

BALKAN TÜRKOLÖJİ ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINLARI: 11
SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ DİZİSİ: 4



BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
Türk Edebiyatı Merkezi
ve
PRİŞTİNE ÜNİVERSİTESİ
FİLOLOJİ FAKÜLTESİ
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü



EDEBİYAT BULUŞMASI SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ

30 Eylül - 02 Ekim 2002
PRİZREN - PRİŞTİNE

Hazırlayan
Prof. Dr. Tacida ZUBÇEVIÇ-HAFİZ



PRİZREN
2005



BALKAN TÜRKOLJİ ARAŞTIRMALARI MERKEZİ YAYINLARI: 11
SEMPOZYUM BİLDİRİLERİ DİZİSİ: 4

BİLKENT ÜNİVERSİTESİ
Türk Edebiyatı Merkezi
ve
PRİŞTİNE ÜNİVERSİTESİ
FİLOLOJİ FAKÜLTESİ
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

EDEBİYAT BULUŞMASI
SEMPOZYUMU BİLDİRİLERİ

30 Eylül-02 - Ekim 2002

Prizren – Priştine

Hazırlayan
Prof. Dr. Tacida ZUBÇEVIÇ-HAFİZ



Prizren-2005

Yayımlayan

Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi Yayınları

Düzeltilmen

Ferhat AŞIKFERKİ

Dizgi Tasarım

Kemal ACAR

Dizgi, Baskı, Cilt

BİRLİK Matbaası-ANKARA

BAL-TAM

www.baltam.net

e-mail:baltam@baltam.net

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	5
“ÇEVREN”DE BİLKENT	8
CUMHURİYET’TEN GÜNÜMÜZE TÜRK TİYATROSU	15
<i>Bilge AKKAYA</i>	
“İKİNCİ YENİ” SONRASI TÜRK ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	22
<i>Devrim DİRLİKYAPAN</i>	
ALİM YEŞEREN’İN “KABARESİNDE” TÜRK GELENEKSEL TİYATRO	34
<i>Drita ÇETAKU</i>	
TANZİMAT HAREKETİNİN MOTORU VE ÜRÜNÜ: “BİLİNÇLİ İNSAN”	50
<i>Gönül Özlem AYAYDIN</i>	
SARAY METAFORUNDAN SARAY ANALOJİSİNE.....	62
<i>Hakan ATAY</i>	
ÇAĞDAŞ TÜRK ROMANI	71
<i>Jale ÖZATA</i>	
TÜRK HALK EDEBİYATININ ANA TÜRLERİ VE KONULARI	82
<i>Magdalena SODZAWICZNY</i>	
TÜRKİYE’DE EDEBİYAT DERGİLERİ	91
<i>Mehmet Selim ERGÜL</i>	

TÜRK EDEBİYATINDA DENEME.....	101
<i>Müge CANPOLAT</i>	
YAŞAR KEMAL VE KÖY ROMANI	109
<i>Nuri AKSU</i>	
HİLMİ YAVUZ ŞİİRİ VE SAF ŞİİR	122
<i>Pınar AKA</i>	
YAHYA KEMAL VE MODERN TÜRK ŞİİRİ.....	136
<i>Şehnaz ŞİŞMANOĞLU</i>	
SURNAMELERDEN YANSIYAN SANAT VE TEKNOLOJİ: NAHILLAR VE ŞEKER BAHÇELERİ	143
<i>Tuncay BAĞLA</i>	
SON YARIM ASIRDA TÜRKÇE YAZINSAL ELEŞTİRİ	149
<i>Yalçın ARMAĞAN</i>	
Resimlerle görüntüler	159

ÖNSÖZ

Priştine Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde 1988 yılında kurduğumuz Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde, Priştine ve Bilkent Üniversite'lerini kardeş üniversite konumuna getirme çabalarımız, Eski Yugoslavya'daki siyasi gerginlik nedeniyle bir türlü olumlu sonuçlanmadı.

Mart 1999'da NATO müdahalesinden sonra da, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne, Priştine Üniversitesi'nin yeni düzeninde olmayan resmi statüsü kazandırmak için bir buçuk yıl yürüttüğümüz mücadelelerimizden dolayı başka etkinlikler için zamanımız yoktu. Fakat Türk Dili ve Edebiyatı Bölümümüz yeniden resmi statüsüne kavuştuktan hemen sonra Bilkent Üniversitesi ile işbirliğimizi gerçekleştirmeye başladık. İlk önce TİKA desteğiyle Bilkent Üniversitesi Bölge Ülkeler Kurslar Direktörlüğü Müdürü Sayın Doç. Dr. Rasım Özyürek gelerek Bölümümüzde derse girdi. O dönemlerde, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkez'i Başkanı Sayın Prof. Talat Halman Bey'den gelen, 12. Nisan 2002 tarihli ve 02/0122/TH-EŞ sayılı bir yazıyla, Bilkent Edebiyat Merkezi yüksek lisans öğrencilerinin Kosova'ya bir bilimsel gezi ve bununla Kosova'da bir "Edebiyat Buluşması" adlı bir bilimsel sempozyum düzenlenmesi talebi de Bölümümüz tarafından memnuniyetle kabul edildi ve böylece 10 Temmuz 2002 tarihinde kendilerine gönderdiğimiz mektupla, bu Sempozyumun 30 Eylül - 03 Ekim 2002 tarihleri arasında düzenleneceğinin kararlaştırıldığı bildirildi. Ancak, Makedonya sınırında kendilerine haksız muamele yapıldığından dolayı gelen on dört öğrenciden sadece dördünün sınırı geçmesine izin verildi.

Buna rağmen biz, hazırladığımız programı gerçekleştirdik. İlk olarak 30 Eylül 2002 tarihinde “Doğru Yol” Kültür Sanat Derneği salonunda her iki Üniversite öğrencileri arasında bir Şiir Şöleni düzenlendi. Şölende, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezinden gelen konuklar Türk şairlerinin, Priştine Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nün öğrencileri ise kendi şiirlerini okudular. Şölen’e katılan Prizren şair ve yazarları da kendi özgün eserlerini okuyarak geceye hoş bir renk kattılar.

Ertesi gün yani 01. Ekim 2002 tarihinde Prizren’de, Priştine Üniversitesi Pedagoji Fakültesi amfisinde “Edebiyat Buluşması” adlı sempozyum düzenlendi. Bu sempozyuma T. C. Eşgüdüm Müsteşarı Sayın Metin Kılıç Bey katılarak bir konuşma yaptı. Gelen misafirler hazırlamış oldukları tebliğlerini sundular, ardından da Makedonya sınırından Türkiye’ye dönmek zorunda kalan Bilkent Edebiyat Merkezi öğrencilerinin tebliğlerini Priştine Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencileri okudular.

“Edebiyat Buluşması” adlı sempozyum, 02. Ekim 2002 tarihinde Priştine Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde devam etti. Bu Sempozyum’un Priştin’deki oturumu, T. C. Müsteşarı Sayın Metin Kılıç Bey ve o zamanki Priştine Üniversitesi Filoloji Fakültesi dekanı Sayın Prof. Dr. Enver Mehmeti’nin açılış konuşmalarıyla başladı ve katılımcıların tebliğleriyle devam etti. Sempozyum’un kapanışından sonra Priştine Üniversitesi Dekanı Prof. Dr. Enver Mehmeti ve Yardımcısı Prof. Dr. Nuhi Recepi T. C. Müsteşarı ve Bilkent Üniversitesi’nden gelen misafirleri kabul etti, ardından da şehir gezisi yapıldı.

Bir gün sonra, yani 03 Ekim 2002 tarihinde, Bilkent Üniversitesinden gelen genç araştırmacılar Prizren’den ayrıldılar.

“Edebiyat Buluşması” adlı sempozyum, bütün güçlüklerle rağmen, başarıyla gerçekleştirildi. Bir yandan Bilkent Üniversitesi genç

araştırmacıları, farklı yöntemlerle hazırladıkları bildirilerle, çeşitli konularda yaptıkları eleştiri, çözümleme ve yorumlama yetenekleriyle dünya standartlarını yakaladıklarını kanıtladılar, diğer yandan ise yerli, Priştine Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde okuyan genç şairler, kendi şiir sanatlarıyla, yarın belki başka bir sempozyumda sunulacak olan bildirilerin konusu olabileceklerini gösterdiler.

Priştine Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyeleri biz Hafızlar, 2000 yılında kurduğumuz Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi (BAL-TAM) çerçevesinde, on yıl sonra tekrar gün ışığına çıkarmaya başladığımız “Çevren” dergisinin özel bir sayısında, Edebiyat Buluşmaları Sempozyumu’nda sunulan tüm bildirileri ve okunan özgün şiirleri yayınlamayı düşünmüştük. Önsözden sonra gelen Prof. Talat Halman’ın “Çevren’de Bilkent” başlıklı yazısı, planladığımız “Çevren” dergisinin bu bildirileri kapsayacak özel sayısı için hazırlamış olduğu sunuş yazısıydı. Ancak, tüm bu hazırlıklar devam ederken, bazı sorumsuz kişiler tarafından, “Çevren” dergisinin çıkması yeniden engellendi ve hazırladığımız bu sayı basılmadan kaldı.

Bu nedenden dolayı, başka etkinlikler yanı sıra tüm Balkanlar’da genç bilim adamlarının bilim çalışmalarını destekleyen bir bilim ve eğitim enstitüsü olan BAL-TAM, Priştine ve Bilkent Üniversiteleri genç araştırmacılarının çabalarını kalıcı kılmak amacıyla, Edebiyat Buluşması Sempozyumu’nda sunulan bildirileri yayınlamayı üstlendi. Bu bildiriler kitabı aynı zamanda iki üniversite arasında güzel işbirliği ve etkinliklerin göstergesi olarak kalacaktır.

Prizren, Nisan 2005

Prof. Dr. Nimetullah HAFIZ

BAL-TAM

Genel Başkanı

“ÇEVREN”DE BİLKENT*

“Çevren”i ilk sayılarından beri hayranlıkla, bazen de heyecanla izlemiştim. Yugoslavya’nın önde gelen Türkçe edebî/bilimsel dergisi, yıllar yılı, Türk kültürüne ve yazımına değişik yorumlar, taze bakış açıları getiren incelemelerle yüklüydü. Edebiyatı değerlendirmekte ustalıklı ve etkiliydi. Örneğin, 1992’de, bir yıl önce Priştina’da yapılan “Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu”nun bildirilerini kapsayan bir özel sayı çıkarmıştı. Bu özel sayı, Yunus Emre çalışmalarına yeni boyutlar getiren pek çok makaleyi içerdği için, önem taşıyordu. “Çevren”in her sayısında ilginç ve değerli incelemeler, yazılar, eleştiriler yer alıyordu. Dergi, dört bir yana ışık saçarak dönen bir prizma gibiydi.

Ne yazık ki 1990lı yıllarda, “Çevren” önce seyrekleşti, sonra sırra kadem bastı. Kültür ve edebiyat eleştirisinde önemli bir ses susmuştu.

“Çevren”in, uzun bir aradan sonra yeniden çıkmaya başlaması Türk kültürü dünyası için sevindirici bir gelişmedir. Dergiyi yeniden gün ışığına çıkaran Prof. Dr. Nimetullah Hafız

* Bu yazı, kitabın önsözünde söz edilen Edebiyat Buluşması Sempozyumu’nun bildirilerini kapsayacak “Çevren” dergisinin özel sayısı için hazırlanmıştır.

ile değerli eşi Prof. Dr. Tacida Hafız'ın gayretlerini candan kutlamalıyız.

Bu sayının "Çevren" ile Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nü biraraya getirmesi, biz Bilkentliler için övünç kaynağı.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı yüksek lisans öğrencileri 30 Eylül - 5 Ekim 2002 tarihlerinde Priştina Üniversitesi'nin düzenlediği "Edebiyat Buluşması"na bildiriler sunmak üzere davet edilmişlerdi. On beş master öğrencisi geleneksel ve çağdaş Türk edebiyatına ilişkin bildiriler hazırlamışlardı. Son dakikada çıkan bazı bürokratik zorluklar yüzünden öğrencilerin çoğu "Buluşma"ya katılamadılar. Ancak, bildiriler eleştirel makalelere dönüştü. Elinizdeki sayı söz konusu makalelere yer vermektedir. Alfabetik sırayla öğrencilerin isimleri ve her birinin makalesinin başlığı aşağıdadır.

Pınar Aka, Hilmi Yavuz Şiir ve Saf Şiir

Bilge Akkaya, Cumhuriyet'ten Günümüze Türk Tiyatrosu
Nuri Aksu, Yaşar Kemal ve Köy Romanı

Yalçın Armağan, Son Yarım Asırda Türkçe Yazınsal Eleştiri

Hakan Atay, Saray Metaforundan Saray Analojisine

Günül Ayaydın, Tanzimatın Motoru ve Ürünü: Bilinçli İnsan

Tuncay Bağla, Divan Edebiyatında Menakıbnameler

Müge Canpolat, Türk Edebiyatında Deneme

Drita Çetaku, Türk Edebiyatında Öykü Serüveni

Devrim Dirlikyapan, "İkinci Yeni" Sonrası Türk Şiirine Genel
Bir Bakış

Mehmet Selim Ergül, Türkiye'de Edebiyat Dergileri

Evrin Ölçer, Edebiyat Çocukların Olsa Olacak

Jale Özata, Çağdaş Türk Romanı

Magdalena Sodzwiczny, Türk Halk Edebiyatının Ana Türleri ve Konuları

Şehnaz Şişmanoğlu, Yahya Kemal ve Modern Türk Şiiri

Bu makalelerden görülecektir ki Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Türkiye’de edebiyat bilimine ve eleştirisine yeni boyutlar getirmektedir. Türkiye’deki Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinden farklı olarak, Bilkent edebiyat üzerinde yoğunlaşmakta, programında dil çalışmalarına pek az yer vermektedir. Bölümün temel amacı, bilgi aktarmaktan çok, estetik ve edebî değerleri sorgulamak, eserleri incelemek, Sokratik ve demokratik tartışma yöntemleriyle ders yapmak, yabancı kuramları edebî değerlendirmelerin temeli olarak değil de yararlı dış perspektifler olarak kullanmak, Türk edebiyatını kendi kültür bağlamının içinden yorumlamaktır. Bu yaklaşımlar sonucunda, özgür ve özgün düşünen yeni bir edebiyat bilginleri, tarihçileri, eleştirmenleri ve yorumcuları nesli yetiştirmeyi umuyoruz. Bilkent’in Türk edebiyatı öğretiminde denilebilir ki, asal yöntem, “soru”ya dayanmaktadır. Bizce “soru”, entellektüel etkinlikte, bilim ve sanatta yaşamsal önem taşımaktadır.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nün öğretim üyeleri arasında alanlarında çok yetkin kişiler vardır: Metin And, Kudret Emiroğlu, Mehmet Kalpaklı, Laurent Mignon, Öcal Oğuz, Süha Oğuzertem, Engin Sezer, Sevda Şener, Orhan Tekelioğlu, Nuran Tezcan, Hilmi Yavuz. Daha önceki yıllarda İlhan Başgöz, Victoria Holbrook, Zuhul Ölmez de vardı.

Yaratıcılığın kökü, büyük şair Rilke’ye göre, “soru”dur. Bilimin, icadın, keşfin de kaynağı, soru sormak, sorgulamaktır.

ABD Columbia Üniversitesi'ndeki Profesör I. I. Rabi, Nobel Fizik Ödülü'nü kazandıktan sonra anlatmıştı: İlkokul ve ortaokul yıllarında hergün eve döndüğünde annesi, "Bugün iyi notlar aldın mı?" ya da "Öğretmenin bugün 'aferin' dedi mi?" gibilerden bir şeyler sormazmış. Ama, hep "Bugün iyi bir soru sordun mu?" diye karşılarmış oğlunu.

"Bugün iyi bir soru sordun mu?" Sormak...çünkü yalnızca bilgi edinmek, sırf öğrenmek, bir yükü sırtı alıp taşımaktır; o kadar. Bilgileri, verileri, kitapların ve öğretmenlerin bize 'gerçek' diye sunduklarını sorgulamadan kabullenmek, bir çeşit köleliktir. Özgür kafa, yaratıcı beyin hep sorar...derinlemesine düşünerek, başka bilgilerle karşılaştırarak, türlü türlü olasılıkları ve seçenekleri göz önüne alarak. Soruların sarsmadığı gerçekler (Onlar gerçek midir ki?) sağlam temellere oturmuştur. Hem, gerçeklerde temel olmalı mı? Yoksa, onlar irili ufaklı soru işeretleriyle delik deşik ettiğimiz canlı organizmalar mıdır? Ya da daha geniş ufuklara doğru kovaladığımız rengârenk kuşlar mı?

Nice kültürlerin yozlaşması, nice dinlerin yobaz karanlıklara sürüklenmesi, nice felsefelerin sıfıra inmesi, sorular sorulmaz olduğundandır. Ve onun ötesinde, "tek ve değişmez gerçek" gibi batıl bir düşünceden... Bence, en yanlış, en yanıltıcı varsayımlardan biri, "Aklın yolu birdir" sözüdür. Aklın yolu "bir" ise "çıkamaz sokak"tır o. Her gerçeğe, aklın sorduğu binlerce sorudan, sayısız sorudan yönelmek gerekir. Ve her gerçeğe binlerce akıldan, sayısız akıldan ulaşmaya çalışmak...

Tek yönde giden tek yol sonsuzluğa değil, sonrasızlığa götürür. Ucunda bir fare kapanı vardır. Totaliter ideolojiler,

sorunsuzluktan medet ummuşlar, kendi doktrinlerinin hazırlop yanıtlarına mahkûm kalarak çürüyüp çökmüşlerdir. Soruları yasaklayan inanç ve düşünce sistemleri, cendereler içinde kalır, yozlaşır.

Ancak, soruların haysiyetli ve dirayetli olması da zorunludur. Gelişgüzel soru'nun gidişi çirkin olur. Sormak, başlıbaşına bir hünerdir, dahası, bir sanattır. En can alıcı soru, candan, akıldan, bilgiden sorulandır bence. John Ray'ın on yedinci yüzyılda derlediği İngiliz atasözlerinden biri ne kadar doğru: *"Aptalın teki, bir saatte o kadar çok soru sorabilir ki akıllı bir adam yedi yılda yanıt veremeyebilir."*

Uygarlık tarihini incelediğinizde göreceksiniz ki sormayan, sorgulamayan toplumlar yeterince yaratıcı olamamış, hızlı ilerlememiş ya da soru sormaktan vazgeçince duraklamış, gerilemiştir.

Bizim dilimizin ve düşüncemizin cilvelerinden ikisi, aslında ne kadar acı: "Yasa" ile "yasak" ikiz kardeşler (oysa "yasa" başka kavramlarla bir arada gitmeliydi: "adalet"le, "af"la, "özgürlük"le)... Ve "soru" ile "sorun", kavram yönünden apayrı oldukları halde, birbirlerini çağırıştırıyorlar. (Bu, sorunsuzca terim türetmenin talihsiz bir sonucu.) Ama, böyle bir benzerlik rastlantı olmasa gerek, çünkü bizim kültür geleneğimizde, toplumsal dayanışmamızda, orduda, milliyetçiliğimizde- "soru" çoğu zaman bir "sorun" olarak görülüyordu. Bugün de büyük ölçüde öyle. Eskiden, "Söz büyüğün, su küçüğün." derlerdi. Konuşmak, yetişkinlerin hakkıydı. Çocukların hakkı değildi soru sormak, okulda, sofrada, büyüklerin yanında. Eğitim sistemimiz, sormaksızın öğrenmeye, ezberlemeye, hazmetmeden bilgi yutmaya, hem de itaate, yani

kalıplaşmış veri ve öğretilere baş eğmeye dayanırdı. Şimdi bile, aynı yaklaşım ağır basmaktadır.

Bilimde, imanda, felsefede, yüzyıllar boyunca, Türkler sorulardan umacıdan korkarcasına kaçtılar. Bu alanlarda varlık gösteremeyişimiz o yüzdendir. Bazı sanatlarda - özellikle şiirde - nispeten fazla soru sorulduğu; irdelenmesi, ırgalanması iktidar tarafından, kurulu düzen tarafından istenmeyen değerleri en çok şairler zorladığı için, yüzyıllar boyunca şiirimiz, bazı önemli işlevler yürüttü. Keşke çok daha fazlasını yapabilseydi.

Birçok alanda gerilerde kalmış olmamız, 21. yüzyılda bile, soruların susturulması yüzündendir; hem de zihinlerin hazır dualarla, basmakalıp formül ve çözümlerle tembelleşmiş olması yüzünden... Türk eğitim sisteminin her aşamasında bir “soru devrimi” olmazsa ileri ve yaratıcı bir toplum olmak bakımından zorlukla karşı karşıya kalacağız.

“Soru” ve “sorgulama” yöntemleriyle yetiştirdiğimiz öğrenciler, umarız ki, Türk edebiyatına yepyeni bakışlar ve taptaze değerler getireceklerdir. 1998 Eylülünden beri Bölümümüz 34 öğrenciye master derecesi vermiştir. 2003 Eylülünde başlayan doktora programımızın çeşitli aşamalarında 15 öğrenci çalışmaktadır.

Türk Edebiyatı Bölümünün yanı sıra Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi de kuruluşundan beri, akademik çevrelerde ve medyada büyük ilgi gören birçok sempozyum ve seminer düzenlemiştir:

Türk Kadın Roman ve Öykü Yazarları Sempozyumu

Hilmi Yavuz: Kendisi ve Şiiri

Gülten Akın ile Güz Şiir Günleri

Benim Adım Orhan Pamuk

İlhan Berk ile Bir Akşam Vakti
Dünya Şiir Günü (2000)
Fazıl Hüsnü Dağlarca Sempozyumu
Buket Uzuner ile Söyleşi
Nazlı Eray ile Söyleşi
Dünya Şiir Günü (2001)
Özdemir İnce: Kendisi ve Şiiri
Dünya Şiir Günü (2002): Nâzım Hikmet
Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu
Melih Cevdet Anday'ın Şiiriyle Geleceği Yaşamak
Sempozyumu

Dünya Şiir Günü (2003): Dünya Kadın Şairleri

Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu

Merkez yılda 3 kere *Kanat* isimli, yarı bülten, yarı dergi diye tanımlanabilecek bir yayın da yapmaktadır.

2003-2004 ders yılı içinde Türk Edebiyatı Merkezimiz bir ilk'e imza atacaktır: Journal of Turkish Literature adlı İngilizce bilimsel dergi. Yılda bir kere yayımlanacak olan bu dergi Türk Edebiyatı tarihine ilişkin özgün makalelere, eleştirel incelemelere, kitap tanıtma yazılarına yer verecektir.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü ve Merkezi, yakın bir işbirliği halinde, Türk edebiyatı alanına yenilikler getirmek ve dünya bilim çevrelerinde saygınlık kazandırmak uğrunda çabalarını sürdürecektir.

Ankara

Temmuz 2003

Prof. Dr. Talat HALMAN

Bilkent Üniversitesi

Türk Edebiyatı Merkezi Başkanı

Bilge AKKAYA

CUMHURİYET'TEN GÜNÜMÜZE TÜRK TİYATROSU

Turkish theater- that started to get a different status by the founding of Turkish Republic- came to our modern day through passing lots of steps. The first effort to change theater into contemporary art came from famous player Muhsin Ertuğrul. By the time Ertuğrul became the chairman of Darülbeyaz in 1927 theater art recorded important improvements. In 1960's the number of special communities were increased, in 1970's lots of theater was closed and between 1980 and 1990 there was stable term for the theater.

Türk tiyatrosunun gelişmesinde büyük katkıları olan Prof. Dr. Sevdâ Şener, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* adlı yapıtında Türk Tiyatrosu'nun ilk yıllarından bahsederken yine Türk Tiyatrosu'na çok büyük katkıları olan Prof. Dr. Metin And'ın *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu* adlı kitabında verdiği temel bilgilere dayanarak şunları dile getirmektedir:

Bu dönemde, Meşrutiyet döneminden kalma topluluklar etkinliklerini sürdürmektedirler. Bu topluluklar sık sık dağılıp yeni adlar altında yeniden kurulmakta, İstanbul'un mevcut

tiyatro binalarının birinden öbürüne geçerek, ya da sinema salonundan tiyatroya dönüştürülen sahnelerde temsiller vererek varlıklarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. [...] Hafif oyunlar, özellikle müzikli oyunlar, operetler tutulmaktadır. Repertuvara alındığı söylenen ciddi oyunların çoğu sahneye çıkma fırsatı bulamaz. Bununla beraber, *Othello* gibi *Hamlet* gibi Shakespeare tragedyalarının, yerli yazarlarımızın tiyatro tarihimize mal olmuş oyunlarının temsilleri bu dönemin önemli sanat olaylarıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarının en önemli tiyatro gerçeği ise, kuşkusuz Atatürk'ün tiyatro sanatçılarını desteklemesi ve onurlandırması, kadın oyuncularını sahneye çıkma yönünde yüreklendirmesi, halkevlerinde verilen temsilleri izlemesi, Devlet Konservatuarı yasasının çıkmasını sağlamasıdır. Böylece Cumhuriyet Türkiye'si'nin devlet-tiyatro ilişkisinde önemli bir adım atılmış olur. (58)

1914'te konservatuvar olarak kurulmuş olan Darülbeydi daha sonra tiyatro topluluğu olarak oyunlar sergilemekte fakat oyuncular arasında yaşanan sorunlardan dolayı topluluk sık sık dağılmaktadır. Milli Sahne, Türk Tiyatrosu, Muhsin ve Arkadaşları, Odeon gibi adlarla temsiller veren toplulukları Darülbeydi sanatçıları oluşturmuş ve Darülbeydi üslubunun devamlılığını sağlamışlardır.

31 Temmuz 1923 tarihinde Darülbeydi sanatçılarının Atatürk'ün huzurunda temsil ettikleri İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Ceza Kanunu* adlı uyarlaması gerici tutumun kırılması açısından bir dönüm noktası olmuştur. Bu temsille birlikte 1920'de sahneye çıktığı için hakkında soruşturma açılan ve Darülbeydi kadrosundan çıkartılan Afife Jale'den sonra bir Müslüman Türk kadını sahneye çıkmış, kadınlarla erkeklerin bir arada tiyatro seyredememe tabusu yıkılmıştır denilebilir. Müslüman Türk kadınının sahneye çıkması ile ilgili olarak 29

Eylül 1923 tarihinde yayımlanan *Vakit* gazetesinde verilen haber şöyledir:

Sahneye çıkan iki Türk hanımı tabii ifadeleriyle, sahneye karşı olan acemiliklerini ve jestlerdeki tereddütlü hatalarını örtüyorlardı. Türk kadınının sahnedeki görünüşü sanat alemlerindeki terakkimiz için bir fah-i hayr addedilmektedir. (Şener 61)

1927 ve 1928 yıllarına gelindiğinde, daha önce sık sık parçalanmalar yaşanan Darülbeyti grubu bu yıllarda toparlanmaya başlamıştır. Topluluğun başına yurt dışında tiyatro üzerine araştırmalar yapmış olan Muhsin Ertuğrul geçmiştir. Muhsin Ertuğrul'un bu grubun başına geçmesiyle düzen ve disiplin sağlanmıştır. Bu yıllarda Muhsin Ertuğrul'un *Cehennem* adıyla çevirdiği *Baba* oyunu, Shakespeare'in *Hamlet*'i gibi Batı tiyatrosunun önemli yapıtları sergilenmiştir. 1931 yılında ise Darülbeyti adı Şehir Tiyatrosu olarak değiştirilmiştir (Şener 65). 1931-1936 yılları arasındaki dönemde daha çok yerli oyunların gösterime sunulması, çocuk tiyatrosunun açılması önemli gelişmeler arasındadır. İstanbul Şehir Tiyatrosu Çocuk Tiyatrosu günümüzde de çocuk oyunları sergilemeye devam etmektedir. Gerçekleştirilen bu yenilikler, Türk Tiyatrosu'na getirilen düzen ve disiplin Muhsin Ertuğrul'un başarısıdır ve bu nedenle de Muhsin Ertuğrul'un Türk Tiyatrosu'nun kurucusu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

1930'lu yıllarda Darülbeyti'nin repertuvarında Türk müzikli oyunlarına da yer verilmiş ve bu oyunlar oldukça geniş bir kitlenin beğenisini kazanmıştır. Cumhuriyet Tiyatrosu'nun ilk dönemi olarak ele alınan yirmili ve otuzlu yıllar için Şener, şunları söylemektedir:

Batı tiyatrosunun bulvar görüntülerinden ve melodramlarından, müzikli oyunlarından yapılan uyarlamalar ve çeviriler yanında Türk yazarlarının yapıtlarının da oyun dağarına alındığı, bunun bir sanat politikası olarak benimsendiği görülür. (68)

Yirmili ve otuzlu yıllarda İstanbul Şehir Tiyatrosu sahnesinde sergilenen oyunların yanı sıra yurdun birçok yerinde etkinlik gösteren Hakevleri sahnelerinde de halka iyimser mesajlar veren oyunlar sergilenmiştir. Bu oyunların konuları ve kişileri, o dönemin gerçek konu ve kişilerinden farklı olarak, idealize edilerek kurgulanmıştır. Bu kurgulamadaki amaç, "halka özgüven aşılacak ve ulusal değerleri ön plana çıkarmaktır" (Şener 89). Yani bu oyunlar eğitici ve öğretici olan, didaktik türden oyunlar olmuşlardır. "Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği özveri ve kahramanlık, tutucu güçlere karşı verilmek zorunda kalınan savaşım oyunların büyük bir bölümünün konusunu oluşturur" (Şener 89).

1940-1960 dönemi Sevdâ Şener'in deyişiyle "Umutlu Yıllar" (95)

Kırklı ve altmışlı yılların tiyatro etkinliklerinin genel bir değerlendirmesi yapıldığında olumlu gelişmeler şöyle sıralanabilir: Devlet Konservatuarlarından mezun olan gençlerin gösterdikleri başarı, Ankara'nın sahne sanatları açısından gelişimi, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun etkinliklerinin daha düzenli olarak sürdürülmesi, farklı illerde yerleşik tiyatroların açılması, günümüzde de etkinliklerini başarıyla devam ettiren özel toplulukların faaliyete geçmesi, Köy Enstitüleri'nde öğrencilere tiyatro bilgisi verilmeye başlanması ve öğrencilerin oyunlar sergilemesi. Bütün bunların yanında 1958 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde

açılan Tiyatro Enstitüsü ile birlikte, tiyatro sanatı konusunda bilimsel araştırmalar ve akademik düzeyde tiyatro eğitime de başlanmış olunur. Sevda Şener'e göre:

Önceki dönemlerde sanatın, halkın eğitiminde ve devrimlerin benimsetilmesinde etkin bir araç olduğu konusundaki inanç, coşkusunu bir ölçüde yitirmiş olarak sürdürülmekteyse de Türk Tiyatrosu, devletin ve aydınların desteğiyle sanatsal düzeyini yükseltme yolundadır.

Kırklı ve Altmışlı yılların bu olumlu getirilerinin yanında olumsuz gelişmelerde görülmektedir. Bunlardan en önemlileri: Halkevleri'nin kapatılması ve Köy Enstitüleri'nin öğretmen okullarına çevrilmesidir. Bu olumsuzluklar sonucunda tiyatro sanatının yayılması halka ve daha geniş kitlelere ulaştırılması büyük ölçüde durdurulmuştur.

Kırklı ve Altmışlı yıllar arasında görülen bir diğer gelişme ise o dönemin belli başlı şairleri, roman, öykü ve deneme yazarları aynı zamanda oyunda yazmışlardır. Bu nedenle 1940-1960 yılları arasındaki dönemde yazılan oyunlar konuları açısından diğer yazın türleriyle benzerlik göstermektedir. Bu konuyla ilgili olarak Sevda Şener şunları söylemektedir:

Berna Moran'ın bu dönemin romanları konusunda yaptığı "1923-1950 arasında Türkiye'de sömürünün, sınıflaşmanın ve tek parti rejiminin getirdiği haksız düzen, romanda da batılılaşmanın yerini düzene dönük yani bir sorunsalın almasına neden oldu diyebiliriz" açıklamasının, incelenen oyunlar dikkate alındığında, tiyatro yapıtları içinde geçerli olduğu görülür. (140)

1960-1980 : “Tiyatromuz geliyor “ (143)

1960-1980 döneminde Türk tiyatrosunda yaşanan gelişmelere bakılacak olursa yazılan ve oynanan oyunların toplum gerçekliğine daha yakın olduğu, günümüzde “başarılı” olarak değerlendirilen bir çok ürünün bu dönemde verildiği, yine bir çok usta oyuncunun bu dönemde yetiştiği, farklı şehirlerde Devlete Tiyatroları’nın kurulmuş olması, özel tiyatroların Anadolu’nun dört bir yanına turneler düzenlediği, yerel yönetimlerin tiyatro kurma yönündeki çabaları gözlerden kaçmayacaktır. Bunlarla beraber 1975 yılında Birinci Türk Tiyatro Kongresi’nin düzenlenmesi de bu döneme rastlamaktadır (Şener 219).

1980-1998 Dönemi: “ Bol Hareketli, Az Bereketli Yıllar” (222)

Bu dönemde tiyatro alanında bir çok faaliyette bulunulmasına karşın bir durgunluk dönemine girildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Daha önceki dönemlerde gerek oyunların konusuyla gerekse insan tiplerinin gerçekliği ile toplumsal olma yolunda ilerleyen tiyatro bu dönemde toplumsal olaylardan kendini soyutlamaya başlamıştır. Tabi bu duruma yol açan en büyük etken siyasal olaylar ve bu olayları n halk üzerindeki baskısı olmuştur. Siyasal baskılar sonucu toplumun aksayan yönlerini irdeleyen, eleştiren ve gözler önüne seren tiyatro anlayışı yerini bol müzikli, eğlenceli, danslı, mesaj içermeyen oyunların rağbet gördüğü bir anlayışa bırakmıştır. Bununla beraber toplumsallıktan uzaklaşılmasının olumlu bir yönü de olmuştur. İnsan ruhunun derinliklerine inebilen bireysel olanın ortaya konulmaya çalışıldığı oyunlar yazılmış ve sergilenmiştir.

Yirmibirinci Yüzyılda Tiyatromuz

Cumhuriyet döneminde tiyatro sanatında batı modelini benimsemeye başlayan Türkiye, gerek tiyatronun akademik ortamlarda hayata geçirilmesi, gerekse oyun yazarlığının gelişmesi bakımından çok önemli atılımlara sahne olmuştur. Günümüzde Türkiye’de tiyatro sanatının oldukça iyi fakat hala eksik, hala gelişimini tamamlayamamış bir görünüme sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tiyatro, sanatçılarıyla, oyun yazarları ve eleştirmenleriyle, eğitim kurumlarıyla Türkiye’de varlığının göstermektedir. Tiyatronun sorunları farklı ortamlarda tartışılır durumdadır. Fakat, bütün bunlara rağmen tiyatro, Türk toplumunun sanatsal yaşantısında çok etkili bir konuma sahip değildir. Yıllardan beri süre geldiği gibi toplumun büyük bir kesiminde tiyatro hala sadece eğlendirici yönüyle kabul görmekte ve tiyatro oyunları çoğu kişi tarafından eğlendirici faktörlerin az ya da fazla oluşuna göre “iyi” ya da “kötü” oyun olarak nitelendirilebilmektedir.

Yazımı, yine Sevda Şener’in sözleriyle sonlandırmak istiyorum:

İstiyoruz ki tiyatro, Cumhuriyet’in ilk yıllarında olduğu gibi yurt çapında bir kültür ve sanat seferberliğinin organik bir parçası, hatta önderi olsun, altmışlı yılları yaratıcı, yapıcı gücüne kavuşsun, yurt çapında yaygınlaşsın ve dünya tiyatrosunda yerini alsın. (328)

KAYNAK:

Şener, Sevda. *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür

Yayınları, 1998.

Devrim DİRLİKYAPAN

“İKİNCİ YENİ” SONRASI TÜRK ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ

Öncelikle şunu belirtmeliyim ki, bir şaire ya da bir esere değil de, bir döneme ilişkin değerlendirmelerde bulunmak; hele hele bu dönem, akımların olmadığı, son derece çeşitli anlayışlarda şiirlerin yazıldığı ve üstelik 50 yıllık süreci kapsayan bir dönemse, oldukça zor ve sakıncaları olan bir iş. İkinci Yeni Sonrası Türk Şiiri dediğimizde, Türkiye’de son yarım asırdır yazılan bir şiir birikiminden söz ediyoruz. Böylesi uzun ve çeşitliliklerle dolu bir dönemi, 20 dakikalık bir sunuşta ancak kaba hatlarıyla ele alabiliriz. Aziz Nesin’in deyişiyle “her üç kişiden dördü şair” olan ülkemizde bütün şairlerin yalnızca adını saymaya kalksak bile, bu süre bize yetmeyecektir. Bu nedenle çalışmamız, Türk şiirinin vardığı noktanın bir değerlendirmesi olarak değil, son 50 yıllık dönemin genel bir panoraması olarak görülmeli.

Türkiye’de şiirin dönemsel eleştirisi söz konusu olduğunda, gelenekselleşmiş bir yöntem söz konusudur: Bütün süreci 10 yıllık dönemlere ayırarak incelemek. Türkiye’de

1980'e kadar her 10 yılda bir, bir askeri darbe yaşanmasıyla doğrudan ilgili bir durumdur bu. Bu nedenle Türkiye'de şiirin dönemsel değerlendirmesi, genellikle sosyo-ekonomik ve politik değerlendirmelerden bağımsız düşünülmemiştir. Örneğin, birçok yazara göre 1950'li yılların sağcı Demokrat Parti iktidarı, o yıllarda anlamın geriye itildiği bir şiirin yazılmasına neden olmuştur. 1970'li yıllar ise, toplumsal muhalefetin doruğa çıktığı, neredeyse "herkes"i "sosyalist bir devrim ütopyası"na sahip olduğu bir dönemdir. Bu nedenle "1970'li yılların şiiri" dendiğinde, daha çok toplumcu-gerçekçi tarzda yazılan şiirler kastedilir. Ancak ne var ki, 12 Eylül 1980'de son askeri darbesini yaşayan Türkiye, toplumsal muhalefet ve sivil toplum hareketleri açısından 1950'lerden daha karanlık bir döneme girmiştir. Şiire sosyo-ekonomik açıdan yaklaşanlara göre, yazılan şiirler de bununla ilgili olarak yine toplumdan, yine anlamdan uzaklaşmaya başlamıştır.

Kuşkusuz ki bu gibi politik değerlendirmelerin doğru yanları yok değil. Ancak, konuya bir ülkenin değil, bir şairin şiir sürecinden baktığımızda politik değerlendirmelerin göz ardı ettiği birçok noktadan söz edilebilir. Örneğin 1950'li yılların "anlamsız" şiirler yazdıkları iddia edilen "İkinci Yeni" şairlerinden, İlhan Berk dışında hiçbiri, anlamsızlığı savunmamıştır. Şiirlerinin anlamsız olduğunu söylemek de pek olanaklı değildir. Ancak buna rağmen "İkinci Yeni" şiirinin anlamın geriye itildiği bir şiir olduğu söylenir. Aynı şekilde, 1980'li yıllarda da dönemsel değerlendirmelerde iddia edildiğinin aksine, toplumsal söylemden uzak olmayan şiirler de yazılmıştır.

Dönemsel değerlendirmelerin başka bir sakıncası ise, her dönemi o dönemin genç şairleriyle sınırlamak olmuştur. O

şairin şiir sürecinde zamanla meydana gelen değişiklikler göz ardı edilmiş ya da daha sonraki dönemde adı anılmaz olmuştur. Örneğin Melih Cevdet Anday dendiğinde ilk akla gelen “Birinci Yeni” ya da “Garip” şiiridir. “İkinci Yeni” şairleri arasında Melih Cevdet’in adından söz edilmez. Oysa Melih Cevdet, asıl önemli şiirlerini “İkinci Yeni”nin etkin olduğu dönemde yazmıştır. Bu örnekler çoğaltılabilir. Bizim bu sunuşta yapacağımız da bir dönem değerlendirmesi olacağı için bu sakıncaları göz önünde tutarak Türkçe şiirin son 50 yıllık sürecine bakabiliriz.

“İkinci Yeni” Tartışması

Yarım yüzyıl önce doğan ve etkisini günümüzde de sürdüren “İkinci Yeni”nin bir akım ya da kuşak hareketi olmadığı, bünyesinde birbirlerinden çok farklı şiir anlayışlarını barındırdığı, hep söylenegelen düşüncelerdir. Buna rağmen, “İkinci Yeni”den söz edildiğinde onun “genel özellikleri” belirtilmeden geçilmez. Bu özellikler arasında “İkinci Yeni şiiri”nin soyut, anlamsız ya da kapalı olması, özünde ve biçiminde deformasyona gidilmesi, bireycilik, biçimcilik, usdışına çıkma, bilinçdışının olanaklarından yararlanma ya da duygusal anlamın tercih edilmesi, geleneğe, özellikle de Birinci Yeni’nin yalnlığına karşı çıkılması sayılabilir. “İkinci Yeni şairleri”nin bazı yapıtlarında bu özelliklerin az ya da çok bulunduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ancak, bugün adı “İkinci Yeni” ile özdeşleşmiş olan Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar’ın şiirlerini aynı potada bu özelliklerle açıklamaya çalışmak son kertede başarısız olmaya mahkûmdur. Çünkü “İkinci Yeni”, bu şairlerin bir manifestoyla bir araya gelerek

yarattıkları bir akım değil, Muzaffer İlhan Erdost tarafından onlara yakıştırılmış ve tüm yanlışlığına rağmen birçok eleştirmen tarafından da kabul görmüş bir adlandırmadır. Gerçekte, az önce adlarını saydığım şairlerin hepsi ayrı birer “İkinci Yeni”dirler. Onların tümüne birden “İkinci Yeni” demek, dönemin estetik beğenisini kolayca ifade etme yolundan başka bir şey olmasa gerek.

Nedir dönemin estetik beğenisi? Kaba bir şekilde ifade edecek olursak, dönemin estetik beğenisinin basitlik ve sıradanlıktan kaçınmak, ve çağrışımlara yaslanmak olduğu söylenebilir. Bu ise, “İkinci Yeni”ye has değil, Türk şiir geleneğinde zaten yeri olan bir beğenidir. Dolayısıyla “İkinci Yeni”nin “yeni”liği bu beğenide değil, ayrı ayrı şairlerinin poetikalarındadır. Edip Cansever’de sıfat tamlamalarının kuruluşundadır örneğin. “Kaybola” adlı şiirinde “Deli ediyor onları sonsuzda / Çok isimli bir çay / Çok yuvarlak bir masa (Cansever 28)” der Edip Cansever. Bir söyleşisinde bu şiirle ilgili olarak “yuvarlak vardır ama çok yuvarlak olamaz” diyen Erdal Öz’e şu yanıtı verir: “Soyuta varmak, o akımı benimsemek, ozanın yapıtını kurarken araç seçmesidir bence. Ayrıca kara olanın kapkara olması gibi yuvarlak olanın da çok yuvarlak olması yanlış değildir (Öz 70)”. Hakkıdır Cansever, “çok yuvarlak” tamlamasında dilbilgisi açısından bir yanlış yoktur. Ancak, alışılmışın dışında bir kullanım olduğu için yadırgatıcıdır. Bu örnek, “İkinci Yeni” adı altında anılan şairlerden ne yaptığını bilen bir şairden alınmış bir örnek. Bir de ne yaptığının farkında olmayan bir şairden bir alıntı yapalım: “Bir bakıma göre ola ki ya ki / Ha şu yutkundüğüm tıka dol boğazımdaki / Ha şu buzlarımı açmış duygu çiçek (Gür 342)”. Bu dizeler, adı dönemin “İkinci Yeni” şairleri arasında

geçen ve bir daha da anılmayan Yusuf Gür'e ait. Yusuf Gür, şiirde asıl amacın yadırgatıcı olmak olduğunu sanmış ki, bağlaçları arka arkaya sıralayarak bir anlamsızlık yaratmış. İşte bu dizelerin "İkinci Yeni"ye atfedilen özellikleri tam olarak yansıttığı söylenebilir. Ancak, bu gün "İkinci Yeni" dendiğinde Yusuf Gür değil, Edip Cansever geliyor akla. Yanlılık da burada giriyor devreye. Çünkü günümüze, tam anlamıyla "İkinci Yeni" özellikleri barındıran şiirler ya da şairler değil, şiire o dönemde başlamış ve birbirlerinden çok ayrı poetikalar kurmuş olan şairler kalmış. Yâni Ece Ayhan, İlhan Berk, Edip Cansever, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ülkü Tamer ve Turgut Uyar...

Peki bu şairlerin hepsini içine alan ve dönemin estetik beğenisini ortaya koyan nitelendirmelerde bulunamaz mıyız? Kısaca belirtmek gerekirse, adlarını andığımız yedi şair, gündelik konuşma diline uzak ve imgeden yana olan bir dile sahiptir. Her birinde farklı yansımaları olsa da en belirgin özellikleri, şiiri bir "evrim" süreci gibi algılamaları ve bu doğrultuda "başka" olanı yaratmalarındır.

1960 ve 1970'li Yıllar

27 Mayıs 1960'ta Demokrat Parti iktidarı sona erdiğinde toplumsal muhalefet, kendini daha özgür bir ortamda ifade etme olanağına kavuşmuştur. "Demokrasi", "özgürlük", "emekçilerin hakları", "özerk üniversite" gibi konuların gündeme geldiği 60'lı yıllarda toplumsal ve siyasal değişimin, edebiyat ortamını da etkilediği söylenebilir.

1960'larda 50'li yılların "başka"dan yana olan yenilikçi şairleri, *Papirüs*, *Yeditepe*, *Yeni Dergi* gibi dergilerde şiir yayımlamayı sürdürürken, 40'lı yılların toplumcu şairleri de

yeniden görünmeye başlarlar. Onlardan biri olan Şükran Kurdakul'un yönettiği *Yelken* dergisi, 60'lı yılların genç şairlerinin de toplandığı bir mekân olur. Bazıları derginin toplumcu gerçekçi çizgisine doğrudan katılmasalar da, birçok genç şairin ilk şiirleri bu dergide yayımlanır. Bunlar arasında Turgay Gönenç, Afşar Timuçin, Eray Canberk, Egemen Berköz, Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Refik Durbaş, Özkan Mert, İsmet Özel ve Güven Turan'ın adları anılabilir. Bu şairlerden Ataol Behramoğlu, İkinci Yeni şiirinin "kapalı, biçimci, pasifist, halka ve değerlerine yabancılaşmış, Batı özentisi, gerici" bir şiir olduğunu, "hayat tarafından eskitildiğini" ve artık "ıflas ettiğini" öne sürmüştür. Kendi şiirlerinin ise "toplumcu dünya görüşü ve estetiğinin konumunu sağlamlaştırdığı" görüşündedir (Canberk 164).

"İkinci Yeni"ye bir tepki olarak doğmasıyla ün kazanan 60 Kuşağı şairleri, aralarından İsmet Özel gibi farklı anlayışlara yönelen şairlerin ayrılmasıyla 70'lerde daha bir belirginlik kazanmıştır. Hem onlar, hem de daha önceki dönemlerin şairleri olan Enver Gökçe, Hasan İzzettin Dinamo, Rifat Ilgaz, A. Kadir, Şükran Kurdakul, Arif Damar, Ahmed Arif ve Hasan Hüseyin bu dönemde toplumcu gerçekçiliğin değişik örneklerini vermişler, 60'lı yılların "demokrasi ve özgürlük" söylemine uygun bir beğenin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

12 Mart 1971'e gelindiğinde Türkiye, yeni ve son derece yıkıcı olan bir askeri darbe daha yaşar. Demokrasi ve özgürlük olanakları kısıtlanan sivil toplum örgütleriyle birlikte şairlerin söylemlerine de bir yenilmişlik ve hüznün duygusu egemen olur. Bunun en belirgin örneği, ilk kitabı *Yangın Yılları*'nı 1979'da yayımlayan ve 1970 Kuşağı olarak adlandırılan şairler arasında

yer alan Ahmet Telli'dir. Telli, ülkenin siyasal ve toplumsal koşullarına yabancı olmayan bir şiir anlayışını benimsemiş ve bu doğrultuda kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Bazı eleştirmenlere göre, *Hüznün İsyan Olur* adlı kitabında yer alan şiirlerinde, özellikle de "Bedreddin Üstüne Dörtlükler"de Nazım Hikmet ve Hilmi Yavuz şiirinin belirgin bir etkisi görülür. *Yangın Yılları*, *Hüznün İsyan Olur* ve *Dövüşen Anlatsın* adlı kitaplarında 1970'li yıllarda uzak ya da yakın çağrışımlarına fazlaca yüklenilen hüznün, isyan, sevdâ, yalnızlık gibi sözcükleri sık sık kullanmıştır (Yalçın 811-12).

1970 Kuşağının diğer önemli şairlerinden biri olan Ahmet Erhan ise, aynı zamanda yenilmiş bir kuşağın temsilcisi olarak görülür. Muzaffer Buyrukçu, "biraz içe dönük" diye nitelediği Ahmet Erhan şiirini, "yitik bir kuşağın boğuntularına, mutluluk arayışına şiirin olanakları içinde bir karşılık" olarak değerlendirmiştir. Erhan, ikinci kitabı *Alacakaranlıktaki Ülke*'de anlatımcı bir şair kimliğiyle, karamsar ve lirik sesiyle öne çıkmış; şiir çizgisinde büyük değişiklikler gerçekleştirmemiştir. Bunu bir eleştiri olarak yöneltenlere "ilk kitabımdan beri zaten tek bir şiiri yazıyorum" karşılığını verir. Ahmet Ada'ya göre, egemen söyleme sürekli muhalif olan Ahmet Erhan'ın şiiri "Akdenizlilikten gelen yaşama sevinci, umut, umutsuzluk ve ölüm temalarıyla kurduğu ilişki çevresinde, döne dolaşa bir içtenliğe, bir tazeliğe bürünmüştür". Yine Ahmet Ada'ya göre *Çağdaş Yenilgiler Ansiklopedisi* adlı kitabında ironi dozu artmış, direnç ve başkaldırı hırçın bir biçime ulaşmıştır. Şiirlerinde rastlanan yaşamla ölüm arasındaki gelgitli an, alkol, deniz, yalnızlık gibi izlekler, öykü kitabı *Köpek Yılları*'nda da görülür (Yalçın 325).

1970'lerin önemli şairleri arasında Metin Altıok ve Mehmet Taner'in yanı sıra, şiire çok daha önce başlasa da, ilk kitaplarını 70'li yıllarda yayımlayan Hilmi Yavuz'un da adları anılabilir. Bu şairler birbirlerinden oldukça farklı bir şiir anlayışını sürdürmüşler ve dönemin başarılı örneklerini vermişlerdir.

1980'li Yıllar

12 Eylül 1980'de son askeri darbesini yaşayan Türkiye'de demokratik düzen 30 yıl içinde üçüncü kez kesintiye uğrar. Sıkıyönetim nedeniyle birçok alanda olduğu gibi edebiyat alanında da kısıtlamalar yaşanır ve 1970'li yıllar ile "İkinci Yeni" döneminin estetik beğenileri, yeniden tartışılmaya başlanır. Giderek çeşitlenen ve farklılaşan 1980'li yılların şiirinde "Hapishane Şairleri" olarak anılacak bir grup vardır artık. Aralarında Nevzat Çelik, Namık Kuyumcu ve Ersin Ergün'ün de bulunduğu bu şairler, ülkenin içinde bulunduğu karanlık dönemin sözcüsü olacak bir şiir anlayışını geliştirmişlerdir.

1980'li yıllar, genellikle dergilerin çevresinde toplanan şairlerin farklı anlayışlarla gruplar oluşturduğu bir dönem olmuştur. Bu gruplardan biri Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen ve Adnan Özer gibi genç şairlerce yayımlanan *Üç Çiçek* dergisidir. Dergi, hem "İkinci Yeni" döneminin ustalarına, hem genç şairlere yer vererek, hem de Üçüncü Dünya edebiyatını gündeme getirerek şiir ortamını hareketlendirir.

Üç Çiçek'te yer alan ve "1980 Kuşağı" olarak adlandırılan şairler arasında öne çıkanlardan birisi olan Tuğrul Tanyol, şiirlerinin yanı sıra şiirin ana sorunları üzerine yazdığı yazılarıyla da tanınmıştır. İlk şiirlerinde "çağrışım alanı

oldukça geniş, lirik ve romantik bir şiirin peşinde” olduğu görülen Tanyol’un, ikinci kitabı *Ağustos Dehlizleri* ile kendi çizgisini yakaladığı kabul edilir. Tanyol, Divan edebiyatı, tarih ve tasavvufi öğelere göndermeler yaparak modern, dengeli ve müzikli bir şiir yapısı kurmuştur. Serbest şiirin yapısı içinde Ahmet Haşim ve Yahya Kemal şiirlerinin etkisiyle ölçü ve uyak denemelerine girişen Tanyol, zaman, ölüm, yalnızlık, şehir, tutku ve aşk gibi temaları sağlam ve incelikli bir şiir diliyle işlemiştir (Yalçın 795).

Seyyit Nezir, Veysel Çolak, Hüseyin Haydar, Metin Cengiz ve Tuğrul Keskin gibi şairlerin oluşturduğu başka bir grup ise *Broş* dergisi çevresinde toplanır. Bu şairler “Yenibütün” adını verdikleri bir manifesto yayımlayarak bazı tartışmalar yaratsalar da, hareketleri, etkin ve uzun ömürlü olmaz. Diğer bir grup ise Orhan Alkaya, Vural Bahadır Bayrıl, Seyhan Erözçelik ve Osman Hakan A.’nın yayıma hazırladığı *Şiir Atı* dergisinde buluşur. Orhan Kahyaoğlu’nun yönettiği *Sombahar* dergisi ise, başta Metin Celal, Turgay Kantürk ve Engin Turgut olmak üzere birçok şairi bünyesinde barındırır ve şiirin temel sorunlarına ilişkin önemli yazılar yayımlar. Hasan Öztoprak, Osman Çakmakçı, Serdar Koçak ve İrfan Yıldız’ın buluştuğu *Göçebe* dergisi ise, dönemin diğer önemli dergilerinden biri olmuştur.

Gruplaşmaları ve oldukça çeşitli anlayışlarda yazılan şiirleriyle önem kazanan 1980’li yıllarda herhangi bir gruba dahil olmayan ve farklı bir şiir çizgisi geliştiren şairler de vardır. İlk kitabı *Osmanlı’ya Dair Hikâyatı* 1981’de yayımlayan Murathan Mungan, bu şairlerden biridir. Mungan, şiir, oyun ve öykülerinde masallardan, mitolojilerden, halk öykülerinden, halk oyunlarından ve diğer geleneksel anlatı-

lardan yola çıkarak günümüz insanının sorunlarını, toplum içindeki varoluşunu ve başkaldırısını sosyolojik, tarihsel, antropolojik ve psikolojik boyutlarıyla ele almıştır. Özellikle cinsel seçimleri nedeniyle toplumun dışına itilmiş, törelerin baskısı altında ezilen insanların yasak aşklarını, sevgi arayışlarını, yabancılaşma ve iletişimsizlik sorunlarını, kendini gerçekleştirme çabalarını, değişen toplumla birlikte içine düştükleri trajik durumları kendine özgü bir çeşitlilik ve derinlikle işlemiştir. Hakkı Engin Giderer'e göre, "Mungan'ın eşcinsellik, Mezopotamya, yabancılaşmış birey, iletişimsizlik, 'kişi' olma, aydın olma ve kaybolan geçmişi yakalayarak bugünü anlatmaya çalışma gibi temel izlekleri, daha ilk kitapta okuyucuya göz kırpar". Ramis Dara ise Mungan'ın *Osmanlı'ya Dair Hikâyat*'tan beri genel olarak "çağrışımlarla yüklü anlatımcı bir şiiir"i geliştirdiğini belirtir (Yalçın 571-72).

1980'li yılların diğer önemli şairlerinden biri olan Küçük İskender ise, kişisel yaşamından, çocukluk, aşk ve cinsellik gibi konulardan hareketle yazdığı şiirleriyle kendi kuşağının önemli adlarından birisi olmuştur. Kendisini "marjinal" ve "aykırı" bir "metropol şairi" olarak tanımlayan İskender'in, şiirlerinde pornografiye ve argoya açılarak alt-kültür dilini rahatça kullanması, imgelemi öne çıkaran akıcı ve hırçın üslubu, dikkatleri üzerine çekmiştir. Şükran Kurdakul'a göre İskender, "toplumsal kuşatmaya karşı bireysel tepkilerini, iç sızılarını, öfke ve sevinçlerini yansıttığı şiirlerinde değişik kurgular yaratmayı başarmış" bir şairdir. Sınırsız çağrışımlara ve zengin bir inceleme dayalı şiirlerinde sözcük oyunlarına ağırlık vermesi ile yer yer Can Yücel ya da Cemal Süreya şiirinden etkiler gözlense de, kozmopolit bir dünyanın, kaotik bir yapının, ironik ve simgesel bir dilin şairi olarak belirir.

Ahmet Oktay ise bir değerlendirmesinde, “onun belirgin bir şiddet içeren şiirlerinde siyasal ve bireysel isyan en yüksek perdeden dile gelirken marjinal sığman dil kabalaşır ve ayrışır” der (Yalçın 534).

Tarık Günersel, Hüseyin Ferhad, Akif Kurtuluş ve adını daha önceki yıllarda duyurmasına rağmen 1980’li yıllarda adı sıkça anılan Enis Batur da, dönemin son derece farklı şiir anlayışlarını sürdüren diğer şairleri arasında sayılabilir. Şiir kitaplarının yanı sıra çok sayıda düzyazı kitabı da bulunan Enis Batur’un üzerinde en çok durulan şiir kitabı, uzun yıllar çalıştığı *Opera 1-4004* olmuştur. Oğuz Demiralp “Kozmopolit Hurufi: Enis Batur’dan Bir Opera” başlıklı yazısında “Enis Batur şiirinin teoloji ve metafiziğe, asal varoluşsal sorulara atıf yapılmadan çözümlenebileceği kanısında” olmadığını belirterek şunları söyler: “Enis Batur şiirinin önemli bir yönü negatif teoloji yapmasıdır. İnancın kapatamadığı, anlamın aşamadığı bir boşluk, bir derinlik, belki de henüz keşfedilmemiş bir anlamlılık kıyısında devinir söz. Dile gelmez, şiirleştirilemez denen haddin, dilin sınırlarının arayışdır bu.” (Yalçın 152)

1990’lı Yıllar ve Sonuç

1990’lı yıllara gelindiğinde 1980’lerin gruplaşmalarının ve dergi bünyesinde toplanmaların oldukça azaldığı görülür. 1990’ların şairleri, birlikte hareket etme isteği duymamaktadır artık, her şair kendi poetikasından sorumludur. Bu şairler arasında Nazmi Ağıl, Derya Çolpan, Devrim Dirlikyapan, Tuna Kiremitçi, Ayhan Kurt, Bejan Matur, Hakan Savlı, Selim Temo, Kemal Varol ve Kuvvet Yurdakul’un adları anılabilir. Bazı eleştirmenler tarafından 1990’lı yılların şiirinin 80’lerin devamı olduğu söylene de, bu, her şair için geçerli olabilecek

bir saptama değildir. Şurası kesindir ki, 1990'lı yıllarda 80'lerde olduğu gibi bir "şair patlaması" yaşanmamış, geleneksel olanın aksine hareketsiz bir dönem geçirilmiştir. Ancak bu süreç, henüz kapanmamış bir dönem olarak görülmelidir. Çoğu henüz ikinci kitaplarını yayımlamış olan 1990'lı yılların şairleri için "İkinci Yeni" ile kurdukları akrabalıkların yanı sıra, kendi kişiliklerini oluşturmaya başladıkları da söylenebilir.

* Bu çalışma, yayıma hazır bir "metin" olarak değil, daha çok dinleyici kitlesinin özelliklerini gözetmeye çalışan, özetleyici bir "sunuş metni" olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla bu yazıda, bütünüyle özgün değerlendirmeler aranmamalıdır. Tarihsel değerlendirmelerde büyük ölçüde *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* adlı kitaptan yararlanılmıştır. Ayrıca, elbette ki Türkçe şiirin yarım asırlık süreci, yalnızca metinde adı geçen şairlerden ibaret değildir; mümkün olduğunca, kendi döneminde en çok öne çıkmış şairlerden söz edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA:

Canberk, Eray. "Cumhuriyet Dönemi Şiirine Genel Bir Bakış". Nazan Aksoy ve diğer. *Şiir ve Şiir Kuramı Üstüne Söylemler*. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996.

Cansever, Edip. "Kaybola". *Yerçekimli Karanfil: Toplu Şiirleri 1*. İstanbul: Adam Yayınları, 1995. 28-29.

Gür, Yusuf. "M'ola". Asım Bezirci. *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1996.

Öz, Erdal. "Edip Cansever'le Konuştum". *Gül Dönüyor Avucumda*. İstanbul: Adam Yayınları, 1994. 69-72.

Yalçın, Murat, editör. *Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Drita ÇETAKU

ALİM YEŞEREN'İN “KABARESİNDE” TÜRK GELENEKSEL TİYATRO

Bu çalışmanın amacı, A. Rifat Yeşeren'in *Eşek Muhabbeti* adlı tiyatro oyununu, Kabare tiyatrosu çerçevesinde inceleyerek, geleneksel oyun öğeleri ile özgül unsurları ortaya çıkarmaktır.

Alim Rifat Yeşeren, 1951 yılında Prizren'de doğmuştur. 1977'de Hukuk Fakültesini bitiren Yeşeren, şiir, düzyazı ve tiyatro yazarı olarak ilk kez 1969 yılında sahneye çıkmıştır. 1971'den bu yana Üsküp ve Priştine Radyo Televizyonlarına yüzü aşkın skeç, kısa oyun, monolog, parodi, taşlama yazmış olan yazar, aynı zamanda onları yönetmiş, bestelemiş ve oynamıştır. Yeşeren, çekirdek bir kadro oluşturarak, 50 yıl önce kurulan, daha sonra kapatılan ve unutulmaya başlayan Prizren Türk tiyatrosunu yeniden açmıştır. 1982 yılında yazdığı *Eksi Artı* adlı ilk tiyatro oyunu ile Knyajevats Tiyatro Festivalinde birincilik ödülü kazanmıştır. 1998 yılında ise, çalışmamızın konusu olan *Eşek Muhabbeti* adlı tiyatro oyununu yazarak aynı yıl İzmir'de düzenlenen Uluslararası

Bilim Kültür Sanat Haftasına katılmıştır. Bu oyun Karşıyaka, Ziya Gökalp Kültür Sarayı'nda sahnelenmiştir. Daha sonra sökonusu oyunu, Ankara Devlet Tiyatroları ve İstanbul Bahçelievler Belediye Tiyatrosunda seyircilere takdim etmiştir. Ayrıca *Eşek Muhabbeti* adlı yapıtı Azerbaycan, Moldavya ve Ukrayna sahnelerinde de oynanmıştır. Yeşeren, 2001 yılında yazdığı son yapıtı *Payton Feneri*'ni Şubat ayında sahneye koyarak Prizren halkına sunmuştur (Yeşeren 102).

Yazarın özgeçmişinin kısa bir tanıtımından sonra oyunun analizine geçmeden önce Kabare Tiyatro'nun genel özelliklerine ilişkin birkaç söz söylemek faydalı olacaktır.

Kabare Tiyatro güncel yaşamda komikleşen ya da komikleşebilecek olayları yergili ve taşlamalı bir biçimde ele alan ve oynanırken seyircilerin sanatçılarla diyalog kurabildikleri müzikli oyun türü biçiminde tanımlanır. Türkiye'de kabare türünün kurucusu Haldun Taner'e göre ise, Kabare Tiyatrosu "aktüaliteyi kovalayan, aktüel hadiseleri alan ve onu sahneye taşıma şeklinde getirip yansıtan bir şaka tiyatrosudur" ("Vatan Kurtaran Şaban" 107). Kabare sözcüğü, İspanyolca "Caba Retta" yani "Renkli Çanak" anlamına gelir. Her türlü güncel sorunu, yarına kalıcı olma özelliği göstermeden ve bunu amaçlamadan ele alan Kabare, siyasal ve toplumsal konuları ince bir alay, iğneleme ve taşıma ile örüp toplum eleştirisine yönelen bir oyundur (Tonbul 237). Bu bağlamda Metin And'ın *Geleneksel Türk Tiyatrosu* adlı kitabında "Karagöz ve Ortaoyununun en önemli yönü toplumsal ve siyasal taşıma oluşlarıdır"(249) şeklindeki saptamalarının Kabare Tiyatronun tanımlamasına çok yakın olduğu görülür. Dolayısıyla oyunumuzun değerlendirilmesi sırasında geleneksel oyun öğelerinin izlerini bulabileceğimizi şimdiden söyleyebiliriz.

Bu tanımlamadan sonra *Eşek Muhabbeti* adlı oyuna dönerek yazarın 15 “Ayna”nın büyüleyici ortamında hazırladığı kurgusal sohbete katılabiliriz. Bu sohbete, eşeğe ters binip bugünkü dünyaya ayak uydurmaya çalışan Kamber’i izleyerek başlayalım.

A- Yeşeren’in Kabaresinde Geleneksel Türlerin Etkisi

Bir Kabare Tiyatrosu örneği olan *Eşek Muhabbeti* adlı oyun iki bölüm ve 15 sahneden oluşmaktadır. Yazar tarafından bölümler “Tarak”, sahneler ise “Ayna” olarak adlandırılmıştır. Bu tür bir seçimin yapılmasının temelinde oyunun üstlendiği eleştirel ve eğlendirici görevler yatar. Bununla birlikte, *Eşek Muhabbeti* oyunundaki güldürü anlayışı, yazarın toplumun günlük hayatında varolan siyasî veya sosyal sorunlara yergi ve taşlama yoluyla yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Birinci bölümün giriş kısmında karşımıza bir Sanço Panço görünüşüyle çıkan Kamber, dilinden düşmeyen şarkısıyla kusursuz bir eş aramakta olduğunu belirtir: “Bir kız bulsam ben/ Bulsam evlensem hemen”. “Giriş”teki şarkının bu sözlerinde verilen mesaj daha çok durumu anlatıcı ve tanımlayıcı bir özellik taşımaktadır. Açık seçik ve anlaşılır bu sözler aracılığı ile seyirci konunun ne olduğunu ve neden bahsedileceğini tahmin eder. Oyunun devamında ise farklı şarkılar sahneleri birbirine bağlama işlevini üstlenirler.

Oyunda komik bir tipin özelliklerini taşıyan Kamber’in peşinden koşarsak kusursuz bir eş mi yoksa başarılı bir kabare tiyatrosu modeli ile mi karşı karşıyayız sorusunu sormak gerekecektir? Aslında Kamber’i “Aynadan Aynaya” iten ve ona hep sorunlu bir hayatın yüzünü gösteren (tanıdık tanımadık

tipler ve geleneksel oyun öğeleri ile) yazar kusursuz bir Kabare tiyatrosu örneği yaratma çabasıdır.

Haldun Taner Tiyatrosu adlı yapıtında Kabare tiyatrosu türünden bahseden Ayşegül Yüksel şu sözlere yer vermektedir:

Taner, (. . .) “geleneksel tiyatromuzun, yaşamın güncel ve düzensel sorunlarına ayna tutarak gerçeğin acı dilini balla kesen” özelliğinden yararlanmıştır. Bu yolla, geleneksel tiyatrosunun ısırtıcı, ısırtırken okşayıcı olan dilini ve boşaltıcı, eğlendirici, aynı zamanda öğrenekçi olan işlevini Batı kabare tiyatrosu esprisiyle özdeşleştirmiştir. (134)

Dikkatli bir gözle incelendiğinde, Yeşeren’e ait *Eşek Muhabbeti* adlı oyunun da teknik bakımından, geleneksel Türk oyununun özelliklerinden faydalandığını söyleyebiliriz. Metin And’a göre geleneksel oyunların başlıca kaynağı toplumun günlük yaşayışının gerçeğidir (249). Yeşeren’in yazdığı bu oyunun özünde de güncellik yatar. Gündelik olayları vurgulayan bu oyunda değişen toplumsal değerler, eski ile yeni arasındaki karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların etkisiyle, günlük yaşamda ortaya çıkan sorunlar ele alınır. Ancak yukarıda da vurgulandığı gibi belli bir dönemde yaşanan olayları içeren bu tiyatro oyununda geleceğe taşınabilecek kalıcı bir nitelik yoktur.

Eşek Muhabbeti adlı oyunun belirgin bir gelişim çizgisi yoktur. Çünkü oyun epizodik bir yapı sergiler. Genellikle meyhane ve ev ortamı arasında geçen oyun, ilk bakışta kopuk kopuk sahnelerden oluşturulmuş gibi görünür. Bu kurguya göre, oyunda yer alan her sahne veya bölüm kendi içinde bir bütünlük teşkil eder.

Birinci bölümdeki meyhane sahnelerine Kamber ve ona uygun bir eş bulmaya çalışan arkadaşları yerleştirilirken, ev

ortamında geçen sahnelerde farklı tiplerdeki kadınlar temsil edilir. Günlük hayattaki kadın-erkek ilişkilerine dayanan her sahne, küçük toplumsal ortamlar sergiler niteliktedir. Günlük hayatımızda komikleşen ya da komikleşebilecek olayları yakalamakta usta olan yazar, bu olayların merkezindeki “karakterleri” oyunun “ayna”larına yansıtarak başlangıçta elimize verdiği “tarak” ile düzeltme imkânını tanır. Türk erkeklerinin çoğunlukla teşrif ettiği meyhane ortamında başlayan evlilik sohbeti nerelere kadar uzayıp gider? Taa Birleşmiş Milletlere, beynelmînel metrolara, Menkul Kıymetler Borsasına, Futbol Federasyonuna, Anayasa Mahkemesine (Yeşeren 13). Bu şekilde, evlilik yoluyla bir düzen kurmak isteyen Kamber’in hayatı güncel olaylara “bağlıymış” gibi gösterilir. Bunun nedeni, Kabare tiyatrosunda konu ortaya atıldıktan sonra, ilgili skeçlerin yazılmasında göz önünde tutulan en önemli şeyin konunun güncel olanla bağlantılı olması gerektiğinde yatar. Güncel olanın bağlantısında her bir iki sözün arasına siyasal ve toplumsal taşlama ile ilgili bir nükte veya bir güzel söz yerleştirmek Türk Kabare tiyatrosunun en belirgin özelliğidir ve bu özellik *Eşek Muhabbeti* adlı oyunda etkin bir şekilde ön plana çıkar.

1. Cadı Evlenmek istemiyor musun sen? Sen kimi kandırıyorsun burda. Bana yar olmadın ama gerçek cadılar olsun inşallah! Aman Allah’ım bir kız ver buna ki başında tuz döve, başının etlerini yiye, esnesinde boza pişire! Ahım tuta da paparazzilere sürüne, showlarda canı çıka; manşetlerden inmeye, haberlerden düşmeye; evin gazete köşeleri ola, hayatın mahvola!...

A. Cadı Kes kız! Cadıysan cadılığını bil. Beddua kim biz kim. Bir daha böyle konuşursan cadılıktan ihraç eder, seni demokrasilere sürerim haberin olsun. (79)

veya

Hacivat Kamber!? Ad mı bu ya! Ad mı, soyadı mı hiç belli değil. Sen bu adla, bu suratla

Karagöz Nah Avrupa'ya girersin. (67)

Oysa ki, günlük hayattaki sosyal ve siyasal sorunlar Kamber'in özel hayatına yansıtılarak espri yoluyla eleştirilir. Bu yöntemle yazar, esprilerin ve taşlamaların izleyici tarafından daha kolay yakalanması fırsatını yaratmış olur. Bunun yanı sıra yazar, izleyicinin, oyunu bir yabancı gözüyle takip etmesi gereğini göz önünde bulundurarak geleneksel Türk oyunlarından ortaoyununun “açık biçimi” ögesinden faydalanır. Geleneksel türler aksiyona az önem veren, eklemli ve organik bütünlüğü olmayan kısa oluntulardan oluşur (Tonbul 313). Bu oyun da bağlantısı fazla olmayan sahnelerle kurulmaktadır. Geleneksel tür içerisinde seyirci, ön şarkı, son deyiş veya açık uçlu nitelik gibi değişik öğelerle oyuna yabancılaştırılır. Yazar da, *Eşek Muhabbeti*'nde metne ‘yabancılaşma’yı oyunun giriş bölümüne sepiştirdiği şarkı ile başlatır. Böylece olaylara, insanlara, durumlara “ dışardan bakma “ tekniği getirirlerken, izleyiciye sürekli oynananın bir oyun olduğu hatırlatılır. Bu nedenle oyunda sıklıkla şarkılar, anlatıcı bölümleri ve buna benzer araçlar kullanılır. Nitekim “Eşek Şarkısı”yla başlayan birinci bölüme ait sekiz sahneden dördü şarkı parçaları ile sonlandırılmaktadır. Diğer dört sahnenin sonuna yerleştirilen “Oturun seyredelim” (13); “Masal başlıyor” (23); “Film başlıyor” (33) veya “Dikkat korkulu rüya geliyor!” (41) gibi cümleleri ise, sahnede

gördükleriyle gerçek olanı karıştırmamaları konusunda izleyicileri uyarır. Bu şekilde geleneksel türden kaynaklanan seyirlik oyun geleneği ile toplumun yapısında varolan usta söz söyleme özelliği, Eşek Muhabbeti oyununda sosyal taşlamanın içeriğiyle birleştirilmiştir.

Aslında *Eşek Muhabbeti* adlı oyun, izlenerek eleştirel yargıya varılacak bir yaşam anlatımı olarak görülmelidir. Aynı zamanda yukarıda geçen cümleler sayesinde, oyunun yapısını bozulmadan sahneler eklenebilir veya onların yerleri değiştirilip çıkarılabilir. Değişiklikler yapının bütünlüğünü etkilemez. Böylece, güldürü unsurunu yaratmak için güncel olaylara günün koşullarına uygun eklemeler yapılır. Aynı özellik Geleneksel Türk Tiyatrosunda da dikkati çeker.

Görüldüğü gibi, *Eşek Muhabbeti* adlı yapıtta, açık biçim ve yabancılaştırma, geleneksel tiyatronun öğeleriyle gerçekleştirilmektedir. Fakat bu noktada hemen belirtmek gerekir, geleneksel tiyatronun bu öğeleri *Eşek Muhabbeti* adlı oyunda şablon bir şekilde uygulanmaz. Bunu, Haldun Taner'in Kabare tarzında yazdığı tiyatro oyunları hakkında söylediği şu sözler de doğrular: "Meddah, ortaoyunu, Karagöz gibi seyirlik oyun geleneklerimizi (...) şematik taklitlerle almadım. O geleneğin ruhunu alıp, çağdaş bir içerikle evlendirmek daha akla yakın ve yeni gelmişti" (Gönenç 265).

Yazar, *Eşek Muhabbeti* adlı oyununda, Karagöz, ortaoyunu, fıkra ve mitolojik unsurlarından faydalanmaktadır.

Eşek Muhabbeti'nin birinci bölümündeki dört sahnede erkekler, rakı sofrasında gerçekleşen sohbetleriyle takdim edilir. Bu sahnelerde, geleneksel tiyatronun - örneğin ortaoyunu türündeki Kavuklu-Pişekar gibi iki kişi arasındaki "muhavere" veya "çene yarıştırma" gibi- güldürü öğeleri

kullanılır. Ancak bu diyalog, diğer kişilerin katılımıyla sohbet haline getirilir.

Eleştiriyi mizahla iç içe sunan ve bu sayede oyuna yumuşak bir ton ve sıcaklık kazandıran ortaoyunu öğeleri, aynı işlevlerini *Eşek Muhabbeti*'nde de gerçekleştirirler.

Mizah, bize över olduğumuz olayları yeni bir pencereden gösterir. Alışıp kanıksadığımız, koşullanıp doğal karşıladığımız durumların akla aykırı yanlarını bize mizah hatırlatır. Bu haliyle mizah mükemmel bir yabancılaştırma etmenidir. (Tonbul 323)

Fakat oyunumuzda mizah, ortaoyununda “yapıntı kaynak” sayılan masal, fıkra veya rüya gibi öğeler üzerinde uygulanmaktadır. Birinci bölümün dört sahnesinde masal veya fıkra motifleriyle anlatılan köy, akıllı, aptal, güzel, ve çirkin kadın tipleri yine de toplumsal gerçeğin çerçevesinde ele alınmaktadır. Anlatış sırasında espiriye önemli bir yer verilir. Şehirdeki yaşam tarzına isyankâr ve eleştirel bir gözle bakan köylü kadın Fatma'ya, bu yöndeki espiriler yumuşak bir dille söylenir:

Fatma Bunlara on tuvalet yetmez Saadet Hanım. Köyde bir tuvalet vardı herkese yeterdi. Koskoca şehir, ilaç için bir tek tuvalet yok. Hepsini evlere almışlar. (Yeşeren 15)

Geleneksel Tiyatro türünde rastlanan rüya ve tekerleme gibi öğeleri kullanan Yeşeren, oyununa hem zengin bir arka plan katar, hem de geleneksel özellikleri kullanır. Ortaoyunundaki “Çirkin Kızın Rüyası” *Eşek Muhabbeti*'nin “Çirkin Kadın Geliyor” sahnesindeki Cimşit'in anlattığı rüyayı çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda yazar, “Çirkin Kadın Geliyor” başlıklı sahnesini anlatırken rüya ögesini mizah ile iç içe öreterek güncel olayları komik bir duruma getirir:

Necmi Lütfen kesin, lütfen anne, Edibe Abla ne olur, Müfide!... Bak çocuğu da ağlattınız, bırakın artık. Biraz da dünyaya bakın. Barbara Stresan'ın neyi eksik ki? Lisa Minelli'nin ...Dünya çapında kadınlar işte. Evlilik üstüne evlilik yaptılar. Kadının çirkini mi olurmuş... (45)

Birinci bölümünde Alim Yeşeren Geleneksel Türk Tiyatrosunun değişik öğelerinden faydalanarak , oyuna çok katmanlı bir özellik kazandırmıştır. Ancak vurgulanması gereken bir nokta vardır ki, bu faydalanma, türlerin yapısal özelliklerinin kaynaşmasıyla gerçekleştirilmiştir. Oyundaki açık biçim ve izleyicinin oyuna yabancılaşması, *Eşek Muhabbeti*'nin birinci bölümünde Ortaoyun ve Meddah öğeleriyle sağlanmıştır. Ortam, şarkılar, masallar, fıkralar bu öğelerle uyum sağlayacak şekilde seçilmiştir.

B- Yeşeren'in Kabaresini Ziyaret Eden Tipler

Eşek Muhabbeti'nin ikinci bölümüne geçiş, hayalperest Kamber'in "tahtan indirilmesiyle" gerçekleştirilir. Artık meyhane ile ev arasında geçen sahneler daha statik bir konuma geçer (bu kez tek bir sokak ilk plana geçer) ve bu sahnelerin değişimini tiplerin değişimini ile ortaya çıkar. Geleneksel türlerde olduğu gibi Kabare tiyatrosunda da tip yaratmak güldürünün temelidir. Yazar, *Eşek Muhabbeti* adlı yapıtında geleneksel oyunlardaki gibi komik kişilerin komik durumlarını sergiler ve sözden kaynaklanan güldürü öğelerinden yararlanarak kişiler arasında ters anlamalar, bilerek çarpıtmalar, dokundur-malarla güldürü sağlar. Bu oyunda geleneksel tiyatrodan gelen birçok tip güncelleştirilir. "Eşekten düşürülen" bugünün Kamberi, birbirini takip eden yedi sahne içerisinde dünün Nasrettin Hoca'sı, Karagöz ile Hacivat'ı, Keloğlan'ı, Cadıları

ve Üfürükçüsü ile karşılaşacaktır. Geleneksel tiyatronun özelliklerinden kolay kolay vazgeçemeyen Alim Rifat Yeşeren, oyunun bu bölümüne ne tür yenilikler getirmiştir?

Gölge oyununun karakterleri Karagöz ile Hacivat, meddah türü içerisine mizah yoluyla yerleştirilen Nasrettin Hoca, Keloğlan ve bektaşî Bekri, mitologyadan ödünç alınan caddılar ve üfürükçü kendi özelliklerini koruyarak *Eşek Muhabbeti* adlı oyunda yepyeni güncel bir sözlük ile karşımıza çıkarlar. Değişmeyen özellik ise, Karagöz'deki çene yarıştıırma, Keloğlan'ın nükteleri ve Nasrettin Hoca'nın hazırcevaplılığıdır. Gölge oyununda da olduğu gibi Karagöz yergici bir nitelik taşımaktadır(And 311). Hacivat ve Karagöz arasındaki çene yarıştıırma veya muhavere bölümleri, asıl oyunun konusu ile bağlantısı olmayan çeşitli nükte ve yanlış anlamalardan oluşmaktadır. Nitekim *Eşek Muhabbeti* oyununun ikinci bölümünde bu konuşma tarzı sahnelerin ağırlıklı malzemesi olacaktır. Geleneksel türde dil önemli bir güldürü öğesidir. Örneğin Karagöz ve Ortaoyununda sık rastlanılan söz oyununa bu oyunda da rastlamak mümkündür. Bir deyimini mecaz anlamı ile değil gerçek anlamı ile kullanan yazar ortaya bir güldürü öğesi koymuştur.

N. Hoca Ya sen, seni bir yerlerden gözüm ısıyor...

Dilber Bırak ısırsın canım...(Yeşeren 55)

Oyununda yazar saçmalıklar ve yanılmalarla da ironiyi gerçekleştirir ve bu şekilde güldürüye yol açar. Bu durumlarda seyirci beklenenden farklı durumlarla karşı karşıya kalır. Bazen karşıtlık üstünlük duygusu yaratır onda (And 318). Dolayısıyla sahnede gülünleştirilene güler.

N. Hoca Bir bilseniz beyler kaç eşek sahnesine tanık oldum ben bugüne kadar, bir görseniz, hüngür hüngür güler,

gevrek gevrek ağlardım. Ben hayatımda çok eşek gördüm. Ağladım, güldüm, güle ağlaya bu yaşa geldim. Eşekler sayesinde bak hâlâ yaşıyorum kaç yüzyıldır. Eksik olmasınlar, gündün güne de çoğalıyorlar. Sağ olsunlar, sağlam olsunlar, sağdan olsunlar, soldan olsunlar, bol olsunlar.....(Yeşeren 54)

Kabare oyunlarında zamanın eğilim ve isteklerine göre sahneler eklenebilir. Her oyun aynı tipleri yansıtsa da, oyunun bütünü güncel yaşam ilişkileri üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla gündelik yaşantımızın içine yerleştirilerek rol verilen Karagöz ve diğer geleneksel oyunlardan çıkarılan tipler değişikliğe uğramışlardır. Örneğin, onuncu sahnedeki Nasrettin Hoca, çağdaş bir görünüşle karşımıza çıkar. “Hiç değişmemişsiniz Sayın Nasrettin Hoca, hala güldürüyorsunuz”(57) şeklindeki gazetecinin sözlerinden geleneksel tiyatrodan ödünç alınan karakterlerin *Eşek Muhabbeti* oyununa aynı özü koruyarak kabul edildiği anlaşılır. Neyse ki Nasrettin Hoca “eşek muhabetine” eşeksiz gelir.

Keloğlan, Hacivat ve Karagöz konuşmalarına günlük olaylar malzeme olur. On birinci sahnedeki Keloğlan o kadar moderndir ki “saçnakli yap[ıp] Saçoğlan”a (61) dönmüştür. Yeşeren, çağdaşlığı Keloğlan’ın zihniyetine de yansıtmaktadır. Kamber’i evlendirme yolları araştırılırken Keloğlan ona ün kazandırmak için günün gelişmiş imkânlarından faydalanır.

Keloğlan: Anladık, bu halinle sen... Seni bir yıldız yapmak lazım en azından. Afiş, reklam, dedikodu, skandal. Bugün burada yarım Amerika’da. Yeni bir dev yapmak lazım. (62)

Yazar, Karagöz ile Hacivat sahnesinde de bir yandan Seyirci tipiyle izleyicinin oyuna yabancılaştırmasını sağlarken,

diğer yandan kelime oyununa yer verir ve bu şekilde tipik bir Kabare tiyatrosunun özelliklerini ortaya koyar:

Hacivat Canlı yayında değil miyiz canım Karagöz, ne çabuk unuttun!

2. Seyirci: Alo!...

Hacivat: Evet, hatta yine bir seyircimiz var, evet efendim buyurunuz...

2. Seyirci: İyi akşamlar efendim.

Hacivat : İyi akşamlar.

2. Seyirci: Ben sizin hayranınızım.

Karagöz: Efendim biz de sizin ayranınız.

Ayranımız budur, yarısı sudur!

(68)

Bu oyunun.”Karagöz Geliyor” sahnesi için yazar Karagöz tiyatrosunun “Muhavere” bölümünden faydalanmıştır. “Muhavere” salt söze dayanan, olaylar dizisinden sıyrılmış bir bölümdür (And 156). Burada Karagöz ve Hacivat gibi her yönüyle birbirine zıt olan iki kişi arasında konuşmalar gerçekleştirilir. Oyunumuzda ise ara muhaveresinde olduğu gibi ikiden fazla kişi bulunmaktadır. Karagöz oyununun öğelerinin *Eşek Muhabbeti* adlı oyunda özel bir yer almaması sebebi Metin And’ın şu sözlerinde bulunabilir “Yugoslavya’nın özellikle Türk kesiminde Karagöz oynatıldığı biliyoruz” (144). Yani Yeşeren’in Karagöz oyunu hakkında kapsamlı bir bilgi birikimi olduğu düşünülebilir.

Geleneksel oyunundan alınıp *Eşek Muhabbeti*’ne yakıştırılan başka

bir güldürü öğesi cinselliktir. Bu öğe geleneksel tiyatrodan argo dillile ve belli tiplerle gerçekleştirilir. Kabare tiyatrodan da cinsellikle ilgili imalara çok fazla rastlanır. İma yolu

anlatım ve küfür grotesk yaratır. Bunun amacı, hayatımızdaki bazı gerçekleri şaka ve alay yoluyla kabul ettirmektir. Ortaoyunu ve Karagöz oyunlarında “cinsellik” öğeleri taşıyan Zenne tipinin Yeşeren’in yapıtındaki karşılığı Dilber’dir. Ahlak dışı bir dil kullanan Dilber, oyunda güldürme fonksiyonu dışında fazla bir özellik taşımaz.

“İkinci Bölüm”de güldürü geleneksel türlerinin karşıtlık, saçmalama gibi eylem ve dil öğelerinden faydalanılarak gerçekleştirilir. Oyunun “Birinci Bölümünde” daha çok geleneksel ve kabare tiyatrosunun yapısal öğeleri arasında bir kaynaşma görülür. “İkinci Bölüm”de açık biçim ve izleyicinin oyuna yabancılaşması, Geleneksel Türk Tiyatro tiplerinin aracılığı ile gerçekleştirilir. Düne ait bu tipler, bugünün olaylarıyla meşgul olarak, hem oyundaki espri ve eleştiri dozunu yükseltirler, hem de oyunun bir gerçek olmadığını sezdirebilirler.

Eğlendirici “Kabarenin” Müzik ve “Duvarları”

Müzik: Genellikle, güldürü ağırlıklı güncel, siyasal ve toplumsal konulardan ve skeçlerden oluşan Kabare tiyatrosu oyunları müzik ve şarkı eşliğinde oynanır. Bir kabare tiyatrosu olan *Eşek Muhabbeti* adlı oyunda da müziğe ve şarkılara önemli bir yer verildiği görülür. Tekrar geleneksel tiyatroya başvurarak, bu kez tuluat tiyatrosunda varolan müzik geleneğinden faydalandığı söylenebilir. Tüm geleneksel türlerdeki gibi, *Eşek Muhabbeti*’nde de şarkı giriş bölümünde başlar. Bir şarkı ile başlayan oyun aynı şekilde sonuçlandırılır. Tiyatroda süsleyici ve eğlendirici bir özellik taşıyan şarkılar, ayrıca konunun destekleyisidir. Bunların sayesinde bazen insanların kişiliği daha belirgin hale gelir. Yeşeren’in bu oyununda

şarkıları, Kamber'in kararsız tipini tamamlayıcı bir öğedir. Ritm sağlamak konusunda önemli bir rol oynayan şarkıları söyleyen anlatıcı, sahneler arası geçişlerde durumlar konusunda izleyicilere bilgi verir. Toplumsal ve siyasal taşlamalar da oyunun şaka ve alayları arasına gizlenerek şarkı aracılığı ile ironik bir şekilde bürünür.

Eşek Muhabbeti adlı oyuna yerleştirilen şarkılar, Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Kabare Tiyatrosu özellikleri arasında bağ kuran önemli öğelerdir. Açık biçim perspektifinden bakıldığında, sahneler arasındaki şarkılarla izleyiciye düşünme fırsatı verilir.

Sahne tasarımı ("Duvarlar"): *Eşek Muhabbeti* adlı tiyatro yapıtında epizodlar kısa olmakla birlikte, olaylara hız veren konuşmalarda bir dinamizm hissedilir. Oyunun akıcılığını sağlayan da konuşmalardır. Bu nedenle aynı tempoyu koruyarak bir sahneden diğer sahneye geçiş çok kısa süre içinde yapılmaktadır. Dolayısıyla sahne değişiminin tamamlanabilmesi ve yeni epizod mekanlarının kurulabilmesi için dekor olabildiğince az fakat işlevsel ve çabuk değişen parçalardan oluşmalıdır. O kadar ki, 94 sayfalık bu tiyatro oyununda mekanlar, sadece sahne başında teferruata girilmeden parantez içinde meyhane veya ev ortamı şeklinde belirtilmektedir. İkinci bölümde ise, olaylar devamlı belli bir sokakta gelişir. Bu noktada da geleneksel tiyatrodaki mekan anlayışı ile bağlantı kurulabilir.

Sonuç

Kosovalı Alim Rifat Yeşeren'in *Eşek Muhabbeti* adlı tiyatro oyununun önemi ve farklılığının iki ayrı nedeni vardır.

Birincisi, oyunda Geleneksel Türk Tiyatrosu ile Kabare tiyatrosunun öğelerinin birbirine kaynaşmasından kaynaklanan epizodik, mizahî anlatım ve tip çeşitliliği ile başarılı bir oyunun ortaya çıkmasıdır. Böylece, açık biçim ve yabancılaştırma öğelerinin yanı sıra geleneksel tiyatronun güldürü öğeleriyle süslenen bu yapıt, sivri zekalı ve esprisi güçlü bir yazarın ustalığını ortaya koymaktadır. Bu oyunda konu ortaya atıldıktan sonra bununla ilgili sahnelerin yazılmasında göz önünde tutulan en önemli etken güncel olanla bağlantısıdır. Toplumun dünü ile bugünü arasında gidip gelen 15 sahnede dünün ve bugünün şiiri, tiyatro geleneği, sineması, reklamı, sporu, yasak olan ilişkileri sergilenir.

Bu oyunda geleneksel öğeler güncel olayların taşlanmasıyla kullanılmış ve özellikle sözden kaynaklanan güldürü öğeleriyle yoğun bir güldürü ortamı sağlanmıştır. Hepsinde de eleştirel bakış ve ironik yaklaşım vardır.

İkincisi ise, buradan binlerce kilometre uzakta yaşayan yazarın, oyununda Türkiye'yi dünüyle ve bugünüyle eksiksiz bir şekilde sunmasıdır. O kadar ki, oyundaki espirilerde günün şarkı, roman, şair ve şiirlerini görmek mümkündür.

Kamber: Eşek Muhabeti

Evlenmek derdi

Eşeğe anlatsam

Eşek gülerdi

Ben: Öyleyse, Alim Rifat Yeşeren'in *Eşek Muhabbeti*'ne kulak verelim, hepimiz eğlenelim, hepimiz gülelim.

KAYNAKLAR:

And, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatro*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.

Gönenç, Turgay. "Haldun Taner'le Tiyatro'nun Kırkinci Yılı". *Gösteri Dergisi*. 67. 1986. 34-35.

Taner, Haldun. *Vatan Kurtaran Adam*. İstanbul: Bilgi Yayınları, 1989.

Tonbul, Gürol. "Geleneksel Türk Tiyatrosunun Temel Güldürü Öğeleri ve Türk Kabare Oyunlarındaki Yansımaları". Yayınlanmamış Master Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1989.

Yeşeren, Rıfat A. *Eşek Muhabeti*. Prizren: Yeni Dönem, 2000.

Yüksel, Ayşegül. *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Bilgi Yayınları, 1986.

Gönül Özlem AYAYDIN

TANZİMAT HAREKETİNİN MOTORU VE ÜRÜNÜ: “BİLİNÇLİ İNSAN”

**Dilin irâdesini başta akl eder tedbîr
Ki tercümân-ı lisandır anı eder takrîr**
[İbrahim Şinasi Efendi, “Kaside”]

Bazı eleştirmenlere göre, “aydın” kavramı Avrupa’ya özgüdür, Avrupa aydını kendi coğrafyasının siyasî dinamiklerinin ürünüdür; dolayısıyla, “Osmanlı aydını” tanımlaması yanlıştır; çünkü, Osmanlı “aydın” konumuna yükselecek bilinçte insan yetiştirememiştir. Oysa, Tanzimat dönemi yazar ve şairleri bir “bilinçli insan” modelinden söz etmektedirler. Osmanlı düşün hayatı üzerinde kesin yargılara varmadan önce bu “bilinçli insan” kavramını çözümlemek gerekir. Başta Şinasi Efendi olmak üzere Tanzimat yazar ve şairlerinin “bilinçli insan”dan ne kastettiklerini irdilemeden önce, Osmanlı toplumunu Avrupalı toplumlardan ayıran kültür ve yönetim özelliklerine değinelim.

Osmanlı Devleti, geniş bir coğrafyaya yayılmış, dolayısıyla birbirinden oldukça farklı kültür yapılarını yönetimi altına toplamış bir siyasî konumda uzun zaman varlığını sürdürmüştür. Bu kültür yapılarını, üç ana ekseninde değerlendirmek olanaklıdır. Bunlardan ilki, eleştirmenlerce çoğu zaman göz ardı edilen, kanımca en etkin kültür dokusunun beslendiği göçebe kültürüdür. Çeşitli etnik toplulukların oluşturduğu göçebe tebaa, devlet yapısında aşağı bir kademede yer almasına karşın, yaşamı ve İslâm'ı algılayış biçimiyle Osmanlı dünya ve din görüşünü şekillendirmiştir. *Kur'an* dışı bir çok tören ve gelenek resmî dine mal edilmiş, en yüksek yönetim birimi olan saray tarafından da benimsenmiş ve uygulanmıştır. Şerif Mardin'in dikkat çektiği gibi, "*Kur'an*'ın tek hukuk kaynağı olduğu" savına ters düşen *Kur'an* dışı bir "yasa" kavramı da Osmanlılara, Orta Asya'dan intikal etmiştir (342).

Devletin içselleştirdiği bu özgün İslâm yorumuyla ilke olarak bir çok yönden çatışan ama I. Selim'den itibaren 400'ü aşkın yıl boyunca varlığını sürdürebilmiş hilâfet kurumu da ikinci ekseni oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti, halifeliği devralmasıyla birlikte, Müslüman toplum özelliğini, diğer Müslüman devletler nazarında da resmî olarak kimliğine eklemiştir. Ne var ki, Mardin'in belirttiği gibi, din ve devletin "tev'em" yani ikiz sayıldığı Osmanlı siyasî yapısında "devlet", diğer hiçbir İslâm devletinde kazanmadığı kadar önem kazanmıştır. Osmanlı, çoğunluk Arap kültürünün egemen olduğu ülkeler tarafından zaman zaman "gerçek" İslâm devletini ortadan kaldırmak ve bir tür "Moğol" idare sistemi uygulamakla eleştirilmiştir (342).

Osmanlı'da devletin bu derece önem kazanması, sarayın iç dinamikleriyle açıklanabilir. Padişah ailelerinin karmaşık

soy ağaçlarıyla bire bir bağıntılı bu dinamikler üçüncü kültür eksenini oluşturmaktadır. Osmanlı padişahları, devletin kuruluşundan itibaren birkaç istisna dışında, Müslüman olmayan kadınlardan doğan çocuklardır. Yönetimde çoğu zaman gizli gücü oluşturan “ana sultan”lar sonradan Müslümanlaşmışlardır. Bu yolla, saray, resmî ideolojiye tezat olarak hep dinler üstü bir iç yapıyı korumuştur.

Osmanlı, bu farklı eksenleri uzlaştırabildiği oranda siyasî ve askerî alanlarda geçerli ve kullanışlı yöntemler uygulamayı başarabilmiştir. Mehmet Ali Kılıçbay’a göre, bu eksenleri uzlaştıran etken olarak değerlendirebilecek, “toplumsal yapıstırıcı” dindir; “din [. . .] hem inanç sisteminin muhafızı ve düzenleyicisi, hem de düzenin sürmesi için gereken ‘bilgi’lerin üreticisi ve aktarıcısı[dır]” (55). Ne var ki, hem Avrupa devletlerinde hem Osmanlı’da din kurumu, her ne kadar birbirinden farklı özellikler gösterse de, devleti oluşturan kurumlardan yalnız biridir; sistem üzerindeki etkisi, malî anlamda ne kadar beslendiğiyle doğru orantılıdır. Buna bağlı olarak, Osmanlı’nın farklı özelliklerini uzlaştıran öge, din değil malî güçtür, demek yerinde olacaktır. Gerçekten de Osmanlı, ekonomik yetkinliğinin azalmasıyla birlikte, askerî alanda düş kırıklıklarına tanık olmuş ve toplumsal yapısında çözümler yaşamıştır.

Orhan Okay’m, Karlofça anlaşması ile resmîleştiğini öne sürdüğü, sistemdeki bu olumsuz parçalanmalar ancak III. Selim döneminde ciddiye alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde, ekonomik yönden daha güçlü olan Avrupa devletlerinin yönetim yapıları doğal olarak Osmanlı’nın ilgisini çekmiştir. Batı’yı öğrenmek, Avrupa teknolojisini kendi topraklarına taşımak hevesiyle Osmanlı aydınları, başta Fransa olmak üzere diğer Avrupa devletlerine elçi olarak gönderilmiştir. Batı’ya

duyduğu hayranlıkla beraber yoğun bir kimlik bunalımı yaşayan Osmanlı aydını, birçok reform hareketinin de zemini hazırlamıştır. Okay'a göre, "Batı medeniyetine resmen, devlet politikası olarak yönelmemiz için, tarihî determinizmin şartlarının tamamlanması gerekmiştir. Bu da, 1839'da Tanzimat fermânının ilânıyla olacaktır" (303).

Buraya kadar kısaca, Osmanlı Devleti'nin dinde ve yönetimde kendine özgü anlayışı değerlendirildi ve Batılılaşma sürecinden söz edildi. Bu veriler ışığında, Tanzimat döneminin "bilinçli insan" kavramını irdeleyelim. Tanzimat döneminin en önemli düşünce yayım, paylaşım ve tartışma araçlarından biri gazetedir. Bu nedenle, Tanzimat hareketinin oluşumunda etkin rol oynayan, Tanzimat aydınının örnek aldığı ve bir model olarak önerdiği "bilinçli insan"ı değerlendirmeye, gazete yazılarıyla başlamak uygun olacaktır. Öncü Tanzimat aydını İbrahim Şinasi Efendi ile İngiliz basınının oluşum yıllarında adını duyurmuş gazeteci Joseph Addison'ın gazete yazılarını karşılaştırmak Avrupa'da ve Osmanlı Devleti'nde düşünen insanın düşüncesini eyleme dönüştürme sürecindeki benzerlikleri ve farkları somut biçimde değerlendirmeye olanak sağlayacaktır.

Spectator gazetesinin 12 Mart 1711 tarihli sayısında, kurucu Joseph Addison, gazetenin amaçları hakkında bir değerlendirme yapmaktadır. Londra ve Westminster bölgelerinde yaklaşık 3000 *Spectator* okuru olduğunu hesaplayan Addison'a göre, gazete halkın (kadınlar da dahil) tüm kesimlerine hitap eden bir eğlence ve eğitim kaynağıdır. Halk kendini gazete okuyarak eğitmeli, böylece günlük olaylar hakkında bilgi ve söz sahibi olmalıdır. "Gazete okuyucusu, kendini, düşünme yetisi olmayan hayvan sürülerine benzeyen,

cahil ve aylak din kardeşlerinden ayrı tutabil[melidir]". Bu işte, gazeteciye düşen "ahlâkî akıl yoluyla eyleme geçirmeye, aklı da ahlâkla dizginlemeye" gayret etmektir (2200-01).

Bu makaleden 149 yıl sonra, İbrahim Şinasi Efendi, *Tercüman-ı Ahval* gazetesinin önsözünde benzer bir değerlendirmeye yapmaktadır. Şinasi Efendi, "madem ki bir heyet-i ictimaiyyede yaşayan halk bunca vezâif-i kanuniyye ile mükelleftir, elbette ki, kâlen ve kalemen kendi vatanının menâfi'ine dair beyân-ı efkâr etmeği kendi cümle-i hukûk-i müktesebesinden addeyleyler" diyerek gazetenin önemini vurgulamakta ve eklemektedir: "Kelâm ifade-i meram etmeğe mahsus bir mevhibe-i kudret olduğu misillû, en güzel icâd-ı akl-ı insanî olan kitâbet dahi kalemle tasvir-i kelâm eylemek fenninden ibarettir; bu itibâr-ı hakikate mebni, giderek, umûm halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede, işbu gazeteyi kaleme almak mütezem olduğu dahi makam münasebeti ile şimdiden ihtar olunur". Şinasi Efendi, bundan iki yıl sonra çıkardığı *Tasvir-i Efkâr* gazetesinin önsözünde de, bu görüşlerini pekiştirmektedir: "Bir hâl-i medeniyette bulunan halk [. . .] kendi menâfi'inin husulü hakkında ne suretle sarf-ı zihin eylediği terceman-ı efkârı olan gazetelerin lisanından malum olur".

Farklı zamanlarda ve coğrafyalarda yaşamış bu iki kültür öncüsünün görüşleri karşılaştırıldığında, benzer amaçlara ve endişelere rastlamak zor değildir. *Spectator* gazetesi yazarına göre, halk, ancak gazete yoluyla bilgilenir ve kamu yaşamını ilgilendiren konularda söz sahibi olur. Şinasi Efendi'ye göre de, vatanının çıkarları için fikir beyanında bulunmak halkın yasal hakkıdır. Düşünce, yazı yoluyla dile getirilmelidir ve bu da ancak gazete ile olanaklıdır. Görülüyor ki, her iki yazar da,

gazete yoluyla halka ulaşmaya ve kamuoyu oluşturmaya büyük önem vermekte, düşünen, inançla değil, akılla hareket eden, bilinçli bir halk kitlesi yaratmayı amaçlamaktadırlar. Addison, aklını kullanan gazete okurunu ön plana çıkarırken, din öğretisine bağlı, akılla değil inancıyla hareket eden insan için de şu sözleri sarf etmektedir: “düşünme yetisi olmayan hayvan sürüleri gibi, cahil ve aylak” (2200). Öte yandan, İbrahim Şinasi Efendi, Osmanlı kültürünün daha önce değindiğimiz din ile dindışıyı bağdaştıran özgül yapısı gereği, aklını ve iradesini kullanan insana önem verirken, İngiliz meslektaşları kadar keskin bir din öğretisi eleştirisi yapmamaktadır.

Bir çok eleştirmenin ortak buluşma noktası, Tanzimat edebiyatının estetik değil, toplumsal niteliğinin ön planda olduğudur. Bu kestirme yargıyı, Tanzimat aydınının söz ettiği “bilinçli insan”ı Tanzimat edebiyatı metinlerinde arayarak yeniden gözden geçirelim.

Tanzimat yazarları, bir yandan dönemin Avrupa edebiyatına egemen akımları (doğalcılık ve daha sonra gerçekçilik) Osmanlı kültürüyle harmanlamaya çalışırken, öte yandan ahlak değerlerinin öğreticisi olma ve toplumu “aydınlatma” görevlerini üstlendiklerinden, birey olarak gelişimini tamamlamamış karakterler üretmişlerdir. Jale Parla’nın gözlemlediği gibi, genellikle, kendileriyle özdeşleştirdikleri ideal tipler yaratmışlar ve “toplum öncülüğü misyonunu bu karakterlere yükle[nmişlerdir]” (224). Dolayısıyla, Tanzimat romanı ve tiyatrosunda karakterler, teknik açıdan yoğun bir yaratma sancısını yansıtmaktadır.

Basmakalıp kahraman tiplerinin yanı sıra, bir çeşit karşıt-kahraman tipi de Tanzimat metinlerinde önemli yer tutmaktadır. Genellikle, toplumu tanımadığı ve kafasını kullanamadığı

için zavallı durumuna düşen baş kahramanlara, “kader kurbanı”, aileden ya da arkadaş çevresinden düşkün kadın karakterler eşlik etmektedir. Anlatının öğretici boyutunu vurgulamak isteyen yazar, düşkün insanın karakter ayrıntılarına inmek zorunda kalmıştır. Her ne kadar, derin psikolojik çözümlemelerden ya da titiz neden-sonuç bağıntılarından söz etmek güçse de, karakter, karşıt-kahraman olarak çizildiğinde bir çeşit seçim yapma özgürlüğünü elde etmektedir. Böylece, anlatı kişilerinin kaygıları, tutumları, hareketleri insanî boyutlara taşınmakta ve derinliği olan karakterler yaratılmaktadır.

İntibah’m Ali Bey’i, *Zehra*’nın Subhî’si, insan oldukları için ve bir noktaya kadar kendi seçimleri yüzünden düşen karakterlerdir. Öte yandan, Mehpeyker, Dilâşub, Zehra, Sırrı Cemal, Urani gibi kadın karakterler akıllarını ve yeteneklerini kullanarak olaylarla başa çıkmaya çalışırlar; bu yönleriyle “birey” özelliği gösterirler. Ne var ki, Tanzimat metinlerinde kahramanlar akıllarını, iradelerini, kaderden “emanet” alırlar. Başka bir deyişle, Tanzimat romanında ya da tiyatrosunda, eski Yunan geleneğinde karşımıza çıkan, Batı’da anlatma esasma bağlı metinlerin gelişimine öncülük etmiş, davranışından ve başına gelen olaylardan bütünüyle sorumlu, seçimlerinin bedelini ödeyen, birey özelliklerini koruyan karakter yalnız soluk bir yansıma biçimindedir. Bunun nedenini, daha önce söz ettiğimiz Osmanlı kültür özelliklerine bağlamak gerekmektedir. Romanda ve tiyatrodaki bireyleşme sancısı çeken karakterin, özgür irade ile ilahî irade ya da beşerî adalet ile ilahî adalet arasında sıkışmışlıkları, Şer’î hükümlerin yanı sıra *Kur’an* dışı bir yasa sistemini de uygulayan Osmanlı hukuk sistemiyle açıklanabilir. Bu iki, birbirine zıt sistemi uzlaştıran

ekonomi zayıfladığında değerler yıpranmış, Osmanlı tebaası, birey olma yönünde arayışlara yönelmiştir, tıpkı roman ve tiyatro kişileri gibi.

“Bilinçli insan”ın özellikleri, tavrı, düşünme biçimi romandan ya da tiyatrodan daha doğrudan, daha yoğunlaştırılmış, daha vurucu bir biçimde Tanzimat şiirinde dile getirilmektedir. Gazete yazılarında olduğu kadar şiirlerinde de, “Tanzimat insanı” modelini yaratmaya çalışan Şinasi Efendi, yazının başında alıntılarladığımız beyitte de görüleceği üzere, akli, duyguları denetleyen düzenek olarak en tepeye yerleştirmektedir. Yazıyı da, akli yani düşünceyi somutlaştıracak, taşıyacak ve başkalarına iletecek araç olarak görmektedir. Şaire göre, “Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur”; yani, güzel çirkinden aklın ışığıyla ayırt edilir. Cahil insan yapar, kaderim, der; oysa Tanrı, her işinde insanı serbest bırakmıştır. Yaşamda güçlü ile zayıf arasında sürekli çatışmayı dile getiren şair, evreni doğalcı bir bakış açısıyla gözlemleyerek Tanrı’yı açıklamaya çalışır. Ahmet Hamdi Tanpınar bunu şöyle yorumlar: “Bereket versin ki aklımız vardır. Şu halde, Allah’ın bizim için istediğine, tıpkı kendisine olduğu gibi, akılla varırız. Böylece bize irademizi bahşeden Allah, hürriyetimizi de bahşetmiş olu[r]” (200).

Namık Kemal’in “Hürriyet Kasidesi”ndeysen aklını ve iradesini kullanan insan daha lirik bir biçimde, metnin yaratıcısıdır. Bürokrasiye karşı bir direniş hareketi olarak da yorumlanabilecek yapıtında şair, yeni bir bilinç yaratmaya çalışırken davranışıyla örnek olmaktadır:

Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetten
Çekildik izzet ü ikbal ile bâb-ı hükûmetten

...

Felek her türlü esbâb-ı cefâsın toplansın gelsin
Dönersem kâhbeyim millet yolunda bir azîmetten

Müberrâyım recâ vü havften indimde âlîdir
Vazîfem menfaatten hakkım ağrâz-ı hükûmetten

Bu beyitlerde, gururuna düşkün, prensip sahibi bir insan portresi çizen şair, başka bir beytindeyse "hürriyet" ve "esâret" kavramlarını paradoksal bir biçimde kullanarak farklı yorum katmanları yaratmaktadır

Ne efsunkâr imişsin âh ey dîdâr-ı hürriyet
Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten

Bu beyitte, durumu yalın biçimde tespit eden bir kara mizah mı gizlidir; aşırı övgü yaparak yerin dibine batıran bir söz taşlaması mı vardır; birey iradesinin üzerinde bir iradeye bağlanma ihtiyacı ve alışkanlığı mı dile getirilmektedir; yoksa hürriyet konusunda aşırıya kaçacak bir toplumun, devrim sonrası Fransız toplumu gibi, başka türlü ve belki daha tehlikeli bir esarete yönelebileceği konusunda bir uyarı mı bulunmaktadır?

Bunların yanı sıra, Tanzimat döneminin en heyecanlı belâgatine sahip şairi ve yazarı olarak kabul edilen Namık Kemal'in tüm bu katmanları ne kadar bilinçli bir şekilde yarattığı da bir diğer sorudur. Denebilir ki, yaşamı din pence-resinden tanımış, dini Batı aydını gibi eleştirmeyen Tanzimat aydınının, Namık Kemal örneğinde görüldüğü üzere, eninde sonunda birey iradesinin üzerinde bir iradeye bağlanma ihtiyacı, alışkanlığı, bu üst iradeye olan güveni ağır basmaktadır.

Bununla birlikte, Tanzimat aydınının söz dağarcığının yeterliğini de göz önünde tutmak gerekir. Tanpınar'a göre, Şinasi, kasidelerinde medeniyetten bir din gibi söz eder.

“Kıyas ve ikamelerini dinin lügatinden alır [. . .] Reşid Paşa’yı bir peygamber gibi över [. . .] Bu yeni dinin kitabı vardır: ‘kanun’ [. . .] Bu yeni din de, yahut yeni asr-ı saadet de, eskisi gibi bir ‘zulmet’ ve ‘cehalet’ devrini kapar, akıl ve irfan devrini başlat[ır]” (200). Şinasi’nin, din kavramlarını kullanarak dindışı konulardan söz etmesini, yazarın İslâm dinine alternatif bir din önerdiği şeklinde değerlendirmek yanlış olacaktır. Yazının başında Joseph Addison ve İbrahim Şinasi’den alıntılanan gazete yazıları karşılaştırılarak, iki yazarın da toplumu aydınlatma konusunda benzer kaygılar taşıdığı, din konusunda ise görüş ayrılığında bulundukları ortaya konmuştu. “Tanrıya akıl yoluyla ulaşmak gerekir” diyen Tanzimat aydınının din konusunda değil, pozitivist ilkeler üzerine kurmaya çalıştığı yeni dünya görüşünü dillendirecek kavramlar konusunda sıkıntı çektiğini görmek zor değildir.

“Kavrama yeteneği en üst düzeye erişince olanaksızlar olanaklı olur”, diye yazan Sadullah Paşa ise, belki de Tanzimat dönemi anlayışını en iyi yansıtan düşünce adamıdır. “Ondokuzuncu Asır” adlı kasidesinde şair, bilinmeyenin akıl, tecrübe ve bilim ile çözüldüğünü dile getirmektedir. Kimya, felsefe, yer çekimini kuvveti, toprak tabakaları, şimşek, mesafe hesabı, radyo, deney, zekâ, buhar gücü, telefon gibi bilimin konusu olan kavramlardan, nesnelerden ve yeni buluşlardan söz etmektedir. Tüm sanat yapıtlarını insan iradesine bağlamaktadır. Osmanlı’nın İslâm yorumuna bir dereceye kadar basmakalıp bir anlayışla kaynaklık etmiş Platon felsefesinin (Mardin 342) bilim karşısında artık geçerli olmadığını belirtmektedir. Bilimsel gelişmelere bu kadar gönülden bağlı bir tavır sergileyen şair, bilim yoluyla Tanrının birliğinin de kanıtlanacağına inanmaktadır:

Esâs-ı hikmet-i asr oldu vahdet-i Bârî
 Ta'ammüm eyledi aslû'l-usûl-i mû'tekadât
 Bulur gider cihet-i vahdetin umûm milel
 Vücûd-ı vahdeti müsbit olunca ma'kulât

Bu beyitlerde şair, ilk bakışta, bilime ve ilerlemeye olan inancıyla ters düşen bir inanç dünyasını muhafaza ediyor görünmektedir. Oysa, daha önce belirttiğimiz gibi, Tanzimat aydınının niyeti dini ya da egemen otoriteyi sorgulamak, kaldırmak, yeni bir sistem kurmak değildir. Şerif Mardin'in de belirttiği gibi, Tanzimat hareketi, ilke olarak Osmanlı yapısında bir zamanlar bir arada var olan ve devlet gücünün temelini oluşturan eksenleri yeniden toparlamak, uzlaştırmak düşüncesine dayanmaktadır. Bunun bir uzantısı ve kanıtı olarak Yeni Osmanlılar, Şeriattan beslenen meşrutî bir sistemi savunmuşlar, İslâm'da siyasal demokrasinin esaslarının bulunduğunu öne sürmüşlerdir (345).

Görülüyor ki, Tanzimat'ın önerdiği yeni insan, Batı uygarlığının farkında olan ve bu uygarlığın karşısında yaşadığı kimlik bunalımını kendine özgü Doğu-Batı ya da İslâm-bilim sentezi arayışlarıyla çözmeye çalışan bir "bilinçli insan" modelidir. Bu insan Tanrıya inanır, ama eskisi gibi körü körüne bir boyun eğişle değil, doğayı gözlemleyerek, çözmeye çalışarak, aklı ile Tanrının büyüklüğünü anlayarak. İradesini Tanrı verir, ama o kullanır. Belki de bu düşünceyi, inanç ile aklı yeni bir uzlaşma düzleminde buluşturan, felsefî bir devrim olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Anlaşıyor ki, Osmanlı aydını, Avrupalı çağdaşlarıyla karşılaştırıldığında aradaki yoğun etkileşime rağmen, kendi kültür özelliklerine uyan özgün fikirler ortaya koyabilmiştir. Birçok eleştirmene göre, Batı taklitçiliğinden öteye gidemeyen,

zihniyet yanlışları yüzünden “kurtarmak istediği devleti, kendisiyle birlikte boğan” (Kılıçbay 60) Tanzimat aydınlarının, bu yargıların aksine kendi koşullarını değerlendirmek ve yeni çözümler üretmek konusunda kayda değer bir zihin gücü harcadıklarını görmek zor değildir. Tanzimat hareketinin başarısını ya da tıkanıklıklarını bu bağlamda tartışmak, eleştirmenler tarafından daha önce göz ardı edilmiş birçok konuyu aydınlatmaya da yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA:

Addison, Joseph. “The Aims of the Spectator”. *The Norton Anthology of English Literature*.

Ed. M. H. Abrahams ve diğer. 6. baskı. New York: W. W. Norton Company, 1993. 2199-201.

Kılıçbay, Mehmet Ali. “Osmanlı Aydını”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 55-60.

Mardin, Şerif. “19. yy’da Düşünce Akımları ve Osmanlı Devleti”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. 342-51.

Okay, Orhan. “Edebiyatımızın Batılılaşması Yâhut Yenileşmesi”. *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klasikleri Tarih-Antoloji-Ansiklopedi*. İstanbul: Ötüken-Söğüt, 1985. 301-16.

Parla, Jale. “Tanzimat Edebiyatı’nda Siyasî Fikirler”. *Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce 1.

Haz. Murat Belge ve diğer. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 223-33.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. “Yeniliğin Üç Büyük Muharriri”. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001. 159-215.

Hakan ATAY

SARAY METAFORUNDAN SARAY ANALOJİSİNE

Osmanlı edebiyatını değerlendirme uğraşı, bu edebiyatın önemli kaynaklarından biri olan Fars edebiyatını yorumlamayı gerektirecektir. Bilindiği üzere, Osmanlı kültürünün ana kaynaklarından birini oluşturur Fars kültürü. Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul merkezli yerleşik bir imparatorluk biçimini almasından çok daha önce İran edebiyatı olgunluk dönemini yaşamaktaydı. Kaside, gazel ve mesnevi gibi yakın doğu edebiyatlarının asıl biçimlerini oluşturan edebî türler, ortak kaniya göre temel formlarını İran edebiyatına borçludurlar. Ancak, bu olgun edebiyatın ortaya çıkma koşulları ve Arap edebiyatıyla karşılıklı ilişkileri üzerinde fazla durulmaz. Bu durum, Fars edebiyatının öteki edebiyatlarla kurduğu dolaylı ya da dolaysız etkileşimin boyutlarını da belirsizleştirmektedir. Örneğin Osmanlı edebiyatı söz konusu olduğunda altı çizilen temel etkileşim ancak "taklit" boyutundadır. Bütün bir imparatorluk geleneği içinde yazılıp çizilmiş her şeyin bir ilk örneğinin İran edebiyatında bulunabileceğinden bahsedilip, elden geliyorsa bu "urform"

metin üzerinde yoğunlaşılır. Ama aslında yapılması gereken çok boyutlu bir karşılaştırmadır. Bu karşılaştırmanın belki de ilk düzlemi, Fars edebiyatının değerler dizgesini ve oluşma koşullarını anlamak olmalıdır. Osmanlı edebiyatı bağlamında, değerlerin ve koşulların üzerine fazla vurgu yapılmadığı görülüyor. Bu bağlamda en temel eleştirel yorumun ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabının "Giriş" bölümünde yer aldığı söylenebilir. Tanpınar, Osmanlı edebî geleneğinin Tanzimat dönemine kadar olan seyrini değerlendirdiği bu bölümde, eski edebiyatın ana çerçevesini "saray istiaresi" kavramıyla aydınlatmaya çalışır. Himayenin odağıyla şair arasındaki ilişkiyi, simgesel ve düz anlamsal boyutlarda eski şiir söyleminin merkezine yerleştirir Tanpınar. Bizi zengin bir benzetme düzlemiyle baş başa bıraksa da, "saray istiaresi" aydınlatılmayı bekleyen ve sınırları net olmayan bir kavramdır. Bu sınırları biraz daha belirginleştirmek Fars edebiyatının oluşma koşullarını tanımakla mümkün olacaktır şüphesiz. Başka bir deyişle, "eski edebiyat" ya da "eski edebiyatımız" saptaması, yerini yapılacak karşılaştırmalarla daha özgül nitelenmelere bırakmalıdır.

Fars edebiyatının olgunlaşma tarihi aslında üstesinden kolayca gelinemeyecek birçok sorundan ötürü kapsayıcı ve bütünlüklü bir tarih metni olmaktan uzaktır. Zaten bu edebiyatın yayılma hızı ve etkili olduğu ve etkilendiği coğrafyanın düşünülmesi bile bu zorluğu anlamaya yetecektir. Ama, böylesi uzun sürmüş bir geleneğin üzerinde durduğu ve sürekli belirleyici olan bazı koşullar tarihin de tanıklığıyla izlenebilir. Bu çerçevede Julie Scott Meisami'nin kaleme aldığı *Medieval Persian Court Poetry* kitabı önemli bir kılavuz olarak okunabilir; çünkü odağında tam da bu oluşma koşulları

ve olgunlaşma biçimleri bulunmaktadır. Meisami, Fars edebiyatının gelişim ve açılımının, özellikle de saray şiiri bağlamında, nedenleri üzerinde durmayı amaçladığı kitabında, yakın doğu edebiyatlarına yönelik ön yargıları da sorgulamak gereğinden söz açar ve bu ön yargıları aydınlatmanın ancak geleneği oluşturan temel değerleri belirlemekle mümkün olacağını söyler. Meisami'ye göre, geleneksel saray şiirinin öncelikli mekânı olan saray, onu oluşturan yaşama çevresiyle birlikte ele alınmalıdır. Başka bir söyleyişle, saray hayatının bürokratik düzeni kadar bu düzenin sürüp gitmesini sağlayan değerler, söylemler ve kişiler de düşünülmelidir. Meisami, ortaçağ İran şiirinin en temel konusu olan "aşk" etrafında arar bu değer, söylem ve kişileri. Buna göre, saray şiiri, şairler tarafından sarayda yaşayan bir izleyici gruba sunulduğundan saray adabına göre biçimlenmiştir. Bu adabın temel erdemleri arasında sayılan bağlılık ya da sadakat ile hizmet ya da hürmet, aşk söyleminde de belirleyici bir konuma sahiptir. Bu durumda, asıl değerler olan "mürüvet", yani hürmet ile "civanmerdi" ve "fütüvet" kavramlarıyla karşılanan cesaret ve yiğitlik, saray yaşamının söylemiyle aşk söylemini birbirine yaklaştırmaktadır.

Julie Scott Meisami, kitabının ilk bölümü olan ve bu yazının sınırlarını belirleyen "Poet and Court in Persia" başlığı altında, dikkate alacağı bütün temel sorunsalları ve bunlara karşılık kendi önerilerini ana hatlarıyla açıklarken, özellikle bu "yakınlık" üzerinde durmaktadır. Bunun için de ilk olarak İslamiyet öncesi İran sarayının koşullarını kısaca özetler. Buna göre, eski İran sarayında sıkı bir adab-ı muaşeret uygulanmaktaydı. Bu da sultanın toplum karşısındaki konumundan kaynaklanıyordu. Örneğin, sultan, nevrüz ve mihrigan gibi

bazı önemli bayram günleri dışında sarayından hiç dışarı çıkmıyordu. Hattâ saraydaki asilzadelerle bile doğrudan görüşmüyordu. “Hürrembâş” ünvanlı bir görevli aracılığıyla iletliyordu emir ve isteklerini. Bürokratik hiyerarşide sultanın ardından kraliyet ailesinin üyeleri ve sultanın maiyetindeki askerler geliyordu. Bunların ardından ise hokkabazlar, soytarılar ve müzisyenlere öncelik tanınıyordu. Bu son sınıfa giren öncelikliler arasında saz şairleri, yani “gosân”lar da bulunmaktaydı. Sultani eğlendiren, onunla yarenlik eden, insanlar arasında tanınıp saygı gören, ağıtlar yakan, hicivler düzen, hikâyeler anlatıp şarkılar söyleyen bu sanatçılar söz konusu saray adabının da devanını sağlayan asıl unsuru oluşturunyorlardı. Sasani hanedanının kurucusu olan Erdeşir Bâbakan tarafından “yönetimin önemli bir parçası” olarak görülen nedimler de dolayısıyla bu şairler arasından çıkmaktaydı. Nedimlik mertebesi bütün bir saray kültürünün oluşması ve bekası için çok önemli bir role sahiptir Meisami’ye göre. *Kitabu’t-Tac*’dan başlayarak nedimin saray adabındaki rolü üzerine geniş bir literatür oluşmuştur. Bu literatür, İslamiyet’in yayılmasının ardından özellikle Abbasiler döneminde eski İran saray geleneklerinin canlandırılması için önemli araçlar olarak da işlev görmüşlerdir. Bu noktada, saray şiiri geleneğinin en önemli türünün kaside olduğunu hatırlamakta da yarar var. Kaside, şairin kendisini himaye edene yönelttiği övgünün şiiridir. Bu himaye tek yönlü olarak anlaşılabilir gibi çok boyutlu olarak da anlaşılabilir. Şair, memduhuna duyduğu maddi bağlılığın yanı sıra onun temsil ettiği ya da temsil etmesi gereken her şeye de bağlı ve bağımlı olduğunu dillendirir bu şiirlerde. Başka bir deyişle, kaside şairi, şiirini etik ve didaktik bir çerçeveye yerleştirir. Bu durum,

nedimler tarafından aşılmış ama bir yandan da güçlendirilmiş bir gelenek ögesine işaret etmektedir. Meisami'nin de vurgulayarak dile getirdiği üzere, nedimler sahip oldukları konum sayesinde kaside türünün dışına çıkabilme özgürlüğüne de sahip olabilmişlerdir. Böylece de erotik şiirler, şarap konulu şiirler ya da daha içine kapalı şiirler yazabilmişlerdir. Bu sayede de kasidenin çoğu zaman tek boyutlu erdem öğretisi sınırlarını zorlayarak, şiirin, Araplardan beri dünyevî ya da ruhanî aşkla belirlenmiş konularına kadar sokulabilmiştir. Meisami bu noktada nedimin önemini birkaç örnekle daha da belirginleştirmeye çalışmaktadır. Örneğin, İran şiirinin başta gelen himaye odaklarından biri olan Gazneli Mahmut, baş kasidecisi ve aynı zamanda da nedimi olan Unsurî'ye "melikü's-şuara" ünvanını vermiştir. Farabî, *Fusûlü'l-Medenî* adlı yapıtında şiirin, dinleyeni iyiyi aramaya ve kötünden uzak durmaya sevk ettiğinden söz ederek, nedimin sultanın eğitimindeki rolüne değinmiştir. 13. yüzyılın ünlü düşünürü Nasireddin Tûsî ise *Ahlâk-ı Nasirî* adlı yapıtında nedimin nasihatlerinin önemini vurgulamış ve nedimin sultana, şiir dilinin inceliklerini göstererek, çeşitli kurnazlık ve çıkarma göre kullanma yordamlarını öğretmesi gereğinden bahsetmiştir. Tûsî'ye göre nedim, sultanına, çıkarma olan yolu gösterebilmek veya belli bir konuda yanlışlığa düştüğünü uygun bir dille anlatabilmek için geçmiş sultanların hikâyelerini anlatır ve bazı zarif örneklerle onun aklını çeler. Bu amaçla nedimin kullanabileceği en güçlü silah ise şiir dilidir. Bununla birlikte, nedimin önemli bir silahı daha vardır; o da sultanların en büyük arzularına karşılık gelen, adlarının iyi anılması isteğidir. Meisami, Gazali'nin *Nasihatu'l-Mülûk* adlı eserinden şöyle bir alıntı yapar bu noktada: "Öteki hayat için

en büyük hazine doğru davranış, bu dünya için ise insanlar arasında isminin iyi anılmasıdır” (13).

Sarayın nedim-şairi nasihatlerini ve eleştirilerini şiirli bir dil ile iletecektir öyleyse. Ancak şairin niyetini hem gizlemesinin hem de anlaşılır bir şekilde açık etmesinin yolu nasıl bir şiir dili gerektirecektir? Meisami, bu konuyu “Courtly Language, Courtly Love” alt başlığı altında inceliyor. Ona göre, sarayın lüks yaşam biçimi, şiire dolaylı bir süsleme ve gösteriş çabası olarak yansdı. Örneğin Abbasi döneminde yaşayan El-Vaşşa, *Kitabu'l-Muvaşşa* adlı eserinde Bağdat’ın zürefâsının, yani kibar ve soylu üst sınıfının yalnızca giyimkuşam ve tavırlarla değil konuşma biçimiyle de hemen ayırt edilebileceğinden söz etmektedir. Zerafet, bu sınıfın öncelikli değeri hâline gelmiştir. Yaşamın her alanında bir zerafet adabı hüküm sürmektedir. Bu durum, aşk adabıyla günlük konuşma adabı arasında bir örtüşme olmasıyla belirginleşir. Şehir ve saray yaşantılarının gereksinmelerini yansıtan bu örtüşme, saray çevresinin sözel zerafet ve söz oyunlarına daha çok önem vermesine yol açmıştır. Üstü örtük, kapalı ifadenin kazandığı bu toplumsal yer, Abbasiler döneminde 9.yüzyılın başında “bedi tarzı” denen tarzın doğmasına yol açacaktır. Meisami, bu tarzın ilk uygulayıcıları arasında aslen İranlı olan Başar ibn Burd’un geldiğini söylüyor. Arap kültürünü ve değerlerini kıyasıya eleştiren bu şair, Meisami’ye göre bedi tarzının sonraki şiir geleneği üzerine etkilerinin anlaşılabilmesi için çok önemlidir. Bu etkiler ise iki temel boyutta çıkar karşımıza ona göre. İlki şiire kompozisyon, yani düzenleme düşüncesinin girmesine yol açan bir etkidir. Öteki etkisi ise alegorinin ortaya çıkışını ve yaygınlaşmasını sağlayacaktır. Böylelikle, etik ve didaktik amaçlarla örtük ifadeler yazmak

kolaylaşmıştır. Şiire birden çok anlam katmanı girmesi, yan anlamlara dayanan simgesel dili iyiden iyiye besleyen bir özelliktir. Bu sayede de, yeni bir aşk söylemi ortaya çıkacaktır. Meisami'ye göre bu söylem, etik bir çerçeveye sahip olduğundan "gerçek yaşam" denen yaşama alanını dışlıyordu. Başka bir deyişle, aşk söylemi, kullandığı özel dil sayesinde, âşık ile maşukun ilişkilerini dile getirdiği kadar kul ve sultan, kul ve tanrı arasındaki ilişkileri de dile getirmeye başlamıştı. Bu da olana değil olması gerekene yönelen bir estetik anlayışını imlemekteydi. Bu estetiğin kökenleri de bütünüyle saray yaşamında aranmalıdır Meisami'ye göre. Aşkla saray yaşamı arasındaki bu temsili ilişki İslam öncesi Arap toplumuna özgü olmayan bir yaşam biçimini gerektirmektedir. Göçebe yaşamının doğası gereği aşk "geçici"dir. Ancak saray yaşantısı, vefa ya da bağlılık erdemini öne çıkararak, geçici olmayan bir aşk tasarımı yaratabilir. Başar ibn Burd'un şiirinin yeniliği de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Başar, yazdığı kasidelerdeki nesip bölümlerinin bedensel aşkı konu alan dokusunu, övgü bölümlerinde memduha ait olan ya da olması gereken niteliklerle birleştirmiştir. Aşk yaşamı ve saray yaşamı arasındaki paralelliği kullanarak oluşturmuştur bu bütünlüğü. Bedi tarzının gelişimiyle de sanatlı söylemin yolunu açan bu paralellik; temel bazı betiler (figürler) üzerinden kurulan benzerlik ilişkileri, dolaylı söylem ve anlam sanatları sayesinde çeşit çeşit biçimlerde ifade edilir olmuştur.

Julie Scott Meisami'ye göre, ifadedeki bu çeşitlenmenin arka planında 10. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar İran saray şiirinin gösterdiği büyük değişim bulunmaktaydı. Bu değişim, düşünsel hayatta ortaya çıkan dinamizmin bir ürünüydü. Selçukluların ve özellikle Gazneli Mahmut'un sağladığı

himaye bu dinamizmin uzunca bir süre devam etmesini sağlamıştır. Meisami için bu dönemin belirleyici özelliği, düşünme alışkanlıklarında görülen ve toplumsal değişime eşlik eden köklü bir dönüşümdür. Temel olarak analojik, yani kıyaslama odaklı düşünme biçimi 10.yüzyıldan itibaren en önemli algılama ve kavramsallaştırma biçimlerinden birisi olmuştur. İnsan ile doğa arasındaki karşılıklı etkileşim de bu çerçevede yeniden değerlendirilmiştir. İlahiyattan edebiyata birçok farklı alanda kıyas ilkesi yerleşik düşünme formu hâline gelince kozmolojik tasarımlarda bir farklılaşma olması doğaldır. İhvân Es-Safa düşünürlerinin *Rasâil* adlı ansiklopedik eserinde bu farklılaşmanın izlerine rastlanabilir Meisami'ye göre. G.P.Conger'ın *Macrocosmos and Microcosmos* adlı kitabından alıntı yapan Scott Meisami, *Rasâil*'de insanın ilk defa olarak ve açık bir şekilde, kendi içinde bir mikro evren olarak kabul edildiğini vurgulamaktadır. Buna göre, evrenle insan birbirleriyle kıyaslanabilen ve bütün özellikler cinsinden paralellikler içeren iki simetrik varoluştur. Örneğin makro düzeyi oluşturan gezegenler ve yıldızlar, insanların kendi aralarındaki ilişkiyi çağrıştıracak şekilde düzenlenmişlerdir. Meisami, 12.yüzyılın ortalarından başlayarak, bu kıyas mantığının İran edebiyatının her alanında çok etkili olduğunu söylemektedir. Ancak kıyasın işleyişini anlamak için onu istiarenden, yani metafordan da ayrı tutmak gerekecektir. Meisami bu ayrımı Mevlana'nın *Kitab-ı Fîhi mâ Fîhi* adlı eserinden yola çıkarak yapar. Buna göre, Mevlana "misal" ile "misil" kavramları arasındaki farklılığa dikkat çekmektedir. Bu farklılık karşılaştırma ve benzeştirme arasındaki farklılık gibidir. Mevlana'ya göre karşılaştırma ya da kıyas bir şeyin akıl dışı olarak düşünülmesi durumunda devreye girmektedir.

Akıl dışı görünen bir şey kıyas yoluyla anlaşılır hâle gelir ve böylelikle de başka şeylerden ayrı olarak hissedilebilir. Metaforu oluşturan benzeştirmenin ise böyle bir işlevi yoktur. Meisami buradan yola çıkarak her şeyin bir beti ya da figür olarak anlaşıldığı, hatta öyle olduğu bir dünya tasarımının altını çizmektedir. Kıyasa dayalı karşılaştırma, benzerlikleri varoluşun üretici dinamiği olarak değerlendirir. Bu durumda tasvir edilen dünya ya da yaşam ile edebî uzam arasında bir boşluğun da söz konusu olmadığını vurgular Meisami. Bu anlamda herhangi bir boşluğun varolmayışı da geleneğin kolaylıkla aktarılmasını ve yayılmasını belirleyen etken olmuştur.

KAYNAKLAR:

Meisami, Julie Scott. *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1987.

Jale ÖZATA

ÇAĞDAŞ TÜRK ROMANI

Romanın Doğuşu ve Gelişimi

Roman yazarı ve şair Ahmet Hamdi Tanpınar 1936 yılında yayımladığı “Bizde Roman” başlıklı yazısına “Bir Türk romanı niçin yoktur? Evvelâ bu sorunun iyi anlaşılması lâzım” sözleriyle başlar ve şöyle devam eder:

Garp dillerinden birini bilen, yabancı dillerde bu sanatın verdiği iyi örnekleri okuyan ve hayat üzerinde az çok fikir sahibi olan okur yazarlarımızın büyük bir zevkle okuduğu bir roman henüz yoktur. (45)

Bu yazının yayımlandığı tarihte, Batı’da baş yapıtlar uzun zaman önce verilmeye başlanmış, değişen bakış açıları ve toplumsal koşullar sonucunda roman anlayışı radikal değişimlere uğramıştı. Ama unutulmamalı ki romanın Batı’daki gelişimiyle Türkiye’deki gelişimi birbirinden oldukça farklıdır. Eleştirmen Berna Moran’ın belirttiği gibi Batı’da roman, feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir

anlatı türü olarak çıktı ortaya. Oysa Türk romanı Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak algılandı. Batı edebiyatından yapılan çeviriler Şemsettin Sami, Namık Kemal ve Ahmet Mithat gibi yazarlarımızı roman yazmaya yönlendirdi. Bu yazarlarımız Batı edebiyatından çevrilen romanları taklit etmekle birlikte, arkalarındaki köklü gelenekten de yararlanmışlar, özellikle meddah hikâyelerini romanları için vazgeçilmez kaynak olarak görmüşlerdi. “Mesnevi”lerdeki karakterlerin izleri de ilk Türk romanlarındaki kahramanlarda açıkça görülmüyordu.

Eskisi kadar olmasa da zaman zaman gündeme gelen “bizde roman var mı?” sorusunun, “bizde Avrupa’daki gibi roman yazılıyor mu?” sorusuna denk olduğu söylenebilir. Roman Batının bir icâdı olduğundan karşılaştırmanın bu yönde olması da doğaldır. Günümüzün önemli deneme yazarlarından Nurdan Gürbilek bu soruya verilen iki yanıtın söz açar “Orijinal Türk Ruhu” adlı yazısında. Yanıtlardan biri “bizde özgün bir düşünce, özerk bir roman yok”, ikincisi ise “bütün bunlar taklit, züppece şeyler; oysa bize özgü, daha sahici bir edebiyat, daha yerli bir düşünce var, ona bakalım”dır. Yazar, özgünlükte bu denli ısrarcı olmanın ardındaki milliyetçi reflekse vurgu yapar. Ayrıca Gürbilek’e göre bu soruyu sormak, sorunu çözmeye doğru yapılan bir hamle değildir, soru açmazın kendisine işaret eder. Yazar, “özgün Türk romanı” isteğinin temeldeki bir gecikmişlik duygusundan türediğini belirtir; Türk modernliği “gecikmiş bir modernlik”tir.

Berna Moran 1950’lere kadarki Türk romanının bazı özelliklerini şu şekilde saptıyor:

Bu dönem romanında iki çizginin göze çarptığını söyleyebiliriz. Birinci çizgiyi, bir düşünce kalıbına dökülen,

toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturur. (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 1 244)

70'lerin ikinci yarısından geriye bakıldığında, romanlarda toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzeni konu alan romanların ağır bastığı görülür. Ancak 1970'lerde iki isim aykırı duruşlarıyla dikkat çeker: Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan. Bu iki isim hem içerik hem de kurgu teknikleri açısından döneminin roman anlayışından oldukça farklı bir anlayış sergiler. 1972'de yayımlanan *Tutunamayanlar* adlı romanıyla Oğuz Atay, Türk edebiyatında kurgu-biçim özellikleri açısından bir ilki gerçekleştirir. Eleştirmen Yıldız Ecevit Atay'ın bu romanının benzersizliğini şu sözlerle açıklıyor:

zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği bir romandır *Tutunamayanlar*. (...) Atay'ın bu romanı toplumsal sorunlara çözüm bulmak amacıyla yazmadığı bellidir. Toplumdan çok, insanın iç dünyasıdır bu metnin odağına yerleşen. (86)

Kurgu ve biçim özellikleri dışında bence şu nokta da dikkate alınmalı Atay'ın metinlerinde: "Roman"ı, varoluşu keşfetme yolunda çelişkilerle dolu bir ilerleme olarak gören Milan Kundera *Roman Sanatı* adlı kitabında "Ben'i arayış hep paradoksal bir tatminsizlikle son bulmuştur ve hep de böyle olacaktır" diyor. Atay'ın ve Atılgan'ın metinleri daha önceki yıllara ait romanlarda rastlanmayan paradoksal tatminsizliği duyuruyor okuyucusuna; kaybolmaya yüz tutan « ben »in aranişına okuru da katıyor.

1980 Sonrası Türk Romanının Genel Özellikleri

1980'li yıllarda Türk romanının radikal bir değişime uğradığını söyleyebiliriz. Moran bu değişimin nedenlerini toplumsal ve yazımsal olmak üzere ikiye ayırıyor. 12 Mart 1980 tarihli darbenin ve ardından gelen baskı rejiminin toplumun depolitize edilmesiyle sonuçlandığını ve yeni tip bir insan yetiştirdiğini belirten Moran, bu durumun Türk romanını da etkilediğini ve büyük ölçüde çökertilen sol ideolojinin roman-cıyı da boşlukta bıraktığını vurguluyor. Bu dönemden sonra romanlarda parçalanmışlık, yabancılaşma ve belirsizlik duygularının ağır bastığını görüyoruz. Bu yeni roman köklerini Batı'da ve Amerika'da 1960'larda ortaya çıkan yeni bakış açısında buluyor. Dilin gerçekliği aktardığı görüşü yerine, gerçekliği yarattığı görüşünün egemen olduğu bu bakış açısı, anlamın dilden önce var olmadığına ve kurmacanın gerçekliğin bir kopyası değil başlı başına gerçeklik olduğuna vurgu yapar. Avrupa'da yaygınlaşan Yapısalcılık kuramı ve Türkçeye çevrilen kuramsal ve edebî metinler Türk romanını etkisi altına alır. Böylece toplumsal gelişmelerle yazımsal gelişmeler 1980'li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden olur. Yazarların kimi üstkurmacaya, kimi fantastiğe, kimi büyülü gerçekçiliğe yönelmiştir.

İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkması, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır. Yıldız Ecevit'in *Türk Romanında Postmodern Açılımlar* adlı kitabında belirttiği gibi, yeni

edebiyatın yetmişli yıllarda uç vermesi, genelde Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü üçlüsünün sınırları içinde kalır. Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında yayımladığı *Anayurt Oteli*, neden-sonuç ilişkisinin yok edildiği bir ortamda, kişinin yalnızlık, yabancılaşma ve iletişim kopukluğunu odağa alır. Sıkıntı ve parçalanmışlık dilde de kendini hissettirir bu metinde. Cümleler oldukça kısadır ve bu cümlelerde eylem bildirme amacı başattır. Farklı biçimleri deneyerek toplumcu-gerçekçi edebiyat edebiyat ilkeleri dışında bir çizgide ilerleyen Ferit Edgü ise, Ecevit'in deyişiyle, sözcüksüz bir sanat dalında salt biçimi deneyimlemek ister; resim yapar, resimle yazıyı birleştiren hat sanatına hayranlık duyar. Yazarın ses getiren ve yabancı dillere de çevrilen romanı *Hakkâri'de Bir Mevsim*, zaman kipiyle sürekli oynanarak düş ve gerçeğin, geçmiş ve şimdinin sınırlarının belirsizleştiği bir romandır. Sözü edilen bu romanlar bir bakıma seksenlerdeki değişimin habercisi olmuştur.

1980 Sonrasında Ürün Veren Türk Romancıları

1980 sonrasında ürün veren en yaşlı Türk romancısı Peride Celâl'dir. 1915 doğumlu yazar, *Sönen Alev* adlı ilk romanını 1938 tarihinde, son romanı *Deli Aşk*'ı ise geçtiğimiz aylarda yayımlamıştır. Roman ve öykülerinde İstanbul'un zengin ve aydın kesimini çözümleyici, zengin bir gözlem gücüyle ve gerçekçi bir dille anlatır. Ayrıntılara inemedeki başarısı, sevgisizlik ve yalnızlık temalarını işlerken trajedi ve ironiyi birlikte vermesi dikkat çeker. Ürün vermeyi sürdüren diğer bir yazarımız ise 1919 doğumlu Vedat Türkali'dir. Yazar 1975 yılında yayımlanan ilk romanı *Bir Gün Tek Başına* ile ismini duyurmuştur. Bu romanında 27 Mayıs 1960 ihtilali

öncesi dönemde Türk aydınının gerek toplumsal, gerekse ikili ilişkilerde yaşadığı bunalımları dile getirir. Roman, kurgusu, anlatım tekniği ve gerçekçi yaklaşımıyla Türk romanında bir aşama olarak nitelendirilir. Türkali'nin son romanı *Güven*, iki cilt halinde 1999 yılında yayımlanmıştır. Nuri Aksu arkadaşımızın ayrıntıyla ele alacağı romancı Yaşar Kemal, ilk romanını 1955 yılında yayımlamıştır. Bu, *İnce Memed* adlı romanın birinci cildir; dördüncü ve son cildi 1987 yılında yayımlanır. Yazarın *Bir Ada Hikâyesi* dörtlemesinin üçüncü kitabı *Tanyeri Horozları* ise geçtiğimiz günlerde satışa sunuldu.

Şimdi, birbirine yakın yıllarda doğan 3 önemli romancımızdan söz etmek istiyorum. Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu ve Leyla Erbil. 1930'ların başlarında doğan bu yazarlardan Adalet Ağaoğlu'nun ilk romanı 1973 yılında yayımlanan *Ölmeye Yatmak*'tır. Yazar bu romanda, Cumhuriyet döneminin egemen ideolojisinin, küçük burjuva kesimler üzerindeki etki ve tutarsızlıklarını konu edinmektedir. Yazar daha sonra *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır...* adlı romanlarını «Dar Zamanlar» üçlemesi olarak tanımlamıştır. Ağaoğlu'nun son romanı «Romantik Bir Viyana Yazı» adıyla 1993 yılında yayımlanmıştır. 1930 doğumlu Bilge Karasu ise öykü ve anlatılarıyla adından sıkça söz ettirmiş, 1985 yılında yayımlanan *Gece* adlı romanıyla 1991 yılında, Amerika'da Pegasus ödülüne layık görülmüştür. 1995 yazında yitirdiğimiz yazarın ikinci romanı *Kılavuz'dur*. Geleneksel yazı, yazar, anlatı, anlatıcı, kişilik ve öyküleme kavramlarını, «yeniden düşünülmesi gereken kavramlar» haline getirdiği *Gece'de* Karasu, gerek öznel gerekse nesnel düzlemde başta yazar olmak üzere, dilin ve konu edilen yaşam gerçeklerinin varlık

sınırlarını yok eder. Yazarın ikinci romanı *Kılavuz*, kurmaca içinde kurmaca biçiminde gelişen ve yer yer polisiye romanları anıştıran bir kitaptır. *Gece*, 1993 yılında Mascarou çevirisiyle Fransızcaya, 1994 yılında İngilizceye; *Kılavuz* yine Mascarou tarafından 1999 yılında Fransızcaya çevrilmiştir. Bir diğer önemli romancımız 1931 doğumlu Leyla Erbil'dir. Yazarın ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın* 1971'de, son romanı *Mektup Aşkları* ise 1988 yılında yayımlanmıştır. İlk romanında giriştiği biçim denemeleri ile dikkat çeker. Son romanında ise yazar, düşlenen aşkla gerçek aşk arasındaki uçurumun acımasız mizahını yapar, aşk kavramını yenilikçi bir yaklaşımla sorgular.

1940'lı yıllarda doğan roman yazarlarımıza göz attığımızda öne çıkan kadın roman yazarları dikkat çeker. Bunlardan biri olan Pınar Kür, ilk romanı *Yarın...Yarın...*'i 1976 yılında yayımlar. Pınar Kür'ün romancılığında, «postmodern doğrultuda yeni bir aşama» olarak kabul edilen *Bir Cinayet Romanı*, Türk romanında yeni arayışlara örnek olarak gösterilir. Yıldız Ecevit'in deyişiyle Kür bu romanıyla polisiyeyi, postmodern üstkurmaca tekniğiyle oluşturarak, edebiyatımızda bir kilometre taşına imzasını koyar. Yazarın son romanı 1992 yılında yayımlanan *Sonuncu Sonbahar*'dır. Zengin düş gücüyle dikkati çeken yazar Nazlı Eray'ın romanlarında ise fantastik öge geniş yer tutar. Bu romanların önemi, uzun yıllar gerçekçi ve güdümlü bir çerçeve içinde tek boyutlu gelişen bir ülke edebiyatının sınırlarını, inanılmaz bir pervasızlıkla zorlamasında yatar. Görüldüğü gibi seksen sonrasında postmodern unsurlar romanları kuşatmış ancak modernist bakış açısı da kendini hissettirmeyi sürdürmüştür. Postmodernizme has çoğulluk henüz tam anlamıyla gözlenmez romanlarda.

1940'lı yıllarda doğan ancak ilk ürünlerini ancak 90'larda veren iki kadın romancımız Ayşe Kulin ve Erendiz Atasü'dür. Ayşe Kulin, 1997'de yayımlanan biyografik romanı *Adı: Aylin* ve Arnavutluk'taki savaşı konu alan aktüel romanı *Sevdalinka* ile ünlenir ve "çok satan" listelerinden uzun süre düşmez. Erendiz Atasü de roman yazmaya doksanlı yıllarda başlayan bir yazarımızdır. Yazar Dilek Doltaş Atasü'nün ilk romanı *Dağın Öteki Yüzü* için "kitabı ilginç, çarpıcı ve çağdaş yapan kurmacayla gerçeğin, yani belgesel diyebileceğimiz olaylar, kişiler ve durumlarla, düş ürünü olanların aynı düzlemde sunulmasıdır" der. Yazarın son romanı *Bir Yaşadönümü Rüyası* geçtiğimiz ay yayımlanmıştır. Ürünlerini "çok satan" listelerinde sürekli gördüğümüz diğer bir isim de Ahmet Altan'dır. Tema olarak aşk ve cinselliği yoğun olarak kullanan yazar, bunun, cinselliğin varoluşun bir parçası olmasından kaynaklandığını belirtir. Yazarın ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar* adıyla 1982'de yayımlandı. Son romanı *Aldatmak* ise geçtiğimiz günlerde piyasaya çıktı.

Hem Türkiye'de hem de Avrupa ve Amerika'da adından sıkça söz ettiren romancımız Orhan Pamuk, 1982 tarihli ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan sonra yazdığı romanlarda farklı biçimler denemiş, postmodern unsurların etkisi altında romanlar kaleme almıştır. İlk romanında İstanbullu bir ailenin üç kuşağını kapsayan serüveni eşliğinde Türkiye'nin yüzyıllık modernleşme tarihini anlatır. 1983 yılında yayımlanan *Sessiz Ev*, özellikle Fransa'da büyük ilgi görür ve yazara "Avrupa Keşif Ödülü"nü getirir. 1985 yılında ise *Beyaz Kale* yayımlanır ve bu roman *New York Times* gazetesinde "doğuda bir yıldız yükseldi" sözleriyle karşılanır. Kitap belli başlı bütün Batı dillerine çevrilir. Yazarın 1998'de yayımlanan *Benim*

Adım Kırmızı adlı romanı da büyük ilgi görür. Fransa'da her yıl verilen "En İyi Yabancı Kitap" ödülünün bu yıl Orhan Pamuk'a verildiğini belirtmeden geçmemek gerek. Aynı zamanda bu romanın İtalyancası da bu yıl İtalya'da Grinzano Cavour ödülünü aldı. Romanlarının yapısının gerçek yaşamdan bile daha örgülü daha çok birbiriyle ilişkilendirilmiş olduğunu söyleyen Pamuk, roman yazmanın değil roman kurmanın önemli olduğunu vurgular. Yazarın son romanı *Kar* bu yılın Ocak ayında piyasaya çıkmıştır.

Seksenli yıllarda gündemde olan bir diğer yazarımız, ilk romanlarıyla "büyülü gerçeklik" akımını arkasına alan Latife Tekin'dir. 1983 yılında yayımlanan ilk romanı *Sevgili Arsız Ölüm* ile dikkatleri üzerine çeken yazar, gerçek ile büyü ya da doğa ile doğaüstünün iç içe yaşandığı bir dünyayı Türk edebiyatına taşır. Berna Moran bu romanın başarısını kısmen geleneksel hikayemizin özellikleriyle, modern romanın özelliklerini kaynaştırmasına borçlu olduğunu belirtir. İkinci romanı *Berci Kristin Çöp Masalları* da ilgiyle karşılanır. Bu roman John Berger tarafından kaleme alınan bir önsözle İngiltere ve Amerika'da, Ayşe Saraçgil çevirisiyle İtalya'da ve Ali Semizoglu çevirisiyle Fransa'da yayımlanan kitap hakkında yabancı basında pek çok değerlendirme çıkar.

Türk edebiyatında yenilikçi romanın ana duraklarından biri de Hasan Ali Toptaş'tır. Son on yılın en önemli yazarlarından biri olan Toptaş'ın ilk romanı *Sonsuzluğa Nokta*, 1993 yılında çıkar. Son romanı *Bin Hüzünlü Haz* ise 1998 yılında yayımlanır. Bu romanda metin, üstkurmaca düzlemde yazının kendi öyküsünü anlatır. Roman postmodernist Türk edebiyatının romantik ucunda varılan noktayı belgeler.

Türk edebiyatının polisiye türünde ürün veren en başarılı romancısı kuşkusuz Ahmet Ümit'tir. Yazarın ilk romanı *Sis ve Gece* 1996 yılında yayımlanır. Son romanı ise 2000 yılında yayımlanır. Romanları, sürükleyici anlatımı, kurgusu ve sinematografik özellikleri ile eleştirmenler tarafından polisiye roman türünün en yetkin örnekleri olarak görülür.

1970 sonrasında doğan yazarlara gelindiğinde roman yazarı olarak çok fazla isimle karşılaşmıyoruz. Az sayıda isimlerden biri son yıllarda adma sıkça rastlanan yazarlardan 1971 doğumlu Elif Şafak. Yazarın ilk romanı *Pinhan* 1997 yılında yayımlandı, son romanı *Bit Palas* ise bu yıl okuyucusuyla buluştu. Şafak, tarihte kendini, kimliğini arayan, bir anlamda sınırdan yaşayan insanları kendine özgü bir roman diliyle anlattı. Bir söyleşisinde şöyle diyor yazar: "Tarih kitaplarımın küçük gördüğü, yabancı olarak kabul edilen insanları anlatmayı seviyorum."

Şafak ile yaşıt Hakan Akdoğan, aşk, tutku ve şiddet temalarını işlediği birbirine bağlı öykülerden oluşan ilk romanı *Nü Peride* ile dikkat çekti. İkinci romanı *Gölge Yaşatan* geçtiğimiz yıl yayımlandı. 1972 doğumlu Süreyya Evren ise ilk romanı *Postmodern Bir Kız Sevdim*'i 1993 yılında yayımladı. Yazarın 2001 yılında yayımlanan *Kanlar Ülkesinde Karnaval* adlı son romanı İnkılap Roman Ödülünü aldı. Bu yıl yeni romanını çıkaran yazar Şebnem İşigüzel ise daha çok öyküleriyle tanınmasına rağmen ilk romanı *Eski Dostum Kertenkele* ile adından söz ettirdi. Orhan Duru bu roman için "yoksulluk içindeki bir aile cehennemini, belki de toplumca içinde yaşadığımız cehennemi algılıyoruz olanca ağırlığıyla" değerlendirmesini yaptı. Son romanı *Sarmaşık*'ı 4,5 ay gibi kısa bir sürede bitiren İşigüzel bu romanında trajedi ve mizahi

harmanlayarak ilginç bir öykü oluşturdu. Türkiye'nin genç roman yazarlarından Hakan Günday ise 1976 doğumlu ve ilk romanı *Kinyas ve Kayra*'yı 2000 yılında yayımladı. Yazar marjinal karakterler çizdiği romanında şiddeti sıradanlaştırarak ürkütücü ve şaşırtıcı bir öyküyle çıktı karşımıza; hayat, varlık, hiçlik, oyun, zekâ, kudret ve acizlik arasında gidip gelen bir metin olan *Zargana* ise geçtiğimiz Mayıs ayında yayımlandı.

1980 ve 1990'larda ürün veren romancılar bu isimlerle sınırlı değildir elbette. Ancak amacımız kısmen daha çok öne çıkmış yazarları ele almak olduğundan bu kadar isimle yetinmeyi uygun gördük.

KAYNAKÇA:

Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

Gürbilek, Nurdan. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

Kundera, Milan. *Roman Sanatı*. Çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları, 2002.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

—. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

—. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

Yalçın, Murat ve diğer. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 2 cilt*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Magdalena SODZAWICZNY

TÜRK HALK EDEBİYATININ ANA TÜRLERİ VE KONULARI

Batılı kültürünün güzel olarak kabul ettiği edebiyat, Türkiye’de ancak 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Önceki asırlar boyunca ise Divan edebiyatı yüksek tabakalara ait idi. Ancak hem Osmanlı zamanında hem de Cumhuriyet döneminde “güzel” edebiyatıyla paralel olarak halk edebiyatı yaşamış ve hala yaşamaktadır. Bu kadar uzun tarihi olan Türk halk edebiyatı, yarattığı çeşitli edebî türlerde insanı ilgilendirebilen en önemli konuları ele almıştır. Bu yazının amacı, Türk halk edebiyatının bazı türleri ve ele alınan konuları kısaca tanıtmak olacaktır.

Türk halk edebiyatının en eski türlerinden biri destandır. Burada söz ettiğimiz, âşıkların şiir türlerinden biri olan destan değil, “epos” anlamına gelen bir türdür. Bu tür anlatımın başlıca niteliği uzun olmasıdır. Boratav’ın sözleriyle destanlar, cemiyetle ferdin bir vahdet halinde kaynaştıkları, fertle cemiyet tezatlarının, kendilerine ifade verecek kadar kuvvetlenmediği, yegâne “patetik” unsurun, cemiyetin arzuları sembolleştiren kahramanın, hariçle yani mensup olduğu cemiyetin dışındaki

kuvvetlerle – ilâhlarla, tabiatla, âfetlerle veya başka milletlerin kahramanıyla – mücadelede bulunabileceği devrin romanıdır. (Boratav, “Türk Destanları...” 73)

Gene Boratav’a göre, destanı anlatan kişinin yani destancının amacı, dinleyicileri sadece eğitmek ve eğlendirmek değil, onların ideal saydıkları insan tiplerine ve özlediklerin toplum düzenine duygulanmalarının dile getirmesi olduğunu söylenebilir (Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* 55).

Destanlar, ulusların yazılı kültürlerinden önceki dönemde oluşur ve gelişir. Zamanla bazı destanlar unutulmuş, bazıları ise yazıya geçirilip bugünlere kadar kalmışlardır. En tanınan Türk destanlarından biri olan *Dede Korkut* kitabı da bu ikinci gruba aittir. 15. yüzyılın ikinci yarısı olarak kabul edilen tarihinde *Dede Korkut* kitabı, Akkoyunların yaşadıkları ve bugünkü Kars ve Erzurum dolayları arasındaki yerlerde yazıya geçirilmiştir (Gökyay 12).

Dede Korkut kitabı, büyük ölçüde mensur olan bir metinden oluşmaktadır. Bazı yerlerde nazma yakın bir nesir kahramanların konuşmalarında ve bazı betimleme bölümlerde de serbest ritimli bir nazım, mensur hikâyede değişikliği sağlamaktadır (Boratav, “Türk Destanları...” 85). *Dede Korkut* kitabı on iki boydan oluşur, bu boylardan her biri bağımsız bir hikâye olarak okunabilir. Ancak bir hikâyenin kahramanı diğer hikâyelerde de görülmektedir (Boratav 85). Bütün hikâyeler, Oğuz beylerinin komşu kafirlerle savaşlarından ibarettir. Bütün hikâyeleri bağlayan kahraman, Dede Korkut’tur. Dede Korkut olaylara çeşitli nedenlerle ve çeşitli roller alarak karışır, Dede Korkut Oğuz Hanın danışmanı, Müslüman azizi, destan düzüp koşucu ve kopuzla onların söyleyici idi.

Dede Korkut hikâyelerinde anlatılan Oğuz beylerin savaşıları, hemen her zaman Han ailesini düştüğü tehlikelerden korumak ve Han ailesinin birliğini sağlamak için yapıldığını söylenebilir. Han ailesi kurtulunca savaş biter. Sadece on ikinci hikâyeye, konusu iç çatışma olduğu için öteki hikâyelerden ayrılmaktadır. Bu hikâyenin dışında, savaş daima dış düşmana yöneliktir (2001 yılında Bilkent Üniversitesi'nde İlhan Başgöz'ün verdiği ders notlarından).

Sunuşumun bu noktasında destan türünün özellikleriyle birlikte halk hikâyelerinin nitelikleri taşıyan *Köroğlu* destanından söz etmek yerinde olacaktır. Boratav'ın düşüncesine göre halk hikâyesi, bir tür olarak, 16. yüzyıldan destanın yerini aldı. O gelenekten birçok şey hikâyeciliğinde de görülmektedir, örneğin anlatıya sazın-ezginin koşulması, mimik ve ses taklitlerinin önemli bir yer tutması, anlatının büyük boyutu, dinleyici-anlatıcı ilişkilerin destan geleneklerine benzeyişi. Destanda olduğu gibi hikâyeler de birer bağımsız, tamamlanmış ancak birbirine bağlanan birçok kollardan oluşmaktadır (Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* 56).

Ancak halk hikâyeleri, biçim ve üslupları destanlardan farklı oldukları için, ayrı bir türe girerler. Destanlarda üçüncü şahısla anlatı parçaları da nazımlı olabildiği halde, halk hikâyelerinde nazım, kimi etkin konuşmalara sınırlanıp anlatı tüm nesir olarak yürütülür (56). Destan ve halk hikâyelerinin konularında da birkaç farktan söz edilebilir. Hem destanın hem de halk hikâyesinin konusu savaş olabilir. Ancak destan, bir toplumun komşu toplumuyla ya da insan dışı varlıklarla, yani dış düşmanlarıyla mücadeleleri anlatmaktadır. Halk hikâyesinde anlatılan ilişkiler ise toplum-içi, bireyler ya da

tabakalar arasında oldukları için çatışmalar da aynı çerçeve içinde kalır (56).

Köroğlu, etrafında bir destan zinciri olan halk kahramanının bir adıdır. Boratav'ın sözlerine göre, bu kahramanın etrafında toplanan rivayetler, hikâyeler ve şiirler iki esas konu üzerine kurulmuştur. Birincisi, babasının intikamı almak için dağa çıkmış bir seyis oğlu olan bir derebeyine isyan eden bir halk kahramanının efsanevi kahraman mertebesine erişmesi. İkincisi, yeni tekniği temsil eden ateşli silahın karşısında ok, kılıç ve mızrağın hizmeti. (Boratav, "Türk Destanları..." 86).

Köroğlu hikâyelerinin ortak yanı, her birinde Köroğlu ya da onun yiğitlerinden birinin hikâye kahramanı olmasıdır. Bütün hikâyelerin ön planında, dövüş ve kavgadır. Köroğlu ve onun delileri için asıl olan şey, yiğitliklerini göstermektir. Bundan dolayı, bu zincirleme kollara Köroğlu Destanı denilebilir. Köroğlu ve yiğitleri, toplumun dış düşmanları ile savaşırlar, onlar Osmanlı İmparatorluğunun bazı sınıf temsilcileri ile savaşırlar, bunlar güçlü sınıfların temsilcileri olan beyler, paşalar ve kervancılardır (2001 yılında Bilkent Üniversitesi'nde İlhan Başgöz'ün verdiği ders notlarından).

Örneği Köroğlu olan kahraman hikâyelerin dışında konusu aşk olan halk hikâyelerinden de söz etmek yerinde olacaktır. Bu sevgi hikâyeleri âşık geleneğinin özelliklerini en iyi göstermektedirler (Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* 57). Bunların arasında "gerçekten yaşadıkları kesinlikle bilinen, ya da yaşamış olduklarına inanılan 'âşık'ların (halk şairlerinin) romanlaşmış hayatlarını anlatan hikâyelerin içinde baş kahraman, 'âşık' kişiliğiyle sürdürür bütün macerasını; metni süsleyen şiirler, maceraları anlatılan âşıkın kendi şiirleri diye kabul edilir" (57). Hayatları en tanınmış âşıklar

arasında Âşık Garip, Ercişli Emrah, Kerem, Karacaoğlu, Tufarkanlı Abbas, Kurbanî sayabiliriz (57).

İkinci tip sevgi halk hikâyelerinin kahramanları artık âşık, yani şair değillerdir. Bu hikâyelerin konuları çeşitli kaynaklardan gelmektedir. Bu kaynaklar arasında halk masalı, âşığın çevresinde geçmiş ve toplumunda iz bırakmış bir olay ya da *Bin Bir Gece* türündeki hikâye kitapları olabilir. Çoğunlukta bu tür anlatı kaynakları ve kahramanların gerçek kişilikleri üzerine kesin bir yargı vermek mümkün değildir. Bu tür hikâyelerde gerçekçi ayrıntılar hayalî öğelerle birbirine girmiştir (58). Bu çeşit hikâyeler, adlarını birbirine âşık olan iki kahramandan alır, örneğin *Kerem ile Aslı*, ya da *Elif ile Mahmud*. Ama aynı gruba giren *Tahir ile Zühre* hikâyesindeki Tahir'i kimi Doğu-Anadolu âşıkları, yaşamış bir şair sayarlar (58).

Türk halk edebiyatında önemli yer alan diğer bir tür, masalıdır. Masalların bir çeşidi olağan-üstü olayları ve kişileri konu edinir. Ama bir kısım masallar da tamamıyla hayal ürünü, uydurma olmakla beraber olağan-üstü değillerdir. "Masal, olağan-üstü çeşidinde de, gerçekçi çeşidinde de, anlattığı olayların gerçeğe uyarlık derecesi ne olursa olsun, onların hayâl yaratması oldukları izlenimini veren bir anlatı türüdür. Masalı efsaneden, hikâyeden, destandan ayıran niteliklerin başında bu gelir" (80).

Pertev Naili Boratav'ın deyişiyle "[m]asalı anlatan kişi, sınır tanımaz hayal gücüne, doğaüstü kişilerle ve olaylarla doldurur masalını" (Boratav, "Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat" 276). Masalcı, dinleyicilere anlatılan dünyanın düşsel olduğuna dair bazı ipuçları vermektedir. Bunlardan biri tekerleme, diğeri ise "fantastiğin insancıllaş-

tırılmasıdır” (276-77). Bu konuda Boratav şu sözlere yer vermektedir:

Hayvan masallarının kahramanları [. . .] gibi, devler canavarlar, cinler, periler, yırtıcılıkları, abartılmış boyları bosları, sık sık şekil değiştirme yeteneklerinin dışında, insancıl bir düzeye indirgenmişlerdir. İnsanlar gibi, iki ahlaksal kategori gösterir: İyi ve kötü. İnsanlarla olan ilişkilerinde de her şey insan toplumlarındaki gibidir. Hepsi insan dilinden konuşur. Devler, canavarlar aile hayatı sürdürürler, kimileri çiftçilik yapar, kimileri avcılıkla geçinir. [. . .] Bu insanüstü varlıkların dünyasında hüküm süren hukuksal, ahlaksal, duygusal kurallar, insanların dünyasındakilerden farklı değildir. (277)

Boratav’a göre de, doğaüstü yetenekler, olayların akışını sağlamak için kullanılan bir araçlardır: “Ya da, bazı dramatik gerilim düğümlerinin kolay ve çabuk bir biçimde çözümünde işe yararlar” (277).

Ancak Türk masallarının olağan-üstü öğeleri gerçekte, sanıldığı kadar akıl-dışı nitelikte değildir. Şehirlerden, yani yazılı edebiyatın ve yabancı kültür etkisinden uzaklaştıkça ve sözlü geleneğe daha çok bağlı olan köy ve göçebe çevrelerine yaklaştıkça, masallardaki olağan-üstü öğelerin ağırlığı hafifler. Çoğu kez olağan-üstü nitelikli varlıkların şu gibi adları anmakla yetinir: peri, cin, ejderha, dev, dev anısı vs. (87).

Olağan-üstü masalların dışında gerçekçi masallardan da kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Bunların insan kişileri olağan-üstü masallarındakilerden çok farklı olmamakla birlikte kendine özgü bazı niteliklerine değmek istiyorum. Türk masalcılarının anlatmasındaki insanlar, çocuklar, kadınlar, erkekler, yoksul veya varlıklı bir tabakadan, padişah, vezir, şehzade, ağa,

bey- toplumun kendi insanlarıdır. Onlardan dinleyiciler kendilerinden ve çevrelerinden birer parça bulabilirler (2001 yılında Bilkent Üniversitesi'nde İlhan Başgöz'ün verdiği ders notlarından).

Gerçekçi masalların sevinli ve olumlu kişileri, ya padişah olmak üzere varlıklı, güçlü kişilerin en küçük çocukları, ya da fakir ailelerin oğulları, kızlarıdır. Birinci tip kahraman, bir delikanlının ya da bir kız, kendi çevresinden çeşitli nedenlerden uzaklaştırılıp ikinci grup kahramanlar arasına katıldığı olur (Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* 89).

Mutsuz insanların alinyazısını yenmek çabasını masallarda Keloğlan üstüne almıştır. Keloğlan, çoğu kez, fakir bir dul kadının oğludur, çevresinde küçümsenir, itilir, kakılır. Keloğlan oldukça tenbel ama zekî ve becerikli ve kurnaz bir çocuk olarak gösterilir. Masallarda Keloğlan, kötülerle, güçlülerle yaptığı savaşların sonunda başarıya ulaşabilir. Masalların kadın kahramanları arasında Keloğlan'ın karşılığını fakir ve akıllı genç kız tipinde buluruz. Zekâsı, güzelliği ve iyi tabiatı sayesinde o sonunda bir şehzade ya da bey oğlu ile evlenir (89).

Masaldan söz ederken, buna ilişkili olan tekerlemeden söz etmek yerinde olacaktır. Tekerlemenin, masalın dışında türkü, âşık şiiiriyle, oyunla, hikâye ile, Karagöz ve ortaoyunu gibi başka türlerle de yakın ilişkisi vardır. Bu türün ana özelliği herhangi bir ana-konudan yoksun oluşudur. "Tekerleme, baş uyaklar ve uyaklarla elde edilen ses oyunları ile çağrışımlarla birbirine bağlanıvermiş, belirli bir şiir düzenine uydurulmuş, birbirini tutmaz birtakım hayallerle düşüncelerin sıralanmasından meydana gelmiştir" (145).

Masalda tekerleme, söylenmesi adet olan “giriş klişeleri” olarak geçer. Bunun işlevi dinleyiciyi gerçek-üstü dünyasına götüren bir giriş olmaktır. Masal veya hikâyenin uydurma, gerçek-dışı hayal ürünü olduğu belirtir. Bunun sayesinde masalcı, masalı tarif eder ve amacını belirtir.

Bu noktada Türk halk edebiyatında çok önemli bir yer aldığı türkü türünden kısaca söz etmek istiyoruz. Türkülerde sözler, belli bir hece vezni kalıbına uydurularak yazılmış düzenli bir nazım parçası oluşturur. Bu hece vezni kalıbı 4+4, 4+3, 4+4+3 olabilir. Bazen halk şiir sonradan türkü haline geçer bazen de doğrudan doğruya türkü olarak yapılmıştır. Gerek birinci halde gerekse ikincide sözler çok defa melodiyi tamamen karşılamaz (“Halk Türkülerine Dair”).

I. Türkülerin konuları:

1. Lirik türküler: ninni, aşk türküleri, gurbet türküleri, askerlik türküleri, hapishane türküleri, ağıtlar.
2. Taşlama, yergi ve güldürü türküleri
3. Anlatı türküleri: efsane konulu türküler, bölgelere ya da bireylere özgü konuları olan türküler, tarihlik konuları olan türküler.

II. Kullanıldıkları yerler, gördükleri vazifeler ya da söylenmelerini şartlandıran vesileler:

4. İş türküleri
5. Tören türküleri: bayram, düğün, dinlik ve mezheplik törenlere değin türküler, ağıt töreninde söylenen türküler
6. Oyun ve dans türküleri: çocuk oyunlarında söyleyenler, büyüklerin oyunlarında söyleyenler (Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı* 164-65).

Birinci grup türküler, türkünün metninde geliştirilen bir konu ile belirlenirler.türkünün içeriği ile gördüğü iş, söylenmesini şartlandıran vesile ayrı ayrı gösterilmez. Örneğin bir gurbet türküsü gurbet duygusunu anlatmak için ve türlü vesilelerle söylendiği zaman dinleyenleri ve söyleyenleri bu özel anlamı ile duygulandırır. İkinci grup türkülerinde ise, metinlerdeki konunun hemen hemen hiç önemi yoktur. Türküleri söylenmelerine vesile olan olgular şartlandırır (164).

KAYNAKÇA:

Boratav, Pertev Naili. "Halk Türkülerine Dair". *Folklor ve Edebiyat*. 2. cilt. İstanbul: Adam Yayınları, 1991. 337-39.

———. "Masal: Olağanüstü ile Gerçeği Birleştiren Sanat". *Folklor ve Edebiyat*. 2. cilt. İstanbul: Adam Yayınları, 1991. 276-79.

———. "Türk Destanları Tetkikinin Bugünkü Vaziyeti ve Vardığı Neticeler". *Folklor ve Edebiyat*. 2. cilt. İstanbul: Adam Yayınları, 1991. 71-87.

———. *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1978.

Gökay, Orhan Şaik. *Dede Korkut Hikâyeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

Mehmet Selim ERGÜL

TÜRKİYE'DE EDEBİYAT DERGİLERİ

Dergi, edebî ürünün bekleme salonudur. Edebî ürün buradan bir kitaba, bir hafızaya ya da bir unutuşa doğru yürümek üzere çıkar. Bekleme salonu, kendi “özel izleyici”sini gereksinir. Belki de aynı izleyicinin, aynı ürünün dergide ve kitaptaki halini farklı biçimde alımlamasının nedenlerinden biri budur. Öte yandan dergi, edebî etkinliği belirleyen bir zemindir de. Özellikle akım dergilerinde daha yoğun olarak öne çıkan bu özellik, dünyaya ve edebiyata söyleyebileceği bir sözü olanların kendilerini tanımladıkları bir duruşa tekabül eder.

Türkiye’de edebiyat dergilerinin 140 yılı aşan serüveni, ülkedeki modernleşme çabalarının da bir aynası gibidir. Baskı dönemlerinde dergiler yeraltına değilse de sözaltına geçmişlerdir, demek mümkün. Özgürlük dönemlerinde ise söz ve edebiyat açığa çıkmış, dergiler baskı dönemlerinde ima ettiklerini daha dik bir sesle dillendirir olmuşlardır. Dergilerin baskı dönemlerinde yönetimlerce hedef alınması, sözün gücü kadar edebiyat dergilerinin toplumsal alanda kapladıkları etkinliğe de bağlanabilir. Çünkü bütün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de edebiyat “masum” değildir ve olmamıştır. Yönetimler bunu bildiklerinden olacak bazen bir masumiyet söz konusu olduğunda bile dergilerin üzerine hışımla gitmişlerdir, Türkiye’deki sansür tarihinin en ünlü ismi II.

Abdülhamit'in yaptığı gibi: *Mecmua-i Fünûn* dergisi, yayımladığı 'fenni' bir yazıda 'yıldızböceği' sözcüğü geçtiği için kapatılmıştı (Günyol 9). Çünkü Sultan Yıldız Sarayı'nda oturmaktaydı. Sansür bu dönemin özeti gibidir. Örneğin gazete ve dergilerde II. Abdülhamit'in kardeşi V. Murat'ı çağırıştırır diye "murat" adı veya sözcüğü "mir'at" biçiminde yazılıyordu. Deli ve mecnun gibi sözcüklerse tamamen yasaktı (9).

Türkiye'de ilk dergi 1861'de çıkmaya başlayan *Mecmua-i Fünûn* dergisidir (7). Bu dergi gibi *Cerideyi Askeriye*, *Mecmûa-i Ulum*, *Mecmua-i Ebüzziya*, *Hazine-i Evrak* ve *Malumat* gibi bütün ilk dönem dergilerinde tıp, bilim, aktüel ve askerî konular öne çıkar, ancak edebiyata da, her ne kadar bu dergilere edebiyat dergisi sıfatı atfedilebilecek ölçüde olmasa da, yer verilir (Doğan 5). Örneğin edebî ürünler de yayımlayan *Hazine-i Evrak* dergisinin logosunda şöyle bir ibare bulunmaktadır: "Umumiyet itibariyle fünûna dair risale-i edebiye" (Günyol 10).

Adı geçen dergilerle aynı niteliklerde başlayan, ancak 1896 yılında Tevfik Fikret yönetimine geçmesiyle Türk edebiyatının en etkin dergilerinden biri olmaya doğru ilerleyen *Servet-i Fünûn* dergisini özellikle odağa almak gerekiyor. Cumhuriyet'in ilanıyla adını *Uyanış* olarak değiştiren dergi (Doğan 14), toplam 2464 sayılık (217) bir ömür sürmüştür. Döneminin en önemli edebiyat akımlarına kapısını açık tutan dergide sırasıyla Edebiyat-ı Cedide (1896-1901), Fecr-i Âtî (1909), Şairler Derneği (1919) ve Yedi Meşale'yi (1928) sayfalarında konuk etmiştir (12). Dergi aynı zamanda edebî eleştirinin de boyverdiği bir yayın olmuştur. İlk modern eleştirmenlerden sayılan Ahmet Şuayip'in "Hayat ve Kitaplar"ı ile Mehmet Rauf'un "Tenkidin Tekamülü" adlı yazı dizileri bu dergide yayımlanmıştır (12).

Cumhuriyet'ten önceki dönemde çıkan ya da çıkmaya başlayan *Genç Kalemler* (Arı dil ve Türkçülük), *Dergâh* (Cumhuriyet sonrası edebiyatı hazırlayan zemin olma) ve *Türk Yurdu* (Milliyetçilik) gibi dergilerin de kendi ve kendilerinden sonraki dönemlere etkileri oldukça büyüktür. Bu dönem bir aydınlanma dönemidir ve Cumhuriyet ideolojisinin temel taşları aydınlar ve onların kanalları olan dergilerce yerlerine konulur. Nitekim Vedat Günyol, *İçtihat*'ı tanıtırken şunları yazmaktadır: "Kılıç Hakkı'nın yobazlığa saldıran yazılarına yer veren dergi, dil ve din anlayışı, ekonomi görüşü, özgürlük düşüncesiyle Atatürk devrimlerine ışık tutmuştur" (Günyol 12).

Erdal Doğan'a göre Türkiye'deki edebiyat dergilerinin ikinci dönemi 1923-33 yıllarını kapsamaktadır. Bu dönemde dergi sayısının azaldığı gözlenmektedir ki bunun nedeni yeni alfabeye (Latin) geçiştir; "Dergilerdeki yaygın söylem, yeni kurulan Cumhuriyet'e bağlılıktır" (Doğan 10). Bu dönemin dergileri arasında *Resimli Ay*, *Hayat Mecmuası*, *Fikirler*, *Güneş*, *Meşale* ve *Uyanış* gibi dergiler bulunmaktadır (10). Kemalist ideolojiye bağlı olan *Hayat*'ın yanında *Resimli Ay* daha eleştirel bir noktada durur. Farklı mizanpajı ve modadan edebiyata kadarki geniş içeriğiyle büyük ilgi gören *Resimli Ay* (15), özellikle kadrosuna Nâzım Hikmet'i almasıyla birlikte diğer dergilerden ayrılmaya başlar (10). *Resimli Ay*, hazırladığı dosyalar ve mevcut edebiyata yönelik yadsıyıcı tavrıyla diğer dergilerden ayrılır. Türkiye edebiyatının en radikal çıkışlarından olan "Eski Putları Yıkıyoruz" kampanyaları, eski edebiyat ve eski edebiyatçılara yönelik eleştiriler ile "realist edebiyat anlayışı ve sosyalist dünya görüşüyle" farklılık derinleşir (16).

Erdal Doğan'ın dönemlendirmesinde üçüncü döneme denk gelen 1933-42 yılları, milli edebiyat ve köy edebiyatının

gündeme geldiği yıllardır. Tercüme Bürosu'nun yaptığı çevirilerin de etkisiyle ülkedeki entelektüel ortam hızla gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde etkili olan dergiler *İnsan*, *Ayda Bir*, *Kültür Haftası*, *Yücel*, *Ülkü* ve *Varlık* dergileridir.

Adını Atatürk'ün verdiği *Ülkü* dergisindeki "millî" vurgusu önemlidir. Ahmet Kutsi Tecer'in yönetime geçmesiyle folklor çalışmaları hızlanmıştır. *Ayda Bir* ise edebiyatın yanında magazin gibi "hafif" konulara da yer veren bağımsız bir dergi niteliği göstermektedir (28). Yine roman ve köy edebiyatına yönelik tartışmaları yürüten *Kültür Haftası* da dönemin etkili dergileri arasında sayılmaktadır (29). *İnsan* dergisi, Hilmi Ziya Ülken yönetiminde dönemin kültürel yaşantısını çarpıcı biçimde yansıtmaktadır (31). Derginin ilk sayısında çıkan "Maksad" başlıklı yazıdaki düşüncelerin bütün sayıları özetlediğini söylemek mümkündür:

Bir zaman biz de dünya makyasında işler görmüştük. Bugünkü ilmin temelleri Sümer'de atıldı. Yunan ilmini İslâm aleminde genişlettik ve garba naklettik. Pîri Reis "Esfâr-ı Bahriye"yi yazdığı zaman bütün dünya ile temastaydık. Fakat içimize kapanarak insanî medeniyetin inkişafı ile bağımızı kestiğimiz bir devirde boş kelimecilik ve mücerred mefhumculuk bizi öldürdü. Bugün hakiki manâsıyla Rönesans yapıyoruz. Bu yolda kendimizi tekrar bulmak için garp metodları bize rehberlik edecektir. (31)

Görüldüğü gibi Cumhuriyet sonrası aydınlarının söylemlerinde eleştiri eski ve eskiyi temsil eden her şeye yöneltilmiş, tarihin yadsımacı bir okunmasına doğru gidilmiştir. Edebiyatta suçlanan tarz ise sözün öne çıktığı, toplumsal sözcülüğe girismeyen tarzdır ki, bu tür tartışmalarda bugüne de devretmiştir. Tek başına ve uzun uzun üzerinde durulması gereken *Varlık* dergisi de bu tarzın içinde

değerlendirilebilir. Edebiyattan toplumsal yararlar umulan bu dönem, edebiyatın eğitici yönünün vurgulandığı yıllardır. Bu yüzden Türkiye’de modern edebiyatın en uzun soluklu tanığı olan *Varlık*, uzun süre toplumsal yararı öteleyen ya da Kemalist olmayan edebî çıkışları sayfalarına almamıştır. Sosyalistler gibi İkinci Yeniciler de uzun süre bu dergide kabul görmemişlerdir.

Varlık dergisi 70 yılı bulan yayın hayatı boyunca ülkenin modernleşme serüveninin en önemli aktörlerinden biri olagelmıştır. Dergi ve dergideki özel sayılar, dosyalar, tartışmalar ve ürünlerin yanı sıra binleri geçen kitap yayımlarıyla da *Varlık* Türkiye edebiyatındaki saygın yerini korumaktadır. Yaşar Nabi Nayır’ın önemi pek az edebiyata nasip olan bir kurumu yaratmış ve yaşatmış olmasında yatmaktadır. *Varlık* dergisi gibi *Yücel* de Kemalist ideolojiyi yayma, edebiyat ve düşün dünyasında yenileşmeyi önceleme gibi amaçları temel alır. Bunun yanında 1940’tan itibaren Orhan Burian ve Vedat Günyol’un ağırlığıyla “hümanizma” vurgusu önem kazanmaya başlamıştır. Derginin başlattığı ve başka isimlerin katılımıyla etkisini sürdüren hümanizma anlayışı her ne kadar Kemalist düşüncenin karşısına geçmemişse de bir arayış olarak nitelendirilebilir. İşte bu “arayış” 1940’lı yıllarla birlikte genişleyecek, farklılaşacaktır.

1942-50 yıllarını kapsayan dördüncü dönem hümanizma, köy edebiyatı, garip şiiri ve toplumcu edebiyatın gündemde olduğu yıllar olarak tanımlanabilir. *Yürüyüş* dergisi dönemin “aktif realist”lerini etrafını toplamıştır. Rıfat Ilgaz ve Ömer Faruk Toprak gibi yazarların yönetiminde de yer aldıkları *Yürüyüş*, özgürlük isteğinin sanatın diliyle verilebileceğine inanır ve baskıya bu biçimde karşı durur:

Yürüyüş’te; sanatçının gerçekçi olması, toplum planında “düzeltici” çalışmalar yapması gerektiği vurgulanır. Bir ruh

mühendisidir sanatçı. Yalnız realist değil, “aktif realist” olacaktır. derginin yazarları bu düşünceyi yazılarıyla kanıtlamaya çalışırlar. (31)

Vedat Günyol’un “Süper Mürşit” dediği (Günyol 15) Necip Fazıl Kısakürek’in *Büyük Doğu* dergisi, Türk sağının en önemli referans yayımlarından biri olarak nitelenebilir. İlk otuz sayısı haftalıktır ve Kemalist eğilimlidir. Kemalist yazarların etkinlikleri ve saygınlıklarıyla ilerleyen dergi 30. sayıdan itibaren birdenbire yön değiştirir ve sağa kırar (Doğan 38). Dönemin en ilginç gelişmelerinden biri de *Seçilmiş Hikâyeler* (sonra adını *Dost* olarak değiştirecektir) ve *Kaynak* gibi dergilerin yayım hayatlarına başlamalarıdır. *Seçilmiş Hikâyeler* dergisi salt öykü dergisi niteliğiyle çıkar. *Kaynak* dergisi ise salt şiire yer verir. *Yaprak* dergisi Garipçilerin, *Hisar* dergisi de hececilerin yayımı olarak nitelenebilir.

Erdal Doğan’ın beşinci dönem olarak belirlediği 1950-60 dönemi edebiyat tartışmalarının hızlandığı bir dönemi kapsamaktadır. Tek partili dönemden sonra iktidara gelen Demokrat Parti yönetimi, özgürlükçü söylemini yavaş yavaş terk etmeye başlamış, ilerici yazarlara ve onların kurumlarına yönelik baskıyı artırmıştır. Matbaların, gazete binalarının yakılmasından yayımların dağıtımının engellenmesine, sansürden aydınlar ve edebiyatçıların hapsedilmelerine kadar çeşitlenen baskılara rağmen Türkiye edebiyatı en hareketli, en verimli dönemlerinde birini bu dönemde yaşamıştır.

Bu dönemde 50 kuşağının dergileri ve kendi konumlarını açığa çıkaran tartışmaları gündemi belirlemiştir. Köy edebiyatına ve Garip şiirine yönelik eleştiri, daha çok *Mavi*, *a* gibi dergilerle *Pazar Postası*’nın sanat-edebiyat sayfalarında boy vermiştir. Dönemin *Yeditepe*, *Beş Sanat*, *Yeni Ufuklar*, *Türk Dili*, *Yenilik*, *Şimdilik* gibi önemli dergileri anılmalı.

Pazar Postası'nın sanat-edebiyat sayfaları giderek derginin yarısı kaplamaya başlar. Özellikle Muzaffer Erdost'un yönetiminde İkinci Yeni şiirinin savunulduğu yayınlardan biri haline gelir. *Yeni Ufuklar* ve *Mavi* ise farklı nedenlerle İkinci Yeniye karşı çıkarlar. *a* dergisi ise "öyküde olduğu gibi şiirde de yeni bir kuşağı muştulayan, döneminin etkili dergilerinden biri olur kısa zamanda" (73). Dönemin genç öykücülerinden olan Erdal Öz ve Adnan Özyalçın'ın yönetimindeki dergi 29 sayı çıkmıştır.

Altıncı dönem olan 1960-70 yılları dergicilik açısından en verimli dönemlerden birine denk gelir. *Yeni Dergi*, *Ataç*, *Yordam*, *Papirüs*, *Diriliş*, *Dönem* ve *Şiir Sanatı* gibi dergileri dönemin etkili olarak sayabiliriz. *Ataç*, Şükran Kurdakul yönetiminde Sosyalizm ve Kemalizmin sentezini yapmaya girişir (76). *Dönem*, Asım Bezirci ve Hüseyin Cöntürk gibi güçlü eleştirmenlerin yazdığı bir dergidir. Polemikçi yanıyla dikkat çeker. *Yeni Dergi*, Memet Fuat yönetiminde çeviriye ağırlık vererek diğer edebiyatlarda olan bitenleri Türkiye edebiyatına taşır (80). *Yordam* ise:

Döneminin diğer dergileriyle polemige girmeden, edebiyatın daha çok eğitsel yönüne ağırlık verir. Dergiyi çıkaranlara göre eğitim birkaç yanlıdır: Yazarı, edebiyat tarihçisini, edebiyat öğretmenini, edebiyat eleştirmenini, öğrenci ve okuyucuyu birden ilgilendirir. Bu noktada *Yordam*, eğitsel çalışmalara sayfalarını sürekli açar. (80)

Diriliş dergisi sağın ideolojik söyleminin öne çıkarıldığı, edebiyatın ikinci plana bırakıldığı bir yayım olarak tanımlanmaktadır (89). *Papirüs* dergisi ise, Cemal Süreya gibi güçlü bir şair ve edebiyat insanının imzasını taşıması itibarıyla Türkiye edebiyatının en önemli dergilerinden biri sayılmıştır:

Edebiyatımızın, özellikle Tanzimat'tan 1960'lara dek olan sürecini irdelemeyi ve bu dönemi aydınlatmayı hedefleyen

Papirüs dergisi, eski eserleri dönemin gözüyle yeniden değerlendirmeye alır. Edebiyatın ancak sürekli eleştiriyile diri kalabileceğine inanır. Tanzimatçıların hâlâ Hececilerin yorumuyla anılmasına karşı çıkar. Bu noktada dergiye yazanlardan, eski yazarlarımız üstüne yazma geleneğinin oluşturulmasını ister. Bununla birlikte derginin asıl hareket noktası dönemin edebiyatıdır. Bir yandan nesnel düşünce yazıları, öte yandan roman, şiir, hikâye gibi sanat ürünlerini eleştiren, değerlendiren yazılar derginin sayfalarında genişçe yer alır. (92)

1970-80 yıllarını kapsayan yedinci dönem politik söylemin *Halkın Dostları*, *Militan*, *Sanat Emeği* gibi dergilerin eliyle açığa çıkarıldığı yıllardır. Ancak aynı dönemde *Yazı* gibi yapısalcı dergiler ile *Milliyet Sanat* gibi sermaye destekli dergilerin de çıktığı gözlenmektedir. Cemal Süreya'nın sözleriyle "Edebiyat dergilerinin hemen hepsinde hayatın değiştirilmesi isteği" görülmektedir (Yağcı 13). Bu dergilerden *Halkın Dostları* çıkış bildirisi olan "Gerici Sanata Hücum"la bir yandan İkinci Yeniyi, diğer yandan mevcut edebiyatın dünyayı ve politikayı algılama tarzını sert biçimde eleştirir (Doğan 94). *Militan*, *Yeni a*, *Türkiye Yazıları* ve *Sanat Emeği*'nde de benzer bir tavıra rastlanmaktadır. *Milliyet Sanat*, günceli odağa alır ve görsel sanatlara ağırlık verir (101). *Oluşum*, on yılı bulan yayın hayatında edebiyat dünyasında önemli bir konuma gelmeyi başarmış dergilerdendir. *Yazı* dergisi ise metnin odak alındığı dergiler geleneğine yeni ve etkili bir katkı olarak konumlanmıştır: "Yazınsal bağlamda yaratı ürünleriyle düşünsel ürünlere birlikte yer verilen *Yazı* dergisinde, daha çok göstergebilim ve yapısalcılık konularına sayfalar ayrılır. Bir polemik dergisinden öte akademik yönelime sahiptir. Bu yönüyle de dönemin diğer dergilerinden ayrılır" (110).

Sekizinci dönem 1980-90 yıllarını kapsar. 12 Eylül darbesiyle bütün toplumsal örgütlenmeler dağıtılmıştır. Bunun üzerine 80'li yılların başında kooperatifleşme, ortak dergi, ortak gibi yayımlarla legal ya da illegal kimi sosyalist partilerin yandaşlarının çıkardığı dergilere rastlanır. Bunun yanında birkaç kişinin bir araya gelerek kurduğu dergiler ve büyük sermaye dergileri de bu dönemde yayımlar yaparlar.

Dönemin önemli dergilerinden olan *Yazko Edebiyat*, bir yazar kooperatifinin yayını olarak etkili olur. Bir edebiyat dergisi için yüksek tirajlara ulaşan satışı ve yayımladığı kitaplar da anılmalı. *Hürriyet Gösteri*, *Gergedan* ve *Sanat Olayı* ile yayını sürdüren *Milliyet Sanat* dönemin sermaye destekli yayımları olarak sayılabilir. *Yönelişler* sağcı çizgidedir, ama onun da kendi geleneğiyle dili farklı bir tarzda ele almak gibi bir farklılığı söz konusudur. *Üç Çiçek*, *Şiir Atı*, *Yeni Yaprak*, *Broy* ve *Poetika* gibi "arkadaş" dergileri, Türkiye'deki edebiyat dergiciliği tarihindeki yerlerini almışlardır. Ancak örneğin *Düşün* (sonraki adıyla *Yeni Düşün*) böyle değildir. Bir misyon, en azından dağılan solu toparlama kaygısı kendini enikonu hissettirir. *Adam Sanat* ise, kendine yakın isimleri bir arada tutmayı duyuruyor, demek olanaklıdır. Her ne kadar küçük İskender, Ali Asker Barut gibi şairlerin çıkışma kaynaklık etse de *Adam Sanat*'ın bir bütün olarak edebiyatı kucaklamak gibi bir tavrının olduğunu ileri sürmek güçtür. Aslında bu özellik toplumsal yapının karşı karşıya kaldığı ağır travmanın bir yan etkisi olarak da değerlendirilebilir. Hatta bu misyonu en ateşli biçimde savunan *Edebiyat Dostları*'nda da aynı tavır için bir yeterlilik bulunduğunu ileri sürmek güçtür.

Dokuzuncu dönem olarak 1990-2000 yılları gösterilebilir. Toplumun ilişkiler alanının genişlemesine paralel biçimde dergilerde de bir çeşitlenme, bir zenginlik göze çarpmaktadır.

Sombahar, Gündoğan Edebiyat, Defter gibi önemli dergiler, edebiyat ilgisinin yönünü etkilemişlerdir. *E, Göçebe, Evrensel Kültür, İnsancıl, Dize, Kitap-lık, Yeni Biçem, Kül, Poetik-us, Damar, Kavram/Karmaşa, İzlek, Kum, Edebiyat/Eleştiri, Edebiyat ve Eleştiri, Dergâh, Damar, Şiir Odası, Düşlem, Şiir Oku* vd. dergiler bu dönemin nabzının hızlı atmasına yol açmışlardır.

Cemal Süreya "Edebiyatımızda Dergiler" adlı yazısında o güne kadar 300'e ulaşmış olan dergileri değerlendirirken, bunların ancak yarısının etkili olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre "edebiyatımızı götürmüş olan hemen bütün edebiyat dergileri, kimi zaman silik, kimi zaman belirsizmiş gibi de olsa, genellikle toplum değerlerini savunmuşlar, eşitlikten, özgürlükten yana olmuşlardır. Elli yıllık evre içinde [Cemal Süreya'nın yazısı 1970'li yıllarda yayımlanmıştır] çıkmış olan 300 dergiden 270 kadarının ilerici planda yer alması da bu gerçeğin en önemli kanıtıdır" (Yağcı 13, vurgu bana aittir, M. S. E.). Dolayısıyla dünyada olduğu gibi Türkiye'de de edebiyat dergisi çıkarmak, söz almak gibi bir şeydir. Sözü söyleyenin söylediği de kayda geçirilir ve edebiyatın bekleme salonuna alınır; bir kitap, bir hafıza ya da bir unutuşa doğru yürütmesi için.

KAYNAKÇA:

- Doğan, Erdal. *Edebiyatımızda Dergiler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1997.
- Günyol, Vedat. *Sanat ve Edebiyat Dergileri*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1986.
- Yağcı, Öner. "Cemal Süreya Aydınlığı". Haz. Gökhan Cengizhan. *Cemal Süreya: "Üstü Kalsın"*. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 2001. 10-16

Müge CANPOLAT

TÜRK EDEBİYATINDA DENEME

Türk edebiyatında roman, hikaye, şiir gibi türler ve bu türlere ait özellikler daha belirgin bir şekilde algılanabilir niteliklere sahipken “deneme” ve “deneme yazarlığı” terimlerinin tanımlanma sorunu vardır. Bu, temelde Türk edebiyatında denemenin yazarma özgü bir tür olmasından kaynaklanmaktadır. Bunun en önemli kanıtı, Türk edebiyatının önemli kalemlerinin denemeye ilişkin söyledikleridir. Örneğin, Füsun Akatlı’nın, *Acıyla, Sevgiyle, Kahramanca* adlı kitabındaki saptama, bu bağlamda oldukça önemlidir: “Deneme yazarlığının nemene bir yazarlık olduğu bir türlü aydınlanamıyor. Nasıl aydınlansın ki, neredeyse deneme yazarı sayısınca, hatta deneme yazısı sayısınca deneme çeşidi var” (Deneme Kaynakçası). Akatlı sözlerine şöyle devam etmektedir:

Kalem oynatmalar deneme, “ruh durumlarına” yaşantılara ilişkin programsız yazılar deneme, iri iri savları olmayan ama ağır başlı kuramlar geliştirmekten de geri durmayan düşünce ürünleri deneme, kimi anlatılar, şiire göz kırpan, utangaçlığı üzerinden atamamış kimi torlak yazı parçacıkları deneme. (Deneme Kaynakçası)

Nermi Uygur ise *Güneşle* adlı kitabında denemeyle ilgili olarak şu yorumda bulunmuştur:

Ne yazık ki bazen çarpık çağrışımlara yol açar “deneme” sözcüğü; işlenen konunun bir iki sınamadan sonra yarıda bırakıldığı sanısını uyandırır. Oysa ki gerçek tam tersi: Bu işlemenin çepeçevre yürütüldüğünü dile getirmektedir deneme. Konusuna, ya da konularına, bir tek yönden yaklaşmayan; bir güçlüğü ile de çözeceğim diye yalınlaştırıp budamayan; sezme ve sezdirme, bilme ve bildirme, kavrama ve kavranılır kılma olanaklarında soruları yoksul düşürücü kestirmelerden hoşlanmayan bir insandır denemeci” (Deneme Kaynakçası).

Enis Batur ise *E/Babil Yazıları*’nda denemeye ilişkin görüşlerini şöyle dile getirmektedir:

Deneme, denemek fülinden uzak durarak düşünülebilir mi, ben düşünemiyorum. Bir “konuyu” deniyorum tabii. Öte yandan o konuyu bu “dil” ile, yataklık eden şu “üslûp”la deniyorum. Deneme, denemenin içinde, deneyenin ve denemenin içinde. Bir kıvılcımdan yola çıkıyor belki, ama bu kıvılcıma yeniden kavuşmak için. Biçimini arıyor hemen. (Deneme Kaynakçası)

Batur, bu sözleriyle denemeye değerini veren en önemli ögenin “üslûp” olduğunu imlemektedir. Nitekim, günümüz deneme yazarlarından Feridun Andaç da üslûbun önemini “[d]eneme biçimsel yanı ön planda olan bir yazı uğraşısıdır. Her şey denemenin konusu olabilir, ama biçimi yakalamak o ‘herşey’den daha da önemlidir” (Andaç) sözleriyle dile getirmektedir. Kısacası Füsun Akatlı’nın “Türk Edebiyatında Deneme ve Eleştiri” başlıklı yazısındaki deyişle denemenin, “dil içi bir olay” (Akatlı 20) olduğunu söyleyebiliriz.

Buraya kadar denemenin günümüz Türk edebiyatında nasıl alımlandığını örneklendirmeye çalıştım. Türk edebiyatında denemenin kendi sınırlarını çizemeyen bir tür olarak

algılanmasının temel nedeninin “üslûp” olduğu düşünülebilir. Aslında bu durum, Türk edebiyatında denemeye yakın olan bazı türlerde de üslûbun ön plânda tutuluyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada Mustafa Şerif Onaran’ın 22-23 Kasım 2002 tarihlerinde, Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Araştırma ve Uygulama Merkezi’nce düzenlenen “Türkiye’de Eleştiri ve Deneme Sempozyumu”nda sunduğu “Denemenin Sınırları” başlıklı bildirisinde söylediği “Denemenin sınırsızlığı değil, deneme sınırlarının geçirgenliği üzerine düşünmeliyiz. Denemenin sınırları, deneme ile başka edebiyat alanlarının örtüşmesini anlamalıyız” (Onaran 123) sözleri önem kazanmaktadır. Onaran’ın bu sözleri, Türk edebiyatının “arkadaş” olan iki terimini ve artık klişeleşmiş bir söyleyişi, yani “deneme-eleştiri”yi çağrıştırmaktadır.

Deneme ve eleştiri bazı özellikleri bakımından birbirlerini andıran edebiyat türleridir. Türk edebiyatında değerlendirici yaklaşımla yazılmış denemeler ve nesnel olmayan eleştiriler, bu iki türü birbirine yaklaştıran türlerarası metinler olmuşlardır. Kimi zaman araştırma, deneme, eleştiri ve incelemenin iç içeliği, eleştirel denemelerin ya da “ben” söylemlili denemesel eleştirilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Edebiyatın çeşitliliği içinde benliğini “tirşelik”ten kurtaramayan metinlerin iç içeliği, bugün kendini yapıt adlarında bile göstermektedir. Deneme ya da eleştiri türlerine dahil edilemeyen veya her iki edebî türe de ait özelliklerle işlenmiş metinler, “deneme ve eleştiriler”, “eleştirel denemeler”, “eleştirisel denemeler” gibi türsel ayırım sorumluluğunun okura yüklendiği muğlak adlarla kitaplaştırılmıştır. Bu muğlaklığın, Türk edebiyatının çeşitli dallarında ödül veren yarışmalarda da sürdüğünü söyleyebiliriz. Örneğin günümüzde bazı yarışma-

larda ödüllerin, “hikaye”, “roman”, “şiiir” türlerindeki yapıtlara ayrı ayrı verilirken, “deneme-eleştiri” ve hatta “deneme, eleştiri ve inceleme” dallarında toplu olarak verilmesi düşündürücüdür.

Denemenin ve deneme yazarlığının neliği konusundaki belirsizlik, bir tür olarak denemenin Türk edebiyatına tam olarak hangi yazar ya da yazarlarla ne zaman girdiği, gelişim evrelerinin neler olduğu konusundaki soruların da yanıtı kalması sorununu da beraberinde getirmiştir. Ancak bilinen bir gerçek vardır ki o da denemenin edebiyatımıza Batı’dan geldiği ve dolayısıyla da geç geldiğidir (Kökden 95). Gene günümüz yazarlarından Emin Özdemir, “Deneme ve Denemecilerimiz” başlıklı yazısında bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

Tanzimat’ı izleyen yazınsal dönemlerde de deneme türünde büyük bir açılım görülmez. Bir ölçüde Edebiyat-ı Cedide’ciler ve onların ardından gelenler (Cenap Şehabettin, Ahmet Rasim, Ahmet Haşim, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yahya Kemal) olaylara, olgulara, durumlara ve kavramlara bireysel açıdan baksalar da deneme tadında ürünler koyamazlar ortaya; çünkü türün gerektirdiği düşünsel birikim de onları besleyecek bir yatak oluşturmamıştır daha. (Özdemir 239-40)

Feridun Andaç, “Denemenin ve Eleştirinin Yüzyılı” başlıklı yazısında denemenin Cumhuriyet Dönemi’ne geçişte ve sonrasında şu aşamalarda gelişme gösterdiğini belirtir: Geçiş Dönemi: 1920-1930; Kuruluş Dönemi: 1930-1940; Aydınlanma Dönemi: 1940-1950; Yenileşme Dönemi: 1950-1960; Açılımlara Doğru: 1960-1980; Yeni Adlar Yeni Yönelimler: 1980-2000. Bu gelişme aşamaları sadece Feridun Andaç tarafından kabul görmüştür. Ancak genel kabul gören

bir düşünce vardır ki o da denemenin Türk edebiyatında 1940'lardan itibaren parlamaya başlamasıdır. Bunu Emin Özdemir şöyle dile getirmektedir:

Yazınımızda deneme türünün türsel bağlamda 1940'lı yıllarda boy atıp gelişmesinde düşünsel ve yazınsal ortamın [...] büyük payı vardır. [B]unun içindir ki düşünen bir yazı türüdür deneme. Üretici ve canlı bir düşünsel bir ortam gerektirir. İnsan ve yaşam değerlerine açılacak belli bir birikim ister. Bunlarsa 1940'lı yıllarda oluşmaya yüz tutar; [bu yıllarda] Batı ve Doğu klasikleri Türkçe'ye çevrilir, [...] Köy Enstitüleri atılımı yapılır. Halkevleri kurulur ve etkinliklerini sürdürür. [...] [D]üşünceyi Türkçe'nin kendi toprağında üretebilmek amacıyla dil devrimi, Türkçeyi özleştirme seferberliği başlatılır. (Özdemir 240)

Özdemir'in sözünü ettiği bu dönemle ilgili olarak Nesrin Canberk de şu yorumda bulunmuştur:

Bu sürecin getirdiği özgürlük, çağdaşlık gibi toplumsal, siyasal kavramların yanı sıra toplum içinde bireyin konumu belirginleşmiş, yeni siyasal düzenin oluşturmaya çalıştığı laik-demokratik kültür ortamı da deneme türünün gelişmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. (Canberk 5).

Bu süreçteki gazete ve dergiler, özellikle de edebiyat dergiciliği türün gelişmesinde çok önemli rol oynamıştır: Bu dergilerin en önemlileri şunlardır: "*Ulus, Milli Mecmua, Hayat, Yedi Meşale, Servet-i Fünun, Varlık, Çığır, Yücel, Kültür Haftası, Oluş, İnsan, Ülkü, Ağaç*" (Andaç "Denemenin ve Eleştirinin Yüzyılı"). Özellikle Falih Rıfkı Atay, *Ulus* gazetesindeki denemeleriyle dikkati çekmiştir.

Cumhuriyet Türkiye'si'nin deneme yazarları arasında, 1940'lardan sonra öne çıkmış isimler ise şunlardır: Nurullah

Ataç, Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Orhan Burian, Suut Kemal Yetkin, Selahattin Batu., Cevdet Kudret, Melih Cevdet Anday. Bu dönemle ilgili olarak Feridun Andaç "[a]ydınlanmacı bir bakışla birlikte öznel ve nesnel eleştiri anlayışının ilk örneklerini buluruz" (Andaç, "Deneme ve Eleştirinin Yüzyılı") saptamasını yapmıştır. Bu noktada üslûbun, yazarların, farklı türlerin yazarları olarak anılmasında etkili olduğunu bir kez daha hatırlatmak yerinde olacaktır. Nitekim aynı dönemin yazarları olmalarına rağmen dönemin ünlü yazarı Nurullah Ataç'ın sert üslûbu nedeniyle daha çok "eleştirmen" olarak anılması ya da dingin bir söylemi ve soğukkanlı bir üslûbu olan Orhan Burian'ın daha çok "denemeci" olarak anılması, bunun önemli bir kanıtı olarak düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında, Türk edebiyatında 1940'lı ve 50'li yıllarda deneme-eleştiri açılımının henüz tamamlanamadığı ve üslûbun türü belirleyen bir etmen olduğu sonucuna varılabilir. Bu sonuçtan hareketle, edebiyat tarihimizde denemenin ortaya çıkışı ve gelişiminin tek başına ele alınmamış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Nitekim günümüz yazarlarından Feridun Andaç, "Denemenin ve Eleştirinin Yüzyılı" başlıklı yazısında deneme ve eleştiri türlerini birlikte ele alarak dönemlere ayırmış ya da daha doğru bir ifadeyle söylersek ayırmak zorunda kalmıştır. Andaç, 1950-60 dönemine damgasını vuran yazarların Fethi Naci, Asım Bezirci, Memet Fuat, Selahattin Hilav olduğunu belirtir. Uğur Kökden ise Ataç, Tanpınar, Yetkin, Eyuboğlu, Günyol, Batu, Anday ve Burian bir yana bırakılırsa bu büyük gövdeden üç ana kolun çıktığını ve bu büyük kollardan birinin 1933-37'liler yani Ahmet Oktay, Cemal Süreya, Onat Kutlar, Tahsin Yücel, Hilmi Yavuz, Doğan Hızlan, Demir Özlü, Mehmet H. Doğan, Akşit Göktürk

isimlerinin yer aldığı kol olduğunu savunmuştur (Kökden 109). Kökden, deneme yazarlarımız içinde günümüze en yakın öbekte ise tüm deneme ailesi içinde kendisine belirli bir yer açan yüksek verimli bir damar bulunduğunu belirtir. Kökden'e göre bu damarda yer alan isimler şunlardır: Tomris Uyar, Füsün Akatlı, Selim İleri, Nedim Gürsel, Enis Batur, Mehmet Baydur, Güven Turan, Gürhan Tümer, Nurdan Gürbilek, Haydar Ergülen ve Mehmet Serdar.

Sonuc olarak, Türk edebiyatında deneme, türlerarası bir almasıklığın ifadesi olagelmıştır. Bu noktada Hüseyin Atabaş'ın "Denemenin Edebiyata Getirdiği Açılımlar (Denemenin Edebiyata Ettikleri!)" başlıklı makalesindeki şu sözlerini alıntılarım istiyorum:

[D]enemenin yarattığı [...] "karmaşa" bir yandan yeni edebiyat tatları oluştururken, bir yandan da yeni edebiyat türlerinin doğum muştuluyor. Denemenin edebiyat sanatına "ettiklerine" bak[ıldığını]da; kaleme alındığı koşulların ve geniş anlamda ortamın da etkisiyle, onun doğurgan bir tür olmasının yanında, yayılmacı, işgalci bir yanı [olduğu] da gör[ülür]. (Atabaş 163-64).

Bu sözler ışığında günümüzün önemli deneme yazarlarımızdan Nurdan Gürbilek'in *Ev Ödevi* adlı kitabının "Giriş" bölümündeki şu sözler daha da önem kazanmakta ve bugünkü Türk denemesinin hâlâ "alışık" olma özelliğini koruduğunu kanıtlamaktadır:

Bu yazıların eleştiri mi inceleme mi deneme mi olduğu sorusunu ben de kendime sordum. Şunu söyleyebilirim: Bu yazıların konusu bir deneyim olarak, bir biçimsel yaşantı olarak edebiyat. Tabii bu, edebiyatın kendi terimleriyle, kendi tarihiyle incelemeyi, orada biçimin nasıl bir hayat sürdüğünü

anlamayı içeriyor. Ama aynı zamanda biçimin ardında kımıldayan içeriğe bakmayı, yani edebiyatın içinden geçerek başka şeyler düşünmeyi, orada yaşanan deney sayesinde başka alanları yoklamayı da içeriyor. Bu yazıları denemeye daha yakın kılan da bu sanırım. (Gürbilek 7-8)

KAYNAKLAR:

Akatlı, Füsün. "Türk Edebiyatında Deneme ve Eleştiri". *Varlık* 1108 (Ocak 2000: 20-24)

Andaç, Feridun. "Sözün ve Yazının Yurdunda Bir Yazar". *Söyleşiyi yapan: Halil Gökhan*.

<www.adanasanat.com/feridun_andac/söylesi_feridun_andac_cumhuriyet_19_agustos_1999.htm>

Atabaş, Hüseyin. "Denemenin Edebiyata Getirdiği Açılımlar (Denemenin Edebiyata Ettikleri!)". *Türkiye'de Deneme ve Eleştiri*. Haz. Hüseyin Atabaş. Ankara: TÖMER Yayınları, 2002. 159-64.

Canberk, Nesrin. "Yeni Türk Edebiyatında Bir Anlatı Türü Olarak Deneme". Yayınlanmamış master tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, 2001.

Deneme kaynakçası".

<www.superonline.com/edebiyat/okul/denemedersek.htm>

Gürbilek, Nurdan. *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Kökden, Uğur. "Dünya ve Türk Yazınında Denemenin Dünü-Bugünü". *Türkiye'de Deneme ve Eleştiri*. Haz. Hüseyin Atabaş. Ankara: TÖMER Yayınları, 2002. 95-114.

Onaran, Mustafa Şerif. "Denemenin Sınırları". *Türkiye'de Deneme ve Eleştiri*. Haz. Hüseyin Atabaş. Ankara: TÖMER Yayınları, 2002. 123-28.

Özdemir, Enin. "Deneme ve Denemecilerimiz". *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Haz. Hüseyin Atabaş ve diğer. Ankara: Edebiyatçılar Derneği Yayınları, 1998. 239-48.

Nuri AKSU

YAŞAR KEMAL VE KÖY ROMANI¹

Türk romanında köyü konu alan eserler yoğun olarak 1950'li yıllardan sonra kaleme alınmaya başlamıştır. Köy romanı adı verilen bu akımın temsilcileri genellikle köy enstitüsünden mezun olmuş öğretmenlerdir. Bu akım kendi içinde seslendiği okur kitlesi ve konu aldığı coğrafya bakımından bir ikilem içindedir. Konu aldığı coğrafyanın insanları için yazılmayan bu romanlar, kentli okura yönelik olarak kaleme alınmıştır. Köy insanlarının okuma yazma bilmemesi ve sözlü kültür ürünlerini tüketmesi, yazılı kültürün bir ürünü olan romanı, yazarlar ve okurlar açısından bu türden bir çıkmaza sürüklemiştir. Bu yüzden, köy romanı akımının örnekleri belirgin yapısal özellikler taşırlar.

Köyü kendine konu edinen ancak farklı bir sanat anlayışı ile hareket eden yazarların romanları, örneğin Yaşar Kemal ve Abbas Sayar'ın romanları, köy romanının belirgin özelliklerinden zaman zaman ayrılır, zaman zaman da bu akımla örtüşen yönler sergilerler. Bu yazıda köy romanını

¹ Bu yazı kültürel ilişkilerin önünde bir sınır gibi duran Makedon gümrük görevlilerince engellenen bir konferansta sunulmak üzere hazırlanmıştır.

başlattığı varsayılan Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* adlı kitabı ve bu akımın önde gelen ismi Fakir Baykurt'un akımın temel özelliklerini içinde barındıran *Tırpan* adlı romanı incelenecek, bu romanların temsilcisi olduğu köy romanı akımı, köy romancısı sayılamayacak bir romancının, Yaşar Kemal'in roman anlayışıyla *Demirciler Çarşısı Cinayeti* romanı söz konusu edilerek karşılaştırılacaktır.

Türkiye'de roman serüveni Tanzimatla hız kazanan Batılılaşma çabalarıyla birlikte başlar. Batılılaşmayı savunan bürokrat aydın kesim, aynı zamanda romanın ilk örneklerini de ortaya koyar. Ahmet Mithat ve Namık Kemal bu konuda akla ilk gelen örneklerdir. Şehirli orta sınıfı temsil eden bu aydın tipolojisi, kendi gerçekliklerinden hareketle, kendilerinin toplumunda önemli gördükleri sorunları konu alan eserler kaleme alırlar. Bu romanların bazılarında görücü usulü ile evlenmenin zararları işlenir. Sosyal bir sorun olarak ele alınabilecek bu konu, tüketim çevrimi bakımından kendi içinde uyumludur; kentli okurlara kentli yazarlarca hazırlanan edebî bir ürettir. Unutulmamalı ki, okur-yazarlık sadece şehirli orta ve üst sınıfın tekelindedir. Bu yüzden entelektüel faaliyet sadece şehrin sınırları dahilinde ve onun sorunları çerçevesinde gelişir.

Bu durum içinde bazı istisnaları belirlemek mümkündür. Nabizade Nazım tarafından 1890'de yayımlanan *Karabibik* adlı hikaye bu istisnaların önemli bir örneğidir. Bu hikayede konu, bir bürokrat olan yazarın görevi sebebiyle bulunduğu Beymelik köyünde geçmektedir. Ebubekir Hazım Tepeyran'ın kaleme aldığı *Küçük Paşa* da konusunun bir kısmı köyde geçtiği için Anadolu'yu anlatan eserlerden biri olarak sayılır. Bu eserlerde, görevleri nedeniyle Anadolu'da bulunmuş bürokratların izlenimleri hakimdir. Yakup Kadri Karosman-

oğlu'nun *Yaban* adlı eseri köyü ve köy insanlarını betimler. Reşat Nuri Güntekin'in eserlerinde de köyün mekan olarak yer aldığı bilinmektedir. Bu sayılan eserlerde, kentlilerin gözünden köy anlatılmaktadır. Özellikle *Yaban* ile tartışılmaya açılan köyün gerikalmışlığı gibi konular okurun dikkatinin çekilmek istendiği temel mesele olarak karşımız çıkar. *Yaban*'da anlatıcı kişi bu durumu şu sözlerle dile getirir.

Bunun nedeni Türk aydını gene sensin. [...] Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı; işletemedin. Onu hayvanî düğuların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde buraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabanî ot gibi bitti. Şimdi elinde orakla hasada gelmişsin. Ne ektin ki ne biçeceksin? (130)

1940'lı yıllarda ilk mezunlarını veren köy enstitülerinde eğitilen öğretmenler, özellikle 1950'li yıllarda edebiyat alanında ürün vermeye başlarlar. Eserlerinde daha çok köyü ve köy sorunlarını işleyen bu yazarların başlattığı hareket köy romanı olarak anılır. Bu öğretmen yazarlardan Mahmut Makal'ın *Varlık* dergisinde yayımladığı dizi-mektupların bir araya getirilmiş hali olan *Bizim Köy* adlı kitap bu alandaki ilk eser olarak kabul edilir. Zamanla köyü konu alan tüm romanlar bu kategoriye konulur ve Abbas Sayar, Kemal Tahir ve Yaşar Kemal gibi pek çok köy enstitüsü çıkışlı olmayan yazarların eserleri de köy romanı akımı içinde görülmeye başlanır. 1950'li yıllar tarımında makineleşmenin artmasıyla birlikte Türkiye'de köyden kente göçün hızlandığı yıllardır ve köye yönelik ilgi, bu göçün de bir sonucudur.

Köy romanının ilk yazarlarının yetiştiği Köy Enstitüleri, Atatürk tarafından kurulmuştur. Bu okulların kurulmasındaki amaç, Cumhuriyet devriminin eğitim yoluyla köylere kadar yayılmasını sağlamaktır. Enstitüye alınan öğrenciler köylerde yaşamakta olan köy çocuklarıdır. Enstitü eğitiminden sonra öğretmen olan bu köy çocukları, köylerde öğretmenlik etmeye başlamaktadırlar. Bu okullar 1950'den sonra, DP iktidarı döneminde kapatılmıştır.

Kökeni köy enstitüsü olan bu öğretmenler, içinden geldikleri köy toplumunu ve onun sorunlarını çeşitli yollarla belirtmeye ve bu sorunların çözümüne yönelik okur-yazar kitleyi bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın bu öğretmen yazarların önemli isimlerindendir.

Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nün verdiği bilgiye göre Mahmut Makal 1933 yılında Niğde'nin Demirci köyünde doğmuştur. İvriz Köy Enstitüsü'nü 1947 yılında bitirmiştir. Yazarlığa ilk adımını *Varlık* dergisine gönderdiği köy mektup ve notlarıyla atmıştır. Bu yazılarını topladığı *Bizim Köy* adlı kitabı yayımlandığı dönemde büyük ilgi görmüştür. Makal'ın *Bizim Köy* adlı yapıtı bir roman değildir, ancak bu kitabın köy edebiyatının ilk önemli örneği olduğu kabul edilir. Makal bu kitabında, öğretmenlik yaptığı köyde başından geçenleri hikaye eder. Köyün geriliğinin sıklıkla vurgulandığı bu mektuplarda, Makal, gerikalmışlığı bir yazgı olarak görmez ve kendisine bir görev düştüğünü düşünür. Bu konuda şunları söyler Makal: "Yüreğimin köşesini de bu bozuk düzen yakıyor. 'Bu işleri sen düzelteceksin. Köyü kalkındırmaya kendi evinden başla. Bunu da yapamazsan, ne anladım ben senin okumuşluğundan' diyorum kendi kendime"

(30). Köyde çözülmesi gereken sorunların neler olduğuna değinir. Batıl inançlar (69), köylülerin eylemsizliği (51) ve köydeki insanların cahilliği (51) bu konuların arasındadır. Makal'ın yazıları ses getirir. Örneğin Türkiye'deki eğitim çalışmalarının önde gelen ismi, 1940'lı yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı yapmış olan Hasan Ali Yücel şunları yazar: "Sanırdım ki ben bizim köylüyü tanırdım. Nerede. Ben bir bilirmişim; kendisi kendine dair bin bilmekte. O halde öğrenelim. Öğrenmeleri için onlara nefes alma imkanını verelim. [...] Millet hakikatlerini olduğu gibi bilmeliyiz. Acıysa acı, tatlıysa tatlı" (*Bizim Köy*, 281). *Bizim Köy* ile ilgili olarak Nadir Nadi Cumhuriyet gazetesindeki yazısında şunları söyler. "Türk köyünün çıplak gerçeğini bu derece keskin, gölgesiz, süslü ve özentili cümlelerden uzak fakat gene de içli bir üslupla önümüze seren başka bir kitap okuduğumu hatırlamıyorum" (*Bizim Köy*, 111). Makal'ın kitabı köy gerçekliğine yer verdiği için övülmektedir. Makal'ın kendisi de Yakup Kadri'nin *Yaban* romanını bu bakış açısından ele alır. "Yakup Kadri Yaban'da köy realitesine şöyle bir dokunacak olmuştuk, kıyametler koptu. Türk köyüne iftira etti diye" (29). Makal da *Yaban*'ı bir gerçekliği yansıttığı için övmektedir. Makal'ın ve diğer öğretmenlerin yazdıkları eserlerde hareket noktaları işte bu "gerçeklik" olmuştur. Bu tarzdaki eserlerde sanatsal gerçeklik arayışından çok sosyal gerçeklik arayışı söz konusudur.

Köy enstitülü yazarların en önemlilerinden olan, 1999'da kaybettiğimiz Fakir Baykurt, 1929'da Akçaköy, Burdur'da doğmuştur. 1948'de köy enstitüsünü bitiren yazar, öğretmenlik yapmaya başlamıştır. İlk romanı *Yılanların Öcü*'nü 1959 yılında yayımlar, Cumhuriyet Gazetesi Yunus Nadi ödülünü alan bu roman daha sonra filme de alınmıştır.

Tırpan (1970) (1970 TRT Roman Başarı Ödülü), *Irazca'nın Dirliği* (1961), *Amerikan Sargısı* (1967) ve *Kara Ahmet Destanı* (1977) (1978 Orhan Kemal Roman Armağanı) en ünlü romanlarıdır. Romanlarının yanı sıra, hikaye ve şiir de yayımlamıştır.

Baykurt da, diğer köy enstitülü yazarlar gibi köy sorunlarını romanlarının temel konusu haline getirir. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı kitabının ikinci cildinde eleştirmen Berna Moran, Baykurt'un *Tırpan* romanını köy romanı/anadolu romanının bir örneği olarak inceler. Ona göre roman, bu akımın bütün öğelerini taşımaktadır.

Öykünün klişeleşmiş aktörleri şunlardır genellikle: Yoksul ve cahil köylü; onu sömüren gerici güçler (ağa, imam, parti adamları); ve bir de kurtarıcı (öğretmen, ilerici kaymakam, ya da uyanık bilge bir köylü). Bu kişiler arasında yazarın tezine uygun bir ilişkiler ağı kuruluyor ve roman, cahil köylünün aydınlatılması ve uyandırılmasıyla nasıl kurtulabileceğini, bunu engelleyen güçlere karşı nasıl savaşım verileceğini gösteren bir örnek oluşturunuyordu. (182)

Moran'a göre, Baykurt'un *Tırpan* adlı romanı bu öğelerin romanın kurulmasını nasıl belirlediğine iyi bir örnek oluşturmaktadır. Moran, romanda zengin Musdu ile evlenmek istemeyen Dürü'nün çevresinde gelişen olayların, Tanzimat dönemi romanlarında işlenen görücü usulü evlenmeyle benzerliğine işaret eder. Fakat bu benzerliğe rağmen, Baykurt meseleyi farklı bir açıdan ele almaktadır. Moran'a göre "Dürü ezilen yoksul sınıfı, Musdu ise zengin egemen sınıfı temsil edeceğine göre, metnin bu anlamları taşıyabilmesi için ana-baba, kız ve kızı isteyen adamın arasındaki ilişkiler ağı da farklı bir biçimde kurulacaktır" (184). Ona göre Tanzimat

romanında yer alan kızın sevdiği başka bir kişi, bu roman yapısında işlevini yitirir. “Şimdi ön planda kıızı zorla almaya çalışan, romanın kötü kişisi rolündeki zengin adamdır ve temel çatışma onunla kız arasındaki savaşıma kaydırılmıştır” (184). Romanda tipler de buna uygun olarak çizilir. Kahramanların fiziksel özelliklerinde bile bu tavrın izlerini görmek mümkündür. Musdu oldukça çirkin betimlenir, buna karşın Dürü çocuk olarak okura sunulur. Köyün bilgisi olarak çizilen Uluguş Nine, Dürü’nün direnişini konuşmalarıyla yönlendirir ve intihar etmeye karar veren Dürü’yu bu karardan vazgeçirir, bunun yerine romana adını veren tırpanını Dürü’ye verir ve Dürü, o gece Musdu’yu bu tırpanla öldürür. Roman Dürü’nün kaçmasıyla son bulur.

Moran, tezli bir roman olan *Tırpan*’ın özellikle Dürü’nün tek boyutlu olarak çizilmesi yüzünden başarısızlığa uğradığını söyler. Bu doğru bir yaklaşımdır. Roman boyunca sadece durumun ne kadar Musdu lehine ve Dürü aleyhine olduğu anlatılırken, Dürü’nün düşünsel dünyasını hiç bilemeyiz. Dürü’nün nasıl bir katil haline geldiğini öğrenemeyiz. Bu da romanın itici güçlerinden olan empati’yi, okurun roman içinde bir dünyaya dahil olmasını engeller. Moran bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Küçük Dürü’nün bir kaç hafta içinde böyle bir asiye nasıl dönüştüğünü anlamamıza olanak yok, çünkü bu önemli noktada yazar gözlerini karaktere değil eyleme çevirdiği için adam öldürmeyi kabul etmiş Dürü’nün duyguları, düşünceleri kapalı kalır. Sanki bir iç dünyası yoktur Dürü’nün. (193)

Bu durum diğer köy romanları için de geçerli olduğu söylenebilir. *Yılanların Öcü*’nde de kişiler iç dünyaları olmayan tek boyutlu tipler olarak çizilmişlerdir. Böyle olunca

da kişilerin romanı sürükleyen özellikleri belirtilmez. Bu romanlarda kişileri iyiler ve kötüler olarak ikiye ayırabiliriz. Kişilerin edimleri bize onlarla ilgili fikir verir, psikolojik dünyaları değil.

Kişilerin ak ile kara olarak birbirinden ayrılması bir yönden halk edebiyatının etkilerinden kaynaklanıyorsa, bir diğer yönden de yazarların ideolojik tutumlarının gerekli kıldığı bir durumdur. *Tırpan*'da Dürü, Uluguş tarafından yönlendirilen bir karakter olarak karşımıza çıkar, kendisi herhangi bir ruh durumundan diğerine geçmez. Bu türün içinde sayılagelen *Yaban*'da da köylüler, yönlendirmeye açık insanlar olarak çizilmişlerdir. Bir söyleşisinde Mahmut Makal (95) sözleriyle, köylüyü etkiye tepki vermeyen, kendi düşünce süzgeci olmayan, edilgen, yönlendirilebilir tipler olarak anladığını ortaya koyar. Yazarlar tarafından kendiliğinden eyleme geçemeyecek kişiler olarak çizilen köylü, romanlarda bu yüzden tek boyutlu olarak çizilir. Eylemin ağırlıklı olduğu bir hayat tarzının insanı olarak betimlenir.

Moran'a göre romanın başarısız olmasının ikinci sebebi yazarın bazı fikirleri uygun olmayan biçimde ve uygun olmayan kişilere söyletmesidir. Sadece anlatılacak düşüncelerin önemsendiği bu sahnelerde, bu düşüncüyü ileten kişilere dikkat edilmez. Bu da köylü kızlarının ağızdan propaganda sözlerinin okura ulaşmasına yol açar. Bu konuya Adnan Benk de değinmiştir. Şunları söylemektedir Benk:

Babanın kızını Kabak Musdu'ya vermek için öne sürdüğü fikirler, sayfalar boyunca, aynı yeknesaklıkla, hiçbir yeni görüş getirilmeden, hiçbir gelişme olmadan sürüyor. Uluguş Nine'nin köy kızlarıyla yaptığı toplantıda yapılan direnme edebiyatı,

hiçbir köylü, hatta şehirli ağzından bile çıkamayacak kadar düzgün, konuşma diliyle hiçbir ilgisi bulunmayan cümlelerle verilmiş. [...] Bu roman, köyün, köy sorunlarının, birtakım düşüncelere vesile olduğu bir denemedir. (122)

Adnan Benk bu duruma doğru bir biçimde yapıtta “fikir söylemek merakımın” (122) neden olduğunu söylemektedir. Yazarın bu tutumu romanın akışını engellemektedir.

Bizim Köy ve Tırpan’ın yukarıda sayılan özelliklerinin köy romanını temsil ettiği söylenebilir. Yani, köy romanı düşünce merkezli bir anlatıma sahiptir, tek boyutlu karakterlerden kurulmuştur. Belirlenen bu özellikleri, köy romanı akımının dışında, ancak yine köyü ve köylüyü konu edinerek romanlar yazmış olan Yaşar Kemal’in romancılığıyla karşılaştırmak yararlı olur.

Türkiye’nin uluslararası alanda tanınmış yazarlarından Yaşar Kemal, 1922 yılında Adana’ya bağlı Osmaniye ilçesinin Hemite köyünde doğmuştur. Bir süre gazeteci olarak da çalışan Yaşar Kemal, 1955’te yayımladığı *İnce Memed* adlı romanı ile ün kazanmıştır. Roman İngilizce ve Fransızca gibi farklı dillere çevrilmiş, hatta bir ara İngiltere’de best-seller bile olmuştur. Yaşar Kemal’in uluslararası üne kavuşmasını sağlayan bu romanın devamı olan diğer üç cilt altmışlı, yetmişli ve seksenli yıllarda yayımlanmıştır. Yazar konusu köyde geçen pek çok roman kaleme alır. Ancak köy enstitülü yazarların aksine, onun üne kavuşmasını sağlayan şey roman tekniğini kullanmadaki ustalığıdır. Anlatılarında sıklıkla kullandığı folklorik öğeler de onun romanını eleştirmenlerin gözünde değerli kılar. Peki Yaşar Kemal’in Fakir Baykurt’un *Tırpan* romanında göstermeye çalıştığımız köy romanının genel özellikleriyle örtüşen ve ayrılan yönleri nelerdir?

Karakter betimlemeleri

Yaşar Kemal'in romanlarındaki karakterler yazarın onlara yönelik tavrına göre değişik derecelerde betimlenirler. Kemal'in eserlerinde de kişiler siyah ve beyaz olarak iki gruba ayrılır. Beyaz/Ak/iyi olan kimselerin hem fizikî görünüşleri hem de psikolojik durumları ayrıntılı olarak betimlenir. Buna bir örnek, *Demirciler Çarşısı Cinayeti* romanındaki tiplerin arasından verilebilir. Romanın bozulmamış, saf ve onurlu kişisi olan Derviş Bey'in fiziksel betimlemesi daha romanın başında yapılır. İlerleyen sayfalarda da Derviş Bey'in iç dünyasını tanırız. Yazar, Derviş Bey'in gençliğini, eğitim gördüğü yılları, Kurtuluş Savaşı'nda gösterdiği kahramanlıkları birer birer sayar.

Derviş Bey'in psikolojik dünyası da okura iletilir. Derviş Bey ölümden korkmaktadır, ölüm üzerine olan düşünceleri sayfalarca anlatılır. Derviş Bey'in dünya görüşüne, siyaset üzerine düşüncelerine, aşiretinin geleceğine dair tahminlerine de yer verilir. Böylelikle okur bu iyi tip ile empati kurabilme olanağını bulur.

Romanın geçtiği mekanlardaki insanların hikayeleri, bu insanlar iyilerin tarafındaysa, geriye dönüşlerle aktarılır. Hemen her kişi için yapılan bu işlem romanın akışını engellese de, romanın şahıs kadrosunu zenginleştirir. Her kesimden insanın hayat hikayesine yer verilir. Derviş Bey'in adamı Kürt Mahmut bunlardan biridir. Derviş Bey, düşmanını Mahmut'a öldürtecektir. Bu aşamada yıllarca Bey'in hizmetinde çalışmış olan ve ona bağlılığı çok kuvvetli olan Mahmut'un durak-samalarını okuruz. Mahmut, Bey'ine söz vermesine rağmen bu işi bir türlü yerine getiremez. Uygun durumlar yakalamasına karşılık düşmanın kaçmasına göz yumar. Ağasına itaat etmek

ister, ama bir yandan da düzenin haksızlığını düşünerek Derviş Bey için, kendi düşmanını kendi niye öldürmüyor diye düşünür. Sonunda Bey'ine olan bağlılığı üstün gelir, Bey'in düşmanını öldürür. Bu durumun bir örneğine de *Yusufçuk Yusuf* romanında rastlarız. Derviş Bey kendisine küfreden bir kasabalıyı öldürtmek için Kürt Mahmut'un oğlu Yusuf'u görevlendirir. Yusuf çok iyi bir atıcıdır, merttir, yiğittir ama daha önce hiç adam öldürmemiştir. Yusuf'un kendini adam öldürmeye hazırlaması sayfalar boyunca anlatılır. Yusuf kurbanını bir çok kez izler ama bir türlü öldüremez. Ancak sonunda o da ağasına bağlılığına yenilir ve görevini yerine getirir. *Yusufçuk Yusuf* romanı bu hikaye üzerine kurulmuştur.

Beyaz/Ak/İyi karakterlere dönük bu olumlu özelliklerin yanında, Yaşar Kemal'in romanlarındaki siyah/kara/kötü kişilerin yazarın cömertliğinden nasiplerini alamadığı söylenmeli. *Demirciler Çarşısı Cinayeti* romanında yeni yetme ağaların bir temsilcisi durumunda olan Kabakçı Mustafa bu kişilerden biridir. Yazar onu, bize, diğer kişilerin konuşmaları ve düşünceleri yoluyla tanıtır. Böyle olunca da, bu kişiler köy romanlarındaki tek boyutlu kötülerin birer kopyası olmaktan kurtulamaz. İyilerin yeri kesinlendikten sonra kötüler okuru ilgilendirmeyeceği için Yaşar Kemal'in bu tavrı çok göze çarpmamıştır. Yaşar Kemal, yeni yetme ağaların temsil ettiği kapitalist düzene karşı aşiretlerin sürdürdüğü geleneğin tarafındadır, bu yönüyle Akçasaz'ın Ağaları ikilisinde (*Demirciler Çarşısı Cinayeti* ve *Yusufçuk Yusuf*) gelenekçi bir tutum sergiler. Çukurova'da kalan iki aşiretin yok olmasına göz yumamaz. Bu onurlu (geleneğe bağlı) insanların karşısına ise yeni yetme ağaları koyar. Öyle ki, bu iki tip birbirinden 180 derece farklıdır.

Yaşar Kemal'in göçebe değerlere olan düşkünlüğü, *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde devlet görevlilerinin hemen hepsinin "kara" olarak çizilmesiyle daha da belirginleşir. Öğretmen, Jandarma subayları, Polis, Savcı, hemen hepsi - Koca Hakim'in dışında- zenginlerin, yeniyetme ağaların uşağıdır. Bu kişiler söz konusu olduğunda Yaşar Kemal tek boyutlu tipler çizmede, köy romancılarıyla yarışır durumdadır.

Doğa ve doğa betimlemeleri

Doğa ve doğa betimlemeleri Yaşar Kemal'in romanlarında önemli bir yer tutar. Yaşar Kemal'de doğa bir anlatı kişisi gibi çizildiği pek çok eleştirmen tarafından ortaya atılır ("Yaşar Kemal ile...", 65). Kentli okurun yabancı olduğu çeşitli kokular, renkler Yaşar Kemal tarafından anlatıya dahil edilir. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*'nde yeniyetme ağalarca paylaşmakta olan Akçasaz bataklığı bir anlatı eyleyeni gibi eylemlerde bulunur, nefes alır, yaşar, insanları korur, zaman gelir, insanları alır. Bu yönüyle Yaşar Kemal köy romanı geleneğinden ayrılır. *Yaban*'dan beri köy romanlarında doğa geri kalmışlığın, yoksulluğun simgesi olarak görülür. Yaşar Kemal'deyse doğa kendi içinde dengesi olan bir dünya olarak çizilir. Ne Mahmut Makal, ne Fakir Baykurt, ne de Talip Apaydın doğayı bu derece ayrıntılı olarak betimler. Doğa, köy romanlarında gerikalmışlığın simgesi olduğundan savaşılması gereken bir düşman gibi görülür.

Sonuç olarak, köy romanı Yaşar Kemal'in romancılığıyla karakter betimlemeleri açısından bir bakımdan benzeşse de, doğa betimlemeleri açısından ayrılmaktadır. Yaşar Kemal, köy romancılarının aksine, düşünceleri, olayların aktarmasını

seçmiş ve bu yüzden eserlerinin dokusuna işleyen yapılar kurabilmiştir. Köy romanının temsilcileri içinse, roman bir araç olmaktan kurtulamamıştır.

KAYNAKÇA:

Benk, Adnan. "1970 TRT Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleri Roman Yarışması Jüri Ön Raporu". *Okuyorum Öyleyse Varım*. Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002. 115-24.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Makal, Mahmut. *Bizim Köy*. Ankara: Başak, 1987.

Moran, Berna. "Tırpan'da Cinsel Tecavüz ve Sınıf Kavgası". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim yayınları, 1997. 182-95.

—. "Sonuç: İkinci Dönem Romanının Özellikleri". *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim yayınları, 1997. 237-44.

Yaşar Kemal. *Demirciler Çarşısı Cinayeti*. İstanbul: Toros Yayınları, 1986.

—. "Yaşar Kemal ile Kapalı Oturum". *Söyleşiyi Yapanlar: Adnan Benk ve Tahsin Yücel. Adnan Benk. Çağdaş Eleştiri: Söyleşiler Yazılar*. Haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2001. 19-71.

—. *Yusufoğlu Yusuf*. İstanbul: Toros Yayınları, 1986.

Pınar AKA

HİLMİ YAVUZ ŞİİRİ VE SAF ŞİİR

Günümüzde önde gelen şair ve yazarlarından olan Hilmi Yavuz, 1936'da İstanbul'da doğdu. Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra bir süre gazetecilik yaptı. İngiltere'de B.B.C. Radyosu'nda çalıştığı yıllarda (1964-1969) Londra Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde yüksek öğrenimini tamamladı. *Dönüşünde Cumhuriyet, Milliyet, Yeni Ortam* gazetelerine (bir kısmı Ali Hikmet imzasıyla) eleştiriler, incelemeler yazdı. Şiire başlayınca lise yıllarında *Dönüm* dergisindedir (1952-1953), İlk kitabı *Bakış Kuşu* (1969) idi. *Bedreddin Üzerine Şiirler* (1975) kitabındaki şiirleriyle güçlü bir atılım yaptı. Şiirlerinde modern şiirin ve kültür tarihimizin önemli kaynaklarından faydalanan Yavuz'un *Doğu Şiirleri* (1977) bu yatırımın kanıtıdır. *Doğu Şiirleri*'ni *Yaz Şiirleri* (1981), *Gizemli Şiirler* (1984), *Zaman Şiirleri* (1987), *Söylen Şiirleri* (1989), *Ayna Şiirleri* (1992), *Çöl Şiirleri* (1996), *Akşam Şiirleri* (1998) ve *Yolculuk Şiirleri* (2001) izledi. "Toplu Şiirleri'n"ni iki ciltte derledi: *Gülü'n Ustası Yoktur* (1993) ve *Erguvan Sözler* (1993), Deneme ve incelemelerinde bir bölümü *Feslefe ve Ulusal Kültür* (1975), *Roman Kavramı ve Türk Romanı* (1977), *Kültür Üzerine* (1987), *Felsefe Üzerine* (1987),

Yazın Üzerine 1987), *Denemeler Karşı-Denemeler* (1988), *Dilin Dili* (1991), *İstanbul Yazıları* (1991), *Okuma Notları* (1992) ve *İstanbul'u Dinliyorum* (1992) adlı yapıtlarındadır. Üç de anlatı yazdı: *Taormina* (1990), *Fehmi K.'nin Acayip Seriüvenleri* (1991) ve *Kuyu* (1994). *Geçmiş Yaz Defteri*, 1998'de; son deneme kitabı *Ceviz Sandıkta Anılar* ise 2000 yılında yayımlandı. Hilmi Yavuz, *Doğu Şiirleri* ile 1978 Yeditepe Şiir Armağanı'nı, *Zaman Şiirleri* ile de 1987 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü kazandı.

Hilmi Yavuz'un şiiri, edebiyat dünyamızda özellikle gelenek bağlamında gündeme gelmektedir. Yavuz, "geleneklerden yola çıkarak gelenekleri aşar; onların sunduğu gerçeği yine onların imge, simge ve terimlerinin yapılarını bozarak sorgular" (Doltaş 65). Yavuz, gelenekten yararlanma bağlamında, hem geleneği reddeden, hem de geleneği yeniden üreten şairlerin karşısında durmaktadır.

Hilmi Yavuz'un şiirini, gelenekle kurduğu ilişkinin yanı sıra, "modern şiir" kavramı bağlamında da ele almak gerekir. Yavuz'un görüşüne göre, modern şiir, imgeye ya da ses'e yaslanmalıdır. Şairin en çok önemseddiği iki şairden, Yahya Kemal'in şiiri ses'i, Ahmet Haşım'ın şiiri ise imgeyi öne çıkarır. Hilmi Yavuz'un şiirinde ise her iki unsur, hem imge, hem de ses önemli bir yer tutar. Dilek Doltaş'a göre Yavuz, "şiirlerinin belkemiğini oluşturan imge ve singeleri T.S. Eliot ya da W.B. Yeats kadar yetkin ve etkileyici bir biçimde kullan[maktadır] (65).

Hilmi Yavuz, şiirde modernitenin paradigmasının Dil olduğunu söyler. Modern bir şair olmak, Dil üzerinde düşünceyi gerektirir. Vecihi Timuroğlu'da bu noktaya dikkat çeker. "Dilin olanaklarını kullanabilmek için, dil üzerinde

düşünme gerekiyor. Hilmi Yavuz, dil üzerinde düşünen nadir şairlerimizdendir” (25)

Hilmi Yavuz şiirinde dikkat çeken bir diğer nokta da onun ikili bir yapıya dayanmasıdır. Bu ikili yapı, hem dil’de, hem de imge ve ses yapısında karşımıza çıkar. Yavuz, bu ikili yapı sayesinde şiirlerinin estetiğinin denge unsuruna dayanır. Çünkü Borges’in dediği gibi, “gerçek, simetrilere yanadır” (Burgin 113).

Hilmi Yavuz şiiri, bir başka çerçevede, ‘saf şiir’ kavramı bağlamında da ele alınabilir. Bu yazıda, Hilmi Yavuz’un şiirsel yolculuğu bir ‘saflaşma süreci olarak ele alınacaktır.

A. Saf Şiir ya da Şiirin Sıfır Derecesi

Hilmi Yavuz’un son kitabı *Yolculuk Şiirleri*, şairin şiirsel serüvenini şiirsel imlerle anlatır. Bu kitapta Yavuz, şiiriyle hesaplaşır, şiirini yeni bir dönüm noktasına vardırır. Bu ‘yolculuğu’ şu dizelerle ifade eder.

vermez geçit, selvili durak!
bir köprü Söz, bir nehi Dil olur,
geçer yollar geçer...
aşklar kaybola kaybola...
anadan doğma yazlar! Çıplak gül! (*Yolculu Şiirleri* 24)

Şair, şiirsel yolculuğunun sonunda ‘çıpla gül’e varmıştır. ‘Çıplak gül’ ise ‘saf şiir’ kavramını imler.

‘Saf şiir’, Rahip Brémond’un dediği gibi, öyküleme, didaktizm, akıl yürütme vb. gibi düzyazıya da ait olan unsurla ayıklandıktan sonra geriye kalandır (62). Saf şiiri, saf olmayan

şiiirden ayıran özelliklerle, şiir dilini, düzyazı dilinden ayıran özelliklerin örtüştüğünü göre mümkündür.

Saf şiir, bütün fazlalıklarından arındırılmış şiirdir. Saf şiirde sözcüklerin ne kadar ekonomik olarak kullanıldığını şu dizeler örnekler: “öyle bir yazı ki senin yazın;/sözcükleri harflerinden daha az...” (*Çöl Şiirleri* 10).

Saf şiir, anlam iletmekten çok, belli bir atmosfer yaratmalı, okura ha vermelidir. Saf şiirde de şiir dilinde olduğu gibi anlam, olabildiğince geriye itilecek, ses öne çıkacaktır. Ancak şiirin müziğe yakın olması, onun saflığı için yeterli değildir. Saf şiirde sesler de ayklanacak, şiir mümkün olduğunca sessizliğe yakın olacaktır. İşte bu yüzden Hilmi Yavuz, “sessizlikti, gülü doğurdu” diyecektir (*Söylen Şiirleri* 38). Çünkü “en bakımlı bahçe, sessizliktir” (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 96). “Yazmak” şiirinde bırakılmış olan boşluk da sessizliği imler.

yazmak, dirliğimdir benim
ki o büyü karla
tarla
ları deriün.....larla

örtmektir ‘yazmak’ dediğim (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 204)

Sartre, “sözcüklerle nasıl susmalı?” diye sorar (92). Sessizlik de, şiirin konuşmaya başladığı yerde bitecektir: “susmak! Akşamın sözüne kadar” (*Akşam Şiirleri* 39).

Saf şiir, şiirin kendi üzerine kapanmasıdır diyebiliriz. “ben kendi gülüme kapandım kaldım;/sustum, her sustuğum yerdeki kaybolmalar/çağırır akşamı....” (*Akşam Şiirleri* 42)

dizeleri bu kapanmayı anlatır. Kapanma, son kerte de bir döngüselliğe bile dönüşebilir. Bu döngü, en açtık biçimde “feyyaz” şiirinde karşımıza çıkar:

yaz, bir önceki yazın
kalbidir
feyyaz!

hüznünü süsleme sakın
dilin aynasında şiirin
ipek sürüleri geçerken
feyyaz!

zaman bulut içinde şimdi
acılar aynalardır, acılar
da kırılır bir yerinden
Feyyaz!

aşkların üstünden uçarken
şiir kendini seyreder
yazları gösteren aynadan

feyyaz, ey yaz! feyyaz, ey yaz! fey (*Hüznün ki En Çok Yakışandır Bize* 2002)

Dikkat edilirse şiirin sonundaki “fey” ile şiirin il sözcüğü ‘yaz’ birleştirilince ortaya “feyyaz” çıkar, böylece şiir de döngüselleşerek kendi üzerine kapanır.

‘Yolculuk’ teması ise bizi Tasavvufa götürür. Tasavvufta insanın Allah’a ulaşmak için geçirdiği evreler, yolculukla ifade edilmektedir.

“Ölüm ve Zaman” şiirinde Hilmi Yavuz, mutasavvıfla şair arasındaki benzerliğe ‘yolculuk’ bağlamında dikkat çeker:

yunus yana yana yürüdüydü
mevlânâ döne döne
bense kana kana yürürdüm
bir şair, neydi adı*, şöyle diyor:

*bir gülün biraz daha gül,
bir hüznün biraz daha hüznün
oluşu gibiydik
ayrıyken de, birlikteyken de...
yaşadık: bir kayboluşun kayboluşu...*

şair belli belirsiz yükseliyor
şair ne? Sonbahar içinde sonbalar
hoca** kesik kesik yürüyordu
bir sur, bir suret, bir sure

celebiyse*** uça uça yürümüştü (*Hüznün ki En Çok Yakışandır Bize* 302-303)

Bu dizelerde Hilmi Yavuz, Yunus Emre ve Mevlânâ’nın yolculuklarını üç şairinkiyle (* Hilmi Yavuz, **Behçet Necatigil, ***Asaf Hâlet Çelebi) karşılaştırır.

Hilmi Yavuz, “bir ilenç, bir kargış/gibi ardımsıra geliyor şairliğim/ o solgun yolculuğa adanmış” (*Hüznün ki En Çok Yakışandır Bize* 260) dizelerinde de ‘yolculuk’tan bahseder. ‘Yol’ (târik”) gibi ‘yazgı’ da Tasavvuf’un belli başlı kavramlarından.

Tasavvuf’ta insanın yapıp etmelerinin önceden belirlemiş olması bağlamında ‘yazgı’dan söz edilirken, Hilmi Yavuz için

şair olmak bir yazgıdır. Yavuz, aşağıdaki dizelerde de bu yazgıyı ifade eder.

Ben şimdi bir gülü
Kendi güvenliği için
Bir sevda şiirine dönüştürmeye

Yargıyı bir şairim, yaptığım bu işte! (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 196)

Hilmi Yavuz, şairliği bir yazgı olarak görmekle kalmaz, Tasavvuf'a bir başka düzlemde eklemeler: mürid ("Yaz, bir gülün müridi/hem çiğ hem pişmiş/zamanın sahibi kimdi") (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 210). Dahası "hem acıyım hem acımın/yalvacıyım ben" dizeleriyle şairi peygamberlik mertebesine yükseltir (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 236). "ozan bir garip derviş", "bir büyük akşamın kulu"dur (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 150). 'Akşam'ın Hilmi yavuz için şiiri imlediğini hatırlarsak şair, şiire ya da bir şiir-Tanrı'sına kulluk etmektedir. Şu dizeler bu görüşümüzü doğrular:

sınır ne? Bir dene, nereye kadar?
yazdığın akşamlara bir bak, göreceksin:
sen sınırdan oturan, sen, gideceksin
akşamın en büyük Efendisi'ne... (*Akşam Şiirleri* 24)

Bu durumda şairin yolculuğu da "benden güle doğru" olacaktır (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 226). Hatırlanacağı gibi, 'gül' de Hilmi Yavuz şiirinde şiiri imlemektedir. Şairin "biz hangi dizenin sürgünüyüz" demesinin sebebi de bu şiir-Tanrı'ya ulaşma isteğidir (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 274).

Şiir-Tanrı'ya ulaşma için şair, özündeki gerçek şaire ulaşmaya çalışacaktır ("bir şairin vardı derinde" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 284). 'Derinlik' ya da 'derinde olmak', bizi Hilmi Yavuz şiiri bağlamında 'kazi' kavramı ile buluşturur.

Öte yandan Hilmi Yavuz, şairi Söz ile özdeşleştirir: "çünkü Söz'üm ben, Söz'üm/hem bulandım/hem de arındım aynı zamanda" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 268).

Hilmi Yavuz'un şiirlerinde temellendiğin şu şiir-Tasavvufu bağlamında söz ve susma'nın işlevleri de farklıdır. Mutasavvıf, Allah'a ulaştığında susar. Şair ise şiirini saflaştırmak için mümkün olduğunca susmalıdır, ancak şair olduğu için bütünüyle susmasma da imkan yoktur. Yavuz, şairin karşı karşıya bulunduğu bu çelişkiyi şu dizelerle dile getirir:

sussam, razı değil dile
söylesem, derin ve geleneksel
bir hüzündür, dolaşır
elden ele
[...]

acı sessizce yedi dildedir (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 228)

Tasavvuf'ta olduğu gibi Tanrı'dan (şiir-Tanrı) ayrı olmak şairde bir ikilik duygusu yaratır ve "ordaki mi ben idim, bendeki/mi ordadır?" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 224) demesine sebep olur.

Şair, bu ikiliği ortadan kaldırmaya çalışacak ve sonunda Söz'üyle bütünleşecektir. Bunun sonucunda Dil-Söz ikiliği de ortadan kalkar ve şair 'hem söyleyen, hem söylenen' olur:

kuşlar kuşlarla örtüşür
bir yaprak bir yaprağa
doğru uğulda:

[. . .]

ve der ki dilden kopan
bal örgüsü söz
he söyleyen hem söyleten
olduğu zaman
bana ben o'yum dedirten

nedir? (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 224)

Şiirsel yolculuğunun sonunda Söz'üne ulaşan şair, "şairler şiirini buldum" diyecektir (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 296). Şairin "şairler şiiri" olarak ifade ettiği şiir, saf şiir olarak da düşünülebilir. Böylece saf şiir, şiirin 'özü' olarak karşımıza çıkar.

Şiirin 'özü' 'Söz'dür. Söz ise, "ne zaman ki Söz'ün kanatları yandı/ ve şair düştü" dizelerinden anlaşıldığı gibi, şairin kendisiyle özdeşleşmiştir (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 270)

B. Şiirin Saflaşma Süreci ve Hilmi Yavuz Şiiri

'Yolculuk', şairin şiirsel serüvenini imlerken, 'yolculuğun yolculuğu' şiirin saflaşma serüvenini imler. Şair, şiir yazma serüveninde, başından beri saf şiirle yazmış olsa bile, her yeni şiirini öncekilerden daha saf hale getirebilir. Şair, şiirini saf olmayan unsurlardan sürekli ayıklayacaktır. İnsanın benliğinde yaptığı yolculuğun sonsuz olması gibi, şiirin yolculuğunun da sonu yoktur.

Hilmi Yavuz, kendisiyle yaptığımız söyleşide şiirinde bulunan saf olmayan unsurlardan, 'büyük kavramlar' olduğunu

ifade eder. “hüzün/en büyük muhalefettir şimdi” dizelerinde (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 238) kullanılan ‘muhalefet’ sözcülüğü bu büyük kavramlara örnek oluşturur. “kimbilir ne kadar hüznü artık,/bir oradan ötekine geçmek bile...” dizeleriyle ise şiir, büyük kavramlardan uzaklaşmakta, ‘hüzün’ kavramı daha ‘saf’ bir şekilde kullanılmaktadır(*Akşam Şiirleri* 11).

Hilmi Yavuz şiirinde bulunan ‘büyük kavramlar’a başka örnekler vermek de mümkündür. “Bir gülün açılması devrimdir” (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 25) ve “ve şairler ki sevda askerleridir” (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 126) dizeleri birer örnek oluşturur.

Şiirin saflaşması bir ‘bozma’, bir tür ‘deconstruction’ (yapıbozum) ile gerçekleşir. Şair, her şeyden evvel Dil’i bozacak, Victor Erlich’in deyişiyle “günlü dile örgütlü bir şiddet” uygulayacaktır(Yavuz, “Necatigil’in dağ Şiirini ‘Yeniden İnşa’ Denemesi” 120). Dilin kurallarının altüst edilmesini en iyi gösteren dizelerden bazılarını, “akşamları ve Zaman” şiirinde buluruz:

dağla dağ olduğumuz günlerden
ne kaldı? Akşam bir tepeydi
o zamanlardı, her yanımız kardılar
çiçekleriydi, meryem ve dağ
o da bizimleydi
ve bizimleydi
tenhalık (*Hüzün ki En Çok Yakışandır*

Bize 298-299)

Yavuz’un, “çiçekli dağ sokağı”nda ise, sözcükleri bölerek Dil’i parçaladığını görürüz:

onları bir sokağ
 m
 adıyla çağırır yollarında
 -çiçekli dağ
 çiçekli dağ
 aynalar uçurumdur bakarsan
 derin bağ

larla

bağlanır acılarımız (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 207)
 Hilmi Yavuz, "Mevlânâ hayder" şiirinde de bir masal kalıbını bozar: "ve gel zaman, git zamandır" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 87).

Yavuz, şiirinde masalları sadece söz kalıpları olarak kullanmaz. Onun şiirlerinde masalların anlam bakımından da değiştirildiğini görürüz. Şair, "ay kanar, sevda akar, bir dağ/bir dağ kendini delerse" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 130) "ve sanki bir kayalığım içine/durmadan kendi kendini oyan/bir ferhâd gibiyim ben" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 218). "ve benim bir yanım ki ferhâdsa/bir yanım dağdır" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 134) dizelerinde "Ferhâ ile Şirin" masalına gönderme yapmakta ve bu masalı değiştirmektedir. Yavuz, "Doğunun sevdaları I" şiirinde ise, "Ferhât ile Şirin" masalının yansıması, "Leylâ ile Mecnun" masalını da kullanır.

ve mecnun'un, yani o çölden
 ve ağittan otağın
 önünde, bir adak gibi
 ölüme diz çöktürmede

leylâ (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 129)

Hilmi Yavuz'un, şiirlerinde imge sistemini de bozduğunu görürüz. "biz bakınca görünen aynalardı" (*Hüzün ki En Çok*

Yakışandır Bize 290), “aynalar artık sırsız olarak da/gösteriyor göstereni [. . .]” (*Söylen Şiirleri* 30) ve “dökülür sır’ı yüzün, aynalara bakmasak...” dizeleri (*Ayna Şiirleri* 19), ‘ayna’ imgesinin bozulmasını işaret eder.

Aynı şekilde, “ne zaman bir suya eğilip baksam/orda suyun hayalini görürüm” dizesinde ise gelenekten gelen imge sisteminin bozulmuş olduğunu görürüz (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 276). Hilmi Yavuz bunu şöyle açıklar:

Suyun hayali nedir? Suyla, suyun ayna gibi yansıtmasıyla, suya bakan özne arasındaki ilişki, çok çeşitli bağlamlarda kurulabilir. En basiti, suya bakarsın, kendi aksini görürsün; Narkissos’ta olduğu gibi! Bazı divan şairlerinde olduğu gibi, mesela Fuzulîde, orada sevgilini hayalini görürsün... Veya başka bir divan şairinde, Neşât’de olduğu gibi, hiçbir şey göremezsin... [. . .] Ama bir dördüncü olasılık daha var; ki bu bir katkıdır işte: Orada suyun hayalini görürsün... (“Şiir Yazma Eylemi, Cehennem’in Ta Kendisidir” 43)

Hilmi Yavuz’un gelenekle kurduğu ilişki bağlamında da bir ‘bozma’ ve değiştirme söz konusudur. Bunun sonucu olarak Yavuz, “bedreddin” şiirinde Nâzım Hikmet’in “mübalâğa cenk olundu” dizesini (245), “mübalâğa akşam olu” dizesine dönüştürür (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 70). Şair, bu kez “Ölüm ve Zaman” şiirinde Şeyh Galib’in “Ben aldım o küncü ben tükettim” dizesini, “ben aldım şiirin yulkısını/ben ürettim...” dizelerine (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 303) ve “akşam ve yazmak” şiirinde Yahya Kemal’in “Körfezdeki dalgın suya bir bak göreceksin” dizesini (Kendi Gök Kubbeniz 138), “yazdığım akşamları bir bak, göreceksin” dizesine (*Akşam Şiirleri* 24) dönüştürür.

Burada Hilmi Yavuz'un "Şiir öğretilbilir mi?" adlı yazısında, Abdelfettah 'Kilito'nun L'Auteur et ses Double adlı kitabından aldığı bir öyküyü aktaralım: Ebu Nuvas, kendi şiirini söylemek için ustası Halef ül-Ahmer'den izin istemeye gittiğinde ustası ona bin şiir ezberleyip gelmesini söylemiş. Ebu Nuvas büyük zorluklarla bu işi başardığında yeniden ustasının huzuruna çıkmış ve istediği bin şiiri ezberlediğini söylemiş. Halef ül-Ahmer'in bu kez ona yanıtı şu olmuş: 'şimdi de git, ezberlediğin bu şiirleri unut...' (70).

Şairin gelenekle ilişkisi, unutuştan geçer. Hilmi Yavuz bunu şu dizelerle dile getirir. "soru sorma, yolları kapat ve unut/yazları ve şiirleri/kimbilir nerde yazılan" (*Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize* 196).

Şair, şiirin kurar ve saflaştırırken yalnızca gelenekten aldığı şiirleri-metinleri değil, Dil'i, Dil'in kurallarını, kullandığı sözcüklerin anlamlarını da 'unutmak' durumundadır. Bütün bu unutuşların sonucunda şiiri 'beyaz' ve 'sessiz' olacak, şair ise susacaktır:

ben kendi gülüme kapandım kaldı
sustum, her sustuğum yerdeki kaybolmalar
çağırır akşamı...

akşam

uysaldır, boynunu bükerek gelir
ve teslim olur bana, şiirler, elvedalar...
işte ben gittim, herşeyi söyledim gittim;
işte benden herkese,
herkes bir sonbahar... (*Akşam Şiirleri* 42-43)

KAYNAKÇA

- Alkaya, Orhan. “Şiir Yazma Eylemi Cehennem’in Ta Kendisidir”. *Şiir Henüz*. İstanbul: Est & Non, 1999. 41-45.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Baha Matbaası, 1967.
- Brémond, Henri. *La Poesie Pure*. Paris: Bernard Grasset, 1926.
- Burgin, Richard. *Borges ile Söyleşi*. Çev. Alber Sabanoğlu. İstanbul: Mitos, 1994.
- Doltaş, Dilek. “Ayna Şiirleri’nde Gelenek ve Çağdaşlık”. *Berna Moran’a Armağan*.
- Haz. Bülent Aksoy-Nazan Aksoy. İstanbul: İletişim, 1997, 65-89. (reconstruction)’ denemesi”. *Derhâh* 119 (Ocak 2000): 7-9.
- Nâzı Hikmet (Ran). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*. İstanbul: Adam, 1987.
- Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda İsimle Sözlüğü*. Haz. Enver Ercan ve Hilmi Yavuz. İstanbul: Varlık, 1999.
- Sartre, Jean-Paul. “Yabancı’nın Açıklaması”. *Yazınsal Denemeler*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel, 1984. 81-102.
- Şeyh Galip. *Hüsni ü Aşk*. Haz. Hüseyin Ayan ve Orhan Okay. İstanbul: Dergâh, 1992.
- Timuroğlu, Vecihi. “İnsanlığı Kalıtımı Kullanmayı Bilen Şair: Hilmi Yavuz”. *Dil Dergisi* 91 (Mayıs 2000): 23-43.
- Yavuz, Hilmi. *Akşam Şiirleri*. İstanbul: Varlık, 1998.
- . *Ayna Şiirleri*. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları, 1992.
- . *Çöl Şiirleri*. İstanbul: Varlık, 1996.
- . “Şiir Öğretilir mi?”. *Denemeler Karşı-Denemeler*. İstanbul: Bağlam, 1988. 69-72.
- . *Hüzün Ki En Çok Yakışandır Bize*. İstanbul: Can, 1989.
- . *Söylen Şiirleri*. İstanbul: Arba, 1989.
- . “Necatigil’in Dağ Şiirini ‘Yeniden-İnşa’ Denemesi”. *Yazın Üzerine*. İstanbul: Bağlam, 1987.
- . *Yolculuk Şiirleri*. İstanbul: Can, 2001.

Şehnaz ŞİŞMANOĞLU

YAHYA KEMAL VE MODERN TÜRK ŞİİRİ

Yahya Kemal Beyatlı şiiri, söz konusu edildiğinde üzerinde en çok durulan meselelerden biri “şairin dili” ve “şiir dili”ne ilişkin görüşleridir. Özellikle bu iki mesele üzerinde durulmasının nedeni, Yahya Kemal’in modern Türk şiiri için öneminin temelde onun, şiiriyle Divan şiiri estetiğini birçok açıdan dönüştürerek modern şiire eklemlenmesi ve şiire ilişkin görüşlerinin bir şiir kuramı oluşturacak yetkinlikte olmasıdır. Bu yazıda Yahya Kemal’in şiir diline ait görüşlerinden hareketle şairin, modern şiir geleneğimizdeki yeri ve önemi konumlandırılmaya çalışılacaktır.

Yahya Kemal, kendisiyle yapılan birçok söyleşide, konuşmalarında ve anılarında, poetikasına ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Şairin poetikasının odak noktasında onun “asıl şiir” olarak tanımladığı “halis şiir” ya da “lirik şiir” yer alır. Bu noktada Yahya Kemal’in bir şair ve düşünce adamı olarak önemi, kendi zihnindeki “asıl şiir”i ya da “öz, halis şiir”i tanımlarken bir düşünür duyarlılığıyla öne sürdüğü kavramlardır. Şair bu kavramların çoğunu başta “derûnî ahenk” ve “ritim” olmak üzere Türk mûsikîsinden ödünç almıştır.

Kendisiyle yapılan bir söyleşide, Yahya Kemal, öz şiir ve derûnî ahenk meselesine ilişkin şunları söylemektedir:

Şiirde rythme'in fennî ve mihanikî tarifinden başka bir şey olduğunu anlatabilmek için derûnî ahenk tarifini bulmuştuk. Derûnî ahenk terkininin Türkçe'de ilk defa 1912'de kullanılmış olduğunu zannedirim; Fransızca'da o tarihten evvel mevcut olup olmadığını bilmem, lakin bu terkiye Fransızca'da ben ancak 1920'de yani İstanbul'da geçen bahislerden sekiz sene sonra, Rahib Bremond'un şöhret almış olan öz şiir mubahasesinde tesadüf ettim. Bana öyle geldi ki Rahip Bremond'la aramızda bir tevârüd olmuştur ve onun rhytme intérieur terkihi, bizim deruni ahenkten sekiz on sene sonradır" ("Deruni Ahenk ve Öz Şiir" 21)

Yahya Kemal'in Fransa'da, Rahib Bremond'un "saf şiir" için önerdiği "rhytme intérieur" kavramından neredeyse on sene önce edebî gündeme taşıdığı "derûnî ahenk", şairin deyişiyle "mekanik" aruz vezninin sağladığından başka türlü bir "ahenk" önermektedir. Yahya Kemal, yaptığı bir konuşmada halis şiirdeki "derûnî aheng"i Nedim'in bir dizesiyle örneklendirir. Bu dize şudur: "Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun". Yahya Kemal konuşmasına şöyle devam eder:

Bu mısra da altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şair derûnî ahenk kudretiyle muayyen bir istifle tecelli ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbirisi yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbirisi fazla veyahut eksik değildir. Altısı birden bir mûsikî cümlesi teşkil etmektedir. Baştaki 'dökülen' bin türlü mânâda kullandığımız 'dökülen' değildir. Nedim'in tam o şevk anını ifade ettiği bir tınnettedir. Mısram sonundaki olsun'a kadar her kelime böyledir. Yani her biri münhasıran o mısram mûsikîsini ifade eden bir ayardadırlar. Şimdi bu mısraı bozalım. Eski sarf

muallimlerinin okudukları ve okuttukları gibi okuyalım; yani veznin ahengine ircâ edelim: “Dökülen mey-kırılan şî-şe-i rindâ-n olsun” diyelim. Bu okuyuşta mısraın asıl mahiyeti olan derûnî ahenk kaybolmuştur. Demek mısra da ortada yoktur. Bu mısraı ikinci bir türlü bozalım. “Varsın dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun” diyelim. Bu cümlede Nedim’in mısraının tam bir manası vardır. Lakin şiir tamamıyla kaybolmuştur. Artık tamamıyla anlıyoruz ki: Şairin bir mısraa verdiği istif ve derûnî ahenk zâil olunca şiir zail oldu demektir. (“Şiir Okumaya Dâir” 4-5)

Yahya Kemal’in Nedim’in bir dizesinden yola çıkarak saf şiire ve derûnî ahenge ilişkin yaptığı bu saptama, şairin poetikasıyla ilgili çok önemli bir özelliği daha ortaya koymaktadır. Şaire göre şiirde sözcüğün anlamı değil onun, dilin içerisindeki müziksel ya da işitsel yanı öne çıkarılmalıdır. Örneğin, “Dökülen mey kırılan şişe-i rindan olsun” dizesiyle “Varsın dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun” dizesi arasında anlamsal olarak hiçbir fark yoktur. Ancak, Yahya Kemal ikinci dizeyi şiir olarak kabul etmez. Bunun nedeni, şiirde önemli olanın ne söylendiği ya da şiirdeki sözcüklerin ne anlama geldiği değil, nasıl ve ne şekilde söylendiğidir.

Bu bağlamda, Yahya Kemal şiiri üzerinde ünlü Fransız şairi Stephan Mallarmé’nin ve onun şiir tanımının etkili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Genç Yahya Kemal, Fransa’da bulunduğu yıllarda birçok eski Yunan ve Fransız şairlerinin yanında Mallarmé’yi de okur ve onun şiir tanımı genç şairi çok etkiler. Mallarmé, “şiir sözcüklerle yazılır, fikirlerle değil...” demiştir ve bu görüş Yahya Kemal’e göre eski telakkiye yani Divan şiirine taban tabana zıttır. Divan

şairi, Yahya Kemal'e göre bir dizeyi, içerdiği mazmun ve onu ifade eden dilden ibaret kabul eder. Şair, "Fransa'da Şiir" adlı makalesinde bu görüşünü şöyle dillendirir: "Eski telakki'ye göre şair bir mevzûu, bir fikri, bir hayali, bir hissi pürüzsüz ve selfs bir ifade ile söylerse işini görmüş yani mısra'ı söylemiş olduğunu farz ederdi" (97). Oysa, asıl olan, Yahya Kemal'e göre, "ritmin lisan haline gelmesi, yani musikî cümlesini belirtmesi, şiiri yaratmaya yegane yoldur ("Fransa'da Şiir" 97).

Hilmi Yavuz'a göre bu, Yahya Kemal için "dil'in artık bir fikrin, bir imgenin, bir duygunun, kısaca, onun kullandığı anlamda bir mazmunun anlatımı olmaktan kurtulması demektir" ("Yahya Kemal ve Dil" 127). Bu bağlamda, Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'in, Türk yazınında şiirin bir dil problemi olduğunu keşfeden ilk şair olduğunu ve bu anlamıyla, Yahya Kemal'in modernitesini şiirin bir dil problemi olduğunu kavrayışına bağlamaktadır. ("İki Modernist Yahya Kemal ve T.S. Eliot" 8). Yahya Kemal ve şiirde modernizm söz konusu edildiğinde, Hilmi Yavuz'un Yahya Kemal'in modernliğine ilişkin saptamaları, bu konuda daha önce söylenenlerin arasında oldukça farklı bir düzlemde durmaktadır. Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'in modern bir şair oluşunu, onun, Sermet Sami Uysal'la yaptığı söyleşilerden birinde şiiri, duyuş'un deyiş'e dönüşmesi olarak tanımlamasından yola çıkarak temellendirir. Duyuş'un deyiş'e dönüşmesi, Hilmi Yavuz'a göre, salt Yahya Kemal şiirinin değil ama modernist şiirin de temel koyucu bir tanımıdır. Çünkü modern şiir, bir duyuş, bir duyarlıktan öte bir şeydir. Problem, duymak değil, söylemek, ya da dile getirmektir. Bu aynı zamanda, şiirin bir ileti ya da bir aktarım değil dil'le gerçekleştirilen bir "yeniden üretim" olduğunu gösterir ("İki Modernist Yahya Kemal ve T.S. Eliot"

8). Yahya Kemal'in şiir ve dil bağlamı üzerinde söyledikleri Hilmi Yavuz'un saptamasına koşut niteliktedir. Şair, Faruk Nafiz'e Varşova'dan yolladığı bir mektupta şiire ilişkin şunları söyler: "Şiir kalbden geçen bir hadisenin lisan halinde tecelli edişidir; hissin birden bire lisan oluşu ve lisan halinde kalışdır" ("Şiir" 47). Yine, kendisiyle Hikmet Feridun Es tarafından yapılan bir söyleşide, Yahya Kemal, bir dize üzerinde günlerce, haftalarca durduğunu belirtmektedir. Şair, amacının "şiir duygusunu lisan haline getirinceye kadar yoğurmak, onu çok toplu bir madde haline sokmak o kadar ki, mısra güya hissin ta kendisi imiş gibi kaarie samimi bir vehim vermek" olduğunu söylemiştir ("Yahya Kemal ile Konuştum" 262-63).

Ahmet Hamdi Tanpınar ise hem hocası, hem de üstadı olarak gördüğü Yahya Kemal'in Paris'ten dönüşünü "memlekete şiirin dönüşü" olarak nitelendirmektedir ("Yahya Kemal Hakkında" 162). Tanpınar'a göre, ilk defa olarak bir şairimiz şiirlerin söyleniş tarzına dikkat etmiş ve meselenin filan fikri söylemekle değil, onları söylerken kullandığı lisan ve bu lisana verdiği olgunluk tarzı, kıvrılış, genişleyiş, büyüyüş olduğunu görmüştür. Yahya Kemal'de olduğu gibi Tanpınar için de "[s]öze gündelik hayattaki fonksiyonundan ayrı bir kıymet, adeta bir sanat malzemesi mahiyetini vermek ve onun bütün tedai, telkin vasıtası, bir nevi musikî notası gibi kullanmak lâzımdı[r]" (167).

Söze gündelik hayattaki işlevinden ayrı bir değer vermek başka bir deyişle, şiiri gündelik hayatta kullandığımız bildirilişim ve iletişim dilinden uzaklaştırmak ve şiirde anlamı arka plana itmek Yahya Kemal'in derûnî ahenk anlayışına koşut niteliktedir. Yahya Kemal, Adile Ayda'yla yaptığı bir söyleşide "Türk şiirini hâlis olmayan unsurlardan kurtarmak'la

kastettiği şeyin hem şiirin içeriğine hem de geleneksel şiirimize ters düşen nesir ahengi olduğunu belirtmektedir” (Huyugüzel 88-89).

Yahya Kemal’in “saf şiir” için önerdiği “derûnî ahenk” kavramının edebiyat tarihimiz açısından da bir önemi bulunmaktadır. Bu kavram, onun, Servet-i Fünun’a, özellikle Tevfik Fikret’in şiirine ve Mehmet Akif’e yönelttiği bir eleştiriyi de içerir. Şair, “Fikret ve Akif’in elinde şiiri nesir ahengine dökülmüş, sazdan çok söz haline gelmiş bir sanat olarak görür” (Huyugüzel 88).

Hilmi Yavuz da “Yahya Kemal ve Dil” adlı yazısında klasik yazının iki büyük kolunun, şiirle düz yazının, kesinkes karşıt bir doğrultuda geliştiğinden söz etmektedir. Yavuz’a göre “Nedim ve Şeyh Galip dışında klasik Divan şiirimiz XVIII. yüzyıldan başlayarak, neredeyse özdeyiş ya da “hikmet” söylemeye varan bir söz tutumluluğuna (belagat’e) giderek daha çok saplanırken düzyazı, sözü iyice uzatan bir laf kalabalığına sürüklenmektedir (128). Yavuz’un deyişle “[ş]iir, tam bir çıkmaza girmiştir. Yahya Kemal, işte burada, bu çıkmaz dile deyim yerindeyse müdahale eder. Yaşayan milletin canlı lehçesi’yle ritmi, ya da edayı, dile dönüştürür. Dil, önceden verilmiş bir araç olmaktan çıkar Yahya Kemal’de, ritmin dönüşmesiyle varılan bir erek, bir telos olur” (128).

Yahya Kemal’in modernitesini, şiiri bir dil problemi olarak ele almasına bağlayan görüş, bizi aynı zamanda Türk şiir geleneğini farklı bir biçimde okumaya davet ediyor. Modern Türk şiirini, Orhan Veli ve Garip Hareketi’yle başlatmamızın doğruluğu da Yahya Kemal’e odaklanarak yapacağımız yeni okumalar sonucunda belli olacak sanırım.

KAYNAKLAR:

- Huyugüzel, Ömer Faruk. "Yahya Kemal'in Şiir Görüşü ve Kullandığı Terimler". *Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1984. 85-92.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Yahya Kemal Hakkında". *Yahya Kemal İçin Yazılanlar I*. Haz. Kazım Yetiş. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1998. 162-75.
- Yahya Kemal. "Derûnî Âhenk ve Öz Şiir". *Edebiyâta Dâir*. 20-21.
- . *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1984.
- . "Fransa'da Şiir". *Yahya Kemal'in Hâtıraları*. Haz. Nihad Sami Banarlı. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1960. 94-99.
- . "Şiir". Söyleşiyi yapan Hikmet Feridun Es. *Edebiyâta Dâir*. 48.
- . "Şiir Okumaya Dâir". *Edebiyâta Dâir*. 3-10.
- . "Yahya Kemal İle Konuştum". *Edebiyâta Dâir*. 251-275.
- Yavuz, Hilmi. "İki Modernist: Yahya Kemal ve T.S. Eliot". *Zaman*. 12.11.2001. 8.
- . "Yahya Kemal ve Dil". *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yayıncılık, 1999. 125-28.

Tuncay BAĞLA

SURNAMELERDEN YANSIYAN SANAT VE TEKNOLOJİ: NAHILLAR VE ŞEKER BAHÇELERİ

Osmanlı kültür tarihinin ana hatlarını çizmeye gönüllü bir çalışmanın uğraması zorunlu duraklardan biri de hiç kuşkusuz saray şenlikleridir. Bir toplumun yaşama dünyasını yansıtan en önemli aynalardan biri olarak beliren şenlikler, kültürel kurumlanışların temel renklerini kendisinde barındırması bakımından, tinsel bilimlerin en “şenlikli” araştırma nesnelerindendir. *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları* nam kitap sahibi Metin And, eser-i pürgevher’inin dibace’sinde ferasetle şöyle der: “Osmanlı şenlikleri bu çağların Türk teknolojisini, toplum yapısını, siyasi ve ekonomik etkinleri ve bu arada bu kitabın konusu olan sanatları incelemek için çok elverişli bir alandır” (IX).

Bu inçegönüllü çalışmanın ödevi, Osmanlı İmparatorluğu’nda toplumun ana değerlerinden biri olarak, evlenme ve sünnet vesile kılınarak gerçekleştirilmiş olan şenliklerde önemli bir yere sahip olduğunu bildiğimiz “nahıllar” ve “şeker bahçeleri” ile ilgili olarak bir imge demeti derlemektir.

Nahl sözcüğünün etimolojisine bakmakla işe başladığımızda görünen şu olacaktır: “Önlemek; birşeyi seçmek; un elemek; bulutun kar ve tipi yağdırması; fidan; hurma ağacı; Araplarda hurma ağacı şeklinde düzülen bir çeşit kadın süsü; bir dal üstüne dizilmiş ve bağlanmış turfanda kiraz; balmumundan yapılan ağaç; yapraklı dal ve yemiş taklidi işler ki sathı altın ve gümüş yapraklarla süslenerek eskiden gelin giderken önünde alayla götürülür ve gelin odalarına süs olarak konulurdu; türlü çiçekler ve renkli mumlarla süslenerek şenlik gecelerinde alay önünde götürülen ağaç”. Mütercim Asım Efendi’nin ünlü *Burhan-ı Katı* adlı sözlüğünde yer alan “nahıl-bend” tanımı şöyledir: “Ol kimsedir ki mumdan ağaç ve meyve suretleri imal eyleye. Hala o surette nahıl, muharrefi nakıl ta’bir ederler”. Sudi Bosnevi’nin ünlü “Gülistan Şerhi” çalışmasında ise “nahıl” ile ilgili şu tanım yapılmaktadır: “Nahıl, Türki’de tahrif idüp nakıl dedükleridir. Gerek çiçekten gerekse balmumundan olsun”(Arslan, 593)

Eldeki veriler nahıl’ın yalnızca Anadolu coğrafyasında değil, komşu kültürlerde de bilindiğini göstermektedir. İran’lı usta şair Şeyh Sadi’nin Gülistan’ında rastladığımız şu beyit buna örnektir:

“Nahıl-bendem veli ne der bustan

Şahidem men veli ne der Ken’an”(Arslan, 594).

Nahıl’ın farklı kültürlerde biliniyor, yapılıyor olmasına karşılık bir folklor derlemesinde yer alan, Ürgüplü Mehmet Kuş’un şu dörtlüğü taşıdığı tartışılır doğruluk payının ötesinde sevimlidir:

“Şam ve Mısır, Halep, Bağdat, İstanbul ve Kayseri

Nice nice diyarlarda görülmemiş benzeri

Ancak Ürgüplü vermiştir, nahıla bu şöhreti

Şöhret-icrasına pes, dillerine aferin”(And, 213).

Nahl'ın Osmanlı öncesi dönemlerdeki tarihiyle ilgili en derli toplu bilgiler, Mehmet Zeki Pakalın'ın *Osmanlı tarih Deyimleri Sözlüğü*'nde yer almaktadır. Pakalın, sözlüğünde nahl'ın Eski Yunan'da, Frigya'da ama özellikle Anadolu'da ve Roma'da çoğunlukla gül mevsimi olarak bilinen ilkbaharda gerçekleştirilen Diyonisos kutlamalarında alayların önünde bir nahlın yer aldığını ve bunun erkeklik gücünü temsil eden Fallus ağacı olduğunu; Atina, İzmir ve Roma müzelerinde fallus biçiminde yontulmuş birçok nahıllar bulunduğunu anlatmaktadır (642).

Metin And'a göre, nahlın sembolik anlamını ilk açıklayan tarihçi von Hammer olmuştur. Hammer 1582 şenliğiyle ilgili olarak daha çok Türk kaynaklarından yararlanarak "nahılların büyüklerinin boylarının 24 metre ile 36 metreyi bulduğunu, renkli balmumundan yedi top olarak piramid gibi yukarıya doğru incelendiğini, tabanının beş altı metre çapında olduğunu, bunlara kuşların, çeşitli hayvanların, yemişlerin, aynaların asıldığını, sokakalardan bunu geçirebilmek için evlerin yıkıldığını, ya da çıkıntıların açıldığını belirterek bunların erkek gücünü ve kadın döl bolluğunu simgelemekte olduğunu belirtmektedir"(214).

Metin And, *16. Yüzyılda İstanbul: Kent, Saray, Günlük Yaşam* adını taşıyan oylunlu yapıtında nahlın tanımını ve onun sembolik işlevi konusunda yararlı bir tanımlama sunar:

Türkler nahl yapımını güzel sanatlardan biri olarak görürler. Bunları kimisi dev boyutta konik yapılardır ve üzerinde rengarenk çiçekler, yemişler, gümüş ve altın bezemeler vardır. Büyük boyda olanlar bir sedye üzerinde taşınır, ya da dört ayaklı bir sehpa üzerindedir. Kimisinin üzerinde aynalı lambalar ve en tepe noktalarında bir ay

bulunur. Boyları ve biçimi bakımından erkek cinsel organına benzediği için erkeğin gücünü, üzerindeki bol sayıda yemişler de gelinin döl bereketini simgeler. (160)

Osmanlı kültüründeki nahılın değerli konumu ölçüsünde nahılbend'lik önemli bir meslek olarak öne çıkmaktaydı. 1582 yılında III. Murat'ın şehzadesi III. Mehmet için yapılan görkemli sünnet şenliğine ilişkin düzenlenmiş bir gider belgesindeki bilgiler, nahılbentliğin bir meslek grubu olarak büyüklüğünü inler niteliktedir: Nahılbenler 4 büyük nahıl ve 1 orta nahıl ve 3 küçük nahıl cümle 8 nahıl için nahıllendlere 36.300 akça verilmiştir. Evliya Çelebi, "Esnaf-ı nahılcıyan-ı sur-i hümayun" adıyla andığı nahılbendlerin elli beş kişi olduklarını, dört dükkanda iş yaptıklarını, bu dükkânların Koska fırını başında Aksaray'da, Tahtakale'de; Nahılcıbaşı'nın dükkânının ise Odunkapısı'nın içyüzünde, Şemhane'nin karşısında bulunduğunu anlatmaktadır (And, 214).

Mehmet Arslan, "San 'at-ı Nahl-bendi" başlığını taşıyan bir yazmaya dayanarak nahıl ustalarının nasıl çalıştıklarını şöyle betimlemektedir: Nahılın ilk önce altın ve gümüş tellerden ve balmumundan bir iskeleti yapılır; sonra bu iskeletin üzeri çiçek, kumaş, meyve, kuş ve hayvan resimleriyle süslenirdi. Nahılbendler, büyük nahılları hazırlarken kendileri için kurulmuş olan tersaneden getirilen serenler üzerine serilen çadırlarda çalışırlardı. Nahıllar altın, gümüş ve balmumundan yapıldığı gibi, çeşitli mücevherlerle de süslenirdi (595).

Osmanlı saray şenliklerinde nahıllar ile birlikte anılması gereken diğer şenlik sanatı "şeker bahçe"sidir. Şeker kullanılarak gerçekleştirilen bahçeler ile kuş ve hayvan tasvirleri şenliklerin önemli bir öğesiydi. Şekerden yapılan bahçelerin ortasında genellikle yine şekerden ya da helvadan yapılmış

köşkler, ağaçlar bulunuyor; bunların üzerinde de yine şeker kullanılarak yapılmış meyve, kuş ve hayvan tasvirleri yer alıyordu. Hüseyin Hezarfen Efendi, *Telhisü'l Fi Kavanin-i Al-i Osman* adlı kitabında, 1675 yılında IV. Mehmet'in şehzadeleri Mustafa ve Ahmet için yapılan sünnet düğününü ve kızı Hatice Sultan ile Musahip Mustafa Paşa'nın evlenmeleri dolayısıyla yapılan şenliğindeki şeker bahçeleri ve şekerden tasvirler ile ilgili şunları söylemektedir: "Ve sekiz şeker nahılları ve iki şeker bağçesi bülbülleri ile ve şekerden arslanlar ve enva 'i kuşlar ve mahiler ve tavuslar ve ahular ve develer ki her birin sanduklar ile ikişer adem götürür" (Arslan, 622).

Metin And, *16. Yüzyılda İstanbul: Kent, Saray, Günlük Yaşam* kitabında, Osmanlı şenliklerinin sanatlar için önemini betimleyişi, nahıllar ve şeker bahçelerinin Osmanlı kültür ve sanat tarihi bakımından değeri üzerine "sonsöz" hükmünde, yetkin bir özet niteliğindedir:

Şenlik kendi başına bir sanat değildir ama sanatın doğal ortamı ve onun vitrini gibidir. Bir bakıma her sanat yaratısından daha geniş ama ondan daha alt düzeydedir. İster müzik, dans, oyunculuk gibi zaman sanatları, ister resim, heykel, mimari gibi uzam sanatları olsun şenlikler onları bir araya getirir, bir örgütü bir birliğe ulaştırır. Ama her bir sanat gene de kendi özelliklerini korur. Şenlik bir sanat eserine göre daha aşağı bir düzeydedir, çünkü onun gibi yaratıcı bir zekanın ve planlanmış bir tasarımın ürünü değildir. Ancak her bir sanatın gelişimi için çatı oluşturur, sanatın işlevi için gerçek bir ortam yaratır. Çeşitli türleri bir araya getirir, bununla birlikte her birinin sınırlarını da belirler; uzam ve zaman sanatlarından oluşan bir kesit sunar. Böylece çeşitli sanatlarla, sanat

sayılmayan teknoloji ve nesneler tek bir üstün sanatı oluşturan bir bileşime varırlar. (159)

Bu incegönüllü çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'nda toplumun ana değerlerinden biri olarak, evlenme ve sünnet vesile kılınarak gerçekleştirilmiş olan şenliklerde önemli bir yere sahip olduğunu bildiğimiz "nahıllar" ve "şeker bahçeleri" ile ilgili olarak bir imge demeti sunmakla ödevini yerine getirmeye çalışmıştır.

KAYNAKLAR:

- And, Metin. *16. Yüzyılda İstanbul: Kent, Saray, Günlük Yaşam*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1993.
- . *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Arslan, Mehmet. *Osmanlı Makaleleri: Edebiyat, Tarih, Kültür*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2000.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 2*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1983.

Yalçın ARMAĞAN

SON YARIM ASIRDA TÜRKÇE YAZINSAL ELEŞTİRİ

Bu bildiride sizlere son elli yıl içinde Türkiye’deki eleştiri alanında ürün veren yazarları tanıtmaya çalışacağım. Ancak verilen kısa zamanda eleştiri alanındaki bütün gelişmeleri aktarmam olanaksız. Bu nedenle, bildiriye Türkiye’deki eleştiriye kuşbakışı bir değerlendirme olarak almanızı diliyorum.

Cöntürk ve sonrası

Orhan Koçak’ın “Türkçe’de Eleştiri” adlı söyleşisinde belirttiği gibi “bugün eleştiri dediğimiz şey bizde Tanzimat’tan sonra başladı” (89). Zaten böyle olması da tarihsel bir zorunluluktur. Çünkü Octavio Paz’ın “Eleştirisi olmayan bir yazın modern değildir” sözüne dayanırsak Türkçe modern edebiyatın başlangıcı saydığımız Tanzimat döneminden eleştiriye beklememiz gerekir. Gerçekten de eleştiri sayabileceğimiz bazı metinler ilk kez Tanzimat dönemi edebiyatçıları tarafından yazılmıştır. Ancak nasıl Türk edebiyatının “modern” ilk örnekleri pek çok eksiklik içerirse, bu dönemin eleştiri yazıları da eksiklikten nasibini alır. Konu dışı olduğu için bu eksiklikler üzerinde durmayacağım. Ancak şunu belirtmeliyim ki Türkiye yazınında en zayıf alan başlangıçtan bugüne eleştiridir. Tanzimat’tan 1950’li yıllara gelinceye kadar pek

çok yazarın adı eleştirmen olarak anılsa da, bu kişilerden geriye kalan “eleştirel metin” sayısı çok azdır. Bunun en önemli nedenlerinden ilki kuramsal bilginin, eleştirel düşüncenin yokluğu ise, ikincisi eleştirinin alanının eleştirel olmayan metinlerle doldurulmasıdır. Türkiye’de “eleştirinin ilk ustası” olarak anılan Nurullah Ataç, bir “eleştirmen”den önce denemecidir aslında. Ancak Ataç ve onun izinden gidenlerin yazdıkları eleştiri hatta inceleme olarak da kabul edilmiş, böylece eleştirel birikim zayıf kalmıştır.

Denemenin eleştiri olarak kabul edildiği “eleştiri” anlayışına ilk önemli karşı çıkışı Hüseyin Cöntürk yapar. Cöntürk 1958’de yayımlanan ilk kitabı *Eleştirmeden Önce*’de nasıl bir eleştiri anlayışının geliştirilmesi gerektiğini belirlemeye çalışır. Hüseyin Cöntürk’e göre eleştirmen, eleştirinin “kurmaca” bir tür olmadığına ayırmına varmalı, eleştiri terimleri kullanmayı bilmeli, açık ve anlaşılır bir dille yazmalı, sohbet havasından ve kişisel izlenimlerden uzak durarak metne yoğunlaşmalıdır. Cöntürk edebiyat eleştirisinin felsefeden ve diğer disiplinlerden yararlanması gerektiğini de belirtir. İlkelerini saptadığı eleştiri anlayışını “nesnel”, “bilimsel” olarak niteleyen Hüseyin Cöntürk, bu ilkelere uymayan yazıları “öznel eleştiri” olarak adlandırır ve kimi noktalarda bunları eleştiri türünün dışında sayar. Cöntürk öznel eleştiri yapanlara Nurullah Ataç’ı örnek verir. Hüseyin Cöntürk’e göre “Ataç’ın görüşleri edebiyattan çıkmadığı, edebiyat eğrisi üzerindedir, ona aykırı değildir, fakat bu görüşler belirli bir ölçüler sistemine bağlanmamıştır” (30). Cöntürk’ün aynı kitapta olumsuz bir örnek olarak verdiği diğer yazar da Fethi Naci’dir. Cöntürk’e göre Fethi Naci bir edebiyat eleştirmeninden daha çok bir ahlak bilimci gibi davranmaktadır.

Hüseyin Cöntürk, *Eleştirmeden Önce* kitabından sonra *Çağının Şairi*'ni yayımlar. Bu kitabında şiire ait “kuramsal” denebilecek tartışmalar yürütür. Kuramsal nitelikli bu çalışmalarından sonra da Cöntürk ilkelerini metne uygulamak için çalışır. Eleştirmen, 1961 yılında Turgut Uyar’ın *Dünyanın En Güzel Arabistanı* kitabındaki kimi şiirleri incelediği *Turgut Uyar*, 1962’de Suut Kemal Yetkin’in yazılarındaki tutarsızlıklardan yola çıkarak Türkiye’de denemenin niteliğini tartıştığı *Günlerin Göttürdüğü*, 1964’te Behçet Necatigil’in şiirlerini ve Edip Cansever’in “Salıncak” şiirini incelediği *Behçet Necatigil ve Edip Cansever Üstüne* kitapları yayımlar. 1960’lı yıllarda dergilerde sıkça görünen Cöntürk, sonraki yıllarda hiçbir yazı yayımlamadığı gibi kitaplarının yeni baskılarını yaptırtmadı. Özellikle son yıllarda eleştiri alanında yaşanan gelişmelerin ardından Cöntürk’ün 1950’li yıllarda yapmaya çalıştıklarının ne denli önemli olduğu anlaşıldı. Onun adına dergilerde özel bölümler hazırlandı, eleştiri anlayışı üzerine pek çok yazı yazıldı.

Hüseyin Cöntürk’le aynı yıllarda yazılarını yayımlamaya başlayan Fethi Naci hala Türkiye’nin en etkin eleştirmenlerinden biridir. Ancak Naci etkinliğini yazılarının sağlam yapısından öteye, uzun yıllar eleştiride tek isim olarak anılmasından alır. Marksist bir bakış açısını benimseyen Fethi Naci, son yirmi yıldır yazı etkinliğini “eleştiri günlüğü” adını verdiği türde sürdürüyor. Adının günlük olması nedeniyle kişisel izlenimlerin sıkça yer aldığı bu yazılarda Naci en çok dilin kullanımına dikkat ediyor. Yazılarının büyük kısmını romanlardan yaptığı alıntılar kaplıyor. Fethi Naci’nin en önemli eseri olarak *Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*’yi sayılabilir.

Eleştiriler

Şimdi her hangi bir dönemselleştirme yapmadan Türkiye edebiyatında eleştiriye katkıda bulunan eleştirmenleri sizlere tanıtacağım.

Ahmet Oktay

Yazıları oldukça geç kitaplaşan Ahmet Oktay, hem romanda, hem şiirde, hem de kuramsal alanda yazılar yayınladı. Çözümleyici olmayı yazıları için bir zorunluluk sayan ve bunu başarabilmek için çok sayıda kaynağa başvuran eleştirmenin kitap sayısı hayli fazla, bu nedenle tüm kitaplarından söz edemeyeceğim ama belli başlılarından kısaca anayım. Oktay'ın 1993'de yayımlanan *Türkiye'de Popüler Kültür* eşine az rastlanan bir çalışmadır. Ahmet Oktay bu incelemesinde çoğu kez romanlardan yola çıkarak dönemlerin popüler anlayışlarını belirler. Ahmet Oktay, *Karanfil ve Pranga*'da Ahmet Arif şiiri, *İsrafil Sûr*'unda Enis Batur'un *Opera* kitabı, *Şeytan Melek Soyтары*'da da Selim İleri'nin romancılığı üzerinde durmuştur. *Karanfil ve Pranga*'da Ahmet Arif şiirini yaratan sosyal koşulların üzerinde duran Oktay, *İsrafil'in Sûr*'un da Enis Batur'un "okunması güç" kitabı *Opera*'yı açıklamaya çalışmıştır. Ahmet Oktay geçen yıl şiir alanında yazdığı metin incelemelerini *Şairin Kanı*, roman, öykü ve anlatı üzerine eleştirilerini de *Anlatıların Aynası* adıyla topladı. Ancak Oktay'ın pek çok önemli yazısı baskıları tükenen kitaplarında kaldı. Örneğin Ahmet Oktay'ın *Şair ile Kurtarıcı* kitabında yer alan "Kahraman İngesi ve İçeriği" adlı yazısı Türkiye'de 1970'li yıllarda yazılan şiiri anlamak da çok yararlı bir yazıydı. Yine Oktay'ın baskıları tükenen *Yazın İleşim İdeoloji, Sanat ve Siyaset, Zamanı Sorgulamak* kitaplarında

Türkiye'deki edebiyat kültürünü anlamakta ufuk açıcı yazılar vardır.

Enis Batur

Türkiye'nin en önemli kültür adamlarından Enis Batur, her şeyden önce yayımladığı kitapların çokluğu ve çalışkanlığının uyandırdığı şaşkınlıkla anılır. Batur metin incelemesi yapan çalışmalarının azlığına rağmen kısa ama yetkin kuramsal yazılarıyla eleştiri alanında etkili oldu. Yazılarının en belirgin niteliği Batur'un deneme biçimine yakın durmasıdır. Batur'un konumuz bağlamında en önemli çalışması Ece Ayhan şiirini çözümlediği *Tahta Troya*'dır. Batur'un bu uzun yazısının diğer bir önemli niteliği ise bugün sıkça kullandığımız metinlerarası ilişkiler kavramının Türkiye'deki ilk uygulama örneklerinden biri olmasıdır. Batur'un daha çok kuramsal nitelikli yazılarını topladığı *Ebabil Yazıları*, denemelerini bir araya getirdiği *Yazının Ucu*, *Alternatif Aydın*, *Saatsiz Maarif Takvimi* ve şiir yazılarını bir araya getirdiği *Smokinli Berduş*'u özellikle anmak gerekir.

Hilmi Yavuz

Türkiye'nin diğer önemli bir kültür adamı Hilmi Yavuz'un *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Türkiye'de bu alanda yazılan en önemli kitaplardan biridir. Yavuz, bu kitabında kuramsal düzeyde tartışma yürütüp metin incelemeleri yapar. Şiir alanında yazılarının büyük bir çoğunluğu kitaplaşmayan Yavuz'un öncelikle Behçet Necatigil'in "Dağ", Asaf Halet Çelebi'nin "Sema-ı Mevlana" şiirini çözümlediği iki yazısını belirtmek gerekir. Bu yazılarda Hilmi Yavuz, Micheal Riffaterre'in *Semiotic of Poetry* kitabında önerdiği yöneme

bağlı kalarak şiirleri metinlerarası düzlemde “anlamlandırır”. Ayrıca Hilmi Yavuz’un Selahattin Hilav’la Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine yaptığı tartışma Türkiye yazınında eşine pek sık rastlanmayan nitelikli polemik yazılarından.

Semih Gümüş

Semih Gümüş, daha çok öykü alanında çalışmalarını yoğunlaştırdı. Onun Türk edebiyatına asıl büyük katkısı yedi yıldır yayın yönetmenliğini üstelendiği *Adam Öykü* dergisiyle oldu. Son yıllarda Türkiye’de öykü alanında çok ciddi gelişmeler oluyor. Yazına yeni başlayanların çoğu eskiden şiir yazarken şimdi bu oranın öykü lehine değiştiğini gözlemlemek olanaklı. Bu yönelimde *Adam Öykü* dergisinin büyük katkısı oldu. Bu derginin en dikkate değer niteliği yalnızca öykü yayımlamakla yetinmeyip, öykü üzerine hem kuramsal, hem eleştirel düzeyde yazılara yer vermesidir. Semih Gümüş bu derginin editörlüğünü yapmadan önce de, sonra da pek çok değerli eleştiri yazısı yayımladı. İlk kitabı *Roman Kitabı*’nda yalnızca metinleri çözümlemekle yetinmeyip kendi yöntemini kurmak için de uğraş verdi. Ayrıca Semih Gümüş Türkiye’de pek sık rastlanmayan bir yapıt üzerine kitap oylumunda çalışmalar da yaptı. 1994’de yayımlanan *Kara Anlatı Yazarı*’nda Vüs’at O Bener’in romanlarındaki karmaşık yapıyı çözümlemeye çalıştı. İntihar olgusunu merkeze alarak Adalet Ağaoğlu’nun *Hayır* romanını çözümlediği *Başkaldırı ve Roman* 1996’da ve yine Adalet Ağaoğlu’nun bir başka kitabını, *Romantik Bir Viyana Yazı*’nı ele aldığı *Yazının ve Tarihin Bilinci* 1996’da, son yıllarda öykü üzerine yazdığı eleştiri yazılarını bir araya getirdiği *Öykünün Bahçesinde* 2000’de yayımladı.

Hasan Bülent Kahraman

Şiir alanındaki eleştiri yazılarıyla Hasan Bülent Kahraman tartışmalar yaratan bir eleştirmendir. Özellikle Yahya Kemal'den yola çıkarak moderniteyi ve modernizmi tartıştığı kitabı Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu? yayımlandıktan sonra Türkçe şiirde modernizm bir kez daha tartışma konusu edilmiştir. Kahraman'ın Türk Şiiri, Modernizm, Şiir kitabı da hem kuramsal bir çerçeve kurmayı, hem de modern metinleri çözümlemeyi deneyen bir kitaptır.

Akademisyenler

Eleştiri söz konusu olunca Türk yazımına büyük katkı sağlayan, bölümleri Türk edebiyatı olmayan akademisyenleri saymak gerekir. Bu akademisyenlerden en önemlisi *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ın yazarı Berna Moran'dır. İngiliz edebiyatı profesörü Moran üç ciltten oluşan çalışmasında Tanzimat'tan başlayarak Türkçe romanın seyrini ele almıştır. Bu yazılarda Moran'ın kuram bilgisini yapıta uyguladığını görmek olanaklıdır. Zaten Türkçe yazılmış en önemli kuram kitabı *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*'nin yazarı da Berna Moran'dır.

Berna Moran gibi İngiliz edebiyatı profesörü olan Jale Parla, Tanzimat dönemi romancılarının zihinsel durumunu irdelediği kitabı *Babalar ve Oğullar* ve Türkçe romanlarla birlikte roman türünün belli başlı yapıtlarını ele aldığı *Don Kişot'tan Bugüne Roman* kitaplarıyla Türkçe eleştiriye önemli katkılarda bulundu.

İngiliz edebiyatında eğitim alan bir diğer eleştirmen de Murat Belge'dir. Yazıları çok geç kitaplaşan Belge, 1994 yılında yayımlanan *Edebiyat Üstüne Yazılar*'da Kemal Tahir,

Oğuz Atay, Sevgi Soysal, Latife Tekin üzerine yazılarını bir araya getirmiştir. Belge de, Berna Moran ve Jale Parla gibi metin merkezli bakışı benimseyen bir eleştirmendir.

Alman edebiyatında uzman olan Yıldız Ecevit ise son yıllarda pek çok başarılı yazı yayımlamıştır. Bu adlara yine başka bir dilin edebiyatında uzman olan ama Türkçe edebiyat üzerine de yazan Gürsel Aytaç, Dilek Doltaş, Mehmet Rifat, Adnan Benk, Akşit Göktürk ve Tahsin Yücel adlarını eklenmelidir. Ayrıca buradaki konuşmacılar için özel bir anlamı olan Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerinden Süha Oğuzertem'i de unutmamak gerekir. Oğuzertem, karşılaştırma edebiyatta öğrenim görmüş ve Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Halikarnas Balıkcısı üzerine yetkin çalışmalar yayımlamıştır.

Alanı Türk edebiyatı olan akademisyenleri saymak çok zor olacak ama Mehmet Kaplan, İnci Engünün, Zeynep Kerman, Birol Emil, Orhan Okay, Olcay Önertoy, Hakan Sazyek'i ilk akla gelen eleştirmenler olarak sıralayabiliriz.

Denemeci Eleştirmenler

Türkiye'de eleştirinin alanını fazlaca kaplayan deneme türünde de eleştiri niteliğini yakalayan yazarlar oldu. Bunların en başında Füsun Akatlı'yı saymak gerekir. Akatlı kuramsal bilgisinin yeterliliğine karşın özellikle eleştiri yazmaktan uzak bir tavır sergiler ve denemede ısrar eder. Ancak yapıta ilişkin söyledikleri salt kişisel düzeyde değil, metni açımlayıcı niteliktedir.

Akatlı gibi Mehmet H. Doğan da terciğini denemeden yana kullanır. Daha çok şiir üstüne yazan Doğan, İkinci Yeni ve 80'li yılların şiiri üstüne yazdıklarıyla şiir alanındaki en

etkin eleştirmendir. Bu eleştirmenlere Doğan Hızlan, Feridun Andaç, Ramis Dara, Metin Celal'i de ekleyebiliriz.

Şair Eleştirmenler

Türkiye'de eleştirmen görevini çoğu kez kurmaca yazarları da yüklenmek zorunda kalmıştır. Özellikle şiir alanında şairler çoğu kez eleştirmenliğe de soyunmuşlardır. Ancak "eleştiri"ye benzeyen bu yazıların büyük çoğunluğu çözümleyici olmaktan uzak, kişisel izlenimlerin aktarıldığı yazılardır. Bu niteliklerden yazdıklarıyla ayrılan yazarlar da vardır.

Bunlardan Cemal Süreya, *Sapkam Dolu Çiçek*'le kitabında bir araya getirdiği yazılarında çözümleyici bakışı ile dikkati çeker. Cemal Süreya gibi Güven Turan da yazdıklarıyla kişisel izlenimin sınırlarını aşar. Yine şair olan ve kuramsal nitelikte kitaplar kaleme alan *Tabula Rasa*, *Yazınsal Söylem Üzerine*, *Şiir ve Gerçeklik* kitaplarının yazarı Özdemir İnce, kuramsal yazılarındaki bilgileri diğer yazılarında yeterince kullanmasa da önemli yazılar kaleme almıştır. *Modern Türk Şiirinin Doğası*'nın ve *Sezai Karakaoç'un Şiiri* adlı incelemeleri yazan Ebubekir Eroğlu da bir şairdir. Turgut Uyar da *Bir Şiirden* kitabında yirmi bir şairden seçtiği şiirlerden yola çıkarak Türkçe şiirin genel yönelimlerini saptamaya çalışır.

Son İki Eleştirmen

Son olarak iki önemli eleştirmenden söz etmek istiyorum, Nurdan Gürbilek ve Orhan Koçak. Orhan Koçak yazın eleştirisi alanındaki yazılarının çokluğuna rağmen bunları kitaplaştırmadı. Orhan Koçak, en çok Melih Cevdet Anday üzerine yazı yayınladı. Bu yazılarında hem Melih Cevdet Anday şiirini anlamaya, hem de Türkçe şiirdeki kimi nitelikleri

yakalamaya çalıştı. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı üzerine yazdığı "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna" yazısında hem postmodernizmi, hem de tüm güncel edebiyat sorunlarını ele aldı. Koçak bunların dışında Halit Ziya Uşaklıgil, Vüs'at Bener, Enis Batur üzerine de nitelikli çalışmalar yaptı.

Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* adlı kitabında Oğuz Atay, Bilge Karasu, Yusuf Atılgan, Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine yazılarını bir araya getirdi. Yazıları bu yazarlar üzerine yazılmış en nitelikli çalışmalardandır. Gürbilek, *Ev Ödevi* kitabında ise yazılarının deneme tonunu biraz daha yoğunlaştırdı. Metni çözümlemekten daha çok bir okur olarak metnin kendinde bıraktığının üzerinde durdu.

Konuşmama son verirken birçok eleştirmeni saymayı unuttuğumu itiraf etmeliyim. Ama konuşmayı bitirmeden şu isimlerinde Türkiye'de eleştiriye büyük katkıları olduğunu belirtmeliyim: Asım Bezirci, Memet Fuat, Selahattin Hilav, Eser Gürson, Oğuz Demiralp, Bedrettin Cömert, Ahmet İnam, Nedim Gürsel.

KAYNAKÇA:

Cöntürk, Hüseyin. *Eleştirmeden Önce*. Ankara: Kaya Matbaası, 1958.

Koçak, Orhan. "Türkiye'de Eleştiri". *Söyleşiyi Yapan: Semih Sökmen. Defter 31* (Sonbahar 1997): 88-108.

Paz, Octavio. *Modern İnsan ve Edebiyat*. Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Türkiye'de Eleştiri ve Deneme. Haz. Hüseyin Atabaş. Tömer Yayınları, 2001.

30 EYLÜL 2002 TARİHİNDE PRİZREN'DE "DOĞRU YOL"
KÜLTÜR SANAT DERNEĞİ'NDE DÜZENLENEN ŞİİR ŞÖLENİ'NDEN
GÖRÜNTÜLER



Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans öğrencisi Drita ÇETAKU'nun
açılış konuşması



"Doğru yol" Kültür Sanat Derneği'nde seyircilerden bir görüntü.



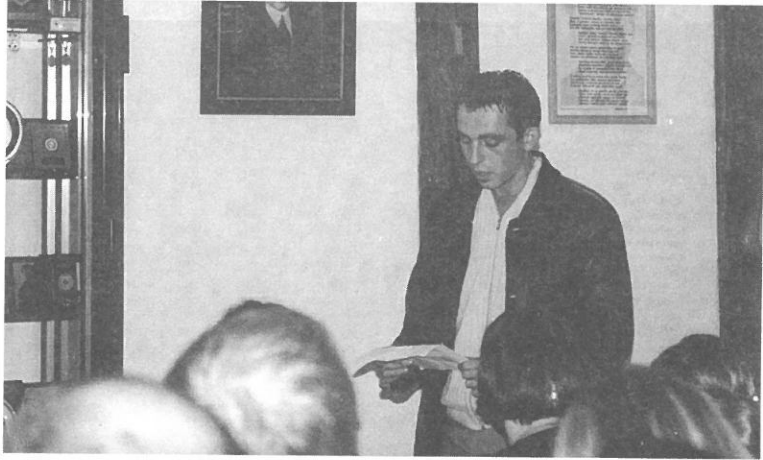
Şiir şöleninde dinleyiciler.



Kosova Türk yazarlarından A. Rifat YEŞEREN tiyatro eserinden bir şiirini sunarken.



Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi Magdalena Sodzaceny
şir söylerken.



Priştina Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğrencisi Enis KERVAN
şirini okurken.

01 EYLÜL 2002 TARİHİNDE PRİZREN'DE PRİŞTİNE ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM FAKÜLTESİ'NDE DÜZENLENEN "EDEBİYAT BULUŞMASI
SEMPOZYUMU" MUNDAN GÖRÜNTÜLER



Prishtina Üniversitesi Filoloji Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Başkanı
Prof. Dr. Nimetullah HAFİZ "Edebiyat Buluşması Sempozyumunu" açarken.



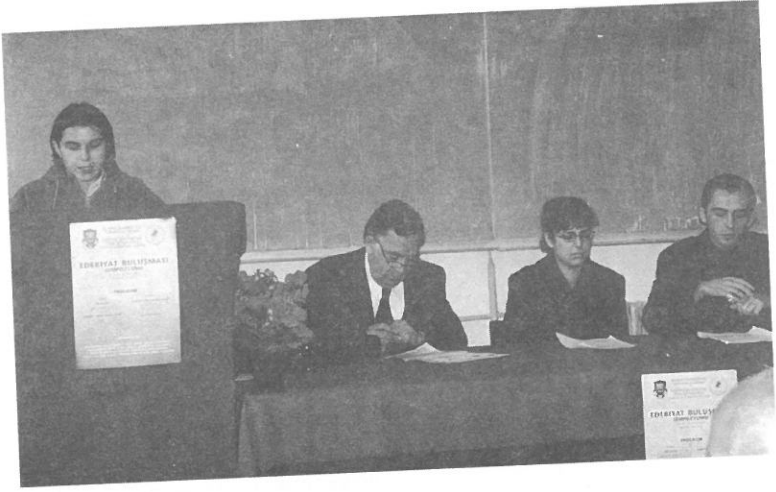
Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi Drita
ÇETAKU "Edebiyat Buluşması Sempozyumu"nu selamlarken.



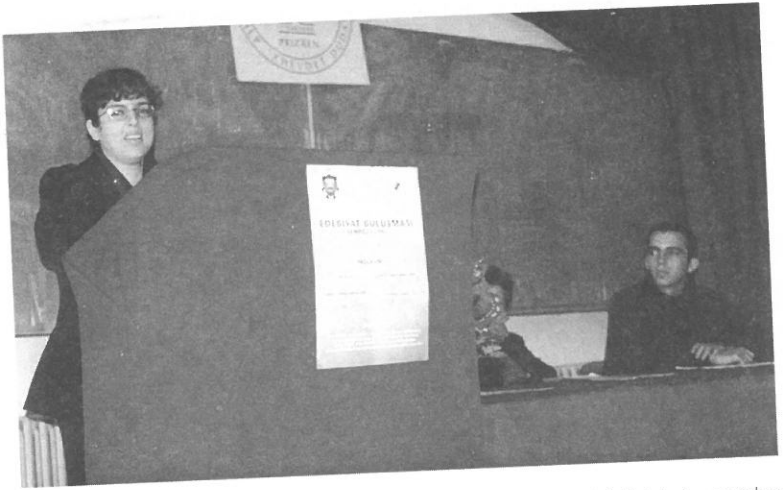
"Edebiyat Buluşması" sempozyumunun açılış oturumuna katılan T.C.Eşgüdüm Müsteşarı Sayın Metin KILIÇ, A. Rifat YEŞEREN ve Salih LİKA ile birlikte.



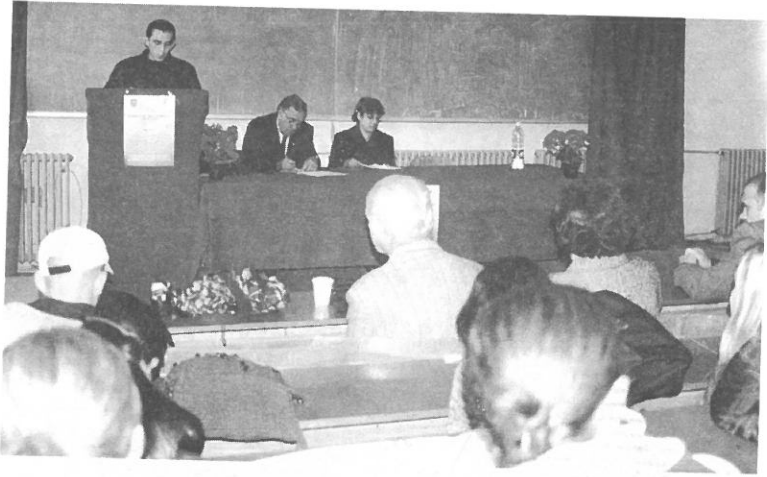
Bilkent öğrencisi Evrim ÖLÇER bildirisini sunarken.



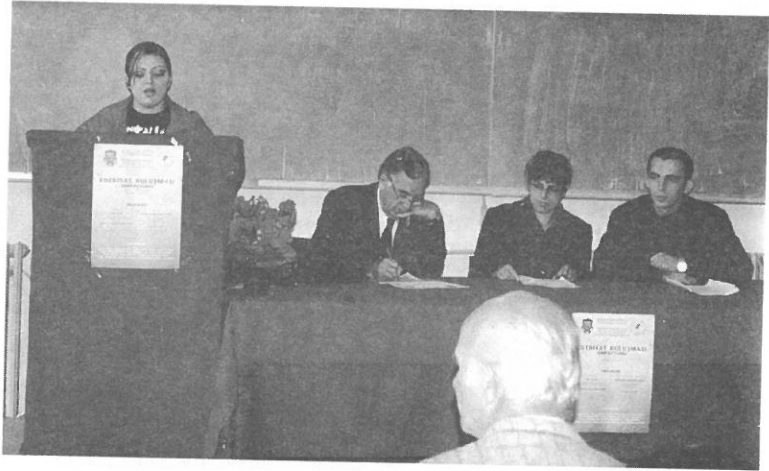
Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans öğrencisi Magdalena Sodzwiceny bildirisini sunarken.



Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans öğrencisi Pınar Aka bildirisini sunarken.



Priştine Üniversitesi öğrencisi Enis KERVAN katılamayan bir misafirin bildirisini sunarken.

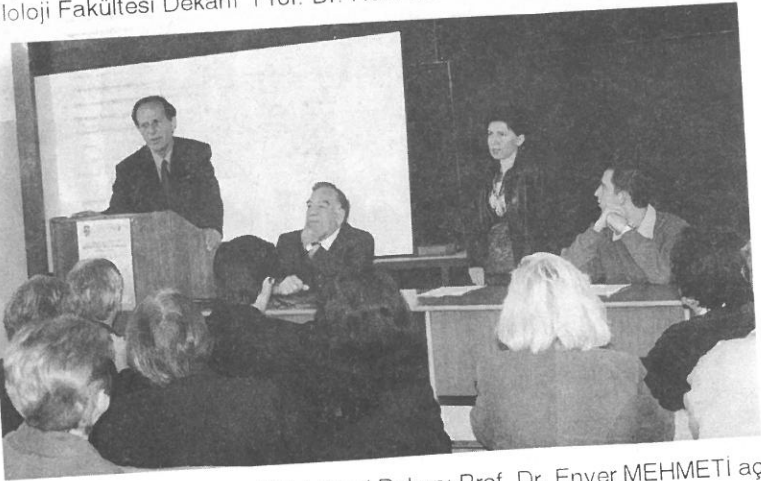


Şengül ŞAHKO katılamayan bir misafirin bildirisini sunarken.

02 EYLÜL 2002 TARİHİNDE PRİŞTİNE ÜNİVERSİTESİ
FİLOLOJİ FAKÜLTESİ'NDE DÜZENLENEN SEMPOZYUMUN İKİNCİ
OTURUMUNDA GÖRÜNTÜLER



Prishtine'de T.C. Eşgüdüm Müsteşarı Metin KILIÇ Bey Bilkent Üniversitesi Edebiyat Buluşması Sempozyumuna katılanlarla birlikte Prishtine Üniversitesi Filoloji Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Nuhi RECEPI'nin verdiği kabulünde.



Prishtine Üniversitesi Filoloji Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Enver MEHMETİ açılış konuşmasını yaparken



Priştine’de “Edebiyat Buluşması” sempozyumunda seyircilerden bir görüntü.



Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans öğrencisi Pınar AKA sempozyumun Priştine’deki oturumunda bildirisini sunarken.



Bilkent Üniversitesi Yüksek Lisans öğrencisi Evrim ÖLÇER sempozyumun
Priştine'deki oturumunda bildirisini sunarken



Priştine
Üniversitesi
öğrencisi Şengül
ŞAHKO
katılmayan bir
misafirin
bildirisini
sunarken.

