bir kayıtsızlıkla ikram ediş tarzıyla, hatta piyesi bitiren sahnedeki acelesiyle daha ziyade Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosudur. Murger'in 'bohem hayatı sahneleri' cinsinden bir eserle pek âlâ bağdaşabileceği gibi, Paul de Kock'a da gidebilir. Fakat dışarıdan gelen bu karakter, tamamıyla yerli olan heyeti umumiyenin arasında insanı rahatsız etmez.*" (Tanpınar 1982: 207)

Eserde, konuşma şekli de dikkat çeker. Oyun kişileri, yaşayan dille, sokağın, halkın diliyle konuşurlar. Şinasî, sokağın dilini kelimeden daha üstün, daha canlı anlatış seviyesinde edebi eserin bünyesine sokar: "*Şinasî'yi okurken insanda, şahıslarını 'sen gel! sen gel!' diye hayatın ortasından sahneye çekip almış hissi uyanır. Sağdıç kadın, imam efendi bu konuşma sayesinde hayatın bütün bir renkli tarafını, en doğru tonlarını beraberlerinde getirerek sahneye girerler.*" (Tanpınar 1982: 207).

Şair Evlenmesi'ni bir tarafıyla, konuşma üslûbuyla XIX. yüzyılın başında Enderunlu Vâsıf'ın ana-kız diyaloguna bağlayan Tanpınar'ın tespiti ile "*Şinasî, bu eseri ile bize (...) 'sokağın anahtarını' hediye etmiş, tek ufuk olarak canlı hayatı göstermiştir.*" (Tanpınar 1982: 208). Halkın konuşma üslûbunu eserinin dünyasına taşıyan *Durûb-ı Emsâl-i Osmanî* yazarı, halkın söz dağarcığının önemli bir tarafını kuran atasözleri ve deyimlerden de faydalanmayı ihmal etmemiş; piyes kişilerine atasözlerinden ve deyimlerden bol bol kullandırmıştır.

Bu piyes Türk edebiyatına realizmi getirmiştir. *Orta oyunu*yla *Fransız komedisi*nin mutlu bir izdivacı olarak değerlendirebileceğimiz *Şair*

Evlenmesi'nde yazar, müziği de kullanmayı ihmal etmemiştir. Gelenekli tiyatroda da müzik vardır, ancak Şinasî eserine *nota*yı da eklemiştir.

Özel öğrenim görerek yetişen ve Paris'te elçilik katipliği (1857-1861) de yapan Ali Haydar (1836-1914), bizde ilk trajedi yazarı olarak tanınır. Şinasî'nin *Şair Evlenmesi*'ni onun tiyatro eserlerinin yayımlanması takip eder. *Sergüzeşt-i Perviz* (1866), *İkinci Ersas* (1866) adlarıyla iki manzum trajedi ile *Rüya Oyunu* (1875) başlığını taşıyan bir de manzum komedisi vardır. Bu iki trajedi de Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Birincisinde bir mirasyedinin yoksul düşüşü, ikincisinde ise bir Sâsâni hükümdarının iki karısı arasındaki kıskançlıklar ve cinayetle biten olaylar dizisi sergilenir.

Türk tiyatrosunda batılı tarzda yerli eserlerin yoğun olarak kaleme alınmaya başlaması ve tiyatronun gelişmesi 1870'li yıllarda olur. Mizah edebiyatının öncülerinden olan Direktör Âli Bey (1844-1899), Türk tiyatrosunun önemli simalarındandır. Güllü Agop'un tiyatrosunda oynanması için eser çevirmiş, o dönemde hemen hemen hepsi Ermeni olan tiyatro oyuncularına fonetik ve diksiyon dersi vermek işini üstüne almıştır. Bu yıllarda tiyatro ile uğraşan iki gruptan birincisi edebi tiyatroya, genellikle trajediye, ikincisi komediye yönelmiştir. Birinci grubun başlıca temsilcisi Nâmık Kemal ve Abdülhak Hâmit'tir. İkinci grubun temsilcisi ise Âli Bey ve A. Vefik Paşadır. Birinci grup ile ikinci grup arasında dil ve anlatım açısından farklılıklar göze çarpar.

Âli Bey'in dili, Ahmet Vefik Paşanın dili gibi sanatsız ve sadedir. Hatta A. Vefik Paşa'nın Çağataycayı hatırlatan söyleyişinden ayrılması ve halk söyleyişine gitmesiyle ondan daha başarılıdır. Âli Bey'in bilinen beş tiyatro eseri vardır. Bunlardan biri operet, biri adapte, üçü de telif komedidir. Telif komedilerin adları şunlardır: *Misafiri İstiskal* (1870), *Kokona Yatıyor* (1870) *Geveze Berber* (1873). *Letafet* (1897) adlı eseri operettir. *Ayyar Hamza* (1871) ise uyarlamadır.

Devrinin çok yönlü yazarlarından olan Nâmık Kemal, *Osmanlı Tiyatrosu*'nda oyuncuların yetişmesi için tiyatro çalışmalarına katılmanın, gazetelerde tiyatro konusunda makaleler yayımlamanın yanında altı da oyun kaleme almıştır. Bunlar *Vatan yahut Silistre, Gül Nihal, Âkif Bey, Kara Belâ, Zavallı Çocuk* ve *Celâleddin Harzemşah*'tır.

Türk tiyatrosunun ilk teorisyenlerinden olan Nâmık Kemal'e göre tiyatro, "*öyle ma'rifet veya ahlâk mektebi değil, âdetâ bir eğlencedir. Hatta birtakım hazin hazin faci'alar da tiyatroları eğlencelikten çıkaramaz.(...) Tiyatro eğlencedir, fakat fikr-i beşerin icâd ettiği eğlencelerin cümlesine müreccah ve cümlesinden faidelidir.*" (Yetiş 1989: 50-51). Çünkü "*Bir millet, umûman ahlâk kitabı yazsa bir adamı pek kolay terbiye edemez. Bir edip birkaç güzel tiyatro tertip etse bir milletin umûmunu terbiye edebilir.*" (Yetiş 1989: 42)

Tiyatrodan sosyal fayda bekleyen ve halkın terbiyesinde ona görev yükleyen Nâmık Kemal, oyunlarında vatan sevgisini ve sosyal konuları işlemiştir. Bu oyunlardan biri olan dört perdelik *Vatan Yahut Silistre* 1873 Nisanında *Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu*'nda sahnelenmiştir. Ebuzzziya Tevfik'in verdiği bilgiye göre, *"vatansever bir hisle ve en şanlı bir savaş olayımızı belirten bu güzel eser, çok güzel bir şekilde halka sunulduğu vakit, seyircilerde meydana getirdiği yurtseverlik galeyanı ve kahramanlık duygusu, heyecanı, eserin yazarı hakkında pek fazla sevgi gösterilerine yol açmış ve neticede, seyircilerden büyük bir kalabalık, Kemal'in evine yürüyerek, 'Yaşa Kemâl!..' diye bağırarak taktir ve teşekkürlerini belirtmiştir."* (Ebuzziya 1973 205-206) Nâmık Kemal'in de, *"Bu oyun, tiyatroyu bulunduğu halden kırk elli derece ileri götürmüş ve o yolda ilerlemenin başlangıcı olmuştur"* (Nâmık Kemal 1884: 1249) dediği piyes, yazarına büyük şöhret kazandırmıştır.

Nâmık Kemal, bu ilk piyesi ile vatanperverlik ve kahramanlık duygularından işe başlamıştır. Halkta bu duyguları harekete getirmek isteyen dram, 1853 Türk-Rus savaşında gönüllü olarak cepheye giden sevgilisinin ardından, cephede onunla beraber bulunmak ve onunla aynı kaderi paylaşmak için, erkek kıyafetine girip, Silistre savunmasına katılan genç bir kız ile bir adamın aşkı etrafında gelişerek, bu genç ile Türk askerlerinin canlarını hiçe sayarak, vatan uğrunda gösterdiği kahramanlık ve fedakârlığı canlandırır. İçindeki vatanî şiir ve hitabeler ile devrinde büyük bir heyecan uyandırır. Eser, Avrupa'da da ilgi görmüş, temsilinden üç yıl geçmeden Rusça'ya (1876), daha sonra başka dillere çevrilmiş ve Rus basınında uzun süre akisleri devam etmiştir. (Akün 1960: 66-67)

Vatan yahut Silistre, konusunu 1853-1856 Türk-Rus Harbi'nden, başka bir söyleyişle Kırım Savaşı'ndan alır. Bu savaşta, Musa Hulusi Paşa komutasındaki altı bin kişilik Türk askeri, Tuna kıyısındaki Silistre kalesini Ruslara karşı kırk bir gün kahramanca savunmuş ve büyük bir zafer kazanmıştır. İşte Nâmık Kemal, bu büyük tarihî hâdisenin kuvvetli ilhamıyla piyesini kaleme almış, böylece Türk milletinin vatanî heyecanının tercümanı olmuştur. Ancak o, bu tarihî vakayı, edebi eser seviyesinde geliştirerek zenginleştirmiştir.

Olumlu tiplerin hakim olduğu *Vatan yahut Silistre* vatanperverlik ve İslâm birliği fikrini işler. Vatan fikri etrafında buluşan oyun kişileri tek boyutlu görünüm sergiler. Bu bakımdan oyun şematik bir eser olma özelliği gösterir. Tesadüfün geniş yer tuttuğu romantik bir eserdir.

Nâmık Kemal'in ikinci tiyatro eseri *Gülnihal*'dir. Asıl adı *Râz-ı Dil* iken sansür kurulu tarafından *Gülnihal*'e çevrilmiştir. *Vatan yahut Silistre* piyesinin provalarının yapıldığı sırada Mart 1873'te yazılan piyes, *Vatan yahut Silistre*'nin oynanması sırasında ortaya çıkan olaylar sebebiyle hemen sahneye

konulamamıştır. Beş perdelik bu piyes, tiyatro tekniği ve kompozisyon itibariyle bazı araştırmacılar tarafından *Vatan yahut Silistre*'den üstün tutulur (Göçgün 1987b: 31). Buna rağmen *Vatan yahut Silistre* kadar üne kavuşabilmiş değildir.

Nâmık Kemal, Magosa yolunda yazmaya karar verdiği *Âkif Bey(in)* esasını *Dâniş Bey yahut fâhişe-i tâibe* adı ile bahsettiği bir maceradan çıkarmıştır. Piyes beş perdedir. İçinde aruzun yanı sıra hece vezniyle kaleme alınmış şiirler de bulunmaktadır. Deniz savaşlarının yer tuttuğu oyunda vak'ayı, Kırım Harbi sırasında çok sevdiği karısını bırakarak kendisini bekleyen vatan görevine koşmakta tereddüt etmeyen bir bahriye zabitinin vatanperverliği ile karısının sadakatsizliği teşkil eder. Vatan duygularıyla başlayan vak'a aile faciasıyla biter. Tiyatro tekniğine uygun bir eserdir. Birbirine zıt karakterlerin davranışları üzerine kurulmuştur. Farklı ihtiraslar söz konusudur. Hatipçe konuşmalar da yer alır.

Hareket noktasını daha önce *İbret*'teki "*Aile*" makalesindeki ifade ettiği görüşlerden alan *Zavallı Çocuk*'ta genç bir kızın, annesinin gözettiği maddî menfaatler uğruna, sevdiği genç erkek yerine, istemediği zengin biriyle evlendirilmesinden doğan felâketler gösterilir. Edebiyatımıza aşk yüzünden verem olup ölen sevgili konusunu getiren bu eser, Recâizâde M. Ekrem'in *Vuslat*'ı ile Abdülhak Hâmit'in *İçli Kız*'ından başlayarak uzun yıllar devam eden hissî bir edebiyat çığırına yol açmıştır. Eserde Abdülhamit döneminin ilk senelerinin hissî hayatı vardır. Konu olarak anne ve babanın çocuğa söz hakkı vermeksizin evlendirmeleri ve bunun sonunda evliliğin facia ile neticelenmesi sahnelenir.

Harem ağalarının entrikaları üzerine kurulan yerli bir dram olan *Kara Belâ*, yazarının sağlığında basılamamıştır. Nâmık Kemal'in tiyatro eserleri içerisinde zayıf ve kendisinin esas konularıyla bağlantısı gevşek olanıdır. Konusu bir Hint hükümdarının kızının, gözü şehvetten dönmüş bir harem ağası tarafından tecavüze uğrayıp, sevdiği şehzade ile nikahlandığı gece, bu harem ağasını öldürdükten sonra, kendisinin ve sevgilisinin intiharından ibarettir. Üslup itibariyle en zayıf olan eserde laubali konuşmalar geçer.

Magosa'da başlayıp, Midilli'de 1881 yılında bitirebildiği *Celâleddin Harzemşah*, Nâmık Kemal'in üzerinde en fazla çalıştığı eseridir. Konusu, İslâm âlemini tehdit eden Moğol istilâsına karşı Celâleddin Harzemşah'ın giriştiği büyük mücadeledir. On beş perdelik bu eserde entrika, cinayet, muharebe, suikast, aşk gibi çeşitli temalar kaynaşır. Kahraman tipinin bütün üstün özellikleri Celâl'in şahsında toplanmıştır. Celâl, ülküsü ve görev uğrunda kendi arzu ve duygularından vazgeçmenin tam örneğini verir. Yazar, Moğol istilâsı önünde İslâm âlemini korumaya çalışan Celâl'in şahsında İslâm birliği fikrini kuvvetli bir şekilde ifade etmiştir. Bu eser, romantik Türk tiyatrosunun Hâmit'in

büyük eserlerinden önceki ilk zirvesidir. Eser, aynı zamanda kötü bir yolun açıcılığını da yapar. Oynanmak için değil, okunmak için yazılmıştır. Özetlemek bile güçtür.

Yenileşme döneminin çok yönlü sanatkarlarından biri de Ahmet Midhat Efendi'dir. O, okuyucularına okuma zevki vermek ve kültürü yaymak için her yazı türünden faydalanmak isteyen bir yazardır. A. Midhat Efendi gibi gözünü ve dikkatini yaşadığı toplumdan hiç ayırmayan, onun ihtiyaçlarına göre eserler vermeyi gaye edinen bir yazarın tiyatrodan uzak kalması beklenemez. O, tiyatro hakkında gazete yazıları kaleme almanın, sahneye eser koyma çalışmalarına katılmanın yanında yedi tiyatro eseri yazmıştır. Bunlar *Eyvah*, *Açıkbaş*, *Ahz-ı Sâr Yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti*, *Hükm-i Dil*, *Çengi Yahut Dâniş Çelebi*, *Fürs-i Kadimde Bir Facia Yahut Siyavuş* ve saray tarafından takip edilmesine yol açan *Çerkes Özdenler*'dir.

Mithat Efendi'nin önemli özelliklerinden biri terbiyeci oluşudur. Nâmık Kemal gibi o da tiyatronun medeniyeti geliştirecek bir vasıta olduğuna inanır. Ahlâka uygun, insan davranışlarını düzeltici, devlet, millet ve aile sevgilerini artıracak, beşerî değerleri gösterecek bir tiyatro ister. Türk tiyatrosunun canlı olduğu bir devrede tiyatro faaliyeti içerisine giren Midhat Efendi, tiyatro tarihiyle ilgili yazılar yazmış, tiyatro binaları hakkında bilgi vermiş ve Corneille'in *Le Cid* adlı eserini özet olarak Türkçe'ye çevirmiştir.

Yenileşme dönemi Türk tiyatrosunda hissî, ev hayatını işleyen hafif, duygulu bazı tiyatro eserleri kaleme alınmıştır. Bu eserlerde göreneklere körü körüne bağlılık, aile reislerinin kumara, içkiye, eğlenceye düşkünlükleri, çok evlilik, yaşlı erkeklerin genç kızlara olan ilgileri, esirlik, kaç göçün olumsuz sonuçlarıyla gençlerin aşkları ve evlenmeleri gibi konularda sosyal problemlere parmak basılmıştır. Fakat, hissilik, dokunaklılık ve acındırmanın, aşırı olarak vurgulandığı eserler ortaya çıkmıştır. Burada bize has bir hava ve gelişmeyle karşılaşırız. Özellikle yakın akraba kızlarla delikanlılar birbirlerini görebilmektedir. Bunlar arasında aşklar ve bu aşkların çeşitli sebeplerle yasaklanması karşısında gençlerin acı çekmeleri genel bir sonuç olmuştur. Gençler yetişme şartları içinde doğulu davranış tarzıyla daha engel çıkmadan kadere boyun eğerler. Sanki ölümü özlerler. Bu yolda Nâmık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'u ve Recâizâde M. Ekrem'in *Vuslat*'ı diğer yazarlar tarafından benimsenmiş, çokça oyun yazılmış, içlerinde başarılı olanları bulunmakla birlikte birbirinin tekrarı durumuna düşmüştür.

A. Midhat Efendi'nin çok evlilik konusunu hissî bir açıdan işleyen *Eyvah* isimli piyesi bu çerçevede kaleme alınmıştır. "*Piyes iki evli Meftûn Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavla oyunu hemen hemen her vodvil havasında başlar. İkinci perdenin başında görülen bu hafif komedi havası bu*

piyesin hatta bütün Ahmet Midhat Efen di tiyatrosunun bizce en güzel tarafıdır. Muharrir neredeyse Ayyar Hamza sahibi Ali Bey'in o çok güzel diline yaklaşmaktadır. Fakat sosyal davaları yakalayarak, açıklayarak hayata yardım etmek arzusu ille de bir tezi olması ve onu isbata çalışması uğrunda bu güzel başlangıçlar harcanır." (Tanpınar 1982: 473)

Ahmet Midhat Efendi'nin müzikli oyunlar da yazdığını biliyoruz. *Çengi* romanının başka türe uyarlanmış şekli görünümündeki *Çengi yahut Dâniş Çelebi* böyle bir eserdir. Şarkılarının sözlerini Muallim Nâci yazmış, Haydar Bey bestelemiştir. "*Üç perdelik milli oyun*" şeklinde takdim edilmiş olan bu eserin konusu bâtıl inanışlar etrafında şekillenir.

Açık Baş adlı dört perdelik komedisi dolambaçlı bir entrikaya dayanır. Genç karısına kendini sevdirmeye çalışan ihtiyar bir koca, ihtiyar kocasını aldatma yollarını arayan bir genç kadın, bunların kaderlerini büyü ve efsunla değiştirme gayretleri, sevdiği kızı alabilmek için hoca kılığına giren ve şöhretli bir muskacı diye anılan ve nihayet muradına eren genç adam, kapı arkasında kıyılan nikâh, babasının vermek istediği adama varmayan kızın koca kılığına giren sevgilisine yardımı, bu piyesin örgüsünü teşkil eder. Bu eserde, yaş farkından doğan hayat düzensizliğinin, batıl inanışların ve medreseli kâtiplerin dilinin komiği vardır.

Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden biri devlet adamlarından Ahmet Vefik Paşa (1823-1891)'dır. O, tiyatro binası yaptıran, oyuncu yetiştiren, seyircilere tiyatro kültürü kazandırmaya çalışan, adapte ve tercümelerle sahnede oynanacak oyunlar hazırlayan, kısacası tiyatronun ülkemizde gelişmesi ve kökleşmesi için hizmet veren bir tiyatro dostudur. Ahmet Vefik Paşa, tiyatroya ta başlangıç yılından itibaren kuruluşu sağlam entrikle dolu, Türkçesi mükemmel eserler vermiştir. Onların oynanması, tiyatroya rağbeti artırmıştır. Kendisi bizzat başında durup bir tiyatro binası yaptırmıştır. Türkçe temsiller verecek sanatçı yetiştirmiş, aktör ve aktrislerin oynayacakları eserlerin manasını, oynadıkları oyunun karakterini, psikolojisini, dekor ve kostümünün mahiyetini ve şeklini öğretmek için gayret göstermiş, devletteki onca işi arasında tiyatroya vakit ayırabilmiştir. Yazar, batı kültürü almış, Fransa'da tahsil görmüştür. Orada iken batı tiyatrosunu kaynağından öğrenmeye fırsat ve imkân bulabilmiştir.

Ahmet Vefik Paşa, 1869-1871 yılları içerisinde Molière'den beş tiyatro uyarlamış, daha sonra bu oyunları Bursa'da sahneye koymaya başlayınca onun başka oyunlarını da Türkçeye tercüme ve adapte yoluyla aktarmıştır. Molière'den adapte yaptığı on altı piyesi bir ciltte toplayarak yayımlamıştır (Akün 1989: 153-154).

Dönemin tiyatro yazarlarından Şemsettin Sâmi'nin *Suhrab yahut Ferzendküş* adlı trajedi denemesinden sonra hepsi yayımlanmış ve oynanmış *Besa yahut Ahte Vefa* (1875), *Seydî Yahya* (1875), *Gâve* (1876) adlı üç tiyatro

eseri vardır. Şemsettin Sâmi'nin ilk eseri olan *Besa Yahut Ahde Vefa*, Arnavut geleneğindeki "*besa*" yemini üzerine kurulmuş, altı perdelik bir trajedidir. Okuyucuya *"Beş fasıldan ibaret facia"* diye takdim edilen *Seydî Yahya*, Şemsettin Sâmi'nin yazdığı ikinci piyestir. Arap, İslâm ve Endülüs tarihine dönük bir oyundur. Konusunu Firdevsî'nin *Şehnâme*'sinden alan *Gâve* ise *"Beş fasıldan ibaret fâcia"*dır. Onun tiyatroları dönemin önemli oyunları arasında kabul edilir. Abdülhak Hâmit'ten hemen önce o, bu oyunlarıyla tiyatromuzu başka milletlerin tarihine açmıştır (Akün 1979-b: 414).

Ebuzziya Tevfik (1848-1913)'in ilk eseri olan *Ecel-i Kaza* (1872), aynı zamanda Türk halkının karşısında oynanan ilk Türkçe telif oyun olma özelliğini de taşır (Gür 1998, 144). Devrinde oldukça beğenilmiş, hatta abartılı bir şekilde, Direktör Âli Bey tarafından Diyojen'de yayımlanan bir yazıda bu romantik dram Shakespeare'in *Romeo ve Jülyet*'iyle karşılaştırılacak kadar ileri gidilmiştir. Konusu Erzurum'da geçen bu trajedide araya kan davasının karıştığı aşk ve evlilik işlenir. Ebuzziya Tevfik'in tiyatro alanında ikinci eseri *Habibe yahut Semâhat-ı Aşk*'tır. Victor Hugo'nun *Anglo Tyran de Padove* adlı piyesinden uyarlamıştır (Kerman 1978: 360-362).

2.2.3. Edebiyat teorisi ve eleştiri

Felsefî bir gelenek temeline oturmayan Türk edebiyatı eleştiri ve edebiyat teorisi alanında hep bir boşluğu yaşayacaktır. Klasik Türk edebiyatında edebiyat teorisi ve eleştiri bir tür olarak gelişmiş değildi. Beş yüzyılı bulan bu edebiyat dairesinde edebi değeri yüksek eserler verilmiş, fakat, teorisi ve estetiği gereğince yapılmamıştır. Arap ve Fars belâgat kitaplarının kurallarına bağlı kalınarak Türkçe şiirlerin kaleme alınması yeterli görülmüştür. Edebiyat teorisine kıyasla edebiyat eleştirisi biraz daha gelişme göstermiştir.

Şuâra tezkirelerinde şairler hakkında bilgi verilirken eleştiri alanına girecek bazı değerlendirmelere; divanların ve mesnevîlerin mukaddime, dibace ve hatimelerinde sanatkarların sanat anlayışlarını yansıtan ibarelere rastlandığı gibi, başka sanatkarlar hakkında yapılan eleştirilere de tesadüf edilir. Ayrıca çeşitli edebiyat çevrelerinde ve meclislerinde sözlü gelenek içinde kalan edebiyat hakkında birtakım görüşlerin ileri sürüldüğü de söylenebilir. Bütün bunlar klasik edebiyatın kendi şartları içinde eleştirisinin oluştuğunu gösterir. Ancak, eleştirinin batıda olduğu gibi edebi bir tür olarak gelişip şekillendiği söylenemez.

Yenileşme döneminde hikaye ve romanın yanında Türk edebiyatına giren türlerden biri de edebiyat eleştirisidir. Dönem içerisinde çeşitli gazete ve dergilerin faaliyet alanına girmesiyle canlı bir eleştiri atmosferi doğar. Bu eleştiri faaliyeti, bazen eskiyle yeni arasında, bazen yenilikçilerin birbiri arasında çıkan ihtilaflarda belirecek; dil, edebiyat, edebi türler, sanat eseri ve sanatkarlar üzerinde düşünme ve tartışma ortamı doğuracaktır. Esas itibariyle yenileşme

dönemi Türk edebiyatı klasik edebiyata karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde eleştirinin iki prensipten hareket ettiği görülür. Bunlardan biri eskinin reddi, diğeri ise yeninin ortaya konmasıdır (Ercilasun 1981: 42).

Şinasî, Ziya Paşa ve Nâmık Kemal'in temsil ettiği birinci nesille edebiyat estetik gayeye değil, sosyal faydaya yönelmiştir. Eleştirinin de yenileşmenin ilk devresinde bu gaye etrafında şekillendiği söylenebilir. Nitekim, Şinasî ile Nâmık Kemal'in dil ve edebiyat alanında ileri sürdüğü görüşler ve değerlendirmeler daima sosyal faydayı gözeten, büyük halk kitlesini esas alan bir çizgide gelişir. Buna Ziya Paşa'nın zaman içinde değişiklikler gösteren fikirlerini de bir tarafıyla eklemek gerekir.

Yenileşme döneminin ilk eleştirel görüşleri dil ve basın hayatı etrafında belirir. Batı benzeri modern bir toplum yapısının oluşması için çaba harcayan İbrahim Şinasî'nin 1860'da *Tercüman-ı Ahvâl*'in yayımlanması dolayısıyla kaleme aldığı *mukaddime*de eski zihniyeti, edebiyat anlayışını ve basın hayatını eleştirmesinin yanında, sosyal fayda prensibine göre hareket etmesi dikkat çeker. *Tercüman-ı Ahvâl Mukaddime*sinde, *gayr-i müslim*lerin "*hukuklarından ziyadece serbest*" şekilde gazete çıkarabildiklerini belirttikten sonra, sözü asıl Osmanlı gazeteleri konusuna getirir. Şimdiye kadar Türkler arasında sürekli bir gazete çıkarmayı kimsenin akıl etmemiş olduğunu belirterek bu konuda kendisinden önceki aydınları açıkça eleştirir. Kanunlarla sorumluluk yüklenen halkın hak ve görevlerini bilmesi gerektiğini ifade ederek sözün önemi üzerinde durur. Söz, meramı anlatmak için ifade vasıtasıdır. Yazı, sözü kalemle tasvir etmek fenninden ibarettir. Bu sebeple *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesindeki yazıların halkın kolaylıkla anlayabileceği derecede sade bir dille yazılması gerekir.

Dönem içinde ilk eleştirel tartışma 1864'te *Rûznâme-i Cerîde-i Havadis* ile *Tasvir-i Efkâr* gazetesi arasında dil üzerine cereyan eder. *Rûznâme-i Cerîde-i Havadis*'in *Tasvir-i Efkâr*'ın diliyle alay etmesi üzerine, tartışma, Arapça bazı terkiplerin nasıl yazılacağı konusunda yoğunlaşır. Şinasî, *Tasvir-i Efkâr*'ın diliyle alay edebilmek için *Rûznâme-i Cerîde-i Havadis*'in yazısında "*mebhûsetün anhâ*, *tûl ü dırâz*, *sâlifetü'z- zikr*" gibi yanlışların bulunmaması gerektiğini belirtir. Arapça'nın kurallarına sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışan ve Türkçenin üzerinde Arapça'nın hâkimiyet kurmasından yana tavır alan *Rûznâme-i Cerîde-i Havadis* yazarlarından Said Bey'in gazete yazısında kullandığı bu terkiplere karşı çıkan *Tasvir-i Efkâr* yazarı Şinasî'ye göre terkiplerin doğrusu, "*mebhûsu anh*" (söz konusu olan, sözü geçen), "*dûr ü dırâz*" (uzun uzadıya), "*sâlifü'z-zikr*" (zikri geçmiş)dir. Said Bey'in de karşılık vermesi üzerine tartışma bu üç terkibin doğru olup olmadığı üzerinde dört ay sürer.

Bu tartışmada önemli olan konu, tartışmanın kendinden çok gelişme seyri ve Şinasî'nin sergilediği tavırdır. Şinasî, işi şahsiyete dökmeden, Said Bey'i

rencide etmeden, gerektiğinde kendi hatalarını kabullenme olgunluğunu da göstererek batı anlayışında bir eleştirinin ilk örneğini vermiştir. Türk edebiyatının yenileşmesinde öncü olan Şinasî'nin tenkit alanında önemli fikirlerinin ve faaliyetlerinin olduğu söylenemez. Mizaç olarak münakaşaya uzak bir yapıya sahip olan Şinasî, daha çok tavırlarıyla ve fikirleriyle yenileşmede etkili olmuştur. Buna rağmen dil ve edebiyat hakkında fazla geliştirilmemiş fikirleriyle *Rûznâme-i Cerîde-i Havadis* ile *Tasvir-i Efkâr* gazetesi arasında ilk dil tartışmasına yol açan da odur.

Tartışma sırasında Şinasî, dil hakkındaki görüşünü de açıklamış olur. Ona göre Türkçe diye bir dil vardır. Bu dilin başka dillerden aldığı kelimeleri *"lâfzen ve mânen şîvesinin iktizâsına göre tâdil ve tahvîl"* etmesi tabiîdir. Bunun yanında o, *edebiyat*ın "*edeb*" kökünden geldiğini bildirerek "*edebiyat*" ile "*edeb*" arasında ilk defa ilgi kurar.

Şinasî'nin edebiyat tarihi hakkında da görüşleri vardır. *Fâtin Tezkiresi*'nin yeni baskısını hazırlarken kısmen batı tarzı edebiyat tarihine yaklaşan bir anlayışla yeni görüşler getirir. Ona göre bir tezkirede şu hususlara dikkat edilmelidir:

-Edebiyat konularıyla ilgili bazı notlar bulunmalı,

-Yüksek rütbede olan kimselerin biyografilerinde mübalağalı hükümlere yer verilmemeli, "*söz rüşvetleri*" olmamalı,

-Başka şairlerden "*intihal*" olduğu bilinen şiirler açıklanmalı,

-Her şairin ne kadar şiiri olduğu, varsa başka bir ilimdeki ustalığı imkân ölçüsünde belirtilmelidir.

-Tezkirede yer alan ifade ve anlam yanlışları düzeltilmelidir.

Türk edebiyatının gerçek anlamda ilk eleştiricisi ve teorisyeni Şinasî'nin açtığı yolda ilerleyen Nâmık Kemal'dir. O, başta *Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazâtı Şâmildir, Tahrib-i Harâbât, Takîb, İntibah Mukaddemesi, Emir Nevruz Mukaddimesi, İrfan Paşaya Mektup, Meprizon Muahezenâmesi, Talîm-i Edebiyat'a Dair Risâle, Celâl Mukaddimesi, Bahâr-ı Dâniş Mukaddimesi* olmak üzere çeşitli yazılarında eleştirel görüşlerini ortaya koymuş; Türk edebiyatı üzerindeki eleştiri ve tekliflerini, prensip ve fikirlerini ifade etmiştir (Ercilasun 1981: 45). Onun bu düşünceleri eski edebiyatı tenkit, yeni edebiyatın ve yeni edebi türlerin savunulması etrafında şekillenir.

Nâmık Kemal'in klasik edebiyata olan tenkit ve itirazlarını dört noktada toplamak mümkündür. Dil, hayâl sistemi, edebi sanatlar ve sosyal fayda. Ona göre eski şairler Fars dilinin tesiriyle sun'î bir dil meydana getirmişlerdir. Dolayısıyla bu sun'î dili halk anlayamamaktadır. Dilin kullanılışında da dikkatli

olamamışlar, fesahat hatalarına düşmüşlerdir. Eski edebiyat, bize mahsus bir edebiyat dili yapamamış ve *"şfve-i lisan"*dan uzaklaşmıştır.

Klasik şiiri hayâl bakımından tenkit eden Nâmık Kemal, divanları okurken insanın kendisini gulyabâniler âleminde hissettiğini söyler ve bu hayali şu örnekle karikatürize eder:

"Maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Merih'in göğsüne saplamış kahramanlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, Cehennemi alevlendirmiş de yakı diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça arşıâla sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına boğulur âşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı sevgililer..."

O, hayal sistemi bakımından hatalı bulduğu, akla, mantığa, gerçeğe, tabiata, tarihî hâdiselere uymayan ifadelerle dolu olarak gördüğü klasik edebiyatı "*vazıh*" bulmaz.

Nâmık Kemal'in klasik edebiyata yönelttiği sert tenkitlerden biri de edebi sanatlar üzerinde toplanır. Ona göre eski şairler en çok bağlı oldukları Arap belâgatında, edebi sanatlarda başarılı olamamışlar, yaptıkları sanatlarda hakikat ve tabiat sınırlarını aşmışlardır. Anlam sanata feda edilmiş, mübalağa ile mecaza fazla yer verilmesinden dolayı eserler, gerçeklerden uzaklaşmıştır. Eski şairlerin daha gerçekçi Arap edebiyatı yerine mübalağacı Fars edebiyatını kendilerine örnek almalarını talihsizlik olarak değerlendirir.

O, klasik edebiyatın süsle dolu olduğunu, seci ve kafiye hevesi yüzünden düzyazı ve şiirlerden anlam çıkarmanın mümkün olmadığını, bundan dolayı yazı dilinin konuşma dilinden ayrılarak tabiîlikten uzaklaştığını bildirir. Söylenmek istenenin açık bir şekilde anlatılmasına mâni olan "*sanayi-i lâfzıyye*" eski nâsir ve şairlerimizin elinde bir oyun halini almış, edebiyatın külfetli sanatlarla yüklenmesine sebep olmuş, bu da edebi eserlerimizi tatsız ve letafetsiz bir hale getirmiştir.

Edebiyatta sosyal fayda gözeten Nâmık Kemal'e göre klasik edebiyatın insanı terbiye etme, milleti ilim yönünden geliştirme, ahlâk dersi verme gibi özelliklerden mahrum olması bir yana, bu edebiyat ahlâkı bozucu örneklerle doludur. Bu yönüyle klasik edebiyatın, zevk-perest ve gayrî ahlâkî olarak değerlendirdiği Acem edebiyatından etkilendiği görüşündedir. Klasik edebiyatta duygu olarak tarihî hâdiseleri yaşamak mümkün olmadığı gibi, bu edebiyat milli birliği temin edici, koruyup geliştirici özelliklerden de mahrumdur (Yetiş 1989: LIV-LV).

Bir meydan ve dava adamı olan Nâmık Kemal'in klasik edebiyat karşısında yer yer hırçınlaşan tavrının değişik psikolojik tesirlerin altında gelişen hissî ve

sübjektif bir tenkit anlayışını ortaya çıkardığını söyleyebiliriz. *Encümen-i şuarâ* toplantılarına devam eden, gençliğinde bir *divançe* oluşturacak kadar klasik şiir kaleme alan şair, Şinasî ile tanışıp batı tarzı bir edebiyat kurma yoluna girdikten sonra eski anlayışı yıkarak yerine yeniyi yerleştirmek arzusuyla hareket eder. Her şeye rağmen zevk ve estetik dünyasından kopamadığı klasik edebiyata yönelttiği sert eleştireler, devrinden başlayarak günümüze kadar etkisini büyük ölçüde sürdürmüştür.

Nâmık Kemal'in Şinasî'nin takipçisi olarak kurmak için çaba harcadığı yeni edebiyat;

1. *Sosyal fayda fikri*,
2. *Edebiyatın hakikate, tabiata ve akla uygunluğu*,

olmak üzere başlıca iki düşünceye dayanmaktadır. Yazar, istediği edebiyatın özelliklerini sıralamadan önce sözün ve dilin önemini anlatır. İnsan dünyada bir ad bırakmak ister ve bunu eserle gerçekleştirir. Söz, en kalıcı eserlerden biridir. Aynı zamanda söz, anlaşma vasıtasıdır. O, sözün ebedîliğinden başka özellikleri üzerinde de durur. Bu özellikler, sözün fikir aşılama vasfını taşıması ve milletin *"hüsn-i terbiyetine"* hizmet etmesidir. Bu sebeple bazen kılıçtan bile tesirli olur. Milletin eğitilmesinde, fikirlerin gelişmesinde yardımcı durumundadır. Çünkü fikir, dilin olgunluğu ölçüsünde gelişir. O halde edebiyat bir milletin ruhu ve dili olmalı, her yazı yazan, halka hitap etmeyi ve faydalı olmayı gaye edinmelidir.

Nâmık Kemal, çeşitli yazılarında yeni edebiyatın özellikleriyle ilgili düşüncelerini üstü kapalı da olsa ifade etmiştir. Aslında onun bu görüşleri klasik edebiyatta gördüğü ve eleştirdiği eksikler ile olumsuz tarafların giderilmesinden başka bir şey değildir. Denebilir ki, yeni edebiyatın teorik alt yapısının önemli bir tarafını onun bu görüşleri yapar. Daha sonra bu görüşlere Recaîzâde M. Ekrem'in *Talim-i Edebiyat*'ı eklenerek yeni edebiyatın dayandığı teorik temeli estetik yönde geliştirir.

Nâmık Kemal'e göre yeni edebiyatta mana-fikir esas olmalıdır. Fakat bu, şeklin ihmal edilmesi demek değildir. Her ikisi de aynı güzelliğe sahip bulunmalıdır. Bu edebiyat *"teâtî-i efkâra vâsıta"*lık yapmalıdır. Kelimenin köküne bağlı olarak milleti terbiye etmeli, ahlâkın güzelleştirilmesine hizmette bulunmalıdır. *"Mürebbî-i ruh, müzekkî-i efkâr"* olmalıdır. Fikri geliştirmeli, milli ve medenî birliği kurmalı, milliyeti muhafaza edici olmalıdır. Bunun için de açık, hakikat ve tabiat çerçevesinde olan böyle bir edebiyatı herkes anlayabilmelidir.

Edebiyatın esası hakikate uygunluktur. Anlam sanat uğruna feda edilmemeli, hakikatleri tayine yardımcı olmalıdır. Konuşulduğu gibi yazılmalı ve yazılanlar *"şive-i lisâna"* uymalıdır. Manasız, tatsız lâfız sanatları mümkün

mertebe terk edilmelidir. Edebiyatın vatanı yoktur. Roman, hikaye, tiyatro gibi yeni edebi türlerde biz de eser yazmalıyız. "*Şive-i Acem*" olabildiğince kullanılmamalıdır. Bu edebiyat *"tabiat-ı beşeriyeyi"* tahlil etmelidir. Acem tarzı mübalağalardan kaçınmalı, söylenenler gerçeklere uygun olmalıdır. Çünkü gerçek edebiyatla daha iyi anlaşılır. Tarihî vak'alar, yaşanan milli hâdiseler edebi eserlerde işlenmeli ve bunları milletin hafızasına nakşetmelidir. Edebiyat, mantığa ve âdâba uygun olmalıdır. Bu edebiyatın aslî ruhu hikmet olmalıdır. Okunabilir olmalı ve halkı aydınlatmalıdır. Vatan severlik duygularını işlemeli, gerektiğinde orduları galip edecek şekilde duygu ve heyecan yüklü olmalı, halka yön vermelidir. Bu edebiyatın hayalleri bize mahsus olmalıdır (Yetiş 1989: LVI-LVII).

Nâmık Kemal, Türk edebiyatına batı edebiyatlarından giren hikaye, roman ve tiyatro gibi yeni edebi türlerin gelişmesi için de çaba harcar. Ancak, bu edebi türlerde kaleme alınan eserlerin başarılı örneklerinin ortaya konmadığının da farkındadır. Henüz edebiyatımızın yeni tanıdığı bu türlerde zamanla başarılı eserlerin ortaya çıkacağı fikrine sahiptir. Edebi türler içinde tiyatroyu diğerlerinden daha üstün bulan yazar, bu türde başarılı eserlerin ortaya konmasının zorluğunu da işaret etme ihtiyacı duyar.

Nâmık Kemal, önemli bir kısmı yaşadığı devir içinde eser veren sanatkarlara dikkatini yöneltmiş ve bazılarının eserlerini değerlendirme yoluna gitmiştir. Bunlar içinde Âkif Paşa, İbrahim Şinasî, Ahmet Midhat Efendi, Ahmet Vefik Paşa, Ziya Paşa, Recaizâde Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi yazar ve şairleri sayabiliriz. O, devrinin sanatkarlarına yaklaşırken problemi daha çok eski-yeni açısından değerlendirmiş; onlarda gördüğü dil kullanımındaki başarıları ve aksaklıkları, hayal dünyaları, söz sanatlarında aşırıya gidip gitmemeleri, tabiattan ve gerçeklikten uzaklaşıp uzaklaşmamaları gibi noktalarda dikkatini toplamış, batı dillerinden yapılan tercümelere dilin kullanımı ve hayal dünyasının aktarılması yönüyle yaklaşmıştır.

Kendi neslinden yazar ve şairlere karşı sert bir eleştiri getiren Nâmık Kemal, genç sanatkarlara karşı daha yumuşak ve yol gösterici bir tavır sergiler. Bu da onun Şinasî'den sonra yeniliği yürüten başlıca kişi olma sorumluluğu ile ilgilidir. Devrinin sanatkarlarında gördüğü dil yanlışlarını, tercüme hatalarını, gerçeklikten uzaklaşmayı, klasik edebiyatın dairesinden kurtulamamayı eleştirirken; yeni yolda sağlanan başarıları övgüyle karşılar. Onun ilgiyle takip ettiği genç sanatkarlarda hiç tahammül edemediği yan "*Acemâne*" söyleyişten kurtulamamalarıdır. Batı tarzı bir edebiyat kurabilmek için mutlaka Fars edebiyatının etkisinden sıyrılmak gerektiğine inanır (Yetiş 1989: LVII-LXVI).

Nâmık Kemal'den sonra üzerinde durulması gereken isimlerden biri Ziya Paşa'dır. Ziya Paşa, yenileşme dönemi Türk edebiyatında şiiri yanında, edebiyat

hakkındaki değişken fikirleriyle de dikkatleri zaman zaman üzerine çekmiş, polemik ve tartışmalara zemin hazırlamış, başta Nâmık Kemal olmak üzere devrin bazı edebiyat adamları tarafından şiddetle eleştirilmiştir. O, *Hürriyet* gazetesinde 1868'de yayımlanan "*Şiir ve İnşa*" makalesi ile 1874'te kaleme aldığı *Harâbât Mukaddimesi*'nde Türk edebiyatı hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. "*Şiir ve İnşa*" makalesinde klasik edebiyatı tenkit eden, bizim asıl edebiyatımızın klasik edebiyat değil, halk edebiyatı olduğunu ileri süren Ziya Paşa, *Harâbât Mukaddimesi*'nde bunun tam tersini iddia ederek halk edebiyatını küçümser ve onun karşısında klasik edebiyatı yüceltir. Sergilediği bu tezat ve ikilikle aynı zamanda devrin karakteristik özelliğini de yansıtmış olur.

"*Şiir ve İnşa*" makalesinde "*Osmanlıların şiirleri acaba nedir?*"diye soran Ziya Paşa, Necatî, Bâkî ve Nef'î, Nedim ve Vâsıf'ın ismini sayarak bunların divanlarında yer alan şiirlerin bizim asıl şiirimiz olamayacağını söyler. Çünkü, bu şairler Fars şiirini, Fars şairleri de Arap şiirini taklit etmişler, böylece melez bir şey yapmışlardır. Bu taklit sadece nazım üslûbu bakımından değil, fikir, ifade, hayal ve manayı da içine alacak şekilde yapılmış, eski şairler mensup olduğumuz milletin bir dili ve şiiri var mıdır, bunu ıslah etmek mümkün müdür diye hiç düşünmemişlerdir.

Nesirde de durum tamamıyla şiirde olduğu gibidir. *Münşeât-ı Feridun*, Nergisî ve Veysî'nin nesri ve başka muteber yazılar ele alınsa içlerinde bir Türkçe kelime bulunmaz. Maksat söylenmek istenirken bedi' ve beyân fenleri karıştırılarak belâgat göstermek için öylesine karma karışık ve zincirleme terkipler yapılmıştır ki, ancak bir adam Kâmus ve Ferheng yardımıyla, Arapça hakkında iyi bilgiye sahip olmak şartıyla âdeta bir ders çalışması yapar gibi uzun zaman üzerinde düşünmedikçe manasını çıkaramaz, dedikten sonra konuyu yaşadığı döneme getirerek batı ülkelerinde olduğu gibi yazılanı halkın anlaması gerektiği fikri üzerinde durur.

Ziya Paşa, "*bu hale göre bizim millette tabiî hal üzere ne şiir ve ne de inşâ yok mu demek olur?*" sorusundan sonra, bizim asıl şiirimizin İstanbul ve taşra halkı arasında halâ durduğunu; bunların avam şarkıları ile halk arasında çöğür şairlerinin deyiş, üçleme, kayabaşı diye isimlendirdiği şiirler olduğunu söyler. Düzyazımızın ise "*Mütercim-i Kâmus*"un ve daha sonra *Muhbir* gazetesinin esas aldığı yazı olduğunu bildirir. Nesir yazıları için başka örnek olarak köy ağalarının imamlara söyleyerek yazdırdığı yazıları gösterir.

Şiir ve İnşâ'dan altı yıl sonra yazdığı *Harâbât Mukaddimesi*'nde bütün bu söylediklerini unutmuş görünen Ziya Paşa, klasik şiiri yüceltirken halk şiirini küçümser ve tahkir eder. Kendisinin şiir sanatıyla ilk teması hakkında bilgi verdikten sonra şairin bir tip olarak özellikleri üzerinde durur. Onun hal ve hareketleriyle diğer insanlardan farklı olduğunu, kaidelerle bağlanamayacağını,

başkalarına tenezzül etmeyeceğini ifade eder. Şairlik için kabiliyetin gerektiği fikrinde olan Ziya Paşa, ikinci şart olarak da ilim ve fazilet tahsil etmeyi gösterir. Ona göre,

"Gelse bir araya saye vü mihr
Olmaz bir arada cehl ile şi'r"

Ayrıca o, şairlik için Avrupa dili öğrenmeyi de şart koşar. Çünkü şair dünyayı onunla anlayacaktır. Her edebiyatın kendine has özellikleri ve iklimi olduğunu düşünen Ziya Paşa, Racine ve Lamartine'in Nef'î gibi kaside yazamayacağını; Senâî ve Ferezdak'ın da Moliére gibi bir tiyatro vücuda getiremeyeceğini bildirir. Çünkü, doğu ve batı birbirinden farklıdır.

Böylece yenileşme dönemi Türk edebiyatının birinci nesli, edebiyatı yüzyıllarca kaldığı klasik anlayışın dairesinden çıkararak batı edebiyatı dairesine sokma çalışmasında ikinci neslin faaliyet alanına kadar getirir. İkinci nesil diye adlandırdığımız Recaizâde Mahmut Ekrem-Abdülhak Hâmit-Muallim Nâci-Sâmipaşazâde Sezâî nesliyle edebiyat birinci neslin açtığı yolda daha başarılı ve batılı örneklerine kavuşur.

Kaynaklar

Akı, Niyazi (1989), *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, İstanbul.

Akpınar, Yavuz (1989), "Ahundzâde, Mirza Fethali", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, II.

Aktaş, Şerif (1996), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1*, Ankara.

Akün, Ömer Faruk (1960), "*Nâmık Kemal*", İslâm Ansiklopedisi, Cüz. 90, İstanbul.

_____, _____ (1979a), "*Şinasi*", İslâm Ansiklopedisi, C. 11, İstanbul.

_____, _____ (1979b), "*Şemsettin Sâmi*", İslâm Ansiklopedisi, C. 11, İstanbul.

_____, _____ (1989), *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul.

Andı, M. Fatih (1997), *Serveti- Fünûn'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, İstanbul.

Bilgegil, M. Kaya (1997), *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri*, Ankara.

Birand, Kamuran (1998), "*Aydınlanma Devri Devlet Felsefesinin Tanzimatta Tesirleri*", Kamuran Birand Külliyatı, Ankara.

Ebuzziya Tevfik (1973), *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz. Ziyad Ebuzziya, İstanbul, C.II.

Emil, Birol (1997), *Türk Kültür ve Edebiyatından (1) Meseleler*, Ankara.

Enginün, İnci (1983), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul.

Ercilasun, Bilge (1981), *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, Ankara.

Göçgün, Önder (1987), *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Şahsiyeti Ve Bütün Şiirleri*, Ankara.

_____, _____ (1987), *Nâmık Kemal*, Ankara.

_____, _____ (1999), *Nâmık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Ankara.

Gür, Alim (1998), *Ebuzziya Tevfik*, Ankara.

İsmail Habib (1340), *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

Kahraman, Âlim (1998), "*Hikaye*", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 17.

Kaplan, Mehmet (1976), Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I, İstanbul.

_____, _____ (1978), Şiir Tahlilleri I, İstanbul.

_____, _____ (1974), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. I, İstanbul.

Kerman, Zeynep (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul.

Nâmık Kemal, "*Mukaddime-İ Celâl*", Mecmua-İ Ebuzziya, IV, Yıl: 1302/1884, 3. Kısım.

Okay, Orhan (1988), "*Edebiyatımızın Batılılaşması Yâhut Yenileşmesi*", Büyük Türk Klasikleri, C. 8, İstanbul.

_____, _____ (1990), *Yeni Türk Edebiyatı Ders Notları, Tanzimat Edebiyatı*, Erzurum.

Özön, Mustafa Nihat (1985), *Türkçede Roman*, İstanbul.

Parlatır, İsmail (1988), "*Tanzimat Şiiri*", Büyük Türk Klasikleri, C. 8, İstanbul.

_____, _____ (1989), "*Tanzimat Nesri*", Büyük Türk Klasikleri, C. 9, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

_____, _____ (1992), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 3. Baskı: İstanbul.

Uçman, Abdullah (1993), *Cezmi*, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 7, İstanbul.

Yetiş, Kâzım (1989), *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul.

3. YENİLEŞMENİN İKİNCİ KUŞAĞI

Dr. Ali İhsan KOLCU

Ekrem-Hâmid-Sezaî Mektebi

3.1. Öncülerin Mirası

Şinasi, Fransız edebiyatından yaptığı ve *Tercüme-i Manzume* adıyla neşrettiği ilk şiir tercümelerinin yanı sıra batılı tarzda kaleme aldığı eserleri ve yaptığı yeniliklerle Batı etkisinde Türk edebiyatının temellerini atmıştı. Onu, bir bakıma öğrencisi olan Namık Kemâl daha kararlı ve emin adımlarla takip etmiş ve bu yolda hatırı sayılır derecede eserler kaleme almıştır. Zaman zaman geçirdiği tereddütlere rağmen Ziya Paşa'yı da yenileşme devri kadrosunun içine dahil etmekte bir sakınca yoktur.

Yukarıdaki isimlerin ortak tarafı, Avrupa'yı görmüş olmaları ve bu gözlemlerinden sonra yeni bir edebiyatın ve edebi anlayışın gerekliliğine inanmış olmalarıdır. Şinasi'nin kuruculuğunun yanında; Namık Kemâl, heyecanlı ve güçlü kalemiyle düşünceden eyleme geçmiş ve hemen her alanda eser vererek bu konuda bir öncü vazifesini görmüştür. Yaklaşık bin yıl boyunca dile ve halkın hayatına hâkim olan köklü bir edebiyatın yerine, yeni ve tamamen farklı anlayışta bir edebiyat tesis etmenin zorluğu ve gözü karalığı dikkate alınacak olursa, Namık Kemâl ve arkadaşlarının attığı adımların ne denli önemli olduğu daha iyi anlaşılır. Tiyatro, tenkid, makale, roman, tarih, tercüme, musahabe, şiir, mektup türlerinde yılmadan ve usanmadan eserler kaleme alan Namık Kemâl'in siyasi faaliyetleri de dikkate alındığında kırk sekiz yıllık ömre neler sığdırdığı daha açık bir şekilde görülür.

Fikirle aksiyonu birleştiren ve hareketli bir mizaca sahip olan şair, kendinden sonraki nesil üzerinde yadsınamayacak bir tesir bırakmıştır. Şinasi gibi yeni Türk edebiyatının geleceğini Avrupa kapısında arayan bir ustanın yanında yetişen, onun gazetesinde yazan ve doğru bildiği yolda tek başına giden Namık Kemâl, eserlerinde işlediği vatan, hürriyet, hamiyet, milliyet, meşveret ve

medeniyet gibi temalarla kendinden sonra gelen Abdülhak Hâmid Tarhan, Süleyman Nazif ve Mehmet Akif gibi güçlü şairler üzerinde önemli bir etki bırakmıştır.

Başlangıçta Şinasi ve Namık Kemâl'in açtığı yolu benimsemekle beraber geçirdiği tereddütlerle zaman zaman onlardan ayrılan Ziya Paşa da her şeye rağmen bu daire içinde kalmış ve eserlerini -özellikle tenkid ve hicivlerini- batılı bir cesaretle tanzim etmiştir.

Şinasi, Namık Kemâl ve Ziya Paşa gibi üç önemli kalemin temsil ettiği Tanzimat edebiyatının ilk mektebinin ardından, verdikleri eserler, işledikleri temalar ve mizaçları bakımından birbirine yakın duran üç şahsiyetin birincilerin açtıkları yoldan ilerleyerek ama onlardan kimi bakımlardan ayrılarak ortaya koydukları sanat anlayışları, edebiyat tarihimizde Ekrem-Hâmid-Sezaî mektebi diye anılır.

Şinasi'nin yenilik adına göğüslediği eleştirilerinin yanında Namık Kemâl'in aksiyoner kişiliği ve yenilikçiliğinin paralelinde Ziya Paşa'nın bilgece tavrı aynı zamanda bu şairlerin eserlerini yapan unsurları oluşturmaktaydı. Siyasi faaliyetlerinin yanında taviz vermez tutumları Saray'la aralarının açılmasına sebebiyet vermişti. Devrin devlet adamlarıyla fikrî uyuşmazlık onları bir çeşit muhalefet partisi gibi davranmaya zorlamış, on dokuzuncu yüz yıl monarşilerinde görülen karakteristik muhalif mitleri temsil etmişlerdir. Onların hayat ve eserlerine sinen bu tavırları kısa zamanda siyasi erk tarafından cezalandırılır. Namık Kemâl Magosa, Sakız, Girit ve Midilli'ye sürülür. Ziya Paşa, Bağdat, Konya ve Adana valiliklerine gönderilerek İstanbul'dan uzaklaştırılır. Şinasi bir tür inzivaya çekilir ve sadece ilmî ve edebi eserleriyle meşgul olur.

3.2. Edebi Ayrışmanın Arka Plânı

3.2.1. Aristokrat Çocuklarının Oluşturduğu Zevk ve Anlayış

Bir önceki mektebe göre Ekrem-Hâmid-Sezaî mektebinin üyeleri de farklı eğilimleri olmakla beraber hemen hepsi mizaçlarının tayin ettiği bir eser ve hayat skalası içinde kalırlar. Esas itibariyle Ekrem, Hâmid ve Sezaî Beyler aristokrat ailelere mensuptur. Aileleri birkaç nesilden beri saraydan nemalanmaktadır. Sezaî Bey'in babası Sami Paşa'dır. Hâmid'in dedesi padişahın hekimbaşısıdır. Ekrem ve ailesi saraya yakın duran ve üst derecede memuriyetlerde bulunmuş bir asilzâdedir. Birincilerden birkaç batın evvel sarayla ilişki kurmuş bir ailenin mensubu olan Namık Kemâl dışında Şinasi'nin ve Ziya Paşa'nın ailesi sıradan halktan kimselerdir. Taşıdıkları unvan ve rütbeler kişisel gayretleri neticesinde elde edilen payelerdir. Halbuki Ekrem-Hâmid ve Sezaî Beyler daha doğuştan

gelen talihleriyle hayata bir adım önde başlamışlardır. Doğal olarak bu hayat tarzı eserlerine de yansımış ve aşırı gitmemek kaydıyla birer salon adamı olarak tebarüz etmişlerdir. Ekrem'in memuriyet hayatı sorunsuz bir şekilde çeşitli görevlerde devam edegelmiştir. Sezaî Bey bir paşanın oğlu olmanın bütün ayrıcalıklarını elde etmiştir. Hâmid daha genç yaşında aristokrat bir aileye mensup olmanın nimetlerini tatmış bir şahsiyettir. Namık Kemâl'in o kadar teşvik ve gayretine rağmen asla bir aksiyon adamı olamamıştır. Hatta Saray tarafından susturulmuş, *Liberte* piyesini yazıldıktan ancak kırk yıl sonra yayımlayabilmiştir.

3.2.2. Aksiyonun Önündeki Engel: Mizaç

Ekrem-Hâmid-Sezaî mektebinin bazı edebiyat tarihlerinin yanlış tanımladıkları gibi *sanat sanat içindir* görüşünden hareketle eser verdikleri hükmü doğru değildir. Gerçekte sanat sanat içindir ya da sanat toplum içindir, diye basit bir slogan olamaz. Sanat hayat içindir. Hayatın içinde kendisine bir yaşama üslubu seçen fertler ya da toplumlar sanatı, sanat ürünlerini o üsluba göre tüketirler. Ekrem-Hâmid-Sezaî mektebine damgasını vuran unsur birincilerde olduğu gibi tamamen ortak mizaca sahip olmalarıdır. Her üç edibin de ortak mizacı sakin ve rahat bir hayatı tercih etmeleridir. Ekrem, Araba Sevdası romanındaki Bihruz Bey'dir. Bu abartılı kahramanın yazarın hayatından bir kesit olduğu artık bilinmektedir. Muallim Naci ile olan münakaşalarında bile Saray'ı devreye sokacak kadar mutedil ve hesaplıdır. Hâmid, ruhunun aksiyonlarını eserlerinde yarattığı kahramanlara taşıyan ve sadece eserinde çığlık atan bir şahsiyettir. Birçoğu Namık Kemâl'in açtığı yolda yazılmış, onun işlediği temaların genişletilmiş biçimleri olan eserleriyle, özellikle Shakespeare'den etkilendiği tiyatrolarında arka plânda hep muzdarip, huzursuz ve tedirgin bir ruhun sesi duyulur. Eserini, şahsi 'ben'inin merkezine oturtan şairin en samimi ve önemli eserleri, yaşadığı olayların izlerini taşıyan sahnelerdir. Bu bakımdan dış dünyanın ve toplumun sorunlarıyla ilgilenmek yerine kendi huzursuz ruhunu teskin etmenin yollarını aramıştır, denebilir.

Hâmid, Hindistan'a giderken Namık Kemal'le Midilli'de görüşme fırsatını yakalar. Fakat kendisini 'miskinlik'le suçlayan Namık Kemâl'den beklediği yakınlığı bulamaz. Kendisi daha sonra yazacağı bir mektupta 'miskin' değil 'sâkin' olduğunu söyleyecektir. Her halükârda Hâmid bir aristokrattır ve 'meydan'dan çok 'salon'da bulunmaktan hoşlanır. Saraya yazı yazmama sözü vererek Avrupa'ya gitmesi;

Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı hükümetten

diyen ustası Namık Kemâl'den ne kadar ayrıldığını gösterir.

Tanpınar'ın ifadesiyle: *"Hürriyet için mücadele yaptığı söylenen Hâmid Liberte'sini hürriyetin ilânından sonra neşretmiştir. Bu kadar sigortalı bir cesaret-i medeniye bir istisna olmasa gerektir."* (Tanpınar1977: 257).

Ekrem-Hâmid-Sezaî mektebinin hem sanatkarlık hem de eser bakımından en zayıf karakteri Sezaî Bey'dir. Sergüzeşt romanının uyandırdığı yankı bir yana bırakılacak olursa yazarın *Küçük Şeyler* adını verdiği öykülerini, arkası gelmeyen bir teşebbüs olarak değerlendirmek gerekir.

3.3. Eski İle Yeni Kavşağında Bir Avangard: Recaîzade Mahmut Ekrem

3.3.1. Belâgat'tan Retoriğe Talim-i Edebiyat

Ekrem, Tanzimat'la başlayan ve batılı anlamda gelişen yeni Türk edebiyatının önemli simalarından biridir. Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemâl'in açtığı yolda kararlı bir şekilde fakat onlardan kimi konularda ayrılarak yürümüş ve oluşturduğu edebi çevrelerle ülke edebiyatına hizmet etmiş bir kalemdir. Edebiyatın hemen her alanında eser vermiş üretken bir yazardır. Roman, şiir, piyes, tercüme, öykü, eleştiri ve edebiyat tarihi çalışmaları bir yana edebiyat tarihimizde öteden beri eksikliği hissedilen nazariyatçı yokluğunu bir nebze olsun gidermiş, en azından bu yönde ciddi adımlar atmış ve kendisinden sonra gelenlere bir edebi ve estetik miras bırakmıştır.

Onun *Talim-i Edebiyat* adlı eseri "Mekteb-i Mülkiye"de verdiği derslerin hulasasıdır. Edebiyat nazariyatı ile ilgili görüşlerini *Zemzeme III* adlı şiir kitabı için kaleme aldığı önsözde ve Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhan* adlı şiir kitabını değerlendirmek üzere yazdığı *Takdir-i Elhan ile, Pejmürde*'de dile getirmiştir. Bu görüşler başta *abes-muktebes* tartışmasına yol açmış; daha sonra özellikle Muallim Naci taraftarlarınca şahsi suçlamalara kadar götürülmüş bir tartışma hüviyetindedir. Yukarıda adı zikredilen eserlerinin yanı sıra; yeni yetişen gençleri heveslendirmek ve yüreklendirmek için yazdığı takrizlerini bir araya getirdiği *Takrizât* adlı eserinde de sanat ve edebiyat üzerine olan düşüncelerini ortaya koymuştur.

Ekrem'in nazariyat sahasındaki en önemli eseri şüphesiz *Talim-i Edebiyat*'tır. Tanpınar bu eser için; *"Filhakika Arabın 'bedi ve beyanı' ve 'belagatı'yla ilk hesaplaşmamız onunla başlar"* (Tanpınar 1988: 496) der. Bu hesaplaşma hakikatte edebiyatımızda eski-yeni yahut Nâci-Ekrem kavgasına yol açacaktır. Öte yandan Talim-i Edebiyat bütünüyle batılı anlamda bir retorik kitabı da değildir. *Edebi nev'ilere ve edebiyat nazariyelerine yer vermeyişi noktasında batılı mânâda bir nazariye kitabı olmayan Talîm-i Edebiyat birinci ve ikinci bölümleri açısından ise-mühimce bir kısmıyle- bir 'nazariyât-ı edebiyye" kitabıdır.* (Yetiş 1996: 109)

Kitabın orijinal taraflarından biri de örnek metinlerin eski ve yeni hem nesir hem de şiirlerden seçilmiş olmasıdır. Eser, *Kuvâ-yı Zihniyenin Edebiyattaki Fi'li, Esâlib, Üslûb-ı Hakiki ve Sanayi-i Lafziyye* olmak üzere dört bölüme ayırır. Ekrem'e göre sanat eserinin en önemli öğesi *güzellik*'tir. O, muhteva ile üslup güzelliğini bir arada ve bir bütün olarak düşünür. Bu bir bakıma biçim-içerik bütünlüğü demektir.

Ekrem'in kitabına aldığı örnekler arasına Hâmid'i de katması ortak zevk ve anlayışın bir dayanışması olarak da görülebilir. Eser bir kısım yazarlar tarafından ilgi ile karşılanırken kimileri tarafından da eleştirilere uğrar. (Parlatır 1995: 4-272).

Ekrem'in görüşlerinin yeniliği ya da farklılığı bir tesadüfün ürünü değildir. Onun özellikle şiir sanatı konusunda söylediği yeni ve farklı şeylerin kaynağı büyük ölçüde batılı yazarlardır. Onun *üslûb-ı beyân ayniyle insan* sözü Buffon'a aittir. Kitabının önsözünde *Talim-i Edebiyatı* hazırlarken birçok Batılı şairlerden yararlandığını söylerse de onların adını zikretmez. Fakat bu bir sorun değildir. Batı edebiyatından seçtiği çok sayıda tercümeye imzasını atan Ekrem'in onlardan yararlanarak oluşturduğu sanat ve edebiyat estetiğinin yeniliği, dönemin edebiyat heveslileri tarafından takdir ve hayranlıkla karşılanmıştır. Onun etkilendiği Fransız şairlerin başında Boileau (1636-1711) gelir. Onun *Art Poetique (Şiir Sanatı)* adlı eserini Hâmid ile Menemenlizade Mehmet Tahir'e salık verdiği bilinmektedir. Bu başucu kitabının yanına E. Lefranc'ın, *Theorique et Pratique de Litterature (Teorik ve Uygulamalı Edebiyat)* adlı eseri konulabilir.

Ayrıca Lamartine, Victor Hugo, Chateaubriand, Lafontaine, Nicolas Gilbert, Louis de Fontanes, Xavier de Maistre'den yaptığı tercümeler onun görüşlerini beslemiştir denebilir. Ekrem, bu şairler arasında daha çok Lamartine ve Victor Hugo gibi romantiklere yakın durur.

3.3.2. Zemzeme'den Demdeme'ye Kalem Darbeleri

Talim-i Edebiyat'ın çıkışından sonra başlayan edebiyatımızda eski-yeni kavgasının tarafları aslında tümüyle bir 'yeniliğin içinde' kozlarını paylaşmak durumunda idiler. Eskinin tarafında yer alan Naci Efendi aslında *Dicle, Kuzu, Kebûter* gibi yeni şiirlere imza atan bir şâirdir. O da Ekrem gibi ve en az onun kadar batı şiirinden tercümeler yapmıştır. (Kolcu 1999: 706). Münakaşayı hararetlendirenler daha çok iki şairin çevresindekiler olmuştur. Birbirlerini beğenen ve şiirlerine nazireler yazan, aynı okulda halef-selef hocalık yapan iki kalemin iştirak ettiği bu münakaşa, tenkidi sadece övgü ya da sövgü şeklinde bir geleneğe teslim etmiş olan edebiyatımız için şüphesiz bir kazanç olmuştur.

Ekrem'in *Zemzeme*'lerine (ezgili, nağmeli ses) karşı Naci'nin *Demdeme*'si (hiddet, azarlama) bu münakaşanın panoramasını çizer. Ekrem, hem *Zemzeme*

lll'ün önsözünde hem de *Takdîr-i Elhân*'da Naci'yi ve eserlerini kıyasıya eleştirir. Naci, eleştirinin dozunu kaçırınca kayınpederi Ahmet Midhat Efendi tarafından Tercüman-ı Hakikat gazetesinden kovulur. O da eleştirilerini Saadet gazetesinde sürdürür. Ekrem'in başvurusu ile hükümet bu münakaşaya el koyar. Bunda Ekrem'in devlet memuru oluşunun payı büyüktür. (Parlatır 1995: 77).

3.3.3 Kuvveden Fiile Arayışların Aynasındaki Görüntüler

Nazariyat alanının dışında bir bakıma uygulama sahasında verdiği eserlerle düşüncelerini eyleme geçirme gayretini gösteren Ekrem'in yayımladığı şiir kitaplarında, bu tür bir arayışın içinde olduğu gözlemlenir. *Nağme-i Seher*'de eski tarz şiirler üzerinde daha ziyade şekil plânında bazı değişikliklere imza atar. Ardından gelen *Yadigar-ı Şebab*'da daha çok muhtevaya yönelir. *Zemzeme*'lerde ise biçim içerik uygunluğunu denediği görülür. Ona göre *"Zerrattan şumûsa kadar her güzel şey şiirdir"* (Ekrem 1886: 9). Bu görüş tabiatıyla okuyucuyu, şiiri bir güzellik nesnesi olarak görmek ya da nesneleşmiş şeyde güzelliği aramak düşüncesine götürmektedir. Batı edebiyatıyla ilgilenmesi ve çok sayıda tercümesinin bulunması Ekrem'i değişik temalara yöneltmiş ve edebiyatımızda konu zenginliği artmıştır. Tanrı, tabiat, güzellik, kader, insan, mezarlık, ölüm, metafizik düşünce, hüzün, melâl, aşk konu ve temaları, onun şiirlerinde yeni yorumlarla birleşir.

Recaîzade'nin yoğunlaştığı temaların başında melâl gelir. Talihin üç evladını elinden alması bu gözü yaşlı babaya adetâ melâli sevdirmiştir. Nijad ve Piraye için söylediği şiirlerde bu sızının dışavurumunu görürüz. *Nijad Ekrem, Nefrin, Pejmürde ve Zemzeme*'ler bir bakıma onun şiir haritasını tayin eder.

Recaîzade Ekrem, Şinasi ve Namık Kemâl'le başlayan batılı anlamda tiyatro eserlerine kayıtsız kalmaz. O da ikisi batı kaynaklı dört tiyatro eseri kaleme alır. *Afife Anjelik*'in kaynağı *Genevieve de Barabant* efsanesidir. *Atala* ise Chateaubriand'ın aynı adlı romanının sahneye uyarlamasıdır. Ekrem'in telif ilk eseri her bakımdan Namık Kemâl'in *Zavallı Çocuk* adlı piyesinden izler taşıyan *Vuslat*'tır. Eserin konusu dönemin genel geçer temalarından biri olan gençlerin evlenmesi ve eğitimi üzerinedir. Ekrem'in ikinci telif eseri ise *Binbir Gündüz Hikayeleri*'nden, *Ferec Ba'de'ş-şidde*'den ilham alınarak yazılmış bir komedi olan *Çok Bilen Çok Yanılır*'dır.

Ekrem, öykü ve roman türünde de eserler vermiştir. *Saime* adlı öyküsü sansürce yasaklanmış ve tefrikası yarım kalmıştır. Öykü çocuk yetiştirilmesi, aile terbiyesi gibi devrin sosyal konuları arasında sayılan bir tema üzerine kurulmuştur. *Muhsin Bey* adlı öyküsü, romantik bir aşkı anlatır. Lamartine'in *Greziella*'sından etkiler vardır. Ekrem, *Muhsin Bey* gibi romantik bir eserden sonra *Şemsa* adlı realist öyküsünü kaleme alır Bu eser, yazarın evinde besleme

olarak bulunan ve asıl adı Seher olan kimsesiz bir kızın zatürreeden ölümü üzerine kaleme alınmıştır.

3.3.4. Alafranga Züppenin Romanı: Araba Sevdası

Ekrem'in tek romanı *Araba Sevdası*'dır. Bir dönem kendi hayatından kesitlerin anlatıldığı bu roman devrin romantik gerçekçiliğini tek başına temsil eder gibidir. (Es 1945: 47) Eserin kahramanı Bihruz Bey, hakikatte aşırı romantik bir tiptir. Romanın konusu realist olmasına karşılık bu romantik ve abartılı kahraman, yazarının bir dönem yaşadığı hayattan esinlenerek kaleme alınmıştır. İstanbul'da bir dönem baş gösteren araba sevdasını alafranga züppelik ile birleştirerek veren yazarın, kimi durumlarda aşırıya kaçtığı görülür. Gençlerin yanlış eğitilmesi, batı terbiyesinde abartıya kaçış, alafrangalık ve cahillik romanı kısmen mizahî bir metin haline getirir. Alafranga züppelik *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanından başlayarak *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey'e, oradan Hüseyin Rahmi'nin Şöhret Bey'ine ve nihayet Ömer Seyfettin'in *Efruz Bey*'ine uzanan bir çizgide edebiyatımızı hayli meşgul etmiş bir temadır. Bihruz Bey de gerçeğin karikatürize edilmiş bir tipidir. (Kolcu 1999: 157). Yazar bu tipi, duygu yönü zayıf, kuruntulu, iradesi zayıf, marazi, batılı hayata özenme modasının yarattığı bir tip olarak kurgulamıştır. (Parlatır 1995: 240-242).

Ekrem, romanında zaman zaman sözünü Bihruz Bey'e emanet ederek devrin eğitim sisteminden edebiyatına kadar uzanan geniş bir alana ince alay ve serzenişlerde bulunur. Bihruz Bey'in Türk toplumunda beğendiği bir şey yoktur. Bu eleştiriden dil de nasibine düşeni alır. Bu romanda, iltifatlar Fransızca; küfürler, Türkçe'dir. (Kolcu 1999: 161). Bu bakımdan roman, yanlış batılılaşmanın ilk karikatürüdür. Öte yandan roman, sevdanın nesnesinin değişmesi açısından da önemlidir. Araba sevdası, bütün sevdaların önüne geçer. Modanın bir tutku haline gelişini mirasyedilikten, alafrangalığa, oradan da züppeliğe uzanan bir ivme takip eder. *"Tanzimat züppeleri zararları kendilerine olan birer budala sayılırlar."* (Moran 1983: 71).

3.3.4.1. Vaka

Araba Sevdası 1886'da yazılmış ancak dokuz yıl sonra 1895'te yayınlanabilmiştir. Romanın kahramanı Bihruz adlı bir paşazâdedir. Babası, vilâyetten vilâyete dolaştığı için Bihruz iyi bir tahsil göremez. Babasının İstanbul'da bir vazifeye atanması sırasında on altı yaşında rüştiyeye girer. Fakat burayı bitirmeye muvaffak olamaz. Babası oğlunu mektebe devam ettirmeye lüzum görmeyerek özel hocalar rehberliğinde Bihruz'u yetiştirmeye gayret eder. Onun ölümü üzerine Bihruz 28 bin liralık bir servete konar. Devrin revaçta olan modasına uyarak kendisine bir lando (atlı araba) alır, Fransızca hocası tutar. Yazları Çamlıca'da kışları Süleymaniye'de oturur. Bihruz Bey'in bütün merakı akranlarına ve kendisi gibi alafranga gençler arasında en süslü giyinmek,

garsonlarla, terzilerle, arkadaşlarıyla Fransızca konuşmaktır. Bir gün Çamlıca'da arabasıyla dolaşırken Periveş adında hafifmeşrep bir kadına bir görüşte âşık olur. Uzun uğraşılardan sonra yazdığı mektubu arabasının peşine takılarak Periveş'e vermeyi başarır. Periveş mektubu okumadan atar ve bir daha oralarda görünmez. Bihruz günlerce Periveş'i arar, gidebileceği yerlerde boşuna dolaşır durur. Artık yemeden içmeden kesilmiş, annesini ve dairedeki işini unutmuş bir melankoliye kapılmıştır. Daireden arkadaşı Keşfi, bir münasebetle Periveş'in tifodan öldüğünü söyler. Bihruz iyice yıkılır. Birgün şehzâdebaşı'nda Periveş'e rastlar. Onun ölmediğini, düşkün bir kadın olduğunu öğrenir.

3.3.4.2.Tipler :İlk Osmanlı Dandy'si Bihruz Bey

Araba Sevdası birçok bakımdan dikkati çeken bir romandır. En başta Bihruz edebiyatımızda farklı çizilmiş, gerçeğin karikatürize edilmiş orijinal bir tipidir. Alafranga züppe tipiyle biz daha önce Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında Felatun Bey karakteriyle karşılaşmıştık. Felatun Bey o romanda mütemadiyen -karşıtı- Rakım Efendi ile mukayese edilmişti. Rakım Efendi'nin kişiliğinin vurgulanması için kurban bir tiplemeydi. Üstelik o romanda ön plâna çıkan husus daha çok mirasyedilikti. Bu romanda ise Bihruz bizzatihi eserin baş karakteridir. Onun hikayesi anlatılır. Böylece Hançerli Hanım'la başlayan mirasyedi tipine Ekrem Bey bir de alafranga züppeliği ekler.

Bihruz, bu dönemin diğer romanlarında görüldüğü gibi 'genç/ toy' bir kahramandır. İyi bir eğitim almamıştır. Babasının memuriyeti dolayısıyla vilâyet vilâyet dolaşmış ancak birçoğu paragöz özel hocaların elinde yarım yamalak bir eğitim görmüştür. Romanın seyrinden anlaşıldığına göre bu eğitimi büyük ölçüde Fransızca ve Fransız kültürü tayin etmiştir. Bihruz, hayata 'baba'sız atılır. Anne bu romanda da fedâkârlığı ve şefkati temsil eder. Annenin koruyuculuk vasfı bu eserde de kendisini gösterir. Bihruz'un annesi sık sık oğlunun borçlarını öder.

Bihruz, büyük ölçüde Fransız kültürünün ve Fransız romantik edebiyatının etkisi altındadır. Burada ilginç olan Bihruz'un bu etkiyi bütünüyle hayata taşımış olmasıdır. Evinde Mişel adlı bir Fransız uşağı, Mösyö Pierre adında Fransızca hocası, Andon adlı arabacısı, Lando adı verilen pahalı atlardan müteşekkil arabası, arabasının üzerinde Monsieur Bihruz'un kısaltması olan M. B. markası vardır. Abdülaziz devri kibarlarını giydiren Terzi Mir'den giyinir, ayakkabılarını Herald'dan, kitaplarını Vik'ten satın alır. Bu kadro içinde -kayıkçı, hamal vb. dışında -Türklere nedense rastlanmaz.

Bihruz tipini on dokuzuncu yüzyıl Paris'inde ortaya çıkan Dandy tipinin edebiyatımızdaki yansıması olarak da düşünebiliriz. Zira Bihruz Bey, Dandy tipinin bütün özelliklerini gösterir. Zengindir, başıboştur, doyuma ulaşmıştır, süs ve zarafet düşkünüdür, zamanının büyük bir kısmını terziler, berberler ve

kunduracılarda geçirmektedir. Hayatını 'yaşama' ve 'harcama' üzerine kurmuştur.

Yazar, kendi ifadelerine göre romanın yazıldığı tarihten yirmi beş otuz sene önce gençler arasında bir salgın gibi peydâ olan alafrangalık modasını dikkatlere sunmak istemiştir:

"Şu hikayeyi teşkil eden vekâyi ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş, otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtidâ zarafet-perverân-ı kibar-zâdegâna ve sonraları hal ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evlâdının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasb'el-istidâd Keşfî Bey dahi dûçâr olmuş ve pederinin müsaade-i kudret ü mevkii dairesinde olmak üzere frengâne süslü gezmek, Fransızca okumak, "Bonjur", Bonsuvar! vuzalle biyen" demek için Beyoğlu'nda adam aramak, Türkçe lakırdı ederken araya Fransızca lafızlar katmak, koltuğunun altında roman taşımak, israf ve sefahete, borç etmeğe özenmek ve Türkçeyi edebiyatsız, kaba bir lisan addedip bu lisanın cahili bulunmakla iftihar etmek gibi alafrangalığın o zamanca ve belki halâ bile merasim ve levazımından madud olan efkâr ve evza ve muamelatta velhasıl saâyir-i milliyetten mümkün olduğu kadar sıyrılmak hususunda bu da akranı mertebesine yetişmişti." (Parlatır-III 1997: 346-347)

Eser, 1886'da yazıldığına göre bu tarihten yirmi beş otuz sene öncesine 1865-1870 yıllarına tekabül etmektedir. Bu Abdülaziz devridir. Abdülmecid devrinde başlayan nezih İstanbul üslûbu yerini yavaş yavaş tatlısu frengi, alafranga gibi yozlaşmış tiplere bırakmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak* romanında bu yozlaşmayı kıyafet ekseninde *İstanbulin* ve *redingot* devri diye nefis bir tarzda anlatır:

"İstanbul'da iki devir oldu. Biri İstanbulin; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiçbir zaman bu istanbulin devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimat-ı Hayriye'nin en büyük eseri İstanbulinli İstanbul Efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi asya ile haşin Avrupa'nın arasında gayet husûsî yeni bir millet gibi göründü.

(...) Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinde yarı uşak, yarı kapıkulu, riyâkâr, âdi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu İkinci Abdülhamid ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün , ne giyinişin üslûbu kaldı; herşey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımızı, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı.". ((Karaosmanoğlu 1974: 6).

Bihruz, iki dünya arasında sıkışmış bir tiptir. Birisi büyük ölçüde Fransız romantik edebiyatının çerçevelediği tahayyül edilmiş bir dünya; ikincisi de gerçek dünyadır. Bihruz'un ikilemi burada kendisini gösterir. Roman, âdeta bir Batı kültür tarihini andırmaktadır. Lamartine'den, Voltaire'e, Alphonse Karr'dan Dumas-Fils'e, Sokrat'tan Arıstofanes'e, J.J.Rousseau'dan Giovanni Boccacio'ya, La Bruyère'den La Rochefoucauld'a kadar birçok isim Bihruz'un kafasını karıştırmaktan öte bir işe yaramazlar. Yazar, Bihruz'un diyalog ve monologlarını Fransızca olarak verir. Daha çok günlük konuşma dilinde kullanılan kelime kadrosu dahilinde kalan bu konuşmalar, Bihruz'un züppeliğinin en önemli unsuru olarak takdim edilir. Fransızca konuştukça gülünç durumlara düşer. Öte yandan yazarın bazı sahnelerin tasvirleri ile kendi konuşmalarında tıpkı kahramanı Bihruz gibi Fransızca kelimelere müracaat ettiğine şahit oluruz.

Bihruz her bakımdan 'yarım kalmış' bir adamdır. Eğitimi yarımdır. Türkçesi ve Fransızcası da yarımdır. Bianci'den, Lugat-i Osmaniyye'den, bir kelimeyi bile bulamaz. Hayatı, yarım yamalak okuduğu ya da Fransızca hocası Mösyö Pierre'in kendisine okuduğu Fransız romanlarındaki gibi zannetmektedir. Orada tanıdığı hayatı, gerçek hayatta arar durur. Bihruz tip olarak gerçek olmasına rağmen karakter olarak romantiktir. İlk defa gördüğü Periveş'e âşık olur. Bu aslında romandan/ tahayyül âleminden gerçek hayata taşmış bir davranıştır. Arkadaşı Keşfi'nin söylediği Periveş'in tifodan öldüğü yalanına inanmakla birlikte; bu ölüme, 'tifo'nun sebep olmasını kabullenemez. Zira başta Alexandre Dumas-Fils'in *Kamelyalı Kadın* romanı olmak üzere on dokuzuncu asır romanlarındaki favori ölüm şekli veremdir. Bihruz ısrarla bu ölümün veremden olduğunu ve buna da kendisinin sebep olduğunu sayıklar durur. Zira o, kendisini *Kamelyalı Kadın*'daki roman kahramanı Armand, Periveş'i de sevgilisi Marguerite olarak tasavvur etmektedir:

"Ben ağlamayım da kim ağlasın! O fines o espri, o güzellik, o gençlik, hepsi mahvoldu! Evet bana büyük bir sempatisi olmasaydı ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insin... Lak'ın yanında dursun, benimle lakırdı etsin, verdiğim çiçeği alsın, göğsüne taksın! Zavallı çiçek kimbilir ne oldu? İhtimal ki iki çiçek birbirine sarıldılar da öyle kurudular gittiler! Ağlayım!, Ağlayım! Hih! Hih!... Bari hiç olmazsa Siyeh-çerde'yi affettirmiş olaydım! O da olmadı.. Bana ne büyük bir römör... Ben bu römör konsiyans'ımdan nasıl çıkarabilirim? Mektubu alırken nasıl da mahzun mahzun bakıyordu? O bakışlar adyö! adyö! demek değil miydi? Tifo ne münasebet... Verem olmalı.. Öyle nazik vücutlar hep veremden giderler". (Parlatır 1997: 354).

Bihruz bununla da kalmaz, Fransızca hocası mösyö Pierre'in kendisine sözettiği Lamartine'in *Graziella* adlı romanının sonunda yer alan *Le Premiere*

Regrette (Birinci Teessüf) adlı şiirini bir mersiye gibi kabul eder ve ağlayarak durmadan bu manzumeyi okur.

Bihruz, bu manzumeyle acısını yatıştıramayınca yine Lamartine'in bir başka ünlü şiirini *Bir Meleğin Düşüşü (La Chute d'un Ange)*'nü okumaya çalışır. Görüldüğü gibi Bihruz'un hayata dâir bütün referansları, Fransız edebiyatıdır. Kültürel kimlik bakımından ele alındığında Bihruz 'tercüme' bir tiptir. Periveş'e yazacağı mektup için J.J.Roussea'nun *Yeni Hayat* adlı romanından ve *Secrétaire des Amants*'dan alıntılar yapar. Enderunlu Vâsıf divânından dilini anlamadığı için kendi durumuna uygun bir kıt'a bulamaz. Nihayet kura çekerek şiirlerden birini bu yolla seçer. Bu arada Türk edebiyatına, Türk şiirine sayıp söver. Doğru dürüst Türkçe bilmediği için Türkçe'de şiir yazılamayacağına dâir öteki alafranga arkadaşlarından duyduğu sözleri tekrarlayıp durur. Yazar, bu kısmı özellikle uzatır. Bir mektup yazma sahnesi yirmi sayfa sürer. Bihruz, Türk şiirini beğenmediği gibi Türk kadınlarını da beğenmez. Saftır ve bu saflığından başta hocası Pierre, arabacısı Andon, araba fabrikası sahibi mösyö Kondoraki ve kitapçı Vik, hatta kayıkçılar bile istifade ederler.

Tanzimat'tan sonra Osmanlı toplumunda gerek bürokraside gerek sosyal hayatta Fransızca'nın gözle görülür bir etkisi varsa da, kanaatimize göre Bihruz ile arkadaşı Keşfi'nin aralarında Fransızca konuşmaları ve Fransız uşak Mişel abartılı unsurlardır.

Yazar alafranga tipi ile alay etmek için sık sık Bihruz'u gülünç durumlara düşürür. Sarışın olan Periveş'e anlamını bilmediği 'siyeh-çerde' (esmer, karayağız) diye hitap eder. Üstelik bu kelimeyi yanlış okumuştur.

Roman, belirsiz bir sonla bitmektedir. Bihruz, Periveş ve Çengi Hanım'ın arabasının arkasından bakakalırken roman biter. Okuyucu, Bihruz'u içine düştüğü olumsuz durumlardan bir ders almış olarak göremez. Roman kahramanları için kıssadan hisse yoktur. Fakat okuyucu için eser bütünüyle bir 'kıssadan hisse' hikayesidir.

Bihruz abartılı da olsa hayattan alınmış bir tiptir. Bu bakımdan tema ile birlikte romanın en gerçekçi tarafını oluşturur. O, yeni oluşmaya başlayan bir zevk ve estetiğin kaybolmuş çocuğudur. Alafrangalığın ortaya çıkışının asıl sebebi hızlı değişmedir. Buna ayak uyduramayanlar gülünç duruma düşmektedir. Zira değişim birdenbire ve hayatın bütün alanlarında cereyan etmektedir.

"Garp hayatın unsurları, taklit ve moda sayesinde gündelik hayatımıza girerler. Beyoğlu'nda umuma açılmış Avrupakârî müesseseler, terziler, manifatura tüccarları, tuvalet eşyası ve mobilya satan dükkânlar, bilhassa Kırım harbinden sonra Müslüman halkın daha sık uğradığı yerler olur. Devrin gazetelerinde görülen ilânlar, hergün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini

gösterir. Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usûlü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebî bir kadının 'piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı' istenirse haremlerde öğreteceği ilân ediliyordu." (Tanpınar 1982: 131)

Osmanlı hayatındaki bu değişme ve gelişmenin değişik alanlardaki yansımalarını ortaya koymak, şüphesiz alafrangalaşma tablosunu daha berraklaştırır.

Romanın başında yer alan Çamlıca tasviri Namık Kemâl'in İntibah'taki Çamlıca tasvirinden daha realisttir. Bunda yazarın bu mekanları, iyi bilmesinin de rolü vardır. Ekrem bir ara verem şüphesiyle bu mekanda küçük bir köşk kiralayarak havasından suyundan istifade etmiş, burada düzenlenen eğlencelere de iştirak etmiştir:

"Çamlıca'nın güzel günlerinde ve Ekrem'in yeni şöhret olduğu ve gençliği döneminde o da Çamlıca'nın müdavimleri arasına katılır. Hattâ yalnız katılmakla kalmaz, sıhhatini ileri sürerek Çamlıca'nın Millet Bahçesi'ne yakın bir de köşk kiralar. O yaz Ekrem'in en mesut günleri çeşitli gönül maceraları da olur. Araba Sevdası'ndaki kişiler de o yaz orada yaşamışlardır." (Es 1945: 35).

İşte romanın realistliğinin temelinde vaktiyle yaşanmış birtakım maceralar ve yapılmış gözlemler vardır. Eserle yazar arasında böyle doğrudan bir ilişki de kurulabilir. Bihruz, belki de Ekrem Bey'in kendisidir.

Periveş

Periveş, Bihruz'a göre romanın silik bir karakteridir. Eser boyunca üç defa karşımıza çıkar. Onu anlamlı kılan Bihruz'un aşkıdır. Kaşıkçı esnafından namuslu bir ailenin kızı olan bu kızın, 16 yaşında iken babası ölür. Bir bakıma geçimini sağlamak üzere küçük yaşta az bir geliri olan ve arzuhalcilikle geçinen Mağmum Efendi ile evlenirse de kocasıyla geçinemez. Annesiyle birlikte yaşarken ortalık malı çenginin kurduğu tuzakla kötü yola düşer ve herkesin kadını olur. Periveş'in sarışın olması Fansız üslûbunu hatırlatmaktadır. Sarışınlık, Osmanlı edebiyatında yerli bir renk değildir. Romanlarda, özellikle kadın kahramanların geçmişten gelen bir devamlılıkla divan güzellerine benzemelerine dikkat edilir. Yazar, Bihruz Bey'i içine soktuğu ve daha çok Fransız renklerinin hakim olduğu bu kültür ortamı içinde sevgilinin rengine de dikkat etmiştir. Ardından bazı özellikler vererek onu hafifmeşrep bir kadın olarak tamamlar. Periveş'in kötü yola düşmesi, Bihruz Bey gibi toy delikanlıları avlaması İntibah romanındaki Mehpeyker'i hatırlatır. Romanın sonunda Bihruz Bey'e gereken dersi verir.

Keşfi Bey

Ahmet Midhat Efendi'nin Rakım Efendi'sinden esintiler taşıyan bu karakter, en az Bihruz kadar eğlence ve alafranga hayata düşkün gösteriş meraklısı biridir. Onlardan ayrı olarak yalancıdır. Uydurduğu yalanlarla Bihruz Bey'i kendi hakimiyetine almıştır. Yalancı olarak bilinmesinden rahatsız değildir. Şam defterdârlarından Sahâbî Efendi'nin son çocuğudur. Kötü yetiştirilmiş olması, tercihlerini yapmasına olumsuz yönde tesir eder. O da Bihruz Bey gibi Türkçe konuşurken araya Fransızca kelimeler sokmaktan kendini alamaz. Beyoğlu eğlence âlemlerini ve batılı yaşayış biçimini sever. Yazar, Bihruz'un yanına böyle bir karakter sokmakla onun bütün kurtuluş kapılarını kapatmıştır. İntibah'la mukayese edildiğinde, Bihruz Bey, Ali Bey'i uyandıracak bir Mesut Efendi'nin varlığından yoksundur. Etrafını çıkarcılar, yalancılar ve sahtekârlar sarmıştır.

Mösyö Pierre

Romanın dikkate değer tiplerinden biridir. Son dönemin bir mürebbiye örneğidir. Bihruz Bey'e Fransızca öğretmek amacıyla tutulmuşsa da dilden başka her şeyi öğretir. Öğrencisini sonuna kadar sömürür, paragözdür. Erkek mürebbiye tipinin romanlarımızda az bulunan örneklerindendir. Bilindiği gibi son dönem Osmanlı hayatında daha çok kadın mürebbiyeler revaçtadır. Türk kızlarının eğitimi, bir çoğu eğitimci olmayan bu kadınlara emanet edilmişti. Mösyö Pierre, Bihruz'un konağını bir yeme içme ve uyuma mekanı olarak kullanır. Sömürücü bir tiptir. Mösyö Pierre, bu romanda, kültürü, şiiri, romanı, yaşama biçimi, duyuş- düşünüş şekli ve ortaya konulan öteki argümanlarıyla birlikte Fransız tablosunu tamamlamak üzere vardır.

Öte yandan Çengi, arabacı Andon, garsonlar, kayıkçılar, uşaklar vb. gibi şahıs kadrosu olması gerektiği biçimde romanda yerlerini alırlar. Burada üzerinde durulması gereken asıl tip, bu dönem romanlarında birbirlerine benzeyen annelerin durumudur. Baba yokluğu bir yana bırakılacak olursa anne tipi hemen her romanda 'etkisiz' bir kişiliğe bürünür. Sergüzeşt romanındaki anne Zehra Hanım'ın baskın ve otoriter kişiliği bir yana bırakılacak olursa, öteki anneler gibi Bihruz Bey'in annesi de 'pasif' ve 'soğuk'tur. Bihruz'un dadısı ona annesinden daha yakındır.

3.3.4.3. Dil ve Anlatım

Anlatım açısından Araba Sevdası romanı yazarın iç konuşma ve bilinç akımı tekniğini başarı ile kullandığı bir eserdir. Hatta bilinç akımı tekniğini Türkiye'de ilk kullanan odur. (Moran 1983: 65). Yazar daha da ileri giderek hem iç konuşma hem de bilinç akımı tekniğini bir arada kullanır. (Moran 1983: 65). Bu tekniklerin kullanılması, yirminci yüzyılda çok rağbet gören yazarın aradan çekilip metin ile okuru baş başa bırakma endişesini işaret eden 'anlatmadan' çok

'gösterme'ye dayalı bir metin oluşturma çabasıdır. Bunu da bir tiyatro / temâşâ endişesinin uzantısı olarak görmek mümkündür. Zaten yazar, eserin önsözünde de romanı *"ahvâl- beşeriyetin birer mir'at-i ibret-nümâsıdır"* (Parlatır 1997: 207) şeklinde tarif eder.

Eserin dili, devrin romanlarına göre oldukça ağırdır. Buna bir de Fransızca cümleler ilave edilirse hayli karışık bir dille karşılaşırız. Kimi şairâne cümleler ve hayaller Ekrem'in şairliğinin yansımaları olarak kendisini gösterir. Yazar, arabacı Andon, Çengi ve kayıkçıları kendilerine has bozuk Türkçeleriyle konuşturur. Diyaloglar, canlıdır. Bihruz'un Fransızca konuşmaya yeltendiği durumlarda vazgeçip Fransızca söyleyişe uygun olarak Türkçe konuşması, romanın özgün anlatım taraflarından birini oluşturur. "Anlatımda bir başka dikkati çeken nokta da yazarın geçecek bir olaya kısaca değinmesi ve daha sonra bir dönüşle aynı olayın eleştirisini yapmasıdır." (Parlatır 1995: 253). Romanda, aşırı derecede Fransızca kelime kullanılmıştır. Yazar, kahramanının karakteri ve anlattığı olayın gereği birçok Fransızca kelime ve cümleye yer vermiştir.

3.4. İkbalin Öznesinden Talihin Nesnesine Hâmid

Recaîzade Ekrem'den sadece beş yaş küçük olan Hâmid, dönemin birçok aristokrat çocuğu gibi ilk eğitimine Evliya Hoca, Bahaeddin Efendi, Hoca Tahsin Efendi gibi özel hocalardan dersler alarak başlar. Bunlar arasında renkli kişiliği ile özellikle Hoca Tahsin Efendi'nin ayrı bir yeri vardır. Kendisine göre bir düşünce dünyası olan Tahsin Efendi, Hâmid'e felsefe dünyasının kapılarını açmıştır. (Enginün 1994: 25).

Hâmid, özel hocaların dışında çeşitli mekteplerde eğitim görür ve edebiyata Namık Kemâl'le Ekrem gibi ustaların yüreklendirmesiyle başlar. Paris'te, Tahran'da eğitimine devam eder:

"Abdülhak Hâmid hakkında ilk hatıra gelen düşünce onun sanatkarlar ve bilhassa şairler arasında pek az tesadüf edilecek derecede talihli bir adam olmasıdır. Ölümüne kadar bütün hayatına yol gösteren, hep aynı mesut yıldızdır. Hiç bir zaman idealle hakikatin çıplak ve haşin yüzü arasında kalan büyük bedbahtların ıztırabını tatmadı. Onun için, eserinde insanî zaafların yokluğu ilk göze çarpan eksikliktir.

Kibar ve zengin, derin ve talihin cilvelerini gayet iyi bilen bir aile içinde doğdu ve doğar doğmaz bütün bir an'aneyi beşiğinin ucunda, küçük hediyesini! takdim için el pençe divan buldu ve hayatının bütün istasyonları bir talih istiaresine benzeyen kelimeler oldu: Yalı, rütbe, mansıp, sefirlik, ayan azalığı vesaire... Acemceyi öğrenmesi lâzım geldiği zaman, babası İran'a sefir olur, Fransızca'yı Paris'te, İngilizce'yi Londra'da ilerletir. (Tanpınar 1977: 253).

Hâmid, hem hayatta hem de edebiyatta 'şımartılmış' bir adamdır. İlk defa Faik Ali'nin kullandığı Şair-i Âzam unvanını ömrünün sonuna dek benimseyip yüksünmeden kullandığı gibi Nâzım Hikmet'in "Putları Yıkıyoruz" kampanyasını da tebessümle karşılamıştır. Hâmid'in eseri talihin refakatinde sürüp giden hayatın trajedilerinden çıkmıştır denebilir:

"Sanatı da aşağı yukarı aynı talihi takip eder; eskinin mukavemeti onu pek az karşıladı. Dostları bir ilah yavrusu gibi şımarttılar. Kendinden sonra gelenlerin ilk işi, dehasını teslim oldu. Hemen her nesilde istidatsız ve zevksiz bir veya birkaç hayranı ve mesut ilhamı onu tasavvurla ibdaın arasında, o korkunç cehennemde bir an bile bırakmadı. (Tanpınar 1977: 253).

Fakat Hâmid'in talihi bir 'güzellikler' manzumesi değildir. Eş ve evlat acılarının durmadan yokladığı ölüm düşüncesi, ömrünün sonlarına doğru bir fikr-i sabitin korkuya ve cinnete dönüştüğünü göstermektedir. (Enginün 1991: 287-290). Bu bakımdan Hâmid'in sanatından yararlanmak isteyeceklerin onun sanatının alfabesini iyi öğrenmeleri gerekecektir.

3.4.1. İlk Metafizik Ürperti: Garam

Şairin henüz pek gençken, yirmi iki yaşında kaleme aldığı Garam manzumesinde kendi şiir haritasının da hatlarını çizer. Kaplan'ın dikkati de bu yöndedir.

"Garam kompozisyon itibariyle Hâmid'in birçok eserlerinin prototipini teşkil eder. Bu kompozisyon, bir vaka üzerine işlenmiş romantik duygular ve felsefî fikirler olarak formüle edilebilir." (Kaplan 1976: 302-303).

Fakat üslup zayıflığı, acelecilik, geri dönüp bakmamak ve iyi bir edebi eserin olmazsa olmazı sayılan 'sabır' taliminden hoşlanmayan Hâmid'de bir çok noksanlık kendisini göstermekte gecikmeyecektir.

"Beyaz sahifenin karşısında dökülen o ecel terinden daha soğuk teri bir gün bile dökmedi; vakıa bu yüzden eserinde şüphenin ateşinde pişmemiş olmanın verdiği bir nakise yok değildir. Fakat o, bunu fark bile etmedi; bir masal veya rüya atmosferinde yürür gibi, her karşılaştığı maniin, önünde muhteşem bir kapı gibi açıldığının farkına bile varmadan yürüdü. O yürürken başkaları için o kadar cefakar olan şöhret, şiirinin önünde Semiramis'in arslanları gibi halim ve mutî yaltaklandı, şan ve şeref, adımlarını bir gölge gibi takip etti. (Tanpınar 1977: 253).

"Garam, hikaye olarak bir ehemmiyet arz etmez. Hâmid, burada ne şahsiyetlerin karakterini, ne ruh hallerini verebiliyor, ne de hayalde tecessüm eden kuvvetli manzaralar çiziyor. *Garam'*ın karakteristik tarafı, tıka basa dolduran felsefî ve sosyal fikirlerindedir. Bu fikirlerin ifade ediliş tarzı yani üslup da bir kıymet ifade etmez. (Kaplan 1976: 303-304).

Şiirde Şinasi ve Namık Kemâl'in boş bıraktığı alanı Hâmid ve Ekrem doldurur. Kemâl'in daha çok nesirde kendisini gösteren yeniliği sosyal plânda kalır. Hâmid 'ben'in sürüklediği bir tezatlar mahşerinde şiirini kurmaya çalışır. Hâmid'in şiiri, biri düşünce diğeri eylem zembereği olan bir mekanizmaya benzer. Düşünce eyleme geçerken eylem zembereği hep geride kalır. Bir türlü düşüncenin ifadesine yetişemez. Mükemmeliyet fikri, onda zaaftan başka bir şey değildir. Hâmid'de geriye dönüş yoktur. İlk ciddî eseri *Garam* bu kompozisyon eksikliğinin göstergesidir.

"Garam şekil bakımından mesnevî tarzında dikilmiş, uzun, kaba-saba bir torbaya benzer. Şair bu torbaya kafasını dolduran fikirleri karmakarışık olarak tıkıvermiştir. Bundan dolayı Garam'ı, manzum olmasına rağmen, nesir ölçüsüne göre, yani muhteva bakımından değerlendirmek daha doğru olur." (Kaplan 1976: 303-304).

Daha bu eserden başlayarak, Allah, ruh, kader, ölüm, hayat, hayır, şer ilh. gibi soyut kavramlar etrafında dolaştığı temel düşünceleri (temel güç) ve temaları oluşturur. Garam'daki genç, aşıktan çok bir filozofa benzer. Bu genç, aslında daha sonra *Makber*, *Ölü*, *Hacle*, *Belde* ve *Sahra*'da hatta tiyatro eserlerinde göreceğimiz filozofun proto-tipidir. Zira on dokuzuncu yüz yıl yazarları kendilerini az buçuk filozof sayarlardı. Bu bakımdan klasik hikmetin yerine geçen felsefenin sorularıyla baş etmek gerekecekti. Geleneksel inanç sistemi (İslâmiyet) içinde iman ve teslimiyet aslında bu tür soruları kendiliğinden cevaplamış ve mensuplarının metafizik endişelerini bir bakıma gidermişti. Fakat Batı hayatı ve felsefesiyle tanışınca kendiliğinden bir tezat –düalizm- oluştu. İşte Hâmid eserini bu zemin üzerinde oturtur. Garam, Hâmid(ler)in bu zıt fikirler mahşerinde çarpışması demektir. *"Garam'da dikkate değer olan nokta işte bu çarpışmayı vermesidir."* (Kaplan 1976: 303-304).

Fakat burada aldanmamalıdır. Felsefe, Hâmid'de kırık dökük fikirler manzumesidir. Disiplinden ve tutarlılıktan uzaktır. Düşünce onda eylemin (vak'a) uyandırdığı bir cılız ışıktır. Şair, bu ışıktan bir türlü parlak ve beyinleri yakıcı bir ateş çıkartamaz. Sorduğu sorularda tutarlılık, ver(eme)diği cevaplarda tutarsızlık vardır. Bu şair filozofun, disiplinsiz fakat samimi soruları çoğu zaman cevapsız kalır. Onun şiirinin en önemli özelliklerinden biri de budur.

3.4.2. Hâmid'in Kendisi İçin Yazdığı Bir Mersiye: Makber

Metafizik endişe, Hâmid'in şiirinin yoğunlaştığı en canlı temadır, denebilir. Özellikle Makber şiirinde bu arayışın daha çok muhtevaya ve işlenen temaya doğru kaymasıyla felsefe daha önce olmadığı kadar şiirimize girer. Bu şiirle birlikte metafizik düşünce, bir ölünün etrafında felsefî bir söyleme ve sorduğu sorulara cevap alamayan bir 'şair-koca'nın hezeyanlarına dönüşür. Bir bakıma eski şiire hâkim olan teslimiyetçi anlayıştan sorgulayıcı anlayışa geçilir.

Makber'e değişik bir açıdan bakan Tanpınar, Hâmid'in şiirini yapan unsurların bir formülünü de verir. *"İman ile şüphe arasında bir boşlukta asılmış olmanın ürpermesi. İşte Hâmid'in bütün şairliği kazandığı nokta. Makber, bu ürpermenin çok gelişi güzel, fakat tabiati itibariyle zengin doğmuş çocuğudur."* (Tanpınar 1977: 258). Bütün şöhretine rağmen bu manzume sadece Fatma Hanım için yazılmış bir mersiye değildir. Fatma Hanım sadece bu manzumenin tesadüfî nesnesidir. Hâmid'in bu manzumeye eşinin hastalığından çok önce başladığı bilinmektedir. Elverir ki Hâmid bir ölüm / ölü / makber / mezar şiiri yazmak istiyordu. Karısının ortaya çıkan hastalığı kendiliğinden şiirinin yönünü değiştirmiş ve ona hız vermiştir.

Öte yandan *Makber* manzumesi dikkatle incelenirse, Fatma Hanım'dan çok Hâmid'in ölüm ya da metafizik korkular karşısındaki çığlıklarını, feryatlarını duyarız. Makber mukaddimesinde şair bunun itirafını da yapar: *"Gönlümdeki feryattan yapılmış bir mezardır ki muhteviyatını taşlara yazılmış sözler gibi isterim. Heyhat! Makber'in hâvi olduğu feryatlar ayrı ayrı birtakım kabirlerdir."* (Enginün 1982: 37).

Şairin kafasındaki ölüm düşüncesi, karısının hastalığı ile birlikte ilerler. Ölüm, soyut bir kavram olmaktan çıkmış artık en sevdiği nesnede kendisini sınayan bir unsur halini almıştır. Yataklarda, odalarda, yemek masalarında, çatal bıçaklarda, örtülerde, ağlama ve inlemelerde ölümün soğuk ıslığı hissedilmektedir. Bu yüzden *Makber,* ölüm karşısında bütünüyle bir çığlıktır. Bu çığlık kimi zaman bir tefekküre, kimi zaman bir isyan ve yakarışa, kimi zaman da metafizik bir endişeye dönüşmektedir. Zira Hâmid imanı sarsılmış bir adamdır. Ölümü, metafizik bir ürpertinin tezahürü olarak görür. Onda geleneksel anlamıyla bir iman ve tevekkülün, bir itikad ve teslimiyetin izleri yok gibidir. Halbuki kendisinden önce "Adem Kasidesi" ile yokluğa kaside yazan ve ölümü soyut bir kavramla derinleştiren Âkif Paşa'nın torunu için yazdığı mersiyede acılı bir büyük babanın gözyaşları haricinde bir isyanın varlığından söz edilemez. Yine üç evladını kaybeden Recaîzade Mahmud Ekrem'in, Piraye'ye, Emced'e ve Nijad'a yazdığı mersiyelerde biz sadece acılı bir babanın sessiz gözyaşlarını görürüz.

Ölüm, *Makber* şiirinde bütün değişkenleri ile tezahür etmiştir. Şair yakınının ölümüne üzülen sıradan bir mersiye yazmamıştır. Ölüm, ölüyü değiştirdiği gibi ölünün yakınlarını da değiştirmektedir. Değişmek, ölümü materyalist temelde kabul eden, onu bir maddenin değişken halleri olarak gören bir zihniyet için gerçekten de facia dolu bir tablodur. Şair, zaman zaman kendisini bu duyguya kaptırır ve sorular sorar:

"Ölmek, yaşamak, ya can çekişmek,
Razıyız, aman fakat değişmek...

Bak bak ne değişmiş ol semenber
Gül çehresi bak ne yolda muğber

Yok ben bu tahavvüle dayanmam
Böyle bir hakikate inanmam"

Bu sözler, ölümün insan bedeninde sebep olduğu değişimleri kabul etmek istemeyen ve ölümü sadece madde planında algılayan imanı sarsılmış bir şairin feryadıdır.

Şair, *Makber*'i neredeyse 'ben' diye başlayan mısralarla örmüştür denebilir. Hâmid, sadece eşinin ölümüne ağlayan, sızlanan bir koca değil, muhtemel ve mukadder olan kendi ölümüne de ağlar:

"Süratle nasıl değişti halim
Almaz bunu havsalam hayalim.

Bir şey görürüm mezara benzer
Baktıkça alır o yare benzer

Şeklerle güzar eyler leyâlim
Artar yine matemim melalim

Bir sadme-i inkılâptır bu
Bilmem ki yakın mıdır zevalim

Etmişti beni bu hali pür yes
Etmişti beni bu hali meftun

Yarab öleyim mi neyleyim ben
Ayrı yaşayım mı sevdiğimden

Verdin bana böyle bir musibet
Ettin beni düşmen-i muhabbet"

Bu bakımdan *Makber*, sadece Fatma Hanım'a yazılan bir mersiye değil yeni şiir anlayışının, yeni insanın, metafizik korkularıyla beraber düşünülen yeni dünyanın da habercisidir: *"Makber bir mersiye edâsında yazılmış felsefî şiirdir."* (Aktaş 1996: 61).

Makber'de ölümün yol açtığı çağrışımların dizgesini bulmak mümkündür. Varlık, yokluk, Tanrı, ahret, ölümsüzlük, tenin değişmesi, ruh ve mezar çağrıştırdığı ızdırapları katlayarak varlığını sürdürür. Akılla, gönül sürekli bir çatışma halindedir. Atılan her feryat, ve çığlık ardından bir soruyu getirir. Dünya hayatının bilinenleri ile ahret hayatının bilinmezleri karşı karşıya gelir. Rıza Tevfik, Hâmid'i ölümü ele alış tarzı bakımından Schopenhauer ve Eflâtun'a benzetir. (Uçman 1984: 7-8)

Makber şiiri ünlü mukaddimesiyle hem şiir sanatına hem de düzyazıya bir zenginlik getirmiştir. Cenab Şahabeddin'in *"Edebiyatımız ilk nesir sanatını Makber mukaddimesiyle kazandı"*, (Enginün 1982: 9) ibaresi kayda değerdir.

3.4.3. Makber'in Ardı Makber: Ölü, Hacle

Makber'den sonra kaleme aldığı *Ölü* ve *Hacle* manzumelerinde bir bakıma Makber'i devam ettirir. *Ölü*'de duygunun yerini düşünce, ve felsefî problemler karşısında tefekkür almıştır. *"Ölü , Makber'in sakin bir devamıdır."* (Tanpınar 1982: 547.) Bu devamlılık daha çok muhtevada kendisini gösterir. İki eser şekil bakımından karşılaştırıldığında başka neticeler çıkar. *"Ölü bütünü ile eskinin yolunda , Makber'in şiirinden onda en ufak bir eser yoktur."* (Akıncı 1954: 155).

Ölü'de heyecandan çok düşünce derinliği kendisini gösterir. Bunların ardından *Hacle*'de hayatla ölüm arasında insanın kaçınılmaz kaderini sorgular.

Halce, şairin karısının ölümünden sonra hayatına bir çeki düzen vermeye çalışmasının şiire olan yansımasıdır. Şairin bir başka kadınla evlenmesi ve zifaf gecesinde karşısında Fatma Hanım'ın (ölü karısının) görüntüsü belirir. Fatma Hanım şairi ayıplar. Şaşkın ve üzüntülü şair, eski eşini sevdiğini söyler. Bunun üzerine hayalet kaybolur. Bu manzumede Hâmid'in vicdanıyla teni arasında bir tezadı yaşadığı görülür. Hâmid, ölülerini içinde gezdiren bir şairdir. Hakikatte Fatma Hanım'ın silüeti onu ömür boyunca terk etmez.

3.4.4. Yeni Tabiat Anlayışı ya da Romantizmin Şiire Düşen Gölgesi

Hâmid'in düşünce eşiğinde durduğu bir başka tema tabiattır. Jean Jacques Rousseau, Lamartine, Victor Hugo ve Chateaubriand gibi romantiklerin her bakımdan sesinin duyulduğu tabiatla ilgili şiirlerinde aynı filozof şairi buluruz.

Ölümü, ölüyü ve onun insan ruhunda yarattığı akisleri sorgulayan şairin yöneldiği ikinci büyük tema, özellikle Hindistan'da uyanan ve bir problem olarak kendisini gösteren 'tabiat'tır. Hâmid'den önce Divan şiirindeki klişe tabiatın yanında özellikle batıdan yapılan tercümelerle yeni bir tabiat anlayışının edebiyatımıza hakim olduğunu söylemek mümkündür. Batıdan çevrilen romantik eserlerde, başta Chateaubriand'ın *Atala* adlı romanı ile J.Jacques Rousseau'nun eserlerinin etkisi büyüktür. Hindistan ikameti ona, büyük tabiat dediğimiz dış âlemi, bir başka şekilde algılama ve onu küçük tabiat dediğimiz insan ile birlikte düşünme melekesinin bir yansıması olan *Külbe-i İştiyak, Kürsi-yi İstiğrak*, şiirlerini yazdırmıştır. Her bakımdan Lamartine'in *Le Lac (Göl)* manzumesinin etkisinde olduğu izlenimini veren *Zamane-i Âb* şiiriyle bu halka tamamlanır. (Kolcu 1999: 64-72).

Ayrıca Hindistan yıllarının ürünü olan *Bunlar* Odur'daki bazı manzumeler, şairin tabiat karşısında duyduğu hayranlığı dile getirdiği metinler olarak görülebilir.

Kaplan, Hâmid'deki tabiat temasının gelişimini üç aşamada inceler: *Sahra*'dan önce, Sahra ve Sahra'dan sonra. (Kaplan 1976: 314). Bu nedenle *Sahra*, Hâmid'in şiir hayatında birçok bakımdan bir kilometre taşıdır. Orada hem *Sahra* hayatının hem de tabiatın bir tema olarak genişlediğini görürüz:

"Hâmid, "Sahra'da yeni bir tabiat görüşüne yükselir. Artık burada tabiat diğer duygulara refakat eden tabii bir tem bir dekor değil, ayrı ve derin mânâsı olan felsefî ve hissî bir varlık haline geliyor. Şair tasvir ettiği manzaraları peşin bir fikre göre seçiyor ve değerlendiriyor. Bir tez ortaya atıyor ve onu eseri ile ispata çalışıyor." (Kaplan 1976: 320).

Hâmid, Sahra'da öteki eserlerinde olduğu gibi zıtlıklar mahşerini kurmaya devam eder. Beledî-bedevî (kentli-köylü), belde-sahra (kent-kır), doğallık ve yapaylık temalarını karşılaştırır. Sahra'da J.J. Rousseau'dan gelen *'medeniyetin kötülüğüne karşı tabiatın iyiliği'*, ya da *'cemiyet insanı bozar, tabiat korur'* fikrini de işler. Kendisini Rousseau'ya daha yakın bulur.

Tabiat temi, Hâmid'de gittikçe bir ivme kazanır. Bombay'dan Namık Kemâl'e yazdığı bir mektupta; *"Gök bî-nihâyet, deniz bî-nihâyet, nihâyetsizlikten tecessüm etmiş bu nezâret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey!" diyecektir.* (Kaplan 1976: 332).

Hindistan'da iken kaleme aldığı *Külbe-i İştiyak* ve *Kürsi-i İstiğrak* manzumelerinde şairi büyük tabiatın egzotik peyzajları içinde kendinden geçmiş bir halde buluruz. *Külbe-i İştiyak* şiiri, Hâmid'in geniş ve manzaralı bir tabiat karşısında izlenimlerini ve felsefî düşüncelerini ifade eder. Bir çeşit panteizm içinde kaybolur. *Kürsi-i İstiğrak* bu hayranlığın doruğa çıktığı dizelerle doludur. Hele; "Çemendir, bahrdır, kûhsardır, subh-ı rebidir/ Bu yerlerde doğan bir şair olmak pek tabiidir" şeklindeki nakarat beyti, bu manzumenin vermek istediği mesajı tek başına sürükler gibidir. *"Külbe-i İştiyak manzumesine baştan sona kadar, tabiat karşısında derin bir hayranlık duygusu hâkimdir."* (Kaplan 1984: 76). Manzumenin yenileşme dönemi edebiyatımız açısından önemi divan şiirinin klişe tabiat anlayışını terk edip dış dünyaya uyanık ve tetkik edici bir gözle bakıp gözlemlerini yansıtmasıdır. Böylece herkesin aynı şekilde terennüm ettiği bir tabiat anlayışından herkesin farklı şeyler gördüğü ve izlenim sahibi olduğu tabiat anlayışına geçilir.

Kaplan, yeni Türk edebiyatına ilk defa Hâmid'in 'küllî' bir görüş gösterdiğini ve tabiatı 'felsefî bir düşünce konusu 'yaptığını ifade eder. (Kaplan 1976: 314). Bu da bizi doğrudan doğruya panteizme götürür.

3.4.5. Hovardalıkların Şiiri: Belde yahut Divaneliklerim

Hâmid, kır hayatını tasvir eden *Sahra*'dan sonra *Belde* adını verdiği kitabında da Paris'te yaşadığı hayatı, şehir dekorunu, katıldığı eğlenceleri,

kadınları ve diğer eğlence mekanları yanında parkları, bahçeleri oluşturan tabiat peyzajlarını işler. Kır hayatıyla şehir hayatının karşılaştırması da Hâmid'e yaraşır bir tezadı simgeler. Hâmid, hem şehir hem de kır hayatının adamıdır. Bulunduğu iyi ya da kötü durumları, zor ya da uygun şartları ruh dünyasında zengin ve renkli bir yaşantıya çevirmesini bilir. *Belde yahut Divaneliklerim* bir şairin kendi hayatını bu kadar açık bir şekilde anlatması bakımından edebiyatımızda önemli bir kilometre taşıdır. Şairin öznesiyle şiirin öznesi birleşir. Fakat şiire has derinlikten yoksun olması onu, eğlenceye düşkün bir hariciye memurunun hatıra defterine (Tanpınar 1988: 523) dönüştürür. Hakikatte bu kitapta Paris'in şairi ilgilendiren peyzajları dışında sanat ve edebiyat ortamından iz bulamayız. Bu açıdan Hâmid'in Paris'e bakışı bir 'kör bakışı'dır. *"Sokak hovardalıklarını yazmayı şiirde devrim sanmıştır."* (Tanyol 1985: 7). Öte yandan İngiltere ve Londra izlenimleri daha canlıdır. Bu ülkenin ruhunu iyi anlamış ve *"para mabud bankalar mabed"* şeklinde ifade etmiştir. *"İngiltere'nin -eğer büyüklükse- siyasi büyüklüğü hayret verici midir? Belki. Saygı verici midir? Asla"* (Mardin 1976: 282).

Belde'nin Hâmid'in şiirine fısıldadığı eğlence hayatına ait gözlemlerdir. Şiire has derinlikten eser görülmez. Hele onun bulunduğu yıllarda Paris'te fırtınalar kopartan Baudelaire ve Verlaine şiirinden tamamen habersizdir. O, on dokuzuncu yüzyılın Victor Hugo, Lamartine ve Musset gibi romantiklerinde kalmıştır. *"Hâmid'in garp şiiriyle teması hiçbir zaman mısraın iç yapısına tesir etmeyecektir."* (Tanpınar 1982: 525).

3.4.6. Yeniyi Ararken

Tanpınar, Hâmid'in şiirini incelediği bir yazısında, onun dehasının ilhamın verdiği rüzgârla yetindiğini söyler. Bu bakış tarzı bütünüyle doğrudur. İlham, deha ve çalışmayla beslenmezse şiir kadük kalır. Bu bakımdan Hâmid'de çok sayıda ölü doğmuş mısralar mevcuttur:

"Her şeyden evvel bir ilham şairi olmasına rağmen, onun dehasını manzumenin şekli ve kafiye idare eder. Halbuki ilhamımız vasıtanın telkinini sadece bir hadde kadar kabul etmeli, onun emrine girmemelidir. Hâmid'de ise, iş bunun aksidir. Kalemin başını kafiye çeker. En güzel eseri olan Makber baştan aşağıya bir kafiye zaruretinin kurbanıdır. Büyük ve hakikî şairin lisanın kolaylıklarına karşı daima bir mücadele içinde olması lazım gelir. Hâmid'de bu mücadele yoktur." (Tanpınar 1977: 255).

Hâmid'in şiire getirdiği yenilikleri şu şekilde sıralamak mümkündür. Şiirde kullanılan geleneksel vezinler yanında kendi de yeni vezinler uydurur. Ayrı bir kafiye sistemini (bk. *Sahra, Belde*) dener. Anlamı, bir dizede bitirmeyerek sonraki dizelere taşıyan ve beyit bütünlüğünü bozan denemelere girişir. Şiire imge zenginliğini getirir. Bunu yaparken mesela Tevfik Fikret gibi dikkatli ve

seçici değildir. Dil konusunda da aynı dikkati göremeyiz. Yabancı dillerden bozulmuş kelimeleri sık sık kullanır. Türkçe kelimelerle İngilizce ve Fransızca kelimeleri kafiye yapar. Bu konuda tam bir savrukluk örneği gösterir.

Hâmid, Türk şiirine yeni temler getirmiştir. Özellikle *Belde yahut Divaneliklerim*'de şehir hayatını bütün ayrıntılarıyla şiire sokar. Ayrıca tabiat statik bir tablo olmaktan çıkar pastoral bir renk mahşerine dönüşür.

Öte yandan dildeki tutarsızlığı ve savrukluğu, devrinde zor anlaşılma problemini doğurduğu gibi günümüze ulaşmasını da engellemiştir. Tutarlı, çağdaş ve sağlam temellere dayanan bir felsefî anlayışın yerine, kendi 'ben'inin ızdıraplarına çare arayan bir düşünce avcılığının peşine düşmüştür. Bu nedenle çığlığında beşerî ortak paydayı bulmak zaman zaman zorlaşır. Uzun bir ömür sürmesine rağmen milletin başından geçen olayları sadece seyretmekle yetinmiştir. Birkaç manzumesi ve piyesi dışında onda Namık Kemâl ve Mehmet Âkif'le mukayese edilebilecek milli heyecanı bulmak imkânsızdır. Edebiyatta bir 'salon adamı' profili çizen Hâmid'in trajedisini ten ve ruhunun çatışması tayin eder.

Onun bu yöndeki en büyük hizmeti, kurallara bağlı kalmadan pervasızca hatta kimi zaman alaycı bir üslupla edebiyata hâkim eski anlayışını alt üst etmesidir. Eski şiir geleneği bir bakıma onun attığı cesaretli adımlar sonucunda kendisinden sonra gelenlere yapılacak işin şeklini göstermiştir. Ekrem'in daha çok teoride kalan tasavvurları Hamid'de uygulama alanı bulmuştur, denebilir. Düşünürken yapan, yaparken düşünen bir mizaca sahiptir. Birçoğu dağınık ve düzensiz görünen eserinin temel esprisini burada aramak gerekir. Aristokrat bir aileye mensup olmasının getirdiği rahatlık sanatta da kendisini göstermiştir. Kimi zaman küskünlüklere varan ilişkileri bir yana bırakılacak olursa, temelde Namık Kemâl ve Ekrem tarafından teşvik ve takdir edilmesi, onun edebiyatta daha pervasız ve cesaretli adımlar atmasına sebep olmuştur. Kompozisyon eksikliği Hâmid için aslında bir yaşama biçimidir. Kendisini zorlamadan ve müsveddeler üzerinde çalışmadan içinden geldiği ve duyduğu gibi yazan bir şairin eserinde, sanatsal bir titizlik aramak boşuna olacaktır.

Mektupları dikkatli okunacak olursa onun yazıştığı hemen herkes tarafından desteklendiği ve yüreklendirildiği görülecektir. Bu durum onun şöhretinin artmasına ve uzun süren bir edebi hayatta 'Üstad-ı Azam' ya da 'Şair-i Azam' payesini kullanmasına yol açsa da, Hâmid'in şöhreti ve eserinin değeri kendisiyle birlikte kaim olma şansızlığını yaşamıştır. Zira dönem itibariyle de eskimiş bir dille yazan şairin bu günkü nesillerin belleklerinde yer edecek birkaç dizesinden başka bir şeyinin kalmaması düşündürücüdür.

Hâmid'in şiir kahramanları ya kendisi ya da yakınlarıdır. *Makber*'de karısı Fatma Hanım'ı anlatır. Ölü ve *Hacle* Fatma Hanım'ın gölgesinin düştüğü

metinlerdir. *Validem*'de annesini anlatır. *Belde yahut Divaneliklerim, Garam* kendi hayatını anlatan manzumelerdir. Garam'daki filozof genç Hâmid'i işaret eder. Bu bakımdan şiirlerinin lirik beni Hâmid'in kendisidir. İlhama ve kendine bağlı bir şairin müsveddeler arasında şiir temrinleri yapmasını beklemek elbette boşuna bir beklenti olur. *"Hâmid şiirlerinin konularını kendi hayatından aldığı gibi 'olaylara dayanan şiirler' yazmayı adetâ bir metod olarak kullanır."* (Enginün 1991: 44)

3.4.7. Yankısı Olmayan Ses: Hâmid'in Tiyatrosu

Şiirden sonra Hâmid'in ağırlıklı olarak yöneldiği tür tiyatrodur. Onun ilk yazdığı eseri *Macera-yı Aşk* adlı oyunudur. Bir başka tesadüf son yazdığı eserinin de bir tiyatro *(Kanuni'nin Vicdan Azabı)* olmasıdır. Eserlerinin sayısal üstünlüğünü de tiyatrolar oluşturur. Fakat bu eserlerin mesela Namık Kemâl'in ya da Ahmet Vefik Paşa'nın telif eserleri kadar ilgi gördüğü söylenemez. Bu piyeslerin bir kısmı *(Nazife, Sardanapal, Nesteren, Eşber, Tezer, Liberte, İlhan, Turhan, Abdullahü's-sagir, Hakan)* manzumdur. Diğer bir kısmı da *(Macera-yı Aşk, Sabr ü Sebat, İçli Kız, Duhter-i Hindu, Tarık, İbn-i Musa, Finten, Yadigar-ı Harb)* mensurdur. Onun manzum tiyatroya öncelik ve ağırlık vermesi özellikle Racine'den gelen bir etkiye bağlanabilirse de onlar kadar başarılı değildir. Trajediler kaleme alması da tamamen şairin kendi heves ve tercihinin ürünüdür. Mensur tiyatrolarında bile uygun düşen yerlere *(Duhter-i Hindu, Tarık, Finten* örneğinde olduğu gibi) manzum parçalar sıkıştırır. Kısaca Hâmid, tiyatro eserlerinde şairlikten kurtulamamıştır.

Hâmid gibi muhayyilesi zengin bir şairin roman türünü denememiş olması düşündürücüdür. Kanaatimize göre o tiyatrolarında bu türün bir bakıma eskizlerini yapmış, daha heyecanlı ve okur- seyircisiyle buluşma imkânı bulan tiyatro türünü tercih etmiştir. Ayrıca gençliğinde bulunduğu Paris'in zengin ve muhteşem sanat ortamında eğlenceyle edebiyatı birleştiren bu türün nasıl bir rağbet gördüğünü yerinde gözlemlemiştir. Hemen bütün büyük şairlerin güçlü tiyatro eserleri vardı. Racine, Corneille, Molière ve Victor Hugo ile İngiliz Shakespeare'in eserlerinin başarısı Hâmid'e örneklik etmiş olabilir. Arka planda Namık Kemâl gibi bir ustanın teşvikini de hatırlamak, Hâmid'deki tiyatro aşkının çerçevesini tamamlar. Fakat bu tabloya rağmen eksik olan bir şey vardır. Şairin kendisini takdim edeceği ve kendisi anlayabilecek hazır ve 'uyanık' bir cemiyetin olmaması; onu en azından tenkid sınavından kurtarmıştır. Bu konuda Tanpınar'ın görüşlerine katılmamak mümkün değil:

"Filhakika onda bir intikal devrinde yetişmiş olmanın bütün arazı görülür. O, eskinin hayatî kuvvetlerini tükettiği, yeninin sadece birkaç uyanık zekâda gülen müphem bir ideal olduğu bir zamanda yetişti. Bu itibarla bir cemiyetin şaire yapabileceği en kıymetli yardımdan mahrumdu." (Tanpınar 1977: 254).

Hâmid, piyeslerinin konusunu çok geniş bir coğrafya ve tarih skalası içinde ele alıp işler. Konularını Türk, Hint, Asur, Arap tarihinden seçer. Böylece edebiyatımızda ekzotik tiyatronun ilk örneklerini bol bol sergilemiş olur. Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarıyla açıldığı coğrafyaya o piyesleriyle açılır. Hatta daha da ileri giderek konusu tamamen yabancı bir ülkede (İngiltere) geçen *Finten*'i kaleme alır. Böylece muhayyilesinin zenginliğini bir kez daha ortaya koyar.

Konusunu tarihten aldığı piyeslerinde (*Eşber, Sardanapal, Nazife, İbn-i Musa, Tarık* vb.) tarihi arka plana oturtarak kendi zamanının meselelerini işler. 1908'de Meşrutiyet'in ilânıyla yükselen bir ivme gösteren Türkçülük hareketine *İlhan, Turhan* ve *Hakan* piyesleriyle destek verir.

Bütün bu zenginliğine rağmen Hâmid'in tiyatroları sahne tekniğinden uzak ve bir dönem Fransa'da moda haline gelen, *oynanmak için değil okunmak için tiyatro* eserleri sınıfındadır. Bu eksiklik, kendisinden sonra gelen kuşaklar tarafından ilgi görmemesine sebep olmuştur. Bu bakımdan Hâmid'in tiyatrosu kendisinden sonra gelen tiyatro yazarlarına fazla etki etmemiş; bir bakıma yankısı olmayan ses gibi kalmıştır.

3.5. Paşazadelikten 'Bey'liğe Aristokrasinin Çözülüşü: Samipaşazade Sezaî

Hayata, Maarif nazırlığı, "Meclis-i Vâlâ" ve "Meclis-i A'yan" üyeliği yapmış Sami Paşa'nın oğlu olmak gibi bir imtiyazla başlayan Sezaî Bey, ömür sürdüğü müddetçe bu ayrıcalığın bütün nimetlerini tadacaktır. Özel hocalar elinde başlayan eğitimi ve mensubu bulunduğu aristokrat ailesi ilerde memuriyet kapılarının rahatça kendisine açılmasına zemin hazırlayacaktır. Babasının Taşkasap semtindeki konağı devrin edebiyat ve sanat merkezlerinden biriydi.

Sezaî Bey ve devrinin birçok genci, devletin çökme sürecine girdiği bir dönemde toplumsal ve sınıfsal ayrışmaya tanık olarak yaşadılar. Devletin yeni 'paşa'lar ihdas edemediği bir dönemde paşa çocukları 'paşazade'likten artık harcıâlem bir unvan olan 'bey'liğe geçmek zorunda kaldılar. Bu geçişin edebiyattaki yansıması 'yeni hayatı' değil 'eski' ya da tanığı oldukları hayatı anlatmalarını beraberinde getirecekti.

Yine bu geçiş sürecinin sancıları, 'hürriyet' duygusunun hemen her zaman kendisine bir nesne ve olay bulmakta gecikmemesi şeklinde görülecektir. Sezaî Bey'in Avrupa'ya gitme aşkı babası tarafından sürekli olarak engellenir. Nihayet babasının ölümünden sonra ancak bu emelini gerçekleştirebildi. Londra büyük elçiliği ikinci kâtibi olur. Fakat şapka giyme yasağına uymayan bu hariciyeci, 1885'te görevinden azledilir. Sezaî Bey, çeşitli görevlerden sonra diğer birçok Tanzimat aydınları gibi, genç Cumhuriyet'in TBMM tarafından 'hidemat-ı vataniyle tertibinden' 100 lira maaşla emekli edilir.

3.5.1. Cariye Annenin Hikayesi: Sergüzeşt Romanı

Sezaî Bey adının birlikte anıldığı en güçlü eseri, şüphesiz ilk ve tek romanı *Sergüzeşt*'tir. Romanın asıl teması köleliktir. Yazar bu temayı, bir cariyenin ya da odalığın kısaca yetişkin bir insanın hayatı olarak değil de beş altı yaşlarında bir çocuğun hayatını anlatarak dikkatlere sunmuştur. Tanzimat devrinde aynı temayı işleyen öteki romanlara göre bu romanın başarılı oluşunun sebebini burada aramak lâzımdır. Kafkasya'dan küçük yaşta ailesinden koparılıp İstanbul'a getirilen yol, iz ve dil bilmez küçük bir çocuğun bâkir muhayyilesinin dış dünya ile olan münasebetini ihtimamla gözler önüne serer.

Küçük Dilber büyüdükçe ve genç kızlığa adım attıkça köleliğin verdiği o büyük ağırlığı daha iyi hisseder. Cariye olmanın tazyiki, birine sevdalanmanın ağırlığıyla birleşince çaresizlik içinde boğulur. Romanın sonunda en doğru çözümü bulduğuna inanır ve kendisini Nil'in soğuk sularına atarak intihar eder. Bu roman, Sezaî Bey'in realist bakış açısının ve sosyal tenkit anlayışının ürünüdür. Zira Dilber gibilerinin hayatı bir realitedir. Bizzat yazarın annesi Kafkasya'dan kaçırılıp İstanbul'a getirilmiş Gürcü asıllı bir cariye olan Dilârâyiş Hanım'dır. Bu romanı, yazarın annesinin çocukluğuna ve genç kızlığına denk düşen bir versiyonu olarak okumak mümkündür. (Kaplan 1976: 378). Zira romanda anlatılan Asaf Paşa konağı ve ailesi ile Sezaî Bey'in babasının konağı ve ailesi arasında şaşırtıcı benzerlikler vardır. Asaf Paşa, Mısır'da birçok memuriyetlerde bulunarak uzun müddet oturan ve büyük servet kazanan bir adamdır. (Kolcu 1999: 137). Moda burnu taraflarında çok para harcayarak muhteşem bir konak inşa ettirmiştir. Sezaî Bey'in babası Sami Paşa da uzun yıllar Mısır'da memuriyetlerde bulunmuş ve Mehmet Ali Paşa'nın baş muavinliğine kadar yükselmiş bir bürokrattır. Aile daha sonra İstanbul'a göç etmiştir. Bu bakımdan hem annesi hem babası hem de konak ve oradaki yaşantıdan gelen unsurlar yazarın hayatından izler taşır. Dilber'in hikayesinin yazarın annesi Dilârâyiş Hanım'ın fiktif plânda kurgulanmış öyküsü olduğu anlaşılır. Buna bir de yazarın romanda ayrıntılı salon tasvirini katacak olursak tablo tamamlanır.

Romanın kahramanı Dilber'in intiharı, köleliği mubah sayan bir topluma karşı ciddi bir protestodur. Yazar bir bakıma 'kamu vicdanı'nı uyandırmak için kahramanına trajik bir son hazırlar. Romanın orijinal tarafı esaretin bir çocuk (sonradan genç kız) bedenindeki tahribattan ziyade ruhunda yaptığı yıkımın gerçeğe yakın işlenmiş olmasıdır. Öte yandan Paris'te eğitim görmüş ressam Celâl Bey'in Osmanlı toplumunun ata erkil yapısını bozup sevdiğine kavuşamaması da aristokratların kendilerini mahkum ettikleri esareti gösterir. Sınıf atlayan Asaf Paşa, zenginliğinin; karısı Zehra Hanım ise, evinde ve ailesi üzerinde kurmaya çalıştığı otoritenin tutsaklarıdır. Hürriyeti bu denli geniş bir yelpazede işleyen Sezaî Bey'in fikirleri, dönemin Jöntürk ya da Abdülhâmid

düşmanlığı başlığı altında toplanan bir muhalefet çizgisinde yer alır. Roman kahramanlarından birinin (Celâl Bey) Osmanlı toplumunda yeni yeni kendine yer aramaya çalışan bir mesleğe (ressam) sahip olması da eserin özgün taraflarından birini oluşturur.

Sezaî Bey'in annesinin öyküsünden esinlenerek kaleme aldığı *Sergüzeşt* romanı ile Hâmid'in *Validem* kitabını, bir zamanlar cariye olan annelerinin hayatını anlatmaları bakımından aynı duyuş ve düşünüşün, ortak zevk ve duyarlığın bir yansıması olarak görebiliriz.

3.5.2. Adı Küçük Kendi Büyük Şeyler

Sezaî Bey'in edebiyat alanındaki bir başka başarısı hikaye alanındadır. Fikret bu öyküleri *"nuvellerimizin mebde'i"* (Parlatır 1987: 205) diye niteler. Halit Ziya'nın tepkisi daha başkadır. *"Küçük Şeyler beni çıldırttı. Sanat heyecanlarımın içinde bu kitaptan duyduğum zevke ve neşeye yetişebilecek bir tahassüs bilmiyorum."* (Uşaklıgil 1969: 303)

Emin Nihat Bey ve Ahmet Midhat Efendi ile başlamış olan batılı anlamda hikaye türünün edebiyatımızda ortaya çıkmasında onun attığı adım önemli ve anlamlıdır. Zira 80-100 sayfalık hikayelerle iki üç sayfa hacmindeki hikayelerin karşılaştırılmasından edebiyat açısından çıkan sonuç farklı değildir. Öncekilerin vak'ayı uzatarak ve tasvire boğarak anlattıkları olayların yanında, fazlalıklarından arınmış küçük hacimli hikayelerin anlattıkları aynı işlevi görmektedir. *Küçük Şeyler*'de yer alan *Pandomima* ve *Kediler* gibi hikayeler bu türün başlangıç itibariyle yüz akları olarak değerlendirilebilir.

Sezaî Bey, hem *Sergüzeşt* romanında hem de *Pandomima* öyküsünde intiharın kapısını iki kere yoklar. Ayrıca *Kediler* ve *Pandomima* öykülerinde gayrı müslimlerin hayatlarından kesitler vermesi ve onları vakanın merkezine oturtması da üzerinde düşünülecek bir konudur. Özellikle *Pandomima*'da Victor Hugo'nun *Notre Dame de Paris*'inden gelme tesirler vardır. (Kolcu 1999: 35-36).

Sami Paşazade Sezaî Bey, Ekrem-Hâmid-Sezaî mektebinin son halkasını teşkil eder. Bu ekol içinde şiirle uğraşmayan tek sanatçıdır. Onun edebiyat alanındaki başarısı *Sergüzeşt* romanıyla *Küçük Şeyler* adını verdiği batılı tarzda ilk küçük hikayeleri kaleme almış olmasıdır. Küçük yaşından beri Namık Kemâl'in etkisinde kalmış ve ömrünün sonuna kadar onun fikirlerinin yılmaz bir savunucusu olmuştur. Sanat alanındaki yeteneği ölçüsünde ustasına sadık kalmıştır, denebilir. Onun politikayla yakından ilgilenmesi kendisini Ekrem ve Hâmid'den uzaklaştırırken Namık Kemâl'e yaklaştırır.

Ayrıca Rumuzu'l-Edeb'de bir araya getirdiği denemeleri Halit Ziya ve öteki Servet-i Fünun yazarları için iyi birer örnek olur.

Sezaî Bey, hikaye ve roman türü dışında hatıra, gezi notları, mektuplar, edebi makaleler ve takrizler yazmış, bunların bir kısmını sağlığında; tamamı ise, Zeynep Kerman tarafından neşredilmiştir. (Kerman 1981).

Kaynaklar

Akıncı, Gündüz (1954), *Abdülhak Hâmit Tarhan*, T.T.K. Basımevi, Ankara.

Aktaş, Şerif, (1996), *Yenileşme Devri Türk Şiiri ve Antolojisi 1*, Akçağ Yay., Ankara.

Enginün, İnci (1982), *Abdülhak Hâmit Tarhan-Bütün Eserleri 2 (Makber/ Ölü/ Hacle/ Baladan Bir Ses)*, Dergâh Yay., İstanbul .

_____, _____ (1982), *Abdülhak Hâmit Tarhan-Bütün Eserleri 3 (Hep yahut Hiç)*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (1994), *Abdülhak Hâmit'in Hatıraları*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (1991), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yay., İstanbul, Es, H. Feridun (1945), "Araba Sevdası Romanı Nasıl ve Ne Zaman Yazıldı?", *Akşam*, nr. 9533, 3 Mayıs 1945.

Kaplan, Mehmet (1984), *Şiir Tahlilleri 1*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (1976), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, Dergâh Yay., İstanbul.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1974), *Kiralık Konak*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Kerman, Zeynep (1981), "Tanzimat Devri Türk Edebiyatında Esaret Temi ve Sergüzeşt Romanı" *Milli Kültür*, C.3, nr.7.

Kolcu, Ali İhsan (1999), *Alphonse de Lamartine, Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yay., Ankara.

_____, _____ (1999), *Tanzimat Edebiyatı II, Hikaye ve Roman*, Bakanlar Mat. Erzurum.

_____, _____ (1999), *Türkçe'de Batı Şiiri*, Gündoğan Yay. Ankara.

Mardin, Yusuf (1976), *Abdülhak Hamid'in Londrası*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

Parlatır, İsmail; Çetin, Nurullah; Sazyek, Hakan (1997), *Recaîzade M. Ekrem, Bütün Eserleri, I, II, III*, MEB. Yay., Ankara.

_____, _____ (1995), *Recaî-zade Mahmut Ekrem*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay. Ankara.

_____, _____(1987), *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Recaîzade Mahmut Ekrem (1302/ 1886), *Takdir-i Elhan*, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1982), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay., İstanbul.

Tanyol, Cahit (1985), *Türk Edebiyatında Yahya Kemal, İnceleme ve Anılar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Uçman, Abdullah; Enginün, İnci (1998), " Abdülhak Hamit - Rıza Tevfik", *Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hamit Tarhan Sempozyumu Bildirileri, (*12 Nisan 1997), İstanbul.

Uşaklıgil, Halit Ziya (1969), *Kırk Yıl*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

Yetiş, Kâzım (1996), *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasına Getirdiği Yenilikler*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara.

4. GEÇİŞ DÖNEMİ NESLİ: ARA NESİL

Dr. Cafer GARİPER

Türk edebiyatında yenileşme döneminin ikinci nesli ile *Servet-i Fünun* arasında, daha çok 1884/5-1896 yılları içinde yoğun olarak edebi faaliyette bulunan bir nesilden söz edilir. Edebiyat tarihlerinin üzerinde durmadığı bu nesil mensupları, bir topluluk veya grup oluşturmamış, ortak bir dergi ve sanat anlayışı etrafında toplanmamışlardır. Ancak, ortaya koydukları eser ve sanat anlayışı itibariyle âdeta Tanzimat sonrasının ikinci nesli ile *Servet-i Fünun* arasında bir köprü görevi görmüşler, bu özelliklerinden dolayı da "*Ara Nesil*" şeklinde adlandırılmışlardır. Yenileşme dönemi Türk edebiyatını sürekliliği içinde anlayıp değerlendirebilmek için söz konusu edebi devreyi ve bu devre içinde eser veren genç sanatkarların edebiyat alanında ortaya koyduğu faaliyeti dikkate almak gerekir.

Ara Nesil adlandırması ilk defa Mehmet Kaplan tarafından 1946'da yayımlanan *Tevfîk Fikret ve Şiiri* ismini taşıyan çalışmasıyla gündeme getirilmiştir. Yazar, Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatının *Servet-i Fünun*'a kadar olan dönemini, hâkim yönelişlerini esas alarak üç devreye ayırır. Bunlar:

1. Siyasi ve sosyal fikirler devri,
2. Ferdiyetçilik, büyük ihtiraslar ve ıztıraplar devri,
3. Küçük ve günlük hassasiyetler devri: Ara Nesil'dir (Kaplan 1946: V, 9).

Kitabın *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser* adıyla yapılan ikinci baskısında "*Küçük ve günlük hassasiyetler devri*" ibaresi kalmış, "*Ara Nesil*" ibaresi kaldırılmış, fakat bu kısmın muhtevası değiştirilmemiştir (Kaplan 1971: 9-13).

Ara Nesil'in alanını devri, temsilcileri ve sanat anlayışı itibariyle belirlemek bazı güçlükleri beraberinde getirmektedir. *Ara Nesil* şeklinde adlandırılan edebi devre mensupları, belirttiğimiz gibi, belirli bir yayın organının ve sanat anlayışının etrafında toplanmamışlardır. Hatta, ortak bir beyannameye sahip olmayan bu sanatkarların ortaya koydukları eserlere bakarak belirli prensipler

çıkarmak da güç görünmektedir. Çünkü, böyle bir isimlendirmeyle, devrin karakteristik özelliği olarak, farklı sanat anlayışlarının, yönelişlerin hüküm sürdüğü bir dönem ile o dönem içerisinde yer alan yazar ve şairler söz konusu edilmektedir. Her şeye rağmen nesil olmanın getirdiği bir özellik olarak ve buna devrin siyasi, politik kültürel şartlarının da eklenmesiyle bazı noktalarda toplanan, gittikçe ortaklaşan duyuş ve düşünüşün belirdiğini de ifade etmemiz gerekir.

Bu dönemde Batı tarzı okullarda öğrenim görerek yetişen çok sayıda genç şair ve yazar, Recizâde M. Ekrem-Abdülhak Hâmit-Sâmipaşazâde Sezaî ve Muallim Nâci tarafından geliştirilerek getirilen yeni edebiyat anlayışına yaygınlık kazandırmışlardır. Birinci nesilde üç, ikinci nesilde dört beş isim tarafından temsil edilen yenilik, bu neslin elinde kısa zamanda geniş bir açılım kazanarak sayısını tam belirleyemediğimiz genç sanatkarların kaleminde temsil edilme imkânına kavuşur. Mehmet Kaplan'ın 25-30 kişi olarak gösterdiği (Kaplan 1971: 10) *Ara Nesil* mensuplarının kadrosu yapılan çeşitli araştırmalarla daha da genişletilmiştir. Bunların öne çıkanları arasında Menemenlizâde Mehmet Tâhir (1862-1903), Nâbizâde Nâzım (1864-1893), Mehmed Celâl (1867-1912), Nigâr Hanım (1862-1918), Mustafa Reşid (1861-1936), Recep Vahyî (1867-1923), Mehmed Zîver (), Fazlı Necib (1863-1932), Müstecâbîzâde İsmet (1868-1917), Fatma Âliye Hanım (1862-1936), Abdülhalim Memduh (1866-1905) ve Beşir Fuad (1852-1987) gibi isimleri sayabiliriz.

Yenileşmeyi yürüten birinci ve ikinci neslin daha çok gazeteye dayanan faaliyetine karşılık bu devrede gazeteciliğin yerini dergicilik almaya başlar. Sayısı elliyi aşan derginin yarısından fazlası edebiyatla ilgilidir (Kaplan 1971: 10). Birçok edebiyat dergisi bu nesil mensubu gençler tarafından çıkarılır. Bunlar arasında *Âfâk*, *Âsâr*, *Berk*, *Envâr-ı Zekâ*, *Fevâid*, *Gayret*, *Gülşen*, *Güneş*, *Hâver*, *Hazine-i Evrâk*, *Hazine-i Fünûn*, *Hizmet*, *Maarif*, *Malûmât*, *Manzara*, *Mekteb*, *Mir'at-i Âlem*, *Mirsad*, *Muhit*, *Musavver*, *Musavver Cihan*, *Mürüvvet*, *Nilüfer*, *Resimli Gazete*, *Şûle-i Maarif*, *Terakki*, *Umran* gibi çoğunun yayın hayatı birkaç yılı aşmayan dergilerle *Mizân*, *Saadet*, *Sabah*, *Tercüman-ı Hakikat* gazetelerini sayabiliriz.

Ara Nesil mensuplarının eser verdiği yıllar Sultan II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminin ilk dönemine rastlar. Politik konular ve ülke meseleleri üzerinde görüşlerini ifade edemeyen sanatkarlar iç insanın ifadesine yönelirler. Recaizâde M. Ekrem ve Abdülhak Hâmit ile birlikte ferdi duygular, ince hassasiyetler öne çıkmaya başlar. *Ara Nesil* mensuplarında bu durum daha da genişleyerek sürer ve *Servet-i Fünun* nesline intikal eder. "*Mehmed Celâl ile Mustafa Reşid, Servet-i Fünun edebiyatında yaygın bir hastalık halini alan santimantalizm'in göze batan öncülerindendir.*" (Kaplan 1971: 10).

Ara Nesil edebi devresi Türk edebiyatında eski ile yeninin yanında romantizmle realizmin birlikte yaşandığı, romantizmden realizme geçme çabasının baş gösterdiği bir dönemdir. Bu nesil mensupları bağlı oldukları edebi ekol çerçevesinde çeşitli tartışmalara da girişir. Recaizâde M. Ekrem ile Abdülhak Hâmit'in yakın takipçisi Menemenlizâde Mehmet Tâhir'de romantik unsurlar ağırlık kazanırken Nâbizâde Nâzım'da realist-naturalist duyuş ve düşünüş öne çıkar.

Söz konusu nesil, birçok bakımdan Recaizâde M. Ekrem, Abdülhak Hâmit ve Muallim Nâci ekolünün devamcısıdır. İkinci nesil gibi sosyal faydacı değil, sanat merkezli bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Eserlerinde öğretici olmak endişesinden sıyrılarak estetik kaygıyı öne çıkarmışlardır. Zira devre hâkim olan *Talim-i Edebiyat* yazarının fikirleriyle Abdülhak Hâmit'in ve Muallim Nâci'nin şiir sanatıdır.

Ara Nesil mensuplarının bir edebi toplulukta görülen ölçüde belirli prensipler etrafında hareket ettiğini düşünmek yanlış olur. Bu nesli oluşturan sanatkarlar arasında belirli müşterek noktalar var ise de ayrılan taraflar da mevcuttur. Dönem içerisinde sınırlarının kesin olmadığı ve birinden diğerine geçişin kolaylık gösterdiği üç yönelişten söz etmek mümkündür:

4.1. Klasik edebiyatı sürdürmek isteyenler

Bu grupta değerlendireceğimiz "*Muhafazakârların (eski taraftarlarının) edebi sahadaki faaliyetleri, Divan Edebiyatı'na, daha yerinde bir ifadeyle 'Edebiyat-ı Kadîme'ye ait zevki devam ettirme gayretinden ibarettir. Bir bakıma bunların muhatabı, geniş mânâsıyla Tanzimat'tan evvelki hayat tarzını sürdürmek için gayrit sarfedenlerdir. Giyinişleri, insanî münasebetleri, hattâ kâinata bakışları o zevkin devamıdır. Ancak hareket ve heyecan kabiliyetini kaybetmiş olan bu zevki devam ettirmeye çalışanlarda bariz şekilde bir dağınıklık, bir derbederlik görülür. Bunun sebebini içtimaî yapıda meydana gelen değişiklikte, zevkte görülen çözülmede aramak*" gerekir (Aktaş 1980: 71-81). Eskiyi sürdürmek isteyenler arasında Şeyh Vasfi, Elhac İbrahim Efendi, Hoca Hayret Efendi, Mehmet Salahî, Muallim Feyzî ve Ali Ruhî'yi de saymak gerekir.

Yaşama tarzı ve hayat anlayışı bakımından eskinin temsilcisi durumundaki bu şairler, yeniliğin yerleşmeye başladığı bir dönemde klasik edebiyattan gelen zevk ve alışkanlıklarla yenileşmenin karşısında yer alırlar. Klasik kültürün, zihniyetin ve zevkin birer zayıf temsilcisi durumunda olan bu sanatkarlar, eserlerinden çok giriştikleri tartışmalarla ve tenkit yazılarıyla dikkatleri üzerlerinde toplarlar. Eskiyi reddetmeden eskiyle yeni arasında bir denge kurmaya çalışan Muallim Nâci'nin etrafında kümelenme yoluna gitmek ve

Muallim Nâci'yi eskinin temsilcisi durumuna sürüklemek isterler. Ortaya koydukları sanat eserlerinden ziyade, yeni anlayışın karşısında sert tenkitçi tavırlarıyla yenileşme hareketinin kontrollü ve dikkatli yürütülmesinde etkili olmuş görünmektedirler.

Klasik zevkin tamamen ortadan kalkmadığı bu devrede genç sanatkarların klasik zevki yansıtan eserler kaleme alarak sanat hayatına adım attıklarını belirtmeliyiz. Bu, yalnızca *Ara Nesil* mensuplarıyla sınırlı kalmaz. İleride *Servet-i Fünun* topluluğunu oluşturacak olan Cenap Şahabeddin, Tevfik Fikret gibi genç sanatkarlar için de böyledir. Bu yönleriyle hemen hemen *Servet-i Fünun* topluluğu teşekkül edene kadar söz konusu topluluk mensupları birer *Ara Nesil* sanatkarı özelliği gösterir. *Servet-i Fünun*'un öncülerinden biri durumundaki Cenap Şahabettin *Hazine-i Fünûn* ve Mektep gibi dergilerde Şeyh Vasfî'ye başka şairlere nazireler yazar; Tevfik Fikret Muallim Nâci-Muallim Feyzî mektebinin bir tilmizi olarak gazeller, tevhidler kaleme alır ve Şeyh Vasfî'ye, Muallim Nâci'ye nazireler yazar.

4.2. Eski ile yeni arasında yer alanlar

Bu grupta değerlendirebileceklerimiz dönem içerisinde yeniliği ileri seviyede temsil eden Recaizâde M. Ekrem ve Abdülhak Hâmit'ten gelecek tesire açık olmakla birlikte daha çok Muallim Nâci dairesinde yer alan veya bu daireye yaklaşan yazar ve şairlerdir. Klasik zevke, dil ve üslup özelliklerine, hatta şekil ve kalıplara önemli ölçüde bağlı kalırlar. Bunun yanında Batı edebiyatlarından gelen tesire de sanatlarını açık tutarlar. Bir bakıma sentezci anlayışla eskinin üzerine yeni unsurları ekleyerek eskiyi kendi içerisinde yenileme çabası içerisinde görünürler. Muallim Nâci'nin Doğu-Batı ayrımı yapmadan ve taklide düşmeden başka edebiyatlardan faydalanmak gerektiği fikri dönem içerisinde etki payına sahiptir. Onun *'ahenk-i milli'* kelime grubuyla ifade ettiği milli bir söyleyiş ve terkip arayışı içinde olduğu sezilir.

Edebiyatta *"intihal"*e karşı çıkan Ahmet Râsim'de bu hassasiyet daha belirgin hal alır. Batılılar gibi düşünüp Türk gibi yazmayı, sosyal şartlarımıza, âdet ve geleneklerimize uygun bir edebiyat kurmayı öngörür. Ahmet Râsim'in devri içerisinde *"mutavassitîn"* kelimesiyle karşılamaya çalıştığı bu anlayış ve tavrı geliştiren sanatkarları bu grup içerisinde değerlendirmek mümkündür. Onlar, yenileşmede aşırılığa düşmeden ılımlı, orta bir yol takip etmek isterler. Ziya Paşa-Ahmet Midhat-Muallim Nâci hattı üzerinden gelerek Ahmet Râsim, Ali Kemal, Recep Vahyî gibi isimleri bu gruba dahil edebiliriz. Her ne kadar Muallim Nâci ayarında klasik zevkin temsilcisi durumuna gelememiş, klasik sanatla yeni estetiğin sentezinden doğan üstün eserler ortaya koyamamışlarsa da ondan belirli bir çizgiyi eserlerine taşımasını bilmişlerdir. Avrupaî tarzda yeniliği ileri seviyede uygulama alanına götürmek isteyen sanatkarlar ve gruplar

karşısında daha ılımlı ve milli anlayışı temsil etmeleri, tenkidî yazılar yazmaları ile dikkat çekerler.

4.3. Yenilikçiler

Dönem içerisinde yeniliği ileri seviyede temsil etmek ve daha ileriye götürmek isteyenlere de rastlanır. Bu sanatkarlar Recaizâde M. Ekrem-Abdülhak Hâmit ekolüne bağlanan genç isimlerdir. *Servet-i Fünun*'u hazırlayan grup bu sanatkarlardan oluşur. Türk edebiyatının Batılı mahiyet kazanmasında, şekil ve muhteva özelliklerinin değişmesinde, yeni bir duyuş tarzının oluşmasında yoğun çaba gösterirler. Ancak, bu Batılılaşma çabası ne kadar ileri seviyede yürütülmek istense de klasik kültürün hayal dünyasından ve zevkinden bütünüyle uzaklaşıldığı ve yepyeni bir edebiyatın ortaya konduğu söylenemez. Burada dikkat edilecek nokta, genç sanatkarların Recaizâde M. Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi öncülerden hareketle, Batı edebiyatlarını model alarak, yeniliğin etrafını şuurlu bir şekilde genişletmeye çalışmalarıdır. Yaşadıkları ve eser verdikleri dönemin şartları da buna oldukça uygundur. Üstat Recaizâde Mahmut Ekrem şiirleri ve ondan da çok *Talîm-i Edebiyat* (1299/1882) adlı teorik kitabı, *Zemzeme Mukaddimesi* (1301/1885), *Takdir-i Elhan* (1302/1886)'daki görüşleri, değişik yazıları, mektupları ve *Mekteb-i Mülkiye* ve *Mekteb-i Sultanî*'deki dersleri ile; "*dahi-i âzâm*" unvanıyla anılan Abdülhak Hâmit, *Sahrâ (1878), Belde (1885) Makber* (1885) ve tiyatro eserleriyle edebi devre üzerinde hâkimiyetini kurmuştu. Öyleyse 1860'lı yılların sonlarına doğru çoğalmaya başlayan modern okullarda Batı dillerini iyi bir şekilde ve erken yaşlarda öğrenmiş olan genç sanatkarların yeniliği genişletme ve ileriye götürme çabaları için zemin oluşmuştu.

Bu dönemin sanatkarlarını, yapmaya çalıştığımız tasnife rağmen, kesin bir grup içerisinde değerlendirmek zordur. Eski tarzla başlayan biri kısa süre sonra yeninin saflarında yerini alabildiği gibi, Tanpınar'ın da ifade ettiği üzere devrin bir özelliği olarak dualiteyi, yani ikiliği sürdürüyordu. Bir sanatkarda hem eski, hem de yeni söyleyiş görülebiliyor, bazen bu özellik aynı eserde kendini ortaya koyabiliyordu. Nitekim, yenilikçi sanatkarlar üslup, şekil ve muhtevada birtakım yeni uygulamalara ısrarla giderken diğer yandan nazire, tahmis, miraciye gibi klasik edebiyat tarzında eserler kaleme alıyorlardı. Mesela beş ayrı dilden şiir tercüme eden, özellikle Rusça'dan yaptığı tercümelerle konuşma sentaksına yaklaşan manzum hikayeler oluşturan Recep Vahyî, *Minhacü'l-Mirâc* adıyla klasik yolda miraciye yazabiliyor, bu miraciyeye de birtakım yeni unsurları koyabiliyordu. Bir yandan şair bizzat yaşadığı müşahhas aşkı sevgilinin ismini de vererek ifade alanına taşırken, diğer taraftan gazeller kaleme alınıyor, bu gazellerde gül-bülbül aşkı mücerret bir şekilde terennüm ediliyordu. Denebilir ki, bu dönemde eski yeninin peşini hiç bırakmaz. Edebiyatımızda yeninin

başlangıcından *Servet-i Fünun*'a kadar eski ile yeni hep iç içe birlikte yürüyecektir.

Hiçbir yenilik belirli bir ön hazırlık geçirmeden köklü değişiklere gidemez. Edebiyatımızda *Servet-i Fünun*'un yaptığı ve yerleştirmeye çalıştığı yenilik de belirli bir hazırlık safhasının ürünüdür. *Ara Nesil* mensuplarının elinde Türk edebiyatı "*gerek duyuş tarzı, gerek üslup sahasında, âdeta edebiyatımızın çehresini değiştirecek faaliyetlerine sahne olur*" (Kaplan 1971: 9). Araştırmacıların çoğu kez *Servet-i Fünun* topluluğuna bağladığı yeniliklerin asıl başlatıcısı ve uygulayıcısı *Ara Nesil* mensupları olur.

Ara Nesil mensuplarının faaliyetleri içerisinde *t e r c ü m e* cilik önemli bir yer tutar. Tercüme faaliyetinin yoğun olarak yürütüldüğü bu dönemde yalnızca Batı dillerinden edebi eserlerin Türkçe'ye aktarılmasıyla yetinilmez. Ayrıca Arapça'dan ve Farsça'dan da tercümelerde bulunulur. 1859'da Şinasî'nin ve Münif Paşa'nın Fransızca'dan yaptığı tercümelerle başlayan faaliyet asıl gelişmesini *Ara Nesil* döneminde idrak eder ve *Servet-i Fünun* neslinin elinde başarılı örneklerine kavuşur. Dönem içerisinde Batı edebiyatlarından hikaye, roman, şiir ve edebiyat bilgileri ihtiva eden yazılar aktarılır. Batı dillerinden yapılan tercümeler yeni temaların edebiyatımıza girmesinde etkili olmasının yanında, yeni bir üslûbun oluşmasını da hazırlayan başlıca amillerdendir. Çünkü tercümelerde temalara gösterilen önemin yanında üslup da titizlikle işlenmeye başlanır. Tercümelerdeki bu üslup arayışı şiirde konuşma sentaksının gelişmesini sağlar.

Bu dönemde Fransızca'dan yapılan tercümelerin yanında diğer Batı dillerinden yapılan tercümelere başlanması ve yaygınlık kazanması dikkat çeker. Lâtin, Leh, Flander (Belçika), Danimarka, Amerika ve Rus edebiyatlarından ilk edebi tercümeler bu yıllarda gerçekleştirilir. Yunan edebiyatından 1874 ve Alman edebiyatından 1876'da yapılan ilk manzum tercümeden sonra söz konusu dönem içerisinde bu edebiyatlardan yapılan tercümeler çoğalır. Böylece gazete ve dergi okuyucuları Fransız edebiyatı dışında da Batı edebiyatı örneklerini okuma ve tanıma imkânına kavuşur.

Tanzimat sonrası birinci ve ikinci neslin takipçisi olarak *Ara Nesil* mensupları, söz konusu bu iki neslin ***şiir*** in şekil, üslup ve muhtevasında yaptığı yeniliği daha da genişletir ve geliştirirler. Bu edebi devrede yeni şekil denemeleri ve yeni temalar belirir. Bir yandan klasik şiirin şekil ve türleri kullanılırken diğer yandan Batı edebiyatının tesiriyle sarma kafiye, çapraz kafiye, sone ve serbest şekiller denenir. Kafiye örgüsüne tamamen bağlı kalmak yerine yer yer şiirin yapısına göre yeni uygulamalara girişildiği de olur. Serbest müstezat henüz *Servet-i Fünun* teşekkül etmeden önce bu dönem içerisinde Tevfik Fikret, İsmail

Safa, Menemenlizâde Mehmet Tâhir gibi birkaç şairin sayılı şiirinde denenir (Birinci 1981: 145).

Bu dönemde şiir dilinin iki uca doğru açıldığını görürüz. Şair, bir yandan ince duyguları hissî bir söyleyişle ifadelendirmeye çalışırken diğer yandan hayatın basit ve yaşanan gerçekliğini ifade alanına taşır. Bu da insanın iç dünyasının ve tabiatın öne çıkmasını getirir. Şiirin sentaksı değişmeye, diyalog ve konuşma üslûbu yaygınlaşmaya başlar. Bu tür ifadelerde şairâne yüksek söyleyiş çoğu kez geri plâna düşer, hayatın gerçekçi tarafı yansıtılmaya çalışılır. *Ara Nesil* mensuplarının şiirlerinde Servet-i Fünun şairlerince daha sonra yaygın hale getirilecek olan *anjanbman*lı cümlelere de rastlanır. Bunda Batı dillerinden yapılan tercümelerin rol oynadığını söyleyebiliriz.

Tanzimat'tan sonra Batıya yönelen Türk şiirinde, Şinâsî'nin Lamartine'den, Edhem Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan yaptığı tercümelerle kafiyede yeni şekil arayışları başlar. Abdülhak Hâmit'in uygulamalarıyla kafiye klasik şiirin teferruatından ve sıkı kayıtlarından kurtulur. Şiirin vazgeçilmez unsuru olarak görülen veznin yanında, kafiyeyi de divan şiirinin çok ayrıntılı ve sıkı kayıtlarından çözen yeni anlayışa bağlı edebiyatçılar, önce kafiyeyi sık aralıklarla tekrarlanan bir unsur olmaktan çıkarır, bazı mısraları kafiyesiz bırakır, değişik türden kelimeleri birbirleriyle kafiyelendirir. Bu yeniliklerin içinde önemli bir değişiklik de kafiye seslerinin şekil birliğinin ihmal edilip fonetik benzerliklerin üzerine kurulması, yani göze göre değil de kulağa göre tanzim edilmesi olur. Böylece klasik edebiyatın yüzyıllardır sürdürdüğü kafiye anlayışı çözülür.

İlk örneklerine *Mir'ât-i Âlem* dergisinde rastlanan, Recaizâde M. Ekrem'in *Kelebek* ve Hüseyin Hâşim'in *Kocakarı ve Kedi* şiiri ile başlayan, Muallim Nâci ile M. Faik'in de katılmasıyla (Özgül 1997: 29) genişleyen *t a b l o i ç i n ş i i r* modası *Ara Nesil* mensuplarınca rağbet edilen bir yol olur. Şiirin yanında küçük hikâye ve mensurelerin de yazıldığı bu tablolar, daha ziyade tabiat tasvirleri ve çocuk resimleri olarak belirir. Havada uçan bir kelebek, bahçede açmış bir çiçek, ağaca konan kuş, dikiş diken veya kitap okuyan genç bir kız resmi şairin ilhamını besler. Devrin gazete ve dergilerinin önemli bir kısmının resim basacak tekniğe ulaşmış olması bu modanın yaygınlaşmasını hızlandırır. Esasen Recaizâde M. Ekrem hassasiyetinden gelerek daha da incelmiş bir duyuşa ulaşan *Ara Nesil* sanatkarlarının çoğu için bu ameliye oldukça uygun düşer. Menemenlizâde Tâhir, Mehmet Celâl gibi çok sayıda şairde tablo altı şiire, bir başka söyleyişle tablo için yazılmış şiire rastlanır. Bunlardan Menemenlizâde Mehmet Tâhir'in onun üzerinde, Mehmet Celâl'in otuzu aşan sayıda tablo şiiri kaleme almış olduğunu söylersek devir içerisinde bu modanın nasıl bir yaygınlık kazandığı anlaşılır. Daha sonraki yıllarda, *Servet-i Fünun* döneminde, *Ara Nesil* sanatkarlarının geliştirdiği tablo altı şiir geniş ilgi görür.

Ara Nesil sanatkarları yenileşme dönemi ikinci neslinin bir devamı olarak eserlerinde daha çok ferdi *t e m a* ları işlerler. Abdülhak Hâmit ve Recaîzade M. Ekrem'den intikal eden ferdi hassasiyet ve santimantalizmi yeni temlerle geliştirme yoluna giderler. Bunun yanında daha sınırlı plânda kalmak kaydıyla felsefî-hikemî, manzumelere, tarih ve savaş konulu kahramanlık şiirlerine, sosyal muhtevalı kalem tecrübelerine de rastlanır. Sanatkarların eserlerinde yer tutan temalardan biri de tabiattır. Ayrıca hayatın içinde yer alan küçük nesneler ve onlara yönelik dikkatler sanatkarane hassasiyetle birleşerek şiirin dünyasına girer. Klasik edebiyattan gelen tevhid, na't ve münacata bağlı dini-tasavvufî konular azalarak varlığını sürdürür.

Ferdi temalardan aşk ve ölüm şiirin aslî temalarıdır. Bunun yanında verem, hüzün, gözyaşı, yaşama sevinci, ev hayatı birer tema veya konu olarak belirir. Şair, bazen kendi varlığını, yaşama tarzını ve sıkıntılarını şiirin konusu yapar.

Aşk temi en çok ele alınan temlerdendir. *Ara Nesil* şairlerinin şiirin diğer unsurlarında olduğu gibi temada da ikiliği sürdürdüğüne; bir taraftan eskiye bağlı kalırken, diğer yandan da yeni tarzda manzumeler kaleme aldıklarına şahit oluruz. Romantizmden gelen aşırı hissîlik, santimantal yapı daha çok aşk şiirlerinde kendini hissettirir.

Yenileşme dönemi Türk şiirinde muhtevada başlayan değişme ölüm telakkisinde de varlığını sürdürür. Değişen insanla birlikte medeniyet ve hayat da yekpare bir değişikliğin içerisine girer. Bir yandan klasik dönemden gelen anlayış varlığını devam ettirmeye çalışırken diğer yandan ölüm, divan ve halk şiirinde kazanmış olduğu mananın dışında yeni anlayış çevresinde şekillenerek farklı bir mahiyet almaya başlar. Şair, ölümün mahiyetini ve esrarını sorgulamaya girişir. Abdülhak Hâmit ve Muallim Nâci ile mezarlığı keşfeden şiirdeki bu duygu hali, *Ara Nesil* mensuplarının eserlerinde de yankısını bulur. Ölen sevgilinin veya annenin, kız kardeşin varlığının müşahhaslaştığı mezar etrafında *Kitâbe-i Seng-i Mezâr* başlığı altında ölüm temini işleyen birçok şiir yazılır.

Türk edebiyatına Batı'dan yapılan tercümeler yoluyla giren, Recaîzâde M. Ekrem'in "*Nesr-i Muhayyel*" terkibiyle karşıladığı *m e n s u r ş i i r* de genç sanatkarlar tarafından ilgiyle karşılanır.

Ara Nesil mensuplarının şiirden sonra kalem faaliyeti yürüttüğü edebi türler arasında ***hikaye ve roman*** da yer alır. Fakat şiire göre hikaye ve roman daha az ilgi gören edebi türlerdir. Bu türlerde eser verenler arasında Mehmet Celâl, Nâbizâde Nâzım ve Fatma Âliye Hanım gibi isimleri sayabiliriz.

Bu dönemde hikaye alanında yenileşmenin öncülerinden Ahmed Midhat Efendi'nin devam eden *Letâif-i Rivâyât* (1870-1894) serisinin yanında Mehmet

Celâl'in *Venüs* (1303), *Cemile* (1303) gibi uzun hikayeleri, Nâbizâde Nâzım'ın romantik anlayış çerçevesinde kaleme aldığı ilk dönem hikayeleri ile realist-naturalist anlayışa bağlı kalarak yazdığı hikayeler bulunmaktadır.

Nâbizâde Nâzım (1862/4-1893) bu neslin içinde, özellikle hakîkiyyûn (realizm-naturalizm) görüşünü savunanlar arasında şair, hikayeci, romancı ve tenkitçi olarak yer alır. İlk yazısı 1880 yılında *Vakit* gazetesinde Mühendishâne Mektebi şâkirdânından A. Nâzım imzası ile çıkan *Esaret* başlıklı denemesidir. Nâbizâde Nâzım, romantik unsurlarla örülü ilk kalem tecrübelerinden sonra realist ekole geçer ve eserlerini bu edebi ekolün prensiplerine bağlı kalarak yazmaya çalışır.

1885-1887 yıllarındaki romantizm - realizm tartışmalarının etkisi edebiyat eserlerine de yansır. Nâbizâde Nâzım, ilk dönemdeki romantik eserlerinden sonra ön sözünde realizmin savunmasını yaptığı ve roman diye nitelendirdiği *Karabibik* (1307) adlı uzun hikayesini realist-naturalist anlayışla kaleme alır. Konusunu basit tutarak gerçeğe bağlı kaldığı gibi Ahmet Midhat Efendi'nin romantik ve mübalağalı ifadeler taşıyan eserlerine karşı da bir tavır sergiler. Midhat Efendi'nin *Bahtiyarlık* adlı uzun hikayesinden sonra Türk edebiyatının Anadolu'ya açılışında ve köy hayatını ele alışta önemli bir safhayı teşkil eden bu eser, gerçekçi köy edebiyatına da bir başlangıç kabul edilir.

Roman yazarları arasında Nâbizâde Nâzım, Mehmet Celâl ve Fatma Âliye Hanım dikkat çeker. Özellikle Nâbizâde Nâzım, *Zehra* (1896) adıyla edebiyatımızın ilk dikkate değer psikolojik romanını vermiştir. Türk edebiyatında realist-natüralist anlayışa bağlı olarak yazılan ilk romanlardan biri olan *Zehra*'nın tertibinde Boğaz'ın romantik unsurlarla örülü tasvir ve tanıtımı, sonra kahramanların mizaç ve yetişme şartları ve ortamları, daha sonra da olay örgüsünün nakli gözetilmiştir. Yazar, realist-natüralist ekole uygun bir tavır olarak vak'anın geçtiği mekanı tanıtmış, karakterlerin tespitini yapmış, sonra da asıl anlatacaklarına yönelmiştir.

Gençlik yıllarından itibaren Rum kızı Anna'ya duyduğu derin aşkı hayatının ve sanatının merkezine alarak şiirini kurmaya çalışan Mehmet Celâl, *Venüs* (1886) başlıklı uzun hikayesiyle *Küçük Gelin* (1893) adlı romanında bu aşkı işleyerek otobiyografik eserler ortaya koyar. Ayrıca *Cemile* (1886), *Margrit* (1891), *Elvâh-ı Sevdâ* (1892), *Bir Kadının Hayatı* (1894), *Zehra* (1894), *Dâmen-âlûde* (1895), *Müzeyyen* (1898), *Leman*, *İsyan*, *Kuşdilin'de* romanları mevcuttur. Popüler tarzda romanlar kaleme alan Mehmet Celâl'in bu eserleri devrinde kalmış, sonraki nesiller üzerinde önemli bir tesir bırakamamış kalem tecrübeleri durumundadır.

Fatma Âliye Hanım (1862-1936)'ın tertibi bakımından hantal bir yapı gösteren *Muhâdârat* (1892) romanı aşk ve evlilik entrikalarıyla kıskançlık

duygusu etrafında kurulmuş bir romandır. XIX. yüzyıl sonu Osmanlı toplumunun konak hayatı ayrıntılı bir şekilde ele alınıp işlenmiştir. Devrinde akis uyandıran romanda, baskı ile yapılan evliliğin mutsuzlukla sonuçlanacağı ve kadının ilk aşkından vazgeçerek yeniden sevebileceği fikri öne çıkan mesaj durumundadır.

Ara Nesil mensuplarının kalem faaliyeti yürüttüğü alanlardan biri de ***edebiyat teorisi*** alanına giren konular ile ***eleştiri***dir. Onlar çeşitli gazete, özellikle dergi yazılarında ve eserlerinin ön sözlerinde genel olarak edebiyat üzerinde durmaya, edebi türlerin tarifi ve fonksiyonları konusunda görüş getirmeye çalışırlar. İlk defa Batı edebiyatı ve edebi akımlar bu dönemde genişçe tartışmaya açılarak eleştirinin konusu olur. Türk edebiyatından ve Batı edebiyatlarından çeşitli sanatkarlar eleştiriye tabi tutulur. Eleştiri bu dönemde bir edebi tür olarak belirmeye başlar. Dönem içerisinde üzerinde durulan ve tartışılan türler arasında hikaye, roman, mensur şiir, eleştiri ve tiyatroyu sayabiliriz.

Tenkidin oldukça canlı geçtiği dönem içerisinde, türün alanını belirlemek isteyen bazı yazarlar eleştiri kavramı, eleştirici, eleştirinin mahiyeti ve özellikleri üzerinde dururlar. Yenileşmenin başlangıcından itibaren Fransızca *critique* kelimesiyle ifade edilen kavrama karşılık olarak daha önce teklif edilmiş olan *muâheze*, *muhakeme* ve *intikad* gibi kelimeler kullanır. Eleştirinin gayesinin bir eserin sadece kötü taraflarını değil, kötü yanlarının yanında iyi ve güzel taraflarını da göstermek olduğu fikri ileri sürülür. Dönem içerisinde çokça sübjektif-empresyonist eleştiri yapılır. Batı tarzı eleştirinin yerleşmesi için duyulan ihtiyaç dile getirilir. Eleştiri, sadece edebiyatın değil bilimin de gelişmesinde önemli bir unsur olarak değerlendirilir.

Bu devre artık Türk edebiyatına XIX. yüzyıl modern eleştiri anlayışlarının da girmeye başladığı bir dönemdir. *Servet-i Fünun*'dan önce Saint-Beuve, Paul Burge, Jules Lemaitre ve Hyppolite Taine gibi tenkitçilerin anlayış ve ölçülerinin esas alınmasının lüzumu üzerinde durulur. Eleştiride psikolojik, fizyolojik ve çevreye ait bilgilerden faydalanılması gerektiği fikri ileri sürülür (Mehmet Refet 1310: 414-417). Bizde tenkidin gelişmemiş olmasından hareketle tenkit alanında Batı'da ortaya konan eserlerin Türkçeye çevrilmesi teklif edilir (Halid Safa 1311: 355).

Çeşitli yazarlar tarafından hikaye ve roman türünün özellikleri belirlenmek istenmiş, birbirinden ayrılan yanlarına dikkat çekilmiş, türün adlandırılmasına çalışılmıştır. Mehmet Celâl, Recaizâde M. Ekrem, Nâbizâde Nâzım, Halit Ziya bu yazarlar arasındadır. Halit Ziya, *Hikaye* (1307/1891) adıyla yayımlanan teorik çalışmasında, Batı'da roman türünün ortaya çıkış ve gelişme seyrini edebi akımları da dikkate olarak değerlendirir. Yine bu dönem içerisinde Türk edebiyatı tarihi ismini ilk defa Abdülhalim Memduh'un *Tarih-i Edebiyat-ı*

Osmaniye adıyla 1306 (1888/1889)'da yayımladığı eserinde görürüz. Okul kitapları alanında Mehmet Celâl *Osmanlı Edebiyatı Nümûneleri*, M. Mehmet Tâhir *Osmanlı Edebiyatı*, Mustafa Reşid *İnşâ Muallimi* ve Ahmet Râsim'le birlikte *Hazine-i Mekâtib yahut Mükemmel Münşeât* kitabını yayımlar (Özarslan 1996: 275).

1880'lerin başından itibaren Muallim Nâci-Recaizâde Mahmut Ekrem etrafında gelişmeye başlayan eski-yeni münakaşaları doğrudan doğruya yeni yetişmekte olan bu genç neslin ilgi alanını oluşturur ve zaman zaman onların da tartışma atmosferi içerisine girmesine zemin hazırlar. Söz konusu tartışmalar genç sanatkarların Recaizâde Ekrem veya Muallim Nâci dairesi etrafında kümelenmesine yol açıyordu. Devrin iki usta sanatkarının etrafında koparılan tartışmalar yenilikçi edebiyat dünyasının iki kola ayrılarak yürümesine sebep olur.

Ara Nesil, Türk edebiyatında romantizmle realizmin karşılaştığı ve hesaplaştığı dönemdir. Böyle bir ortamda eski ile yeni arasında süren tartışmaların yanında yenilikçilerin kendi içerisinde tartışmalara girmesi de kaçınılmaz olur. Beşir Fuad'ın bizdeki ilk tenkitli monografi olan *Victor Hugo* adlı eseri etrafında Beşir Fuad'la Menemenlizâde Mehmet Tâhir arasında başlayan, araya başka yazarların da girmesiyle büyüyen ve bir yılı aşan bir süre devam eden *Hayalliyyûn-Hakikuyyûn* (romantizm-naturalizm) tartışması, bu dönem içerisinde cereyan etmiş bir tenkit faaliyeti olarak dikkat çeker. *Romantizm* ile *realizm* arasında ilk büyük hesaplaşma olarak kabul edilen münakaşa, edebi tenkit tarihimiz bakımından da önemlidir.

Dönem içerisinde dikkate değer tartışmalardan biri de 1895'te ortaya çıkan *Muktebes-Abes* tartışmasıdır. Hasan Âsâf'ın *Malûmat*'ta yayımlanan *Burhan-ı Kudret* şiirinin;

Zerre-i nûrundan iken muktebes
Mihr ü mehe etmek işaret abes

beytinde kafiyeli kısımların harflerinin eski yazıda birbirinin aynı olmaması sebebiyle beliren eleştiri, kafiye probleminin uzun süre tartışma konusu olmasını hazırlar. *Malumat* yazarı Mehmet Tâhir'in başlattığı tartışmaya Recaizâde Ekrem'in adının da karıştırılmasıyla eski-yeni münakaşasına dönüşür.

Ara Nesil'den *Servet-i Fünun*'a geçiş sürecinde ortaya çıkan *dekadan*lık tartışması da dikkat çeken tenkit faaliyetleri arasındadır. Türk edebiyatında *dekadan* tabiri ilk defa *Servet-i Fünun* dergisi çevresinde toplanan yenilikçi şairleri kötüleme, gülünç gösterip reddetmek gayesiyle Ahmet Midhat Efendi tarafından 1 Mart 1313 (1895) tarihli Sabah gazetesinde yayımladığı "*Dekadanlar*" başlıklı makalesinde kullanılır. Edebiyatımızda o zamana kadar

görülmemiş, beş yıl kadar sürecek büyük bir kalem kavgasına yol açar. Kavganın temelinde *Servet-i Fünun* topluluğunu meydana getirecek genç sanatkarlarla yerli edebiyatı savunanlar arasındaki zihniyet farkı vardır.

Ara Nesil mensupları ***tiyatro*** eserleri de kaleme almış olmakla birlikte bu türe pek itibar etmemişlerdir. Tiyatro yazanlar arasında Abdülhalim Memduh, *Bedriye* (1304), *Nâlân* (1302), *Ümitsiz Mülâkat yahut İstifade-i İbret*; İbnürreşad Ali Ferruh, *Huşenk* (1303); Mustafa Nuri, *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî* (1301) adlı piyesleri kaleme alır.

Abdülhak Hâmit tesirinde küçük tiyatro eserleri yazan Abdülhalim Memduh, manzum bir eser olan *Bedriye*'de farklı sosyal tabakalardan iki insanın yaşadığı aşkı işler. Ekonomik temele dayanan farklı tabakadan insanların yaşadığı aşk tutkusu karşısına çıkarılan sosyal statü farkının yol açtığı facia sergilenir. İbnürreşad (Ali Ferruh)'un *Huşenk*'inin konusu namus kavramı etrafında gelişir. Mustafa Nuri'nin kadın karakterlerin ön plâna çıktığı *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî* adlı oyununda ise köy dekoru içerisinde eşler arası münasebet ve karşılıklı güven ele alınır.

Bugün henüz dağınık bir vaziyet gösteren devir hakkında yapılan araştırmalar tamamlanmış değildir. Yapılacak yeni çalışmalar burada verdiğimiz bilgi ve hükümleri genişletecek, derinleştirecek ve yer yer değiştirecektir.

Sonuç olarak arayışlar devri şeklinde değerlendirebileceğimiz *Ara Nesil* edebi devresinin Türk edebiyatının yenileşmesi ve Batılılaşmasında önemli bir rol üstlendiğini, şekil, muhteva ve üslup yönüyle Batı tarzında bir edebiyatın oluşmasında etkili olduğunu, yenileşmenin ikinci nesli ile *Servet-i Fünun* arasında köprü vazifesi gördüğünü ve yeniliği geliştirerek *Servet-i Fünun* ekolünün eşiğine kadar getirdiğini belirtmeliyiz. *Servet-i Fünun*'la yenilik artık toplu ve güçlü bir hareket halini alır.

Kaynaklar

Aktaş, Şerif (1980), "*Edebiyatımızda Geçen Asrın Sonunda 'Mutavassitîn' Grubun Edebi Düşüncesi Hakkında*", Birinci Milli Türkoloji Kongresi Bildirileri, Tebliğler, İstanbul.

Andı, M. Fatih (1995), *Ara Nesil Şairi Mehmed Celâl Hayatı Görüşleri Şiirleri*, İstanbul.

_____, _____ (1997), *Serveti- Fünûn'a Kadar Yeni Türk Şiirinde Şekil Değişmeleri*, İstanbul.

Birinci, Necat (1981), *Menemenlizâde Mehmed Tahir, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.

_____, _____ (1987), *Nâbizâde Nâzım*, Ankara.

_____, _____ (2000), *Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul.

Emil, Birol (1979), *Mizancı Murad Bey Hayatı ve Eserleri*, İstanbul.

Ercilasun, Bilge (1981), *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, Ankara.

Halid Safa, "*Tenkid*", Mekteb, C. IV, nr. 23, 22 Şubat 1311 (6 Mart 1896).

Kaplan, Mehmet (1976), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, İstanbul.

_____, _____ (1946), *Tevfik Fikret ve Şiiri*, İstanbul.

_____, _____ (1971), *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul.

Mehmet Ref'et, "*İntikad*", Hazine-i Fünûn, nr. 52, 23 Haziran 1310 (4 Temmuz 1894).

Özarslan, Ersin (1996), "*Edebiyatta Nesil Meselesi ve Ara Nesil*", Folkloristik Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, Ankara.

Özgül, M. Kayahan (1997) *Resmin Gölgesi Şiire Düştü Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirler*, İstanbul.

5. SERVET-İ FÜNUN EDEBİYATI

Dr. Ramazan KORKMAZ

5.1. Giriş; Servet-i Fünun Edebiyatının Arka-plan Kültürü

Tanzimatla başlayan edebi alandaki yenileşme çabaları, bütünsel bir hareket olarak ilk meyvesini Servet-i Fünun döneminde verir. Bu nedenle Servet-i Fünun edebiyatı, 1950'li yıllara kadar daha çok "Edebiyat-ı Cedide" (Yeni Edebiyat) adıyla da anılmıştır.

Servet-i Fünun'u yeni (cedid) yapan en belirgin nitelik; şiir ve roman türlerinde alınan mesafenin somut bir biçimde ve biribirini takip eden farklı örneklerle ortaya konmasıdır. Servet-i Fünun'dan önceki dönemlerde, Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşak sanatçıları yanı sıra Ahmet Mithat ve Mizancı Murat denemeleri de; gerek şiir, gerekse anlatı türlerinde yeni atılımların yapılmasına uygun zeminler hazırlamış idiler. Şüphesiz Servet-i Fünun'un başarısında, 40 yıllık yenileşme çabalarının büyük payı vardır.

Sosyal bilimlerde ve özellikle sanat ve edebiyat alanlarında *eski*, karşıt değerleri temsil etse de; kurucu işleviyle daima yeni'yi hazırlayan bir içeriğe sahiptir. Zamansal süreklilik, insan başarılarını hazırlayan temel faktördür. Süreklilikten kopuş, bireysel ve toplumsal anlamda insan kazanımlarının toplamı sayılan tarihsellikten kopuştur. Oysa toplumlar, en keskin dönüşüm anlarında bile eskinin oluşturucu nüvesini daima içinde taşırlar. Aksi takdirde insanlık tarihinden söz etmek mümkün olmazdı. Yeni'yi eski'den ayıran fark, zaman içinde gelişen ve değişen gereksinimleri karşılamak üzere yapılan düşünsel aşılanmaların, yeni bir sürgüne, yeni bir atılıma dönüşmesinden kaynaklanır. Her sürgün, devamlılığı esas alan insani birikimlerin yeni bir boyuttaki görüntüsüdür. Yani mitik düşüncedeki yenileşme kozmogonisinin diyalektik mantığı, sanat ve edebiyat alanlarında da aynen hükmünü icra eder; eskiyen zamanı ilga ederek aklamak ve kutsal yaşam enerjisiyle dünyayı, insanı yeniden kurmak (Eliade 1993: 67).

Ancak, özellikle sanat eserlerinde, bütün bu zamansal tutarlılığa sahip zahmetli hazırlık dönemlerine, arayış ve sıkıntılara asıl yaşamsal nitelik kazandıran şey, sanatçının mizacı ve bireysel yaratıcılığıdır. Eski'nin yeniden biçimlenişi veya yeni sürgünün dünyadaki yaşama potansiyeli, bu yaratıcı gücün mizacı tarafından kontrol edilir.

Buradan hareketle, edebi anlamdaki toplaşma, akım ve ekolleri; çağın ve çağa ait değerlerin, yaratıcı muhayyiledeki yoğun izdüşümleri olarak görmek yanlış olmayacaktır. Bu izdüşümler, ilk aşamada küçük ve pragmatik tepkilerle ortak mizaçların -bilinçli veya bilinçsiz- bir araya gelmesine yardım eder. Buna edebi toplaşma ya da edebi gruplaşma denir. Ortak tepki formlarından oluşan edebi toplaşmalar, büyük bütün içinde bir yer oluştursa da önlü-arkalı gelişmelerle desteklenmedikleri ve yeterli nüfuz alanları oluşturamadıkları için, kendi adlarına zamansal bir tutarlılığa sahip değillerdir. Fakat sürekli değişerek gelişen yaşamda moda nitelikli de olsa çağın cisimleşen görüntülerini bize sunarlar.

Bu yüzden bu tür toplaşmaların, uzun etkiler zinciri oluşturacak edebi akım veya ekole dönüşebilmeleri için, mutlaka güçlü bir düşün kaynağı veya dünya görüşü ile beslenmeleri zorunludur. Dünyadaki büyük akım ve ekollerin arkasında her zaman, gerçeğin daha derin ve daha kalıcı boyutta açılımını sağlayan güçlü düşünsel birikimler vardır. Sözgelimi, romanda naturalist ve şiirdeki parnasyen yönelimlerin, pozitivist bir gerekirciliğe ve deneysel tıptaki ilerlemelere; sürrealizmin ise, psikanalitikteki Freudyen birikimlere dayanması gibi. Böyle bir zemini olmayan hareketler; ancak küçük çaplı toplaşmalar, gruplaşmalar meydana getirir ve kısa bir zaman sonra da dağılırlar.

Yaklaşık 40 yıllık bir Batılılaşma sürecinin çoğu zaman biribiriyle çelişen insicamsız düşünceleri ile beslenen Servet-i Fünun; köklü, sistematik bir düşünsel altyapısı olmak yerine; parçalanma sürecindeki imparatorluk aydınının Batılı düşünceye yönelik ikinci elden bilgi kırıntıları, devrin yönetimince uygulanan sansürler, sürgünler ve daha çok bu baskı atmosferinin besleyip büyüttüğü kötümser mizaçlarca yönetilen bir edebi toplaşma hareketidir.

Servet-i Fünun edebiyatı hakkında yapılan bazı değerlendirmelerde, bu hareketin ana karakteri, yalnızca 'Sultan Abdulhamit'in baskıları ile izah edilmeye çalışılır. Ancak bu görüş(ler), her şeyi bir şeyle izah etme kolaylığını ve tek-yanlılığını taşıyan eksik bir değerlendirme biçimidir. Devrin siyasi baskılarının sanatçılar üzerindeki yıkıcı etkisini elbette kimse inkar edemez. Fakat, sanatın nihayette 'bir mizacın arkasından dünyayı seyretmek' olduğunu da unutmamalıyız.

Mizaç, sanatçının dünyaya bakışını yönlendiren en temel güçtür. Onu dünyanın üzerine yürüten de, dünyayı kendi üzerine kışkırtan da; yaratıcı

şizofren olarak tanımlayabileceğimiz sanatçının mizacıdır. Diğer tüm dış etkiler, bu kişilik mitinin alacağı tavra göre yorum kazanacaktır. Öyle ki, aynı ekolün, hatta aynı toplaşmanın içindeki sanatçıların aynı olaylara verdikleri tepkiler bile biribirine tamamen zıt karakter taşıyabilmektedir. Sözgelimi, Tanzimat'ın birinci kuşak sanatçılarından Namık Kemal ve Ziya Paşa, yenilikçi düşünceleri dolayısıyla aynı gerekçelerle İstanbul'dan uzaklaştırılmalarına tamamen farklı tepkiler verirler; Ziya Paşa, kararsız, zayıf kişiliği ve kötümser mizacıyla; Bab-ı Ali'den kovulduğunu, kendini sürdüklerini, zalimce haksızlığa uğradığını, dolayısıyla dünyanın ve zamanın kötü olduğunu söyleyip bir bakıma lanetler yağdırdığı taliine küserken; Namık Kemal, gür sesi ve mücadeleci kişiliği ile bu haksızlıkları yapanları adeta yok farz eder;

"Görüp ahkam-ı asr-ı münharif sıdk u selametten
Çekildik izzet ü ikbal ile bab-ı hükumetten"

Namık Kemal, bu beyitte; kendini baskının nesnesi durumuna getirmek isteyenlerin varlığını kökten reddeder ve birey kimliğini; bilinçli, iradeli seçimleriyle kurulu eylemlerinin öznesi olarak tanımlar; 'Yönetimdekilerin doğru yoldan ayrıldıklarını gördüm ve bu nedenle hükümetten ayrıldım' der. Yanlış yola gidenlerle ikbal için aynı yere gitmenin vahim sonuçlar doğuracağına inanan Namık Kemal, iradi bir insanın seçimlerindeki sorumluluğa işaret eder. İnsan seçtikleriyle varolur. Önemli olan, geçici hevesler için sürünün peşinden yanlış bir yolda gitmek değil; insan kimliği ve iradesiyle varlığını ortaya koyup doğru bildiği yolda ilerlemektir.

Namık Kemal'in bireyci değerlere çok yakın bu tavrı, toplumcu kimliği içinde kolayca ihtilalci bir karaktere dönüşür ve yapılan bütün baskılara, sürgünlere rağmen ihtilalci düşüncelerinden dönmez. Vatan piyesinin Gedikpaşa'da sahnelenmesinden sonra (1 Nisan 1873); yurtseverlik duyguları galeyana gelen seyircilerin yürüyüşleri, marşlar söyleyip slogan atmaları ve daha sonra piyes hakkında İbret'te çıkan yazıların endişelendirdiği Saray, onu Magosa'ya sürdüğünde bile, şu beyti söyler;

"Zalim olsa ne rütbe bi-perva, yine bünyad-ı zulmü biz yıkarız!
Merkez-i hake atsalar da bizi kürre-i arzı patlatır çıkarız!"

Zalim ve zulmü, hangi derecede, ne rütbede olursa olsun; ateşin karakterli bir ihtilalcinin korkusuzluğu önünde yıkılmaya mahkumdur. Öyle ki, bu ateşin karakter değil Magosa'ya veya Fizan'a sürülmek, yerkürenin merkezine (merkez-i hak) atsalar da, bütün dünyayı infilak ettirir yine de çıkarız, demektedir.

Namık Kemal, yok olma tehdidiyle kuşatılan bir toplumun yaşama refleksi olarak öne çıkar; bu ateşin karakter, çağın yanan ruhudur. O, sıradan bir insan

olmaktan çok gelecek özlemlerinin biçimlendirdiği toplumsal bir arketip değeridir ve bütün gücüyle "yerkürenin merkezine atsanız da bizi, yine de dünyayı patlatır çıkarız" diyerek susturulmazlığını, durdurulamazlığını ve dünyaya sığmazlığını haykırmaktadır.

Böyle bir atılımın hedefi, kitleleri kendisi ve dünya hakkında bilinçlendirmek ve bazı kavram ve mevhumları bir ihtiyaç olarak duymalarını sağlamaktır. Zira üzerinde büyük paylaşım planlarının yapıldığı ve son 150 yılda daha çok dengeler üzere ayakta kalabilen Osmanlı'nın kendisi ve dünya hakkında hemen hiç bir fikri yoktur. Toplum bütün bilinçaltı refleksleri ve yaşama içgüdüleri ile savaşmak üzere cephelere koşuyor, savaşıyor, ölüyor; ama bütün bu olanların dünya gidişatındaki yerini, anlamını ve sonucunu bilemiyor, kestiremiyordu. Büyük bir panik ve bozgun havasının hakim olduğu bir zamanda Namık Kemal, toplumsal bilinçaltının refleksi olarak bütün bir toplum adına düşünür, konuşur ve üzülür;

"Bais-i şekva bize hüzn-ı umumidir Kemal
Kendi derdi gönlümün billah gelmez yadıma"

Bu iki dize, Tanzimat'ın birinci kuşağına ait toplumcu misyonu vurgulamak kadar, Namık Kemal'in kendini toplum için feda eden çağdaş bir Promete görünümünü de tamamlar. Toplumun, kendini büyük bir tehdit altında hisseden varlığı, Namık Kemal'i kendi adına öne sürer. Böyle bir 'maşeri değerler bütünü'nce öne sürülen kişinin, kendi bireysel dertlerini düşünmesi, elbette mümkün olmayacaktı.

Oysa Tanzimat'ın ikinci kuşak sanatçılarından Abdülhak Hamid, imparatorluk güneşinin batışına Namık Kemal'le birlikte tanık olmasına rağmen Makber'in önsözünde; *"ben, bu şiirleri kendim okuyayım diye yazdım."* diyebilecek kadar, varlığını toplum sorunlarına karşı kapayabilecektir.

Siyasi baskıların gerçekten sanatçıları "susturucu", "içe yönlendirici" ve "kötümser kılıcı" etkileri vardır. Fakat sosyal bilimlerde her olay-durum, her zaman aynı sonuçları doğurmaz, hatta aynı olay, aynı devirde yaşayan insanlarda bile biribirine zıt tepki biçimleri de geliştirebilir. Nitekim Tanzimat'ın birinci ve ikinci kuşağı arasındaki fark, bu iki örnekte belirgin bir şekilde görülmektedir.

Birincide kendini toplum için unutan, feda eden bir Promete, ikincide içine battığı sorunlar yüzünden kendini dünyaya kapatan, yalnız, mutsuz ve biraz da egoist bir "ben" vardır. Yaşamın acımasız yüzü karşısında çaresiz duran bu "mutsuz ben", tüm oluşları kendisini tükenişe sürükleyen sürecin bir parçası sayar. Durdurulamazlığını sorguladığı ölüm fikri, bu yüzden Hamit'in şiirlerini kuran ana izlek niteliğiyle karşımıza çıkar.

Namık Kemal ise, ölümü düşünmez bile. Onun yüzü, iradi bir insan olarak yaşama dönüktür. Etkin ve biçimlendirici bir kişilikle ölümü eylemsizlik olarak görür.

Servet-i Fünun kuşağı, Tanzimat'ın bu birinci kuşak sanatçılarından çok ikinci kuşak sanatçılarının hazırladığı edebi zevk ortamı içinde büyürler. Hamit-Ekrem-Sezai Mektebi diye bilinen bu kuşak, *"büyük ihtiras ve ıztıraplar devri" (Kaplan 1987: 13)* olarak da adlandırılır. Bu kuşağın asıl önemi, sanatın işlevini pragmatik bir anlayıştan daha estetik bir düzeye çekme çabalarında aranmalıdır. Hamit, insanımızı, ölümün çıplak yüzü ile ilk defa karşı karşıya getiren bir sanatçıdır. Daha önce geleneğin ve dinin, ölümün korkunçluğunu gizlediği yüceltim (sublime) örtüleri, Hamit tarafından çekilir ama bu yok edici gücün başedilemez ve ertelenemezliği karşısında şair şoke olur;

"Eyvah!.. Ne yer, ne yar kaldı, / Gönlüm dolu ah u zar kaldı.
Şimdi buradaydı gitti elden, / (..) / Baki o enis-i dilden, eyvah!..
Beyrutta bir mezar kaldı. (..)
Nerde arayım o dil-rübayı? / Kimden sorayım o bi- nevayı?
Bildir bana nerde, nerde Yarab? / Kim attı beni bu derde Yarab?
(..)
Almaz bunu havsalam, hayalim / (..)
Bu sıfır nedir hisab içinde. / Erkam ona inkılab içinde."

Ölüm, bütün sayıları yutan bir sıfır gibi, yaşamın anlamını yok etmektedir. Hamit, Tanrı'dan bunun anlamını veya anlamsızlığını soruyor; *"Bu sıfır nedir hisab içinde"*. Mezarın, insan varlığını ve yaşamın tüm kutsal anılarını yutan sessizliği karşısında ürken şairin Tanrı'dan çok ikna edici cevaplar aldığı söylenemez. Zira ölüm, sonuçta yine bütün sayıları kendisine çeviren sıfır gibi, hiçlik imgesidir ve hakkında tüm söylenenlere rağmen gerçek olarak karşıda durmaktadır.

Hamit için ölenler, hiçlik vehmini kamçılayan ölümle pençeleşmek ve onu metafizik açıdan sorgulamak için birer araçtır. Ölüm, her ne kadar geleneksel söylemle yüceltilse de, daha çok yalın ve çıplak yüzü ile şairin karşısındadır.

Recaizade Mahmut Ekrem ise, ölümün önlenemezliğinden, ertelenemezliğinden ve bizzat yok edici etkisinden söz etmek yerine, kaybettiği aile üyeleri arkasından gözyaşı döker ve ağıtlar yakar;

"Bir gün silinir seng-i mezarındaki namın,
Lakin seni ruhum ebedi yad eder ağlar
"Eyvah Nijadım!.." diye feryad eder ağlar"

Ekrem için ölümün kendisi değil, aldıkları daha ön plandadır. Tanpınar'ın o güzel ifadesi ile *"kader, bu talihsiz babayı boş yere üst üste dener" (Tanpınar*

1988: 482) Ekrem'in Servet-i Fünun üzerindeki asıl etkisi hocalık yönüyledir. Talim-i Edebiyat yazarı, şüphesiz devrin en büyük edebiyat otoritesidir ve Batı edebiyatından esinlenerek kurmak istediği edebiyat teorisiyle; Servet-i Fünun neslinin hazırlayıcısı ve kuramsal yönden yegane referans kaynağıdır.

Tanzimat'ın ikinci kuşak sanatçılarına ait bu hiçlik ve boşluk duygusu, yaşama olan inancı sarsan bir karamsarlıkla Servet-i Fünun neslini etkileyen, besleyen en temel değerlerden birisidir. Fikret ve Cenab'ın; yaşamın kısacık ve kutsal doyulmazlığı ile ölümün korkunç görünümünü karşılaştırdığı *"yosunlu kabr", "kabr-i hazin", "mezar ömr"* ve *"boş mezar"* imgeleri; Hamit ve Ekrem'in ölüm sorgulamalarından esinlenir.

5.2. Abes-muktebes tartışması ve Servet-i Fünun oluşumu

Edebi haraketleri tek bir etki kaynağına bağlayarak açıklamanın kolaycılığını bir yana bırakmakla birlikte, bu toplaşmaların çoğu kez basit tartışmalar veya sıradan olaylarla gün yüzüne çıktığını söylemeliyiz.

1896 yılında Hasan Asaf adlı bir gencin devrin önemli dergilerinden, bir ara Fikret'in de yazı işlerini yönettiği (1894) Malumat'ta "Burhan-ı Kudret" adlı bir şiiri yayınlanır. Şiirdeki;

"Zerre-i nurundan iken muktebes مقتبس : س.
Mihr ü mehe bakmak abes" عبث : ث.

beyiti, tıpkı I. Dünya savaşını başlatan ve milyonlarca insanın ölümüne neden olacak basit bir cinayet hadisesi gibi "bardağı taşıran son damla" işlevi görür.

Eski şiir taraftarları, Hasan Asaf'ın henüz kafiyeyi dahi bilmediğine dair eleştirilerde bulunurlar. Zira eski şiirde, kafiye oluşturacak sözcüklerin yazılışlarının aynı harflerle kurulması gerekiyordu. Oysa Hasan Asaf'ın şiirinde ilk sözcük "muktebes"n son harfi sin س ile ikinci "abes"in son harfi ise peltek se (ث) ile bitmekte idi. Bu anlayışa göre Burhan-ı Kudret manzumesi kuruluş açısından biçimsel bir sakatlık taşıyordu. Hasan Asaf, Recaizade Mahmud Ekrem'i referans göstererek *"şiirin göz (basar) için değil kulak (sem) için olduğu"* fikriyle kendini savunur.

Bu basit olay, aslında onlarca yıldır devam eden eski- yeni kavgasının, daha sistemli tartışmalar ve gruplaşmalarla belirginleşmesine yardım eder. Yenilikçi grup, Ekrem'in inisiyatifi ile Servet-i Fünun dergisi etrafında toplanır. Ekrem, Galatasaray (Mekteb-i Sultani)'dan öğrencisi Tevfik Fikret'i derginin başına getirir (7 Şubat 1896). Savunma nitelikli de olsa böyle bir toplaşma, güçlerini birleştiren yenilikçi kanada, herkesin dikkate alacağı bir vizyon sağlar ve bu bağlamda Servet-i Fünun dönemi etkin bir biçimde başlamış olur.

Bütün bunlardan hareketle Servet-i Fünun edebi toplaşmasını biçim ve içerik düzleminde hazırlayan genel koşulları şöyle sıralayabiliriz;

1- Son 150 yıldır sürekli gerileyen, toprak kaybeden ve ölümcül kopmalarla sarsılan Osmanlı İmparatorluğu'nun vahim durumu: Zira, dışarının "Hasta Adam" nitelemesi, devletin kendisi kadar, bu tükenişi en üst düzeyde ruhlarında duyumsayan ve bilinçaltlarında korkunç yıkım travmaları yaşayan devrin aydınlarını da nitelemekteydi. Devrin hasta ruhu, Servet-i Fünun edebiyatının temel içerik malzemesi olacaktı.

2- 1876'da başlayan Türk-Rus Savaşı ve Meclis-i Mebusan'ın kapatılarak yoğun bir baskı ve sansür dönemine girilmesi. Baskı ve sıkı denetim, dönem sanatçılarını daha da içlerine çekilmeye zorlar. Zira büyük oranda devletin desteği ile çıkan dergilerdeki *"siyasetten başka her şeyden"* serlevhası, devrin yazı hayatını biçimlendirecek temel bir ilke idi.

3- Bu sansür dönemi, gazetecilikten dergiciliğe geçişin başlangıcı olacak ve ifade araçları değişince metinsel içerik de değişerek, toplumsal hizmet endişesi yerine bireysel duyarlılıklara yönelecekti.

4- Gazeteden dergiciliğe geçiş, Tanzimat'ın ilk dönemlerindeki halka yönelik sade dil tasavvurlarından vazgeçilmesine ve topluma kapalı daha öznel bir dil anlayışının doğmasına neden olacaktı. Nitekim Servet-i Fünun'un ağdalı dili, böyle bir geçişle yakından bağlantılı idi.

5- Kalemlerde düzenli bir eğitim görmeden yetişmiş önceki kuşaklara nazaran, 40 yıllık Batılılaşma deneyimlerini arkalarına alan ve mekteplerde okuduklarından daha donanımlı olan Servet-i Fünuncuların, Batı edebiyatı ile doğrudan temas etmeleri. Mektepli olmaları, onları toplumsal yaşamın gerçeklerinden uzaklaştırmıştır. Oysa Tanzimat'ın birinci kuşak sanatçıları kalemlerde yetiştiklerinden toplumsal sorunların bizzat içinden gelmekte idiler. Mehmet Kaplan, Servet-i Fünuncular için *"Mektep ve kitaplar, onları hayata uymaktan alıkoymuştur"* (Kaplan 1987: s.34) der ki doğrudur. Mektep ve kitapların onları hayata uymaktan alıkoyması, toplumdan koparması; özellikle anlatı türlerinde, sosyal görev ve işlevlerinden arındırılmış kişi ve olay kurgularıyla çok eleştirilen Servet-i Fünun'a ait izole bir anlatımın ortaya çıkmasına neden olacaktır.

6- Ekrem'in Batı'daki retorik kuramcılardan mülhem edebiyat estetiği ile ilgili; *"Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez.. her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi."* (Ekrem 1886: 10)

"Kafiye basar (göz) için değil sem (kulak) içindir", (Parlatır 1995: 277)

"Zerrattan şumusa kadar her şey şiirin konusu olabilir" (Ekrem 1886: 9) gibi görüşleri, Servet-i Fünun şiirine oluşturucu/ kurucu yönde etki eden unsurlardır.

7- Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin'in ağırlıklı olarak temsil ettiği Servet-i Fünun şairleri arasında; güçsüz bir iniltiye benzeyen üslubuyla daha çok "küçük şeyler" üzerine şiirler yazan Hüseyin Siret, romantik bir duyarlılıkla ülke sorunlarına yönelen Ali Ekrem, Süleyman Nazif, Faik Ali ve Ahmet Hikmet, kuşağının melankolik yapısını "Lane-i Melal" adlı eserinde açımlayan Hüseyin Suat ve daha çok süsleyici imgelerle aşk şiirleri yazan Celal Sahir gibi isimleri sayabiliriz. Bu şairleri birleştiren ve şiirlerine yön veren asıl güç, devrin hastalıklı ruhunun derin yankılar uyandırdığı kırılgan nitelikli ortak mizaçlarıdır.

5.3. Servet-i Fünun Şiiri

5.3.1- İzleksel birikim

5.3.1.1.Ötelerin çağrısı, yol metaforu ve kaçış

Genel anlamda sanatın öyküsü, gerçeğin körleştirici tehdidinden ürküp kaçan insan ruhunun öyküsüdür. İnsan, ontolojik yapısı gereği; rutin bir sistematiğe sahip dünyanın sınırlandırıcı etkisinden ürküntüyle kaçarken aynı zamanda onunla çatışır da.

Dünyayı yaratıcı bir dönüştürümle yeniden yorumlamak isteyen sanatçının varoluş amacı sayılabilecek bu çatışma, kaçışın yönü ve niteliğine göre değer kazanır. Merkezden çevreye ve çevreden merkeze yönelen kaçışlarda; birincisi daha çok mekansal boyutlu dışa açılma girişimi olduğu halde, ikincisi, yol metaforu ile daima içsel ve düşsel yolculukları imler. Bu anlamda Servet-i Fünun şiiri, merkeze kaçan bir yönelimin şiiridir. Bu yönelimi merkeze; kendine, değerlerine ve dünyaya güvenini kaybetmiş telaşlı bir ses çağırır. Devrin kaotik yapısı ve dış dünyanın tehditlerine karşı direnç noktaları oluşturamayan Servet-i Fünun kuşağı, parçalanmış bir bilinçle bu sese koşar. Oysa onları bütüncül bir saadet vadiyle çağıran ses, Ala Geyik'in gizemli varlığı gibi, yaklaştıkça uzaklaşan ölümcül bir seraba dönüşür. Kahraman, bu seraba koştukça kendinden ve dünyasından daha da uzaklaşır ve zaman içinde gerçekle bağını tamamen koparır.

Servet-i Fünun şiirini, biçimsel ve izleksel anlamda tek başına temsil edebilecek olan Tevfik Fikret, kendi devrindeki değerler çatışmasını yansıttığı Süha ve Pervin adlı şiirinde; trajik kaçışlarının çok boyutlu bir panaromasını çizer; Klasik şark öykülerine (Kerem ile Aslı/ Ferhad u Şirin vd.) benzer bir başlıkla sunulan Süha ve Pervin başlığının altında parantez içi *"Hayal ve Hakikat"* ibarelerini görürüz. Bu iki sözcük, kişiden ziyade kavramsal düzeyde bir anlatı paktı ile karşılaşacağı konusunda okuyucuyu uyarır. Sembolik öyküye, *"birbirinin aguş-ı iştiyakında"* başlayan iki sevgili, konuştkça biribirinden çok farklı olduklarını hatta sevgili bile olmadıklarını anlarlar ve sonuçta ayrılırlar. Tablo şiiri andıran bu öykü, şöyle başlar;

SÜHA VE PERVİN
(Hayal - Hakikat)

"Bulutlu bir sema-yı nisan altında, sakin ve muattar bir çam ormanı.. Geniş uzun bir yol ki, döne döne, güya araya araya mai, durgun bir denizin leb-i reyyan-ı bi-payanını buluyor (..) Süha ile Pervin yola en yakın bir gölgelikte, biribirinin aguş-ı iştiyakında..."

SÜHA

"Müstağrak, esiri bir tabiat... Açık sarı, uzun tarmar saçlarının dağılıp örttüğü beyaz alnında daimi bir çin-i infial ile ağlar gibi bakan mai gözlerini dalların arasından karlı bir şahika gibi görünen bulut parçasına dikmiş... Devam ile:"

-Uzak değil, şu zirve-i sefide kadar;
Şu parlayan tepecik yok mu?... Ah bir sarsar,
Anif-i sadme-i gulanesiyle bir kuvvet,
Dururken öyle, habersizce, sanki bi-hareket
Alıp götürse bizi..."

PERVİN

"Esmer ve nermin cazibe-i hüsnüyle meyyal-i hüzuz bir vücud..? Parlak mütebessim enzar-ı tehekkümünü aşıkının çehresine serperek:"

Şairane hulyanız;
Fakat niçin? Bu maişet fena mı?..

SÜHA

Hoş; yalnız
Bütün bu toprağa mensup olanların hali!
Ben isterim ki garamım açınca şehbali
Nihayet olmasın artık feza-yı nüzhetime;
Ben isterim ki, semavi olan muhabbetime
Sema kadar açık olsun hudud-ı zevk u emel;"

Düzyazı ve manzum parçaların içiçe verildiği metinde; *"Müstağrak, esiri (.) tabiat(ı)" ve " Açık sarı, uzun tarmar saçları"* ile Süha, şairin benimsenmiş değerlerini kişi düzleminde temsil eden bir karakterdir ve şiirin hemen başında; *"ağlar gibi bakan mai gözlerini, karlı bir şahika gibi görünen bulut parçasına dikmiş(tir)"*. Süha, gözünü ayırmadığı bu *"zirve-i sefide"* çıkmayı, daha doğrusu

götürülmeyi arzularken aslında, dünyadan ve onun bedensel varlığı önceleyen ilişkilerinden de kaçmak istemektedir. Zira, dünyanın bu maddi ilişkilerini simgeleyen Pervin,"*meyyal-i hüzuz bir vücud*"tur ve yanıbaşındadır.

Süha, gökyüzüne çıkmayı ve ordan "*toprağa mensup olanlar*"ın içine gömüldükleri "*hay u huy-ı hayat*"a "*gülme(yi)*" düşler. Çünkü, hakikat yönüyle yeryüzü, bedensel hazların merkezidir ve onun "*semavi olan muhabbeti*"ne dar gelmektedir. Şiirdeki çatışma, kokulu bir çam ormanı kenarında *"biribirinin aguş-ı iştiyakında"* iki sevgilinin küçük anlaşmazlıklarından değil, yerle gök gibi iki ayrı dünyanın ontik uyuşmazlığından kaynaklanmaktadır. Süha ve Pervin'in birlikteliği kurgusal biraz da zorlama bir birlikteliktir; zira biri ölümlülüğün nesnesi (vücud), diğeri ölümsüzlüğü özleyen özne (ruh)dir. Ama hiçbir şeyleri ortak olmayan iki sevgili, dünyalık bir zaman ve mekanda *(bulutlu bir sema-yı nisan altında, sakin ve muattar bir çam ormanı kenarında)* birlikte olmaya zorlanmıştır;

Süha > ruh + göksel değerler
Pervin > vücud + yersel (haki) değerler

Gökselliğe ait Süha ne yazık ki, yerde'dir ve kanatsızdır. Onu yere bağlayan vücut'tur. Bağlantı, rızaya, isteğe göre düzenlenmiş bir bağlantı değildir, zoraki ve trajiktir. Süha aslında bu zoraki birliktelikten kaçıp İkaros gibi göklere ağmak istemektedir.

Çünkü Pervin, büyük bir bilinç travması yaşayan ve anlaşılmayı bekleyen Süha'ya karşı "*bigane*"dir ve bu yabancılığını vücut dilinin gereğince yani "*ipek örtüsünün saçaklarıyla uğraşan parmaklarını çıtlat(arak)*" ifade etmektedir. Sevgililer arasındaki ilişkinin ölümünü simgeleyen bu durum, ciddi bir iletişim sorununu gündeme getirmektedir; İnsanın en iyi yankı ve yansıma bulacağını umduğu sevgilisi, en fırtınalı döneminde onu anlayıp derdine ortak olacak yerde; kuşlarla, kalabalıkla ilgilenmekte ve nihayet nezaketsizce *parmaklarını çıtlatarak* Süha'yı *çocukça* ve *şairane* olmakla suçlamaktadır. Oysa, Pervin'in aşağılayıcı bir ifade olarak kullandığı bu iki sözcük (Şairane- çocukça), metnin ülkü değerlerine yönelik kavramlardır ve büyüleyici bir etkiyle Süha'yı mesud etmektedir. Gerçek; acımasız, anlayışsız ve bütün kabalığı ile Süha'nın karşısına Pervin görünümünde tecessüm etmiştir. Pervin, bütün azgelişmişliğine ve kaba iştihasına rağmen gerçekte, yaşama dönük yüzü ile canlı, sevecen bir genç kızdır, herkes gibidir. Fakat dünyaya sığmayan Süha ise, "gayr yerler" özlemindedir;

"Ben isterim ki, semavi olan muhabbetime
Sema kadar açık olsun hudud-ı zevk u emel"

Göksel bir sevgi, kendisi gibi sonsuzluk düşlerini gerekseyecek ve elbette *sınırlandırılmış yeryüzü*'ne ve onu temsil eden *vücud*lara sığmayacaktır.

Ömr-i Muhayyel'de yine böyle bir dünyadan kaçış sözkonusudur;

"Hakilere bahşeyleyerek hak-i siyahı
Dûşunda beyaz bir bulutun göklere azim. (..)
Ah istiyorum, göklere amade-i pervaz"

Yer ile göğün, hayal ile hakikatin çekim alanında asılı kalan şair, göğe ulaşmak ister ama bu istenci, eylemsiz bir istençtir. Zira, Ömr-i Muhayyel'in tamamında *"istiyorum"*dan başka amaca yönelik bir eylem ibaresine rastlamayız. Süha ve Pervin'de bu eylemsiz istenç; *"Duruken öyle habersizce sanki bi-hareket/ Alıp götürse bizi"* şeklinde ifade edilir. Bu eylemsiz istenç, Servet-i Fünun kuşağının gerçekten/dünyadan daha çok kaçmasına ve aynı ölçüde de düşmelerine neden olur. Kanatsızlık durumunu farkediş, ötelerin çağrısına uçmak isteyen insanın en büyük trajiğidir. Oysa mavi gökyüzü, bırakılmışlığını duyumsayan insanın başı üzerinde yalıtık ve sınırlı bir dünyaya inat büyümeye devam etmekte ve onu kuşatıldığı gerçekten kurtaracak ötelere çağırmaktadır.

Yeşil Yurt şiiri, Fikret'teki öte yer tutkusunun, gerçek yaşamında da var olduğunu gösterir;

"Bahara benzetilir bir yeşil saadettir/ (..)
Uzak yakın bütün afaka neşreder safvet
tabiatın o samimi tevekkül-i safi/ (..)
ve bir dakikacık olsun sükut edip kederim"

Bu şiir, dönem İngilteresinin, Yeni Zelanda'da sömürge kolonisi kurmak için gazetelere verdiği ilanlarda; gelecek göçmenlere güzel manzaralı ücretsiz arazi vereceğini duyurması üzerine, Servet-i Fünun grubunun oraya yönelik hülyalı beklentilerini içermektedir. Yeni Zelanda projesi, parasızlık yüzünden yarım kalmıştır.

Yeşil Yurt'ta şair, hasta ruhunun doğanın bozulmamış dinginliğinde şifa bulacağına inanmaktadır. Buradaki yönelim, egzotik bir özlemin kamçıladığı ve yine ütopik fantazilerin beslediği bir kaçıştır. Sıkıntıların idrak edildiği bir mekan olan gerçek dünya, Fikret'te yaşamak için değil, kaçmak için vardır. Cenab'ın Tayin-i Metalib, Son Arzu ve Deniz Kenarında adlı şiirlerinde de yine, bedenin değil ruhun sükunet bulacağı, dinleneceği mekanlar aranır; *"İsterim bir de sayelerle muhat/ Bir beyaz aşiyane-i ta'ziz/ Ki derununda ba-kemal-i neşat/ Ruhum etsin ümidini tehziz" (Tayin-i Metalib)* Servet-i Fünun kuşağında 'öte yer' imgelemi ile beliren mekan, dünyanın tekdüze gerçekliğinden sıkılan 'yorgun ruhlar' için ütopik bir sığınaktır; bu ütopik sığınak, yaşamak için değil, ama insani duyarlılıkları daha derin yaşamak için arzu edilir. Bu nedenle öte duygusu ve başka yer özlemi, Servet-i Fünun kuşağının ana imgelerini üreten iki temel güç olarak karşımıza çıkar.

5.3.1.2. Sılası yitik gurbet; Yalnızlık

Servet-i Fünun kuşağının yalnızlığı, fiziksel veya bedensel bir yalnızlık değil; ruhsal bir yalnızlıktır. Değerler dünyasında anarşi yaşayan bu kuşak, içlerinde yaşadıkları toplumda ve dünyada kendilerini "evinde" hissetmezler. Bu muztarip kuşak için dünya, ruhsal anlamda "bırakılmışlık"larını yüzlerine haykıran yalıtık bir yer'dir. Ne var ki, yalıtık olma hali, dünyanın içkin bir niteliği değil, onun öznel algılanışındaki niyeti sezdiren bir durumdur. Özgüven ve yaşamın bütün alanlarına duyulan inanç eksikliği, bu kuşağın yalnızlığını besleyen temel etkenlerdir.

Süha ve Pervin şiirinde Süha, sevgilisi yanında hatta biribirinin *"aguş-ı iştiyakında"* oldukları halde yapayalnızdır. Zira Süha, anlaşma, iletişim ve "sevişmek" gibi kavramları, tek boyutlu, herkeslik anlamlarıyla değil; içtenliğin biribirine açtığı iki dünyanın bir'leşmesini sağlayan kutsal bir oluş süreci şeklinde görür. Oysa iki kişinin içtenlik atılımı ile varlıklarını biribirine açması, çatışma düzeyine gelmiş ilişkilerde mümkün değildir. Nitekim, Pervin, Süha'nın bu çocuksu tavrı ile *"çocuksunuz gerçek"* diye alay ederek, *bigane bir tavır ile "mest ü münhemik"* (esrük ve yapışkan bir ısrarla) yaklaşan kalabalığa karışır. Süha ise, yeryüzünde yapayalnız kalır.

İnanmak İhtiyacı adlı şiir, böylesi içsel bir yalnızlığın en üst düzeyde idrak edilmesinden kaynaklanan bir çığlık gibidir;

İNANMAK İHTİYACI

"Bütün boşluk: Zemin boş, asuman boş, kalb ü vicdan boş;
Tutunmak isterim, bir nokta yok piş-i hasarımda
Bütün boşluk: Döner bir hîçi-i muhiş civarımda;

Döner beynim beraber; ihtiyarım sanki bir sarhoş
Düşer lağzide-pa, her saha-ı ümmide bir kere...
Bu yalnızlık bir gurbet ki, benzer gurbet-i kabre;
İnanmak... İşte bir aguş-ı ruhani o gurbette. (..)"

Şiirde yalnızlık, "gurbette ol"uşa benzetiliyor. Fakat buradaki gurbet, mezar sessizliği ve iletişimsizliği ile kuşatılan insanın, sürgün edildiği bir yerdir. Gurbet'i çekilir kılan, dönüşteki kavuşmadır. Gurbette özlenenler sıla'da bulunacaktır. Oysa buradaki gurbet, *"gurbet-i kabr"* terkibiyle sılası yitmiş bir gurbeti işaret eder. Sıla, bizim evimizdir. Kültür kavramını eğer, bize kendimizi evimizde hissettiren değerler bütünü biçiminde tanımlar isek, bu yalnızlığın kültürel bir yabancılaşmadan ya da kopuştan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Kültürel değerler dizgesi, bizim ruhumuzun sığınağı, sılası olan kimlik mekanlardır. Bu kimlik mekanlarında kendimizi 'evimizde' ve 'güvende' hissederiz.

Tanzimatla birlikte insanımızın kendi kültür değerlerine olan inancının sarsılması, Servet-i Fünun kuşağında yaşama olan inancın sarsılmasına dönüşür. Bu travmatik süreç, gerçek yaşamda da ardarda gelen yenilgilerle küçülen imparatorluğun merkezine Balkanlar ve Kafkaslar'dan, güneyden ve kuzeyden akan göç dalgalarının yurtsuzluk sorunlarıyla da beslenir ve güncelleşir.

İnanmak İhtiyacı'nın, kültürel kimlik krizi yaşayan bir kuşağın çığlığı olmasını sağlayan tarihsel koşullar, dönemin şiir ve romanlarına 'yalnızlaşma' ve 'yabancılaşma' izlekleriyle yansımıştır; *"zemin(in) (ve) asuman(ın) boş"*luğu, kendiliğinden bir boşluk değil; yerin ve göğün giydirilmiş anlamlarından soyutlanarak yaşamın ve ölümün suallerine yanıt veremeyecek bir duruma getirilmesinden kaynaklanan bir boşluktur. Zira yer ve gök ne boş ne de doludur. Şeylere değer izafe eden biz insanlarız. Kişi, aradığı anlama göre dünyayı yorumlar. Yorumlamada bize kılavuzluk edecek şey ise, arka-plan kültürümüzdür. Sözgelimi ölüm, yani o ertelenemez olan, kapıyı çaldığında; arka-plan kültüründen hiçbir ses alamayan insan, bu büyük gerçek karşısında ürküntüye kapılacaktır. Oysa ölümün kültürce giydirilmiş anlamı, insanı o kadar ürkütmez. Bu giydirilmiş haliyle ölüm, "boşluk", "karanlık", "yok olma" gibi ürkütücü anlamlarından arınarak; "uçmağa varma", "göçme", "vuslata erme" ifadelerinde olduğu gibi, yeniden başlama heyecanına veya evden eve taşınma kolaylığına dönüşür.

Ne var ki, İnanmak İhtiyacı'nda adından da anlaşılacağı gibi, "ihtiyaç" haline gelen bir "değer"in eksikliğine işaret edilmektedir. İnsan, geçmişle bilinçli irtibatı olan tek varlıktır. Bu değerlerle bağlantının kopuşu, şairi topyekun bir hiçlik duygusuna sürükleyecektir. Aynı ikilemli çatışma durumunu zaman zaman Cenap'ın yaşadığını da söylemeliyiz. Fakat Cenab'ın yüzü daha yaşama dönüktür ve bu özelliği onun kendisiyle, dünyayla ve Tanrı ile kolayca barışmasını sağlar.

Kültür, toplumların yaşama karşı duruşunu içeren bir bağlantılar, değerler dizgesidir. Geleneksel kültüre ait sesin az duyulduğu veya hiç duyulmadığı zamanlar, onunla iletişimin koptuğu zamanlardır. İşte "gurbet-i kabre" benzeyen yalnızlık, böylesi bir kopuştan, "değerlerin olması gerek sesi"ne kapalılıktan kaynaklanan bir yalnızlıktır ki, bölünmüş benliğin kanayan yarasıdır.

5.3.1.3. Parçalanan benlik algısı ve bırakılmışlığın bunaltısı

Servet-i Fünun kuşağı, yetim ve gezgin arketiplerinin kesiştiği tiplerdir; bu tipler, hiç bir zaman hallerinden memnun değillerdir ve sürekli olarak yaşamın acımasız, kötü ve katlanılmazlığından yakınırlar.

İletken olmayan sınırlarla çevrili bu yerde kişi tek başına ve yapayalnızdır. Zira yalıtık nitelikli bu yer, kişiyi başka kişi ve zamanlara açmaz. O, bu içinde yaşadığı âna ve mekana tutukludur.

Cenap Şehabettin'in Belde-i Mazi şiirinde, dünyalılığını bir sürgün psikolojisi ile idrak eden insanın, zamana tutuklanmışlığından doğan bunaltı anlatılır; *"Halin yed-i gadrinde birer hasta esiriz/ Virane-i maziyi gelin seyredelim biz."* İnsan, şimdi'nin acımasızca ihanet eden, yok eden eli *(yed-i gadr)*'inde hasta bir *"esir"*dir. Kurtuluşu yoktur. Geçmiş ise *"virane"*dir. Şimdi ve geçmiş'te kendini anlamlı bir dizgeye bağlayamayan insan, değerler dünyasından şüpheye düşmüş yalıtık bir insandır; büyük bir kültürel kopuşun şokunu yaşamaktadır. Ne var ki Cenap, neslinin bu trajik şokunu, mizacı ve aldığı eğitimin de yardımıyla fazla yıkıcı etkiler bırakmadan atlatırken özellikle Fikret, derin ve köklü bir bunalım yaşar.

Servet-i Fünun şiiri bir bütün olarak değerlendirilir ise, Gayya-yı Vücud'un bu kuşağın dünyaya/ varlığa bakışını ve bu bakıştan kaynaklanan bunaltısını en iyi yansıtan çekirdek nitelikli bir metin olduğunu söylenebilir.

Gayya-yı Vücud, tablo şiir anlayışına çok yatkın olan Fikret'in, allegorik bir dış dünya betimlemesi ile başlar ve somut görüntü düzeyinin soyut düşünce imgeleri ile bağdaştırılması ile sona erer;

GAYYA-YI VÜCUD

"Bazı kırlarda gezerken görülür
Bir çukur yerde birikmiş mütekeddir bir su
Solucanlarla, sülüklerle dolu.

Adacıklar gibi sathında yüzen ebr-i hevam,
Sazların zıllı kesifinde o bi-had, o bi-nam
Kaynaşan mahşer-müntin, acı bir haşyetle

Titretir kalbi, fakat kurtulamaz gözleriniz
Nazar etmekten o mi'rat-ı sem-aluda yine,
Sizi bir cazibe almış gibidir pençesine.

Ruhunuzdan ne kadar gelse nida-yı nefret
Oradan ayrılamaz gözleriniz bir müddet,
Orada dönmeye kuvvet bulamaz gözleriniz...

İşte gayya-yı vücud, işte o zulmet, o batak;
Beşerin işte, pür-ümmid ü heves, kıvranarak
Ka'r-ı tarında şinah ettiği girdab-ı üful...

Ruh-ı safi şeb-i amakına ettikçe nüzul
Çırpınır gayz ü teneffürle; fakat bi-aram
Edecektir bu nüzulünde ebedlerle devam.

Vücud ve *ruh*, bu şiirin önemli iki açar sözcüğüdür. *Vücud*; özel anlamda beden, genel anlamda ise, madde düzeyindeki tüm varolanlar'ı çağrıştıran bir kavramdır. Ruh ise, semavi, göksel ve aşkın varlığa gönderme yapar. Gayya-yı Vücud'da, Süha ve Pervin'de olduğu gibi biri gökyüzüne, diğeri toprağa ait iki farklı değer, çatışma durumunda birlikte olmaya zorlanmışlar ve şiirdeki trajik çatışma da bu ontik uyuşmazlık sorunu üzerine kurulmuştur. Daha doğrusu, ontik uyuşmazlığını kavrayan ve dolayısıyla konuşan, *ruh*'tur. Kendini, bırakılmışlığını farkeden özne, çığlık çığlığa *"o batak"* diye nitelediği *"vücud"*'dan ayrılmak istemektedir. *Vücud* sözcüğü, her iki anlamda da cehennemi cisimleşmelerin olduğu bir dünyayı kasteder. Kendinde olmayan bu dünya, biribiriyle içten çatışan zıtlıkların yanyanalığından kurulu bir yerdir. Gayya-yı Vücud'da bu yer *"İşte o zulmet, o batak!"* diye tanımlanır. *"Ruh-ı safi"*, bu bataklığa *vücud* aracılığı ile saplanmıştır. *Vücud* ise, içinde solucanların sülüklerin dolu olduğu *Gayya* kuyusudur. Gayya, kutsal kitaplardaki cehennem tasavvurundan ödünçlenmiş bir sözcüktür; insanın, ebedi günahkarlığı ve içinden çıkılmazlığıyla dünyadaki bırakılmışlığı'nı vurgular.

Göksel muhabbetin öznesi ruh, varlığın cehennemi çukuruna bırakılmıştır; *"Ruh-ı safi şeb-i amakına ettikçe nüzul/ Çırpınır gayz ü teneffürle; fakat bi-aram/ Edecektir bu nüzulünde ebedlerle devam."* Vücutla ruhun bu istem dışı birlikteliği, içinden çıkılmazlık vehmini kamçılayan ve ruha ürküntü veren bir bunaltıyı sürekli körüklemektedir

Ruh-ı safi'nin bırakılmışlığı, *"ebedlerle devam edecek"* bir cezalandırmadır. İnsan/ruh, beden aracılığı ile tutuklanmıştır. Dünya tutukevi, insan/ruh ise işlemediği bir suç (!)tan dolayı müebbet giymiş bir tutukludur. İnsan bu suçu (!) ihtiyarı ile işlememiştir. Bırakılmışlığını, cezalandırılmış durumda deneyimlediğinde ise, çaresizdir. Bu ikilem, aslında iki yanı arasında uyumu kuramamış, uzlaşmayı sağlayamamış insanın travmatik bölünüşünü gösterir. Laing, *"şizoid tiplerde, bedenle benlik arasında derin ve devamlı bir ayrılık vardır"* (Laing 1993: 79) derken, tam da Fikret'in bu benlik parçalanmasına işaret eder.

Gayya-yı Vücud'da şairin bedeni, baş etmeyi göze alamadığı dış dünyaya karşı geliştirdiği sahte benlik nesnesidir. Ruh, sahte benlik nesnesini *"mir'atı sem-alud"*da, yani zehir bulaşmış aynada seyrettikten sonra, bu varlık tarafından yutulacağı kaygısına kapılır. *"Mir'atı sem-alud"* ise, "hayat-ı hakikiye sahnesi" olan yaşamın kendisidir. İnsan, ona bakmaktan kendini alamaz ve yaşamın içine sinen zehir, baktıkça herkese bulaşır. Zehir, yaşamın ölümcül niteliğine gönderme yapan bir sözcüktür. Varolan herkes ya da her şey ölüme doğru koşmaktadır. Varlık yolculuğunun öteki ucu, *"zulmet"*, karanlık imgesiyle sunulur. Fakat zehir bulaşmış aynada kendini gören ve kendi ölümlüğünü

kavrayan bilinç bu durumdan *"nefret"*le ürkmektedir. İnsanın bu farkedişten sonraki *"kurtulamaz"*, *"bulamaz"*, *"dönemez"* ve *"ayrılamaz"*lık durumu, bunaltısının temel nedenidir. Zira insan, yaşama gelmekliği gibi ölüme gitmekliğinde de çaresizdir.

İnsanın zorla bir yere kapatılma, mahkum edilme ve tutuklanma hali, özgürlüğünü yitmiş kabul eden ve ontolojik anlamada kendini güvende hissetmeyen insanın derin bunaltısı; varlığı, *"gayz u tenaffürle"* seyretmede ortaya çıkar. Gayya-yı vücud'un genel çıkarımı sayılabilecek ana hipogramını; ***'Beden/dünya, ruhun/insanın zindanıdır ve insan, bu dünyaya bırakılmış, burada yaşamaya mahkum edilmiştir'*** diye belirleyebiliriz. Bu müebbet tutuklu, Süha ve Pervin adlı şiirde, yansıma bulamadığı, uyuşamadığı ve pay alamadığı nesneler dünyasından intikam almaya yeltenir;

"Ne isterim mesela: bi-hudud bir meşcer.
Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep üryan;
İçinde bir derecik, bir şelale-i giryan-
Yosunlarında, uçan kuşlarında, her şeyde
Takattur etmeli avare, mest ü lerzende
Bir ibtika-yı hazanisi aşk-ı sehharın"

Sınırsız bir orman *(meşcer)* istemek, ilk başta yaşam sevgisi içerse de; hemen ardından gelen bu ağaçları bütünüyle çıplak/ yapraksız kılma *(üryan)* ve baştan başa kırma *(ser-şikeste)* arzusu, parçalanan benliğin, yaratamayan gücünü, nasıl yıkım enerjisine dönüştürdüğünü gösterir. Tıpkı bir kıyamet sendromu yaşayan şair, varlığının yabancılaştığı nesneler tarafından yutulacağından korkmakta ve bu yüzden ondan nefret etmektedir. Uzaklara, ötelere gitme, gökyüzüne çekilme isteğini motive eden şey, ruhla beden arasındaki bu yabancılaşmadır. Baştan başa çıplak ve kırık ağaçların olduğu dünya, çorak ve kısır bir dünyadır. Üretkenliğini, yaşamsal atılım gücünü yitirmiş demektir. Böylesi bir yer, yaşayan bir dünya değil ölen bir dünyadır. Laing; *"Şizofrenik durumda; dünya harap olmuş, benlik açıkca ölmüştür. (..) Hayali bahçeleri gerçek kara kurbağalar işgal etmiştir."* (Laing 1993: 87) derken, parçalanan benliğin, şeyler karşısındaki büyük ürküntüsünü anlatmak ister. Fakat burada ölen, şairin sahte benliğinin nesnesi olan bedendir, ya da vücutça varolanlardır.

Ayrıca dünyadan öç almaya yönelik de olsa şiirdeki kısırlık ve çoraklık imgeleri, cinsel bir uyumsuzluğa hatta iktidarsızlığa da gönderme yapar. Zira Süha ve Pervin'de, Pervin'in dalda bir çift kumruyu, gökte birbirine kavuşan bulutları göstererek söylediği; *"Niçin sevişmiyoruz! Bütün cihan kavuşurken.."*

şeklindeki sözleri; Süha'yı "mahçup" ve "müteheyyiç" kılar. O, bedensel sevişme yerine platonik bir aşkı tercih etmektedir. Bu yüzden Pervin'in bu isteğini, biraz yüceltme (sublimation) yoluyla yanıtlamaya çalışsa da inandırıcı bulunmaz. Pervin'in *"yok hissiz; biraz harareti eksik bahar-ı aşkımızın/ Bizim muhabbetimiz bir çocuk ki hep dalgın; değil mi?/ Biraz acul olsa."* şeklindiki tepkisi dikkate alındığında, bu uyumsuzluk durumu daha iyi anlaşılacaktır. Başlangıçta aşağılanan *"meyyal-i huzuz bir vücud"*a karşı, *"Müteenni (sakıngan, çekingen)", "dalgın", "harareti eksik"* yönelim; *"bahar-ı aşk"*ta elbette normal karşılanmayacak ve Pervin'i de Süha'yı da memnun etmeyen bu durum, ayrılmalarına neden olacaktır.

İnsanın en temel itkilerinden biri olan cinsel yönelim, kendini gerçekleştirecek yaşatıcı açılımı bulamayınca, kolayca yıkımın gücüne çevrilebilecek yeteneği olan yaşamsal bir enerji içermektedir (Freud 1981: 36). Nitekim açılımsız kalan bu yaşamsal enerji, Süha'yı, cinsel objesini ortadan kaldırmak uğruna, bütün dünyayı imha etmeye yöneltecek kadar çılgınca bir bunaltıya sürükler. Kırılan çıplak ağaçlar, ağlayan derecikler, hüzünlü kuşlar, yosunlu kabirler'den oluşan bu tabloyu şair seyrederek, bir bakıma kendi ölümünü orada da görmek ister; *"Menazırımda hazin bir hayal araştırırım (..) Sizinle ben o mükedder o solgun eşcarın, /Adım adım uzanan ra'şe-i zilalinde/ Birer hayalet-i puşide-çehre halinde/ gezip dolaşmalıyız..."*

İşte öldürülen bir dünya ve onunla kurulan ölü ilişki. Burada elbette Fikret'in nekrofil bir insan olduğunu söylemiyoruz ama dünya ile sağlıklı iletişim kurmak yerine; ağaçları *"hep üryan, hep ser-şikest"* haline dönüştürdükten sonra bir dünya ile ilişkiye geçmek de şizoid bir kişiliğin parçalanmışlığını ve bunaltısını yansıtan özel bir durumdur.

Süha ve Pervin'in o meşhur diyalogları dikkate alınır ise, cinselliğin bu çatışmanın yalnızca bir boyutunu oluşturduğunu söyleyebiliriz. Zira ruh ile beden arasında uyum yerini sürekli bir çatışmaya bırakmıştır. Bu çatışma fiziksel görünüşten, duyusal algılayışa kadar çok yönlü bir yapıda karşımıza çıkar; Süha; sarışın, mavi gözlüdür ve ağlar gibi bakan *gözlerini* kaçmak istediği gökteki bulutlara *dikmiş*'tir. Pervin; esmer ve nermin, *"cazibe-i hüsnüyle meyyal-i huzuz bir vücud"*dur. Yüzü, dünyaya hatta toprağa dönüktür. Süha'nın gökselliğe yönelik hülyalarını *"çocukça", "şairane hulya"* diye niteler ve *"enzar-ı tehekkümünü (alaycı/ küçümseyeci bakışlarını) aşkının yüzüne serperek"* onunla içten alay eder. Oysa Süha, bu bilgisiz ve sonuçta kaba bir iştiha olarak sunulan Pervin'e acımakta, onun şahsında dünyaya vücuduyla bağlı tüm insanların yani *"toprağa mensup olanların hali"*ne, onların geçici heveslerine gülmek istemektedir.

Süha ve Pervin'le şair, aslında 'hiçbir şeyleri ortak olmayanların ortaklığı' gibi ontolojik açıdan farklı iki sınır değerin (ruh- beden), zoraki ve iğreti biraradalığından duyduğu sıkıntı ve bunaltıyı anlatır. Zira biribirini tamamlayamayan iki temel gücün, çatışma durumunda karşılaşması; yaşam polaritesinin üretkenliğini yitirmesine neden olacak bu da varlığın gelecek boyutunu tehdit edecektir.

İnanmak İhtiyacı, Fikret'teki bu bunaltı halinin, iki temel kategorideki - nesnel dünya ve değerler dünyası gibi- kopuş'tan kaynaklandığını gösterir;

İNANMAK İHTİYACI

"Bütün boşluk: Zemin boş, asuman boş, kalb ü vicdan boş;
Tutunmak isterim, bir nokta yok piş-i hasarımda.
Bütün boşluk: Döner bir hîçi-i muhiş civarımda;
Döner beynim beraber; ihtiyarım, sanki bir sarhoş,
Düşer, lagzide-pa, her saha-i ümmide bir kerre...
Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki, benzer gurbet-i kabre;
İnanmak... İşte bir ağuş-ı ruhani o gurbette.

Karanlık: Her taraf, her şey karanlık, bir hazin yelda!
Karanlık: Fehm ü daniş, akl ü istihrac hep muzlim ;
Bütün ruhumda müz'iç bir cemadiyyet olur naim,
Kesafetten ibaret bir tecelli arzeder eşya,
Hakikat zahir olmaz dide-i idrake bir zerre...
Bu vehm-alud bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre;
İnanmak... İşte bir şeh-rah-ı nurani o zulmette."

Ukde-yi Hayat, Ne İsterim, Süha ve Pervin ile Gayya-yı Vücud gibi şiirlerinde kendisiyle, bedeni ve gerçek dünya ile kopukluğunu, bir anlamda kozmik yabancılaşmadan duyduğu acı'yı anlatırken; İnanmak İhtiyacı'nda kişinin değerler dünyasından kopuşunu ve bunun bunaltılı başdönmesini anlatır; "Bütün boşluk" ve "karanlık" olan gerçek evren değil, şairin iç dünyasındaki boşluk ve karanlıktır. Bu boşluk ve karanlık şairin değerleriyle ve diğerleri (kişi-toplum) ile ilişkisini koparmasının nedenleri değil sonuçlarıdır.

Şair; kaygan, ayakları sürçüten (legzide-pa), insanı sürekli düşüren bir zeminde dünya ile yüzleşmekte ve ontolojik güvenliğinin konumlandığı benliğini, karanlıkta ve *"boşluk"*ta, üstelik bütün tehdit ve tehlikelere açık bir vaziyette deneyimlemektedir. Değerler dünyasında yaşanan kaos ve ardından gelen büyük kopuş, şairin *"vehm-alud zulmet"* imgesiyle sunulan dünya karşısında; kendini yapayalnız, çaresiz ve parçalanmış duyumsamasına neden olur. Bu durumda şair, kendini asla *"diğerleriyle birlikte"*hissedemeyecek ve

"evindeliğin" güvenini yaşayamayacaktır. Nitekim, ontolojik anlamdaki bu güvenlik zaafiyeti, şairi dış dünya tarafından yutulacağı vehmine sürükler;

"Tutunmak isterim, bir nokta yok piş-i hasarımda.
Bütün boşluk: Döner bir hîçi-i muhiş civarımda;
(..)
Bu vehm-alud bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre"

Bu dizelerde geçen;*"boşluk", "hiç-i muhiş", "vehm-alud", "zulmet", "gurbet,i kabr"* gibi terkipler, duran, edilgen bir konumda değil *"döne(r)"* bir durumdadır. Yani dünya kalkmış ve şairin üzerine yürümektedir. Herşey bir kabir karanlığına bürünmekte; dehşet verici bir hiçlik duygusu *(hiç-i muhiş)* yaratarak şairin etrafında dönmektedir. Başı dönen ve bunaltı içinde tutunacak bir nokta arayan şair, inanma'yı; *"ağuş-ı ruhani"* (ilahi, göksel bir kucak) ve *"şeh-rah-ı nurani"* (ışıklı, nurlu bir yol) diye değerlendirir. Birincisi *(aguş-ı ruhani)* onu şefkatle kucaklayacak, dış tehditlere karşı varlığını güvenceye alacak; diğeri *(şehrah-ı nurani)* ise, dünyanın, yaşamın çetin suallerine yanıtlar bulacak ve onu karanlıktan, kaostan kurtaracaktır. İnanmak, ruhani bir kucak gibi onu saracak dışarı'nın tehditlerini geçersiz kılacaktır. Böyle aşkın nitelikleri olan bir korumaya çok ihtiyacı vardır, zira şairi, yutulmadan daha büyük tehlikeler beklemektedir. Bunlar şairi boşluğun kendisine dönüştürecek olan *"iç çökmesi"* ve canlılık niteliğini yitirerek nesneye çevrilmesi yani *"taş kesilmesi"* ve kişiliksizleşmesidir. Nitekim;

"Bütün ruhumda müz'iç bir cemadiyyet olur naim,
Kesafetten ibaret bir tecelli arzeder eşya,
(..)
Bu vehm-alud bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre"

dizelerinde böyle bir nesnelleşme kaygısının açık izlerini görmekteyiz. Şair, ruhundaki rahatsız edici, usandırıcı düzeydeki cansızlaşmanın, taşlaşmanın *(müz'iç bir cemadiyyet)* farkındadır. Bu taşlaşma korkusu, onun en büyük kaygısıdır. Asıl sorun, bu taşlaşma tehdidinin farkında olunmasına rağmen, yaratıcı bir dönüşüme gidecek yola koyulamamaktan kaynaklanır.

Servet-i Fünun şairleri, Tanzimat'la başlayan yenileşme tarihimizde; yaşama ve Tanrı'ya olan inanançlarındaki zaafiyetle en çok yüzleşen, bir kuşaktır. Bu güven yitimi; ölümün daha yıkıcı bir imgeye dönüşmesine ve dolayısıyla yaşamın 'sonsuz karanlık' bir sürece benzetilmesine neden olur. Yine Servet-i Fünun şairlerinden Faik Ali, Daima adlı şiirinde; *"Bu yolun müntehası zulmettir/ Ah evet müntehası samt u zalam"* derken, yaşam yolunun sonunda kendini bekleyen zulmetteki büyük yitime -ölüm- gönderme yapar. Ölüm ise, dönüşsüz, mutlak bir son'dur. İnsan ölümle sessiz ve karanlık bir boşlukta yiter. Aynı imge yapısına H. Nazım'ın An-ı Teellüm'ünde de rastlarız; *"Hayat-ı*

atiyem ağuşte-i zalam-ı adem" Bu dizede ölüm, kutsal yaşamın yolunu kesmiş ve geleceğini yutacak bir "kara delik" gibidir. Yokluğun karanlık kucağında biten yaşama, şairin yeniden güvenebilmesi, tutunabilmesi için, ölüm düşüncesini bu yıkıcı etkisinden kurtarmak gerekir.

Servet-i Fünun şairlerinin geleceğe olan güvenlerinin yitmesinde ve yaşadıkları bunalımların özünde mizaçları ve devrin ruhu kadar, aşkın değerleri dışlayan tavrıyla Batı'daki pozitivist düşüncenin de şüphesiz payı vardır. Bu bağlamda Tanrı düşüncesinin, bütün çatışmalarına rağmen onları parçalanmışlıklarından kurtaran önemli bir değer olarak da karşımıza çıktığını belirtmeliyiz. Cenap Şehabettin, bu kaotik boşlukta kaybolmamak ve biraz da kendi içinde oluşmuş Tanrı hakkındaki şüpheleri yenmek için sürekli telkinde bulunur; *"Varsın sen ilahi, yine varsın, yine varsın/ Aklımda, hayalimde ve hissimde yaşarsın" (Tevhid)* Fakat dikkat edilirse, bütün bu söylemlerin arkasında, kendisine kaşı durulmuş geleneksel söylemin blok ifade biçimlerinin olduğu rahatlıkla görülebilir. Bu nedenle Servet-i Fünun kuşağının, en azından Tanrı düşüncesinden kaynaklanan öze yönelik kalıcı bir dinginliğe eriştilerini söylemek mümkün değildir.

Büyük evrenin, mikrokozmik düzeyde bir modeli sayılan insan, gerçek anlamda cennet ve cehennemi kendi içinde taşır; gücünü, yaşatan-yaratan güce çevirdiğinde cenneti, yıkımın kattığında ise, dünyadaki cehennemi inşa eder. Ne var ki, insanın kendini, değerlerini ve inançlarını zaman zaman sorgulaması, daha ilerlemek ve daha aydınlık bir dünya kurmak için kaçınılmazdır.

Nitekim Servet-i Fünun şairleri, bu sorgulamalarında biribirine zıt çok uç noktalarda sürekli gidip gelmişlerdir. Onları en iyi anlatan sözcük "ikilem"dir. Zaten onların bunaltısı, genellikle düşünsel ve duyuşsal anlamda bir karara, bir yer'e varamamış olmalarından kaynaklanır.

5.3.1.4. Küçük şeyler

Servet-i Fünun şiirinin, *"Zerrat'tan şumusa her şey şiirin mevzuu olabilir"* diyen Ekrem'den miras aldığı önemli bir özellik de, küçük şeyler karşısındaki duyarlılıktır; bir resim fırçası, bir kuş tüyü, firkete, yüksük, kırık bir saz ve solgun bir yaprak, birçok rahatlıkla bir şiir yazmaya yeterli materyallerdir. Ali Ekrem'in firkete ve yüksük için yazdıklarını bu aşamada örnek verebiliriz;

"Söyle nazik, güzel demircik sen/ Acaba kaç nigah-ı dikatle
Ne kadar itina-yı san'atle/ Şekl-i zib aldırn incecik telden" (Firkete)

"Yüksüğün ince şeklini yazmak/ Bana pek güç gelir, kadınlardan
Sorunuz, belki bir güzel parmak/ Onu tersim için bulur imkan" (Yüksük)

Servet-i Fünun şiiri, günlük yaşantımızda sürekli kullanıldığı için görüntü düzeyinden düşmüş nesneleri/küçük şeyleri, çokyönlü işlevleri doğrultusunda işleyerek algı körleşmesinin önüne geçmek ister. Dünyanın büyük ve ezici cismaniliği karşısında, ayrıntılarda saklı şiiriyeti yakalama endişesinden beslenen bu tavra; Fikret, Cenap, Hüseyin Siret ve Ali Ekrem'in şiirlerinde de rastlamak mümkündür.

5.3.1.5. Servet-i Fünun şiirinin imge yapısı

Servet-i Fünun şiiri, aşırı bir duyarlılığın şiiri olmasına rağmen, bu niteliğiyle tezat oluşturan bir yapıda daha çok düşünsel/ söylemin veya tezli anlatımın kullandığı radikal imgeleri (Wells 1961: 121) kullanırlar. Servet-i Fünun şairleri, yaşamın kötü, vücudun veya dünyanın bir zindan olduğunu söylerken de, toplumsal içerikli tartışmalara girdiklerinde de hep aynı radikal imgeleri kullanırlar. Lirizim, onlarda yaratıcılığı değil, kendisi ve eşya/dünya ile hesaplaşmayı hazırlayan bir duygu zemini hazırlamaktan öteye geçmez. Bu bakımdan şiirsel yaratıcılığı esas alan yayılgan veya gelegen imgelere Servet-i Fünun şiirinde pek fazla rastlanılmadığını söylemeliyiz. Fikret'in "nazım mı?", "şair mi?" (Akay 1998: 167) olduğu tartışmalarının temelinde, bu radikal imge sisteminin şairi yaşamdan kaçarken bile onu sorgulamaya yöneltmesinden kaynaklanır. Radikal imgeler, soyutlayıcı bir lirizmle düşünce nosyonunu içlerinde iyice eritemedikleri sürece, daima özgün ve yaratıcı açılımları içeren yayılgan/gelegen imge düzeyine ulaşamazlar. Bu bağlamda, zaman zaman tartışmalarına rağmen Mehmet Akif' ile Fikret'in ortak imge sistemine sahip olduklarını söylemeliyiz.

Servet-i Fünun şiir özelliklerinden bahsedilirken belirtilen "*yeni terkip ve hayal*" arayışlarının temelinde, özgün bir imge ile yaratıcı bir açılıma ulaşma arzuları vardır. Fakat "saat-i semenfam", "leyal-i girizan", "teb-i ümmid" vb yeni terkipler, bütünsel anlamda yayılgan/gelegen imgeyi kurmaya yetmez. Doğrusu yayılgan/gelegen imgelerin, anadilin berrak sularında boyveren nadir bir çiçeğe benzediğini söylemeliyiz. Şiir dilinin başka bir dile çevrilemeyişi de zaten, anadildeki yaratıcı refleksin taşınamaz, aktarılamaz oluşundan kaynaklanır.

Radikal imgelere örnek vermek gerekir ise;

"Hakikati hayale hep feda ederim (..)
Bence hayatı teessürdür eyleyen isbat" (Süha ve Pervin)

Bir kudret-i külliye var ulvi ve münezzeh,
Kudsi ve mualla, ona vicdanla inandım.

Toprak vatanım, nev'i beşer milletim... İnsan
(..)

Şeytan da biziz, cin de, ne şeytan ne melek var;
Dünya dönecek cennete insanla, inandım (Haluk'un Amentüsü)

"Din şehid ister, asuman kurban" (Tarih-i Kadim)

"Ölmek hayatı tazelemektir: biz ölmesek
efkar ölür; hayat-ı beşer şahs-ı fikretin
bir cümle-i tekamülü... Her fikir, müşterek
bir sadmedir, (..) (Mazi... Ati)

Bu tarzdaki alıntıları çoğaltıp sayfalar dolusu örnekler verebiliriz. Hemen her şiirde bu tür radikal imgelere kolayca rastlamak mümkündür. Bu durum, Fikret'in dünyadan, toplumdan kaçarken veya ona yönelirken bile duygularından çok düşüncelerinden hareket ettiğini gösterir. Zaten Fikret'i, Türk modernleşmesi içinde saymamızın önemli nedenlerinden biri de, şüphesiz onun yaşam karşısındaki düşünsel kökenli bu sorgulayıcı tavrıdır. Bu tavrın arkasında; hümanist söylem ve pozitivist dünya görüşünün yönlendirici etkisini bulmak mümkündür; biopisişik olarak gelişme ve ilerleme potansiyeli ile dolu olan insan, evrenin merkezidir ve insanın düzelmesi, kurtulması demek; cennetin yeryüzüleştirilmesi demektir. Kolektif insan yaşamının gelişmesi ve sürekliliği, düşünsel gelişmelerin sürekliliği ile kaimdir ve fıtratta "terakki/ tekamül ezeli"dir.

Servet-i Fünun şiirindeki asıl başarıyı, yayılgan imgelerden sonra en makbul imge sistemi sayılan Batık imgelerde görürüz. Batık imgelerin, doğa–insan ilişkisini yorumlarken kullandığı örtük analoji yöntemi, okuyucuda yoruma açık bir hareket alanı sağlar. Varlıkalanları arasındaki sınır geçişlerini kolaylaştıran ve dolaysısıyla her şeyin, kolayca bir şeyi anıştırdığı/çağrıştırdığı bir duyuma gönderme yapan batık imge, doğayı, kurtarıcı bir kült gibi gören Servet-i Fünun kuşağı için adeta kendiliğinden oluşan bir şiiriyet prespektifidir. Özellikle Cenap Şehabettin'in şiir prespektifini, yaratıcı bir resim terbiyesi ile de beslenen batık imgelerin oluşturduğunu söyleyebiliriz;

"Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş;
Eşini gaib eyleyen bir kuş
gibi kar
Geçen eyyam-ı nevbaharı arar...
(..)
Ey uçarken düşüp ölen kelebek
(..)
Gittiniz gittiniz siz ey mürgan,
Şimdi boş kaldı ser-te-ser yuvalar." (Elhan-ı Şita)

"Ah o son tüy ki, muhteriz, kovalar,
ca –be-ca ruh-ı aşiyanesini,
Yuvanın yad-ı pür- teranesini

(..)
Yıkılan lanelerle birlikte
dökülür ab u hake yapraklar;
Na'ş-ı evrak ile dolar laklar " (Temaşa-yı Hazan)

İnsanın yokoluş macerası, evrendeki tükenişte gözlenebilir. İnsan, belki de büyük evrenin, küçük ve bilinçli bir kopyasıdır. Batık imge, biçimi bulanıklaştırarak, varlık alanları arasındaki sınır geçişlerinin daha kolaylaşmasını sağladığından, kişi kendini doğadan ödünçlediği bir imge aracılığı ile yeniden kurabilir. Bu imge sistemi, Halil'in kuşları gibi, insanın parçalarını doğadan/dağlardan çağırıp toplayan bir işlev üstlenir ve insanı kendi içinde bütünlüğe taşımaya hizmet eder. Elhan-ı Şita'da kar, kuş ve insan yani ontlojik açıdan farklı üç varlık kategorisindeki unsur, tek bir ölüm izleği etrafında birleştirilmektedir. İnsani biçimin, teşhis ve intak sanatlarıyla silinerek doğaya yansıtılması insanı evreni yeniden ve empatik bir düzeyde okumaya yöneltir. Çünkü kendisini anlamamızı bekleyen dünya, sembolik bir dille bizimle konuşmaktadır. Topyekün bir parçalanma ve tükeniş süreci içindeki doğa; önce kara, sonra da kuşa ve kelebeğe dönüşerek insana insana ölümlülüğünü anımsatır. Şiirdeki "boş kalan ser-te-ser yuvalar", "ser-sefid baykuşlar", "uçup giden mürgan", "uçarken düşüp ölen kelebek" ibareleri ölümün küçınılmazlığını, heryerdeliğini ve birdenbireliğini vurgular. Örtük bir analoji yöntemi ile insan, doğadaki değişmelerde kendi sınırlandırılmışlığını okur.

Cenap, Gece Kandili adlı şiirinde de yine zamanla sınırlandırılmış olan ve önlenemez bir tükenişi yaşayan insanı, cılız/soluk ışıklı kandil ve bezgin/esneyen oda metaforları ile açımlamak ister;

"Yalnızlıktan esneyen odayı
Cılız, soluk ışığıyla ısındıran kandil!
Ona baktıkça ben niçin bilmem
Bir ihtiyarlamış öksüz çocuk görür gibiyim." (Gece Kandili I)

Evrende insan, cılız/soluk ışıklı bir kandil, veya yalnızlıktan esneyen bir oda gibi midir, yoksa şair eşyaya sinen kendi tükenişini mi görmektedir? Doğrudan görüş seviyesinin altında olan doğa-insan arasındaki bu benzerlik, Fikret'in Sabah Olursa adlı şiirinde de olduğu gibi; *"Hayata neş'e güneştir, melal içinde beşer,/ çürür bizim gibi... Siz, ey feza-yı ferdanın/ küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!/ Ufukların ebedi iştiyakı var nura."* biçiminde, batık imgelerle okunmaya çalışılmaktadır.

Batık imge sistemi, Servet-i Fünun şiirini manzumeden şiire taşıyan (Aktaş 1996: 83) önemli unsurlardan birisidir ve bunu daha çok Cenap Şehabettin'in şiirlerinde görmekteyiz.

Ayrıca Servet-i Fünun şiirini, eski şiire bağlayan fakat çokça bilindiği ve kullanıldığı için yüksek edebi değeri olmayan süsleyici ve mübtezel imgelere de sıkça rastlamaktayız. Fakat bu imge biçimlerinin şiirsel yaratıcılık açısından çok önemli olmadığını ve bir tür yaratıcılıktan kaçış olduğunu belirtmeliyiz. Özellikle mübtezel imgeler, kullanım sıklığı dolayısıyla özgün açılım ve çağrışım değerini yitirerek sembolleşmiş imge türleridir ve edebi anlamda hemen hiçbir değeri yoktur. Şairin sevgilinin boyunu serviye, kaşını yaya ve kirpiklerini oka benzetmesi gibi.

5.3.1.6. Servet-i Fünun şiirinin genel özellikleri

Servet-i Fünun şiirinin, yapı ve içerik bakımından yenilik arzeden özelliklerini genel olarak şöyle sıralayabiliriz;

1- Mai ve Siyah'taki Ahmet Cemil gibi kendilerine mahsus bir şiir dili yaratmak isteyen Servet-i Fünun kuşağı, bunun için, önceki kuşakların topluma yönelik sade dili yerine; daha ağır, ağdalı ve örtük bir dili tercih ettiler. Kendi estetik anlayışlarına uygun ve müzikalite yönünden ahenkli gördükleri; *tiraje, şegaf, ibtika, takattur, lerzende, puşide* gibi sözcükleri, eski lügatlerden çıkarıp kullanmaları yanı sıra; Arapça ve Farsça'da bulunmayan *tebeşbüş, mükevkeb, mukmir, müşemmes, nevin* gibi sözcükleri de kendileri uyduruyorlardı.

2- Özellikle Fransız şiirinden esinlendikleri tarzda yeni imgelem sistemi kurmak için; *şehik-i tenhayi (yalnız hıçkırık), ihtizazat-ı leyl (gece titreyişleri), zulmet-i ebkem (dilsiz karanlık), (saat-i semenfam (yasemin kokulu saatler), havf-i siyah (siyah korku), leyal-i girizan (kaçıcı geceler), karha-ı hayat (hayat yarası), teb-i ümmid (ümit yarası)* gibi, duyulararası geçişkenliği kolaylaştıran alışılmadık bağdaştırmalara yöneldiler.

3- Kırılgan duyarlılıklarını belirtmek için, aşırı heyecan ifade eden *ki, ve, evet* gibi edatlarla; *ah, of, ey* gibi ünlemleri sıklıkla kullanırlar;

"Ey kulubun sürud-ı şeydası
Ey kebuterlerin neşideleri,
O baharın işte bu ferdası;
Kapladı bir derin sükuta yeri
karlar
***Ki** hamuşane dem-be-dem ağlar..*

Ey uçarken düşüp ölen kelebek (Elhan-ı Şita)

4- Eski şiirde nazım sentaksı, genellikle beyit esası üzerine kurulu iken; bu ilkeyi radikal bir şekilde değiştiren Servet-i Fünun şiirinde; aynı dizede başlayıp biten iki-üç şiir cümleciği olduğu kadar, anlam itibariyle 7-8 dizede tamamlanan uzun cümlelere (anjambman) de rastlamak mümkündür;

"Sen de gittin; senin de arkandan
ağladım, ağladım harab oldum...
Ne olurdu, gunude-i nisyan,
geçebilseydi bi-emel bir an,
diyebilseydim: "Ooh kurtuldum!" (Bir Mersiye)

Şiiri düzyazıya yakınlaştıran bu artistik konuşma endişesi, şiirle düzyazı arasında bir tür sayılan mensur şiirin doğuşunu hazırlar.

5-Şiirde ahenge çok önem veren Servet-i Fünun şairleri, divan şiirinde belli kaidelerle işlenen serbest müstezat türünü, büyük bir başarı ile kullandıkları aruzun hemen her vezni ile denemeye çalışmışlardır.

6-Batı edebiyatından gelen Sone ve Terzerima gibi nazım türleri, yine aruz kalıpları ölçüsünde sıkça kullanılmıştır.

7-Recaizade Mahmut Ekrem'in, çıkakları biribirine yakın sözcüklerin kullanımıyla içerik ve biçimi sessel imgede birleştiren ve adına "aheng-i taklidi" dediği tarzın başarıyla denendiğini görürüz;

"Küçük, muttarid, muhteriz darbeler
Kafeslerde, camlarda pür-ihtizaz
Olur dem-be-dem nevha-ger, nağme-saz
Kafeslerde, camlarda pür-ihtizaz
Küçük, muttarid, muhteriz darbeler ...

Sokaklarda seylabeler ağlaşır,
Ufuk yaklaşır, yaklaşır, yaklaşır;
Bulutlar karardıkça zerrata bir
Ağır, muhtazır dalgalanmak gelir;" (Yağmur)

Yağmur adlı şiir okunduğunda, metinde sıklıkla tekrarlanan 'k', 't', 'd', 'b', 'r', 'l', 'c/ç', 'ş' sesleri, sessel imge (akustik imagery) olarak, insan muhayyilesinde yağmurun yağışını ve damlaların kayarak camlardan akışını çağrıştırır.

5.4. Servet-i Fünun Romanı

5.4.1. Yazar Kadrosu

Servet-i Fünun edebiyatının şair ve yazar kadrosu, yenileşme çabalarının meyvelerini vermeye başladığı bir dönemde "mekteplerde" okuyarak yetişen ve modern bir Türk edebiyatı yaratma iddiasındaki (Kavcar 1985: 26) gençlerden oluşur. Batı edebiyatıyla doğrudan temas kurabilen bu gençler, sanata, mizaçları ve yaşadıkları devrin sıkı/bunalımlı atmosferi gereği apolitik bir tavırla yaklaşırlar.

Yazar kadrosunu Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet ve Safveti Ziya'nın oluşturduğu Servet-i Fünun romanı; aşk, ölüm, kaçış ve yabancılaşma ana izlekleri üzerine kurulur. Dar bir sanatçı kadrosu ve kısa bir zaman dilimini (1896-1901) kapsayan bu dönem; "toplumdan kopuk", "içe kapalı", "dar bir çevreye tutuklanmış" gibi, bazı haklı tespitleri içeren eleştirilere uğramasına rağmen, yenileşme sürecindeki Türk edebiyatını, özellikle anlatı türlerinde yeni ufuklara taşır. Daha önce ezberlenmiş klasik öyküleri anlata anlata öyküleme yeteneğini ve yaratma reflekslerini kaybetme noktasına gelmiş bulunan Türk sanatçıları, estetik bir kaygıyla yeniden metin üretmenin zevkine Servet-i Fünun döneminde ve onun oluşturduğu edebiyat ortamında varmışlardır.

Edebiyat-ı Cedide olarak da bilinen bu dönemin yazarları ve eserleri incelendiğinde, yeniliği yapan unsurları kolayca görmek mümkündür.

Halit Ziya (1866-1945) Mai ve Siyah (1896) romanı ile katıldığı Servet-i Fünun edebiyatının en önemli ve en velut yazarıdır. Avrupa'daki realist ve naturalist yazarları yakinen takip etmekle kalmayıp onlardan olay ve tip ödünçlemeleri de yapan Halit Ziya, her ne kadar Tanpınar'ın söylediği gibi "kendisini bizzat içinde idrak etmediği hayata doludizgin girmedi(yse)" (Tanpınar 1977: 277) de; çalkantılı, bunalımlı bir devrin ve arayışlar içinde olan snop bir kuşağın sesindeki özlemi yazıya dönüştürmesini bildi.

Hikaye ve denemeleri yanı sıra edebi inceleme tarzında yazıları da bulunan Halit Ziya'nın asıl sanatçı kişiliğini Aşk-ı Memnu (1901) romanı ortaya koyar. Bovarizm etkisinde yazılan –ve bölümün sonunda geniş bir çözümlemesi yapılacak olan Aşk-ı Memnu, Türk romanı için yeni bir milattır. Yazarın acemilik dönemi ürünleri sayabileceğimiz Sefile (1886/ tefrika), Nemide (1892/ kitap olarak yayınlanan ilk eser), Bir Ölünün Defteri (1893) ve kalfalık döneminden Ferdi ve Şürekası (1895), hatta Mai ve Siyah (1897) gibi romanları; adeta Aşk-ı Memnu'yu yazmak için yapılan hazırlık çalışmalarıdır. Daha önceki eserlerinde hatalı ve eksik yapılarıyla dikkati çeken olay kurgulama, betimleme, karakter yaratma ve gerilim kontrolü gibi teknik anlatı unsurları; olabildiğince kusursuz bir biçimde Aşk-ı Memnu'da açımlanacaktır.

Türk edebiyatında kent ve kültür romancılığının öncüsü sayabileceğimiz Halit Ziya, Bihter'in trajik öyküsünden sonra yazdığı, ilişkilerin ölümünü içeren Kırık Hayatlar ve Nesli Ahir gibi romanlarında da; bütün sanatkarlık yaşamının hülasası olan Aşk-ı Memnu'daki başarısını yakalayamaz.

Mehmet Rauf (1875-1931) Servet-i Fünun romanı için, Halit Ziya'dan sonra en önemli isim hiç şüphesiz Mehmet Rauf'tur. Yaşamı, romanlarındaki tutkulu ve trajik sonlu aşk öykülerine çok benzeyen Mehmet Rauf, gerçek edebi varlığını Servet-i Fünun döneminde kaleme aldığı öykü, roman ve mensur şiirlerde gösterir.

İlk romanı Ferda-yı Garam (1897), önce yazdığı öykülerdeki tutkulu aşkların daha geniş bir kurguyla açımlanmasıdır (Tarım 1998: 69) Fakat ona asıl şöhretini kazandıran ikinci romanı Eylül'dür. 1900 yılında Servet-i Fünun'da tefrika edildikten sonra 1901'de kitap olarak yayınlanan Eylül'de; Suat-Süreyya beraberliğine, sonradan fark ettirici bir unsur olarak katılan Necip, başkişi Suat'ın kendini görmesini sağlayan norm bir karakterdir. Musiki ve doğa sevgisi gibi iki temel kökensel güçle beslenen Suat-Necip ilişkisi; varoluşsal anlamda biribirine akan bu iki insanın derin psikolojik çatışmalar yaşamalarına neden olur. Yazar bu romanda, aşkı, formel yapıların biçimlendirdiği, ürettiği bir duygu diye değil; görünür ayrılıkları aşan ve iki farklı insanı, kökten biribirine taşıyarak 'aynı yere bakarken buluşturan' büyük bir fark ettirici değer olarak işler.

Entrik kurguya sonradan giren Necip, Suat'ın kendini görmesine, fark etmesine ve evliliğini sorgulamasına neden olur. Evliliği, toplumsal rolü ile yüreğinin sesi arasına sıkışıp kalan ve aşkının imkansızlığını duyumsayan Suat'ın yaşadığı iç çatışmalar ve bunalımlar, romana psikolojik bir derinlik de katar. Tanrısal bakış açısının kullanıldığı romanda, olay birimleri arasındaki nedensellik bağı, gerçekçi bir düzlemde ve tutarlılıkla kurgulanır. Bu yönüyle Eylül, Türk romanında psikolojik realizmin öncü eseri sayılır.

Mehmet Rauf'un Eylül'den sonra yazdığı ve edebi anlamda çok fazla değer taşımayan Bir Zambak (1910), Genç Kız Kalbi (1912), Bir Aşkın Tarihi (1912), Menekşe (1913), Karanfil ve Yasemin (1924), Böğürtlen (1924), Define (1926), Kabus (1928) ve Halas (1929) gibi romanları yanı sıra; ana izleklerini aşk, evlilik ve kötümserliğin oluşturduğu basit kurgulu öyküleri de vardır. Bu öyküler, genellikle daha sonra yazılacak olan romanların kabataslak çizilmiş ön-tasarımları gibidir. Öykü kitaplarından bazıları şunlardır; İhtizar (1909), Aşıkane (1909), Son Emel (1913), Hanımlar Arasında (1914), Üç Hikaye (1919), Kadın İsterse (1919), Pervaneler Gibi (1920), İlk Temas İlk Zevk (1922), Aşk Kadın (1923), Gözlerin Aşkı (1924) vd.

Mehmet Rauf, kişiler kadrosunu romanlarından aldığı 5 de piyes yazmıştır (Tarım 1998: 109); Pençe (1909), Cidal (9119), İki Kuvvet (1920), Ceriha (1923) ve tek komedi eseri olan Diken (1917)

Eylül romanından sonra yazarın en çok yankı uyandıran eseri, mensur şiirlerini topladığı Siyah İciler (1901)'dir. İnsanın iç dünyasına analitik bir dikkatle yönelen yazarın bu lirik çalışmasında, Paul Bourget'nin özümsenmiş etkisini görmek mümkündür.

Diğerleri

Edebi yönünden çok siyasi yazıları ve kavgaları ile tanınan Hüseyin Cahit Yalçın (1875- 1957)'ın; 'genç ve güzel fakat cani karakterli bir kızın ihtirasları

uğruna işlediği cinayetleri' anlatan Nadide (1891) ve tutkulu bir aşk macerası yaşayan 17 yaşındaki Nezin'in öyküsünü içeren Hayal İçinde (1901) adlı iki romanı vardır (Huyugüzel 1982: 109). Bu romanlar, basit vak'a kurguları olan anlatılardır. Hüseyin Cahit'i asıl, Servet-i Fünun, Fikir Hareketleri adlı dergiler ve özellikle Tanin gazetesindeki İttihat ve Terakki'nin çalışmalarını destekleyen yazıları, siyasi tartışmaları ile tanırız. Oğlumun Kütüphanesi başlığı ile yayınladığı ve sayıları 62'yi bulan büyük çeviri külliyatında; yazar, Avrupa'daki eğitim, siyaset, psikoloji, felsefe ve estetiğe ait çalışmaları Türkçe'ye kazandırarak bilim, kültür ve sanat dünyamızın gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır.

Mizacı ve işlediği konular itibariyle Servet-i Fünun sanatçılarından ayrılan Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927)'nu da bu kuşak içinde sayabiliriz. Servet-i Fünun'da yayınladığı ve daha sonra Haristan ve Gülistan (1900) adıyla kitaplaştırdığı kısa ve lirik öykülerinin dili, devrine göre daha sadedir. Servet-i Fünun kuşağına mensup olduğu bu dönem öykülerinde bile yazar, yaşamın sıkıntılarını tam bir kaçış ve sızlanma psikozu ile değil, estetik yaratımı açımlayan bir araç olarak görür. 1900 yılından itibaren toplumsal sorunlara karşı ilgisi daha çok artan Müftüoğlu, ulusalcı bir söylemle yazdığı öykülerini Çağlayanlar (1920)'da toplar. I.Dünya Savaşı'nda tutsak olan ve Türkistan'daki kampa sürülen bir Türk subayının, Tatar kızı Gönül Hanımla yaşadığı duygusal ilişkiyi anlatan Gönül Hanım (1920/ tefrika) adlı tek romanı, onun ülkücü aksiyoner kişiliğinin tarih, ulus ve medeniyet anlayışını yansıtır.

5.4.2. Servet-i Fünun Romanının Genel Özellikleri

1- Başlangıç dönemi Türk romanı, kendisinden önceki köklü epik anlatı geleneğinin etkisiyle olay örgütleyici bir yapıya sahiptir. Türk romanı olay örgütleyici bir anlatıdan karakter sentezleyici anlatıma Servet-i Fünun romanı ile geçer. Özellikle olgunluk dönemi eserleri, Aşk-ı Memnu ve Eylül'de; roman karakterleri, olayların akışına kapılıp gitmezler; olayları karakterlerin yaşantıları ve seçimleri belirler. Bu nedenle Türk edebiyatı, bireyin kendi ve dünya ile yüzleşmesini içsel bağlamda sorgulayan psikolojik roman türü ile ilk kez Servet-i Fünun döneminde tanışır.

2- Türk romanında bireyleşme deneyimleri ve kişinin kendini toplumsal rol ve kimlik giydirimleri ötesinde bütün çıplaklığıyla tanıma çabaları, yine Servet-i Fünun romanı ile başlar. Bu nedenle, olgunluk dönemi Servet-i Fünun romanlarındaki entrik kurguyu, kendini yaşama arzusundaki karakterlerin yoğun iç çatışmaları idare eder. Ferdi ve Şürekası'nda Hacer-İsmail; Aşk-ı Memnu'da Bihter-Nihal- Behlül; Eylül'de Suad-Süreyya-Necip ilişkisini, karekteri derin ve boyutlu olmaya zorlayan bu iç çatışmalar yönlendirir.

3- Şiirde sembolist ve parnasyenleri örnek alan Servet-i Fünun kuşağı, romanda Balzac, Flaubert, Sthendal, Zola, Goncourt Kardeşler gibi realist ve naturalistleri takip ederler. Realist ve naturalist anlayış, sosyal çevreden genetik sistematiğe, eşyadan iklime kadar hemen her şeyin insan varlığı üzerindeki etkisini dikkate alan bir ilkeler dizgesini savunur. Servet-i Fünun romanındaki ayrıntılara varan betimleme titizliği, ve mekana yansıyan insanı okuma endişesi biraz da bu anlayıştan beslenir. Aşk-ı Memnu'daki Göksu gezintisinin Bihter üzerindeki uyarıcı etkisi, Eylül'de Suat ve Necip'in paylaştıkları tinsel ve mekansal ortamın onları biribirine dönüştürmesi, çevresel etkenlerin insan yaşamında ne kadar önemli olduğunu gösteren unsurlardır. Hatta Eylül romanının adı bile, doğadaki tükenişi açımlayarak insani boyuttaki çözük ve ölümlü ilişkilere gönderme yapar.

Bu nedenle, Servet-i Fünun romanlarındaki mekan, genellikle kapalı, labirent izlekli dar mekanlardır. Kişinin kıstırılmışlığını, yaşadığı mekandan okumak mümkündür. Sözgelimi, Ferdi ve Şürekası'nda genç İsmail Tayfur'un 36 kuruşluk bir farkı bulmak üzere sabahtan beri uğraştığı ofis odasındaki *"rafları yüklü oldukları iri kalın defterler altında çökmüş gibi görünen dolap"*, *"muhasebe odasının tekdüze hayatından bıkmış usanmış gibi ağır hareketle zincirlerini toplayarak, güllelerini sürükleyerek dönen asma saat"(s.6)*; Aşk-ı Memnu'da Bihter'in 'mezar'a benzettiği yatak odası ve Eylül'deki Suat ve Süreya'nın *"şu çöplük"* diye niteledikleri köşk; roman karakterlerinin mekana yansıyan yüzlerini ifade eder.

4- Servet-i Fünun romanında sosyal çevre "aile ortamı" ile sınırlandırılmıştır. Bütün olaylar bu aile ortamı çerçevesinde geçer. Dolayısıyla entrik kurguda çatışmayı sağlayacak olan üçüncü kişi, yakın aile çevresinden birisi olma zorunluluğunu ortaya çıkarır. Nemide'de Nahit, Ferdi ve Şürekası'da Saniha, Aşk-ı Memnu'daki Behlül ve Eylül'deki Necip hep bu tür aile ile kan bağı (Saniha hariç) ilişkisi olan karakterlerdir. Toplumsal yaşamın aileyi dışa kapayan geleneksel boyutu, çatışmayı sağlayan üçüncü kişilerin aile dışından gelmesini engeller.

5- Dönem romanın önemli özelliklerinden birisi de yazgıya dönüşen bir genetik mirasın karakterleri ortak bir paydada toplamasıdır. Özellikle anneden, hassas yapılı kızlarına hastalıklı huyları veya alışkanlıkları miras olarak geçer; Nemide, yıllar önce veremden ölen annesi gibi aynı hastalıktan ölür (Nemide); Hacer, zayıf bünyesi, kırılgan/ küskün mizacıyla ince hastalıktan (verem) ölen annesine benzer (Ferdi ve Şürekası); Bihter, önceden eleştirdiği annesi Firdevs Hanım'ın yazgısını ödünçler (Aşk-ı Memnu).

Genetik mirasın insanı bu denli yönlendirmesi, boyut kazanma eğilimindeki roman karakterlerini ciddi anlamda sarsar ve iç çatışmalara sürükler. Romanlardaki psikolojik yön, karakterlerin yaşadığı bu iç çatışmalarla beslenir.

6- Servet-i Fünun romanının temel karakter yaratma motifi; baba-kız/ana-oğul arketipel eşlemesi üzerine kuruludur: (Nemide-Şevket Bey/ Nail-annesi, Ferdi- Hacer, Ahmet Cemil- annesi, Adnan Bey-Nihal, Suat-babası) Dönem romanında genellikle kızların anneleri, erkeklerin babaları ölmüştür. Freud'un Oedipus komleksi diye adlandırdığı, kız ve erkek çocukların farklı cinsten ebeveynlere dolaysız biçimde yönelmesini içeren bu anlayış, romanlardaki olay kurgusunun ana unsurlarından birisidir. Yaşamın acımasızlığı karşısında biribirine tutunma ihtiyacındaki karakterler, karşı cinsten ebeveynlerle daha derin bir yakınlık kurmuş olurlar.

7- Bütün romanlarda aşk, kötümserlik ve kaçış üç ana izlek olarak karşımıza çıkar. Aşk, fark ettirici, birleştirici bir değer olarak işlenir. İlk romanlarda, aşktan ziyade kaba bir sahip olma dürtüsü ve tutkulu bağlanmalar şeklinde gördüğümüz sevgi motifi, ancak Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Eylül romanlarında daha seviyeli bir karakter kazanarak, iki insanı içten biribirine taşıyan, açımlayan bir değere/aşka dönüşür. Roman karakterleri, kendilerini ve dünyayı, ancak aşık olduklarında anlamaya başlarlar.

Kötümserlik izleği ise, ölüm, ekonomik sıkıntı, ihanet gibi yaşamın baskıları karşısında bunalan ve bir tavır geliştiremeyen insanın temel ruh karakteristiğini yansıtır. Gerçeğin, baskıcı nitelikteki heryerdeliği, Servet-i Fünun sanatçılarını sürekli bir "öte yer" arayışına iter. Romanlardaki kaçış izleği, yaşama karşı duyulan memnuniyetsizliğin dışavurumu saydığımız -ontolojik anlamdaki- bu yurtsuzluk itkisinden beslenir. Ne var ki, gerçek her yerdedir ve kaçışlar daima düşüşlerle sonuçlanmaktadır. Romanların genellikle trajik ölümlerle sonlanması, ölüm göndergeli yaşam gerçeklerinin daima insana ve insanın ülkülerine galip geldiğini vurgular.

8- Romanların dili, şiirde olduğu gibi ağır ve süsleyici bir üslubu yansıtır. Öyle ki, Halit Ziya Cumhuriyet döneminde eserlerinin dilini bizzat kendisi birkaç defa sadeleştirmek durumunda kalmıştır. Ancak, ilk baskılardaki mensur şiir deneyiminden kaynaklanan şiirsel üslubun, sonradan sadeleştirme endişesiyle bozulduğunu belirtmeliyiz.

9- Özellikle ilk dönem romanlarında zaman, epik geleneğin etkisinde, olayların geçmesine zemin hazırlayan dış bir çerçeve gibidir. Geleneksel anlatımın olay ağırlıklı bu kurgusu ancak Aşk-ı Memnu ve Eylül'de kişilerin aydınlanma, olgunlaşma veya kendilerini tanıma sürecine dönüşür. Teknik anlamdaki zamanın yavaşlaması ve derinleşmesi, öykü zamanının süre olarak kısalmasına, dolayısıyla da bakışların dıştan içe yönelmesine neden olur. Servet-i Fünun romanının psikolojik bir derinlik kazanması, kişilerin mizaçları ile çarpılan bu zaman sorunsalından kaynaklanır.

10- Servet-i Fünun romanının, biribirine benzeyen klasik olay dizgeleri ve ortak ana izlekler üzerine kurulduğunu özellikle söylemeliyiz. Romanların KORA şemasına göre genel bir çıkarsaması yapıldığında, özellikle kavramlar ve simgeler düzeyinde aynilik düzeyine varan benzerliklerin bulunduğunu görebiliriz. Bu bakımdan Aşk-ı Memnu'yu Servet-i Fünun romanının ana esprisini en iyi temsil eden örnek bir eser olarak görüp geniş bir çözümlemesini yapacağız.

5.4.3. Tevarüs Eden Yazgı; Aşk-ı Memnu

Giriş

Batılılaşma süreci, ilk yetkin meyvesini siyasal alandan önce edebi alanda Aşk-ı Memnu romanı ile verir. Türk edebiyatının roman türündeki ilk başarılı örneği saydığımız Aşk-ı Memnu, kendisinden önce yazılmış öncü roman denemelerinin bir başarısı olarak ortaya çıkar.

Ahmet Mithat, Namık Kemal, Ekrem ve Sezai'nin roman denemeleri genellikle "olay"ın sentezleyici olduğu anlatılardır. Bu tür anlatılarda; karakter geliştirme, bir düşünceyi sentezleme, zaman- mekan- kişi üçlüsünün eyitişimsel (diyalektik) bir bağlılıkta serimlenmesi ve olay birimcikleri arasındaki nedensellik bağının tutarlılığı gibi hususların, büyük ölçüde aksadığını görürüz.

Hazırlayıcı nitelikli bu romanlarda; karakterler geliştirilmedikleri ve bir sınavdan geçirilemedikleri için, anlatının başından sonuna değin hep aynı düzlemde kalırlar veya birdenbire değişim/ aydınlanma yaşamaları dolayısıyla pek inandırıcı bulunmazlar. Sözgelimi İntibah'ta Ali Bey, Araba Sevdası'nda Bihruz tek boyutlu, olayların akışına kapılmış ve dolayısıyla dramatik gelişme süreçlerinden koparılmış sera tiplerdir. Derin etki perspektifi oluşturamayan bu sera tipler, genellikle okuyucu tarafından alaycı bir gerçeklikle karşılanırlar. Oysa Aşk-ı Memnu'da yazar, başkişi Bihter'in yanısıra, norm karakter Nihal'in de -doğal da olsa- duyusal gelişme ve değişmelerini tutarlı olay dizgeleri halinde anlatabilmektedir. Bu özelliği ile Aşk-ı Memnu, Türk roman tarihinde olay ağırlıklı kurgudan karakter geliştirici kurguya geçişin dönüm noktasını oluşturmaktadır. Zira, Divan edebiyatında yüzyıllarca anlatı gereksinimini karşılayan mesneviler, genellikle verili olaylar/ tipler üzerine kurulmuştu ve bir bakıma klasik öyküleme yapısı ezberlenmiş kurgulardan oluşmaktaydı. Böyle bir yapıdan karakter veya düşüncenin sentezleyici olduğu bir anlatı düzeyine geçmek elbette olanaksızdı.

Bu öncü süreçte verilen eserler, klasik koşullanmanın kırılması, aşılması için uygun bir ortam hazırlamış ve Aşk-ı Memnu da bu deneyimlerin sonucunda bir başarı olarak ortaya çıkmıştı.

5.4.3.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Aşk-ı Memnu'dan önceki roman ve öykülerde; modern anlatıcı ile geleneksel ve kıssahanların yan yana olduklarını görürüz. Bu romanlarda, modern anlatıcı; bastırılmış, ama susturulamamış bir meddah veya kıssahanı daima içinde taşır. Öncü romanlardaki anlatı kargaşası, sindirilemeyen geleneksel anlatıcının zaman zaman ortaya çıkarak; roman kişileri arasında taraf tutacak veya gerilimi kırabilecek şekilde müdahelelerde bulunmasından kaynaklanır.

Aşk-ı Memnu'da modern anlatıcıyı, herşeyi bilme ve görme ayrıcalığı ile donatılmış tanrısal bir konumda görürüz. Anlatıcı, roman kişilerinin görünür/ görünmez tüm dünyalarına hakimdir ve onları kendi gerçeklikleri, yetişme biçimleri ve dünya görüşleri doğrultusunda konuştururken, kendini saklamayı ve tarafsız kalmayı da başarır. Sözgelimi; Nihal'in evlenmesi gündeme geldiğinde Bihter, Nihal ve Behlül'ün zihinlerinden geçenler, eş zamanlı bir düzlemde okuyucuya sunulur;

Bihter *"-Bu evlenme şakasından öyle korkunç bir acı duyuyordu ki..." (s.304)*

Nihal *"Birden (...) benliğinde uykuya dalmış birşey uyanıvererek elini çekti." (s.306)*

Behlül *"(...) bunu kendi kendine sorarken, sarhoş eden, uyuşturan bir şiir ahenginden kalbinde çürüyüp kalmış olan aşk çiçeklerine taze bir hayat serpiliyor gibiydi." (s.308)*

Modern anlatıcı; Bihter'in kimselere söyleyemediği *"acı"*sını, Nihal'in genç kızlık ürpertilerini ve Behlül'ün yeni bir maceraya atılıştaki esrime halini bilmekte ve okuyucuya eşzamanlı olarak anlatabilmektedir.

Anlatıcının dramatik örgüye doğrudan müdahale etmezliği, roman kişilerinin kendilerini yaşamalarına ve gerçekleştirmelerine olanak tanır. Böylece Türk romanı, Aşk-ı Memnu ile beraber olay örgütleyici bir anlatıdan, daha üst düzey bir kurgu gerektiren kişi- durum betimleyici bir anlatıya geçer.

5.4.3.2. İçerik Düzlemi

Aşk-ı Memnu romanını, anlatıdaki temel değişim ve dönüşüm anlarını dikkate alarak dört ana bölüme ayırabiliriz;

5.4.3.2.1. I. Bölüm- Bihter'in dünyaya çıkışı (I-VI)

İnsanın, dünyanın ve yaşamın, doğaüstü kökensel öykülerine gönderme yapan mitik düşünce, ilk oluş anlarını "kutsal", "yıpranmamış" ve "olağanüstü zaman" (Eliade 2001: 13) olarak kabul eder ve ilk çıkışların, sonraki örneklerini belirleyici bir etkiye sahip olduğunu savlar. Modern roman kişileri, hangi çağda

yaşarlarsa yaşasınlar, değişmez insani gerçeklerin mitik tepki formlarını, kutsal enerjilerini içlerinde taşıyan ve bu büyük güçten aldığı esinle trajik tepki biçimleri geliştiren anlatı figürleridir.

Bu bakımdan Bihter'i, işlev itibariyle modern bir destan kişisi olarak görmek ve onun bireysel macerasını, kutsal yaşam yorumlarını içeren mitik düzeyde değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Aşk-ı Memnu romanının ana kurgusu, başkişi Bihter'in dünyaya çıkışı ile başlar. Ancak bu çıkış; fizyolojik anlamda, ana rahminden veya evden dışarı çıkmak biçiminde değil; insanın ontolojik olarak dünya ve kendisiyle yüzleşmek üzere kendi içinden, onu sınırlayan ve özüyle varlığı arasına engeller koyan koşulların kuşatmasından kurtularak, varlığını daha üst bir boyutta kurma girişimi olarak algılanmalıdır.

Bihter, hafifmeşrepliği ile tanınan Melih Bey Takımı'nın bir üyesi ve Firdevs Hanım'ın kızı olarak dünyaya çıkar. Bu kötü şöhretin içinden dünyaya çıkış, onu başlangıçta rahatsız eder. Bihter'in temel amacı; sadık kalacağı zengin bir koca bulmak ve onunla, yaşam yolunu mutlu bir şekilde yürümektir. Zira onun temel ülküsü, annesine benzememektir. Ancak o, Firdevs Hanım'ın kızıdır. Hem genetik olarak hem de kültürel anlamda annesinden tevarüs eden ve yazgıya dönüşecek olan kimliği taşıdığının farkında değildir.

İlk bölüm, masumiyetin ve mutluluğun kaynağı da sayılabilecek bir tür 'mutlu bilgisizlik dönemi'nin, günübirlik seçimleri üzerine kurulur. Bu günübirlik seçimlere, tinsel doğuşları hazırlayan varoluşsal kaygılar değil; genetik çekilişi ve kültürel anlamda annesinden ödünçlediği yaşam rolünün tercihleri yön verir.

Firdevs Hanım ve kızları, Adnan Bey'i, çapkın aşıklarınca da takip edildiği sandal gezilerinden birinde tanırlar. Adnan Bey'in evlenme teklifi Bihter'e iletildiğinde; önce bilinçaltında güven imgesi olan baba'nın yerini alacak zengin/ güvenli bir koca, sonra iki çocuğa yapacağı anneliği, daha çok da "oymalı, Louis XV sandalyeler, avizeler, iri kalpaklı lambalar, mahun sandal"dan oluşan görkemli yalıyı düşünür. Adnan Bey'le evlenmek, bir nevi bu görkemli yalı ile evlenmekti.

Burada, Bihter'i yaşıyla denk düşecek evlilik alternatifleri düşünmekten men eden önemli bir neden de; *"annesinin unutulmasına imkan olmayan eğlence hayatı" ve "kötü şöhreti" (s.23)*dir. Bihter daha yüksek emelleri önüne set çeken bu kötü şöhretinden dolayı ailesine derin bir düşmanlık da duymaktadır.

Bihter, bütün bunları düşünürken oldukça insanidir; kendisinden yaşça büyük ve zengin biriyle evlenerek annesinin kötü yazgısından kurtulacağını ummaktadır. Ayrıca, olgun bir eş ve şefkatli bir baba figürlerini birleştirdiği

Adnan Bey'in korumasında kendini daha güvende hissedecek ve öksüz çocuklara 'annecilik' de oynayacaktır.

Bihter, bu evliliği biraz zorunluluktan ama daha çok da kendine sağlayacağı lüks yaşam beklentisi ile kabul eder. Başlangıçta oldukça masumane amaçlar taşıyan bu seçimde Bihter; varlığı ile özü arasına nesneleri yığarak kendine yabancılaşacak bir süreci başlatır. Adnan Bey, ellisini geçkin yaşlı ve iki çocuklu dul bir insandır. Oysa Bihter henüz 22 yaşındadır ve damarlarında onu sürekli maceraya çağıracak Firdevs Hanım'ın kanı akmaktadır. Varoluşcu düşüncenin kurucularından Soren Kierkegaard, *"Birey, her an hem kendi hem de türünün kendisidir."* (Kierkegaard 2003: 43) derken aslında Bihter'in tevarüs eden yazgısını da açıklar. Bihter, kendi kanında taşıdığı annesini sürekli yadsır ve onu bastırmaya, susturmaya gayret eder. Onun temel iddiası, *"annesine benzememek"* ve *"kocasına ihanet etmemek"*tir. Bu nedenle evliliğinin ilk yılı hemen hiçbir şeyi sorgulamadan geçer. Bihter, Nihal ve Bülent'e de başlangıçta kendini sevdirir. Nihal'in *çarşafa girme* gibi önemli bir geçiş döneminde sevecen, şefkatli bir anne rolüyle ve içtenlikle onun yanında yer alır.

Bu bölümde Nihal, doğal bir büyüme sürecindedir ve o, büyüyüp geliştiğini bilinçli bir farkediş düzeyinde kavramaz. Ona büyüdüğünü, geliştiğini, toplumsal inisasyon törenleri söyler. Genel yansıtıcı konumuyla tam bir norm karakter olan Nihal, bir ayna gibi Yalı'da gelişen olayların mağdur ve yetim arketipinin gözüyle yansıtılmasını sağlar.

5.4.3.2.2. II. Bölüm - Benliğin Uyanışı ve Kanın Sesi (VII-XIV)

Romanın ikinci bölümü, evliliğin birinci yılında Göksu'ya düzenlenen geziyle başlar. Aşk-ı Memnu romanında mekan-insan ilişkisi, olay örgüsünü yönlendirici bir işleve sahip olduğundan, romandaki hemen bütün değişimler mekansal anlamda bir dışarı açılmadan sonra gerçekleşir.

Göksu gezintisi de "mekansal bir gezi" olmaktan öte Bihter'in kendi içinden dışa çıkmasını sağlayan sembolik bir açılıma gönderme yapar. Göksu'da Behlül'ün Peyker'i çıplak ensesinden öpme girişimini gören Bihter, Peyker'in *"ben, kocamı aldatmak düşüncesiyle evlenmedim" (s.128)* şeklindeki sitemiyle de bu olayı iyice içselleştirir. Peyker'den yüz bulamayan Behlül, Firdevs Hanım'a yönelir ve ona kur yapmaya başlar. Bütün bunları bir kamera objektifliği ile seyreden Bihter, gördüklerini, spontane bir biçimde bilinçaltına kaydeder. Daha sonra top oynarlar, özellikle Bihter ve Peyker bu oyundan büyük bir zevk alır ve yorulurlar. Yemeğe oturduklarında, yazar, onları *"Peykerle Bihter, yüzleri kızarmış, yorgunluktan biraz göğüsleri kabarmış" (s.135)* biçiminde, cinsel çekiciliklerini vurgulayan bir üslupla anlatır.

Nitekim yaşamın hazza yönelik çağrılarına çabucak yönelme yeteneğindeki bu kadınlara, sürekli *"oyun bulucu"* gözüyle bakılan Behlül'le açılan kapı, onların gizli bir rekabetle biribiriyle çatışmasına da neden olur. Genç kadınların bu gizli yeteneklerini, *"dışarı çıkma"* esnasında ilk okuyan, eserdeki norm karakterlerden Şakire Hanım'dır. Bu oyun ve eğlence'deki sınırları zorlayan *"azıtma"*ların devam etmesi halinde Yalı'dan ayrılacağını söyleyen Şakire Hanım, Bihter'i kastederek *"Bu kadın, beyin başına ne belalar getirecek" (s.131)* der. Doğrusu bu söz söylendiğinde, Bihter'in kendisi de olabileceklerden habersizdir.

Göksu gezisi dönüşü Behlül, sessiz görünen Bihter'e *"İşte kır gezintileri böyledir. İnsan eğlenmek umuduyla gider; eğlenmemiş, yorulmuş, kırılmış olarak döner. Özellikle sizin için... daima evde odaların basık havasında yaşayıp da birden güneşli havalara çıkıveren kadınlar, bir serbestlik eğilimiyle kafesinden kaçıp da henüz evin çatısından ayrılmadan bayılıveren kanaryalara benzer." (s.143)* der. Behlül'ün bu sözleri, aslında örtülü biçimde bütün bir Bihter trajiğini yansıtan içeriğe sahiptir. Eğlenmek umuduyla yapılan kır gezintisi; Bihter'in müreffeh yaşama arzusu ve 'annecilik' oynama umuduyla zengin ve yaşlı bir erkekle yaptığı evliliğe çok benzemektedir. Her iki durum da umduğunu bulamama, yorulma ve kırılmış olma gibi örtülü bir aldanış vardır. Üstelik Behlül ***"odaların basık havası"***ndan ***"birden güneşli havalara çıkıveren kadınlar"***a yönelik düşüncelerini söylerken de, bir bakıma bilmeden, Göksu gezintisinin uyandırıcı etkisine işaret eder. Doğrusu Bihter evliliğinin birinci yılına rastlayan sıcak bir yaz günü, mekansal anlamda dışarı çıktığı günün gecesi yatak odasına çekilerek kendini sorgular;

"... özellikle o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalamayacaktı.

Yalnız! Yapayalnız!

Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyordu. Kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike meydana gelecek, biribirlerine söylenmemesi gereken şeyleri söyleyeceklerdi. O zaman (..); o uyku, o derin, boş, ışıksız, rüyasız uyku, bir daha dönmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu." (s.144)

Bihter, akşam odasındaki aynada kendiyle yüzleşmekten korkar. Bu kaçınılmaz yüzleşme karanlıkta olacak; bilincaltı veya Bihter'in öteki yüzü, ayna metaforu ile açımlanacaktır. Ayna, Kora şemasında ara değerleri simge düzeyinde temsil eden açar nitelikli bir değerdir ve tıpkı Şintoizm'de Güneş Tanrıçası Amaterasu'yu kızgınlıkla çekildiği mağaradan çıkarmak ve dünyaya ışığını yeniden kazandırmak isteyen Tanrıların, onu ayartmak için tuttukları aynaya benzer. (Burckhard 1994: 129) İçsel gelişmenin ve aydınlanmanın dolaysız açılımına işaret eden **ayna**'da kendini hayranlıkla seyreden Bihter,

özüne yönelik derin /gizemli ve örtülü anlamı dünyevileştirerek bir bakıma yeniden doğar. Bihter'in çeşitli yüceltimlerle geriye ittiği, yok saydığı benliğinin uyanışı ve onu zapt edişi, bu doğumun en belirgin niteliğidir. Zira bu doğumdan sonra, romanın akışı tamamen farklı bir boyuta taşınacaktır.

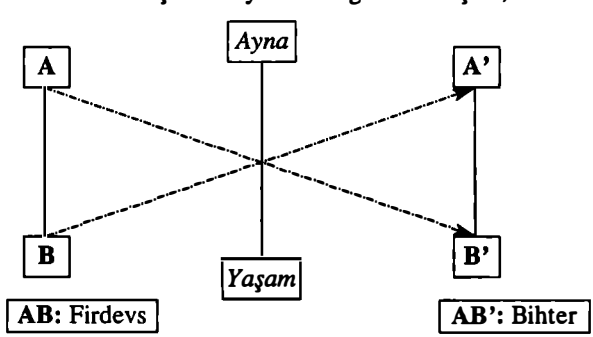
	Ülküdeğer / Tematik Güç	Karşıdeğer / Karşı Güç
Simge	ayna kır / Göksu / dışarı cennet yıldız / ışık eşik kandil deniz mağarası kalp / yürek / ruh	mezar yatak odası soba / ateş / cehennem karanlık / gece para yalı vücut / beden

KORA şemasında karşı simge değer olarak görülen mezar, Bihter'in görkemli yatak odası'dır. Bihter, diri diri gömüldüğünü hissettiği bu odanın pencere'sinden vücudunu, dışarının ve düşüncenin değiştirme gücünü simgeleyen rüzgar'lara tutmaktadır. Ülkü değerlerdeki ışık ve kandil imgeleri ise, iç aydınlanmayı sağlayan yaşamın olumlu güç değerleridir.

Ana rahmini simgeleyen deniz mağarası, koruyucu işleviyle baskıların erişemediği, hükümsüz kaldığı bir bilinçaltı mekanıdır ve Bihter hülyalarının yarattığı bu bilinçaltı mekanında yeniden doğacaktır.

Soba ve ateş ise, Bihter'in vücuduna, kanına sinen potansiyel günah işleme eğilimleri ile yaşamın zevklerine çağıran yakıcı sesini simgeler.

Ayna ise, Bihter'in öteki yüzünü açığa çıkaran ana bir güçtür. Pencere ve eşik dışarı ile içeri arasındaki sınır bölgelerdir. "Annesine benzememe" ve "kocasına sadık kalma" iddiasında olan Bihter'deki değişim, eşik korumalarının bulunduğu bu sınır bölgede başlar. Bihter, mezar vehmi ile kendini sıkan odasının penceresinden dışarı'nın yakıcı rüzgarlarına açılır;



AB Durumu: *"Firdevs Hanım aldanmıştı; evlilik ona beklediği şeylerden hiçbirini getirmiyordu. (s.7)*

AB' Durumu; *(Bihter) "bu evlilik (..) kadınlığını aç bırakmıştı. Tamamiyle aldandığına, mutsuz bir kadın olduğuna çoktan karar vermişti." (s.278)*

Bihter, aynaya baktığında; Adnan Bey'in evlilik teklifini aldığı ilk gece çağrısını duyduğu görkemli Yalı, eşyalarıyla birlikte uykudan uyanır ve mutluluk için artık kendisinin yetmeyeceğini onun yüzüne haykırır. Gerçekte uyanan eşyalar değil, Bihter'in sürekli yüceltmelerle bastırdığı, geriye ittiği, umursamadığı benliğidir. Uyanan benlik, yaşam adına Bihter'i sorgulamaktadır. Tüm bu sorgulamada, bir tarafta yarım kalmış ateşli öpme girişimi ile Behlül ve geçkin yaşına rağmen hazzın oyuncağı haline gelen annesi; diğer tarafta ise annesine benzememe iddiası ve vicdani sorumlulukları vardır. Birinciler alevden bir imge gibi beyninde yanıp sönmekte ve onun genç bedenini hazzın cazip ülkelerine çekmektedirler. İkinciler ise, kanındaki annesinin bir kuklası olmaması gerektiğini söyleyen, değerlerin sesidir; *"Asla Firdevs Hanım'a benzemeyecekti. Bu anne!... Hayatının devamlı bir yüz karasıydı." (s.153)*

Fakat Bihter, bütün bu iddialarına rağmen Firdevs Hanım'ı içinde taşıdığını unutmaktadır. Nitekim geçmişe dönük anımsamalarında; hep küçükken *"Peyker'in babasına, kendisinin annesine çekti(ğini)"* söyleyen sözleri kulaklarında çınlar. Bu genetik *"çekim"*, aslında damarlarındaki kanın, onun yazgısını belirleyecek işlevine gönderme yapar. Bihter, Firdevs Hanım'ın yalnızca kanını taşımamakta fizyolojik olarak da ona benzemektedir. Üstelik 22 yaşına kadar benzemek istemediği annesinden kültürel miras sayabileceğimiz yaşamı yorumlama biçimleri de öğrenmiştir. Ama tüm bu kuşatmalara rağmen ***"annesi gibi olmama"*** ve ***"kocasına ihanet etmeme"*** iddiasındadır. Ne var ki yasak düşünceler, yaşamın gerçekleri karşısında iddialarıyla sınava çekilen kahramanı, alevden bir rüzgar gibi sarar. Bihter de aynı sınavdan geçmektedir; vakit gecedir ve Bihter, Göksu'daki 'öpüşme' kıvılcımı ile harlanan çıplak vücudunu, odasının açık penceresinden esen rüzgarlara tutmaktadır; yüzü geceye ve yıldızlara dönüktür; yani uzaklara.. Egemenliği altına aldığı ama ruhunu ele geçiremediği bu mutantan ev, onun için artık içinden çıkılamaz bir labirent halini almış, ateşten bir cehenneme dönmüştür. Yalıdan, yani dünyevi kuşatılmışlığından, kötü yazgısından kaçmak, yıldızlara karışmak istemektedir; *"İşte şimdi bu gösterişli odanın zenginliği içinde siyah mermerlerle örtülü bir mezarda diri diri gömülü gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu. Bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu..." (s.154)*

Oysa insan kanatsızdır ve gökyüzünün çekimine kapıldığı anlarda daha çok duyumsadığı bu kanatsızlık durumu, onu umutsuzluğa sürükler, bedbaht eder. Bihter'i trajik kılan; olmak istediği şey ile, olduğu veya büyük bir çekilişle

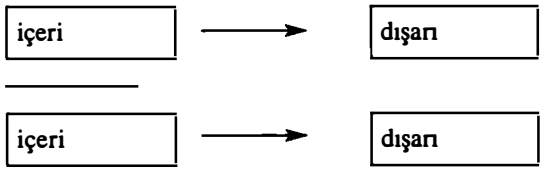
olmaktan korktuğu durum arasındaki uçurumdur. Bihter, iddialarıyla bu uçurumda gerili kalmıştır. Sonuçta aynada seyrettiği bedeninden içindeki annesini metaforik anlamda yeniden doğuracak ve onun yazgısını ödünçleyecekti; *"Yerinden fırladı. Artık bu karanlıklardan kurtulmak istiyordu. (..) kandile uzandı, yaktı. (..) bu hafif ışık o koyu renklerin arasından donuklaşarak, siyahlaşarak; odayı yeşil denizlerin altında renkli gecelere boğulmuş bir mağaraya benzetti. Bu ışığın altında (..) Bihter'i yansıtan aynanın üstünden sessiz bir çağlayan süzülüyordu. (..) mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal gibi yaklaşıyor görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü. (..) Uzun siyah saçlarını sinirli elleriyle tuttu, kıvırdı. (..) çırılçıplak kendisine baktı. (..) hoşlanarak bakıyordu. Şimdiye kadar kendini bu haliyle hiç görmemişti. (..) demek Bihter buydu. (..) bu vücudu seviyordu. (s.156) (..) Orada iki Bihter, bütün engellenmiş aşkları, gelişecek göğüsleri yakan bir öpüşün titreyişleri içinde öldüren ve harap eden bir kucaklaşma ile biribirinin kollarına atılmaya hazır iki vücut beliriyordu." (s.154-155)*

Bir deniz mağarası imgesiyle görünen karanlık oda ve odayı içselleştiren ayna, Bihter'in yeniden doğumunu hazırlayan simge değerlerdir. Yanan kandil, aslında Bihter'in kafasında uyanan "kendilik" düşüncesidir. Bu kendilik düşüncesi, onu, aynada yansıyan gerçek varlığı ile yüz yüze getirir. Bihter, uyanan benliğini biraz da narsist bir hayranlıkla aynada seyretmektedir. Böylece uyanan benlik, narsist bir sevgiyle onanarak meşruiyet de kazanmış olur.

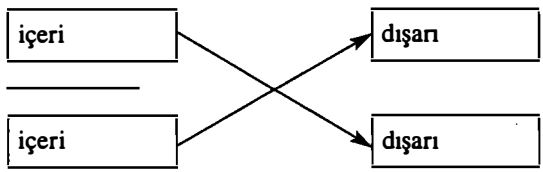
Yedi Uyurlar'ı, 360 yıl muhafaza eden mağara imgesi gibi bu ayna ve *"deniz mağaralarını andıran oda"* metaforu, bir tür ana rahmi gibi Bihter'in kendilik bilinci ile yeniden doğmasını sağlar. Bihter'in tinsel doğumu bu uyanışla veya kendisini farketmesi ile başlar. Artık parası ve yalısı için evlendiği yaşlı kocasının ateşsiz öpücükleri onu tiksindirmektedir. O, ateşli öpücükleriyle ruhunu sarsacak genç bir sevgili düşlemekte ve bir mezar vehmiyle varlığını sıkan bu yalı'dan *"kaçmak iste(mektedir.)" (s.159)* Oysa genç kızlık dönemlerinde hiç böyle *"aşk ateşinin varlığını sızlatacak acısını"* duymamıştı. Göksu gezintisi ve bu gezintiden ödünçlenen ateşli bir öpüşme görüntüsü, Bihter'in bilinçaltı dünyasına bir ışık gibi sızar. Yaşamın dinamik ve canlı yüzünü simgeleyen ışık, Ameterasu mitiyle özdeş olan onun benliğini, mağaradan dışarı çıkmaya davet eder. Doğrusu *"gençlik ayaklanmasının"* simgesi olan aynadaki Bihter, kanının sesini de dinleyerek bir ışık çağlayanı halinde yaşamın bu cazip davetine akacak yeni Bihter'dir.

Dışarı- içeri eyitişimi (diyalektiği) doğrultusunda geçişen bu uyanışı Bihter'in gözüyle şöyle formüle edebiliriz:

I. Durum:



II. Durum:



I. Durum, Bihter'in uyanmadan önceki yaşlı ve zengin Adnan Bey'i mekansal anlamda içerileştirdiği ama içselleştiremediği düz, formel bir evlilik ilişkisidir.

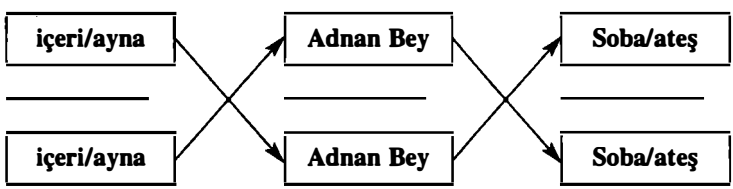
II. Durum ise, uyanışının onu yönettiği bir ilişki biçimidir. Behlül zengin değildir ama Bihter'in evlilikte doymamış olan aşk ihtiyacına karşılık gelmektedir. Bu yüzden ikinci durum, paylaşım veya birliktelik objelerinin yerlerini değiştiren bir uyanışa gönderme yapar. Aynadaki uyanışla veya doğuşla birlikte Bihter;

1- Paranın ve zenginliğin saadet getirmeyeceğini,
2- Bu evliliğin bir hata olduğunu,
3- Artık üvey analık görevinden sıkıldığını
4- Gerçek anlamda inkar ettiği içindeki *"aşk ateşinin varlığını sızlatacak acısını"* duymaya ve hiçbir yüceltme ile bu atılışın önüne geçemeyeceğini anlar.

Yaratıcı doğurganlığı simgeleyen negatif bir anne imgesinden tinsel anlamda yeniden doğan Bihter, iddialarına yenilerek yadsıdığı annesine ait yazgıyı yaşayacak yeni Bihter'dir. Nitekim gezinin yapıldığı Ağustos'tan Aralık ayına kadar geçen yaklaşık dört aylık bir süre, ateş imgesiyle beyninde yanan Behlül'e götürmeye yeter. Karlı bir Aralık gecesi, sobasında odunların oynaşarak yandığı Behlül'ün karanlık odasına girer. Resimlere bakarken Behlül'ün eli onun dizi üzerine düşer ve orada kalır. Karanlıkta biribirini göremezler ama derin derin soluduklarını duyarlar. Bihter'deki uyanışı sağlayan karanlık, şimdi, onun düşünü hazırlamaktadır. Behlül oldukça pragmatiktir. *"Birini sevecekse beni sevsin" (s.177)* diye düşünmekte ve bu arada Bihter'in ellerini tutarak ona "ilan-ı

aşk" etmektedir. Behlül yine o Göksu'daki *"ihtiraslı aşk öpüşüyle titre(yen)" (s.178)* haliyle Bihter'in zihninde yanar.

Bihter, Behlül'ün odasından ayrıldıktan sonra ertesi gün tam bu geçiş dönemi sendromu yaşar; bütün duygularını felç eden bir uyuşuklukla girdiği yatağından uyanınca kendini *"bir daha silinmeyecek bir leke ile kirlenmiş, alçak, pis bir yaratık"* gibi görür ve *"Nihayet firdevs Hanım'ın kızı olmuştu." (s.187)* diye suçluluk psikozuna girer. İğrenilecek bir mahluktan kaçar gibi kendinden kaçmak ister. Düşüşünü affettirecek hiçbir neden bulamaz. Behlül'ü sevmediğini de anlar. Yoğun bir iç çatışma yaşayan Bihter bunalıma girer; *"Şimdi kendinden iğreniyordu; hayattan, her şeyden iğreniyordu." (s.187)* Ancak Bihter, düşüşün ilk heyecanı ile kendisinden iğrenmekle beraber, "bir bilinç alevi"nin" onu önlenemez bir biçimde Behlül'ün kollarına çektiğinin de farkındadır ve içten içe bu çekilişin cazibesine kapılmaktan da memnuniyet duymaktadır. Her kaos durumu kendine ait bir düzen yasasını da içinde taşır. Bu değişmez yasa, genetik çekim ve ödünçlenecek yazgıdır. Bu aşamada, imgelerle başlayan yer değiştirme sürecinin ilişkileri ters yüz eden bir görünümle tamamlandığına tanık olacağız;



Bihter'in yaşamın zevklerine akmak isteyen II. Doğuşu, bu düşüşe "Firdevs Hanım'ın kızı ol(mak)" gibi kendince haklılık payı da olan bir teselli kaynağı bulur; *"Demek kanında, kanının zerrelerinde bir şey vardı ki, onu böyle sürüklemiş, sebepsiz, özürsüz Firdevs Hanım'ın kızı yapmıştı." (s.188)* Düşüş'teki günahlarının bütün sorumluluğunu nefret ettiği annesine yükleyince biraz rahatlar ve ilişkisine daha meşru temeller aramaya başlar; *"Onu sevmeliydi!" (s.189)* diye düşünür ve ancak aşkla temizleyeceğine inandığı bu günahın objesinin tüm yaşamını ellerine almak ister.

5.4.3.2.3. III. Bölüm; Aşkın özneliğinden ihtirasın nesneliğine (XV-XVIII)

Yazarın numaraladığı 15-18 kısımları içeren III. Bölüm; kişilerarası ilişkilerin içtenlik ve iradi boyutunu terk edip; ihtiras ve yarar boyutuna taşındığı bir anlatım paktından oluşur. Duygusal plandaki değişim ve dönüşümler, yine bir **'dışarı çıkma'** ile kendisini gösterir; kış boyu kapalı kalmaktan sıkılan Behlül, Beyoğlu'nun sorumluluk gerektirmeyen günübirlik ilişkilerine geri döner. Zira Bihter'in istendiğinde odasına gelip onunla ilişki kurması, Behlül'ün kendini

"arzu edildikçe alınıp kullanılan" (s.255) bir eşya gibi duyumsamasına neden olur. Bir *"uyurgezer tedbirsizliği ile"* geceleri odasına gelen, hemen *"hiçbir isteğini geri çevirmeyen"* Bihter, onda, kendini kolayca veren "basit bir kadın" imajı uyandırır. İğretiliğini, iğrenç bir tuhaflıkla seyrettiği Firdevs Hanım'ı *"kızının gelecekteki bir sayfası gibi" (s.259)* görür. Behlül'ün Yalı'dan Beyoğlu'na üç günlük çıkışında Bihter de kendini bir nesne gibi kullanılıp *"bırakılmış"(s.287)* hisseder. Doğrusu Behlül de onu, *"küçük hürriyetlerine bile karışan, sevdasıyla can sıkacak bir şey"* (s.264) olarak tanımlamaktadır. Aşkın öznesi olan Bihter, içtenlik yönelişleri, bedensel çekilişleri ve kanının içerdiği yazgısıyla küçümsenerek ***"can sıkıcı bir şey"*** konumuna indirgenmektedir. Bu durum sömürücü yönelişin kaçınılmaz bir sonucudur.

Oysa Bihter, içtenlikli haliyle boyutlu bir karakterdir. Sahip olduğu her şeyi terk ederek Behlül'le kaçmayı göze alabilecek kadar kendini bu ilişkiye vermiştir. Romanda, eylemlerinin etkin öznesi olmaya çalışan tek kişi Bihter'dir.

Bihter'in Adnan Bey'e yönelişine hülyalı, ihtiraslı bir genç kızın zenginlik ve ihtişama koşması kadar, karmaşık bir bilinç yapısıyla koruyucu bir baba arketipine sığınmak isteyen masum bir çocuğun safiyane arayışları da refakat eder. O, *"aç kalan kadınlığını"* (s.278) fark edip aşkın ateşine yöneldiğinde de, annesine benzememek için kanının çağrısına direndiğinde de samimidir, eylemlerinin ve isteklerinin öznesi durumundadır. Bihter'in trajedisi, zaten bu iki uyuşmazlığı varlığında barındırmasından kaynaklanır. Bu durum, oldukça insani bir düzlemde okuyucuya sunulur. Bihter, bütün insanlar gibi içinde taşıdığı yerin ve göğün, cennetin ve cehennemin çekimine açıktır. Onun hiçbir zaman onaylamadığı Melih Bey Takımı'ndan macerasını daha ilginç kılmaktadır. Doğrusu Bihter, kanının ve sosyal ortamının yönlendirici etkisine karşı, hemen hemen bütün insan türü gibi donanımsız ve yapayalnız bırakılmıştır. Özünde iyilik, sevgi ve sadakat bulunan bu savunmasız insan, ne yazık ki yaşamın sömürücü güçleri tarafından her zaman olduğu gibi, insafsızca kullanılmış ve terk edilmiştir.

Eserde nesnelliğe indirgenen başka bir kişi de Nihal'dir. O'nun bütün yaşamsal tercihleri, başkalarının düşünmesi ve onaması ile ortaya çıkar; genç kızlık dönemine girmesi de, Behlül'le nişanlanması da aynı biçimde başkalarınca fark edilir ve kendine duyurulur. Sözgelimi nişanlanma hadisesine Firdevs Hanım; "Nihal'i siz alacaksınız. Madem ki ben öyle karar verdim."(s.299) şeklinde Behlül ile; amcasına çıkıp "Nihal'i bana veriniz ve bu iş bitsin." (s.310) diye yaklaşır. Yani Nihal, "alınıp- verilecek" bir eşya gibidir. Hakkındaki en önemli kararları başkaları verir ve o yalnızca bu kararlara uyar. Behlül'ü sevip sevmediğini bile doğru dürüst sorgulamayan Nihal, bütün çocuksu hırçınlıklarına rağmen, masum ve meleksi bir kişilik olarak çizilir. Babasının şefkatinden sürülürken de Yalı'daki eski cennet modeli yaşama dönerken de, hiç

kaybolmayan bu masum ve meleksi yön, okuyucuda daima merhamet ve acıma duyguları uyandırır.

5.4.3.2.4. IV.Bölüm; Kefareti ödenen günah (XIX-XXII)

IV. Bölüm Nihal'in dinlenmek üzere Ada'ya gönderilmesi ile başlar ve Bihter'in intiharı ile son bulur. Olaylar yine mekansal bir dışarı çıkma ve onu izleyen iç aydınlanma süreçleri üzerine kurulur.

İçtenliğini yitirmiş bir dünyadaki ilişkilerin, hesaplaşmak üzere karşılaşmalarını içeren bu bölümde, psikolojik gerilim zirveye ulaşır. Nihal, sevmediği halde hasta ruhunun tutunacağı son bir umut diye gördüğü Behlül'ün cüzdanından düşen not ile Yalı'ya döner ve Bihter'le gizli konuşmalarına tanık olur. Bu acı gerçeğe dayanamayan Nihal bayılır, Beşir her şeyi Adnan Bey'e anlatır ve yasak ilişkisi ortaya çıkan Bihter, kocasının silahı ile intihar eder. Böylece mevrus günah, ateşle yakılarak yok edildiği gibi, batık bir Emma Bovary imgesini içinde taşıyan Bihter de mevrus günahın kefaretini canıyla ödeyen trajik bir "kurban"a dönüşür.

Yazarın Bihter'in yazgısındaki kalıtsallığa özellikle vurgu yapması, Avrupa'daki deneysel tıbbın ve fizyoloji ilminin verilerinden vülgarize bir biçimde yararlanan naturalist romancıların etkisine de işaret eder.

Erken yaşta babasının ölümü Bihter'i yaşamın tehlikelerine karşı savunmasız bırakır. Adnan Bey'i seçişinde, bu güven kaynağına yönelişi bilinçaltı itkisini unutmamak gerekir. Yazar, karşı cinslerin biribirini çekiminde etkili olan anima ve animus arketiplerini oldukça başarılı bir şekilde kullanmıştır. Daha önceki romanlarda görülen "baba-kız" (Hacer-Ferdi) ve ana-oğul (İsmail Tayfur-annesi, Ahmet Cemil- annesi, Nail- annesi) biçimindeki karakter eşleştirmeleri, bir bakıma Aşk-ı Memnu'yu hazırlayan kalem denemeleridir.

Aşk-ı Memnu, geleneksel bağlamda epiğin ve masalın biçimlendirdiği soylu insan tipolojisini kökten yıkarak yerine, düşleri ile gerçekleri arasına sıkışmış sıradan insanları koyar. Sıradan insanların evrensel göndergeleri bulunan durum ve duyumlarla açımlanması; romana, olabilirlik düzeyi yüksek bir anlatım performansı sağlar.

Bütün bu nitelikleri ile, Türk edebiyatındaki ilk başarılı roman örneği sayılan Aşk-ı Memnu, özellikle Cumhuriyet'ten sonra gelişecek olan kent ve kültür romancılığımızın da öncü eseri sayılmalıdır.

5.5. Servet-i Fünun Öyküsü

Servet-i Fünun öykücülüğü, verili bir sanat anlayışını benimsemediğinden, genel olarak şiir ve romandaki gibi "mesajcılık" yerine "sezdiriciliği" (Tural 1996: 106) esas alır. Kapalı, dar bir sosyal ortamda, kişinin kendi ve dünya ile

uyumsuzluğundan doğan sorunlarını, sıkıntılarını ve iç çatışmalarını anlatan öykülerde Maupassant-vari bir anlatım tekniği görülür. Olayların genel olarak tek düze bir zaman ve mekan boyutunda cereyan ettiği öykülerin, klasik bir olay örgüsü vardır.

Servet-i Fünun romanının bir tür yazım atölyesi olan bu öyküler aşk, kötümserlik, yalnızlık ve ölüm ana izlekleri üzerine kurulur.

Daha 17 yaşında ilk denemeleri yapan ve toplam 152 kısa, 4 uzun öyküsü ile, modern Türk anlatısında epiğin etkisini kıran Halit Ziya, bu öykülerini 15 ayrı kitapta toplar; *Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası* (1888), *Bu muydu?* (1888), *Bir Muhtıranın Son Yaprakları* (1888), *Küçük Fıkralar* (1896), *Bir Yazın Tarihi* (1900), *Solgun Demet* (1901) *Bir Şi'r-i Hayal* (1902), *Bir Hikaye-i Sevda* (1920), *Hepsinden Acı* (1924), *Onu Beklerken* (1935), *İhtiyar Dost* (1937) vd.

Mehmet Rauf'un genellikle kendi yaşam deneyimlerinden hareketle yazdığı kısa öykülerinde; karşılıksız aşklar, ihanetler, alınganlık, hastalık, ölüm fikri ve intihar olaylarından beslenen kötümser bir atmosfer hakimdir, (Tarım 1998: 93) Toplam 132 öykü yazan Mehmet Rauf, romanlarının tasarım çalışması niteliğinde ve teknik açıdan zayıf olan bu öyküleri, 12 hikaye kitabında toplar; *İhtizar* (1909), *Aşıkane* (1909), *Son Emel* (1913), *Hanımlar Arasında* (1914), *Üç Hikaye* (1919), *Kadın İsterse* (1919), *Pervaneler Gibi* (1920), *İlk Temas İlk Zevk* (1922), *Aşk Kadını* (1923), *Gözlerin Aşkı* (1924), *Eski Aşk Geceleri* (1927), *Safo ile Karmen* (1920)

Servet-i Fünun döneminde yazdığı ilk öykülerini *Hayat-ı Muhayyel* (1899) ve *Hayat-ı Hakıkıyye Sahneleri* (1910)'nde (Huyugüzel 1982:36) toplayan Hüseyin Cahit de yine kendi kuşağının temel izlek ve söylemini esas alan bir sanatçıdır. Yazar, özellikle II. Meşrutiyet'ten sonra yazdığı ve *Niçin Aldatırmış* (1943) adlıyla kitaplaştırdığı öykülerinde, ilk eserlerindeki romantik karakterli bireysel sızlanmalardan vazgeçerek toplumsal sorunlara yönelir.

Ahmet Hikmet, lirik bir üslup ve devrin külfetli dil malzemesiyle yazdığı öykülerini *Haristan ve Gülistan* (1900)'da toplar. Yazar bu öykülerde şarkın masal geleneğini Batı'nın modern öykücülüğü ile birleştirmeye çalışır. (Tuncer 1992: 204) Genel olarak bakıldığında Servet-i Fünun kuşağına ait öykücülüğün; sonradan değişen dil ve yazı sorunları gibi nedenlerle aynı dönem romancılığının gölgesinde kaldığını söylemeliyiz. Ancak bu öykülerin, geçiş dönemi romanının kabataslak birer eskizi olduğunu da belirtmemiz gerekir.

5.6. Diğer Türler

Servet-i Fünun Edebiyatı, asıl varlığını ortaya koyduğu şiir, roman ve öykü türleri dışında, tiyatro, eleştiri ve mensur şiir tarzında da ürünler vermiştir.

Servet-i Fünun tiyatrosunun en dikkate değer sanatkarı; şiirde manzumeyi bir türlü aşamayan, fakat; 11'i uyarlama 11'i özgün olmak üzere toplam 22 oyun yazan Hüseyin Suad (Altuniş Gürsoy 2001:111)'dır. Eserlerinde yanlış evlilikler, aile içi anlaşmazlıklar, duyusal ve cinsel sömürü, özgürlük, siyasi despotizm, para ve çarpık ekonomik ilişkilerden kaynaklanan sorunları işler. Halit Ziya'nın *Kâbus*; Mehmet Rauf'un *Pençe, Cidal, İki Kuvvet* adlı oyunlarını bu bağlamda sayabiliriz. Ancak bütün bu çalışmamlara rağmen Servet-i Fünun tiyatrosu, üzerine kurulduğu Tanzimat tiyatrosunun geçiş dönemi acemiliklerinden (Yalçın 2002:30) kurtulamaz.

Servet-i Fünun'da eleştiri, kısır çekişmeleri aşarak sistemli bir dizge bütünlüğe kavuşamadığı gibi, kendisinden önce bulunan ve *Üstad* olarak kabul ettikleri Ekrem'in perespektifini de yakalayamaz. Dönem için, ciddi bir eleştiri anlayışından bahsetmek oldukça zordur. Servet-i Fünun sanatçıları, daha çok Batı edebiyatlarından çeviri yoluyla esinlendikleri konuları aralarında kıyasıya tartışırken, eleştirinin kendisini öne süren düşünsel zeminden yoksun olduklarından da habersizdirler. Bu nedenle hep yüzeyde kalırlar ve eski-yeni çatışmasının çoğu zaman polemikten öteye geçemeyen kısır döngüsünü aşamazlar. Ancak, Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet'in eleştiri vadisinde boy gösterdiği bu süreçte, Hippolayte Taine'in görüşlerinden beslenen Cenap Şehabettin ve bilhassa Ahmet Şuayb'ın çalışmalarından bahsetmek gerekir.

Cenap Şehabettin, daha önceki "tenkid mi", "intikad mı" tartışmalarının gereksizliğine vurgu yaptıktan sonra, asıl bu kavramın "ıstılahi" anlamının önemine değinir. Gerçek anlamda "asrın ruhu, tarihin vicdanı" olan eleştirmenin (münekkid) asli görevini, yalnızca bir eserdeki hataları bulmak/saymak değil, esere içkin güzellik ve ulviyyeti ortaya çıkarmak diye tanımlayan Cenap (Tarakçı 1986: 55), eleştirel değerlendirmede sanatçıdan çok eserin merkeze alınmasını savunur.

Ahmet Şuayb, Servet-i Fünun eleştirirsini en bilinçli düzeyde yürüten kişidir. Kapsamlı bir biçimde incelediği Hippolyte Taine'in, edebiyat eleştirisine getirdiği bilimsel determinizme karşı çıkar (Ercilasun 1981: 132). Zira Taine'in, biçimlendirici nitelikteki "ırk, an, çevre" ilkesi, Servet-i Fünun'a uyguladığında, edebi eserlerin toplumu pek yansıtmadığı görülür. Oysa Ahmed Şuayb, 'an' ve 'çevre'nin insanı etkilediği görüşüne katılmakla beraber, güçlü kişiliklerin çevre ve zaman etkilerini aşabileceğine de inanır.

Bütün bu çalışmaların, retorik ve belagat deneyimini de arkasına alan kuramsal boyutlu yaratıcı bir dönüşüme giremeyişi, uzun yıllar eleştirmenlerin, tezkireci mantığı ve daha çok da politik sövmece-övmece içerikli kekeme bir dille konuşmasına neden olmuştur.

Batı edebiyatını yakinen takip eden ve orada yenlik olarak gördüklerini Türkçe'nin iklimine taşımak arzusundaki Servet-i Fünun kuşağının önemli yazın türlerinden biri de mensur şiirdir. Halit Ziya, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Celal Sahir'den oluşan yazar kadrosu (Çetişli 1987:112), Fransız şairlerden Baudelaire ve Arthur Rimbaut etkisiyle başladıkları mensur şiir (poeme en prose) denemelerinde, etkileri günümüze ulaşan büyük bir başarı elde ederler. Ekrem'in şiiri nesre yakınlaştıran söylemi ile yetişen Servet-i Fünun kuşağı, klasik nazım sentaksını bozarak bu geçişi daha da kolaylaştırırlar. Mensur şiir; dikte etme, va'z etme, telkinde veya açıklamada bulunmak yerine; dilin sınırlarına çarpan bireysel duyarlılığı, Divan nesrindeki hazır ses malzemesi seci anlayışı ile birleştirerek; dış gerçekliğin hülyalı ve sezgisel tasarımını kurmak ister. Bu bağlamda yayınlanmış Halit Ziya'nın Mensur Şiirler (1891), Mezardan Sesler (1891) ve Mehmet Rauf'un Siyah İnciler adlı eserlerini sayabiliriz.

Kaynaklar

Akay, Hasan (1998), *Servet-i Fünun Şiir Estetiği* (Cenap Şahabettin'in Gözüyle), Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Altuniş Gürsoy, Belkıs (2001), *Hüseyin Suad Yalçın Hayatı ve Eserleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çetişli, İsmail (1987), Türk Edebiyatında Mensur Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilgiler Dergisi, Elazığ.

Eliade, Mircea (1993), *Ebedi Dönüş Mitosu*, (Çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi, İstanbul.

Ercilasun, Bilge (1981), *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Freud, Sigmund (1991), *Cinsiyet ve Psikanaliz*, (Çev. Selahattin Hilav), Varlık Yayınları, İstanbul.

Huyugüzel, Ömer Faruk (1982), *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı, Hikaye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Kaplan, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret (Devir-Şahsiyet-Eser)*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Kavcar, Cahit (1985), *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Laing, R.D. (1993), *Bölünmüş Benlik* (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yayınları), İstanbul.

Mircea Eliade (2001), *Mitlerin Özellikleri* (Çev. Sema Fırat), Om Yayınları, İstanbul.

Parlatır, İsmail (1995), *Recaizade Mahmut Ekrem (Hayat-Eserleri-Sanatı),* AKM Yayınları, Ankara.

Recaizade Mahmut Ekrem (1886), *Takdir-i Elhan,* İstanbul 1302 (1886).

Sören Kierkegaard (2003), *Kaygı Kavramı* (Çev. Türker Armaner), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tarakçı, Celal (1986), *Cenap Şehabeddin'de Tenkid*, Eser Matbaası, Samsun.

Tarım, Rahim (1998), *Mehmed Rauf (Hayatı-Sanatı-Eserleri),* İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

Titus Burckhardt (1994), *Aklın Aynası* (Çev. Volkan Ersoy), İstanbul.

Tuncer, Hüseyin (1992), Servet-i Fünun Edebiyatı, Akademi Kitabevi, İzmir.

Tural, Sadık (1995), Kısa Hikayeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgil, Türk Dili, S. 529.

Wells, Henry W. (1961), *Poetic Imagery*, New York.

Yalçın, Alemdar (2002), II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara.

6. MİLLİ EDEBİYAT

Dr. Hülya ARGUNŞAH

Giriş

Edebi dönemlerin adlandırılması bilindiği gibi edebiyat tarihi öğretiminde kolaylıklar sağlamaktadır. Yeni Türk edebiyatı sahasında da üzerinde zaman zaman tartışılmasına, konuyla ilgili farklı görüş ve tekliflerin bulunmasına ve etraflarında gerçek bir fikir birliğinin oluşamamasına rağmen genel olarak işaret ettiği yılları, edebi faaliyetleri düşündüren isimlendirmeler kullanılmaktadır. Milli edebiyat kavramı da bunlardan biridir. Kavram ilk olarak kullanıldığı tarihten itibaren milli edebiyat, gayrimilli edebiyat, milliyetperver edebiyat, milliyetçi ya da Türkçü edebiyat ile birlikte düşünülmüş, bu kavramların tamamını ya da bir kısmını karşıladığı/ karşılayabileceği konusu konuşulmuş, ancak tam bir açıklık kazanamamasına rağmen bir terim gibi kullanılmaya başlanmıştır. Şimdilik 'milli edebiyat' adlandırmasının, Türk edebiyatında milliyetçilik akımıyla birlikte ortaya çıkan ve milli devletin kuruluşuna kadar olan zaman diliminde devam eden, milli kimliğin ortaya çıkışını sağlayan ve çok yönlü bir edebiyat faaliyetini içerisine alan anlamı karşıladığı görülmektedir.

Toplum hayatında meydana gelen sosyal ve siyasal olayların, edebiyat ve edebiyat tarihi için bir ölçü sayılamayacağının savunulmasına karşılık, yine de bir başlangıç ya da dönüşüm noktası olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu, Pospelov'un 'kültür tarihi okulu' diye adlandırdığı bir anlayışın sonucudur ve "Edebiyatın gelişimini değişken toplumsal ve tarihsel koşullardan yola çıkarak açıklama çabası (...)"dır. (Pospelov 1995: 28) Çünkü edebiyatla onu meydana getiren ortam arasında yakın bir ilişki olduğu çok uzun zamandır düşünülmektedir. Dursun Yıldırım'ın 'edebi yaratıcılık ortamları' (Yıldırım 2001: 79) dediği bu zaman ve mekan birliktelikleri, edebi yaratmayı yönlendirmekte, şekillendirmektedir. Sosyal hayatla edebiyat arasında bir paralellik olduğu, en azından sanatçının sosyal bir varlık olduğu noktasından bakıldığında, anlaşılabilen bir durumdur. Çünkü "Yazar da diğerleri gibi bir

vatandaştır. Sosyal ve siyasi bir önem taşıyan meselelerde görüşlerini dile getirmiş, devrinin davalarında belli bir rol oynamıştır." (Wellek-Warren 1993: 77) Ancak buna rağmen, edebi dönemlerin tasnif ve adlandırmalarının, edebiyatın içinde meydana gelen olaylar yerine, edebiyat dışı ve edebiyatla doğrudan ilişkisi olmayan, edebiyatın kendi gerçeğinin dışında sosyal ve siyasal olaylarla yapılması, edebiyatın kendi özüyle çelişmekte ve beraberinde bir takım karışıklıkları getirmektedir. Bu milli edebiyat kavramı için de geçerlidir. Kavram, bir bakıma siyasal dönüşüm yıllarının edebiyattaki yansımaları olarak görülmüştür. Bu sebeple 'milli edebiyat' başlığı etrafında düşünmeye, öncelikle 'milli edebiyat'ın hangi anlama geldiğini ve bu isimlendirme ile hangi yıllar arasında meydana gelen bir edebi tavrın/ bakış açısının/ akımın hatta modanın kastedildiğini belirleyerek başlamak doğru olacaktır.

6.1. Milli Edebiyat

Milli edebiyat kavramının ilk bakışta milliyetçi edebiyatı, daha da açıkçası Türkçü edebiyatı, kastettiği anlaşılmaktadır. Bu durumda 'milli edebiyat'ın, kabaca II.Meşrutiyet sonrasında belirginleşen ve bazı görüşlere göre İstiklâl Savaşı'nı da içine alarak Cumhuriyetin ilânı yıllarına kadar devam eden edebiyat faaliyetini işaret etmek için kullanılışının, anlamı daraltılmış bir adlandırma olduğu ve özel bir mânâ kazandığı görülmektedir. Halbuki millilik, bir millete özgü olmayı düşündürmektedir. Bu cümleden hareketle, bir milletin kendi tarihinin derinliklerinden taşıdığı ve artık ona özgü hale gelmiş değerlerin, o milletin diliyle ve estetik tecrübeleriyle meydana getirdiği edebiyata tartışmasız 'milli edebiyat' diyebiliyorsak, 'milli edebiyat' adlandırmasıyla aşağı yukarı 1908-1922 yılları arasındaki edebiyatı kastederken bu tarihlerin dışında kalan edebiyata 'gayrimilli' demek çelişkisiyle karşılaşıyoruz. Halbuki yine siyasi bir tarihlendirme ile Tanzimat Fermanı'ndan itibaren gelişen ve yeni Türk edebiyatının inceleme alanı içerisinde yer alan, Batı taklitçisi olduğu söylenen edebiyatın hatta divan edebiyatı diye adlandırılan edebi dönemin bu halkın diliyle, duyuş tarzıyla, edebi eğilimleriyle vb. yoğrulmuş eserlerine de gayrimilli demek mümkün değildir. O halde milli edebiyat kavramı bu isimlendirmede darlaştırılmış bir anlamla karşımıza çıkmakta ve aslında başlangıcı çok önceki yıllara götürülebilen ancak önce 1908 Meşrutiyetinin getirdiği fikir özgürlüğü sonra da Osmanlı Devleti'nin kurtuluş arayışları içinde sarıldığı bir ideolojinin, 'milliyetçilik'in edebiyattaki yansımalarının yoğun olduğu bir dönemi işaret etmektedir.

Milli Edebiyat Nedir?

Kavram üzerinde düşünmeye öncelikle başındaki 'milli' sıfatından başlamak gerekiyor. 'Milli' nedir ve edebiyatla birlikte ele alındığında hangi

belirlemeyi beraberinde getirmektedir? Millilik, bir millete ait olmak demektir. Bu bakış açısıyla bir milletin birikimlerinin tamamı, millidir. Buna bağlı olarak da milli edebiyat, milletin tarihi boyunca değişik coğrafyalarda, farklı estetik ihtiyaçlarla ve kendi diliyle meydana getirdiği edebiyatın tamamını düşünce plânına getirmelidir. Bu bütüncül bir bakış açısıdır ve milletin kendine özgü edebiyatı olan 'milli edebiyat'la bunun dışında kalan milletlerin edebiyatlarını, 'gayrimilli edebiyat/ları' birbirinden ayırmaktadır. Halbuki milli edebiyat adlandırması Türk edebiyatında bu bütüncül anlayışın dışında ve daha özel bir anlam yüklenmiştir. Böylece kavram etrafında daha başlangıçtan itibaren farklı bir değerlendirme ortaya çıkmaktadır.

Kavram etrafındaki en büyük ayrılık bu noktada, 'milli edebiyat'ın bir başlangıç ve bir bitiş tarihiyle belirleyebileceğimiz, iki zaman arasındaki bir edebi faaliyeti mi yoksa bir milletin edebiyatının tamamını mı kastettiği konusunda ortaya çıkmaktadır. Lanson'a göre 'edebiyat milli hayatın bir manzarasıdır.' (Ali Canip 1918: 9) Edebiyatın içinde bir taraftan milletin tarih içerisinde oluşturduğu karakteristik özelliklerinin, estetik birikiminin, edebi tecrübelerinin diğer taraftan da sosyal ve siyasal hayatın bütün arayış ve oluşumlarının yansımaları vardır. Çünkü edebiyat, milletin tarihinin özü olduğu kadar bir sosyal sürecin de ifade biçimidir. Dolayısıyla milli edebiyat kavramı, başlangıç itibarıyla ve kabaca her iki anlamı da kapsamaktadır. Karmaşa, Türk milletinin imparatorluk anlayışından çıkarak milli bir devlete doğru gidiş yıllarında milliyetçi/ Türkçü düşüncenin etrafında meydana gelen edebiyatı ortaya atan savunucularından kaynaklanmaktadır. Ömer Seyfettin ve arkadaşları kendilerine kadar devam eden edebiyatı önce doğuya ardından batıya yönelişinden dolayı milli bulmaz ve Yeni Lisan'ın ilk makalesinden itibaren bunu vurgularlar:

"1. Şarka Doğru: İran'a.

2. Garba Doğru: Fransa'ya.

Vaktiyle Şarka doğru, İran'a gidenleri bugün garba gidenlere benzetebiliriz. Onlar sözde Türkçe yazdıkları divanların yanına şöhret ve iktidarlarını takviye için bir de Farisî divan yapmasını ihmal etmezlermiş. Şimdiki gençlerin Fransızca manzumeler ve piyesler tertip edip iftihar etmeleri gibi..." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 103)

Milli edebiyatın meydana gelmesi için milli bir dile ihtiyaç vardır. Halbuki Türk aydını yaşadığı asırlar içerisinde münasebette bulunduğu İslâm dünyasından din ve edebiyat aracılığıyla önce kelimeleri sonra da gramer kaidelerini almış bu yolla 'Türkçe muvazenesini kaybetmiş'tir. (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 102) Bu millileşme döneminde önce milli dili bütün yabancı unsurlarından arındırarak ortaya çıkarmak sonra da milli edebiyata ulaşmak

plânlanmıştır. Gerçekten, daha sonra da üzerinde durulacağı gibi, Türk milliyetçiliğinin *Genç Kalemler*'den daha önce ve dil etrafında yapılan çalışmalarla başladığı anlaşılmaktadır. Ancak siyasal yapı bu çalışmaların Türk milliyetçiliğinin değil Osmanlı milliyetçiliğinin ve Tanzimat yıllarının ilkelerinden olan 'halkçılık'ın bir sonucu olarak değerlendirilmesine sebep olmuş, geçen zamanın içerisinde değişen şartlar, yükselen ve toplayıcı değer olarak Türk milliyetçiliğini gösterince bütün başlangıç dönemi faaliyetleri erken basamakları oluşturmuşlardır. Türk milliyetçiliği bizzat Osmanlı Devleti eliyle geciktirilmiş 'bir tepki ve kendini bulma'dır. (Sarınay 2002: 819) Bu sebeple imparatorluk anlayışına tepki olarak Türk milliyetçiliğinin doğuşu, imparatorluk dili ve edebiyatına tepki olarak da Türkçe'nin ve milli nitelikli bir Türk edebiyatının doğuşunu düşündürmüş, bu fikrî anlayışın paralelinde meydana gelen edebiyat da tamamen bu romantik tavrın tesiriyle Yeni Lisancılar tarafından 'milli edebiyat' olarak adlandırılmıştır.

Bu tabloya bir de âlem-şumûllük denilen anlayışı ilave etmek gerekir. İmparatorluk sınırlarından daha geniş hatta sınırsız ve ütopik bir ülkenin ve milletin hayali, yine bir tepki olarak asıl milleti ve sınırları belli bir coğrafyayı yani vatanı, milli devleti getirmiştir.

Sonuç olarak 'milli edebiyat' bütüncül bir kavram olarak bir milletin edebiyatını düşündürürken, Türk edebiyatı içerisinde milliyetçilik akımı etrafında meydana gelen edebiyatın, yani aşağı yukarı belirlenebilen iki tarih arasındaki bir dönemin de adı olmuştur. 20. yüzyılın başlarından itibaren sıklıkla görülmeye başlanan bu kavram, kullanıldığı ilk tarihlerden itibaren başta bu iki anlamı olmak üzere tartışılmaya başlanmış ve hem bütün bir Türk edebiyatını hem de sadece bir devri kastettiği konusunda savunucular bulmuştur. Bunun en açık delillerinden biri Ali Canip (Yöntem)'in devrin edebiyatçılarıyla giriştiği tartışmalar ve bu tartışmalar dolayısıyla yazdığı makalelerdir.

Genç Kalemler'in ortaya koyduğu bir dil ve ona bağlı edebiyat anlayışının en önde savunucularından olan Ali Canip, Fuad Köprülü, Süleyman Nazif ve Cenap Şahabettin'le giriştiği münakaşalar esnasında yazdıklarını *Milli Edebiyat Meselesi ve Cenap Bey'le Münakaşalarım* adlı bir kitapçıkta toplamıştır. Bu tenkitlerin daha ziyade Yeni Lisan'ın getirdiği dil ve edebiyat anlayışını anlamadan yapıldığı açıkça bellidir. Ali Canip'e göre Türklerde özellikle de Türk aydınında milliyet hissinin uyanmamış olması milletin kendine ait bir edebiyatının da bir türlü ortaya çıkıp gelişmemesine yol açmıştır. Bu sebeple önce 20. asrın en geçerli düşüncesi olan milliyetçiliğe inanmalı ve Türk milliyetçiliğini destekleyerek millet olma şuurunu yerleştirmelidir. Çünkü bu düşünce edebiyatın da doğuşunu getirecektir. Yazar "Edebiyat ve Millet" başlıklı yazısında, bu fikri Aristo'dan yaptığı bir aktarma ile de şöyle ifade eder: "(...) 'Hangi kitle milliyetinden mahrum ise -şimdiye kadar bizim başımıza geldiği

gibi- ne medeniyete küçük bir ışık verir, -Heyhat!- ne de yaşar.'(...) Milletleri tutan taştan, topraktan, çelikten yapılmış kaleler değildir; zengin bir dil ve bu dilin üstünde yükselmiş yine zengin bir edebiyattır; öyle ki asırlarca evvel istiklâlini kaybeden nice milletler vardır ki vatanlarının üstünde esen istiklâl kasırgaları onların kökünü kazıyamamış ve bir gün yine meydana çıkmışlardır; çünkü o milletler mazide zengin edebiyatla tetevvüc etmiş zengin lisanlarını muhafaza etmişlerdir ve çünkü milliyetle lisan birdir." (Yöntem 1995: 31) Buna göre Ali Canip edebiyatın meydana gelmesi için millet olmayı şart koşarken milletin devamlılığı için de edebiyatı zaruri görmektedir. (Rıza Filizok 2001: 100) Bu görüş Yeni Lisanla paralellik gösterir. Ömer Seyfettin de "Yeni Lisan" makalesinde "Türkler ancak kuvvetli ve ciddî bir terakki ile hakimiyetlerini, mevcudiyetlerini muhafaza edebilirler, terakki ise ilmin, fennin, edebiyatın hepimiz arasında intişarıyla vabestedir." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 122) cümleleriyle bunu söylemek istemiştir. Yeni Lisan'ın dil görüşlerine yönelik tenkit ve sataşmalara cevap veren Ömer Seyfettin'in yanında edebiyat görüşlerine yapılan tenkitleri cevaplayan Ali Canip'in münakaşa ettiği kişiler, aralarına Yakup Kadri'yi de alıp genişlerken konu milli edebiyat olabilir mi, millet-milliyet-edebiyat bahislerinden milli edebiyatın niteliklerine, nasıl bir edebiyat sorularını cevaplamaya, milli edebiyatın prensiplerini ikame etmeye doğru ilerler. Bu sebeple Yeni Lisan'a ve onun edebiyat görüşüne yöneltilmiş olan tenkitlerin ve girişilen münakaşaların milli edebiyatın kendini daha iyi ifade etmesi, kendi prensipleri üzerinde etraflıca düşünme fırsatını getirmesi ve dikkatleri üzerine çekerek tanınmasını sağlaması bakımından katkıları olduğunu düşünmek gerekir. Fakat yine de bu tartışmaların milli edebiyat konusuna tam bir açıklık kazandıramadığı anlaşılıyor. Bir taraftan sosyal hadiselerin de teşvikiyle edebiyat çeşitli biçimlerde kendini ifade etmek imkânlarını kullanırken ve hatta Fuad Köprülü, Yakup Kadri gibi daha önce kendisini tenkit edenleri de saflarına katarak genişlerken diğer taraftan kavram etrafındaki farklı görüşler de varlığını sürdürmektedir.

Nusret Safa Coşkun'un 1937 yılında *Açıksöz* gazetesinde "Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?" sorusuyla yola çıkarak yaptığı bir anket bu durumu sergilemektedir. Nusret Safa, devrin mühim edebiyatçılarına bu kavram hakkındaki görüşlerini sormuştur. Aldığı cevaplar aradan geçen uzun zamana rağmen her iki görüşün de halâ taraftarının bulunduğunu ve konuyla ilgili olarak açık bir sonucun belirginleşemediğini ortaya koymaktadır. Bu ankete cevap veren birkaç yazarın görüşü şöyledir: Hüseyin Cahit konuyla ilgili olarak "Bence milli edebiyat, yabancı milletlerin edebiyatına mukabil bir milletin edebiyatı demektir. Mevzuun bunda hiç dahli yoktur. (...) Milli edebiyat demek mutlaka köylüden, avamdan, vatandan, Türklük idealinden, eski Türklerden, harpten ve hürriyetten bahseden edebiyat demek de değildir. Bir eserin sanat ve edebiyat hudutlarından içeri girmesi kâfidir. Benim milletimden ve vatanımdan olan her

Türkün eseri benim için milli edebiyattır. Bir milletin hudutları ve eserleri arasında milli edebiyat, gayrimilli edebiyat mülâhazalarına yer yoktur." (Coşkun 1937: 5) cümleleriyle umumî bir anlayıştan yana görünmekte, bir milletin tarih içerisinde meydana getirdiği bütün edebiyatın milli olduğunu savunmaktadır. 1911'de Ali Canip'le girişti̇ği tartışmalarda ancak destanların milli sayılabileceğini, milletlerarası ilişkilerin artmış olduğu bir dönemde milli edebiyatın mümkün olamıyacağını (Filizok 2001: 205) savunan Fuad Köprülü'nün başlangıçta edebiyatta milliliği saflıkla birlikte düşünürken daha sonra bu görüşünü değiştirdiği anlaşılır: "(...) her edebiyat, kendisini vücuda getiren milletin ifadesi olmak itibariyle millidir." (Coşkun 1937: 9) cümlesiyle Hüseyin Cahit'in görüşünü kabul ederse de bir noktada ondan ayrılır. Çünkü Köprülü'ye göre Türkler, ne İslâmdan önceki iptidaî bir edebiyatı dile getirdikleri dönemlerinde ne de İslâmlaştıktan sonra meydana getirdikleri ümmet edebiyatı içerisinde, ne de Avrupa medeniyeti tesiri altındaki yıllarda millet olamadıkları için milli bir edebiyat meydana getirebilmişler; ya taklitte ya da iptidaîlikte kalmışlardır. Buna göre Köprülü 'milli edebiyat' derken bütün bir Türk edebiyatını anladığını ifade eder ve tesirler altında meydana gelen edebiyat faaliyetinde milli ruhu bulmaz. Bunun sebebi edebiyatı üreten toplumun milli bir kimliğinin bulunmamasıdır. Ahlâk, hukuk, iktisat gibi modern cemiyet değerleri ile dil, edebiyat, sanat gibi estetik değerlerin birbirlerine çok bağlı olduğunu savunan Köprülü, milli edebiyatın oluşabilmesi için önce asrî bir cemiyet şekli olan milletin meydana gelmesi gerektiği inancını savunur: "Millet nasıl yeni bir telâkki ise 'milli edebiyat' da aynı suretle bizim için yeni bir telâkkidir; ve 'millet' nasıl asrî bir cemiyet demekse milli edebiyat da 'asrî edebiyat' yani milli şahsiyeti en yüksek derecede gösteren iptidaî edebiyat demektir." (Coşkun 1937: 10)

Hüseyin Cahit ve Fuad Köprülü'nün bu görüşleri anketteki iki farklı bakış açısını sergilemeleri bakımından önemlidir. Bazı isimler bütüncül bir yaklaşımla Türklerin meydana getirdiği edebiyatın tamamını milli olarak değerlendirirlerken, bir kısmı da yine aynı noktadan hareket etmelerine rağmen tesir ve taklit dönemlerini millilik anlayışının dışına çıkarmakta, daha dar bir mânâyı kabul etmektedirler. Örneğin Yusuf Ziya, Kâzım Nâmi ve Yunus Nadi milli edebiyatı geniş mânâlı alırlar. "Bir milletin düşünüş, duyuş, hususiyetlerini kendi diliyle ifade eden edebiyattır." şeklinde bir tanım denemesi yapan Yusuf Ziya, "Divan edebiyatı bir medeniyetin eseridir. Servet-i Fünun edebiyatı da bizim edebiyatımızdır." (Coşkun 1937: 73) ilaveleriyle görüşüne bir açıklık getirir: "(...) Eskilerden tutunuz da en yenilerine varıncaya kadar bütün Türk şairleri ne olursa olsun, milli şairdirler." (Coşkun 1937: 29) diyen Kâzım Nâmi ile "Milli olmayan edebiyat olur mu? Her milletin edebiyatı kendisinindir." (Coşkun 1937: 29) diyen Yunus Nadi de aynı görüştedir.

Edebiyat tarihi çalışmalarıyla tanıdığımız Agâh Sırrı ise Köprülü gibi, milliyet fikri ile milli edebiyat fikrini birlikte düşünür. Bu sebeple ona göre bizde milli edebiyat yoktur: "Milli edebiyatın en birinci vasfı taklit olmayıp orijinal olması, mensup olduğu milletin ruhundan fışkırarak kendi kendini yaratmış olmasıdır. Hayatla alâkasını kesmiş, yapma, taklidî ve mücerret bir edebiyatın milli vasfını taşımasına imkân yoktur." (Coşkun 1937: 38) Bu cümleler Agâh Sırrı'nın divan edebiyatı ve Servet-i Fünun edebiyatını soyut, taklitçi ve halktan uzak olmaları sebebiyle milli bulmadığını göstermektedir. Bizzat bir Servet-i Fünun yazarı olarak Halit Ziya'nın değerlendirmesi de buna yakındır. O da "(...) Türk dimağından, Türk ruhundan ne doğmuşsa işte Türkün milli edebiyatı odur." diyerek bütün Türk edebiyatını kastetmiş ama hemen arkasından ilave ettiği cümlelerle de bir daraltmaya gitmiştir:

"O şart ile ki bunlar bililtizam yapılmış birer taklit eseri olmasın. (...)Divan edebiyatının Arap ve Acem şiirini taklit eden evsafı, son zamanların (...) Garptan iktibas edilmiş usullerle mütebariz hususiyatı bunların milli addedilmemesine sebep değil midir?" (Coşkun 1937: 25)

Bir anlamda kendi sanat anlayışının yılların gerisinden tenkidi demek olan bu cümleler, Halit Ziya'nın değişen edebi hayata uyum sağladığını göstermesi bakımından mânâlıdır. Onun düşüncelerinin milli edebiyatın sanatçısı olarak tanınan Şükûfe Nihal'in "Bizde Arap, Acem veya Garp taklitçiliğinden kurtulmuş olan her edebiyat bence milli edebiyattır."(Coşkun 1937: 53) şeklindeki düşünceleriyle bir mukayesesi, bu değişimi açıkça gösterecektir. Orhan Seyfi de bu düşüncededir. İki farklı anlayışı benimseyen dönemlerin yazarları olarak her ikisi de yabancı tesirleri taşıyan, taklitçi, kendini bulamamış edebiyat hareketlerini, milli edebiyatın içindeki gayrimilli dönemler olarak görürler.

Nusret Safa'nın anketine 29 sanatçı ve edebiyat tarihçisi katılmış ve görüşlerini beyan etmişlerdir. Fakat bu anketle, hepsinin de etrafında birleşebileceği ortak bir görüşün oluşamadığı anlaşılmaktadır. Anlaşmazlıklardan biri, milli edebiyatın bazı zihinlerde Türkçü ya da milliyetperver edebiyatla örtüşmesidir. Konuyla ilgili en açık belirlemelerden birini Halit Fahri yapar. Milli edebiyatı milliyet-perver edebiyatı da içine alan geniş bir sahaya yayarken "Milliyet-perver edebiyat ise bilhassa ve yalnız muayyen ve mübeccel bir fikrin, vatan ve millet fikrinin etrafında döner, durur. Bu ikinci nev'in çok yüksek ve heyecanlı numuneleri her memleketin inkılâp, ihtilâl ve harp devirlerine yüce eserler bırakabilir ve bırakmıştır da. " (Coşkun 1937: 101) der.

Ankete katılan pek çok kişinin toplumun savaş gibi, ihtilâl gibi birtakım dönüm noktalarında milli edebiyat meydana getirmeye başladıkları yolundaki

ifadelerine bakılırsa milli edebiyatla milliyetçi edebiyat çizgisi, bütün ayırma gayretlerine rağmen, zihinlerde birleşmektedir. Tarihî ve siyasi anlamda öze dönüş, aynı paralelde kendine özgü bir edebiyatı getirmektedir. Çünkü edebiyat, bu sosyal hareketin fikrî zeminini geliştirmek ve milleti oluşturan topluluğa indirmek için vasıtadır. Üstelik milleti oluşturan ana unsurlardan birini, dili kullandığı için etrafında buluşmayı da kolaylaştıracaktır. "Milletin hikayesini anlatan metinlerden oluşan bir toplum olarak edebiyat kanonu*, insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimlerini kolaylaştırır. Ama kanon milli kimliği temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda halka milliyetçiliğin değerlerini aşılayarak bu kimliğin üretilmesine de katılır. Kanon milletin tarihini -anadilinde- kaydeder; cemaat mensuplarının belirsiz bir şimdinin yol açtığı sorunların üstesinden gelmesine yardım eden kronolojik bir süreklilik kurar." (Jusdanis 1998: 79). Buna göre toplumda millileşme, doğal bir devamlılık olarak kabul edilmektedir.

Milli ve milliyetçi edebiyat kavramları arasına yerleştirilen fark, milliyetçi edebiyatın belirli bir vatan ve millet fikri ile kahramanlık duyguları etrafında yoğunlaşmış olmasıdır. Sun'î bir farklılaştırma gibi görünürse de toplumun kimlik arayışı peşine düştüğü, milliyetçiliğin bir ideal olarak ortaya çıktığı ve kendine ait bir edebiyat meydana getirdiği dönemlere bakıldığında bunun doğruluğu anlaşılır. Wellek-Waren, "(...) edebiyat tarihi düşünceler tarihiyle paralel gider ve onu yansıtır." (Wellek-Warren 1993: 90) diyor. Edebiyat geçmişe bakarak, oradaki tecrübeleri yeniden anlatırken insanlara kültürel anlamda yeniden canlanma/dirilme imkânları sunar. Aynen Namık Kemal'in Osmanlı milliyetçiliği anlayışı içerisinde *Evrak-ı Perişan*'la, *Cezmi*'yle yapmak istedikleri; Ya da Ömer Seyfettin'in konusunu tarihten alan hikayeleriyle hedefledikleri gibi. Her iki yazar da birbirinden farklı atmosferlerde toplumun milli şuurunun uyanmasına yaratıcılıklarıyla yardımcı olmaya çalışmışlardır. Buna 1910'lu yıllarda Türk edebiyatının destan arayışları, destana sığınışı ve bir yeniden doğuş anlamı taşıyan Ergenekon Destanının moda oluşu da eklenebilir. Bu durumda milli edebiyat için söylenecek şey, milliyetçi ideolojinin bir hayat görüşü olarak benimsendiği yıllarda belirginleştiği geçmişten gelen, bugünle bağlantılandırılabilen, yabancı unsurlardan arındırılmış, milletin ortak tecrübelerinin bütününü içine aldığıdır. Dolayısıyla milli edebiyat ile milliyetçi edebiyat çok içiçe bir yapıdır. Çünkü her ikisiyle de Şerif Aktaş'ın 'milli romantik duyuş tarzı' dediği milli ve toplumsal birikim ve ideallerden söz edilmektedir: "Her milletin kendini asırlar içinde oluşturan etkilediği ve etkilendiği şartlar onun milli romantizmini meydana getirir." (Aktaş 1996: 34).

*kanon: Sanat veya bilim dallarında doğruluğu evrensel olarak kabul edilmiş, kural, ilke veya standartların tümü. (İngilizce-Türkçe Sözlük, c.1, TDK., Ankara, 1999.)

Aktaş'a göre milli edebiyat, 'bu duyuş tarzı etrafında vücut bulan' edebiyattır. (Aktaş 2002: 232) Milli edebiyatın sanatkarı ise bu duyuş tarzıyla beslenmiş ve bu duyuş tarzını anlatan sanatkardır. Bu anlayışta da milli edebiyatın milletin kendine ait özelliklerini yansıtan edebiyat olduğu, fakat bazı dönemlerde toplumun birinci değeri olarak belirginleştiği inancı vardır.

Bütün bu yaklaşımlardan yola çıkarak bir sonuç değerlendirmesi yapmak gerekirse, milli edebiyatla öncelikle bir milletin tesir ve taklit dönemleri de dahil olmak üzere kendi diliyle meydana getirdiği edebi tecrübelerinin tamamı kastedilmektedir. Özel ya da darlaştırılmış anlamıyla da milletin geçmiş tecrübelerinin içinde yaşanan şartlar dolayısıyla ve en arındırılmış şekilleriyle haline cevap vermek üzere canlandırıldığı yılların edebiyat faaliyetine işaret etmektedir. Bu dönem Türk milletinde ve Türk edebiyatında millileşme sürecine denk gelmektedir. 1908 İkinci Meşrutiyetinin başlattığı dağılma, imparatorluktaki belirsizlik, arka arkaya gelen ve büyük kayıplarla sonuçlanan savaşlar dönemi Türk milliyetçiliğinin doğuşunu ve gelişmesini hızlandırmış, nihayet imparatorluktan milli devlete doğru olan değişim kendisini ifade etmek için bir de edebiyat meydana getirmiştir. Bu edebiyat 'milli edebiyat' olarak adlandırılmaktadır. Muhtevasını bir taraftan milliyetçi düşüncenin kavramlar ve idealler dünyası, diğer taraftan halin çıkmazlarına ortak geçmişten çözüm arayışları oluşturmakta, bütün bunlar edebi geçmişin estetik değerleri arasında bir ayıklamaya gidilerek asıl millete özgü olan şekil ve dille ifade edilmektedir. Bunlar milli edebiyatın konu, şekil ve dil konusunda birtakım tercihlerinin de bulunduğunu göstermektedir.

6.2. Milli Edebiyatın Sınırları

Milli edebiyatın bir beyanname ile başlamamış olması bu edebi faaliyetin başlangıç ve bitiş tarihlerini ve mensuplarını belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Bu zorluğun sebeplerinden biri de tamamen toplumsal hayat içerisinde meydana gelen siyasal oluşumların bu edebi faaliyeti yönlendirmiş olmasıdır. Ancak konuyla ilgili olarak fikir beyan edenlerin düşüncelerine bakılırsa genel olarak 1911'de *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan "Yeni Lisan" makalesi başlangıç olarak kabul edilmektedir. Bilge Ercilasun ve Kâzım Yetiş bu görüştedirler: "1911'den sonra meydana gelen edebi akıma milli edebiyat adı verilir." (Ercilasun 1997: 459; Yetiş 1999: 70). Şerif Aktaş da, "Bu edebiyatı, II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda, *Genç Kalemler* hareketiyle başlatmak yerinde olur." (Aktaş 2002: 235) cümlesiyle 1911'i belirler. Kenan Akyüz (Akyüz 1988: 587), Orhan Okay (Okay 1990: 43) ve Sadık Tural (Tural 1992: 486) ise 1908 ile başlatmayı uygun bulurlar. İkinci grubun, edebi bir dönemin başlangıç tarihi olarak siyasal bir tarihi esas aldıkları açıktır. Bu, edebiyatın kendi gerçeğinin dışında başka bir olguyla birlikte düşünülmesi ve dolayısıyla ikinci dereceye

itilmesi anlamına gelmektedir. Fakat 1908 Meşrutiyetinin yarattığı kaos ortamının Yeni Lisanı tetikleyen bir olgu olduğu yabana atılacak bir anlayış gibi de görünmemektedir. Kaldı ki 1908 ile 1911'in birbirlerine çok yakın tarihler olması, edebi olaylar açısından birtakım tartışmaları ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca Tural "(...) 1908 yılı sonlarında fikrî-edebi bir akım olmanın ilk seslerini duyurdu. 1910 ortalarında 'milli edebiyat akımı' haline dönüştü. Milli edebiyat anlayışını, Selânik'te *Genç Kalemler* İstanbul'da *Türk Yurdu* dergileri akımlaştırdı."(Tural 1993: 190) diyerek bu iki tarihi biraz daha yakınlaştırarak yeni bir tarih de önermiş görünmektedir.

Milli edebiyatın bitiş tarihi de aynı biçimde belirsizlik taşımaktadır. Orhan Okay "Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar" (Okay 1990: 43) şeklinde belirsiz bir zamanı gösterirken, Sadık Tural 1922'ye (Tural 1992: 486), Enginün (Enginün 2002: 107) ve Kenan Akyüz ise 1923'e kadar milli edebiyatın devam ettiğine inanmaktadırlar. Bu son üç görüşte ölçü olarak yine edebiyat dışı olaylar esas alınmakta ve edebiyatın toplumdaki değişimleri yansıttığı varsayılmaktadır. Gerçekten her iki tarih de arkalarından yeni bir tarihî dönemi başlatmışlardır. Özellikle 1922, İstiklâl Savaşı'nın tamamlanmış olması ve Cumhuriyetin kuruluşuyla başka bir sürecin başlangıcıdır. Bu yeni dönemin 1922'den önce gelişen edebiyatın hazırladığı şartlar üzerine kurulmuş olmasına, bir anlamda burada başlayanları devam ettirmesine rağmen, kendine özgü bir duyuş ve düşünüş tarzı da vardır. Kenan Akyüz aynı sebeple Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'nı 1923-1980 tarihleri ile belirlemesine karşılık milli edebiyatın ömrünü 1938'e kadar uzatır. Bu onun Anadolu romantizmini (millî romantizm), memleket realizmi ya da milli realizm olarak devamını bir bütün olarak görmesinden kaynaklanıyor olmalıdır. (Akyüz 1988: 596) Ancak Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümü, Milli Şef döneminin başlaması ve İkinci Dünya Savaşı; sosyal hayatın yeni, olağanüstü ve değiştirici durumları olarak edebiyatın akışını da belirlerler.

Milli edebiyatın hangi tarihler arasında devam eden bir edebiyat olduğu konusunda bir sonuç değerlendirmesi yapmak gerekirse, 1911 ile 1922 arasının daha kabul edilebilir olduğu anlaşılıyor. Fakat vurgulanması gereken şey, edebiyatın tarih gibi kesin ve belirli rakamlarının olmadığı, özellikle bir beyanname ile ortaya çıkmamış olan edebi hareketlerin kesin bir tarihe bağlanamayacağı, bu tür belirlemelerde her zaman yanılgı ve tartışılabilirlik paylarının bulunduğu gerçeğidir. Çünkü edebiyatta devamlılık söz konusudur. Değişen dış şartlar edebiyatın akışını etkiler, fakat kesintiye uğratmazlar. Bu devamlılıktır ki milli edebiyatın başlangıç tarihi 1911 olarak kabul edilirken Mehmet Emin'i ve *Türkçe Şiirler*'i, hatta Namık Kemal'i bir ön hazırlık (Yetiş 1999: 267) ve 1922'yi bitiş olarak görmesine rağmen "1940'lara kadar aralıksız ve çeşitli varyantlarıyla devam eder." (Ercilasun 1997: 453) hükmünü verdirir.

Bu yazıda, bütün bu görüşler dikkate alınmış ve milli edebiyatın 1911-1922 tarihleri arasında devam eden dil, muhteva ve şekil olarak milli olanın tespit edilerek kullanıldığı, millet olma şuurunu uyandırarak milli bir devlete gidiş sürecini hızlandıran romantik ve ideolojik bir edebiyat olduğu görüşü kabul edilmiş ve bu çerçeve içerisinde hareket edilmiştir.

6.3. Tanzimat Sonrası İlk Kıpırtılar: Halktan Millete

Milli edebiyatı hazırlayan şartların en mühimi, Türk milliyetçiliğinin doğuşudur. 1789 Fransız İhtilâli, dünyada milliyetçilik hareketlerinin yayılmasına sebep olmuş ve büyük devlet ve imparatorluklardan küçük milli devletlere geçiş sürecini başlatmıştır. Dünya yüzeyindeki bu büyük değişimden tabiî olarak Avrupa'da toprakları bulunan, çok renkli etnik yapıya sahip büyük bir imparatorluk olan Osmanlı da etkilenmiş ve ihtilâlin dünyaya yaydığı değerler etrafında sistemini yenilemek durumunda kalmıştır. Tanzimat Fermanı, bu değişimin kabulünün bütün dünyaya resmen ilânıdır. Fermanın arkasından onu halka mâl etmek, daha doğrusu batılı değerler dünyasını Osmanlı halkına tanıtmak maksadıyla sosyal muhtevalı bir edebiyat başlar. Bu edebiyatın gayelerinden biri de dini ve etnik farklılıklarından dolayı 'katmanlaşmış' bir görünüm içinde olan Osmanlıda ayrışmaları önlemek ve mevcut yapıyı sürdürebilmek için milli bir kültür oluşturmaktır. Bu milli kültür, etnik ve dini kimliklerin yerine geçecek, parçalı yapıyı birleştirecek bir üst kimlik görevini de üstlenmelidir. Bu sebeple Osmanlı aynı zamanda bireyin de doğuşu demek olan küçük milli kimliklerin ortaya çıkışını görmezlikten gelerek hayatiyetini sürdürebilmek için bu anlayışı kendine göre yorumlar ve daha geniş anlamlı, yapay bir Osmanlı kimliği üretme çabasına girişir.

Milli kimliğin temel unsurları dil, edebiyat ve tarihtir. Bunlardan özellikle edebiyat, milli bilincin uyanmasında çok etkili bir rol üstlenir. Çünkü toplulukları bir arada tutacak 'değerler ve duygular ağı'na ihtiyaç vardır. "Millet inşa etme, kolektif anlatılar uydurmayı, etnik farklılıkların homojenleştirilmesini ve muhayyel cemaatin ideolojisini yurttaşlara benimsetmeyi gerektirir." (Jusdanis 1998: 53) Edebiyat işte bunu gerçekleştirir. Dünyadaki bütün milliyetçilik faaliyetlerinde edebiyattan faydalanılmıştır. Edebiyat çalışmaları aracılığıyla diriltilen ya da yeniden üretilen edebi metinler halkın dille, tarihle, ortak estetik geçmişle ve üzerinde yaşanan toprakla birleşmesini sağlar. Hatta bizdeki millileşme sürecinde çok açıkça görüldüğü gibi milli bayramlar oluşturulur, milli semboller uyandırılır ve bunlar hayatın içinde tanınıp benimsenerek kullanılır.*

*Ömer Seyfettin 1914 tarihli "Türklerin Milli Bayramı: Yeni Gün-9 Mart" başlıklı yazısında Türklerin Ergenekon'dan çıkış tarihi olarak bilinen 9 Mart'ın, milli bayram olması gerektiğini söyler. Aynı yazıda, milli sembolümüzün Türkleri Ergenekon'dan çıkaran kurttan ilham alınarak 'kurt başı' olmasını önerilir. 'Geyik başı' da ismet ve güzelliğin sembolü olarak kabul edilir. (Ömer Seyfettin: 2001, M.1, 186-193)

Buradan da milli devletlerin kuruluşuna geçilir. Aydınlar bunun farkındadırlar ve millileşme sürecini hızlandırmak için dil, millet, edebiyat arasındaki sıkı ilişkiyi vurgular ve kullanırlar. Mehmet Kaplan bunu veciz bir şekilde şöyle ifade eder: "Dil, edebiyat veya kültür, inançları kalabalıklara yayarak onları yakıp yıkan bir fırtına haline getirebilir veya onlara karanlık gecelerinde yol gösteren bir ışık olur." (Kaplan 1982: 160)

Tanzimat sonrasında Osmanlı ülkesinde yeni tanışılan medeniyet dairesinin ihtiyaçları bazen de zorlamaları sebebiyle belirgin değişme hareketleri vardır. Bu değişme, daha doğrusu Avrupa medeniyeti ile uyum sağlama çabaları, toplumun temel değerlerinin tartışılmasını ve yeni değerler dünyasının tekliflerini getirir. Bu değerlerin içerisinde milliyetçilik de vardır. Modern bir davranış biçimi olarak milliyetçiliğin Osmanlı tebaasına anlatılması işini üstlenen ilk dönem yazarları milliyetçiliği Osmanlıya göre yorumlarlar. Ortaya başka bir milliyetçilik anlayışı, Osmanlı milliyetçiliği çıkar. Bunun için de Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın çalışmaları, o dönem içerisinde milliyetçilik olarak değerlendirilmez. Ancak milliyetçiliğin ve milli bir edebiyat, bu isimlerin etrafında o tarihlerden itibaren yapılanmaya başlar. Şinasi'nin düşüncelerini daha iyi anlatmak ve anlaşılmak için *Tercüman-ı Ahval* ve *Tasvir-i Efkar*'da sade bir dil kullanması milliyetçiliğin de milli edebiyatın da dayanak noktası olan dil üzerinde düşünmeyi başlatır. "Dil, edebiyat ve milliyetin bir tutulması Avrupa milliyetçi düşüncesinin alâmeti farikalarından biri"dir. (Jusdanis 1998: 76). Nitekim Namık Kemal'in "Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir..." (1866) makalesi de milli dilin sorgulanmasını, nihayet milli kimliğin esası olan dilin sınırlarının tespit edilmesi, Arap ve Fars dillerinin boyunduruğundan kurtarılarak milli bir dil haline gelebilmesi için gramer ve sözlük ihtiyaçlarının belirlenmesini getirir. Hatta Namık Kemal daha da ileri gider, bir belâgat kitabı eksikliğini de ifade ederek yeni ve daha milli olan bir edebiyatın kurallarının belirlenmesinde ilk adımları atar. Namık Kemal'e göre gayrimilli edebiyat, divan edebiyatıdır. Bu durum öncelikle onun kullandığı dilden kaynaklanmaktadır. Milli birliği sağlayacak olan edebiyat milli dille üretilmelidir: "Edebiyatın rabıta-i milliyyeye ait olan hizmetinden ise, o kadar mahrumuz ki (...)" der. (Antoloji II 1978: 186) Celâl Mukaddimesi'nde de "İki sahifelik bir yazı okumak için herkesi seksen defa *Kamus* ve *Burhan*'a müracaat mecburiyetinde bulundurmak niçin ma'rifetten ma'dud olsun?" (Antoloji II 1978: 345) diyerek daha sonra Yeni Lisanla tekrar karşımıza geleceği gibi yazı dilinin sıkıntılarından söz eder ve sadeleşme isteklerinde bulunur. Bahar-ı Daniş Mukaddimesi'nde de avam ve havas dilinin ayrılığına değinmiş, bunun yanlışlığını belirterek, dilde anlaşılırlığı esas almıştır. (Yetiş 1989: XXXI) Hemen onu takip eden bir başka Tanzimat portresi Ziya Paşa da bu görüştedir. O da yazı dilindeki zorluklardan, anlaşılmazlıktan söz eder. 1868 tarihli "Şiir ve İnşa" makalesinde Osmanlı şiir ve inşasını sorguladıktan ve çıkmazlarını

belirledikten, asıl şiirimizin, "(...) hani şâirlerin nâ-mevzûn diye beğenmedikleri avam şarkıları ve taşralarda ve çöğür şâirleri arasında deyiş ve üçleme ve kayabaşı tabir olunan nazımlar (...)" ve asıl nesrimizin ise "Mütercim-i Kâmûs'un ve mu'ahharen *Muhbir* gazetesinin ittihaz ettiği şîve-i kitâbet (...)" olduğunu (Antoloji II 1978: 49) söyler. Nihayet "Velhasıl şi'r-i tabiî odur ki, şâir cüz'î bir mülâhaza üzerine kalemi eline alıp irticâlen kırk elli beyit nazm edebilmeli. Kitâbet-i milliye odur ki, eli yazı tutan zihnindeki muradını iyi kötü kâğıt üstüne koymalı." (Antoloji II 1978: 49) şeklinde genel bir sonuca varır. Ziya Paşa da Namık Kemal gibi edebiyatımızdaki bozulmanın ve samimiyetsizliğin Arapça, Farsça ve Türkçenin kelime hazinesi, imlâsı ve gramer yapılarının herhangi bir kurala bağlı olmaksızın sınırsız şekilde birlikte kullanılmasından kaynaklandığına inanmaktadır. Dilde sadeleşmeye gitmek edebiyata da tabiîliği getirecektir. Bu sebeple makalesini "Bu fenalığı def' için tabiata ittiba' etmeli." (Antoloji II 1978: 49) cümlesiyle bitiren Ziya Paşa, makalesi boyunca düşünüldüğü ve konuşulduğu gibi yazamamanın zorluklarından söz ederken devri için öncü bir fikrin, konuşma diliyle yazı dilinin birleştirilmesi fikrinin, ilk sözcülerinden biri olur. O, Namık Kemal gibi bundan sonra yapılacaklarla ilişkili ayrıntılı bir program veremez ama, 'tabiîliği' bir tedbir olarak önerir. Her iki yazarın da yazılarında dikkati çeken şey 'milli' kelimesini kullanmalarıdır.

Ancak bu yıllar içerisinde onların yaptıklarının adı, ne millilik ne de milliyetçiliktir. Zira devlet, Osmanlı kalmak, Osmanlılığını sürdürmek isteyen bir zihniyete sahiptir. Buradaki düşünce 'Devlet-i Aliyeyi kurtarma' fikridir. Bu sebeple bütün başlangıçlara rağmen Tanzimat'ı takip eden bu ilk yıllarda bilinçli bir Türk milliyetçiliğinden söz edilmesi mümkün değildir. "Osmanlının tükeniş zamanlarında görülen düşünce akımları birer iman hareketi olarak doğmadılar; daha çok, dünyadaki değişme ve gelişmeler karşısında Osmanlı bütünlüğünü korumak endişeleri içinde ortaya çıktılar. Bütün bu fikir hareketlerindeki temel endişe bir iman tazeleme ve değiştirme değil, Devlet-i Aliyye'yi kurtarma fikridir." (Büyük Türk Klasikleri 1990: 214)

Dolayısıyla aydınlar Osmanlı milliyetçisidirler ve Tanzimat ilkeleri doğrultusunda halkçıdırlar. Tanzimat aydınlarının aynı zamanda halkçı/toplumcu olmalarının daha sonra Türk milliyetçiliğinin doğuşunda ne kadar önemli olduğu anlaşılacaktır. Fermanla aynı zamanda rejimini de yenilemeyi plânlayan Osmanlının yeni bir idare sistemi olarak Meşrutiyeti seçmiş olması halkın idareye katılımını gerektirir. Bu sebeple Osmanlı aydınları yine Şinasi'den başlamak üzere halkı rejim konusunda bilinçlendirmek ve katılımını sağlamak için eğitmeye başlarlar. Bilindiği gibi bu, gazeteler aracılığıyla yapılacaktır. "Tercüman-ı Ahvâl Mukaddeme"sinde "Madem ki bir heyet-i ictimaiyyede yaşayan halk bunca vezâif-i kanuniyye ile mükelleftir, elbette ki, kalen ve kalemen kendi vatanının menâfi'ine dair beyân-ı efkâr etmeği cümle-i hukuk-ı

muktesebesinden addeyler." (Antoloji I 1974: 511) diyen Şinasi, aslında bu cümleleriyle bireyin doğuşunu müjdelemiştir. Bu Fransız İhtilâli'nin insan hak ve hürriyetleri prensibinin bizdeki yansıma biçimlerinden biridir. İnsanın vatanının menfaatleri konusunda düşünebilmesi, düşündüklerini konuşarak veya yazarak ifade etmesi hürriyetidir. Bu, yeni, çağdaş, düşünen, akılcı insan tipinin doğuşudur. Bu yeni insan, arayışları ve kendine özgü bir duyuş tarzı yaratma gayretleri içerisinde milli kimliğinin de peşine düşecektir. Bu arayışlar belirtildiği gibi daha çok dil konusunda yoğunlaşan öncü çalışmalardır.

6.4. Öncüler

İmparatorluğun bir Osmanlı milleti yaratmak şeklindeki gecikmiş rüyası, bu öncü ve uyarıcı çalışmaların etrafında başkalarının da meydana gelmesini sağlar. Ahmet Vefik Paşa, Süleyman Paşa, Ali Suavi ve Şemsettin Sami bu yıllarda yazdıklarıyla ufuk açıcı olurlar ve daha sonraki yıllarda telâffuz edilmeye başlanacak olan milli ve milliyetçilik kavramlarının ilmî zeminini oluştururlar. Ahmet Vefik Paşa *Lehçe-i Osmanî*'de (1876) Türkçeyi bağımsız bir dil olarak görür. Üstelik "Mukaddime"sinde, daha sonra Şemsettin Sami'nin de katılacağı bir görüşü, Osmanlıcanın Türkçenin bir kolu olduğu görüşünü ileri sürer. Ayrıca Çağatayçadan çevirdiği Ebulgazi Bahadır Han'ın *Şecere-i Türkî*'si (1864) ile de yeni bir bakış açısını yansıtır. Kendisine kadar gelen ve Türk tarihini sadece Osmanlı tarihinden ibaret gören tarih anlayışının dışına çıkarak Osmanlıdan hatta İslâmlıktan önceki Türk tarihine gider. Bu tarih görüşü Süleyman Paşa'nın 1876 tarihli telif eseri *Tarih-i Âlem* ile genişletilecektir. *Tarih-i Âlem*'de yine İslâmiyetten önceki Türk tarihinden söz edilecektir. Eserin askerî okullarda okutulmak üzere yazılmış olması ve Osmanlı kimliğini ön plânda tutan tarih görüşüne karşılık Türk kimliğini öne çıkarması sonraki yıllarda gelişecek milli kimlik fikri ve bu fikri temsil eden kişiler açısından son derece önemlidir. O, *İlm-i Sarf-ı Türkî*'de de (1876) yine Osmanlının devlet adı olduğunu Türk dili ve edebiyatı için kullanılamayacağını belirtir. (Kushner 1979: 92) *Muhbir* ve *Ulûm* gazetelerinde yazdığı makaleleriyle Ali Suavi de Türk tarihini, Türkçe yazmanın lüzumunu dile getirir. (Sarınay 1994: 70) Hatta biraz daha ileri giderek namaz surelerinin ve hutbenin de Türkçe olmasını teklif ederek din dilinin de Türkçeleştirilmesini ister. Tanpınar, Ali Suavi'nin bu fikirlerinin Süleyman Paşa ve Ahmet Vefik Paşa gibi devrin üzerinde çok etkili olduğunu belirtir ve "1908 inkılâbından evvel, Türkçülüğün filoloji ve tarih tedkikatı şeklinde tecelli eden devresinde, Şemseddin Sami Bey ve Veled Çelebi Ahmet Vefik Paşa'yı, Necip Âsım Bey Süleyman Paşa'yı, Bursalı Tahir Bey de Ali Suavi'yi takip etmişlerdir." (Tanpınar 1976: 245) der.

Şemsettin Sami "Lisan-ı Türkî 'Osmanî'" (1880) makalesinde Türk kelimesi üzerinde dururken, bu kelimenin o yıllarda kullanıldığı gibi utanılacak bir isim değil, özellikle mensubiyetinden gurur duyulacak bir kavmin adı

olduğunu belirtir. Böylece 'Türk' kelimesi bir milli kimliğin adı olarak belirlenirken ona geniş bir coğrafya ve şerefli bir geçmiş de ilave edilir. Ardından yine aynı makalesinde Türk dilinin bilimsel bir tasnifini yapmayı dener. Osmanlıca adlandırmasının yanlışlığına işaret ederek Osmanlının da Osmanlıca gibi kurucusundan dolayı bu adı aldığına ve aslında Osmanlının büyük Türklüğün bir parçası, Osmanlıcanın da geniş bir coğrafyada konuşulmakta olan Türkçenin bir kolu olduğuna dikkati çeker:

"Osmanlı lisanı tabirini pek de doğru görmüyoruz; çünkü bu unvan Selâtin-i Osmaniyye'nin birincisi fatih-i meşhurun nam-ı âlîlerine nisbetle müşarü'n-ileyhin te'sis etmiş oldukları bir devletin unvanıdır; halbuki lisan ve cinsiyyet müşarü'n-ileyhin zuhurundan ve bu devletin teessüsünden eskidir. Asıl bu lisanla mütekellim olan kavmin ismi dahi 'lisan-ı Türkî'dir. Cühelâ-yı avam indinde mezmum olunan (...) bu isim, intisabıyla iftihar olunacak bir büyük ümmetin ismidir. (...) Türk ismi ise Adriyatik denizi sevahilinden Çin hududuna ve Sibirya'nın iç taraflarına kadar münteşir olan bir ümmet-i azîmenin unvanıdır." (Levend 1962: 152-153). Böylece Osmanlı coğrafyasının yanına geniş bir Türk coğrafyası ilave edilmiş ve bu coğrafyada Osmanlıdan ve İslâmdan çok önce yaşamakta olan Türklerin birçok medeniyetler kurdukları, Osmanlının da bunlardan biri olduğuna işaret edilerek son asırlarda Türk insanının askerî alanlarda yaşanan başarısızlıklar ve batı medeniyetinin yüksekliği karşısında içine düştüğü aşağılık kompleksinden kurtarılmasını çalışılır. Buna bir taraftan da Namık Kemal'in en başta *Evrak-ı Perişan*'ıyla Osmanlı ve İslâm dünyasından seçtiği örnek şahsiyet ve olayları anlatması eklenirse aslında bu milli gurur duygusunun ne kadar zedelenmiş olduğu daha iyi anlaşılır.

Necip Asım'ın Leon Cahun'un *Asya Tarihine Medhal*'ini (1896) esas alarak yazdığı *Türk Tarihi* (1899) ile Türklerin İslâm medeniyetine katkılarını anlatan Bursalı Mehmet Tahir'in Türklerin *Ulûm ve Fünuna Hizmetleri* (1898), Mizancı Murad'ın *Tarih-i Umumî* (1886) adlı eserleri de dönemin milli gurur ve şuur duygusunu uyandırmak üzere yazılmışlardır. Milli şuur duygusunun oluşabilmesi için milletin kendisini tanıması ve kendisini severek gurur duymasına ihtiyaç vardır. Halbuki batı medeniyeti karşısındaki ezik durum, batıdaki Türkoloji çalışmalarının aydınımız üzerindeki kendi tarihini ve medeniyetini yanlış tanıma ve anlamasına yol açan olumsuz tesirleri, milli şuurun doğmasında büyük engellerdir. Bu sebeple Şemsettin Sami'nin Türkçe konuşan bu geniş coğrafyanın birleşmesinden sadece lisanî ve edebi zenginliği değil, aynı zamanda siyasi bir gücü mümkün görmesi, devrine ve kendine güven duygusunu telkin etmesi bakımından önemli görünmektedir. Bir anlamda sıkıntılar yaşamakta olan Osmanlı siyasi yapısı karşısına yeni bir seçenek yerleştirilmiştir: "Bunun iki cihetçe, ya'ni edebi ve siyasi muhassenatı olup, edebi cihetçe Lisan-ı Türkî daha vâsi' ve daha güzel bir lisan olacağı gibi, cihet-i siyasiyyece dahi, sekiz on milyondan ziyade olmayan garb Türklerine bu mikdardan aşağı olmayan Asya-

yı vasatî ve Rusya Türkleri dahi munzam olarak, ve bunların cümlesi bir lisan-ı vâhidle mütekellim tamamiyle bir ümmet-i vâhide hükmüne geçerek, Türk ümmeti yirmi milyon nüfusu câmi' bir ümmet-i azîme olacaktır." (Levend 1962: 157) Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türkî*'si de (1901) bu dikkatlerle hazırlanmış bir sözlük olması bakımından ismiyle, mukaddimesiyle ve tertibiyle öncü bir hareket olmuştur.

Ancak bu çalışmaların hiçbirisi Osmanlı devletinin parçalanacağı endişesiyle tedbirler alan ve önce Osmanlı birliği sonra da İslâm birliği düşüncesiyle hareket eden devlet anlayışının karşısında açık bir Türk milliyetçiliği görüşünü ortaya koyamazlar. Milliyetçilik daha ziyade aydınlar arasında kabul gören ve yayılan bir anlayış halindedir. Fakat Osmanlı insanının kafasında, Türk tarihinin kendi tarihi olduğu konusunda bir ufuk açılmış ve Türkçeye ilgi artmıştır. Bunun da bir neticesi olarak 1876 Kanun-ı Esasî'sinde resmî dilin Türkçe olduğu kabul edilmiştir. (Sarınay 2002: 822) I. Meşrutiyet sonrası istibdadının içerisinde *Sabah*, *Tercüman-ı Hakikat* ve *İkdam* gazetelerinde siyasal olmadığı, sadece kültürel anlam taşıdığı gerekçesiyle konuyla ilgili tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu safhaya kadar meydana gelen gelişmeler Türkçülüğün ilmî boyutunu oluştururlar ve aydınlar arasında gelişen ve yankı bulan bir yapıya sahiptirler. 1894'te "Türk gazetesidir" başlığıyla yayımlanmaya başlayan *İkdam* ve diğer gazetelerdeki yazı ve tartışmalar bu aydın hareketinin halk tarafından da bilinen ve kabul edilen bir hareket haline gelmesinde, ilmî Türkçülükten siyasal Türkçülüğe geçilmesinde son derece mühim bir rol oynarlar. Bundan sonra Türk milliyetçiliği fikrî, sosyal ve siyasal zeminin de yardımıyla bir edebiyat faaliyeti haline gelecektir. Çünkü Birinci ve İkinci Meşrutiyetler ve onların Meclis-i Mebusanları, gayrimüslimlerin kendi milliyetlerinin davasından vazgeçmediklerini göstermiştir. (Bolay 2002: 551) Özellikle de ikinci meclis, ilmî Türkçülüğün siyasi Türkçülük haline gelmesini sağlar ve bütün Türkleri kavrayan bir fikir hareketi haline dönüştürür.*

*Kırım savaşı sonrasında Osmanlıların Asya Türkleri ile münasebetleri ve Çarlık Rusyasındaki istibdattan kaçarak Türkiye'ye sığınan Osmanlı dışında yaşayan Türklerin çalışmaları da Türkçülüğün yaygınlaşması ve sistemleşmesinde etkili olmuştur. İsmail Gaspıralı'nın Kırım'da çıkardığı ve 'Dilde, fikirde, işde birlik' sloganıyla yayımlanan *Tercüman* gazetesi, Türkler arasında ortak bir yazı dilinin oluşmasını sağlar. Ancak gazetenin Türk dünyasının birçok yerinde okunuyor olması etki alanının bununla sınırlı olmadığını göstermektedir. Onun düşüncesi Azerbaycanlı yazar Mirza Feth Ali Ahundzade ile Azerbaycan'da yankılanır. Sade Türkçe ile yazdığı oyunlar ortak bir yazı dilinin oluşması konusunda dikkate değer bir çalışmadır. Rusya'dan gelen Türk aydınları arasında Yusuf Akçura'nın önemli bir yeri vardır. 1904'te Mısır'da *Türk* gazetesinde yayımlanan "Üç Tarz-ı Siyaset" makalesiyle, o yıllarda Osmanlı içinde görülen Osmanlıcılık, İslâmcılık ve Türkçülük akımlarının hangisinin ülkeyi selâmete götüreceğini sorgular. Makalenin 1904'te, daha Türkçülük akımının doğuş aşamasında -çok belirgin olmasa da- sağlam ve kurtarıcı bir düşünce olarak gösterilmesi yazarın ileri görüşlülüğünü göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Bu durum Türkçülüğü diğer fikir hareketlerinden de ayırır. Çünkü diğer fikir akımları önce siyasi bir görüş olarak ortaya çıktıktan sonra oradan edebiyata ve geniş anlamıyla kültür dünyasına geçerlerken Türk milliyetçiliği önce ilmî alanda, ardından edebiyatta görülmüş, oradan 1908 Meşrutiyetinin arkasından bir siyasi hareket olmuştur. (Ercilasun 1997: 453) Bunun sebebi daha önce de belirtildiği gibi devletin Osmanlıcı bir yapıyı telkin etmesi ve kültür milliyetçiliği yapan aydınların aynı zamanda devletçi bir kafa yapısında olmalarıdır. Onların Türk milli değerlerini gündeme getirirken yapmak istedikleri şey, Osmanlı milliyetçiliğine karşı bir seçenek sunmaktan çok, Osmanlının temel unsurunun Türkler olduğunu belirtmek, dikkatleri onun üzerine çekerek özellikle de batının ve onun kendi topraklarındaki temsilcileri olan azınlıkların gölgesinde ezilen Türk unsurunu, diriltmektir. Yoksa Namık Kemal'in vatan, millet ve hürriyet temalarını Osmanlı insanının dünyasına tanıtırken yapmak istediği küçük milli devlet fikrini uyandırmak değildir. Çünkü o açık bir biçimde Osmanlı milliyetçisidir.

6.5. Milli Edebiyatın Doğuşunu Etkiyen Unsur: Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu

Türk milliyetçiliğinin başlangıç noktasında geniş bir Türk coğrafyasını içine alan 'Turancılık' vardır. Bu görüşün fikir babası da Ziya Gökalp'tır. 1911'de yayımlanan "Turan" başlıklı şiiri ile bu görüşünü ifade etmiş, siyasal ve sosyal şartların tesiriyle Turan düşüncesi daralıncaya kadar da bu görüşün öncülüğünü yapmıştır. "Turan" manzumesinde;

"Vatan ne Türkiyâ'dır Türkler'e ne Türkistan
Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan." (Tansel 1977: 5)

diyen Gökalp, realist bir kafa yapısına sahip, gerçekleri gözleyip değerlendiren ve düşüncelerini içinde yaşanılan şartlara göre gözden geçirerek zamana uyarlayabilen bir sosyolog olarak sonraki yıllarda Turan anlayışından Türkiye Türkçülüğüne doğru bir geçiş yapacaktır. Geniş Türkçülük görüşü Gökalp'ın yetişme yıllarının ve arayışlarının tesiriyle bir heyecan devresi olarak görülebilir. Zira 1923'te neşredilen ve Türkiye Cumhuriyeti'nin dayandığı temel noktaları ve programını oluşturan *Türkçülüğün Esasları*'nda asıl olanın Türkiye Türkçülüğü, fakat Türklüğün uzak bir mefkuresinin ise Turan olduğunu, bunun ancak kültür sahasında gerçekleşebileceğini belirtir.

Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda milliyetçilik etrafındaki arayışlardan biri de Yahya Kemal'den gelir. Ziya Gökalp gibi Yahya Kemal de konferanslarıyla, yazılarıyla ve üniversitede verdiği derslerle pek çok insanı derinden etkiler. II.Meşrutiyete kadar Fransa'da geçen yıllarında edindiği tecrübelerle kendi memleketinin meselelerine bakan Yahya Kemal, Fransızların

toprağa bağlı milliyetçilik fikrine inanır. Onların "Fransız toprağı bin yılda Fransız milletini yarattı." düşüncesinden hareketle özellikle Birinci Dünya Savaşıyla birlikte açıkça ifade edilen Avrupa'da hatta Anadolu'da istenmeyen, daha gerilere, geldikleri topraklara geri dönmesi plânlanan 'barbar Türkler!' görüşüne karşılık Anadolu toprağının yeni bir Türk insanı yarattığı görüşünü savunur. Böylece Anadolu'da gelişen Türk tarihine sahip çıkılır. Hatta Nev-Yunanîlik gibi devrin siyasal şartları dolayısıyla da tabiî olarak benimsenemeyen ve yabancı bulunan edebi modalarıyla, Türk medeniyetinin 'Akdeniz Havzası' medeniyetinin bir parçası olduğu görüşü iddia edilir. Özellikle Mütareke yılları ve ardından gelen İstiklâl Savaşı'nı hazırlayan şartlar, Türk insanının arayışlarının Türkiye Türkçülüğünde birikmesini gerektirmiş, milletin geleceğinin bu görüşte olduğu anlaşılmış, halk ve aydınlar bu düşünce etrafında toplanmışlardır. İstiklâl Savaşı bu fikirle Anadolu'nun Türk vatanı olduğu, ancak ve sadece bu topraklar üzerinde yaşamaya devam edilebileceği inancıyla kazanılmış ve Türkiye Cumhuriyeti'nin esasını da bu düşünce teşkil etmiştir. Yine bu düşüncedir ki Türk insanına millet olmayı öğretmiş, milli devletini kurabilme güç ve idealini telkin etmiştir.

Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür* adlı kitabında "Milliyetçiliğin nihaî misyonu özerk bir devletin kurulması ve pekiştirilmesidir." der. (Jusdanis 1998: 53) Ama devletin önce devlet olma sürecine, yani tarihsel plânda gelişmiş ve yaşanmış, etrafında birleşilebilecek ortak tecrübe ve değerlerinin olduğuna inanan topluluğun millet halini almayı arzulamasına, ardından milletin üzerinde yaşadığı coğrafyayı vatanlaştırmasına ve bu vatanın üzerinde kendine ait, kendini yansıtan bir devlet kurma isteğini hissetmesine ihtiyaç vardır. Ancak milliyetçiliğin, 'nihaî misyonu' olan 'özerk bir devlet'e kavuşmuş olması yeterli olmaz. Bundan sonra milleti bir arada, devleti ise ayakta tutacak ortak, besleyici ve gelecek inancı doğuran duygular ve değerler ağına ihtiyaç vardır. Türk milliyetçiliği de bu süreci takip etmiştir. Tanzimat yıllarından başlayarak 1908 Meşrutiyetine kadar gelen zamanda yapılanlar çok önemli birer ön hazırlık çalışmasıdır. Bu tarihten 30 Ağustos 1922'ye kadar bir uyanış ve diriliş dönemi yaşanır. Özellikle 30 Ekim 1918 tarihinde imzalanan Mondros Mütarekesi arkasından daha dar ve öz bir Türk milliyetçiliği fikri, ölüm kalım savaşı vererek millet-vatan-devlet üçlemesini tamamlamak yoluna girer. İstiklâl Savaşı'nın sembolü haline gelen İzmir'in 9 Eylül 1922'de geri alınışı ve 24 Temmuz 1923'te Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanmasıyla bu hareketin devletleşme aşamasına geçilir. Artık Türkiye Cumhuriyeti'nin devlet olma süreci başlayacaktır. Genç Cumhuriyetin bu yeni dönemde bir önceki dönemin tecrübelerine dayandığı, temel ilke olarak Türk milliyetçiliğinin uyanış yıllarında ortaya attığı ve işlediği fikirleri esas aldığı görülür. Bu sebeple Türk milliyetçiliğinin 20. yüzyılın başlarında edindiği tecrübelerin 1923 ve sonrasının Türkiye Cumhuriyeti'ni şekillendirdiği, ana esaslarını oluşturduğu inkâr

edilemez bir gerçektir. Gökalp'ın daha önceki yıllarda prensip olarak sunduğu "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak" fikri, Türk milletinden, İslâm ümmetinden, Avrupa medeniyetinden olmak etrafında birleşilen, Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkardığı ve Türkiye Cumhuriyeti'ni meydana getiren değerler haline gelirler. Bu sebeple de İstiklâl Savaşı ve ondan sonraki yıllarda "kullanılan bütün deyimler, 'milli' kelimesiyle tamamlanır: Kuva-yı milliye, milli hâkimiyet, milli vicdan, milli irade, milli mücadele vb... Yeni Türkçülerin ilhamıyla milli sözü edebiyatta da baş tacı edilmiştir. Milli şâir, milli ruh, milli hayat, milli eser, milli roman vb..." (Kabaklı 2002: 353)

Bundan sonrası "Türk milletinin yükselmesi için çalışmak"tır. Bu fikri, Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları*'nda Türkçülüğün tanımını yaparken ifade eder. Eser, bu fikir etrafında ve geçmişten de alınan tecrübelerle Türkçülüğün programını verir. Bu programın sağlam ve inandırıcı olması için işe Türkçülüğün tarihini yaparak başlayan Gökalp, eserinin bu birinci bölümünün sonunda Türk milliyetçisi olan aydının 'mutaassıp' olamayacağını belirterek yolunu çizer: 1. Halka doğru, 2. Garba doğru.

Aydın halka giderek harsı almalıdır. Çünkü hars, yani milli kültür, halktadır. Halka ise medeniyeti götürmelidir. Çünkü aydın medeniyeti tanımaktadır. 'Tahris' ve 'Tehzip' kelimeleriyle bizzat Gökalp tarafından terimleştirilen bu durum aslında yeni bir sentezdir ve tam bir programdır. Yeni bir sentezdir, çünkü tahris edilen halkın edebiyatı, dili, müziği, sanatı, gelenek ve görenekleri kısaca tarih boyunca kendi renkleriyle dokunduğu milli kültürüne dayanmak, onu ortaya çıkararak yeni dönemin bütün safhalarında kullanmaktır. Tehzip ise, halkta bulunan ve öğrenilen bu milli bütünün batılı sanat ve ilim metotlarıyla işlenerek yeni bir yapıya kavuşturulması demektir. Gerçek medeniyetin, kendi özünü keşfederek bunları modern dünya ile birleştirmek olduğuna inanan Gökalp, eserinin ikinci bölümünde bu düşünceleri doğrultusunda ve sekiz başlık altında Türkçülüğün programını verir. Türkiye Cumhuriyeti, bu program etrafında kurulur. Özellikle halka doğru prensibine Cumhuriyetin kuruluşunun sonrasında da öncesinde olduğu gibi sıkıca sarılınacaktır. Türk aydını önce Milli Mücadele yıllarında birlikte bir kurtuluş mücadelesi vermek için, sonra da kurulan devletin gerçek sahibi Türk halkına hizmet götürmek ve onu yükseltmek için halka gitmiştir. Faruk Nafiz'in "Han Duvarları" şiiri bu anlamda yazılma macerası ve anlattığı hikaye ile tam bir aydın-halk kucaklaşmasıdır. Şair, 1926'da yazdığı "Sanat" adlı şiiriyle, artık geç bir tarih olmasına rağmen, bu dönemin edebiyat anlayışının poetik ifadesini de gerçekleştirecektir. (Yetiş 1999: 282)

"Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolumuz." (Çamlıbel 1983:16)

Böylece Cumhuriyetin ilânından sonra gelişen ve yine yoğun milli intibalar taşıyan Türk edebiyatı, kendini ifade etmiştir. Bir görüşe göre Yedi Meşalecilerin "Yazılarımızda ne dünün mızmız ve soluk izlerini, ne son zamanların renksiz ve dar ayşe, fatma terennümünü bulacaksınız." (Emiroğlu 2001: 91) cümleleriyle, (...) mevcut edebiyattan bıkış" (Enginün 1992: 589)ın anlatıldığı 1928 tarihli "Yedi Meşale: Mukaddime"sine kadar, bir görüşe göre Milli Mücadelenin kahramanı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'ün ölümü ve İkinci Dünya Savaşının şekillendirdiği yeni bir dünya düzenini yansıtan edebiyat faaliyetlerinin başladığı 1938-1939'a kadar devam eden bir başka edebiyat başlar. Belirtildiği gibi, bu edebiyatı yapan şartların bir kısmı bir önceki sanat devresinden devralınmıştır. Ancak buna İstiklâl Savaşı, Mustafa Kemal Atatürk, Anadolu insanı ve Anadolu coğrafyası da eklenmiş ve mistik bir heyecanla bağlanılan Anadolu romantizmi dile getirilmiştir. Ancak milliyetçilik hareketinin bir nihaî misyonu olan bağımsız bir devletin kurulması ve pekiştirilmesi, kendine özgü edebiyatını oluşturabilmesi için, yaşadığı süreci yansıtan bir edebiyat hareketi meydana getirmesi gerekir. Jusdanis bu konuda "Bir milletin millet olabilmesi için iki şeye ihtiyacı vardır: "Sınırlarını genişletmek ve kendi edebiyatını (filoloyia) yaratmak... Millet, sadece fiziksel sınırlarını değil aynı zamanda zihinsel sınırlarını da genişletmek zorundadır." (Jusdanis 1998: 76) der. Türk edebiyatında bu, Yeni Lisan hareketiyle gerçekleştirilecektir.

6.6. Milli edebiyatın ilk sesi: *Türkçe Şiirler*

19. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlıyı iç meselelerinin yanında ayrıca huzursuz eden Kırım Savaşı (1853-1856) ve Osmanlı-Rus Savaşı (1877-1878) Osmanlı milliyetçiliği anlayışını belirginleştirmiş, I. Meşrutiyetin ilânı ve feshinin sebep ve sonuçlarıyla 1897 Türk-Yunan Savaşı, bu tabloyu 20. yüzyılın başlarında Türk milliyetçiliği lehine değiştirmiştir. Değişme hareketi aslında milli edebiyatın ana eksenini oluşturacak Türk milliyetçiliği fikrinin, ilmî Türkçülükten siyasi Türkçülüğe doğru olan gelişim süreciyle de örtüşür. Bu durumun kolayca gerçekleşebilmesinin sebebi ise edebiyatın burada artık görev üstlenmesidir. İlk önemli ve dikkat çekici çıkış, Mehmet Emin'in daha önce yayımlanmış olan şiirlerini bir araya getirdiği *Türkçe Şiirler*'inde yer alan "Anadolu'dan Bir Ses Yahut Cenge Giderken" şiirindeki,

"Ben bir Türk'üm, dinim, cinsim, uludur."

mısraıdır. Çünkü daha önce akademik nitelikli, sadece aydınların ilgilendiği çalışmalarda işlenen Türklük şuuru ve Türklükle gurur duyma fikri, ilk defa bu şiirle halka da ulaşan bir plânda dile getirilmiştir. Kitapta yer alan "Biz Nasıl Şiir İsteriz?" başlıklı şiir ise bir anlamda bundan sonra gelişecek olan milli edebiyatın poetikası niteliğini taşır. (Yetiş 1999: 268) Şiirde yer alan,

"Biz o şi'ri isteriz ki çifte giden babalar,
Ekin biçen genç kızlarla, odun kesen analar,
Yanık sesin dinlerlerken gözyaşların silsinler

Başlarını açık, beyaz sinesine koysunlar;
Yüreğinin özleriçün çarpındığın duysunlar;
Bu çarpıntı, bu ses nedir; neler diyor? Bilsinler." (Tansel 1989: 21)

mısraları özellikle poetik bir anlam taşır ve milli edebiyatın halk için bir edebiyat olması fikrini ortaya koyar. Mehmet Emin bu şiirinde, konu bakımından halk tarafından anlaşılırlığı işlemiş, dil bakımından anlaşılırlığı ise uygulamıştır. Bu özellikleri onun şiirlerinin hemen o günlerden başlayarak tenkit edilmesine sebep olur. Ancak yine de *Türkçe Şiirler*'in getirdiği yenilik fikri burada kalmamış, şair milli edebiyatın aslî unsurlarından sayılan hece veznini de kullanmıştır. Fakat bu ilk şiirlerle şimdilik milli edebiyatın hangi unsurlara sahip olması gerektiği fikri belirlenmektedir. Ayrıca kitap bir uyanışın ve kendi kimliğini arama arzusunun da ifadesi olmuştur. Şerif Aktaş özellikle *Türkçe Şiirler*'in bu yönü üzerinde durur: " (...) *Türkçe Şiirler* adlı kitaptaki metinlerin ifade ettikleri duyuş tarzı ve sade dille yazma niyeti, bütünüyle bir birikimi ve uyanışı açıkça ifade etmektedir. Bu kitaptaki metinler Osmanlı İmparatorluğunun aslî unsuru olan Türklerin kendi benliklerine dönme arzusunu ifade eder. (...) farklı bir duyuş tarzının bulunduğunu söylemek de hiç hatalı olmaz. Bu duyuş tarzı bireyin kendi kimliğini ve duyarlılığını şekillendirmede rol sahibi olacaktır." (Aktaş 2002: 230)

Bütün bunlar, Servet-i Fünun dergisinin çevresinde toplanmış ve bütün boyutlarıyla batılı ve iddialı bir edebiyatı yaratmış sanat anlayışının karşısında ve dışında, farklı bir duruşun ifadeleridir. Yine de işlenmiş bir dil ve aruzun karşısında sade bir Türkçe ve hece vezni ile, kendi beninden söz eden sanatçının karşısında mensubu olduğu milletin dert ve acılarından söz eden sanatçı anlayışı, ilgi görür. Bunun birinci delili *Türkçe Şiirler*'in başına yerleştirilmiş olan takrizlerdir.

Recaizade Ekrem, Abdülhak Hamid, Şemsettin Sami, Rıza Tevfik, Fazlı Necip *Türkçe Şiirler* için yazdıkları yazılarla Mehmet Emin'in şiirini şekil, dil ve konu bakımından değerlendirerek övgüye değer bulurlar. Bunun dışında Gibb, *Osmanlı Şiirinin Tarihi*'nde Mehmet Emin'e "Türk edebiyatına halk sesini ilk getiren şair" (Gökşen 1963: 14) olarak yer verdikten başka yazdığı mektupla, " (...) siz geldiniz, ne doğuya, ne de batıya bakarak kendi vatandaşlarınızın gönlünü okudunuz ve onların duygularını kendi dilleriyle sanatlı bir biçimde ortaya koydunuz. (...) sizi altı asırdır beklemiştir." (Gökşen 1963: 15) cümleleriyle övgülerde bulunmuştur. Aynı şekilde Macar Türkolog Vambery de Mehmet Emin'e yazdığı mektupla *Türkçe Şiirler*'in sade ve temiz dilini

beğendiğini belirtmiştir. Minorsky ise bu eseri Rusçaya çevirdiği gibi şiirler üzerinde bir de inceleme yapmıştır. Yine Strassburg Üniversitesinden Türkolog Horn, Mehmet Emin'i ve eserini *Çağdaş Türk Ozanları ve Edebiyatçıları* adlı kitabına almış ve değerlendirmiştir. Bunlar *Türkçe Şiirler*'in devri içerisinde ne kadar ilgi uyandırdığını göstermektedirler. Buna daha sonra Rıza Tevfik tarafından ifade edilecek olan Türk-Yunan Savaşı sırasında askerlerin bu kitaptaki şiirleri ezbere bildikleri ve söyledikleri şeklindeki bilgiyi de ilave etmelidir. Ancak Mehmet Emin'in bu kitabıyla ne kadar dikkat çekmiş olduğunu asıl belgeleyen durum '1905 edebi hareketi' olarak bilinen tartışmadır. Bütün edebi tartışmalarda olduğu gibi '1905 edebi hareketi' de dikkatlerin isim ve eser üzerinde yoğunlaşmasını sağlamış ve 'Mehmet Emin Bey tarzı'nı bir şiir yolu haline getirmiştir.

6.7. Milli Edebiyatın İlk Sınavı: 1905 Edebi Hareketi

Mehmet Emin'in şiirleri etrafında meydana gelen bu tartışma Selânik'te çıkan *Çocuk Bahçesi* dergisinde geçer. Şair, 1905'te *Çocuk Bahçesi*'nde yeni şiirlerinin neşrine başlamıştır. Bu şiirlerden biri "Ölü Kafası" adını taşımaktadır ve dergide 'Filozof Rıza Tevfik Bey'e' ithafıyla yer alır. Derginin aynı sayısında Rıza Tevfik'in Mehmet Emin'e hitaben yazdığı bir açık mektup da yayımlanır. Rıza Tevfik bu mektupta, Servet-i Fünun edebiyat anlayışının tenkidini yaptıktan sonra hece ile Türk hissiyatını birleştiren Mehmet Emin'i bu başarısından dolayı kutlayarak artık kendisinin de bu yolu deneyeceğini açıklar. Bu mektuba, derginin bundan sonraki sayısında Ömer Naci'ye ait "Evzan-ı Şiiriyemize Dair" başlıklı bir yazıyla cevap verilir. Ömer Naci bu yazısında aruzun ispatlanmış ahenginden, hecenin ise ahenksizliğinden söz eder. Böylece Tanzimat şairlerinden itibaren konuşulup tartışılmaya zaman zaman da başlanan hece-aruz karşılaştırmaları bir kez daha gündeme gelmiş olur. (Kolcu 1993)

Bu tartışma, Tanzimat sanatçılarının 'bizim parmak hesabı' diyerek bazen küçümsedikleri, uygulanması konusunda da ihtiyatlı davrandıkları hece vezinin ön plâna çıkmasını sağlayacaktır. Rıza Tevfik ile Ömer Naci arasında Mehmet Emin'in şiirlerinden yola çıkarak hecenin ahenksizliği, aruzun işlenmiş ve herkes tarafından bilinen, kullanılan vezin olduğu noktasından başlayan tartışma, sade dil ve Osmanlıca arasındaki tercihi de içine alarak genişler. Her ne kadar derginin devlet tarafından kapatılmasıyla sonuçlanmış olsa da bu edebi münakaşa, hece vezni ve sade Türkçenin zaferiyle kapanmıştır, denilebilir. Çünkü bundan sonra gelişecek olan edebiyatta bu yol benimsenmiş ve eksik tarafları tamamlanarak devam ettirilmiştir. (Uçman 1984: 275-285; Uçman 1997)

1905 edebi tartışması sonraki yıllarda üzerinde daha önemle durulacak olan milli edebiyatın dil, vezin ve konu meselesini edebiyatın gündemine

yerleştirmiştir. Bu soruların açık cevabı milli edebiyatın asıl başlangıç tarihi olarak düşünülen Yeni Lisan hareketiyle verilecektir.

Fakat önce Rıza Tevfik'in Mehmet Emin'in şiirini tamamlayan arayışlarından bahsetmek gerekir. Mehmet Emin'in şiirine hayran olsa da bu şiirdeki ahenk eksikliğini fark etmiş olan Rıza Tevfik, ahengi yakalamak için arayışlarına âşık tarzı geleneği üzerinde devam eder. Mehmet Emin, kendine kadar gelen hece geleneğinde çok kullanılan 7, 8, 11 ve 14 heceli kalıplara iltifat etmemiş ve yenilikler yapmak istemiştir. Bunun sebebi Servet-i Fünun edebiyatı olmalıdır. Kendini kabul ettirmiş bir edebiyat faaliyetinin karşısında yer alırken onların yaptıkları gibi alışılmışın dışını deneyerek yenilik yapmak isteyen şairin, şiirdeki mısraların kümelenişinde de geleneğin dışına çıktığı ve zaman zaman Servet-i Fünuncuların batıdan getirdiği şekilleri kullandığı görülür. Daha sonra Ali Canip tarafından 'kozmopolit' bulunacak olan bu durum (Filizok 2001: 203) ancak Rıza Tevfik'in "(...) şekil ve estetik bakımdan tekke ve halk şiiri geleneğine bağlı" şiirleriyle çözümlenir. Rıza Tevfik 1911'de yayımlanan "Divan" adlı şiiriyle bu şiirin ilk örneğini verir. (Uçman 1986: 17)

6.8. Masum Bir Çalışma İlk Radikal Tedbirler: Mehmet Necip Bey

Genç Kalemler ve Yeni Lisana gelindiğinde, milli edebiyatın aslî meselelerinden olan şekil ve vezin bu durumdadır. Dil ise, Servet-i Fünun'un kendinden önce gerçekleştirilen Türkçe konusundaki ilk çalışmalara tezat oluşturan sanatkarane dil arayışlarından sonra, İzmir'de gelişen ve tasfiyeciliği ön plâna çıkaran bir çalışma ile önemli tecrübelerinden birini gerçekleştirir. Şemsettin Sami'nin Batı Türkçesinin bozulduğu, Doğu Türkçesinin daha saf bir durumda bulunduğu ve Batı Türkçesini zenginleştirmek için Doğu Türkçesinden kelime alınabileceği fikrinden sonra İzmir'deki çalışma, ciddî bir basamaktır. Mehmet Necip Bey, İzmir'de *Hizmet*, *Ahenk* ve *Haftalık İzmir* gazetelerinde kendinden önce başlayan dilde sadeleşme fikrini ve uygulamalarını genişleterek sistemleştirir. (Huyugüzel 1982: 111)

Aslında Mehmet Necip Bey, Osmanlı Devletinin kurtuluşu için Türk milliyetçiliği fikrinin tek yol olduğunu görmüş, millet olmak için dile sarılmanın lüzumunu anlamıştır. Aralık 1900-Haziran 1901 tarihleri arasında *Hizmet* gazetesinde yer alan "Türkçe-Dilimiz" başlıklı 19 yazılık bir seri makale yayımlar. Bu makaleler kullandığı dil ve anlatılan dil görüşleri bakımından ilgi görür. Çünkü Mehmet Necip, devri için yeni olan bir anlayışla hareket etmekte ve bir tasfiyeci gibi davranmaktadır. O, dilde sadeleşme için konuşma dilini esas alır. Dilin açık, anlaşılır, kullanışlı ve kolay olması gerektiğini savunur. Bu anlayışa oldukça aykırı görünen dönemin edebiyat dilini tenkit eder. Ona göre

halkın konuştuğu Türkçe'de ihtiyacımız olan her türlü kelime vardır. Bu sebeple Anadolu ve Rumeli halkının konuşma dillerindeki kelimeler tespit edilmeli ve bunlar gerek ilim diline gerekse edebiyat diline yerleştirilmelidir. Böylelikle Arapça ve Farsça ile bütün münasebetler kesilecektir. Oldukça köklü bir tasfiyeci gibi görünen Mehmet Necip Bey sonraki yıllarda *Genç Kalemler*'in ilmî ıstılahlarda kullanılmasını kabul edecekleri Arapça'yı da reddederek, ilim dilini bile Türkçeleştirmeye çalışır. "(...) dilde sadeleşme ve milli edebiyat akımı tarihinde İzmir'deki 'Türkçe yazmak çığırı'nın çok önemli bir merhale teşkil ettiğini kabul etmek gerekir. Selânik'ten on yıl önce başlayan bu faaliyette yazı ve edebiyat dili geniş bir perspektiften ve ilmî metodlarla derinliğine incelendikten sonra, milli dil ve edebiyatın lüzumu üzerinde uzun uzadıya duruluyor ve bu fikirler fiilen tatbik ediliyordu." (Huyugüzel 1982: 133) Devrinde masum bir dil çalışması gibi görülmesine rağmen Mehmet Necip Bey'in açtığı bu yol, çok köklü bir değişimin öncüsü ve aslında siyasi anlamı olan harekettir.

6.9. Genç Kalemler'den Önce Bir Tecrübe Daha: Türk Derneği

Türk Derneği (1908), Yeni Lisan hareketindeki görüşleri 1911 öncesinde başlatmak üzere kurulmuş bir dernektir. Aynı adlı bir dergi de çıkaran bu derneğin kurucuları Ahmet Mithat Efendi, Necip Asım, Bursalı Mehmet Tahir, Veled Çelebi, Akçuraoğlu Yusuf, Agop Boyacıyan Efendi, Arif Bey, Akyiğitoğlu Musa Bey, Fuad Raif Bey, Rıza Tevfik, Ferid Bey ve Celâl Beydir. (Öksüz 1995: 60)

Türk Derneği, yayımladığı derginin ilk sayısında "Beyanname" başlıklı yazıda Türkçe konusundaki görüşlerini ve bundan sonra konuyla ilgili olarak nasıl bir yol takip edeceklerini anlatır. Bu "Beyanname"ye göre, Türk Derneği Osmanlı Türkçesi etrafında hem Osmanlı ülkesinde yaşayan ve Türk olmayan unsurları hem de Osmanlının dışındaki Türkleri birleştirmek istemekte, bunun için de dilin sadeleşmesini, öğrenilmesinin kolaylaştırılmasını ve anlaşılır bir hale gelmesini düşünmektedir. Bunun için Türkçenin tarih içerisindeki durumunun tanıtılmasını hedeflemektedir. Resmî yazışmalarda da dilin anlaşılır kullanımını teklif eden Türk Derneği'nin Osmanlı birliğinin ve Türk birliğinin sağlanmasında dili esas aldığı görülmektedir. Ancak bu teklifler tasfiyecilik suçlamasıyla karşılaşmıştır. (Öksüz 1995: 67) Daha çok yapılan suçlamaları cevaplamak ve kendilerini anlatmak için gösterdikleri çabalar arasında istediklerini gerçekleştirmiş gibi görünmezler. Ancak yazı diliyle konuşma dilini birleştirmek ve bu dilin etrafında milli bir edebiyat meydana getirmek isteyen Yeni Lisancılar, onların tecrübelerini de devralmışlardır.

6.10. İdealist Gençlerin Sesi: Genç Kalemler

Yeni Lisan, sadece dil ve edebiyat hedefli bir hareketmiş gibi görünmesine rağmen etki alanına, mensuplarının çalışmalarına ve Balkan Savaşları dolayısıyla, savaşa katılmak gerekçesiyle faaliyetlerine ara verilmesine rağmen sonraki yıllarda, başka zeminlerde, farklı yayın organlarındaki devamlılıklarına bakılırsa aslında çok yönlü, siyasi boyutları da olan bir harekettir. Yeni Lisan, ilmî plânda başlayan ve fikrî bir akım haline gelmiş olan Türk milliyetçiliğinin yayılarak benimsenmesine zemin hazırlamış, Türk milletinde topyekûn bir uyanışı gerçekleştirmiştir. Bu sebeple Yeni Lisan, milli edebiyatın doğuşunu sağlar ve prensiplerini içerir. 1922'ye kadar devam edecek olan bu edebi süreç kendi içinde tarihsel anlamda, Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı ile mütareke yılları ve İstiklâl Savaşı olmak üzere bir bitiş ve başlangıç ruhunu içinde barındırmaları bakımından iki ana devrede değerlendirilebilir. Birinci devreyi tarihî ve sosyal şartların tesirlerinden sonra edebi bakımdan asıl şekillendiren Yeni Lisandır. Ancak Yeni Lisanın tesir alanı burada kalmaz, Mütareke günleri ve İstiklâl Savaşı yıllarını da içine alarak 'Memleketçi Edebiyat' diye de adlandırılan Cumhuriyetin ilk yıllarının edebiyatına kadar devam eder. Aslında daha önce çok fazla tenkit edilmiş, prensipleri kullanıla kullanıla geliştirilmiş, yeni bir yapıyı ve estetik özellikleri yansıtan bir hal kazanmış, çağının okuyucusunu fikrî ve estetik anlamda tatmin eder bir boyuta ulaşabilmiştir.

Yeni Lisan hareketi 1911'de Selânik'te çıkmakta olan *Genç Kalemler* dergisinde başlar. Öncüleri Ömer Seyfettin, Ali Canip ve Ziya Gökalp'tır.

Mehmet Necip Bey'in dilde sadeleşme hareketinin İzmir'de başlaması, Yusuf Akçura'nın "Üç Tarz-ı Siyaset" adlı makalesinin Mısır'da (1904) neşredilmesi gibi Yeni Lisanın da İstanbul dışında başlayan bir hareket olması, İstanbul'un bu yıllardaki manzarasını göstermek bakımından yorumlanması gereken bir durumdur. İstanbul'un siyasi ve sosyal manzarasındaki kaos, Ziya Gökalp'ın İttihat ve Terakki'yi temsilen Selânik'te bulunması, Ömer Seyfettin'in 1910'da askerliği bırakarak Selânik'e yerleşmiş olması (Yöntem 1947: 9), Ali Canip'in ise babasının sürgünü dolayısıyla 1902'den itibaren Selânik'te yaşıyor olması (Filizok 2001: 18-21) bu üç öncünün buluşarak bir hareketi başlatmalarına zemin hazırlar.

Bu hareketin basın organı da daha önceleri *Hüsün ve Şiir* adıyla çıkmakta olan dergidir. Hüsnü ve Hâmit isimli iki gencin sahibi oldukları, mesul müdürlüğü Nesimi Sarım tarafından yürütülen dergide başmakaleler Ali Canip tarafından yazılmaktadır. (Yöntem 1947: 9) Bir süre sonra Ali Canip'in teklifiyle derginin adı *Genç Kalemler* olarak değiştirilir. İlk sayısında da derginin bundan sonraki yayın hayatında benimseyeceği prensipler ifade edilir. (Tural 1993: 171-178; Öksüz 1995: 78; Parlatır-Çetin 1999: 1) Dergideki bu değişiklik,

Balkanlar'da hızlı bir şekilde gelişen Osmanlı aleyhtarı milliyetçilik hareketlerinden etkilenen ve milliyetin esasının dil olduğuna inanan Ömer Seyfettin'in Ali Canip'le yakınlaşmasına ve "(...) edebiyatta, lisanda bir ihtilâl vücuda getirelim." cümlesini taşıyan mektubunu yazmasına sebep olur. (Yöntem 1947: 11) Böylece dilde ve edebiyatta bir ihtilâl yapma fikri üç ismi birleştirmiştir. Bundan sonra bu dil hareketinin prensiplerini ortaya koyacak bir ilk makalenin yazılmasına sıra gelir. Bu yazı Ömer Seyfettin tarafından "Yeni Lisan" başlığıyla hazırlanır. "(...) bu makalenin adı, bu yüzyılın başında yapılan bilgili ve şuurlu bir dil hareketinin de adı olur." (Öksüz 1995: 85) Makalenin sonunda imza yerine '?' işareti yer almıştır. Ali Canip'e göre bu, Ömer Seyfettin'in teklifidir ve Yeni Lisan davasının bir kişiye mâl edilmesine engel olmak içindir. Aynı gerekçe ile ve okuyucu, özellikle de tenkitçiler karşısında kalabalık görünmek arzusuyla yazarların kendi imzalarının yanında rumuz ve müstear isim kullanmayı devam ettirdikleri görülür. Ali Canip bunları yıllar sonra *Çınaraltı*'nda yazdığı bir makalede "Başmakaleyi, lisanda ihtilâl beyannamesini Yeni Lisan unvanı altında Ömer Seyfettin kaleme almıştı. Fakat imza koymamıştık. İstiyorduk ki davamız bir şahsın eseri olarak görünmesin. Yazının sonunda kocaman bir istifham işareti klişesi vardı ve bunu bize Ömer Seyfettin teklif etmişti. (...) İmza tenevvuu olsun diye bazı yazılarımızı müstear isimlerle neşrediyorduk." (Yöntem 1995: 379)

Genç Kalemler'in bir beyanname niteliği taşıyan bu ilk yazısı, hareketi etraflıca anlatmak, tenkitlere cevap vermek ve giderek sistemleşmek arzusuyla diğer sayılardaki başmakalelerle sürdürülür. Bu yazıların bazılarının Ömer Seyfettin, bazılarının Ali Canip, bazılarının da Ziya Gökalp da dahil olmak üzere ortaklaşa yazıldığı ve 5. sayıdan itibaren de başyazıların "Genç Kalemler Tahrir Heyeti" imzasını taşıdığı görülmektedir. Yazılarda dilde sadeleşme özendirilmeye, sadeleşmenin prensipleri belirlenmeye ve Türkçenin yeterliliğiyle güzelliği ispatlanmaya, bu dilin etrafında bir edebiyat oluşturulmaya çalışılmıştır. Milli dil ve milli edebiyat şeklinde iki ana başlık etrafında toplanabilecek olan bütün bu fikirler "Yeni Lisan" makalesinin esasını oluşturur.

"Yeni Lisan" makalesine göre Ömer Seyfettin ve arkadaşları terakki fikrinin temelinde milli dili görmektedirler: "Türkler ancak kuvvetli ve ciddî terakkî ile hâkimiyetlerini, mevcudiyetlerini muhafaza edebilirler. Terakkî ise ilmin, fennin, edebiyatın hepimizin arasında intişarına vabestedir. Ve bunları neşir için evvelâ lâzım olan milli ve umumî bir lisandır. Milli ve tabiî bir lisan olmazsa ilim, fen ve edebiyat yine bugünkü gibi bir muamma halinde kalacaktır." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 112)

Halbuki Türk milletinin ilerlemesi için gerekli olan Türkçe, asırlar içerisinde önce Arapça ve Farsçanın sonra da Fransızcanın tesirlerine maruz

kalmış, tabiîliğini kaybetmiştir. Üstelik dildeki bu bozulmanın edebiyattaki süs kaygısından kaynaklanması dilin de edebiyatın da sun'î bir hal almasını getirmiştir. Bütün bunlardan kurtulmak, dilin yabancı unsurlardan ayıklanması ile mümkün olacaktır. Yıllar önce Ziya Paşa'nın dilde ve edebiyatta tabiîliğe geri dönme fikri, bir anlamda Ömer Seyfettin tarafından yeniden ifade edilmiştir. Dilde tabiîliğin konuşma diliyle yazı dilinin birleştirilmesi sayesinde gerçekleşebileceğine inanan yazar, tasfiyeci değildir: "Eski lisan hastadır. Hastalıkları, içindeki lüzumsuz ve ecnebi kaidelerdir. Evet şimdiki lisanımızda Arabî ve Farisî kaideleriyle yapılan cemler, terkib-i izafî, terkib-i tavsifî, vasf-ı terkibîler yaşadıkça saf ve milli addolunamaz. Bu lisanı kimse anlamaz. (...) Konuştuğumuz lisan İstanbul Türkçesi en tabiî bir lisandır. Klişe olmuş terkiplerden başka lüzumsuz ziynetler asla mükâlememize girmez. Yazı lisanıyla konuşmak lisanını birleştirirsek edebiyatımızı ihya, yahut icat etmiş olacağız. (...) Türkçe sarfımızı tanımalı, onun üzerine ifsat edici bir leke gibi düşen ecnebi kaideleri atmalıyız. Arabî ve Farisî edatları asla kullanmamalıyız. Hele terkipleri mutlaka Türkçe kaidesiyle yapmalıyız." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 106-108)

Yeni Lisan'ın beyannamesi olan bu ilk yazıda prensiplerin de bu fikirler doğrultusunda ortaya konulduğu görülür. Arapçanın ve Farsçanın gramer kurallarıyla yapılmış terkiplerle, bu dillere ait cem edatlarının ve yine bu dillere ait diğer edatların kullanılmamasını, dilimizden atılmasını ve yerine Türkçelerinin yerleştirilmesini isteyen Ömer Seyfettin, bu dillerden geçmiş isim ve sıfatların da Türkçe kurallara göre düzenlenmesini ister: "Lisanımızda yalnız Türkçe kaideleri hükmedecek, yalnız Türkçe, yalnız Türkçe kaideleri... Türkçenin mekanizmasını bozan Arabî ve Farisî kaideleri bilmeyeceğiz. Anlamayacağız." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 109) İmlânın zamanla halledileceğini belirten yazarın Arapça ve Farsça kelimelerin imlâlarının 'dini bir taassupla' korunması isteği en azından belli bir süre için, Türkçe imlâ teşkil edilinceye kadar, Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa"da şikâyet ettiği farklı imlâ anlayışlarını engellemek açısından önemli bir tavırdır. Bu prensiplerin bir önemli tarafı da Ömer Seyfettin'in Türkçeye yerleşmiş olanları bir istisna olarak değerlendirmesi ve dilde bırakmasıdır. Bu Yeni Lisanın dilde tasfiyeci bir yaklaşımda olmadığını gösterir. Yeni Lisan ne Şemsettin Sami gibi dilde sadeleşme ve tabiîlik için doğu Türkçesine dönüşü ne de Mehmet Necip Bey gibi ağızlara dönüşü benimsemiştir. Hatta artık dile yerleşmiş, Türkçe kabul edilmiş kelimeler gibi ilmî terimlerin de aynen kalması doğru bulunur.

Yeni Lisanın dille ilgili görüşleri edebiyatla ilgili olanlara kıyasla daha oturmuş prensiplerdir. Ancak yine de, başta tasfiye konusu olmak üzere, hemen tartışılmaya başlanmıştır. Yeni Lisancılar ise kendilerine yöneltilen tenkitleri başmakaleler, dergide yer alan diğer yazıları ve "Yeni Lisan ve Bir İstimzaç" başlıklı anketle cevaplamaya çalışmışlardır. Bu karşılıklı yazılar devrinde çok

geniş bir tenkit hareketi oluşturur. Bu durum Yeni Lisanın prensiplerini ortaya koyan isimler tarafından tekrar tekrar gözden geçirilerek tekâmülünü getirdiği gibi hareketin giderek tenkitlerin çektiği ilgi sayesinde geniş kitleler tarafından tanınmasına yol açmıştır. (Levend 1962: 178-199; Enginün 1984: 76-751; Parlatır 1985: 103-106; Ercilasun 1995: 77-120; Öksüz 1995: 113-132)

Yeni Lisanın dil konusundaki düşüncelerine yapılan itirazlar, terkiplerin dilden atılmasının dilde bir yoksullaşmaya sebep olacağı; dildeki sadeleşmenin ancak tabiî bir şekilde gerçekleşebileceği ve Yeni Lisancıların yaptıklarının dile bir müdahale üstelik de sınırlı bir grubun müdahalesi olduğu, bu sebeple hedefine ulaşamayacağı; hatta bu gençlerin yaptıklarının siyasal kaynaklı bir hareket olduğu ve dile siyasetin bulaştırılmaması gerektiği; Yeni Lisanın savunduğu dil anlayışının ancak bilim dili olabileceği ve bu dil anlayışıyla sanat eserlerinin üretilemeyeceği ile tasfiyeci oldukları ve Türkçenin tarihî dönemlerine dönülemeyeceği noktalarında toplanabilir.

6.11. Yeni Lisan – Yeni Edebiyat

Yeni Lisancılar sadece dille ilgili tekliflerle kalmamışlar, bu dil anlayışının yerleşerek işlerlik kazanabilmesi için edebiyatla ilgili görüşler de ileri sürmüşlerdir. Bu milli edebiyat görüşüdür. Daha ilk makalede Türklerin bir milli edebiyatı olmadığını, edebiyatımızın taklitte kaldığını söylemektedirler. Servet-i Fünuncuları da bu noktadan tenkit ederek Türkçenin son zamanlardaki bozulmasının sebebi olarak onları göstermektedirler. Ömer Seyfettin onlar için "(...) yalnız çalmışlar, çalmışlar, eserlerinin isimlerini bile Fransızcadan aynen aşırmışlardır.(...) tekellüm lisanıyla yazı lisanını yani tabiî lisan ile sun'î lisanı birleştirmek değil, kilometrelerle birbirlerinden ayırmışlardır. (...) tatsız ve eskilerden daha manasız, mesruk bir 'salon edebiyatı' vücuda getirmişlerdir." (Ömer Seyfettin 2001: M1, 104-105) der. Bu cümleler Ömer Seyfettin'in milli edebiyat için dili ve yerliliği esas aldığını göstermektedir. Bu anlayış estetik olmadığı, faydacılığı esas aldığı ve sadece halka (:avama) hitap ettiği için hemen tenkitle karşılanır.

Konuyla ilgili ilk itirazlar daha sonra milli edebiyat taraftarlığını seçen Köprülü'den gelir. Memleketçi edebiyatın ilk yıllarına kadar devam eden bu tartışmaların başlangıç noktası Yeni Lisan'ın edebiyat anlayışı olarak görülse de sonraki yıllarda bu milli edebiyat kavramının değişik boyutlarına doğru genişler. Başlangıç noktasındaki tartışma, milli edebiyat kavramının kullanılmasına karşılık tanımının tam bir açıklık taşımıyor olması üzerinedir: "Ali Canip'in, Ömer Seyfettin'in yazılarında bir milli edebiyattan bahsedilmekte, fakat bunun ne olduğu tam olarak açıklanamamaktadır. Ali Canip *Genç Kalemler*'de Milli Edebiyatın ne olduğunu değil, ne olmadığını söylemiş, bazı eserleri de örnek

göstermiştir. Fakat, bu yeni, kapsamlı ve iddialı edebiyatın prensiplerini ve programını açıklayamamıştır." (Ercilasun 1995: 275)

Genç Kalemler'e milli edebiyat kavramıyla ilgili ilk itirazlar bu sebeple adlandırma etrafındadır. Milli edebiyat, ırkî edebiyat, modern bir zamanda milli edebiyat oluşturmanın imkânsızlığı, milli edebiyatın diğer milletlerin edebiyatlarına karşı mutaassıp tutumu, halk için edebiyatın anlamı gibi başlıklar tartışmanın ilk plânını oluştururlar. *Genç Kalemler*'de milli edebiyat meselesiyle ilgili savunmalar daha ziyade Ali Canip tarafından yapılır. Yazar sonraki yıllarda başka edebi mecmualarda da konuyla ilgili fikirlerini anlatmaya devam edecektir. (Levend 1962: 178-181; Ercilasun 1995: 121-155; Filizok 2001: 201-220)

Osmanlı milleti, Türk milleti, kavmî edebiyat ve milli edebiyat gibi kavramların o yılların siyasi hayatı içerisinde çok açık olmaması da Ali Canip ve arkadaşlarının düşüncelerinin açıklık kazanmasını engellemiştir. Bu sebeple *Genç Kalemler*'de edebiyatla ilgili savunmalar yapan Ali Canip, *Genç Kalemler*'de yer alan "Milli, Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir?" (Yöntem 1995: 300) başlıklı yazısıyla bu kavram kargaşasını gidermeye uğraşır ve milli edebiyatla kastedilenin ırkî değil, kavmî bir anlam taşıdığı, bununla 'lisanî bir cemaat'in ifade edildiğini anlatmaya çalışır: "Bir lisanla tekellüm edenlerin mecmuu bir kavimdir. Bir kavim teşkil edebilmek için bu fertlerin bir ırktan neş'et etmesi icap etmez. (...) Lisanî cemaatlere kavim adını veriyoruz." (Yöntem 1995: 300-301) Fakat özellikle Köprülü'nün konuyla ilgili itirazlarının devam etmesi Ali Canip'in "Milli Edebiyat Meselesi" başlıklı yazısıyla yeni bir kavram teklif etmesini gerektirir: "(...) mânâsını ne kadar tayin edersem edeyim, meseleyi ne kadar aydınlatırsam aydınlatayım, ispat edeyim, hulâsa ne yaparsam yapayım, onlar kabil değil 'milli edebiyat'ı, 'şalvarlı edebiyat'la bir görmekten vazgeçmeyecekler, yine bağıracaklardır ki 'milli edebiyat olmaz!...' Ve işte bunun için bu mânâsı anlaşılmamaya ahdedilmiş olan iki kelimeyi *Genç Kalemler*'den silmeğe karar verdik. Bunun yerine (...) 'ibdaî edebiyat' terkibini kullanacağız." (Yöntem1995: 310) 'İbdaî edebiyat'la taklitten kaçınan, fakat batının sanat, felsefe ve ilimden beslenen bir yaratıcı edebiyat anlatılmak istenmektedir.

Genç Kalemler'deki milli edebiyat konusu ve etrafındaki tartışmalar bu noktada kalır, derginin mensupları daha ziyade dil konusunda odaklanırlar. Fakat onlarla konu tam bir açıklık kazanamamış olsa da bir noktaya ulaşmış, milli dil, milli edebiyat konusu gündeme getirilmiş ve milli şuurun uyanması sağlanmıştır. Bu şuurun uyanmasında hemen aynı günlerde kuruluş hazırlıkları yapılan ve Ocak 1912'de çalışmalarına başlayan Türk Ocağı'nın faaliyetleri ile 1912 sonlarında çıkmaya başlayan ve sayfalarında Türklük ve Türkçülükle ilgili yazılara yer veren *Türk Yurdu* dergisini unutmamak gerekir.

Bu sonuç noktasından bakıldığında *Genç Kalemler* mecmuasında gelişen Yeni Lisan hareketinin faaliyetleri yeni bir dil görüşü, yeni ve milli bir edebiyat anlayışı, bu milli dil ve edebiyat anlayışına yapılan itirazların cevaplandığı tenkit hareketi ile teklif ettikleri dil ve edebiyat görüşü doğrultusunda yeni edebi ürünler yazmak şeklinde sınıflandırılabilir. (Parlatır 1985: 96) Özellikle 'Dün-Bugün' başlığı altında kendi yazdıkları şiirlerle Servet-i Fünun şiirinden seçtikleri örnekleri yan yana koymaları, düşüncelerini karşılaştırmalı bir şekilde savunmalarını sağlayan çarpıcı bir uygulamadır.

Trablusgarp ve onu takip eden Balkan Savaşları bu iki milli muhtevalı çalışmayı derinden sarsar. Genç Kalemciler yazı hareketlerine ara verirler. *Türk Yurdu* dergisi ise İttihat ve Terakki Cemiyetinden aldığı yardımla yeniden güçlenir. Önceki yıllarda *Genç Kalemler*'deki çalışmaları küçümseyenlerin, tenkit edenlerin saf değiştirdikleri, Yeni Lisan'ı ve milli edebiyatı savunmaya başladıkları, ayrıca bu çizgide yazmaya başladıkları görülür.[1] Türk milliyetçiliği dil ve edebiyattan başlayan, bir şuur halinde giderek genişleyen halkasına hayatın her safhasını katar. Bu yeni bir anlayış, dünyaya, meselelere, dil ve edebiyata, tarihe, sanata, insana yeni bir bakıştır. Bunun adı 'Yeni Hayat'tır: "Yeni Lisan, yeni insana ve yeni hayata açılan kapıdır. Milli edebiyat yeni insanı ve hayatı edebi alanda ifade etmenin adı olmalıdır." (Aktaş 2002: 234)

Yeni Lisandan Yeni İnsan'a

Genç Kalemler hareketi, kendilerinden önce yapılan çalışmalarla bu tarihe kadar çeşitli şekillerde önerilmiş, denenmiş, tartışılmış dil ve edebiyat görüşlerini devralır. Bu hareketin başarı sebeplerinden birisi devrin milliyetçiliği dolayısıyla milli dil ve edebiyata ihtiyaç duyan şartlarıysa, diğeri de tecrübe edilmiş birikimleri devralması ve görüşlerini bunların üzerine bina etmesidir. Şerif Aktaş, Yeni Lisan'ı hazırlayan şartlara Mutavassıtların dil ve edebiyat

[1] *Genç Kalemler* hareketine itiraz edenler onları öncelikle kendilerine kadar gelişen dil ve edebiyat hareketine karşı takındıkları katı tavır dolayısıyla tenkit ederler. Bu tenkitçilerden biri Fuad Köprülü'dür. Çok kısa zamanda görüşünü değiştirecek olan Köprülü, Yeni Lisancıların önerdiği dil ile sanatkarane bir edebiyatın üretilemeyeceğine, edebiyatın ikinci plâna itildiğine inanmaktadır. O günlerde Halit Ziya da aynı görüşle Yeni Lisancıları tenkit eder. Cenap Şahabettin ve Süleyman Nazif grubun ileri sürdükleri dil ve edebiyat anlayışına yönelttikleri itirazlarında kararlıdırlar ve görüşlerinden sonuna kadar ayrılmazlar. Süleyman Nazif milli konularda aldığı çok duyarlı tavra rağmen tenkitlerinden geri dönmez. Cenap ise sadece milli edebiyat ve ona uygun bir dil önerisinde bulunan Yeni Lisan hareketine kayıtsız değildir. O, Milli Mücadeleye de kayıtsız kalmıştır. Genç Kalemler'e tenkit yöneltenlerden biri de Yakup Kadri'dir. Fakat sonraki yıllarda milli edebiyatı tercih edecek, hatta Ziya Gökalp tarafından Yeni Lisanın dil anlayışına uygun en iyi edebi eseri yazan yazar olarak gösterilecektir. (Karaosmanoğlu: 1990, 157) Servet-i Fünuncular arasında görülen diğer isimlerden Celâl Sahir başta olmak üzere Mehmet Rauf ve Hüseyin Suat da milli edebiyat saflarını seçerler.

görüşlerini de ilave eder. Mutavassıtlar ne doğulu ne de batılı olmayı seçmiş, yerliliği ön plâna çıkarmışlardır. Bu, milletin asırlar boyunca oluşturduğu 'milli romantik duyuş tarzı'nın hâkim olduğu bir anlayıştır ve yine *Genç Kalemler*'in sunacağı 'Yeni Hayat' anlayışının temelidir. (Aktaş 1980: 71-81)

Yeni Lisan, gerçekten de kendisine kadar gelen çalışmalarda olduğu gibi tek yönlü bir çalışma olarak kalmaz. Mensuplarının yazılarıyla ve görüşleriyle genişleyerek hayatın her tarafını kaplayan ve teklifleri olan geniş bir anlayış haline gelir. Bu anlayışı bu kadar güçlü kılan Türk milliyetçiliği fikriyle birleşmesi ve bugünden bakıldığında milli devlete geçiş sürecini üstlenmesidir. Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunu hazırlayan yıllara ve sonrasına bakıldığında da açıkça Yeni Lisan'ın fikrî ve siyasi hayattan edebiyata, oradan yaşanan hayata aktardığı prensiplerin izleri görülecektir. Dolayısıyla Yeni Lisan dil, edebiyat ve siyasi hayatımızdaki değişime zemin hazırlayan tarihî bir misyonu da yüklenmiştir. 1911 sonrasında ortada Türk milliyetçiliği ideolojisi, Yeni Lisan dil ve edebiyat görüşleri ile Trablusgarp, Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarında hezimete uğrayarak dağılmış Osmanlı manzarasında bir İstiklâl Savaşı yaşamak zorunda kalmış milletin edebiyatı vardır. Bu edebiyat, bir 'millet olma' edebiyatıdır. Elbette bu boyutlarından dolayı aynı zamanda siyasal bir edebiyattır. İsmine ister milli edebiyat isterse milliyetçi edebiyat densin, tek meselesi hece vezni ve sade Türkçe gibi edebi malzemenin şekil tarafını ortaya koyan şeyler değildir. Asıl mesele milli ruhtur. Bu ruh ise fikrî plânda milliyetçilik düşüncesinin edebiyattaki uygulamalarıyla uyanıp gelişecek edebiyatı, devri ve insanı etrafında toplayarak milli hedefe ulaştıracaktır. Milli edebiyat milliyetçi düşüncenin edebiyattaki uygulama ve ifade alanıdır. Bu aynı zamanda edebiyatın toplumun, halkın hizmetine verilmesi demektir. Böylece edebiyat, kitleleri yönlendirmek işlevini yüklenmiş olur.

Bilindiği gibi bazı olağanüstü zamanlarda edebiyatın kendi özünden uzaklaşması ve sanat olmanın dışına çıkarak toplumsal bir işlevi üstlenmesi gerekir. Marksist bir estetikçi olan Pospelov, edebiyat ve esere bu işlevi açısından bakarak böyle dönem edebiyatlarını üstün nitelikli bulur: "(...) bir eserin halka bağlılığı, geniş ölçüde eserin, kitlelerin düşünsel-estetik eğitimine katkıda bulunmasıyla belli olur. (...) Bu işlevin yerine gelebilmesi için halkın edebiyata ulaşabilmesi, edebiyatın içine girebilmesi gerekir." (Pospelov 1995: 554) Bu, edebiyat-toplum ilişkileri içerisinde değerlendirilen ve doğrulanabilen bir yaklaşımdır. Çünkü aydınlar plânında üretilen fikirlerin halka mâl olması ve bir yaşanma sürecine geçebilmesi, edebiyat ve edebi eserler aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Bu anlamda bu yolu hazırlayan ve açan eser, önemli bir sorumluluğu üstlenmiş kabul edilmektedir. Milli edebiyat dönemi halkla edebiyatın buluştuğu, edebiyatın halka ulaştığı, halkı anlatan ve eğiten bir edebiyat dönemidir. Doğuşunun en büyük âmili ise 1908 Meşrutiyeti sonrasında açık bir söyleme ulaşan Türk milliyetçiliği fikridir.

Osmanlı toplumunda milliyetçiliğin ideolojik anlamda ilk telâffuzu da bu tarihten sonradır. II. Meşrutiyetin, bütün fikirlere ifade imkânı sağlayan özgürlük anlayışı özellikle de Müslüman ve Türk olmayan Osmanlı tebaasının kendi içinde gelişen milliyetçilik çalışmalarına bir tepki olarak gerçekleşir. Böylece adı, Osmanlıcılık görüşünün bu yıllarda yeniden alevlendirilmesine rağmen Türkçülük olarak belirginleşir. 1908'den itibaren de Türk Derneği (1908), Türk Yurdu (1911) ve Türk Ocağı (1912) ile dernekçilik faaliyetleri, bu derneklerin çıkardıkları dergiler ve düzenledikleri toplantılarla hareket daha da yaygınlaşır ve halka inmeye başlar. *Genç Kalemler*, *Türk Yurdu*, *Yeni Mecmua*, *Küçük Mecmua* gibi dergiler Türk tarihi, dili, edebiyatı, sanatı, ahlâkı, kültürü, folkloru gibi konularda ilmî araştırmalara sayfalarında yer vererek Türklük düşünce ve bilincinin uyanmasına ve yayılmasına katkılarda bulunurlar.

"Yeni Hayat" yeni bir dönemin adıdır. Bunun ismi ve prensipleri Gökalp tarafından tespit edilmiştir. Yeni Hayat'ın insanı kendini, milletini ve milletinin kültürünü bilecek, tarihini tanıyacak ve sahip çıkacak, dilini kullanacak, halkın içine girecek, dinini ve batıyı bilecektir. 1911 tarihli "Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler" (Ercilasun 1995: 157) başlıklı makalesinden itibaren Yeni Hayat'ın prensiplerini ortaya koymaya başlayan Gökalp, konuyla ilgili daha önce yazdığı makalelerinin yer aldığı *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*, Yeni Hayat'ın prensiplerinin manzum bir şekilde ifade edildiği *Yeni Hayat* ve en son olarak da *Türkçülüğün Esasları*'nda düşüncelerini bir program haline getirmiştir.

6.12. Yeni Kaleler: *Türk Yurdu* ve *Yeni Mecmua*

Genç Kalemler'den sonra milliyetçilik ve milli edebiyatla ilgili tartışmaların ve makalelerin yayın yeri artık *Türk Yurdu* dergisi olur. Özellikle Ali Canip'in çok hararetli bir şekilde milli edebiyatla ilgili yazılar yazdığı ve başta Cenap Şahabettin olmak üzere tenkitçileri cevapladığı görülür. Bundan sonra çıkan *Yeni Hayat*, *Türk Sözü* ve *Yeni Mecmua* hemen hemen aynı yazar kadrosu ile Yeni Lisan'ın dil ve edebiyat görüşlerinin daha da fazla benimsenmesini sağlar. Özellikle *Türk Yurdu*'nda Ali Canip'in milli edebiyatla ilgili olarak yazdığı makaleler, konunun artık daha açık bir hal kazanmasına yardımcı olur. Dil, şekil, muhteva ve ruh bakımından millilik, milli edebiyatın belirleyicileri olarak görülmeye başlanır. *Yeni Mecmua*'daki milli edebiyat konusu ise Fuad Köprülü tarafından yeniden gündeme taşınır. Millet ve milli edebiyat kavramlarının modern kavramlar oldukları, millet olmayınca milli edebiyattan söz edilemeyeceği anlatılır. Türkçülük fikri sistemleştirilir. *Yeni Mecmua* ayrıca daha sonraki yıllarda 'Beş Hececiler'diye tanınacak olan ve hece veznini kullanan şairlerin ortaya çıkışı için de bir zemin olur. Böylece Yeni Lisanın başlangıçta çok benimsemediği hece vezninin kullanılması yolu artık açılır, bu vezni kullanan şairler yetişir.

Bu hareket ardından *Büyük Mecmua*, *Şair* ve *Şair Nedim* dergileriyle daha da genişleyerek Cumhuriyetin ilk yıllarının edebiyat faaliyetine kadar uzanır. İmparatorluktan milli devlete geçiş yıllarında ve uzun süren savaşlar sırasında Türklük şuurunu, milliyet duygusunu uyandırmayı hedefleyen Anadolu'yu, Türk insanını ve onun estetik değerlerini kullanarak zamanın içinde işlerlik kazanmasını sağlayan bu dergiler, anlaşılacağı gibi, birden fazla işlevi yerine getirmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı yılları her ne kadar basın ve dergiciliği duraklatmışsa da ortadan kaldıramamıştır. Milli edebiyat ve Türkçenin uyanışıyla Türklük şuuru artık durdurulamaz şekilde bir gelişme sürecine girmiştir.

6.13. Yeniden Aruz - Hece tartışması: *Şair* ve *Şair Nedim*

Milli edebiyat ilerleyen zaman içerisinde muhteva ve şekil olarak belirginleşmeye başlar. Eserlerde muhteva olarak milli ruhu bulmak isteyen milli edebiyatçılar, şekil olarak da milli unsurlara, daha açıkçası heceye dönmek isterler. Böylece yeniden vezinde hece-aruz tartışması başlar. *Yeni Mecmua*'da Türklerin milli vezinlerinin hece vezni olduğunu söyleyen Köprülü'nün yazılarından sonra 1918'de çıkan *Şair* dergisi ile 1919'da çıkan *Şair Nedim* dergisi arasında meydana gelen tartışma, dikkatleri bir defa daha vezin üzerinde toplar. "Şairin Yolu" başlıklı mukaddimesinde yer alan "(...) kemâlin sonuna ermiş örnekler gösteren aruz yaşayamaz. Asırlarca, nihayetsiz kalplerin elemlerini, neşelerini, ihtirazlarını inleten bu eski rübabın telleri artık yıprandı. Yeni bir saza ihtiyacımız var ki bu da milli veznimizdir." (Karaburgu 1998: 64.) cümleleriyle yola çıkan *Şair* dergisi, sayfalarını hece vezinli şiirlere açar. Bu yıllarda bazı şairlerin heceden vazgeçerek aruza geri dönmelerine kızan Ömer Seyfettin'in "Yalpa Vuranlar" (Ömer Seyfettin 2001: 136-139) başlıklı makaleleriyle bu türden şairler, özellikle de Halit Fahri hakkındaki düşüncelerini yazması üzerine Halit Fahri *Şair Nedim* dergisinde "Şiire Karışmayınız!" başlıklı bir yazıyla cevap verir. Yazıda Ömer Seyfettin'e düz yazıyla meşgul olmasını tavsiye eden yazar, aruzla ve sade Türkçeyle yazılmış şiirler olduğuna işaret ederek işlenmemiş bir musiki aleti olan hece ile ahenksiz şiirler yazmaktansa aruzu seçtiğini söyleyecektir: "*Yeni Mecmua*'da uzun uzadıya bahsettiğim gibi hecenin taraftarıyım. Çünkü işlenip bugünkü iptidaîliğinden kurtulursa yarın iyi bir alet-i musiki olabilir. Fakat henüz aruzun yanında pek zavallı kalıyor. Sizin arzunuz için uzun müddet şiirde musikiden mahrum mu kalalım?.. Mamafih bir asır sonra da hecenin yanında aruzun haşmetli bir melike gibi hükümran olacağına bugün kat'iyen imanım var. (...) Aruzu şimdiki mükemmel hale koyan sanatkarları altı yüz sene yetiştirdi. Hecede de bu kuvvetli şahsiyetleri hele bir görelim." (Halit Fahri 1918: 17-18)

Buna göre Halit Fahri'nin hece vezni konusundaki düşünceleri değişmemiş, ancak hecenin yeteri kadar ahenkli olmayışı onu 'eski bir sevgili'ye geri döndürmüştür. Ancak Halit Fahri, artık aruz vezniyle sade Türkçenin kullanıldığı bir şiir yolunun bulunduğuna dikkat çekmektedir. Bu görüş tabiî olarak Ömer Seyfettin tarafından kabul görmeyecektir. Çünkü artık milli edebiyat taraftarlarınca milli edebiyatta sadece muhtevanın değil, teknik unsurların da milli olması yolu açmışmıştır. Yusuf Ziya'nın Ömer Seyfettin adına *Şair*'de Halit Fahri'ye cevap vermesi 1919 yılındaki bu hece-aruz tartışmasının genişlemesine ve başka isimlerin de karşılıklı yazdıkları makalelerle bir müddet daha sürmesine yol açar. Tartışmanın herhangi bir ölçü tarafında sonuçlanmadığı ve eserlerin ortaya konulacağı zamanlara bırakıldığı anlaşılıyor. (Karaburgu 1998: 30-36)

Fakat milli edebiyatın en mühim meselesi ölçü yani hece vezni olmuştur. Köprülü de *Yeni Mecmua*'da çıkan "Vezin Meselesi" başlıklı bir makalesinde, hecenin ahenksizliği, ancak milli vezin olduğu düşüncesine yer vermiştir. "Evet hece vezni daha iptidaîdir, asırlardan beri bir köşede bırakıldığı için, muhtelif zekâların, muhtelif dehaların intibaını haiz sayılamaz; bütün bunlar doğru! Fakat bunlardan daha doğru bir şey var ki, o da bu (...) iptidaî veznin Türkçenin milli vezni olmasıdır. Kelimelerimiz yalnız onun kalbine girebiliyor, halk yalnız onu anlıyor, yalnız onu seviyor; dağlarımızın havasında, ırmaklarımızın akışında, ormanlarımızın karaltılarında yalnız o ses dalgalanıyor." (Fuad Köprülü 1917: 106.)

6.14. Şairler Derneği

Birinci Dünya Savaşının devam ettiği yıllarda edebi faaliyetin buna bağlı olarak da milli edebiyatla ilgili meselelerin zaman zaman kesintiye uğradığı görülür. Fakat artık zemin öylesine hazırdır ki durması mümkün değildir. Şairler Derneği işte bu durdurulamayan çalışmalardan biridir. Türk Ocağı'nda yaptıkları birkaç toplantı sonunda *Türk Yurdu* dergisinde 'ibdaî bir edebiyat' vücuda getirecekleri beyanıyla ortaya çıkan ve hece vezinli şiirler yazacaklarını söyleyen bir grup genç, Haziran 1917'de Şairler Derneği'ni kurarlar. Dernek, kendilerine yayın organı olarak da *Servet-i Fünun*'u tayin eder. (Akyüz 1990: 337; Ercilasun 1995: 228; Emiroğlu 2001: 65) Şairler Derneği'nin üyeleri şunlardır: Orhan Seyfi, Hasan Zeki, Hakkı Tahsin, Safi Necip, Salih Zeki, Selâhattin Enis, Ömer Seyfettin, Faruk Nafiz, Yahya Saim, Yusuf Ziya. İsimler arasında Ömer Seyfettin'in de yer alması bu grubun Yeni Lisan'ın izinden gittiğine delildir. *Türk Yurdu*'nda beş madde halinde yayımladıkları kararları da bu durumu göstermektedir. Bu kararlara göre, dilde konuşulan Türkçeye bağlı kalacaklarını açıklayan gençler, Arapça ve Farsça kadar Çağataycaya da yabancı olduklarını; hece vezniyle yazacaklarını; efsanelerini Türk esatirinden seçeceklerini Parnas,

sembolik ya da romantik veya lirik, epik, dramatik eserler yazmak konusunda herkesin kendi yolunu tayin edeceğini beyan etmektedirler.

Şairler Derneği üyeleri *Servet-i Fünun*'dan başka *Dergâh* ve *Yeni Mecmua*'da da edebiyat meseleleri, özellikle de hece vezni konusundaki görüşlerini anlatan makaleler yazarlar (Kolcu 1993: 165-170) ve savaşın bu buhranlı günlerinde edebiyatı şekillendirirler. Bu kadroda yer alan isimler daha sonra Beş Hececiler adıyla memleketçi edebiyatın saflarında yer alacaklardır. Bazı araştırmacıların Sekiz Hececiler ya da On Hececiler diye adlandırdıkları bu şairler grubu da, Cumhuriyet edebiyatının ilk yıllarında sade Türkçe ve hece vezniyle yazdıkları Anadolu insanını, Anadolu coğrafyasını, Milli Mücadele ve Mustafa Kemal Atatürk'ü anlattıkları şiirleriyle yeni dönemin yeni şairleri olurlar.

6.15. *Dergâh* Mecmuası

Şairler derneğinin faaliyetlerinin, *Şair* ve *Şair Nedim* dergilerinin hemen yanı başında Milli Mücadele günlerinde milli edebiyatı müdafaa eden ve etrafında toplandığı değişik yaş gruplarından sanatçılarla kalabalık bir kadroya sahip olan önemli bir dergi de *Dergâh*'tır. Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Yakup Kadri, Halide Edip, Falih Rıfkı, Ruşen Eşref, İsmayıl Hakkı, Abdülhak Şinasi, Mehmet Halid, Fuad Köprülü, Necmeddin Halil, Ali Mümtaz, Ahmet Kutsi, Nurullah Ata 1921-1923 tarihleri arasında 42 sayı çıkan bu derginin yazarları arasındadırlar. Aslında bu liste, *Dergâh*'ta yazan şair ve yazarlar arasında bir görüş birliği olmadığını düşündürmektedir. Aralarında Tanpınar'ın belirttiğine göre siyasi bir yakınlıkla dil konusundaki ortaklıktan başka bir birlik yok gibidir. Hepsi de farklı estetik anlayışların sanatkarıdırlar: "(...) Milli Mücadele'nin ve Balkan Harbi'nden beri ardı arası kesilmeyen felâketlerin getirdiği siyasi görüş yakınlığından, zevk üstünlüğünden, bir evvelkilere karşı tabiî aksülâmelden ve nihayet dil meselesindeki anlaşmalardan başka bir bağ yok gibiydi." (Tanpınar 1982: 40-41)

Dergâh dergisinde özellikle Yahya Kemal'in çok etkili olduğu ve bir kültür milliyetçiliği yürütmeye çalıştığı görülür. Ahmet Haşim'le ve başka dergilerde paralel bir hareketi sürdüren hececi şairlerle birlikte Cumhuriyet yıllarından bugüne kadar gelen Türk şiirini şekillendiren Yahya Kemal, sadece edebiyat ve şiir konusundaki görüşleriyle değil, kültür konusundaki yazılarıyla da önemli bir isimdir. Her ne kadar 1910'lu yılları fikirleriye, yazılarıyla ve sohbetleriyle yönlendirdiyse de o da hececi şairler gibi asıl eserini sonraki yıllarda verdiği için Cumhuriyet devri edebiyatı sanatçıları arasında değerlendirilmektedir.

Mehmet Emin Yurdakul'un *Türkçe Şiirler*'deki söyleyişleriyle yola çıkan ve 1919 Yeni Lisan hareketiyle asıl mecrasına kavuşan milli edebiyat, 20. yüzyılın ilk yirmi yılının Türk insanına gösterdiği benzersiz kaderin peşinde ve Türk milliyetçiliği fikrinin paralelinde böyle bir manzarayı ortaya koymuş ve her bakımdan etraflıca tartışılarak bir noktaya ulaştırılmış prensipleriyle edebiyatın bundan sonraki devamlılık çizgisi, yola milli edebiyatın prensipleriyle çıkan, Cumhuriyet devri Türk edebiyatına teslim edilmiştir.

6.16. Milli Edebiyatın Devam Ettiği Yıllarda Diğer Edebi ve Fikrî Arayışlar:

Fecr-i Âti

1901'de *Servet-i Fünun* dergisinin kapatılması dolayısıyla dağılan Servet-i Fünun edebiyatçıları, derginin yeniden yayıma başlaması üzerine de eski parlak günlerine dönememişlerdir. Bundan sonra 1908 tarihine kadar istibdadın artan şiddetiyle edebiyat dünyasına da bir sessizlik hâkim olacaktır. 1905'te Mehmet Emin'in şiirleri yüzünden Selânik'te başlayan, İstanbul'dan da bazı yazarların katıldıkları edebi tartışma, büyük yankılar yapmadan yine İstanbul'un müdahalesiyle ve derginin kapatılması üzerine bitmiş görünür. Ancak zaman bu edebiyat anlayışına uygun bir ortam hazırladığı için sonraki yıllarda hâkimiyeti takip edilir. Buna rağmen *Servet-i Fünun*'dan ayrılanlarla Servet-i Fünun benzeri Avrupaî bir edebi grup oluşturmak anlayışını benimseyenlerin ümitleri tükenmez ve onlar 1908'in sağladığı imkânların hemen etrafında yeni edebi bir grup oluşturmak çabasına düşerler. Bu edebi grupların ilki Fecr-i Ati'dir. Şubat 1910 tarihli bir beyanname ile ortaya çıkan, edebiyat görüşlerini ve takip edecekleri yolu baştan açıklayan bu gençler, başarılı olamazlar. Bazılarına daha önceki yıllarda *Servet-i Fünun* sayfalarında rastladığımız, Fecr-i Ati Edebi Beyannamesi'nde imzası olan isimlerin bir kısmı, sonraki yıllarda milli edebiyat saflarında okuyucu ile buluşurlar. Çünkü onlar, "Sanat şahsî ve muhteremdir." cümlesinin arkasında daha başlangıçta bir dağılma manzarası göstermişlerdir. Fakat onların bu tarihlerde istedikleri edebi birliği kuramamalarının asıl sebebi, içinde yaşanılan şartlar ile bu şartların oluşturduğu edebiyattır. Zaman, onların edebiyat anlayışlarının benimsenerek gelişmesine uygun değildir.

Nev-Yunanîler

1912 yılında batılı bir edebiyat grubu oluşturma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan bir faaliyet de Nev-Yunanîlerdir. Fransa'dan Türkiye'ye dönen Yahya Kemal, öz şiire ulaşmak arzusuyla batı edebiyatlarından öğrendiği bir yolu bizim şiirimizde uygulamak ister. Bu yeni şiir yolu için Yunan medeniyetini, klasik temellerden biri olarak seçer. Elbette bu temelin

seçilmesinde Anadolu'da yaşayan 'asrî Türkler'in Akdeniz havzası medeniyetinden olduklarını ispat etmek düşüncesi de yatmaktadır. "Buna göre biz de bu havza medeniyetinin çocukları idik." (Okay 1992: 197)

Yahya Kemal çok uzun ömürlü olmayan ancak yine de edebiyatımızda izleri görülen Nev-Yunanîlik anlayışı etrafında "Sicilya Kızları" ve "Bergama Heykeltıraşları" ile yarım kalmış olan "Biblos Kadınları" adlı şiirlerini yazar. Yahya Kemal'in bu konudaki en yakın takipçisi Yakup Kadri olur. Fransız edebiyatını okurken eski Yunan mitolojisine yönelik bir ilgisinin doğduğunu söyleyen Yakup Kadri, Yahya Kemal'in de tesiriyle Nev-Yunanîliği benimser. (Toker 1982: 151). Bu anlayışın tesiriyle de "Siyah Saçlı Yabancı", "Berrak Gözlü Genç Kızın Sözleri" adlı mensur şiirlerini yazar. Yahya Kemal'in kısa sürede bu görüşten ayrılmasına rağmen Yakup Kadri, *Okun Ucundan* ve *Erenlerin Bağından*'da yer alan parçalarla sonraki yıllarda yazdığı romanlarında bu tesirleri yansıtacak ve *Kitab-ı Mukaddes*'ten aldığı çeşitli boyutlardaki unsurları daima devam ettirecektir.

Nayîler

Nev-Yunanîlik arayışlarında Akdeniz havzasını oluşturan Yunan ve Lâtin kültürlerinden faydalanmayı fakat yine de milli kalmayı iddia eden Yahya Kemal ve genç sanatçılar, Nayîler adıyla bu defa kendi şiirimizin eski kaynaklarına yönelirler. Onlar "lisanın ahengiyle mütenasip milli bir mecra-yı nevîn" prensibinin şiire hâkim olması isterler. (Okay 1992: 298)

Nayîler'in asıl belirleyicileri Yahya Kemal'le Şahabettin Süleyman'dır. *Safahat-ı Şiir ve Fikir* dergisinde "Nayîler: Yeni Bir Gençlik Karşısında" başlıklı bir makale ile yeni bir 'edebi meslek' kurduklarını beyan eden Şahabettin Süleyman, (Tural 1993: 104) onların Aşık Paşa, Süleyman Çelebi, Yunus Emre ve Mevlâna'dan örneklerle hareket ettiklerini, şiirde süsü düşünmediklerini, vezni ve ahengi esas aldıklarını söyler. Şiirde ahengi esas alan bir öz şiir anlayışının takdimi olan bu fikir, Yahya Kemal kaynaklıdır. Tesirinde kaldığı Fransız sembolistlerinin yolunu takip ederek kendi şiirinin kaynaklarına yönelen şairin düşünceleri, bu yıllarda Batıda olduğu gibi bizde de bir edebi topluluk oluşturmak isteyen Şahabettin Süleyman'ın dikkatini çeker. Şiir konusundaki arayışlarını sohbetlerinde ifade eden Yahya Kemal'in görüşlerine dayanarak, gençleri birleştirmek istemiştir. Önce *Rübap* mecmuasında, sonra *Safahat-ı Şiir ve Fikir*'de bir araya getirilmek arzusuyla takdim edilen o günlerin gençleri Halit Fahri, Selâhattin Enis, Hakkı Tahsin, Enis Behiç, Orhan Seyfi, Hıfzı Tevfik ve Yakup Salih'tir.

İslâmcılar

İttihad-ı İslâm ya da İslâmcılığın başlangıcı aslında çok daha önceki tarihlere götürülebilir. Fakat İslâmcılık, Tanzimat sonrası yıllarda, özellikle de II.

Abdülhamid'in 1876 Meşrutiyetinin ardından, Osmanlıyı ayakta tutmak için hız verdiği politikalardandır. Cemaleddin Efganî'nin İstanbul'a yerleşmesi, Osmanlı aydınlarıyla sohbetler yapması bu düşünceyi sadece bir devlet politikası olarak kalmaktan kurtarmış ve düşünce plânını da oluşturmuştur. Efganî, İttahad-ı İslâmı kurmak isteyen Abdülhamid'in faydalandığı din adamlarından biridir. Ancak o "İslâm birliğinin gerçekleşmesi için her Müslüman milletin ayrı ayrı uyanması ve milli şuuru kazanması lâzımdır." (Ülken 1979: 207) görüşündedir. Bununla özellikle Türkçü aydınları etrafında toplamış ve etkilemiştir.

İslâmcıların amaçları, Osmanlıda bulunan hilâfeti bir güç haline getirerek İslâm dünyasını bunun etrafında birleştirmektir. Batılılaşmak konusunda da fikir üreten anlayış, özellikle Renan gibi, İslâmın ilerlemeye engel bir din olduğu anlayışını savunanlara karşı müspet ilimlerle dini birleştirmek istemiştir. Bunun için de İslâmın, özünü kapatmış olan hurafe ve batıldan kurtarılması gerekmektedir. Dinin en saf şeklinin yaşandığı 'Asr-ı Saadet'i örnek dönem olarak alan anlayışın 20. yüzyılın başlarında edebiyattaki en mühim temsilcisi Mehmet Âkif'tir. Osmanlının içinde bulunduğu kötü durumun da İslâmın özünden uzaklaşması ile ilgisi olduğunu düşünen Âkif, modernist İslâmcılar içerisinde yer alır. 1908'den sonra yayıma başlayan *Sırat-ı Müstakim* dergisinin başyazarı olan şair, bu derginin dinle modernleşmeyi uzlaştıran anlayışına paralel olarak yazılar yazar, görüşlerini şiirlerinde dile getirir. Meşrutiyet sonrasında İslâmcılar ve Türkçüler arasında kavmiyet ve ümmet kavramları etrafında yapılan tartışmalar bu iki anlayışın birbirine tezatmış gibi görünmelerine yol açmıştır. Ancak Âkif'in Milli Mücadele sırasında Anadolu'ya geçerek vaazlarıyla insanımızda mücadele şuurunu uyandırması, Gökalp'ın da İslâmın Türklüğün değişmez ve tamamlayıcı değeri olduğunu ifade etmesi, değişen realitenin başlangıçta birbirine tezatmış gibi görünen bu iki düşünceyi uzlaştırdığını göstermektedir.

6.17. Milli Edebiyat ve Bazı Portreler

Bir Fikrin Babası: Ziya Gökalp

Türk milliyetçiliği fikrinin Turan'dan Türkiye Türkçülüğüne devam eden çizgisinde fikir babalığını Ziya Gökalp yapmıştır. Türkiye Cumhuriyetinin ilk yıllarında neşredilen *Türkçülüğün Esasları*'yla, yeni başlayan dönemi de şekillendirmiş en etkili isimlerdendir. O da birçok Türk aydını gibi Osmanlı milliyetçisi olarak başlamış ve 1911'de *Genç Kalemler*'de yayımlanan "Turan" manzumesiyle Türk milliyetçiliğine dönmüştür. Edebiyat özellikle de şiir, Gökalp için düşüncelerin dile getirildiği başka bir yoldur. Bu şiirlerde milliyetçi bir yaklaşımı, bu anlayışa uygun dil ve şekille de birleştirir. Böylece muhteva, dil ve şekilde ortaya koyduğu yeni şiirle, milli edebiyatın şiirdeki ilk örneklerinden

biri olur. 1911'de *Genç Kalemler*'de yayımlanan "Bugünkü Felsefe", "Yeni Hayat ve Yeni Değerler" başlıklı yazılarında yeni bir dönemin fikrî temellerine işaret eden Gökalp, bu fikir dünyasını şiirlerine de taşır. "Gerçek manada bir şair olmadığı" halde milli bir edebiyatın "halk masallarından ve halk efsanelerinden" doğabileceğine inanarak "Altın Destan" örneğinde olduğu gibi masal ve efsaneleri manzum hale getirmek ister. (Aktaş 1992: 14) Altun Destan, Kızılelma, Alageyik, Altın Yurt, Millet gibi şiirlerle birleştiğinde Gökalp'ın Turancı devresinin ifadeleri tamamlanırlar. 1911-1915 arasında devam eden bu anlayışta uzak Türk tarihi ve esatiri fikri vardır. Alageyik'te sembolik bir anlatımla çocuklara, Kızılelma'da ise gençlere Turan fikrini ve esaslarını anlatan şair "Lisan" ve "Çanakkale" şiirlerinde ise bu anlayışın dil etrafındaki fikirlerini ortaya koyar. (Tansel 1977: XXXI)

1917 tarihli "Kavm" şiiri onun Türkiye Türkçülüğüne geçişinin ifadesidir. Bundan sonra yayımlanan Yeni Hayat'taki "Vatan" şiiri ile 1920 tarihli "Çobanla Bülbül" şiirlerinde vatan fikri oldukça değişmiştir. Özellikle "Çobanla Bülbül"de vatan, artık sınırları belirsiz, müphem bir toprak parçası değildir. Hatta İstanbul, İzmir, Edirne, Maraş gibi şehir adları sayılarak daha belirgin, adı konulmuş bir coğrafyadan söz edilir. Bu son dönem şiirlerinde Turan ideali, kültür Türkçülüğü olarak gösterilmiştir. O, fikrî ya da edebi bütün kalem faaliyetini Türkleri yükseltmek için yapmıştır. 1915'ten itibaren bu görüş doğrultusunda yazdığı makalelerindeki düşüncelerini *Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak*'ta (1918), ardından da *Türkçülüğün Esasları*'nda (1923) bir program haline getirmiştir. *Yeni Hayat* (1918) bu programın manzum ifadelerini taşır. *Altın Işık* (1923) ise Türk masallarının yeniden düzenlenerek sunulduğu bir eserdir.

Milli Şiirin Erken Sesi: Mehmet Emin Yurdakul

1898 (1316) tarihli *Türkçe Şiirler*'de yer alan şiirleriyle hece vezinli ve sade Türkçe ile yazılmış şiirin öncülüğünü yapan Mehmet Emin de Gökalp gibi şiiri bir hedef olarak görmez. Halkının acılarını, sıkıntılarını, dertlerini şiirle anlatmak yolunu seçmiştir. Bu yolda yazdığı asıl olgun şiirleri *Türk Sazı*'nda (1914) toplanmıştır. *Türkçe Şiirler*'le Türk şiirinde kendi adıyla anılan bir şiir yolunu açan Mehmet Emin, şiirleri etrafında *Çocuk Bahçesi* mecmuasında meydana gelen bir tartışma ile bu şöhretini pekiştirir. İddialı bir şiir görüşü ortaya koyan Servet-i Fünun şiirinin karşısına yıllardır kullanılmayan hece ile çıkan şair, hecede yaptığı uygulamalarla bu eski aleti modernleştirmek istemiştir. Bir taraftan hece vezninin o güne kadar kullanılmamış şekillerini kullanırken diğer yandan Servet-i Fünun'un batıdan getirdiği yeni şekilleri denemiş ve halk şiirinin esas aldığı dört mısralık kıt'a anlayışını değiştirmiştir. Bu durum onun şiirinin ahenksizleşmesini getirmiş ve kimi yazarlar tarafından da kozmopolit bulunmasına yol açmıştır. Onun şiirinin en büyük eksikliği halkın dilini ve veznini kullanmak üzere yola çıkmasına karşılık halk şiirinin sesini

kavrayamamış olmasıdır. Bir anlamda Servet-i Fünuncuların aruz vezni ve artistik bir üslupla yaptıklarını hece vezni ve sade Türkçe ile yapmaya çalışmıştır. Rıza Tevfik, arayışlarından sonra Mehmet Emin'in şiirindeki arızayı ortadan kaldırmış, milli edebiyatın şiirdeki yolunu belirlemiştir. Her ne kadar Ömer Seyfettin Yeni Lisanın dilde tasfiyeci olmadığını söylerken vezinde de mutaassıp olmadıklarını anlatmak maksadıyla "Hele aruzu atıp Mehmet Emin Beyin hecaî vezinlerini hiçbir şair kabul etmez." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 107) diyerek Mehmet Emin'in açtığı hece yolundan ayrı düşerse de sonradan bizzat kendisinin heceye itibar ettiği görülür.

Hikayemizde Mühim Bir Merhale: Ömer Seyfettin

Ali Canip ve Ziya Gökalp'la birlikte dilde başlayan ve bütün hayatı içerisine alan Yeni Lisan hareketinin başında tanıdığımız Ömer Seyfettin, çağdaşları gibi, sanatını ve yaratma kabiliyetini bu yolda kullanmıştır. Ancak onu diğerlerinden ayıran bir görüşü ortaya koyduğu ve savunduğu yazılarının yanı sıra yazdığı sanat eserlerinde, özellikle de hikayedeki başarısıdır. Yazar bir taraftan yeni bir dil ve edebiyat görüşünü anlatan yazılar yazarken bir taraftan da görüşlerine uygun sanat eserleri üretmiştir.

Ömer Seyfettin'in edebi faaliyeti şiirle başlar. Öğrencilik yıllarından itibaren yazdığı şiirler ve mensur şiirler daha ziyade Servet-i Fünun edebiyat anlayışı içerisinde değerlendirilebilir. Fakat o asıl, Türk hikayesinde önemli bir basamaktır. Samipaşazade Sezai ve Halit Ziya ile bir noktaya gelmiş olan Türk hikayesi onunla Cumhuriyet devri hikayesine bağlanır.

Ömer Seyfettin genel olarak klasik hikaye tarzına bağlı kalarak yazdığı hikayelerinde konularını günlük hayatın basit olaylarından alır. Günlüğünde yer alan notlarda da "Ben her şeyden, en ehemmiyetsiz bir fıkradan, bir cümleden bir hikaye, koca bir roman çıkarabilirim." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 264) diyen yazar konu bulmakta zorluk çekmez. Bu onun iyi bir gözlemci olduğu kadar asıl anlatmak istediğiyle ilgilidir. "Sanat, o hikayeyi, romanı çıkardığım ehemmiyetsiz şey değil, benim o şey etrafında canlandırdığım hayattır." (Ömer Seyfettin 2001: M.1, 264) cümlelerinde anlattığı gibi, onun hikaye yazmasının asıl sebebi tezlerini ileri sürmektir. Onun hikayesi mevcut olanla olması gereken arasındaki büyük tezada dayanır. Bu durum sıklıkla hikayelere ince bir mizah duygusunun yerleşmesine ve Ömer Seyfettin'in realist, zeki, yaratıcı kimliğinin yanına muzipliği de eklemektedir. (Enginün 1991: 166) Fakat bu durum onun hikayelerinin sanat değerinin düşmesini getirmez. Bilâkis hikayesinin fikir örgüsünün derinleşmesini sağlar. Hikayelerin fikir örgüsü çoğu zaman basit insanların ve sıradan günlük olayların etrafına yerleştirilmiş olduğu için kolayca algılanır. Bu yazarın okuyucu kitlesinin genişlemesine ve her çağa hitap edebilmesini getirmektedir.

Ömer Seyfettin'e edebiyatımızda asıl şöhretini kazandıran hikayeler *Genç Kalemler*'de ve *Yeni Mecmua*'da çıkan hikayelerdir. "Beyaz Lâle", "Bomba", "Nakarat", "Hürriyet Bayrakları" yazarın daha önce Yakorit Sınır Bölüğü'ndeki görevi sırasında edindiği tecrübeleri ile yazmış olduğu hikayelerdir. Bunlarda, Balkan Savaşları öncesinde ve savaş sırasında bu bölgede Osmanlı karşıtı olarak gelişen milliyetçilik faaliyetlerini takip eden yazar, Osmanlı milliyetçiliği fikrinin yanlışlığını gösterir. Konusunu tarihten alan hikayeleri, bir taraftan devrin destan arayışlarını tatmin ederken bir taraftan da savaşın devam ettiği sırada ruhen bir çöküntü yaşayan insanına tarihten getirdiği portrelerle kendine inanma, yeniden doğma arzusunu vermekte ve maneviyatını yükseltmektedir. Yazar bu tarzda yazdığı hikayeleri için "Eski Kahramanlar" başlığını uygun görmüştür. "Başını Vermeyen Şehit", "Kütük", "Vire", "Ferman", "Pembe İncili Kaftan", "Teke Tek", "Topuz", "Kızılelma Neresi?" bu türden hikayelerdir.

Hikayelerinin yanı sıra yazdığı makaleler ve risaleler de bu fikrin etrafındadır. Bir bakıma kendini feda ederek sanatın toplumu yönlendirici gücünü kullanır. Çünkü devri içinde bile zaman zaman tezli eserler yazdığı ve sanat değerinin olmadığı söylenerek tenkit edilmiştir. Ancak Ömer Seyfettin gibi bir yazardan toplumun dinamiklerine hitap etmemesi beklenemezdi. O, kolektif şuuru harekete geçirecek bir kalem faaliyetini sürdürmüştür.

Ömer Seyfettin'in hikayeleri genel olarak birinci şahıs ağzından yazılmışlardır. (Tural 1982: 103) O, Maupassant tarzı denilen klasik şekilde devam eden hikaye görüşünün bizdeki en mühim temsilcisidir. Hikayeler, özellikle mizahî olanlarda çarpıcı bir sonla tamamlanarak okuyucu üzerinde açık bir etki oluşturur. Bu etki, hikayeler aracılığıyla çizilmeye çalışılan insan tipinin belirginleşmesine yardımcı olur. Bu insan, 'Yeni Hayat' düzeninin yeni insan görüşüdür. Sosyal mutluluğu ferdi mutluluğun önüne geçirmiş olan bu tip, yazarın topluma telkin etmek istediği insan tipidir. Bu tip, ayrıca içinde yaşanılan yıllar içinde sorumluluklar yüklenebilme yeterliliğine sahip, dinamik insanı önermesi bakımından da mühimdir. Bu sebeple de Ömer Seyfettin'in hikayelerinde insanlar ferdiyetlerini silmişlerdir: "Ömer Seyfettin hiçbir şeyi ferdin özel meselesi olarak almaz. Ona göre her ferdi görünüşe sahip mesele, aslında sosyal boyutları olan bir durumdur. Bu sebeple o, bütün meselelere içinde özeli taşıyan genelliği açısından bakar. Fertleri anlatırken kalabalıkları işaret eder." (Argunşah 2003: 227)

Ömer Seyfettin'in Yanıbaşında: Ali Canip

Genç Kalemler'de başlayan dil ve edebiyat hareketinde Ömer Seyfettin'le işbirliği yapan Ali Canip, Yeni Lisanın görüşleriyle ilgili yazılar da yazar. Fakat onun milli edebiyat açısından asıl mühim tarafı, Yeni Lisanın önerileri doğrultusunda yazdığı sanat eserleri ile *Genç Kalemler* ve sonrasında özellikle de

milli edebiyat kavramının bu yıllardaki belirsizliği üzerine başlatılan polemiklerde üstlendiği roldür. Edebiyat-ı Cedide şiirinin tesiriyle yazdıklarından sonra *Genç Kalemler*'de "Dün-Bugün" köşesinde yazdığı şiirlerde Yeni Lisanın şiir örneklerini verir ve okuyucuya mukayese yoluyla yeni bir edebiyat görüşünün sunuşunu yapar. Bu durum aynı görüşle yazdığı hikayelerde de devam eder.

Başta Cenap Şahabettin, Süleyman Nazif ve Fuad Köprülü olmak üzere Yeni Lisan davasına inanmayanların tenkitleri, Ömer Seyfettin gibi Ali Canip tarafından da cevaplandırılır. Bu tartışmalarda üzerinde durulan konular edebiyatın dili ve vezninden başka edebiyat ve halk ilişkileri etrafında toplanabilir. Yerli kaynaklara dönüşü teşvik eden Yeni Lisan, bu fikriyle gündeme, halk edebiyatı ile halk için edebiyat tartışmalarını getirmiştir. Öncelikle Servet-i Fünun edebi görüşünde olanlar halkın edebiyatının, aynen dilde olduğu gibi, yüksek bir edebiyatı besleyemeyeceğine inanırlar. *Milli Edebiyat Meselesi ve Cenap Bey'le Münakaşalarım*'da "'Halka doğru edebiyat' demek edebiyatı halkın idraki için aşağı seviyeye indirmek değil, mevzuundan bünyesine kadar her şeyini, halkın ruhunda yaşayan Türk ruhiyet ve lisanından alarak yüksek bir edebiyat meydana çıkarmak demektir." (Yöntem 1918: 14) Milli edebiyat, halktan bahseden ve halkta milli duygular uyandıran edebiyattır. Bir topluluğa millet olma şuurunu yükleyen edebiyatın önemli olduğunu düşünen yazar, edebiyattaki asıl yaratıcılığı burada bulur. Edebiyat konularını kendi milletinin hayatından bulmalıdır. Bu Ali Canip'i 'kavmî edebiyat' tenkitleriyle karşılaştırır. Bir milletin kendi edebiyatından başka, diğer milletlerin edebiyatıyla da ilgilenmesi gerektiğini söyleyen yazar orijinalitenin ancak bundan sonra mümkün olabileceğine inanır. "Milli Edebiyat Meselesi" başlıklı yazılarında "Milli edebiyatı, şalvarlı edebiyatla bir görmekten vazgeçmeyecekler." diyerek milli edebiyat yerine yaratıcılığı ön plâna çıkan 'ibdaî edebiyat' kavramını teklif eder ve bununla ne demek istediğini açıklar. Edebiyatta üslup ve edebi ekoller konusundaki fikirleri de Ali Canip'i devrinin ileri gelen tenkitçilerinden yapmıştır.

Türk Ocaklarından İki Mühim İsim: Ahmet Hikmet ve Hamdullah Suphi

Başlangıçta Servet-i Fünun hareketi içerisinde görülen Ahmet Hikmet'in milli edebiyat hareketi içerisindeki yeri Türk Ocağı faaliyetleri ile başlar. *Haristan ve Gülistan*'da Servet-i Fünun anlayışı içerisinde yazdığı mensur şiirleri ve hikayeleri vardır. *Çağlayanlar* ise onun Türkçülük hareketi ve milli edebiyatın tesiriyle yazdığı hikayeleri topladığı kitabıdır. Türk tarih ve kültürünü ele alan bu hikayelerde "Üzümcü"de olduğu gibi zaman zaman hitabet üslûbunu kullanır. "Alparslan Masalı" ve "Altınordu" bu kitapta konusunu tarihten alan hikayelerdir. "Turhan Nasıl Çıldırdı?" adlı hikayede Türk dünyasını, Türklerin yaşadıkları bölgeleri gezerek oralarda eski Türk tarihinden izler arayan Turhan,

büyük umutlarla geldiği İstanbul'da Türklüklerini hissetmeden yaşayan insanları görünce ümitsizliğe kapılır ve intihar eder.

Ahmet Hikmet'e milli edebiyat içindeki yerini asıl kazandıran eseri, *Gönül Hanım*'dır. *Gönül Hanım*, Türkçü düşünceye sahip yazarın fikirlerini roman sahasında gerçekleştirdiği eseridir. Turancılık ülküsünü savunan tezli bir roman olarak *Gönül Hanım*, Türk coğrafyasının farklı taraflarında yaşayan kahramanlarını bir araya getirerek onları Orhun Âbidelerini bulmak, Türk dünyasına tanıtmak için uzun bir seyahate çıkarır. Kendisini romanın kahramanlarından Mehmet Tolun'la özdeşleştiren yazar, Türkiye'nin yükselerek Batı medeniyetleri seviyesine yükselmesi için neler yapması gerektiğini de onun aracılığıyla anlatır. Fakat Ahmet Hikmet'in asıl önemli tarafı Türk Derneği'nden başlayarak Türk milliyetçiliğinin dernekleşme faaliyetleri içerisinde çeşitli safhalarda üstlendiği önemli rollerdir.

Türkçü derneklerdeki çalışmalarıyla dikkati çeken bir diğer isim Hamdullah Suphi'dir. Birinci Dünya Savaşı yıllarının imkânsızlıkları içinde kapanmak tehlikesiyle karşı karşıya olan Türk Ocağı'nın başına geçerek bir anlamda Türk milliyetçiliğinin dernek çatısı altında devam eden çalışmalarına sağlam bir zemin hazırlayan Hamdullah Suphi'nin "(...) sanat tarihçisi, hatip, fikir ve siyaset adamı olmak gibi seçkin meziyetleri vardı. O, bu meziyetlerini ve ömrünün büyük bir kısmını Ocak'ın ana ilkesi, kendisinin de biricik ülküsü olan Türklük şuurunun uyandırılması lehine kullanmış"tır. (Seraslan 1995: 50) Fakat onun bu yıllardaki asıl tesiri nutuklarıyla olmuştur. Gerek Türk Ocağı'nda gerekse Mütareke günlerinde Sultanahmet Mitingi'nde yaptığı konuşmalarla çok etkili olmuş ve dönemin insanında milli şuur etrafında toplanarak yeniden dirilişin mücadelesini verme azmini uyandırmıştır.

Mehmet Âkif

1908 sonrası gelişen fikir hareketleri içerisinde İslâmcılık anlayışının temsilcisi olarak görülen Âkif bu dönemdeki arayışlar içerisinde önemli bir rol oynar. İslâm'ın kavmiyeti reddettiğini Türkçülerinse kavmiyeti önemsediklerini belirterek bu görüşten yana görünmemesine rağmen Türkçü anlayışta olanlarla özellikle de Ziya Gökalp'la halkın önünde tartışarak bu iki görüşü birbirine yaklaştırma arzusunda olmuştur. Ancak onun bu uzlaşmacı tavrının cevapsız kaldığı görülüyor. Balkan Savaşlarından itibaren ülke üzerinde dolaşan tehlikeler Âkif'in Milli Mücadele'ye katılmasını gerektirmiştir. Anadolu'nun bazı şehirlerinde halkta Milli Mücadele şuuru oluşturmak üzere cami kürsüsünden verdiği vaazlarla son derce etkili olmuştur. Bu durum onun İttihad-ı İslâm fikrine başka boyutlar ilave ettiğini göstermektedir. Çünkü "Âkif eski Tipte, şekilci, mutaassıp bir Müslüman" değildir. (Kaplan 1986: 2) Bunda almış olduğu eğitimin büyük bir katkısı olmalıdır. Avrupaî anlayışı esas almış olan okullardan birinde, Halkalı Baytar Mektebinde eğitim gören Âkif, burada batı medeniyeti,

onun ilim ve fenniyle tanışmış, tenkitçi ve sentezci bir tavır kazanmıştır. Böylece medeniyetimiz için de çok gerekli olan Batı medeniyetine tenkitçi bir tavırla bakarak, gerekli görülen hususlarda örnekler alınması konusunu teklif eder. Şerif Aktaş onun bu tavrının Mutavassıtlarla örtüştüğünü düşünür ve onu Mutavassıtların 20. asır başlarındaki temsilcisi olarak gösterir. (Aktaş 1996: 33) İşte özellikle bu durumudur ki Mehmet Âkif'in milli edebiyat kadrosu içerisinde düşünülmesini gerektirir. İstiklâl Marşı'nı yazan, son derece sağlam gözlemleri ile yerli hayatın izlerini şiire taşıyan, milli edebiyatın bizim kabul etmediği aruz veznini sokakta konuşulan Türkçeyle birleştirerek ona âdeta milli bir kimlik kazandıran şair, *Safahat*'ta toplanan şiirlerinde bizi biz yapan değerleri dile getirmiştir.

Âkif toplumcu bir şairdir. İçinde yaşadığı toplumun meseleleri onu çok ilgilendirir ve şiirinin konusu haline getirir. Ancak o, bunları yaparken çareler de önerir. Ona göre çözüm din ile ilmin birleşmesidir. İslâmın hurafeyle boğulmuş yapısından kurtarılarak en saf şekline dönmesini isteyen Âkif, burada batının ilim ve fennini de almak ister. Batıya karşı körü körüne kabullenmek veya tamamen reddetmek şeklindeki eğilimlerin dışında olan bu davranış, devri için yol gösterici ve gerçekçidir. İslâmın özünün batının fenniyle birleşmesi onun devrine sunduğu medeniyet plânındaki görüşüdür. Ancak o, gerçekçiliği ile toplumun daha sıradan meseleleriyle de ilgilenmiştir. Sokaklar, insanlar, aileler, kadınlar, çocuklar meseleleriyle Âkif'in şiirinde yer bulurlar. Dönemi içinde, bir bakıma kendisinin yaygınlaştırdığı, manzum hikaye tekniğini kullanarak toplumla ilgili tablolar çizer. Bu tablolarda meseleleri içerisinde yoğrulan insan vardır. Şair, bu insan meselelerine çözüm yolları arar ve "bunu kendini ıstırap çeken fakir halktan ayırarak, nutuk söyleyerek gerçekleştirmez, halkın içine girer, onun derdini, sıkıntısını yaşar ve onun dili ile ifade eder. Halkın konuşması, sohbet, argo ve öfkeden bezginliğe kadar değişen bütün tonlarıyla şiirlerini meydana getirir." (Enginün 1991: 147)

Bunlar Mehmet Âkif'in şiirinin canlı hayat sahneleriyle dolmasını getirir. Ercilasun onun şiirinde yer alan bu canlı hayat sahnelerine "Onun şiirinde; herhangi bir tiyatro, bir romanda rastlayacağımız meselelerden çok fazlasını buluruz. Âkif yaşadığı devirden aldığı bu zengin malzemeyi sanatıyla da süsleyerek orijinal bir hale koyar." cümleleriyle dikkat çeker.(Ercilasun 1997: 61)

Mehmet Âkif'in şiiri yedi kitaptan meydana gelmiş olan *Safahat*'ta toplanmıştır. Birinci kitap *Safahat* başlığını taşır ve 1911 tarihlidir. Bu kitap sadece ismiyle değil, içindeki şiirlerin temasıyla da *Safahat*'ın bütününü işaret eder. Kitabın başındaki şiir, şairin şiir görüşünü ifade eder ve kitabın ilk şiirleri "Tevhid yahud Feryad", "Fatih Camii" ve "Hasta" ise bundan sonra üzerinde duracağı konuların başlangıç noktasıdırlar.

İkinci kitap 1912 tarihli *Süleymaniye Kürsüsünde*'dir. İslâm birliği düşüncesinin hâkim olduğu kitapta batı hayranlığı ile dine karşı bir kavmiyet anlayışının tenkidi de vardır. Bu iki düşünceyi İslâm birliği için sakıncalı gören Âkif, Süleymaniye kürsüsünden vaaz verdirdiği Abdürreşid İbrahim Efendiye İslâm dünyasının tenkidini yaptırır. Abdürreşid İbrahim Efendi bütün Müslüman ülkeleri gezmiştir, oralara ait gözlemleri vardır. Müslümanların geleneklerle ve batılla örtülmüş bir İslâmı yaşadıklarını söyleyen vaiz, İslâmı özüne döndürecek bir inkılâp beklentisindedir.

Sekiz ayet, bir hadisin açıklandığı *Hakkın Sesleri*, *Safahat*'ın üçüncü kitabıdır ve 1913 tarihlidir. Burada Balkan Savaşlarının sebep olduğu kötü sonlardan bahsedilerek İslâm dünyası bir uyanışa çağrılır.

Dördüncü kitap *Fatih Kürsüsünde*'de yine aynı konular işlenir. 1914 tarihli kitabın yapısı ikinci kitaba benzer. Galata Köprüsü'nden Fatih'e doğru yürüyen iki arkadaş konuşmaktadırlar. Toplumun ve medeniyetin birtakım meselelerini tartışan iki arkadaş, yaşanmakta olunan sıkıntıları cahillikle açıklarlar.

Hatıralar (1917), *Safahat*'ın beşinci kitabıdır. Şairin Birinci Dünya Savaşı sırasındaki seyahatlerinin izlenimleri ile bazı ayet ve hadislerin manzum yorumlarını da içine alır. Özellikle "Berlin Hatıraları"nda Almanya ile Türkiye'yi mukayese eden Âkif, Osmanlı aydınının batıyı yanlış tanıdığını düşünür. Orada madde ile ruhun birlikteliğini görmüştür.

Altıncı kitap *Asım*'la (1924) şairin şiiri ayrı bir sese kavuşur. Eski heyecanlarından kısmen kurtulmuş olan Âkif, olgun bir tavırla görüşlerini işler. Asım diyaloglarla devam eden manzum bir hikayedir. Hocazade ve Köse İmam eser boyunca yaptıkları sohbetle İslâm dünyasının, Osmanlının, nesillerin, eğitimin ve diğer toplumsal konuların tenkitlerini yaparak görüşlerini belirtirler. Eserde ümidi Hocazade temsil eder. O, Asım'ın temsil ettiği yeni nesle inanmakta ve güvenmektedir. Asım'ın nesli cephelerde kahramanca savaşmaktadır. Bölüm, Asım ve arkadaşlarının Avrupa'nın ilim ve tekniğini almak üzere yola çıkışlarıyla biter. *Asım*, Âkif'in sanatının zirvesidir.

Gölgeler (1933), *Safahat*'ın yedinci kitabıdır. Âkif'in Mısır'da yazdığı şiirlerini içine alır. Memleket hasretiyle dolu olan bu yılların şiirlerinde bedbin duygular vardır. Artık cemiyet meseleleriyle ilgilenmeyen şair İslâm'ın tasavvufî cephesini işlemeye başlamıştır.

Yahya Kemal, Yakup Kadri, Halide Edip

Bu üç isim, asıl şöhretlerini, eserlerinin büyük bir kısmının baskılarını ve edebiyatımızdaki asıl tesirlerini Cumhuriyet yıllarında yaptıkları için Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı yazarlarından sayılırlar. Fakat onların sonraki yıllarda bağlı olacakları sanat görüşleri, milli edebiyatın devam ettiği yıllarda,

bizzat içinde bulundukları ve çoğu zaman etkili bir şekilde yönlendirdikleri fikir ve sanat hareketleri sayesinde olgunlaşmıştır. Meşrutiyet sonrasında Fransa'dan dönerken Fransız şiirinin kendini yenileme yollarını Türk şiirine de uygulamak için zihninde birtakım sorular da getiren Yahya Kemal, tarihin içinde Türk'ün yerini aramakla işe başlar. Onun bu arayışları hemen o yıllar içerisinde gençlerin etrafında birleşmek istedikleri Nev-Yunanîlik ve Nayîlik gibi birtakım heyecanlara yol açsa da, devrin sosyal zemini bu sanat hareketlerini beslemez. Bu yıllarda Yahya Kemal'in asıl etkisi toprağa bağlı milliyetçilik fikrini sohbetleri ve yazıları aracılığıyla yaymasıyla olmuştur. Anadolu'daki hareketin felsefesini de oluşturan bu fikir, devrin meselelerine realist bir çözüm önerisidir.

Yahya Kemal'in şiiri Ahmet Haşim'le birlikte 1930 sonrası Türk şiirini besleyen ana damarlardan biridir. Mükemmelliğin peşinde olan Yahya Kemal, edebiyat dünyasının beklentilerine rağmen şiirlerini çok zor yayımlar, kitaplaşması ise ancak ölümünden sonra olur.

Yakup Kadri ve Halide Edip milli edebiyatı roman ve hikayede temsil ederler. Yakup Kadri önce Fecr-i Ati, sonra Yahya Kemal'in yanında bir Nev-Yunanîlik tecrübesinden sonra milli edebiyatın yazarı olur. *Kiralık Konak*'ın (1920) Hakkı Celis'inin yaşadığı Servet-i Fünun şiir estetiğinden milli şiir estetiğine geçiş tecrübesi aslında bizzat yazarın kendisine ait bir tecrübedir. Başlangıçta Yeni Lisanın dil görüşlerine de karşı çıkan Yakup Kadri, kısa zamanda bu dil ve edebiyat anlayışının etki alanına girerek Ziya Gökalp'ın da belirttiği gibi en iyi eserini yazma noktasına yükselir.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında rahatsızlığı dolayısıyla memleket dışında olan Yakup Kadri, savaşı yabancı basından takip etmiştir. Türkiye'ye ancak Mondros Mütarekesi ertesinde dönebilir. Hemen Anadolu'ya geçerek Milli Mücadeleye katılmak isterse de Atatürk tarafından İstanbul'da gazetecilik yapmasının daha doğru olduğu telkin edilir. *İkdam*'da yazdığı yazı ve hikayeleriyle milli şuur ve Milli Mücadele duygusunu uyandırmak ister. Daha sonra gazeteci olarak Tetkik-i Mezalim Heyeti çalışmalarına da katılan yazar, bu yıllarla ilgili hatıralarını *Vatan Yolunda* (1958) ve *İzmir'den Bursa'ya*; hikayelerini *Milli Savaş Hikayeleri* (1947) ve yazılarını *Ergenekon*'da toplamıştır. Ayrıca bu yılların izlenimleri sonraki yıllarda yazacağı *Sodom ve Gomore* (1928), *Yaban* (1932), *Ankara* (1934) romanlarında da yer alırlar.

Halide Edip ve Müfide Ferit milli edebiyatın iki kadın romancısıdır. Müfide Ferit 1918 tarihli *Aydemir* isimli romanıyla Turancılık fikrini işler. *Aydemir*, romanın ana kahramanı olarak ferdi mutluluğunu sosyal mutluluk için feda etmiştir.

Milli edebiyatın roman ve hikayede asıl mühim ismi Halide Edip'tir. Yine o da eserlerinin mühim bir kısmını cumhuriyet sonrasında verir. Ancak 1923'e

kadar olan dönemde enerjisiyle, fikirleriyle, yazdıklarıyla öncü bir kadın yazardır. *Handan* (1912) romanı etrafında toplanabilecek ilk eserlerinde *Heyulâ* (tefrika:1909), *Raik'in Annesi* (1908), *Seviye Talip*'te (1910) kadın meselesi ve çocuk eğitimi üzerinde duran yazar, Türkçü yazarların kadınla ilgili ileri görüşlerini de temsil eder. Eğitimli kadının toplumda yerini bulamaması ve nihayet kayboluşu onun sosyal hayat içerisinde gördüğü mühim meselelerdendir. *Yeni Turan*'da (1912) bu eğitimli kadına toplumda bir yer kazandırmaya çalışır. *Handan*'ın kahramanı Handan'a göre daha sosyal bir tavır içinde gösterilen Kaya, toplumu değiştiren kadın olarak anlatılır. İdealin gerçekleşmemesi için kendini feda eden Kaya, bir anlamda *Ateşten Gömlek*'in Ayşe'sinin de habercisidir. *Ateşten Gömlek*'te (tefrika:1922) İzmir'in sembolü olarak görülen Ayşe de ferdi saadeti için sosyal saadetin gerçekleşmesi şartını koyar. Dönem içinde son derece mühim bir psikolojinin ifadesi olan bu eserler vatan müdafaasında kadın erkek topyekûn bir mücadeleyi telkin ederler. Halide Edip'in bizzat kendisine ait olan bu tecrübeler edebiyatımıza ve kültürümüze yeni bir kadın tipini de kazandırır.

Halide Edip, II. meşrutiyet sonrasında Türk Ocağı'nda yaptığı konuşmalarla ve *Türk Yurdu*'nda yazdığı yazılarla Türkçülük fikrinin yayılmasında etkili olur. Milli Mücadeleye katılmak üzere Anadolu'ya geçtiği tarihe kadar bu faaliyetini sürdürür. Özellikle Sultanahmet Mitinginde yaptığı heyecanlı konuşma ile sembolleşmiştir. Milli Mücadele yıllarına ait izlenimlerini *Türkün Ateşle İmtihanı* (1959-60) ve *İzmir'den Bursa'ya* (1923) adlı hatıra kitapları ile *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'de (tefrika:1923) romanlaştıran yazar, *Dağa Çıkan Kurt*'ta (1922) ise o günlerin izlenimlerini taşıyan hikayelerini toplar.

Kaynaklar

Aktaş, Şerif (1980), "Edebiyatımızda Geçen Asrın Sonlarında 'Mutavassıtîn' Grubunun Edebi Düşüncesi Hakkında", *I. Milli Türkoloji Kongresi Tebliğleri*, İstanbul.

_____, _____ (1992), "Ziya Gökalp", *Büyük Türk Klasikleri*, C. 11, İstanbul.

_____, _____ (1996), "Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı", *Türkiye Günlüğü*, S.38, 39, 40, 41.

Aktaş, Şerif (2002), "XX. Yüzyıl Başlarında Türk Şiiri", *Türkler*, C.15, Yeni Türkiye Yay., Ankara.

Akyüz, Kenan (1988), "Türk Edebiyatı" maddesi, *İslâm Ansiklopedisi*, C.12/II, Kültür ve Turizm Bak. Yay., İstanbul.

_____, _____ (1990), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İstanbul.

Argunşah, Hülya (2000), *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri Şiirler, Mensur Şiirler, Fıkralar, Hatıralar, Mektuplar*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (2001), *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Makaleler 1*, Dergâh Yay., İstanbul, (M.1).

_____, _____ (2001), *Ömer Seyfettin Bütün Eserleri, Makaleler 2 Tercümeler*, Dergâh Yay., İstanbul, (M.2).

(2003), *Ömer Seyfettin'in Hikayelerinde İnsan*, Bilge Yay., Ankara.

_____, _____Bolay, Süleyman Hayri (2002), "Tanzimat'tan Cumhuriyet' Türk Düşünce Tarihi", *Türkler*, C. 14, Yeni Türkiye Yay., Ankara.

Coşkun, Nusret Safa (1938), *Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?*, İstanbul.

Çamlıbel, Faruk Nafiz (1983), *Han Duvarları*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara.

Emiroğlu, Öztürk (2001), *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları*, Warsaw.

Enginün, İnci (1991), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (1992), "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri", *Türk Dili (Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı)*, S. 481-482.

_____, _____(2001), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (2002), "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı", *Türkler*, C.18, Yeni Türkiye Yay., Ankara.

Ercilasun, Bilge(1995), *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit 1.Türkçü Tenkit*, Türk Kültürü Araştırmaları Enst., Ankara.

_____, _____ (1997), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yay., Ankara.

Filizok, Rıza (2001), *Ali Canip'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, Ege Ün. Bas., İzmir.

Gökşen, Enver Naci (1963), *Mehmed Emin Yurdakul*, TDK, Ankara.

Huyugüzel, Ö. Faruk (1982), "İzmir'de 'Türkçe Yazmak Çığırı' ve Necip Türkçü'nün Fikirleri", *Ege Ün. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S.1.

Jusdanis, Gregory (1998), *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yay., İstanbul.

Kabaklı, Ahmet (2002), *Türk Edebiyatı*, C.III, TEV. Yay., İstanbul

Kaplan, Mehmet- Enginün, İnci- Emil, Birol (1974), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I*, İstanbul.

_____, _____; _____, _____; _____, _____ (1978), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1986), "Atatürk Milliyetçiliği Açısından Akif", *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif Ersoy*, Marmara Ün. Fen-Edebiyat Fak. Yay., İstanbul.

_____, _____ (1982), *Kültür ve Dil*, Dergâh Yay., İstanbu.

Karaburgu, Oğuzhan (1998), "Şairin Yolu", *Şair Mecmuası Üzerine Bir İnceleme*, Kayseri (Basılmamış lisans tezi).

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1990), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yay., İstanbul.

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

Köprülü, Fuad (1917), "Vezin meselesi", *Yeni Mecmua*, S.6, (16 Ağustos 1917).

Kushner, David (1979), *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu (1876-1908)*, (çev. Ş. S, Türet, R. Ertem, F. Erdem), Kervan Yay., İstanbul.

Levend, Agah Sırrı (1962), "Türkçülük ve Milli Edebiyat", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten 1961*, Ankara.

Okay, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (1992), "Yirminci Yüzyılın Başından Cumhuriyete Yeni Türk Şiiri (1900-1923)", *Türk Dili (Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı)*, S. 481-482.

(Ozansoy), Halit Fahri (1918), "Şiire Karışmayınız!", *Şair Nedim*, S.2, 1918.

Öksüz, Yusuf Ziya (1995), *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*, TDK, Ankara.

Parlatır, İsmail (1985), "Genç Kalemler Hareketi İçinde Ömer Seyfettin", *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

Parlatır, İsmail - Çetin, Nurullah (1999), *Genç Kalemler Dergisi*, TDK, Ankara.

Pospelov, Gennadiy N., (1995), *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Kültür Kit., İstanbul.

Sarınay, Yusuf (2002), "İmparatorluktan Cumhuriyete Türk milliyetçiliğinin Doğuşu ve Gelişimi", *Türkler*, C.14, Yeni Türkiye Yay., Ankara.

Sarınay, Yusuf (1994), *Türk Milliyetçiliğinin Tarihî Gelişimi ve Türk Ocakları (1912-1931)*, Ötüken Yay., İstanbul.

Seraslan, Halim (1995), *Hamdullah Suphi Tanrıöver*, Türk Kültürü Araştırmaları Enst., Ankara.

Sevgi, Ahmet- Özcan, Mustafa (1991), *Prof. Dr. Ali Canip Yöntem'in Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Konya.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kit., İstanbul.

_____, _____ (1982), *Yahya Kemal*, Dergâh Yay., İstanbul.

Tansel, Fevziye Abdullah (1969), *Mehmed Emin Yurdakul'un Eserleri-I Şiirler*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.

_____, _____ (1977), *Ziya GökalpKülliyatı-1, Şiirler ve Halk Masalları*, Ankara.

Toker, Şevket (1982), "Edebiyatımızda Nev-Yunânîlik Akımı, *Ege Ün. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S.1.

Tural, Sadık (1982), Ömer Seyfeddin'in Hikaye Dünyası, Ankara (Basılmamış doçentlik çalışması).

_____, _____ (1992), "Türk Aydınları Arasında Uyanış ve Milli Edebiyat Akımı", *Türk Dünyası El Kitabı*, C.3 (Edebiyat), Ankara, 1992.

_____, _____ (1993), *Edebiyat Bilimine Katkılar*, Ecdat Yay., Ankara.

Uçman, Abdullah (1984), "Genç Kalemler'den Önce Türk Dilinin Sadeleşmesi ve Hece Vezni Üzerine Bir Tartışma", Mehmet *Kaplan'a Armağan*, Dergâh Yay., İstanbul.

_____, _____ (1986), *Rıza Tevfik*, KTB, Ankara.

_____, _____ (1997), *Türk Dilinin Sadeleşmesi ve Hece Vezni Üzerine Bir Münakaşa*, Kitabevi, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya (1979), *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yay., İstanbul.

Wellek, Rene-Warren,Austin (1993), *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ö.F. Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.

Yetiş, Kâzım (1989), *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İst. Ün. Edebiyat Fak., Yay., İstanbul.

_____, _____ (1990), "Milli Edebiyat Anlayışı", *İlmî Araştırmalar*, S.8, İstanbul.

Yıldırım, Dursun; "Türk Edebiyatının Yüzyılları [Türk Edebiyatına Yeni Bir Yaklaşım Denemesi]", *Kök Araştırmalar*, C.III, S.1, Bahar, s. 75-122.

(Yöntem), Ali Canip (1918), *Milli Edebiyat Meselesi ve Cenap Bey'le Münakaşalarım*, Kanaat Kit., İstanbul.

_____, _____ (1947), *Ömer Seyfeddin*, Remzi Kit., İstanbul.

7. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİ

Dr. Ramazan KORKMAZ - Dr. Tarık ÖZCAN

7.1. 1920 –1935 Cumhuriyet Kuruluş Dönemi Türk Şiiri

Türk siyasi tarihi bakımından "Cumhuriyet" sözü, sınırları ve tarihi belli, köklü bir dönüşümün bir anlamda yeniden doğuşun adıdır. Bu yönüyle "Cumhuriyet" sözcüğü, tarihsel ve siyasal anlamda büyük bir değişimi içermektedir. Ancak yenileşme serüvenimizin sosyokültürel kaynakları hakkında sağlıklı sonuçlara ulaşabilmek için Cumhuriyet kavramını en azından Tanzimat'a kadar geri götürmemiz gerekir.

Tanzimat'la başlayan bütün atılımların temelinde geçmişle hesaplaşmanın getirdiği olumsuzlamalar yatmaktadır. Elbette ki bu tepkinin en büyüğü, üretici enstrümanları elinden alındığı için yaratıcı etkinliğinden uzaklaştırılan halkın içler acısı durumuydu. Cumhuriyet, halka doğru bir gidişse -ki öyledir- Şinasi'nin ve Namık Kemal'in bütün atılımlarında bu vardır. Dönemin geleneksel kuşatılmışlığı içerisinde sürekli bodur kalan bu hareket, Tanzimat'tan Cumhuriyete kadar aralıksız biçimde aydın sınıfın yaratıcı bilincinden halkın kolektif bilincine doğru dip bir akıntı olarak ve gittikçe şiddetlenerek akar.

Osmanlı İmparatorluğu bir tarım toplumuydu. Bunun için büyüme şekli kendi içerisinde sanayi toplumunun derinliğinden daha çok tarım toplumunun yataylığını ve yüzeyselliğini taşımaktaydı. Bu yapının içerisinde, yüzeyde birbirine ters gibi görünen; ancak temelde birleşen bir kültür olgusundan söz edebiliriz: Aydın ve halk kültürü. Jale Parla'nın deyimiyle: "Bu kültürel yapı, iki ayrı dünyanın uzlaşmazlığını içerisinde barındırır gibi görünmesine rağmen temel esprisini İslâmın epistemolojik değerleri oluşturmaktaydı." (Parla 2002: 13). Alt ve üst kültür grupları arasında geçişi kolaylaştıracak ortak özellikler bir hayli fazlaydı. Her şey merkezi otoritenin ve ideolojinin etrafında şekilleniyordu. Merkezdeki babanın –padişahın- etrafında şekillenen sadık bendelerden oluşmuş bir imparatorluk anlayışı hükümran idi. Aydının da halkın da kafasında imparatorluğun ruhunu oluşturan nizam-ı âlem ülküsüne ait bu değerleri koruma

endişesi yatmaktaydı. Bu nedenle gerek edebi, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram; "gizemci bir gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkıha dayalı bir hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminden oluşmuş bir kuramdı." (Parla 2002: 13). Aydının düşünce itibariyle dışa açık olmaması, halktan farklılaşmaması; yenileşmeyi, bir türlü içerisine sindirememesi ve onu, geleneğin belirlediği ölçülerin dünyasında araması nedeniyle on dokuzuncu yüzyıl kültür hayatımız, sürekli bir çözülmeyi yaşar.

Tanzimat'la başlayan halka yönelme hareketi, yirminci yüzyılın başında sistemli bir biçimde izleksel imgeleri yoğun olan ulusalcı bir söyleme dönüşür. Amaç; her türlü yenileşmeye kapalı olan siyasi, sosyal ve kültürel yapımızı düzenlemektir. Bunun için bütün tekliflerin temelinde yeni insanı yetiştirecek temleri görürüz. Bu yeni insan, Batılı kavramlarla donatılmış bir muhteva ve dil parantezine alınmıştır. Tercüman-ı Ahval Mukaddimesi bunun manifestosudur. Öyle ki bu dönemin dili, kültürel bir açılımın taşıyıcısı konumundadır. Bunun için yönelişlerin merkezi halk ve bu yönelişlerin yönlendirici kaynağı dildir. Ancak Tanzimat edebiyatı süresince "dilin mimarisi kurulamamış, bu yüzden de değişen en çok muhteva olmuştur." (Doğan 1999: 33). Bu yönelişlerin temelini oluşturan dil sorunsalı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde "Yeni Lisan" hareketiyle bilinçli bir varoluş çizgisini yakalar ve bu çıkış bir bakıma düşünsel ve sanatsal anlamda Cumhuriyetin temelini oluşturur. Lisandaki bu açılım, insanımızın şimdisi ve geçmişiyle bütünleşir. Ancak modernizmin biçimlendirdiği ve öznenin başkaldırısı şeklinde değerlendirilebilecek bir tavrı görmek için Nazım Hikmet'i beklememiz gerekecektir. Ona kadar Türk şiiri mito-poetik bir atmosfer içerisinde şekillenmiştir. Kuruluş devri Türk şiirinin öyküsü, daha çok çözülen bir kimliğin yerine öncekiyle bağlarını koparmış yeni bir kimliğin konuşlandırılması serüvenidir.

Yeni bir devletin şekillenmeye ve kurulmaya başladığı bu tarihler arasındaki en büyük sorunlarımızdan birisi de, "yeni devletin kültür politikası ne olmalıdır ?" sorusunun cevabında yatmaktaydı. Her kuruluş dönemi, kendisiyle birlikte bu tür bir sorgulamayı getirir. "Asker, sivil okumuş ara tabakanın bireyleri bu sorunun karşılığını dil ve tarih bilincinde buldular." (Kurdakul 1987: 9). Bu tür bir sorgulamanın gelip dayandığı hususun temelinde öncelikli olarak dil ve insan sorunu yatmaktadır. Çünkü yaşanılan ülkenin müşterek dili uzun bir süre aydınları tarafından ihmal edilmişti. Bu nedenle, son iki yüzyıllık serüvenimiz; yeni insanı yetiştirecek dil sorgulamasının üzerine oturtulmuştur.

7.1.1. Eskiler

Yirminci yüzyılın ilk çeyreği Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, iktisadi ve sosyal yapı bakımdan büyük bir çözülmeyi yaşadığı dönemdir. Siyasi ve iktisadi bakımdan Batılı güçler tarafından kuşatılan imparatorluk her alanda yıkıma

uğrar. Bu çözülme kendisiyle birlikte yerine konulacak değerlerin arayışına yol açar. Cumhuriyet Türkiye'sinin kültür politikasının ana eksenini oluşturan Garpçılık ve Türkçülük ideolojileri böyle bir ortamda boy vermiştir. Bu arayışın neticesi olarak ortaya konulan ideolojilerin edebiyat alanında önemli temsilcileri olduğu gibi bunun yanında önceki dönemin yerleşik değerlerinin ve sanat anlayışının savunuculuğunu yapan sanatkarları da görmek mümkündür.

Bu dönemin şiir haritasının içerisinde yer alan şairleri insanı ele alış tarzı bakımından iki kuşağa ayırabiliriz. Birinci kuşağı oluşturan şairler; Abdülhak Hamit Tarhan (1852-1937), Cenap Şahabettin (1870-1934), Ali Ekrem Bolayır (1867-1937), Sâmih Rifat (1874-1932), Faik Ali Ozansoy (1875-1950), Hüseyin Siret Özsever'den (1872-1959) oluşurken; ikinci kuşağı oluşturan şairler arasında Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944), Ziya Gökalp (1876-1924), Mehmet Akif Ersoy (1873-1944), Celal Sahir Erozan (1883-1935), Neyzen Tevfik (1879-1953), Rıza Tevfik (1869-1949) ve Süleyman Nazif (1869-1927)'i sayabiliriz. Bu haritaya baktığımızda birincilerin insanın içiyle oynadıkları nisbette; ikincilerin ondan uzaklaştıklarını görürüz.

Tanzimatçılarla Türk insanının içine konulan ateş, evrensel açılımları olan bir ateşti. Servet-i Fünuncular bu ateşi bireysel duyarlılıklarıyla cılız bir çıraya; 1900'lerden sonra gelen yeniler ise, bilinçaltı mağmasını harekete geçiren bir büyük milli enerjiye dönüştürdüler. Bunun için 20. asrın ilk yarısındaki şiirimizin şahıs kadrosunda yer alan insanı, kahraman imgesinin gereğini yaparken görürüz. Bu hamlenin şekli, Nazım Hikmet'te sömürü düzenine ve maddi dinamiklere yöneliktir. Onunla özne, metafizik güçlerle olan bütün bağlarını koparark kendi kuvvetlerine güvenir. Ulusal söylemcilerde ise, milli kültüre ve tarihsel dokuya yönelir. Büyük çoğunluk, ikincilerden (ulusal söylemcilerden) yana olduğu için kuruluş dönemi şiirimizin macerasını bu yönde aramamız gerektiğine inanmaktayız.

İki yüzyıllık toplumsal travmanın toplumsal bir dirilişe yol açtığı bu dönemde, mevcut çözülme ve toparlanmayı edebiyat dünyamızda ve onun gelenekten beslenen en büyük kolu olan şiir dünyamızda görmemek mümkün mü? Tanzimat şiirinin birinci dönemi sanat adına bir çözülmedir. Çünkü sanat endişesinin arka planda duyumsandığı bir harekettir. İkinci kuşaktan Abdülhak Hamit'te şiir adına bir hareketlenme görülür. Fakat onun dili ve trajedi şairlerindeki yüksek perdeden konuşma alışkanlığı, şiirini reel hayattan uzaklaştırır. Hamit, kendi kaderi karşısında ağlayan insanın trajedisini dillendirir. Onun şiirlerinde trajedideki insanın kendi kaderiyle yaptığı amansız mücadeleyi göremeyiz. Abdülhak Hamit, Tanzimat'ın birinci kuşağıyla birlikte yüzeyselleşen şiiri, dili bakımından hususi bir hale getirerek birincilerin halka yaklaştırdığını halktan bir hayli uzaklaştırır.

Servet-i Fünun şiiri, sanat adına çok iddialıdır. Ancak dil bilincinden mahrum oluşu bu hareketi şiir sanatı bakımından çok çabuk tüketir. Önceki dönemleri eleştirerek büyüyen bu nesil, sanat bakımından o dönemleri aşmak bir yana yaklaşamaz bile. Kendisine özgü dil ve imge anlayışıyla Servet-i Fünun şiirinin en büyük bakıyyesi Cenap Şahabettin'dir. Onun sadeleşmeyi kendisine eksen edinen Yeni Lisan davasının öncülerinden Ömer Seyfettin ile bu konuda bir hayli tartışmaları vardır. Ancak Cumhuriyet'ten sonra o da dil konusunda sadeleşmenin gereğini duyan insandır. Son şiirlerinden olan "Senin İçin"de dil bakımından Cumhuriyet dönemi dil politikasına bir hayli yaklaşır. "Servet-i Fünûn mensuplarından Ali Ekrem Bolayır, Cumhuriyet döneminde de edebi çalışmalarının sürdürür. Dini ve milli duyguları eksen edindiği ve daha önceden "Ordunun Defteri" adıyla yayınladığı kitabını, yaptığı eklemelerle birlikte 1925 yılında "Vicdan Alevleri" adıyla yeniden çıkarır. Ayrıca 1921'de yayınlanan "Ana Vatan" adlı şiir kitabıyla, çocuklar için yazdığı şiirlerini bir araya getirerek "Şiir Demeti" adıyla yayınlar." (Aktaş 1992: 505). Eskilerden Samih Rifat da Alevi-Bektaşi geleneğine uygun olarak yazdığı şiirlerinin yanı sıra "İnkılap" dergisindeki Türk destan hayatını yeniden canlandıran yazıları ve şiirleriyle bu dönemde önemli bir görevi üstlenmiştir. Türk Dil Kurumu'nun ilk kurucusu olan Samih Rifat, İhsan Hamai'nin ifadesiyle: *"Türk ihtilalinin başından beri bütün varlığıyla kendini Büyük Gazi'nin büyük hamlesine verenlerden biri idi"* (Yücebaş 1960: 35). Cumhuriyet Türkiye'sinin kültür politikasında önemli bir yeri olan Samih Rifat, Türk destan hayatının unutulmaz şiirlerini yazması bakımından önemli bir şairdir.

Adımın biri Oğuz, biri MUSTAFA KEMAL !
Irkımın istediği; ya ölüm ya istiklâl !

dizeleriyle kolektif bilinçdışının kahramanlık mitosunu Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsında biçimlendirmesi, yeni kültür haritamızın ana izleğini göstermesi bakımından önemlidir. Onun *"Yaslı gittim, şen geldim / Aç koynunu ben geldim"* diyen "Akdeniz Kıyılarında" şiiri, vatanını korumak üzere evinden bin bir endişeyle çıkan Türk insanının bağımsızlığını kazanmasının verdiği şenlikle evine dönüş öyküsünü anlatır. Samih Rifat, milliyetçilik bilincinin iç dinamiklerini İslamiyet öncesi Türk hayatında bulmuştur. Bunun için geçmişin hayat tarzını konuşlandırmak yerine onun yaratıcı özelliklerini yaşanılan zamana taşımak istemiştir. Bir dönem şiirimizin mihverini oluşturan aruz vezninin kaynağını Türk kültüründe aramasının sebebini başka türlü açıklayamayız. Türk Dil Kurumu'nun kurucu başkanlığını üstlenmesi kimlik ve dil ayrılmazlığının yeni devlet katındaki önemini kavramış olmasından kaynaklanmaktadır.

Şiir hayatına Servet-i Fünun topluluğunda başlayan Celal Sahir Erozan, daha sonraları muhtelif dergilerde "Ahmet Celal", "Hikmet Celâl", "Velhan", "Şarık" takma adlarıyla sanat hayatını devam ettirir. Onun şiir anlayışında;

Bütün hayatımı onlar verir ve ben yaşarım
Kadınlar olmasa öksüz kalır eş'arım

dizelerinde eksen edindiği "kadın aşkı" en önemli izlektir. Cumhuriyet döneminde Türk Dili Tedkik Cemiyeti'ne aza seçilmesine rağmen kolektif duygunluktan uzaklaşarak daha çok bireysel duyarımların anlatımını eksen edinmiştir. Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati'nin söylem tarzını benimsemesi onun sesini yeni bir açımlamadan mahrum bırakır.

Hiciv sanatımızın önemli temsilcilerinden biri olan ve şiirlerinin büyük çoğunluğunu 1910 yılından sonra yazan Neyzen Tevfik Kolaylı, ilk kitabı "Hiç"i 1919 yılında; ikinci kitabı "Azab-ı Mukaddes"i 1924 yılında yayınlar. Rindane bir hayat anlayışı ile kendine özgü bir kişiliği olan Neyzen Tevfik, güçlü bir hayal dünyası olmasına rağmen şiir tekniği bakımından kusurludur. O, büyük bir hayattan sonra yıkılmaya yüz tutan cemiyetin şimdiki haline gülen insandır. Sadece gülmekle kalmaz. Zembereğinden boşanan toplumun çirkin iç yüzüne, güncelin dünyasından kara yergisini ve sövgüsünü yöneltir. Bireysel kırgınlıklar yerine, toplumsal yaşamın kronikleşen sorunlarını ve nedenlerini hicveden Neyzen Tevfik, tasavvufi birikimlerinden de yararlanır. Ancak onun şiirleri, sürekli olumsuzladığı toplumsal yapımızın kara mizahıdır. Toplumsal duyarlığıyla milli edebiyatçılara yaklaşırken; ideolojisiyle onlardan ayrılır.

Böylesine bir neslin arkasından gelen milli edebiyatçılar, kendilerini Türk tarihinin en büyük buhranı içerisinde bulurlar. Toplumsal hayatın bu kaotik yapısı içerisinde sanat adına düşünmek ve konuşmak imkânsız gibidir. Bunun için sanatın sosyal fayda prensibine sadık kalarak milli bir mefkûre yaratırlar. Milli edebiyatçıların en büyük şansı, kendilerinden önceki elli yılın imparatorluğu kurtarma arayışıyla geçmiş olmasıdır. Bu arayışların tümü, "üç tarz-ı siyaset" başlığıyla belirginleşir. İmparatorluğu kurtarma gayretinden kaynaklanan bu arayışlar, zamanla yerini imparatorluk sonrasının milli devlet idealine bırakmıştır. Bu dönem çalışmalarının ana ekseninde yarını kucaklayan bir yan daima mevcuttur. Bunun için imparatorluğun yıkılması aydınlar arasında sürpriz sayılmaz. Hemen eldeki mevcut imkânları kullanarak elli yıl öncesinden önerilen çözüm yollarından en uygun olanlarını yeni dönem için teklif etmeye başlarlar. Kısacası gelinen ve takip edilmesi gereken yol bellidir. Bu noktada, Ziya Gökalp ve Ömer Seyfettin en hazırlıklı olanlarıdır. Eski kültürün homojen yapısının tükenişini görünce bu kültür dokusuyla bir yere varılamayacağını anlarlar. Onlar için bir tek çıkış yolu vardır: milli kültür.

Ziya Gökalp, Namık Kemal'in daha gelişmiş bir tipidir. Onun şiirlerinde estetik kaygılardan çok milletin varoluş dinamiklerini oluşturan değerlerle yüzleşme düşüncesi hakimdir. Ziya Gökalp, çökmekte olan değerlerin yerine yenisini koyarken çok uzağa gitmemiştir. Mensubu bulunduğu milletin tarihine

uzanması ona yetmiştir. Tarihsel zamanın katmanlarında unutulmuş kültür olgularını ve toplumun arka bahçesi denilen halk kesiminin kullandığı lisanı, yeni dönemin edebi hayatı için bir çıkış yolu olarak seçmiştir. Onun bütün tekliflerinde milli bir kimlik oluşturmanın esasları yatmaktadır. Bu kimliğin içerisinde özne kendi ferdiyetini hissetmeyecek ve cemiyetin ruhu bütün bireysel problemleri eritecektir. Bu anlayış, Avrupa'da Hugo ile taçlanan milli romantizmin Türk edebiyatındaki kanatlanışıdır. Ali İhsan Kolcu'nun ifadesiyle: "*Milli romantizm, milletlerin tarih içerisinde kültür ve sanatta, dilde, edebiyatta, mimaride, vatan ve coğrafyada ortaya koyduğu eserlerin fark edilmesi, bu eserler ve yaşanılan büyük hadiseler karşısında kendilerini bulmaları demektir.*" (Kolcu 1997: 16). Ziya Gökalp, geçmişte yaşanılmasına rağmen sonradan unutulan milli hayat tarzımızı aşıcı bir işlevle varolan toplumsal yapının üzerine konuşlandırır. Amacı, tarihsel derinliğimizin içerisindeki eskiye dönmek değildir. Ruhunu kaybeden bir topluluğa millet olma bilincini verebilmektir. Bunun için tekliflerinin tümünde milli düzeyde bir biçimlendirme-bilinçlendirme eğilimi görülmektedir. Çok geniş bir sahada çalışması, çelişkileri için hafifletici nedenler arasındadır. Teklifleri ise, yüzlerce yıldır ihmal edilen bir milletin kültürel kimliğinin bütün hususiyetlerini içermesi bakımından önemlidir.

Ziya Gökalp, bir şair olarak Türk milletinin her kesimini kucaklayan bir dil ve kültür felsefesi yaratmaya çalışır. Bu çalışmanın temelinde, yıkılan bir imparatorluğun küllerinden onun kurucusu olan ve geçmişte defalarca milli hayatını muhtelif adlarla sürdürmüş bir milletin milli hafızasını yeniden toparlamak düşüncesi yatmaktadır. Bunun için şiirini tarihsel dokunun oluşturduğu "mukaddes vücudun" (Gökalp 1976: 8). labirentine yöneltir. Dönemin şiir çalışmalarının büyük bir kısmı, bu doğrultuda şekillenir. Milli edebiyatın şair kadrosu, izleksel ve biçimsel yanlarıyla Türk milli hayatını yeniden canlandırmak görevini üstlenir. Şiirin imgesel varlığında büyük bir değişim yaşanır. Şerif Aktaş'ın ifadesiyle: "*Şiirde bir duyuş tarzı ortaya çıkar. Bu duyuş tarzının özünde millete vücut veren değerler bütününü farklı cephelerden ele alma, şiire has söyleyiş tarzıyla işleme arzusu yatmaktadır. Söz konusu değerler, tarihte, halk arasında, yaşanmış her türlü tecrübede, tarihî mekanda, bu mekanda ortaya konulan eserlerde, bize has yaşama tarzı bütünü içerisindedir.*" (Aktaş 1996: 138). Bu ulusalcı duyum, Beş Hececiler ile Mehmet Emin Yurdakul'da kendisini iyiden iyiye hissettirir. Beş Hececiler, şiir kalitesi bakımından daha niteliklidir. Faruk Nafiz Çamlıbel, şair olarak bu sarsıntılar arasında şiirini tesadüflerin şiiri yapmaz. Sesine sahip olmasını bilir. Beş Hececiler'in bu dönemde başlayan şiir maceraları, asıl açılımını Cumhuriyet'ten sonra bireysel düzeyde sürdürecektir.

Yirminci Yüzyılın eşiğinde böylesine bir kaosu yaşayan Türk şiirinin içerisinde Hamit ve Ahmet Haşim gibi kendi şiir geleneğini kuran isimleri de

sayabiliriz. Zaman itibariyle Yahya Kemâl de eşiğe ayak basmak mecburiyetinde kalan sanatçılardandır. 1923'lere gelindiğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti, böylesine bir sanatçı kadrosunu hazır bulur. Ancak bu kadrodan bazıları örneğin Hamit, Cenap vd. şairler dönemini tamamlamıştır. Yeni şiir coğrafyamızda yer bulmaları imkânsızdır. Fakat eskilerden Ziya Gökalp, düşünsel anlamda sanat hayatımızı etkilemekle kalmaz; sosyo-kültürel ve sosyo -ekonomik hayatımızı da idare eder.

Mehmet Akif, bu buhranlı günlerin en ümitli insanıdır. İslâm ve Türk tarihinden aldığı konularıyla bir ümit felsefesi oluşturmaya çalışır;

"Doğrudan doğruya Kur'ândan alıp ilhamı,
Asrın idrakine söyletmeliyiz İslâmı."

dizelerinde belirttiği gibi geleneksel inanışlar manzumesini Türk ve İslâm dünyasında göremediği asrın idrakiyle birleştirme dileğiyle yanıp tutuşmaktadır. İslam inancıyla Türklüğün hayat felsefesini birleştiren Akif'in "Safahat" isimli kitabı, Türk-İslam inanışının bakiyesidir. Mehmet Akif'in "Safahat"ında hamaset, şehâdet duygusuyla paralel olarak gelişir. Onu cemiyet, kader, irade, kahramanlık konularında olduğu gibi, dini meseleleri ele alışında da bâzen kuru bir vâiz, bâzen hikmetli sözler sarf eden bir filozof tavrı içinde görürüz. Akif'in şiirlerinde radikal/kökensel imgelerin büyük bir ağırlıkta olması, onun vaiz-filozof tavrından kaynaklanır. Bu nedenle asıl şair mizacını, bilhassa duâ karakterlerindeki şiirlerinde buluruz." (Okay 1970: 21). Bu tür şiirlerinde, lirizm ve şiiriyet ön plandadır. Akif'i anlayabilmek için onun;

"Âlemde ziya kalmasa, halk etmelisin, halk !
Ey elleri böğründe yatan, şaşkın adam, kalk !"

dizelerindeki samimiyetine inanmak gerekir. Akif, yıkılan bir cemiyetin azabını duyan insandır. Bunun için; "Akif'in inzivası halk içinde idi. O, cemaatin içinde çilesini doldurdu." (Topçu 1970: 21). Bütün yalnızlığına rağmen Akif, söyledikleriyle kendisinden sonraki dönemde sanatkar ve bir dava adamı olarak cemiyetimiz üzerinde en etkili olan şairlerimizden birisidir. O, Türklüğün aşk ve isyanıyla şiir ve dua lisanını birleştiren bir büyük sanatkardır.

Rıza Tevfik (1869-1949), önceleri Servet-i Fünûncuların tesirinde şiir yazmaya başlamış; daha sonra saz ve tekke edebiyatı geleneğinden faydalanarak koşma ve nefesler yazmıştır. Halk şiirinin önemli temsilcilerinden birisidir. Dönemindeki hece-aruz tartışmalarında etkili olmuştur. Ona göre; *"Türk'ün milli vezni hecedir. Öyle ki Türkçe'de küçük kızlar bile 'eveleme geveleme, deve kuşu kovalama' şeklinde heceyle şiir yazabilecek bir milli dil terbiyesine sahiptir."* (Özçelebi 1998: 91). "Serab-ı Ömrüm" (1934) tek şiir kitabının adıdır.

Yukarıda isimleri anılan şairler, edebi şöhretlerini Cumhuriyet öncesinde elde etmelerine rağmen edebi etkinliklerini Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında da sürdürmüşlerdir. Bu dönemin şiir dünyasına bakıldığında arayış döneminin getirdiği çeşitliliği ve zenginliği görmemiz mümkündür. Sözün dünyasındaki bu çoğulcu tavır, daha sonraki şiir coğrafyamızın çok cepheli olmasını sağlayacaktır.

7.1.2. Yeniler:

7.1.2.1. Geçmişe Dönük Geleneksel Şiirden Esinlenenler:

Bir önceki dönemde Ziya Gökalp'in etkisiyle şiir anlayışlarını oluşturan ve asıl şiir faaliyetlerini bireysel düzeyde de olsa Cumhuriyetten sonra sürdüren "Beş Hececiler"i anmadan geçmemek gerekir. Bu kuşak, geleneksel motiflere bağlı kalmakla birlikte bu motifleri yorumlayış tarzı bakımından milli ve romantiktir. Orhan Seyfi Orhon (1890-1972), Halit Fahri Ozansoy (1891- 1971), Enis Behiç Koryürek (1892-1949), Yusuf Ziya Ortaç (1895- 1967) ve Faruk Nafiz Çamlıbel (1898- 1973)'den oluşan bu hareket, "tematik ve imgesel yapıda, geliştirdikleri romantik ve klişe söyleyişi, şiir anlayışları için bir çıkış yolu olarak benimsemişlerdir." (Sazyek 1996: 11). Daha sonraki şiir evrenimizde göreceğimiz milli romantik açılımın habercisi olan bu şairler, Anadolu insanının dünyasına yönelik bir söylemi geliştirerek şiir kültürümüz içerisinde kök salmışlardır. Özellikle folklorik malzemenin şiirde kullanımı ve yorumlanması bakımından önemli bir işlevi yerine getirirler. Beş Hececiler'in şiir sanatındaki belirgin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

1- Şiirlerinin ana izleği, memleket sevgisi ve memleket sorunları üzerine kuruludur,

2- Şekil halk şiiri şekilleridir, vezin hecedir,

3- Dil sadedir, halk dili, mahalli söyleşiler, hattâ argo şiire girer,

4- Ton, hitabete kaçar. İşlenen konulara uygun olarak gurur, iyimserlik ve irade ön plandadır,

5- Lirikten çok didaktiktir. (Enginün 2001: 34).

Ufak çaptaki ayrılıkları bir yana bırakacak olursak ilgili hareketi bu ortak payda etrafında toplayabiliriz.

Beş Hececiler içerisinde milli kaynaklara yöneliş ve şiirin ilkelerine uyum bakımından **Faruk Nafiz Çamlıbel** (1898-1973) en başarılı olanıdır. 1920 yılına kadar çeşitli heyecanlar içerisinde daha çok aşk temini şiirine ana eksen olarak seçen Faruk Nafiz Çamlıbel, mütareke yıllarının getirdiği bozgun havası içerisinde "Bozgun" şiirini yayınlayarak milli vicdanın kanayan yarasını şiirin iç iklimine taşır;

"Issız bir yoldayım ki hasta ruhuma
Herkes yabancı; kimden sorayım kimi"

dizelerini yazan şairin ruhu, "*Anadolu'da şifa bulacak, canlanacak, dirilecek, sağlamlığın ve iradenin ifadesi olacaktır.*" (Birinci 1993: 35). Milli Mücadele sırasında "İleri" gazetesinin muhabiri olarak Anadolu'ya geçen Faruk Nafiz Çamlıbel, Anadolu'ya geçen sanatkarlarla birlikte "Memleket Edebiyatı" adı verilen ve Anadolu insanının hayatını merkez edinen hareketin önemli temsilcilerinden kabul edilir;

"El gibi dolaşma Anadolu'nda,
Arkadaş, yurdunu içinden tanı"

dizeleri, bu yolculuğa bilinçli bir biçimde çıkan sanatkarın yıllarca ihmal edilen yaşadığı coğrafyayı ve bu coğrafyanın insanını tanıma arzusunu yansıtmaktadır. Onun bu yolculuğu anında gördüğü memleket manzaralarını anlattığı "Han Duvarları" (1925) şiiri, "*İstanbullu bir şairin Anadolu toprağı ve insanları ile ilk karşılaşmasını anlatır.*" (Kaplan 1994: 309).

Faruk Nafiz, Anadolu'yu anlatmayı, Cumhuriyet devri şairlerine estetik bir gaye olarak gösterir. 1926 yılında yazdığı "Sanat" isimli şiiri, bu anlayışın simgesi konumundadır. Necat Birinci'nin ifadesiyle: "*Sanat şiiri milli şuurun tam bir uyanışının ifadesidir. Faruk Nafiz bu şiirde milli zevki ve milli sanat anlayışını ölçü olarak almaktadır. Bu ölçüler dışında kalan her şey bize yabancıdır ve bizi ilgilendirmez.*" (Birinci 1993: 42). "Hayat", "Türk Yurdu", "Aydabir", "Kültür Haftası" ve "Yedi Gün" dergilerinde sanat hayatının en güçlü şiirlerini yazar. Şiir kitapları; Çoban Çeşmesi (1926), Suda Halkalar (1928), Bir Ömür Böyle Geçti (1933), Elimle Seçtiklerim (1934), Akarsu (1937), Tatlı Sert (1928), Akıncı Türküleri (1938), Heyecan ve Sükûn (1959), Zindan Duvarları (1967) ve Han Duvarları (1969) adlarını taşımaktadır.

Beş Hececiler'in içerisinde yer alan Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967), Ziya Gökalp'in sanat anlayışını üzerine oturttuğu Türk medeniyeti tarihine sonuna kadar bağlı kalan bir sanatkardır. Aruzla başladığı şiir serüvenini heceyle sürdürmüştür. Orhan Seyfi Orhon'un belirttiği gibi: "Şiirlerini kalbi ile değil zekâsile yazmıştır." (Karaalioğlu 1982: 269). Kırk yıl süresince "Akbaba" adlı mizah dergisini çıkarması temel espri yeteneğini göstermesi bakımından önemlidir. Cumhuriyetten sonrasında yazdığı Yanardağ (1928), Bir Servi Gölgesi (1938) ayrıca edebiyat ve basın anılarından oluşan Portreler (1960) isimli kitaplarıyla tanınmaktadır.

Orhan Seyfi Orhon (1890-1972), diğer hececiler gibi şiire aruz vezniyle başlayıp heceyle devam etmiştir. İnci Enginün'ün ifadesiyle: "*Sevgi, aşk, deniz ve mehtap imgelerinin yoğun bir biçimde kullanıldığı şiirlerinde fantezi ile oyun hakimdir.*" (Enginün 2001: 38). Şiir dili mükemmele varacak denli kusursuzdur.

Bir çok şiiri biçimsel kusursuzluğu ve dil yetkinliği nedeniyle bestelenen şair hakkında İsmail Habip Sevük'ün tespitleri kayda değerdir: "Türkçülük akımının hecede kazandığı ilk sevimli âhengi yaratanlar içinde ince duygusallığıyla Orhan Seyfi başta geliyor. Kendisi aruza da tamamen hâkimdi... Aruzu; sedefli, işlemeli, ama yeni ihtiyaçlara cevap vermeyen bir saz gibi kılıfına koyan şair, artık hecenin daha sâde, daha süslü, daha cana yakın telleriyle 'Gönülden Sesler' vermeye başladı." (Karaalioğlu 1982: 188). Şiir sanatında ferdi ve milli manada bir mizacın varlığına inanan şair, şiirlerini Gönülden Sesler (1922), O Beyaz Bir Kuştu (1941), Kervan (1964) adlı kitaplarında toplamıştır.

Beş Hececiler'in Türk şiirindeki temel kaynağını Halk edebiyatı verileri oluşturur. Bu hareketin ortak paydasını sadece aruzdan heceye dönüş çalışmaları üzerine oturtamayız. İlgili şairlerin, şiir sanatının biçimsel ve imgesel unsurlarının seçiminde Anadolu'ya yönelişleri, harekete milli olması bakımından büyük bir avantaj sağlamıştır. Ancak hareketin bir geçiş döneminin sirkülasyonu içerisinde kendisini çabuk tüketmesi Türk şiiri için büyük bir talihsizliktir.

Bu hareket içerisinde yer alan şairler, şiir dili ve anlayışı bakımından örnek aldıkları milli edebiyatçılardan daha ileridedirler. Bunda aruz kültürüyle şiire başlamalarının ve Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'den etkilenmelerinin önemli bir rolü vardır. Hareket içerisinde yer alanların bir kısmı daha sonraki çalışmalarıyla Türk şiirinin yüz akı denilebilecek eserlere imza atmışlardır.

Halit Fahri Ozansoy (1891-1971), hecenin beş şairinden birisidir. "Aruza Veda" adlı şiiriyle hece veznine yönelen bu kıymetli şair (Ünlü-Özcan 1987, 216), daha sonra "Nâyiler" hareketi içerisinde yer alarak Türk edebiyatının ve Türk hayatının ilk dönemlerine uzanan bir sanat anlayışını şiiri için çıkış yolu olarak seçmiştir. Cumhuriyet döneminin kuruluş ve sonrası aşamalarında yazdığı, Gülistanlar-Harabeler (1922), Paravan (1929), Balkonda Saatler (1931), Sulara Dalan Gözler (1936), Hep Onun İçin (1962), Sonsuz Gecelerin Ötesinde (1964) adlı şiir kitaplarıyla tanınır.

Beş Hececiler'den **Enis Behiç Koryürek** (1891-1949), şiir dünyasında çok farklı iklimleri yaşamış bir insandır. İlk şiirlerini aruzla yazmıştır. Bu tür şiirlerinde Abdulhak Hamit Tarhan, Tevfik Fikret ve Cenab Şehabettin etkisi bir hayli fazladır. Daha sonra Ziya Gökalp'in etkisiyle hece veznine yönelmiş ve bununla yetinmeyerek Türkçenin anlatım imkanını genişletmek için hecenin klasik kalıplarında değişikler yapmıştır. Uzun soluklu şiir yazma vadisinde başarılı olan Enis Behiç Koryürek, hayatının sonlarına doğru ispirtizma yoluyla bütünleştiği Trabzonlu Çedikçi Süleyman Efendi ağzıyla "Vâridat-ı Süleyman" (1949) isimli mistik eğilimli şiir kitabını yayınlar. Bunun dışındaki şiirlerini "Miras" (1927) adlı kitabında toplamıştır.

Yahya Kemal, bir şair olarak Türk şiirinde geçmiş ve geleceğin buluştuğu zirvedir. Geleneksel şiir formlarını yaşanılan günün şiir diliyle uzlaştırarak başarılı örnekler vermiş ve geçmişle hal arasındaki bu uzlaşmadan geleceğin şiirini kurarak çıkmıştır. Onun şiiri, modern Türkçe'nin imkânlarıyla ileriye doğru yapılmış bir hamledir. Nurullah Ataç'ın ifadesiyle: "*Öyle gelip geçici insanlardan değildir. Geçmiş yüzyılların insanlarıyla karışmış, gelecek yüzyılın insanlarına bizden haber götürecek bir şairdir. Şüphesiz olarak biliyoruz ki o, ölümsüz bir insandır.*" (Ataç 2000: 76). Bu başarısında Paris'te tanıma imkânını bulduğu Fransız şiirinin önemli bir payı vardır. Nihat Sami Banarlı'nın onun şiir serüveniyle ilgili tespitleri önemlidir: "*Fransa'da şiir, Yahya Kemal'i Parnasse'cı şairlerin mükemmel manzûmeleriyle ve Symbolisme'in derûni musîkisiyle karşıladı. Ronsard'dan, Du Bellay'den başlayarak on sekizinci asırda Andre Chenier'ye ve on dokuzuncu asırda Fransız symbolistelerine kadar, birçok Fransız şairleri, eski Yunan mısralarını Fransızca bir mısra haline getirmeğe çalışıyorlar; bunda muvaffak oldukları zaman da şiirde bir zafer kazandıklarına inanıyorlardı.*" (Banarlı 1983: 70). Yahya Kemal, "Sicilyalı Kızlar"la, "Biblos Kadınları"nda bu yolu denedi. Ancak aradığının bu olmadığını anlayınca kısa bir zaman içerisinde vaz geçti. O, kendisinin belirttiği gibi: "*Daima bize lazım olanı düşünmüştür.*" (Tanpınar 1995: 17). Yahya Kemal'e kadar bir türlü mecrasını bulamayan ve toplumsal sorunlar karşısında kendisini toparlayamayan şiirimiz, onunla birlikte dirilmek için yeniden sanatın imbiğinden şahsiyetli bir biçimde geçmesi gerektiğini hatırlamıştır. Çünkü "*Her sanatta olduğu gibi şiirde de, en yeni, diye zaman zaman tecellî eden kıymet, hakîkatte, yeni bir şahsiyettir.*"(Kemal 1971: 24).

Yahya Kemal, yenileşme dönemi boyunca kendi sesini arayan Türk şiiri için büyük bir şans olmuştur. Yetiştiği dönemin kaotik ortamı içerisinde şiir üzerinde düşünebilen birkaç kişiden birisidir. Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri büyük ve yaratıcı hamlesini Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le yapmıştır. Dönemindeki edebi ortamın iç yüzünü göstermesi bakımından onun aşağıdaki ibaresi önemlidir:

"*Edebiyatta mâruf eski inzibâtın tamâmiyle haleldâr oluşu Balkan Harbinden sonradır. Bu târihten sonra kadîm tebaiyyet yerine müfrit bencillik sıtması kendini gösterdi. İnzibat zâil oldukça edebiyat Sormagir Mahallesi'ne döndü.*

Biz nasıl şiir isteriz? diyen gayr-ı mâruf insanlar, en mühim yevmî gazetelerin sahîfelerinde mâzîyi, hali, mevcudu yakıp kavurarak, yıkıp kırarak, şahsî telâkkîlerini mutlak hakîkatler gibi savurarak bağırmaya ve bağırdıktan sonra kaybolmaya, yerlerini dîğer bağıranlara bırakmaya başladılar." (Kemal 1971: 18).

Yahya Kemal, hiçbir gümrüğe tabi olmayan ve geçmişe ait her değerin küçümsendiği hatta yakılıp yıkıldığı bu disiplinsiz ortamın olumsuzluğu içerisinde ilk önce yapılması gerekenleri saptamakla işe koyulur. Bu maceranın eşiğinde şiire ait 'nefes' ve 'ses' gibi iki önemli unsuru karşımıza çıkarır. Ancak onun şiirinin asıl vurucu yanı, nağmeleşen lisanın halis cevheri kesilen "derûnî ahenk"tir. Bu ahengin aracı unsurları: duyarlılık ve seçiciliktir. Dize üzerindeki duyarlılığı, şiirini gittikçe keşfedilmesi güç bir cevhere dönüştürür. Tarihselliği, devamlılığı ve şiir sanatına ait ilkeleri kavrayışı Yahya Kemal şiirinin ayırt edici özellikleridir.

SES

Bir lahzâda bir pancur açılmış gibi yazdan
Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz'dan
Coşmuş gene bir aşkın uzak hatırasıyle,
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyle,
Dağ dağ o güzel ses bütün etrafı gezindi;
Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.

dizelerinde "aşkın uzak hatırası", "görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi" ifadeleriyle Türkçe'nin ses kâinatına geçmiş ve şimdi arasında tarihsellik ve devamlılık kazandırılır.

Yahya Kemal'in şiiri, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin kaynaklarını oluşturan divan, halk ve Batı edebiyatlarına açık bir şiirdir. Bunun için bu şiirde halkın konuşma lisanının rahatlığını taşıyan bir söyleyiş tarzını, divan edebiyatının form anlayışındaki seçiciliğini ve Batı şiirindeki milli romantik duyuş tarzı içinde şahsi olabilme ve sanata sadık kalma özelliklerini görebiliriz. Bu üç önemli kaynaktan beslenen Yahya Kemal şiiri, kendi içerisine kapanmaz. Şiir sanatına ait estetik değerleri barındırdığı gibi her türlü yeniliğe açıktır. Tanpınar'ın ifadesiyle: "*Onun şiirinde milli hayatın bir sirkülasyonu vardır ve bu hayat devam ederek değişmekte, değişerek devam etmektedir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır.*" (Tanpınar 1995: 20).

Yahya Kemal, her şeyden önce mensubu bulunduğu Türkçeyi annesinin sütü kadar seven bir insandır. Onun için Türkçeyi duymak ve Türkçeyle şiir yazmak milli bir ibadet; şiir ise dil içerisinde yapılan bir yolculuktur. Mustafa Özbalcı, onun dil sevgisini ve bilgisini şöyle açıklıyor: "*Yahya Kemal, Türkçenin bir şiir dili olarak sahip olduğu bütün sır ve imkânları keşfederek, şiirlerine gerçekten etkileyici bir dil mûsikîsi kazandırmış şairdir. O, bir dil ustasıdır. Dili bir kuyumcu ustasının dikkat, itina ve titizliği ile kullanan Yahya Kemal için Türkçe ağzında annesinin sütü gibidir.*

Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan
Mızrâba ses verir kelimâtıyle tel gibi

mısralarında şiir dilinin mûsikal önemine işaret eder." (Özbalcı 1996: 146).

Şiir cümlesini musikî lisanı haline getiren bu anlayış, Yahya Kemal'in şiir dünyasına Batı şiirinin bir hediyesidir. Ancak onun bu konu üzerindeki ısrarlı duruşunda eklektik zevkinin payını da unutmamak gerekir.

Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde çığır açıcı bir şair olması münasebetiyle Yahya Kemal'den etkilenmeyen şair yok gibidir. O, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirini yörüngesine oturtmuştur. Onun dışındaki arayışların tümü nihayetinde yine ona döner. Çünkü o, şiirde olması gerekeni yani; "*kalbden geçen hadisenin lisan halinde tecelli edişini ya da hissin birden bire lisan oluşunu*" (Kemal 1971: 48) yakalayan nadir sanatkarlardandır.

Şiir kitaplarını sağlığında bastırmayan şairin eserleri, ölümünden sonra Yahya Kemal Enstitüsü tarafından düzenlenerek bastırılmıştır: Kendi Gök Kubbemiz (1961), Eski Şiirin Rüzgârıyla (1962), Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş (1963), Bitmemiş Şiirler (1976).

Geçmişin birikimden faydalandıkları gibi geleceğin şiirini de kurmaya çalışan bu şairler, Türkçeyi dünü ve bugünüyle bir bütün olarak ele alırlar. Dil, onlar için zaman okyanusunda akan bir nehirdir. Bu akış dün, bugün ve yarın bağlamında devamlılık ve tarihsellik gibi bilinçli bir kavrayışı içermelidir. Şiirin dünyasına yöneltilecek böylesine bir yaklaşım, geleneğin dirilişi yerine yeninin derin, çoğulcu ve yaratıcı olmasını sağlar.

7.1.2.2. İçe Dönük Bireysel Yönelimler

Bu hareket içerisinde yer alan şairlerin daha çok şiir sanatının ilkelerini göz önünde bulundurarak "ben merkezli" bir şiir yazdıklarını söyleyebiliriz. Cumhuriyet öncesinde şiire başlamakla birlikte modern Türk şiirinin kuruluşunda önemli bir görev üstlenen Ahmet Haşim (1885-1933)'le asrın başında doğmakla birlikte şiir hayatındaki asıl çıkışını Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte gerçekleştiren Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983), bu dönemin önemli iki şairidir. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içerisinde Yahya Kemal ve Nazım Hikmet'le birlikte kendilerinden sonraki kuşağı etkileyen en güçlü şairlerdir.

7.1.2.2.1. Ahmet Haşim Sembolizmi

Ahmet Haşim, modern Türk edebiyatının en önemli temsilcilerinden birisidir. Nurullah Ataç'ın; "*Şeyh Galip'ten Ahmet Haşim'e kadar şiirimizin olmadığını*" (Ataç 1948: 9) söylemesi, onun Türk şiirindeki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

"Ahmet Haşim, Hayâl-i Aşkım isimli ilk şiirini Mecmua-i Edebiye'de 7 mart 1901'de yayınlar." (Ayvazoğlu 2000: 52). Haşim için 1902-1908 yılları bir geçiş ve arayış dönemidir. Bu dönem içerisinde ciddi bir biçimde okuyan Haşim, dönemin bitimiyle birlikte Şi'r-i Kamer'lerini yazacaktır. Şi'r-i Kamer'i, Yollar, Zulmet ve O Belde şiirleri takip eder. Bu dönemin sonunda tanıdığı Emile Verhaeren, Henry de Regnier'nin şiir anlayışları ve şiir deneyimleri ile yolunu bulmaya çalışır. Yakup Kadri; onun şiirinde etkili olan Fransız şairler arasında Verlaine ve Rimbaud'yu saydıktan sonra özellikle Remy de Gourmont'un taklide varmayan önemli bir etkisinin olduğunu, belirmektedir. (Karaosmanoğlu 1969: 106). Böylece sembolizmle de tanışır. Haşim'in suskun ve içe dönük mizacı bu edebi hareketin estetik anlayışına uygundur. Bunun için onun sembolizminin kaynaklarını Orhan Okay üç başlık altında toplamaktadır:

"1. Şâirin ferdi hayat ve şahsiyetinden gelen unsurlar,
2. Türk şiir geleneğinden gelen unsurlar,
3. Fransız sembolistlerinden gelen unsurlar." (Okay 1990: 189-200).

Bu üç önemli kaynaktan beslenen şiir anlayışı, izlenimci kişiliğiyle de uzlaşarak özel bir sembolizme dönüşür. Ahmet Haşim'in şiiri, onun sanatçı kişiliğiyle mutsuz çocukluk dönemi izlenimlerinin divan şiiri ve Fransız sembolizmiyle bütünleşmesinden oluşur. Onun şiirini bunlardan yalnızca biriyle açıklayamayız. Bir şair olarak amacı iyi şiir yazmaktan ibarettir. Daha çok Henry Bremond'un düşünceleriyle beslenen bu saf şiir anlayışı, bunun için döneminde çok fazla anlaşılamamıştır.

Ahmet Haşim'in şiir dünyasında Şeyh Galip'ten gelen divan şiiri etkisi, Abdülhak Hamit Tarhan'ın şiir anlayışıyla birleşerek Servet-i Fünun'un Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin çizgisiyle bütünleşir. Bununla da yetinmez ve büyük bir sıçrama yaparak Fransız şiiriyle kendisini tamamlar. Kaynağını büyük bir coğrafyadan alan Ahmet Haşim şiiri bu nedenle çok caziptir. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle: *"Gerçektende Ahmet Haşim'in şiirlerini kronolojik olarak, baştan sona kadar okuduğumuz zaman renk ve ışığın gittikçe daha kesif bir şekilde kullanıldığını ve Servet-i Fünuncularınkinden farklı ve daha tesirli bir mahiyet aldığını görürüz... Haşim, daha ilk şiirlerinden itibaren bazı renklere önem veriyor, onları hemen her şiirinde değiştirerek farklı konteksler içinde tekrarlıyor. Bu Haşim'in şiirlerine mahsus bir yapı ve üslûp özelliğidir."* (Kaplan 1994: 292-301).

Ahmet Haşim şiiri, çoğul okumalara açık derinliğiyle, reel âlemin birbirinden farklı manzaralarının kişinin ruhsal dünyasında uyandırdığı çağrışımlarıyla doludur. Şiirleriyle, okuyucunun muhayyilesini tahrik eder. Bu nedenle kendisinden önceki didaktik geleneği aşarak daha çok divan şiiri geleneğiyle Fransız şiirini kucaklar.

Şiiri, sonsuz helezonlar çizerek var olanın sınırlarını zorlar. Ancak görünenin ötesine geçemez. Kısacası metafizik boyutu yoktur. Dolayısıyla onun şiirinde eşyanın muhtelif zaman dilimlerindeki farklı görünümlerinin tasviri vardır. Kelimelerin muhtelif renge büründüğü-daha çok ateş rengi- bu şiirde, eşyayı olduğundan farklı gösterme eğilimi söz konusudur. Aşağıdaki dizeler, şairin bu anlayışı üzerine kurulmuş olan poetikasının şiir diliyle ifadesidir:

BİR GÜNÜN SONUNDA ARZU

Yorgun gözümün halkalarında
Güller gibi fecr oldu nümâyân
Güller gibi...sonsuz iri güller.
Güller ki kamıştan daha nalan;
Gün doğdu yazık arkalarında !

Altın kulelerden yine kuşlar;
Tekrarını ömrün eder i'lân.
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam,
Alemlerimizden sefer eyler ?...

Akşam, yine akşam, yine akşam,
Bir sırma kemerdir suya baksam
Akşam, yine akşam, yine akşam,
Göllerde bu dem bir kamış olsam!

Görülenin değil görülmek istenenin estetik planı üzerine inşa edilen şiiri, doğrudan doğruya zekânın eşya üzerindeki değiştirici rolünü ön plana çıkarır. Şairin son dizedeki temennisi atmosferin ve/ya ruh halinin doğurduğu pozu verebilmektir. Onun doğaya bakışını ve tavır alışını bu izlenimci konsept idare eder.

Haşim'in, "şiirde anlaşılmak" diye bir problemi yoktur. Bu vesileyle "Şiir hakkında Bazı Mülahazalar"ında söylediği: "*Bilâ mübalağa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dûn şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazan asırlarca insanlara kapalı durur.*" (Haşim 1999: 73) ibarelerinden anlaşılacağı üzere müphemiyet Ahmet Haşim şiirinin esasını oluşturur.

Türk şiirini, saf şiir doğrultusunda ve Avrupaî anlamda dünya şiirine açan Haşim, kendisini besleyen farklı üç kaynağın -bireysel duyarım, geleneksel eşgüdüm ve evrensel uyum- özgün bir terkibi olduğu için; zaman ötesi kalıcı ve yönlendirici bir etkiye de sahiptir. Bu yüzden Yenileşme Dönemi Türk şiirinde, saf şiir anlayışının en önde gelen isimlerinden birisi olmuş ve özellikle 1970

sonrası Türk şiirinin estetik kaygılı bir bağlamda kendisiyle yüzleşmesine zemin hazırlamıştır.

Şiirlerini "Göl Saatleri" (1921) ve "Piyale" (1926) isimli iki şiir kitabında toplamıştır. Ebubekir Eroğlu'nun ifadesiyle: "*İçine kapalı ve bireyde yoğunlaşan şiirini coşumsal bir patlama yerine zekâsının ışığıyla potansiyel bir güce dönüştürerek*" (Eroğlu 1993: 25) yazan Ahmet Haşim, Yahya Kemal'le birlikte modern Türk şiirinin kurucusudur.

7.1.2.2.2. Necip Fazıl ve Benliğin Tabulaşması

Türk şiirinde modern-mistisizmin kurucusu sayabileceğimiz Necip Fazıl, 25 Mayıs 1905'te İstanbul'da doğar. Çocukluk ve gençlik dönemleri Osmanlı İmparatorluğunun parçalanma sürecindeki kaotik ortamda geçen şair, ilk şiir denemelerine 13-14 yaşlarında savaş ve bozgun psikolojisinin tedirginliğiyle başlar. Yeni Mecmua'da yayınlanan (1 Temmuz 1923) ilk şiiri "Kitabe", bir bakıma Necip Fazıl şiirinin izleksel mukaddimesi gibidir. Necip Fazıl'ın kendince iki döneme ayırdığı şiirinin, aslında içeriksel öz olarak bu mukaddimeden çok fazla sapmadığını görürüz.

Şairin çoğu zaman hafakanlara varan sorgulayıcı kimliği, başlangıçtaki bohem yaşantısı ve Baudelaire-vari bedbinliği ile beslenerek Necip Fazıl şiirinin ilk dönemini oluşturur. Bu dönemde, milli edebiyat döneminin şiirini kuran gözde biçim ènstürmanı "hece vezni" ilk defa onun şiirinde poetik bir değere dönüşerek şiirsel özün kurulmasına hizmet eder. Bu tarzın arkasında biçimsel olarak, Tekke şiirinin söyleyiş tarzı; izleksel olarak da, özellikle Baudelaire kaynaklı Fransız şiirinin etkisi vardır.

İlk şiir denemelerini Heybeli Bahriye Mektebinde yapar. Hocaları arasında Hamdullah Suphi Tanrıöver ve Fransa'dan yeni dönen Yahya Kemal Beyatlı'yı görüyoruz.

Necip Fazıl arka arkaya üç büyük savaşın ve bozgunun yaşandığı bir dönemde şiir çalışmalarına başlamıştır. Sosyal krizler nedeniyle bu dönem şiirinin ortak paydasında sosyal bilinç ağırlıklı bir yer tutar. Milli edebiyatın böylesine bir atmosferde oluştuğunu unutmamak gerekir. Ancak devrin bu havasına rağmen Necip Fazıl'ın şiir anlayışında sosyal realizmin önemli bir payının olmadığını görüyoruz. Onun şiiri, toplumsal sorunlardan olabildiğince uzaklaşarak insanın bireysel var oluşunu sorgulayan iç benliğine yöneliktir. Bu yönelişin kaynaklarını Orhan Okay şöyle açıklıyor: "*Şiiri kaba bir ideolojizmden veya materyalist dünya görüşünden uzaklaştırmak dileği, daha mistik ve metafizik temâyüller, yalnızlık, vehimler, sayıklamalarla görülen trajik karakter... Bergson felsefesi, hayatın ve insanın yeni bir yorumunu getiren egsiztansiyalizm* " (Okay 1989: 47).

Necip Fazıl, bir mizacın şairidir. Tene bürünen ben'le evren arasındaki maddi oran uyuşmazlığı şairin yaşadığı dünyayı sürekli olarak sorgulamasına yol açar. İç ve dış dünya arasında bir uzlaşma kuramadığı için her sorgulamadan büyük bir azapla çıkmıştır. Dış dünyanın büyüklüğü ve duyarsızlığı karşısında büyük yalnızlıklar ve korkularla benine çekilir. Bunun için ilk şiirleri içe dönük bireysel nitelikli ve "ben" merkezlidir. 1924 yılında Milli Mecmua'da çıkan "Örümcek Ağı" şiiri onun ilk dönem şiir çizgisinin en belirgin köşe taşlarından birisidir:

ÖRÜMCEK AĞI

Duvara bir titiz örümcek gibi,
İnce dertlerimle işledim bir ağ.
Ruhum, gün doğunca sönecek gibi,
Şimdiden hayata ediyor vedâ.

Kalbim yırtılıyor her nefesinde;
Kulağım, rûhumun kanat sesinde,
Eserim duvarın bir köşesinde;
Dışarda çığlığım geziyor dağ dağ

Örümcek Ağı, genellikle şiddetli (intensive) imgeler kullanan Necip Fazıl'ın, yalıtık bir zaman ve mekanda tutuklanmışlığına, ruhundaki taşlaşmaya karşı dolaylı tepkilerini veren bir şiirdir. Şair, yaşadığı dünyayla ruhu arasında bir uzlaşma kuramaz ve mevcut hayatın içerisinde ruhun yaşama imkânsızlığını vurgular. Kalp, kendisini besleyecek manevi kaynaklardan uzak olduğu için her nefes büyük bir azaba dönüşür; kulaksa, büyük ruhun ayak seslerine hasret bir biçimde bekler. Sanatkar, böylesine ruhsuz bir ortamda oluşan eserini duvar gibi taşlaşmış ortamın atıl eşyasına dönüştürürken; son dize, bu uyumsuzluğun ve arayışın öznenin dünyasındaki çığlığıdır. Şair, benliğini yok etmeye ve emmeye çalışan dış dünya karşısında tutunabilmenin yollarını aramaktadır. Benliğini büzmeye hiç mi hiç niyeti yoktur. Aksine "ses" ve "ruh" gibi iki önemli soyut kavrama sarılarak sonlu olanın içerisinde sonsuz olmak ister. Üzüntüsünün sebebi; sonlu bir bedenin içerisinde yaşadığını bilmesidir. Necip Fazıl'ın birçok şiirinde yaratılışın bu garip trajedisinin doğurduğu ikilemin korku ve isyan dolu sesini duyarız.

Onun ilk dönem şiirleri sürekli bu sorgulamalar etrafında şekillenir. Yaşanılan dünyayı ve insanı, hayatın içerisine her yerleştirdiğinde çözemediği büyük problemlerle karşı karşıya kalır. Bunun için Necip Fazıl'ın ilk şiirlerinde, tedirgin bir ruhun gergin sesiyle karşılaşırız. Bu tedirginliğini Ağaç dergisinde yayınladığı bütün şiirlerinde görmemiz mümkündür:

BEN

Ben, meçhul gezici, meçhuller caddesinin,
Ben, korkusundan dize gelen, kendi sesinin.

Ben sırtında taşıyan, işlenmedik günahı,
Allah'ın körebesi, Cinlerin padişahı.

Ben ayna ve ben hayal, ben pervane ve ben mum,
Ölü ve Münkir Nekir; baş dönmesi, uçurum.

Kendisi tarafından işlenmeyen bir günahın kefaretini ödemek mecburiyetinde kalan ve varlığının aynaya yansıyan hayalden ibaret olduğunu fark eden ben'in trajik yalnızlığının anlatıldığı bu şiirde, insanın dünya içerisindeki konumu, gözleri bağlı olan bir körebenin sürüklenişine benzetilir.

1934'den sonra Abdulhakim Arvasi'yle tanışması onun ben merkezli şiirinin mistik bir eğilim kazanmasına yol açar. Orhan Okay'ın ifadesiyle: "*Şairi, ilahi bir emanetçi olarak gören Necip Fazıl şiiri, dini ve mistik bir formülle açıklar.*" (Okay 1989: 70). Necip Fazıl'ın şiiri, bu yüzden büyük bir varoluş mücadelesinin şiiridir ve şairin asıl amacı; mutlak hakikati (Allah'ı) büyük helezonlar çizerek aramaktır.

Şiirdeki bu mevzi değişikliklerini de göz önünde tutarak Türk edebiyatındaki en disiplinli poetikayı (şiir sanatına ait görüşlerini) 1946 yılında "İdeolocya Örgüsü" başlığıyla Büyük Doğu dergisinde yayınlar. Aynı yazılarını 1955 yılında yayınladığı Sonsuzluk Kervanı kitabında poetika'ya dönüştürür. Necip Fazıl'ın poetikasını birden bire oluşturmadığını; daha önce (1936) yılında Ağaç dergisinde "Manzara" başlığı altında ve 1943 yılında Büyük Doğu dergisinde "Tanrıkulundan Dinlediklerim" başlığı altında yayınladığı yazılarıyla poetikasını arayış içerisinde olduğunu görmekteyiz. 4 Nisan 1936 yılında Ağaç dergisinde çıkan "Manzara" isimli ilk yazısında şair "şamatayla-ses", "depreşmeyle-hareket" ve "hırıltı ile musiki" arasında uzlaşma kurmaya çalışanlara karşı büyük taarruza geçer. Birincileri kıymet hükmünden saymayan şairi kendi ifadesiyle: "*bütün nezaketlerimizi, pazarlıklarımızı, temkinlerimizi, kanaâtkarlıklarımızı, oluruna bağlama tesellilerimizi bir tarafa bırakarak, dünya ölçüleri önünde, bu güne kadar gelmiş bütün kıymetleri (revision)a çağırmanın ve temizleyici kritiği bina etmenin günü bugündür*" (Kısakürek 1936: 1) sanat dahil her alanda yeni bir kritiğin eşiğinde görürüz. "Manzara" ismiyle çıkan diğer yazılarında bu kritiğini daha çok sanat alanına kaydırır. Bu tenkidinin neticesi, orta çağ sanatımız için olumlu; yakın çağ sanatımız için olumsuzdur. Necip Fazıl, altı ayrı makalede kronolojik bir biçimde ele aldığı Türk şiirini ciddi ve disiplinli bir eleştiriye tabi tutarak geçmiş sanatımızın müşterek hususiyetlerini aşağıdaki başlıklar altında toplar:

1. Bir dünya anlayışı, 2. Bir eşya ve hadise görüşü, 3. Bir "güzel" ve "doğru" hükmü, 4. Bir kemal ölçüsü, 5. Bir "yarın" iştiyakı, 6. Bir tenkit ve tayin terazisi, 7. Bir kültür bağı, 8. Bir ferdiyet örgüsü, 9. Bir cemiyet alâkası.

Necip Fazıl, 1955'te netleştirdiği şiire ait görüşlerini on dört bölümde ele alır. Şairlik, onun için verili olmaktan daha çok yapılan işin idrâkinde ve bilincinde olma işidir. Necip Fazıl'a göre; şairin idrâki herhangi bir insanın idrâkinden üstündür ve o ilahî bir emânetin sahibidir. Şiir anlayışında Aristo'nun mimesisinden daha çok Valery'nin anlaşılmaktan öteye sezilebilecek tariflere doğru giden görüşünden yanadır. Müşahhas bir plan üzerine mücerret bir şiir anlayışını yerleştirir. Bu anlayışa göre kelimeler, sırlarını içerisinde barındıran görünenin ötesindeki görünmeyenin sembolleridir. Şairin böylesine bir plan üzerine oturttuğu şiiri üç noktada odaklanır:

1. Mutlak Hakikat,
2. Remzîlik ve sırrîlik,
3. Güzellik, heyecan, ahenk, eda.

Dikey bir önem taşıyan bu sıralamada şairin bu gayeye ulaşmak için kat'ettiği yol ince ve girifttir. Uzunluğu ise, tartışma götürmez bir gerçektir. Şiirin dünyasında yalnız duyguyu "ham" ve "cılk"; fikri ise, "sert" ve "kuru" bulan şairin tavrı daha çok duygudan yanadır. İçeriğe ait unsurları, kütük kelimesiyle adlandıran Necip Fazıl; estetik ve fonetik unsurları, nakış kelimesiyle karşılar. Büyük şairin her iki unsura gereken önemi vermesi gerektiğini belirtir. Şiirin iç şekline ait düşüncelerinde "yankı yankı, çizgi çizgi ve renk renk" ibaresiyle musiki, resim ve iç mimari gibi estetiği önceleyen sanatlara uzanır. Ses ve çizginin ritmik ve figüratif imkânlarını şiirin emrine verir. Şiirin dinle, devletle, hayatla, cemiyetle ve müspet ilimlerle kopmaz bir ilişkisinin olduğuna inanmaktadır.

Necip Fazıl'ın, düşünsel birikimlerin ve ideolojik söylemlerin açımlanmasında tercih edilen radikal imgeler yerine ideolojik düşüncelerini adeta buharlaştırarak batık ve şiddetli imgelere dönüştürmesi şiirini, ideolojik boyuttan metafizik boyuta taşıyarak evrensel bir duyuş karakteristiği kazanmasını sağlamıştır. Sehl-i mümteni'ye varan şiir anlayışıyla döneminde ve döneminden sonraki şairler üzerinde büyük etkisi bulunur. Çok yönlü bir sanatkar olan Necip Fazıl'ın şiir kitapları; Örümcek Ağı (1925), Kaldırımlar (1928), Ben ve Ötesi (1932), 101 Hadis (1951), Sonsuzluk Kervanı (1955), Çile (1962), Şiirlerim (1969), Esselâm (1973) adlarını taşımaktadır.

7.1.2.2.3. Yedi Meşaleciler

1928 yılında Ahmet İhsan Tokgöz'ün matbaasında Halit Fahri Ozansoy'a yardımcı olan altı gencin: Cevdet Kudret Solok, Yaşar Nabi Nayır, Muammer

Lütfi, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil ve Ziya Osman Saba'nın şiirlerini "Yedi Meşale" adıyla kitaba dönüştürerek kurdukları bir topluluktur. Topluluğun üyesi olan Kenan Hulusi Koray nesirle yetinmiştir. Daha sonraki çalışmalarını aynı dergide sekiz sayı sürdüren bu topluluk, Yedi Meşale kitabının ön sözünde şiirle ilgili görüşlerini yayınlar. Sanat anlayışlarını "canlılık", "samimiyet" ve "daima yenilik" şeklinde formüle eden bu topluluk üyeleri, kendilerinden önceki edebi hareketleri "soluk" ve "renksiz" olarak nitelemelerine rağmen bir önceki nesli aşma becerisini gösterememişlerdir.

Bu gençlerin sanatçı yetenekleri, birikimleri yeni bir dönüşüm hamlesini başlatacak güçte değildir. Bu nedenle milli edebiyatçılar ve Beş Hececiler'in gölgesinde kalmışlardır. Onları besleyecek güçlü bir düşünce birikiminin ve ortak bir poetikalarının olmayışı, yalnızca edebiyat tutkunluğunun yenilik arzusuyla bir araya getirdiği bu topluluğun kısa sürede dağılmasına neden olur. Bu genç kuşaktan yalnızca **Ziya Osman Saba** (1910-1957), güçlü bir şair olarak çıkmıştır. Onun, çağdaş şiirin önemli temsilcileri olan Cahit Sıtkı ve Behçet Necatigil üzerinde önemli etkileri vardır. Şiirlerini "Sebil ve Güvercinler" (1943), "Geçen Zaman" (1947), "Nefes Almak" (1957), daha sonra "Geçen Zaman-Nefes Almak" (1974) adlı kitaplarında toplamıştır. Onun "Sebil ve Güvercinler" isimli şiiri döneminde ve sonrasında bir hayli etkili olmuştur;

Çözülen bir demetten indiler birer birer.
Bırak, yorgun başları bu taşlarda uyusun.
Tutuşmuş ruhlarına bir damla gözyaşı sun.
Bir sebile döküldü bembeyaz güvercinler

Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde, insan sevgisi dolu bir kalbin terennümünü görürüz. Renk armonisindeki beyazlık, dilinin temizliği ve insan sevgisi onun şiirlerinin en belirgin nitelikleridir. Şiire, Baudelaire-vari bir bakışı vardır. Fransız şiirinin biçimlendirdiği bir anlayışla şiir iklimini oluşturur. Bu şiirin dili sürekli olarak saflaşma eğilimindedir. İzleksel imgenin masumiyeti ve biçimin kusursuzluğu şiirinin iki önemli özelliğidir. Onun şiirinde nesnel olan, içselleşerek kendi metafiziğini yaratır. Bu metafiziğin bir yönü büyük dinin oluşturucusuna karşı duyulan hayranlık ve tevekkül şeklinde iken; diğer yönü, Tanrının yarattıklarına karşı duyulan merhamet, şefkat ve sevgi seli şeklindedir.

Bu hareket içerisinde Fransız edebiyatının izlenimci yanını örnek alan **Sabri Esat Siyavuşgil** (1907-1968), renkli ve özgün imge dünyasıyla dikkatimizi çeker. Fransa'da felsefe doktorası da yapan Siyavuşgil, hayatının sonuna kadar sanatkar kişiliğinden çok bilim adamı kimliğiyle karşımıza çıkar. Şiirlerini "Odalar ve Sofalar" (1933) adıyla kitaba dönüştürmüştür. "Yedi Meşale" hareketi içerisinde hatırı sayılır bir yeri bulunan sanatkarın en özgün yanı, özellikle derin bir lirizmle birleştirdiği radikal imge dünyasıdır. İmge

kültüründe divan edebiyatının belirleyici bir rolü vardır. Renk ve ışık armonisi, şiir dünyasının ayırt edici unsurlarıdır. Topluluğun diğer üyelerinden farklı olarak **Kenan Hulusi Koray** (1906-1943), şiir yazmamıştır. İyi bir hikayecidir. Türk edebiyatında ciddi bir araştırmacı olarak tanınan **Cevdet Kudret Solok** (1907-1992), aynı zamanda bu topluluğun en yaşlı üyesidir. Baudelaire ve Ahmet Haşim etkisiyle topluluğun saf şiire en yakın isimlerinden birisidir. Şiirlerini devrinde geniş yankılar uyandıran "Birinci Perde" (1929) adlı kitabında toplar. Toplumsal sorunlara olan ilgisi, hukukçu kimliğinin de etkisiyle ne yazık ki onu şiirden uzaklaştırır. Edebiyatın her türünde eser vermiştir.

Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), şair ve yayıncı yönüyle dikkati çeker. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında önemli bir yeri olan "Varlık" dergisinin ilk kurucularındandır. Şiirlerini "Kahramanlar" (1929), "Onar Mısra" (1932) adlı kitaplarında toplamıştır. **Vasfi Mahir Kocatürk** (1907-1961), edebiyat araştırmacılığıyla ön plana çıkar. Hece ölçüsüyle yazdığı şiirleri lirik olmakla birlikte dil bakımından yaratıcı hamle yapacak özgünlüğü taşımamaktadır. Şiirlerini "Tunç Sesleri" (1935), "Geçmiş Geceler" (1936), "Bizim Türküler" (1937), "Ergenekon" (1941) adlarıyla kitaba dönüştürür. **Muammer Lütfi Bahşi** (1903-1947) Yedi Meşale hareketinden çok erken ayrılması nedeniyle herhangi bir kitap yayınlayamamış ve şiirleri muhtelif dergilerde dağınık bir biçimde kalmıştır.

Yedi Meşaleciler, edebiyat dünyasına çok büyük iddiayla girer. Kendilerinden öncekilere benzemek gibi bir niyetleri yoktur. Şiir sanatına mümkün olduğu kadar kendi duygulanımlarını bile sokmamaya çalışırlar. Şiirle ilgili yayınladıkları görüşlerinde birçok ortak nokta bulunmasına rağmen pratikte bu böyle olmaz. Topluluğun üyeleri mizaçlarına ve etkilendikleri kaynaklara uygun olarak birbirlerinden farklı özelliklere sahip yayınlar yapar. Onları bir arada tutan en büyük bağ "arkadaşlık" duygusudur. En büyük kazanımları edebiyat alanında isimlerini duyurmak olur.

7.2. 1935-1960 Cumhuriyet Şiirinde Yeni Açılım Arayışları :

1923-1940 tarihleri arasında kuruluş aşamasını gerçekleştiren Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı 1935-1960 tarihleri arasında her sahada yaşanan kültürel açılımın bir sonucu olarak büyük bir çeşitlenmeyi yaşar. 1938 yılında Atatürk'ün vefatıyla birlikte Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü Türkiye'nin kültür politikasında büyük değişikler yapar. Dönem üzerine araştırma yapan Hakan Sazyek'in ifadesiyle: "*Atatürk döneminde ağırlık verilen ekonomik kalkınma, bu dönemde yerini büyük ölçüde kültürel kalkınmaya bırakmıştır. Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde oluşturulan Tercüme Bürosunca batının klâsik ve modern yazılı eserlerinin Türkçeye çevrilmesi, üniversitede Yunan ve Lâtin filolojilerinin*

kurulması, lise ders programlarına Yunanca ve Latincenin konulması, halk odalarının ve Köy Enstitülerinin açılması bu anlayışla gerçekleştirilmiş faaliyetlerdir." (Sazyek 1996: 7). Bu tür çalışmaların yanısıra aynı dönem içerisinde meydana gelen İkinci Dünya Savaşı, insanımızın kanaatlerinde birbirinden farklı değişimlere yol açar ve bu toplumsal paradoks, edebiyat dünyamızda farklı anlayışta hareketlerin doğmasına neden olur.

1935-1960 yıllarını kapsayan Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde, her biri farklı duygu ve düşünce ikliminden beslenen bu yönelimleri beş temel başlık altında inceleyebiliriz:

1. Milli Romantik Açılım
II. Toplumcu Gerçekçiler
III. I. Yeni (Garip) Şiir Hareketi
IV.II. Yeni Şiir Hareketi
V. Saf Şiir Arayışları

7.2.1. Milli Romantik Açılım

Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri, ana ekseninde milliyetçi bir yaklaşımı barındırmasına rağmen çok bakış açılı bir dünyaya sahiptir. Bu özelliğinden dolayı şiir düzleminde birbirinden farklı edebi hareketlere bölünerek çoğulcu bir tavır sergilemiştir. Cumhuriyetçi yaklaşımın altılı çokgen yapısının merkezinde Kemalist ideolojinin en belirgin tercihi olan milli romantizm yer alır. Bütün amaç; feodal ve teolojik yaklaşımlardan uzaklaşmaktır. Bu sorun, Cumhuriyet öncesinde "Osmanlıcılık", "İslâmcılık" ve "Garpçılık" düşünceleriyle bir nebze de olsa çözülmeye ve/ya hafifletilmeye –daha doğrusu savuşturulmaya- çalışılmıştır. Ancak koşulların zorunlu kıldığı bu gölge oyunu, gerçeğin görünen yüzünde kendisini çabucak tüketmiştir.

Bütün yolların gelip milliyetçilik bilincine dayandığını ilk kez Ziya Gökalp'ten duyarız. Onunla birlikte tarihsel dokumuz büyük bir derinlik kazanır. Öznel bilinç, asansör özneye dönüşerek tarihin kronolojik seyrine çıkar. Sadece seyretmez. Aynı anda tarihsel olanı günün içine taşır. Amacı; mefkûrenin mazideki içsel ve devinimsel yeteneğini göstermek ve epiğin içindeki kutsal ateşi, yeni insanın ruhunu tutuşturmak üzere yaşanılan zamanın bilincine taşımaktır. Yahya Kemal, derine inmez. O, aradığını daha yakın bir zamanda bulur. Sanat bakımından İslâmiyet öncesini "ilkel ve kekeme" olarak görür. Bunun için "klasik çağımız" dediği, dehamızın bütün açılımlarını ve atılımlarını gerçekleştirdiğine inandığı yakın zamana yönelir: Osmanlı...Yahya Kemal, daha yakın bir zaman diliminde çalıştığı için çerçevesini mümkün olduğu kadar geniş tutmaya çalışır. Bu nedenle Ziya Gökalp'in soyut-derinlikçi yaklaşımına karşılık, somutu ve perspektifi önceleyen bir yöntemi tercih eder. Kısacası Ziya Gökalp'te özne, bir kültür atmosferinin arkasından dünyaya bakan ve dünyanın fethine

hazırlanan kahramandır. Yahya Kemal ise, tarihsel objeye hayranlıkla bakan ve bu hayranlıkla kendisinden geçerek onun rüyasını görmeye çalışan kişidir.

Mehmet Akif, tarihin içinde geliştirdiğimiz davranış repertuarını saptar. Milli romantik duyuş tarzıyla yetinmez. Milli romantik bir davranış tarzını yaşanılan zamanın insanına enjekte ederek pratik çözüm yolları önerir. Üçünün de dileği çağın kargaşası içerisinde şaşkın ve dağınık bir halde bulunan insanımızın milli bilincini toparlamaktır. Maziyle temasa geçmek bunun ilk adımıdır. Bunun için geleneksel kalıpların ruhani niteliklerini dil aracılığıyla sanatın dünyasına taşımak isterler. Sanat, kutsalın dili olur ve ondan diriltici hamleler beklenir. Bunalım çağıyla birlikte kişiliğinde büyük bir çözülmeyi yaşayan insanımızın şahsında yeni bir kahraman imgesi oluşturulmaya çalışılır. Türk milletinin arketipsel değerleriyle tecessüm etmiş bu kahramanın "alp, veli ve aydın" özelliklerinin tümüne sahip olduğu gibi "geçmiş, şimdi ve geleceği" kucaklayacak bir kişilikle donanımlı olması istenir.

İzleksel açıdan böylesine bir değişikliği tercih eden şairlerimiz, şiir sanatının yapı unsurları bakımından da geçmişin geleneksel kalıplarından faydalanma yoluna giderler. Bazı şairler, şamanist çağın biçimlendirdiği yapısal öğelere yönelirken; bazıları ise, klasik çağın nitelikli ve disiplinli yapısalcılığını benimser. Bütün bu oluşumlarla koşut harf devrimi sayesinde kendi sesiyle barışan Türkçe, büyük hamleler yaparak ana dilin kendisi olur. Dil bilinci, millet olabilmenin en yetkin öğesi haline getirilir. Bu üç güçlü şair, böylesine bir romantizm rüzgârını kendilerinden sonraki kuşağa taşıyarak kuruluş döneminde önemli bir görevi üstlenirler.

Şiirlerini bu anlayış üzerine kuran dönemin genç şairleri, kaynak itibariyle kendilerinden önceki halk edebiyatını, milli edebiyatı ve Beş Hececileri örnek edinmişlerdir. Dünya görüşleri birbirlerinden farklı olan bu sanatkarlar, 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. İzleksel bakımdan birbirlerinden farklı olmalarına rağmen şiirlerinde Anadolu insanının hayatını muhtelif yönleriyle ele alırlar. Bu kuşak şairler arasında Ömer Bedrettin Uşaklı, Zeki Ömer Defne, Şükûfe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna, Ahmet Kutsi Tecer, Arif Nihat Asya, İbrahim Alaaettin Gövsa, Orhan Şaik Gökyay, Bedri Rahmi Eyupoğlu ve Cahit Külebi'yi sayabiliriz.

Yahya Kemal'in "memleket edebiyatı" fikrinden hareket eden Ömer Bedrettin, Anadolu insanı ve Anadolu toprağına yönelerek "yeni ve milli bir şiir sanatı" oluşturmağa çalışır. Bunun için üzerinde yaşadığı coğrafyanın ve yetiştiği toplumun ruhunu anlamaya; edebiyat sanatı aracılığıyla bu ruhun sınırsız

özelliklerini anlatmaya çalışır. İyi bir gözlemci olduğu için şiirlerinde idari görevleri dolayısıyla tanıdığı Anadolu coğrafyasının portrelerini ve ruh galerisini çizer.

Ömer Bedretttin Uşaklı (1904-1946), ilk şiirlerini Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati tarzında yazmıştır. Daha sonraki şiir çizgisinde Yahya Kemal'in ve Ahmet Haşim'in tesiri görülür. (Enginün 2001, 41). Şiirlerini "Deniz Sarhoşları" (1926), "Yayla Dumanı" (1934, 1945), "Sarıkız Mermerleri" (1940) adlı kitaplarında toplar.

Zeki Ömer Defne (1903-1992), uzun yıllar edebiyat öğretmenliği yapar. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle: "*Zeki Ömer Defne, diğer şiirlerinde de görüldüğü üzere günlük hayata âit hadiselerden ve eşyalardan hareket eden bir şairdir.*" (Kaplan 1975: 325). Şiirlerini, günlük hayatın yanısıra halk edebiyatı geleneğinden aldığı unsurlarla zenginleştirmesini bilmiştir. Şiir dili bakımından zengin bir şairdir.

Şükûfe Nihal (1896-1973), şiirlerini "Hazan Rüzgârları" (1927), "Gayya" (1930), "Su" (1933), "Şile" (1935) ve "Sabah Kuşları" (1943) adlı kitaplarında toplamıştır. Şiir sanatı bakımından çok güçlü bir şair değildir. Kadın duyarlığını eksen edinen "ben merkezli" şiirler yazar. Hülya Argunşah, onun sanatının takip ettiği mecrayı şöyle anlatıyor: "*Milli romantizmden sosyal realizme uzanan sosyal temli bir şiir macerası vardır.*" (Argunşah 2002: 100). İstiklâl savaşı yıllarının içsel bireyci şiirine sosyal bir karakter kazandırır. "Hazan Rüzgârları" ve "Gayyâ" isimli şiir kitaplarında Anadolu insanıyla coğrafyasının genel görünümünü canlandırır.

Halide Nusret Zorlutuna (1901-1984), Faruk Nafiz Çamlıbel etkisiyle yazdığı şiirlerinde Anadolu'yu yakından gören bir insanın duyarlığı söz konusudur. Şiir sanatına ait kullandığı malzeme daha çok halk edebiyatı kaynaklıdır. Şiirlerini "Geceden Taşan Dertler" (1930), "Yayla Türküsü" (1943), "Yurdumun Dört Bucağı" (1967) ve "Ellerim Bomboş Kaldı" (1967) kitaplarında toplamıştır. Anadolu insanının sesini ve hayat tarzını şiirlerine taşıyarak bu milli malzemeyle sanatını kurmaya çalışır.

Ahmet Kutsi Tecer (1901-1967), Aşık Veysel gibi bir büyük ustayı Türk şiir dünyasına kazandırmasının yanı sıra Türklüğün milli kaynaklarına yönelmesi bakımından bu dönem şairleri arasında önemli bir yeri vardır. Bütünüyle Türk folkloruna yönelmiş ve halk şiiri formlarını kendisine örnek almıştır. Anadolu'daki milli ruhu yeniden canlandırma çalışmalarına sanatı aracılığıyla büyük bir katkıda bulunur. "Halay" şiirinde bu amacının şiir aracılığıyla mükemmelleşen ifadesi vardır:

HALAY

Çekin halay, çalsın durmadan sazlar,
Çekin ağır ağır, halay düzülsün.
Süzülsün oyunlar, süzülsün nazlar,
İnce beller, mahmur gözler süzülsün.

Tutun kızlar tutun, birleşsin eller,
Çalın sazlar çalın, kırılsın teller,
Dönün kızlar dönün, kıvrılsın beller,
Uzun, siyah saçlar tel tel çözülsün.

Kayın yıldız gibi gecedeki izden,
Bakışlar saçılsın kirpiğinizden.
Etekler içinde naz eden dizden
Üzülsün bu deli gönlüm, üzülsün.

Bu şiir aracılığıyla, geleneksel halk danslarımızla onun içselliğinde barındırdığı ara formlar, şiir sanatıyla bütünleştirilerek milli malzemenin diriltici dinamikleri olarak sunulur. Ses ve bedene ait geleneksel formların sergilenişinin bütün gayesi, milli bir sanatımızın varlığını ortaya koymak içindir. "Halay" şiiri, milli romantik dokunun sanatın alanında devinimsel bir imgeye dönüşerek zekâya yönelen jestidir. 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 etmiştir. Sadettin Yıldız'ın ifadesiyle onun ilhamına kaynaklık eden özellikler; "*ferdi ihsasları, günlük hayatı, tarih ve mazi, din ve tasavuf, tabiat ve yurt güzellikleri, destanlar, kıssalar ve halk hikayeleridir.*" (Yıldız 1997: 169-170).

Milli 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 milli romantik açılım, duygusal patlamalar halinde kendisini ifade eder. Merkeze konulan objenin etrafında milli romantik bir duygu halesi yaratılarak büyülü nitelikteki geçmiş zamanların eşyaya sinen rüyası okunmaya çalışılır.

BAYRAK

Ey mavi göklerin beyaz ve kızıl süsü...
Kızkardeşimin gelinliği, şehidimin son örtüsü,
Işık ışık, dalga dalga bayrağım,
Senin destanını okudum, senin destanını yazacağım.

(...)
Tarihim, şerefim, şiirim, her şeyim;
Yeryüzünde yer beğen:
Nereye dikilmek istersen,
Söyle, seni oraya dikeyim!

Yukarıdaki dizelerde, bütün milli ve romantik dalgalanmalar merkezi imge konumundaki bayrağın etrafında şekillenir. Şair, "destanını okuduğu" bayrağın "destanını yazmağa" kararlıdır. Sembolik bir obje aracılığıyla milli romantik duyarlığı tarihin kuyusunda kalmaktan kurtararak zamanın üst katmanlarına taşır. Şairin böylesine bir açımlamaya gitmesinin nedenini; sadece milli romantik kaynakları yeniden yorumladığı, şeklinde açıklayamayız. Onun asıl amacı; şiir aracılığıyla yeni nesil arasında milli romantik bir dirilişi gerçekleştirmektir.

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

İbrahim Alâettin Gövsa (1889-1949), çok yönlü bir kişiliğe sahiptir. Ülkü Eliuz'un ifadesiyle:

"*Tanzimat ve Edebiyat-ı Cedide sanatkarlarının etkisiyle ilk edebi zevkini oluşturur. Fecr-i Ati çizgisi, sanatı için bir ara duraktır. Aruz vezniyle başladığı şiirine heceyle devam eder. Edebiyatı,"zekânın en asil oyunu" olarak değerlendirir.* (Eliuz 1996: 10). Bir pedagog şair olarak çocuk şiirleri yazmış ve çocuk eğitiminde önemli bir adım atılmasına neden olmuştur. Sanat hayatının başlangıcında Türkiye Türkçe'sini aruza başarılı bir biçimde uygulamanın yollarını araştırırken; sonraları onu, Milli edebiyat akımının bir temsilcisi olarak görürüz. Bu döneminde hecenin on şairi arasına girebilecek denli hece vezninden yanadır. Şiirleri, milliyetçilik ülküsü etrafında şekillenir;

Artık Türk'ün yüksek alnı eğilmiyor, anladım
Kul, ölüme yaklaşmazsa dirilmiyor, anladım.

dizeleriyle Anadolu toprağında yeniden kurulan Atatürk Dönemi Türkiye Cumhuriyetinin kültür politikasının ana eksenini oluşturan milli romantik duyuş tarzını terennüm eder. Yönelişlerinin tümünde dünyayı kucaklayabilecek çağdaş normlara uygun ve gelişmeci bir kahraman imgesi yatmaktadır. Bunun için "Çanakkale İzleri" isimli kitabı mito-poetik atmosferin milli romantik havasıyla

oluşturulmuştur. Şiir kitapları; "Güft u Gu (1328), "Çocuk Şiirleri" (1911) ve "Çanakkale İzleri" (1926) adlarını taşımaktadır.

Orhan Şaik 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 tümünü gözden kaçırmadan çalışır. 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 bir çoğunu genç okuyucuların yararlanacakları şekilde yayınlamış, eski metinlerle uğraşanların yanlışlarını haşin ifadelerle teşhir eden tenkitlerini Destursuz Bağa Girenler (1982) adıyla kitaplaştırmıştır.*" (Enginün 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 edebi hareketin içinde de adı anılan **Cahit Külebi** (1917-1997), şiirlerinin özü itibariyle milli romantik bir şairdir. Kültürlü bir aile muhitinin yanı sıra Sivas gibi halk şiirinin atılımlar yaptığı bir çevrede yetişmesi, onun şiir birikimine büyük katkıda bulunmuştur. Aşık 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. Şiirindeki rahat söyleme özelliği, bu iki güçlü geleneksel kaynaktan beslenmesiyle açıklanabilir

Külebi, milli kaynakları yorumlayış ve ifade ediş tarzı bakımından özgündür. Kendi şiir kültürüyle ilgili söylediği: "*Günümüz sanatı bir çeşit yeni romantisme'e yönelmiştir.. Bu yeni romantizme deyimi ile ortada dönen bir romantik kavramı arasında fazla bir ilgi yoktur. Çoğu romantik denince aşağılık, ya aşırı yapma duygulu ya da temelli duygusuz ve yeryüzü ile hiçbir ilgisi bulunmayan bir kısım döküntü sanat eserlerini anlamaktadır. Halbuki 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. Milli 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. 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 ıztırabına 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.*" (Kaplan 1978: 243-244).

Külebi, Türkçe'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;

SİVAS YOLLARINDA

Sivas yollarında geceleri
Katar katar kağnılar gider
Tekerleri meşeden.
Ağız dil vermeyen köylüler
Odun mu, tuz mu, hasta mı götürürler?
Ağır ağır kağnılar gider
Sivas yollarında geceleri.

Külebi'nin şiiriyle ilgili en güzel tespitlerden birini Talip Apaydın yapar: *"Okumuş zümre ile halkın zevki, ilk defa Cahit Külebi'nin şiirinde birleşiyor."* (Timuroğlu 1995, 234). Külebi'nin amacı; bu romantik açılımı bir memleket şemsiyesi haline 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 aldığı 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 şiirindeki kelimelerin rengi 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.

Milli romantik açılım, Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri içerisinde memleket edebiyatı vb. gibi muhtelif başlıklar altında sürekli olarak kendisini ifade etme imkânını bulmuştur. Milli devlet ve milli dil kavramlarının günümüzde kazandığı önemi göz önünde tutacak olursak milli romantik açılımın sadece bizi değil; dünyada milletleşme sürecini yakalamış veya bu bilincin farkına varmış her topluluğu ilgilendirdiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle milli romantik açılım etrafında şekillenen edebi hareketler, edebiyatımızın her döneminde cazibesini yitirmeyerek varlığını koruyan en uzun vadeli hareketlerdir. Günümüzde de milletleşme bilincinin tarihsel dokusuna uygun her edebi oluşumun ana kaynağı olmakta devam etmektedir.

7.2.2. Toplumcu Gerçekçiler

"Toplumcu Gerçekçi Edebiyat" tabiri, çoğunlukla materyalist dünya görüşünün üzerinde temellendirilmiş ve daha sonra bu edebi hareketin ideolojik arka planı Marksist ideolojiyle şekillendirilmiştir. Ancak dönüşüm gerçekleşene kadar toplumcu gerçekçi bir çok sanatkarın şiire Kemalist ideolojinin belirlediği "halkçılık" ve "köycülük" kavramları arasından baktığını söyleyebiliriz. Bunun sebebini Ahmet Oktay şöyle açıklıyor: "*Öncü toplumcularımız, dönemin tek partili yönetimi karşısında durumu kurtarmak için Kemalist ideolojinin araçlarını ve yöntemlerini kullanarak Marksist kimliklerini gizlediler.*" (Oktay 1993: 71). 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.*" (Kahraman 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.' (Kahraman 2000: 51)

Başlangıçta Türkiye'deki toplumcu gerçekçilerin bu epistemolojiden epeyce uzakta ve/ya habersiz olduklarını belirtir. 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 edebi 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. Sanatkar, "toplumun ruh mühendisi" olarak algılanır. Bu nedenle sanattaki ilk toplumcu dalga, yönetici azınlıkla büyük çoğunluk arasındaki çelişkileri, devrimci bir söylem biçimi geliştirerek dillendirir.

Beşir Fuat, Hoca Tahsin Efendi, Abdullah Cevdet, Nazım Hikmet ve Ercüment Behzat Lav gibi isimleri bu edebi anlayışın öncüleri olarak sayabiliriz. 1940'lara doğru kurucuları arasında Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör gibi komünizmle örgütsel düzeyde bağ kurmuş "Kadro" dergisi yazarlarını da unutmamak gerekir.

Moskova'da kaldığı sürece Mayakovski, Klebnikov, Lermantov gibi Rus şairlerini tanıyarak kendisine yeni bir şiir çizgisi bulan **Nazım Hikmet** (1902-1963), Rusya'dan Türkiye'ye döndükten sonra yayınladığı ilk kitabı 835 Satır'la (1930) çağdaşlarından çok farklı bir şiiri dener. Türk şiirinde o zamana kadar denenmeyen görsel, sessel ve karmaşık biçemli teknikleri kullanarak somut ve nesnel bir şiir anlayışıyla karşımıza çıkar. Aynı zamanda şiirini o güne kadar görülmemiş bir düzeyde Marksist ideolojinin emrine verir. Ahmet Oktay'ın aşağıdaki cümleleri Nazım Hikmet şiirinin genel özelliklerini belirtmesi bakımından önemlidir:

"Nazım'ın Bedrettin'den önceki şiirleri büyük ölçüde propagandayı, ajitasyonu amaçlayan ürünlerdir. Dolayısıyla şiir açısından çeşitli sakıncalar

içeren bir militan tutumu yansıtırlar. Bu tutum, kuşkusuz, son yirmi yılda üç askeri müdahale yaşayan, bu müdahaleler dolayısıyla uğranılan yıkımların mirasını birbirine aktaran, birikimleyen genç kuşaklara özellikle çok çekici gelmektedir." (Oktay 1995, 52). Bu şiir içerisinde her ne kadar sakıncalı öğeleri barındırırsa barındırsın "*Türk şiirinin gerek yapı gerek bağlam sorunlarına gerçek anlamda bir darbe indirmiştir. Bu yönüyle Nazım Hikmet'in 1920'lerde Aydınlık dergisinde yayınladığı şiirleri Türkiye'deki ilk modernist şiirlerdir.*" (Kahraman 2000: 39). Fütürizm ve konstrüktivizmden etkiler taşıyan Nazım Hikmet şiiri, yeni bir içerik ve söylemle geleneksel şiirin karşısına çıkarak onu sarsmaya başlar ve kendisine bir çıkış yolu arayan Türk şiirinde estetik alt yapısı güçlü olmamasına hatta estetiği öncelememesine rağmen beklenilenden daha etkili olur;

AÇLARIN GÖZBEBEKLERİ

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç
bizim !

Değil birkaç
değil beş on
30.000. 000
30. 000. 000

Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
açlar dizilmiş açlar!

Bunlar!
yürüyen parçaları
o kurak
toprakların!

dizeleri yeni bir dünya görüşünün şiir aracılığıyla ayaklanışı ve kendisini ifade edişidir. Hasan Bülent Kahraman, bu şiirin özelliklerini şöyle anlatıyor: "*Şiirsel söylem kendi özelliklerini ve özgüllüklerini korumakla birlikte politik bir nitelik de kazanır ve bu aşamada şiirin etkileme, belirleme gücü yükselir. Şiire yönelik*

eleştiriler, şiiri hedef almazlar, onun içerdiği politik söyleme ve yaklaşıma yönelirler." (Kahraman 2000: 43). Modernizmin eşiğinde olan yeni devletin halkçı tutumu karşısında Nazım Hikmet'in söyledikleri yabana atılacak cinsten değildir. Bütün karşı çıkmalara ve bütün itirazlara rağmen Nazım Hikmet, Türk toplumu içerisinde gerek şiiriyle gerekse söyledikleriyle yaşama şansı bulan insandır. Bu diyalektik söylem tarzı ve ideolojik vurgusu ağır olan şiir anlayışı, uzun yıllar içerisinde kendi dil bürokrasisini kuran Türk şairleri için tedirgin edici bir yeniliğe sahiptir. Bunun için büyük karşı çıkmalara maruz kalır.

MAKİNALAŞMAK

Makinalaşmak
İstiyorum !

Beynimden etimden iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu
Altına almak için
çıldırıyorum!
Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor,
Damarlarımda kovalıyor
Oto-direzinler lokomotifleri!
trrrum,
trrrum,
trrrum!
Trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum!

Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün !
trrrum!
trrrum!
trrrum!
trak tiki tak
Makinalaşmak
istiyorum!

Materyalist ve Marksist dünya görüşünün şekillendirdiği "Makinalaşmak İstiyorum" şiiri, klasik cümle düzenini alt üst etmesiyle yenidir. Dilin devinimsel

hızı okuyucuyu ablukaya almakla kalmaz; aynı anda mekanik bir düzenin işlevselliğini yaşatır. Nazım Hikmet, şiirleriyle hem geçmiş yaşantımıza hem de geçmiş sanatımıza bir sorgulama getirir. Bunun için onun şiiri yeni bir düşüncenin ve sanat anlayışının ürünüdür.

Şiirindeki paralel, simetrik, ters simetrik akışlar ve kırılmalar modern Rus şiirinden özellikle Mayakovski'den alınmış yansımalardır. Dilin elastikiyet kazandığı Nazım Hikmet şiirini doğru bir biçimde eleştirmek için ideolojik sığlıktan uzak ve sanatın prensiplerini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu yönüyle eleştirildiği taktirde onun şiirinde bir hayli eksiklik olduğunu görürüz. Haziran 1963'te Moskova'da ölen Nazım Hikmet'in günümüze kadar yetişen Marksist şairlerin tümünde az veya çok etkisi vardır. Bir bakıma ülkemizdeki Marksist şiirin öncülüğünü yapmıştır.

Nazım Hikmet, yarattığı özne tipolojisiyle Türk edebiyatının modernist öncü şairidir. Onun öznesi, insan merkezli bir dünyada metafizik bağlarla bütün ilişkisini keserek geçmişin biçimlendirdiği değerlere başkaldırır. Gücünü ve kuvvetini yaşadığı dünyadan alan bu anlayışta, öznenin itici gücü kendi bireysel varoluşunun en büyük sebebi olarak gördüğü maddi enerjisidir. Bunun için materyalistir. Bireyin görünen evrendeki eylemselliği onun en ayırt edici yanıdır. Böylesine bir anlayışın biçimlendirdiği şiiri ise geçmişin bütün yükünden kurtulma dileğindedir. Bu nedenle her noktada kendisinden öncekine karşıdır.

Toplumcu şiirin ustalarından İlhami Bekir Tez, şiir diline kazandırdığı devinimsel dağıtıcılık ve imgesel derinlik bakımından Nazım Hikmet'i anımsatan Ahmed Arif, sonraki kuşaktan dergilere takma adla gönderdiği şiirleri Nazım Hikmet'in sanılan ve 1943'te Tebliğ adlı ilk şiir kitabının yayınlanmasından sonra tutuklanıp sürgüne gönderilen; ikinci şiir kitabı "Hoş Geldin Halil İbrahim"i ancak 1959'da yayınlayabilen A. Kadir, "Ustam Nazım Hikmet'tir" diyen Attila İlhan ve serbest tarzdaki söyleyiş hususiyetlerini benimseyen Hasan Hüseyin onun etkilediği şairlerden sadece bir kaçıdır. Anılan bu şairler, 1960'tan sonra şiir yazdıkları gibi, bu dönemin şairleri üzerinde bir hayli etkili de olmuşlardır.

Toplumcu şairlerin, yalın bir dille kurdukları radikal imgeleri devinimsel özellikleriyle çok güçlüdür. İmge düzenleri, bu dönemde sığ ideolojik sağaltımdan uzaktır. İsmi anılan şairler, dilin geleneksel düzenini bozarak imgenin içeriğinde Marksist ideoloji doğrultusunda bir değiştirime gitmişlerdir. İdeolojik sapma, 1960 sonrası kuşağında akışkanlık kazanarak militarist bir tutum takınacaktır.

Nazım Hikmet şiiri, deneysel bir şiirdir. Bu şiirin somut derinlikçi yapısı elle tutulur niteliktedir. Olandan çok olması gerekeni anlatırken geçmişi ve geçmiş şiirin birikimlerini yadsıyarak sanatını icra eder. Bu yönüyle hem izleksel

hem de biçimsel bakımdan Türk şiirinde önceliği olmayan bir şiirdir. Nazım Hikmet şiiri, söylem bakımından saf şiir olgusuna yaklaşarak gününü etkilediği gibi izleksel ve biçimsel bakımdan geleceğin şiirinin kurulmasına da büyük bir katkıda bulunmuştur.

Salah Birsel (1919-2002), ilk şiir çalışmalarına Necip Fazıl ve Nazım Hikmet etkisiyle başlar. Kendini bulma yolunda Mallarme, Valery ve Süperville gibi Avrupalı bir çok 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.*" (Bahar 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 -)'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.*" (Çelik 1998, 6). Bu çizgi Karacaoğlan, Köroğlu, Dadaloğlu, Dertli vb. gibi halk edebiyatının önemli şairlerinin etkisiyle daha geniş bir dünyayı kucaklar.

Nazım Hikmet şiiri, ses yapısı ve imge düzeniyle Attilâ İlhan şiirinin en büyük kaynaklarından birisidir. Attilâ İlhan, 1941 yılından itibaren toplumcu kuşak içinde bu doğrultuda eserlerini vermeye başlar. 1946 yılında Cumhuriyet Halk Partisinin açtığı şiir yarışmasında Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinin ardından "Cebbar Oğlu Mehemmed" şiiriyle ikinci gelmesiyle birlikte 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 folklör öğelerini 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.

Modern Türk şiirinin öncüleri arasında yer alan Attilâ İlhan'ın şiirlerinde, kent olgusunun modernleşme bağlamında doğurduğu çoğulcu ve paradoksal yaşam tarzının en karmaşık yapılarını görmek mümkündür. Kent yaşamının biçimlendirdiği argo, küfür, bıçkınca konuşmalar, tarihsel dönem sapmaları gibi modernist dilsel ürünler söyleminin ana omurgasını oluşturur.

Şiirindeki 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.*" (Çelik 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. Şiir dilini önceleyen çalışmasında kendine özgü bir imge düzeni ve biçim arayışı vardır. Geçmişin birikimlediği değerleri yadsımadan aldığı gibi; her türlü yeniliğe açık ve hiçbir imlâ işaretini kullanmayan şiirleriyle bir sonraki kuşağa örnek olur. 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 Sevişmek (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**'ı (1911-2003) 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 Hikmetin de etkisiyle onu toplumu önceleyen bir sanat anlayışına yaklaştırır. Şairânelikten 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.

ALİŞİM

Kasnağından fırlayan kayışa
kaptırdın mı kolunu Alişim!
Daha dün öğle paydosundan önce
Zileli'nin gitti ayakları.
Yazıldı onun da raporu:
"İhmaldan!"
Gidenler gitti Alişim,
boş kaldı ceketin sağ kolu...
Hadi köyüne döndün diyelim,
tek elle sabanı kavrasan bile
sarı öküz gün görmüştür,
anlar işin içyüzünü!

Bu yapı, toplumsal gerçekçi söylemi ortak köy ve kent sorunsalında buluşturur. Şükran Kurdakul'un ifadesiyle: "*İşlediği temaların ve kullandığı şiir tekniklerinin özgünlüğü, Rıfat Ilgaz'a, yalnız toplumcu gerçekçi akımın değil, yeni şiir hareketinin de öncülerinden biri olma niteliği kazandırır.*" (Kurdakul 1987: 266).

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 Fütürizmin 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" 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 bir çoğu 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 şiirimize 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 hareketin uzun vadeli olmasını önlemiştir. Marksist estetiği kendisine çıkış yolu olarak seçen bu şiir anlayışının estetik alt yapısı Marks, Engels, Troçki gibi Marksist teorisyenlerle Plehanov, Luckhas, Jdanov, Lunaçarski gibi Marksist sanat teorisyenleri tarafından oluşturulmuştur. 1940-1960 yılları arasında bu anlayış, hikaye ve roman gibi edebi türlerde kendisini daha çok toplum sorunlarını ele alan ve önceleyen bir yaklaşım şeklinde gösterir. Asıl sivrilme ve ideolojik yüklenme 1960'tan sonra kendisini gösterecektir.

7.2.3. Birinci Yeni (Garip) Şiir Hareketi

1920-1940'lı yıllar, yeni bir devletin kuruluşunun getirdiği kültürel paradoksun kendisini belirgin bir biçimde hissetirdiği yıllardır. Bu dönemde, edebi ve estetik bakımından birbirinden farklı anlayışları yan yana görürüz. Eski ile yeni arasında ses yükü, imge yapısı ve söyleyiş biçimi açısından özgün köprüler kuran bu sanatkarların karşısında tutunabilmenin tek yolu vardır: Kendi edebi hareketini kurmak. Böylesine bir ortamda tesadüflerin Ankara'da aynı okulda bir araya getirdiği üç genç: Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday, bu avantajlarını kullanarak şiir yazmaya karar verirler. Bu tanışmayı Oktay Rifat şöyle anlatmaktadır:

"Orhan'ı ilk mektebin beşinci sınıfından beri tanırım. Asıl dokuzuncu sınıfta canciğer arkadaş olduk. İkimiz de şiir delisi idik. Orhan zil çalar çalmaz yanıma

gelir. 'Teneffüsü gâvur etmeyelim Oktay' derdi. Şiir sözü edelim, şiir konuşalım demekti bu. Bir yıl sonra İstanbul'dan Melih geldi. O da bizim gibi şiire tutkundu. Üç kafadar çocukluktan delikanlılığa el ele geçtik." (Rifat 1950: 3).

Okudukları Ankara Erkek Lisesindeki hocaları arasında Halil Vedat Fıratlı, Rıfkı Melul Meriç ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın olması, onların şair kişiliklerinin gelişimi için büyük bir şanstır. İlk edebi çalışmalarına bu okulda başlarlar. Orhan Veli "Yahudi'nin Fendi Arnavudu Yendi" (Veli 1930: 3-4) isimli piyesini, Oktay Rifat "Gecenin Söyledikleri-Hepsi Var, SevgilimYok" (Rifat 1931: 50) isimli mensur şiirini, Melih Cevdet Anday "Dilenci" (Cevdet 1932: 12) hikayesini ve "Rahatlık" (Cevdet 1934: 11) isimli şiirini Ankara Erkek Lisesinin çıkardığı "Sesimiz" dergisinde yayınlar. Melih Cevdet'in bu şiirindeki "İçim serin ve hafif, ne bir haz, ne bir keder" dizesiyle; Oktay Rifat'ın bu dergide yayınlanan "Mermer Merdivenler", "Yollar" ve "Hasret" isimli şiirleri, daha çok Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar estetiğini çağrıştırmaktadır.

Üçlünün bundan sonraki çalışmalarını, Oktay Rifat'ın amcası Cevat Rifat İlhan'ın İzmir'de Nisan 1933'ten itibaren çıkarmaya başladığı "İnkılap" (Rifat 1931, 10) dergisinde yayınladıklarını görüyoruz. Bu şiirler, bireysel eğilimin ve etkilenmenin çok fazla olduğu bir döneme aittir. Muhtelif vesilelerle ayrılıp tekrar bir araya gelen üçlü, 1936 yılında Nahit Sırrı Örik ve Yaşar Nabi Nayır'ın yardımlarıyla şiirlerini arka arkaya "Varlık" dergisinde yayınlamaya başlar. Oktay Rifat'ın ifadesiyle: "*Amaçları öncekilerden bambaşka bir şiir yazmaktır.*" Edebiyat âleminde tutunabilmenin başka yolu yoktur.

"Garip" hareketine yol açacak ilk on şiir 1937 yılında "Varlık" dergisinin yüz birinci sayısında "Şiirler" başlığı altında yayınlanır. Bu şiirlerden "Ağaç" şiiri Orhan Veli ve Oktay Rifat tarafından ortaklaşa yazılırken; "Saksılar","Bir Kadın", ve "Yıldızlar" şiirleri Oktay Rifat tarafından yazılmıştır. Geriye kalan şiirlerden üçü Mehmet Ali Sel müstear adıyla Orhan Veli tarafından yazılmış ve o sırada yurt dışında bulunan Melih Cevdet Anday'a ithaf edilmiştir. Hakan Sazyek'in ifadesiyle: "*Üç şairin Garip tarzındaki şiirleriyle ilk kez bir arada görünmeleri ise aynı derginin 1 Sonteşrin 1937 tarihli sayısında gerçekleşir.*" (Sazyek 1996: 49). Bundan sonraki muhtelif yazılarında ve söyleşilerinde şiirle ilgili görüşlerini belirten Garipçilerin bu konuyla ilgili en ciddi yazıları, Orhan Veli'nin "Varlık" dergisinde yayınladığı beş makalesidir. Daha sonra bu makaleler birleştirilerek 1941 yılında çıkarılan "Garip" kitabının önsözünde "Garip" hareketinin poetikası olarak yayınlanır.

Garipçilerin uzun arayışları neticesinde belirledikleri şiir anlayışları, 1920'li yılların başlangıcında tümüyle olmasa da bazı yönleriyle Batı'da tükenmeye yüz tutmuş surrealiste şiir anlayışıdır. Cemil Gökeri'nin bu hareketle ilgili tespitleri ilgi çekicidir: "*Garip hareketinin geleneğe karşı çıkışı, kübizm, fütürizm,*

dadaizm ve gerçeküstücülük akımlarının bu konudaki tutumlarıyla benzerlik göstermektedir." (Sazyek 1996: 236). Garip hareketi, geleneksel olanı, rasyonalizmi, sanayileşme ve kentleşme gibi kavramları reddederek bu akımlarla ortak bir payda da buluşur. Garipçilerde, modernizmin ana eksenini oluşturan; "*bilimsel bilgiyle, mekanizasyonla iç içe geçmek ve ussal düzen yaratma kaygısı*" (Kahraman 1991: 56) yoktur. Bu nedenle zaman zaman bazı tekniklerinden faydalanmasına rağmen her türlü modernist biçimlenmeye karşıdırlar. Garip'in modernizmle olan ilişkisi; üst gerçekçiliğe geçiş sürecinde bir karşı-modernist sorgulama şeklinde kendisini gösterir. İmgeyi boşlamaları ve çağrışımdan kaçınmalarında fütürizmin önemli bir etkisi vardır. Bilinçaltına (tahteşşuur) yönelmelerinin ve şiir dilinde her türlü estetik endişeyi dışlayarak şoku ve humoru öncelemelerinin temelinde de bu yatmaktadır. Dil anlayışlarında gördüğümüz "her türlü yükten arınma dileğinde" de sürrealizmin "otomatik yazı" anlayışı etkilidir. Küçük çaplı bu şiirler, uzun bir maratondan sonra Türk şiirine bir nebze de olsa soluk aldırır. Diğer bir ifadeyle Garip şiiri, altı yüz yıl süresince büyük bir ordunun disiplini ile yürüyen Türk şiirinin istirahat anıdır.

Şiiri, söz söyleme sanatı olarak tarif eden bu anlayış, Ahmet Haşim'in; "*şiir sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır*" görüşüne tepki niteliğindedir. Sanatın geleneksel kalıplarından kurtulma dileğinde olan bu poetikada, şiirin geçmişine ait olan her şey (an'ane), büyük bir eleştiriye tabi tutulur. Garipçilere göre; "*şiir geleneğimizde önemli bir yeri olan kafiyeyi, ilk insanlar ikinci satırın kolayca hatırlanmasını temin için yani sadece hafızaya yardımcı olmak maksadıyla kullanmışlardır. Fakat onda sonradan bir güzellik bulmuşlardır.*" (Garip 1941: 5). Veznin Türk şiirindeki kullanılışı da aynı gerekçelerle reddedilir. Şiiri, her türlü kayıttan kurtarmak dileğindeki bu anlayış, lafız ve mana sanatlarıyla, musiki ve resim gibi şiire has unsurları gereksiz görür.

Garip hareketinin kendisine merkez edindiği insan tipolojisi; "*yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda bulan insanlardır.* Böylece, o güne kadar Türk şiirinde yerini bir türlü alamayan küçük insan, şiir haritamızın merkezindeki yerini alır. Bu küçük insan, her türlü soyut güçlerle münasebetini kestiği gibi, toplumcu gerçekçi anlayışın çizdiği dünyanın dönen dişlisi olmaktan da uzaktır. Kendi bireyselliğinin varoluş serüvenini kurcaladığında çağdaş felsefenin hiçliğine düşmüş; varlığını sadece yaşadığı dünyayla olumlayan ve geleneksel olana ironik bakan Süleyman Efendidir. Bunun için onu, sürekli nesnenin envanterini çıkarırken ya da hayranlıkla izlerken görürüz;

Ekmek ve Yıldızlar

Ekmek dizimde
Yıldızlar uzakta, ta uzakta.
Ekmek yiyorum yıldızlara bakarak.

Öyle dalmışım ki sormayın,
Bazan şaşırıp ekmek yerine
Yıldız yiyorum

Kendisinden önceki şiir anlayış(lar)ını reddeden Garip şiir hareketi, serbest şiire geçerek şiirin geleneksel formunu değiştirmesi bakımından faydalı olmuşsa da; söz dağarı ve söyleme açılımıyla acemi ve kekeme bir düzeye iner. Eşyaya içkin anlamı, yine günlük dille ve gerçeküstücü bir tavırla okumaya kalkışan Garip şiiri, bu inişle, alışkanlıkların ve rutinleşmelerin körleştirdiği evreni çocuksu bir büyüde yeniden keşfetmek ve kurmak ister.

Ne Kadar Güzel

Çayın rengi ne kadar güzel;
Sabah, sabah;
Açık havada.
Hava ne kadar güzel!
Oğlan çocuk ne kadar güzel!
Çay ne kadar güzel!

Fakat onların şiiri, geleneksel şiirin vezin, kafiye gibi musikal araçlarını yitirince; gerçekten klasik ölçütler doğrultusunda şiir hükmü vermek için zorlanılan bir söz malzemesine dönüşür. Bu şiirde söyleyiş biçiminden çok söylenen şey ön plana geçer.

Her ne kadar Garip adıyla küçümsenip alaysı bir dille eleştirilse de; son iki yüz yıllık süreçte süsleyici ve mübtezel imge yığınıyla kurulmuş ve bütün yaratıcı hamlelerini yitirmiş klasik şiirin ölü yapısını dışlamakta Garip şiiri haklı idi. O, mutantan söz kalıplarının görmezleştirdiği şiiriyetin yanı başımızda olduğunu keşfetme ve duyurma iddiasındaydı. Onun için "basitlik, sadelik ve aleladelik" gibi üç temel ilkeyi benimsedi. Sıradan insanların, şeylerin ve durumların gizli şiirini yakalama arzusundaki Garip'in en büyük eksiği, geleneksel şiiri yapan unsurları tümüyle reddetmesi idi. Eğer böyle bir redd-i miras etmeyip geçmişin deneyimlerini kendi yetenekleri ve ülküleri ile sentezleyebilselerdi çok daha yaratıcı bir edebi harekete dönüşebilirlerdi. Bu dönüşümü gerçekleştiremediklerinden dolayı, ideolojik çağrılara daha açık hale gelirler ve bu durumda onların bir bakıma tükenişlerini hazırlar. Kısa bir sürede geniş yankılar uyandıran ve "her anlamda aşkınlığı reddederek bireyin var oluşunu önceleyen (Kahraman 2001, 236) Garip şiiri, 1950'ye kadar devam eder. Topluluk 1948 yılında Mahmut Dikerdem'in maddi katkılarıyla "Yaprak" dergisini çıkarmaya başlar. 1950 yılına kadar devam eden bu hareket, Orhan Veli'nin 1950 yılındaki beklenmedik ölümüyle birlikte son bulur. Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde farklı açılımlara neden olduğu için ilgili hareketin göz ardı edilmesi mümkün değildir.

Garip şiirinin genel özelliklerini şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1. Somut ve materyalist öğeler içerir,

2. Şiirde geleneksel olan vezin, kafiye ve edebi sanatları reddeder,

3. Anlama büyük bir önem verir,

4. Şahıs kadrosunu sıradan insanların arasından seçer,

5. Konuşma diline yönelir,

6. Şiirin diğer türlerle ve sanatlarla olan ilişkisine son verir,

7. Şiir sanatına ait her türlü form endişesini ortadan kaldırarak serbest şiire yönelir

8. Bilinçaltı, düş ve çocukluk Garip şiirinin en büyük kaynağıdır

Orhan Veli (1914-1950), Garip hareketinin kurucusudur. Ölümüne kadar hareketin ilkelerine bağlı kalarak edebiyat tarihimizdeki yerini almasını başarmıştır. Divan ve Batı şiiri yanında halk edebiyatı formlarını da kullanarak şiirini olgunlaştırır. Bilge Ercilasun'un ifadesiyle: "*1937 yılına kadar klasik ve geleneğe bağlı olan bu şiirler, dörtlüklerle ve hece vezniyle yazılmıştır. 1937 yılından itibaren yeni bir şiir tarzına yönelir. Vezin, kafiye, edebi sanatlar ve imajlar atılmış, dil değişmiştir. Duru ve sade bir dile ulaşmış, nesre yakın bir ifadeyi benimsemiştir.*" (Ercilasun 1994: 21). Şiir sanatına ait klasik biçimlerin dışına çıkarak modern Türk şiirinin imkânlarını genişletir. O güne kadar yapılmayanı gerçekleştirerek geleneğin karşısında direnişe geçer ve geleneksel biçim öğelerini dışlayarak her türlü form endişesinden uzak bir şiir anlayışının esaslarını ortaya koyar. Kendi geleneğini kurmaya yönelir ve klasik biçimlenmeye son vermekle kalmaz; şiirin yolunu arka sokağa yöneltir. Bir bakıma şiir evine bacadan girerek dikkatimizi çekmeyi başarır.

Orhan Veli, kendi içerisinde karşıtlığını taşıyan bu şiir anlayışıyla büyük bir emek isteyen geleneksel şiiri hafife alarak serbest şiire geçişte şairlerimiz için büyük bir kolaylık sağlamıştır. Onun bu tür şiirlerinin kaynağını Batı'da tükenmeye yüz tutmuş sürrealist şiir anlayışı oluşturur. Bu kaynağı Enis Batur şöyle açıklıyor: "*Garip hareketi, geniş hatlarıyla gerçeküstücülük öncesi (ve öncüsü) Fransız şiirinden hız alıyordu başlarda: Ünlü 'Çiroz name'nin şairi Charles Cros ve çatal dilli Tristan Corbiere ilk belirgin çıkış noktalarıydı. Zamanla gerçeküstücülükle de tanıştı Orhan Veli; ama, bu sanatsal etkinliği tek boyutta algılamayı yeğledi; gerçeküstücülüğün iliğini oluşturan ve Rimbaud'dan, Lautreamont'tan, Apollonaire ve ve Jarry'den yola koyulan kesimin çok boyutlu (bilinçaltının serüvenleri, kendiliğinden yazı, usdışı ve usüstü, klasik yasaları ters yüz edilmiş imgecilik, doğaüstü ve ötesi gizilgüçler) girişiminin yerine gündelik yaşamın kaba incelikleri ve kabadayılıklarıyla*

iletişime giren bir kanadı, Prevert'i ve çevresini seçti." (Batur 1995, 98). Enis Batur, Orhan Veli şiirinin Garip dönemine ait Batılı kaynaklarını açıkladıktan sonra bu şiirin taşıdığı sakıncaları Cemal Süreya'dan bir alıntıyla destekler: " *Sonuç biliniyor: Düzayak, herkesin şiiri olmayı amaçlayan, ne yazık ki bu amaca ulaşan bir üslûpsuzluk imparatorluğu. Cemal Süreya'nın çok yerinde bir görüşle değerlendirdiği gibi: Orhan Veli kendi şiirinin kavgasını kaybetmişti."* (Batur 1995: 98). Bunun için onun edebiyat çevrelerince takdir edilen şiirleri Garip çizgisinin dışındaki şiirleridir;

ANLATAMIYORUM

(Moro romantico)

Ağlasam sesimi duyar mısınız,
Mısralarımda;
Dokunabilir misiniz
Gözyaşlarıma, ellerinizle ?

Bilmezdim şarkıların bu kadar güzel,
Kelimelerinse kifayetsiz olduğunu
Bu derde düşmeden önce.

Bir yer var, biliyorum;
Her şeyi söylemek mümkün;
Epeyce yaklaşmışım, duyuyorum;
Anlatamıyorum.

Bu şiirin yanı sıra "İstanbul'u Dinliyorum" ve "İstanbul Türküsü" isimli şiirleri de Garip çizgisi dışında; daha çok ferdi özlemi ve duyarlığı dile getiren şiirleridir. Şiirlerini "Garip" (1941), "Vazgeçemediğim" (1945), "Destan Gibi" (1946), "Yenisi" (1947), ve "Karşı" (1949) adlarıyla kitaplaştırır.

Oktay Rifat (1914-1988), Garip (Birinci Yeni) ve İkinci Yeni'nin kurucularındandır. Şair ve Türk Dil Kurumunun kurucusu Samih Rifat'ın oğludur. İlk şiir denemelerini Ankara Erkek Lisesinin çıkardığı "Sesimiz" dergisinde yapar. Bu şiirleri Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Necip Fazıl'dan etkiler taşımaktadır. Kültürlü bir aile muhitinde yetişmesi nedeniyle Garip hareketinin estetik alt yapısını oluşturan surrealiste şiiri arkadaşlarından daha önce ve daha iyi tanımıştır.

Oktay Rifat, edebiyat âlemine Garip hareketiyle birlikte girer. Bu hareket içerisinde yazdığı şiirlerini, Garip'in poetikasına uygun olarak yazmıştır. Hareketin poetik ortaklığını göstermesi bakımından Garip kitabındaki "Kuş ve Bulut" şiiriyle "Ağaç" şiiri Orhan Veli ve Oktay Rifat tarafından birlikte

yazılmıştır. Bu kitapta yer alan yirmi bir şiirinin büyük bir kısmı Garip çizgisinde yazılan şiirlerdir. Garip hareketi içerisinde Orhan Veli'nin lider kişiliğinin yanında, Oktay Rifat'ın yönlendirici, denetleyici ve eleştirici kişiliği dikkati çekmektedir. Hareketin mektepleşme eğilimine karşı çıkarak tek düzeleşmesini önlemeye çalışır. Orhan Veli'nin aynı çizgide kalma eğiliminden kurtulmak için sürekli bir çıkış yolu aradığına tanık oluruz. Çünkü o, edebiyat dünyasında bir yer edindikten sonra Garip şiirinin estetik alt yapısı içerisinde kalmanın kendisini tüketeceğine inanmaktadır. Bunun için Orhan Veli'nin vefatından sonra Garip'ten kopuşu kolay olur.

Bu dönem şiirlerinde "yaşama sevinci" şiirlerinin en önemli izleğidir. Biçim bakımından bu şiirlerde hiçbir kaygıya yer yoktur. Geleneksel olan her şeyden arınma dileği görülmektedir. Ancak Garip kitabındaki "Kuzu" (s. 36) ve "Uykusuzluk" (s. 42) şiirleri söylem bakımından Garip'in poetik anlayışından daha çok İkinci Yeni'ye yakındır. Bu şiirler, Oktay Rifat'ın sonraki şiir çizgisini açıklaması bakımından önemlidir.

Garip çizgisinde kalmayarak şiir serüvenini toplumcu gerçekçi, İkinci Yeni ve evrensel değerleri önceleyen bir doğrultuda sürdürür. "Aşağı ve Yukarı", "Karga ile Tilki" kitaplarındaki şiirleriyle toplumcu gerçekçi özü dile getirir. Bu kitaplarında halkçı bir tavırla folklordan bir hayli faydalanmıştır. Ancak şiiri folklorun getirdiği blok alıntıların sakıncalarını içermektedir. "Perçemli Sokak"la araladığı İkinci Yeni kapısına "Âşık Merdiveni"yle girer. "Şiirler" ve "Yeni Şiirler" kitaplarındaki özgün imge düzeni, dilde saflaşma eğilimi ve form mükemmeliyeti sayesinde şiir sanatında büyük bir sıçrama yaparak evrensel değerlere ulaşır. Bilincinin biçimlendirdiği dinamik imgeler, insani duyarlığın en özgün anlatımını üstlenir. Bu ses, Koca Bir Yaz'a kadar kendisini duyurmanın bir yolunu bulur. Son şiir kitaplarında, yaşlanmanın getirdiği bir tükenişi yaşayan buğulu ve umarsız sesini duyarız. Denize doğru konuşan şair, evrensel insan tecrübesini dünü ve bugünüyle şiirin iç ikliminde olgunlaşmış bir dilin dünyasına taşır. Ona göre şiir, içerik ve dil işidir. Bunun için aynı muhtevayı, birbirinden farklı formların içerisinde dile dönüşmüş bir biçimde görebiliriz. Tükenmek bilmeyen bir enerjiyle yazan Oktay Rifat, uzun soluklu ve çok yönlü bir sanatkardır.

Lirizm, Oktay Rifat şiirinin her döneminde dip bir akıntı olarak varlığını korumuştur. Bireyselden ulusala ve oradan da evrensele ulaşan geniş bir şiir haritasına sahiptir. Orhan Veli'den daha uzun bir süre yaşaması ve bu sürede şiirle uğraşması, şiirlerini geliştirme imkânını sağlar. "*Türk şiirinin Cumhuriyet Dönemindeki tarihsel gelişmesini onun şiirleri aracılığıyla görmemiz mümkündür. Sanatın bir form meselesi olduğuna inanan şair, şiirle ilgili hiçbir konuda tutucu değildir.*" (Özcan 1999: 486). Bunun için Garip döneminde Orhan Veli'nin mektepleşme eğilimine karşı çıkarak İkinci Yeni gibi Garip hareketine

tepki olarak doğan bir edebi hareketin kuruluşunu gerçekleştirir. Şiirlerinde "aşk", "yaşama sevinci", "özgürlük" ve "zaman problemi" en çok üzerinde durduğu temlerdir. Şiirlerini "Garip" (1941), Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üzerine Şiirler (1945), "Güzelleme" (1945), "Aşağı Yukarı" (1952), "Karga ile Tilki" (1954), "Perçemli Sokak" (1956), Aşık Merdiveni" (1958), "Elleri Var Özgürlüğün" (1966), "Şiirler" (1969), "Yeni Şiirler" (1973), "Çobanıl Şiirler" (1976), "Bir Cıgara İçimi" (1979), "Elifli" (1980), "Denize Doğru Konuşma" (1982), "Dilsiz ve Çıplak" (1984), "Koca Bir Yaz" (1987) başlıkları altında toplamıştır.

Melih Cevdet Anday (1915-2003), Garip'in üç şairinden birisidir. Sesimiz ve İnkılap dergisinde başlayan şiir çizgisi, başlangıç itibariyle eşyanın arkasındaki gizemi araştırır niteliktedir. Aynı zamanda bu ilk şiirleri güçlü bir şairin habercisidir;

HATIRLAMA

Yağmurlu bir gecenin dinleyerek sesini
Bir eski halı gibi sırt üstü uzan yere
Bekle de saatlerce yağmurun dinmesini
Bir küçük damla uyku girmesin gözlerine

Duvara mumya gibi vuran gölgeni ara
İnce çıtırtılarla odanda yansın ocak
Hayalinin gölünde belirsiz bir hatıra
Bir yaban kuşu gibi süzülüp kaybolacak

Necip Fazıl Kısakürek etkisinin kendisini hissetirdiği bu şiir, aynı zamanda izleksel özünde derin bir hassasiyeti barındırmaktadır. Garip çizgisinde; "*Ölümü hatırlatan ne var bu resimde" ve/ya "Şiirlerimde sen olmadığın zaman/ Onları niçin bitiremiyorum ?/ Kalbim, kalbim, kalbim;/ Aradığını ne güç buluyorsun*!" (Anday 1941: 22) diyebilecek kadar duygusal olabilen şair, daha sonraki şiir anlayışında bu duygusallıktan arınarak şiirini mümkün olduğu kadar aklın emrine verir. Bu dönem şiirlerinde bilincin mutlak bir müdahalesi vardır ve dil bu devinimle yeni işlevler üstlenir.

GÜNEŞE YAKARI

O ki, uykusuz bal dolu akik bir sağrak,
Lâcivert taşından bir kap, evcil yağ dolu,
Suçunu sunmuştu sana, ilk ağlayışında,
O ki, üçte bir insan, üçte iki tanrı,
Renkli sedire uzandı artık yatacak.

dizeleri, bir dil eğiricisinin zengin imge kültüründen yansımalarını taşımaktadır.

İnci Enginün'ün ifadesiyle: *"Destan ve tarih kişilerinden hareket ettiği şiirlerinde insan gerçeğini, fert ve toplum boyutunda ele aldığı görülür. İnsandan hareket ettiği şiirleri çok daha etkilidir. Bugünü de içine alan insanlık macerasını sezdirir okuyucusuna. Düşünce şiirinin beraberinde hem kuruluğu hem de alayı getirmesi kaçınılmazdır. Melih Cevdet Anday'da ikisi de bulunur."* (Enginün 2001: 87). Son yıllarda uzun soluklu şiirler yazan usta bir şair olma şansını yakalamıştır. Onun şair kişiliğini sadece Garip hareketi içerisinde değerlendirmek, büyük bir haksızlık olur.

Şiirlerini "Rahatı Kaçan Ağaç" (1946), "Telgrafhane" (1952), "Yanyana" (1956), "Kolları Bağlı Odysseus" (1963), Teknenin Ölümü" (1975), "Bütün Şiirler: Sözcükler" (1978), "Ölümsüzlük Ardında Gılgamış" ((1982), "Tanıdık Dünya" (1984), "Güneşte" (1989) adıyla kitaba dönüştürmüştür.

Birinci Yeni (Garip) hareketi, şiirin geniş kitlelere yönelmesi bakımından önemli bir işlevi yerine getirir. Sıradan insan, dili ve kimliğiyle kendisine yönelen bu şiir hareketine karşı büyük bir sempati duyar. Ancak şiiri, sanat eseri yapan her türlü unsuru dışlaması nedeniyle basitliğin boşluğuna ve ilkelliğin ilkesizliğine iter. Hiçbir sanattan yardım almayan şiir, acemiliğinden bir türlü kurtulamaz. Anlam ise şiirin tek seçici öğesi olarak kolluk kuvveti görevine soyunur ve şiirin karnı yerine kapısı önüne oturur.

7.2.4. İkinci Yeni Şiir Hareketi

Türk şiir haritasındaki şekillenme Cumhuriyet döneminde çok daha yoğun bir hal alır. Aynı dönem içerisinde birbirinden farklı anlayışla yola koyulan şiir hareketlerinin varlığı bunu göstermektedir. 1950'li yılların ortalarına doğru şekillenen ve günümüze kadar devam eden "İkinci Yeni" hareketi de bunlardan birisidir. İkinci Yeni ismini, Muzaffer Erdost 1956 yılındaki "Pazar Postası" dergisinde ilk kez kullanır.

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 Savaşının doğurduğu bunalım üzerinde şekillenen dadaizm ve sürrealizm akımları İkinci Yeni'ye de kaynaklık etmiştir. 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 kaygılardan kurtulduğu andan itibaren başlar. İstenilen sadece bütün değerlerin yıkılması, toptan inkârına gidilmesiydi.*" (Saraç 1960: 148).

Çıkış noktası dadaizm olan sürrealizm de şiire has her türlü kuralı boşlaması ve aklın kontrolünden uzak otomat bir yazı düzenini kabullenmesiyle İkinci Yeni'ye kaynaklık eder.

Bu edebi 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 bilinç otomatizmini esas alarak imge yüklü, kapalı ve kilitli bir dili tercih eder. Zamanla imge yükü ağırlaşan bu şiir hareketi, kendi 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 kitlesini gerektirir.

İkinci Yeniciler, geleneği tümüyle dışlayarak içsel, bireyci bir şiir anlayışına yönelirler. "Anlamsızlığın anlamı" ve "anlamsızlığa kadar özgür olmak" şiir anlayışlarının ana izleğidir. Hareketin öncülerinden İlhan Berk'in anlatımıyla; "*Sözün üstünü çize çize yürüyen*" (Berk 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.

Dili, şiirin baş tacı edinen bu hareket, "deliliğin dili" diyebileceğimiz yargısız ve öznesiz bir otomatizmi, şiirleri için çıkış yolu olarak seçer. Kendine özgü yinelemeler ve sapmalarla düzleminden koparılan dil, şiirin merkezinden uzaklaşarak imge bataklığına dönüşür. Genellikle başarısız kalmış imge dönüştürümünden kaynaklanan kanserojen imge yapısı, II. Yeni şiirinin en zayıf noktalarından biridir. Genellikle radikal imgelerle şiddetli imgelerin (The fustion imagery) özümsenmemiş bireşimleri, şiiri kapalı ve külfetli bir bilmeceye

dönüştürür. Bilhassa, İlhan Berk ve Ece Ayhan'ın şiiri, bu tarz bireşim (sentez) sorunlarını oldukça derin boyutta yaşamasına, bir bakıma üretmesine rağmen, şiir diline yeni deneyimler kazandırmaktan da geri kalmaz. Asım Bezirci, bu harekete dahil olan şairlerin özelliklerini şöyle açıklıyor: "*İmgeye kapılarını sonuna kadar açmakla kalmamışlar, edebi sanatlara özgürlük tanıyarak konuşma diline ve ortak dile sırt çevirmişlerdir. Duyguya ve çağrışıma yaslanarak yoksul çoğunluğun yerine aydın azınlığa seslenmişlerdir.*" (Bezirci 1979, 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 büyük çoğunluğu Marksist: İlhan Berk, Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar ve bunların dışında Sezai Karakoç'un öncülüğünde İslamcı bir yol ayrıma varmıştır. Ancak her iki kanatın 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. Nesnenin genel görüntü dünyasını değiştirme ve soyutlama dileği vardır,
2. İmgeci bir şiirdir,
3. Anlamı karartan ve gizleyen bir tavır takınırlar,
4. Şahıs kadrosunu mitin gizemli dünyasından seçerler,
5. Günlük dili dışlayarak kurulu dilin yapısını bilinçli bir biçimde bozarlar,
6. Şiiri, diğer sanatlarla yakın bir ilişkiye sokarlar,
7. Otomatizmle bilinçaltına yönelirler.

Bu hareketin içerisinde yer alan ve İkinci Yeni'nin ilkelerine en sadık kalan şair **İlhan Berk**'tir (1918-). Şiirimizin kısa boylu fakat uzun ömürlü bu güçlü şairi, ilk 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 etkilendiğini görüyoruz. 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 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 "Mısırkalyoniğne" adlı şiir kitaplarıyla İkinci Yeni tarzında ciddi şiirler yazar. Şiir dilinde aşırı ve beklenmedik denemelere girişir. Bunun için zaman zaman şiirin dışına düştüğü görülür. Sürrealist şiir anlayışından alınan "otomat yazı" anlayışını başarılı bir biçimde uygulayarak imgeye ve çağrışıma dayalı bir şiir dili kurmuştur. 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 "mantıksızlığım 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, 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), "Mısırkalyoniğne" (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" 81994), "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.*" (Batur 1993: 84). İmgeleri, merkezden çevreye doğru güçlü atılımlar yaparak genişlemekle kalmaz; merkeze doğru dönerek derinlik ve geometrik bir düzen de oluşturur.

Şiirinin atardamarı erotizmdir bütün kullanım sıklığına rağmen onda anarşist erotizme dönüşmez. Poetik açıdan en makbul imge türü sayılan yayılgan imge (Korkmaz 2002: 276) türüne, 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 oluşturur.

Toplumcu gerçekçi yönüyle de dikkati çeken şair, yaşadığı coğrafyanın şiirini yazmakta ısrar etmiştir. Bu coğrafyada Orta Doğu ağırlıklı bir yer tutar. 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 "Folklör 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 kökten sıkıntılarını, bunalımını ve gelecekten duyduğu endişeyi anlatan Edip Cansever, Batı edebiyatından özellikle Nerde Antigone, Meduza, Phoneix adlı şiirlerinde de görüldüğü gibi Yunan mitolojisinden sıkça imge ödünçlemesi yapar.

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) seçilmiş şiirleridir, "Bezik Oynayan Kadınlar" (1983), İlkyaz Şikâyetleri" (1984), "Oteller Kenti" (1985) 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, Hamit 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 en büyük yükü taşır. 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.*" (Necdet 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 yayınlanmıştır.

İkinci Yeni içerisinde denenmemişleri deneyerek dilin aşırı uçlarında dolaşan ve geleneksel dili tahrip ederek kendine özgü yeni bir dil kurmaya çalışan kişi **Ece Ayhan**'dır (1931-2002). 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.*" (Bezirci 1960: 11) sözleriyle farklı bir yer ayırır ve kendisine özgü bir söyleme ulaşan bu güçlü şairi, İkinci Yeni'nin üstünde bir yere konuşlandırır. 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...."

Yerleşik dil 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 da Orta 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** ve takipçileri ise, İkinci Yeni'ye has dil ve söylem özelliklerini kullanarak İslam dinini esas alan konulara yönelirler. Şiirlerindeki imge kültürlerini ve düşünce tabakalarını İslâm 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, İslâm'ın geleneksel metinlerinde görülen merkez-çevre ilişkisi üzerine kurulmuştur. Her ne kadar ayrışmalı bir yöntem kullanılmışsa da şiirin kenarından bir cazibe alanı olan merkeze doğru sürekli bir çekiliş vardır

İzleksel bakımdan daha çok İslâm 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 kurulur; 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. 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 kendisidir. Bu şiirin önemli bir işlevi de; "*İçinden çıktığı kültür ve medeniyeti yaşatmanın yanı sıra doğurganlığını sağlamaktır.*" (Karataş 1998, 125).

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 sanatkardır. "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.*" (Ataç 2000: 54).

Son dönem şiirlerinde imgenin hallerini değiştirerek sözcükleri alışılmamış bir biçimde kullanmasıyla dikkat çeker. Şiir dilinde, matematiksel anlayışın söz simetrisi ve soyut derinliği görülür. Şiirlerini ilk dizeden itibaren 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, ritmik 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" (1984) şiir kitaplarıdır.

7.2.5. 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 yücelişi 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 onların baş tacıdır. Disiplinli çalışarak mükemmele varan halis şiir yazma endişesi, tümünde vardır. 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 dikkatimizi 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 İslâm kültürüne olan bağlılığı nedeniyle son dönem şiirlerinde müşahhas bir plan üzerine kurulmuş mücerret 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*. (Kaplan 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.*" (Miyasoğlu 1993: 25). Musiki kalitesi bakımından zengin olmayan bu şiir dilinin en önemli yanı, çok geniş anlamlar içeren bir çağrışım dizgesine sahip olmasıdır. Kolektif bilinçdışının biçimlendirdiği evrensel sembolleri kullanan Asaf Halet Çelebi'nin şiiri, cezbe halindeki eski kabile büyücülerinin sayıklamaları şeklindedir. Ancak yakından bakıldığında her sözcüğün metinde ayrı bir yerinin olduğu görülür. Söylem ve imge bakımından şiir sanatının olanaklarını bir hayli genişletir. İlk şiirlerini kitaplaştırmayan şair, sonraki

şiirlerini "He" (1942), "Lâmelif" (1945), "Om Mani Padme Hum" (1953) adlarıyla kitaplaştırır.

Bu kuşak içerisinde gerek şiir kültürünün zenginliği, gerekse şiir dilindeki işçiliği bakımından **Ahmet Hamdi Tanpınar** (1901-1962), dikkat çeken bir şairdir. 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 çok yakın yaşaması, şiir estetiğinde önemli bir rol oynamıştır. Haşim'le resim sanatına yaklaşırken; Yahya Kemal'le sözün nağmeye dönüşen sihrini keşfeder. Gerar de Nerval ve Valery gibi Fransız şairlerini tanıması, şiir anlayışının ufkunu genişletir. Onun şiiri, görünenin ötesindeki görünmeyen evrene doğru sürekli bir atılım halindedir. Bunun için şiirinde "rüya", "hayal" ve "masal" kavramlarını çok sık kullanır. Kendi ifadesiyle bu kavramları: "*Güzellik denilen ideal ve şiirin benliğini yapan manevi havayla mükemmeliyet düşüncesi etrafında birleştirir.*" (Tanpınar 1992, 13-20). Şiir estetiğini "bedîî ve saf alâka" uyandırma anlayışı üzerine kurmuştur. Bu nedenle şiiri divan estetiğimizdeki merkezileşmeyi devam ettirir. Özlediği dünyayı, maddi olarak kurmanın imkânsızlığını bildiği için sürekli olarak eşiğin ikilemini yaşar;

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

dizeleri, zamanın içinde yer alan bu dünya ile dışında yer alan öteki dünyanın parçalanamazlığına olan inancını yansıtır.

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 halde rüyasını görür.

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın şiirini, "*musiki+his+hayal=şiir*" (Kaplan 1987: 82) şeklinde formüle eder. Şiirde ciddi manada bir üslûpçu 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.*" (Enginün 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 Lisesinde 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 şiirinin 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. Aşk ve kadınla yaşanılan dünyaya bağlanan şair, sonsuza dek "*yaşam lambasının sönmemesini*" (Korkmaz 2002: 201) diler. 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.*" (Kaplan 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" (Oktay 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." (Kaplan 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 bağdaştırmalar 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.

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 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), "Secgilerde" (1975), "Beyler" (1978), "Bile/Yazdı" (1979), "Söyleriz" (1980), "Yayınlanmamış Şiirler" (1986) şiir kitaplarıdır.

Fazıl Hüsnü Dağlarca (1914 -), 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 yıllar 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.' (Süreya 1991: 57).

Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın şiirlerinde insanlığın en eski evrensel sembolleri olan arketipler, şiir aracılığıyla kendilerini ifade etme imkânını bulur. Onun şiirlerinin, milli 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."* (Kaplan 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 tecrübesiyle 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." (Özcan-Ünlü 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 Günleri" (1977), "Bir Elde Yaşamak" (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), "Takma Yaşamalar Çağı" (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.

Her türlü ideolojik koşulamadan, va'zetmekten 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, ve Behçet Necatigil gibi Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin en önemli isimleri bu sürecin mimarlarıdır.

7.3. 1960-1980 Şiirinde İdeolojik 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. Gelenekçi: İslâmcı ve Ulusalcı Söylem
3. Yenilikçi: Bağımsız/Bireyci Söylem.

7.3.1. Toplumcu-Marksist Söylem :

1960 anayasasının 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.

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.*" (Doğan 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 egemen ideolojisinin değerleri doğrultusunda yaklaşan Marksist söylem, genel olarak şu izlekler üzerine kurulur;

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 problemleri.

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.*" (Oktay 1993: 20).

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.

Birinci kuşaktan **Necati Cumalı** (1921-2001)'nın aşağıdaki şiiri Marksizm'in toplumsal eylem düşüncesinin bir uygulaması gibidir;

KISMETİ KAPALI GENÇLİK

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

Yaşamın içerisinde yer alan küçük ayrıntıları, diyalektik bir mantıkla görünür hale dönüştürmesi, Marksist söylemi genellikle estetik bir miğfer olarak alan; ama uygulamada çok daha serbest duyumlara açılan Necati Cumali şiirinin en önemli izleğidir. Şiirlerindeki betimleme alışkanlığı öykücü kimliğinden beslenen şairin, aşk ve cinsellik gibi iki ana izleği sıkça işlediği görülür. Ancak şiirlerinde kadın, Marksist ideolojinin biçimlendirdiği anlamda işlevsel değildir. Daha çok bir anlatım nesnesidir. 1960'lardan sonra ideolojik içerik daha yogun 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).

Yeni dönemle birlikte ideolojik içerik baş tacı edilir. Şiirimizde birden bire büyük bir söylem değişikliği olur ve öteden beri cılız bir biçimde çıkan Marksist şairlerin sesi şiir arenasının ufkunu kaplamaya başlar. 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.*" (Oktay 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 ve eleştirel bir dünya görüşünü 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.*" (Oktay 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. Militarist bir söylemle yazdığı şiirlerinde, halk şiirinin koçaklama edası vardır. 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.*" (Behramoğlu 1995: 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 Marksizm kökenli militarist tavrında bile daima bir Dadaloğlu ve Pir Sultan Abdal esintisi bulmak mümkündür. İdeolojik

yapının öne sürdüğü radikal imgeyi yaratıcı şizofrenin tepkisel kurgusunu içeren şiddetli (fustion) ve batık imgelerle bütünleştirerek bu kadar başarılı imge dönüştürümü yapabilen şair oldukça azdır;

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 aşarak destanını yazan mahpushanedeki bu bilinçleşmiş parçasına ulaşırken; şairin içtenliği de aynı engelleri aşarak doğayla kucaklaşır. Ahmed Arif'in samimi söyleyişi bütün siyasal kesimlerin eşiklerini aşarak onu, yüksek beğeni ufuklarına taşır.

Marksist şiirin bir başka temsilcisi **Hasan Hüseyin**, 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 dili ile 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 coşkun, geniş soluklu ve kabına sığmayan bir kişiliği vardır.*" (Behramoğlu 1995: 46-47). 142. maddeye muhalefetten dolayı bir çok kez tutuklanır. Toplumsal gelişmeler karşısında duyarlı bir kişiliğe sahiptir. Ebubekir Eroğlu, bu şiirin olumlu ve olumsuz yönlerini arka arkaya sıralar: "*Onun sanatı düşünce özgürlüğünün, şairin iç bağımsızlığının korkusuz kanıtıdır. Ne var ki hiçbir zaman izleyen bir şair olmaktan kurtulamamıştır.*" (Eroğlu 1993: 70).

Şiir kitapları: Kargı (1963), Tutanaklar (1967), Kiraz Zamanı (1969), 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 ile Terazi (1989), Burçlar Kuşağı (1989), Canyelekleri Tavandadır (1989), Gündönümü (1991).

1919'da İstanbul'da doğup 1978'de Ankara'da ölen **Ceyhun Atıf Kansu**, Garip'le başladığı şiirinin çerçevesini genişleterek 1945'ten sonra yeni şiirle

temasa geçer; sonrasında sanatını evrensel insan tecrübesiyle bütünleştirir. 1960'larda ideolojik bir zemine kayar. Ahmet Kabaklı'nın ifadesiyle: "*Doktrinde sosyalist olmakla beraber bir çeşit solcu Atatürk milliyetçiliğine de bağlı bulunmaktadır. Son yıllarında "Venezüella Ulusal Kurtuluş Savaşı" konusunda destanlar yazılmaya koyulması, dünyada ve Türkiye'de o yıllarda arttırılan komünist propagandalarından etkilendiğini göstermektedir.*" Ancak onun şiirlerinde Anadolu halkına adanmış ve onlar adına acı çeken içli bir sesin hüznünü duymamak mümkün değildir. Yörüngesine çocukları oturttuğu şiirlerinde daha duyarlı ve başarılıdır:

KIZAMIK AĞIDI

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.*" (Süreya 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 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** (1920-1981)' de, konuşma dili yalınlığı ile Nazım Hikmet şiirinin bir çok özelliği görülür. Kurulu düzeni lanetleyen şair, şiirin ötesine geçerek propagandanın dar dünyasına düşer. Kurtarıcı ve devrimci özne tipolojisini biçimlendirir. Her türlü estetik endişesiyi bir yana bırakarak halk ihtilaline davetiye çıkaran şiirler yazar ve militarist bir söylemi tercih eder. Gökçe, şiirlerinin bir çoğunda kalem yerine sanki tabanca kullanır:

İLK ADIM

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
Demokrasi için,
Eşitlik ve hürlük uğruna
Bir mermi de benden aslanım
Bir mermi de benden
Bir mermi de benden
Zafer topları mübarek namlular

Çağrısı yapılan kavga, eşitlik ve hürriyet için değildir. Komünist dünya düzeninin kurulması içindir. Şiirsel algılama sürekli olarak praksisin (toplumsal eylem) etrafında şekillenir. Sanayileşme, kentleşme, üretim ve tüketim ilişkileri gibi Marksizm'in ana omurgasını oluşturan sorunlar, bir başka bahara ertelenmiştir. 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 biraz da sapkın öğeler içerir. İroni, yerleşik düzeni lanetleyen kara yergiler şairi Can Yücel şiirinin atardamarıdır. Cemal Süreya onun şiirini 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." (Süreya 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.

Şiir kitapları: Yazma (1950), Sevgi Duvarı (1973), Bir Siyasinin Şiirleri (1974), Canfeda (1986), Çok Bi Çocuk (1988), Kısa Devre (1990) ve Kuzgunun Yavrusu (1990).

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.*" (Narlı 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.

Şiire 1960'ta başlayarak gittikçe hızlanacak bir biçimde 1970 siyasallaşma deneyiminden geçen, 1980'de gerçekleştirilen ihtilalle birlikte bir iç hesaplaşmaya girişir. 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 v.b.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.*" (Eroğlu 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 özümseyerek büyümüşlerdi. Dönemin koşullarının belirsizleştirdiği bu bulanık ortamda onlar için her şey

ideolojilerinden ibaretti. Hal böyle olunca sanatın prensipleriyle açımlanması gereken şiirin dünyasında, militarist ve slogancı bir söylemin itibar kazandığı görülür.

1960 sonrasının Marksist şiir çizgisi içerisinde Metin Demirtaş "Görüşme Yeri" (1969) isimli kitabıyla dikkati çekerken; **İsmet Özel** (1944), "Evet İsyan"da (1969) devrimci duyarlığını yansıtır. Bu kitabı, somut ve nesnelci bir toplumsal eleştiri üzerine kuruludur. Partizan şiiri, Marksist söylemin ilk boyutlu ve öncü şiiri olması bakımından önemlidir. Uzun yıllar birlikte çalıştığı Ataol Behramoğlu'nun onun 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 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;

SEVGİLİM 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 duyumsamalarını şiddetli imgelerle anlatan İsmet Özel, en vurgulu şiirlerinde bile lirik öğeyi daima muhafaza eder. Öyle ki 1970'li yılların başında Marksist düşünceden metafizik öğeleri ağırlaşan İslami bir düşünceye geçtiği halde, söylem biçimi ve imgelem yapısı hemen hiç değişmez. O, sürekli radikal öğeleri, lirizmle eritmiş şiddetli imgeleri kullanır.

Mehmet Fuat onun şiir serüvenindeki değişimini şöyle anlatıyor: "*İsmet Özel, kendine özgü şiirleştirme yöntemleriyle devrimciliği yüceltikten sonra, 1970'lerin başında İslâm dininden kaynaklanan gizemciliğe kayar.*" (Fuat 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 savaşçısı bu tavır, giderek daha derin yapıda duyulan bir kent-kimlik ve kültür sorgulamasına dönüşür. Siyasal açıdan ayrılan her iki döneminde de onu egemen güçlerin ihlal edici tavırlarının karşısında dimdik buluruz. Yabancılaşma ve başkaldırı, İsmet Özel şiirinin iki izleğini oluşturur.

Şiir Kitapları: Geceleyin Bir Koşu (1966), Evet İsyan (1969), Cinayetler Kitabı (1975), Celladıma Gülümserken (1984), Erbain (Toplu Şiirler, 1987) adlarını taşır.

Süreyya Berfe (1943), "Gün Ola"da (1969), şiire 1960'larda başlayan Ataol Behramoğlu "Bir Gün Mutlaka"da (1970), Özkan Mert "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 12969 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 Ahmed Arif'i çok geç tanırlar. Bu da onların kaynak yönünden az örnek görmelerine neden olur. 1970'li yılların şairleri, bu yönden çok şanslıdır. Çünkü önlerinde geçmiş on yılın birikimi durduğu gibi, dünyanın muhtelif Marksist şairlerini çeviri yoluyla takip etme imkânına da sahiptiler. Ancak 12 Mart Muhtırası anarşiyi daha azgın bir hale getirir ve kimsenin kimseyi görecek hali kalmaz. Mitingler düzenlenir, yürüyüşler yapılır ve sosyalist bir ihtilalin öncüleri yetiştirilir. Şairlerse, sosyalizmin vaizliğini çoktan üstlenmişlerdir. İşte böylesine bir ortam içerisinde devrimci şiir hem hız kazanır hem de zorbalaşır. Lunaçarski'nin ifadesiyle: "*Klasik ve halkçı edebiyat –zorbalığın sayesinde- kavgacı edebiyatımıza son derece yakın bir ideolojik protesto gücü kazanır.*" (Lunaçarski 1993: 88).

İdeolojik çatışma ortamı içerisinde sloganlaşan şiir, yüz yıllardır kullandığı simge, imge v.b. 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 sanatkar 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 yansıtır. Aşağıdaki dizeleri bu kuşağın Tanrılaştırılmış doğa anlayışını dile getirmektedir:

DOĞADAN İSTEK

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 kendine

Özdemir İnce'nin ifadesiyle: "*Bu dönemde uygulanan tam bir şiirsel terördür.*" (Ercan 1994, 107).

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).

Eray Canberk, 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.*" (Canberk 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'ın (1933), başlangıçtaki bireysel duyarlığı, 1970'lerden sonra yerini toplumsallığa bırakır. Halk şiiri geleneğini ve Nazım Hikmet çizgisini takip ederek "Kırmızı Karanfil" (1971), "Ağıtlar ve Türküler" (1976), "Seyran Destanı" (1979) kitaplarıyla işçilikte titiz, nesnel ve toplumsal bir şiir dünyası kurar. Kemal Özer (1935), 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;

OZANIN GÖREVİ

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;

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

halk, eşkıya ve militan üçlüsüyle Marksist bir senteze ulaşmaya çalışır. "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 yaşamasına rağmen Günlerin Yağmurunda (1980), Aşk olsun (1982), Ötesi Yar (1985), Fotoğraf Arkalıkları (1985), Ölüler Diyaloğu (1988), şiir kitaplarında sürekli bir hesaplaşmanın içinde olduğu görülür.

Kurulu düzenle çatışarak kendisini büyütmeye çalışan bu dönem (1960-1980) şiiri, şiir sanatının genel prensiplerini göz önünde tutmadığı için ihtilalle birlikte çok çabuk tükenir. Marksçı görüş, daha çok ideolojik içeriği önceliğinden 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. Üretken olmayan ve kendi ekseninde dönen Marksist söylem, gittikçe içine kapanarak tükenir. Şiir dilinde görülen "anonimlik" onun yaratıcı yönünü büyük ölçüde zedeler. 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. Bu dönem şiiri, toplumsal açmazlara dokunmak bakımından ne kadar başarılıysa, şiir sanatının geleceği bakımından da bir o kadar başarısızdır.

7.3.2. Ulusalcı Söylem

1960-1980 döneminde toplumsal hayatta görülen paradoks kendisini Türk şiirinde de gösterir. Dış kaynaklı Marksist sanat anlayışının karşısında bütün gücünü kendi kaynaklarından alan ülkücü ve ulusal söylemci bir şiir anlayışı geliştirilir. Milli romantik duyuş tarzının yansıması olan bu anlayış, sadece bir tepki olarak algılanırsa bir hayli hafifsenmiş olur. Bu hareket, zengin bir geleneğin mirasını kendi içerisinde barındırır. Bekir Sıtkı Erdoğan, Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, Yavuz Bülent Bakiler, İlhan Geçer, Bahattin Karakoç, Abdurrahim Karakoç, Coşkun Ertepınar, Dilaver Cebeci ve Yahya Akengin gibi güçlü sanatkarlar; Mehmet Emin Yurdakul, Ziya Gökalp, Yahya Kemal ve Karacaoğlan geleneğinden gelen şiir hareketini kucaklayarak güçlü bir kültür dünyasının anlatımını üstlenirler. Ulusal kültür kaynaklarını Türkçe'nin geniş anlatım imkânlarıyla şiire dönüştürmek en büyük dilekleridir.

Ulusal kültür ve tarih bilinci onların şiirde varmak istedikleri ortak değerlerin dünyasıdır. Bunun için izleksel imgelerini tarihten ve folklordan seçerler. Şiire ait biçim öğelerinin seçiminde yöneldikleri kaynak daha çok halk edebiyatıdır. 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. Amaçları; çağın kargaşasında bunalan ve bocalayan yeni nesle, gücünü kendi iç dinamiklerinden alan bir hamle yaptırmaktır. Şiir aracılığıyla bir kahraman imgesi oluşturulur. Bu

kahraman, Tanrıkut Mete Handan 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 -), ulusalcı 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 sanatkardır. 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.*" (Kaplan 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 -), Karaman doğumludur. Asker olmanın şiirine kattığı zengin bir doğa kültürüne sahiptir. Cumhuriyetimizin 50. Yıl Marşını yazmıştır. Onun şiiriyle ilgili Sultan Erdoğan ciddi tespitlerde bulunur: "*Romantik ve hassas bir şair olan Bekir Sıtkı Erdoğan'ın şiirine lirizm hakimdir. 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.*" (Erdoğan 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. Fakat Yavuz Bülent Bakiler, Anadolu romantizmini şiirinin ana miğferi yapar. 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 ilk bahar.

Şiir dilindeki yapmacıksız, rahat söyleyişi dizeyi kendiliğinden musikiye taşır. Aşk ve Yalnızlık şiirlerinin temel iki izleğidir. Şiir kitapları "Yalnızlık" (1964), "Duvak" (1971), "Seninle" (1986) ve "Harman" (2001) adlarını taşır.

Bahattin Karakoç (1930 -): Geleneksel şiir kültürünün temel söylemlerini yeniden yorumlayan şair; 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) Antoloji-Hüseyin Özbay ve Mustafa Tatçı ile birlikte ve "Dolunay Şiir Güldestesi" (1996) şiirle ilgili diğer kitaplarıdır. Ayrıca Kahramanmaraş'ta "Dolunay" (1986) isimli şiir dergisini otuz altı sayı çıkarmıştır.

Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu (1929-1992), ilk şiir çalışmalarını Elazığ'ın mahalli gazeteleri olan Turan ve Uluova gazetelerinde 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. Taşkın bir ruhun heyecanıyla Türk tarihinin milli 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. Bu nedenle ülkücü bir şairdir. Zamandaki sürekliliği sağlamak için geçmiş zamanlarla, uyanık bir ruh halinde bağlantı kurmak gerçeğine inanan Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu, tam bir milli romantik şairdir. Şiirlerini "Bozkurtların Ruhu" (1952), "Kürşad İhtilali Destanı" (1970), "Malazgirt 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 -), ulusal söylemin sön 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. Ulusal söylemci bir şair olarak epiğin anlatımı aracılığıyla kahramanlık mitinin dirilişini amaçlar. Dilde Türkçe'ye yönelmesi bakımından önemli atılımlar yapmıştır. Tarih bilinci, şiirlerinin dünyasından okuyucunun belleğine doğru sirkülasyon halindedir. 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.

Yahya Akengin (1946 -), Bayburt doğumlu olan şair, aynı zamanda edebiyat öğretmenidir. Sanat hayatına "Hisar" dergisinde yazdığı şiirleriyle başlar. Şiirlerini "Türk Edebiyatı", "Milli Kültür", "Türk Dili" ve "Boğaziçi" dergilerinde yayınlar. Lirizm bakımından zengin duyuşa sahip olan şair, 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. Bunun için motif seçiminde Anadolu'yu kendisine ve şiirine yurt edinmiştir. Şiirinde Ahmet Haşim'den gelen izlenimci tavrın önemli bir etkisi görülmektedir. 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 -), şair Bahattin Karakoç'un kardeşidir. Yerel duyuşları, ulusal bir bağlama taşıyan şair, sözlü gelenekteki şiir deneyiminden oldukça etkilenir. Ulusal söylem içerisinde kaynakları kullanmak ve bunları şiirin dünyasına taşımak bakımından en ısrarcı olanıdır. Hatta bu anlamda ideolojiktir, diyebiliriz. Halk edebiyatı formlarını ulusal 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."* (Tural 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. Milli 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. "Masal Çağı" ve "Kuş Sofrası" şiir kitaplarıdır.

Ulusal söylem, yirminci yüzyıl şiirimizin zayıf bir kanadıdır. Değişen toplumsal koşullar, ulusal kaynaklara dönüş çalışmalarını sürekli olarak bir başka bahara erteler. Kentleşme ve mekanizasyonun doğurduğu kaotik ortamda kendine yabancılaşan insanımız, 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 ulusal 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.

7.3.3. İslâmi Söylem

Tanzimatla başlayan yenileşme çabalarından itibaren aşamalı bir biçimde şiirden çekilen "dinsel söylem"in, üç temel gerekçesi vardı. Bunlardan birincisi, gelişmelerin dışında kaldığı 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 İslâmi 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 çekilmiş idi. 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, bir çok şairin, kaynakları tarihsel derinliğe uzanan ve

bilinçaltında zaten saklı bir mit gibi yaşayan İslâmi değerlere yönelmeyi, kökensel bir kimlik mekanına dönüş olarak algılamalarına 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 sanatkarlar 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, İslâmi söylem bakımından çok daha özlü ve sözlü olan bir sanatkardır. 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 söylem 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.*" (Eroğlu 2003, 77). Bu değişimle birlikte İslâmi söylem, yukarıdaki sanatkarların 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.

İslâmi söylemin önemli bir temsilcisi olan **Cahit Zarifoğlu** (1940-1987), edebiyat dünyasında İkinci Yeni tarzındaki şiirleriyle tanınmaya başlar. Fakat içerik itibariyle İslâmi kaynaklara yöneldiği için onlardan ayrılır. Maraş gibi şiir kültürü zengin olan bir muhitte Erdem Beyazıt, Akif İnan ve Rasim Özdanören'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 İslâmi muhtevayı birleştirerek labirent izlekli şiirler yazar. Onun şiirleriyle birlikte çok yüzlü ve zengin bir dünyanın eşiğinden içeriye gireriz. Zarifoğlu, "Menziller"(1977) kitabıyla birlikte İslâmi 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, İslâmi 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.*" (Aydoğan 2001: 207).

Çocuk sevgisi ve terbiyesi şiirlerinin baş tacıdır. 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. "*İslam haritasında şair olmak için ortaya çıkmıştır.*" (Yeşilkaya 1996: 17).

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 -), şiirini İkinci Yeni'nin anlatım tekniklerini İslami izlekle birleştirerek geliştirmiştir. Onun şiirlerinde kent yaşamının doğurduğu maddi ve manevi kirliliğin tahribatını 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.*" (Kaplan 1975: 611-613).

Şair, bunun için genel bir söylemi şiirine çıkış yolu olarak seçmiştir. Onun imgeleri, İslâmın 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 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. İyi yabancı dil bilmesi nedeniyle Dylan Thomas, T. S. Eliot, Ezra Pound ve Wallace Struns gibi Batılı şairleri okuyarak sanatını geliştir. Şiirlerindeki en vurucu öğe: Çarpıcı ve dağıtıcı imge düzenidir.

1970'e kadar Marksist dünya görüşüyle şiirlerinin izleğini oluşturan İsmet Özel, 1974'te çıkardığı "Amentü" isimli kitabıyla İslâmi 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 İslâm'ın dua lisanına yakın bir söylemi benimser. Amentü, 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 anlaşılmayacak

Modernleşmenin getirdiği yabancılaşmaya başkaldıran şair, İslâmi değerleri kimliğin en özgün ve işlevsel koruyucusu olarak görür. Farklı siyasal çizgilerde şiir yazmasına rağmen şiirde her şeyden önce şiirin prensiplerini arayan bir sanatkardır. Bunun için, şiir dilinin imkânlarını genişletmek gayreti içerisinde görürüz. 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 vurğu, yaratıcı imge, sözcük seçimi ve kullanışı.*" (Behramoğlu 1995: 141). Şiir kitapları "Geceleyin Bir Koşu" (1966), "Evet İsyan" (1969), "Cinayetler Kitabı" (1975), "Celladıma Gülümserken" (1984), "Erbain" (1987) adlarını taşımaktadır.

Nurullah Genç (1960 -), İslâmi söylemin önemli bir temsilcisidir. Divan ve hece şiiri estetiğiyle ördüğü imge dünyası, çok renkli ve özgündür. İlhamın gücüne inanan şairin şiirlerinde, İslâmi 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 suyunu andıran kendi sesini bulmayı başarmıştır.Geleneği yorumlayış tarzı bakımından önemli atılımlar yapman şair, uzun soluklu şiirlerinde daha çok batık imgeler kullanır. Şiirlerini "Türk Edebiyatı", "Aylık Dergi", "Güldeste", "Kardelen", "Sur", "Kalem", "Kırağı" v.b. 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.

İslâmi 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.

7.4. 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.*" (Cengiz 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.*" (Kahraman 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 kuru sıkı doldurulan imgenin içeriği daha saydam bir hale 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.*" (Cengiz 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 yönün 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.*" (Oktay 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 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 şiiri 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) ve Yolculuk Şiirleri (2001) isimli kitaplarında toplamıştır.

Sefa Kaplan (1956 -), şair çekirdeklidir. İlk şiirlerini 1978 yılında Türk Edebiyatı dergisinde yayınlar. Bu şiirlerinde Yahya Kemal etkisi kendisini belirgin bir biçimde hissettirir. Başlangıçta ulusal 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!...

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.

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 şiirinin 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 v.b.

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 yüz yıl 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), "Taşrada Ölüm Dirim Hazırlıkları" (1995), "Opera" (1996), "Doğu Batı Divanı" (1997), "Sütte Ne Çok Kan" (1998), "Kanat Hareketleri" (2000) kitaplarında toplamıştır.

Küçük İskender (1964 -), yeni şiirin her türlü deneyiminin içerisinde gördüğümüz bir sanatkardır. 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 şeye karşı 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) adlarını taşır.

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 şekliyle şiirinin mazmunlardan oluşan dar bir bilmece dünyası vardır. Cemal Süreya'nın onu bir gönderme ustası, hatta hastası sayması*" (Enginün 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.

Arif Ay (1953 -), milli ve muhafazakâr çizgiyi kucaklayan bir şairdir. Yedi İklim, Edebiyat ve Külliye dergilerinde şiir çalışmalarını devam ettirmektedir. Gittikçe ustalaşan sesi damıtılmış bir şiir anlayışını kucaklar. İslâmi 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.

A. Vahap Akbaş (1954 -), İslamî bir muhtevayı şiirin klasik kullanımını aşan bir rahatlıkla kullanır. Üslûbunda Necip Fazıl Kısakürek ve Asaf Halet Çelebi'nin belirgin bir etkisi görülür. Şiirinin, naif bir söylemi ve zengin bir içeriği vardır. Zaman gazetesinde yaptığı 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 çalışmasıyla dikkat çeker. Şiirlerini; "Efgan" (1982), "Gül Kıyamı" (1986) ve "Mavi Sesli Şiirler" (1988) adlı kitaplarında toplamıştır.

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 bir çok 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 yüz yıla giren Türk şiirinin geleceği açısından büyük bir şanstır.

Sonuç

Cumhuriyet Dönemi Türk şiiri, yaşanmış bir büyük edebi tecrübe alanının üzerine oturtulduğu için geçmişin birikimlerden bir hayli faydalanmıştır. Divan şiirinin eklektik zevk anlayışıyla Tanzimat'tan beri Batı edebiyatıyla kurulan bağdaşıklığın yönlendirdiği çeviri kültürünün de bu dönem şiirinin üzerindeki etkisi, belirgin bir biçimdedir.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde sürdürülen sanat faaliyetlerinin oluşturduğu söz servetinin Cumhuriyet neslini etkilememesi mümkün değildir. Asrın başında çeşitli siyasal oluşumların sanatın görüngü dünyasında birikimlediği "Milli edebiyat" ve "Beş Hececiler" hareketlerinin de Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine dil ve imge ödünçlemesi yaptığını görmekteyiz. Zaman itibariyle bu dönemle büyük kopuşu yaşamamalarına rağmen, siyasal kipleri belirgin olan her türlü söyleme uzak durmaya çalışan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirine aşıcı işlevleri vardır.

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 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 Türkçe'yi 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 şanstır.

Son yüzyıldaki şiirimizin dil ve imge vuruşmalarını, aynı zaman dilimindeki kutupsallaşmalarını, bir kamplaşma şeklinde algılamak yerine; şiir sanatının gelişim süreci içerisinde olması gerekenler olarak kabulleniyoruz.

Kaynaklar

Akbal, Oktay (1990), *Şair Dostlarım*, Yılmaz Yayınları, İstanbul.

Aktaş, Şerif (1996), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1860-1920)*, C. 1, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, _____ (1998), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi (1920-1940)*, C. 2, Akçağ Yayınları, Ankara.

Anday, Melih Cevdet. Oktay Rifat, Orhan Veli (1941), *Garip*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.

Ankara, Zeynep (1996), (haz.). *Yalnız Şövalye Attilâ İlhan*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Argunşah, Hülya (2002), *Şükûfe Nihal*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Ataç, Nurullah "Ataç'ın Güncesi", *Ulus*, 27 Ocak 1957 Pazar, No: 12181

_____, _____ (2000), "Yahya Kemal", *Günlerin Getirdiği*, YKY, İstanbul.

_____, _____ (2000), *Günce 1953-1955,* YKY, İstanbul.

_____, _____ (1948), "Konuşma: Şiir Üzerine", *Kaynak*,Yıl:1, 1948.

Aydoğan, Mustafa. "Cahit Zarifoğlu: Var Olmak Hevesim İşte Böyle Başkaldırıyor", *Hece,* S. 53-54-55, Mayıs/ Haziran/ Temmuz 2001.

Ayvazoğlu, Beşir (2000), *Ömrüm Benim Bir Ateşti,* Ötüken Yayınları, İstanbul.

Bahar, Mahmut (1995), *Salah Birsel'in Hayatı, Şiir ve Denemeleri Üstüne Bir İnceleme*, Fırat Ünv. Sosyal Bilimler Enstitütü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Banarlı, Nihad Sami (1983), *Yahya Kemal Yaşarken,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Batur, Enis (1993), *Yazının Ucu,* YKY, İstanbul.

_____, ___ (1995), *Ebabil Yazıları*, YKY, İstanbul.

Bayraktar, Osman (1993), "Sezai Karakoç'ta Zaman Kavramı ve Gelecek Sezgisi", *Yedi İklim,* S. 44-45.

Behramoğlu, Ataol (1995), *Şiirin Dili-Anadil,* Adam Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1995), *Genç Bir Şairden Genç Bir Şaire Mektuplar*, Oğlak Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1995), *Şiirin Dili- Ana Dil*, Adam Yayınları, İstanbul.

Berk, İlhan (1997), *Poetika*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1992), *Şairin Toprağı,* Simavi Yayınları, İstanbul.

Bezirci, Asım (1974), *İkinci Yeni Olayı,* Tel Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1960), "İkinci Yeni ve Eleştirmeler", *Yeditepe*.

Bilge, Muhiddin (1993), "Sezai Karakoç Şiiri ve Düşüncesi Üzerine Bir Giriş Denemesi", *Yedi İklim,* S. 44-45.

Birinci, Necat (1993), *Faruk Nafiz*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Canberk, Eray (1992), *Şiir ve Şair Üzerine Aykırı Düşünceler,* Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Cengiz, Metin (2002), *Modernleşme ve Modern Türk Şiiri*, Telos Yayıncılık, İstanbul.

Çelik, Yakup(1998), *Şubat Yolcusu-Attilâ İlhan'ın Şiiri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çetin, Nurullah (1997), *Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Cevdet, Melih (1932), "Dilenci", *Sesimiz,* S. 7.

Çetişli, İsmail(1998), Cahit *Külebi ve Şiiri*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, Ahmet(2003), *Hilmi Yavuz'un Şiir Dün*yası, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Doğan, Ayhan (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Doğan, Mehmet Hicri (1993), *Çağının Tanığı Olmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____,_____ (1993), Günümüz Şiiri Üzerine Aykırı ve Dağınık Düşünceler II, *Adam Sanat*, S. 83.

Eliuz, Ülkü (1996), *İbrahim Alaettin Gövsa -Hayatı, Şiirleri*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

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

Enginün, İnci- Zeynep Kerman (haz.),(1999) *Ahmet Haşim - Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Ercan, Enver (1994), *Şiir Uçar Söz Olur*, Yön Yayınları.

_____,_____ (1990), *Şair Çünkü Onla*r, Kavram Yayınları.

Ercilasun, Bilge(1994), *Orhan Veli Kanık*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Erdoğan, Sultan (1998), *Bekir Sıtkı Erdoğan-Hayatı-Edebi Kişiliği, ve Şiirlerinin Tematik Bakımdan İncelenmesi*, Fırat Ünv. Sosyal Bilimler Enst. Yayınlanmamış Lisans Tezi, Elazığ.

Eroğlu, Ebubekir(1993), *Modern Türk Şiirinin Doğası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Fuat, Memet (2000), *Nazım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul.

Gökalp, Ziya (1976), *Kızılelma*, haz.: Hikmet Tanyu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

İnkılâp Dergisi (1933), Meşher Matbaası, Yıl: 1, S. 1, İzmir.

Kabaklı, Ahmet (2001), *Türk Edebiyatı*, C.4, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (2000), *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları.

_____,_____ (1991), Garip Şiirini Modernist Şiir Bağlamında Yeniden Temellendirme Denemesi(2), *Varlık*, S. 1011.

_____, _____ (1993), Türk Şiirinde Gelenek- Güncellik Eklemlenmesine Özne Kavramı Dolaylarında Ve Modern- Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi, *Varlık*, S. 1024.

Karataş, Turan (1998), *doğu'nun yedinci oğlu Sezai Karakoç*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1975),*Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1978), *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1982), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1994), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, C. 2, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karaalioğlu, Seyit Kemal (1982), *Resimli Motifli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 4, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul.

Karakan Günay (1975), *Eğitimde Genç Ozanlar*, Diyarbakır Eğitim Enstitüsü, Yayınları.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1969), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Bilgi Yayınevi.

Kemal, Yahya (1971), "Suâl ve Cevâbı", *Edebiyâta Dâir*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

Kısakürek, Necip Fazıl (1936), "Manzara I", *Ağaç Sanat-Fikir-Aksiyon Dergisi*, S. 4.

Kolcu, Ali İhsan (1997), *Milli Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*, Ötüken Yayınları., İstanbul.

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

Kurdakul, Şükran (1987), *Çağdaş Türk Edebiyatı Cumhuriyet Dönemi*, C.2, Broy Yayınları.

Lunaçarski, Anatoli (1993), *Sosyalizm ve Edebiyat*, (çev. Asım Bezirci), Yön Yayınları, İstanbul.

Miyasoğlu, Mustafa (1993), *Asaf Halet Çelebi*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Narlı, Mehmet (1996), "1950 Sonrası Türk Şiiri", *Kırağı*, S. 18, Osmaniye.

Necdet, Ahmet (1993), *Modern Türk Şiiri*, Broy Yayınları.

Okay, M. Orhan (1998), *Necip Fazıl Kısakürek*, Şûle Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1989), *Mehmet Akif*, Akçağ Yayınları, Ankara.

_____, _____ (1990), "Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul: Haziran 1990.

Oktay, Ahmet (1995), *İnsan Yazar Kitap*, Ark Yayınevi.

_____, _____ (1993), *Sanat ve Siyaset*, Yön Yayınları, İstanbul.

_____, _____1992), *Şair ile Kurtarıcı*, Korsan Yayınları, İstanbul.

_____, _____ (1993), *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özbalcı, Mustafa (1996), *Yahya Kemal'in Duygu ve Düşünce Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Özcan, Tarık (2003), "Bir Kitap ve Bir Yüz", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 13, S. 1.

_____, _____ (1995), *İlhan Berk Hayatı Şiirleri*, Fırat Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi.

_____, _____ (1999), *Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının Tematik ve Yapı Bakımından İncelenmesi*, Fırat Ünv. Sosyal Bilimler Enstitütsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ.

_____, _____ (2003), *Şiirin Kıyısında Bir Ömür-Nurullah Ataç*, Fırat Üniversitesi Dil Eğitim-Öğretim ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü Yayını, Elazığ.

Özçelebi, Hüseyin (1998), *Cumhuriyet Döneminde Edebi Eleştiri 1923-1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Özel, İsmet (1994), *Şiir Okuma Klavuzu*, Oğlak Yayınları.

_____, _____ (1993), *Erbain*, Çıdam Yayınları, İstanbul.

Parla, Jale (2002), *Babalar ve Oğullar- Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Rifat, Oktay (1931), "Gecenin Söyledikleri-Hepsi Var, Sevgilim Yok", *Sesimiz*, S.6.

_____, _____ (1950), "Orhan Veli İçin", *Yeditepe*, S. 13.

_____, _____ (1951), "Orhan Veli'nin Ardından El Ele", *Son Yaprak*.

Saraç, Tahsin (1960), Fransız Edebiyatında Son Şiir Akımları, *Tercüme Dergisi*, C. XIV, S. 69-70, Milli Eğitim Basımevi.

Sazyek, Hakan (1996), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Su, Hüseyin (2003), "Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi", *Hece*, Yıl:7, S. 73.

Süphandağlı, Ateş (1995), "Marksçılık ve Sanat III", *Adam Sanat*, S. 118.

Süreya, Cemal (1991), *Şapkam Dolu Çiçekle*, Yön Yayınları, İstanbul.

Tanpınar Ahmet Hamdi, (1992), "Şiir Hakkında I, II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları.

_____, _____ (1994), *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

_____, _____1995), *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tevetoğlu, Fethi (1985), *Enis Behiç Koryürek Hayatı ve Eserleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Timuroğlu, Vecihi (1995), *Hırçın ve Lirik*, Başak Yayınları, Ankara.

Topçu, Nurettin (1970), *Mehmet Akif*, Hareket Yayınları, İstanbul.

Tunalı, İsmail (1993), *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi.

Tural, Sadık Kemal (1991), *Zamânın Elinden Tutmak*, Ecdâd Yayınları, Ankara.

Türk Dünyası El Kitabı-Edebiyat (1992), C.3, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara.

Tüzer, İbrahim (1999), *Yavuz Bülent Bakiler- Şiirlerinin Ses ve İmaj Yapısı Üzerine Bir İnceleme*, Fırat Ünv. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Lisans Tezi, Elazığ.

Ünlü, Mahir.- Ömer Özcan (1987), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1900-1923*, C.1, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1988), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1923-1940*, C. 2, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

_____, _____ (1991), *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı 1940-1960*, C. 4, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

Veli, Orhan (1930), "Yahudinin Fendi Arnavudu Yendi", *Sesimiz*, S. 1.

Williams, Raymond. (1990), *Marksizm ve Edebiyat*, (çev. Esen Tarım), Adam Yayınları, İstanbul.

Yatkın, Ü. Nazan (2000), *Edip Cansever, Hayatı, Sanatı, Eserleri Şiirlerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*, Fırat Ünv. Sosyal Bilimler Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Yener, Ali Galip (2000), "Şiirsel İmgede Geleneğin Payı", *Varlık*, S. 1113.

Yeşilkaya, Mustafa (1996), Şiirleri ve Hikayeleriyle Cahit Zarifoğlu, *Fırat Ünv. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Yıldız, Sadettin (1997), *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Yücebaş, Hilmi (1960), *Yedi Şairden Hatıralar*, Nuri Dizerkonca Matbaası, İstanbul.

8. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK HİKAYESİ

Dr. Ayşenur Külahlıoğlu İslam

Türk Edebiyatı tarihinde hikaye söyleme geleneğinin, çok eskiye dayanan köklü bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Kavram ve metin olarak ilk Türkçe verimlerden itibaren karşımıza çıkan tür, "hikaye" adını İslamiyetten sonra ortaya konulan eserlerde kazanır. Arapça bir kelime olan "hikaye"nin mensup olduğu dildeki ilk anlamı, bir nesneye benzemek, bir kimseyi fiilen veya kavlen taklit etmektir. (Tansel: 447) Daha sonra bir sözü nakil ve rivayet eylemek anlamını kazanır.

İlk Türkçe lügatlere bakıldığında ise, kelimenin bizde bu ikinci manası ile yaygınlaştığı görülür. Son yıllarda türe ad olarak seçilen ve günümüzde sıklıkla kullanılan "öykü" kelimesi ise, öykünmek, taklit etmek esasından doğduğuna göre, kelimenin bir edebi türe ad olmadan önce taşıdığı dar anlama işaret ediliyor olmalıdır. Ancak öykü kelimesinin edebi bir terim olarak yaygınlaşmasından sonra, kavramsal içeriği doldurma çabaları da görülmektedir. Bizim kültürümüze ait varoluş bilgisinin "yaratılış, söz veriş, iniş, hatırlayış, mühlet (ömür)" kavramları çevresinde detaylandırılmasıyla vücut bulan hikayenin, başka bir gerçeklik kazanarak öznelleşmesi sonucu ortaya çıkan anlatılara öykü denmesi gerektiği (Lekesiz 2000: 19-24) gibi.

Türk Edebiyatında hikayenin/ öykünün bir terim olarak kullanılmaya başlanmasından itibaren, hikaye kelimesinin dayandığı kavram tahkiyyedir. Dolayısıyla anlatma esasına bağlı bütün yazı türleri, geçmişte bu kelimenin etrafında izah bulmuştur. Tarih, destan, menkabe, kıssa, masal, rivayet, vak'a, rapor, kopya, taklid, roman, hikaye ve benzeri birçok türün ardındaki kavram tahkiyeli eser, yani hikayedir.

Eski Türk Edebiyatı çok büyük ölçüde nazma dayanmaktadır. Sanat göstermek isteyen hüner sahipleri doğal olarak manzum hikayeyi tercih etmektedir, zira "nesr halk, nazm ise padişah gibidir (Kavruk, 1998'den). Bu sebeple mensur eser vermek fazla önemsenmemiş, hatta küçümsenmiş, alay

konusu olmuştur. Buna rağmen Eski edebiyatımızda, bazen müellifleri adlarını gizlemeyi tercih etseler de, hikaye yazma geleneği kesintisiz olarak sürdürülür.

Manzum veya mensur, Eski Türk Edebiyatında tahkiye, genellikle bir fayda esasına dayalıdır. Sadece söylenmek için söylenen, kıssadan hisse çıkarmayan hikaye, hakiki edipler tarafından takdirle karşılanmaz. Destanlar, mesneviler ve halk hikayelerinin, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlanarak oluşturduğu bu geleneğin az çok dışında kalan, meddah ve mukallit ravilerin anlattığı hikayeler ise asıl edebiyattan sayılmaz, 'avam işi' olarak kabul edilir.

Tanzimat'la birlikte, Batı edebiyatının, bizdeki örneklerinden tamamen farklı bir anlayışla yazılmış tahkiyeli eserleriyle karşılaşan Osmanlı yazarları, aynı tarzı kendi kültürlerine taşıma gayreti içine girerler. Böyle bir gayrete rağmen Batı tarzında yazılmış ilk hikaye örneklerinden sayılan Aziz Efendi'nin Muhayyelat'ı (1868) tasavvufi ıstılahlar, rumuzlar ve telkinlerle doludur. Hemen arkasından gelen Emin Nihad'ın Müsameret-name'si (1872) ise, hakiki vak'alardan seçilmiş ibret verici on hikaye ihtiva ettiğine dair bir kayıtla çıkar. Tanzimat döneminin en çok yazan kalemi Ahmed Midhat Efendi, *Kırk Anbar* (1873)'ında hikaye yazmaktaki gayesinin bazı hikemi ve ahlaki esasları, ağlatmak veya güldürmek suretiyle okuyanlara telkin etmek olduğunu söyler.

Örneklerini çoğaltarak görebileceğimiz gibi, batılı hikaye tarzını tercih ederek konu ve işleyiş bakımından uygulamaya çalışan ilk Osmanlı yazarları, hikaye anlayışı ve tasavvuru bakımından, Tanzimat'tan sonra da uzun bir süre geleneklere bağlı kalmışlar, kıssadan hisse çıkartmak, ders vermek, telkin etmek vazifelerini sürdürmüşlerdir. 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 hikaye ve roman yazarlarımız, Osmanlılık, İslamcılık, giderek Türkçülük ve Turancılık ideolojileri doğrultusunda halkı aydınlatma ve bilinçlendirme faaliyetlerini bir ölçüde edebiyat üzerinden sürdürürler.

İkinci Meşrutiyet yıllarına gelindiğinde, özellikle Ömer Seyfeddin ve Refik Halid, hikaye kavramına yeni bir boyut kazandırarak süssüz ve akıcı bir Türkçeyle halkın gündelik hayatını anlatan hikayeler yazmaya başlarlar. Hemen arkasından gelen Mütareke döneminde Anadolu'ya geçen veya Milli Mücadele'yi İstanbul'dan destekleyen yazarlar ise siyasi ve sosyal gelişmelerin en yakın gözlemcileridirler ve Cumhuriyetin de ilk yazarları olurlar. "*Cumhuriyet dönemi edebiyatı başlangıçtan itibaren belirli bazı temalar etrafında dönmektedir. Bu temaların başında Anadolu'ya açılma ve Anadolu insanının hikayesi yer alır. Bu edebiyatımız bakımından en önemli yeniliktir. İstanbul'dan seyredilen Anadolu ve meseleleri artık bizzat görülecek ve anlatılacaktır*" (Enginün 2002: 241). Milli mücadelenin kazanılması, yeni

sistemin oturtulması, sosyal ve siyasi hayatın yeni nizamının yavaş yavaş belirmesinden sonra, insanın günlük yaşayışını ilgilendiren; ekonomik eşitsizlik, işçi-işveren ilişkisi, ahlaki çöküntü gibi bazı temel sorunlar da hikayenin konusu olmaya başlar.

Modern hikayenin edebiyat tarihimiz içindeki gelişimine bakıldığında, dünyayı ve çevreyi algılayış ve aksettiriş bakımından başından itibaren gerçekçi bir anlayışın var olduğu görülecektir. Kısaca özetlersek; Ömer Seyfeddin'le birlikte müstakil bir edebi tür hüviyeti kazanan kısa hikaye, aynı zamanda bizzat yaşanılan hayattan çıkarılan gözlemlere, tecrübelere yaslanan bir gerçekçiliğe yönelmektedir. Tahkiyeli eserde, "*realist terbiyeye uygun tarzda kurulan mekan-insan alakası, müşahededen ve yaşanmış olaydan kaynaklanan itibari vaka zamanının sosyal ve siyasi endişesiyle beslenmektedir*" (Aktaş 1992: 503-547).

Memduh Şevket Esendal dışında kalan hikayecilerin benimsediği Maupassant tarzı ise, hikayenin dil ve teknik açısından gelişmesine ve geniş kitlelerin bu türü sevip benimsemesine yol açar. Edebiyat-ı Cedide'nin santimental edebi zevki, yerini "Memleket Edebiyatı" anlayışına bırakır. Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele yıllarının duygu ve düşünceleri edebiyatı besler. Cumhuriyetin ilk yılları yeni bir arayışlar dönemidir. Gerçekçiliğin farklı boyutları ve algılama biçimleri ortaya çıkmaya başlar. 1928'den sonra kısa bir bocalama devri yaşanır. Yeni alfabenin kabulü ile değişen şartlar yüzünden verimsiz bir dönem geçirilir. Bu sırada dergilerde acıklı aşk hikayeleri ile küçük mizahi hikayeler yayınlanmaktadır. Sadri Ertem ve Selahattin Enis gibi birkaç yazar bu ekolün dışında kalır. 1930'lara gelindiğinde Sadri Ertem, Selahattin Enis, Refik Ahmet Sevengil gibi yazarların toplandığı Vakit gazetesi çevresi, yeni gerçekçi Türk hikayesinin yol açıcılığını yapmaya başlar.

Bir süre sonra sıradan insan hikayelerinin vak'a hikayelerinin yerini almaya başladığı görülür. Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik hikayemize yepyeni bir soluk ve bakış açısı getirirler.

1940'ların ikinci yarısından sonra maziye ve ferdin iç dünyasına dönüş temalarını, II. Dünya Savaşı'nın etkileri, demokratikleşme sürecinin izleri ve unutulan köy gerçeği takip eder. İhtilaller ve askeri müdahaleler ise 1970'ten sonra Türk hikayesini 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 otuz yılın hikayesinde farklı yönleri ile işlenen temalar olarak kendisine yer bulur.

Modern Türk hikayesinde başlangıçtan itibaren önemini hiç yitirmeden var olan kuvvetli bir toplumsal eleştiri mekanizmasından söz etmek mümkündür. Devirlerin sosyal ve siyasi durumlarına göre, bu eleştiri zaman zaman sübjektif ve ideolojik bakış açılarının edebiyata hakim olmasını da getirmiştir. İyi eğitimli,

geniş bir genel kültüre sahip, edebiyatın kendi sorunları üzerine düşünen çok sayıdaki yazarın yanı sıra siyasi görüşü doğrultusunda yazarak sürekli kendisini tekrar eden hikayecilerin bolluğunu da edebiyatın gelişmesi aleyhinde bir durum olarak kayda geçirmek gerekir. Yukarıda ana hatları ile özetlenen temalar doğrultusunda oluşan Cumhuriyet devri hikayesi, bakış açısı, anlatım teknikleri ve üslup olarak da incelenmeyi ve tasnif edilmeyi hak eden bir çeşitlilik, renklilik arz etmektedir.

Bu çalışmada 1920'li yıllardan itibaren eser yayımlayarak, Cumhuriyet dönemi Türk hikayesini oluşturan isimlerle onların yazarlık serüvenleri, genel özellikleri bağlamında ele alınacaktır. Anlatımın işlevselliğini sağlamak açısından yapılan tasniflerde ise yazarların doğum tarihlerinden ziyade, ilk hikaye kitaplarını yayımladıkları ve dolayısıyla daha geniş bir okur grubunun karşısına çıktıkları yıllar esas kabul edilecektir.

8.1. 1920-1930 Cumhuriyet Döneminin İlk Hikayeleri

Bütün sistemlerde olduğu gibi Edebiyatta da her yeni dönemi, bir önceki dönemin tecrübe ve birikimleri hazırlar. Bu açıdan bakılınca Cumhuriyet dönemi hikayesini, eserleri ile yeni döneme intikal eden yazarlardan başlatmak uygun olacaktır. Servet-i Fünun, Fecr-i Ati ve Milli 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 hikaye 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 hikaye 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 Ahmed Midhat okulunun bir takipçisi olarak, halkın yaşama biçimi ve kıymet hükümleriyle ilgilenmiş, bunları kendi doğrularına göre ifade ve tenkit etmiştir. Halkı eğitmek ve onun hayat tarzını değiştirmek ister. Pozitivist bir dikkati ve telkini vardır. Kendi ifadesiyle karilerine bir yüksek felsefe sunar. Eserlerinin odak noktası kadın- erkek ilişkisi, sosyal, ekonomik meseleler ve dindir.

Bir önceki dönemin güçlü kalemlerinden Refik Halid Karay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu da Cumhuriyet Edebiyatına birer hikaye kitabı ile katkıda bulunmuş yazarlarımızdandır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Cumhuriyet'in ilan edildiği yıl Rahmet'i, yayınlar. Başlangıçta insan tekini merkeze alan konuları, bireyin

toplumdan tecrid edilmiş kıymetlerini anlatan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, yaşadığı dönemin sosyal sarsıntılarının etkisiyle hikayesinin yönünü değiştirir. Ömer Seyfeddin'in yolundan gitmekle beraber, onun duygu ve coşkuyla anlattığı meseleleri ekonomik temele oturtarak sunmayı dener. *Milli Savaş Hikayeleri* (1947) konularındaki bütünlük, dilin kullanılışı ve hikaye tekniği açısından günümüze kadar intikal eden, canlılığını koruyan hikayelerin toplamıdır.

Refik Halid Karay (1888-1965) ise *Memleket Hikayeleri* (1919)'nden uzun yıllar sonra *Gurbet Hikayeleri* (1940)'ni yayınlar. Bu hikayelerinde de, aydınların pek fazla tanımadığı küçük şehir-kasaba memurlarıyla köylülerin yaşayışlarını, problemlerini eleştiriden uzak, çözüm arayışına girişmeyen, çoğunlukla nükteli bir anlatımla kaleme alır. Onun hikayelerinde asıl öne çıkan nokta, dilin kullanılışıdır. Otantik kelimelere fazla yer vermeden, halkın konuşma tarzını yakalamaya çalışmış, hikayesindeki gerçekliği sağlamlaştıran duru bir Türkçe kullanmaya itina göstermiştir.

Sağlam bir konusu olan, yer yer entrikaya dayanan klasik hikaye tarzında yazarak Ömer Seyfeddin okulunu takip eden bir başka hikayecimiz **Fahri Celaleddin** (Göktulga 1895-1975)'dir. Bazı hikayelerinde Ömer Seyfeddin etkisini taklide varacak kadar ileri götüren Fahri Celaleddin, İstanbul'un kenar mahallerini ve buraların halkını canlandırmak bakımından Hüseyin Rahmi ve Ahmet Rasim'in yolunu izler. Giriş, düğüm, sonuç planına göre yazılan Maupassant tarzı hikayeyi tercih eden Fahri Celaleddin, ilerleyen yıllarda yazdıklarında da detayı önceleyerek zamanı ve mekanı daraltan, küçük adamı ele alan yeni gerçekçi hikayeye sıcak bakmaz. Gözlem gücüne, anlatımdaki ustalığına ve dili kullanmaktaki başarısına rağmen bu tutumu farklı açılımlar arayan yeni hikayecilikten uzak durmasına sebep olur. Hikayelerinde 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. Hikaye kitapları: *Talak-ı Selase* (1923), *Kına Gecesi* (1927), *Eldebir Mustafendi* (1943), *Avurzavur Kahvesi* (1948), *Salgın* (1953), *Rüzgar* (1955), *Keloğlan* (uzun hikaye 1960).

Fahri Celaleddin ile aynı yıllarda yazan ve Hüseyin Rahmi ile Ahmet Rasim okulunun takipçisi olan **Osman Cemal Kaygılı** (1890-1945) da hikayelerinde Haliç İskeleleri, Sur dışı mahalleler, Kağıthane, Kasımpaşa, Unkapanı, Aksaray, Fatih gibi geleneksel hayatın hakim olduğu çevrelerin insanlarını anlatır. İçinden çıktığı çevrelerin, toplumun alt sınıflarının arasına rahatça karışabilen, onları anlayıp onlarla birlikte yaşayabilen Osman Cemal Kaygılı, hikayelerinde bu insanların problemlerini dava haline 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 hikayelerinin konularını oluşturur. Eserleri, kuruluş, dil ve üsluptan ziyade hikaye kişilerinin orijinalliği ve canlılığı ile dikkat çekicidir. (Alangu 1959: 93-99). Kaygılı'nın hikayeleri, *Eşkıya Güzeli* (1925) ve *Sandalım Gidiyor Varda* (1938) adlı kitaplarda toplanmıştır.

Güçlü bir gözlem kaabiliyeti olan **Selahattin Enis** (1892-1942) ise, bir takım hikayelerinde İstanbul sosyetesinde cereyan eden sefahat ve fuhşu açık, sert ve hırpalayıcı bir üslupla ele alır. Gerçekçi, hatta natüralist bir tavrı vardır. Hikayelerinde gündelik hayata da geniş ölçüde yer verir. Bu bakımdan Cumhuriyet'ten sonra gelişen yeni hikayenin de bir habercisi niteliğindedir. Hikayelerindeki natüralist tavır, hayatın en kötü ve dejenere olmuş yönlerine ısrarlı bakışı ve bunları iğneleyici bir dille anlatışı eserlerini karamsar yapar. Kendisinden çok sonra bu tarzı sürdüren yazarların yetişmesine rağmen hikayeleri yayımlandığı sıralarda pek fazla yankı bulmaz. İlk hikayeleri Şair ve Nedim dergilerinde yayımlanan yazarın Cumhuriyet döneminde yayımlanan tek kitabı *Bataklık Çiçeği* (1924) dir.

Eserlerini yayımladığı yılların modasına uyarak cumhuriyet devrimlerinin propagandasını yapmayan, buna mukabil; terkedilen bir hayat tarzının o günlere kadar uzanan "döküntülerinin" trajik, hatta trajikomik durumlarını objektif bir ifadeyle hikayeye aktaran **Nahit Sırrı Örik** (1894-1960), yeni hayatın içinde bir geçmiş zaman nostaljisi estirir. 1929'da yayınladığı *Kırmızı ve Siyah* dışarda tutulursa, *Sanatkarlar* (1932) ve *Eski Resimler* (1933) adlı kitaplarda yer alan hikayeleri, eskiye ait kıymetlerin, eski tarz insanların, yarı Osmanlı yarı alafranga bir geçiş dönemindeki manzarasını tasvir eder. Konuları kadar dili ve anlatım tarzıyla da çağdaşı olan yazarların eğilimlerinin dışında kalan Nahit Sırrı, uzun ve sağlam cümlelerinde, zengin ve anlaşılabilir bir Osmanlıca kullanılır. Onun eserleri; kendi devrinin yeni modaşı iken, günümüzün gerçeği haline gelen "Türkiye Türkçesi"nin kullanılışına karşı koymadığı halde, bıraktığımız eski değerlerin güzelliklerini hatırlatmak ve bu hatırlatmayı bir savunma, bir direnme haline getirmemek açısından da dikkat çekicidir." (Alangu 1959: 239-245; Özgül 1988)

8.2. 1930-1945 Dönemi, Yeni Arayışlar:

8.2.1. Vakit Gazetesi Çevresi ve Sosyal Gerçekçiler

1930'lu yıllarda edebiyatımızda popülist söylemli, hafif, neşeli, sürprizli bir hikaye tarzı oldukça revaçtadır. Bir yandan da Sadri Ertem'in başını çektiği; resmi ideolojiyle uyumlu, halkçı- köycü yeni bir hikayenin yolu açılmaktadır.

Sadri Ertem vasıtasıyla Vakit gazetesi etrafında toplanan Refik Ahmet, Hakkı Süha, Kenan Hulusi, Selahattin Enis ve Reşat Enis gibi gençler daha iyi

bir hayatı tanıtmak gayesiyle "halk için sanat" yapmak arzusundadırlar. Genellikle gözleme dayanan süssüz, Anadolu'yu ve onun sıradan insanını anlatan, konularını sosyal meselelerden seçen bu yazarların ilki **Sadri Ertem** (1900-1943)'dir.

İlk hikayelerinde 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, hikayede gerçekçilik düşüncesinin yanlış bir yorumudur. Onun hikayelerinde bir peşin hükmün ispatı çabası açıkça görülür. Bu tutum hikayecinin bir sanatçı olduğu gerçeğiyle çatışır. Bilimsel bilgi kalabalığının yanı sıra, maddenin ve kötülüklerin mutlak hakimiyeti onun hikayelerinde 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. Sadri Ertem'in hikayeleri, bilinen bazı konuları çeşitlendirmek, toplum meselelerine dikkat çekmek, yeni gerçekçi anlayışla klasik hikaye arasında köprü oluşturmak bakımından önemli sayılabilir. Sadri Ertem, Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında ise devrimlerin tavizsiz bir propagandisti olarak dikkat çekecektir. (Kaplan, 1997). *Silindir Şapka Giyen Köylü (1933), Bacayı İndir Bacayı Kaldır (1933), Korku (1934), Bay Virgül (1935), Koca Şehrin Bulutu (1938)* adlı hikaye kitapları yayınlanmıştır.

1930'ların sonuna doğru Sadri Ertem ve Vakit gazetesi çevresinde toplanan yazarlara katılan **Reşat Enis Aygen** (1909-1984)'in romanları hikayelerinden daha başarılı bulunur. Yayınlanan tek hikaye kitabı, *Kılıcımı Sürüyorum* (1930) adını taşır. Bu kitapta, daha ziyade İstiklal Savaşına dair parçalarla, sonu felaketle biten maceraların anlatıldığı hikayelere yer verir. Devrin modasına uygun olarak resimli hikaye dergilerinde yayınladıklarında ise aşk, ihtiras, ihanet, felaket dolu magazin konularını işlemiştir. (Alangu 1959: 291-301)

Vakit gazetesi çevresinde toplanan gençlerden bir diğeri **Bekir Sıtkı Kunt** (1905-1959)'tur. İlk eserlerinde gerçekçi Anadolu hikayeleri 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 hikayelerinde Sadri Ertem etkisiyle görülen sert ve sloganı hiciv, kalıplaşmış ezen-ezilen teması, 1937'de yayınladığı *Talkınla Salkım*'da yer alan hikayelerinde yumuşamaya başlar.

1941'de yayınladığı *Herkes Kendi Hayatını Yaşar* adlı kitaptaki hikayeler ise tanıdığı çevrelere ait gözlemlerinden çıkarılmıştır. Bu hikayelerde orta halli, 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 hikayelerinde bir Memduh Şevket Esendal havası olmakla birlikte, planı, anlatma tekniği, dili ve üslubu bakımından sanat değeri taşıyan eserler de vererek gerçekçi hikaye anlayışının gelişmesine hizmet etmiştir.

Vakit gazetesi çevresine mensup genç yazarlardan biri olarak değerlendirebileceğimiz **Kenan Hulusi** (Koray 1906-1943), gözleme dayanmayan "masabaşı" köy hikayeleri yazar. İlk hikayelerinde mensur şiire benzeyen bir tarzla, süslü ve muhayyel maceralar da anlatan. Kenan Hulusi, daha sonraları sosyal konulara önem vermeye çalışırsa da asıl dikkat çekici yanı, *Bahar Hikayeleri* (1939) adlı kitabında yer alan "Kavaklıkoz Hanında Bir Vaka", "Tuhaf Bir Ölüm" gibi hikayeleriyle edebiyatımıza getirdiği korku ve esrar temasıdır.

Hikayeciliğinin ilk yıllarında Sadri Ertem etkisinde kalan bir yazarımız da **Ümran Nazif Yiğiter**'dir (1915-1964). *Kara Kasketli Amele* (1933) de yer alan, bir davanın ispatı için kurgulanmış hikayelerden sonra *İçimizden Biri* (1941)'nde daha ziyade Maupassant tarzına yönelerek seçilmiş kişileri, heyecan verici olayları anlatır. *Yaşamak İçin* (1948)'de ise sağlam konuları olan, gözleme dayalı, sosyal meseleleri ele alan hikayeler yazar. *Gar Saati* (1951) Anadolu'ya ait gözlemlerine dayanarak, taşrada yasayan ve İstanbul'u özleyen memurların hayatlarını anlatır. Buradaki gerçekçi tavır, yazarın geniş hoşgörüsüyle törpülenerek, sevilmiş insanların kötü taraflarının tasviri basamağında kalır. *Tepedeki Ev* (1954)'de yer alan hikayeler ise, küçük şehirde yaşayan orta halli memurların küçük hüzünlerle dolu hayatlarını konu edinir. Ümran Nazif Yiğiter'in hikayelerinde, başlangıçta mensubu olduğu ekolün acı tenkitçi, didikleyici tavrı, yerini giderek yaşanması arzu edilen hayatın hikayeleştirilmesine bırakmaktadır. (Alangu 1965: 2-9)

1936 yılından başlayarak yazıp yayınladığı hikayelerinin bir kısmını *Zonguldak Hikayeleri* (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 hikayelerde, ırgatbaşıların, puvantörlerin, büro memurlarının zor hayat şartları ve karşılıklı ilişkileri hikaye edilir. Ümran Nazif'in de ele aldığı bu çevre, Mehmet Seyda tarafından seçme olaylar ve heyecan verici iş kazaları çerçevesinde, eski hikaye geleneği ile anlatılmaktadır.

8.2.2. 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 hikayelerinde heyecana dayalı magazin konularını anlatan **Halikarnas Balıkçısı** (Cevat Şakir Kabaağaçlı 1886-1973), Bodrum'a yerleştikten sonra denizi işleyen hikayeler 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 kahramanlarını yaratır.

Ege Kıyılarından (1939), *Merhaba Akdeniz* (1947), *Ege'nin Dibi* (1952), *Yaşasın Deniz* (1954), *Gülen Ada* (1957) adlı kitaplarda topladığı deniz eksenli hikayelerinde, devrinin hakim modasının dışında kalarak güçsüzlerin zalimler karşısındaki ezilişini anlatan sosyal tenkitçi eserler yerine güç şartlar altında yaşayan küçük insanın büyüleyici iç dünyasını anlatır. Denizden ve deniz insanlarından bahseden tüm hikayelerinde bizde benzeri olmayan bir yan bulunur. Bu hikayeler mitolojik unsurlar taşıyan canlı tabiat tasvirleriyle örülüdür (Yazıcı 2002). Deniz, başlı başına bir hikaye 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, hikayelerinin konularında kişilerinde ve anlatış tarzında eski hikayecilik geleneğimizi sürdüren **Sabahattin Ali** (1907-1948)'nin gerçekçiliği, romantizmin etkisi altındadır. Maupassant tarzı hikayenin karakteristik özelliklerini taşıyan ve klasik vak'a düzenine sahip olan Sabahattin Ali hikayesinde, tematik ve karşı gücü temsil eden kişi, kavram ve simgeler değişse de hikaye etme biçimi genellikle aynı kalır. Zaman, mekan ve şahıs kadrosundan çok ele alınan konular derinleştirilir. İlk hikayelerinde gösterme metodunu kullanırsa da 1930'dan sonra yazdıklarında olay ön plana çıkar. 1945'ten sonraki hikayelerde an'a bağlı kesitlerin işlenmesiyle yorum en aza indirgenmiş olur. Hikayeler genellikle ani ve beklenmedik sonlarla biter. Romantik karakterli hikayelerin 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 hikayesinde yüksek sesle söylenen basmakalıp sözler yoktur. Gerçek, insanın içine aksettiği biçimiyle Sabahattin Ali'nin hikayesine girer. Konular sağlam, gözlem gücü yüksektir. Sosyal çevre oldukça

arka planda kalır. Ancak hayatının son yıllarında sosyal gerçekçi ve tenkitçi bir yola girmiştir. Aşk temasının öne çıktığı hikayelerinde de; yalın insan ilişkilerini, acımasız aydın bürokrat tutumunu işlediği eleştirel nitelikli hikayelerinde de başarılı bir teknik ve üslubu vardır. Sosyal bozuklukların ortaya çıkardığı eşitsizlikler, ezilen küçümsenen insanların acıları, kasaba insanlarının törelere bağlılıkları, hatta namus belası, kara sevda, hikayelerinin temelini oluşturur. Memduh Şevket Esendal'da görüleceği gibi Sabahattin Ali'nin hikayesinde de kadınlar şefkat ve saygıyla ele alınır. Buna rağmen, insan unsuru hikayede ele alınan meseleyi ortaya koymak için bir araç olarak kullanıldığından, hikaye şahısları kendilerini bekleyen trajik sona doğru alelacele gitmekten geri kalmazlar. (Korkmaz 1997 ve Alangu 1965: 169-183). Sabahattin Ali'nin hikaye kitapları: *Değirmen* (1935), *Kağnı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943) ve *Sırça Köşk* (1947) adlarını taşımaktadır.

İlk hikayelerini 1916'da kaleme almaya başlayan **Memduh Şevket** (Esendal 1883-1952), bunları yayınlamak için 1925'e kadar bekleyecektir. Türk hikayeciliğine önemli bir "yeniden başlama" tavrı getiren Memduh Şevket, Çehov tarzı hikayenin edebiyatımızda tanınıp sevilmesinde önayak olan yazardır. Heyecanlı ve olağandışı olaylara dayanmayan, yaşanan anı öne çıkaran, konusu bakımından son derece sade olan bu hikayeler, sıradan insanlar ve sıradan olaylarla ilgilenmeyen bir edebi ortamda önceleri bir süre yadırganır. Memduh Şevket'in Çehov'a benzerliği biraz konularını seçiş tarzında, ama daha ziyade hikaye kişilerini algılayışı, hikayeyi anlatışı ve biçimde aranmalıdır. Onun hikayesinde karamsarlık, ümitsizlik, acı alaycılık yoktur. Ağır sosyal meseleleri dahi sert tenkitler yerine sabırlı ve ümitli bir ifadeyle hikayeye aktarır. Onu Çehov'dan ayıran yan da budur.

Çehov tarzını başarıyla uyguladığı hikayelerinde; küçük insan, evlilik ve aile, kadın-erkek, yöneten-yönetilen ilişkisi ve yozlaşma gibi temaları ele alır. Memurlar, bürokratlar, alafranga züppeler, esnaf, ev kadınları, dedikoducular, yarı aydınlar gibi orta sınıfın tüm tiplerine bu hikayelerde yer verilir. Kişiliğinden akseden şefkat ve olgunluk, hikayelerinde açıkça görülür. Okuruyla bütünleşen, eski kıymetleri hatta çürümüş, atıl kalmış bir geçmişi gözlemlere dayanarak bugüne taşıyan, bunları yaparken bir bildiri sunmayan teklif ve tenkitlerini hikayenin tutarlılığını bozmadan aktaran Memduh Şevket'in eserlerinde sade ve sağlam bir dili vardır. Hikayeciliğimiz üzerindeki etkileri gecikmiş olmakla birlikte edebiyatımızdaki gözlemci-gerçekçi hikaye tarzı Memduh Şevket'in eseridir denilebilir. Hikaye ve romanlarıyla konuşma diline dayanan yeni yazı dilinin öncülüğünü de o yapmıştır. (Çetişli, 1999) Hikaye Kitapları: *Hikayeler- Birinci Kitap* (1946, *Otlakçı* 1958), *Hikayeler-İkinci Kitap* (1946, *Mendil Altında* 1958), *Temiz Sevgiler* (1965), *Ev Ona Yakıştı* (1972).

Etkisi 1930'lardan itibaren görülen edebi okullardan biri Sadri Ertem ve Sabahattin Ali'nin öncü oldukları tenkitçi, sosyal gerçekçi yoldu. Milli Edebiyat döneminden zamanımıza kadar uzanan Ömer Seyfeddin, Fahri Celaleddin tarzı eski hikayeyi de Memduh Şevket Esendal geniş manada bir gözlemci gerçekçiliğe dönüştürür. İlk hikayelerini 1926'da; bütün bu yazarların yanı başında kaleme almaya başlayan **Sait Faik Abasıyanık** (1906-1954) ise, büyük şehir insanının yalnızlığını anlatan tasvirci gerçekçi hikayeyi geliştirerek yeni bir yolun öncülüğünü yapar. Lise yıllarında yazdığı "İpek Mendil", "Zemberek" gibi Maupassant tarzı hikayelerini 1934-1935'te Varlık dergisinde yayınlayan Sait Faik, bu ilk denemeleri de içine alan kitabını 1936'da çıkarır. *Semaver* adını taşıyan bu kitapta, daha ziyade devre hakim olan tenkitçi gerçekçiliğin etkisi altındadır. Ancak daha ilk eserinden itibaren Sadri Ertem ve takipçilerinin kitabi 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. Hikayelerinde kendi avare hayatını birlikte geçirdiği balıkçıların, işçilerin, sıradan insanların, sefil çocukların hayatlarını anlatır. Hikaye kahramanlarının hayatını yazarken gözlemden yola çıkar, fakat hikayesinde gözlemlediklerinin zihninde bıraktığı izlenimler vardır. Dış aleme sadakatle bağlı kalmaz, gözlemlerini kendi hayal dünyasında yeniden kurar. Böylece dış alemden gelen bütün izler yazarın ruh süzgecinden geçer ve bir anlamda, bütün hikayelerinde kendisini anlatmış olur. Hayatı, sanatı ve eserleri iç içe değerlendirilebilecek bir yazar olan Sait Faik, *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939) ve *Şahmerdan* (1940) adlı kitaplarda topladığı hikayelerinde; Adapazarı, İstanbul, Bursa ve Grenoble'a ait gözlemleri ile bu yıllarda yaşanmış hayat parçalarını anlatır. Gözlem, çağrışım ve ruhsal çözüm Sait Faik hikayesini 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 adamı anlatmak ve bu adam gibi bohem bir hayat yaşamak onun hikayede olgunluk döneminin başlangıcı olur. *Lüzumsuz Adam* (1948) da topladığı hikayelerinde alışılmış edebiyattan kopar. Biçim ve dil endişesi taşımadan yazı diline geçmemiş kelimeler deyimler kullanarak canlı bir anlatma tarzı geliştirir. Bu anlatıcı tavrı hikayelerindeki çevreye ve şahıslara uygun düşmektedir. Hikayeden bütün fazlalıkları ayıklayıp atar. Konu ve olay bütünlüğünü fazla önemsemeden, dramatik gerilimin yükseldiği, duyguların yoğunlaştığı, zaman parçalarının, anların üzerinde durur. Küçük hikayenin yapısı da böyle bir tutum için elverişlidir.Yoğun duygu anlarını gözlemci gerçekçilikle anlatamadığında ise

gerçeküstücü bir tavır takınır. Bu tavır, Sait Faik'in hikayesi ile birlikte edebiyatımızda belli bir olgunluğa erişmiş olur. Bundan sonraki hikayelerinde de artık küçük adamın ekmek kavgasını değil, kendisininkiyle karışan iç dramını anlatacaktır. Sait Faik'in hikayelerine bu açıdan bakıldığında, kendi hayatı ile kahramanlarının hayatının iç içe verildiği ve böylece evrensel olanın yakalandığı görülür. (Oktay 1993: 18).

Eserlerini 1944'ten sonra yayınlayan, eski tarz hikaye üslubuna rağmen güçlü bir yazar olan **Samet Ağaoğlu** (1909-1943)'nun ilk kitabı *Strassburg Hatıraları* (1945)'dır. Mazlum, hasta ruhlu, sanatkar mizaçlı, hayatla savaşmayan insanları anlatır. Bu ilk kitapta, Strassburg'da okuduğu Dostoyevski'nin etkisi vardır. İkinci kitabı *Zürriyet* (1950)'te ölüm düşüncesi hikayelerinin odak noktası haline gelir. Samet Ağaoğlu'nun bir romancıda bulunması gereken derin ruh çözümlemeleri ise ustacadır. Nitekim yazarın *Büyük Aile* (1957) adlı kitabındaki üç büyük hikayede iyice romana yöneldiği görülür. Kendi hayatının izleri ile Dostoyevski ve Panait Istrati'den gelen bazı etkilerle oluşturduğu derinlikli, sıradan olmayan hikaye kahramanları ve acı, dehşet verici olaylar hikayesindeki dikkat çekici unsurlardır (Alangu, 1965, 38-45). 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 edebi 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 yayınladıktan sonra, beş uzun hikayesini *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943) adıyla bir araya getiren Tanpınar, genel olarak insanın iç dünyasının çöküşünü, hayatın gerçeklerinden kaçarak ruhunda yaşattığı rüya alemine sığınışını anlatır. Gerçekle hayalin/rüyanın bağlantılarını kurcalayan bu hikayelerde rüya her zaman baskın çıkar. Kahramanları hayatı gayr-i iradi bir rüya gibi kabul ederek günlük hayatın çekişmeleri dışında, 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 hikayelerinde şuurla şuur altının sürekli yer değiştirmesi olarak belirginleşir. (Aktaş 1992: 503-547) Tanpınar, sözü edilen bütün karmaşık ruh hallerini hikayeleştirirken bulanık değil, çözümleyici bir üslup geliştirir.

Cümlelerinde ise köklü bir medeniyetin kültür hazinesini içine sindirmiş bir şairin titizliği vardır.

İlk kitabına adını veren "Oğlumuz" (1949) adlı hikayesiyle Edebiyat dünyasında tanınan **Tarık Buğra** (1918-1994) da, konularını dışarıdaki hayatın çatışmalarından çıkaran sosyal gerçekçi yazarların yolundan gitmeyerek ferdin iç dünyasına yönelen hikayecilerimizdendir. Sosyal gerçekçilerin üzerinde fazla durmadıkları; dışarıdaki hadiselerin ferdin ruh dünyasında meydana getirdiği yansımaları gözlemleyerek çözümleyen, iç yapıdaki derinliği araştıran yazar, büyük sosyal sorunları halletmek yerine insan hayatındaki düzensizliklere, ilişkilerde ortaya çıkan ruh çatışmalarına eğilir.

Hikayelerinde yer alan sosyal çevre oldukça geniş ve renklidir. Orta halli aileler, tutkulu gençler, taşra hayatına mensup insanlar onun hikayelerinde 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 ve Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından ele alınmıştı. Tarık Buğra ise boşlukta yapayalnız kalan insanın isyanını hemen hemen bütün hikayesinin teması haline 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. Hikayelerinde genellikle kendi bakış açısını hakim kılan Tarık Buğra, bazen duyguları veya hatıralarıyla, bazen de olayın kahramanı veya seyircisi olarak hikayesinin içinde yer alır. Bu durum eserlerinin dilini de entelektüel bir seviyeye çekmesine sebep olmaktadır. *Küçük Ağa* dışındaki hiç bir eserinde İstanbul Türkçesinin ve yazı dili ağırbaşlılığının dışına çıkmaz. Kelime seçimi son derece titiz, cümleleri ise pürüzsüzdür. Rahat ve sakin bir tempoyla anlattığı hikayeleri teknik bakımdan da başından itibaren usta işidir. (Alangu 1965: 795-811) Tarık Buğra hikayelerini *Oğlumuz* (1949), *Yarın Diye Bir Şey Yoktur* (1952), *İki Uyku Arasında* (1954) ve *Hikayeler* (1964) adlı kitaplarda toplamıştır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarından bu yana yavaş yavaş edebi eserin malzemesi olmaya başlayan köy hayatı, çok partili sisteme geçişle birlikte bütün edebiyata hakim 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 hikayelere yer vermeye başlamıştır. Bunların büyük çoğunluğu içinden çıktıkları dünyayı şaşılacak kadar başarısız, kaba ideolojik, slogancı bir dille anlatırlar. "Köy Edebiyatı gerçekçiliği"nin eni konu yerleştiği yıllarda, daha önce tefrika ettiği hikayelerden oluşan *Göl İnsanları* (1955) adlı tek hikaye kitabıyla ortaya

çıkan **Kemal Tahir** (1910-1973), genç kuşakların yeni örneği olur. Dört büyük hikayeden oluşan *Göl İnsanları*'nın bütün kahramanları köylüdür. Ancak bu hikayeleri 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 hikayelerinde, 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 haline getirmeden ele alır. Hikaye kahramanlarına kendi kişiliğinden özellikler katarak onları içselleştiren Sait Faik gerçekçiliği de Kemal Tahir'de yoktur. O, daha ziyade 19. yüzyıl Fransız romancılarının gerçekçi anlayışına uyarak kendisini hikayelerinin tamamen dışında tutar. 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 sanatkarane 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 vokabülere hiç yanaşmaz, şive taklitleri yapmaz (Kurukafa 1997: 214).

8.3. 1945-1960 Dönemi, Savaş Sonu Hikayeleri

İkinci Dünya Savaşı'na katılmadığı halde 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 hikaye 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 eserlerini etkiler.

Bu dönemin yazarlarından olan ve ilk eserlerinde klasik hikaye tarzını deneyen **İlhan Tarus** (1907-1967), bir yandan da yeni gerçekçi hikaye örnekleri ortaya koyar. (*Doktor Monro'nun Mektubu*, 1938). *Tarus'un Hikayeleri* (1947) adlı kitapta yer alan hikayeleriyle 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. Hikayelerinde, tek bir çizgiyi takip etmeyen, tasvirci ve eleştirel gerçekçiliğin birinden diğerine geçerek anlatısını sürdüren İlhan Tarus, kimi hikayelerinde de küçük kasaba memurlarının esnaf ve tüccarla olan ilişkilerini, geçim sıkıntılarını dile getirir. İkinci Dünya Savaşının bunalımları, rüşvet, haksız kazanç, gizli fuhuş, kıymet

hükümlerinin yok oluşu gibi ahlaki çöküntüyü anlatan hikayelerini 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 hikaye tarzı geliştirir, konularını kıssadan hisse çıkartılabilecek bir kolaycılıkla işlemeye başlar. *Köle Hanı* (1954) adlı kitabına aldığı hikayelerde ise gerçeği sanatsız, kuru haliyle aksettiren hırçın ve titiz dava adamlığından vazgeçerek, Memduh Şevket Esendal çizgisinde bir hoşgörüye döner. Gerçeğin sanat yoluyla savunulmasının daha doğru olduğu kanaatini benimser. (Türk Dili, 1975)

İlk hikayelerinde Anadolu kasaba halkının yaşayışını anlatan **Kemal Bilbaşar** (1910-1983), *Cevizli Bahçe* (1941) de yer alan Refik Halid tarzındaki yerli ve renkli hikayelerinde, esnafın, tüccarın, memurun çatıştığı dedikodulu, dalavereli eğlence hayatını tasvir eder. 1944'te yayınlanan *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. Hikayelerinde gözlemci gerçekçi bir tavır vardır. En güzel eserleri, romana yaklaşan büyük hikaye formunda yazdıklarıdır. Bunların içinde "Çancının Karısı" adını taşıyan hikaye, eski destanların dirilişini hatırlatan canlı ve coşkulu anlatımı ile özellikle dikkat çekicidir. (Alangu 1959: 275-282)

Köy ve kasaba insanlarını anlatan bir başka hikayecimiz **Samim Kocagöz** (1916- 1993)'dür. İkinci kitabı *Telli Kavak* (1941)'ta yer alan bir kaç güzel hikaye 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 Savaşından sonra makineleşen pamuk tarımından, hayat pahalılığı karşısında değişen hayat tarzlarından ve bunların ortaya çıkardığı toplumsal sorunlardan alır. Ayrıca Beşparmak dağlarında yaşayan Tahtacı-Türkmenler de hikaye dünyamıza ilk defa onun eserleriyle girerler. Anadolu gerçeklerini anlatırken, Refik Halid'den 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 hikayelerinde 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 1959: 329-344). Bu hikayelerde problemlerin oluşumları ve sonuçları yer almaz. Yazar kendisini de konunun dışına çekerek daha objektif olmaya çalışır. Hikaye 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 hikayecidir.

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 hikayelerindeki 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 hikayelerindeki şahıs kadrosunu oluşturur. Bu tür insanların kişisel maceralarını anlatan hikayelerinde çoğunlukla birer toplum meselesi de vardır. Ele aldığı insan tiplerine ve toplumsal sorunlara karşı sert ve hicivci bir tavır takınmaz. Hikayelerinde 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, hikayelerine zenginlik kazandırır. Bütün bu insan kalabalığı, onun eserlerinde kendi dünyalarındaki kelime hazinesi ile konuşurlar. Diğer yazarlar tarafından eleştirilen bu şive taklitleri, bir yandan Orhan Kemal'in hikayesine Hüseyin Rahmi'nin sıcaklığını katarken, bir yandan da kahramanlarının ruh hallerini anlatma-açıklama 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) Yazarın diğer hikaye 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 hikaye denemelerine 1944'te başlayan **Haldun Taner** (1916-1986), toplumcu gerçekçi tutumla bireyin kendi iç dünyasına kapanışını birlikte anlatan bir hikayecidir. Tanzimattan bu yana hikaye ve romanımızın sürekli konusu olan batılı hayata özenmenin getirdiği uyumsuzlukları, bozulmaları, ahlaki ve sosyal çöküntüleri mizahlı bir anlatımla ele alır. Hikaye 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, iki yüzlülük, köşe dönücülük, bencillik ve bayağılıktır. Toplumsal boyutlara varan hastalık derecesindeki bu tür yozlaşmaların düzelebileceğine dair umutlar taşımaz. Bu yüzden yerden yere vurduğu hikaye kahramanlarını çoğunlukla bir punduna getirerek mazur görür. (Alangu 1965: 723-734) Sanat hayatının son yıllarında tiyatroya yönelen Haldun Taner'in hikaye 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 hikaye yarışmasında (1953) *Şişhaneye Yağmur Yağıyordu* ile Türkiye birincisi olmuş, *On İkiye Bir Var* ile de 1955 Sait Faik Hikaye 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 gören* (Alangu 1965: 423-426) bir işlevi olduğunu söyler. Gerçekten de, çocukluk ve gençlik yıllarının anıları, hayatın tekdüzeliği ve başı boşluğu, yaşıyor olmanın lezzeti üzerine kurulmuş olan hikayelerinde kendi kuşağının öncülerinin ihtimamla işlediği 'küçük adam'ın serüvenine yaklaşıyor gibi görünmektedir. Ancak bu küçük adama 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 adam'ın hikayesini 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 hikaye kişilerinin başlarından geçen olaylardan ziyade içinde bulundukları durumlar anlatılır. Hikayelerinin 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'in 1954 yılında yayınlanan ve on hikayeden oluşan *Gazoz Ağacı* adlı kitabı Sait Faik Hikaye Armağanı'nı (1955), 1956'da yayınlanan *Yaralı Hayvan* ise Türk Dili Kurumu Sanat Armağanı'nı kazanmış (1957), yedi hikayenin ilavesi ile her iki kitap da 1994'te YKY tarafından yeniden yayınlanmıştır.

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-), *Önce Ekmekler Bozuldu* (1946) adlı kitabında az da olsa toplumsal gerçekçi denemeler yaptıktan sonra, ülkenin halihazırdaki sorunlarından uzaklaşarak küçük adamın hayatını anlatmaya koyulur. Çok yakınında cereyan eden büyük bir savaşın sosyal, ahlaki ve ekonomik çalkantıları

ile sarsılan memleketin sorunlarını görmezden gelir. Tahir Alangu'nun tespiti ile; Cumhuriyetten 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 kısırlaştırır. (Alangu 1959: 623-630)

Roman ve hikaye yazarlığını bir arada sürdüren **Vüs'at O. Bener** (1922-)'in ilk hikaye kitabı, *Dost* (1952) adını taşımaktadır. Daha sonra *Yaşamasız* (1957) ve *Ihlamur Ağacı* (1962) adlı kitapları yayınlanır. İlk hikayelerinde "*genellikle küçük kentlerin küçük insanlarının, basit yaşayışlarını verir. Taşradaki günlük yaşayışı, küçük esnaf ve memurların tek eğlenceleri olan içki alemlerini, 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: 172)

1970'lerin sonuna doğru yazar, hikaye 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. Edebi anlatıma ne kazandırdığı kolaylıkla anlaşılmayan bu kapalı dil, bir görüşe göre kendi okurunu da azaltmaktadır. (Gümüş 1994: 87) Dilinin yanı sıra hikayeleri yapı itibarıyla da oldukça faklıdır. Diyalogları çok sık kullanır, ancak bununla yapıyı basitleştirmemeyi de bilir. Hikayelerinin içine bir yerden kendisi de giriverir. Bener'in anlatımında hikayeye zenginlik katan bir ayrıntı bolluğundan da söz etmek gerekir.

Devrinin öncü yazarlarını taklit ederek başladığı ilk hikayelerinde çevresindeki gerçekleri yansıtmaya çalışan **Necati Cumalı** (1921-2001)'nın, *Yalnız Kadın* (1955) ve *Değişik Gözle* (1956) adlı kitaplarında topladığı hikayelerinde 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 hikayeleri bu yolda yazılmış eserlerdir. Kitaptaki hikayelerin çoğu avukatlık günlerinde elinden geçen dava dosyalarından çıkarılmıştır. Suç ve ceza mekanizmasındaki aksaklığı, törelerin rolünü, toprak insanlarının içgüdüye dayalı vahşi tabiatlarını anlattığı bu hikayelerde zaman zaman cinsellik de ön plana çıkar. Olaylar zincirinin daha çok önemsendiği bazı hikayelerinde ise yapının derinlikten yoksun kaldığı ve şematik bir kuruluğa saplanıldığı söylenebilir. Diğer hikaye 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 hikayelerini 1951'de yayınlayan **Tarık Dursun K.** (1931-), *Güzel Avrat Otu* ile Türk Dil Kurumu Hikaye Ödülü'nü (1961), *Yabanın Adamları* (1967) ve *Ona Sevdiğimi Söyle* (1985) ile de iki kez Sait Faik Armağanı'nı kazanmıştır. Yayınlanmış hikaye 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 Zeynep* (1972), *Bahriyeli Çocuk* (1976), *İmbatla Dol Kalbim* (1982), *Ona Sevdiğimi Söyle* (1983), *Ömrüm Ömrüm* (1987), *Aşk Allahaısmarladık* (1993), *Yaz Öpüşleri* (1996) adlarını taşır.

Hikaye yazmak için belli konular aramayan ve uzun yıllar tasarladıklarını zamanı gelince herhangi bir kurala bağlı olmadan yazdığını belirten Tarık Dursun K., bu tarz hikaye için görüşlerini şöyle ifade eder: *"Hikayede vak'a olmasın demiyorum, olsun; olsun ama bunu kalkan edinip, hikayeyi güme götürmesinler, hikayeye 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, hikaye değil. Hikaye 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 hikaye eden yazarın, yapay olmayan, samimi ve içten bir uslubu vardır. Teorik tartışmalara girmeden yazdığı kısa hikayeler, türün edebiyatımızda modern bir çizgiye oturarak yerleşmesinde önemli rol oynamıştır.

8.4. 1960'tan Günümüze Kendi Sesini Arayanlar:

Hikayelerini 1960'lı yıllarda yayınlamaya başlayan ve konu, tema, üslup, teknik, dil gibi alanlarda birbirinden farklı denemelerin öncülüğünü yapan edebiyat tarihimizin sayıca en geniş yazarlar topluluğuna kısaca göz gezdirebilmek için onları önce ortak paydalarını mümkün olduğunca gözeterek yeniden tasnif etmek gerekir.

1960 sonrası hikaye yazarlarının değişmeyen ortak özellikleri, alışılagelmiş tema ve kurgulardan sıyrılarak yeni arayışlara yönelmeleridir. Edebiyat tarihçileri tarafından çeşitli tasnif denemeleri yapılsa da nihai hükümlerin henüz verilmediği son kırk yılın eserleri, tema, kurgu ve teknikleri açısından dört alt başlıkta incelenebilir:

8.4.1. Postmodern Anlatımı Deneyenler:

Latinceden alınan "post" takısı, önüne geldiği kavramın hayat sürecini tamamladığını ve yeni bir şeyin başladığını haber verir. Dolayısıyla post-modern terimi ile ifadesini bulan tüm kavramların modernin doğal sürecini tamamladıktan sonra ortaya çıkmış olması beklenir. Oysa özellikle edebiyat alanı için düşünüldüğünde postmoderni, modern olanın form değiştirmesi ile gelişen; modern kavramı ile izah edilemese de onunla ilişkisini tam olarak kesmeyen bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. *"post-modernism" son dönem kapitalizm'in kültürel mantığıdır. Ona göre, elektronik ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler Batı uygarlığını ve toplumlarını beklenmedik şekillerde etkilemiş, bu toplumların kurumları, gelenekleri ve yaşam biçimleri ile kökten ve geri dönülmeyecek değişimlere uğramalarına neden olmuştur. Bu değişimin düşünce ve sanat'a yansıması da "post-modern" sözcüğü ile anlatılabilir."* (Menteşe 1992: 236).

Kendinden önceki dogmaları reddederek ortaya çıkan modernizmin, giderek kendi kurallarını dogmalaştırmasını reddediş olarak da değerlendirebileceğimiz post-modernizm, tüm kurum ve kuralları ile mevcut düzene karşı çıkar. Özellikle akılcılığa, bilimin tartışılmazlığına, teknolojinin emrediciliğine, devletin kuşatıcılığına, dinin ve ahlakın kural koyuculuğuna temelden bir karşı koyuş geliştirir.

Postmodernizmde zamana ve mekana bağlılığın, her şart altında kabul gören iyi, doğru ve güzelin, dolayısı ile bütünlük ve gerçekliğin de anlamını yitirdiği görülür. Reddedilen değerlerin yerine bilinçaltı, duygu, sezgi, altıncı his, akılötesi öne çıkarılır. Bütünlük, süreklilik, homojenlik, sebeplilik, ilerleme, evrensellik gibi kavramların yerini ise parçalanma, farklılık, geçicilik, süreksizlik, müdahalesizlik, yerlilik alır.

Söz konusu reddediş sanat ortamına taşındığında, sanat tür ve şekillerinde, üslup ve temalarda, malzemenin kullanılışında gerçekçi, kesin ve nesnel bakış açılarının değerini yitirdiği görülecektir. İç gerçek, görecelik ve öznellik yükselen değerler olur. Öncü, lider ve rehberler eski saltanatlarını kaybederler. İnsan teki yılgın, çaresiz ve yalnızdır. Akıl, duygu, sezgi, bilinçaltı, istihza, sevgi, nefret ve benzeri kavramları birbirinin yerine ikame ederek yolunu kendisi bulacaktır.

Artık sanat eserinin belli bir anlamı ve formu yoktur. Alegorik ve ironik anlamlar içerebilir. Şekilsizleştirilir, parçalara bölünerek, deforme edilerek, melezleştirilerek yeniden ve yeniden kurulabilir. Postmodern edebiyatın yeni konu ve temalarını dil ve edebiyat, toplum ve birey, yabancılaşma, iç dünyaların yıkılması, anlatılandan başka gerçekliği olmayan bir hikayenin anlatılışı, sıradan cinayetler, insanların iç dünyasındaki savaş, cinsellik ve modern toplumsal

güçlerin hayata egemen olmadığı, kişinin/insanın değerinin çok azaldığı bir dünyanın görünümü oluşturur.

1960'lardan itibaren kendilerine yeni ifade yolları arayan kimi sanatçılarımız, kısmen de olsa postmodernizmin bazı özelliklerinden yararlanarak hikaye yazmayı denerler. Bunlardan ilki **Yusuf Atılgan** (1921-1989)'dır. *Aylak Adam* (1959) ve *Anayurt Oteli* (1973) adlı romanlarıyla adından söz ettiren Yusuf Atılgan'ın ilk hikaye kitabı 1960 yılında yayınlanan *Bodur Minareden Öte*'dir. Daha sonra bütün hikayeleri 1993 yılında yayınlanan "*Eylemci* adlı kitapta toplanmıştır. *Bodur Minareden Öte* adlı kitapta yer alan hikayelerle *kasaba, köy ve kentte geçen öykülerinde geleneksel toplum yapısıyla ileri toplum yapısı arasındaki çatışmanın bireylere yansıması, tek düzeliğin getirdiği bıkkınlık, kişisel ve toplumsal nedenler sonucu çevreye, giderek yaşama uyumsuzluk gibi konuları ele alarak bir ölçüde bunalım Edebiyatına katılmıştır.*" (Önertoy, 1984, 299). Yusuf Atılgan, köyü anlatan hikayelerinde kırsal kesimin geleneksel hayatından kesitler sunar. Şehri anlatan hikayelerinde halihazırdan duyulan bıkkınlık ve düzene uyumsuzluk yer almaktadır. Arka planda ise 1960'lı yılların belli başlı toplumsal motifleri sezilmektedir. Hemen hemen bütün anlatılarında diğer kahramanlardan farklı bir kişi merkeze oturur. Bu uyumsuz, yadırgatıcı, yalnız ve çaresiz baş kişi sayesinde yazar, fert üzerindeki toplum baskısını ele almaktadır. Yusuf Atılgan'ın "*kişileri kasabada olsun, köyde ya da kentte olsun, daralan dünyalarda yaşayan kişilerdir. Toplumsal bağlamlara yerleşme biçimleri, kişilerin kendi gözlerinden, kendi açılarından değerlendirilerek*" (Akatlı 1998: 15) aktarılır. Hikaye kahramanlarının çoğundaki ruhi sorunların temelinde çözümlenmemiş veya anlaşılmamış cinsel meseleler vardır. Yazarın tüm metinlerinde itinalı kurulmuş bir yapı ve temiz bir dil göze çarpmaktadır.

Çok genç yaşta hayattan ayrılan ve özellikle roman alanında ünlü olan **Oğuz Atay** (1934-1977), *Korkuyu Beklerken* (1973) adlı tek kitabıyla hikaye tarihimize giren güçlü bir yazardır. Romanlarına alamadığı olayları hikayeleştirmiş gibi görünmekle beraber, "*çoğu kez, ruh sağlığı çeşitli derecelerde zedelenmiş kişilerle çıkar karşımıza yazar (...) Bu kişilerin bireysel gibi görünen sorunlarının gerisinde hep toplum vardır, tutunamamanın acısı ya da ayrıcalığı vardır. Garip bir biçimde dışa dönük kişilerdir bunlar. Yabancılaşmaları da dışa dönük bir yabancılaşmadır.*" (Akatlı 1998: 83).

Oğuz Atay, hikayelerini hak verdiği kişilerin değil, karşı safın bakış açısından yazar. Böylece gizli bir ironi kullanarak kahramanlarını içinde yer aldıkları toplumun pasif ama etkili eleştirmenleri konumuna yükseltmektedir (Lekesiz 5 2001: 515). Ayrıca akıcı Türkçesi ve ilginç biçim denemeleri de dikkat çekicidir.

İlk hikayesini (Mösyo Hıristo 1959) henüz lise yıllarındayken yazan **Nazlı Eray** (1945), son yıllarda romana ağırlık vermesine rağmen hikaye tarihimizde yer alması gereken sıra dışı yazarlardan biridir. Yayınlanmış hikaye kitapları şunlardır: *Ah Bayım Ah* (1976), *Geceyi Tanıdım* (1979), *Kız Öpme Kuyruğu* (1982), *Hazır Dünya* (1983), *Eski Gece Parçaları* (1985), *Yoldan Geçen Öyküler* (1987), *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1988).

Fantastik gerçekçiliğin edebiyatımızdaki en önemli temsilcisi olan Nazlı Eray, kendi eserlerini bu açıdan şöyle değerlendirir: "*Ben fantastik gerçekçiliğe yönelmedim. Daha doğrusu beni bu türe yönelten ivmeler ve etkiler yoktu. (....) Benim olayları algılayışım, çözümleyişim ve öykü olarak (son yıllarda da roman olarak) kağıda döküşüm buydu. Doğaldı. Belli bir prizmadan dünyaya bakıştı. (...) Kendi yazdıklarım bana hiç fantastik gelmez, normal şeylerdir onlar, gerçek çizgisi ve mantık her zaman vardır.*" (Andaç 1999: 116) Gerçekten de Nazlı Eray'ın hikayelerinde genel olarak düşsel ve gerçekçi olmak üzere iki düzlem vardır. Bu düzlemler arasında; zaman, mekan, şahıslar ve olaylar açısından daima bir geçişlilik bulunur. Bir yandan da bu gerçekliğin bir biçimde çağrıştırdığı düşsel bir atmosfer anlatılır.

Hikayelerin temaları sıradan insanların sevgileri, aşkları, bağlılıkları, mutlulukları, hüzünleri, arayışları etrafında yoğunlaşmaktadır. İki düzlemli bu hikayelerde kurgu daima gelişigüzelmiş gibi görünen bir sağlamlık taşır. Ayrıca hikayelerini, kolay algılanabilen, sıcak, akıcı ve temiz bir Türkçe ile kaleme alır.

Yazı hayatına Yeni Ufuklar dergisinde başlayan (1967) **Selim İleri** (1949-)'nin yayınlanmış dokuz hikaye kitabı vardır. *Cumartesi Yalnızlığı* (1968), *Pastırma Yazı* (1971), *Dostlukların Son Günü* (1975), *Bir Denizin Eteklerinde* (1980), *Son Yaz Akşamı* (1983), ilk defa kitaplaştırılan hikayelerden oluşmaktadır. *Eski Defterde Solmuş Çiçekler* (1982), *Hüzün Kahvesi* (1991) ve *Otuz Yılın Tüm Hikayeleri* (1997) adlı kitaplar ise daha öncekilere birer hikaye eklenmesi ile oluşturulmuştur. *Dostlukların Son Günü*, yazara 1976 Sait Faik Armağanı'nı kazandırmıştır.

"*Sözcükler, imgeleri ve çağrışımlarıyla yaşıyorlar bende. (...) Ortancadan çivite, çivitlenmiş çamaşırdan elleri morarmış çamaşırcıya, çamaşır ipinden ortancalı bahçeye çağrışımsal bir bahçede geziniyorum.*" (Türk Dili 1975) Hikayeye yaklaşımını böyle ifade eden Selim İleri'nin metinlerindeki temel malzeme duygudur. Kahramanlarının ortak noktası ise, onların anlaşılmamaktan kaynaklanan yalnızlıkları ve hüzündür. Bu anlaşılamama incelikli bir dünya görüşüne sahip olma, şuur kaybı, değerlerine sahip çıkmak için toplumla ters düşme vb. sebeplere dayansa da sonuçta hemen hemen daima dışlanma ve yalnızlık vardır. (Sezer 1988: 118) Hikayelerin neredeyse bütününe yayılmış olan yalnızlık ve ezilmişlik durumu kahramanların cinsel kimliklerinden değil

toplumsal konumlarından kaynaklanmaktadır. Buna rağmen hikayelerde sınıfsal çelişkilerden çok duygusal çatışmalar ele alınır. Gözleme dayalı gerçeklik, insan hayatını fiilleri ve bilinçaltıyla tümden görmek için kullanılır. Selim İleri'nin hikayeleri *"Olgunlaşma döneminde grup taassubundan, politik şablonculuktan, biçimcilik saplantısından tümüyle kurtulmuş (...) tam anlamıyla Türk edebiyatı içinde olmayı, ondan beslenmeyi ve onu beslemeyi nihai hedef olarak seçmiş"* (Lekesiz 5 2001: 507) eserlerdir.

Hedda Gabler Adlı Bir Kadın ile 1987 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü Nedim Gürsel ile paylaşan **Murathan Mungan** (1955 -), bugüne kadar altı hikaye kitabı yayınlamıştır: Son *İstanbul* (1985), *Cenk Hikayeleri* (1986), *Kırk Oda* (1987), *Lal Masalları* (1989), *Kaf Dağının Önü* (1994), *Üç Aynalı Kırk Oda* (1999).

"Öykücülüğümde önemli bulduğum, Doğunun öykücülüğü ile (Doğuda Hikaye anlatılan bir şeydir, okunan değil), Batı öykücülüğünü (Batıda ise öykü kurulur, ya da metin çatılır) kendi yazarlığım içinde bir üsluba dönüştürmek. Yani hem Doğunun tahkiye geleneğini, hatta şiirsel söylemini, hem de Batının gücünü onların parçalanmışlığından, dramatik çıkarımlarından alan tekniğini aynı tezgahta kullanmaya çalışıyorum." (Mungan 1996: 371) diyen Murathan Mungan, sıcak bir anlatım ve güzel bir Türkçeyle sürekli aynı motifleri çoğul zamanlar içinde yazmaktadır. İzlerini günümüzde de bulmak mümkün olan belirli tarihi ve mitolojik motiflerin içine yerleştirdiği aşk, sevgi, ayrılık, hasret, ihanet, bağlılık gibi insan özelliklerini evrensel boyutlara taşımakta ve dış dünyadan ziyade insanın iç alemine yönelmektedir.

Eserlerini hikayeye en az yazarı kadar emek veren bir okuyucu için kaleme aldığını söyleyen **Nazan Bekiroğlu** (1957 -), detaya önem veren, kaybolmuş değerlerin izini süren, kadın dünyasının mahremlerine hassasiyetle yaklaşan bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Hikayelerinde bilinçaltı, soyutlama ve olağanüstü unsurlarını yoğun olarak kullanan yazar, bu konudaki tavrını şöyle açıklamaktadır: *"Bilinçaltı tekniğini kullanmaya çalışıyorum. Esasen bunun için de özel bir çabam yok. Hikaye öyle gelişiyor. Ben bu çağın insanıyım. Bu çağın insanı "paramparça". Eskisi gibi objeye ve aksiyona yönelen, ruha da ancak disiplinle giren klasik tekniklerle kendimi yansıtmam mümkün değil. (...) Ben bu* (olağanüstü) *öğeyi zannedildiği gibi "fantezi" olsun diye kullanmıyorum. Mesele bilinçaltını veya üstünü –neyse- yansıtmaya çalışmak."* (Dergah 1991: 21) Hikayelerinde genellikle çağımızın arada kalmış, parçalanmış insanlarını ve kaçış psikolojisini anlatır. Aktüel zaman ve mekanın oldukça dar tutulduğu, art zaman ve mekanın tematik çatışmayı sağladığı bir yapı kullanmaktadır. Hikayelerinin temasında görülen insanın iç dünyasını anlatma arzusu, dil ve üslup özelliği olarak da karşımıza çıkar. İnsan psikolojisinin karmaşıklığını yansıtan devrik cümleler, art zamanlı kahramanların dünyasındaki estetik

anlayışı ele veren şiirli kelimeler Bekiroğlu'nun aynı zamanda bir şair olduğunu hatırlatan anlatım özellikleridir. Postmodern anlatım teknikleri ve "içerden" bir bakış açısıyla, yerli ve mahalli olanı anlatan Nazan Bekiroğlu'nun roman ve denemelerinin yanı sıra yayınlanmış tek hikaye kitabı *Nun Masalları (1992)* adını taşımaktadır.

8.4.2. Soyut Anlatımı Deneyenler:

Hikayelerinde ele aldıkları olayın niteliği, işledikleri tema ve şahısların ortak özellikleri ile üslupları açısından ortaklık gösteren bazı yazarların eserleri bu grupta değerlendirilebilir. Söz konusu hikayelerde olay (vak'a) mümkün olduğu kadar aza indirilir, adeta yok edilmeye çalışılır. Önemli olan olay değil, onun insan zihninde uyandırdığı izlenim ve çağrışımlardır. Günlük hayata gönderme yapan bu izlenim ve çağrışımlar, bazen belirli bir plan çerçevesine de yerleştirilmeden gelişigüzel serpiştirilir. Sebep-sonuç ilişkisi, klasik vak'a hikayesinin vazgeçilmezlerinden sayılan serim-düğüm-çözüm aşamaları önemsenmez. Dış dünyanın gerçekliği, mantığa uygunluk gibi endişeler aranmaz.

Yukarıda özetlenen bulanıklık, zaman ve mekan boyutlarına da taşınır. Eşya ve zaman insicamlı ve sabit olmak zorunda değildir. Dış dünyanın gerçeğine aykırı, sürrealist mekanlar ve çok katmanlı, birbiriyle geçişli zaman unsurları sıklıkla kullanılır.

Hikaye kişileri, metinlerin en önemli unsuru konumundadır. Uyumsuz, aykırı, toplum değerlerinden uzak, yalnız ve bunalımlı az sayıdaki kişi, hemen hemen daima metnin merkezine oturtulur. Yılgınlık, bıkkınlık, inançsızlık, sebebi bilinmeyen umutsuz bir bekleyiş bu kişilerin ortak özellikleridir.

Anlatımda soyut kelimeler, mecaz anlamlar, abartma sıklıkla kullanılır. Dil kurallarının sonuna kadar zorlandığı da görülür. Söz dizimini bozmak, cümle yapısını tersine çevirmek, böylece yeni anlamlar ve anlatım yolları bulmak istenir. Edebi metin türleri arasındaki sınırlar giderek kaybedilir. Önceki metinlerde var olduğu savunulan "fotoğraf gerçeği"nden kurtularak farklı ve çok boyutlu bir gerçeğe ulaşmak temel hedef haline gelir.

Vüs'at O. Bener'in 1950'lerin sonlarında denemeye başladığı bu türe uygun eser veren yazarlarından bir diğeri de **Leyla Erbil** (1931 -)'dir. *Hallaç* (1961), *Gecede* (1968) ve *Eski Sevgili* (1977) adlı hikaye kitaplarının sahibi olan Leyla Erbil, sanat hayatına "Uğraşsız" adlı hikayesi ile girer (Seçilmiş Hikayeler Dergisi, 1956). Özellikle "Hallaç" adlı metinde uç noktaya varan farklı bir dil anlayışı göze çarpmaktadır. Leyla Erbil, metinlerini cümle düzeninin bağlayıcılığından bilinçli olarak çıkarmak kaygısı güder. Bir sayfa boyunca devam eden noktalamasız cümle, biçimi olduğu kadar muhtevayı da etkileyen bir

yöntem olarak karşımıza çıkar. "*Asıl özellik bu tümcenin uzunluğundan gelmiyor aslında, (söylenmek isteneni) ikide bir kırmak, dağıtmak, sonra da toplamak, yine dağıtmak, yine toplamaktan çıkıyor.*" (Akatlı 1998: 60). Yazar kelimelerle de cümle yapısıyla oynadığı gibi oynamaktadır. Metinlerinde bir yandan tamamen öztürkçe kelimeler seçerken bir yandan da yeni kelimeler, pekiştirmeler, birleşik kelimeler ve tamlamalar icat etme yolunu seçerek okurunun zihnini sürekli meşgul eden, çalıştıran bir tarz oluşturur. Bu farklı anlatımın öznesi olan hikaye kişileri ise bilinçli olarak inandırıcılıktan uzak tutulurlar. "*Erbil çevremizdeki yaşadığımız gerçeği bütün yalınlığı ve çıplaklığı ile algılıyor, ama onu okura sunarken bilinç akımı yazarlarından aldığı dışavurumcu bir biçimden, Freudcu bir yöntemden yararlanıyor.*" (Gürsel 1997: 375) 1984'te ikinci baskısı yapılan *Eski Sevgili* adlı kitapta da akıldışı olan ve inandırıcılığı tartışmalı bulunan hikaye kişileri varlıklarını sürdürürler. Hem bu durum hem de 1970'lerin devrim yobazı kişilerini ve ilişkilerini, çelişkili sosyal durumlarını anlatırken kullandığı kendi bağlamından uzaklaştırılmış kavramlar, terimler yazarın farklı bir biçim bulma endişesiyle birleşince ortaya alışılmışın dışında, güç okunan metinler de çıkabilmektedir.

Edebiyata şiirle başlayan sanatçılarımızdan olan **Ferit Edgü** (1936 -), ilk hikayesini Yeni Ufuklar dergisinde (1954) yayınlamış, 1979 yılında ise *Bir Gemide* ile Sait Faik Armağanı'nı kazanmıştır. *Kaçkınlar* (1959), *Bozgun* (1962), *Av* (1968), *Bir Gemide* (1978), *Çığlık* (1982), *Doğu Öyküleri* (1995), *İşte Deniz Maria* (1999) yayınlanmış hikaye kitaplarının adlarıdır.

Ders Notları'nda Ferit Edgü, "*yerli yabancı bazı yazarların 'gerçek gerçeklik' denince ancak erişilen, gözle görülen, kolayca algılanan, zihinsel bir çaba gerektirmeyen yüzeysel gerçeklikten başka bir şeyi anlamadıklarını belirtirken, kendisinin 'sanat gerçekliği kavramını' gözle görülmeyen, yaşamın derinliklerinden çıkan gizli (ancak yazarken, çizerken yaratılan) kendinden önce var olan, ama çoğu kez var olduğunun bilincinde olmadığımız, giderek sezinleyemediğimiz gerçekler olarak ortaya koyar*" (Aytaç 1991: 263).

Bunalımlı kişilerin düşünce ve eylemlerini anlama ve anlatma çabası güden Ferit Edgü'nün yerli varoluşçular arasında önemli bir yeri vardır. "Algılama ile anlama, duyma ile sezgi arasındaki ayrımları" somutlaştırma kolaylığı sağlaması açısından fantastik veya düşsel gerçekçilik tarzını benimser. Bu anlamda teknik arayışları vardır. Mensubu olduğu çevre içinde itinalı dili ve üslubu ile dikkat çekici bir yazardır.

İlk hikayesi 1965'te Türk Dili dergisinde yayınlanan **Tomris Uyar** (1941-2003), iki eseriyle Sait Faik Hikaye Armağanı'nın kazanmıştır: *Yürekte Bukağı* 1979, *Yaza Yolculuk* (1986).Yazarın yayınlanmış diğer hikaye kitapları şunlardır: *İpek ve Bakır* (1971), *Ödeşmeler* (1973), *Dizboyu Papatyalar* (1975), *Yaz*

Düşleri/ Düş Kışları (1981), *Gecegezen Kızlar* (1983), *Rus Ruleti-Dön Geri Bak* (1985), *Sekizinci Günah* (1990), *Otuzların Kadını* (1992), *Aramızdaki Şey* (1998).

Kısa hikayenin başlı başına bir edebi tür olduğunu ve romana geçiş için bir merhale sayılamayacağını ifade eden Tomris Uyar, tür hakkındaki görüşlerini şöyle özetler: *"Gibi'yi bulmak gerek kısa öyküde: 'Yaşamadaki gibi' gibiyi. Kimi zaman aksak yanlış, kimi zaman doğru, açık ve yalın olanı. Gerçeğin kendisine abanmadan, yaslanmadan, sanatta 'inandırıcı' olan gerçeği bulmak... Değişik sınıfların değişik bireylerin başka başka yerlerde ve zamanlarda karşılaştıkları ayrı gerçekliklerin çeşitli görünümleri içinden iletilmek istenilen gerçeğin asıl yüzünü bulmak. Bildiri, söylev havasıyla değil, sanat gereçleriyle iletmek. Bir daha değil yeni, yani taze söylemek."* (Türk Dili 1975) Zaman zaman yeni biçim denemeleri yapmakla birlikte Tomris Uyar, genellikle basit örgülü, yalın anlatımlı metinler kaleme almıştır. Mizah yönü de olan ironik bir söylemle, insanın sıcaklığını, mizaç sorunlarını, anlayış farklılıklarını, umutlarını ve sürekli yenilgilerini anlatan güçlü bir yazardır.

8.4.3. Yeni Gelenekçiler:

1960'ların sonlarından itibaren modernizme karşı çıkış, yerlilik, akıl ötesi, şuuraltı, altıncı his, duygu, sezgi gibi kavramları öne alarak, modernizmin getirdiği teknoloji, bilimsellik, akılcılık kavramlarına karşı direnen; bu yönüyle postmodernizme yaklaşmakla beraber, dinin ve geleneksel ahlakın düsturlarını reddetmeyen, hatta yücelten bir başka hikaye anlayışından da söz etmek gerekir.

Belli belirsiz ilk örneklerini Tanpınar ve Peyami Safa'da görebildiğimiz bu yönelişin asıl eleştirisi, dibinden kesilmiş bir ağaç gibi geleneğinden ve milli değerlerinden uzaklaştırılan bir toplumun sentetik değişim ve duyarlığına karşı gelişmektedir. Hikayeler bireyin iç dünyası ile sosyal sorunları bir arada ele alan, sorunlara çözümler üretmek yerine insanın kendi içine bakarak soru sormasını isteyen bilgece bir samimiyetle yazılır ancak çoğunlukla bir bildiri ve açık mesaj bulunmaz.

Teknik açıdan homojen bir görüntü sergilemeyen, çağdaş anlatım tarzlarının ve şiirli bir söylemin bolca denendiği 'Yeni Gelenekçi Hikaye'de ben anlatımının önemsendiği, geleneksel kaynaklara, yerli mitolojik unsurlara, masal ve efsane motiflerine güncel olanı da çağrıştıran göndermeler yapıldığı söylenebilir.

İlk hikayesi 1957 yılında Varlık dergisinde yayınlanan **Rasim Özdenören** (1940 -)'in dokuz hikaye kitabı bulunmaktadır: *Hastalar ve Işıklar* (1967), *Çözülme* (1973), *Çok Sesli Bir Ölüm* (1977), *Çarpılmışlar* (1977), *Gül Yetiştiren*

Adam (1979), *Denize Açılan Kapı* (1983), *Kuyu* (1999), *Hışırtı* (2000), *Ansızın Yola Çıkmak* (2000).

Hikaye tekniği ve dilden önce olaya ve meselenin çözümüne eğilen Rasim Özdenören bu konudaki görüşlerini şöyle açıklar: "*Hikaye nüansları yakalama sanatıdır. O roman gibi bütün bir hayatı topluca kucaklamaz, hayatın bir enstantanesini tespit eder, sonra o enstantaneyi seri bir üslupla önümüze serer. (...) Hayatı kökünden ve bütün meseleleriyle birlikte kucaklamak hikayenin işi değildir. (...) Gereğinde yalın olarak (metafizik) sorularla ilişki kurmuş insanın –onun gelmişi ve geçmişi ile ilgilenmeden, nedenine ve niçinine dokunmadan- yalnız bu 'durum'unu anlatır, belki hatta yalnız bir 'coşku' durumunu anlatır, o kadar.*" (Özdenören 1986: 139) Toplumcu gerçekçilerin etkisiyle hikayeye başlayan Rasim Özdenören, ilk hikayelerinde kendi seçimlerimiz dışında dayatılan sistemin birey üzerindeki etkilerini, varoşlara sıkışmış, değerlerinden koparılmış bireyin acılarını, yalnızlığını işler. Daha sonra aile kavramı üzerinde durarak çatışmaları, parçalanma ve çözülmeyi ele alır. Son kitabında ise kültür şoku karşısında bireyin kurtuluş için tasavvufa yönelişini hikaye etmiştir (Lekesiz 2000: 69).

İlk eserlerini Burdur'un Sesi adlı mahalli gazetede yayınlayan (1965) **Durali Yılmaz** (1948 -)'ın, *Söylenmeyen* (1975), *Gel İçimde Ağla* (1985) ve *Akrebin Dansı* (1989) adlı üç hikaye kitabı bulunmaktadır. Yazar daha sonra dört yeni hikaye ilavesiyle bütün eserlerini *Dansedebilmek* (1997) adıyla yeniden yayınlamıştır. Küçük ayrıntılara dikkat çekerek çağdaş insanın çıkmazlarını irdeleyen, ona unuttuklarını hatırlatan ve yeni bir dünya özlemini gündeme getiren (Kahraman 1985: 75) Durali Yılmaz, kendi kuşağının ben merkezli anlatıyı öne çıkaran ilk yazarıdır. Kendi dünyalarında iç problemleriyle uğraşan, takıntılı ve yoğun tipleri ele alır. Hikaye kişileri aracılığı ile kültürel yozlaşmayı değerler kaybını ve kimliksizleşmeyi anlatır. Hayal edilen ile yaşanan arasındaki derin çatışma ve bunun getirdiği uyumsuzluk onun hikayelerinde önemli yer tutar. (Lekesiz 5 2001: 515). Meseleleri bir aydının bakış açısından görerek değerlendiren Durali Yılmaz'ın deneme tarzına yaklaşan bir anlatımı vardır

İlk hikayesi *"Gözleri Sulu Meryem"*, 1966'da yayınlanan **Şevket Bulut** (1936-1996)'un, edebiyata ilgisi şiirle başlar. Ancak ömrünün otuz yılını hikayeye adamış ve hikaye yazarı olarak ünlenmiştir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinin insani ve kültürel birikimlerini çocukluğundan itibaren gözlemleyerek yetişmiş bir yazardır.

Bu sebeple hikayelerindeki hakim mekanlar; Kilis, Maraş, Antep, Adana ve benzeri şehirlerdir. Bu şehirlerin sosyal hayatını gözlemlerine dayanan samimi bir gerçeklik anlayışı ile ele alır. Hikayelerinde genellikle yörenin "*Dindar, mümin, mütevekkil, sevecen, vakur, sade, uyumlu, barışçı, Yunus gönüllü, sağlam*

insanlarının" (Lekesiz 5 2001:187). dünyaları anlatılmaktadır. Anadolu insanının dingin hayatını ele aldığı bu hikayelerde Şevket Bulut, folklor unsurlarına da geniş ölçüde yer verir. Atasözleri, halk deyişleri, halk hikayeleri halk inanışları, efsaneler, deyimler, vecizeler, onun metinlerinde önemli yer tutar. Genellikle yargılamayan, yumuşak bir bakış açısı ile ele aldığı toplumsal çelişkilere dair mesajlar vermeyi önceler. Hikayelerindeki tipler kendi yörelerine has özelliklerle konuşurlar, ağız taklitleri yaparlar. Memleket hikayecilerine benzeyen üslubu oldukça savruk, metinlerinin kurgusu da yer yer zayıftır. Hikaye kitapları şu adları taşır: *Alkarısı (1971), Sarı Arabalar (1974), Dilek Çınarı (1975).*

1974 yılından bu yana dergicilikle uğraşan **Mustafa Kutlu** (1947 -)'nun, yayınlanmış on iki hikaye kitabı vardır: *Ortadaki Adam* (1970), *Gönül İşi* (1974), *Yokuşa Akan Sular* (1979), *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1990), *Sır* (1990), *Arka Kapak Yazıları* (1995), *Hüzün ve Tesadüf* (1998), *Beyhude Ömrüm* (2001), *Mavi Kuş* (2002), *Tufandan Önce* (2003).

"Benim hikayelerim hep şimdiyi anlatır. İkide bir hem geçmişe, hem geleceğe bakarken, asıl olarak şimdinin şiddetini, şimdinin insanlara yüklediklerini dile getirir." (Aylık Dergi 1984) diyen Mustafa Kutlu, son otuz yılın en önemli hikaye yazarlarından biri olarak karşımıza çıkar. Geçmişin bilgisini bugün için değerlendiren yazar, metinlerinde şark hikayesinin yapı unsurları ile bazı malzemelerini son derece tabii bir terkip ile kullanmaktadır.

Gerçeği ve onun üzerindeki hakikati işlediği hikayelerinde kendiliğinden ortaya çıkan, ancak yazar tarafından özellikle vurgulanmayan, mesajlar bulunur. *"Kentten taşraya bakan Toplumcu Gerçekçilerin aksine Mustafa Kutlu öncelikle, tüm safiyetiyle taşradan kente bakmıştır; bu bakış Toplumsal Gerçekçilerin taşrayı küçümseyen, ona acıyan ve ona yönelik yapay sevecenlikler taşıyan ve hep istismara açık duran yaklaşımlarının aksine, tahkike, tespite dayalı eleştirel bir bakıştır. Bu manada Mustafa Kutlu, yerli hikayecilikteki hakim şehir merkezli bakış yerine, taşralı olan ama taşralı kalmayan bir bakış açısı gerçekleştiren ilk hikayecidir. (....) Taşrada yetişip şehre göç etmiş aydın ilk defa, o zamana kadar kendisini gözlemleyenlerin dünyasını gözlemlemeye ve hikayeleştirmeye başlamıştır."* (Lekesiz 5 2001: 508)

Bakış açısındaki farklılığın yanı sıra hikayede yeni biçim ve üslup denemeleri de yapan Mustafa Kutlu, hikayesini iç konuşmalar, canlı diyaloglar, geleneksel anlatı unsurları, farklı metinlerden alınmış parçalar ve mısralar, argo deyimler, yerel kelimelerle zenginleştirmektedir. Edebiyatımızda büyük ölçüde Mustafa Kutlu etkisi ile açılan yeni bir hikaye tarzından söz etmek mümkündür. İnsanın derinliğine yönelen, sırlarla örülü yarı rüya yarı gerçek bir geçmişi

arayan, insanın insan olma çabasını anlatan; hayal, gölge, ayrıntı, an peşine düşerek zamanı ve eşyayı sorgulayan ferdi anlatan; bunu yaparken de temel kıymetler olarak iman, hidayet, kader, ölüm, ahiret, hayır, şer ve çağrışımlarını göz önüne alan bu yeni hikayenin bazı temsilcileri; Mustafa Miyasoğlu, Vahap Akbaş, Kadir Tanır, Cemal Şakar, Sadık Yalsızuçanlar gibi isimlerdir.

İlk hikayesi 1981'de Edebiyat dergisinde yayınlanan **Hüseyin Su** (1952), 1983'ten itibaren çalışmalarını kitaplaştırmaya başlar. *Tüneller* (1983), *Gülşefdeli Yemeni* (1998), *Ana Üşümesi* (1999), *Aşkın Halleri* (1999), *Kırklar Cemi* (2001) bugüne kadar yayınlanan eserlerinin adlarıdır.

Hikaye yazmayı hayata karşı bir misilleme olarak düşünen yazar, bunun hayata müdahale etmenin bir yolu olduğunu söylemektedir: *"Doğru gitmediğini düşündüğümüz, beğenmediğimiz durumlarda öykülemeye yeniden düzenlemeye, düzeltmeye başvuruyoruz. (...) Büyük kurgunun içinde bize tanınan küçük kurgu alanlarında, becerimizi sorumluluk bilincimizi, nelere meylettiğimizi de sınamak anlamında (...) öyküler kurarak hayata müdahale ediyoruz."* (Su 2000: 253)

Genellikle klasik tahkiye tekniğine uygun vak'a bütünlüğü olan, başı sonu belli hikayeler kaleme alan Hüseyin Su, hikayenin muhtevasına göre zaman zaman geriye dönüş, şuur akışı, iç konuşma tekniklerini de kullanır. Ancak metinlerinde diyaloglara pek rastlanmaz. Çoğunlukla iyi, olumlu, saygın bazen de sıra dışı kişilikleriyle öne çıkan hikaye tiplerini anlatmaktadır. Çok hareketli, dinamik, gürültülü, yüzeysel kişiliklere onun hikayelerinde rastlanmaz. Kişiliklerin hikayelerini anlatırken eleştirel olmayan, teklif ve çözümler içeren bir yaklaşımı benimsemektedir. Hikayelerinde teknik, dil ve üslup açılarından hiçbir zorlama içine girmeyen ve ruh tahlilini öne çıkararak çok doğal bir anlatım tarzı sergileyen yazar, salt bireysellik ve sosyallik yerine tarihten tevarüs edilen sosyal kültür değerlerinin yazarı olmayı tercih etmektedir. (Çetin 2001).

8.4.4. Kadını Yazanlar, Kadın Yazarlar:

1960'lardan itibaren Türk edebiyatını etkileyen yeni yönelişlerden biri de kadın sorunsalı etrafında edebi metinler oluşturmaktır. Postmodern düşüncenin etkisiyle ortaya çıkan toplumun marjinal kesimlerini ele alma eğilimi ile çağdaş dünyanın yükselen değerlerinden feminizmin de edebiyat alanındaki kadın çalışmalarında rolü vardır. Özellikle hikaye ve romanlardaki kadın unsuru, geleneksel edebiyatımızdaki "nesneleştirme" eğiliminin dışında bir anlam taşır ve kadını bir birey olarak tanımayı amaçlar. Toplumun sessiz çoğunluğunu oluşturan kadınların hikayeleri bu eserlerde onları kendi bağlamlarından koparmadan ve özellikle öne çıkarmadan anlatılmaktadır. Kadın sorunsalı ile ona bağlı aile ve gençlik meselelerinin son dönem kadın yazarlarının ilgisini daha çok çektiği söylenebilir.

Tutkulu Perçem (1962), *Tante Rosa* (1968) ve *Barış Adlı Çocuk* (1976) adlı hikaye kitapları yayınlanan **Sevgi Soysal** (1936-1976), eserlerinde Nutku ve Sabuncu soyadlarını da kullanmıştır.

Tante Rosa'da toplanan hikayeler dışarıda bırakılırsa, eserlerinde 12 Mart döneminin sıkıntı, bunalım ve çelişkileri ele alınmıştır denilebilir. Sevgi Soysal, içinde yaşadığı buhranlı dönemin çarpık olaylarına mümkün mertebe objektif bir gözle bakarak onları alaycı ve dışardan bir üslupla anlatmıştır. Kendi döneminin toplumsal meseleleriyle hemen hemen hiç ilgilenmeyen *Tante Rosa* ise yazarın kadınca bir söylem geliştirmeden ihtirasları, eğilimleri, bunalımları ile aykırı bir kadını anlattığı eseridir. *Tante Rosa,* teknik açıdan başarılı bulunan ve "*Sevgi Soysal'ın sanata en çok yaklaştığı, sanatsal kaygısını ön planda tuttuğu kitabı olarak ayrı bir önem taşımaktadır.*" (İdil 1998)

İlk hikayesi 1956'da Seçilmiş Hikayeler dergisinde yayınlanan **Füruzan** (1935 -)'ın kitapları *Parasız Yatılı* (1971), *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973), *Gül Mevsimidir* (1973), *Gecenin Öteki Yüzü* (1982), *Sevda Dolu Bir Yaz* (1999) adlarını taşır. Yazar 1972'de *Parasız Yatılı* ile Sait Faik Armağanı'nı kazanmıştır.

Sessiz çoğunluğun gücünü, acısını, sevgisini, ağırbaşlı şiirini anlatmayı amaçladığını savunan Füruzan, hikayeciliğini şu sözlerle özetler: "*Öykülerimde yaşadığım dönemin tanıklığını yapmak çabasındayım. Bu tanıklık birikimimle, dünya görüşümle, insana yaklaşımımla kuruluyor. (....) Öykülerimdeki halktan kişiler çıkışlarını kimi zaman tekil yollardan arasalar da içlerinde toplu eylemin tohumunu taşımaktadırlar. Bunu yazdıklarımla okura iletmek isterim.*" (Türk Dili 1975) Gerçekten de İstanbul'un kenar semtlerinde yaşayan onurlu ve fakir insanları, göçmenleri, yoksulluktan, çaresizlikten, saflıktan dolayı muhterislerin dünyasındaki tuzaklara düşen genç kadınları, kızları, aile içi ilişkileri, kuşak çatışmalarını, örselenmiş, itilmiş çocukları anlatan hikayeleriyle böyle bir ses yükseltir Füruzan.

Hikayelerinin yapı sağlamlığından gelen bir inandırıcılığı vardır. Ayrıntıları çok iyi kullanır. Ancak gereksiz açıklamalar yaptığı veya kişilerinin ağzından kendisinin konuştuğu da görülür. (Naci 1995: 115)

İlk hikayesi *Bir Eski Sokak Sesi,* Hisar dergisinde yayınlanan (1972) **Sevinç Çokum** (1943 -)'un bir kısmı eski hikayelerinin yeniden basımı olan on hikaye kitabı vardır. *Eğik Ağaçlar* (1972), *Bölüşmek* (1974), *Makine (*1976), *Derin Yara* (1984), *Onlardan Kalan* (1987), *Rozalya Ana* (1993), *Bir Eski Sokak Sesi* (1996), *Evlerinin Önü* (1997), *Beyaz Bir Kıyı* (1998), *Gece Kuşu Uzun Öter* (2003).

Sevinç Çokum, kendi hikayesini "*küçük bir olay, anlar veya bir şeylerden duygulanış, bir insan, hikayemi oluşturuverir. Başlarda bizim insanımızı*

yazıyorum gibilerden kocaman laflar ettiğim olmuştur. Hayır! Aslında ben bende olan bir şeyi yazıyorum; buna çatışmalar, bendeki kavgalar, bendeki mutluluklar, bendeki arayışlar diyebilirim." (Çokum 2000: 246) sözleriyle anlatır.

Hikayeye genellikle bir mekan tanıtımı veya olay ile başlayan yazar, ortalama Türk insanını, belirli bir geleneği ve ahlaki çizgiyi izleyen insanların hayatlarını ve olgun bir kadın duyarlılığı ile ele aldığı iç dünyaları anlatır. Hikayelerinde ağır başlı, sıcak, hüzünlü fakat güler yüzlü bir anlatıcı tipi vardır. Ahlaki kaygılar, geleneksel değerler ve milli unsurlar ön plana çıkar. Teknik olarak artistik biçim arayışlarından uzak durmaktadır. Şiirsel bir söyleyişin, iç konuşmalara önem veren, süssüz, yalın ve derin bir anlatımın sahibidir (Lekesiz 2000: 513).

İlk hikayeleri 1971'den itibaren Dost dergisinde yayınlanmaya başlayan ve daha ziyade romancılığı ile ön plana çıkan **Pınar Kür** (1943 -)'ün, *Bir Deli Ağaç*(1981) ve *Akışı Olmayan Sular* (1984) adlı iki hikaye kitabı bulunmaktadır. *Akışı Olmayan Sular*, 1984 Sait Faik Hikaye Armağanı'nı kazanmıştır.

Pınar Kür, *Bir Deli Ağaç*'ta topladığı hikayelerinin aşk ve ölüm teması etrafında örüldüğünü ama arka planda hayatın güzelliklerini anlatmayı istediğini söyler. Yazar için, kötüleşen bir dünyada güzelliklerden söz etmek bir özlem, bir ihtiyaçtır ama gerçeklerden kaçış değildir. (Civaroğlu 1981)

Genel olarak kalabalıklar içindeki yalnız bireyin iç dünyasını ve sosyal ilişkilerini anlattığı hikayelerinin *Bir Deli Ağaç*'ta toplananları, kadın dünyasını ve duyarlılığını ele vermektedir. *Akışı Olmayan Sular*'da ise konumları ne kadar farklı olursa olsun hayatın kıyısına sürülmüş, pes perdeden konuşan, yumuşak başlı, bir kadın rüyası veya hayali peşinden koşan erkekleri seçmiştir (Lekesiz 2001, 522). Zaman zaman yeni anlatım teknikleri denese de Pınar Kür'ün klasik denilebilecek bir anlatım tarzı vardır. Hikaye türünün bildik kalıpları ile "normlara sadık" bir tahkiye sunar. Füsun Akatlı yazarın "*düzgün, derli toplu, güzel denemez ama iyi.*" (Akatlı 1988: 118) bir Türkçesi olduğunu belirtir. Hikayelerinde gündelik konuşma diline de yer veren yazar, özellikle moda olan yapay anlatım tarzlarının uzağında kalarak biraz ironik, alaycı ama soğuk ve mesafeli, bu yüzdende orijinal üslubunu ısrarla muhafaza etmektedir.

İlk hikayesini Özgür İnsan dergisinde Aygen Barel imzasıyla yayınlayan (1976) **Ayla Kutlu** (1938-), *Sende Gitme Triyandafilis* adlı kitabıyla 1991 Sait Faik hikaye Armağanı'nı kazanmıştır. Bugüne kadar yayınladığı dört hikaye kitabı ise şunlardır: *Hüsnüyusuf Güzellemesi* (1984), *Sen de Gitme Triyandafilis* (1990), *Mekruh Kadınlar Mezarlığı* (1995), *Zehir Zıkkım Hikayeler* (2001).

"Öykülerimin bir yandan toplumsal tanıklık -ki bu doğaldır- yaptığını, bir yandan da Türkiye insanı kimliğinin tanıklığı yoluyla insanımızın özgün sorunlarını gündeme getirdiğini düşünüyorum. Kısaca doğa, dil, kültür faklılığı, destekli insan tragedyaları etiketi taşıdıklarını söyleyebilirim." (Andaç 1999: 137) diyen Ayla Kutlu'nun hikayelerinde tespit edilebilen temel unsur, kadınlık durumlarının hikaye edilmesidir. Kadın teması etrafında örülen hikayelerde tüm şahıslar, ruh yapılarından sosyo-kültürel bağlarına kadar genişleyen bir bakış açısıyla ele alınır. *"Ayla Kutlu hayata, erkeğin egemen konuma kadının acısı çelişkisinden bakmaz. Bu çelişkiyi hayatın yapısı içinde yerli yerine koyarak tanımlar. Feodal düzenin erkekleri olabildiğince sevecendirler bile. (...) Gerçekte Ayla Kutlu'nun kadınları aykırı örneklerdir. Boyun eğişlerinin arasında direnirler, kimi kez yaratarak, kimi kez yok olarak."* (Atasü 2000: 66) İnsanlarının ruh halini tanıdığı, sosyal dünyasına nüfuz ettiği bir çevreyi (İskenderun) anlatan yazar, tabiiliği içinde fevkalade dikkatli bir dil ve sağlam bir hikaye kurgulama tekniği kullanmaktadır

Nursel Duruel (1941 -), ilk hikayesi *"Geyikler, Annem ve Almanya"*yı 1979'da Türk Dili dergisinde yayınlamıştır. İlk hikaye kitabı ise 1982 yılında çıkar ve aynı adı taşımaktadır. Bu çalışma 1982 Sait Faik Hikaye Armağanı'nı da kazandırır yazara. İkinci kitap ise tam on yıl sonra yayınlanan *Yazılı Kaya* (1992)'dır.

Nursel Duruel bir röportajda gerçekle ilgili düşüncelerini şöyle açıklar: *"Gerçeğin yansıtılmasını kolay baş edilir bir olay gibi görmüyorum. En başta gerçeğin kavranması sorunu var. Gerçeğin kavranması belki her zaman güçtü ama hızlı bir değişimin yaşandığı günümüzde alabildiğine karmaşıklaşan toplumsal ilişkiler içinde daha da güçleşti. Bu yüzden gerçekçi olma çabasına giren birinin iyice silahlanması yani çağını anlayıp değerlendirebilecek bilgilerle donanması gerektiğine inanıyorum."* (Timuçin 1981)

Hikayelerinde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında gidip gelerek hayatına, tabiata, topluma ve folklora kadar uzanan motifleri ustalıkla kullanan bir yazar olan Nursel Duruel, gerçekle ilişkisini daima diri tutmaktadır. Hikayelerindeki gerçekçi anlatımlar genellikle sosyal hayatın problemlerinden ruh çözümlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alır. *Soyutlama eğilimi ağır basmadığı zamanlarda Nursel Duruel'in kalemi yetkin bir gerçekçilik için işliyor. Soyutlama eğilimi ağır bastığında ortaya çıkan (...) öykülerde de bir şiirsellik, insanı alıp götüren bir duyarlılık var*dır (Timuçin 1981). Uzun aralıklarla hikaye yayınlayan yazar, yayınlanmamış eserlerinin yayınlanmış olanlardan sayıca daha fazlalığını belirterek bunun sebebinin edebiyata duyduğu saygı ve sorumluluk duygusu olduğunu vurgulamaktadır

Edebiyat Fakültesi mezunu olan **Feyza Hepçilingirler** (1948 -), sanat hayatına şiirle başlamıştır. İlk hikayesi 1979'da Türk Dili dergisinde yayınlanır. 1985'de *Eski Bir Balerin* adlı kitabı ile Sait Faik Hikaye Armağanı'nı kazanmıştır. Yayınlanmış hikaye kitaplarının adları şöyledir: *Sabah Yolcuları* (1981), *Eski Bir Balerin* (1985), *Ürkek Kuşlar* (1987), *Kırlangıçsız Geçti Yaz* (1990), *Öyküler* (1993), *Savrulmalar* (1997), *Öykünmece* (2000).

Son yıllarda yaptığı Türkçeye ilişkin çalışmalarla adından söz ettiren Feyza Hepçilingirler, kendi hikayelerinde vasat bir dil kullanır. Genellikle Sait Faik çizgisini izleyen bir hikayeci olarak "*çok iyi tanıdığı, kendi dünyasında birebir karşılığa sahip bulunan kişileri, ortak yaşanmışlıklarını azami surette gizleyerek öykülemeye, kadın ve çocukları anlatırken mevcut toplum ve aile biçimine göre yaşantı düzeylerini, ruhsal yapılarını, sosyal rollerini sorumluluk alanlarıyla birlikte yansıtmaya özen göstermiştir.*" (Lekesiz 5 2001: 522)

Hikayelerinde zıtlıklar ön plana çıkar, toplumda var olan zıtlıkların ve çelişkilerin sürekli vurgulanması bir eleştiri yöntemi olarak kullanılmaktadır. "*Ama, asıl eleştiri yaparken daha yumuşaktır. (...) Yumuşak g harfimizin ağzından yazılan ilk öykü, gerçek bir toplumsal yergidir ve başarılı bir öykü örneğidir. 'Gel Birlikte'de öykünün nasıl yazıldığını ve yazılacağını tartışırken, toplumsal eleştirinin de güzel bir örneğini ortaya koyar.*" (Uyguner 1982) Eleştirmenler Feyza Hepçilingirler'in uzun aralıklarla yazsa da 'insan'ı vurgulayan sağlam metinleriyle kendini ispat etmiş bir hikayeci olduğu noktasında hemfikirdirler.

Kaynaklar

Akatlı, Füsun (1998), *Öykülerde Dünyalar*, Boyut Yayınları, İstanbul.

Aktaş, Şerif (1992), "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı," *Türk Dünyası El Kitabı*, C.3, Ankara.

_____, _____ (1990), "Orhan Kemal", Türk Dili Dergisi, S.463.

Alangu, Tahir (1959), Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman, C.1, İstanbul.

_____, _____ (1965), Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman, C.II, İstanbul.

_____, _____ (1965), Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman, C.III, İstanbul.

Andaç, Feridun (1999), Öykücünün Kitabı, Varlık Yayınları, İstanbul.

Atasü, Erendiz, (2000), Benim Yazarlarım, Bilgi Yayınları, Ankara.

Aylık Dergi (1984), "Mustafa Kutlu ile Konuşma", Sayı 63, 64, 65.

Aytaç, Gürsel (1991), *Edebiyat Yazıları II*, Gündoğan Yayınları, Ankara.

Civaroğlu, Öner (1981), "Pınar Kür'le Konuşma", *Yazko Edebiyat*.

Çelik, Yakup (2002), *Sait Faik ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çetin, Nurullah (2001), "Hüseyin Su 'nun Hikayeleri", *Dergah*, S. 131.

Çetişli, İsmail (1999), *Memduh Şevket Esendal İnsan ve Eser*, Kardelen Kitabevi, Isparta.

Dergah Dergisi (1991), Sayı 21.

Ertem, Cengiz (1992), Karşı Yayınları, Ankara.

Enginün, İnci (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Fethi Naci (1995), *Edebiyat Yazıları*, Can Yayınları, İstanbul.

Gümüş, Semih (1994), *Kara Anlatı Yazarı*, YKY, İstanbul.

Güngör, Necati (1981), "Tarık Dursun K. İle Konuşma", *Gösteri*.

Gürsel, Nedim (1997), *Başkaldıran Edebiyat*, YKY, İstanbul.

Hece Dergisi (2000), *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46/47.

İdil, Mümtaz (1998), "Bir Sevgi Soysal Vardı", *Yaşasın Edebiyat*.

İslam, Ayşenur Külahlıoğlu (2002), "Modern Türk Hikayesinin Kısa Tarihi", *Türkler*, C.18, s.205-218, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

Mungan, Murathan (1996), *Murathan '95*, Metis Yayınları, İstanbul.

Kavruk, Hasan (1998), *Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikayeler*, MEB, İstanbul (İçinde: Bedr-i Dilşad, Murad-name, Dr. Amil Çelebioğlu, Sultan II. Murad Devri Mesnevileri, Erzurum, 1976, Basılmamış doçentlik tezi).

Kahraman, Alim (1985), *Bir Duyarlığın Çağdaş Biçimileri*, Akabe Yayınları, İstanbul.

Kaplan, Ramazan (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali, İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kurukafa, Vedat (1997), *Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, basılmamış doktora tezi, Ankara.

Lekesiz, Ömer (2000), "Öykücülüğümüzde Dönemler", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S.46/47, Ankara.

_____, _____ (2000), *Öykü İzleri*, Hece Yayınları, Ankara.

_____, _____ (1998-2001) *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1, 2, 3, 4, 5*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Menteşe, Oya Batum, "Sanat'ta Modernism'den Post-Modernism'e", *Littera Edebiyat Yazıları* C.3.

Necatigil, Behçet (1993), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,* Varlık Yayınları, İstanbul.

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

Önertoy, Olcay (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ve Öyküsü*, İş Bankası Yayınları, Ankara.

Özdenören, Rasim (1986), *Ruhun Malzemeleri,* Risale Yayınları.

Özgül, M Kayahan (1988), "Yazar Hakkında", Eve Düşen Yıldırım, *Oğlak.*

Sezer, Sennur (1988), Otuz Yılın Bütün Hikayeleri 1967-1997, *Varlık.*

Tansel, Fevziye Abdullah (tarihsiz), Hikaye maddesi, *Türk Ansiklopedisi,* C.XIX (tarihsiz).

Timuçin, Afşar (1981), "Nursel Duruel'le Konuşma", *Yazko Edebiyat,* S. 3.

Türk Dili (1975), *Türk Öykücülüğü Özel Sayısı,* S. 286.

Uyguner, Muzaffer (1982), "Değerlendirme", *Türk Dili,* S. 370.

Yazıcı, Nermin (2002), *Halikarnas Balıkçısı'nın Eserlerinde Tabiat,* Kültür Bakanlığı, Ankara.

9. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU

Dr. Ayşenur Külahlıoğlu İslam

Sanat içinde doğduğu toplumu yansıtır. Bu yansıtma çeşitli sanatlarda nitelik ve derece yönünden ayrılık gösterir. Ancak yapısı ve işlevi gereği tiyatro, toplumun hayat, kültür ve sosyal gerçeğini ayrıntılarıyla yansıtmaya mecburdur. (Şener 1971: 7) Tiyatro, toplumla ortak değerlerde birleşmek zorundadır. Yazarın kişisel eğilimleri ile sosyal eğilimler arasında bir uyum varsa, tiyatro büyük toplulukların bir ifade vasıtası olur. Ortaçağ Avrupasında rastlanan böyle topluluklar günümüzde artık yoktur. Tiyatro bazen de toplum içinde sadece belli bir zümrenin görüşlerini, değer yargılarını yansıtır. O zaman sahneye aktarılan değerler, toplumun bir kesiminin görünümü olur. Tiyatro eserindeki sosyal ve fikrî gerçekler kadar, yazarın sosyal hayata ve fikirlere karşı tavrı da önemlidir. Sanatçı toplumun bazı değerlerine gelenek ve eğilimlerine karşı çıkıyor, onları denetleyip eleştiriyorsa orada eleştirel gerçekçi tiyatrodan söz edilebilir.

9.1. İlk Modern Tiyatro Çalışmaları

21. yüzyılın başlarında, önemli sayılabilecek bir modern tiyatro birikimine sahip bulunan Türk kültüründe, gelenekli seyirlik oyunlar kavramının çok eski çağlara kadar gittiği bilinmektedir. Ancak modern anlamda ilk tiyatro çalışmaları Tanzimat döneminde başlar. Modern tiyatronun 1839 Tanzimat Fermanı'nın öngördüğü ilkeler doğrultusunda Batıya yönelen Osmanlı toplumuna girişi, geleneksel Türk tiyatrosuna birçok olumlu katkıda bulunmakla birlikte, onun çağdaş doğrultuda gelişmesini engelleyen bir unsur olarak da değerlendirilebilir.

İlk modern tiyatro çalışmalarına sahne olan 1800'lü yılların başlarında eğlenceye yönelik yerli seyirlik oyunlar, ramazan ve yaz ayları ile sınırlıdır. Yaygın türler ise hayal (karagöz), ortaoyunu, meddahlık, mukallitlik, saz, çengi ve cambazlıktır. Batı modeli tiyatronun benimsenmesiyle yeni bir yöneliş içine girilir. İstanbul'da belli bir salon ve yazılı metin gerektiren ilk oyun, 1840'ta bir

Fransız oyuncu tarafından özel izinle ve Fransızca oynanmıştır. 1856'da Dolmabahçe Sarayı'nın arkasında bir tiyatro salonunun inşa edildiği, 1861'de Padişah huzurunda temsiller verildiği de bilinmektedir. Daha sonra Ermeni asıllı Osmanlı vatandaşları tarafından açılan "Şark Tiyatrosu" ve "Osmanlı Tiyatrosu" küçük hamlelerle devreye girer. Basılan ilk telif tiyatro eseri Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* (1860)'dir. İlk düzenli tiyatro sahnesi olarak gördüğümüz "Gedikpaşa Tiyatrosu" 1869'da hizmete girer. 1870 ile 1880 yılları arasında teknik açıdan bir hayli zayıf ve problemli olsa da devrin ünlü edebiyatçılarının kalemlerinden çıkan eserler sahnelenir ve kitaplaştırılır. Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati devrinde yaşanan siyasi ve sosyal olaylar, tiyatronun kurumsallaşarak gelişmesini engeller ancak telif ve tercüme eserlerin yazımı devam eder. 1908'den itibaren Meşrutiyet Tiyatrosu adı altında incelenebilecek olan tiyatro çalışmaları, Cumhuriyet devri Türk tiyatrosuna bir hazırlık mahiyetindedir

Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunun Cumhuriyet dönemine yaptığı olumlu katkılar genel olarak şöyle sıralanabilir: Tiyatro dili gelişmeye başlar, Türk oyuncular yavaş yavaş azınlıkların yerini alırlar, 1914'de Fransız tiyatrocu Andre Antuan İstanbul'a getirilir ve düzenli tiyatro eğitimine geçiş hazırlıkları başlar, Darü'l-Bedayi-i Osmani adıyla açılan konservatuar, iki yıl sonra ödenekli tiyatroya dönüşerek İstanbul Şehir Tiyatrolarını oluşturur. Artık tiyatro eğitiminin şart olduğu anlaşılmış ve kadınların sahneye çıkarılması bu yıllarda söz konusu olmuştur. Bedia Muvahhit, İ. Galip Arsan, Vasfi Rıza Zobu gibi ilk önemli tiyatrocular bu dönemde yetişirler. Tiyatro metinlerinde ise çevre, İstanbul dışına kayar. Tarihî ve belgesel oyunlarda gerçek kişiler canlandırılır. Kişileştirmede olumlu-olumsuz tezadı ön plâna çıkarılır.

Eskiyle Cumhuriyet arasında bir köprü vazifesi yapan Meşrutiyet devrinde eski değer ve kurumlar tartışılır, eleştirilir, yerlerini alacak yeni değer ve kurumlar araştırılır. 1908-1923 arasında devamlı değişen sosyal ve politik ortam, zevk ve düşünceleri de değiştirmiştir. Bu kargaşada tiyatro, gelişebileceği, etrafında toplânabileceği bir ana fikir bulamaz, bütün tesirlere açıktır. Henüz yollarını bulamayan tiyatro yazarları bu dönemde Fransız natüralistleri ile İbsen, Strindberg ve Pirandello gibi yazarlardan ilham alırlar ancak gerçek bir atılım yapılamaz.

Türk toplumu 1923'ten sonra bütün edebi türleriyle Anadolu'ya ve Türk halkına yönelmiştir. Bu bakımdan tiyatroda da adaptasyonlar yerilir, müzikli dejenere vodviller kınanır. Aydınlar, eski ile yeni arasındaki ayrılıkları ve bunların sebeplerini araştırmaya koyulurlar. İnsanın kudretini irade ve düşüncesine bağlayarak monarşiyi reddeden yönetici elitler, siyasi ve dini inanç özgürlüğü üzerinde durmaya başlarlar. Kendi hayatına kendisinin yön vermesi istenen Cumhuriyet insanının, birey olma bilincine varışı ve bu yeni biçimiyle ele alınışı, sanatta da yeni insan tipleri oluşturacaktır.

Tiyatro sadece yöneldiği toplumu yansıtmakla kalmaz, onu eğitir ve nasıl olması gerektiğini belirtir. Söz gelişi romantik tiyatro, halka tüm kurallara karşı ferdi hürriyetini savunmasını telkin etmiştir. Modern gerçekçi tiyatro, toplum meseleleri karşısında bilinçlenmeyi tavsiye eder. Konuya bu açıdan bakılırsa, Cumhuriyet tiyatrosunda kültürümüzle çok yakından bağlılık gösteren sosyal meselelerin ağır bastığı, bunun yanı sıra ruhî bunalımların da oldukça çok yer aldığı, canlandırılan kişi ve durumların, içinde yaşanan toplumun gerçeklerine bağlı kaldığı, tiyatro sanatının özel duygulanma ve eğilimlere pek fazla araç olmadığı hatta bazen eğitme ve yönlendirme kaygısının estetik endişeyi yok ettiği, kısacası 'öz'ün ilk plânda yer aldığı görülür.

Türk tiyatrosunun ilk modern çalışmalardan günümüze kadar geçirdiği gelişme evrelerine bakılırsa, çok zengin bir insan kadrosunun varlığı da dikkati çeker. 1923–1972 yılları arasında kaleme alınmış tiyatro eserlerindeki insan unsurunu inceleyen Sevda Şener; tiyatrodaki insan gerçeği ile toplum hayatı arasında bir ilişki kurmaktadır: "*Son elli yıl içinde yazılan oyunlar bize toplum gerçekleri konusunda ilgi çekici bir malzeme sağlamıştır. Bu malzeme, toplumun aydın kesimini teşkil eden yazarların açısından değerlendirilerek orta sınıf seyircinin anlayışına ve beğenisine göre biçimlendirilmiştir. Bu bakımdan salt nesnel gerçekler olarak kabul edilmese bile, yazıldıkları yılların toplum görünümü ve sorunları hakkında bir fikir vermektedir.*" (Şener 1972: 142-143)

Cumhuriyet dönemindeki Türk tiyatro edebiyatı hakkında genel bir fikir sahibi olabilmek için, söz konusu dönemde yazılan eserlere kronolojik sırayı ve oyunlara hakim olan tema gruplarını izleyerek yaklaşılabilir. Bu durumda Cumhuriyet dönemi tiyatrosunu dört ana başlık altında gözden geçirmek uygun olacaktır.

9.2. 1923-1940 Cumhuriyet'in İlk Yılları:

9.2.1. Cumhuriyet Döneminde Oyun Yazmayı Sürdürenler:

1923-40 dönemi, Darülbedayi ve ona bağlı toplulukların yerli oyunlara ağırlık vermeyi önceledikleri bir dönemdir. 1920 ve 1930'larda büyük kısmı daha önceki yıllardan tanınan Reşat Nuri Güntekin, Halit Fahri Ozansoy, Hüseyin Suat, Musahipzade Celâl, Faruk Nafiz Çamlıbel, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi ünlü yazarlar tiyatro eserleri yazmaya devam ederler. Yakın geçmişte yaşanan sosyal sorunları eleştirel bir bakış açısıyla ele alan bu yazarlar hem dram hem de komedi türünde örnekler vermişlerdir. Bu dönemde sözü edilen yazarlar tarafından kaleme alınarak sahnelenen oyunlardan birkaç örnek vermek gerekirse; Reşat Nuri Güntekin'in *Taş Parçası (1926), Hançer (1926), Hülleci (1935), Eski Rüya (1938)* adlı

oyunlarda *"Kaçınılmaz karşıtlıkların arasında sıkışmış olan insanın dramını"* (Şener 1999: 70) anlattığı görülür. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise *Sağanak* (1927) adlı oyunda, farklı değerleri benimsemiş kuşakların beraber yaşamalarının imkânsızlığı yanında ataerkil aile düzeninin artık sürdürülemeyeceğini ortaya koyar. Oyunda siyasi ve sosyal düşünceleri açısından ikiye bölünmüş bir ailedeki sıkışma ve bunalım dramlaştırılmaktadır. Gözlemlerinin tarafsızlığına ve bir bildiri sunmama özelliğine rağmen bu oyun birkaç temsilden sonra devrimlere aykırı bulunarak gösterimden kaldırılır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar* (1925)'ı da köy ortamında eşrafla halk arasındaki sömürüye dayanan düzeni anlattığı için bir müddet sonra yasaklanan oyunlardandır. Hüseyin Rahmi Gürpınar *Kadın Erkekleşince* (1932) adlı oyunda her zaman olduğu gibi *içtimai davalarımızı sanat yoluyla çözme* arzusuna bağlı kalır. Oyunda bir yandan eski tip kadının geri kafalı, ihtiraslı, düzenbaz ahlâkı yerilirken bir yandan da yeni kadının devrimler sayesinde edindiği yeni toplumsal hakları kullanarak annelik sorumluluğuna ve aile kurumuna boş vermesi eleştirilir. Sözü edilen temaların tamamen dışında kalarak madde ve ruh karşıtlığını konu alan *Maske ve Ruh* (1935) adlı tek eserle bu dönemin tiyatro yazarları arasına katılan Halide Edip Adıvar, Necip Fazıl Kısakürek'in daha detaylandırarak işleyeceği bir konuyu sahnelere taşımış olur (Akı, 1968). Komedi türünde yazdığı oyunlarla bir tür sosyal eleştiri yapan Musahipzade Celâl ise çeşitli eserlerinde yöneticilerin cehaletini *(Bir Kavuk Devrildi)*, devlet kurumlarındaki yolsuzlukları, rüşvet ve iltiması *(Aynaroz Kadısı)*, devlet dairelerinin aşılamaz sorunu olarak görülen tembellik ve boş vermişliği *(Pazartesi Perşembe)*, çok kadınla evlilikten kaynaklanan aile içi baskı, düzensizlik ve iki yüzlülüğü *(Kafes Arkasında)* ve benzeri sorunları ele alır. Musahipzade Celâl'in 1934'te yazdığı *Selma* adlı oyun geçmişten gelen sorunlardan ziyade güncel olanı eleştiren tek eseridir. Bu oyunda eski tip batı hayranları ve işbirlikçi ticaret burjuvası ile modern aydınlar karşı karşıya getirilmektedir (Nutku, 1969).

9.2.2. Cumhuriyet'in Yazarları

1923-1940 döneminde ilk defa oyunları sahnelenen başlıca yazarlar Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret Solok, Nazım Hikmet Ran ve Necip Fazıl Kısakürek gibi edebiyatın başka alanlarında da kendilerini ispat etmiş isimlerdir. *"Vedat Nedim, Cevdet Kudret, Nazım Hikmet toplum sorunlarını ekonomik nedenleri ve ahlâki sonuçları ile birlikte ele almış olan oyun yazarlarımızdır. Oyunlarında dramatik durumu doğuran nedenin toplumdaki vurgun ve sömürü düzeni olduğu gösterilir. Bu düzen emperyalist politika güden batılı ülkelerin dayattığı ekonomik ilişkilerden doğmuştur."*(Şener 1999: 74-75). 1931-1932 mevsiminde sergilenen ve Nazım Hikmet'in Ahmet Rıdvan imzasıyla yazdığı *Kafatası* adlı oyununda, kapitalist sistemin sağlık ve basın gibi alanlarda tröstleşerek halkı

sömürmesi ve sosyal hayatı yozlaştırması ele alınır. Aynı mevsimde sahnelenen *Bir Ölü* Evi ise geleneksel ve alafranga tiplerin eleştirildiği bir kara mizah örneğidir. 1934'te sahneye konulan *Unutulan Adam* adlı oyunda toplumdaki yozlaşmaya suç ve suçlu açısından bakılarak suçun bireysel mi, toplumsal mı olduğu konusu tartışılmaktadır.

1923-1940 döneminin çok eser veren yazarlarından biri olan Vedat Nedim Tör'ün 1926-1930 yılları arasında sahnelenen oyunları; *Üç Kişi Arasında, Hayvan Fikrî Yedi, Çarliston, Kör, Fevkalasriler* ve *Kadın Polis Olursa* adlarını taşımaktadır. Söz konusu oyunlarda toplumdaki kıymet hükümlerinin bulanıklaşması, giderek kaybolması ve yerini bir karmaşaya bırakması ile bireylerdeki bu durumla ilişkilendirilebilecek ruhsal sorunlar ele alınır. Daha erken yıllarda sahnelenen *İşsizler* ile 1934 mevsiminde oynanan *Köksüzler* ise hemen hemen aynı tema üzerine kurulmuş oyunlardır. Savaş ve savaş sonrası dönemde ve yolsuzluk ortamında, batılılaşma olarak algılanan yozlaşmış sosyal ilişkiler ele alınarak belli bir zümrenin eleştirisi yapılır. 1930-1934 yılları arasında *Tersine Akan Nehir, Ruya İçinde Ruya, Kurtlar* adlı oyunları sahnelenen Cevdet Kudret de toplumsal kaosla kişilerin ruhî bunalımları arasında ilişkiler kurmaktadır.

Bu dönemde eser vererek ruhun gücünü ve manevî değerleri yücelten, bir anlamda Doğu'nun savunmasını yapan tiyatro yazarlarının başında Necip Fazıl Kısakürek gelmektedir. *"Batı'nın yalnızca maddeye ve teknik güce olan inancının değil, akla ve teknik güce verdiği önemin de eleştirilmesinden yanadır. 1935'te yazdığı ilk oyunu Tohum'da görüşünü 'her şeyin ve her hadisenin anahtarını ruhta ve göze görünmeyende bulan prensip' olarak tanımlamıştır."* (Şener 1999: 85) *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih* ve *Para* adlı oyunlar da aynı doğrultuda mesajlar içermektedir. *Nam-ı Diğer Parmaksız Salih*'te yüce gönüllülükle düzenbazlığın toplumda yan yana yaşadığını gösterir. *Para* ise maddî çıkarlar için her türlü ahlâksızlığı mübah gören bir bankacının kendi hayat felsefesinin kurbanı oluşunu anlatmaktadır.

Asıl ününü eğitimci olarak yapan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun uzak ülkelerde ve düşsel ortamlarda cereyan eden olayları anlattığı ve tiyatronun eğitici yönünü vurgulamak üzere bir düşünce-mesaj etrafında yoğunlaştırdığı oyunlarının büyük bölümü de 1923-1940 döneminde yazılmış veya sahnelenmiştir. Baltacıoğlu'nun oyunları şu adları taşımaktadır: *İnanmak(1939), Ölüler (1939), Sait Çelebi (939), Hayvanlar (1939), Akıl Taciri (1940), Andaval Palas (1940), Kafa Tamircisi (1940), Kütük (1946), Dolap Beygiri (1949), Karagöz Ankara'da (1949), Küçük Şehit (1961).*

1923-1940 dönemi tiyatro edebiyatının bir başka önemli özelliği de devrimleri sevdirmeye ve kabul ettirmeye çalışan oyunların bolluğudur. Tiyatro;

Osmanlı İmparatorluğunun son zamanlarının, 1. Dünya Savaşı ve mütarekenin sıkıntılarını yaşamış bir nesle Cumhuriyet devrimlerini benimsetmek ve Osmanlı kurumlarını eleştirmek için çok müsait bir zemin oluşturmaktadır. Bu dönemde yazılan ülkücü oyunlar, halkı heyecana getirecek özellikler taşır. Oyunlar halkın kahramanlığını, devrimleri, yeni kültür ve medeniyet değerlerini yükseltecek biçimde ele alınmış ve Mustafa Kemal'e adanmışlardır. Güven duygusunu aşılamayı amaçlarlar. Türk halkının kahramanlığı, sanat sevgisi ve bayındırlığa verdiği önem övülür. Halkın kabiliyetlerinin onu medeniyete götüreceği düşüncesi öne çıkarılır, Anadolu mutlu bir diyar olarak ele alınır. "*Kurtuluş Savaşı ve bunu izleyen devrimlerin, bu dönemin en önemli konusu olması doğaldır. Kurtuluş Savaşı ve Atatürk üzerine oyunlar yalnız savaştaki Türk kahramanlığını göstermekle yetinmemiş, bir çok oyunlarda İstanbul'un işbirlikçi yozlaşmış çevresi ile Anadolu'nun ülkücü, yurtsever insanları arasında bir karşıtlık da yaratılmıştır.*" (And 1973: 492) Aka Gündüz'ün *Beyaz Kahraman* (1932)'ı, Halit Fahri Ozansoy'un *On Yılın Destanı*, Yaşar Nabi Nayır'ın *İnkılap Çocukları* (1933), Musahipzade Celâl'in *Selma* (1934)'sı bu gruba girer.

Ülkücü oyunların bir bölümü de halkın yurtseverliğini, Anadolu'ya geçişteki kahramanlığı, dış düşman kadar Damat Ferit Paşa hükümetinin aldığı tavrın yanlışlığını yansıtır. Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*, Nahit Sırrı Örik'in *Sönmeyen Ateş*, Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor*, Mürsel Haşim Sinanoğlu'nun *Bir Zabitin Onbeş Günü, Sakarya*, Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Ateş Kahraman*, Reşat Nuri Güntekin'in *İstiklal* adlı oyunları böyledir.

Türk milletinin geleneksel değerlerini sergileyen oyunlar milattan önceki Türk kavimlerine kadar götürülmüştür. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Akın, Özyurt* (1932)'u, Behçet Kemal Çağlar'ın *Çoban'ı*, Yaşar Nabi Nayır'ın *Mete*'si bu oyunlara örnek gösterilebilir.

Bu tür oyunlarda amaç, seyirciyi eğitmektir. Eğitmede dramatik yapının estetik değerler taşıması şart değildir. Söz doğrudan, kişiler aracılığıyla seyirciye iletilir. Bu dönemde oyun kişileri inandırıcı değil, belli önerileri iletici kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Yazarların çoğu şair olduğundan duygu unsuru ağır basar, oyunların çoğu manzumdur. Toplum sorunlarına eğilinmemiş yarına hep umutla bakılmıştır. Siyasi, ekonomik ve kültürel hürriyetin sevinci yaşanmıştır. Yurtsever kişilerin, devrimci kahramanların kendilerine aykırı bir çerçeveye oturtularak çevreyle çatışmaları da birkaç oyunda ele alınır.

Devrimlerin benimsenmesini sağlamak amacıyla yazılan ve Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar da oldukça fazladır. Bu oyunlarda devrimlere, çağdaş insanlık değerlerine, ilmî gerçeklere aykırı görülen her çeşit alışkanlık ve davranış yargılanır. Din ve adalet kurumlarının yozlaştırılması, yönetim aksaklıkları, kadın haklarının kısıtlılığı, devlet adamlarının yetersizliği, rüşvet,

hırsızlık, dini sömürme, boş inançlar, ahlâkî sapıklıklar ve bozulan sosyal kurumlar şiddetle eleştirilir.

Söz konusu eleştiriler genellikle komedi türü içinde yapılır. Ahlâksızlık ve zaaflar, güldürücü duruma uygundur. Eskiden örnekler verirken yaşadığı zamana da bazı paralellikler çizen Musahipzade Celâl'in *Selma* dışındaki bütün oyunları bu türdendir. Ayrıca Reşat Nuri Güntekin'in *Hülleci,* Osman. Cemal. Kaygılı'nın *Üfürükçü* (1935) ve Ertuğrul Şevket'in *Şeriatçı* adlı oyunları da örnek gösterilebilir.

Genel olarak bakıldığında 1923-1940 döneminde tiyatro eserlerini iki grupta değerlendirmek mümkündür. Birinci grupta yazarlar, yakın geçmişteki sosyal sorunları ele alarak toplum eleştirisi yaparlar. Tiyatro sanatı, ciddi bir düşünce ortamı olarak ele alınır. Seyirciyi toplum ve insan gerçekleri üzerinde düşündürmek, ortak amaçtır. Toplumsal sorumluluk sahibi birer aydın portresi çizen dönemin tiyatro yazarları, gündemdeki siyasi görüşler doğrultusunda seyirciyi eğitme, bilinçlendirme ve ona mesaj aktarma vazifesini üstlenmiş durumdadırlar. Bu yüzden dönemin hemen hemen tüm oyunları, düşünce ağırlıklıdır. Sahneye aktarılan olaylarda daima sebep sonuç ilişkisi gözetilir. Mesajı yoğunlaştırmak amacıyla abartılmış durumlar, kalın hatlarıyla belirlenmiş tek yönlü tipler bolca kullanılır. Ele alınan kişisel özellikler ve ruhî bunalımlar, toplumsal mesajlarla ilişkilendirilmiş durumdadır. Ruhî çelişki, tutku, erkek-kadın çatışması İbsen etkisiyle örneklerle verilir. Erkekler mutsuz, kadınlarsa yerini bulamamıştır.

İkinci grupta ise, İmparatorluğun bütün kurumlarına eleştirel gözle bakan yazarlar yer alır. Onlar örnek alınması gereken asıl değerleri Orta Asya'da görmüşlerdir. Yakın tarihi (Cumhuriyet) ise, bir övünç kaynağı olarak ele alırlar. Anadolu Türk halkının direniş gücü ve fedakârlığı, milli bir erdem olarak yansıtılır. Halkın kahramanlıkları, ondan seçilen tiplerle verilir. İlim ve sanatta başarının ölçüsü çağdaş kültür düzeyine ulaşma ve kendi özünden faydalanmadır. Millet ve halk kahramanlarının bolca yer aldığı oyunlarda milli ile evrensel el ele verecek ve çağdaş kültüre ulaşılabilecektir. Bu tür oyunlar dram, manzum dram, töre komedisi ve hatta melodram türlerinde yazılmıştır.

9.3. 1940-1960 II. Dünya Savaşı ve Tiyatroda Yeni Arayışlar:

1940'lı ve 1950'li yıllar teknik açıdan daha mükemmel, kullanılan temalar açısından daha çeşitli telif tiyatro eserlerinin görüldüğü verimli bir dönemdir. Bu dönemde sahnelenen eserleri birkaç ana başlık altında değerlendirmek mümkündür.

9.3.1. Önceki Dönemin Tiyatro Anlayışını Devam Ettiren Yazarlar

Toplumsal sorunları önceleyen ve kıymet hükümleri karmaşasının temelinde ruhun eğilimleri ile maddî çıkarların çatışmasını gören Necip Fazıl Kısakürek'in ahlâkî yozlaşma eksenli oyunları 1940'ların ilk yıllarında sahnelenmeye devam eder. Onun yanı sıra Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Yayla Kartalı* adlı oyunu temiz bir Anadolu delikanlısının büyük şehirde ve maddî değerler ortamında uğradığı trajik değişimi konu almaktadır. Nahit Sırrı Örik'in *Para Uğrunda* adlı eseri, artık kanıksanmış olan bu ahlâkî çöküntünün eleştirisini yapar. Reşat Nuri Güntekin'in *Yaprak Dökümü* ise kıymet hükümlerinin süratle değiştiği bir ortamda, bir önceki dönemin "modern" sayılan değerlerini muhafaza etmeye çalışan orta sınıfa mensup bir aile reisinin çöküşünü ele alır. Öte yandan *Yaprak Dökümü*'nden on yıl sonra sahnelenen *Balıkesir Muhasebecisi* (1953) İkinci Dünya Savaşı sonrasının kirli ticaret ilişkilerini içselleştiren ve evlatlarıyla dejenere ahlâk yarışına giren bir babanın trajikomik durumunu sergiler. Vedat Nedim Tör'ün *Hep veya Hiç* (1951) adlı oyununda da zengin olmayı şefkat, dostluk ve iyilik duygularına tercih eden çarpık bir ticaret anlayışının temsilcisi eleştirilmiştir.

9.3.2. Yeni Yazarlar, Yeni Temalar

Cevat Fehmi Başkut, dönemin tipik yazarıdır. Özellikle daha sonraki oyunlarında günlük toplum meselelerini ele almış, değerlerinin iflasını gören toplumun duygularını ve hayal kırıklıklarını işlemiştir. Kırklı, ellili ve altmışlı yıllarda oyunları sahnelenen Cevat Fehmi Başkut, günlük olayların içinden çıkardığı toplumsal sorunları gazetecilik mesleğinin kazandırdığı basite indirgeyen bir bakış açısıyla ele alır. *Büyük Şehir* 1942-43 mevsiminde, *Ayarsızlar* 1943-44 mevsiminde, *Küçük Şehir* 1945-46 mevsiminde sahnelenir. Yazarın en ünlü oyunu olan ve 1948'de sahnelenen *Paydos*'tan itibaren geleneksel modern çatışması ve ahlâkî yozlaşma temalarına günün yaygın problemi olan ekonomik çıkarlar uğruna kıymet hükümlerinin yitirilmesini de eklediği görülür. Daha sonraki yıllarda oynanan *Soygun, Sana Rey Veriyorum, Kleopatra'nın Mezarı, Kadıköy İskelesi, Makine, Harput'ta Bir Amerikalı* gibi oyunlarında ise mebus seçimleri, iç göç ve 1960 darbesi gibi çeşitli sosyal olaylar ele alınır. Güncel olayları yansıtarak toplumsal değişmeyi sergileyen ve sıradan insanların bu değişim karşısındaki tepkilerine parmak basan önemli bir oyun olarak Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı eseri de bu noktada zikredilmelidir.

1950'li yıllarda sahnelenen eserleriyle seyirci karşısına çıkan Haldun Taner, Turgut Özakman, Orhan Asena, Çetin Altan, Refik Erduran, Nazım Kurşunlu gibi yeni yazarlar bir yandan kendilerinden öncekiler gibi toplum yaşayışını etkileyen gündelik sorunlara eğilirken bir yandan da kıymet hükümleri karmaşasının aile içi ilişkileri nasıl etkilediğine ve nesil çatışmasına yönelirler.

Büyük sermaye karşısındaki küçük esnafın dramı, ticaret burjuvazisinin yükselmesi, yeni yeni ortaya çıkan kırsal kökenli zengin zümre, giderek yoksullaşan ve statü kaybeden bürokratlar, kimlik değiştiren politikacı tipleri, geleneksel değerlerden uzaklaşan aç gözlü ve görgüsüz kadınlar vb. yeni oyunların konu ve tiplerini oluşturmaktadır. Bu dönemde eserleri sahnelenen Haldun Taner, *Dışardakiler* (1952) ve *Değirmen Dönerdi* (1958)'de tamamen değiştiğini düşündükleri dış dünya ile iletişim ve uyum sağlayamayan iki olumlu tipin ruhî ve sosyal çatışmasını ele alır. Haldun Taner'in en önemli oyunlarından bir olan *Fazilet Eczanesi* (1959) ise kapitalistleşme sürecinin toplumdaki ilk etkileri üzerine kurulmuştur. Tanzimat'tan bu yana toplumun temel sorunlarından biri olan Doğu-Batı çatışması, ellili yıllarda bir süre için önemini kaybetmiş gibi görünmektedir. Bu yıllarda bir çok tiyatro yazarının toplumsal çatışmanın temeline yerleştirdiği kavramlar kapitalizm ve antikapitalizmdir. Söz konusu oyunda da mahallenin kalbi durumunda olan eczane ile onun yıkılmasından sonra inşa edilecek olan banka, mekan boyutunda bu karşıtlığı temsil eder.

İlk oyunu 1951'de sahnelenen Turgut Özakman da, *Pembe Evin Kaderi*'nde aynı ekonomik değişimin günlük hayat üzerindeki etkilerini müstakil evden çok katlı apartmana geçiş hikayesi ile inceler. 1955'te sahnelenen *Güneşte On Kişi*, büyük sermayenin sömürüsüne karşı savaşan bir gazetecinin yenilgisini anlatır. Yazara göre yenilen aslında yeteri kadar güçlü olmayan gazeteci değil, yeteri kadar bilinçlenmemiş olan toplumdur. 1946'da sahnelenen *Tufan* da hemen hemen aynı temayı bu defa Nuh'un Gemisi gibi fantastik bir ortamda ele almaktadır. *Duvarların Ötesi* farklı bir toplumsal konuya, suç ve suçluluk psikolojisinin bireysel veya toplumsal olması meselesine eğilen önemli bir oyun olarak 1957'de sahnelenmiştir.

Turgut Özakman'ın *Güneşte On Kişi*'de ele aldığı gazetecinin toplum adına yolsuzluklarla savaşı teması, *İkinci Baskı (1960)*'da Refik Erduran tarafından da işlenir. Yazarın *Deli* (1957) ve *Bir Kilo Namus* (1958) adlı oyunlarında ise, toplumsal bilince ulaşamamış ve sorumluluğunu idrak edememiş bir halkın kaçınılmaz yenilgisi ele alınmaktadır. Aynı yıllarda oyunlarını kaleme alan Çetin Altan, toplumsal bilinç meselesini sınıf atlama çabaları ve aile içi ilişkilerdeki çürümeye taşımaktadır. 1959'da sahnelenen *Tahtıravalli*'de sınıf atlama mücadelesi, apartmanın alt katından üst katına taşınmak için türlü dolaplar çeviren bir aile ekseninde ele alınır. *Çemberler*'de ise değerler karmaşası içinde geleneksel modelden tamamiyle kopmuş, fakat yeni ve olumlu bir kimlik de geliştirememiş fertleriyle bir ailenin çürüme ve yozlaşma süreci toplumsal bir problem olarak ele alınıp eleştirilmektedir.

9.3.3. Tarih ve Mitoloji

Tarihi şahsiyetlerin hayatları etrafında örülen ve dram türünde yazılan tiyatro oyunlarının, 1940-1960 döneminde hem daha önceki yıllarda eser vermiş yazarlar hem de dönemin genç kuşağı tarafından sıklıkla ele alındığı görülür. Nazım Kurşunlu'nun *Fatih*'i 1953'te sahneye konulmuştur. *Genç Osman* (1955) adlı oyun, Musahipzade Celâl ile Mehmet Şükrü Erden'in ortak çalışmasıdır. Celal Esat Arseven ile Salah Cimcoz ise *Üçüncü Selim* (1956) adlı bir oyun kaleme alırlar. Orhan Asena'nın *Hurrem Sultan* adlı oyunu da 1958'de, sahnelenir. Orhan Asena'nın 1959'da yazdığı *Tanrılar ve İnsanlar* adlı oyunu Gılgamış Destanı'ndaki ölümsüzlük arayışı motifi üzerine kurulmuştur. Selahattin Batu ise *İphigenia Tauris'te* (1942)'den sonra 1951'de kaleme aldığı ve yerli mitolojik unsurları kullandığı *Oğuzata*'nın ardından Yunan mitolojisine geri dönmüş ve Bregenz uluslararası tiyatro yarışmasında dereceye giren *Güzel Helena* (1954)'yı yazmıştır.

Bu dönemde Halkevlerinin tiyatro çalışmaları dolayısıyla, halk hikaye ve masallarından, milli mitolojik unsurlardan faydalanılarak yazılan tiyatro eserlerinde de büyük bir artış görülmektedir. Sırasıyla Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabırtaşı* (1940), Ahmet Kudsi Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu* (1941)'su, Selahattin Batu'nun *Kerem İle Aslı* (1943)'sı, Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* (1949)'i, Necati Cumalı'nın *Boş* Beşik (1949)'i, Reşat Nuri Güntekin'in *Tanrı Dağı Efsanesi* (1954) bu tür eserlerdendir. Sözü edilen eserlerin hemen hemen tümünde ön plânda kullanılan efsane motifinin veya masal atmosferinin arkasında devrin siyasi eğilimlerine uygun toplumsal birer düşünce veya eleştirinin yerleştirilmiş olduğu görülür (Karadağ 1982).

1940-1960 dönemi tiyatrosunun bir başka özelliği de köy ve kasaba gerçeğini toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla ele alarak bir müddet sonra başlayacak olan köy romanı akımına öncülük etmesidir. Bu tür oyunlardan bir kaçını şöyle sıralayabiliriz: *Kel* (Abidin Dino, 1944), *Yazılan Bozulmaz* (Ahmet Kudsi Tecer, 1946), *Çığ* (Nazım Kurşunlu, 1953), *Canın Yongası* (Orhan Burian, 1954).

Yukarıda sözü edilen ve büyük ölçüde sosyal temaları ele alan oyunların yanı sıra, bu dönemde bireyin iç dünyasına ve ruhî problemlerine eğilen oyunlar da yazılmış ve sahnelenmiştir. Ahmet Muhip Dıranas *Gölgeler* (1946); Sabahattin Kudret Aksal *Evin Üstündeki Bulut* (1947), *Şakacı* (1950), *Bir Odada Üç Ayna* (1956); Necati Cumalı *Mine* (1959); Orhan Asena *Korku* (1956); Refik Erduran *Karayar Köprüsü* (1959) adlı oyunlarında insanın kendi kendisiyle, herhangi bir kavram veya sorunla ve nihayet toplumla olan çatışmalarını ruh tahlili sınırlarında dolaşan duyarlı anlatımlarla ele almışlardır.

1940-1960 dönemi oyunlarına genel olarak toplumun değişen değer yargıları konu olur. Ancak bu değişme batılılaşmadan gelmez. II. Dünya Savaşı dolayısıyla ülkemizde oluşan ekonomik değişikliklerin toplum aile ve birey üzerindeki etkisi ele alınır. Mal darlığından faydalanıp karaborsa yapanların hayatıyla orta sınıf küçük memur, esnaf ve eski İstanbul soylusunun geçim sıkıntısı anlatılır. Birey ve zümreler arasındaki ilişkileri artık töreler değil para yönetmektedir. Çıkar ve paraya dayanan yeni değer yargıları topluma hakim olur. Bu değişmeye karşı gelenekçi tepki de sahneye yansır.

Bu oyunlarda işadamı ve tüccarın topluma hakim oluşu, eski, namuslu, çalışkan memurun ezilişi, görgülü İstanbullunun sesinin artık çıkmayışı özellikle anlatılır. Değişim, aile kurumunu da etkilemektedir. Asırlarca doğunun an'anevi değerleriyle yoğrulan toplum dengesi bozulmuştur. Tiyatronun yararlandığı dramatik yan, orta sınıfın yıpranması ve çaresizliğidir.

Bu oyunlarda ruhî bunalım, intihar, cinayetler ve trajedi yoktur. Acıma duygusu ve dramatik etkiyi bunların yerine küçük adamın hayal kırıklıkları oluşturur. Para hırsının taşlanması ve umutsuzluğun dramı hakimdir. İnanç ve ülkü sahibi insanların bu yapılarıyla topluma ters düşüşleri, mutsuzluk ve kırgınlıkları ele alınır.

Töre komedilerinde de farklı değerleri benimseyen kişilerin çatışması vardır. Bunlar genellikle tipleştirilerek verilir. Sorumsuz kişiler, hacı ağalar, züppe gençler, haris ve şirret kadınlar bu tiplerdendir.

Seyirci orta halli memur ve esnaf kesimiyle kolayca özdeşlik kurar. Adeta kendi günlük hayatını sahnede seyrederek bağlandığı değerlerin sahnede savunulmasından memnun olur.

Bu dönemde yeni konular bulunmakla beraber, bunlar derinliğine işlenmemiştir. Yazarlar daha nesnel bir bakış açısıyla konulara yaklaşmaya çalışmışlar, toplum meselelerine eleştirel gözle bakmışlardır. Meselelere yönelme, olay ve durumlardan hareketle olur. Bireyden yola çıkılarak topluma ulaşılır. Evrensel anlamda toplum kendi meseleleriyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Kırsal kesimin problemlerine eğilindiği de görülmektedir..

Yazarlar, biçim endişesi gözetmezler. Eski gerçekçi dram kalıplarını uygulamakla yetinirler. Bir kısmı ise kendilerinden sonraki eleştiri tiyatrosunun öncülüğünü yaparlar.

Oyunlar, santimantal dram, taşlama, dolantı komedisi türlerinde yazılmıştır. Ayrıca güldürüyle ağlatı yanyanadır. Gerçekler çarpıcı olarak açık seçik ortaya konur. Seyircinin düşüncelere dalmasına lüzum yoktur.

9.4. 1960-1980 İki İhtilal Arası

Türk sosyal ve siyasi hayatında önemli bir süreç olarak kabul edilen ve iki ihtilâl arasını kapsayan bu devrede, tiyatro çalışmaları ve oyun yazarlığının bir atılım içinde olduğu görülür. Önceki yıllarda olduğu gibi düşünce unsurunun ön plânda tutulduğu tiyatro eserlerinde, teknik açıdan da önemli gelişmeler kaydedilir. "*Dramatik anlam taşıyan olay ve durumlar yaşama özümletilerek oyunlaştırılmaktadır. İdeolojik bildirisi belirgin olan oyunlarda bile çatışmalara yol açacak düğümleri içeren ilişkilerin, zorlamalara başvurulmadan dramatik durumlar yaratmasına özen gösterilmekte, inandırıcılığın yaşam mantığından üretilmesine, seyirci üzerindeki etkinin sahicilik duygusuyla sağlanmasına çalışılmaktadır. Yazarlarımız, dıştan benzetmeyle gerçekmiş gibi gösterilen yapay gerçeklikten kurtulma, yaşanan gerçeklere değme, biçimi özden üretme yolundadırlar.*" (Şener 1999: 186) 1960-1980 döneminde yazılan ve sahnelenen tiyatro eserleri temaları açısından kabaca tasnif edildiğinde bu devre genel olarak dört eğilimin hakim olduğu görülür.

9.4.1. Toplumsal Sorunlar: Aile İçi İlişkiler

İlk elde, önceki dönemde olduğu gibi toplumsal sorunları aile içindeki ilişkiler ve çatışmalar çerçevesinde işleyen oyunlar göze çarpar.

Bir kısmı oyunları daha önce sahnelenmiş olan, bir kısmı da isimlerini yeni duyurmaya başlayan yazarlarımızdan Ahmet Kutsi Tecer'in *Satılık Ev*, Çetin Altan'ın *Beybaba*, Cevdet Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var*, Orhan Kemal'in *İspinozlar*, Başar Sabuncu'nun *Ali Rıza Beyin Yaşanmış Hayat Hikayesi*, Aziz Nesin'in *Toros Canavarı* adlı oyunları, genellikle aileye kadın tarafından taşınan maddî ihtiras olgusu çerçevesinde geçim sıkıntısı ve ekonomik sorunları ele alır. Turgut Özakman'ın *Ocak*'ı ve Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'i de yarına güvenle bakamayan, maddî anlamda istikrarsız bir geleceğin sıkıntısı ile bugünleri de kararmış olan yaşlı ve genç aile bireylerinin hayal kırıklığı ve tükenişini anlatan oyunlardır.

Vüs'at O. Bener *Ihlamur Ağacı*'nda, aile kurumunun temel değerlerine şüphe ile yaklaşmaktadır. Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti;* Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu, Çatıdaki Çatlak;* Turgut *Özakman'ın Kanaviçe;* Çetin Altan'ın *Suçlular;* Ülker Köksal'ın *Sacide, Ademin Kaburga Kemiği;* Dinçer Sümer'in *Eski Fotoğraflar;* Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu*, *Alacakaranlık* adlı oyunları ise aileye ve kadına, kadının problemleri ve toplum tarafından algılanışı açısından bakan eserlerdir.

9.4.2. Varoşlar, Gecekondu, Köy ve Kasaba

Toplumcu gerçekçi anlayışın aydınlar arasında yaygınlaştığı bir dönem olan 1960-1980 yıllarında tiyatro yazarları tarafından yoğun olarak ele alınan bir diğer

konu da büyük şehrin varoşları, gece kondu semtleri, köy ve kasabalar ile hapishanelerde cereyan eden dramlardır. Söz konusu ortamlarda yaşayan insanların sorunları, çıkmazları, arayışları ve ruhî portreleri yazarlar tarafından eleştirel bir gözle değerlendirilir. Artık köylü olmayan ama şehrin kurallarına ve yaşayış tarzına da maddî-manevî imkansızlıklar dolayısıyla ayak uyduramayan kenar mahalle ve gecekondu insanlarının hayatı, bu dönemde pek çok ünlü oyunun ana temasını teşkil eder. Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı;* Orhan Kemal'in *İspinozlar*'ı; Başar Sabuncu'nun *Şerefiye*'si; Cahit Atay'ın *Gültepe Oyunları*; Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*; Dinçer Sümer'in *Katip Çıkmazı*; Oktay Rıfat'ın *Çil Horoz*'u ve Erdoğan Aytekin'in *Kırmızı Sokağın Suzanı* bu tip oyunlardandır. Sözü edilen eserlerde sömürüye açık, çaresiz insanların kurtulmak veya uyum sağlamak için giriştikleri umutsuz çabalarla düzenin çarpıklığına işaret edilmektedir.

Bir önceki dönemde başlayan ve kırsal kesimde yaşanan sorunların sahneye aktarılması ile gerçekleştirilen köy teması, 1960-1980 tiyatrosunda da devam eder. Özellikle 1960'lı yıllar, roman ve hikayede olduğu kadar tiyatroda da köy edebiyatı üzerinde yoğunlaşılan bir dönemdir. Cahit Atay'ın *Pusuda* (1961) ve *Karaların Memetleri* (1963) adlı oyunları boş inançlar, köylünün sömürülmesi ve kadınların ezilmişliği temalarını işlemektedir. Özellikle kırsal kesimde yaşayan kadınların dini inançlar ve gelenekler yüzünden ezilmesi, erkek egemen toplumda ikinci sınıf insan oluşları, başlık parası yüzünden meta gibi alınıp satılmaları, isteklerinin, sağlıklarının ve hayatlarının hiç önemsenmemesi gibi sorunlar pek çok oyunun temasını oluşturur. Yine Cahit Atay'ın kaleme aldığı *Ana Hanım Kız Hanım, Sultan Gelin;* Turan Oflazoğlu'nun *Allah'ın Dediği Olur;* Orhan Asena'nın *Fadik Kız;* Necati Cumalı'nın *Nalınlar, Susuz Yaz, Ezik Otlar;* Nezihe Araz'ın *Bozkır Güzellemesi;* Recep Bilginer'in *Sarı Naciye;* Fakir Baykurt'un *Tırpan* (oyunlaştıran: Taner Barlas*);* Refik Halit'in *Yatık Emine* (oyunlaştıran: Nazım Kurşunlu) Murathan Mungan'ın *Mahmut ile Yezida* (1979) adlı oyunları bunlardan birkaçıdır.

Kırsal kesimde yaşanan olayların kapitalist sistemin tabiî sonucu olduğu temasını işleyen ve zalim ağa, rüşvet yiyen bürokrat, aşırı kâr için insanlık suçu işleyen tacir gibi karşı güçler tarafından sömürülen köylünün durumunu merkeze alan kimi oyunlar ise şöyle sıralanabilir. Sermet Çağan *Ayak Bacak Fabrikası* (1964); Cevat Fehmi Başkut *Hepimiz Bir Kişi İçin* (1965); Zeki Öztunalı *Batak Göl* (1969); Sedat Veis Örnek *Kurt* (1964), *Manda Gözü* (1969); Talip Apaydın *Bir Yol* (1964).

Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü;* Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın;* Recep Bilginer'in *İsyancılar;* Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal;* Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedrettin* ve *Atçalı Kel Mehmet* adlı oyunlarında ise köylünün bilinçlenerek sömürülmeye karşı çıkışı veya sorunların içinden sıyrılarak

efsaneleşen halk kahramanlarının trajik yenilgisi anlatılmaktadır. Orhan Kemal'in *72. Koğuş* ve Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi* adlı oyunları ise hapishanede ve kaçak olarak dışarıda bulunan mahkumların ilişkilerini konu eder.

9.4.3. Tarih – Masal - Efsane

1960-1980 döneminin tiyatro yazarları tarafından rağbet gören üçüncü büyük tema grubunu tarih, masal ve efsanelerden çıkarılan oyunlar oluşturur. İlk tarihî oyunlarını bir önceki dönemde kaleme alan Turan Oflazoğlu, *Deli İbrahim, IV. Murat, Kösem Sultan, Bizans Düştü, Genç Osman, Tohum ve Toprak-Alemdar Paşa, 16 Mart 1920, Seyisbaşı Konağı, Sokrates'in Savunması, Şili'de Av* ve *Ölü Kentin Nabzı* adlı oyunlarıyla, tarihin kritik anlarını ve önemli şahsiyetlerini sahneye aktarmayı sürdürür. Güngör Dilmen'in *Bağdat Hatun, İttihad ve Terakki;* İlhan Tarus'un *Suavi Efendi;* Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan;* Adnan Giz'in *Esma Sultan* ve *Sokollu Ne Yapmalıydı* adlı oyunları da sonuçları günümüze kadar uzanan tarihî olayları ele almaktadır.

Tarihî olay ve kişilikler kadar olmasa da masal ve efsaneler, yazarlara ilham kaynağı olmaya devam eder. Güngör Dilmen'in en ünlüsü *Midas'ın Kulakları* olan Midas Üçlemesi, *Akadın Yayı* ve *Deli Dumrul* adlı oyunları farklı dönemlere ait Anadolu mitolojisinden kaynaklanmaktadır.

9.4.4. Bertold Brecht Etkisi ve Epik Tiyatro

1960-1980 döneminin Türk tiyatrosuna getirdiği önemli bir yenilik de Batı tiyatrosunun, özellikle Bertholt Brecht'in etkisiyle kazanılan epik tiyatro anlayışıdır. Bu dönemde *"epik tiyatronun açık biçimi, episodik yapısı ve göstermeci anlatımı ile geleneksel tiyatromuzun açık biçimi, parçalı yapısı ve göstermeci anlatımı arasındaki benzerlik fark edilmiş, bu benzerlikten yararlanılarak yapılan biçimsel düzenlemelerle hem seyirci çoğunluğuna tanıdık gelen hem toplumun görmezden gelmeye alıştırıldığımız gerçeklerini kurcalayan oyunlar yazılabilmiştir."* (Şener 1999: 216) Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* (1969), *Oyun Nasıl Oynanmalı* ve *Zengin Mutfağı* adlı denemelerinden sonra bu türün en ünlü yazarı Haldun Taner olur. Daha önce sözü edilen ilk oyunlarını klasik tiyatro tarzında ve sebep-sonuç ilişkisini öne alarak kurgulayan Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı*'ndan itibaren oyunlarında göstermeci bir anlatım kullanmaya başlar. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Ay Işığında Şamata, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Zilli Zarife* yazarın bu tarzı uyguladığı diğer oyunlarıdır.

1960 ve 1970'li yıllarda konu çeşitliliği ve sayıları daha önceki dönemlerle kıyaslanamayacak kadar artmış olan tiyatro eserlerine genel olarak bakıldığında oyunların temaları ne olursa olsun içlerinde mutlaka toplumsal düzeni

sorgulayan, eleştirel bir yan olduğu görülecektir. Yazarlar milli Türk tiyatrosunun öz ve biçimini daha bilinçli bir anlayışla gerçekleştirmeye giderler. En çarpıcı özellik, bilhassa tema bakımından çeşitli ve zengin oyunların yazılmasıdır. Dramatik anlam, kişinin zor şartlarda yıpranması, sonuçsuz çatışmaları ve tükenişinde yatar.

Söz konusu oyunlardaki toplumsal eleştirinin odak noktalarını yukarıda özetlenen eser gruplarını esas alarak şöyle sıralamak mümkündür: Aile kurumunu sarsan ve geleneksel yapıyı bozan ağır hayat şartları, erkek egemen toplumda şehirli ve köylü kadının ezilmesi, köyden kente göçün mekanı olan kenar mahalle ve gecekondulardaki uyum, kimlik ve ekonomi sorunları, kapitalist sisteme geçişin özellikle kırsal kesime yansıyan olumsuzlukları, haksızlıklar ve sömürü düzeni, geniş halk kitlelerinin bilinçsizlik sorunu, öncülerin ve halk kahramanlarının başkaldırısı, ekonomik sebeplerden kaynaklanan sınıf çatışmaları, tarih-masal-efsane atmosferinde dile getirilen iyilik, kötülük ve erk mücadelesi.

Ayrıca bu dönemde eser veren tiyatro yazarlarının büyük ölçüde orijinal olduklarını, taklitten uzak durduklarını ve klasik tiyatro tekniklerinin yanı sıra evrensel ile gelenekseli birleştirmeye çalışan yeni biçim arayışlarına girdiklerini de belirtmek gerekir.

9.5. 1980'den Günümüze:

12 Eylül 1980 tarihinde yaşanan askeri darbe siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda etkisi uzun yıllar görülecek ciddi sarsıntılara sebep olmuştur. Demokratik hak ve özgürlüklerin uzun müddet askıya alınması, anayasanın değiştirilmesi, piyasa ekonomisine geçiş, yüksek enflasyonla tanışma, adalet sisteminin bozulması, orta sınıfın ekonomik ve sosyal değerlerini kaybetmesi, haksız kazancın ve yolsuzlukların alenileşmesi ve benzeri birçok olumsuz gelişme, ülkenin siyaset ve ekonomisinin yanı sıra kültürel hayatını da derinden etkiler. Toplumların sosyolojik ve kültürel gelişmelerine paralel bir ilerleme kaydeden tiyatro hayatı da ister istemez bu döngünün içinde yerini almak durumunda kalır.

Sayısı günden güne artan şehir ve devlet tiyatrolarının, ekonomik şartların ağır baskısına direnmeye çalışan özel tiyatroların varlığına rağmen 1980 sonrasında canlı ve verimli bir tiyatro ortamının oluştuğu söylenemez. Buna rağmen geçen yıllarda eserleri yayınlanmış olan pek çok yazar, 1980 sonrasında da tiyatro metinleri yazmaya devam etmektedir. Adını ilk defa 1980'lerde duyuran ve önemli bir kısmı kalıcı olacağı izlenimini uyandıran genç bir tiyatro yazarları kuşağından da söz etmek mümkündür. Bu yazarlardan bir kısmı;

Murathan Mungan, Mehmet Baydur, Erhan Gökgücü, Adem Atar, Ülkü Ayvaz, Turgay Nar, Erman Canatan, Yıldıray Şentürk, Haluk Işık, Coşkun Irmak, Coşkun Büktel, Hasan Erkek, Civan Canova, Mikail Burak Uçar, Behiç Ak, Orhan Güner (Şener 1999: 279) gibi isimlerdir.

9.5.1. Aile İlişkileri, Kadın ve Gençlik Sorunları

1980 sonrasının tiyatro eserlerini temaları açısından sınıflandırmak gerekirse; yazarların bir kısmının önceden olduğu gibi aile ilişkilerini, kadın ve gençlik sorunlarını, bireyin kimlik arayışını ve kişiliksizlik sorununu oyunlaştırmaya devam ettikleri söylenebilir.

Aile ilişkilerindeki yozlaşmayı ve anlaşmazlıkları ele alan oyunlar şunlardır; Recep Bilginer *Karım ve Kızım, Kıskanç;* Hidayet Sayın *Köklerdeki Kurtlar, Düşlerin Oyunu;* Necati Cumalı *Devetabanı;* Semih Sergen *Saz Kafeste Mor Kuşlar;* Erman Canatan *Çukur.*

Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül* (1981); Ülker Köksal'ın *Dünyanın Yaşlı Çocukları* (1991); Tuncer Cücenoğlu'nun *Matruşka;* Vedat Türkali'nin *Dallar Yeşil Olmalı* (1994) adlı oyunlarında ise kadın, evlilik ve aşk sorunları ele alınır. Yine Tuncer Cücenoğlu'nun *Kadıncıklar* (1984) ve Dinçer Sümer'in *Gecenin Kulları* (1993) adlı oyunları, hayat kadınlarını konu etmektedir. Ayrıca Ülker Köksal'ın *Uzaklar* (1984) ve *Sevdalı Fidanlar* (1988)'ı gençlik sorunlarına eğilen oyunlardır.

Geçen yıllarda sıkça görülen kırsal kesimin sorunlarıyla ilgili temalar, 1980 sonrasında da ele alınır: Turgut Özakman *Töre*; Hidayet Sayın *Köşe Kapmaca* (1982); Kenan Işık *Behçet Bey'in Fötr Şapkası*; Remzi Özçelik *Su Gelince* adlı oyunlarda bu temayı işlerler. 1970'lerde rastladığımız hapishane hayatı da bu dönemde genellikle kişisel tecrübelerin aktarıldığı birkaç eserde karşımıza çıkmaktadır: Lale Oraloğlu *Kadınlar Koğuşu*; Eşber Yağmurdereli *Akrep* ve Orhan Asena *Toroslardan Öteye* gibi.

Solcu aydın ve yarı aydınların ilkesizlik ve tutarsızlıklarını eleştiren Refik Erduran bir kişiliksizlik sorunu olarak gördüğü bu durumu *Bunu Yapan İki Kişi, Ramiz İle Jülide, Eşekdağın Sevdalısı, Halay, Madalya* gibi oyunlarda ele alır. Memet Baydur'un *Cumhuriyet Kızı, Yangın Yerinde Orkideler, Maskeli Süvari, Düdüklüde Kıymalı Bamya* vb. oyunlarında da toplumsal bir sorun olarak kişiliksizlik ve kendinden, ait olduğu toplumun değerlerinden uzaklaşma gibi temalara yer verilmektedir.

9.5.2. Tarih, Masal, Mitoloji

12 Eylül darbesinin arkasından gelen psikolojik çöküntü ortamında Türk tiyatro yazarlarının büyük bir kısmı, güncel gerçeklerden giderek uzaklaşma eğilimi gösterirler. Dolayısıyla bu dönemin tiyatro oyunlarında yakın ve uzak

geçmişin olaylarına, tarihî kişiliklerin hayat hikayelerine dönüş ağırlıklı olarak yer almaktadır. Geçmişe duyulan özlem, efsane ve masal motifleri ile fantastik ortam, olay ve kişilerin kullanımı da yazarların ilgisini çekmektedir.

Geçmiş yıllarda Osmanlı tarihinin ilginç olay ve şahsiyetlerini oyunlaştıran Orhan Asena, 1980 sonrasında da bu tavrını sürdürür. *Seyisbaşı Konağı (1981), Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe (1983), İlk Yıllar (Rokzalan 1985), Yıldız Yargılanması (1990)* bu oyunlardan bir kaçıdır. Orhan Asena gibi Turan Oflazoğlu da Osmanlı İmparatorluğunun ihtişamını sahneye aktardığı tarihî oyunlarını yazmayı sürdürmektedir: *Kösem Sultan (1982), Cem Sultan (1984), Genç Osman (1985), Dört Başı Mamur Şahin Çakırpençe (1996), Kılıç ve Ney (1987), Sinan (1988)* gibi. Son yıllarda Osmanlı tarihini konu edinen diğer bazı yazarlar ve oyunları da şöyle sıralanabilir: Nezihe Araz *İmparatorun İki Oğlu* (1983); Hidayet Sayın *Yıldırım Bayezid* (1986); Turgut Özakman *Resimli Osmanlı Tarihi* (1983), *Ben Mimar Sinan* (1987); Yılmaz Karakoyunlu *Sokollu, Zirveden Sonra* (1989); Fazıl Hayati Çorbacıoğlu *Barbaros Hayrettin* (1990).

İmparatorluk tarihinin ihtişamını sahneye aktarmanın yanı sıra Yunus Emre, Mevlana, Namık Kemal, Yahya Kemal Beyatlı gibi manevî ve kültürel tarihimizin önemli simalarını eserlerine konu yaparak geçmişe duyulan özlemi dile getiren yazar ve eserlerin sayısı da azımsanmayacak ölçüdedir. Recep Bilginer'in *Yunus Emre*; Nezihe Araz'ın *Ballar Balını Buldum*; Tarık Buğra'nın *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri*; Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye Göründüm*; Recep Bilginer'in *Mevlana;* İsmet Hürmüzlü'nün *Vuslat;* Necati Cumalı'nın *Vatan Diye Diye*; Sönmez Atasoy'un *Kendi Gökkubbemiz*; Murathan Mungan'ın *Bir Garip Orhan Veli*; Nezihe Araz'ın *Afife Jale* (1987) ve *Cahide* (1998) adlı oyunları örnek olarak gösterilebilir.

Efsane, masal mitoloji kaynaklarına yönelerek Anadolu'nun tarih öncesi çağlarından günümüze taşınan kültür hazinesini sahneye aktarmak, geçen yıllarda olduğu gibi 1980 sonrasında da daima gündemde kalmıştır. Güngör Dilmen *Deli Dumrul;* Turgay Nar *Tepegöz* adlı oyunlarıyla Dede Korkut Hikayeleri'ne, Güngör Dilmen *Ak Tanrılar*'la İran mitolojisine, Murathan Mungan *Mahmut İle Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler* ile Güneydoğu Anadolu efsanelerine ve yine Güngör Dilmen *Troya İçinde Vurdular Beni*; Ülkü Ayvaz *Troya'yı Özlüyorum*; Coşkun Irmak *Miletos Güzeli*; Coşkun Büktel *Theope*; Hidayet Sayın *Tanrıların Oyuncakları* ile Yunan mitolojisine yönelmişlerdir.

9.5.3. Kaçış Teması

Siyasi ve sosyal sancıların yoğun yaşandığı bütün dönemlerde olduğu gibi 1980 sonrasının tiyatro oyunlarında da kaçış teması önemli bir yer tutmaktadır. Güngör Dilmen *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını* (1989)'nda saraylı bir hanımı Aksaray'a yerleştirerek Aksaray'ı, Dinçer Sümer *Maviydi Bisikletim*

(1987)'de çocukluk günlerinin İzmir'ini, Necati Cumalı *Bir Sabah Gülerek Uyan* (1985)'da ellili yılların Ankara'sını yansıtarak, Melisa Gürpınar *İstanbul'un Gözleri Mahmur* (1996)'da bir daha gelmeyecek olan İstanbul'u anlatarak, Melih Cevdet Anday *Ölümsüzler* (1986)'de Julius Caesar'ı seksenlerin Paris'ine getirerek bu temayı işlerler.

Son dönemde yakın geçmişe duyulan özlemi başka bir bağlamda gündeme getirerek kaçış temasına yönelen bir oyun grubu da Mustafa Kemal Atatürk eksenli olanlardır. Özellikle Kurtuluş Savaşı'nı destansı özellikleriyle ele alarak farklı olayları öne çıkaran söz konusu tiyatro eserlerinin bir kısmı şöyle sıralanabilir: Tuncer Cücenoğlu *Biga 1929*; Özdemir Nutku *Söylev*; Özer Ozankaya *Nutuk;* Semih Sergen *Bir Hilal Uğruna*; Ataol Behramoğlu *Lozan*; Refik Erduran *Metamorfoz*; Orhan Asena *Candan Can Koparmak*; Nezihe Araz *Kuvayı Milliye Kadınları, Dokuza Beş Var;* Recep Bilginer *Barıştan Savaşa Aşktan Kavgaya*; Selim İleri *Allahaısmarladık Cumhuriyet* vb.

9.5.4. 12 Eylül Oyunları

Sözü edilen bütün bu tema gruplarının yanı sıra, 1980 sonrası tiyatro yazarlarının büyük bir kısmının 12 Eylül vak'ası ile yüzleşerek eserler kaleme almayı tercih ettiklerini belirtmek gerekir. Yazarlarımız bu yüzleşmeyi üç farklı yönde gerçekleştirirler: 12 Eylül döneminde yaşanan acı ve incitici tecrübeleri oyunlaştırmak, 12 Eylül'ün baskı altına aldığı genç kuşağın örselenmiş psikolojisini yansıtmak ve 12 Eylül'ün antidemokratik ortamına bir tepki olarak önceki yıllarda uzun bir süre yasaklı konumda tutulan Nazım Hikmet'i simgeleştirmek.

12 Eylül döneminde yaşanan acı ve incitici tecrübeleri sahneye aktaran oyunların asıl amacı devletle toplum arasındaki uzlaşmazlık ve çatışmayı işlemek olsa da hemen hemen tüm oyunlarda, devlet güçleri tarafından takip edilen, kovuşturulan, hüküm giyen, cezaevlerinde veya dışarıda işkence gören genç kadın ve erkeklerin trajedisi öne çıkarılmaktadır. Tuncer Cücenoğlu'nun *Çıkmaz Sokak* (1986); Bilgesu Erenus'un *555K* (1987); Adem Atar'ın *Cam Bardaklar Kırılsın*; Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı oyunları bu türdendir.

Yukarıda belirtilen oyunların kahramanı olan gençlerin ve onların benzerlerinin, çekilen acılar ve insanlık dışı muameleler sonucunda örselenen ruh dünyalarını tahlil eden oyunlardan bir kısmı ise şu adları taşımaktadır. Kenan Işık *Olmayan Kadın*; Bilgesu Erenus *Acılar Şenliği*; Ferdi Merter *Bir Kadın Bir Erkek Vardı.*

Nazım Hikmet'in doğumunun doksanıncı yılının (1992) kutlandığı 1990'lar, 12 Eylül'ün antidemokratik uygulamalarına duyulan tepki birikiminin

de yansıması olarak Nazım Hikmet eserlerinin ve onu konu edinen oyunların çokça sahnelendiği bir dönem olur. Özel ve ödenekli tiyatroları etkisi altına alan Nazım Hikmet furyasında, yazarın *Yusuf ile Menofis, Ferhat İle Şirin, İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu, Sevdalı Bulut, Yolcu, Şeyh Bedrettin Destanı* ve *Kuvayi Milliye Destanı* gibi oyunları sahnelenir. Sanatçının anısına kendi eserleri temel alınarak yeniden düzenlenenler ve başka yazarlar tarafından yazılarak sahnelenenler ise; Macit Koper'in *Aslolan Hayattır*; Nazım Diper'in *Şeytanistan;* Tuncel Kurtiz'in *Günümüz İçin Bir Ayin*; Genco Erkal'ın *İnsanlarım*; Orhan Asena'nın *Nazım Üçlemesi*; Dilek Türker'in *Nazım* adlı oyunlarıdır.

Yukarıda sık kullanılan temaların tasnifi suretiyle kısa bir değerlendirmesi yapılan Türk tiyatrosunun, 1980 ve 1990'lı yıllarına nitelik ve işlevsellik tartışmaları bir yana bırakılarak bakıldığında, özel ve ödenekli tiyatrolarla sahnelenen eser sayısındaki artışın, Devlet Tiyatroları'nın Anadolu sahnelerinin çoğalmasının, tiyatro için teknik eleman ve oyuncu yetiştiren okulların yeterli sayıyı bulmasının kayda değer gelişmeler olduğu görülür. Sayılan olumlu hamlelere rağmen bir önceki dönemle karşılaştırıldığında pek de verimli olmadığı gözlemlenen günümüz tiyatro ortamındaki temel eksikliği, seyirci rağbetinin azalmasında ve ciddî bir yaratıcı yazarlık sorunu yaşanmasında aramak gerekir. Ülke ekonomisinin üst üste derin sarsıntılar geçirmesi, 12 Eylül'ün ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel olumsuzluklarından kurtulamadan küreselleşme ile birlikte bambaşka bir savrulmanın içine girilmesi, seyirci ve oyun yazarının tiyatrodan uzaklaşma sebepleri arasında sayılabilir. Soruna sadece tiyatro edebiyatı açısında bakıldığında ise bu dönemde, gerek geçmişten alınan konuların gerekse güncel olanın sahnelenmesi yoluyla hem insan tekinin iç dünyasının hem de insan toplum ilişkisinin ele alındığı görülecektir. Tiyatro oyunları teknik olarak genellikle klasik olay kurgusu ile kaleme alınmış, yeni arayışlardan ziyade sebep sonuç ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bir önceki dönemde Bertold Brecht etkisi ile gündeme gelen ve başarılı örnekleri sahnelenen epik tiyatro türü, 1980 sonrasında da kimi yazarlar tarafından ilgi görmeye devam etmiş, bu türün en başarılı örnekleri efsane, masal, mitoloji kaynakları ile ünlü kişilerin hayat hikayelerinden yola çıkılarak yazılan eserler olmuştur.

Kaynaklar

Akı, Niyazi (1968), *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış (1923-1967),* Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara.

And, Metin (1999), *50 Yılın Türk Tiyatrosu,* İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Karadağ, Nurhan (1982), *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları,* (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Nutku, Özdemir (1969), *Darülbedayi'nin Elli Yılı* Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara.

Şener, Sevda (1971), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970),* Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara.

_____, _____, (1972), *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972),* Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, Ankara.

_____, _____ , (1999), *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu,* İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Yalçın, Alemdar; Aytaş, Gıyasettin, (2002), *Tiyatro ve Canlandırma,* Akçağ Yayınları, Ankara.

10. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANI

Dr. Osman GÜNDÜZ

10.1. 1920-1940 arası Türk romanı ya da Atatürk dönemi Türk romanı

Roman, toplumu etkilemesi bakımından, anlatma esasına bağlı türler arasında en başta gelenidir. Türe özgü bu güç, kullanılan malzemeden ve teknikten kaynaklanmaktadır. Toplumdaki değişmelerden beslenen ve malzemesi insan olan roman, bağlı bulunduğu toplumun zaman içinde değişen sosyal yapısını, zevklerini, dünya görüşlerini ve eğilimlerini vermesi yanında; hayatı düzenleyen/ yönlendiren/ufuk açan bir özelliğe de sahiptir. Tanzimatla birlikte tanıdığımız bu edebi türün sözünü ettiğimiz imkânlarından, roman yazarlarımızın geniş ölçüde yararlandıkları söylememiz hiç de abartı olmasa gerek. Özellikle millet olma sürecinin yaşandığı Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında roman, her alanda köklü değişimler öneren/getiren bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

Cumhuriyet Dönemi olarak adlandırdığımız 1923'ten sonraki Türk romanı, Cumhuriyet ideolojisi çevresinde şekillenir. Bir önceki kuşağın romancıları, kaybolan değerlerle ilgili temalar çevresinde çalışmalarını sürdürürken; çocukluk ve gençlik dönemleri İttihatçıların parti kavgaları, *Birinci Dünya Savaşı* ve *Mütareke* döneminin utanç verici sahneleri içinde geçmiş, daha sonra *İstiklâl Savaşı*'na ve Cumhuriyetin kuruluşuna tanık olmuş genç kuşak romancılar, dönemin şartları gereği, yeni kurulan devletin prensiplerini benimseyen/destekleyen romantik eserler yazarlar. Yine Cumhuriyet öncesi kuşaktan Ebubekir Hazım'ın realist bir dikkatle başlattığı, Türkçü yazarların -düşsel de olsa- sürdürdükleri Anadolu'ya ve Anadolu insanına açılma eğilimi, genç kuşak romancılarında artarak devam eder. Artık geçmişe özgü, toplumdan kopuk, toplum sorunlarıyla bütünleşememiş roman konuları, yerini doğrudan halkın içinden alır. Feminizm, cehalet, kadınların okutulması ve eğitilmesi, yozlaşma, batılılaşma, modernizm gibi Tanzimat'tan beri süregelen temalar,

yerlerini, daha güncel ve Cumhuriyet ideolojisiyle uzlaşan yeni insana özgü, yeni değerlere, yeni bakış açılarına ve yeni temalara bırakırlar.

Ankara'daki yeni yapılanmalar, gücünü ve ilham kaynağını Anadolu'da arar. Eş bir söyleyişle milli ve çağdaş değerlerle beslenen kalkınma ve yenileşme hareketleri, Ankara'dan dalgalar halinde genişleyerek, Anadolu bozkırlarına yayılır. Roman yazarları da ister istemez yeni yönetimin eğilimi doğrultusunda Anadolu'ya yönelirler. Anadolu âdeta yeniden keşfedilmeye çalışılır. Cumhuriyetin yükselen değerleri olan milliyetçilik, uygarlaşma, hurafelere çağdaş değerlerle karşı çıkma, millet olma bilincinin uyandırılması gibi konu ve temalar, Cumhuriyet kuşağı romancılarının ana temalarını oluşturur. Bütün bu gelişmelerle bağlantılı olarak eğitim kurumlarının yaygınlaşması, dildeki sadeleşme çalışmaları yayın faaliyetlerinin artmasına yol açar. Öte yandan başta radyo olmak üzere gelişen iletişim araçları ile tiyatro, sinema gibi sanat faaliyetleri bilginin ve yeni değerlerin geniş kitlelere yayılmasını sağlar. Ne var ki başlangıçta aynı amaç ve yöntemlerle yola çıkan kimi romancılar, zamanla yöntem bakımından yollarını ayırırlar. Kimileri eski ile yeni değerleri uzlaştırmaya çalışırken, kimileri daha radikal bir yol izler ve merkezi idare ile karşı karşıya gelirler. Bu yol ayırımında dönemin siyasal ortamından kaynaklanan eşraf-bürokrat baskısının, Atatürk'ün ölümüyle birlikte ortaya çıkan statükocu anlayışın etkisi olduğu açıktır. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gelişen sanayileşmeye paralel olarak köyden kente göçün artmasına dolayısıyla geniş kitlelerin sorunlarının kente taşınmasına sebep olur. Özellikle köy kökenli romancıların ideolojik bir tek yanlılıkla da olsa köy sorunlarına yönelmeleri, toplumsal dengeleri sarsar.

Bu köklü değişimin gereği olarak kimileri geçmiş-şimdi çatışması içinde yitip giden değerlerin arkasından duyulan hüznü yansıtırken, kimileri emeğinin karşılığını alamayan insanların işveren karşısındaki direnişini, kimileri köy ve köye ait sorunları, kimileri ekmeğini denizden çıkaran insanların hayat kavgasını, kimileri yaşadığı ortamla uzlaşamayan aydının bunalımını, kimileri yeni değerlerin savunuculuğunu üstlenir, kimileri ise geleneksel değerleri - Aktaş'ın söylemiyle- *milli romantik duyuş tarzı*yla yorumlayarak yeni ve çağdaş tekliflerle okurun karşısına çıkarlar. Her zaman olduğu gibi işlenen konular marksizmden liberalizme, ateizmden mistisizme kadar pek çok ideoloji ve dünya görüşüyle desteklenir. Kısaca, biraz batıdan okunanların etkisinde kalınmış olsa da, yaşanan hayat anında romanda yankısını bulur. Ancak roman yazarları, ele aldıkları konuları işlerken samimi midirler? Buna evet demek çoğu zaman zor. Zira kimileri -özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında- Cumhuriyet ideolojisini yaymak için asırlar içinde kurumlaşmış ve yerleşmiş toplumsal değerleri göz ardı ederken, kimileri de belli bir doktrine dayandırarak ve dolayısıyla toplumsal dengeleri sarsarak sınıf çatışmasını körüklerler. Ancak şunu da rahatlıkla

söylemek mümkün: Dönem romancıları temalarına ve konularına paralel olarak anlatım tekniklerinde de Batıdaki gelişmeleri anında romana yansıtmaya çalışmışlardır.

Türk romanı için yaptıklarının anlaşıldığını göremeden aramızdan göçen Tanpınar, *Bizde Roman* başlıklı yazısında okuyucuların, özellikle ünlü romanları kendi dillerinden okuyanların bir süre sonra "*münferit eserler*" dışında, Türk romanlarından zevk alamayacaklarını söylemektedir. Tanpınar aynı yazıda bu "*yok*"luğun sebeplerine de iner ve yokluğu iki sebebe bağlar: Birincisi roman yazıcılarının, Türk toplumuna batılı eserlerin penceresinden baktıkları için, "*samimi*" olamadıkları; buna bağlı olarak ikincisi de, Türk romanının henüz "*intikal*" dönemini tamamlayamayışıdır. Zira, roman kişilerinin ve romanlarda ele alınan sorunların, hatta temaların yerli olmasına karşılık; romancılar, yeteri kadar okumadıklarından, hayatın gerçekleri ile aralarında sağlam bir ilişki kuramamışlardır. Bu yüzden Türk romanı, "*cansız*"dır ve yine bu yüzden "*sun'î*" olmaktan kurtulamamaktadır (Tanpınar 1977: 45-48).

Tanpınar, aynı adı taşıyan ikinci yazısında (1930'lu yıllara göre) tespit ettiği sorunların ayrıntısına iner. Önemli bulduğumuz görüşlerini özetleyerek aktaralım: Türkiyede yerleşmiş bir roman geleneği yoktur. Mevcut romanlar ise Avrupaî bir gözle eleştirecek/inceleyecek, eleştirmenlerden yoksun olarak gazete köşelerinde yitip gitmektedir. Öte yandan roman yazıcılarımız da kendi eserleri dışında kalan romanlar üzerine yazı yazmaktan çekinmektedirler. Bu yüzden bizde eleştiri, "*mersiye ile beraber*" yürümektedir. Yani bir yazardan şöyle genişçe söz edebilmek için onun ölümünü beklemek gerekmektedir. Tanpınar, bu eksikliği ülkede "*elektrikli edebiyat*", ya da geniş anlamıyla sanat havasının oluşmadığına bağlamaktadır. Ülkenin roman yazmak için uygun olmasına karşılık, henüz "*yaratılış*" için oluşumunu tamamlamamıştır. Ayrıca bizde aydınlar dışında toplumsal sınıflar oluşmamış; alınan yanlış eğitimin de tesiriyle, romancılarımız, Meşrutiyetten bu yana bireyi anlatmak yerine "*umumi hayat*"ı anlatmayı benimsemişlerdir. Tanpınar'a göre romancı başkalarını anlatmak yerine kendi iç dünyasına eğilmelidir. Zira kendini tanımakla ve kendini anlatmakla başka insanları da anlatmış olacaktır. Yeter ki güzel yazsın. (Tanpınar 1977: 49-51)

Tanpınar'ın yukarıdaki tespitlerinden yaklaşık altmış yıl sonra, Türk Edebiyatı dergisinin açmış olduğu soruşturmada benzer kaygılar yine ön plânda. Söz gelişi Sevinç Çokum bizde romanların Avrupa ölçüsünde olmasa da sadece aydınlar arasında ilgi gördüğünü, romanın halk denilen geniş kitlelere yayılamadığını söylerken; Alev Alatlı, romancıların uzun sayılabilecek bir süre ideolojik söylemlere takılıp kaldıkları için Türk romanının bir fetret devri yaşadığını, bu yüzden okurla bire bir ilişki kuramadıklarını ve içinde yaşadıkları topluma yabancılaştıklarını söyler. Ancak son çeyrek yüzyılda Türk toplumu

önemli sosyal olaylar yaşadı, 12 Mart, 12 Eylül gibi büyük çalkantılar geçirdi. Bütün bu değişimler yeteri kadar romana yansıdı mı? Buna da evet demek zor. Ama bu konuda yeni romancılardan Orhan Pamuk daha iyimser düşüncelere sahip. Görüşleri yer yer Tanpınar'la örtüşen Pamuk'a göre *"bizim yavaş yavaş dinlerin, büyük ideolojilerin, büyük kuramların baskısından kurtulup kendi hayatımızın anlamını, kendi gündelik hayatımızda ara(dığımız)"* gün sorun kendiliğinden çözülecektir (Pamuk 1994: 244).

İkinci Dünya Savaşı sonrası, soğuk savaş yıllarındaki Amerika ve Rusya çevresinde oluşan kutuplaşmalar, 1946'dan itibaren biraz sancılı olsa da demokrasiye geçiş çabaları ve demokrasinin olgunlaşma süreci, dar kalıplar içinde sıkışmış olan dönemin romanlarında sağ-sol çatışması olarak yankısını bulur. Demokrasi ile gelen çok seslilik, romancılara yeni ufuklar açması beklenirken, bir yanda milliyetçilik akımı ile beslenen geleneksel değerler; öte yanda değişim sürecinin gereği olan çalışanların sorunları, eğitim kurumları, sendikalaşma, emek sermaye ilişkisi, kent insanının geçirdiği sarsıntılar, sosyal hayatin içindeki kadın ve sorunları, geçim kavgası, gecekondu hayatı ve toplu yıkımlar, halktan kopuk aydın, dinin siyaset malzemesi olarak kullanılması, suçlu olarak doğanlar ve suça itilen insanlar, toplumla uzlaşamayanlar... gibi birtakım yeni konular/sorunlar, ideolojik kutuplaşmalara ve verili yaklaşımlara rağmen edebiyatımızı beslemeye devam eder.

Buraya kadar genel çizgileriyle tanıtmaya çalıştığımız, farklı eğilimleri bünyesinde barındıran, Cumhuriyet Dönemi Türk romanını adlandırmanın ne kadar zor olduğu ortadadır. Bunun zorluğu romanları ve romancıları belli adlar altında kümelendirmekten kaynaklanmaktadır. Şöyle ki, Cumhuriyet'ten sonra Türk romanı konu, teknik ve tema bakımından büyük değişikliklere uğramıştır. Zevkler ve dünya görüşleri değişmiş; roman, Avrupa'daki fikri ve sosyal gelişmelere paralel olarak şekilden şekle, kalıptan kalıba girmiştir. Bu değişim, elbette sürekli arayış içinde olan sanat/sanatçılar için kaçınılmazdır ama Cumhuriyet sonrası Türk romanı için, herkes tarafından kabul görmüş, yaygın bir adlandırma da henüz gerçekleşmiş değildir. Bu adlandırmalarda edebiyat tarihçilerinden kimilerinin konuları, kimilerinin eserin arka plânındaki felsefî sistemi ya da dünya görüşünü, kimilerinin de anlatım tekniklerini esas aldığı görülmektedir. Bunlar arasında köy romanı, sosyal gerçekçi roman, toplumcu roman, psikolojik roman, bireyci roman, toplumcu roman, ülkücü/milliyetçi roman, postmodern roman... gibi gruplandırmalar en yaygınları arasındadır.

Şurası kesindir ki, Cumhuriyet sonrasında insan, mekan ve zamana daha geniş bir prespektivden bakılmış; buna bağlı olarak da Yahya Kemal'in Dergâh'ta adını koyduğu *memleket edebiyatı* çığırı açılmıştır. Kişisel nüanslarıyla Cumhuriyetin ilk on beş yılına kadar devam eden bu anlayış, varlığını sürdürmekle birlikte, roman yazıcılarını yeni arayışlara, yeni tekniklere

ve bunun sonucu olarak da yeni gruplaşmalara götürmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın kişilerin ve toplumların ruhunda açtığı yaralar henüz tam olarak sarılmadan başlayan İkinci Dünya Savaşı, bu sefer kuşkuya ve korkuya dayalı bir roman anlayışının doğmasına yol açmıştır. Ancak yukarıda söylediğimiz gibi hayat devam etmekte, ona bağlı olarak sanat da kendine yeni yollar aramaktadır. Biz bu konudaki güçlüklere rağmen genel kabul gören ama bizim de zorunlu olarak benimsediğimiz konu ve dünya görüşlerine dayalı adlandırmayı esas aldık.

10.1.1. Öncüler

Cumhuriyet dönemi için öncü, belki kuruculuk görevi üstlenen ve Cumhuriyetin ilânından önce eser vermeye başlayan Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Peyami Safa, Cumhuriyet'ten sonra yazdıkları eserlerinde ele aldıkları konu, işledikleri tema ve verdikleri mesajlar bakımından dönemin romanının da yönünü belirlerler.

Reşat Nuri Güntekin

Cumhuriyet dönemi romanı için kuruculuk görevi üstlenen romancıların başında Reşat Nuri (1889-1956) gelmektedir. Tiyatro, öykü, deneme çalışmaları yanında daha çok romancılığıyla tanınan Reşat Nuri, yarı telif, yarı tercüme ilk romanı *Harabelerin Çiçeği* (1918, *Zaman* gzt. Tefrika; 1968, *Eski Ahbap* ve *Boyunduruk* uzun öyküleriyle bir arada) ve *Gizli El*'den sonra (1920) üçüncü romanı *Çalıkuşu*'nda (1922) dikkatlerini Anadolu'ya çevirir. Cumhuriyet ideolojisini yaymak, geniş kitlelere benimsetmek, halkı değişimden haberdar etmek ve aydınlatmak için kendisi gibi öğretmen olan aşk kırgını Feride'yle Anadolu romantizminin yolunu açar. Romantik tablolarla desteklenen yüzyılların ihmaline uğramış yoksul Anadolu ve Anadolu insanı bu romanda ilk defa millet olma bilinciyle üzerinde durulması, düşünülmesi, işlenmesi gereken bir değer olarak ele alınır. Reşat Nuri, Anadolu ülkücülüğünün verilmesinde sadece Feride ile yetinmez; romanın gördüğü yoğun ilginin de etkisiyle, pek çok roman kişisini Anadolu'ya gönderir. Cumhuriyetin getirilerine yürekten inanmış bu ülkücü öğretmenlerden *Yeşil Gece* romanının baş kişisi Şahin öğretmen gibi kimileri, lâik öğretimi medrese eğitimi karşısında başarılı kılmak için mücadele edecek; bir aile sorunu yüzünden soluğu Anadolu'da alan *Acımak* romanının baş kişisi Zehra öğretmen gibi kimileri de Anadolu'yu aydınlatmayı amaç edinecektir.

Reşat Nuri'nin çeşitli aralıklarla kaleme aldığı *Dudaktan Kalbe* (1923), *Damga* (1924), *Akşam Güneşi* (1926), *Bir Kadın Düşmanı* (1927), *Eski Hastalık* (1938), *Ateş Gecesi* (1942), *Kan Davası* (1960), *Kavak Yelleri* (1961), *Son Sığınak* (1961) gibi ucuz aşk romanları dışında, yazıldığı yıllarda büyük yankı uyandıran iki eseri onun düşünce çizgisindeki kırılma noktalarını ve sürdüğü

izleri göstermesi bakımından oldukça mühimdir. Bu romanlardan ilki, medrese karşısında lâik eğitim kurumlarını savunan *Yeşil Gece* (1928) adını taşımaktadır. Konu, tema ve kişilerinin fonksiyonları bakımından aynı yıllarda kendisi tarafından dilimize aktarılan Zola'nın *Gerçek* romanıyla benzerlik gösteren *Yeşil Gece*, bir iddiaya göre Atatürk'ün "*bana yobazlığı eleştiren bir roman yaz!*" direktifi üzerine yazılmıştır (Emil 1984: 313). Biri eski öteki yeni iki eğitim kurumunun karşı karşıya getirildiği romanda önce medrese eğitimi gördükten sonra *Darülmuallimin*'nde öğrenim gören roman asli kişisi Şahin öğretmenin yobazlığın merkezi olarak nitelenen bir Anadolu kasabasındaki mücadeleleri işlenmektedir. Ne var ki Şahin öğretmen, *Çalıkuşu*'nun kadın kahramanı kadar şanslı değildir. Tüm çabalarına rağmen değişen şartlara rahatça uyum sağlayan ya da gerçek niyetlerini gizlemeyi başaran eski yanlılarının tuzağına düşmekten kurtulamayacak, çıkar çevreleri arasında harcanacaktır. Yazarın birkaç yıl sonra yayımladığı *Gökyüzü* (1935) yine benzer bir dikkatle Küçük Bey adını verdiği roman kişisinin inanç bunalımları ve iç çatışmaları içinden inanmak ihtiyacına yönelik bir açılım sergiler. Bu eserleri dilencilerin hayatlarına ve onların nihilist hayat felsefelerine ışık tutan *Miskinler Tekkesi* (1946), *Tanzimat Fermanı* ile kaldırılmış esirlik kurumunun ve evlâtlık sorununun ele alındığı *Kızılcık Dalları* (1932), Savaş yıllarında deprem felâketi yaşamış bir Anadolu kasabasının dış dünyaya kapalı hayatından çarpıcı ve ibret verici sahnelerin sunulduğu *Değirmen* (1946) izler.

Reşat Nuri'nin yukarıda adlarını andığımız romanları içinde ele aldığı konu, konunun işleniş tarzı, yapı ve tema bakımından en fazla dikkat çekeni ve kendisine ün kazandıranı *Çalıkuşu* ile *Yaprak Dökümü*'dür (1930).

Vakit gazetesinde tefrika edildikten sonra aynı yıl kitap olarak yayımlanan Reşat Nuri'nin ilkin *İstanbul Kızı* adıyla dört perdelik oyun olarak yazdığı ama bazı sahnelerin Anadolu'da geçmesi yüzünden romana çevirdiği (Emil 1984: 72) *Çalıkuşu* adlı eseri, memleket edebiyatı çığırı içinde ele alınabilecek bir romandır. Anadolu'ya ülkücü bir aydın dikkatiyle yaklaşan yazar, asli kişi Feride'nin romantik aşk serüveni içinde eğitim kurumları ve Anadolu'nun sosyal yapısı ile ilgili birtakım sorunların da gündeme taşımıştır. Daha yerinde bir söyleyişle Cumhuriyet aydınına Anadolu'nun kapısını –öteki romanlarında parça parça da olsa varlığını sürdürecek olan- Feride öğretmenin kişiliğinde açmaya çalışmıştır.

Söylediğimiz bu özelliklerinden dolayı bir "*karakter romanı*", "*tip romanı*" olarak niteleyen Birol Emil, "*Feride'nin o zamana kadar edebiyatımızda pek rastlanmayan bir genç kız tipi*" olduğunu (Emil 1984: 73), ancak bu serüveni asıl anlamlı kılanın onun serüveni ile birlikte Anadolu'nun çeşitli mekanlarındaki gözlemleridir.

Roman, Feride'nin günlüğü biçiminde kaleme alınmış; çocukluk yıllarından başlayarak, aile ve okul hayatı, genç kızlık hayalleri ve bu sırada bir şaka ile başlayan ama sonradan onun ruh dünyasında fırtınalar koparan teyzesinin oğlu Kâmran'a olan aşkı, Anadolu köy ve kasabalarında yaşadığı kimi zaman acı ile karışık bir yalnızlık ama çoğu zaman bir görev yapmanın, kendini kanıtlamanın verdiği bir güven duygusu ile doludur. Okuyucu roman süresince şımarık Feride'nin idealist bir öğretmen olarak yücelişini adım adım günlüklerden takip eder.

Onun Zeyniler köyünde başlayan Anadolu serüveni, karşılaştığı çeşitli sebeplerle B.. ve Ç.. kasabalarına, oralardan İzmir'e ve sonunda Kuşadası'na gidişiyle tamamlanır. Bu son durağında Feride artık, askerî doktor Hayrullah Bey'e, Çanakkale Savaşında yaralanan askerlerin tedavileri için yardım eden bir hastabakıcı rolündedir. Feride'ye bir baba sevecenliğiyle yaklaşan Hayrullah Bey, yanlış anlaşılmayı ortadan kaldırarak, onun gönül serüveninin mutlulukla sonlandırılmasında da yardımcı olur.

Çalıkuşu romanı, asli kişi Feride'nin değişen sosyal çevresi ve ruhsal durumunun açıklanması üzerine kurulur. Onun sosyal çevresinde sırasıyla okul ve aile çevresi, sonra Anadolu'nun farklı mekanlarında sürdürdüğü çalışmaları ve nihayet Kâmran'a olan aşkı anlatılır. Feride tipini tamamlayan bu üç unsur içinde sanırım en başta geleni "*yeni bir genç kız tipi*"ni temsil eden İstanbul doğumlu ve kolej mezunu öğretmenin varolma çabasıdır. Dönemin kadın erkek ilişkileri göz önüne alınırsa, asıl romanı çekici kılan ve eskitmeyen de, kahramanının bu kimliğinden gelmektedir. Ayrıca yazar, başından sonuna kadar nefret ve kırgınlıkla karışık aşkı sürekli canlı tutarak romanının akıcılığını sağlamıştır. Ayrıca kahramanını Anadolu'nun böyle farklı mekanlarında dolaştırmakla ve yine birbirinden farklı ama hepsi de birbiriyle bağlantılı olaylar zinciri ile, dönemin Türkiye'sinden zengin insan manzaraları sunmayı amaçlar.

Feride'yi Anadolu'ya atan sebepler de farklıdır. İlki, içindeki serüven duygusu ile açıklanabilir. Bu düşünce, ona, çocukluk yıllarından itibaren oluşmaya başlamıştır. "*Çocukluğundan beri ruh dünyasını saran uzak diyarlara özlem, genç kızlık çağında da depreşir; onu iyiden iyiye çeker.*" İkincisi, aşkına ihanet ettiğini düşündüğü Kâmran'dan kaçış, üçüncüsü ise kendini kanıtlamak, ekmeğini kendi çabalarıyla kazanmak isteğidir (Parlatır 1986: 413). Ama yaşadıkları ve tanık oldukları onu Cumhuriyet kuşağı öğretmenlerinin örnek bir modeli haline getirecektir ki romanın arka plânında verilmek istenen mesaj da burada saklıdır. Romanın bu yönünü biraz daha açalım: Anadolu'yu okuduğu taşrayı konu alan romantik eserlerin dünyasından tanıyan Feride'nin Zeyniler köyündeki "*yağmurdan çürümüş tahtaları sarkmış simsiyah bir tavan, bir köşede içine kırık dökük konmuş ocak, ötede çarpık bir kerevet*" şeklinde betimlenen okul, onun ilk hayal kırıklığını oluşturur. Ama Feride'nin bu okulda farklı bir

özelliği ortaya çıkar, sorunlardan yılmamak ve bunların üstesinden gelmek. Feride, kısa zamanda bu harap yeri "*okul*", köy çocuklarını ise "*öğrenci*" haline getirmeyi başarır. Bu sorun çözme özelliği onun öteki görev yerlerinde de artarak devam edecektir. Yazar, eğitime ait bu farklı mekanları vermekle dönem Türkiye'sinin eğitimdeki genel panoramasını çizmeyi de hedeflemiştir. Yine Feride'ye dönelim: Feride, yıllarca özlemini çektiği sevgi ve şefkati her gittiği yerde öğrencilerine ve çevresine karşılıksız vererek Kâmran'ın açtığı boşluğu doldurmayı başarır. Bunların en somut örneği Zeyniler köyünde üvey anne elinde acı çeken Munise'yi evlâtlık edinmekle ve yine yüzü şarapnelle parçalanmış binbaşı İhsan Bey'in evlenme teklifini kabul etmekle gösterir. Yazar Ferdide tipi ile, özellikle aydın kesimin ilgisini Anadolu'ya ve onun sorunlarına çekmek ister ve büyük ölçüde bunu başarır (Parlatır 1986: 413)

Yaprak Dökümü, ülkemizde Batılılaşma ile gelen hızlı değişimin ve bu değişimin sebep olduğu çözülüşün sosyal kurumlarda ve özellikle aile kurumu üzerindeki yansıması işlemektedir; " *(Yaprak Dökümü) her şeyden önce sosyal bir problemi ortaya koymak ve onun sonuçlarını ispat etmek gayesini güder. Bu problem, o devirde bir humma gibi Türk cemiyetini saran 'asri hayat' modasının muhafazakâr bir ailede yarattığı sarsıntı ve bu yüzden meydana gelen ahlâk sukutudur. Bu sukutun temelinde para ile namus arasındaki çatışma vardır.*" (Emil 1984: 409) Ne var ki bu çatışmanın sonunda maddî imkân galip gelecek ve aile, *Alirıza Bey*'in tüm engelleyici çabalarına karşın, birer birer dökülen yapraklar gibi dağılacaktır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu

Cumhuriyet dönemi romanı için kuruculuk görevi üstlenen romancılardan biri de Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur (1889-1974). İlk romanı *Kiralık Konak*'tan son romanı *Hep O Şarkı*'ya kadar Türk toplumunun geçirdiği değişimi, yaşadığı önemli sosyal olayları farklı kırılma noktalarından ele alır. Romancılığını kanıtladığı *Kiralık Konak*'ta Abdülhamid idaresinden Cumhuriyete kadar değişim geçiren Türkiye'den kesitler sunar. Batılılaşma ile gelen yozlaşma, pek iyi hazmedilmemiş yeni fikirler ve bu fikirlerin çeşitli kurumlarda ve özellikle aile üzerinde yaptığı olumsuz etkiler, konağın ve buna bağlı olarak geleneksel ailenin çöküşü... çekirdek/modern aileye ve bu ailenin yaşadığı apartman dairesine geçişin hüzünlü öyküsü Naim Efendi, Servet Bey ve Seniha'da simgeleşen üç kuşağın çatışması içinde verilir. Naim Efendi'nin kişiliğinde geçmişin güzel yanları ve bunların elden çıkmasından dolayı duyulan hüzün verilirken, değişimi sembolize eden Seniha ve Faik Bey gibi genç kuşak ile yeni yaşama biçimlerinin kaçınılmazlığı sezdirilmeye çalışılır.

Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ın hemen arkasından yayımladığı *Nur Baba* romanı, toplumun bir başka sorununu, Türk kültür tarihi içinde önemli

görevler üstlenmiş ama son iki asırda asli fonksiyonunu kaybetmiş olan Bektaşi tekkesini ve bu tekke çevresinde içinde bulundukları karamsar ruh halinden kurtulmak için kendilerine bir teselli/kurtuluş yolu arayan İstanbul'un kibar tabakasının hayatını ele alır. Romana bir başka açıdan bakıldığında kendilerine has adap ve erkânı olan üç farklı mekanın çatışması görülür. Bunlar gönül ikliminde ferdin terbiye edildiği ve hoşgörünün hakim olduğu bir yer olan tekke, incelmiş zevki ve eğlence hayatını sembolize eden yalı, ölçülü ve sistemleşmiş toplum hayatının hakim olduğu konaktır. (Aktaş 1987: 66-68) Cumhuriyetin ilk yıllarında her üç mekan da aslî fonksiyonlarını kaybetmiş olarak karşımıza çıkar.

Yakup Kadri, üçüncü romanı *Hüküm Gecesi*'nde (1927) dikkatlerini aileden ve dini kurumlardan sonra çok partili hayata geçişimizi sembolize eden *İkinci Meşrutiyet*'in ilk günlerine, İttihat ve Terakki Partisinin siyasi çatışmalarına çevirir. Rakip partiye mensup gazetecilere düzenlenen suikastler, Doğuya özgü entrikalar, eleştiriye ve muhalif düşünceye olan hoşnutsuzluk, tek parti olma yolundaki baskılar ve bu çirkin kavganın arasında yeşeren temiz bir aşk ilişkisi romanın konusunu oluşturur.

Kurmaca dünya yaratma konusunda pek başarılı sayılamayan *Yakup Kadri*, Aktaş'ın tespit ettiği gibi kahramanı aracılığıyla anılarını ve dönemin siyasi olayları ile ilgili düşüncelerini yansıtırken romancı olarak kişiliğini gizleyemez. Bu itibarla asli kişi Ahmet Kerim, bir bakıma, "*roman kahramanı olmaktan ziyade Yakup Kadri'nin sözcüsüdür. Kendi hayatını yaşamaz, âdeta Yakup Kadri için konuşur ve hareket eder.*" (Aktaş 1987: 72).

Yakup Kadri *Hüküm Gecesi*'nden bir yıl sonra yayımladığı *Sodom ve Gomore*'de (1928) dikkatlerini mütareke dönemi İstanbul'una çevirir. Adını *Kitab-ı Mukaddes*'te geçen dini bir öyküden alan bu eser, mütareke dönemi İstanbul'unu, ahlâksızlıkları sonucu Allah tarafından helâk edilen *Sodom ve Gomore* şehirlerine benzetir. Romanda gösterilen tablo, biraz abartılı olsa da çökmekte olan devletin başkentinde yaşanan ahlâksızlığı göstermeye hizmet etmektedir. İstanbul'un batılılaşmayı taklit düzeyinde algılayan kibar kadınları, kendilerini işgalcilere özellikle soğuk bakışlı İngiliz subayı Captain Jackson Read'a beğendirmek için birbirleriyle yarış ederler. İnci Enginün'ün dediği gibi yapı olarak üç farklı zihniyetin çatışması üzerine kurulan romanda Leylâ, mütareke yıllarında İstanbul'da sürdürülen monden hayatını, Necdet aynı çevrede uyanmakta olan milli şuuru, Captain Jackson Read ise işgal kuvvetlerini temsil etmektedir. Bu itibarla roman, "*edebiyatımızda işgal kuvvetleri olarak tezahür eden yabancıların ve onlarla işbirliğine kalkışan, milli varlıklarından kopuk, yerli halkın yergisi sayılabilir.*" (Enginün 1983: 230)

Bir çöküşü yaşayan imparatorluk bütün kurumlarıyla çürümüştür. Buna kendi toplumuyla uzlaşamamış, ona tepeden bakan, küçümseyen, onu masa

başındaki teorik çalışmalarla şekillendirmek isteyen aydını da dahildir. Yazarın 1932 yılında yayımlanan *Yaban* romanı, sözünü ettiğimiz aydının Anadolu cephesinden görünüşünü ele alır. Bu aydının Anadolu köylüsünün dünyasındaki anlamı "*yaban*"dır. Türk romanında Tanzimat romancısı Nabizade Nazım'ın *Karabibik*'ine ve Ebubekir Hazım'ın *Küçük Paşa*'sına Anadolu-İstanbul çatışması biçiminde yansıyan bu ilişki, *Yaban*'da Aydın-köylü çatışmasına dönüşür. Anadoluyu yaşadıklarından değil, duyduklarından ve kısmen İzmir'in işgali ile ilgili olarak İzmir-Bursa arasındaki gözlemlerinden tanıdığı için, Anadolu insanına bakışı da tek yanlı ve biraz acımasızdır. Niyazi Akı, bu karamsarlığın, etkisi altında kaldığı Fransız öykücüsü/romancısı Maupassant'tan geldiğini söyler ki (Akı 1960: 220) bu, yerinde bir tespittir.

Olayları ve değerlendirmeleri baş kişi Çanakkale mağduru ve İstanbul paşazadesi Ahmet Celâl'in anı defterinden takip ettiğimiz *Yaban* romanı, kahramanın her türlü kötülüğün ve sefaletin yoğun olarak yaşandığı bu Anadolu köyüne niçin gelmiştir ve yakınlık görmediği, nefret ettiği bu köyde ısrarla niçin üç buçuk yıla yakın bir süre kalmıştır, ya da bu mekandan ve vahşi bir hayvan gibi gördüğü bu insanlardan *Kuva-yı Milliye* ruhu nasıl doğmuştur, gibi açıklanması gereken pek çok soruyu da bünyesinde taşımaktadır. Ne var ki roman, ulaştığı sonucuyla tüm soruların da cevabını verir: Sözü edilen aydın, köyde kaldığı süre içinde hem kendi yabanlığının hem de köyü ihmal eden aydını bekleyen tehlikenin farkına varır. Bu tehlike biraz aydın küçümsemesi ve lütfu gibi olsa da romanın sonunda şöyle dile getirilir:

"*Anadolu halkının bir ruhu vardı; nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı; işletemedin. Onu, hayvanî duyguların, cehaletin yoksulluğun ve kıtlığın eline bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabani ot gibi bitti. Şimdi, elinde orak, buraya hasada gelmişsin! Ne ektin ki, ne biçeceksin?...*"

Niyazi Akı da sözünü ettiğimiz Ahmet Celâl'in köy serüveninin sebeplerini açıklamakta güçlük çeker. Ona göre "*Yaban'ın Celâl'i, münevver bir İstanbul çocuğudur. Yetişiş tarzı köye gitmesini icabettirecek gibi değildir. Zorla götürüldüğü kabul olunsa bile ilk intibaksızlıkta kaçması gerekirdi. Katı realite önünde barınamayacak bir romantiktir. Kendini utangaç, sıkılgan ve beceriksiz hisseder.*" (Akı 1960:195).

Roman hakkında bir inceleme yazısı yayımlayan Orhan Okay, *Yaban*'daki çelişkileri ve yazılış sebeplerini; Kadro dergisi çevresinde geçmişle ilgili her şeyi silerek toplumu kökten değiştirmeyi amaçlayan, -Atatürk'ün de bir süre sonra aşırılığından dolayı karşı çıktığı- bakış açısı ile açıklar ki bu değerlendirme, 1930'lu yıllarda çıkan ve aşırı devrimci düşünceleriyle dikkati çeken derginin politikası düşünüldüğünde, isabetlidir. Okay'ın bu değerlendirmesini aktaralım:

" *(..) Yaban'ın Anadolu köy realitesini aksettiren realist bir roman değil, bilakis idealist bir roman olduğuna hükmetmek gerekir. Romanın en acı tarafı, bence, köylüden gördüğü bütün ezaya, cefaya, adeta zulme rağmen Ahmet Celâl'in, romanın sonlarına doğru 'ben sizleri affettim' demesidir. Bu sözün, bir merhamet ifadesi olmadığını anlamak için romanın bütünü önümüzdedir. Bu tavır, o insanlara istiğna ile küçümseme ile bakan insanın, şimdi Yakup Kadri'nin de çok sevdiği Niçe'nin ifadesiyle söyleyelim.* 'Üstün insan'*ın uzaklaşan kalabalıklara karşı büyüklüğünün lütfudur. Bunu kendi eserini müdafaa etmek için on sene sonraki basımına yazdığı önsözün son cümlesinden de çıkarabiliyoruz: 'Yaban çölde bir feryaddır.*" (Okay 1995: 67)

Yaban romanını, Anadolu'nun ve İstanbul'un kurtuluşunu, Ankara bozkırında yeni bir devletin temellerinin atılmasını, genç devletin kurucularının düşledikleri modern ve çağdaş Türkiye rüyasını anlattığı ve iki yıl sonra yayımladığı *Ankara* (1934) izler. Romanın olay örgüsü, aslî kişi Selma Hanımın hayatına giren farklı konumlardaki üç erkek ile olan ilişkileri üzerine şekillenmiştir. Romanda savaş sonrası kimi *Kuvay-ı Milliyeciler*in emekleri karşılığında yeni yönetimden pay istemeleri, idealizmin küçük çıkar hesapları karşısında tükenişi ve harcanışı; bunlara karşı Mustafa Kemal'in çevresinde toplanan ve kenetlenen bir avuç idealist aydının sapmalara ve yozlaşmaya karşı mücadeleleri anlatılır. Romanın sonuna eklenen Yakup Kadri'nin de hayalini kurduğu aydın ve çağdaş Türkiye tablosu yine de bütün ümitlerin Atatürk idealizmiyle gerçekleşeceği mesajını vermektedir. Yazarın *Ankara* romanında sergilediği bu iyimser tablo, geçen yüzyılın son çeyreğindeki Osmanlı konak hayatının anlatıldığı *Hep O Şarkı* bir yana bırakılırsa, Abdülhamid döneminin gizli ve doğuya özgü entrikalarla dolu siyasi çatışmalarının işlendiği *Bir Sürgün* (1937) ve Atatürk sonrası çok partili hayata geçişin olumsuz sonuçlarının işlendiği *Panorama I-II* romanları ile (1.c.1953, II.c.1954) Atatürk inkılâplarının her şeye rağmen amaçlanan hedeflerine tam olarak ulaşamadığı, hatta kısmen sapmalar yaşandığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Yakup Kadri'nin kişileri, hayat ve ölüm karşısında çoğu zaman yenik düşer, ya da bulundukları durumu kabul etmek zorunda kalırlar. Bu sonucun hazırlanmasında aldığı realist terbiyenin etkisi olduğu kuşku götürmez. Yine bu terbiyenin gereği olarak, romanlarındaki olaylar, hayata ve tarihsel gerçeklere büyük ölçüde uymaktadır. Niyazi Akı Yakup Kadri'nin romanlarındaki bu hususa bilhassa dikkat çekmektedir: "*Eserlerinde tarihî gerçeklik mevcuttur. Vakaların sebepleriyle neticeleri arasında münasebet vardır. Tipleri yaratırken beşerî ölçüyü aşmaz. Romanlarında mevzu ve hayata uygun bir ton bulmaya çalışır. Hayatı zaman zaman bir anatomist gibi inceler. Bu hususiyetleriyle realist olan Yakup Kadri, çok defa kendini gizleyemez; kahramanlarının kendi*

hayatlarıyla az ilgili olduğu halde sosyal veya estetik mevzular üzerinde konuşturur." (Akı 1960: 157).

Akı, Yakup Kadri'nin karakter yaratması ile ilgili olarak da şu tespitlerde bulunur: "*Yakup Kadri, ister fizik, ister moral olsun, portreleri çok defa birden ve tam vermez. Yeri geldikçe küçük ilaveler yapar, bunun başlıca sebebi bütün tiplerin ez çok bir değişmeye uğramalarıdır. Bu arada, köylü tiplerinin hemen hiç değişmediğini kaydetmek de yerinde olur.*" (Akı 1960:176).

Yakup Kadri'nin romanları hakkında tespitlerimizi şöyle tamamlayalım: Yakup Kadri'nin romanları, İkinci Abdülhamid döneminden çok partili hayata geçtiğimiz 1950'li yıllara kadar yaklaşık seksen yıllık döneminde Türk toplumunun geçirdiği yapısal değişiklikleri, önemli kavşak noktalarını birbirini bütünler bir biçimde ele almış, eleştirel bir dikkatle incelemiş, kaybolan değerlerin hüznünü verirken, idealist kişileri vasıtasıyla aydınlık Türkiye'nin izlemesi gereken yolu da işaret etmiştir.

Halide Edip Adıvar

İkinci Meşrutiyetin ilânından itibaren roman yazmaya başlayan ve sürekli bir arayış içinde olan yazarlarımızdan biri de Halide Edip Adıvar'dır (1884-1964). Bir arayış içinde olan Halide Edip, romantik aşk serüvenlerini konu alan ilk dönem romanlarında feminist bakış açısından kadının Osmanlı toplumundaki yerini belirlemeye çalışır. Milli Mücadeleye katılmasıyla eski konularından çabuk sıyrılır ve ülkenin kurtuluşu, ulus bilinci gibi yüce ülkülerin savunmasına yönelir. Milli Mücadele sonrası siyasal kırgınlıklar ve gönüllü sürgün yılları içinde olgunluk eserleri ile okurun karşısına çıkar. Ülke sorunlarına bireysel yaklaşım yerine çözümleyici ve uzlaştırıcı bir tavırla Türk toplumunun özünü temsil eden mahalle ve sokak aralarına, halktan kişilerin hayatına karışır. Meşrutiyet heyecanı içinde yazdığı romanlarından, aşk kırgınlıklarını ve aile ilişkilerini konu alan *Heyula* (tefrikası: 1909), *Raik'in Annesi* (tefrikası: 1909), *Seviye Talip* (1910) dışında; kendisine büyük ün kazandıran *Handan* (tefrikası: 1912), *Eylül*'den sonra bilinçaltı yoklamalarıyla edebiyatımızda psikolojik romana örnek gösterilen eserlerin başında gelir. *Yakup Kadri*'nin tiplerini "*suni*", üslûbunu ise "*gayet acemice*" ve "*lüzumundan fazla hâile-engiz*" bulduğu (Yakup Kadri, Rübab) bu eser, yazarın öteki romanlarında olduğu gibi kadın kahramanının hayatına giren farklı konumlardaki erkeklerle olan ilişkileri üzerinde şekillenir.

Halide Edib'in tek yanlı bir eleştiri yüklenen ve tematik güç Kaya'nın çevresinde geliştirilen *Yeni Turan* (1913) romanı, yazılış tarihinden yirmi yıl sonrasının politik, sosyal gelişmelerini, işleyen ideolojik hüviyetli bir eserdir. *Türkçülük* idealinin uygulama alanı bulduğu bu roman, yapı bakımından aşkı ve ülkü edindikleri arasında bocalayan bir kadının çevresinde *Türkçülük-*

Osmanlıcılık çatışması üzerine kurulur. *Yeni Turan*'da kadın, öteki romanlarının zıddına aşk ve aile kadını olmaktan çıkar, modern Türkiye'yi kuran ve bu yolda mücadele ederek erkeğinin yanında yer alan bir "*maksat*" adamı kimliğine girer.

Türkiye'nin ilk kadın ressamı Müfide Kadri'ye ithaf edilen *Son Eseri* (tefrikası: 1913), yazarın *Handan*'dan sonra psikolojik tahliller bakımından başarılı eserlerinden sayılır. birbiriyle ilgili iki yönlü bir çatışma üzerine şekillenir. Bunlardan birincisi evli bir erkeğin karısı ile yasak aşkı arasındaki etik değerlerden; öteki kadının aşkı ile psikolojik etkisi altında kaldığı ağabeyisi arasındaki dayanışmadan kaynaklanan çatışmadır. Böylesine karışık ve bireysel ilişkiler içinde gelişen çatışma halkaları, aslî kişiler Feridun Hikmet ve Kâmuran arasındaki ilişki çevresinde toplanır. Bu çatışma halkaları yer yer *Doğu-Batı* çatışması ve *modernizm, batılı ve hristiyanî imajlar, kıskançlık, suçluluk duygusu* ve özellikle *sanat* temalarıyla beslenir, desteklenir. Ayrıca bu eserlerde edebiyat, müzik, resim gibi sanata has birimler üzerinde durulması, yazarın romancılığına dair ipuçları vermektedir.

Emil Zola'ya ithaf ettiği *Mev'ud Hüküm* (1918); *Köprülü*'nün "*bir kukla kadar cansız* (ve) *hissiz*" bulduğu (Köprülüzâde 1924: 164) kahramanlarına rağmen, delilik, çıldırma belirtileri, bulaşıcı ve kuşaktan kuşağa geçen zührevî hastalıklara dair kalıtımsal özellikleri üç kuşak üzerinde uygulaması ve mekan-insan ilişkisi üzerine kurulmuş betimlemeleriyle öteki romanlarından ayrılır.

Roman, evli bir erkeğin paranoya halini alan aldatılma korkusunu ve karısının üvey kardeşi ile olan çatışmalarını konu alır. Bu, karmaşık ilişkiler ağı çevresinde teşekkül eden çatışmadan başka *Doğu-Batı, imkân-imkânsızlık, fert-gelenekler, fert-toplum* çatışmaları da ikinci dereceden yapı unsurlarıdır. Ayrıca roman kahramanı, dış görünüşe önem vermeyen ve çalışmalarıyla toplumu değiştirmek isteyen kisiliğiyle *Yeni Turan*'ın idealist kahramanı Oğuz'la özdeşleşir.

Cumhuriyet dönemi öncesinde yazdığı yedi romanıyla kendisini kanıtlayan Halide Edip, Milli Mücadele yıllarının heyecanı içinde yazdığı *Ateşten Gömlek*'te uyanan Anadolu'dan gerçekçi sahneler sunar. Yazarın aynı kategoriye giren *Vurun Kahpeye* (1926) romanı, Anadolu direnişinin bir başka cephesini ele alır. *Çalıkuşu*'nun idealist öğretmeni Feride gibi Anadoluyu aydınlatmaya koşan roman baş kişisi Aliye öğretmen, Feride'nin zıddına, törelere ve toplum baskısına yenik düşecek ve zaferi göremeden cahil ve yobaz kişiler tarafından taşlanarak öldürülecektir. Halide Edip, Anadolu direnişini konu alan bu romanlarında başarılı ruh ve çevre betimlemeleriyle Anadolu'nun özgürlük savaşını destanlaştırır. Bu mücadelenin arka plânında *Kuva-yı Milliye* ruhunu temsil eden insanlarla; zihnî faaliyetleri ve çabalarıyla bir çıkış yolu bulmaya çalışan, ancak kendilerini toplumun sağduyusundan soyutladıkları için amaçta da yanılan İstanbul sosyetesinin çatışmasını ele alır. Yazar, bundan sonra yazdığı

romanlarında Anadolu'da harekete geçen ve Mustafa Kemal'in önderliğinde şahlanan *Kuva-yı Milliye* ruhunu ve gücünü bu ruhtan alan modern Türkiye'nin -özellikle kadın merkezli- aydınlarının mücadelesini *Batılılaşma* ile *geleneksel değerler çatışması* çevresinde sürdürecektir.

Halide Edip'in yazdığı romanlar arasında çoğu yerde kendi kimliğiyle örtüşen *Kalp Ağrısı* (1924) ve Şeyh Sait ayaklanması dolayısıyla Anadolu'yu romana sokmaktan başka bir özellik taşımayan *Zeynonun Oğlu* (1928) bir yana, çeşitli zamanlarda yazdığı *Kalp Ağrısı* (1924), *Yol Palas Cinayeti* (1937), *Tatarcık* (1939), *Sonsuz Panayır* (1946), *Akile Hanım Sokağı* (1958), *Hayat Parçaları* (1963), *Cıbıl Kız* (Hayat'ta tefrika 1957), *Sevda Sokağı Komedyası* (Cumhuriyet'te tefrika 1959), *Çaresaz* (Cumhuriyet'te tefrika 1960), *Kızıl Hançerler* (Hayat'ta tefrika 1964) yazarın ilgi alanlarını göstermekten ve eserlerinin sayısını artırmaktan başka bir özellik taşımayan senteze ulaşmamış sıradan aşkların işlendiği romanlarıdır.

Adlarını andıklarımız dışında ilkin *Soytarının Kızı* (*The Clown and His Daughter*) adıyla İngilizce olarak yayımlanan *Sinekli Bakkal* romanı yazarın pek çok arayışın sonunda ulaştığı bir merhale, bir sonuçtur. Enginün'ün söyleyişiyle "*Halide Edib'in olgunluk devrinin en mükemmel romanı denilebilecek bu eserde, onun ferdiyetten topluma geçtiği, arkada kalmış yakın maziye ve onun değerlerine karşı anlayışlı bir müsamaha ile baktığı görülür.*" (Enginün 1978: 245) Yurt dışında yazıldığı için nostaljik sahnelerin yer aldığı roman, İkinci Abdülhamid idaresinin başlarından Meşrutiyet yollarına kadar geniş bir zaman dilimini içine almakta; İstanbul'un yoksul bir semtinde yaşayan insanların hayatından, dolayısıyla değişen toplumdan kesitler sunmaktadır. Roman baş kişisi olan Rabia, gerek romanda yüklendiği kimliği, gerek fonksiyonu itibariyle hem değişen toplumdan kesitler sunmakta, hem de yazarın Doğu-Batı sentezi olarak formüle edebildiğimiz görüşlerinin icracılığını yapmaktadır. Bu itibarla *Sinekli Bakkal*'ın asıl değeri romandaki olaylardan değil, "*pek çok sosyal hayat sahnesini ve tipi, bir vak'a etrafında bir araya getir*(mesindedir.)" (Bekiroğlu 1999: 77).

Sinekli Bakkal romanı, adını eski bir İstanbul mahallesinin yoksul sokağından alır. Aslî kişi Rabia bu sokaktaki üç katlı bir evde doğar. Roman, bu sokağın betimlemesiyle başlar. Olayların gelişmesiyle paralel olarak, hem mekan genişler, hem de romana yeni kişiler katılır. Sokak, ahşap harap evleriyle, gaz tenekeleri içindeki fesleğen, küpe, karanfil çiçeklerle süslü pencereleriyle, çardak altındaki çeşmesiyle tipik bir sokaktır. Evlerin pencerelerinden sarkan kadınlar, dedikodu yaparlar. Baba, dini sadece Cehennem azabı ile algılayan ve kendince katı kuralları olan mahalle imamı İlhami Efendi'dir. Kızı Emine'yi de kendi düşüncesine uygun olarak yetiştirmiştir. Evlenme çağına gelen Emine, babasının karşı çıkmasına rağmen, küçük yaştan itibaren tanıdığı, Karagöz oyunlarında

zenne rollerine çıkan ve Kız Tevfik diye tanınan Tevfik'e kaçar. Ancak ayrı dünyaların insanları oldukları için evliliklerini yürütemez ve ayrılırlar. Tevfik, şikayet üzerine Gelibolu'ya sürgün giderken, Emine, Rabia'yı doğurur. İşte Rabia, aşırı dindar ve hoşgörüsüz bir anne ile hayatı bir oyun sahnesi olarak gören ortaoyunu sanatçısı Tevfik'in kızı olarak dünyaya gelir. Çocukluk dönemini İmam İlhami Efendi'nin din anlayışına göre çeşitli yasaklarla geçiren Rabia'nın bu kapalı çevreden dışarıya çıkması, Zaptiye Nazırı Selim Paşa'nın karısı Sabiha Hanım'ın tesadüfen onun sesinin güzelliğini fark etmesiyle mümkün olur.

Bundan sonra Rabia'nın ikinci hayatı başlar ve hayatına iki önemli kişi katılır. Biri Doğu mistisizmini temsil eden Vehbi Dede, öteki ise Batı düşüncesini temsil eden Peregrini'dir. Selim Paşa konağında tanıdığı mevlevî dedesi Vehbi Dede ve onun tekkesine devam eden Sabiha Hanım vasıtasıyla o zamana kadar aldığı korkuya dayalı din anlayışı dışında hoşgörüye ve sevgiye dayalı bir din anlayışının olduğunun farkına varır. Kâinata sevgiyle yaklaşan ve hayatı "*ilâhî bir şaka*" olarak gören Vehbi Dede'nin görüşleri Rabia'da yavaş yavaş etkisini sezdirmeye başlar. Aileden gelen katı görüşleri, yumuşayarak yerini hoşgörüye bırakır. Sesiyle dinleyenleri büyüleyen Rabia'nın yazarın istediği terkibe ulaşması için Peregrini dairesinden geçmesi gerekmektedir. Bu bağlantı yine Selim Paşa konağının imkânlarıyla sağlanır. Halide Edip, Vehbi Dede'nin Rabia'nın hayatına girişiyle geleneksel din anlayışı ve terbiyesi konusundaki görüşlerini verirken, Peregrini'nin kişiliğinde Doğu'ya ait değerlerle Batılı değerleri karşılaştırma fırsatı bulur. Bu karşılaştırmanın merkezinde müzik vardır ki Halide Edip, *Seviye Talip*'ten, *Handan*'a, *Son Eseri*'ne son romanlarından *Sonsuz Panayır*'a kadar hemen bütün eserlerinde, az ya da çok, bu müzik temini, kişileri birbirine bağlayan bir motif olarak kullanacaktır.

Müzik, Rabia'nın baba evinde günah sayılırken, Vehbi Dede'nin tekkesinde sevginin anahtarı, dinin yumuşak ve sevimli yüzünü gösteren bir aracı olur. Rabia'nın bundan sonraki hayatı, sürgünden dönen babasının hiç de büyükbabasının ve annesinin tanıttığı kadar kötü bir insan olmadığını, hatta yeni kimliğine uygun olduğunu anlaması, müslüman olan Peregrini ile evlenmesi ile tamamlanır. Yazar, Rabia'nın Doğu ve Batı değerlerini senteze ulaştıran yaşam serüveni içinde dönemin sosyal ve siyasal sorunlarını yoksul ama sıcak bir mahalle ortamından; nasıl bir din anlayışı ve nasıl bir terbiye gibi sorunlara da cevap bulmaya çalışır.

Her biri birer sembol hüviyetinde olan roman kişilerinden Vehbi Efendi, dünya alayişine önem vermeyen bir gönül adamını ve bu insana özgü meziyetleri; Kız Tevfik, bir hayalden ibaret olan dünyayı; Peregrini (Müslüman olduktan sonra Osman), aşk ve özveriyi; roman baş kişisi Rabia, üstün insanı;

Rabia-Peregrini ilişkisi ise, Doğu-Batı sentezini gerçekleştiren birer aracı olarak kullanılmıştır. Enginün'ün söyleyişiyle aforoz edilmiş bir papaz olan ve katı bir katolik terbiyesiyle yetiştirilmiş olan Peregrini'nin kendi değerlerine "*sırtını dön*(erek)" Rabia'ya yönelmesi "*imkânsız gibi görünen Batı ve Doğu'nun birleşebileceğini ortaya koyması bakımından önemlidir.*" (Enginün 1978: 247). Yazar *Sinekli Bakkal*'daki görüşlerini, *Tatarcık* romanında Rabia ile Peregrini'nin oğulları Recep'in kişiliğinde idealize ederek yeniden işleyecektir.

Peyami Safa

Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak roman yazan ve ele aldığı konu ve uyguladığı tekniğiyle dönemine damgasını vuran önemli isimlerden biri de Peyami Safa'dır (1899-1961). O, kişiliğini aradığı, geçinme kaygısı ağır basan ama ünlendikten sonra kendisinin de sahip çıkmadığı *Sözde Kızlar* (1924), *Mahşer* (1924), *Canan* (1925), *Bir Akşamdı* (1928), *Şimşek* (1928), *Attilâ* (1931) gibi roman denemelerinin ardından otobiyografik karakterli ve ruh çözümlemelerine ağırlık veren eserlere yönelir. Cumhuriyet sonrası meydana gelen köklü değişmeleri tam içine sindirememiş ya da özümseyeyemiş, yerleşmiş inançları ile yeni değerler arasında bocalayan Türk insanının geçirdiği sarsıntıyı ve bu sarsıntı ile birlikte ortaya çıkan çatışmalarını işler. Ustalık dönemi romanlarından *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda (1930) yalnızlık, hastalık vehimleri, kimsesizlik duyguları içinde acı çeken adsız kahramanının ruhsal dünyasını aydınlatırken, aynı zamanda varlıklı bir muhitte sığıntı olarak yaşayan ve sevgisine karşılık alamayan kahramanın iç çatışmalarını yansıtır. 'Ben anlatıcı' dikkatiyle ve bakış açısıyla nakledilen romanda kemik veremine yakalanmış kahraman, bir yandan bacağının kesilmesi korkusunu yaşarken; bir yandan da onun varlıklı akraba kızı Nüzhet için içinde yeşeren tek yanlı aşkından doğan kırgınlığı, bilinç akımı, iç konuşma gibi henüz Türk romanı için yeni olan modern anlatma teknikleri kullanılarak okura yansıtılır.

Yazar bu romanında bilinç akımı, iç konuşma gibi çağdaş psikolojik romanların önemli bir özelliği olan anlatım tekniklerini ustalıkla kullanarak, roman kişisinin iç dünyasını gerçekçi ve doğal bir biçimde vermeye çalışmıştır. Romanın bir başka özelliği, hasta genç ile sevdiği kız arasındaki yaş, aile yapısı, ekonomik durum, sosyal çevre, hatta davranış biçimi gibi tüm değerlerin bir zıtlık üzerine kurulmuş olmasıdır. Öyle ki, bu zıtlık asli kişi hasta gencin Nüzhet'e olan sevgisinin ilerlemesiyle en uç sınıra ulaşır. Bu zıtlıklar, varsıllık, sosyal çevre, hatta tavır ve davranışların verilmesiyle sağlanır. Gittikçe artan bu zıtlıklar, hasta gencin duygularını keşfedecek/yorumlayacak ölçüde zamanından önce olgunlaşmasına sebep olmuştur. Bütün bu gelişmeler, bir yandan ondaki aşkın şiddetini artırmakta, öte yandan bu özellikleriyle "*hastalığını sevmekte, onu hem kendi içinde hem de kendi dışında yaşayan ayrı bir uzviyet, ayrı bir varlık olarak seyretmekte, müşahade etmektedir.*" Peyami Safa'nın bütün

romanlarında görülen, kendi söyleyişiyle "*müşahhastan mücerrede, hareketten tasvir ve tahlile gitme*" tekniğiyle bu romanda da karşılaşırız (Okay 1990: 233).

Peyami Safa, Tanzimattan itibaren Türk romanının değişmez temalarından olan yanlış batılılaşmanın toplum bünyesinde sebep olduğu sorunları hemen bütün eserlerinde kullanır. 1931 yılında yayımladığı otobiyografik bir roman olan ve anı defterinden nakledilen *Fatih-Harbiye*'de farklı kültürleri, dünya görüşlerini ve yaşama biçimlerini sembolize eden iki mekanı karşı karşıya getirir. Birer sembol durumundaki roman kişilerinden Neriman, Doğuya özgü değerlerin bilincinde olmasına rağmen henüz Doğu-Batı sentezine ulaşamamış Şinasi ile yozlaşmış, yanlış batılılaşmanın tipik bir örneği olan Macit arasında bocalarsa da sonunda romanın tezine uygun olarak Şinasi'ye döner. Doğu-Batı çatışması üzerine kurulan eserin mesajı, Neriman'ın yaşadığı bunalımlar ve iç çatışmalarında gizlidir.

Yazarın bir yıl arayla yayımladığı *Bir Tereddüdün Romanı* (1933), kendi hayatından izler taşıyan otobiyografik karakterli bir romandır. Yazar bu romanda bir bakıma kendi özeleştirisini yapmıştır. Birinci Dünya Savaşının sebep olduğu felâketler ve bu felâketlerin insanların iç dünyalarında açtığı yaralar, ruh çöküntüsü iki kadın arasında bocalayan asli kişinin dikkatiyle okura yansıtılır. Eser, iç konuşma, bilinç akımı gibi teknikleri başarı ile romana uygulayan Wirginia Wolf'u, ruh derinliklerini yoklayan Dostoyevski'yi hatırlatması bakımından dikkati çekmektedir.

Cumhuriyet gazetesinde 1939'da tefrika edilen *Biz İnsanlar*'ın ardından Babıali cedelleşmeleri arasında bir süre romana ara veren Peyami Safa, 1949 yılında sanatının en olgun eseri olarak niteleyeceğimiz *Matmazel Noraliyanın Koltuğu*'nu yayımlar. Son romanı *Yalnızız*'da (1951) ise, yine aynı temalar çevresinde toplumun yerleşik değer ölçüleriyle uzlaşamayan kendi kuşağının dramını vermeye çalışır. Manevi değerlerden uzaklaşan insanların materyalizmin batağına saplanıp açmaza ve yalnızlığa sürükleneceği gerçeğinin verildiği benzer temalar çevresinde, toplumun yerleşik değer ölçüleriyle uzlaşamayan kendi kuşağının dramını vermeye çalışır.

Peyami Safa'nın anlatım tekniği bakımından öteki romanlarından ayrılan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı eseri üzerinde duralım:

Kimi eleştirmenlerin, gerçeği sanatçı olarak değil bir bilim adamı gibi açıkladığı için sanatını ideolojisine "*kurban*" ettiğini (Moran 1983: 215-216) söylediği *Matmazel Noraliyanın Koltuğu*, karşılaştığı birtakım doğa üstü olaylara kendince çözüm bulamayan ve bu yüzden şüphe ve tereddüte düşen materyalist fikirli septik Doktor Ferit'in, çevresindeki bazı kişilerin telkinleriyle söz konusu şüphe ve tereddütlerinden kurtularak huzura ayrılmış toplam yirmi kısımdan meydana gelir.

Romanın yapısı ve olay örgüsü ile ilgili değerlendirmemizi, Mehmet Tekin'in *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma* adlı eserinden yararlanarak vereceğiz.

Romanda hakim unsur Ferit'in geçirdiği değişimdir. Olay örgüsünde yer alan bütün unsurlar bu değişimin izahına yöneliktir. Buna göre olay örgüsü düz bir çizgide gelişmekte ve üç büyük halkadan meydana gelmektedir. Birinci Bölüm'ün ilk dokuz kısımı birinci halkayı, yine Birinci Bölüm'ün onuncu ve on ikinci kısımları ile İkinci Bölüm'ün ilk iki kısmı ikinci halkayı, İkinci Bölüm'ün geri kalan altı kısmı ise üçüncü halkayı oluşturmaktadır. "*İlk halkada, inancı itibariyle 'nihilist', düşünce yapısı itibariyle de 'pozitivist' olan Ferid, ikinci halkada, bu yönlerinin karşılaşılan hadiselerle çelişmesi üzerine tereddüde düşer, üçüncü halkada ise, geçirdiği mistik tecrübenin etkisiyle 'tereddütten karara' geçerek, mistisizme ve Eflatuncu düşünceye ulaşır. Her üç halkada, yeni bir mâna ve mahiyet kazanan bu inkılâbı ortaya koyabilmek için, üç halkayı kendi içinde incelemek gerekir.*" (Tekin 1990: 127).

Birinci halkada bir gazete ilânı ile Yüksekkaldırım'daki pansiyona yerleşen Ferit'in yaşadığı çevre ile ilgili izlenimlerine yer verilir. Burası her türlü pisliğin, çirkin görüntünün ve pis kokuların çevreye yayıldığı çevrede ahlaksızlığın hüküm sürdüğü bir mekandır. Ferit'deki ilk değişim de bu mekanda başlar. Ferit, bu pansiyonda tanık olduğu pansiyon sakinlerinin garip ve olağanüstü davranışları karşısında kendi inanç sistemine karşı kuşku duymaya başlar. Bir arayış içinde olan ve çıldırma konumuna gelen Ferit'i çözüme ulaştıran ilk uyarıcı ya da yazar'ın ifadesiyle mürşit, muhallebicide karşılaştığı bir yaşlı olur. Bu uyarıcı, çıldırma korkusu içindeki Ferit'e sıkıntısının şöyle yürekten Allah'ın adını anmakla son bulacağı söyler. İkinci uyarıcı geçmişten ve gelecekten haberler veren tuhaf görünüşlü Vafi Bey'dir. Vafi Bey, onu dini ve felsefî izahlarıyla tereddütlerinden kurtarır. Yazar, bu halkada kahramanına yaşattığı birtakım izahı güç olaylar ile "*metapsişik ve parapsikolojik birtakım olayların var olduğunu; bunların ancak ruhun maddeye doğrudan doğruya etkide bulunmasıyla, medyumlukla ve duyuları aşan algılamayla açıklanabileceği; bugünkü 'maddeci ilim ve felsefenin' hakikati kavrayamayacağını; içgüdüye, sezgiye sırt çevirdiği için, akla dayanan bu bilimin gerçekliğin sırlarını çözemeyeceğini gösterme(yi)*" amaç edinmiştir. Romanın zaman, mekan ve kişileri arasındaki uyum bu tezi desteklemeye hizmet etmektedir.

Romanın ikinci halkası, yukarıda sözü edilen kuşkuların giderilmesini işler. Bu aşamada yazar, Ferit'in karşısına yazar adına konuşan Yahya Aziz'i çıkarır. Yahya Aziz, olay örgüsüne hakim olacak ölçüde meselelere vakıftır. Konuşmaları, bilgi düzeyi ve yorumları bakımından Ferit'in materyalist çevresindeki insanlardan farklıdır. "*Metodlu ve şüpheci düşünen, araştıran, karşısındakini ikna edici deliller getiren*" Yahya Aziz, kısa zamanda Ferit'in

güvenini kazanmayı başarır. Ferit artık kültür kaynaklarını besleyen eski çevresi milliyetçi Muhtar, sabit fikirli Joe ve marksist Saim'den uzaklaşmakta, mistik karakterli Yahya Aziz'in etki alanına girmektedir. Yahya Aziz'in "*Bütün ihtimalleri reddebilmek için her şey hakkında tam bir bilgimiz olmak lâzım. İçinde büyük tabiat alimleri de bulunan pek çok insanların, deli olmadıkları halde, gördükleri hayaletlerin birer vehim olduğunu nasıl söyleyebilirim?*" sözü Ferit'i derinden sarsar. Eski kuşkuları yerini güven ve huzura bırakır. Ancak Ferit, henüz değişimini tam olarak tamamlaması için son bir uyarıcıya ihtiyacı vardır. Bu da üçüncü halkada Ada'daki Matmazel Noraliya'nın evinde "*mistik bir tecrübe hali yaşaması*" ile gerçekleşecek, böylece değişim ve yücelme süreci olumlu bir biçimde tamamlanacaktır. Romanın sonunda Ferit, sadece inançlarında değişim yaşamaz, aynı zamanda platonik aşkın yüceliğini de tanıma olgunluğuna kavuşur. Bir zamanlar Selma'yı zoraki öpen Ferit, değişim sonrasında kendisine yaklaşan Selma'nın isteklerini geri çevirir. Görülüyor ki Ferit, beşeri aşktan ilahî aşka yücelmiş, inkâr ve kuşku döneminden uzlaşma aşamasına ve iç huzuruna kavuşmuştur.

Sağlam bir olay örgüsüne sahip olan romanın en dikkati çeken yanı bakış açısı tekniğidir. Olayların roman kişisinin bakış açısından okura nakledilmesiyle yazarla eser arasındaki mesafeyi ve dolayısıyla anlatmayı asgari seviyeye indirmektedir. Bu anlatım yöntemi aynı zamanda roman kişisini bir ayna görevi gören "*yansıtıcı merkez*" konumuna getirmektedir. Daha yerinde bir söyleyişle olayları nakleden kişi, her şeyi bilen hakim anlatıcı tavrıyla değil, sıradan bir insan gibi okura aktarmaktadır. Roman asli kişisi Ferit, felsefeden fen bilimlerine kadar genişleyen derin bilgi düzeyi ile, kuşkucu, araştırıcı ve değişime açık kişiliği ile kendisine yüklenen bu görevi başarır. O, konuşmalarıyla sadece roman kişilerini ve bu kişilerin birbiriyle olan ilişkilerini değil, aynı zamanda sık sık kendisinden söz ederek kendisini de bu anlatma tekniğiyle tanıtır.

Ancak roman yazarı bununla yetinmez, yeri geldikçe bilinç akımı, iç monolog, iç çözümleme gibi yeni teknikleri de romana sokar. Bu karma yöntemler, romandaki olayların akışı içinde Ferit'in tanıtılmasını en üst düzeye çıkarır. Peyami Safa, Ferit'in yansıtıcı ve anlatıcı işlevini, romanın ikinci bölümünde çoğu yerde Yahya Aziz'e vererek romanın akıcılığını, dolayısıyla okurun da güvenini kazanır. Sözünü ettiğimiz bu anlatım tekniğini zaman zaman değiştirerek romanın inandırıcılığını artırır. (Tekin 1990: 115-131).

Romanı çekici kılan bir başka özellik de zamanın kullanılışı ile ilgilidir. 1943 yılının ilk yarısına rastlayan olaylar, daha çok yaşanılan zamanda gerçekleşir. Olayların yürüyüşü ise geri dönüşlerle ya da İkinci Bölüm'de Matmazel Noraliya'nın anı defterinden nakletmek suretiyle sağlanır.

Sonuç olarak Peyami Safa, kendi hayatından parçalar yerleştirdiği romanda öncekiler gibi yine başarılı anlatım tekniklerini kullanarak dikkatlerini ruhsal sorunları olan insanların iç dünyasına çevirmiş; İnsanın varlık sebebi, görünenin arkasındaki gerçeği bulmak gibi varlık ve ruh sorununu türün imkânların ölçüsünde aydınlatmaya çalışmıştır. Moran'ın Adols Huxley'in Time Must Have a Stop (1944) adlı romanından "*esinlenerek*" yazdığını söylemesine rağmen (Moran 1983: 216) *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanı, hem ele aldığı konu ve hem de anlatım teknikleri bakımından Türk romanı için pek çok yeniliği bünyesinde taşımaktadır.

10.1.2. Popüler halk romancılığı

Popüler halk romancılığı, geçmişte olduğu gibi bu dönemin de karakteristiği arasındadır. Bu tür roman yazarlarından kimileri toplumun duygusal eğilimlerini yönlendirmek yanında eserleri aracılığıyla toplumu eğitip aydınlatmaya çalışırlar. Toplumun yenilikler ve müspet bilim karşısındaki şaşkınlığını, halktan kişileri konuşturarak vermeye çalışırlar. Konularını zihniyet çatışması üzerine kuran romanlar bir bütün olarak düşünüldüğünde, tüm çatışmaların temelinde *pozitivist* zihniyet ve bu zihniyetle hayatı düzenleme, yönlendirme gayretinin varlığı görülür.

Hüseyin Rahmi Gürpınar

Zihniyet çatışmasını romanlarına temel yapı olarak alanların başında, Tanzimat'ın ikinci döneminden itibaren roman yazmaya başlayan ve romancılığını Cumhuriyet döneminde de sürdüren Hüseyin Rahmi Gürpınar gelir. O, Ahmed Midhat tarzını *sosyalizm, feminizm, pozitivizm* gibi dönemin moda fikir akımlarıyla zenginleştirerek devam ettirir. Amacı, sosyal olayları, insanî davranışları doğaüstü güçlerle değil, akıl ve mantıkla ve bilimsel verilere dayanarak açıklayan yeni bir aydın tipi yaratmaktır. Bunu yaparken halktan kişileri konuşturarak mizahî unsurlardan da yararlanır.

Hüseyin Rahmi, Cumhuriyet öncesinde yazdığı bütün romanlarında, toplumun hurafe ile şekillenmiş inanç dünyasını ve yerleşmiş ahlâkî değer yargılarını değiştirmeyi hedefler. İlk romanı *Şık*'tan *Şıpsevdi*'ye kadar günlük hayatlarına karıştığı halkı, inanışlarını bilimsel izahlarla yıkarak, gerçeğin objektif görünüşüyle karşılaştırmaya çalışır. Romanlarının ana temasını ise *yozlaşma* ve *yanlış batılılaşma* oluşturur. Türünün ilk örneklerinden *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1912) romanı, konusunu aktüel bir haberden *Cadı* (1914), ölü bir kadının cadı olarak zaman zaman eski evini ziyaret edip ortaklarını boğduğu şayiasından; *Gulyabani* (1914) ise, varlıklı bir kadının mirasına konmak isteyen şarlatan akrabaların kurdukları düzenlerden alır.

Yazar, bu romanlarında, halktan kişilerin batıl inanışları ve kendilerine özgü konuşmalarıyla; onların dünyasını aralayarak birtakım kesitler sunar. Olayların sonunda, o zamana kadar çözülemez gibi görülen esrarlı, gizemli, doğaüstü olaylar, müspet bilimin verilerine inanmış *pozitivist* tavırlı kahramanlar vasıtasıyla bir anda çözüme kavuşur.

1901'de tefrikasına başlayıp, birkaç kez yasaklandıktan sonra 1909 yılında tamamladığı *Şıpsevdi* romanında yazar, serbestçe söyleyemediği pek çok yasak fikrini, yarattığı hasta ruhlu ve genellikle toplumun değer yargılarıyla çatışan kahramanlarına söyletir.

Onun aşk, flört, evlilik, aile kadın-erkek ilişkisi konusundaki *pozitivist* tavrı, *Sevda Peşinde* (1912) romanında daha geniş olarak ele alınır. Geleneksel yolla evlenmiş bir kadının gençlik aşkı ile kocasını aldatışı, *fert-toplum değer yargıları* çatışması içinde dikkatlere sunulur. Yazar, bu konudaki genel tavrı icabı, toplumun namus, evlilik, aşk konularındaki değer ölçülerinin göreceliğini savunur. Namuslu, dürüst ve dindar olarak tanınan kişilerin, gerçekte ne kadar ahlâksız, hayasız kişiler oldukları üzerinde durur (Gündüz 1997: 27-29).

Cumhuriyet kuşağının konu, tema, anlatım teknikleri ve yapı bakımından yeni arayışlara yönelmelerine rağmen Hüseyin Rahmi bu dönemde yazdığı *Utanmaz Adam* (1934), *Ben Deli miyim?, Deli Filozof* (1964) gibi eserleriyle herhangi bir senteze ulaşmamış, toplumun değer yargılarıyla alay eden popüler halk romancılığını sürdürmektedir. Onun sözünü ettiğimiz romanları dışında pek çoğunu Cumhuriyetin ilk yıllarında kaleme aldığı; *Hayattan Sayfalar* (1919), *Toraman* (1919), *Hakka Sığındık* (1919), *Tebessüm-i Elem, Efsuncu Baba* (1924), *Cehennemlik* (1924), *Meyhanede Hanımlar* (1925), *Billûr Kalp* (1926), *Tutuşmuş Gönüller* (1926), *Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu* (1927), *Kokotlar Mektebi* (1928), *Mezarından Kalkan Şehit* (1928), *Eşkıya İninde* (1935), *Kesik Baş* (1942), *Gönül Bir Yeldeğirmenidir Sevda Öğütür* (1943), *Dirilen İskelet* (1946), *Dünyanın Mihveri Kadın mı Para mı?* (1949), Can Pazarı (1968), *İnsanlar Maymun muydu?* (1968), *Namuslu Kokotlar* (1973) adlı eserleri, Türk romancılığına fazla bir yenilik getirmeyen fakat işlediği konularla toplumun hurafe ile şekillenmiş inanç dünyasını ve yerleşmiş ahlâkî değer yargılarını değiştirmeyi hedefleyen çalışmalardır.

10.1.2.1. 1920-1950 arası popüler halk romancılığı

Atatürk dönemi olarak sınırladığımız 1923-1938 yılları arasında yazılan nitelikli romanlar yanında, sanat kaygısından uzakta, romanı bir geçim aracı olarak gören ve gazete tefrikacılığıyla yazı hayatlarını sürdüren romancılar çoğunluktadır. Ahmet Midhat çizgisine bağlı olan bu romancılar, popülist halk romancılığı ve tarihsel roman olmak üzere iki koldan sanat faaliyetlerini sürdürürler. İlk gruba sokabileceğimiz yazarlar arasından, aşk serüvenlerini

varlıklı bir kadının dünyasından yansıtan Suat Derviş (Baraner) (*Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*/1923, *Hiçbiri*/1923, *Ahmet Ferdi*/1923, *Behire'nin Talipleri*/1923, *Fatma'nın Günahı*/1924, *Beni mi?*/1924, *Buhran Gecesi*/1924, *Gönül Gibi*/1928, *Emine*/1931, *Hiç*/1939, *Çılgın Gibi*/1945); konularını çeşitli Anadolu kentlerindeki öğretmenliği sırasındaki anılarından ve gözlemlerinden alan Halide Nusret Zorlutuna (*Geceden Taşan Dertler*/1930, *Gülün Babası Kim?*/1933); konuları ve kişileri çoğu zaman kendi hayatından izler taşıyan Şükufe Nihal Başar (*Renksiz Istırap*/1928, *Yakut Kayalar*/1931); gazeteye tefrika yetiştirmek amacıyla çoğu zaman sanatını geçim kaygısıyla harcayan, sayıları yirmi beşi bulan; konularını İstiklâl Savaşı anılarından ve günlük hayattan alan, zaman zaman toplumsal sorunlara da eğilen Mahmut Yesari (*Çoban Yıldızı*/1925, *Çulluk*/1927, *Pervin Abla*/1927, *Ak Saçlı Genç Kız*/1928, *Geceleyin Sokaklar*/1929, *Bağrıyanık Ömer*/1930, *Kırlangıçlar*/1930, *Su Sinekleri*/1932, *Bahçemde Bir Gül Açtı*/1933, *Kalbimin Suçu*/1932, *Ölümün Gözleri*/1933, *Tipi Dindi*/1933, *Sevda İhtikârı*/1934, *Aşk Yarışı*/1934, *Kanlı Sır*/1935, *Yakut Yüzük*/1937); benzer konuları işleyen Burhan Cahit Morkaya (*Aşk Bahçesi*/1925, *Kızıl Serap*/1926, *Ayten*/1927, *Harp Dönüşü*/1928, *Hizmetçi Buhranı*/1928, *Aşk Politikası*/1930, *İzmir'in Romanı*/1931, *Gazinin Dört Süvarisi*/1932, *Köy Hekimi*/1932, *İhtiyat Zabiti*/1933, *Yalı Çapkını*/1933, *Yüzbaşı Celâl*/1933, *Cephe Gerisi*/1934, *Kurşun Yarası*/1936, *Nişanlılar*/1937); romantik aşkları konu alan ve günümüz fotoromanların ya da pembe dizilerin yerini tutan, birbirine benzer konularıyla uzun zaman liseli/kolejli genç kızları göz yaşına boğan ünlendiği *Hıçkırık* çizgisini otuz altı romanında da değiştirmeden devam ettiren Kerime Nadir/1917-1984, 1933'te yayımladığı *Sen ve Ben* ile 1949'da çıkan son romanı *Aşk Tılsımı* arasında çoğu Fransız piyasa romanlarından uyarlama alaturka bir duyarlıkla "*köşk romanı*" olarak niteyelebileceğimiz (Demirci, Hece-65/66/67) on yedi romana imza atan Muazzez Tahsin Berkant/1900-, sıradan aşkları çoğu yerde bayağılaştırarak romanlarında işleyen Esat Mahmut Karakurt/1902-1977 (*Vahşi Bir Kız Sevdim*/1926, *Çölde Bir İstanbul Kızı*/1926, *Dağları Bekleyen Kız*/1934, *Allahaısmarladık*/1936, *Ölünceye Kadar, Son Gece, Kadın Severse, Kocamı Aldatacağım, Sokaktan Gelen Kadın, Ömrümün Tek Gecesi*/1949...); 1901'de *Münevver*'le başladığı ve *Yaban Gülü*/1920, *Nedret*/1922'le devam ettirdiği melankolik aşkları konu alan romancılığını Cumhuriyet'ten sonra da hiç değiştirmeden sürdüren Güzide Sabri Aygün (*Hüsran*/1928, *Hicran Gecesi*/1930, *Gecenin Esrarı*/1934, *Neclâ*/1941, *Mazinin Sesi*/1944), Haşim'in "*bütün eserlerini Fransızca'dan iktibas et*(mekle)" suçladığı (Haşim, Müstakil Gazete-7; Demirci, Hece-65/66/67'den nakil) Selami İzzet Sedes (*Geceye Aşık*/1922 *Aşkım Günahımdır*/1926, *Gönül Acısı*/1926, *Menekşe Demeti*/1926, *Kül Kedisi Evlendi*/1931, *Küçük Hanımın Kısmeti*/1933, *Deli*/1933, *Canım Ayşe*/1933, *Fadime*/1933 vb.), Hakkı Süha Gezgin (*Aşk Arzühalcisi*/1928), Cahit Uçuk/1911; bir kaçı Cumhuriyet öncesine rastlayan romanlarında Hüseyin

Rahmi geleneğini sürdürmekle birlikte sadece eğlenceli birtakım olayları vermekle yetinen Ercüment Ekrem Talü (*Asriler*/1922, *Kopuk*/1922, *Gün Batarken*/1922, *Sabri Efendi'nin Gelini*/1922, *Şevketmeab*/1925, *Kundakçı*/1926, *Meşhedi ile Devr-i Alem*/1927, *Gemi Aslanı*/1928, *Meşhedi Aslan Pençesinde*/1934, *Kodaman*/1935, *Papeloğlu*/1937, *Beyaz Şemsiyeli*/1939, *Çömlekoğlu ve Ailesi*/1945) Sermet Muhtar Alus (*Kıvırcık Paşa*/1933, *Pembe Maşlaklı Hanım*/1933, *Harp Zenginin Gelini*/1934, *Eski Çapkın Anlatıyor*/1944), romanlarında ruh çözümlemelerine yer veren 1960'lı yıllardan sonra dini içerikli kitaplara yönelen Ragıp Şevki Yeşim/1910-1971 (*İçimizden Biri*/1936, *Dişi Örümcek*/1937, *Efeler*/1938 vd.), Ethem İzzet Benice (*Çıldıran Kadın*/1927, *Istırap Çocuğu*/1927, *Yakılacak Kadın*/1927, *Aşk Güneşi*/1930, *Gözyaşları*/1932, *Beş Hasta Var*/1932, *On Yılın Romanı*/1933, *Yosma*/1936), Aka Gündüz takma adıyla Enis Avni (*Dikmen Yıldızı*/1927, *Odun Kokusu*/1928, *Tank Tango*/1928, *Bir Şoförün Gizli Defteri*/1928, *İki Süngü Arasında*/1929, *Üvey Ana*/1933, *Eğer Aşk*/1946 vd.), yakın geçmişi sorgulayan tezli romanlarıyla Nahit Sırrı Örik/1894-1960 (*Eve Düşen Yıldırım*/1934, *Kıskanmak*/1946, *Sultan Hamit Düşerken*/1975, vd.)... Edebiyatın her alanında olduğu gibi bir iki örnekle romanı da deneyen Kenan Hulusi Koray, Agâh Sırrı Levend (*Acılar*/1928), Yaşar Nabi Nayır... çoğu kez romantik Türk filmlerinin senaryo ihtiyaçlarını karşılayan romanlarıyla edebiyat tarihleri için malzeme olmaktan ileri gidemeyen romancılardandır.

10.1.2.2. Bireysel eğilimler

Üslup ve teknik bakımından bir arayış içinde görünen ama bir iki örnekle yetinen romancılar arasında çarpıcı gözlemleri ve anlatım tekniğiyle farklı bir İstanbul sunan Falih Rıfkı Atay (*Roman*/1938), çoğunun konusunu kendi hayatından ya da gözlemlerinden alan, İstanbul kenar mahallelerinde, sur diplerinde yaşanan sefalet sahnelerini, ya da kirlenmemiş aşkları, sıcak sevgileri, basit ve gösterişsiz hayat parçacıklarını tablolaştıran Osman Cemal Kaygılı/1890-1945 (*Çingeneler*/1939, *Aygır Fatma*/1944, *Bekri Mustafa*/1944, *Akşamcılar*/Açıksöz'de tefrika, *Kovuk Palas*/Son Telgraf'ta tefrika); uzakdoğu izlenimlerini romanlaştıran Sedat Simavi (*Fuji-yama*/1934), öğretmen duyarlığıyla konularını işlerken milli ve ahlâkî değerleri öne çıkaran Mükerrem Kâmil Su/1906-, (*İnandığım Allah, Dinmez Ağrı, Sevgim ve Istırabım*/1934, *Sus Uyanmasın*/1939, *Çırpınan Sular*/1941, *Istranca Eteklerinde*, *Gizlenen Acılar*, *Bir Avuç Kül*/1944, *Uyuyan Hatıralar*/1944, *İhtiras*/1949, *Gençliğimizin Rüzgârı*/1955, *Özlediğim Kadın*/1959, *Aynadaki Kız*/1962, *Ayrı Dünyalar*/1964, *Ben ve O*/1970, *Karakız*/1977, *Ata'nın Romanı*/1977, *Sızı*, *Uzaklaşan Yol*)... bu grupta kümelendirilecek romancılardandır. Bu isimlere Türkçülük temasını işleyen tezli romanlarıyla Müfide Ferit (Tek) (*Aydemir*/1918, *Pervaneler*/1924) ile ustalık dönemi eserlerini Cumhuriyet'ten önce yayımlayan ve ilk psikolojik

romanımız *Eylül*'le ünlenen Mehmet Rauf, yeni dönemi yeterince analiz edemeyen, romantik aşkları anlattığı *İlk Temas İlk Zevk*/1923, *Aşk Kadını*/1923, *Eski Aşk Geceleri*/1924, *Karanfil ve Yasemin* (1924), *Böğürtlen* (1926), *Ceriha* (1927), *Son Yıldız* (1927), *Halas* (1929), *Yara* (1935) romanlarıyla sanat hayatını tamamlar. Bu eserleri arasında *Halas*, Kurtuluş Savaşı'nın sonuçlarını iyimser bir dikkatle değerlendirmesiyle ötekilerden ayrılır.

Popüler Halk Romancılığı adı altında andığımız aşk ve sevda romanı hüviyetindeki bu eserlerin hemen tamamı, edebi değerlerinden çok yazıldıkları dönemin sosyal yapısını ve zevkini yansıtan birer belge olarak edebiyat tarihlerinde yerlerini alırlar.

10.1.3. Tarihsel romanlar ve romancılar

Popüler romancılığın bir kolu olan tarihsel romanlar, genellikle tezli eserlerdir. Belli bir tez çevresinde gelişirler ve şimdiye yol gösterirler. Oysa bizdeki tarihsel roman yazıcıları, eserlerini belli bir teze dayandırmak yerine, gerilim ya da kriz niteliği taşıyan olaylara yönelmişlerdir. Bu eksiklikte sahip oldukları siyasal görüşlerin de büyük ölçüde etkisi var. Buna bağlı olarak tarihsel roman yazıcıları çoğunlukla şimdiye egemen olan şartları vurgulamak ya da siyasal görüşlerini desteklemek amacıyla tarihi, kurmaca dünyanın merkezine yerleştirmeyi tercih ediyorlar. Eleştirmenlerin yakın geçmişin yeteri kadar edebi metinlerde yer almadığına dair endişelerinin temelinde de sözünü ettiğimiz bu eksiklik yatmaktadır. Bu yüzden 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.

Cumhuriyet'e kadar:

Romantik akımla beslenen ve popüler halk romancılığının bir kolu olarak devam eden tarihsel roman geleneği Cumhuriyet Döneminde de devam eder. Türün ilkini bir örnekle Namık Kemal'in denediği, Ahmet Midhat'ın Alexandre Dumas Pere tarzında iki örnekle katıldığı, İkinci Meşrutiyet döneminde Fazlı Necip (*Dehşetler İçinde*, 3c.), Enis Avni (*Katırcıoğlu*), Şehbenderzâde Ahmed Hilmi (*Öksüz Turgut*), Ahmet Naci (*Kamer Sultan*), Mehmet Nafi (*Türkün Romanı*), Dündar Alp (*Timurlenk*), Ahmet Cevat (*Endülüs Masalı*), Vassaf Kadri (*Şimal Rüzgârı*), S(üleyman) Sudi (*Kızıl Köşk*), Ebül'Akif M. Hamdi (*Define*, *Köy Hekimi*), Hatipzade Mustafa Akif (*Kaptan Cemal*) birer ikişer örnekle devam ettirdikleri tarihsel roman türü, Cumhuriyet Döneminde gelişerek ve zenginleşerek varlığını sürdürür.

Konularını uzak ve orta dönem Türk tarihinden alanlar:

Cumhuriyet Dönemi romancılarından Abdullah Ziya Kozanoğlu/1906-1966 (*Kızıltuğ*/1923, *Atlı Han*/1924, *Türk Korsanları*/1926, *Seyit Ali Reis*/1927,

Gültekin/1928, *Kozanoğlu*/1929, *Kolsuz Kahraman*/1930, *Savcı Bey*/1931, *Sarıbenizli Adam*/1932, *Malkoçoğlu*/1933, *Patronalılar*/1934, *Tavşanbaşı*/1935, *Tokat*/1936, *Battal Gazi Destanı*/1937, *Sencivanoğlu*/1938, *Fatih Feneri*/1949) ve Hüseyin Nihal Atsız/1905-1975 (*Bozkurtların Ölümü*/1946, *Bozkurtlar Diriliyor*/1949) adlı eserleriyle okuyucusunu uzak geçmişe, Ortaasya bozkırlarına taşırken; Reşat Ekrem Koçu/1905-1975, ilk romanlarında aşk konularını işleyen ama sonradan tarihsel romanda karar kılan Oğuz Özdeş/1920-1979 (*Aşk Istıraptır*/1939, *Hasret*/1940, *Gizlenen Istıraplar*/1940, *Coşkun Gönüller*/1941, *Memnu Meyva*/1945 vd.), Bekir Büyükarkın/1921- Yılmaz Boyunağa/1935-, Yavuz Bahadıroğlu/1945-, orta dönem Osmanlı tarihini, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu (*Deli Deryalı*/1928-iki cilt-, *Kara Davut*/1929, *Karlı Dağlar*/1945), otuza yakın romanı arasında bir kısmı gazetelerde tefrika olarak kalan ve konularını orta dönem Osmanlı tarihinden alan M. Turhan Tan/1885-1939 (*Cehennemden Selâm*/1928, *Sevinç Han*/1931, *Gönülden Gönüle*/1931, *Kadın Avcısı*/1933, *Üç Ay Yatakta*/1934, *Akından Akına*/1935, *Cem Sultan*/1935, *Timurlenk*/1935, *Viyana Dönüşü*/1936) ve Bekir Büyükarkın (*Cadıların Kırbacı*/1946) ise bitmeyen tefrikalarıyla konularını yine yakın dönem Osmanlı tarihinden alırlar. Bu isimleri, Cumhuriyetin ikinci kuşağından Feridun Fazıl Tülbentç/1912-1982 (*Sultan Yıldırım Bayezid*/1947, *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*/1947, *Barbaros Hayreddin Geliyor*/1949), Refik Ahmet Sevengil/1903-1970 (*Çıplaklar*/1936, *Açlık*/1937), Mustafa Necati Sepetçioğlu/1932- (*Kapı*, *Anahtar*, *Kilit*..), Enver Behnan Şapolyo/1900-1972, Zuhuri Danışman/1902-1971, Mithat Sertoğlu (1910-1989) (*Battal Gazi, Battal Gazi'nin Oğlu*) takip ederler.

Konularını yakın dönem Türk tarihinden alanlar:

Tarihsel roman yazıcıları 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.

Yaban, *Vurun Kahpeye*, *Üç İstanbul*, *Yorgun Savaşçı*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Allah'ın Süngüleri*... gibi kimi tezli romanlar konularını doğrudan Kurtuluş Savaşı'ndan alırken; kimilerinde Kurtuluş Savaşı, bir fon olarak kullanılmıştır. Ne var ki Milli Mücadele yıllarını konu alan romanların büyük bir bölümünün dönemin siyasi 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 hikayesini anlatan metinlerden*

oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu, insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır..." (Türkeş 2003: 11) cümleleriyle değerlendirmektedir. Bu bakış açısında ve romancıların yönlendirilmesinde Türk toplumunu biçimlendirmeye çalışan Kadro'cuların etkisi olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.

Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romanların nicelik bakımından zenginliğine karşılık, yine de Türk romanı üzerine Taner Timur, Tahir Alangu, H. Mehmet Doğan... gibi kimi edebiyat eleştirmenleri, Cumhuriyet öncesi ve sonrasının yeteri kadar sanat eserine yansımadığına dikkat çekmektedirler. Bu yakınmanın temelinde, sadece savaş ve Anadolu'nun destanî direnişi değil, bu direnişin temelindeki tarihsel gelişmelerin göz ardı edildiğidir. Kanımca sorun, büyük ölçüde, romanlarda işlenen zamanın, Atatürk'ün 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, Milli Mücadeleyi konu alan romanlarda zamanın Birinci Dünya Savaşı'na kadar genişletilmesi, hem roman yazıcılarını milli kimliğin oluşum sürecinin başlangıç yıllarına götürecek, hem de sebep-sonuç ilişkisi geniş bir perspektiften çok yönlü olarak işlenecektir.

Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romancıları 1920-1950 kuşağı, 1950 sonrası olmak üzere iki grupta toplamak mümkün. Bunlardan birinciler, yaşadıkları döneme tanıklık etme endişesi taşırken; sonrakilerde yaşadıkları dönemin siyasi eğilimleri ön plâna çıkar.

1920-1950 yılları arasında yazılan romanların önemli bir bölümünde Mütareke dönemi İstanbul'u ve özellikle İstanbul'un Şişli, Beyoğlu, Galata gibi Avrupaî semtlerinde yaşayanlar, işgal kuvvetlerine ve Anadolu direnişine kayıtsız kalmaları bakımından eleştirilir. Romanlarda Türk milliyetçilerinin karşısında yer alanlar, bölgelere göre değişiklik gösterir. Bu düşman Batıda Yunan ordusu ve yerli Rumlar, Doğuda Ermeniler, Güneydoğuda ise yerli Araplardır. Tabiî tüm romanlarda asıl üzerinde durulan gizli düşman ise dış düşmanlarla işbirliği içinde bulunan yobazlar, sahte din adamları ve duyarsız köylülerdir.

Dönem romancıları arasında Birinci Dünya Savaşı, Mütareke Dönemi ve Kurtuluş Savaşı yıllarından ilginç sahneler sunan, farklı kümelenmeler altında adlarını andığımız Ömer Seyfettin (*Bir Çocuk: Aleko*/1918), Refik Halit Karay ((*İstanbul'un İç Yüzü*/1920, *Çete*/1939, *Sürgün*/1941), Reşat Nuri (*Gizli El*/1920, *Yeşil Gece*/1928, *Eski Hastalık*/1938), Ercüment Ekrem Talu (*Kan ve İman*/1925), Yakup Kadri (*Kiralık Konak*/1922), Halide Edip (*Ateşten Gömlek*/1922), Peyami Safa (*Mahşer*/1924, *Sözde Kızlar*/1924, *Biz İnsanlar*-1939)), Müfide Ferit (*Pervaneler*/1924), Selahattin Enis (*Zaniyeler*/1924, *Sara, Cehennem Yolcuları*/1924), Memduh Şevket Esendal (*Miras*/1925), Hüseyin

Rahmi (*Tutuşmuş Gönüller*/1926), Halide Edip (*Vurun Kahpeye*/1926), Yakup Kadri (*Sodom ve Gomore*/1928, *Yaban*/1932, *Ankara*/1934), Aka Gündüz (*Dikmen Yıldızı*/1927, *Bir Şoförün Gizli Defteri*/1928), Agah Sırrı Levend (*Acılar*-1928), Mehmet Rauf (*Halas*/1929), Güney Halim (*Gökmen*/1932), İskender Fahrettin Sertelli (*Lawrens İstanbul'da*/1932, *Harp Zengininin Kızı*/1940), Ethem İzzet Benice (*On Yılın Romanı*/1933), Burhan Cahit Morkaya (*Hizmetçi Buhranı*-1928, *İzmir'in Romanı*/1931, *Gazi'nin Dört Süvarisi*/1932, *Köy Hekimi*/1932, *Yüzbaşı Celâl*/1933, *İhtiyat Zabiti*/1933, *Mudanya, Lozan Ankara*/1933, *Cephe Gerisi*/1934, *Dünkülerin Romanı*/1934, *Nişanlılar*/1937, *Harp Dönüşü*/1938), Cevat Rıfat Atilhan (*Suzi Liberman*/1935), Faruk Nafiz Çamlıbel (*Yıldız Yağmuru*/1936), Esat Mahmut Karakurt (*Allahaısmarladık*/1936), Sermet Muhtar Alus (*Harp Zengininin Gelini*/1936), Münir Selami (*Mehmetçik Çanakkale'de*/1937), Kâmil Yazgıç (*Türk Yıldızı Emine*/1937), Mükerrem Kâmil Su (*Dinmez Ağrı*/1937, *Ateşten Damla*/1942), Şükûfe Nihal Başar (*Yalnız Dönüyorum*-1938), Mithat Cemal Kuntay (Üç İstanbul/1938), S. Şükrü Pamirtan (*Toprak Mahkûmları*/1938), M.R.Yalkın (*Bulgar Sadık*/1939), Hilmi Ziya Ülken (*Posta Yolu*/1941), Niyazi Ağırnaslı (*Elem Kaynağı*/1941), Murat Sertoğlu (*Çakırcalı Mehmet Efe*/1941, *Dağlar Kralı Yörük Osman Efe*/1955, *Dağlar Raspotini Gavur İmam*/1959, *Mustafa Sağir*/1963), A. Naciye Kuralkan (*Yavuz Efe*/1941), Mahmut Atilla (*Silâh Arkadaşları*/1942), Nezihe Muhittin (*İzmir Çocuğu*/1943, Cevdet Kudret (*Sınıf Arkadaşları*/1943), Celâl Akyürek (*Bir Adam ve Dört Devir* (1943), Zekiye Melek (*Hunç*) (*Aşk Hasreti*/1943), Ziya Çalık (*Takma Ayak Hasan Çavuş*/1944), Behzat Sinopluoğlu (*Kan ve Sevgi*/1945), İhsan İpekçi Koza (*İstiklâl Madalyası*/1948), Orhan Kemal (*Baba Evi*/1949), Sami Hekimci (*Gülseren ve Milli Mücadele*/1949), Ahmet Hamdi Tanpınar (*Sahnenin Dışındakiler*/1950) romanlarıyla döneme tanıklık ederler.

1950'den sonra yazılanlar, bakış açısı, teknik bakımından önceki kuşağınkilerden farklılık gösterir. Bu dönem romanlarında roman yazıcılarının bir bölüğü, siyasal görüşlerine paralel olarak, Milli Mücadele'ye eleştirel bir dikkatle bakarlar. Tarık Buğra (*Küçük Ağa, Firavun İmanı*); Münevver Ayaşlı (*Pertev Bey'in Üç Kızı*) gibi kimileri Anadolu direniş mücadelesinde din adamlarını sokan tezli romanlarıyla geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmayı başararak yeni tartışmalara zemin hazırlarlar. Zebercet Coşkun (*Haçin*) gibi kimileri, sorunu, Türkler dışında Kürt-Ermeni çatışması içinde ele alırlar. Aynı şekilde Mustafa Yeşilova (*Kopo*), Barbaros Baykara (*Kanayan Toprak, Nefret Köprüsü*), Ahmet Günbay Yıldız (*Figan*) da Milli Mücadeleyi bir fon olarak kullanarak Türk-Ermeni çatışmasına Türk tezi açısından yaklaşırlar. Romanlarında Milli Mücadele'ye antiemperyalist söylemlerle yaklaşan Hasan İzzettin Dinamo, Samim Kocagöz, Erol Toy, Reşat Enis, İlhan Selçuk, Kemal Tahir gibi sosyal gerçekçi yazarlar, sorunları tarihsel süreç içinde

genelleştirerek, çatışmaları bir halk direnişi olarak değerlendirirler. Adını andıklarımız dışındakiler, belli bir teze dayanmadan, Milli Mücadele dönemini destanlaştıran, serüven ağırlıklı, biraz siyasi ideolojilerden beslenen abartılı romanlardır. Bu romanların dikkati çeken bir başka özelliği, ulus-devlet bilincini yerleştirmek amacıyla yazılmış, kaba bir milliyetçi söylemlere dayalı olmalarıdır. Özellikle Türk-Yunan çatışmasında üstün ırk düşüncesini işlemeleri ile dikkati çekerler (Türkeş 2003: 18-23 özet).

Ayrıca, sözkonusu çatışmaları, Doğu- Batı karşıtlığında değerlendiren ve derinliği iki bin yıl öncesine kadar uzanan tarihsel bir zeminde ele alan romancıları da şöyle sıralayabiliriz; Azmiye Hami Güven (*Hemşire Nimet*/1951), Orhan Hançerlioğlu (*Ekilmemiş Topraklar*/1954), General Hamdi Günay (*Deli Orman*/1955), Recai Sanay (*İngiliz Kemal Lavrense Karşı*/1956, *İngiliz Kemal Yakınşark Cumhuriyetçileri Arasında*/1957, *Yunan Zindanlarında*/1958, *İstiklâl Harbinde*/1959), Reşat Enis Aygen (*Despot*/1957), İlhan Tarus (*Var Olmak*/1957, *Hükûmet Meydanı*/1962, *Vatan Tutkusu*/1967), Kemal Tahir (*Esir Şehrin İnsanları*/1956, *Esir Şehrin Mahpusu*-1962, *Yorgun Savaşçı*/1965), Oğuz Özdeş (*Vatan Borcu*/1959, *Dağ Başını Duman Almış*/1960), Erdal Öz (*Odalarda*/1960, *Yaralısın*/1974) Samim Kocagöz (*Kalpaklılar*/1962, *Doludizgin*/1963), Tarık Buğra (*Küçük Ağa*/1963, *Küçük Ağa Ankara'da*/1966, *Firavun İmanı*/1966), Fikret Arıt (*Hep Bu topraklar İçin*/1965), Melih Cevdet Anday (*Aylaklar*-1965, *Gizli Emir*-1970, *İsa'nın Güncesi*-1974), Haydar Berköz (*İkinci Ergenekon I*-1965), Nazım Hikmet Ran (*Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*/1967), Münevver Ayaşlı (*Pertev Bey'in Üç Kızı*/1968), Erol Toy (*Toprak Acıkınca*/1968), Hasan İzzettin Dinamo/1909-1989 (*Kutsal İsyan*-1966/1967 *–Milli Kurtuluş Savaşı'nın Gerçek Hikayesi I,II,III* adıyla-, *Ateş Yılları*/1968, *Savaş ve Açlar*/1969, *Öksüz Musa*-1973, *Musa'nın Mapushanesi*-1974, *Kutsal Barış*/1972-1976, *Türk Kelebeği*-3.bs.1996), Bekir Büyükarkın (*Bozkırda Sabah*/1969), 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), İlhan Selçuk (*Yüzbaşı Selahattin'in Romanı*/1973-1975), Zebercet Coşkun (*Haçin*/1975), Talip Apaydın (*Toz Duman İçinde*/1974, *Vatan Dediler*-1981, *Köylüler*-1991), Kemal Bilbaşar (*Bedoş*-2.bs.1983), Emine Işınsu (*Cumhuriyet Türküsü*-1993), Attilâ İlhan (*Dersaadette Ezan Sesleri*-1981, *Kurtlar Sofrası*-1982, *Sırtlan Payı*-3.bs.1992, *Allah'ın Süngüleri*-2002), Yusuf Ziya Bahadınlı (*Gemileri Yakmak*/1976), Yusuf Ateş (*Kırım, Kıyım, Kıtlık*/1976), Bekir Eliçin (*Onlar Savaşırken*/1978), İbrahim Atmaca (*Çekirgeler*/1979), Ahmet Günbay Yıldız (*Figan*/1979), Mustafa Yeşilova (*Kopo*/1978), Melih Cevdet Anday/1915-2003 (*Aylaklar*-1965, *Gizli Emir*-1970, *İsa'nın Güncesi*-1974), Sevinç Çokum/1943- (*Hilâl Görününce*/1984), Ayla Kutlu (*Bir Göçmen Kuştu O*-3.bs.1996)...

Konularını dış Türklerin hayatından alan tarihsel nitelikli romanlar

Konularını dış Türklerin sürgün hayatlarından alan daha çok anı karakterinde roman yazan Cengiz Dağcı/1920- (*Korkunç Yıllar, Yurdunu Kaybeden Adam, Onlar da İnsandı, O Topraklar Bizimdi, Bademi Dalına Asılı Bebekler, Üşüyen Sokak, Dönüş, Ölüm ve Korku Günleri, Genç Temuçin*), Müfide Ferit Tek (*Aydemir*/1918); yakın dönem tarihini ele alan Oktay Rıfat/1914-1988 (*Danaburnu*/1980, *Bay Lear*/1982), Vedat Türkali/1919-, Özker Yaşın/1932-(*Kıbrıs'ta Vuruşanlar*-1974, *Nevzat ve Ben*/1997); Yılmaz Karakoyunlu/1916 (*Salkım Hanımın Taneleri*), Reha Çamurluoğlu/1958- vd.'nin romanları, aynı dikkatin ürünleri olarak kabul edilebilir.

Yukarıda adını andıklarımız romancılardan farklı olarak, özellikle son dönemlerde belli bir bakış açısıyla tezli roman yazanlar da vardır. Bunlar arasında Attilâ İlhan, Pınar Kür, Mehmet Seyda, Güven Turan, yakın döneme ait olayları natüralist bir yaklaşımla ve kaba bir cinselliği de ön plâna çıkararak tarihsel roman türünü günümüze kadar ulaştırmayı başarırlar.

10.1.4. Yeni yapılanmalar/ arayışlar/ eğilimler

Cumhuriyet Dönemi romancıları arasında farklı sanat şubelerine mensup, arayış içinde olanlar da vardır. Kimileri romanlarını bir felsefî sisteme dayandırmanın endişelerini taşırken, kimileri de belki tam özümseyemedikleri, dolayısıyla tekyanlılıktan kurtulamadıkları sanat anlayışlarıyla kendilerine bir yer edinmeye çalışırlar. Söz gelişi asıl meslekleri gazetecilik olduğu halde Cumhuriyet'in ilk yıllarında natüralist estetiğe uygun olarak roman yazan ve konularını toplumun yoksul kesiminden ve her türlü düşkünlüğün yaşandığı mekanlardan alan iki romancıdan söz etmek istiyoruz: Selahaddin Enis Atabeyoğlu ve Reşat Enis Aygen.

Selahattin Enis Atabeyoğlu

Meşrutiyet yıllarında yazdığı ilk romanı *Neriman*'la (1912) sanat hayatına başlayan Selahaddin Enis Atabeyoğlu (1882-1942), *Eylül*'ü hatırlatan olay örgüsüyle daha sonra yazacağı romanlarındaki tavrını belli eder. Neriman adlı kahramanının sevmediği kocası ile gençlik aşkı arasındaki iç çatışmalarını ve sonunda kocasına ihanet edişini romanlaştırır. Mütareke yıllarında İstanbul'da bulunmuş olmanın ve gazetecilik mesleğinin sağladığı kolaylıklarla savaş yıllarında yaşanan olumsuzlukları hayatlarına karıştığı, yakından gözlemlediği ya da görüştüğü düşük ahlâklı kadınların dünyasından okura yansıtır. Biri dışında ikinci baskıları yapılmayan ya da gazetelerde unutulmaya terkedilen ve yazarına "*kadın düşmanı*" unvanını kazandırmaktan başka bir özelliğe sahip olmayan *Zaniyeler* (1924), *Cehennem Yolcuları* (1926), *Orta Malı* (Son Saat'te tefrika 1925-26), *Ayarı Bozuklar* (Son Saat'te tefrika 1926), *Endam Aynası* (Son Saat'te

tefrika 1927), *Mahalle* (Vakit'te tefrika 1927) ve uzun öykü hüviyetindeki *Sara* (1932) romanları düşük ahlâklı kadın-aldatılan erkek çatışması üzerine kurulmuş, savaşın farklı bir cephesini aydınlatan *Zola-vari* eserlerdir.

Bu romanlardan en çok tanınmışı olan *Zaniyeler*'de, Mütareke dönemi İstanbul'unda yaşanan sefahat âlemlerini, bu âlemlerde haksız yollarla elde ettikleri paralarını harcayan bürokratların, harp zenginlerinin, küçük isim değişiklikleriyle (*Yahya Cemal, Celâl Tahir, Rıfat Melih...*) dönemin ünlü yazar ve şairlerinin hayatlarından çarpıcı sahneler sunar. Roman ele aldığı konu bakımından bir süre yazarına ün sağlamışsa da, orijinal bir yapı özelliği taşımadığından dolayı, ötekiler gibi, yazıldığı dönemin aktüalitesi ile sınırlı kalmıştır.

Selahattin Enis, kendisini savunduğu bir yazısında "*benim bütün günahım hakikatin duş-ı sakilini (çirkin yüzünü) mülevven (boyalı) bir örtü ile örtmemekliğimdir. Ne yapalım elbise giydirerek köşeye oturtulmuş hakikatten kafam pek anlamıyor.*" (Atabeyoğlu 1920: 4) sözleri onun natüralizmi, çağdaşı pek çok yazar gibi nasıl tek yanlı hatta yanlış anladığını göstermektedir.

Reşat Enis Aygen

Natüralist estetiğe uygun eserler veren ikinci romancı Reşat Enis Aygen (1909-1984), romanlarının büyük bir bölümünü Cumhuriyetin ikinci döneminde yayımlar. Konularını adliye röportajlarından ve gazeteciliğine özgü gözlemlerinden alan *Kanun Namına* (1932), *Gong Vurdu* (1933), *Gece Konuştu* (1935), *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın* (1937, 1945), *Toprak Kokusu* (1944, *Kara Toprak* (1969), *Ekmek Kavgamız* (1947), *Ağlama Duvarı* (1949), *Yolgeçen Hanı* (1952), *Despot* (1957), *Sarı İt* (1968), gibi romanlarında, büyük kentin kenar mahallelerinden ama daha çok köy-kasaba ortamından alınmış yoksul insanlara ait çarpıcı sahneler sunar. İlk romanlarında İstanbul'un yoksul semtleri, yıkıntı ve harabeler, Galata ve Beyoğlu'nun ahlâksızlığa sahne olan mekanlarına yer verirken (*Kanun Namına, Gong Vurdu, Gece Konuştu, Afrodit Buhurdanından Bir Kadın*); *Cumhuriyet*'in ikinci döneminde yayımladığı romanlarda, öncekilere göre gelişmiş bir üslupla, sosyal gerçekçiliğe yaklaşan tutumuyla, yoksul aydınlar ve sanatçıların hayatını işleyen (*Ekmek Kavgamız, Ağlama Duvarı, Yolgeçen Hanı, Despot*) konulara yönelmiştir. Ancak onun asıl yeniliği Anadolu köy ve kasabasında yaşayanların (*Toprak Kokusu*), ya da köyden şehire göç edenlerin içine düştükleri işsizlik ve büyük şehir bunalımını konu edinen (*Ağlama Duvarı*) eserlerinde görülecektir. Romanlarında natüralist estetiğe sıkı sıkıya bağlı kalan Reşat Enis, çağdaşı Selahaddin Enis gibi dikkatlerini, kimi zaman ölçüsüzlüklere varacak ölçüde, daha çok Beyoğlu ve Galata'nın fuhuş âlemleri üstünde yoğunlaştırmış, eserlerini umudunu yitirmiş kişilerin başlarından geçen felâketler ve facialarla kurgulamıştır. Ele alınan

olayların büyük bir bölümünün gazetelere geçmiş gerçek olaylarla örtüşmesi eserlerini sanatçı terkibinden yoksun bir yığın haline getirmiştir.

Mithat Cemal Kuntay

Sözünü ettiğimiz bu romancılar dışında tek romanıyla Abdülhamid döneminden Meşrutiyete, oradan Anadolu zaferine kadar geniş bir yelpazeyi içine alan ve üç döneme tanıklık eden bu yüzden otobiyografik bir özellik taşıyan Mithat Cemal'in (Kuntay) (1885-1958) *Üç İstanbul*'u, geç kalmış bir sorgulama niteliği taşıması da, ele aldığı konu ve yarattığı karakterlerle kendinden söz ettiren dikkate değer romanlardandır. Hilmi Yavuz'un "*tarihin bilimsel değil ama tanıklığa dayanan ampirik ve gerçekçi bir irdelemesi*" olarak nitelediği roman (Erhat 1981: 76), her yazarın ilk romanında olduğu gibi yazarın biyografisinden izler taşır. Yazar, dengelerin alt üst olduğu, sefahat ve sefalet sahnelerinin yaygınlaştığı çöküş dönemi şartlarında zamansız bir çıkış yaparak sınıf değiştirmek isteyen tipik bir Osmanlı aydınının yükselişini ve düşüşünü anlatır. Aynı zamanda Meşrutiyet ülkücülüğünün küçük çıkar hesapları karşısında nasıl yok olduğunu da çarpıcı sahnelerle gözler önüne serer. Yazıldığı dönemde olumlu olumsuz pek çok eleştiriyi yüklenen roman, Şair Raif, Dağıstanlı Hoca, Hidayet gibi pek çok örneği görülen ve tip düzeyinde kalan kişileri yanında Adnan, Belkıs gibi karakterleriyle de dikkatleri üzerine çeker. Bu yüzden roman, bir eleştirmenin de söylediği gibi ilkel tesadüfleri, ölümle sonuçlanan verem hastaları, gereksiz ayrıntılara yer vermesi; vecize, nükte ve paradoks çabaları yanında üç farklı dönemin toplumsal gerçeğini vermesi bakımından ilgi çeken ve kendisini okutturan bir romandır. Romanın bu özelliğini Azra Erhat, şöyle değerlendirmektedir:

"*Mithat Cemal'in bu romanında aydın kişiyi bir aynada görür gibi açıkça, canlı canlı izleyebilmekteyiz. Eleştirmenler bu kitabın edebi değeri için ne derlerse desinler, yazarın bunca somut gerçekler ortaya koyabilmesi, bir bakıma, bilimsel, kuramsal önyargılardan uzak, gördüklerini, yaşadıklarını 'iddiasız' biçimde yansıtmakla yetinmesine verilebilir.*" (Erhat 1981: 76).

Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'da aydındaki aşağılık duygusunu "*açıklıkla*" ve başarılı olarak verdiğini söyleyen Erhat, bu başarıyı, yazarın bir çeşit "*psikanaliz kompleksinden kurtul(ma)*" olarak değerlendirir. Hiç kuşku yok ki onun bu yargıya varmasında, Adnan'ın ruhsal durumunu veren ve dikkat çekecek ölçüde yinelenen "*küçülmek*", "*utanmak*" eylemlerinin kullanılışı etkili olmuştur. Adnan'daki bu ruhsal durum, ilişki içinde olduğu kişilerle Süheyla ve özellikle Belkıs arasındaki sınıf farkından gelmektedir. Durumu fark eden Belkıs'ın, zaman zaman Adnan'a acımasının temelinde de bu aşağılık duygusu yatmaktadır. Erhat'ın romanda tespit ettiği bir başka husus, kibir, gurur, namus, pislik, temizlik kavramlarının romanın sonuna kadar kullanılışıyla ilgilidir.

Yazarın bu kavramları sıklıkla kullanması dönemin aydınlarının ahlâki bakımdan ne kadar kirlendiğini vermek içindir. Söz konusu kirlenmeyi yine Erhat'ın yazısından aktaralım:

Roman kişilerinin "*malumatfüruşluğu, koleksiyon, özellikle mobilya merak ve bilgisi, batıya dönük moda düşkünlüğü, Türkçeyi ve Türk kültürü ile ülkeyi tanımamaları, korkunç bir ilgisizlik ve bilgisizlikle hor görmeleri, aşağılık bir adamın 'Türk olmayan Türk' diye övgü ile tanıtılması, sosyete adamları ve kadınlarının bülbül gibi Fransızca, İngilizce ya da Almanca konuşmaları, sonra da İttihat ve Terakki döneminde kişilerin nasıl zengin olduklarının tam bir gerçekçilikle ve epey ekonomik ayrıntıyla betimlenmesi, Yahudi Moiz ve şatafat düşkünü karısı Raşel, daha bir sürü tip ve durum, curnalcılık, zaptiyece tutuklama ve sürgün olayları, hepsi İstanbul'u öyle bir gerçekçilik içinde canlandırır ki, kısa zaman öncesine kadar bunları hep yaşadık ve izlerini de daha tam silemedik diyebilirim. Bunca malzemeyi bu denli ince bir işleyişle ortaya sermek az romancıya vergidir sanırım.*" (Erhat 1981: 76).

Refik Halit Karay

Sanat hayatına öykü yazmakla başlayan ve *Maupassant tarzı* öyküleriyle tanınan Refik Halit Karay (1888-1965), 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. İlk baskısını 1920'de yaptığı ve asli kişi aynı zamanda harp zengini olan *İsmet*'in dikkatiyle *Mütareke* dönemi İstanbul'undan realist sahneler sunduğu *İstanbul'un Bir Yüzü*'nü (1920); ikinci sürgün yıllarında ecnebi vapurlarıyla yaptığı seyahat esnasında gözlemlediği yerli yabancı kişiler ve Hatay, Şam, Beyrut civarına ait izlenimlerinin anlatıldığı egzotik karakterli *Yezidin Kızı* (1939); Hatay ve Antakya'nın bağımsızlığı için mücadele eden Türk mücahitlerinin faaliyetlerini konu alan belgesel nitelikli romanı *Çete* (1939); yurt dışındaki hanedan mensuplarının durumunu, sürgün kişilerin hayat mücadelelerini ve onlara karşı müslüman ülkelerin tavrını konu alan *Sürgün* (1941); Cumhuriyet devri İstanbul'unda mevki sahibi memurların, sanatkarların, yüksek sosyete hastalarının aile ve toplum hayatının ele alındığı *Anahtar* (1947); yalı-konak ve vurguncu zenginlerin yaşadığı apartman hayatı içinde, değişen şartlara uyum sağlamakta güçlük çeken imparatorluk zamanından kalma ailelerin dramını işleyen, *Bu Bizim Hayatımız* (1950); fantastik ögelerle zenginleştirilmiş tarihsel roman hüviyetli *Nilgün*'ler (3 cilt) ile *İkibin Yılın Sevgilisi* (1954); yurt dışında geçirdiği yılların izlerini taşıyan *Yer Altında Dünya Var* (1953) ile *Dişi Örümcek* (1953); yazarın spiritüalizm ve psikoloji ile meşgul olduğu yıllarda kaleme aldığı *İki Cisimli Kadın* (1955); tekke ve zaviyeler kapatıldıktan sonra sahte bir şeyhin yüksek sosyete muhiti içinde nasıl tutunduğunu ve şehvanî

arzularını tatmin için bu kurumu nasıl yozlaştırdığını anlatan *Kadınlar Tekkesi* (1956) adlı romanlarını, *Karlı Dağdaki Ateş* (1956), *Dört Yapraklı Yonca* (1957), *Sonuncu Kadeh* ve *Bugünün Saraylısı* (1964) gibi romanlar izler.. Bunlar arasında yazarına kısmî bir ün kazandıran *Bugünün Saraylısı*, *İkinci Dünya Savaşı* yıllarında kaçakçılık sayesinde zenginleşen kahramanlarıyla, aynı dönemde İstanbul'un kenar mahallelerinde yaşayan insanların hayatlarını, komşuluk ilişkilerini, aile anlayışlarını ve imkân karşısındaki tutumlarını anlatır. Pek çoğunun konusunu ikinci sürgün yıllarındaki anılarından alan bu romanlarda yurt özlemi ve gurbet duygusu temaları İstanbul'daki Cumhuriyet öncesi dönem ile, imparatorluk dışında kalan mekanlar ise yine İstanbul ve Anadolu ile karşılaştırılarak verilir. Bütün bu yoğun roman faaliyetlerine rağmen o, dil, üslup ve teknik bakımından öykülerindeki başarıyı gösteremeyecek, okuyucunun hayalinde hep öykücü Refik Halit olarak yaşayacaktır.

Memduh Şevket Esendal

Çehov tarzı öyküleriyle sanat hayatına başlayan Memduh Şevket Esendal (1884-1952), tamamlayamadığı *Miras*'tan (1925) sonra yazdığı ve hayatta iken kitap halinde basılan tek kitabı *Ayaşlı ile Kiracıları* (1934) ile dikkatleri üzerine çekmesine rağmen memur-yazar olmanın çekingenliği içinde sanat hayatını öykücü olarak sürdürür. 1942 CHP roman armağanı yarışmasında beşincilik ödülünü alan otobiyografik karakterli *Ayaşlı ve Kiracıları*, 1930'lu yıllarda Cumhuriyet idaresinin simgesi olan yeni başkentinde sürdürülen çarpık ve yanlış batılılaşmayı pansiyon hüviyetindeki dokuz odalı bir eve topladığı toplumun değişik kesimlerinden seçilmiş kişilerinin davranışları, konuşmaları ve yaşama tarzları ile romanlaştırır.

Başlangıçta "*Bir Evin Dokuz Odası*" adıyla öykü olarak düşünüldüğü halde hacmi genişlemesi üzerine roman olarak basılan *Ayaşlı ile Kiracıları* romanının olay örgüsü, kahraman anlatıcının anılarına dayanarak yine kahraman anlatıcının dikkatiyle nakledilmektedir. Memduh Şevket, olaylardaki sıralamayı zaman zaman bir takım atlamalarla canlı hale getirmesi dışında roman art zamanlı olarak devam eder.

Roman, konu ve ele aldığı meseleler bakımından, İsmail Çetişli'nin tespitiyle "*Türk toplumunun yaklaşık bir asırdır içinde yaşayageldiği kıymet hükümlerindeki çözülme, bozulma ve yozlaşma vetiresinin 1930'lu yıllarda ferdi, aileyi, dolayısıyla toplumu hangi noktalara sürüklemiş olduğunu dikkatlere sunma gayretlerinin romanıdır. Geçiş dönemi toplumundan alınmış bir kesit üzerinde yoğunlaşan eser, Cumhuriyet Türkiye'sindeki yeniden yapılanma sancılarını sezdirmenin yanında, sağlıklı bir dirilişin vücut bulmakta olduğu müjdesini de bünyesinde taşır.*" (Çetişli 1991: 109).

Romanın olay örgüsünü yine Çetişli'nin çalışmasından yararlanarak verelim: Toplam otuz iki bölümden meydana gelen romanı, olay örgüsü içindeki fonksiyonlarına göre üç ana bölüme ayırmak mümkündür. Bu bölümlerden ilk onu kişilerin tanıtılmasına ayrılan giriş bölümünü, on birinci ile yirmi birinci bölümler arasındaki kısım gelişme, geri kalanları ise "*çözülme*" ve "*diriliş*" olarak kümelendirilebilir.

"*Tanışma*" ve "*tanıtma*" niteliği taşıyan ilk bölümde farklı mesleklere, amaçlara ve eğilimlere mensup kadın erkek kişilerin dokuz odalı apartmandaki ilişkileri içinde şekillenir. Roman kişileri dışarıdan katılımlarla sona doğru gidildikçe genişler ve sonunda yine kişilerin birer birer apartmandan ayrılmalarıyla sona erer.

"*Görülüyor ki Memduh Şevket romanını bir insan galerisi haline getirmiş. Üstelik bu insanların olay örgüsündeki fonksiyonları birbirine çok yakın. Muhakkak ki bunca insanı romana sokma, olay örgüsünü buna göre düzenlemenin gerisindeki mesajı, benimsenen sanat anlayışına bağlı kalarak verebilme endişesi yatmaktadır*" (Çetişli 1991: 111-112).

Gelişme olarak adlandırılabilecek on birinci ve yirmi birinci bölümler, farklı mesleklere ve eğilimlere sahip kişilerin bir arada yaşamalarından kaynaklanan ilişkiler ağı üzerinde şekillenir. İlişkiler ağının yine asli mekanı Ayaşlı İbrahim Efendi'nin apartmanıdır. Bu bölümlerde apartman sakinleri gündelik hayatları içinde verilirken, aynı zamanda bireylerin ve onlara bağlı olarak ailenin yerleşmiş değer yargılarındaki bozulma, yozlaşma va ahlâki bakımdan çözülme de canlı örneklerle dikkatlere sunulur. Bu bölümde verilenler, olay örgüsünü canlı tutan iki husus üzerinde odaklaşır. Kumar ve kadın-erkek ilişkileri. Birincisi dışarıdan katılanlarla birlikte toplumdaki digergamlık olarak niteleyebileceğimiz özveri, dostluk, yardımlaşma gibi erdemleri yıkarken; ikincisi ahlâki dejenerasyonun nerelere varabileceğine dikkat çeker. Romanda anlatılanlara bakılırsa her oda ve bu odalarda yaşayanlar ahlaksızlığın sınırsızlığı konusunda birbiriyle yarış halindedirler. Öyle ki apartman kiracılarından başta apartman sahibi olmak üzere kimileri karılarının gözleri önünde başka erkeklerle ilişki kurmasına, kimileri ikinci karısının genelev çalıştırmasına göz yumarken, kimileri üvey kızıyla yaşamaktadır. Gayrı meşru çocuk düşürmeler, açılıp saçılmalar, içki alemleri, gençlerle uygunsuz ilişki kuran erkekler... bu ilişkilerin temelini oluşturur. Bu sıradışı ve ahlaksız ilişkilere olayları yazar adına nakleden bankacı kahraman da dahildir. Kısaca bu ilişkilerle romanda "*karnı geniş*", ya da "*pezevenk*" diye nitelenebilecek yeni bir koca tipi ortaya çıkar. Bütün bu olup bitenler, yine Çetişli'nin söyleyişiyle "*çekirdek ailenin durumunu gözler önüne serdiği kadar, fertteki ahlâkî sukutu da vurgula*(maktadır)." (Çetişli 1991: 114).

Romanın üçüncü ana bölümünü Çetişli'nin *"çözülüş"* ve *"diriliş"* olarak adlandırdığı sonuç bölümü oluşturur. İki farklı çizgide gelişen bölümlerde bir yanda çözülüş süreci tamamlanırken, arkasından apartman dışında dirilişi sembolize eden yeni hayat başlar. Tıpkı, genç Cumhuriyetin yeni ve dinamik temeller üzerinde yeşerip büyümesi gibi.

Memduh Şevket, mizacı ve iyimser üslûbu gereği olarak romanını hazin bir çözülme ve dağılma ile tamamlamak yerine yozlaşmadan sağlam temellere dayalı yeni bir aile sağlıklı kafa yapısına sahip yeni bir insan modeli çıkarır. Tıpkı yıkılmakta olan imparatorluğun enkazından genç ve dinamik Türk devletinin çıkması gibi.. Yeni kuşak da sağlam temellere dayalı çekirdek aile etrafında birleşir. İlk romanı *Miras* ile ölümünden sonra yayımlanan *Vassaf Bey* (1983) onun romancılığına fazla bir şey katmayan Ayaşlı ve Kiracıları'nın gölgesinde kalmış eserlerdir.

10.2. 1940 Sonrası Türk Romanı

Cumhuriyetle birlikte Cumhuriyet idaresinin okullarında yetişen gençler, çok partili düzene geçmenin hazırlıkları içinde bulunan ülkede gittikçe artan ülke sorunlarını kurcalayan, ortaya koyan, çözüm arayan bir yol tutarlar. Kimileri ideolojik reçetelere sığınarak benzer konuları tekrarlamanın kolaylığında romancılıklarını sürdürürken, kimileri konularını daha çok batılılaşma çerçevesi içinde *Doğu-Batı çatışması* ile sınırlı tutarlar.

Cumhuriyetin ilk devresinde görülen roman için gerekli derinlikten yoksun piyasa romancılığı bu dönemde de varlığını sürdürür. Hayatın gerçeklerinden ve toplumdan uzakta, yaşananı değil kendi düş dünyalarındaki tek sorunları aşk, sevda ve bu yolda entrika kurmaktan ibaret kişilerin hayatlarını ele alan popülist romancılar, eserlerinin sayısı azalmakla birlikte yine benzer konuları işlemekte, yine entrikaya dayalı romantik aşklardan söz eden romancılıklarını devam ettirirler. Bir eleştirmenimizin söyleyişiyle bu eserlerde *"ilk kalem acemilikleri, ya düşsel konuların istismarı, ya anıların şişirilmesi, ya alışılmış aşk serüvenleriyle okuyucuları avutup oyalama tutumunun izleri önde gelir."* (Mutluay 1976: 588). Bu eserlerin bir sanat eseri kimliğini taşıması için pek çok çabaya, emeğe ama bunlardan daha fazla sanatçı sorumluluğuna ihtiyaç olduğu kesindir.

Üslup, yapı ve anlatım tekniği bakımından bu gruba girmekle birlikte, tema ve konu itibariyle sözünü ettiğimiz romancılardan ayrılanlar da vardır. Bunlardan Fikret Arıt (*Muhtar*/1977, *Hep Bu Topraklar İçin*/1961), Umran Nazif, Refi' Cevat, Nahit Sırrı.. gibi kimileri konu bakımından toplumsal sorunlara yönelirken; İsmayil Hakkı Baltacıoğlu (*Batak*-1942), Hilmi Ziya Ülken (*Yarım*

*Adam*1941, *Posta Yolu*/1942), Şahap Sıtkı (*Gün Görmeyen Sokak*/1958), Cevdet Kudret Solok (*Sınıf Arkadaşları/1943, Havada Bulut Yok/1958, Karıncayı Tanırsınız*), Yusuf Ziya Ortaç (*Göç*-1943, *İsmet İnönü*/1946-biyografik roman-, *Üç Katlı Ev*-1953), şiirleri yanında romanı da deneyen Cahit Irgat (*Geri Dönemezsin*/1948), Vedat Nedim Tör (*Resim Öğretmeni*), Cevat Fehmi Başkut (*Kadın Bir Defa Sever, Dişi Aslan),* Orhan Seyfi Orhon (*Çocuk Adam*-1941), Umran Nazif Yiğiter (*Tangonun Ölümü*), Sait Faik Abasıyanık (1906-1954) (*Medâr-ı Maişet Motoru,* 1944'de Sıkıyönetim Mahkemesince toplatılması üzerine *Birtakım İnsanlar* adıyla 1952, *Kayıp Aranıyor*-195) gibi kimileri de otobiyografik hüviyetli birer ikişer roman denemesinden sonra solukları tükenir.

10.2.1. Geçmiş özlemi ya da geçmiş takıntısı

Cumhuriyet kuşağı arasında romanlarının yapısını geçmiş-şimdi çatışması üzerine kuran romancılardan da söz edelim. Bu yazarlardan Abdülhak Şinasi Hisar ve Samiha Ayverdi gibi sanatçılar, Cumhuriyet öncesine kadar uzanan mutlu çocukluk dönemlerini, kaybolan değerlerin özlemi içinde ve sisli bir camın arkasından okura yansıtırken; Oktay Akbal gibi kimileri gazete yazarlığının sağladığı imkânlarla ve röportaj yöntemlerinden yararlanarak *geçmiş-şimdi, fert-toplum değer yargıları* çatışmaları içinde toplumsal sorunları öncelikli olarak işlerler.

Abdülhak Şinasi Hisar

Konularını çocukluk ve ilk gençlik yıllarında yakın çevresinde tanık olduğu olaylardan ve bu çevredeki insanların yaşam öykülerinden alan Abdülhak Şinasi Hisar'ın (1888-1963) romanlarında Marcel Proust ve Maurice Barres'ten gelen, biraz da yaşadığı zamanın getirdikleriyle uzlaşamamaktan kaynaklanan geçmişe kaçış düşüncesi hakimdir. 1941 yılında yayımlanan ve aynı yıl CHP'nin açmış olduğu yarışmada üçüncülük ödülünü kazanan ilk romanı *Fahim Bey ve Biz*, usta yorumu ve nefis üslûbu yanında, sıradışı kişilere ve bu kişilerin iç çatışmalarına yer vermesi bakımından yayınlandığı yıllarda dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Romana konu olan kişi, dümdüz bir hayat süren; bencil, korkak, aşksız, serüvensiz, kültürsüz, hatta ülküsüz memur Fahim Bey'dir. Kurduğu hayallerin gerçeğinde yaşadığından dış dünyaya yine kendisinin koyduğu silik bir camın arkasından bakar. Olan biteni hem sığındığı dünyasından alaylı bakışlarla izlerken, bir yandan da yaptıklarını kendince yüceltmeye çalışır. Ama hep olayların dışında ve hep edilgen konumda kalarak.

Yazar, gerçeğin insanlar tarafından farklı şekillerde algılanacağı, ya da kişiden kişiye göre değişiklik göstereceği tezi üzerine kurduğu bu romanında asli kişi Fahim Bey'in kişiliğinde insanlığın ortak noktalarını yakalamaya çalışır. Sıradışı özellikler göstermesine rağmen aslında hepimizin içinde aczi, iç çatışmaları, bunalımları ve kalabalık içindeki yalnızlığıyla bir Fahim Bey'in

yaşadığını savunur. Roman kişisinin "*silik*", "*ahlâksız*", "*dürüst*"... gibi birbirine zıt nitelemelerle tanıtılması insana özgü değişkenliğin, dolayısıyla yanılgıların olabileceğini vermeye hizmet eder.

Abdülhak Şinasi'nin ikinci romanı *Çamlıcadaki Enişte*miz'de ise (1944) yine sıradışı biraz da tuhaf olarak niteleyebileceğimiz Hacı Vamık Bey'in kişiliğinde ve geçmiş-şimdi çatışması içinde günümüze aydınlık mesajlar getirir. Bir eleştirmenin söyleyişiyle *Çamlıcadaki Enişte*miz romanı, "*eski Istanbul'u ve üst kat insanlarını, yaşayışlarını, köşkleri, yalıları, eğlenmeleri; avuntularıyla bireyci, izlenimci yöntemde bir özlem örtüsü arasından göster(mesi)*" bakımından aynı zamanda belgesel bir özelliğe de sahiptir (Ertop 1964: 509-607).

Abdülhak Şinasi, yine anılarına dayalı olarak kaleme aldığı *Ali Nizami Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952) adlı son romanı da dahil, bütün romanlarında kahramanlarının çoğu tuhaf, içe dönük ve siliktir. Avundukları mekan, Cumhuriyetten önceki dönemde varlıklı insanların yaşadığı yalı ve konaklar, kahramanlar ise hergün raslanılan kişiler değil, pek çok özelliği bünyelerinde toplamış sıradışı kişilerdir. Yazar, İstanbul'un kibar semtlerinden seçtiği eğlenmekten ve dedikodu yapmaktan başka bir işleri olmayan varlıklı insanların hayatlarını verirken geçmişe ait özlemlerini de dile getirir. Kendisi ile yapılan bir konuşmada kahramanlarını yaratırken nasıl bir yol takip ettiğini şöyle anlatmaktadır: "*Romancı, yarattığı kahramanı, hafızasında, başka başka zamanlarda, ayrı ayrı gördüğü adamlardan terkip eder. O roman kahramanı hatırladığı kimbilir kaç şahıstan mürekkeptir. Onun etrafında âdeta bir grup toplamış olur. Romancı bunların hepsinden ayrı ayrı parçaları birleştirerek bir vücut meydana getirir.*" (Baydar 1960: 97).

Samiha Ayverdi

Romanlarının yapısını geçmiş-şimdi çatışması üzerine kuran romancılardan biri de Samiha Ayverdi'dir (1906-1993). Ayverdi de çağdaşı Abdülhak Şinasi gibi, batılılaşma ile birlikte meydana gelen uygarlık değişimini ve bu değişimin toplumda ve özellikle aile içinde sebep olduğu sorunları, çözülmeleri roman kişilerinin iç dünyalarından takip ederek romanlaştırır. 1938'de yayımladığı ilk romanı *Aşk Bu İmiş*, konusunu Firavunlar döneminde geçen ve ilâhî aşka ulaşmayı hedefleyen bir menkıbeden; *İbrahim Efendi Konağı* (1939), kişisel anılara dayalı geçmişe ait konak hayatından alır. Bu romanları konu bakımından birbiriyle bağlantılı ya da birbirini tamamlar nitelikteki *Batmayan Gün* (1939), *Ateş Ağacı* (1941), *Yaşayan Ölü* (1942, Büyük Doğu'da tefrika,1946), *İnsan ve Şeytan* (1942), *Son Menzil* (1943), *Yolcu Nereye Gidiyorsun* (1944), *Mesihpaşa İmamı* (1948) romanları takip eder. Romanlarının düşünce temellerini Kenan Rifai'nin her şeyin ilâhi aşkla açıkladığı görüşleri üzerine oturtan Ayverdi,

Cumhuriyet öncesi İstanbul'un konaklarında ve geleneği sembolize eden eski semtlerinde sürdürülen yoksul ama sıcak ilişkilere dayalı toplum hayatını şiirsel bir anlatım ve kadınsı bir bakış açısından ele alır. Ortaya çıkan bencillik, çıkar ilişkisi, madde, aşk gibi sorunları ilâhî aşka dayalı Kenan Rufai'nin öğretisiyle çözmeye çalışır.

Ayverdi'nin romanlarındaki gelişme çizgisi dıştan içe, yani eşya ve olaylardan kişilerin iç dünyasına yönelmek şeklinde meydana gelir. Hareket noktası insandır. Her zaman karşımıza çıkan bu insanın kendine özgü serüveni vardır. Bu serüven içinde öteki insanlarla ilişki kurması kaçınılmazdır. Ancak Ayverdi'nin kişilerinin bir de misyonu vardır: Kişi yücelecek, nefsin isteklerine karşı koyacak ve insan-ı kâmil mertebesine ulaşacaktır. Bu yüzden romanların ve roman kişilerinin adları, çoğu zaman onların ulaştıkları yeri belirler. Söz gelişi *Aşk Budur*'da Meryem; *Yaşayan Ölü*'de Gerçek Çelebi, Ayşe ve Leylâ ile *Son Menzil*'in kişileri beşeri aşktan ilâhî aşka geçişi ve aşkta ulaşılan seviyeyi; *İnsan ve Şeytan*'da Şevket ve Lâle, aşktaki zıt kutupları; *Yolcu Nereye Gidiyorsun*'da Adlî, bu serüvendeki ruhsal yolculuğu; *Ateş Ağacı*, yine aşkın bir başka cephesini; *Mesihpaşa İmamı* ise romana adını veren İmam'ın aşk ve sevgi konusunda olumsuzdan olumluya doğru değişimini sembolize etmektedirler. Romanlardaki görünüşte sembol hüviyetindeki bu kişiler, bir yanlarıyla insanların ortak taraflarını temsil ederlerken, değişim geçirmeleriyle karakter olarak olaylar içinde yer alırlar.

Yazar, kişilerindeki değişimi maddeden manaya doğru geliştirir. Değişim aşamasında Dost devreye girer; tasavvufî mesajlarıyla onları aydınlatır. Romanlarda tasavvufi mesajlar şeyh, tekke, tarikat, cami, cemaat gibi dinsel ögelerle desteklenir. Ancak bu ögelerin odak noktasını aşk oluşturur. Aşk kişiden kişiye, romandan romana farklılık gösterse de temelde tasavvufî bir kültür ve mesajla ilintilidir. Son aşama ise beşerî olmaktan ziyade mecazi anlamda vuslattır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz romanlar arasında ele aldığı konu, dil, üslup ve sağlam olay örgüsü ile olumlu olumsuz pek çok eleştiriyi üzerine çeken *Mesih Paşa İmamı* üzerinde duralım: Romanın genel değerlendirmesini Kırzıoğlu'nun Ayverdi'nin eserleri üzerine yaptığı çalışmadan özetleyerek aktaracağız:

Yerli yabancı pek çok kişiden olumlu eleştiriler alan Mesihpaşa İmamı'nın olay örgüsünü bir imamın dünyası şekillendirir. "*Dini terbiye ile yetiştirilmiş, Mesihpaşa Camii imamı Halis Efendi'nin bir günlük hayatının anlatılması, eserin genel terkibi içerisinde çekirdek karakteri taşımakta; daha sonra cereyan edecek olan hadiselerin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Birbirine benzer günlerden bir günün anlatımı sırasında, Halis Efendi'nin sevgisiz hayatındaki çatışmaları, ilişkileri öğrenilir. Çatışmalar aynı zamanda İmamın ilişki içinde*

olduğu kişileri de verir." (Kırzıoğlu 1990: 752). Balkan Savaşının ve göçmenlerin iskân edilmesinin bir fon olarak kullanıldığı romanda verilen her şey asli kişi İmam Halis Efendi'nin dikkatiyle, onun bakış açısından ve ona göre değerlendirilmiştir.

Roman, ilişkiler örgüsü bakımından üç kümeden oluşmaktadır. "*Esere hakim olan değişme ya da dönüşüm atmosferi bu ilişkileri aynı mecraya sevkedip, hemen hemen aynı sonuca bağlar. İlişkilerin beklenen ve istenen şekilde sonuçlanmasının temelinde, zamana hakim olan siyasi ve sosyal değişmeler vardır.*

Aslında İmam Halis Efendi, çok mükemmel bir dini terbiye almışır. Ne var ki, onun gördüğü bu eğitimle, günün şartları çatışmaktadır. Bu sebeple de etrafına küskün olup, tedirginlik içerisinde çırpınan imam, bir çıkış yolu bulamamakta; içine kapanık, çevresi ile ilişkileri asgari düzeyde, pasif, zaman zaman kavgalı, hatta otomat bir hayat sürmektedir. (...)

Romanda olaylar, İmam'ın değişmesine hizmet edecek şekilde düzenlenmiştir. İmam Halis Efendi'deki değişme, eserin genel yapısını yönlendirecek mahiyettedir. Çünkü genel tertip, göçmenlerin Cami'ye gelmeden önce İmam'ın hayatını ilgilendiren hadiselerle şekillenmektedir. Balkan Harbi'nin çıkışı ve göçmenlerin İstanbul'a gelişleri İmam'ın hayatında bir dönemece işaret eder. O farkına varmadan aradığı şeyle, aşkın objesi ile, burada karşılaşır. Böylece Hediye adlı bir göçmen kızına gönül veren İmam'ın dünyası değişir. (..)

İmam'ın Hediye'ye duyduğu aşkın mana ve mahiyeti ise, İmam'ın değişme noktasında ifadesini bulur. Bu arada İmam Halis Efendi'nin Tahir'i irşat eden Dost'la mektuplaşması da ondaki değişmenin tabii ve olumlu yönde akışını sağlar. Ne var ki, romanda İmam, yalnızca olumlu yönde değişmiş, gelişmiş, fakat mistik noktaya ulaşamamıştır. Oysa ki, alkolik Tahir, insan-ı kâmil merhalesine Dost vasıtasıyla kavuşmuş bulunmaktadır.

Arayış içerisinde olan insan, sonuçta aşka ulaşmış görünür. Tahir'in aşkı ilâhi mahiyet arzederken; İmam Halis Efendi'nin aşkı beşerî nitelik taşır. Zaten tasavvufta ilâhî aşka ermek için beşerî aşk da bir menzil sayıldığından, sonuç yazarın bildirisine uygun düşer.

Mesihpaşa İmamı'nın olay örgüsü, imamın, Tahir'in ve Abdullah'ın değişme durumlarına paralel olarak şekil ve anlam kazanmıştır. Abdullah'ı harp, Tahir'i Dost, İmam'ı ise hem Dost'la mektuplaşmaları hem de Hediye'ye olan aşkı değiştirmiştir." (Kırzıoğlu 1990: 752-753).

Romanın başından itibaren oluşturulmaya çalışılan trajik durum, asli kişi Halis Efendi'nin huzur bulmasıyla çözümlenirken, ateist oğul Abdullah'ın ve Gülsüm Hanım'ın Halis Efendi'nin lehine feragat etmeleriyle varlığını sürdürür.

Sonuç olarak *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. Her ne kadar bu roman Meşrutiyet Dönemi Osmanlı toplumuna bir gönderme ise de gerçekte bir asra yakın bir süredir Türk fikir hayatını meşgul eden maddeci ve ruhçu görüşlerin mücadelesini, kültür bunalımını, daha da önemlisi zihinleri pozitivist fikirlerle beslenen, inanç, gelenek ve milli değerlerden yoksun bir kuşağın kimlik arayışını ferdi plânda, ya da fert-toplum çatışması içinde dikkatlere sunar. Yine bu roman, Batıya herhangi bir analize ve seçmeye gidilmeksizin gözü kapalı kucak açışın fikrî ve içtimaî boyuttaki uzantıları ile sevgiden ve hoşgörüden uzak eğitim anlayışının ve ona bağlı olarak dini, şeklî bir taassuptan ibaret gören bilgilenme ve inanma tarzının olumsuz sonuçları üzerinde düşünülmesini ister.

Oktay Akbal

Sanat hayatına öykü yazmakla başlayan ve öykücülükle romancılığını birlikte yürüten Oktay Akbal *Garipler Sokağı* (1950), *Suçumuz İnsan Olmak* (1957, TDK 1958 başarı ödülü), *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, bu sokakta bir araya gelen zengin-yoksul, genç-yaşlı insanların, mahallelerinin onurunu korumaya çalışan gençlerin sıcak bir aile ortamı içinde sürdürdükleri hayatlarından canlı sahneler sunar. Akbal, kendi hayatından izler taşıyan 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. Salih, sessizce girdiği bu sokağı elinde valizi olduğu halde yine sessizce terk eder. 1957'de yayınlanan ve kimi eleştirmenlerin "*amatörce*" bulduğu (Akay 1960: 19) *Suçumuz İnsan Olmak*'ta ise mahallesinden büyük şehrin kalabalık ve modern semtlerine yönelen Akbal, bu romanında tedirgin ve huzursuz bir aydının kurtuluşu yozlaşmış bir aşkın mutluluğunda aramasını ele alıyor.

Attilâ İlhan'ın, İstanbul kenar mahallelerini anlatan Hüseyin Rahmi'nin, Ercüment Ekrem'in romanlarıyla denk tuttuğu (İlhan 1951) *Garipler Sokağı*, Ahmet Oktay'ın nitelemesiyle sokak oturanlarının "*kaygılarını, gelecek beklentilerini, uğrayacakları maddî-manevî 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 mekanlarla 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 aslî kişi Salih'in bir yama gibi romana iliştirilmiş olması ve yine Salih'in kendisini seven kadın karşısındaki edilgen tavırları romanın zayıf noktalarını teşkil etmektedir. Sonuç olarak Akbal, Muhtar Körükçü'nün deyişiyle değişimin sokak oturanları üzerindeki ruhsal çöküntüyü vermek yerine "*yıkılmağa yüz tutmuş eski bir yalının, harap bir çeşmenin resmini yapan ressama*" benzemektedir (Körükçü 1951: 367).

Bu gruba sokabileceğimiz popüler romancılardan Peride Celâl Yönsel/1916- (*Sönen Alev*/1938, *Yaz Yağmuru*/1940, *Ben Vurmadım*/1940, *Ana-Kız*/1941, *Kızıl Vazo*/1941, *Atmaca*/1944, *Aşkın Doğuşu*/1944, *Yıldıztepe*/1945, *Dar Yol*/1949, *Üç Kadının Romanı*/1954, *Kırkıncı Oda*/1958, *Güz Şarkıları*/1966, *Evli Bir Kadının Günlüğünden*/1971, *Üç Yirmidört Saat*/1977 *Sedat Simavi Vakfı edebiyat ödülü*) başlangıçta kolay okunan aşk ve serüven ağırlıklı romanlar yazmasına rağmen, 1950'dan sonra yazdıklarında özellikle *Üç Kadının Romanı*'ndan itibaren gözleme ve ruh çözümlemelerine yer vererek kendini yenilemeye çalışır. Bu adlara bazı romanları gazete sayfalarında tefrika halinde kalan kişilerinin dünyasına Ayverdi çizgisinden bakan Safiye Erol'u (*Kadıköy Romanı*/1939, *Ülker Fırtınası*/1944, *Ciğerdelen*/1947) da ekleyelim.

10.2.2. İçe Dönük Bireysel Eğilimler

Ahmet Hamdi Tanpınar

Dönemin dikkatleri üzerinde toplayan sanatkarlarından biri de Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)'dır. 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 Osmanlının seçkin aile hayatından kesitler sunar. Bir şairin estetik dünyasından derin izler taşıyan ve ününü genişleten Huzur romanı ise 1949'da yayımlanır. Saf şiirin dar çemberi

içinde ifade edemediği, hatta hikaye dünyasına aktaramadığı yaşama şekillerini romanın geniş kadrosu içinde vermeye çalışır. Batıdan aldıklarını zengin Doğu kültürü içerisinde eriterek oluşturduğu şiirsel üslûbu, çocukluk anılarından ve mizacından gelen hayal dünyası, sağlam roman kurgusuyla birleşerek onu yüzyılın önemli romancılarından biri yapar.

Her biri kahramanlarının isimleriyle 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 Kaplan ise, romanın otobiyografik yanını göz ardı etmemekle birlikte, yazarın karakter romanı ile dramatik romanı birleştirdiğini söylemektedir:

"*Huzur romanı, bütün değerini Tanpınar'ın kendi hayat tecrübesini anlatmasından almaktadır. Tanpınar başkalarını kendinden ayrı varlıklar olarak anlayamasa bile, bu eserinde çok iyi tanıdığı bir insanı, bizzat kendisini anlatmıştır. Ve bir insan olarak o tanınmağa değer bir şahsiyettir. Eserinde ortaya koyduğu bütün ıstırapları, zevkleri, ümitleri, aşkları, hayalleri ve özleyişleri yaşamıştır. Ve dili kullanmasını çok iyi bilen bir şair olarak, onları güzel bir şekilde anlatmıştır.*" (Kaplan 1994: 365). 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.

Roman, Mümtaz ile Nuran arasındaki ilişki belli bir zamanda başlar, belirli şartlar altında gelişir, Nuran'ın kendisine ihanet eden kocasına dönmesi, 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. Kaplan'nın söyleyişiyle "*dikkatini bir projektör gibi, bütün çevresi etrafında dolaştıran, her şeye alaka duyan, her şeyin özelliklerini ve manasını yakalamağa çalışan*" bir gözlemcidir (Kaplan 1994: 374-375). Bu sanatçı dikkatiyledir ki, aylakça gezinen insanlardan çarşı esnafının şamatalı konuşmalarına, hamallardan sokak satıcılarına kadar mekanı dolduran insanlar, sokak ve caddelerin rengi kokusu tüm ayrıntılarıyla ve bir tablo halinde 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. Tanpınar, Nuran'ın kocası Fahir'den ayrılma sebeplerini anlatırken Nuran'ın kişiliğini de verme fırsatı bulur:

"*Tehlikeli denecek derecede zengin, her ihtimale gebe. Her manasında velud bir kadınlık hayatı, bakımsız bir tarla gibi, sırf kendini işleyecek erkeğin yokluğundan yarı hülya, yarı verimsizliğin bütün sebeplerini kendisinde gören bir aşağılık duygusu içinde akıp gidiyordu.*" (Kaplan 1994: 386).

Nuran'ı Mümtaz'la olan yasak aşka yaklaştıran geçmişte aile bireyleri arasında etki uyandıracak derecede bir aşk serüveni yaşamış olan büyükannesinden gelmektedir. İşte Mümtaz ile ada vapurunda karşılaşmaları, bu irsiyet yoluyla gelen kanın harekete geçmesine, tutuşmasına sebep olur. Kaplan onun Mümtaz'dan ayrılışında ise eski kültürden gelen bir kadercilik düşüncesinin hakim 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'un olay örgüsünü belirleyen en önemli unsur, Nuran ile Mümtaz arasında yaşanan aşktır. Ancak bu aşk, zaman zaman beşerî vasfından sıyrılarak "*tıpkı mutasavvıflarda olduğu gibi, bir nevi din haline gelir... "Nuran'ın çok iyi bildiği ve icra edilirken katıldığı klasik Türk musikisi, Mümtaz'ın aşkını tasavvuf ile beslenen eski aşklar seviyesine çıkarır. Ve Nuran, bu musikinin arasından Mümtaz'a tabiatüstü bir mahlûk gibi gözükür.*" (Kaplan 1994: 381). Bu ilişkide yazar, romanın Mümtaz aracılığıyla verilen "*iç âlem*"iyle "*dış âlem*"i paralel yürütülür. Tanpınar, bu iki âlem arasında bir denge kurmaya çalışırken; öznel âlem, çoğu zaman, nesnel âlemin önüne geçer.

Romanın karmaşık gibi görünen yapısında tarihi, doğayı, sanatı, eşyayı birleştirmek isteyen bir hayat görüşü hakimdir. Bu hayat görüşünü Kaplan, tasavvuf inancına göre "*kesret âlemi*"nde yaşayan ve Tanrı'yı evren ile bir bütün

olarak görmek isteyen insanın "*vahdet iştiyakı*" olarak açıklıyor (Kaplan 1994: 373-374). Kişi, evrene ancak bu bütüncül bakışla acılarından kurtulacak, ruhsal bakımdan huzura kavuşacaktır. Vahdet-i vücud teorisi ile açıklanabilecek bu yaklaşım tarzı, dini olmaktan ziyade mistik bir karakter taşır. Mümtaz'ın iç dünyası ve karakterini ele veren bu bütüncül görüşü Kaplan, yazarla bağlantı kurarak "*Tıpkı Tanpınar'da olduğu gibi Mümtaz'da da, Tanrı'sını kaybetmiş, fakat ona daima hasret mistik bir ruh vardır.*" (Kaplan 1994: 373) cümlesiyle açıklamaktadır. Ayrıntılara takılıp kalan Suat'ın huzursuzluğu da ve onunla bağlantılı sorumsuzluğu da yine bu bütüncül görüşten yoksun olmasından gelmektedir. Hayatın her anını doyasıya yaşamak isteyen ve görünenin arkasındaki görünmeyeni arayan Mümtaz'ın zıddına, romanın aksiyonunu yüklenen kötülüğün sembolü olan Suat, bir hareket adamı olarak Mümtaz-Nuran ilişkisinde yer alır.

Huzur'da müzik, resim, mimarî gibi plastik sanatların hemen her şubesi; rüya, zaman gibi anlatım tekniğiyle ilgili temaların romana hakim 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 bakar, estetik açıdan değerlendirirler.

Sözünü ettiğimiz temalardan en önde geleni musikîdir. Tanpınar, Mümtaz'ın ve Nuran'ın duygularını musikî aracılığıyla verir. Bu yüzden *Huzur*'da musikî teminin kullanılışı, tüm romanın olay örgüsünü yönlendirecek yoğunluktadır. Romanın bütün kişileri bir ölçüde halk müziğinden, Batı müziğine, klasik Türk musikisine kadar çeşitlilik gösterir. Özellikle Ferahfeza'dan Sultaniyegâh'a, Nevâkâr'dan Mahur Beste'ye kadar klasik Türk musikisine ait makamlar, aslî kişilerin, bünyelerini saran kan damarları gibi çeşitli fikir ve duygularla birleşerek mükemmel bir kompozisyon oluşturur. Bu yüzden musikî temi, onların, aşklarını da başlatan/ etkileyen/ yönlendiren önemli unsur olarak romanda yer almıştır. Romanda tartışmalar yine doğu ve Batı musikisinin karşılaştırılmaları üzerinde cereyan eder. Romanda yer alan öteki kişiler de, romandaki fonksiyonlarına göre, bir ölçüde, musikî için aracı, icracı, yardımcı ve dinleyici konumundadırlar. Huzur romanında musikî teminin kullanılışı ile ilgili bir çalışma yapan Erdoğan Erbay da musikî teminin yoğun olarak romanda kullanılışını "*Mümtaz'ın, Nuran'a olan ilgi ve yakınlığının kaynağı*", aynı zamanda onların ilişkilerini "*zedeleyen, onları birbirinden ayıran bir kahraman*" (Erbay 2001: 104) olarak değerlendirmektedir. Öte yandan musiki temi romanda aynı zamanda "*acı-tatlı, güzel-çirkin, bütün geçmiş hatıraları günümüze taşıyan çok önemli bir unsur*" (Erbay 2001: 6) olarak karşımıza çıkmaktadır. Nuran cephesinden bakıldığında da durum aynıdır. Zira Nuran, "*âdeta her uzvu ile musikîdir. Musikî konusunda sahip olduğu güzellikler*

ya da hatıralar mirastır. Zira o, eski musikimizi bir zincirin halkaları gibi, birbirini takip eden zaman bölümleri içerisinde ecdaddan uzanan bir nağme özelliğiyle uzviyetinde taşımaktadır." (Erbay 2001: 25)

Mümtaz, Nuran'ı tanıdıkça onu Nuran diye bir kişilik yapan değerlerin musikî ritimleri olduğunu da fark eder. Nuran'a bu musikî zevki, ailesinden gelmektedir.

Tanpınar'ın tüm sanatına hakim 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, akıl ve idrakin 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 kaçmaya çalışan 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 söylemektedir.

Tanpınar'ın eserleri hakkında değerlendirme yapan tüm araştırmacılar, zamanı bir roman tekniği olarak kullanma fikrinin Marsel Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde* adlı romanından geldiği konusunda ittifak halindedirler. 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 üslup mekanizması kazanır.*" (Okay 2000: 40-41).

İki bölüm halinde verilen aktüel zamanın birinci bölümü, Mümtaz'ın saat dokuzda yataktan kalkıp İhsan'a hemşire araması, eve dönüşü, öğleden sonra kiracıyı görmek için yeniden sokağa çıkışı, saat beşe doğru Eminönü'nde Nuran'ın iki arkadaşından Nuran'la Fahir'in barışmalarını öğrenmesi ile sona erer. Bundan sonrası yine iki bölümden meydana gelen ve bir yıl devam eden geçmişin anlatıldığı Nuran ile olan beraberlikleri, Suat'ın aralarına girişi ve yine Suat'ın Mümtaz'ın evinde asılmış cesediyle karşılaşmalarıyla tamamlanır. Romanın son bölümünde Mümtaz'ı Eminönü'nde Nuran'ın arkadaşlarıyla

konuşurken yakalayan yazar, Mümtaz'ın Küllük kahvesine uğrayıp eve dönüşünü, sonra ve bir askerî doktorla Macide'nin eve dönüşünü veren bölümle devam eder. Romanın sonuda doğru Mümtaz ertesi sabah ilaç almak üzere eczahanenin açılmasını bekler, ilaçları alır sonra eve dönerken Nuran'ın terketmesinin verdiği ruh çöküntüsü ile meşgulken halüsinasyon görür ve intihar eden Suat'ın hayaliyle karşılaşır ve onunla "*âdeta boğuşur.*" Mümtaz yere düşer, kalktığı zaman yüzü kan içindedir. Eve güçlükle gelir ve merdivenlere yığılır.

Kaplan, Tanpınar'ın aktüel zamanın kısa tutulmasında James Joyce'un *Ulysses*'inin etkisinde kaldığını söylemektedir. Aktüel zaman ile geçmiş zaman arasında gidip gelmelerinde ise Marcel Proust'un zamana ait tasarruflarını aramak lâzımdır.

Romanın terkibine gelince Moran, simetrinin hakim olduğunu (Moran 1983, c.1), batı müziği formuna göre olayların ilerlediğini; Kaplan ise "*psikoloji ve felsefî derin sebeplere dayan*(an)" kompleks bir kompozisyona sahip olduğunu söylemektedir. Bu hususta romanın olay örgüsünü, Mümtaz çevresinde oluşmuş fikrî yapısı ile ilişki kurarak inceleyen Kaplan'ın görüşlerini aktaralım: "*Büyük ve tarihi bir imparatorluğun enkazı üzerinde yaşayan bugünkü Türk toplumu ve bilhassa Mümtaz'ın Nuran'la beraber içinde dolaştıkları ve adeta haşır ve neşir oldukları eski payitaht İstanbul, çeşitli unsurların karmakarışık olarak yanyana geldikleri bir 'yığın' manzarası arz eder. Yazar,eserinde bunu kuvvetle hissettirmeğe çalışmıştır. Kahramanı Mümtaz'ı bu medeniyet enkazının âdeta teşhir olunduğu yerlerde, Kapalıçarşı, Bitpazarı, Sahaflar ve İstanbul'un diğer eski semtlerinde dolaştırmasının başlıca sebebi budur...*

Bu karmakarışık medeniyet enkazından kurtulabilmek için 'yeni bir terkib'e ihtiyaç vardır. Mümtaz'ı ve romanın diğer kahramanlarını bu mesele çok yakından ilgilendirir. Bir konuşma esnasında İhsan, Türkiye'nin içinde bulunduğu karışık ve tezatlarla dolu hayatını tasvir ve tahlil ettikten sonra 'Coğrafya, kültür, her şey, bizden bir yeni terkip bekliyor.' der.

Tanpınar, romanın kompozisyonuna birçok unsuru, İhsan'ın ileri sürdüğü 'bu yeni terkip' fikriyle sokmuştur. İçinde yaşadığı Türk toplumu gibi, tezatlarla parçalanmış olan Mümtaz, âdeta onun bir temsilcisidir. Özlediği en büyük şey, kendisini huzura kavuşturacak bir 'iç nizamı' kurmaktır. O, bu nizamın formülünü Nuran'ın şahsiyetinde ve musikide bulur. Nuran, Mümtaz'ın değer verdiği üç büyük kıymeti kendinde toplar: kadın güzeliği, tabiat ve musiki.

"*Nuran, romanın merkezidir. Mümtaz bütün varlığı onun etrafına topladığı gibi, romanın diğer kahramanları Tevfik Bey, Suat, Fahir ve daha başka şahıslar da, muhtelif münasebetlerle ona bağlanırlar. Mümtaz için o, 'her şeyin kendi kıymetinde ayarlandığı dünya'dır.*

Nuran'dan ayrıldığı zaman, Mümtaz'ın bütün şahsiyeti ve dünyası darmadağın olur. Romanın son bölümünde bu dağılma geniş ve derin olarak işlenmiştir. Roman kahramanının Nuran'dan ayrılmış olarak tasvir edildiği birinci bölümde de aynı dağınıklık vardır." (Kaplan 1994: 413-414).

Buraya kadar söylediklerimize ilave 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 yayınlanan 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 tenkit ederken, bir yandan da *İkinci Meşrutiyet*'in ilânından itibaren siyasetin güdümündeki sanat anlayışını, üniversite çevresinin içe dönük kısır çatışmalarını, devlet parasıyla zengin olan türedi zenginleri tenkit eder. Romanın sonuna kadar hayal ile hakikat arasında sürekli gidip gelen Hayri İrdal'ın yaşama tarzı, hayata bakışı, birtakım alegorilerin arkasından silik bir şekilde takip edebildiğimiz Tanpınar'ın zengin hayat hikayesi ile birleşir. O, dış dünyanın gerçekleriyle uzlaşamayan, günlük hayatı zengin hayal gücünün derinliklerinden izleyen, bir takım saplantılara takılıp kalmış, bu yüzden hayatının başlangıcında yenilgiyi kabullenmiş Hayri İrdal, ihanetler, yalanlar ve düzenlerle dolu böyle bir hayattan hem kaçmaya çalışır, hem de pasif direnişiyle ondan 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 nefsinde yaşar, hem dikkatle gözlemlediği bu insanlarla alay eder. Kimi eleştirmenlerin "*bunalan kuşakları'n özleyip ulaşamadıkları bir kişi.*" (Alangu, c.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 yayınlanan *Sahnenin Dışındakiler* (1972) ile plân ve notlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan son romanı *Aynadaki Kadın* da (1987) dahil, 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.

Çağdaşı romancıların ithal ideolojilerin içini abartılı olaylar ve çatışmalarla doldurmaya çalıştığı bir dönemde Tanpınar, sanatçı kişiliğinden gelen ve batının son dönem roman akımlarını incelediği anlaşılan üslûbu ve tekniğiyle Türk romancılığında bir çığır açmasına rağmen, sanatı ideolojilerine feda eden ve sınıf çatışmasına saplanıp kalmış sosyal gerçekçi romancıları etkileyememenin üzüntüsünü yaşamıştır.

Bin dokuz yüz kırk'lı yıllardan sonra gerçekçi bir yaklaşımla toplum sorunlarına eğilen romancılara karşın, Tanpınar, Batı'da örnekleri görülen Camus, Kafka, Sartre gibi bireyin sorunlarına eğilen, çağının bunaltılı insanının iç dünyasına yönelmiştir. Verdiği başarılı örneklere rağmen, doğumunun yüzüncü yılı olan bu günlerde ancak değeri anlaşılabilmiştir.

Attilâ İlhan

İlk romanı *Sokaktaki Adam*'ı 1953'te yayınlayan Attilâ İlhan (1925-), köy romancılarının revaçta olduğu bir dönemde, Tanpınar gibi büyük şehir hayatını ve büyük şehirin problemleriyle yoğrulmuş kendi kendisiyle kavga eden insanı romanına konu eder. Bilinç akımı, edebi alıntı gibi farklı ve yeni anlatım teknikleriyle gemilerde kamarotluk yapan Hasan'ın aşk-gerilim-kaçış üçgenindeki konumunu gözler önüne serer. Hemen hemen aynı insan, Mehmet Ali kimliğiyle, 1957'de yayınlanan *Zenciler Birbirine Benzemez* romanında da karşımıza çıkar. Bu defa büyük şehir Paris'tir. Mehmet Ali, aşkları ve gerilimiyle bu mekandadır.

Fena Halde Leman/1980 ve *Haco Hanım Vay*/1984, *Aynanın İçindekiler* serisinde çıkan *Bıçağın Ucu/1973, Yaraya Tuz Basmak/1978, O Karanlıkta Biz* adlı eserlerinde cinsel çelişkileri romana konu eden Attilâ İlhan, Aynanın İçindekiler genel başlığı altında yayımladığı *Kurtlar Sofrası/1963, Sırtlan Payı/1974, Dersaadette Sabah Ezanları/1981, Allah'ın Süngüleri/2002* adını taşıyan tezli romanlarında ise, toplumdaki değişmeleri eleştirel bir dikkatle ele alır ve şiirsel bir anlatımla yanlış batılılaşmanın köklerine inerek, yakın dönem Türk tarihine ışık tutar. Bu romanlarla ilgili bir inceleme yapan Turgut Göğebakan'ın yazısından yararlanarak romanları değerlendirelim.

Attilâ İlhan'ın yukarıdaki romanlarına bakarak onu, tarihsel roman yazarı olarak nitelememiz belki zor. Zira o, şimdiden geçmişe gidip gelmeleriyle klasik tarihsel roman yazarından ayrılıyor. Başka bir söyleyişle tarihsel olayları sebep-sonuç ilişkilerine göre ele alıyor. Onun için tarihsel olayların kendisi değil, onu doğuran sebepler ve sonuçları da önemli. Bu yüzden Kurtuluş Savaşı'na belli bir zaman ile sınırlı olaylar dizisi olarak bakmak yerine Anadolu direnişini hazırlayan şartları, hiç olmazsa Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar uzanarak ve sebep-sonuç ilişkisi kurarak irdeliyor. Attilâ İlhan bu kadarla da kalmıyor, şimdinin izahını bile geçmişte arayarak bu tavrını belli ediyor.

Attilâ İlhan'ın Atatürk Dönemine sempati duyduğu biliniyor. Bunu kendisi de gizlemiyor. Bu sempatinin Kurtuluş Savaşı'nı *"tam bağımsız bir Türkiye'yi amaçlayan bir hareket"* olarak kabul etmesinden kaynaklandığı kesin. Onun *Aynanın İçindekiler* genel çerçevesi içinde yazdığı romanlardan *Kurtlar Sofrası, Sırtlan Payı, Dersaadet'te Ezan Sesleri* savaşın öncesini ya da sonrasını ele almakta, ama son romanı *Allah'ın Süngüleri* ise doğrudan Kurtuluş Savaşı'nın romanı olma niteliğini taşımaktadır.

Attilâ İlhan'ın adını andıklarımıza kaynaklık eden *Aynanın İçindekiler* dizisinin ilk romanı *Kurtlar Sofrası*, Atatürk inkılâplarını ve ilkelerini yaşamaya ve yaşatmaya azmetmiş, gazeteci Hüsnü Faik ve Mahmut Ersoy'un Cumhuriyet'in nimetlerinden yararlanan ama gerçekte altını oyan, farklı kimliklerdeki kişilerle yaptıkları mücadeleyi işler. Romandaki olaylar, büyük kentin entrikalarla dolu dünyası içinde, Mahmut'un öldürülmesi, sevdiği kadın Ümit'in gerçekleri görerek Mahmut'un ideallerini benimseyişi ve suçluları yakalatması çevresinde gelişir. Roman, Ümit'in Mahmut'un *"Memleket bir kurtlar sofrasına döndü mü isyan haktır."* sözünü hatırlamasıyla sona erer.

Esasında *Kurtlar Sofrası* bir Kurtuluş Savaşı romanı değil. Her ne kadar geriye dönüşlerle Kurtuluş Savaşı yıllarına gönderme yapılsa da, asıl verilmek istenen, geçen zaman içinde şimdinin değerlendirilmesidir. Yazar, bir bakıma tarihi güncelleştirmek istiyor. Yani savaştan çok, roman kişileri Kuvayı Milliye ruhu taşıyan gazeteci Hüsnü Faik ile Mahmut Ersoy'un kişiliğinde, savaşı kazanan ruhu tartışıyor romanında. Romanda Hüsnü Faik'in söylemiyle tanıtılan bu süreç, *"Kuvayı Milliye hareketinin filizlendiği dönemden Demokrat Parti döneminin kurtlar sofrasına uzanan bir süreçtir bu."* (Göğebakan 2003: 280).

Roman asli kişisi Mahmut Ersoy, inandığı gerçekleri gazetesine taşımaktan çekinmeyen bilinçli bir Atatürkçüdür. Ne var ki yazdıklarından rahatsız olan güçler, onu susturmakta gecikmezler. Bir yolsuzluğun üzerine gittiği sırada bir cinayete kurban gider. Mahmut'un öldürülme sebepleri romanın da tezi olan Kuvayı Milliye ruhunu yeniden egemen kılmanın zorunluluğunu da bünyesinde taşıyor.

İlhan'ın aynı çerçevede yazdığı ikinci romanı *Sırtlan Payı*, Kurtuluş Savaşı'nı doğuran ortamı vermeye hizmet etmektedir. Roman, Çanakkale, Gazze savaşmış İstiklâl Savaşı gazisi aslî kişi Miralay Ferit Bey'in bir kriz anında, Mütareke, Milli Mücadele ve İstiklâl Savaşı yıllarıyla ilgili hatırlamaları ve hesaplaşması üzerine kurulmuştur. Ferit Bey, olay zamanı olan 1960 Temmuzundan sık sık geçmişe dönerek farklı kimliklerde tanıdığı kişilerin kırk yıl sonrasında izlerini sürerken; yıllarca içinde taşıdığı, belki ölümüne sebep olduğu arkadaşını kurtaramayışının vicdan azabını da yaşar.

Sırtlan Payı, Göğebakan'ın nitelemesiyle "*çift düzlem üzerinde kurgulanmış*." Mütareke yıllarının olayları ile 60'lı yılların sosyal yapısı bir arada yürütülür. Yazar, birincisiyle ülkenin ve ulusumuzun yaşadığı zorlukları, geçirdikleri badireleri verirken; ikincisiyle ülkenin geldiği noktada Kuvayı Milliyenin hedeflerinden ne ölçüde uzaklaşıldığına dikkat çekmektedir.

Roman asli kişisi Miralay Ferid'in anılarına dalması, 1919 yılının Mayıs ayında yapılacak olan bir-miting davetiyesinin sunumuyla başlar. Duygusal bir tonda yazılmış olan bu davetiyede Attilâ İlhan, montaj tekniğinden de yararlanarak, Sultanahmet Meydanı'nda yapılan mitinge dikkat çekiyor ki bu tür mitingler, aydının misyonunu ve halkın bilinçlenmesini/uyarılmasını vermesi bakımından oldukça dikkat çekici nitelikte. Yazarın amacı da, Kuvayı Milliyenin yüklendiği misyonu en iyi şekilde vermekten ibarettir. Bu yüzden Milli devletten ne anladığını ve devletin kuruluşuyla ilgili düşüncelerini okura, yine Kuvayı Milliyeci Miralay Ferid'in iç konuşmaları aracılığıyla yansıtır.

Benzer durum, *Dersaadet'te Ezan Sesleri* romanı için de geçerli. Aralarındaki tek fark, betimlemelerin kapalı mekanlardan dış mekanlara; meyhanelerde betimlediği işgalin utanç verici tablolarını Beyoğlu, Galata gibi açık mekanlara taşımış olmasıdır. Zaten roman da mütareke döneminin karanlık atmosferi üzerine kurulmuş. Bir tür aydın tepkisinin dışa vurumu gibi bir şey. Kurtuluş Savaşı'nın ön hazırlıkları yapılıyor, aydınların önderliğinde Milli Kongre toplanıyor ve direniş konusunda halkı bilinçlendiriyor. Öte yandan İngilizlerin güdümündeki İstanbul hükûmetinin tüm bu faaliyetleri önleme çabaları...

Karşı cephede yer alan saray, iki romanda da olumsuz olarak veriliyor. Ülke, işgal kuvvetleri tarafından kuşatıldığı sırada sarayın benimsediği tek çıkış yolu mandacılıktır. Bu tartışmalar verilirken bir bakıma Sarayın teslimiyetçi tutumu da eleştirilmektedir. Attilâ İlhan, bu konuda da birtakım belgelerden yararlanıyor ve özellikle Vahdettin'in işgali bir bakıma meşru gösteren İngilizlerle yaptığı anlaşmaya dikkat çekiyor. Yazar, bölüm başlarına yerleştirdiği belgelerle döneme ilişkin tezini desteklemeyi, inandırıcılık kazandırmayı da amaçlamaktadır. Attilâ İlhan, mandacılık konusunu romanın

pek çok yerinde gündeme taşıyarak, sorunun ne kadar ciddi ve tehlikeli olduğuna da dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım tarzı, aynı zamanda, yazarın bağımsızlık olgusuna verdiği önemi de göstermektedir.

Yazar, *Dersaadet'te Sabah Ezanları*'nda mütareke yıllarının getirdiği sefalet tablolarını vererek, zafer sonrasının hızlı kalkınma çalışmalarının anlamını vermeye çalışıyor. Bütün bu olumsuz tablolara karşın yine de ümitsiz değildir yazar. Romanın adı da zaten bu ümidi yansıtmaktadır. Romanda asıl ümit, roman kişilerinden Doktor Hayrullah Bey'in "*...bu mülk ki, ecdadımızın olmuştur ve bizim mülkümüzdür ve biz ki mülkün arslanıyız, bu zillete boyun eğecek miyiz?*" (Göğebakan 2003: 291) sözlerinde gizlidir.

Attilâ İlhan'ın Milli Mücadele, Kurtuluş Savaşı dönemine bağlanabilecek nitelikte *Aynanın İçindekiler* dizisinin son romanı *Allahın Süngüleri*, ötekilerden farklı olarak konusunu doğrudan Kurtuluş Savaşı'ndan alır.

Attilâ İlhan'ın buraya kadar tanıttığımız romanlarında, Lukacs'ın ve Scott'un tarihsel romanla ilgili görüşlerine uygun olarak, gerçek kişilere pek yer verilmez. Ancak, son romanı *Allah'ın Süngüleri* bunların dışında kalır. Çünkü romanın baş kişisi Atatürk'tür. Ayrıca romanın öteki kişilerinin büyük bir bölümü de gerçek kişilerden oluşmuştur. Yazar, 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 haline gelir.

Roman, ilk bakışta, bir Atatürk romanı gibi görünüyorsa da, gerçekte tam bir Kurtuluş Savaşı romanı karakterindedir. Atatürk'ün baş kişi olması, belki Milli Mücadele dönemindeki rolünden ve buna bağlı olarak dönemin en önemli kişisi olmasından kaynaklanmaktadır.

Yazar, bu sakıncayı ortadan kaldırmak, hiç olmazsa romanın 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 plâna çıkarmış. Ayrıca Reis Paşa iki boyutuyla romanda yer alıyor. O, hem Milli 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."* (Göğebakan 2003: 300). Fikriye ile olan ilişkisi ise, boşlukların doldurulması dışında, tarihsel gerçekliğe uygun bir biçimde sonlandırılıyor romanda.

Allah'ın Süngüleri, dönemin az bilinen olaylarına da değiniyor. Söz gelişi Mustafa Suphi'nin TKP'nin kuruluşundaki rolü, Atatürk'ün bu olaydaki ince siyaseti, İngiltere ve müttefiklerinin yolunu kesmek ve iç ve dış Bolşeviklerin desteğini almak için Rusya ile yapılan kritik anlaşmalar ve bu anlaşmalarda yürütülen dikkatli politika, Çerkez Ethem olayı ve bu konuda karanlıkta kalmış pek çok ayrıntı...

Kronolojik bir sıranın takip edildiği romanda 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. Bununla yazar, olayların bitmediğini ve başka romanlarda devem edeceğini sezdirmektedir. Bir başka cepheden bakılınca *Allah'ın Süngüleri* romanı, çöken bir imparatorluğun enkazından yeni ve diri bir devletin doğuşunu da müjdelemektedir.

10.2.3. Toplumcu-gerçekçi romana doğru

Sadri Ertem

1930'lu yıllardan itibaren konu sıkıntısı çeken ve memleket edebiyatının sınırlı çerçevesi içinde bunalan romancılardan kimileri konularını felsefî bir doktrine ya da ideolojik kavramlar üzerine oturtarak yeni bir yol izlerler. Bunların başında asıl mesleği gazetecilik olan Sadri Ertem (1900-1943) gelir. Son Saat gazetesindeki yoğun çalışmalarından vakit ayırabildiği ölçüde röportaj tekniğinin sağladığı kolaylıkla güdümlü romanlar yazmaya koyulur. Roman tekniği bakımından bir yenilik getirmeyen beş romanından *Bir Varmış Bir Yokmuş*'ta (1933), *Tanzimat* yıllarında başlayan kapitülasyonların sebep olduğu felâket ve sarsıntıları; *Düşkünler*'de (1935), *Tanzimat*la birlikte başlayan yüksek memur bürokrasisinin zamanla yozlaşmasını; gezi biçiminde düzenlenmiş *Yol Arkadaşları*'nda (1945) Batı Anadolu'daki kasaba ve şehirlerinden birtakım kesitler sunar. Onun gazete sayfalarında kalan üç ciltlik *Step* dışında kendisine ün kazandıran romanı *Çıkrıklar Durunca* (1930-31) adını taşır. Kapitülasyonların gereği olarak Ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gümrük korumasından yoksun kalan Türk dokuma sanayiinin Avrupa mallarının istilâsına uğraması sonucu yerli dokuma tezgâhlarının birer birer kapanması, işlerini kaybeden Bolu civarındaki bir alevi köyünün eşkıya ile işbirliği yaparak ayaklanması *alevî-sünnî, idare-halk* gibi çatışmaları içinde –biraz da ülkenin içinde bulunduğu sosyal yapı zorlanarak- verilir. Yazar romanda, ideolojik bir yaklaşımla da olsa çıkarları için bir araya gelen bir halk hareketini gündeme taşır ve bu direnişin

sebeplerini sorgular. Bir eleştirmenin söyleyişiyle hemen hepsi bir tezin ispatına hizmet eden ve gözleme dayanmayan olaylar, kimi yerde *"birbirlerine birtakım gevşek bağlarla bağlanmış"* kimi yerde ayrıntılar gereksiz yere uzatılarak romanın temposu aksatılmıştır. Bu yüzden kişiler, *"kendilerine özgü ruhsal halleri bulunan birer varlık olarak değil, olayların yürümesi için birer araç olarak kullanılmış"*tır. (Solok 1990: 30). Romanın ilgi çekici kılan, sanat değerinden ziyade toplumsal sorunları ekonomik açıdan değerlendirmiş olmasıdır.

Aziz Nesin

Yazı hayatına öykü ile başladığı halde 50'li yıllardan sonra romanda karar kılan Aziz Nesin (1915-1999), gözleme dayalı eserlerinde, toplumdaki zıtlıkları, siyasal çatışmaları sergilemiştir. Kara mizahın özgün örneklerinden olan bu eserlerden bazıları (*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 plân çerçevesinde bir araya getirmiştir. *Tek Yol* (1978)'da 70'li yıllardaki kısır fikir çatışmalarını işleyen yazar; kimi eleştirmenlerin *"en güçsüz"*, (Alangu 1965: 660), kimilerinin ise *"olay örgüsü, ayrıntıların ilginçliği, dili, anlatımı, tiplerin*(in) *canlılığı, inandırıcılığı bakımından en başarılı ve en güzel eserlerinden biri"* (Solok 1990: 327-328) olarak gördükleri *Saçkıran*'da batıdan 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 edebi alıntı tekniklerini başarıyla uygulamasın bakımından dikkate değerdir.

Romanlarında öyküleri kadar başarılı olamayan Nesin, bu eksiğini yerel ağızlarıyla konuşturduğu tiplemeleriyle, hayatın içinden mizahî unsurlar taşıyanları kolayca ayıklayıp çıkarmasıyla ve bunları belli bir plân içinde ilişkilendirmesiyle kapatmaya çalışmıştır.

10.2.4. Anadolu romanı ya da romanda toplumcu gerçekçilik

1940'lı yıllardan itibaren romanda gerçekçiliğin bir uzantısı olarak değerlendirilen köye ve köy insanına yöneliş başlar. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Cumhuriyet ideolojisi çevresinde işlenen köy romantizmi, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ıyla yerini köy gerçekçiliğine bırakır. Artık Türk okuru, o zaman kadar kendisine tanıtılan köy ve köylülerin, Anadolu'yu duyduklarından ve hayal ettiklerinden tanıyan, İstanbul yazarlarının anlattığı gibi olmadığını farkeder. 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'ın (1933-) 1950'de köy gerçeğini konu alan *Bizim Köy* romanını yayımlamasıyla köye ve köy hayatına olan ilgi iyice artar.

Köyden söz eden romanlarda köylü üzerindeki ağa ve jandarma baskısı, su sorunu, teknolojik tarım araçlarının girişiyle emeğin ucuzlaması bu yüzden köyden kasabaya ve kente gitmek zorunda kalan insanların dramı, cehalet, toprağın çoğu zaman zorla köylüden alınarak belli ellerde toplanması.. gibi pek çok sorun ele alınmıştır.

Bu 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, ele alınan sorunlar tarihsel, sosyolojik, psikolojik derinlikten uzakta belki dönem için bir belge ama daha çok kaba bir bildiri düzeyini aşamamıştır.

Köy romancılığının kuşkusuz en olumlu yanı, o zamana kadar Anadolu'yu duydukları ya da düşlediklerine göre değerlendiren başkent romancılarının aksine içlerinde yaşadıkları insanları ya da tanık oldukları olayları anlatmaları olmuştur. Onların köy sorunlarına bakış tarzlarını çok partili hayata geçiş sırasında eşrafı ve ağaları destekleyen partizanca tutumların, boş vaadlerle ve seçim yatırımlarıyla köylüyü aldatan kimi politikacıların etkili olduğunu söylemek ödev niteliğinde.

10.2.4.1. Toplumcu-gerçekçi bakış

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 şehir insanının ve büyük şehrin sorunlarını ele alan konulara yönelirler. Yine aynı kaynaktan beslenen roman yazıcılarından 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.

Sabahattin Ali

Anadolu romanını Cumhuriyet'in ikinci dönem romancıları arasında birkaç usta isim yüklenir. Öykü ile sanat hayatına başladıktan sonra romanda karar kılan Sabahattin Ali (1907-1948), bu isimlerin başında yer alır. Edebiyat çevrelerinde büyük yankı yapan ilk romanı *Kuyucaklı Yusuf*'ta (1937) Ömer Seyfettin'den sonra pek çok taklidi ortaya çıkan kahraman eşkıyayı romana sokar. *Memleket edebiyatı* çığırı içinde o zamana kadar romantik bir tarzda yaklaşılan Anadolu'ya realist -Berna Moran'a göre romantik- bir dikkatle bakar (Moran 1991: 18). Yazarın Aydın hapishanesinde tanıdığı bir mahkûmun serüveninden yola çıkarak kaleme aldığı roman, Anadolu insanının yoksulluğunu, Anadolu'nun eşraf ve bürokrat kıskacında horlandığını, ezildiğini dile getirir; köy ve kasabalarda yaşayan sıradan insanların arayışlarını, tutkularını, yalnızlığını kısaca iç dünyalarını gerçekçi ve toplumcu bir dikkatle gözler önüne serer. Yazarın eserleri üzerine kapsamlı bir araştırma yapan Ramazan Korkmaz'ın da tespit ettiği gibi *Kuyucaklı Yusuf*, kahramanı Yusuf'un "*şahsi sergüzeştinde Anadolu'daki toplumsal gerçekçilik üzerine tutulmuş bir ayna gibidir: İstanbul dışındaki bir kasabada 'mütegallibe esnaf' ve eşrafın hükûmet güçlerini nasıl sindirdikleri ve bu güçlerini yoksul-kimsesiz insanlara nasıl bir baskı aracı olarak kullandıkları anlatılır.*" (Korkmaz 1997: 247). Kendisini yakından tanıyan Cevdet Kudret'in ve aile bireylerinin söylediğine göre Sabahattin Ali romanı üç cilt olarak tasarlamış ama bir cildini bastırabilmiştir. Buna göre aynı kaynaklar romanın ikinci cildinin *Çineli Kübra* adını alacağını, üçüncü cildinde ise dağdan şehire inen Yusuf'un yeni hayatını işleyeceğini söylemektedirler.

Romanın zaman sınırları 1903-1915 yılları arasını kapsar. Bu zaman diliminde aynı zamanda Osmanlı Devletinin çalkantılı döneminin eleştirisi yapılır. Ancak dönemin siyasi tepkilerinden çekindiği için olay zamanını Cumhuriyet idaresi öncesi yıllarına kaydıran yazar, romanının yapısını birey-idare, halk-eşraf/mütegallibe/bürokrat çatışması üzerine yerleştirir. Romana konu olan Yusuf ile Muazzez'in çocukluk yıllarına kadar uzanan, yer yer romantik ögelerle süslü temiz aşkları, eşrafın temsilcisi Şakir'in ve onun yanında yer alan Kaymakam İzzet Bey'in ve karakol komutanının entrikalarıyla kirlenir. 1903 sonbaharında Nazilli'nin Kuyucak köyünde başlayıp 1915 kışında Edremit'te sona eren olaylar zinciri, yazarın tezine uygun olarak, Yusuf'un intikamını almak için yeniden kasabaya dönmek üzere dağa çıkışıyla sona erer. Yazıldığı dönemde büyük yankı uyandıran *Kuyucaklı Yusuf*, bir eleştirmenin söyleyişiyle "*mahalli renkleri vermekteki üstün başarısıyla, kişilerinin canlılığıyla, ayrıntıları kullanmadaki ustalığıyla, olay örgüsündeki mükemmellikle. (...) sosyal gerçekçilikle insanî gerçekliği tam bir uyum içinde,*

dengeli olarak yansıtmasıyla eskimeyecek, tazeliğini sürdürecek bir roman"dır (Kalpakçıoğlu 1971: 44).

Sabahattin Ali'nin üç romanı arasında farklı bir konuma sahip olan Kuyucaklı Yusuf, bir denge ve simetri üzerine kurulmuştur. Eş bir söyleyişle yazar, roman vakası içinde yer alan küçük ayrıntılar da dahil her şeyi hesaplayarak bu dengeyi kurmuştur. Şöyleki romanın daha başında eşkıyaların Yusuf'un köyünü basarak anne ve babasını öldürmeleri ve çatışma sırasında baş parmağının eşkıyalarca kesilmesi olay örgüsünün belirleyicisi durumundadır Yazar birinci epizotla yalnız kalan Yusuf'u erkek çocuğu olmayan Kaymakam Selahattin Bey'in evlâtlık almasına, dolayısıyla kasabanın yozlaşmış hayatıyla ve bu hayatın yozlaşmış insanlarıyla karşılaşmasını sağlamış; bu vesileyle Yusuf'a Muazzez'i tanıma fırsatı vermiştir. İkinci epizot ise hem onun seferberlik sırasında sakat muamelesi görerek askere gitmeyip kasabada kalarak Muazzez'i eşrafın entrikalarından korumasını sağlamıştır. Başlangıçta bir avantaj gibi görülen bu beden kusuru olayın tıkandığı bir yerde Selahattin Bey'in ölümünden sonra yerine bakan İzzet Bey'in eşraftan Hilmi Bey'in sözüne uyarak "*sakat parmağıyla yazı yazamaz*" bahanesiyle Muazzez'den uzaklaştırılmasında da kullanılmıştır. Romanda bir başka denklik gerilim unsurunun kullanılması ile ilgilidir. Olayların zamanlaması bakımından gerilimi sağlayan üç farklı olay, üç ayrı gecede ve üç farklı cinayetle sağlanır; Yusuf'un anne ve babasının eşkıyalarca öldürüldüğü gece, Bakkal Ali'nin Muazzez yüzünden Hilmi Bey'in oğlu Şakir tarafından öldürüldüğü gece ve romanın sonunu hazırlayan Yusuf'un kendisini "*hayata bağlayan değerleri yağmalayan şehir eşkıyalarına karşı ölüm kustuğu gece*". (Korkmaz 1997: 258-259).

Yalnızlık, kaçış, doğa, sosyal adaletsizlik, bedbinlik, yozlaşma gibi öteki romanlarında da sıkça karşılaştığımız temalarla beslenen Kuyucaklı Yusuf'ta olayları yönlendiren ana tema aşktır. Bu gönül ilişkisinde Kaymakam Selahadin Bey'in kızı Muazzez, Yusuf, Şakir ve Bakkal Ali için hedef obje durumundadır. Muazzez'e talip olan bu üç kişinin amaçları görünüşte aynı olsa da niyetleri tamamen farklıdır. Şakir'inki "*eski bir kinin intikamını almak içindir.*" Şakir Muazzez'le evlenmekle hem onun bedenine sahip olacak hem de kendisini bu konuda aşağılayan Yusuf'tan intikamını alacaktır. Yusuf'un Muazzez'in aşkına yönelmesinin temelinde yine Korkmaz'ın söyleyişiyle "*yüceltme fikri*" vardır. "*Çünkü Yusuf, Muazzez'i bir kadın olmaktan çok, sevgi, masumiyet ve saadet gibi kavramların temsilcisi olarak görmekte ve onu tehlikelerin boyutu ne olursa olsun korumaya çalışmaktadır* (Korkmaz 1997: 258). Aracı konumundaki Bakkal Ali dışında asıl çatışma Yusuf ile Şakir arasında geçer.

Romanda kullanılan ve Yusuf'un mizacından ve yaşadıklarından kaynaklanan bireysel temalar yanında *sosyal adaletsizlik* ve yozlaşma temaları romanın mesajını da yüklenir. Kaderiyle yüzleşen Yusuf, dağ eşkıyasının ve

şehir eşkıyasının arasında kalmıştır. Birinciler anne ve babasını acımasızca katletmiş, ikinciler sevdiği insanı, inandığı değerleri öldürmüştür. İkisi de masum insanları soyar, aşağılar, namuslarına saldırır, öldürür. Romanda Bakkal Ali'yi acımasızca öldüren Şakir'in hapse gireceğine kimse inanmaz. Irgat Kübra'nın, namusu Hilmi Bey ve adamları tarafından bir bağ evinde kirletildikten sonra kaymakamın sorgulamasına karşı "*onlara kimsenin gücü yetmez*" cevabı, yoksul ve güçsüz kişilerin bu konudaki ümitsizliklerini ve eşraf zulmüne karşı yılgınlıklarını anlatmaktadır. Çünkü bu nüfuzlu kasaba eşkıyasının yine kendileri gibi "*kendilerine benzeyen bir partileri vardır.*" Adaleti sağlaması gerekenler ise ya politize olmuş, ya da varlıklı ve güçlü kişilerin emrine girmişlerdir. Nitekim devlet güçlerinden ümidini kesen Yusuf, Hilmi Bey, karakol komutanı ve kaymakamı öldürerek adaleti kendisi gerçekleştirir.

Sabahattin Ali, otobiyografik karakterli ikinci romanı *İçimizdeki Şeytan*'da (1940) doğruyu bildiği halde savunmaktan korkan bir aydının, Ömer'in kararsızlığını, yalnızlığını, kendini bulma sürecindeki bunalımlarını ve iç çatışmalarını ele alır. Eleştirmenlerce siyasi ve ideolojik bulunan roman (Korkmaz 1997: 248), 1940'ların sosyal ortamında iki farklı dünyanın insanı olan Ömer ile Macide'nin "*iğreti*" beraberliklerini işler. Kuyucaklı Yusuf'un dengeye ve simetriye dayanan sağlam olay örgüsüne karşın *İçimizdeki Şeytan*'da olay örgüsü, iç monologlarla yürütülür ve yine olayla tesadüflerle birbirine bağlanır. Anı türünde yazılan son romanı *Kürk Mantolu Madonna*'da ise (1943) uygarlık çatışması içinde bunalan aydının çelişkilerini, iç konuşma, bilinç akışı gibi modern anlatma tekniklerini kullanarak verir. Toplumla sağlıklı ilişkiler geliştiremeyen, bu yüzden hayata küsmüş Raif Efendi'nin Maria Puder ile olan üç aylık beraberliğinin ve bu beraberliğin meyvesi olan kızının çağrıştırdıkları ile düşledikleri arasındaki çelişkiyi anlatır. Belli bir tez etrafında gelişen ve yer yer yazarın kendi kişiliğinden ve "*Almanya'daki hayatından izler taşıyan*" (Korkmaz 1997: 248) üç romandan ilki haksızlıklar karşısında bir süre sustuktan, sineye çektikten sonra aniden patlayan ve isyanını önüne geleni yok ederek dindiren bir köy gencini, ikincide küçük çıkar hesapları içindeki aydının çelişkilerini, üçüncüde ise hayatın gerçeğinden kaçıp kitapların dünyasına sığınan, dış dünyaya kapalı insanları buluruz. Her üç romanın kesiştiği nokta, kurallarla sınırlı bir yaşama biçimini yadırgayan kişilerin uyumsuzluklarıdır. Bu uyumsuzluklar kimi zaman roman kişilerinin isyanına, kimi zaman gerçeklerden kaçmalarına, kimi zaman da iç çatışmalarına sebep olur.

Kemal Tahir

Çorum ve Çankırı hapishanelerinde edindiği hayat tecrübesi ve yoğun bir bilgi birikimi ile 50'li yıllardan itibaren roman yazmaya başlayan Kemal Tahir (Demir) (1910-1973), bir süre dedektif ve macera romanı yazdıktan sonra tezli romanlara yönelir. İlk 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. Nazım Hikmet'in hapishaneden yüreklendirici mektuplarıyla desteklediği, Çorum-Çankırı dolaylarının yerli diliyle kaleme alınan *Sağırdere* (1955) ve onun devamı olan *Kör Duman*'da (1957), Türkiye'nin yaşadığı toplumsal değişim içinde köye ve köylülere has sorunlar; kadın-erkek ilişkileri, düğün, dernek, aile düzeni, batıl inançlar, köye has çıkar çatışmaları, kan davaları, köy içi soyluluk ve üstünlük mücadelesi, bozulmuş ahilik teşkilâtının uzantıları, din ve töre baskısı, cinsel sapkınlıklar, şehirdeki köy kökenli gurbetçilerin gurbet duygusu, "*dışından sessiz bir ölü gibi duran köyün içten şaşılacak ölçüde çok yönlü, çelişkili dünyası*" titizlikle işlenir (Dosdoğru 1974: 127). 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: "*Ahlâk 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 ve bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer.

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). Asrın başından 1940'lı yıllara kadar cereyan eden olaylar, Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ile Cumhuriyetin kuruluşu, bu süre içinde meydana gelen politik, sosyal ve ekonomik değişiklikleri; sırtlarını merkezî idareye dayayan ağa-mütegallibe zulmü, medreselerin iç yüzü, batıl inanışları, hurafeleri, ahlâksızlıkları, düzenleri, iftiraları, köye has entrikaları ile ülke gerçeklerine yabancı aydın için birtakım bilinmezlerle dolu köy ve köylü hayatını derinlemesine anlatan uzun soluklu bir serüvenler yumağı. Kalabalık bir şahıs kadrosu içinde "*sakatlığı yüzünden harbe gidemeyen bir adamın, akla gelmez hileler kullanarak, az zamanda nasıl köy ağası olduğunu hikaye eder.*" (Dosdoğru 1974: 146). Romanlar, köye ve köylüye bakış açısı itibariyle 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 has çevre ve mekan ayrıntılarına girmediğini (Kalpakçıoğlu 1960), kimileri köylü olmadığı için köy yazarı sayılamayacağını (Dinamo, Yeni Ortam: 20.11.1973) iddia ederken Tahir Alangu gibi kimileri 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 şehirde arar. Kemal Tahir'in köylüye karşı olumsuz tavrını, bilinçaltına yerleşmiş bir düşmanlıkta değil, kökleri saraya uzanan şehirli kimliğinde ve Asya toplumlarının prekapitalist bir hayat sürdüğünü öne süren Marksçı görüşlerinde aranmalıdır. Berna Moran'ın bu hususta ki görüşleri dikkate değer:

"Türk tarihine Marksçı bir yöntemle yaklaşan Kemal Tahir'in hareket noktası, Osmanlı ve Doğu toplumlarının tarih içindeki gelişmelerinin, Batı toplumlarının klasik gelişiminden farklı olduğu olgusudur. Osmanlı toplumu, kölelik, feodalite, kapitalizm evrelerinden geçmemiştir ve bunun nedeni de Asya Tipi Üretim Tarzı'dır. Başka bir deyişle Osmanlı'da üretim aracı olan toprağın sahibi devlettir ve özel toprak mülkiyeti olmadığı için servetin bireylerin elinde birikimi ve güçlü bir sınıfın oluşumunu engellemiştir. Bundan ötürü Osmanlı toplumu sınıfsız bir toplumdur, Batı toplumuna benzemez. Ne Batı'daki, soylu feodal anlamında derebeyi vardır, ne serf durumunda köylü, ne de sonraki burjuvazi. Bu durumda Osmanlı bürokrat sınıfının tarihi sürecin bir aşamasında Batılılaşma siyaseti güderek imparatorluğun sorunlarına çare araması tamamiyle yanlış bir siyasetti, çünkü daha sağlıklı olan Osmanlı toplum yapısını geliştirmek yerine, insancıl olmayan ve bize uymayan bir yapıyı getirdi Türkiye'ye. Batı'nın sorunları da bulduğu çözümler de uymaz bize. 1920'lerden sonra daha da hızlandırılan Batılılaşma ve devrim hareketleri yine kopyacılıktır ve halka rağmen yapıldığı için tabana dayanmayan bu üstyapı değişiklikleri hem Türk aydını ile halkı arasındaki kopukluğu arttırmış, hem de geçmişle aramızdaki bağı koparmıştır." (Moran 1991: 130-131).

Kemal Tahir, olaylarının büyük bir bölümü Çankırı hapishanesinde geçen ve köydeki bir düzen sonucu katil olan bir Anadolu gencinin hayatını romanlaştırdığı *Kelleci Memet*'ten sonra (1962) dikkatlerini şehire ve şehir insanına çevirir. Mütareke Dönemi'nde İstanbul'da bulunmuş olmanın sağladığı imkânlarla cephe gerisinde özellikle aile çevresinde işgalci subaylarla sürdürülen sorumsuz ve yozlaşmış hayata dair izlenimlerinden yola çıkarak kimliğini hatırlayan varlıklı ve soylu Kâmil Bey'in yeni kimliğiyle Kurtuluş Savaşı'na hazırlanması, Anadolu'nun kurtuluşu için mücadele edenlere yardım etmesi yüzünden tutuklanmasını ve burada yaşadıkları ve tanıdıklarının yönlendirmesiyle bilinçlenişini işleyen *Esir Şehrin İnsanları* (1956), Kâmil Beyin hapishane hayatının anlatıldığı *Esir Şehrin Mahpusu* (1962) ile milli mücadelede görev alanların yeni yönetimden pay istemeleri sonucu yollarının ayrılmasını konu alan, biraz da kendi yaşam öyküsüyle örtüşen *Yol Ayrımı* (1971), *Namusçular* (1974), *Karılar Koğuşu* (1974), *Hür Şehrin İnsanları* (1976), *Damağası* (1977) ve *Bir Mülkiyet Kalesi* (1977) romanları takip eder.

Kemal Tahir'in yakın dönem siyasi, ekonomik ve toplumsal hesaplaşması devam etmektedir. *Yorgun Savaşçı*'da (1965, *Yunus Nadi Roman Armağanı*-1968) Kurtuluş Savaşı'nın ilk günlerinden itibaren topluma hakim 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 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, Osmanlının aşiretten devlet haline gelişini ele alır. Arka kapağına düşülen notta "*gerek öz, gerek biçim bakımından batı romanından ayrı bir özellik taşımaktadır*" denmektedir. Kemal Tahir, *Devlet Ana*'nın bu özgün yapısını öteki romanlarıyla da ilişki kurarak şöyle açıklamaktadır: "*Türk romanı, 1945'lere kadar, Batı romanı kopyacılığı çizgisinde gelişmiştir. Oysa, Türkiye, batıdakilere hiç benzemeyen bir topluluktur. Anadolu insanı, batılının geçirdiği tarihî aşamalara uğramamıştır. Bu sebeple, dünya görüşleri, olaylar karşısındaki davranışları, batılıya benzemeyen insanlarımızın romanı da gerek biçim, gerek öz bakımından değişik olmak zorundadır. Tarihinde, büyük devletler kurmuş, bunları yönetmiş Türk insanı, en ileri Batı toplumlarının kişileri kadar derin ve zengin iç dünyalara sahiptir. Bu da, büyük romanlar yazılmasına imkân veren temel dayanaktır.*" (Dosdoğru 1974 : 385-86).

Kemal Tahir'in Türkleri bir işgalci olarak değil, Bizans tekfurlarının baskısı altında ezilen hristiyan halk için kurtarıcı diye nitelemesi, yukarıda alıntıladığımız bakış açısının gereğidir. Nitekim Osman Bey ve askerleri tekfurların 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.

Orhan Kemal

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'da yayınlar. Otobiyografik karakterli bu romanda siyasi 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 halini öyküleştirir.

İlk eserlerinde ekmeği ve emeği ana tema olarak işleyen Orhan Kemal'in son eserlerinde özellikle *Avare Yıllar*'dan sonrakilerde aşk temasının ön plâna çıktığı görülmektedir. Ondaki bu köklü değişimi yaşam öyküsünü romana sokmasıyla açıklamak mümkündür. Baba ocağını konu alan hayatın 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 hali vardır.

Küçük adam psikozundan kurtulan *Orhan Kemal,* 1954 yılında yazdığı *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanıyla ben merkezli konulardan daha geniş mekanlara açılır. Anadolu köylerinden Çukurova'ya çalışmaya gelen üç gurbetçinin tanımadıkları iş dünyasının şartlarına ayak uydurmaya çalışmaları, emeklerinin karşılığını alamadıkları çırçır fabrikalarındaki ağır çalışma şartları, 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, köye ait değerler ile kentin değerlerini karşı karşıya getirir. Bu çatışmada aşağılanan ve yenik düşen, köy olur. Kişiler arası ilişkilerde çıkarın ön plânda olduğu romanın sonunda kent serüvenini tamamlayan Yusuf, sahip olduğu değerleri kaybetmiş olduğu halde köyüne döner. Elinde kenti simgeleyen bir gazocağı vardır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanını köy-şehir 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), şehir hayatına uyum sağlamaya çalışan köy kökenli insanların iş yerlerinde karşılaştıkları güçlükler, tedirginlikleri, kadın karşısındaki zaafları; *Gâvurun Kızı* (1959), *Hanımın Çiftliği* (1961), *Kaçak*'ta (1970) ise 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) *gelin-kayınvalide çatışmasını*; *Gurbet Kuşları*'nda (1962) köyünden ve toprağından koparak İstanbul'un varoşlarına yerleşen insanların dramını; *Arkadaş Islıkları*'nda (1968), sevgi, fedakârlık 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.

Bu eserleri dışında kalan, tafrikacılığın kolaylığında 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 düşürüp kirletiledikten sonra fuhuşa sürüklenen yoksul kenar mahalle kızları vb.'nin hayatlarını romanlaştırır.

Yirminin üzerinde yazdığı romanları arasında özellikle yazarına büyük şöhret kazandıran ve üzerinde çok konuşulan eserlerinden olan *Murtaza*'da bir fabrikada gece kontrol yardımcısı olarak çalışan aslî 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 içinde geçen çocukluk ve gençlik dönemleri içinde hayatın karşısına çıkardığı fırsatlarla yakından tanıdığı çevrelerden 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 kaçmadan 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.

Yaşar Kemal

Yazı hayatına folklor derlemeciliği ve şiir yazmakla başlayan ve sonunda romanda karar kılan Yaşar Kemal (Göğçeli) (1922-), gerek folklorculuğunun, gerek halk içinden gelmiş olmasının avantajlarını ve halk öykücülerine özgü anlatım tekniğini, eleştirmenlerin tepkisini çekecek ölçüde, sonuna kadar kullanır. Uzun öykü hüviyetli ilk roman denemesi olan *Teneke*'de (1955) büyük çıkar gruplarına karşı kaymakam Fikret Irmaklı ve memur Resul Efendi'nin inandıkları erdem değerleriyle onurlu direnişlerini anlatır. Romanın sonunda kaymakam Fikret, arkasından çalınan teneke seslerine aldırmaksızın kendisini harcayan idarecilere kırgın bir halde kasabayı terkeder. Yaşar Kemal, romancılığında asıl çıkışını aynı yıl yayınladığı dört ciltten oluşan *İnce Memed*'le yapar (1955, İnce Memed II 1969). *Varlık Roman Armağanı* alan ve pek çok ülkede yayınlanan eser, köylüye zulmeden toprak ağası yüzünden dağa çıkan yiğit bir eşkıyanın ağa, eşraf, eşrafla işbirliği yapan yerel yöneticiler ve politikacılarla yaptığı uzun soluklu mücadeleleri konu alır. Berna Moran'ın "*soylu eşkıya*" olarak nitelediği roman kahramanının serüveni içinde, Memed'e "*döneklik eden*" köylünün çıkarcılığını ve "*silik bir yığın*" olduğunu da sezdirir (Moran1991: 90-91).

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 alacaktır.

Yaşar Kemal, *Akçasaz'ın Ağaları* genel başlığı altında yazdığı Güneydoğu Anadolu'da halâ geçerliğini koruyan kan davasını, eşraf arasındaki küçük hesaplara dayanan cedelleşmeleri dile getirdiği *Demirciler Çarşısı Cinayeti* (1972) ve *Yusufçuk Yusuf* (1974) romanları dışında, 70'li yıllardan sonra, Anadolu efsanelerini romanlaştırır. *Üç Anadolu Efsanesi* (1967), *Ağrıdağı Efsanesi* (1970), *Binboğalar Efsanesi* (1971), *Çakırcalı Efe* (1972), *Yılanı Öldürseler* (1976), *Al Gözüm Seyreyle Salih* (1976), *Filler Sultanı ile Sakallı Topal Karınca* (1977) 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 Aşık Kemal diye anılan bir halk şairi olmasına bağlar

(Solok 1990: 405). Onun, buraya kadar anılanlar dışında yazdığı *Allah'ın Askerleri* (1978), *Kuşlar da Gitti* (1978), *Deniz Küstü* (1979), *Kimsecik* (1980), *Kale Kapısı* (1986) adlı romanları köy-şehir ikilemi içinde artık fazla ilgi görmeyen benzer konuları anlattığı eserlerindendir.

Yaşar Kemal'in romanlarında folklorik ögelerden, masallardan, destanlardan ve doğa betimlemelerinden büyük ölçüde yararlandığını biliyoruz. Bıkmadan usanmadan aynı mekanı anlatmasına rağmen okuyucu bulması, herhalde, üslûbuna ait bu özelliğinde aranmalıdır. Berna Moran onun romanlarıyla ilgili bu ayırıcı özelliğini şöyle anlatmaktadır:

"*Yaşar Kemal'in yarattığı Çukurova dünyasında insan kadar önemli bir yer tutan doğa, çeşitli işlevler gören bir ögedir. Dağları, ovaları, bataklıkları, otları, ağaçları, kuşları, böcekleriyle tüm doğayı romanlarında böylesine coşkuyla işlemiş başka bir Türk yazarı yok. Yaşar Kemal'in doğayı çeşitli amaçlarla kullandığını biliyoruz. Doğa her şeyden önce insanın yaşadığı çevre olarak vardır; kimi zaman yaşamak için boğuştuğu bir düşmandır, kimi zaman bazı ahlâksal değerlerin simgesi olarak iş görür. Kimi zaman da estetik değer kazandıran bir ögedir, çünkü Yaşar Kemal'in yapıtlarındaki şiirselliğin bir kaynağı, söylemeğe gerek yok ki, tüm zenginliğiyle sergilenen doğadır.*

Bu şiirsellik, romanlarındaki belirgin şiddet ögesiyle birleşerek Yaşar kemal'in önemli özelliği olan ve hem doğada hem insanlar arası ilişkilerde gözlemlediğimiz şiirsel şiddet ögesini oluşturur." (Moran 1991: 126).

Fakir Baykurt

Köyü ve köylüyü konu alan romancılarımızdan Fakir Baykurt, köy kökenli oluşunun sağladığı kolaylıkla başarılı ürünler verebilecekken tek yanlı bir dikkatle sanatını ideolojik saplantılarına heba eder. Pek çoğunun yapısını *ağa-ırgat, halk-idare, zengin-yoksul* gibi zıtlıklara dayanan sınıf çatışması üzerine kurduğu romanlarından Burdur'a bağlı Karataş köyündeki küçük çıkarlar çevresinde çatışan insanların hayatından gözleme dayalı kesitler sunduğu *Yılanların Öcü*'nü (1957, *Yunus Nadi Roman Birincilik Ödülü*); bu romanla bağlantılı olarak, köyden şehire göçen ailenin trajik bir hal 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 abartılmış konuları benzer çatışmalar ve temalar çevresinde sürdürmeye devam etmektedir. *Amerikan Sargısı*'nda (1967) bilinçlenen köylünün kendilerini sömürenlere karşı direnişlerini; *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 *Onuncu Köy* (1961), *Köygöçüren* (1973), *Keklik* (1975), *Yayla* (1977) gibi romanları dışında en tanınmışı *Tırpan* (1970 *TDK başarı ödülü, TRT roman başarı ödülü*) romanıdır. Yazar bu romanında köylülerin iç dünyasını, tutkularını, köye has entrikaları yerel konuşma diliyle ve başarılı betimlemelerle dile getirir. *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).

Bir eleştirmenin uzatı ya da sapma adını verdiği romanın ana olayı dışında olayın daha iyi anlaşılmasını sağlamak için, okuru herhangi bir konuda bilgilendirmek, olayın dramatik örgüsünü desteklemek/güçlendirmek için bir olayın eklenmesi, ayrıntılı bir betimleme biçiminde kullanılan teknikten Fakir Baykurt da 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.

Orhan Hançerlioğlu

Felsefe ve ekonomi alanındaki çalışmalarından önce romanla uğraşan Cumhuriyetin ikinci kuşak romancılarından Orhan Hançerlioğlu (1916-1991), hemen tamamı "*ben*" merkezli olan romanlarının konularını, çoklukla, öğretmen olarak görev yaptığı Anadolu'nun muhtelif kasaba ve şehirlerindeki 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 aydın ama toy bir gencin, tıpkı Karaosmanoğlu'nun *Yaban*'ındaki Ahmet Celâl gibi amaçta da yanıldığından, kendini kasabada yabancı hissetmesini, temel sorunlar yerine ayrıntılarla uğraşmasını, aydın problemi çevresinde ele alınabilecek iç çatışmalarını; bir öncekiyle bağlantılı olarak, İstanbul hayatına dair birtakım parçaların eklenmesiyle oluşmuş *Büyük Balıklar*'da (1952), yüksek idealleri olan kişilerin büyük şehre 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 tabiî 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 yegane 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 altında 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.

Samim Kocagöz

Köy romanının önemli isimlerinden Samim Kocagöz (1916-1993), kusursuz plânlarıyla, doğup büyüdüğü Batı Anadolu'da Menderes Nehri çevresindeki köy ve kasabalarda yaşayan köylülerin sorunlarını *köylü-ağa, köylü-idâre* çatışması içinde ele aldığı *İkinci Dünya* (1938), *Yılan Hikayesi* (1954), *Bir Çift Öküz* (1970); İkinci Abdülhamid devrinde Söke ovasına yerleştirilen bir grup yörüğün yerleşik hayata uyum sağlamadaki başarısız çabalarını konu alan *Bir Karış Toprak* (1964); kasaba ve şehir 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 işbirlikçileriyle yaptıkları mücadeleleri anlatmaktadır. Samim Kocagöz, kökü ta Milli Mücadele dönemindeki kutuplaşmalara kadar giden çok kapsamlı bir sorgulamaya girişiyor ve sebep-sonuç ilişkisi içinde bir çıkış yolu bulmaya çalışıyor. Ne varki halktan kopuk aydın hareketi her zaman olduğu gibi bu

romanda da başarısızlıkla sonuçlanıyor. *Yılan Hikayesi*'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, romanlarında olayları geniş bir zaman dilimine yayması ve kalabalık bir şahıs kadrosu ile gerçekleştirmesi, üstün adam yaratma endişesiyle ferdin dramını vermeyi ihmal etmesi, özü kaçırıp ayrıntılarla yetinmesi romanlarının zayıf taraflarını teşkil etmektedir.

Kemal Bilbaşar

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 mekanlardaki çarpıklıklar, gelenek ve töre baskısı, cehalet ve batıl inançlar ile bu dar mekanlara has çıkar çatışmalarını işlemiştir. Romanları arasında, köyden şehire 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*; *Dede Korkut Hikayeleri*, 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* (*TDK.1967 Roman Ödülü*) Türk romancılığına yeni soluklar kazandıran tezli bir romandır.

İlhami Bekir Tez

Köy ve köyün sorunlarını işleyen romancılar arasında, realist gözlemleri ve ruh betimlemeleri ile değişik kesitler sunan İlhami Bekir Tez'i (*Taşlı Tarladaki Ev*/1944); 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 anlatan Faik Baysal'ı da (1918-) burada anmalıyız.

İlhan Tarus

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 gelecek Türkiye için aydınlık mesajlarla sona erer. *Yeşilkaya Savcısı*'nı; Serv antlaşması sonrası Marmara bölgesindeki Karabiga kasabasında teşekkül eden *Kuvayı Milliye* öncesi çalışmalardan bir yıllık kesit sunduğu *Var Olmak* (1957); Elazığ'da Hazar Gölü sulama ve elektrik projesinin çeşitli safhalarında ortaya çıkan çıkar çatışmalarının arka plânındaki çıkarları ve etik değerleri arasında bocalayan mühendislerin, birtakım çıkar hesapları içindeki parti temsilcilerinin, bürokrasiye boğulmuş teftiş kurullarının durumunu işleyen *Duru Göl* (1962) ile kurtuluş savaşının 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.

Necati Cumalı

Şiir ve oyunları yanında üç roman yazan Necati Cumalı/1921-2001, (*Tütün Zamanı*/1959, *Zeliş* adıyla 1971, *Yağmurlar ve Topraklar*/1973, *Acı Tütün*/1974, *Aşk da Gezer*/1975) Urla dolaylarındaki tütün ekicilerinin sorunlarını ele aldığı romanlarında, bu yörede yaşayan insanların toprağa ve çalışmaya dayalı ilişkilerini, ekmek kavgalarını ve köy insanlarına has aşklarını, kabalıklarının arkasındaki insani güzelliklerini akıcı bir dille anlatmaktadır.

Talip Apaydın

Talip Apaydın'a gelince 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.

Refik Erduran

Köy romanı çığırına katılanlardan Refik Erduran, tek romanı *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 şehirli gözüyle değerlendiren aydının yanılgılarını da bünyesinde taşır.

Yukarıda adlarını andıklarımız dışında Abbas Sayar/1923-1999 (*Yılkı Atı*-1970, *Çelo*-1972, *Can Şenliği*-1974), Sunullah Arısoy/1925-1989 (*Karapürçek*-1958, *Tedirgin Biri*), Dursun Akçam (*Kanlıderenin Kurtları*-1974), Mehmet Başaran/1926, Yusuf Ziya Bahadınlı/1927- (Gemileri Yakmak/1976, Güllüceyi Sel Aldı/2003), Cengiz Tuncer/1931-1986 (*Hacizli Toprak*-1960, *Kerkenez*-1971), gibi konularını daha çok köyden alan romancıları da anmalıyız. Bu adlara konusunu Kurtuluş Savaşı'ndan alan iki ciltlik *Toprak Acıkınca*'yı (1968), yaşadığı zamanın sosyal olaylarını işleyen biyografik karakterli *Acı Para* (1970), *Azap Ortakları* (1973), *İmparator* (1973), *Kördüğüm* (1974) romanları ile Erol Toy'u (d.1936) da katabiliriz.

10.2.4.2. Bireysel bakış

Konularını Anadolu kent ve kasabalarında aldıkları halde, kişilerinin bireysel sorunlarını ön plâna 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...

Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı)

Sanatını Bodrum civarındaki balıkçıların, süngercilerin hayatını 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. Önce sürgün olarak (1924-1926), sonra kendi isteğiyle geldiği Bodrum'da (1928-1947) sanatını aralarında yaşadığı/tanık olduğu insanların hayatını anlatmaya adar (C.Okay, 2001,13). Yayınlandığı 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 balıkçıları... Aslî kişi Süleyman Kaptan'ın Ege kıyılarında geçen coşkulu serüveni.

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 plâna 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 yine bu ruh hali vardır.

Romanın gördüğü yoğun ilgi, birbirini aşan güzel eserlerin yazılmasına zemin hazırlar. Bodrum süngercilerinin hayatlarından birer kesit sunan *Denizin Kanı* (1968) ve *Deniz Gurbetçileri* (1969) bir yana, olumlu eleştiriler alan *Ötelerin Çocuğu*'nda (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 hale 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 batı romancılığının 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 şrak 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 1964).

Sahil köy/ kasaba insanlarının, balıkçıların ve sünger avcılarının çileli hayatları, Cevat Şakir'e yakın bir dikkatle, Tarık Dursun K. ve Yaman Koray tarafından işlenecektir.

Tarık Buğra

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 İtalya'sında yönetim 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, Milliyet 10 Ağ-22 Kasım 1969, 1970 TRT Roman Başarı Ödülü, oyun haline getirilişi 1972) geçmiş-şimdi çatışması içinde roman kahramanı Nahit ile Hatice'nin kirlenmemiş aşklarını; *Gençliğim Eyvah*'ta (1979, Tercüman 8 Ağ.-11 Kasım 1977), aydın problemini çevresinde 1970 sonrası gençlik hareketlerini, toplumdaki sosyal dalgalanmaları, çelişkileri, yanlış yapılanmaları, ahlâkî kirlenmeyi, sosyal yapıda yerleşmiş birtakım kavramların yıkılışını; Küçük Ağa'nın devamı niteliğindeki *Firavun İmanı*'nda (1976, Son Havadis 4 Şubat 1967-5 Nisan 1968,Türkiye Milli Kültür roman ödülü 1978) *İstiklâl Savaşı* sonrası Ankara'daki dış kaynaklı entrikaları, yeni yönetimden pay kapmak isteyenlerin siyasi çatışmaları; *Dönemeçte* romanında (1980) bir Anadolu kentinde Doktor Şerif ile Handan arasındaki aşk ilişkisi çevresinde çok partili sisteme geçişin sancılarını; *Yağmur Beklerken*'de (1981) 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; *Akümülatörlü Radyo* adlı oyununun romanlaştırılmış şekli olan *Yalnızlar*'da (1981, Çınaraltı 5 Mayıs-9 Haz.1948) bestekâr Murat ile Doktor Rıza Candaş'ın eşi Hürrem'in yasak aşkları çevresinde asli kişinin fert bilincine ulaşma sürecindeki iç çatışmasını; *Dünyanın En Pis Sokağı*'nda (1989, Tercüman 24 Nis.1982-16 Ağ.1982) 70'li yılların siyasi mücadeleleri içinde kan davası için yetiştirilen Yılmaz'ın, aldığı eğitim sonucunda, intikam duygusundan, olgunlaşarak, yazarlığa yönelmesi verilirken; son romanı *Osmancık*'ta (1983, Tercüman 3 Mart- 21 Haziran 1983) ise, aşiretten koca bir devlet çıkaran iradenin temelinde yatan töreleri, ahlâk değerlerini, sağlam idarî ve sosyal kurumları vererek altı asır öncesinden günümüz Türkiye'sine aydınlık mesajlar taşır. Buğra'nın adı anılanlar dışında gazetelerde tefrika olarak kalmış, olayları futbol maçlarının gerilimli ortamında geçen asli kişi Süleyman'ın sevgilisi Zerrin ile olan kuşkuya ve kıskançlığa dayalı ilişkilerinin anlatıldığı *Ofsayt* (Akın gazetesi 10 Ekim-13 Kasım 1951); olayı bir Anadolu kentinde geçen, bir sürü entrikadan sonra kişilerinin intiharıyla sonuçlanan *Tetik Çekildikten Sonra* (Akın gazetesi 29 Ağ.-8 Ekim 1951), bir Anadolu kentinde yasak aşka yönelen, ama sevgilisinin aldatması üzerine yeniden karısına dönmek zorunda kalan Selahattin Alptekin öğretmenin serüveni içinde bir aile dramının işlendiği *İnce Hesaplar* (Yeni İstanbul 23 Nisan-10 Haziran 1958), Ankara'daki istimlak çalışmalarının konu olarak alındığı polisiye hüviyetli *Yanıyor mu Yeşil Köşkün Lâmbası?* (Yenigün gazetesi 11 Nisan- 31 Mayıs 1957), Sedat ile Ayfer'in Beyoğlu ve Şişli'nin arka sokaklarında birleşen ve ayrılan ilişkileri sonunda, kendisini bu batakhanelerden kurtarmayı başaran erkeğin serüvenlerinin anlatıldığı *Şehir Uyurken, Sonradan Yaşamak* (Vatan gazetesi 1958), *Ölü Nokta* (Yeni İstanbul gazetesi 1958) Canpolat İsyanının temel alındığı ölüm korkusu içindeki despot Abaza Paşa'nın hayatından kesitlerin

sunulduğu *Abaza Paşa'nın Rüyası* (Bursa Hakimiyet gazetesi 27 Eylül -7 Şubat 1956) dededen kalma köşkün maddî sıkıntılar sonucu satılması ile örnek bir aile dayanışmasının ve sevgisinin verildiği *Bir Köşkünüz Var mı?* (1978) adlarını taşıyan ve geçim kaygısıyla yazılmış piyasa romanları da vardır (Alper 1993: c.2, muhtelif sayfalar).

Yazarına haklı bir ün kazandıran ve olumlu olumsuz pek çok eleştiriye hedef olan *Küçük Ağa* (1963, Yeni İstanbul 11 Kasım 1962- 5 Mart 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-İslâm 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 verilmektedir. İlk baskısının *Küçük Ağa* ve *Küçük Ağa Ankara*'da olmak üzere iki cilt halinde; daha sonra yazar tarafından yeniden düzenlenmesiyle Birinci Kitap, İkinci Kitap olarak tek bir kitap halinde yayımlanan *Küçük Ağa*, yine kendi arasında bölümlere ayrılmaktadır.

Romanda merkezî mekan Akşehir'dir. İstiklâl Savaşı öncesinde çökmekte olan İmparatorluğun kaderine paralel olarak Akşehir de çöküşün ve ınkırazın bütün şartlarını bünyesinde barındırır. Müslüman mahallelerindeki suskunluğa, ümitsiz bekleyişe karşılık azınlık mahallelerinde coşku ve eğlence, evlerden, kiliselerden, meyhanelerden sokaklara taşınmaktadır. Altı asırlık devletin mutlu zamanlarının izlerini taşıyan Akşehir, bir yandan İmparatorluğun uç sınırlarında şehit olan erkeklerinin acısını yaşarken, bir yandan da konuşmaları ve tavırları değişen Niko, Doktor Minas, Manifaturacı Eftim gibi yerli azınlıkların taşkınlıklarını sineye çekmektedirler. Durumun vehameti Salih'in annesinin durumu anlatılarak verilir. Bir zamanların varlıklı hatırı sayılır *"Fatmaanım Teyze"*si, malları bahçeleri cephe gerisinde kalıp zenginleşen Niko gibi azınlıklar tarafından alınmış, *"Deli Fadik"* olmuştur. Cephede bir kolunu bırakarak Akşehir'e dönen Salih, yaşadıkları ile, karşılaştığı arasındaki zıtlığı düşünürken, aynı zamanda bir hiç uğruna harcanmış olmanın kırgınlığı içindedir. Başlangıçta verilen Salih'in ruh hali ile Akşehir'in durumu, aynı zamanda Osmanlı Devletinin de içinde bulunduğu durumun bir izdüşümü mahiyetindedir.

Romandaki olayları yönlendiren öteki kişiler Çolak Salih, Ali Emmi, Doktor Haydar Bey, Ağır Ceza Reisi ile İstanbullu Hoca olarak tanınan Mehmet Raşit Efendi'dir. Başlangıçta birbiriyle çatışma halinde olan bu kişilerden Çolak Salih, halkın kahramanlık ruhunu; Anadolu halk direnişinin sembolü olan Ali Emmi, altı yüz yıllık İmparatorluk tecrübesi yaşayan halkın sağduyusunu; Gönülsüzlerin Doktor Haydar Bey ve Ağır Ceza Reisi, 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, Osmanlı Devletinin kuruluşunda önemli görevler üstlenen alp-eren tipinin temsilcisi olarak görev alır.

Tarihsel malzemeyi bir araç olarak kullanan Tarık Buğra, Ali Emmi gibi halktan kişilere ve İstanbullu Hoca gibi din adamlarına önemli görevler yükleyerek hem millet 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 milli gururudur. Bilgisiyle değil tecrübesi, gönlü ve hissiyle doğru olanı sezmektedir. Müsait şartlarda yeni devlet çınarı onun bağrından yükselecektir.*" (Aktaş 1983: 13) Yazar onun kişiliğinde Türk toplumunun devlet kurmaktaki temel prensiplerini ve çevherini vermeyi amaçlamıştır.

Küçük Ağa romanı, her şeyini kaybetmiş ve eşkıya olmanın eşiğinde bulunan Çolak Salih ile İstanbullu Hoca'nın değişim geçirerek aynı amaçta ve düşüncede yani başlangıçta karşı çıktıkları Kuvayı Milliye saflarından toplanarak Ankara' hükûmetine bağlanırlar. İşte roman bu bağlanışın sancılarını, iç çatışmalarını, karşıt 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.

Romanın ilerleyen bölümlerinde ruhen ve bedenen tükenmiş Çolak Salih, bunalımlarından kurtularak Salih Çavuş rütbesine yükselirken; İstanbullu Hoca, destanî bir kimlik kazanarak Küçük ağa olacaktır. Salih'in değişiminde Ali

Emmi'nin uyarıları ve Niko'nun ihaneti; İstanbullu Hocanın değişiminde ise karısı Emine'nin sevgisi etkili olacaktır. Romanın mesajını yüklenen İstanbullu Hoca üzerinde biraz duralım: Akşehir'e Kuvayı Milliye taraftarlarına karşı halkın padişaha bağlılığını artırmak için saray tarafından gönderilen Hoca, romanda, belki *"halkın ümit açısından, Zat-ı Şahaneye açılan penceresidir."* ((Alper 1993: 453). Hilafeti savunan konuşmalarıyla halkın güvenini kazanır ama o, sadece bilgi yüklüdür, henüz gönül kalp diyalogunu tamamlamamıştır. Onun dini devlet fikrinden milli devlet kurma aşamasına gelebilmesi için, çeteciler arasında bir süre yaşaması, Çerkez Edhem'i, Çakırsaraylıyı ve benzerlerini tanıması ve vatan uğruna savaşmanın anlamını tanıması gerekmektedir. Onun kişiliğinde halkın iki farklı görüş karşısındaki geçici tereddütleri ise milli devletin doğuşundaki sancılar olarak düşünülmelidir. Bu çelişkiyi başarılı bir şekilde veren yazar, romanın filme alınmasının TRT denetim kuruluna takılması üzerine halktaki bu çelişkinin sebeplerini anlatma fırsatı bulur:

"Altı yüz yıllık bir gelenek, bir imparatorluk geleneği var. Bu insanlar o geleneğin insanları. Altı yüz yıl bu insanlar Halife-yi Rûy-ı Zemin demiş, padişah demiş. Ve açılan bayrak üç kutsallığı bir arada taşımış. Din açısından, devlet açısından, ülke açısından sembol, daima bu bayrak olmuş. Bir gün geliyor, bir başka bayrak açılıyor. O da vatan için diyor, o da din için diyor. Fakat bayrağı açan kim, bilinmeyen bir şey. Bir tarafta altı yüz yıllık bir otorite, bir tarafta yeni bir bayrak. Kolay mıdır burada hüküm vermek?" (Buğra 1984: 77). Yazar aynı yazısında, romanının benzerlerinden farkının bakış açısı ile ilgili olduğunu; tarihe mal olmuş olayların kişilerini değerlendirirken peşin hükümlerle ve kesinleşmiş sonuçlara göre onları vatan haini ya da vatansever gibi sıfatlarla yargılamaktan kaçındığını söylemektedir ki bu tavır romanı ilginç ve okunabilir kılmaktadır.

Tarık Buğra, *Küçük Ağa*'nın serüvenini bu kadarla bırakmak niyetinde değildir. Okurlarının yoğun isteği üzerine kaleme aldığı, ama tefrika halinde 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.

Mehmet Seyda

Yazı hayatına şiirle yazmakla başlayan Mehmet Seyda (Çeliker) (1919-1986), realist bir yol tuttuğu romanlarında ferdin ruh çözümlemelerine yer verdi. Romanları genel olarak 1923-1946 yılları arasında Türkiyedeki toplumsal değişikliklerin geleneksel Türk ailesinde yaptığı tahribatları, büyük bir ailenin parçalanışı ve çözülüşü etrafında ele aldı. *"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 yayınlanan *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 hayat mücadelesini; *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 halini 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 Plânı* (1966), *Gezici Ölüm Hücresi* (1966) adlarında da polisiye romanları da vardır. Seyda'nın TRT roman ödülü kazanan ve olumlu olumsuz pek çok eleştiri alan *Yanartaş* romanı, yazarın 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'nın dönemin sosyal ve siyasal olayları vermede biraz ölçüyü kaçırması, bu yüzden Zonguldak maden işçilerinin hayatlarını tam olarak anlatmamış olması başta Fethi Naci olmak üzere, Naci Çelik, Rauf Mutluay gibi kimi eleştirmenlerce eserin kurmaca tarafını zayıflattığı konusunda suçlanmasına yol açmıştır.

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, Milli Şef döneminin aydınlar üzerindeki baskısı biraz abartılı da olsa bir fon olarak kullanılır. Osman burada da rahat durmaz, firar teşebbüsleri, yakalanmalar, tutukluluk anları 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 baş

kişisinin aile, çevre ve rejim tarafından kuşatılmış, engellenmiş olan ruhsal durumunu vermeye hizmet etmektedir (Tümer 2000: 185-190).

Tarık Dursun K.

Yine bu grup içinde mütalaa edebileceğimiz üç isim daha var: Tarık Dursun K(akınç), Talip Apaydın ve Refik Erduran. İlk romanı *Hasangiller* ile bir çıkış yapan Tarık Dursun K(akınç) (1931-), daha sonra yazacağı *Rıza Bey Aile Evi* (1957), *İnsan Kurdu* (1959), *Sabah Olmadan* (1967), *Bağışla Onları* (1989) gibi romanlarıyla yoksul mekanlarda yaşayan çeşitli mesleklere mensup kasaba insanların dünyasından, daha çok marksist bir söylemle, sığ çatışmalar içinde aşk ve dostluğa dayalı sıcak ilişkiler sunar. Daha sonra yazdığı *Denizin Kanı* (1968) romanı anlatım tekniği ve özgün yapısıyla hayatın sert yüzüyle sürekli boğuşmak zorunda kalan Bodrum süngercilerinin hayatlarından canlı sahneler sunar. *Kopuk Takımı* (1969) ile *Gün Döndü* (1974) gibi konu ve tema bakımından ilk romanlarıyla örtüşen eserleri dışında Almanya'da çlışan gurbetçilerimizin hayatını bir aile dramı içinde ele alan *Kayabaşı Uygarlığı'nın Yükselişi ve Birdenbire Çöküşü* (1980) ile köy ve kent hayatının acı gerçeklerini bir arada sunan *Kurşun Ata Ata Biter* (1983, 1984 Orhan Kemal Roman Armağanı) adlı romanları olgunluk dönemi eserleri olarak kabul edilmelidir.

10.3. Çağdaş Türk Romanı

Sanayileşmenin ön plâna çıktığı, uygarlık ürünlerinin yaygınlaştığı 1970'li yıllarda köy romanında bir durgunluk görülür. Köy romanından bunalan kimi romancılar, yeniden aydın problemi çevresinde şehir insanının sorunlarına yönelirler. Bir eleştirmenimiz köy romanının ölümünü şöyle açıklamaktadır: "*Köy edebiyatının ölümü, gerçekte, Türkiye'nin sanayi öncesi dönemine ait anlayış ve düşüncelerin ölümüne ışık tutar. Her çağ, kendi anlayış ve dünya görüşünü; iktisat, toplum, sanat ve kültür değerlerini birlikte getirir. Yeni yazarları, düşünürleri, araştırıcılarıyla Türk üst yapısında bugün oluşmakta bulunan yeni değerler sistemi, en sonunda, gözlenen gelişmiş Türkiye'nin üstünde yükseleceği modern yapının muştulayıcılarıdır. Yarının Türkiye'si ilkel duyarlıklar yerine; ileri, akılcı ve toplumcu görüşlerle yaratılacak.*", (Gevgilli Milliyet: 23 Ağ.1972) Yazılarında toplumcu gerçekçi çizgiyi benimsemiş görünen Fethi Naci de "*Romanlar, Köyler, İnsanlar*" adlı yazısında aynı tekdüzelikten yakınır. Ona göre "*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: 1961).

Genç kuşak romancılar, 1950'li yıllardan başlayarak aydın problemi çevresinde ve büyük şehrin 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 ferdi sorunlara geçen romancılar izler. Bunları da sıralayalım: Dönem aydınının içinde bulunduğu yalnızlığı, korkuları, çelişkileri işleyen Hikmet Erhan Bener/1922- (*Acemiler*/1952, *Gordiyum*/1956, *Loş Ayna*/1960, *Ara Kapı*/1961, *Ölü Bir Deniz*/1981, *Böcek*/1982), Ayhan Hünalp, Ferit Edgü/1936-, Demir Özlü, konularının yurt dışına çalışmaya giden/göç eden işçilerin/göçmenlerin hayatlarından alan Bekir Yıldız/1933-1998 (*Türkler Almanya'da*/1966, *Alman Ekmeği*/1974, *Darbe*/1990), Günay Dal/1944- (*İş Sürgünleri*/1976, *E5*/1979, *Yanlış Cennetin Kuşları*/1985), Hasan Kayıhan/1949- (*Gurbet Ölümleri*/1981, *Köln'de Bir Kız*/1986), Rıza Hekim (*Alpler Geçit Vermiyor*/1984, *Uzak Yuvada Bahar*/1987), Necati Tosuner/1944- (*Sancı Sancı*/1977), Gül Turan (*Gülün Dikeni*/1995), Özdemir Başargan (*Gurbet Sofrası*), Fethi Savaşçı/1930-1989 (*Almanlar Bizi Sevmezdi*/1986), Renan Demirkan (*Sakallı Kadın*/1995), Mustafa Akgün (*Menh'ten Münih'e*/1990, *Köln Diye Bir Yer*/1991, *Satı Gelinin Türküsü*/1995); konularını tutukevlerindeki tutukluların hayatlarından alan ve gözleme dayalı romanlar yazan Kerim Korcan/1918-1990 (*Linç*-1967, *İdamlıklar*-1971), Mehmet Kemal Kurşunluoğlu (*Sürgün Alayı*-1974) Yaman Koray/1934- (*Deniz Ağacı*/1962, *Gelintaşı*/1963), Hasan Kıyafet, romanlarında Leitmotiv, iç monolog gibi yeni anlatım tekniklerini uygulayan ve yeni bir zaman kurgusu deneyen Emine Işınsu Okçu/1938- (*Çiçekler de Büyür, Canbaz, Kaf Dağının Ardında*/1988, *Atlıkarınca*/1990, *Cumhuriyet Türküsü*-1993), Yılmaz Güney (*Boynu Bükük Öldüler*-1971), Burhan Günel/1947- (*Ökçe*-1972, *Umut Zamanı*-1974, *Acının Askerleri*/1981, *O Güzel Kadının Çocukları*/1985), Selçuk Baran, Pınar Kür/1943- (*Asılacak Kadın*/1979, *Bir Cinayet Romanı*/1989)), İnci Aral/1944- (*Ölü Erkek Kuşlar*/1992, *Yeni Yalan Zamanlar*/1994, *Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm*/1997, *İçimde Kuşlar Göçüyor*/1998), Selim İleri/1949- (*Destan Gönüller-*

1973, *Bir Akşam Alacası*/1980, *Cehennem Kraliçesi*/1980, *Ölünceye Kadar Seninim*/1985, *Yaşarken ve Ölürken*/1981, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*/1991, *Kırık Deniz Kabukları*/1993), Güven Turan/1944-, Güney Dal... izler. Seyit Alp, İrfan Yalçın, Lütfi Kaleli (*Haşhaş*-1974), Yılmaz İncesu (*Doktor Cemil*-1972), Nemci Onur (*Arap Abdo*-1974, *Kadınlar Daha Çok Sever*-1974), Afet Ilgaz, Mustafa Miyasoğlu/1946- (*Bir Aşkın Serüveni*/1995), Mehmet Davaz (*Mevsimler*-1971), Ömer Polat (*Mahmudo ile Hazel*-1973), Mehmet Selahattin (*Küçük Dünya*-1971, *Kaybolan Dünya*-1973), Yahya Akengin/1946- (*Dönüş Acıları*/1983), Mustafa Yeşilova, Afşar Timuçin, Ayla Kutlu/1938- (*Hoşça Kal Huzur*/1984), Yıldırım Keskin (*Bir Gecenin Beyliği*/1957), Tahsin Yücel (*Mutfak Çıkmazı*/1960), Çetin Altan (*Büyük Gözaltı*/1972, *Bir Avuç Gökyüzü*/1974), Füruzan/1935- (*47'liler*/1974), Yusuf Atılgan/1921-1989 (*Aylak Adam*-1958, *Anayurt Oteli*-1973), Oğuz Atay/1934-1977 (*Tutunamayanlar*/1972, *Tehlikeli Oyunlar*/1973, *Bir Bilim Adamının Romanı*), İlhan Selçuk (*Yüzbaşı Selahaddin'in Romanı*-1973), Ömer Faruk Toprak (*Tuz ve Ekmek*-1973), kadın sorunlarını gündeme taşıyan Sevgi Soysal/1936-1976 (*Yürümek*-1970, *Yenişehirde Bir Öğle Vakti*-1973, *Şafak*/1975-, Ulviye Alpay (*Ben Sevilmeye Değerim*-2003)... yukarıda kendilerinden kısaca söz ettiğimiz romancılardır. Bu saydıklarımıza kadının toplumdaki yerini belirlemeye çalışan ve kadın sorunlarını gündeme taşıyan Nezihe Meriç/1925- (*Korsan Çıkmazı*-1961), Mübeccel İzmirli/1934-1982, Aysel Özakın/1942- (*Genç Kız ve Ölüm*/1980), Güner Ener/1935, Nursen Kara/1938-... gibi romancılara, toplumsal yergiye dayalı, ironi ile mizahı birleştiren *Dört Köşeli Üçgen* (1957) adlı tek romanı ile Salah Birsel'i (1919-1999), Rıfat Ilgaz/1911-, (*Hababam Sınıfı*-1959, *Karadenizin Kıyıcığında*-1970, *Karartma Geceleri*-1974), Oktay Verel'i/1927-, Sulhi Dölek'i/1948- ve Muzaffer İzgü (*Halo Dayı*-1973)... gibi adları da eklemek gerekir.

Bu arada popülist halk romancılığını islâmî söylemle sürdürenler de vardır. Bunlar arasında Şule Yüksel Şenler/1938- (*Huzur Sokağı*), Hekimoğlu İsmail/1932- (*Minyeli Abdullah*), Ahmet Günbay Yıldız/1941- (*Yanık Buğdaylar*), Cahit Zarifoğlu/1940-1987, Ali Nar/1938, Rasim Özdenören/1940-, Ali Haydar Haksal/1950-, M. Talat Uzunyaylalı (*Sabrın Suskun Sesi*/1992, *Taht ve Baht*/1995, *Senatörün Kızı*/1996), Edip Gönenç, Şerif Benekçi, Üstün İnanç, Hüseyin Yılmaz, Perihan Akça, Emine Şenlikoğlu, Mehmet Göktaş, Nurullah Genç A. Cemil Akıncı, Lütfü Kazancı, İsmail Kılloğlu, İbrahim Ulvi Yavuz, Cihan Aktaş, Ali Erkan Kavaklı, Yılmaz Boyunağa vd. belli bir fikre angaje eserleriyle romancılıklarını sürdürürler.

Yukarıda sıraladığınız bu adlar içinde Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı, ele aldığı konu, konuyu işleyiş tarzı ve iç monolog, bilinç akımı, alıntı gibi yeni anlatım tekniklerini kullanması bakımından dikkate değer. Atay,

romanında, birtakım dini ve mitolojik mitoslardan da yararlanarak yerleşik düzenin değer yargılarıyla, zevkleriyle, yaşama biçimiyle uzlaşamayan, topluma yabancılaşmış insanların hayatını 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. Başka bir söyleyişle *Tutunamayanlar*, birbirine zıt dünya görüşlerine sahip iki zümrenin, "*tutunanlar*"la "*tutunamayanlar*"ın romanıdır (Moran 1991: 196).

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 seyahat sırasında tanıştığı ve sonradan adresine postalayacağı romanı için gazetecinin yazdığı önsözle 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 yöntemi yıllar sonra Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*'ta yeniden deneyecektir.

Edebiyatın başka alanlarında ünlendikleri halde romanı deneyen isimler, her dönemde olduğu gibi bu dönemde de bir iki roman denemeleriyle bir yıldız gibi parlayıp sönerler. Bunlar arasında kentin sorunlarını ve kent insanının yalnızlığını ana tema olarak işleyen romancılardan Muzaffer Buyrukçu/1928- (*Gürültülü Birkaç Saat*-1969, *Bir Olayın Başlangıcı*-1970), Şevket Süreyya Aydemir (*Toprak Uyanırsa*-1963), Nazım Hikmet (*Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*-1967), Necip Alsan (*Onlar Ermiş Muradına*-1957), Kemal Kanday (*Katıla Katıla Gülen Kalimkos*-1964), Behzat Ay (*Dor Ali*-1966, *Sis İçinde*-1972), Kemal Bekir Özmanav/1924-) (*Yabancılar*-1958, *Kaçaklar*-1961), Burhan Arpad (*Alnımdaki Bıçak Yarası*-1968), Aysel Alpsal (*Alaca Karanlık*-1974), Demirtaş Ceyhun/1934- (*Asya*-1970), Celalettin Çetin (*352. Sokak*-1974), Afet Muhteremoğlu Ilgaz/1937- (*Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi*/1988, *Eşiktekiler*/2001), Sabahat Emir/1943- (*Sancılı Bir Gün*/1980), Mehmet Niyazi Özdemir/1942- (*Ölüm Daha Güzeldi*/1982)... gibi adları sayabiliriz.

10.4. Romanda yeni arayışlar ya da 1980 sonrası Türk romanı

1980'li yıllar, romanımız için yeni açılımların da başlangıcı sayılır. Ancak topyekün bir başarıdan söz etmek de abartılı bir iddia olur. Birkaç ad dışında, Türk romanı nicelik bakımından gözle görülür bir artış göstermesine rağmen, nitelik bakımından bir düşüşü yaşar. Bunda medyanın sağladığı imkânların ve

cilalı imaj adını verdiğimiz reklâmın da önemli etkileri olduğu kesindir. Daha çok güncele ve postmoderniteye yönelik eğilim, özümsenmemiş güncel olaylar bir gazete röportajcılığının kolaylığında 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 yarı gazeteci, yarı araştırmacı yazarların etkinlik ve ilgi alanlarını genişletmekten öte fazla bir işe yaramaz.

1980'lerden itibaren roman yazmaya başlayanlar arasında Bilge Karasu, Pınar Kür, İnci Aral, Hulki Aktunç, Orhan Pamuk, Lâtife Tekin gibi adlar, toplumsal sorunları ele almakla birlikte biçim ve sanat kaygısı ön plâna çıkarırlar. Bu değişimin temelinde Sovyet Bloku'nun çözülmesi, globalleşme, toplumdaki yerleşmiş ahlâk normlarının değişmesi gibi dünyadaki gelişmelerin ve kuşak romancılarını politize olmaktan bir ölçüde uzaklaştıran 12 Eylül harekatının etkisi olduğu açıktır. Bu yeni açılımın gereği olarak, ele alınan konuların da birtakım zıtlıklara değil, buluşma noktalarına doğru kaydığı dikkati çeker. Artık, zaman, mekan, olay, anlatıcı gibi geleneksel biçim anlayışı dışında, yapısal 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 konuda ziyade nasıl anlatıldığı öne çıkmış, anlatım aracı olan dil, başlı başına romanın temel ögeleri arasında yer almıştır. Romana gerçekçi olma endişesi dışında bir kurmaca metni olarak bakan postmodernist romancıları da yeri gelmişken burada anmalıyız.

Daha önce eser yayımladıkları halde 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), 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 çatışması 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/1944- (*Yaseminler Tüter mi Halâ*/1985, *İşkenceci*/1986, *Aydın Despotizmi*/1986, *Viva la Muerte*/1992, *Nuke Türkiye*/1992, *Valla Kurda Yedirdin Beni*/1993), Barlas Özarıkça (*Ters Adam*/1986), 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), Hikmet Temel Akarsu (*Sevgili Su Perisi, Alelade*/1989), Ahmet Altan'ın/1950- (*Dört Mevsim Sonbahar*/1982, *Sudaki İz*/1985, *Tehlikeli Masallar*/1996, *Aldatmak*/2002), Leyla Erbil/1931- (*Karanlığın Günü*/1985), Recep Bilginer, Turgut Erim, Celâl Özcan, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Esma Ocak, Yücel Feyzioğlu, Zühal Kuyaş, Gülseli İnal, Tekin Sönmez, Emre Kongar... öne çıkan adlardır.

Dönemin roman yazıcılarından Tezer Özlü/1943- (*Çocukluğun Soğuk Geceleri*/1980, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*/1984), Nazlı Eray/1945- (*Pasifik Günleri*/1981, *Orpheé*/1983, *Deniz Kenarında Pazartesi*/1984, *Arzu Sapağında İnecek Var*/1991), Hulki Aktunç/1949- (*Bir Çağ Yangını*/1981, *Son İki Eylül*/1987), Önay Sözer (*Öteki*/1981), Feyyaz Kayacan (*Çocukluktaki Bahçe*/1982), Mehmet Eroğlu/1948- (*Issızlığın Ortasında*/1984, *Geç Kalmış Ölü*/1984, *Yarım Kalmış Yürüyüş*/1986, *Adı Unutulan Adam*/1989), Vüs'at O. Bener/1922- (*Buzul Çağının Virüsü*/1984), Bilge Karasu/1930-1995 (*Gece*/1985, *Troya'da Ölüm Vardı*/1963), Tülay Ferah (*Sinek Olmak Zor Şey*/1985. *Sıcak*/1987), Mehmet Komşu (*Rüzgârın Sesi*/1986, *Sirena*/1990), Gürseli 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/1946- (*Toprak Kovgunları*/1982, *Geç de Olsa*/1989), Zeyyat Selimoğlu (*Tutkunun Köşeleri*/1982) Aras Ören (*Gündoğduların Yükselişi*/1985), İlhan Önal (*Üç Nesil*/1987), Nihat Behram (*Gurbet*/1987), Erendiz Atasü/1947-, Feyza Hepçilingiroğlu/1949-, Işıl Özgentürk/1948-, Necati Güngör/1949-, Nedim Gürsel/1951-, Ayşe Kilimci/1954-, Murathan Mungan/1955-, Kürşat Başar/1963-,Metin Kaçan/1961- (*Ağır Roman*/1990), Mario Levi/1957- (*En Güzel Aşk Hikayemiz*/1992), Nihat Genç/1956 (*One Man Show*/1992, *Dar Alanda Tufan*/1993, *Dün Korkusu*/1989, *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*/1990, *Bu Çağın Soylusu*/1991)) Feride Çiçekoğlu/1951-, Buket Uzuner/1955- (*İki Yeşil Susamuru*/1991, *Balık İzlerinin Sesi*/1992), Elif Şafak/1971-, Zeynep Ankara/1980- (*Kanatsız Düşüşler*/1992) gibi kimileri de özgün üsluplarıyla, 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerinin siyasi cedelleşmeleri içinde ve aydın bunalımı çevresinde yaşadıkları dönemi 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 dönemde eser veren Şemsettin Ünlü (*Yukarışehir*/1986, *Toprak Kurşun Geçirmez*/1988), Namık Doymuş (*Gelecek İçin*/1986, *Sevgiyi Yaşamak*/1990), Ahmet Yurdakul (*Kahramanlar Ölmeli*/1987, *Yorgun Çamlar*/1989), Durali Yılmaz/1948-, Melih Cevdet Anday/1915-2003 (*Aylaklar*-1965, *Gizli Emir*-1970, *İsa'nın Güncesi*-1974), Ümit Kaftancıoğlu/1934-1980 (*Yelatan*-1972, *Tüfekliler*-1974), Erdal Öz/1935- (*Odalarda*/1960, *Yaralısın*/1974), Habip Bektaş (*Hamriyanım*/1989), Tomris Uyar/1941-, Ayşe Kulin/1942 (*Adı Aylin*).. gibi roman yazıcıları ülkenin tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimi toplumsal, ekonomik ve insanî değerler bakımından ele alarak dikkatleri üzerlerine çekerler. Bunlar arasında, postmodern romanlarıyla çıkış yapan, ama, erken ünlenmiş olmanın da etkisiyle ve tabiî medyanın o sihirli gücünün katkılarıyla aceleci davranan ve bu yüzden eserlerinin estetik seviyesini çoğu zaman düşüren Orhan Pamuk/1952- (*Yeni Hayat*, *Cevdet Bey ve Oğulları*/*1982*, *Sessiz Ev*/*1983*, *Beyaz Kale*/*1985*, *Kara Kitap*/1990, *Benim Adım Kırmızı*/1998, *Kar*/2002); bilinç akımına yer veren anlatım teknikleriyle, toplumun alt katlarındaki kişilerin, özellikle çağdaşlaşma sürecindeki kadınların, hayat serüvenleri içinde yozlaşmayı, yanlış batılılaşmayı, köksüz ve özümsenmemiş modernizmi ironik bir anlatımla sorgulayan Adalet Ağaoğlu/1929- (*Ölmeye Yatmak*/1973, *Fikrimin İnce Gülü*/1979, *Bir Düğün Gecesi*/1979 -Sedat Simavi Vakfı ödülü 1979, Orhan Kemal Roman Armağanı 1980, Madaralı Roman Ödülü 1980-, *Yaz Sonu*/1980, *Üç Beş Kişi*/1984, *Hayır*/1987, *Ruh Üşümesi*/1991, *Romantik Bir Viyana Yazı*/1993, *Gece Hayatım*/1993); şiirsel üslûbuyla ve özgün anlatım tekniğiyle, geçmişten günümüze uzanan çizgide meydana gelen daha çok popüler ve tartışmaya açık konular üzerine oturttuğu siyasal içerikli romanları ile dikkat çeken Lâtife Tekin'in/1957- (*Sevgili Arsız Ölüm*/1983, *Berci Kristin Çöp Masalları*/1984, *Gece Dersleri*/1986, *Buzdan Kılıçlar*/1989, *Aşk İşaretleri*/1995) niteliksel açıdan göz dolduran eserleri dikkati çekmektedir. Ayrıca günümüz romancılarından Nazan Bekiroğlu (*İsimle Ateş Arasında*, 2002), Sadık Yalsızuçanlar/1961- (*Yakaza* 2.bs. 1996), bir arayış içinde, Doğu edebiyatına has anlatma formlarından esintiler bulunan ve gerçekçilikten uzaklaşarak fantastik bir anlatım yolunu benimseyen eserleriyle adlarını duyururlar. Yukarıda adlarını andığımız roman yazıcıları içinde Tanpınar'la başlayan ve Oğuz Atay'la sürdürülen özgün roman anlayışı çizgisinde Pınar Kür, İnci Aral, Hulki Aktunç, Orhan Pamuk, Latife Tekin, Adalet Ağaoğlu gibi adlar, çağdaş Türk romanına yeni ufuklar açacak gibi görülmektedirler. Sözünü ettiklerimiz arasında yeni bir arayış içinde olan ve eserleri üzerinde olumlu olumsuz pek çok eleştiri yapılan Orhan Pamuk'un ilk ciddi çıkış yaptığı *Yeni Hayat* adlı romanı, üzerinde durulmaya değer.

Yeni Hayat, Orhan Pamuk'un yolculuk teması üzerine oturttuğu bir romandır. Roman, aslî kişinin okuduğu bir kitabın etkisine kapılaran daha önceki değerlerinden uzaklaşması, çevreye karşı duyarsızlaşması 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 hatırlatmaktadır. Yazar, kişinin kendisini bulması sırasında yozlaşmadan, aydındaki aşağılık duygusuna, yitip giden değerlere kadar çok yönlü bir hesaplaşmaya girişir ve sorunun Doğuya özgü değerlerle Batı akılcılığının sentezi ile mümkün olacağı yargısına ulaşır. Tamamen üst-kurmaca 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. Mekan ise, "*Viranbağ*", "*ışıktan bir ülke*", "*dönüşü olmayan ülke*", "*altın ülke*" sözleriyle nitelenen "*ölümle hayatın, anlam ile hareketin, zamanla rastlantının, ışıkla mutluluğun birbirine karıştığı bir ülke*"dir.

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 sırasında verdiği mesajlardan, zaman içinde olgunlaşmış, belli bir kıvama ulaşmış değerlerden hareketle başarılı bir roman yazılacağının da yolunu göstermektedir.

Orhan Pamuk'un, hakkında çok yazılan, açık oturumlar düzenlenen *Kara Kitap* romanı da, romancılığımız açısından, üzerinde durulmağa değer eserlerdendir. Korkmaz'ın yerinde tespitiyle roman, "*modern zihniyet ve teknolojik ilerlemenin kötücül bir faturası gibi görülen insanî kültürün kalıplaştırılarak tekleştirilmesi'ne karşı estetik bir tepkinin ürünü olarak görülebilir*" (Korkmaz 2000: 314).

Romanda yer alan kişiler, eşyalar/objeler ve kavramlar ayrıştırıldığında birtakım simgesel değerler olduğu ortaya çıkar. Romanın başında verilen Şeyh Galib'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 apartmanına gitmeye çalışırken okuyucu Şeyh Galib'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. Romanda Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i aramak için İstanbul sokaklarında gezinmesi, *Hüsn ü Aşk* ve *Mantık'ut 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 günahkârlar, pavyonda toplananların birer öykü anlattığı sahne ile *Dekameron*- aramak da mümkündür; ama yazar,

nedense bu kaynakları pek gündeme getirmek istemez. Mukayaseye devam edelim. *Mantık'ut Tayr*'da ve *Hüsn ü Aşk*'ta verilen yolculuk, kişinin yolculuk sırasında kendi ben'ini bulması, olgunlaşmasına hizmet ederler. Kara Kitap'ın aslî 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: 103).

Doğu edebiyatına özgü motiflerin kullanıldığı romanda verilen her değer, simgesel özellikler taşımaktadır. Şeyh Galib'in *Hün ü Aşk*'ından *Binbir Gece Masalları*'na, Attar'ın *Mantık'ut Tayr*'ına, Mevlâna'nın *Mesnevi*'sine kadar geleneksel metinlerin anlatım biçimleri, romanın da tekniğini oluşturmaktadır. Romanın ana teması 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 halinde satılmış, her katı farklı mesleklere mensup insanlar tarafından birer atölye, büro haline 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, aslî kişisinin serüveni içinde görünen ile görünmeyen arasındaki zıtlık, düş ile gerçek, metin ile okur ilişkisi gibi edebiyatla ilgili pek çok sorunlar yanında taklide dayalı batılılaşma sorunlarını da gündeme taşır. Romanın bir yerinde verilen kitap kurdu Şehzadenin öyküsü ile manken ustası Bedii Usta'nın serüveni içinde Türk kimliğinden uzaklamış kişilerin yozlaşma düzeyine dikkat çekilir.

Sonuç olarak *Kara Kitap*, tüm postmodernist 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 2000:313) üzerinde kafa yorulması gereken bir romandır.

Bu başlık altında şimdilik sözümüzü, yukarıda kimi romancıların ve eserlerinin adlarının tespitinde *Yazınsal Gerçekçiliği.ı Boyutları* adlı eserinden, özetlemek suretiyle, yararlandığımız Andaç'ın dönemi değerlendiren yazısı ile tamamlayalım:

"*1980'li yıllar, gelişkin bir düzeysizliğin sarmaladığı yazın-kültür ortamımızda, romandan, romancıdan yana da çok söz edilen yıllar oldu. Medya pazarında öne çıkarılan yazar/romancı kimlikleri, ortaya konulan ürünleri*(ni)*n niteliksel yanlarını gölgeledi diyebilirim. Kendisine bu yolla okur bulan, buldurul*(may)*an yazar/lar kuşağı oluşturuldu! Her şey o denli güncel kılındı ki; görme-algılama uzamından, anlama kavrama süreç*(ler)*ine geçişte yaşanan bilme/bilgilenim, zenginleşme, bir kavram olarak bile, bireyin bilincinde yer edemedi. Dahası, buna olanak tanınmadı. Çoğalan, çoğaldıkça da birbirine benzeyen yazarlar kümesi yazın ortamında boy verdi. Daha açık söylemek gerekirse; diğer alanlarda olduğu gibi, romanda da 'kötü'ye/düzeysiz'e en çok pirim verilen bir dönem oldu '80'li yıllar. İyi yazar, iyi okur; iyi okur da iyi yazar yetiştirir gibi yerleşik yargılar havada kaldı.*" (Andaç 1995: 168).

Kaynaklar

Akay, İhsan (1960), *<Oktay Akbal'ın Yapıtları> "Suçumuz İnsan Olmak", Varlık* 522.

Akı, Niyazi (1960), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, İstanbul.

Aktaş, Şerif (1986), *Refik Halit Karay*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Ankara

_____, _____, (1987), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bak. Yay. Ankara.

_____, _____, (1992), Cumhuriyet Dönemi Romanı, *Türk Dünyası El Kitabı 3*, Ankara.

_____, _____, (1983), "Kurtuluş Savaşı'nı Yapan İki İnsan Tipinin Hikayesi: Küçük Ağa", *Milli Kültür* 43.

Alper, Feridun (1993), *Tarık Buğra, Hayatı, Sanatı, Eserleri* **c.1-2**, Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum.

Alangu, Tahir (1965), *Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman 1-3*, İstanbul Matbaası Yay. İstanbul.

Andaç, Feridun (1995), *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları*, Ümit Yay, Ankara.

_____, _____, (2000), *Edebiyatımızın Yol Haritası* Can Yay, İstanbul.

[Atabeyoğlu], Selahaddin Enis (1920), *"Dayak" Münasebetiyle Zehra (Fuad) Hanımefendiye Birinci Cevap* <içtimai münakaşalar> *Şebab* 4, 13 Ağ.1920.

Baydar, Mustafa (1960), *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, Ahmet Halit Yaşaroğlu Yay. İstanbul.

Bekiroğlu, Nazan (1999), *Halide Edib Adıvar*, Şûle Yay. İstanbul.

Buğra, Tarık (1986), *Küçük Ağa, Sunuş*, Ötüken Yay. İstanbul.

_____, _____, (1984), "TRT'nin Denetim Mekanizmasını Anlamıyorum", *Sanat Olayı*.

Çelik, Naci (1971), *Romanda Hesaplaşma*, Türkiye Defteri Yay. Ankara.

Çetişli, İsmail (1991), *Memduh Şevket Esendal*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.

Demirci, İbrahim (2002), "Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı* 65/66/67.

Dinamo, Hasan İzzettin (1973), *Köyden İndim Şehire*, Yeni Ortam, 20.11.1973.

Doğan, H. Mehmet (1976), "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı", *Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı* 298.

Dosdoğru, Hulusi (1974), *Batı Aldatmacılığı ve Putlara Karşı Kemal Tahir*; Tel Yay. İstanbul.

Emil, Birol (1984), *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, İstanbul Üniv. Edb. Fak Yay. İstanbul.

Enginün, İnci (1983), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergah Yay. İstanbul

_____, _____, (1978) *Halide Edip Adıvar'ın Doğu-Batı Meselesi*, İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yay. İstanbul.

Erbay, Erdoğan (2001), *<Doğumunun 100. Yılında> Tanpınar'ın Huzur'unda, Musikinin Büyülü Dünyası*, Aktif Yayınevi Erzurum.

Erhat, Azra (1981), "Aydında Aşağılık Duygusu", *Sanat Olayı 1*.

Ertop, Konur (1964), Cumhuriyet Çağında Türk Romanı, *Türk Dili Roman Özel Sayısı* 154, TDK Yay. Ankara.

Eyuboğlu, Sabahattin (1956), Balıkçının Rüzgarında, *Yeni Ufuklar*, 46.

Gevgilli, Ali (1972), *"Devlet Ana"*, Milliyet, 23 Ağustos 1972.

Göğebakan, Turgut (2003), "Kurtlar Sofrası, Sırtlan Payı, Dersaadette Sabah Ezanları, Allahın Süngüleri", *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı* –inceleme-, (haz. Mürşit Balabanlar), T. İş Bankası Kültür Yay. İstanbul.

Gündüz, Osman (1989), Mesihpaşa İmamı'nda Şahıslar Dünyası ve Poetik Unsurlar, *Milli Eğitim* 90.

_____, _____, (1997), *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema 1*, Milli Eğitim Bak. Yay. İstanbul.

Haşim, Ahmet, (1340), Müstakil Gazete 7, 24 Şubat 1340.

İlhan, Attilâ (1951), "Garipler Sokağından Geçtim", *Kaynak* 42.

_____, _____, (1976), "İşe Kurtuluş Savaşı'ndan Başlama Zorunluluğu", *Türk Dili Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı* 298.

[Kalpakçıoğlu], Fethi Naci (1960), 1959'da Romancılığımız; *Dost.*

_____, _____, (1971), *"Modern Bir Tragedya", On Türk Romanı*, Gerçek Yay. İstanbul.

_____, _____, (1961), "Romanlar, Köyler, İnsanlar", *Türk Edebiyatçıları Birliği 1962 Yıllığı*, Türk Edebiyatçıları Birliği Yay. İstanbul.

_____, _____, (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay. İstanbul.

[Karaosmanoğlu], Yakup Kadri (1912), Halide Edib Hanım'ın Son Kitabı Handan Hakkında, *Rübab* 40.

Kaplan, Mehmet (1994), "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*, Dergâh Yay. İstanbul.

Kırzıoğlu, Banıçiçek (1994), *Samiha Ayverdi Hayatı ve Eserleri* c.2, (Basılmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Korkmaz, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali – İnsan ve Eser*- YKY, İstanbul.

_____, _____, (2000), *"Kara Kitap'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu", Türk Yurdu Türk Romanı özel sayısı* 153-154.

Köprülüzade M. Fuad (1924), *Bugünkü Edebiyat*, İstanbul.

Körükçü, Muhtar (1951), "Bir Roman ve Bir Şiir Kitabı", *Varlık* 367.

Moran, Berna (1983-1991-1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* **c. 1**, İletişim Yay. İstanbul **c.2**, İstanbul; **c.3**, İstanbul.

Mutluay, Rauf (1976), *50. Yılın Türk Edebiyatı*, Türkiye İş Bankası Yay. İstanbul.

_____, _____, (1974), *10 Soruda Türk Edebiyatı*, Gerçek Yay. İstanbul.

_____, _____, (1970), 1970'de Roman ve Hikayemiz, *1971 Varlık Yıllığı*, Varlık Yay. İstanbul.

Okay, Cüneyd (2001), *Mavi Sürgüne Doğru, <Halikarnas Balıkçısı'nın Bilinmeyen Yılları* 1921-1928>, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara.

Okay, Orhan (2000), *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Şûle Yay. İstanbul.

_____, _____, (1990), "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu", *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yay. İstanbul.

_____, _____, (1995), "Türk Romanında Köy Gerçeği ve Yaban", *Yedi İklim* 67.

Oktay, Ahmet (1993), "Oktay Akbal", *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*, Kültür Bak. Yay. Ankara.

Okur, Enver (2002), "Çok Partili Demokrasi Dönemi Türk Romanı", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı* 65/66/67.

Okuyan, Hülya (2003), "Fakir Baykurt'un Romanlarında Uzatı", *Çağdaş Türk Dili* 190.

Pamuk, Orhan (1994), "Roman Çağı Başlıyor", *Türk Edebiyatı* 244.

Parlatır, İsmail (1986), "Feride" <Türk Romanında Tipler>, *Türk Dili* 413.

[Solok], Cevdet Kudret (1990), *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, c. 2-3, Varlık Yay. İstanbul.

Şahin, İbrahim (1998), "Cumhuriyet Devri Türk Romanının Ana Çizgileri", *Yedi İklim* 134.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), "*Bizde Roman I-II*", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yay. 2.bs., İstanbul.

Tekin, Mehmet (1990), *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*; Selçuk Üniv. Yayınları, Konya.

Törenek, Mehmet (2002), *Türk Romanında İşgal İstanbulu*, Kitabevi Yay. İstanbul.

Tümer, Cem Şems (2000), *Mehmet Seyda (Çeliker) Hayatı ve Eserleri Üzerine Monografik bir Çalışma*, (Basılmamış Doktora Tezi) Atatürk Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Türkeş, A. Ömer (2003), *<Kurtuluş Savaşı'nı konu alan romanlara> Genel Bir Bakış; Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, Haz. Mürşit Balabanlar, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Yoğun siyasi bir izlence doğrultusunda
Tanzimatla başlayan Batılılaşma çabaları,
şüphesiz en büyük yankılarını edebiyatta bulur.
Dolayısıyla Yeni Türk Edebiyatı,
yaklaşık 150 yıllık bir süreyi kapsayan sancılı,
sıkıntılı ve aynı zamanda hızlı ve
yoğun bir oluş serüvenine tanıklık eder.

Elinizdeki eser, Tanzimat'tan günümüze
uzanan bu sürece, kısa fakat işlevsel bir
yolculuk yapmaktadır.

Daha çok üniversite öğrencilerinin
pratik gereksinimlerini karşılamak üzere
hazırlanan "Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı",
okurların bu yöndeki sorularını yanıtlamayı ve
zaman zaman onları düşündürerek
daha farklı kaynaklara göndermeyi
amaçlayan temel bir başvuru
eseri niteliği taşımaktadır.

ISBN : 975 - 6355 - 05 - 0
9 789756 355053
Fiyatı : 20.000.000.-TL