

Edebiyatta Arayışlar

Yazarlar:

Alev ÖNDER
Adnan OKTAY

Ali ALGÜL
Timuçin AYKANAT

Editör: Adnan OKTAY

Edebiyatta Arayışlar

Yazarlar:

Dr. Alev ÖNDER

Doç. Dr. Adnan OKTAY

Dr. Ali ALGÜL

Dr. Timuçin AYKANAT

Editör: Doç. Dr. Adnan OKTAY



Copyright © 2019 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution Of Economic Development And Social Researches Publications®

(The Licence Number of Publiator: 2014/31220)
Turkey TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksad.net

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications – 2019©
ISBN: 978-625-7954-16-7
Cover Design: İbrahim Kaya
December / 2019
Ankara / Turkey
Size: 13,5 x 19,5 cm

İTHAF

Bu kitap, modernitenin tüm acımasız saldırılarına rağmen savaş yorgunu coğrafyamızda esarete boyun eğmeyen ve sadece hak olanı savunmak için direnmeye devam eden bütün kadınlara ithaf edilmiştir.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
ÖNSÖZ	2
PRİMO TÜRK ÇOCUĞU: PRİMO'NUN OĞUZ'A DÖNÜŞÜM SERÜVENİ.....	11
KEMÂL ÜMMÎ DÎVÂN'INDA RİTMİK BİR DEĞER OLARAK REDİF	49
EROL TOY'UN DORUKTAKİ ÖFKE ROMANINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK İZLERİ	85
KELİME SEÇİMİ BAKIMINDAN ŞÂHÎ DÎVÂNI ..	116
TOPLU KAYNAKÇA	139
ÖZEL İSİMLER DİZİNİ.....	150

ÖNSÖZ

Edebiyat araştırmalarının farklı alanlarında çalışan yazarların önemli buluşmalarından birini bu kitapta göreceksiniz. Bu kitap, edebiyata farklı açılardan dokunmaya çalışan yazarların alanlarını bir araya getirip mecederek metinlerarası bir okuma gerçekleştirme amacı gütmektedir. Edebiyat okuyucusu ve araştırmacısı için farklı alanlarda yazılmış, farklı konulardaki bölümlerle yeni bir farkındalık oluşturmanın gayreti içindeyiz. Haliyle okuyucu bu çalışmaya baktığında aynı anda edebiyatın farklı konularıyla karşılaşma fırsatı bulacaktır.

Alev Önder, *Primo Türk Çocuğu: Primo'nun Oğuz'a Dönüşüm Serüveni* başlıklı çalışmasında Ömer Seyfettin'in *Primo Türk Çocuğu* adlı eseri üzerinden halkın bilinçlenmesi ile kültürel kimlik ve belleğin oluşturulması yönündeki çabalarına işaret etmektedir. Kültürel kimliğin ve belleğin inşasını Ömer Seyfettin, zaman, mekân ve olaylar zincirini statik bir 'an'a sıkıştırmadan daha geniş bir zaman ve mekân üzerinden gerçekleştirmektedir. Onun hikâyelerinin belki de eskimemesinin sebepleri arasında bu gerçek yatmaktadır. Eserde Türk mantalitesi, ad verme, kültürel yaklaşım, dünyayı algılayış biçimi üzerinde

durmuş olması, Ömer Seyfettin'i *Emile Durkheim* çığırından bir sosyolog haline dönüştürmektedir. Toplumu göstergelerin arkasındaki gerçek boyutuyla tanıtmaya çalışan yazar, Primo adlı bir Türk çocuğunun Oğuz'a dönüşme serüvenini çarpıcı bir anlatımla dile getirmektedir.

Ömer Seyfettin eserde kendi kimliğinin özel hususiyetlerini Primo üzerinden okuyucuya vermeye çalışmıştır. Böylece gençliğe bir fikrin savunucusu olma düşüncesini aşılama gayesini gütmüştür. Önder'in *"Toplumsal cinsiyet rollerine dair duyarlılıkla okunduğunda hikâyede güçlü, iradeli ve kararlı erkek özneye "kurtarıcı" rol atfedildiği görülmektedir."* İfadeleri dikkat çekmektedir. Dönem toplumu içinde pasif kadın karakterin varlığı, nesne pozisyonundaki kadının ya da zayıf çocuğun aslında bu yönüyle de toplumsal uyanışın motoru ya da özneleşme serüveninin ana parçası olduğuna işaret etmektedir.

Önder, çalışmasını şu ifadelerle sonuçlandırmıştır: *"Türkçülük ana fikri üzerinden şekillenen hikâyede belleğini yitirmiş kimselerde kendilik bilinci oluşturmak temel meseledir. Türk toplumunun gaflet uykusundan uyanış serüveninin kahramanı Primo, Oğuz'a dönüşerek bu misyonunu yerine getirecektir."*

Primo, işgal edilmiş topraklarda bellek yitimine uğramış topluluğu gözlemler ve eleştirir. Aktör olarak çocuk, değişim yaratacak güçle donatılır ve olumsuz koşullara rağmen "toplumsal uyanış" yaratabileceği inancını korur. Kültürel bellek, kuşaklar arasında kurulan bağ ile yeniden inşa edilmektedir. Tamamlanmamış hikâyede Primo, hedeflediği eylemi gerçekleştirmemiş olsa da milli kimliğin geleceğine dair umutların korunmasını sağlamıştır."

Kitabın bir diğer çalışması Adnan Oktay tarafından yazılmış olan *Kemâl Ümmî Dîvân'ında Ritmik Bir Değer Olarak Redif* adlı çalışmadır. Bu çalışmada edebî türlerden şiir üzerinde öncelikle durulmuş, ardından şiirin içindeki ritmik unsurlardan bahsedilmiştir. Bu unsurlardan kafiye yanında ritmik aruz kalıpları, seci ve cinaslı ifadeler ile redif üzerinde durulmuştur. Örneklem olarak XV. Asırda yaşamış olan Kemâl Ümmî'nin Dîvân'ındaki redifler üzerinde durulmuştur.

Elde edilen verilerden Kemâl Ümmî'nin şiirinde redifin estetik araçsal bir yönü olduğu tespit edilmiştir. Şair şiirine yeni bir tat, zevk ve çeşni katmak, ritmik açıdan şiirini güçlendirmek amacı gütmüştür.

Oktay "Klasik metinler, bir ülkenin eğitim ve kültür politikalarının şekillendirilmesi açısından önemlidir. Bunun için klasik metinlerin çağa taşınması, yeni neslin okuyup bu metinlerden haz almasının sağlanması ve ülkenin geleneksel kültür kodlarının bilinmesi gerekir. Bu amaçla ortaöğretim sıralarında öğrencilerin ve genç kuşağın farkındalığını arttırmak açısından seçilip kullanılan klasik metinlerin redifli olmasına dikkat edilmelidir." ifadeleriyle ortaöğretimde kitaplar için seçilecek olan şiirlerin niteliklerine vurgu yapmıştır.

Ayrıca Oktay'ın "Lise düzeyindeki edebiyat kitaplarına alınması gereken metinlerin/şiirlerin estetik, edebî niteliklere haiz, ritmik değeri olan, kolay ve rahat redif ve kafiyelere sahip, Türk edebiyatında en fazla kullanılan aruz kalıplarıyla yazılmış, anlaşılır, hikmetli, didaktik özellikler içeren metinler/şiirler olması gerekmektedir." ifadeleri, söz konusu tercihin ana çerçevesini belirlemektedir.

Bu kitabın diğer bir başlığı da Ali Algül'ün kaleme aldığı Erol Toy'un Doruktaki Öfke Romanında Toplumcu Gerçekçilik İzleri başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışmada toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatındaki izleri tespit edilmeye çalışılmış, Doruktaki Öfke adlı roman

üzerinden bu kuramın edebî metin üzerinden toplumsal izleri irdelenmiştir. Yazarın sanatı, edebî kişiliği ve eserlerinin tanıtılmaya çalışıldığı çalışmada olumlu/makul kahraman savunusu yanında kapitalist devlet eleştirisi yapılmıştır. Bunlar yapılırken sosyalist düşüncenin savunusu karşımıza çıkmaktadır. Öyleyse toplumcu gerçekçiliğin en önemli ayaklarından birisi sosyalist düşünce akımıdır. Bu düşüncede mevcut gerçekliğin içinde bulunduğu halden ziyade onun nereye doğru gittiği ya da neye evrildiği önemlidir. Yazarın *"Dünyayı derinden etkileyen Marksist edebiyat, Rusya ile neredeyse eş zamanlı olarak Türkiye'de de varlığını gösterir. Avrupa'daki sanayileşme sonucu ortaya çıkan işçi sınıfı, sanayileşememiş Osmanlı Devleti'nde gözükmez. Sanayileşmedeki sıkıntı Cumhuriyet Türkiye'sinde de sürünce Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik daha çok Kemalizm'den ve köylüler üzerinden bir varlık gösterir."* ifadeleri, Türkiye'deki toplumcu gerçekçiliğin serüvenini de özetlemektedir.

Toplumcu gerçekçilik, 1920'lerde Rusya'da ortaya çıkarken 1930'larda Türk edebiyatında görülmeye başlar. Dönemin iktidarının özel "önlem"lerine rağmen kısa sürede Türkiye'de yaygınlaşan bu akım, büyük şair ve yazarlar

tarafından benimsenmiştir. Nazım Hikmet'in de benimsemiş olduğu bu akımın önemli takipçilerinden biri Erol Toy'dur. Toy, ilk dönemlerden itibaren bu görüşün izinden hareket etmiş, eserlerini bu akımın etkisiyle yazmıştır.

Yazar *Doruktaki Öfke*'de olumlu kahraman ve kapitalist devlet eleştirisini işlemeye çalışmıştır. Eserde kırsalda/ormanda çalışırken topluca kazanan orman köylüsünün sosyal yaşantısı fotoğraflanmaya çalışılmıştır. Birey, emek alanlarında ter dökmekte, bunun yanında birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için düşüncesini benimsemektedir. Romanda ortak yaşamın zorunlu yönü köylünün yaşamı üzerinden okuyucuya sunulmuştur. Köylü, zaman geçtikçe kendi düzenini sağlayan sistemin bazı araçlarını yitirmeye başlamış ve bir kurtarıcıya ihtiyaç duymuştur. İşte tam bu noktada "olumlu kahraman" prototipi devreye girer. Bu ideal kahraman tipi Mıstan'dır. Köylünün yeniden yaşama tutunabilmesi için Mıstan'ın etrafında toplanması gerekmektedir.

Toy, Türkiye'deki siyasal değişimi ve iktidarların el değiştirmesini de eserine böylece konu edinmiştir. Ona göre çok partili hayat halk için uygun değildir. Bu görüşü, ideolojisi halk tarafından tasfiye edilen Toy'un

bir karşı söylemi olarak değerlendirmek gerekir. Yeni zenginler ve tüccar sınıfının doğuşu, kırsal alanlarda yaşayan/geçinen kitlelerin hem fakirleşmesi hem de azalması *Doruktaki Öfke*'nin vurguladığı hususlar arasında yer almaktadır.

Toy, aslında bir ideolojik çıkmazın içindedir. Başkasından yardım alarak halkın bir yere varamayacağını, kendi problemlerini kendisinin çözmek zorunda olduğunu işlemiştir. Bir arayışın peşinde olan yazar, bunu açıkça söyleyemez. Okuyucunun meseleyi alımlamasını bekler. Zannetmektedir ki, okuyucu dönüp tekrar Toy'un erken dönemlerinden itibaren savunageldiği toplumcu gerçekçilikten geçerek komünal bir yaşam şeklini sürdüren kapital iktidarın/devletin karşısında duracaktır.

Bu kitabın bir diğer başlığı Timuçin Aykanat'ın kaleme aldığı *Kelime Seçimi Bakımından Şâhî Dîvânı* adlı çalışmadır. Eski Türk şiirine yeni kapılar aralama amacı güden yazar, eski metinlerin yeniden değerlendirilmesi, anlaşılması, işlenmesinin imkânlarını araştırma peşindedir. Yazar Şâhî Dîvân'ından hareketle şairin eserini inşa ederken kullanmış olduğu kelimeleri ve bu

kelimelerin neden tercih edildiğinin sebeplerinin peşine düşmüştür.

Editör
Doç. Dr. Adnan OKTAY¹
Şehidiye-2019

¹ Öğretim Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, adnanoktay3@hotmail.com.

BÖLÜM 1:

PRİMO TÜRK ÇOCUĞU: PRİMO'NUN OĞUZ'A DÖNÜŞÜM SERÜVENİ²

Dr. Alev ÖNDER*

GİRİŞ

Yeni Lisan hareketinin öncü isimlerinden Ömer Seyfettin, milli bir dil ve edebiyatın kurulması amacıyla yazdığı eserlerinde “biz kimiz” sorusunun yanıtını araştırmaktadır. Meşrutiyet devrinin önemli düşünce adamları arasında sayılan yazar, gözlem gücü ve toplumsal konuları analiz yeteneği ile *Emile Durkheim çağırından bir sosyolog* (Baltacıoğlu, 1952: 26) olarak nitelendirilmiştir. Parçası olduğu toplumu çok iyi gözlemleyen Ömer Seyfettin, kültürel kimliğin ve belleğin tahrip edildiği dönemlerin duyarlı tanığıdır. Savaş ve

² Bu yazı, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Kültürel Kimlik ve Kültürel Bellek başlıklı proje kapsamında yapılan çalışmaların bir ürünüdür.

* Dr. Öğretim Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana, Türkiye, aonder@atu.edu.tr.

göçlerden sonra yorulup susan ve tepkisiz kalan halka ses, umut ve cesaret vermek üzere yazdığı eserlerin çoğu tarihsel ve toplumsal içeriğe sahiptir. Milli Edebiyat dönemi yazarlarının büyük önem verdiği tarih bilinci, kültürel kimliğe yeniden sahip çıkılmasını sağlayacak temel kaynaktır. Ömer Seyfettin'in amacı, kendi benliğine yabancılaşmış karakterleri telkin ederek onlara Türklük bilinci aşılacağı hikâyeleri ile milli ruhu canlandırmaktır çünkü "*Osmanlı Devleti'ndeki gerilemenin en büyük nedenlerinden birisi Türklerde milli bilincin eksikliğidir* (Gürsoy, 2012: 63)."

Ömer Seyfettin, savaşlar nedeni ile yaralanmış ulus kimliğini yeniden inşa etmek üzere kaleme aldığı hikâyelerinde millet olma ve birlik beraberliği sağlamanın esaslarını vurgulamıştır. *Tarih içinde yoğrulan ve ortak tarih, inanç, kültür ve dile dayalı sosyo-kültürel bir yapıyı* (Öz, 2012: 204) ifade eden milletin varlığı, milli değerlerin korunmasına ve yaşatılmasına bağlıdır. Yazar, askerlik deneyimleri ile kendi kültürel değerlerine yabancılaşmış bireylerin gaflet uykusuna tanık olduğu için milli ruhu diriltmenin yollarını sorgulamıştır. *Yaşadığı günlerin bütün ıstıraplarına facialarına rağmen* (Enginün,

2009: 23) yazarın iyimser bakış açısını korumasını sağlayan husus, Türk tarihi ve kimliğinin gücüne duyduğu güvendir. Şanlı tarih, milletin uyanış enerjisinin esas kaynağı olacaktır.

Kültürel kimliğin ve belleğin yeniden inşasında geçmiş önemli role sahiptir. Ömer Seyfettin'in karakterlerinin zihninde geçmiş, an ve gelecek iç içedir. Hikâyelerin yazıldığı dönemin üstünden geçen uzun zamana rağmen güncelliğini korumasını sağlayan önemli hususlardan biri metinlerin "zaman kurgusu"dur. Yazar, insanın zaman ve mekân ile ilişkisini sorgularken siyasî, sosyal ve kültürel gelişmelerin karakterlerin zihnindeki izdüşümlerine odaklanmaktadır. Bireysel ve toplumsal kimlikte yaşanan değişimin ancak geçmişin bilgi ve değerleri ile doğru yorumlanabileceğini savunmaktadır. Geçmiş ve şimdi arasındaki etkileşime büyük önem veren Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde hatıralar bu bakımdan çok önemlidir. *"Deleuze'ün Bergson'a dayanarak söylediği gibi, anının kendine özgü zamanı şimdi zamandır. Bu bakımdan hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır (Sarlo, 2012: 10)."* Hâl ile geçmiş iç içedir. Hikâye karakterlerinin

şimdiki zamanda zihinlerinde şekillenen anılar, öznel bir bakış açısının ürünüdür.

Ömer Seyfettin, zihni şekillendiren kurucu ögelere büyük önem vermektedir. Hal'in koşullarına göre şekillenen zihinler milletin geleceğini tayin edecek düşünce ve eylem gücünü taşımaktadır. Ömer Seyfettin'in özellikle tarihsel ve toplumsal konulu hikâyelerinde zaman kurgusu merkezdedir. Yazar, hem bireysel hem toplumsal tarihin izini süren karakterleri aracılığıyla hatırlama ve unutma kavramlarını sıkça sorgulamaktadır. Unuttuğu kültürel değerleri tarihsel olayların ve mekânların etkisi ile hatırlayıp öz benine kavuşan Kenan ve oğlunun anlatıldığı *Primo Türk Çocuğu*, zaman ve mekân kurgusu bakımından dikkat çeken hikâyeler arasında yer almaktadır.

Primo'nun Oğuz'a Dönüşüm Serüveni

Primo Türk Çocuğu hikâyesi, Kenan ve oğlu Primo'nun millî kimliği edinme sürecini anlatmaktadır. Hikâyenin Genç Kalemler'de basılan ilk bölümünde zihinsel bir uyanışın ardından Türklük bilinci edinme serüveni

işlenmektedir. ³ İtalya'nın Trablusgarp işgali, sokaklarda yapılan gösteriler, Orhan karakteri başta olmak üzere hikâye kahramanlarının anlattıkları şanlı tarih, kültürel belleğin taşıyıcısı mekân ve nesnelere, kimlik inşasında önemli role sahiptir. Karakterlerin iç dünyalarına şekil veren bu unsurlar ile dönemin sosyal, siyasi ve kültürel ruhu arasında etkileşim söz konusudur. Hikâyede hem iç hem de dış dünyanın gerçekleri Kenan'ı iç hesaplaşma yaşamaya itmiştir. İtalyan Grazia'dan ayrılan Kenan, oğlu Primo ile "yeni hayat" kurmaya çalışmaktadır. Kendi etnik ve dinî kimliğinden uzaklaşmayı kabul etmeyip İtalya'ya dönen Grazia, oğlu Primo'nun gözünde *o ecnebi kadın, o düşman* (Seyfettin, 2017: 352) figüre dönüşmüştür.

³ Hülya Argunşah tarafından hazırlanan "Ömer Seyfettin Hikâyeler 1" kitabı incelemede esas alınan kitaptır. Yeni lisanla hikâye "*Primo Türk Çocuğu*" başlığıyla yayımlanan ilk metin Genç Kalemler'de basılmıştır. (C. 3, S. 13, Aralık 1911, s. 3-27) *Primo Türk Çocuğu* Hikâyesinin bu yazıda incelediğimiz ikinci bölümü Türk Sözü'nde parçalar halinde basılmıştır. (S. 5, 21 Mayıs 1914, s. 39-40) Kitapta "Millî Hikâye" notu ile yayımlanmış "*Primo Türk Çocuğu Nasıl Öldü?*" başlıklı ikinci kısmın sonunda "bitmedi" notu dikkat çekmektedir (s. 352-379). Bu bakımdan metin, parçalar halinde yayımlanmış, tamamlanmamış bir hikâyedir.

"Millî kimlik, millî dilin öğrenilmesinde odaklaşan millî bir eğitim sistemi ile şekillenir, süreklilik kazanır. Dil birliği; millî kimliğin ve yaratıcılığın en önemli tabîî unsurudur (Kodaman, 2004: 29)." Bu görüş, Primo'nun eğitim hayatına yansımıştır. İtalyan kültürüne göre yetiştirilen Primo, kendi kültürel kimliğini temsil eden değerlere sahip çıkarak zihinsel bir dönüşüm yaşar. Millî benliğe dönüşü, onun Fransız okulundan ayrılıp Türk Ocağına yazılmasında önemli etkindir. Primo, bir ay içinde Türkçeyi öğrenmiştir. Dili "manevi vatan" olarak tanımlayan Ömer Seyfettin, karakterlerin adlarının seçiminde bilinçli tavır sergilemektedir. Taşdığı ad bakımından kendi kültürünün yabancıları olan Primo'ya seslenen Kenan, ona bir Türk ismi koymayı önerir. Ad, bireysel ve toplumsal kimliğin en önemli unsurları arasında yer almaktadır. Kendi milletinin değerlerine sahip çıkmaya başlayan Kenan, oğlunun önerdiği Arapça adları reddederek "*Türkçeler başkadır der. Mesela Oğuz, Turhan, Orhan, Cengiz, Turgut, Alp ve İlhan...* (Seyfettin, 2017: 353)" diye sıralarken Primo araya girer ve Oğuz'u seçer. Primo adı ile İtalyanların ad koymada düşünüş biçimi ile Türk kültürü arasındaki farka işaret edilmektedir. Primo ve Sekundo adları "birinci ve ikinci" anlamına gelirken öznelere adeta

nesne gibi sıralandığı düşünülmektedir. Batılı ad koyma biçiminin mekanikliği karşısında Türklerin Oğuz adının anlamlı oluşu vurgulanmaktadır: *"En büyük Türk'ün adı Türklerin ilk hakanı... İlk Türk hakanı... Her milletin olduğu gibi Türklerin de esatiri vardır. Oğuz Han, gökten inmiş ve sülalesi Türklere hükmetmiştir* (Seyfettin, 2017: 353)."

Ömer Seyfettin, Kenan'ın millî benliğe yabancılaştığı gaflet uykusu dönemini anlatırken onun Türk tarihi ve kimliğine dair bilgisizliğine işaret eder. Kenan, yaşadığı sembolik uyanışın ardından tarih, kimlik ve bellek kavramları arasındaki ilişkiyi sorgulamayı sürdürür. Primo'ya Oğuz'un anlamını açıkladıktan sonra *"Sen bir aslansın yavrum, aslan bir Türk. Adın tarihe geçecek* (Seyfettin, 2017: 354)" diyerek moral ve güç verir. Bu noktada Türk imgesine olumlu değerler atfedilirken çocuk öznenen bir kahraman inşa etme sürecine işaret edilmektedir. Geçmişin şanlı tarihini öğrenen Primo/Oğuz parlak bir gelecek inşası için bilgi ve güç toplamaktadır. Tarihe geçmiş kahramanlar, Primo için rol model iken kendi hikâyesi ile o da başka çocuk ve gençlere ilham kaynağı olacaktır.

Anlatıcı, Primo'nun "büyük şeyler" düşünerek zihnini "Oğuz" adına layık hayallerle doldurduğunu belirtmektedir. Çocuk özneye yüklenen misyon onun sözlerine ve davranışlarına yansımaktadır. Babası Primo'ya "Mavi Bayrak" adlı bir kitap getirmiştir. Küçük Oğuz'un sürekli o kitabı okuduğu ve rüyalarının "*Cebe'nin orduları ile Cengiz'in sarayları ile* (Seyfettin, 2017: 354)" dolduğu belirtilmektedir. Onun her sabah ilk iş olarak gazeteleri okurken önce tarihi ve toplumsal meselelere odaklanması dikkat çekmektedir. Özellikle "*Trablus'ta alçak İtalyanlara* (Seyfettin, 2017: 354)" vurulan darbe haberlerine odaklanmaktadır. Tarihi olayların aktarımında kullanılan sıfatların öznel bir tutumu yansıttığı görülmektedir. Yazarın "biz" ve "öteki" algısı hikâyede imgelere yansıtılmaktadır.

Primo, yabancı olduğu Türk ve Türklük sözcüklerinin anlamını sorgulamaktadır. Babasına "Biz Türk müyüz" diye sorduktan sonra evdeki uşağın, aşçının ve hizmetçinin neden Rum olduğunu merak eden Primo'nun millî kimlik duyarlığının yoğunluğu dikkat çekmektedir. Kenan, oğlunun bu "milliyetperverliğinden" hoşlanır ve "*insan Türk olduktan sonra hiç olmazsa kendi yurdunu*

olsun Türkleştiremez miydi? (Seyfettin, 2017: 354)" diyen iç sesine kulak verir. Hikâyenin Genç Kalemler'de çıkan ilk bölümünde Kenan'ın İtalyan resimleri ve tabloları başta olmak üzere yabancı eşyalarla dolu bir evde yaşadığı yabancılaşma, ev/yurt kavramları üzerinden sorgulanmıştır. Evi de yurdu da düşman kuvvetleri tarafından işgal edilen Kenan, iç hesaplaşmasının ardından kendilik bilincine kavuşmuştur. Hikâyenin ikinci kısmında evin Türkler ve Türk eşyaları ile dolmasını isteyen oğluna kulak vermektedir. Türk uşak, *alaturka yemeklere hasret kaldıkları* (Seyfettin, 2017: 354) için bir Türk aşçı ve Türk hizmetçi gelince çok mutlu olurlar. "*Bir hafta içinde artık evde Türkten başka millet yoktu* (Seyfettin, 2017: 354)." Oğuz evde artık Türkçe konuşmaktadır. "Tek din, tek millet ve tek dil" anlayışına uygun bir homojen yapı oluşturma çabası söz konusudur. Babasına sıkça Türk tarihi ve kahramanlarına dair sorular soran Primo'nun aldığı yanıtlar milliyetçi bir bakış açısını ortaya koymaktadır:

"Bizim hükümetimizi tesis eden Ertuğrul ve Osman Oğulları Turan'dan, Horasan'dan, Altundağı'ndan kalkarak Anadolu'ya gitmişler, Anadolu'da ne kadar Türk varsa, Selçukî ve başkaları... Hepsini kılıç kuvvetiyle birleştirmiş-

ler. Sonra Avrupa'ya geçmişler. ... Aldıkları yerlerin ahalisini Türkleştiremediklerinden bu büyüklük onların zayıf düşmelerine sebep olmuş. Hani bir bardak limonatanın içine fazla su koyup çoğalttıkça, nasıl şekerinin kuvveti azalır ve tadı kaçarsa öyle... Eskiden bu milletleri ayrı ayrı, oldukça iyi idare etmişler. Sonra Tanzimat işi bozmuş. Ah, bu Tanzimat... Bu, işte asıl felaketlerimizin başlangıcıdır (Seyfettin, 2017: 355)."

Anlatıcının Tanzimat döneminde yaşanan siyasi, sosyal ve kültürel değişime yönelttiği eleştiriler Osmanlılık akımının savunduğu değerlere yöneliktir. Ömer Seyfettin'e göre *"Tanzimatçılar, batının dinamik ilerleyişini, yeni eğilimlerini anlayamamışlardır. ... Batı medeniyetini olduğu gibi kabul edelim dediler ve aceleyle işe koyuldular. Hepsi ümmet sisteminin terbiyesi ile yetiştiği için millet kavramından haberleri yoktu (Çetin, 2009: 37)."* Bu hikâyede de anlatıcı, Tanzimat döneminde Türk ve Türklük imgesinin arka plana itildiğine işaret etmektedir. Primo'nun "Bu Tanzimat ne?" sorusuna babasının verdiği yanıt, Türklük bilincinin öneminin altını çizmektedir:

"Türklüğümüzü bütün unuttuğumuz tarih... Bu Tanzimat, Avrupavari kanunların bizim

memleketimize tatbikiye başlanmasıdır. Bu yabancı ve muzır kanunlar eski esirlerimiz olan reayaların çok işine yaramış. Çünkü bu kanunlar Avrupa medeniyetinden, yani Hıristiyanlık ruhundan doğuyordu. ... Biz Türklere gelince dinimiz Müslümanlık olduğundan Hıristiyanlıktan çıkan bir müessesese mümkün değil bize gelmiyor, aksi tesirler husule getiriyordu (Seyfettin, 2017: 356)."

Primo, babasının anlattığı tarihî bilgilere yönelik sorular sormayı sürdürür. İmparatorluk güç kaybetmeye başladığında ordunun durumunu merak etmektedir. Kenan'a göre muharebe top ya da tüfek yerine ruha ihtiyaç duyar. Artık orduda "müşterek bir ruh" olmadığı için maneviyatın iflas ettiğine işaret eder. *"Türk zabitleri kendi milliyetlerini inkâr ediyorlar. Devletimizin en korkunç, en muacciz, en yorulmaz düşmanları olan Arnavutlarla birleşerek, Türk kuvvetini, yani kendi varlıklarını öldürüyorlar (Seyfettin, 2017: 357)."* diyen Kenan, Grazia ile yaşadığı dönemde kendi Türk kimliğini inkâr ederek ait olmadığı bir kültürü benimsemiştir. Belleğini yitirmiş Kenan'ın Trablusgarp işgali sonrasında uyanışında da tarihî olaylar önemli role sahiptir. *"Türkten başka olan düşman milletlerin Türkü mahvetmeye çalıştığını"*

onların kör gözleri göremiyor (Seyfettin, 2017: 357)." diyerek Tanzimat dönemini eleştirirken Kenan, bir heykele benzetip tutkuyla bağlandığı İtalyan Grazia ile evli iken yaşadığı aşk körlüğünü hatırlamak dahi istemez. Mefkûrenin bireysel ve toplumsal kimlik için önemli bir unsur olduğunu idrak eden karakter, kendilik bilincine kavuşmuş ve milli özüne dönmüştür. Tanzimat aydınlarına dönük eleştirisi de onun farkına vardığı ve korumaya başladığı ülkelerinin göstergesidir. Yazara göre "*...her milletin bir mefkûresi vardır. Millî mefkûresi olmayan millet, bir hayvan sürüsünden başka bir şey değildir* (Tansel, 1970: 370)." "Renksizler ordusu" diye tasvir edilen kimliksiz topluluğun üyesi iken Türklük bilinci ile tüm algıları açılan Kenan gibi Primo'da da etnik kimlik duyarlığı söz konusudur. Primo'nun iç sesleri, Ömer Seyfettin'in mefkûre bakımından insan-hayvan ayırımına dair sözlerini hatırlatmaktadır:

"Bahçedeki kiraz ağacının içindeki serçeler bile diğer kuşlara karışmıyorlar, bir cins, bir millet olarak geçinmiyorlar mıydı? Bir serçe var mıydı ki kendi kümesini bıraksın da, gitsin kargalara yahut güvercinlere karışsın? Demek kendi milletlerinden, kendi sürülerinden ayrılan, yabancı ve düşman milletlerin kuvvetlerine

karışan Türk zabitlerinde şu serçecikler kadar idrak, basiret, asalet yoktu... (Seyfettin, 2017: 358)"

Anlatıcı, savaş ve göçler nedeni ile sancılı bir dönem yaşayan Selanik'i tasvir ederken askerlerin dahi vatan sevgisinin ve Türklük bilincinin azaldığına işaret eder. Asker kimliği ile farklı yerlerde görev yapmış olan "*Ömer Seyfettin, gezip dolaştığı bölgelerde Hıristiyan toplulukların kaynaşmasını sağlayan milli coşku sayesinde "birbirleri ile nasıl tek-vücut olduklarını görmüştür (Demir, 1987: 59)." Türk ve Türklük bilinci kazanılmaz ise Batılı devletlerin işgallerine karşı konulamayacağını savunmaktadır. Hikâyede Selanik'i işgal eden sömürgeci zihniyet yansıtılırken yazarın kendi düşünce dünyası ön plandadır. "Demek bütün Türkleri Rumeli'nden kovacaklardı... Bu güzel Selanik'i de alacaklar, büyük mektepler düşmanlara kalacak, evvelki sene hakanın gelip namaz kıldığı Ayasofya Camii yeniden kilise olacaktı (Seyfettin, 2017: 358)"* şeklinde ifade edilen kaygılar, tehlikenin boyutunu ortaya koymaktadır. Meselenin millet olarak ölüm-kalım savaşı olduğuna işaret eden anlatıcı, okul ve cami işgalinin altını çizmektedir. Milli eğitimin ve dinî değerlerin kültürel kimliğin inşasındaki önemine işaret eden anlatıcı,

"bellek mekân" ların yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya olduğunu belirtmektedir.

Hikâyede savaş ve göçlerden bıkmış yorgun yurttaşları temsil eden aşçı Emine Hanım'ın duygu ve düşünce dünyasına ayna tutulmaktadır. Primo'ya *"Ah yavrum, o kadar ümmet-i Muhammet'e yazık değil mi? Yine o kadar muhacirlik olacak, çoluk çocuk meydanda kalacak* (Seyfettin, 2017: 360)" diyen Emine Hanım, savaş karşıtıdır. Onun sözleri, savaş ve göçün özellikle kadın ve çocuklardan oluşan dezavantajlı grupların yaşam haklarının ellerinden alındığına işaret etmektedir. Primo, bir gün eve geldiğinde Emine Hanım'ın ağladığına tanık olmuştur. Bütün camilerin muhacirlerle dolduğunu söyleyen Emine Hanım; Koçana, İştîp, Köprülü başta olmak üzere her yerden farklı grupların gelip camilere sığındıklarını belirtir. Primo'nun şu tespitlerinde millî kimliğe aidiyet duygusu olmayan erkek özneler eleştirel bakış söz konusudur:

"Kahveler yine hıncahınç asker doluydu. Ne intizam, ne hükümet vardı... O gece uyuyamadı. İşte babasının dedikleri çıkıyordu. Hala zabitler gazinolarda oturuyorlar, nazik ve beyaz elleriyle kadın gibi saçlarını ve bıyıklarını düzeltiyorlardı (Seyfettin, 2017: 362)."

Kültürel belleğini yitirmeye başlamış bu grup eleştirilirken kadın bireyin zayıf ve edilgen olduğunu savunan ataerkil düzenin görüşlerini destekleyen "kadın gibi" ifadesi toplumsal cinsiyet rolleri açısından dikkat çekmektedir. Erkeklik ve güç ilişkisi ile Milliyetçi yaklaşım arasında bağlantı kurulmaktadır. Vatan savunmasına gitmesi gereken erkeğin "kadın gibi" silik, sessiz ve edilgen olması eleştirilmektedir. Emine Hanım, evde asker oğlu ve işgal altındaki vatani için üzülp gözyaşı döken "duygusal" anne rolünde kurgulanmıştır.

Primo, Emine Hanım'ın asker oğlundan şehrin savunmasına dair bilgi almaktadır. Yüzbaşının evinde kaldığını ve savaşa gitmediğini söyleyen genç adamı dinleyen Primo, ordunun zayıflığı karşısında üzülür. Paşanın Yunan paşası ile görüşüp Selanik'i savaşız teslim edeceğini öğrendiğinde öfkelenen Primo, adeta bir yetişkinin milliyetçi reflekslerini sergilemektedir. Şehirde askerlerin vatan için canlarını feda edebilecek bir mücadeleye göstermeleri gerektiğini savunan Primo, "Vay alçaklar vay" diye haykırarak tepki göstermektedir: *"Bu nasıl olurdu? Selanik'i babalarımız muharebesiz mi almışlardı ki şimdi muharebesiz düşmana*

veriliyordu. Mustafa'ya daha birçok şeyler sordu. Elli, altmış, yetmiş bin kişi silahlarını vereceklermiş. Karaburun'daki büyük toplar bir gülle atmadan düşmana teslim olunacakmış (Seyfettin, 2017: 363)."

Anlatıcı, savaş ve işgalin şehrin atmosferine etkisini aktarırken insan, zaman ve mekân arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Zaman ve mekânda değişen unsurlar, öznelere kimlik inşasında önemli etki gücüne sahiptir. Anlatıcı, şehirde "öteki" kimliğinin birden baskın hale geldiğini ve her şeyin renk değiştirdiğini belirtmektedir. Tasvirlerde "yabancı" unsurların "güç" temsiline dönüşümü söz konusudur: "*Sokakları şapkalılar kapladı. Yahudilerin hepsi hemen Rumlaştı. Bütün dükkânlar maviye beyaza boyandı. Mavili beyazlı taklar yapıldı. Yunan kralı geldi. Alkış, alkış, alkış... El şakırtısından "Zito, zito Yorgos" naralarından gök gürlese işitilmeyecekti* (Seyfettin, 2017: 365)."

Selanik işgalini bir "ihanet" olarak algılayan Primo, İstanbul'a gitmeleri gerektiğini söyleyen babasına karşı çıkmaktadır. Primo'ya göre "vatanı bırakmak" bu kadar kolay olmamalıdır. Adeta "gezmeye gider gibi vapura binip beş yüz senedir oturdukları Selanik'i" bırakamayacaklarını belirten Primo'nun

mantıksal çıkarımları dikkat çekmektedir. Onun söz ve davranışlarında kendi yaşının üzerinde bir olgunluk söz konusudur. *"O, Primo, buradan bir yere gitmeyecek, burada kederinden ölecekti. İstanbul'a gidip ne yapacaktı? Sokaktan geçen Rum çocukları, tramvaycılar, satıcılar: İşte Türk çocuğu ... diye kim bilir ne kadar acı bir hakaretle bakacaklar, onunla eğleneceklerdi (Seyfettin, 2017: 365-366)"* cümleleri Primo'nun zihninde geçmişin, ânın ve geleceğin bir bütün halinde işlediğinin göstergesidir.

"Biz" ve "ötekiler" ayrımının belirgin hale geldiği şehirde Primo'nun özellikle askerlere duyduğu öfke artmıştır. Vatan savunmasına katılmayan askerlerin milli değerlere sahip çıkmayan sorumsuz davranışları karşısında *"Ah, değişmeyen yalnız bizim zabitlerdi. Askerlerini, toplarını, tüfeklerini, vatanlarını, ırzlarını, mallarını, düşmana verdikten sonra kurtardıkları pis ve kıymetsiz canlarını eğlendiriyorlar (Seyfettin, 2017: 366)"* diyerek isyan etmektedir. Sokaklarda Rum çocuklarının Türk askerlerinin arkasından *"Yuha Turkos, kerasadis..."* diye "nara atmaya" başlamaları Primo'yu derinden yaralar. *"Bunlarda biraz sıkılmak olsa, elleriyle teslim ettikleri bu şehirde durabilirler miydi? Haydi,*

canları tatlı idi, kendilerini öldüremezlerdi (Seyfettin, 2017: 366)" diyen Primo tanık olduğu bu sahne sonrasında ağlamaya başlamıştır. Onu teselli eden Kenan, oğluna zabitlerin suçlu olmadığını, çünkü "zavallıların kavmiyetlerini idrak edemediklerini" ve "Türk ve Türklüğün ne olduğunu ve ne olacağını bilmediklerini" belirtir. "*Kabahat bize Türklüğümüzü unutturan sebeplerde* (Seyfettin, 2017: 367)" diyen Kenan, İtalyan Grazia ile evliliği boyunca öz benliğine yabancı kalarak yaşamıştır. Kendisine Türklüğünü unutturan her şeyden uzaklaşıp özüne dönmüştür. Selanik'te mefkûresiz yaşayan ve gaflet uykusundan henüz uyanmayan topluluğun kendi milli değerlerinden uzak yaşamı şu sözlerle eleştirilirken Ömer Seyfettin'in görüşleri açıkça ortaya konulmaktadır:

"Türklerin hiçbir fikri, büyük değil, hatta küçük bir emeli bile yoktu... Böyle umumi ve müşterek bir emele, bir vicdana, bir ruha sahip olmayan bir milletin efradı şoven, egoist, Hodgâm olurlardı. Umumi ve müşterek bir milliyet hayatını, Türklük diye âli, yüksek, mukaddes bir şey idrak etmediklerinden hususi ve ferdî hayatları kıymetlenir, canlarını kolaylıkla feda edemezlerdi (Seyfettin, 2017: 368)."

Türklük bilinci taşımayan karakterlerin işgaller karşısında tepkisizliğine öfkelenen Primo'nun *minimini kalbi büyük Türklük için* (Seyfettin, 2017: 369) çarpmaktadır. "*Kendiminki gibi bütün kalplerin mukaddes memleketimiz için çarpmasını, bütün ruhların şevk-i Teâlâ (yükseliş sevinci) ile meşhun olmasını (dolmasını) temenni ediyorum* (Seyfettin, 2000: 46)" diyen Ömer Seyfettin, Primo karakterini bu dilekle uyumlu şekilde idealize etmektedir. Primo'nun kendi canını "şanlı bir surette tarihlere geçecek bir tarzda feda etmenin yolunu" araması onun Türk tarihinin kahramanlarından çok etkilendiğinin açık bir göstergesidir. Primo'nun sıradan bir çocuk iken Türklüğe dair edindiği bilgiler ve tanık olduğu olayların ardından Oğuz'a dönüşme/ kahramanlaşma serüveni, hikâyede onun rüyaları aracılığıyla aktarılmaktadır. Rüyasında "*Primo yüksek mermer bir binek taşının üstünde aslan gibi duruyor; elinde kırmızı atlastan yapılmış büyük bir bayrak...* (Seyfettin, 2017: 369)" tasvirinde kutsal değerler ve güç sembolleri dikkat çekmektedir. Primo'nun başında parlak ve şık Türk kalpağı bulunmaktadır. Kültürel kimlik ve belleğin önemli eşyalarına yapılan vurgu millî benliğin önemine işaret etmektedir. Primo'nun önündeki meydanda mağlup düşman askerleri

onu beklemektedir. *"Küçük Oğuz tıpkı Fransızların Jeanne d'Arc'ı gibi Türklerin başına geçmiş ve bütün düşmanları püskürtmüş, memleketlerini yağma etmiş, nihayet hepsini; krallarına, kraliçelerine, prenslerine, prenseslerine, mareşallerine, generallerine varıncaya kadar hepsini esir etmişti* (Seyfettin, 2017: 369)."

Primo'nun Oğuz'a dönüşme sürecine ayna tutan rüya, önemli bir işleve sahiptir. Hem bireysel hem de kolektif bilinçaltının yansıtıldığı rüyada Oğuz, elinde al bayrağı dalgalandırmaktadır. Primo'nun rüyasındaki imgeler onun duygu ve düşüncelerini yansıtmaktadır. *"Freud'a göre, eğer düşlerdeki temsil araçlarının temelde sözcükler değil görsel imgeler olduğunu düşünürsek düşleri bir dille karşılaştırmaktansa bir yazı sistemiyle karşılaştırmanın çok daha uygun olduğunu görürüz* (Emre, 2006: 66)." Bilinçaltında gizlenen/bastırılan unsurlar rüyalar aracılığı ile açığa çıkmaktadır. Primo'nun rüyalarında Türk kahramanın hasretini çektiği zafere kavuştuğu ve kendi kutsal değerlerini koruduğu görülmektedir. Onun rüyalarında bayrağın rengi ve büyüklüğünün sıkça altı çizilmektedir. Oğuz, kutsal değerleri

simgeleyen büyük bayrağı sallayarak düşmanlara şöyle seslenmektedir:

"Titremeyiniz, korkmayınız, işte büyük Türk sancağının altındasınız. Unutmayınız. Sizin babalarınız da büyükbabalarınız da dedeleriniz de hep böyle geldiler. Bu takın önünde yere kapandılar, secde ettiler. Haydi çıkarınız taçlarınızı... Bütün taçların kahraman sahibi olan Türklüğe, bana veriniz (Seyfettin, 2017: 370)." Milli benliği ortaya koyan bu sözler, yeniden inşa edilen kültürel kimlik ve belleğin ürünüdür. "Rüyaların incelenmesi, yalnızca genel bilinçdışı süreçleri ve içeriği değil, semptomu oluşturan bastırılmış ve bilince çıkması yasaklanmış id bölümünü de anlamamıza yaradığı için, özellikle önemlidir. Rüya görme, temelde id dürtülerinin hayalde doyurulması sürecidir (Akvardar vd. 2000: 26-27'dan aktaran Emre, 2006: 67)." Primo'nun rüyası, bastırıldığı duygulara ayna tutması bakımından önemli işleve sahiptir.

Ömer Seyfettin, millî kimliğine yabancılaşmış Türkleri eleştirirken onları gaflet uykusundan uyandırmak amacıyla rol model kahramanlar kurgulamaktadır. İdealize edilen Oğuz, rüyasında düşmana "ince, fakat kuvvetli ve medeni sedası" ile şanlı Türk tarihini hatırlatmaktadır. Yazar, yeni nesillere

aydınlık geleceğin ancak geçmişin parlak zaferleri ile inşa edileceği mesajını iletmektedir. Tarih, anlatıya dönüşürken uyuyan milleti uyandıracak ve milli ruhun canlanmasını sağlayacak güce sahiptir. Oğuz'un rüyasında gördüğü iradeli, kararlı ve güçlü komutanların Türk tarihi boyunca düşmanı mağlup edip milli varlığı koruduğuna işaret edilmektedir. İşgal altındaki şehir adeta bir kâbusu yaşamaktadır. Yazar, 1908-1920 arasında kaleme aldığı eserlerinde belleğini yitirmiş topluma eleştirilerini yöneltirken bu kâbusun sona ermesine katkı sunmayı amaçlar. Hikâyede biz imgesi kimi zaman "ötekinin gözünden" aktarılmaktadır. Yabancıların zihnindeki "biz" imajına ayna tutulmaktadır. Türklerin ve Türklüğün donduğunu ve kanının kuruduğunu sanan düşmana kendi milletinin hala güçlü olduğunu kanıtlayacak Primo, düşmana şöyle seslenmektedir:

"Ey Ferdinand! Bugünü düşünmedin mi? Hiç tarih okumadın mı? Türklüğü ölmüş sandın. Türkleri nesilleri bozulmuş, piçleşmiş ümit ettin. ... Hakanlarımızın büyük camilerini, eski kahraman babalarımızın yaptığı mukaddes türbeleri topa tuttun... İşitilmedik cinayetler yaptırдын. İşte nihayet uyumuş, donmuş, kanı

kurumuş sandığın Türklük seni pençesine geçirdi (Seyfettin, 2017: 370)."

Hikâyede Primo/Oğuz, Türk ve Müslüman kimliğinin kutsal mekân ve nesnelerinin altını çizmektedir. Onlara zarar veren düşman, milletin tarihini, kimliğini ve belleğini yok etmektedir. Kahramanların her şeye rağmen "alicensap" olduğunu belirten Oğuz, rüyasında düşmana *kalkınız. "Sizi affeden büyük Türklüğün al bayrağını öpünüz* (Seyfettin, 2017: 371)" diye seslenmektedir. Türk milletinin düşman askerlerine dahi yaşam hakkı tanıyan onurlu duruşu vurgulanmaktadır. Ayrıca *"bu rüyası ile biz çocuğun şuuraltında çok kuvvetli bir milliyet duygusu ile hükümdarlık psikolojisinin hâkim olduğunu anlıyoruz* (Uğurcan, 1984: 802)."

Oğuz'un rüyasının ardından şehrin işgali sırasında yaşananlar anlatılırken Türk ve Müslümanlara yönelik gözetim ve baskılar dile getirilmektedir. Hükümetin tahkikat yaptığını söyleyen zabıtlar, Kenan'ı götürürken Primo, babasının yanından hiç ayrılmaz. Beyazkule'ye kadar yürüdükleri yolda Rum çocukları 'Yuha Turkos, garamatikos" diye bağırırken diğer Rumlar "vahşi hayvanlara bakar gibi sanki ömürlerinde hiç Türk görmemiş kırk yıllık ecnebi imişler gibi" onlara bakmaktadır.

Kumandan ile görüşen Kenan, birkaç gün kadar mahpus kalacağını, tahkikat bittikten sonra İstanbul için izin verileceğini söyleyip Primo'yu eve gönderir. "*Haydi yavrum, korkmayasın* diyen Kenan *unutma ki sen bir Türk çocuğusun. Ağlama, mahzun olma*" uyarısı ile oğluna güç vermeye çalışır. "*Niçin ağlayacaktı? Kadınlar, zayıflar, kuvvetsizler, adiler, alçaklar ağlardı. O ağlamayacak, fakat ağlatacaktı* (Seyfettin, 2017: 373)" ifadelerinde dikkat çeken eril dilin erkek hegemonyasını desteklediği görülmektedir. Primo'nun erkekliğine yapılan vurgu, "asker doğmuş millet" söylemi ile bağlantılıdır. "*Ömer Seyfettin'e göre; millet de tıpkı -hegemonik-erkekten beklenildiği gibi, her zaman 'teyakkuzda', 'atılğan', 'hür', 'müreffeh', 'mücadeleci' ve 'atalarından devraldığı' kalıtsal mirasa yaraşır tynette olmalıdır* (Sayak, 2019: 366)."

Primo, tanık olduğu her olayda "biz kimiz" sorusunun yanıtı ile kimliğini ve belleğini yeniden inşa ederek bir savaşıya dönüşmektedir. Anlatıcı, onun kahraman erkek özneye dönüşümü ile millet olarak "öze dönüş" serüvenini iç içe sunmaktadır. Bu noktada hikâyede ben-öteki ayrımı da belirginleşmektedir. Düşmanlar Türk köylerini

kuşatarak "aman diyenleri bile affetmiyor, erkeklerin hepsini kurşuna diziyor, küçük çocuklarını Hıristiyan yapmak üzere esir gibi Yunanistan'a gönderiyor; kadınların, güzel kızların ırzlarına geçiyor; taş üstünde taş bırakmıyorlardı. Maksatları Rumeli'nde Türk namını kaldırmaktı (Seyfettin, 2017: 374)." Bu tabloda Primo'nun rüyasındaki komutan figür ile zıtlık söz konusudur. Düşman askerleri acımasız bir tavırla her şeyi yok etmektedir.

Anlatıcı, Türk namının kaldırılması tehlikesine karşılık özellikle Türk çocuklarının ve gençlerinin Türklük bilincine kavuşması gerektiğine işaret etmektedir. Gördüğü manzara karşısında Primo'nun okulda edebiyat dersinde ezberlediği bir şiiri hatırlaması ve etrafındaki üniformalı düşman kalabalığına yan gözle bakıp "*Türküm ve düşmanım size kalsam da bir kişi diye* (Seyfettin, 2017: 375)" mırıldanması dikkat çekmektedir. "*Ömer Seyfettin, "Primo Türk Çocuğu"nda vücut bulan Türkün yılmaz ruhunu Emin Bülent Serdaroğlu'ndan aldığı bu mısralar ile güçlü bir şekilde yansıtır* (Gürsoy, 2012: 65)." Yazar, millî kimliğe aidiyet hissi oluşturulmasında edebi metinlerin telkin gücünden faydalanmaktadır.

"Bütün dünya Türklüğünü bilir bir Türkün, bir Türk çocuğunun vatanından sağ çıkmayacağını, ölümünü ne kadar pahalıya satacağını, yurdunun, babasının intikamını bırakmayacağını anlayacaktı (Seyfettin, 2017: 375)." cümleleri, kahramanlaşan Primo'nun kimliğinin yeniden inşa sürecinde yurt edinilmiş coğrafya ile arasındaki sağlam bağa işaret etmektedir. "Coğrafya üzerine ikâme edilen dil ve din gibi değerler dizgesinin tarihle oluşturduğu terkip kültürel kimliğin en önemli yansıtıcılarıdır. Primo Türk Çocuğu isimli öyküde bu terkinin coğrafya ayağı ağır basmaktadır (Özcan, 2014: 194)."

Biz ve öteki ayrımının çizgilerinin keskinleştiği hikâyede Kenan'ın tutsak oluşu ve şehrin düşman askerlerince işgali, Primo'ya "hakiki bir Türkün intikamı gibi ağır, fakat müthiş" bir plan ile hareket etme gücü vermiştir. Karakterin iç dünyasında kopan fırtına ile göğsünün kabardığı, heyecan ve sevinçten nefesinin daraldığı belirtilmektedir. Fiziksel ve ruhsal tasvirin uyumu dikkat çekmektedir. Yürüyerek Abdülhamit'in köşkünü geçen Primo, Filoka'nın kahvesinde "tatil esvapları giymiş Yahudiler'in oturduğunu görür. "Zavallı Türklerin yeni yapıp bitiremedikleri büyük ve muhteşem Ziraat

Mektebi'ni (Seyfettin, 2017: 377)" gördüğünde duygulanır. Hatıra ve düşlerin uzamsal boyutu çok önemlidir. (Bachelard, 1996) Bireysel ve toplumsal tarih için ev ve yurt inşası temel unsurdur. Milli tarihi ve kimliği simgeleyen bellek mekânların korunmasının devletin bekası için önemli bir husus olduğuna işaret edilmektedir.

Tanık olduğu atmosferden çok etkilenen ve benlik dönüşümünü tamamlayan küçük bir çocuğun militarizm yanlısı tavır ile kahramanlaşması, hikâyede Milliyetçi yazarın kaleminden aktarılmaktadır. Hem babasını hem de vatanını korumak amacıyla ani refleksler sergileyen Primo'nun belleği artık tümüyle kültürel değerler ile doludur. İşgal altındaki toprakları savunmak üzere asker kimliğini üstlenmesi gerektiğini düşünmektedir. Hikâyede Primo'nun elindeki silahı "mukaddes alet" olarak gördüğü ve "namlusunda asil ve necip bir güzellik" (Seyfettin, 2017: 377) bulunduğu belirtilmektedir. Militarizm ve Milliyetçilik arasındaki güçlü bağın altı çizen metnin yazılış amacı şu sözlerle ifade edilmektedir: *"Artık düşmanlar demesinler ki "Beş yüz senedir Türklerin elinde duran Selanik'i aldık da bize silah atılmadı. Ve bir Türk çocuğunun nasıl bir*

kahraman olduğunu görsünler... (Seyfettin, 2017: 377)" Primo, eyleme geçerek kendi canını vatanı için feda etmeye hazırdır. Primo'nun ülküsüne sahip çıkan kararlı tutumunun toplumsal tarih, kültürel kimlik ve belleğe etkisi şu sözlerle ifade edilmektedir:

"Dünya durdukça binler, yüz binlerce sene Türklük ali ve muhteşem yaşayabilirdi. Asıl işte bu milli hayatın, ananâtıyla, mukaddesatıyla, âdetleriyle, şanlılarıyla, şöhretleriyle, hâsılı tarihiyle bir ehemmiyet ve kıymeti vardı. Yoksa bir insan yetmiş sene miskin, esir ve rezil yaşamakla iftihar edemezdi. Lakin büyük bir millete, şanlı bir kavme, âli bir vatana mensup olmak ve onun yolunda ölmek ... Ferdi ve fani hayatta ancak bir saadet, bir ümit, bir iftihar vardı. O da ismini tarihe geçirmek. ... İşte büyük Türklük için o, ehemmiyetsiz, kıymetsiz ferdi hayatını feda edecekti (Seyfettin, 2017: 378)."

Primo'nun silahını kuşanıp kararlılıkla etnik kimliğine sahip çıkmasını sağlayan husus, tarih bilincidir. Efsane, masal ve mitlerde anlatıldığı gibi Türklerin kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel belleği, çöküş dönemlerinde ulusu yeniden diriltecek ana kaynaktır. *"Milletin yaşadığı ortak deneyimler ve olaylar, tarihî ve mitolojik çağrışımlarla desteklenen millî kimliğin bilinçaltı yapısının kattığı kimlik*

değerleriyle karşılaşılır ve milletin tarihî geçmişine çağrışım gücü yüksek bir diğer halka eklenir. Ortak mit ve tarih, milletin fertlerine aidiyetini daima hatırlatır (Aktaş, 2019: 413)." Yazar, Primo'nun zihninin ve kalbinin bu kaynaktan beslenmesini sağlayarak onun Oğuz'a dönüşme serüvenini aktarmaktadır. Çocuk kahraman, tarihte iz bırakmak ister. *"Birçok atlar, eşekler ve köpekler doğuruyorlar, yaşıyorlar, ölüyorlardı. Ama hepsi büyük ve ictimâî bir hayata malik olmadıklarından ölümleriyle beraber unutuluyorlardı. ... Hâlbuki kahramanlar öyle miydi? Dört bin sene evvelki bir kahramanın methiyesi bugün okunuyordu* (Seyfettin, 2017: 379)." Bu nedenle Primo da Türk tarihine şanlı bir sayfa ekleyemeye kararlıdır.

Hikâyenin sonunda Primo, silahına sarılıp uyur ve yine rüya görür. *"Rüya, Doğu kültüründe hem birey hem de toplum için özel bir anlam ve işleve sahiptir. Doğu'da hayata, geleceğe, kararlara yön verecek kadar önem kazanır* (Özgül, 1989: 6)." Bu bakımdan rüyadaki sembollerin temsil ettiği değerler karakter kurgusunda önemlidir. Oğuz'un rüyasında Turan tarafından bir hilal mavi göğe yükselmektedir. Türk düşmanlarının kanının koca bir göle dönüştüğü görülmektedir.

Gökteki ayın ve yıldızın hayali ise bu tablonun üstüne aksetmektedir. *"Ah, bayrağımızın canlısı, asıl bayrağımız, mukaddes bayrağımızın mücessem manası... (Seyfettin, 2017: 379)"* diye noktalanmış hikâyede "bitmedi" notu dikkat çekmektedir. Rüyadaki çocuğun savunma mekanizması ile birlikte geleceğe dair hayallerinin de açığa çıkması söz konusudur. Bu noktada Primo'nun kahraman erkek rolüne sahip çıktığı ve milliyetçi bir tutum sergilediği görülmektedir. *"Türk milliyetçiliğinin temel öğretisi, Osmanlı döneminde gelişen ve itibar gören diğer bütün kimliklere rağmen gururlu ve kendinden emin bir 'Türk insanı' inşasının kabulü olmuştur (Canefe, 2007: 179)." Ömer Seyfettin'in çocuk kahramanının kurgusunda bu öğretinin iz düşümü söz konusudur.*

Ömer Seyfettin, felaket dönemlerinin büyük ihtilallerin de başlangıcı olduğunu savunmaktadır. *"Primo Türk Çocuğu hikâyesinde bütün bu felaketten Kenan Bey ve oğlu, Primo'nun nasıl derin acılar bahasına kurtulduklarını, daha önceden farkında bile olmadıkları ışıklı bir yolun önlerinde açıldığını görerek "Yeni Hayat"a, kaybettikleri cennete (Alangu, 1968: 187)" kavuşma çabalarını anlatmaktadır. İtalya'nın Trablusgarp işgali*

Kenan ve oğlunda benlik dönüşümüne vesile olmuştur. Yabancılaştıkları öz benlerine sahip çıkan karakterlerin millî değerlerle örülü yeni kimlik inşası söz konusudur. "*Dil ve edebiyat yoluyla yeni ve millî bir kimlik inşası ve Türk insanını yenileştirme, modernleştirme projesinin parçası* (Polat, 2014: 246)" olan Yeni Lisan Hareketi öncülerinin savunduğu değerlere işaret edilmektedir. Bu hareketin önemli isimleri arasında yer alan yazar, milli ruhun canlanmasına hizmet edecek "yeni insan"ı temsil eden karakterler kurgulamıştır.

SONUÇ

Genç Kalemler ve Türk Sözü'nde parçalar halinde yayımlanan *Primo Türk Çocuğu* hikâyesinde Türklük bilinci sayesinde öze dönüş serüveni anlatılmaktadır. Benliğine yabancılaşmış Primo'nun kendi milleti için canını feda etmeye kararlı Oğuz'a dönüşmesini sağlayan husus, milli kimliğe aidiyet duygusudur. İtalyan kültürü ile büyütülen Primo, öncelikle Türk dilini öğrenip ulusunun tarih ve kimliğine sahip çıkarak öze dönüş yolculuğuna ilk adımı atmıştır.

Ömer Seyfettin'in düşünce dünyası hikâyenin kurgusuna doğrudan yansımıştır. Yazar kimliğinin yanı sıra fikir adamı kimliği

ile de tanınan Ömer Seyfettin'in ideolojisi karakter kurgusunu doğrudan etkilemiştir. Çocuk ve gençlere "bilgi, kuvvet ve mefkûre" sahibi olmalarını öğütleyen yazar, Orhan ve Primo/Oğuz karakterlerini bu doğrultuda kurgulamıştır. Yazarın ahlâk *kahramanı yaratmak gayretini* (Gözler, 1970: 270) eleştirenlere göre hikâyede *kıssadan hisse kokusu* (Gözler, 1976: 268) söz konusudur. Bu durumun yazarın eserlerini kaleme aldığı dönemin tarihsel koşulları ve öncüsü olduğu edebiyat akımının özellikleri ile değerlendirilmesi gerekmektedir. Ömer Seyfettin'e göre savaşlar ve göçler nedeni ile yaşanan karanlık dönemi Türk kültürünün yüce değerlerine sahip çıkan "yeni insan" aydınlatacaktır. Kurgulanan kahramanların milliyetçi reflexleri yazarın kendi ideal çocuk imgesine uygundur.

Bir çocuğun kahramana dönüşme serüveninin anlatıldığı hikâyede toplumsal cinsiyet rollerine dair dikkat çeken hususlar söz konusudur. Erkek egemen toplumda kadın öznenin ikincil ve pasif konumunu pekiştiren ifadeler dikkat çekmektedir. Ana karakterlerin erkek olduğu hikâyede güç kavramı ve erkeklik inşası arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Toplumsal cinsiyet rollerine dair

duyarlılıkla okunduğunda hikâyede güçlü, iradeli ve kararlı erkek özneye "kurtarıcı" rol atfedildiği görülmektedir. Gerçekliği bakımından tartışılabilir bu kurguda Primo'nun hem değişim hızı hem de yaşının üstünde mantık yürütme becerisi hikâye okurunu eleştirel bir bakış açısı ile düşünmeye sevk edebilecek hususlardır.

Türkçülük ana fikri üzerinden şekillenen hikâyede belleğini yitirmiş kimselerde kendilik bilinci oluşturmak temel meseledir. Türk toplumunun gaflet uykusundan uyanış serüveninin kahramanı Primo, Oğuz'a dönüşerek bu misyonunu yerine getirecektir. Primo, işgal edilmiş topraklarda bellek yitimine uğramış topluluğu gözlemler ve eleştirir. Aktör olarak çocuk, değişim yaratacak güçle donatılır ve olumsuz koşullara rağmen "toplumsal uyanış" yaratabileceği inancını korur. Kültürel bellek, kuşaklar arasında kurulan bağ ile yeniden inşa edilmektedir. Tamamlanmamış hikâyede Primo, hedeflediği eylemi gerçekleştirmemiş olsa da milli kimliğin geleceğine dair umutların korunmasını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, Hasan. (1997). Ömer Seyfettin'in İdeal Ülkesi: "Kızılalma Neresi? *Türk Dili*, S. 546, s. 581-591.
- Aktaş, Atilla. (2019). *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Türk Kimliği ve Milliyetçi Söylem*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akvardar, Yıldız vd. (2000). *Psikanalitik Kurama Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alangu, Tahir. (1968). *Ömer Seyfettin*, İstanbul: May Matbaası.
- Argunşah, Hülya. (2016). *Tarih ve Roman*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (1996). *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. Hakkı. (1952). Ömer Seyfettin, *Türk Dili*, C. 1, S. 7, s. 26-28.
- Canefe, Nergis. (2007). Türk Milliyetçiliği ve Etno-sembolik Çözümleme: İstisnanın Kuralları, *Anavatandan Yavruvatana Milliyetçilik, Bellek ve Aidiyet* (Çev. Deniz

Boyraz), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Çetin, Nurullah. (2009). Ömer Seyfettin'de Dil ve Edebiyat Milliyetçiliği, *Türk Yurdu*, S. 259, s. 33-47.

Çonoğlu, Salim. (2017). "Mekânın Belleği ya da Mekâna Tutunan Bellek, Şimdideki Hatırlayışlarıyla Sürekliliğini Sağlayan Yazar: Cengiz Dağcı", *Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (Haz. Nurcan Anka; Deniz Depe), Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları, s. 86-92.

Demir, Yavuz. (1987). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Bulgar Zulmü, *Türk Edebiyatı*, S. 170, s. 59-60.

Eliuz, Ülkü. (2012). Ömer Seyfettin Metinlerinde Aydınlanma ve Millî Bilinç, *Turkish Studies*, c. 7, S. 4, s. 329-336.

Emre, İsmet. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Enginün, İnci. (2009). Ömer Seyfettin ve Dönemi, *Türk Yurdu*, S. 259, s. 20-24.

Gözler, Fethi. (1976). *Ömer Seyfettin*, İstanbul: Çağdaş Yayınevi.

- Gürsoy, Ülkü. (2012). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Milli Duygu, *Türk Yurdu*, S. 295, s. 62-66.
- Kanter, Beyhan. (2013). Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih ve Dil. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 10, s. 99-113.
- Kodaman, Bayram. (2004). Millî Kimlik ve Küreselleşme-Dünyalaşma, *Türk Yurdu*, c. 4, S. 200, s. 29-34.
- Kütükcü, Tamer. (2010). Primo Türk Çocuğu "İrkçi", "Şoven", "Faşizan" Bir Hikâye midir?, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 3, s. 107-118.
- Öz, Mehmet. (2012). Tarih, Millet ve Milliyetçilik Üzerine Bazı Notlar, *Türk Yurdu*, S. 295, s. 204-207.
- Özcan, Tarık. (2014). Bellek Mekânı olarak Ömer Seyfettin Hikâyeciliği, Milli Kimliğe Doğru Bilinçli Bir Adım: Yeni Lisan, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri (Haz. Hülya Argunşah; Oğuzhan Karaburgu) İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Özgül, M. Kayahan. (1989). *Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalarda*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Polat, N. Hikmet. (2014). Yeni Lisan-Yeni İnsan: Yeni Lisan, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri, (Haz. Hülya Argunşah; Oğuzhan Karaburgu), İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Sarlo, Beatriz. (2012). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (Çev. Peral Beyaz Charum; Deniz Ekinci), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayak, Bülent. (2019). Hegemonik Erkek(lik) ve Milliyetçilik İlişkisi Bakımından Ömer Seyfettin, *Hikâyenin Türkçe Sesi: Ömer Seyfettin, Hece Dergisi Özel Sayısı*, S. 265, s. 362-374.
- Seyfettin, Ömer. (2000). *Bütün Eserleri, Olup Bitenler, Toplumsal Yazılar*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Seyfettin, Ömer. (2017). *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şengül, Abdullah. (2001). Ömer Seyfettin'de Millî Kimlik, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, S. 1, s. 1-14.
- Tansel, F. Abdullah. (1970). Ömer Seyfettin'in Ölümünün Ellinci Yıl Dönümü

Münasebetiyle Milli Kütüphanedeki Anma Töreni ve Bilinmeyen Bir Eseri: Türklük Mefkûresi" *Türk Kültürü*, S. 90, s. 9-14.

Timur, Kemal. (2010). *Ömer Seyfettin'in Kaleminden Şair ve Yazarlar*, İstanbul: Akademik Kitaplar.

Uğurcan, Sema. (1984). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Mekân ve Zaman Fikri, *Türk Kültürü*, S. 260, s. 800-809.

BÖLÜM 2:
KEMÂL ÜMMÎ DÎVÂN'INDA RİTMİK BİR
DEĞER OLARAK REDİF

Doç. Dr. Adnan OKTAY⁴

GİRİŞ

Dîvân şiirinin ahenk unsurları arasında kafiye ve redif başta yer almaktadır. Şairler, eserlerinde anlatıma ayrı bir akıcılık ve cazibe katmak için harf ve kelimelerin ahenginden mümkün mertebe faydalanmaya çalışmıştır. Bu çabayı Dîvân edebiyatının birçok manzum eserinde görmek mümkündür. Nitekim ahenk, düz bir metni 'şiir' yapan unsurların başında gelmektedir. Haliyle şair, eserini ortaya koyarken dilin bu anlamdaki bütün imkânlarını kullanmaya, hatta zorlamaya çalışmış, neticede ritmik açıdan dikkatleri üstüne çeken şiirler yazmayı amaçlamıştır.

Kemâl Ümmî, XV. Asırda Anadolu'da yaşamış Dîvân şairlerinden biridir. Aruz vezni ile yazdığı şiirlerini Türkçenin fonetiğine uydurmayı başarmıştır. Bunun yanında halkın

⁴ Öğretim Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, adnanoktay3@hotmail.com.

kullandığı dilden uzaklaşmamış, şiirlerine ritmik bir şiirsellik katmıştır. Şair redif, kafiye gibi mısra sonu ses benzeşmelerinin yanında mısra içi ahenk unsurlarını da ustaca kullanmayı başarmıştır.

Bu çalışmada Kemâl Ümmî'nin Dîvân'ında yer alan şiirler, redifleri açısından incelenmiştir. Sonuçta Kemâl Ümmî'nin eserini inşa ederken mısra sonunda benzeşen ses unsurlarından biri olan redife sıkça yer verdiği tespit edilmiştir. Bu makalede araştırma, inceleme, klasik el yazması eser okuma ve analiz yöntemleri kullanılmıştır.

Muallim Nâcî, redif için "*Mısrâların yahut beyitlerin sonlarında revî'den sonra aynen tekrârlanan bir veya birden ziyâde şey*" tanımını yapmıştır (Saraç, 1996: 84). Sözlüklerde "arkadan gelen" anlamına gelen redif, terim olarak Dilçin'e göre "*Uyak sözcüğünün revî harfinden sonra gelen harf, ek, takı ve sözcüklere denir* (2009: 68)." Dilçin, bu tanıma göre redifi revî (uyağın sonundaki temel) harfinden sonra gelen ek ve kelimeler açısından üç ayrı kısımda değerlendirmiştir⁵.

⁵ Dilçin'in sınıflandırması şu şekildedir:

a. Revî harfinden sonra yalnız ek ve takı olan redifler: zîbâlanmasın / ra'nâlanmasın; dil-cûya / suya.

İlginçtir ki, Arap edebiyatında redife yer verilmezken Fars ve Türk edebiyatlarında güçlü ve sanatkârane manzumeler için redife sıkça başvurulmuştur. Hatta Dîvân edebiyatında bu durum o kadar ileri dereceye varmıştır ki, redifler, gazel ve kasîdelere isim bile olmuştur. "Kerem, Su, Sünbül, Sühan Kasîdeleri" bu tür kasidelere örnek olarak verilebilir (Dilçin, 2009: 70). Bunlara ek olarak Albayrak, redifi "*Manzum eserlerde kafiyeyi oluşturan kelimenin son harfine eklenen harf, takı, kelime veya kelime grubu* (2007: 323)" olarak tarif etmiştir. Bu tanım da Dilçin'in redif için yaptığı tanımla benzer anlamı taşımaktadır.

Muallim Nâcî, "*...redîfli şiirin kendisine mahsûs bir letâfeti olduğu inkâr edilemez* (Saraç, 1996: 27)." şeklindeki düşüncesini serdederken redifin şiire katmış olduğu güzelliğe vurgu yapmıştır. O, redifli belîğ bir gazelin beyitleri okunurken okuyucunun bir sonraki beyte geçiş yapmak için arzu ve şevk

b. Revî harfinden sonra ayrı bir sözcük olan redifler: şimşâd **yetişmez** / feryâd **yetişmez**; pâ-yân **olmasın** / âsân **olmasın**

c. Revî harfinden sonra hem ek hem de ayrı bir sözcük olan redifler: nihânı **bilir misin** / cânı **bilir misin**; câdûsun **sen** / âhûsun **sen** (2009: 68-70).

duyduğuna işaret etmiştir. Hatta bu redif tekrar ettikçe bu şevk artmaktadır. Bununla beraber *"Redifli şiir söylemek redifsiz şiir söylemekten kolay gelir."* ifadesi, redifin neden çok fazla ön plana çıktığına işaret etmektedir.

Redif olan sözcüğün şiirin anlam dünyasını sınırladığı ile ilgili bazı görüşler ifade edilmiştir. *"Şairin redif (olan) kelimeyi gazelin bütün beyitlerinde tekrar etmesi, bir kelimeye bağlı kalarak, değişik hayâl cephelerini zorlaması demektir (Akkaya, 1996: 21)."* Bunun oldukça zor ve nitelikli izahata ihtiyaç duyan bir durum olduğu dikkatten kaçırılmamalıdır. Redifin şiiri ve şairi sınırlaması her ne kadar gerçeklik payına sahip olsa da şiire apayrı bir ferahlık verdiği de unutulmamalıdır.

Âgâh Sırrı Levend, şairin tasannu (yapmacık sanat kaygısı) endişesinde olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca şairin şeklin tahakkümüne girdiğini ifade etmiştir. Kaside ve gazeli inşa ederken şairin bir kafiye ya da redif bulma zorunda olması, onu şekilsel ve sınırlayıcı bir daire içinde kalmasına sebep olmaktadır. Öyle ki, Arapça *"tı, zı, sad, sin ve peltek olan se"* harfleri kafiye için uygun olmamasına rağmen şairin kendini bu harflerle de şiirler yazma zorunda hissetmesi onun tasannua girmesine

sebeup olmaktadır (1984: 478). Bu düşünceyi Muallim Nâcî "...gazel, redîfin esâreti altında tamamlanır" şeklinde dile getirmiştir (Saraç, 1996: 27). Ancak bu tür eleştirilerin modern şiir için de söz konusu olabileceğini unutmamak gerekir. Yerinde ve zamanında kullanılmayan her ses ve sözün aslında şiirin estetiğini ve etki gücünü etkilediğini, hatta bazen şiiri -tabir yerindeyse- cansız bir nesneye dönüştürdüğünü unutmamak gerekir.

Yukarıdaki tartışmanın dışında olmak üzere şiirde kullanılan redifler, onun anlamı/teması üzerinde şüphesiz etkili olmaktadır. Örneğin kullanılan redifler, gazel nazım şekliyle yazılmış olan manzumeleri tematik açıdan etkilemektedir. Gazelin "yek-âhenk ya da yek-âvâz" olmasında redifle birbirine bağlanan beyitlerin aynı anlam etrafında dolaşması etkili olmaktadır (Batislam, 2017: 44).

Şiirde sesin yüklendiği fonksiyon, fonemin gerçekleşmesinin ötesinde bir durumdur. Şiirin ontik tabakalarının ilk ve temel tabakası ses tabakasıdır. Nitekim Vendryes fonolojide önemli olan şeyin fonemin meydana çıkmasının değil, ona verilen fonksiyonel şahsiyet olduğunu belirtmiştir. Ahenk, bir şiiri düz yazıdan ayıran bir özelliktir. Bu yüzden dilde/şiirde kullanılan her birimin bir görevi

ya da fonksiyonu vardır (Vendryes'den aktaran Erdem, 2007: 269). Ahenk demişken burada kelimenin tanımına Tâhirü'l-Mevlevî nazarıyla bakmakta fayda vardır: "*(Âhenk) manzûm ve mensûr bir sözün kulağa güzel ve pürüzsüz gelmesi, âdetâ hafif tertîb bir mûsıkî te'sîri yapmasıdır* (1973: 17)." Görüldüğü gibi ahenk, sadece manzum metinlerle ilgili bir hususiyet değildir. Lâkin burada çalışmanın konusu gereği manzûm eserlerdeki ahenk unsurlarından bahsedilecektir. Öyleyse söz konusu tanımına göre ahengin bir metin üzerinde hissedilebilmesi için sözün kulağa güzel ve pürüzsüz gelmesi, tertipli olması ve müziksel bir tesiri uyandırması gerekmektedir. Bu minvalden bakıldığında redif olarak seçilen ifadelerin bu üç hususiyeti de üzerinde barındırabilmesi, şiirsel tınının söze hâkim olması açısından mühimdir. Dîvân şairleri de tekraren kullandıkları ses, kafiye ve rediflerle şiirin veya eserin genel fotoğrafında güçlü bir ahenk oluşturmaya çalışmışlardır. Ancak uzun bir şiirin bütününe yayılan aynı kafiye ve redifin şiirin anlam haritasını sınırladığı da düşünülebilir.

Ahengi sadece kelimenin sesi ya da fonetiği ile ilgili bir husus olarak değerlendirmemek gerekir. Ritmik ahenk ile anlamsal ahengin de

şiiir içinde senkronize olması gerekir. Nitekim Dîvân şiiirindeki yek-âhenk gazelin aslında gazelin hem sesi hem de anlamı ile yakından iikişkili olduğunu burada belirtmekte fayda vardır.

Erdem, Hoca Dehhânî'nin "eyledi" redifli gazeliyle ilgili yaptığı bir çalışmada ilgili manzumede ritim unsurlarından "*Biri aruz vezninden kaynaklanan, diğeri kafiye ve rediften kaynaklanan ritim unsurlarıdır.*" şeklinde bahsetmiştir. Ayrıca "*şiiirde zengin kafiyenin "eyledi" redifiyle birlikte kullanıl(2007: 269)*"ması, bu manzumeye ayrı bir müzikalite katmıştır. Buradan redifin manzumede söz konusu olan ritmik faktörleri etkilediği anlaşılmaktadır.

Bu noktada kafiyenin ya da redifin nasıl kelimelerden seçilmesi ile ilgili bir husus akla gelebilir. Şunu belirtmek gerekir ki, Dîvân şiiirinin usta şairlerinden Nâbî "*Ey şiiir miyânında satan lafz-ı garîbi / Dîvân-ı gazel nüsha-i kâmûs degüldür*" şiiir için genel bir çerçeve çizmiştir. Şiiirin geneline çizilen böyle bir çerçeveden hareket edildiğinde rediflerin biraz daha sade, açık ve anlaşılır olması gerektiği akla gelmektedir. Nitekim Nâbî'nin şiiirlerindeki "*...dur bu, görmüşüz, kalmadı, gazel, ma'nâ*" gibi redifler, redif sözlerinin

anlaşılır yönüne işaret etmektedir (Bilkan, 2007: 12-22). Öte taraftan Nâbî, "ma'nâ" redifli gazelinde her ne kadar sûretin önemli olduğunu ifade etse de asıl önemli olan unsurun mânâ olduğunu vurgulamıştır: "*Sûrete itme nazar ma'nîye bak ey Nâbî / Setr gec düşse de olmaz yine muhtel ma'nâ* (Bilkan, 2007: 20)"

Metin içinde lafzın manaya uygun düşürülmesi Dîvân şiirinde önemsenmiştir. Nitekim böyle bir çabaya *itilâf* denilmektedir. Nefî "*Ser-be-ser ra'd-ı hayâhây-ı velvele-zây-ı sufûf / Sû-be-sû berk-i çekâçâk-ı şerer-nâk-i süyûf*" beytinde askerî bir atmosferi oluşturmaya çalışırken "ç, s, k, h" seslerinden faydalanmaya çalışmıştır (Coşkun, 2007: 223). Bu örnek göstermektedir ki, aslında etkili bir ibare (şiir, söz) için ahenk unsurlarından lafzın manaya denk getirilmesine kadar yoğun bir çabanın içine giren şair, hem okuyucunun dilinde ve kulağında müzikalite oluşturmaya çalışmakta hem de meramına en uygun lafızları seçerek söz konusu müzikalite ve ritmik dokunuşları okuyucuda en yüksek seviyeye çıkarmaya çalışmaktadır.

Akkaya'nın Dîvân şiiri metinlerinde kullanılmış olan kafiye ve rediflerle ilgili hazırlanmış olduğu makalesi, manzum

metinlerde kullanılan harf ve kelimelerin tercih edilmesinin nedenlerini, arka planını, şairlerin bilinçaltını araştırmaya da kapı aralamaktadır (1996). Yazarın bu çalışmada elde etmiş olduğu veriler dikkate değerdir. Redif kelimelerinin şairin bütün gazellerine oranı Yûnus Emre'de %40, Şeyhî'de %67, Nesîmî'de %52, Necâtî'de %65, Ahmed Paşa'da %68, Zâtî'de %58, Kânûnî'de %59, Hayâlî Bey'de %54, Şeyhülislâm Yahyâ'da %53, Usûlî'de %65, Nâilî'de %58 olarak tespit edilmiştir. Bu çalışmaya göre bütün bahsedilen şairlerin dîvânlarında mısra sonlarında en fazla tekrar edilen harfler de "re, ye, he, nun" harfleri başta gelmektedir. Çalışmada bahsedilen bütün şairlerin redifi kullanma oranı da %58'dir. Söz konusu harflerin bahsedilen eserlerde fazlaca kullanılmış olması, bu harflerin Türkçede sıkça kullanılan hal ve çekim unsurlarında (-dur, -durur, -ler, ol-ur, düş-di, pîrâhen-i, gibi, sîne-ye, ile, bâzâr-da, gel-e vs.) kullanılmasıyla ilişkilidir. Bu harfler dışında kalan birçok harf de sınırlı sayıda kelimelerin sonunda yer aldığından doğal olarak gazellerde az kullanılmıştır. Yazarın metnin sonunda vermiş olduğu harf ve redif tekrarı hakkındaki iki tablo da yapılan çalışmanın anlaşılması bakımından dikkate değerdir (Akkaya, 1996: 19-23).

XVI. Asrın en iddialı şairlerinden Fuzûlî, "Ey feyz-resân-ı 'Arab ü Türk ü 'Acem / Kıldun 'Arab'ı efsah-ı ehl-i 'âlem / İtdün füsehâ-yı 'Acem'i 'Îsî-dem / Men Türk-zebândan iltifât eyleme kem (Mazıoğlu, 1992: 3)" rübâîsine imza atarken Türkçenin ve özellikle de kendisinin henüz işin başında olduğuna vurgu yapmıştır. Bu rübâînin anlam çerçevesinden bu dönemde Türkçeden şiir, sanat ve estetik alanındaki beklentinin düşük seviyede olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu olumsuz yaklaşım atmosferine rağmen kullanmış olduğu "su, gül, peydâ, ma'nâ, sana, olmasun yâ Rab, görüp, unut, ...unı görgeç, ...ya bah, yoh, tek lezîz, yazmışlar, ...ınca var, ...ı var, içer, dirler, olandan sor, itdügümdendür, ...nın içündür, görünür, eylemek olmaz, olduğın bilmez, beklerüz, eyledün, virdün, virmedün, ... a yetmişem, ey hakîm, gördüğün gönlüm, ...dan sahin, ...un eyler ârzû, ...maz mı, ...dan gayrı, eyler meni, yetmez mi" rediflere bakıldığında Fuzûlî'nin şiirinde redifin hem fonetik hem de semantik imkânlarından azamî ölçüde faydalanmaya çalıştığı görülmüştür. Öyleyse yukarıda bahsi geçen rübâîde şair aslında kendi sanatını ortaya koymak için fahriyyeye yer vermekte, kendisini övmektedir. Yani aslında elimde yetersiz bir malzeme olmasına

rağmen çok mükemmel metinler ya da eserler ortaya koyabiliyorum demek istemektedir.

Redifin sadece mısranın sonunda değil, hemen hemen bütün kelimeler arasına serpiştirilerek bir anlam ve ses yoğunluğu oluşturularak temanın, büyük bir oranda fonetiğin önüne çıkarılmasını XVIII. Asrın son büyük hamlesi olan Şeyh Gâlib mükemmel ve büyüleyici bir şekilde başarmıştır: "*Gül âteş gül-bün âteş gülşen âteş cûybâr âteş / Semender-tıynetân-ı 'aşka besdir lâlezâr âteş*" (Gölpınarlı, 1971: 66)" Bu enfes beyitten başka Şeyh Gâlib'in kullanmış olduğu "*sen, sanma, sakın, olmayasın, et, kabûl, degile, bîrûn, gelmiş, âteş, söylerler, var, der*" gibi redifler, hem sanatını icra ederken sadelikten yana olan tavrına hem şairin hayata bakışına hem de onun gönül âlemine işaret etmektedir.

Sessel/fonetik ahengi oluşturmak için sadece mısra sonuyla yetinilmemiş, çok eski dönemlerde bile mısra başı kafiye ve rediflere yer verilmiştir. Buna ilaveten Dîvân şiirinde ritimden bahsederken kafiye, redif ve veznin yanında söz sanatları ve mazmun dünyasından da bahsetmek gerekir (Macit, 1996: 9). Bütün bunlar bir araya getirildiğinde ritimle beraber anlam açısından da dilin şiirdeki sınırlarının zorlanmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Şiirde ritimden bahsetmişken XIX. ve XX. Asır Türk edebiyatının en büyük şairlerinden olan Yahya Kemâl'e de kulak vermek gerekir. "...Türkçede o neş'enin ifâdesine en ziyâde yarayan malzemeyi yanî kelimeleri eda ve tavırları arûzla söylemeye uğraşıyordum ve nihâyet o ifâdeyi te'mîn edebilecek rythme'i buldum (Yetiş, 1998: 124)" ifadelerinin sahibi şüphesiz Yahya Kemâl'dir. Görüldüğü gibi o da aslında Fransız şiirinin Yunan şiirinden etkilenmesini işlerken 'kelime'nin önemine vurgu yapmıştır. Ama bunu Türkçede daha çarpıcı ve etkili hale getirmek için "rythme" kavramını aruzla aynı cümle içinde kullanmıştır. Belki de Yahya Kemâl'in aruzdan vazgeçmemesinin temel sebebi, aruzla Türkçenin daha ritimli ve estetik hale geldiğini düşünmesinden kaynaklanmaktadır.

Yahya Kemâl, şiirlerinde redifi önemseyen şairlerdendir. Kullanmış olduğu "*gelür, -dan başka, olan sana, aşkına, geldikçe, devrinde (2), olur gönül gönüle, olalı, gibi, olun dedi, ...-i Muhammedî, savleti, bilmedik, edilmedik, olmadın gönül, olmasan, eden, -nin, -imizden, uyanmasın, -ün, söylesün, -a kadar (2), etti sansınlar, -dan geçer, içer, olsun erenler, -le döner, söyler, söylenür, olur, dökülür, -yız (2), -ler görmüşüz*" redifleri, şairin *Eski Şiirin*

Rüzgârıyla adlı eserindeki kasîde ve gazellerde kullanmış olduğu rediflerdir (1993: 7-100). Bu rediflerin geneline bakıldığında bile onun şiirlerindeki hız ve ritim kendisini ele vermektedir.

XX. asrın başlarında vefat etmiş olan son Dîvân şairlerinden Hüseyin Kâmî'nin Dîvânçe'sinde mahdut sayıda (36 adet) yazılmış olan manzumelerde bile "yâ Resûla'llâh, oluyor (2 defa), -üm, -dur, -ımıza, -mısın kâfir, -ı, itmez misin, -si, geliyor, -a dek, -dür sözüm, seni, -ına, -yı âdem, su, sana, midir, -un, itmeli, olur, yanına" rediflerine yer verildiği görülmüştür (Tanyıldız, 2013: 77-213). Kullanılan rediflerin yarısından fazlasının eklerden oluşuyor olması, Türkçenin edebî sahada ulaştığı noktada redife artık ihtiyaç duymayacak seviyede olduğuna işaret etmektedir.

Redif hassasiyeti sadece Dîvân şiirine has bir durum değildir. Halk edebiyatı ürünlerinde de redife özel önem verilmiştir. Bu şiirde redif, uyaktan daha fazla önemli bir mevkide yer almaktadır. Duygu ve düşüncelerin pek çoğu rediften doğmuştur. Halk edebiyatı ürünlerinin önemli bir kısmı redifli yazılmıştır. Genellikle mısranın sonunda yer alan redif, bazen bütün mısraya da yayılabilmektedir. Şairler, dilin çeşitli

özelliklerinden yararlanıp rediflere bu hususu yansıtılmışlardır. Karacaoğlan'ın "*Karac'oğlan uşak olsam / Yâr beline kuşak olsam / Bir atlastan döşek olsam / Yâr altına serse beni*" (Dilçin, 2009: 80-81) dizeleri de redif için verilebilecek en güzel örneklerdendir.

Yöntem

Bu çalışma yapılırken Kemâl Ümmî Dîvân'ındaki manzum metinler incelenmiş, ilgili bulgular elde edilmeye çalışılmıştır. Redifle ilgili elde edilen veriler, analiz edilmiş, rediflerin yapısal özellikleri, redifleri meydana getiren sözcük ve ekler gözden geçirilmiş, karşılaştırma yöntemi kullanılarak sonuca ulaşılmıştır. Sonuca ulaşılırken ayrıca hazırlanmış olan tablolardan da faydalanılmıştır. Çalışma yapılırken Kemâl Ümmî'nin Dîvân'ında redifli olarak yazılmış nazım şekilleri örneklem olarak alınmıştır. Ancak giriş kısmı hazırlanırken çok farklı dönemlerden farklı edebî muhitlerden örnekler elde edilerek makalenin kavramsal çerçevesi oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kemâl Ümmî'nin Hayatı ve Dîvân'ı

Kemâl Ümmî'nin hayatı hakkında maalesef bugün elde yeteri kadar bilgi yoktur. Şairin hayatı menkabevî bir tarzda günümüze aktarılagelmiştir. Buna göre şairin Bolu'da Aladağ civarında uzun süre yaşadığı, tekke ve türbesinin burada olduğu, aslen Oğuz boyundan ve Horasanlı olduğu, oradan Anadolu'ya geldiği, yalnızlığı ve kırsal yaşamı sevdiği, ağaç aşılama meslek edindiği, yaşadığı yerde irşat çalışmaları yaptığı belirtilmiştir. Asıl adı, annesi, babası, ailesi, doğum yeri ve tarihi hakkında bilgiler mevcut değildir. Ancak şairin üç oğlunun olduğu rivayet edilmiştir. Bunlardan ikisinin adları Sinân ve Cemâl'dir. Sinân bir âlim, Cemâl ise sürekli içki içen ve üryan dolaşan bir kişi olarak padişaha şikâyet neticesinde öldürülmüştür (Yavuzer, 2008: 5-12).

XV. Asırda yaşamış olan Kemâl Ümmî, 1475 yılında vefat etmiştir. Tezkireci Latîfî, şairin Nesîmî ile arkadaşlığından bahsetmiştir. Ancak Ünver, bu arkadaşlığı makul bulmamıştır. *Bolu Sâl-nâmesi* şairin Buhârâlı olduğunu belirtmiştir. Fakat onun seyyid olduğu da iddia edilmiştir. Şairin isminin farklı kaynaklarda Ümmî Kemâl, Ümmî Kemâl Sultân, Sultân, Sultân Kemâl Beg, İsmâîl Kemâl Ümmî, İsmâîl

Kemâl olduğu belirtilmiştir. Bu isimlerin bazılarının lakap ya da mahlas olduğu dikkatten kaçırılmamalıdır. Dîvân'ında ağırlıklı olarak Kemâl Ümmî (106 yerde), Ümmî Kemâl (41 yerde) mahlaslarını kullanmıştır (Yavuzer, 2008: 19-29).

Kemâl Ümmî'nin *Risâle-i İmân*, *Kırk Armağan*, *Hikâye-i Hazîre-i Kuds*, *Risâle-i Vefât* ve *Dîvân* adlı eserleri tespit edilmiştir. Yapılmış araştırmalarda Kemâl Ümmî Dîvân'ının 48 nüshası tespit edilmiştir. Dîvân'daki manzumeler biri hariç hepsi aruz vezniyle yazılmıştır. Eserde gazel-kasîde formunda yazılmış birçok manzume yanında mesnevi, terci-i bend, tecnîs-i tâm, murabba, kıt'a, tuyuğ gibi nazım şekilleri yer almaktadır. Tür olarak eserde tevhîd başta olmak üzere münâcât, na't, medhiyye, mersiyye, bahâr-nâme, hazân-nâme, ilâhî, nasîhat-nâme ve şathiyyeye yer verilmiştir (Yavuzer, 2008: 67-115).

BULGULAR

Bu çalışma için Kemâl Ümmî Dîvân'ından elde edilen redifler için çeşitli tablolar oluşturulmuştur. Bu tablolar ekte verilmiştir. Tablo 1'e göre Kemâl Ümmî Dîvân'ında toplam 66 manzumede redif kullanılmıştır. Eserde yer

alan 78 manzume ise ortak bir redifle yazılmamıştır. Buna göre yaklaşık olarak Dîvân'ın yarısı rediflerle yazılmıştır. Bu da Kemâl Ümmî'nin redife, ses benzeşmelerine, ritmik unsurlara eserinde mümkün olduğunca yer vermeye çalıştığını göstermektedir.

Yapı ve nitelikleri dikkatle incelendiğinde eserde kullanılmış rediflerin bazılarının ek ve kelimelerden oluştuğu (Tablo 2) görülmüştür. Buna göre 6 manzumede yer redifler ek nitelikli ses unsurlarından oluşmaktadır. Bunun yanında "-ıla, -ile"nin iki manzumede kullanıldığı görülmüştür. 7 manzumede (Tablo 3) yer alan redifler ise 'ek+kelime'den oluşmaktadır. Bunlardan 114. sırada yer alan manzumenin redifi, 'ek+Arapça ibare'den oluşmaktadır.

Dîvân'daki 6 manzumenin redifi (Tablo 4), tamamen Arapça dinî nitelikli ibarelerden oluşmaktadır. Bunlar arasında '*lâ ilâhe illa'llâh*', '*el hükmü li'llâh*' gibi ibarelerin de redif olarak kullanılmış olması, şairin dinî içerikli sembolik anlamı olan önemli ibareleri de redif olarak kullanma gayretinde olduğunu göstermektedir. Bunun yanında bazı redifler, iki ya da daha fazla kelimedenden (Tablo 5) oluşmaktadır. Bunlardan 'komaz imiş ecel beni' ile 'vay n'ideyim ömrüm seni' şeklindeki

rediflerin uzunlukları dikkat çekmektedir. Bu da şairin redif olarak uzun bir cümleyi bile kullanmaktan çekinmediğini göstermektedir.

Yapılan incelemede (Tablo 6) 'kıldı, oldu, olur, içinde' fiillerinin 2'şer defa redif olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu da göstermektedir ki, şair aynı kelimeyi birden fazla kullanabilme meylindedir. Öte yandan bazı redifler, gövdesi aynı kelime olmakla birlikte (Tablo7) farklı eklerle de kullanılmıştır. Bunlardan "*dervîş (dervîşler), gerek (gerekdür), gid (gider), git (gitsün), olmayınca (olmaya, olmaz), yaradan (yaradur)*" gibi redifler, burada örnek olarak zikredilebilir.

Kemâl Ümmî Dîvân'ı toplam 3007 beyitten oluşmaktadır. Buna göre en fazla kullanılan 10 redif, Tablo 8'deki gibidir. Bunlar da eserin yaklaşık %19'una denk gelmektedir. Bu redifler arasında 168 beyitte '*lâ ilâhe illa'llâh*' ibaresi kullanılmıştır. Bunun yanında 61 beyitte '*ölüm var*', 56 beyitte de '*gönül*' redifleri kullanılmıştır. Bu veriler, şairin gönülden iman eden bir iman ehli olmasının yanında ölümü içselleştirdiğini göstermektedir.

Bütün bu veriler göstermektedir ki, redifli kullanılan beyitler, Kemâl Ümmî Dîvân'ının toplamda %45'ini oluşturmaktadır. Bu da eserin ritmik ahengine şairin özellikle ehemmiyet verdiğini göstermektedir.

"Cinas, manzum veya mensur bir metinde manaları farklı lafızlar arasındaki yazılış ve telaffuz benzerliğidir (Saraç, 2000: 213)" şeklinde tanımlanmıştır. İncelenen eserde bazı manzumelerde şairin cinaslı rediflere de yer verdiği tespit edilmiştir. Tablo 9'da yer alan manzumelerde cinaslı rediflerin kullanımı söz konusudur. Bunlar arasında 'yaradur, yüzdiler, okuyasın, karasın, acıdur, yaranlandurur, yaradan' gibi kelimeler cinaslı kullanımları açısından dikkat çekicidir.

Rediflerin son harfleri açısından yapılan incelemede eserde Türkçe 'r, h, y' harflerinin diğer harflere göre daha fazla kullanıldığı görülmüştür (Tablo 10). Bunun yanında 'n, m, nazal n, z ve l' harflerinin de kalan diğer harflere göre daha fazla kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dîvân'da yapılan incelemede sırayla gazel, kasîde, kıt'a, tercî-i bend ve tuyuğ nazım şekliyle yazılmış olan manzumelerin diğer nazım şekillerine oranla daha fazla redifli

olarak yazıldığı görülmüştür (Tablo 11). Buna göre şairin gazel ve kasîdelerinde daha fazla redife başvurduğu tespit edilmiştir.

Dîvân'da redifli yazılmış olan manzumelerde en fazla kullanılan aruz kalıbı *Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün* (17) olmuştur. Bunu sıklık sırasıyla *Mefâilün Mefâilün Feûlün* (13), *Mefûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün* (7), *Mefûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün* (6), *Fâilâtün Fâilâtün Fâilün* (5) kalıpları takip etmiştir (Tablo 12). Bu veriler ile İpekten'nin çalışması karşılaştırıldığında birbiriyle uyumlu sonuçlar ortaya çıkmaktadır (1999: 344-346). Kullanılmış olan bu vezinler, redifle yazılmış olan şiirlerin %72'sine denk gelmektedir. Bu sonuç, Dîvân şiirinde en fazla kullanılan vezin kalıplarını Kemâl Ümmî'nin redifli olarak yazmış olduğu şiirlerinde kullandığını göstermektedir. Öte yandan şairin redifli olarak yazmış olduğu bir şiirde hece veznini kullanmış olması da dikkat çekicidir.

SONUÇ

Redif, bir manzum metnin çekiciliğini arttırmak, metni daha cazip, estetik ve akıcı hale getirmek, okuyucunun metne ilgisini arttırmak, metni anlamsal olarak bütünleşik bir niteliğe kavuşturmak için mısra sonlarında

yazılan ek ve kelime tekrarlarıdır. Elde edilen örneklerden hareketle aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

Kemâl Ümmî Dîvân'ında 66 manzumede redif ifadelerine yer verilmiştir. Bu da eserin yaklaşık olarak %46'sına denk gelmektedir. Kalan diğer 78 manzumede redif kullanılmamıştır.

Eserde kullanılmış "-ıla, -ile, -emine, -di, -yası" şeklindeki bazı redifler, eklerden oluşmaktadır. Bunun yanında 'ek+kelime' şeklindeki '-di ölüm, -dur benüm, -dan sakın' gibi bazı redifler de kullanılmıştır.

Kemâl Ümmî Dîvân'ında 6 adet Arapça ibare redif olarak kullanılmıştır. *Lâ ilâhe illa'llâh, neccinâ mimmâ nehâf, estağfiru'llâhe'l-'azîm* gibi. Bu da göstermektedir ki, dinî kaygılar da taşıyan şair, Türkçe redifler yanında dinî içerikli Arapça rediflere de eserinde yer vermiştir.

Eserde iki ve daha fazla kelimedenden oluşan 8 Türkçe redife yer verilmiştir: *Terk it, ölüm var, tevbeye gel tevbeye, vay n'ideyim ömrüm seni* gibi. Bunun yanında Dîvân'da "*kıldı, oldı, olur, içinde*" kelimeleri ikişer manzumede redif olarak kullanılmıştır. Bundan başka bazı kelimeler de farklı ekler alarak farklı

manzumelerde birden fazla redif olarak kullanılmıştır. Dervîş-lerün, gerek-dür, gider/git-sün, itmedi/itmedün, olmaya/olmayınca gibi.

Eserde en fazla kullanılan ilk 10 redif ifadesi *"lâ ilâhe illa'llâh, ölüm var, gönül, tevbe kıl, olmaz kişi, oldu, kıldı, kondı göçdi, iken, yiter"* şeklinde sıralanmaktadır. Bunlar da eserin yaklaşık olarak %19'una denk gelmektedir. Öte taraftan eserde redifli kullanılan beyitler, eserin %45'ini oluşturmaktadır. Bu durum, eserin ritmik kaygıyla yazıldığına işaret etmektedir.

Rediflerin tematik açıdan Allah, ölüm, zikir, tevbe, dinî duygular, tarikat ait hususlar, dünyanın faniliği gibi temalarda olduğu görülmüştür. Redifler üzerinden yapılan okumada birçok redifin bahsedilen temalarla ilgili olması, şairin düşünce ve gönül dünyası ile ilgili bazı ipuçları vermektedir.

Bazı şairler rediflerinde sık sık ikilemelere yer vermiştir. Bunlar arasında Necâtî Bey'in *döne döne*, Bâkî'nin *semt semt ve söylen söylesün*, Muîdî'nin *dilden dile*, Dürrî'nin *yürür turur oturur* redifli manzumeleri önemlidir. Kemâl Ümmî'nin eserinde kullandığı rediflerde ikilemelere yer vermediği tespit edilmiştir.

Ancak ikilemelerden oluşan redif kullanmayan şair, 11 manzumede cinaslı redif kullanmıştır. Böylece şair, anlam açısından da okuyucunun dikkatini şiirlerine çekme gayretini göstermiştir.

Rediflerdeki son harfler açısından bir değerlendirme yapmak gerekirse Dîvân'da Arapçadaki "re, he, ye, nun" harflerinin en fazla tekrarlanan harfler olduğu görülecektir. İlk dört harf açısından bakıldığında bu sonucun ilgili diğer araştırmalarda varılan sonuçlarla aynı olduğu ortaya çıkacaktır.

Kemâl Ümmî'nin Dîvân'ındaki manzumelerin biri hariç hepsini aruz vezniyle yazmış olması, şairin eserinde ritmi sağlamak adına aruzun takti'li okunuşundan da faydalanmaya çalıştığını göstermektedir. Ancak bu durum, Kemâl Ümmî'yi birçok Dîvân şairinden ayırt eden önemli bir fark değildir. Mamafih, defalarca kullanılmış olan aruz kalıplarıyla beraber redifli manzumeler birlikte düşünüldüğünde Kemâl Ümmî'nin şiirin anlam tabakalarını okuyucunun zihninde oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Şair bunun yaparken fonolojik ve ontolojik yapısından hareketle kelimelerin semantik yönünü de okuyucuya sunma çabasındadır.

Yapılan incelemede Kemâl Ümmî'nin redifleri kullanırken gazel ve kasîde ya da başka nazım nazım şekillerinde pek de fark gözetmediği anlaşılmıştır. Buna göre şairin en fazla gazel (31) ve kasîde (29) nazım şekliyle yazılmış olan manzumelerde redif kullanmayı tercih ettiği tespit edilmiştir. Bu çalışma esnasında elde edilen veriler, Kemâl Ümmî'nin sanatına farklı bir çeşni katmak ve şiirsel ritmik ahengi korumak adına redifin imkânlarından en yüksek seviyede faydalanmaya çalıştığını göstermektedir.

Kemâl Ümmî, Dîvân'ında redifle yazdığı şiirlerde *Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün, Mefâilün mefâilün feûlün, Mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün, Mefûlü mefâilü mefâilü feûlün, Fâilâtün fâilâtün fâilün* aruz kalıplarını sıklıkla kullanmıştır. Bu vezinler, redifli yazılmış şiirlerin %72'sine denk gelmektedir ki, bu da şairin redifle beraber Dîvân şiiri estetik geleneği içinde sık kullanılan aruz kalıplarıyla da şiirini daha cazip hale getirmeye çalıştığını göstermektedir.

Klasik metinler, bir ülkenin eğitim ve kültür politikalarının şekillendirilmesi açısından önemlidir. Bunun için klasik metinlerin çağa taşınması, yeni neslin okuyup bu metinlerden haz almasının sağlanması ve ülkenin

geleneksel kültür kodlarının bilinmesi gerekir. Bu amaçla ortaöğretim sıralarında öğrencilerin ve genç kuşağın farkındalığını arttırmak açısından seçilip kullanılan klasik metinlerin redifli olmasına dikkat edilmelidir. Bunun yanında seçilen metinlerin Dîvân şiirinde en fazla kullanılan aruz kalıplarıyla yazılmış olması da önem arz etmektedir. Hem redifli olan hem de sıkça kullanılan ritmik değeri yüksek aruz kalıplarıyla yazılmış olan şiirler, öğrenciler ve genç kuşak tarafından karşılık bulacaktır.

Böyle bir çalışmanın neticesinde günümüz insanı için de bir neticeye varmak gerekir. Günümüze hitap eden bu sonuç, şöyle ifade edilebilir: Lise düzeyindeki edebiyat kitaplarına alınması gereken metinlerin/şiirlerin estetik, edebî niteliklere haiz, ritmik değeri olan, kolay ve rahat redif ve kafiyelere sahip, Türk edebiyatında en fazla kullanılan aruz kalıplarıyla yazılmış, anlaşılır, hikmetli, didaktik özellikler içeren metinler/şiirler olması gerekmektedir. Böyle olduğu takdirde genç nesil bu tür şiirleri daha rahat ve kolay bir şekilde isteklice öğrenecek ve kültürel sermayenin sonraki nesle aktarımı kolaylaşacaktır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, Mehmet. (1996). Dîvân Şairlerinin Gazellerinde Harf Tercihleri ve Redif Hususu. İstanbul: *İlmî Araştırmalar*, S. 3, s. 19-24.
- Albayrak, Nurettin. (2007). "Redif". İstanbul: *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 34, s. 523-524.
- Batıslam, Hanife Dilek. (2017). Gazelde Redif-Anlam İlgisi Bağlamında Sehî'nin Kadeh Redifli Gazeli. *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature*. Volume: 3, Issue: 1, Winter, p. 44-55.
- Beyatlı, Yahya Kemâl. (1993). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. 5. Baskı. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bilkan, A. Fuat. (2007). *Nâbî: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Coşkun, Menderes. (2007). *Sözün Büyüsü: Edebî Sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Dilçin, Cem. (2009). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. 9. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erdem, Mehmet Dursun. (2007). Ontolojik İncelemeye Dehhânî'nin "Eyledi" Redifli Gazeli Örneğinde Yapısalcı Bir Bakış. *Turkish Studies, Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1, C. 2. S. 3, Yaz, s. 254-273.*

Gölpınarlı, Abdülbâkî. (1971). *Şeyh Gâlib Dîvân'ından Seçmeler*. İstanbul: MEB Basımevi.

İpekten, Haluk. (1999). *Eski türk Edebiyatı: Nazım Şekilleri ve Aruz*. 3. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Levend, Âgâh Sırrı. (1984). *Dîvân Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler; Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.

Macit, Muhsin. (1996). *Dîvân Şiirinde Ahenk Unsurları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Mazıoğlu, Hasibe. (1992). *Fuzûlî ve Türkçe Dîvân'ından Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Saraç, M. A. Yekta. (1996). *Edebiyat Terimleri: İstilahât-ı Edebiyye; Muallim Nâcî*. İstanbul: Risâle Yayınları.
- Saraç, M. A. Yekta. (2000). *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. İstanbul: Risâle Yayınları.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (1973). *Edebiyât Lugati*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tanyıldız, Ahmet. (2013). *Hüseyin Kâmî: Dehrî Dîvânçesi*. İstanbul: akademik Kitaplar.
- Yavuzer, Hayati. (2008). *Kemâl Ümmî Dîvânı: İnceleme-Metin*. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, BAMER Yayınları.
- Yetiş, Kazım. (1998). *Yahya Kemâl I: Hayatı*. İstanbul: Yahya Kemâl Enstitüsü Yayınları.

EK TABLOLAR

Tablo 1: Manzumeler ve kullanılan redifler:

SIRA	REDİF
3	irmez
4	lâ ilâhe illa'llâh
5	Allâh
10	neccinâ mimmâ nehâf
11	estağfiru'llâhe'l-'azîm
15	senden
16	estağfiru'llâh
17	şey' li'llâh
22	Muhammed
27	kıldı
30	gör
33	oldı
34	oldı
35	kıldı
43	terk it
46	ölüm var
47	yiter
52	gerekdür
53	yaradur
54	ider
56	gider
58	nider
59	düşer
62	dervişler
64	olur
66	olur
68	yüzdiler
71	sığmaz
72	olmaz

80	itmedün
83	gerek
84	dervîşlerün
89	gönül
91	tevbe kıl
94	...di ölüm
95	...dur benüm
101	okuyasın
102	karasın
103	gitsün
108	...dan sakın
109	iken
112	...ı ko
113	...emezem âh u vâh
114	...ur el hükmü li'llâh
115	olmayınca
118	içinde
119	içinde
121	...ıla
122	...ile
123	...emine
124	tevbeye gel tevbeye
125	olmaya
126	...di
127	kondı göçdi
128	eyledi
129	itmedi
130	...yası
131	olmaz kişi
132	gibi
135	komaz imiş ecel beni
136	vay n'ideyim ömrüm seni
137	...um kanı

139	sıvadır
141	acıdur
142	yaratanlardurur
143	yaradan

Tablo 2: Manzumeler ve kullanılan redifler (ekler):

SIRA	REDİF
121	...ıla
122	...ile
123	...emine
126	...di
130	...yası

Tablo 3: Manzumeler ve kullanılan redifler (ek+kelime):

SIRA	REDİF
94	...di ölüm
95	...dur benüm
108	...dan sakın
112	...ı ko
113	...emezem âh u vâh
114	...ur el hükmü li'llâh
137	...um kanı

Tablo 4: Manzumeler ve kullanılan redifler (Arapça redifler):

SIRA	REDİF (Arapça)
4	lâ ilâhe illa'llâh
10	neccinâ mimmâ nehâf
11	estağfiru'llâhe'l-'azîm
16	estağfiru'llâh
17	şey' li'llâh
114	el hükmü li'llâh

Tablo 5: Manzumeler ve kullanılan redifler (2 kelime +):

SIRA	REDİF
43	terk it
46	ölüm var
91	tevbe kıl
124	tevbeye gel tevbeye
127	kondı göçdi
131	olmaz kişi
135	komaz imiş ecel beni
136	vay n'ideyim ömrüm seni

Tablo 6: *Manzumeler ve en fazla kullanılan redifler (2'şer defa kullanılanlar):*

SIRA	REDİF
27	kıldı
33	oldı
34	oldı
35	kıldı
64	olur
66	olur
118	içinde
119	içinde

Tablo 7: *Manzumeler ve en fazla kullanılan redifler (Farklı eklerle):*

SIRA	REDİF
62	dervîşler
84	dervîşlerün
83	gerek
52	gerekdür
56	gider
103	gitsün
129	itmedi
80	itmedün
58	nider
125	olmaya
115	olmayınca
72	olmaz
143	yaradan
53	yaradur

Tablo 8: *Manzumeler ve beyitlerde en fazla kullanılan redifler:*

SIRA	REDİFLER	Beyit Sayısı
4	lâ ilâhe illa'llâh	168
46	ölüm var	61
89	gönül	56
91	tevbe kıl	50
131	olmaz kişi	43
33	oldı	41
27	kıldı	39
127	kondı göçdi	37
109	iken	35
47	yiter	35

Tablo 9: *Cinashlı rediflerin kullanıldığı manzumeler:*

SIRA	REDİFLER
53	yaradur
68	yüzdiler
101	okuyasın
102	karasın
122	-ile
123	-emine
130	-yası
139	sıvadur
141	acıdur
142	yanarlardurur
143	yaradan

Tablo 10: Rediflerin son harfleri:

Redifin Son Harfleri	Sayı
r	16
h	14
y	14
n	6
m	3
Nazal n	3
z	3
l	2
d	1
f	1
k	1
t	1
v	1

Tablo 11: Redifli yazılmış olan nazım şekillerinin sayısı:

Tür	Redifli Nazım Şekilleri
Gazel	31
Kasîde	29
Kıt'a	3
Tercî-i Bend	2
Tuyuğ	1

Tablo 12: Redifli manzumelerde vezin:

Sıra	Redifli Manzumelerde Vezin	Sayı
1	Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün	17
2	Mefâilün mefâilün feülün	13
3	Mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün	7
4	Mefûlü mefâilü mefâilü feülün	6
5	Fâilâtün fâilâtün fâilün	5
6	Mefâilün feilâtün mefâilün feilün	3
7	Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün	3
8	Müstefilün müstefilün müstefilün müstefilün	3
9	Feilâtün feilâtün feilâtün feilün	2
10	Feilâtün mefâilün feilün	2
11	Müfteilün müfteilün fâilün	2
12	Feülün feülün feülün feül	1
13	Hece	1

BÖLÜM 3:
EROL TOY'UN DORUKTAKİ ÖFKE
ROMANINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK
İZLERİ

Dr. Ali ALGÜL*

*"Bir başka umut kapısı aramalıyız."
(Doruktaki Öfke, 312)*

GİRİŞ

Edebiyat tarihi incelendiğinde her çağın kendi edebiyat anlayışını, eleştirisini ve kuramını da yarattığı görülür. XIX. yüzyılda temelleri atılan toplumcu gerçekçilik, 1917 Ekim Devrimiyle birlikte Sovyet Rusya'da başat edebiyat anlayışına dönüşür. Zamanla da başta Avrupa olmak üzere dünyanın farklı bölgelerine yayılan toplumcu gerçekçilik, Türkiye'de de Rusya ile neredeyse aynı zamanda kendini gösterir. Türk edebiyatındaki ilk somut örnekleri de Nazım Hikmet'in şiirleridir. Sonraki yıllarda roman, öykü ve tiyatroya da yansır.

*Dr. Öğretim Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
Eposta: alialguller@hotmail.com.

Yazarlığa dergilerde öykü yazarak başlayan Erol Toy, tiyatro kitapları da yazdıktan sonra romana ağırlık verir. *Toprak Acıkınca*, *Azap Ortakları*, *İmparator*, *Kördüğüm* gibi Türk edebiyatında ses getiren yapıtlara imza atar. Romanlarında toplumcu bir bakışa sahiptir. Türkiye'deki aksaklıkları eleştirel bir biçimle yazar. Oldukça uzun süre Türk edebiyatında varlığını gösteren Erol Toy, bu çalışmanın konusunu oluşturan *Doruktaki Öfke* adlı romanında da toplumcu bir kimlikle okurun karşısına çıkar. Romanda komünal bir biçimde yaşayan köylülerin düzenlerinin Orman Bölge Şefliğinin kurulmasıyla bozulması konu edinilir. Çalışmada; *Doruktaki Öfke*'de görülen olumlu kahraman ve kapitalist devletin eleştirisi gibi toplumcu gerçekçilik etkileri üzerine bir değerlendirme yapılmaktadır.

Sanatı toplumsal gerçekliğin yansıması olarak gören toplumcu gerçekçiliğin temelleri 19. yüzyılda ortaya çıkan Marksist felsefeye dayanır. Edebiyattaki öncü yapıtları da 20. yüzyılın başlarında sınıf mücadelesinin yaşandığı Rusya'da ortaya çıkar. Bu yapıtların başında da M. Gorki'nin *Ana*, *Düşmanlar* adlı kitapları gelir. (Çalışlar 1991: 189). 1917 Ekim Devrimi sonrasında daha geniş alana yayılma

şansı bulan toplumcu gerçekçiliğin ilkeleri 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde belirlenir. (Moran 1991: 48). Maksim Gorki'nin de destek vermesiyle toplumcu gerçekçilik dönemi resmen başlar. Sosyal Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik gibi adlarla da anılan toplumcu gerçekçiliğe, Anatole France, Ernest Hemingway, John Steinbeck gibi yazarlar da katılır (Çetişli, 2006: 86). Böylece Marksist Gerçekçilik 1930'larla birlikte önce Rusya'da peşinden de onun etkisi altında kalan bölgelerde ve diğer ülkelerde hâkim sanat anlayışına dönüşür.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın konusunu kapitalist dünyanın eleştirisi ve sosyalizmin savunulması oluşturur. Bunların yanında "*... yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir, toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı, çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir* (Moran, 1991: 49)." Toplumcu gerçekçilere göre, Sosyalizm çağın öznel ve nesnel gerçeğidir; yazarın bu gerçekle kendisi arasına bir eleştirel mesafe koyması düşünülemez. Eğer bir mesafe koyarsa kendisi de gerçeğin dışına, akıldışının

alanına düşmüş olur. Öyleyse yazarın yapması gereken bu toplumu, bu toplumun olumlu kahramanlarını yüceltmek, halkın sosyalist devlete olan bağlılığını anlatmaktır. Bu nedenle toplumcu gerçekçilikte eğitsel bir işlev de söz konusudur (Kahraman, 2000: 51).

Dünyayı derinden etkileyen Marksist edebiyat, Rusya ile neredeyse eş zamanlı olarak Türkiye'de de varlığını gösterir. Avrupa'daki sanayileşme sonucu ortaya çıkan işçi sınıfı, sanayileşmemiş Osmanlı Devleti'nde gözükmez. Sanayileşmedeki sıkıntı Cumhuriyet Türkiye'sinde de sürünce Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik daha çok Kemalizm'den ve köylüler üzerinden bir varlık gösterir. Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin ilk örneklerini şiirde 1920'lerde Nazım Hikmet yazar. Romanda ise toplumcu gerçekçilik 1930'larda kendini gösterir. Toplumcu gerçekçiliğin ilk yapıtlarından olan *Çıkrıklar Durunca*, Sadri Ertem tarafından yazılır. Sabahattin Ali, Mahmut Makal, Samim Kocagöz, Kemal Tahir, Kemal Bilbaşar, Attila İlhan, Yaşar Kemal gibi yazarlarla yaygınlaşan (Gündüz, 2007: 432-454) Marksist sanat anlayışı, Türk köylüsünün yaşadığı sıkıntılar üzerinden siyasal mesajlarla başlayıp 1950'lerde işçi sınıfıyla devam eder. Sonraki

yıllarda artan bir ivmeyle varlığını sürdürür. 1960 sonrası 1970 başlarında da kentlerde yaşayan aydınların bunalımı olarak yaşar. Toplumcu gerçekçilik 1980'lere kadar Türk edebiyatında hâkim görüş olarak kalır. 12 Eylül darbeyle etkisini yitirir.

1. Erol Toy

Cumhuriyet dönemi roman, öykü ve tiyatro yazarları arasında yer alan Erol Toy, edebiyata *Çınar* dergisinde öykü yazarak başlar. 1962'de *Milliyet* gazetesinin düzenlediği "Bir Memleket Gerçeği" konulu yarışmada ödül de alan "Yaşadıklarının Farkında Olmadıklarımız" adlı röportajıyla ünlenir. Daha sonra *Akşam*, *Yön*, *May*, *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Barış*, *Yeni Ortam*, *Yazko* gibi gazete ve dergilerde çıkan yazılarıyla dikkat çeker. Tiyatro yapıtları, öyküleri, deneme ve incelemeleri de bulunan Erol Toy, ilerleyen yıllarda romanlarıyla öne çıkar. Çok okunan romanları arasında; *Toprak Acıkınca* (2 cilt, 1968), *Acı Para* (1970), *Azap Ortakları* (2 cilt, 1973) *İmparator* (1973), *Kördüğüm* (1974), *Son Seçim* (1976), *Gözbağı* (1976), *Doruktaki Öfke* (1977), *Kuzgunlar ve Leşler* (2 cilt, 1978-1979), *Zoroyunu* (1980), *Kilittaş* (1988) ve *Yitik Ülke* (1995) bulunur.

Erol Toy yapıtlarında konu olarak Türkiye'nin tarihsel gelişimi içindeki toplumsal oluşumları gerçekçi ve belgesel bir yaklaşımla yansıtmaya çalışır. Yaşanan çelişkileri, olguları yorumlama amacını güderek gerçekliği toplumcu bakış açısıyla vermek ister (Özkırmı, 1984: 1133). Bunların yanında Türkiye'de sermaye gücünün ve işçi sınıfının gelişimini klasik bir kurgu içinde, yalın bir anlatımla sunar. Kısacası, romanlarında, zaman zaman Osmanlılar dönemine gitse de, Cumhuriyet'in ilanından 2000'lere kadar geçen Türkiye tarihi işlenir.

Erol Toy'a göre bir yazar her konuya girebilmelidir: *"...yazar için erişilmez, dokunulmaz yoktur, olmamalı. Benim de bir ömrüm var; nasılsa geçecek. Öyle geçmiş, böyle geçmiş hiç umurumda da değil."*⁶ İşadamı Vehbi Koç'u konu alan *İmparator* adlı romanı, geniş ilgi toplar. Türkiye'de burjuvazinin yaratılmasının anlatıldığı *İmparator*'da, ekonomide devletten özel sektöre geçişte Türk ulusunun uğradığı zararlar gözler önüne serilir:

⁶ Seçer, Azize. (2011). Erol Toy'un Ağzından İmparator ve Yazko Gerçeği. <http://www.edebiyatodasi.com>.

"İmparator, Türkiye'de egemen sınıfın gelişimini anlatır. Yazar bu romanında, tarihsel konulu romanlarında olduğu gibi belgelere dayanarak kapitalistleşme sürecine girmek isteyen Türkiye'de burjuva sınıfının devlet eliyle geliştirilip, devletin asıl yönlendiricisi oluşunu sergiler. Türkiye'de tekellerin kapitalizmin en büyük temsilcisi olan bir kişinin yaşamı çevresinde geliştirilen romanda yabancı ülkelerle ticaret ilişkisinin devlet elinden alınıp özel kesime geçişi, devletin buna seyirci kalışı, kapitalistlerin kendi zararlarına çalışan iktidarı devirerek devletin sosyal ve siyasal yapısına yön verişleri işlenir (Enginün, 1984: 190).

Erol Toy kendisiyle yapılan röportajda, *İmparator* bir toplumsal olgu, bir sınıfın romanıydı, dedikten sonra şu açıklamayı yapar: "(...) benim âdetimdir, romanı yazarken hep konuşurum, anlatırım. *İmparator*'u yazarken kiminle konuştumsa Sen Vehbi Koç'u yazıyorsun diyordu. O zaman Ahmet Aldıkaçtı'yı sildim, 'Fehmi Çok' yaptım. Böyle yapınca da herkes onun üstüne alındı. Onun da başarısı, her şeye rağmen Türkiye'nin eksik işbirlikçi

kapitalizminin sembolü olması. İki birbiriyle çakıştı." ⁷ Erol Toy, *İmparator*'un toplumu rahatlatan bir roman olduğunu da sözlerine ekler.

2. Doruktaki Öfke

Erol Toy'un roman sanatında en verimli yıllarında yazdığı yapıtlarından bir olan *Doruktaki Öfke*, ilk olarak 1977'de Tekin Yayınevi tarafından yayımlanır. Bu çalışmada da bu baskıdan yararlanılmıştır. Eserin özeti şöyledir:

Orman köylülerinin yaşamını ele alan romanda, köylüler odun ve kömür satarak hayatlarını sürdürmektedirler. Köyde herkesin bir görevi vardır. Kimse kimseden üstün değildir ve orman tüm köylünündür. Ormana bir insan gözüyle bakılır. Yaş bir ağaç kesmek yadırganır. Kesenler dışlanır. Cumali adındaki yaşlı ve bilge kişi köylülere yol gösterir. Cumali yaşlanınca Hasan Hüseyin adındaki köylünün oğlu olan Mıstan, köyün umudu olarak karşımıza çıkar.

Gerek çalışkanlığı gerekse zekâsıyla dikkat çeken Mıstan, akrabalarının kızı Eşe'ye sevdalıdır. Zamanla ailelerinin de istekli

⁷ Age.

olmasıyla evliliklerine onay çıkar. Mıstan düğün giderlerini karşılamak için o güne kadar köyde görülmemiş, çok büyük bir odun kömürü hazırlığına başlar⁸. Gece gündüz kömürlerinin başında çalışıp onların tam kıvama gelmesini beklerken elinde kalem ve kâğıtla dolaşan birtakım insanlar görür. Bu insanların kim olduğunu öğrenmek için Cumali'ye koşar. Köyde kimse bir şey bilemez başlangıçta; ama kısa bir süre sonra öğrenilir ki Orman Bölge Şefliği kurulmuş ve köye gelenler de onların ormanları kayıt altına alan memurlarıdır.

Büyük bir bolluk ve sevinç içinde yaşayan köylüler, Orman Bölge Şefliğinin kurulmasıyla yokluk ve sıkıntıya düşerler. Ormandan odun kesmek, satmak bir kurala bağlanır. Mıstan'ın düğün için hazırladığı kömür köylünün can simidi olur. Böyle olunca da Mıstan sıradan bir düğün yapmak zorunda kalır.

Orman Bölge Şefliğinin koyduğu kurallar ve yasaklar orman köylülerine kolcular aracılığıyla uygulanır. Tek geçim kaynakları orman olan köylüler, hayatta kalabilmek için yasadışı yollara başvurmak zorunda kalırlar. Mıstan, köylünün yaşadığı sıkıntıdan

⁸ Ek-1'e bakınız.

kurtulması için çok çalışır; kömür, odun satabilmek için alternatif yollar bulur.

Orman Bölge Şefi ile kolcular köylülere her geçen gün daha az yaşama imkânı verirler. Özellikle kolcuların başı olan Delibaş Hasan, orman köylüsüne büyük bir baskı yapar. Damgasız odun taşıyan köylülerin odunlarını elinden alır. Keresteci Halil ile Orman Bölge Şefi arasında gizli ilişkiler söz konusudur. Bürokratla iş adamı arasındaki çıkar ilişkilerinden en büyük zararı köylüler görür. Hayat bu şekilde sürerken çok partili yaşama geçilir. Köylüler umutlanırlar; ama kısa bir zaman sonra hiçbir şeyin değişmediğini hatta daha kötü olduğunu görürler. Keresteci Halil'in kamyon şoförü, şefi öldürür. Ormancıların baskısı köylüler üzerinde daha da artar. Kolcular bir gece köye gelirler. Erkekleri, kadınları ve çocukları toptan suçlu olarak görüp götürmek isterler. Ormanda kömür yapmakta olan Mıstan, duyduğu gürültü üzerine köye döner. Kolcularla köylüler arasında silahlı çatışma çıkar. Mıstan iki kolcuğu öldürür, Delibaş Hasan'ı da yaralar. Cumali'nin ormancılardan önce git savcıya teslim ol demesi üzerine, Mıstan ormanın içine girerek kaybolur.

2. 2. *Doruktaki Öfke*'de Görülen Toplumcu Gerçekçilik

Erol Toy birçok romanında olduğu gibi *Doruktaki Öfke*'de de toplumcu bir yazar kimliği taşır. Roman baştan sona halkçı, eşitlikçi bir düzenin özelliklerini barındırır. Köyde yaşayan insanlar için bir iş bölümü söz konusudur. Çocuklardan yaşlılara kadar herkesin bir görevi bulunmaktadır. İlkel komünal bir sistem köye hâkimdir.⁹ Bunlara ek olarak romanda olumlu kahramana yer verilmesi, kapitalist ve demokratik sistemin eleştirisi gibi toplumcu gerçekçi özellikler bulunur. Bu nedenle de *Doruktaki Öfke*'nin toplumcu gerçekçiliğe göre değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

Doruktaki Öfke'de en belirgin toplumcu gerçekçi özellik eserin olumlu kahraman içermesidir. Toplumcu gerçekçilikte olumlu

⁹ İlkel Komünal Sistem: "İnsanlar arasında komünal ve soya bağlı ilişkilerle gösterilen ilk (en eski) toplumsal-ekonomik oluşumdur. İlkel insan ailelerinden ya da insanların üredikleri birimlerden oluşan (aile, kabile, köy gibi) ortak topluluklar içinde yaşıyordu. Bu aileler, ortak topluluğa az çok bağımlı, ekonomik, dinsel ve daha başkaca etkinliklerin merkezleriydiler (Çalışlar, Aziz. (1991). *Felsefe Sözlüğü*, Cem Yayınları, İstanbul, s. 237).

kahraman üzerinden tipleşmeye ¹⁰ gidilir. Romanlardaki olumlu kahramanın doğuşu on dokuzuncu yüzyıla kadar gitmektedir. Belinski, Dobrolyubov ve Çernişevski gibi eleştirmenler roman kahramanlarının sahip olması gereken özellikleri üzerinde kafa yorurlar. Berna Moran Rus edebiyatında olumsuz kahramandan olumlu kahramana gidişi şu sözlerle açıklar:

"O çağda Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardı: Zekâsı parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam. Bu tipe gereksiz adam deniyordu, çünkü ilk defa Puşkin, kahramanı Eugene Onegin için bu deyimini kullanmıştı. Lermontov'un Zamanımızın Bir Kahramanı'ndaki (1840) Peçorin, Turgenyev'in Rudin'i bu tipin örnekleridir. Gonçarof'un Oblomof'unda (1859) aynı adı taşıyan kahraman, bu tipin öyle iyi örneğidir ki,

¹⁰ Mehmet Kaplan'a göre: "...tipler sosyal bakımdan mânâlıdır. Onlar muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler" (Kaplan, Mehmet. (1996). Tip Tahlilleri, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 5.)

bu çeşit kahramanların tutumuna 'oblomovizm' denmişti. Oblomof başlangıçta ülkücü bir gençtir, gelsem gerici hükümette aldığı iş, ülküsü ile çatışır. Yavaş yavaş içinde bulunduğu çevre yüzünden karamsarlığa düşen Oblomof, sonunda vaktinin çoğunu yatakta pineklemele geçirir. Dobrolyubov, 'Oblomof Neyi Temsil Eder' adlı yazısında bu tipin toplumsal incelemesini yaparak olumlu kahramanlar yaratma gereğini öne sürmüştü. Toplumcu gerçekçilik işte bu görüşü canlandırarak olumlu kahraman temasına sarıldı (Moran 1991: 55)."

Toplumcu gerçekçiliğin kahramanları olumsuz tanımayan, her zaman olumluyu ve doğruyu yakalayabilen kişilerdir. Pospelov olumlu kahramanın toplumcu gerçekçi edebiyatındaki yeri üzerinde durarak önemini ortaya çıkarır: *"Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, ... yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklarına dayanır. Bu kahraman, toplumun toplumcu dönüşümünün nesnel zorunluluğunu kendisi öznel olarak kavradığı içindir ki, bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme*

yolunda da bütün gücüyle çaba harcar. Görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman, yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar (Pospelov, 1985: 313-314)." Bu yönüyle topluma örnek ve öncü olur.

Dorukta Öfke'nin başat kahramanı durumunda olan Mıstan, büyük zorluklara karşın mücadelesini bırakmaz. Mıstan genç yaşına karşın sıkıntı geçen, bunalan halkın umudu olur. Orman Bölge Şefliğinin kurulmasından sonra halk ne odun ne de kömür satabilir. Büyük bir sıkıntı içindedir: "Arpa bile, bir liradan, beş liraya fırlamış bir anda. Kaç para olursa olsundu ama. Onlar bir kez kömür indirsinlerdi de isterse bir yük kömüre bir ölçek arpa versinler. İsterlerse yarım ölçek desinler. Bir şinik desinler. Alıp gelecekler. Yeter ki, bir kez yolu açsınlar. Her gün gider, her gün alır dönerler bir şinik arpa, Yine de hakkından gelirler, yaman dağ kışının. Yeter ki, bir kez gidebilsinler (s. 170)." Böyle bir durumda artık halkı rahatlatacak bir kahramana gereksinim vardır. Mıstan gerek çalışkanlığı gerekse yaratıcılığı sayesinde umut olur:

"Mıstan oyduğu ocak yerlerine, üç ulu harman dikmeyi başarmıştı. Her biri en azından yüz denk kömür verirdi bu harmanların. Yaşlılar, köy tarafından dolaşıp geldiklerinde, akşam karanlığı çökmek üzereydi. Ne bir lokma bir şey yemişti gençler, ne eğilip su içmişlerdi dereden. Öylesine bırakmışlardı kendilerini işe. Öylesine dalmışlardı ki Mıstan'ın çalışmasına, harmanların nasıl örüldüğünü, akşamın nasıl olduğunu fark etmemişlerdi bile...

Yaşlı kadınlar, yeni bir umudun sevinciyle, eski yiyeceklerden artırıp sakladıkları son un torbalarını ortaya çıkarmışlardı. Son bir umutla bazlamalar yapılmış, bir kaç öğün daha doymanın düzüne dalmışlardı. Mıstan, yaşlılar gelince,

-Hayvanları indirseydiniz, dedi.

Şaşıp kaldılar. Hayvanları ne yapacaktı ki Mıstan. Daha kömürün olmasına en azından bir ay vardı. Hadi, biraz erken davranıp, yirmi günde indirsindi ocakları. Şimdi hayvanın ne gereği vardı. Mıstan, daha fazla merakta bırakmadı onları. Kömürden artanları

odunluk olarak ayırmıştı. Eğer gece yol almayı göze alabilirlerse, yarın kentte olurlardı (s. 170-171.)"

Görüldüğü gibi, "Görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman, yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar (Pospelov 1985: 313-314)." Bir olumlu kahraman olarak Mıstan'ın mücadelesi roman bitinceye kadar sürer: "*Bir an duraksalar, 'Durman' diyordu 'Mıstan. 'İşimiz acele... ' Tekrar çevikleşiyorlardı (s. 170).*" Mıstan bu özellikleriyle toplumcu gerçekçiliğin önemli unsurlarından olan olumlu kahramanın görevini yerine getirir.

Erol Toy, *Doruktaki Öfke*'de olumlu kahramandan sonra *devlet* kavramına da değinir. Romanda, Tek Parti yönetiminin ya da demokratik devletin üst çıkar grupları için çalışması nedeniyle yurttaşın dertlerine çözüm olamayacağı üzerinde durulur. Böylece devlet üzerinden ideolojik göndermelerde bulunulur.

Kimine göre bir örgüt olan devlet, kimine göre ise yardım görevi yapan bir kuruluştur. Bu farklı bakış açıları da gösteriyor ki, herkesin bir devlet tanımı söz konusudur; fakat burada konunun daha iyi anlaşılması için devletin ortak birkaç tanıma bakmakta yarar

vardır. Server Tanilli devleti ve doğuşunu şu şekilde açıklar: "*Devlet, insanların toplum yaşamında başvurdukları bir örgütlenme biçimidir. Bir aile, bir dernek, bir sendika, bir parti gibi... Böylece devlet, her şeyden önce sosyal bir gerçeklik ve -her sosyal gerçeklik gibi- tarihsel bir gerçekliktir* (Tanilli, 1982: 1)." Aziz Çalışlar ise devletin, toplumun sömürücü sınıfının sömürülen nüfusu baskı altında tutmasının bir aracı olduğunu belirtir.¹¹

Erol Toy eserinde hâlihazırdaki devlet anlayışlarıyla kafasındaki ideal devleti yansıtır. Bu tutumuyla da önceden planladığı ideolojiyi eserinde kullandığı ortaya çıkar. Edebiyat ve ideoloji üzerinde duran Terry Eagleton, bu konuda şunları söyler: "*...metin içinde ideoloji belli 'sahte-gerçek' bileşenlerin karakter ve mizacını belirleyen başat bir yapı haline gelir* (Eagleton, 2009: 82)." Bu ifadeler de Erol Toy'un yapıtında net bir biçimde gözükür.

Doruktaki Öfke'de öncelikle kapitalist devlet eleştirilir. Ona yöneltilen en büyük eleştiri köylünün elinden ormanların alınmasıyla ilgilidir. Orman Bölge Şefliği kurulduktan sonra uzun yıllardır komünal bir sistem

¹¹ Çalışlar, Aziz, *Felsefe Sözlüğü*, Cem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 108.

şeklinde yaşayan köylünün tek geçim kaynağı olan ormana devlet el koyar: "*Artık orman devletin malıdır. ... Ses yok hiçbirinde. Orman devletin malı oluyormuş. Şimdiye değin kendi malları belledikleri bu ağaçlar, bir anda yitmiş gibi geldi tümüne. Ellerin altından kayıyormuş gibi baktılar. Bir boynu büküklük sardı içlerini. Koca orman bir anda uçup gitmişti sanki* (s. 144)." Ormana el konması kapitalist devlet anlayışının bir sonucudur: "*Kapitalizmde, köylülük, yoksul ve orta köylüler ile kırsal burjuvazi olmak üzere çeşitli kesimlere ayrılır. Burada, ana sınıf olmaktan çıkar ve sayıca azalır; ana çoğunluğu yıkıma uğrar, toprağını yitirir, kentli proletaryanın saflarına savrulan tarım proletaryası haline gelir* (s. 284)." Köylünün elinden alınan orman, devlet için de kullanılmaz. Tüccar, eşraf takımını zenginleştirme aracına dönüşür.

Doruktaki Öfke'de kapitalist devletin eleştirisi demokrat devlet üzerinden de sürer. Bilindiği gibi ülkemizde 1950'de yapılan seçimlerle birlikte iktidar el değiştirir. Erol Toy bu olayı eserinde ele alır. Bu yönüyle *Doruktaki Öfke*, Samim Kocagöz tarafından yazılan *Yılan Hikâyesi* adlı romanla örtüşür; çünkü Kocagöz de eserinde "*Bir Ege köyünün İkinci Dünya Savaşı sonundaki ekonomik*

koşulları, 'çok partili' döneme geçiş, Demokrat Parti'nin kuruluşu, bu küçük Ege köyünde DP'nin örgütlenişi... (Naci, 1981: 229)" gibi konuları ele alır.

Demokrat Partililer seçim öncesi köylere giderler. Hatta sıkıntılı olanlara avukat tutarlar: *"Korkmayın. Partimiz avukatlar tutacak. Tutmasının bile gereği yok. Demin sizinle konuşan bey, avukattı. Nasıl konuşuyor değil mi? Kentte, yargıçların karşısında da öyle. Dilleri tutuluyor yargıçların. Partimizin ikinci başkanıdır o... (s. 262)"* Hayatlarını devam ettirmek için odun satarken yakalanıp tutuklanan köylülerle partili arasında şu diyalog yaşanır:

"Avukat mı? Bizim avukatla ne işimiz var?"

— Olmaz olur mu? Siz neden hapis yatıyorsunuz yok yere? Yargıca cevap veremediğiniz için. Sizin yerinize, deminki beyin yargıç karşısına çıkıp, yasadan, sizin haklarınızdan söz etmesini bir düşünün. Nasıl apışıp kalırlar.

— İyi ya, sonra bize hakkı geçmez mi adamın?"

— Bunun sözü mü olur. Partimiz

iktidara gelmekle, nasılsa düzeltecek bunları. Şimdiden düzeltmeye uğraşmak bir görev değil mi?

— *Yani şimdi tutulunca size haber mi verelim?*

— *Tabii, Bir haber uçurun. Gerisine karışmayın siz... (s. 262)"*

Gerek Tek Parti yönetiminin olması gerekse II. Dünya Savaşı'nın doğurduğu sıkıntılar, yol ve toprak vergileri gibi unsurlar ve "*yıllardan beri değişmeyen bir sosyal ve ekonomik geriliğin içinde bulunan köylü, DP'yi bir ümit kaynağı olarak görmektedir* (Naci, 1981: 218). Erol Toy, Demokrat Parti'nin iktidara sahip olmak için köylüye yaptığı vaatleri ve uygulamaları verdikten sonra iktidarın değişimiyle yaşananlara da el atar. Demokrat Parti'nin iktidara geçmesi hiçbir şeyi değiştirmez:

"Kolcular da emir kulu oğlum. Neden durup durup onlara ileniyorsun. Ne oluyorsa büyük yerde oluyordur. Seninkiler de alıştı koltuğa. Gayri bizi unuttular. Hepsi bu..."

— *Hükümet bilmez ki bizim durumumuzu.*

— *Hükümet dediğin ne için kurulur? İnsanın, mülkünün ve de karıncasının durumunu bilip, yarasını onarmak için. Hükümet, Tanrı'nın yerdeki gölgesidir. Biz öyle belledik. Bilmiyor, görmüyorsa, bu istemediğindendir. Bunu bilesin.*

— *İyi iyi, senin dediğin olsun. Eline bir punt geçti ya, kullan bakalım, kullanabildiğince. Gideceğim kente. Varacağım partinin başlarına. Biz öldük gayri, diyeceğim. Ya bir çaresine bakın bu işin, ya da çekin vurun bizi. Olmadı Halil Ağa'ya uğrarım. Bir kaç kamyon da bizi gözet, derim. Bitiyoruz.*

— *Halil işini ayarladı yiğenim. İsteddiği kadar kereste indiriyor işletmeden. Neylesin kaçak malı. Neylesin bizi. O bir zamanlar idi.. Az veriyorlardı, çok satıyordu.*

— *Bunca hukukumuz var onunla. Kaç kez uğruna dama gireyazdık, Silker atar mı adamı durduk yerde? İnsanlığa yaraşır mı bu? Bir de partimizin başkanı olacak (s. 311-312)."*

Bu alıntılar da iktidarın değişmesinin gerçek anlamda halka dokunmadığını ortaya koyar. Seçim de çözüm olmaz; çünkü "Sen

birak bunları. Zenginlerin oyunuydu anlaşılın o. El değıştirdiler. Eşraflar bıraktı yönetimi, vurguncular aldı. Yarın onlar bırakır, biz doyduk diye, ötekiler alır (s. 311-312)." İktidara gelenler de kendi zenginini yaratmanın peşine düşerler: *"Bizim parti demek, refah demek. Savaş zenginleri, paralarını yenice ortaya dökcekler. Eh, Demokrat zenginler de olacak (s. 284)."* Erol Toy köylülerin ağzından verdiği *"El değıştirdiler (s. 311-312)."* ifadesiyle aynı zamanda çok partili yaşam sonrasındaki ideolojik düzeni de eleştirir. Çünkü ideoloji üstyapının bir paçası olup en sonunda ekonomik ilişkileri yansıtır (Çalışlar, 1991: 231).

"Yani senin anlayacağın, bizim işler açılacak. Neden direttim ben yönetim kurulunda? Neden ilkin dağ yöresinin yollarının ele alınmasını savundum. Dağlıları sevdiğimden mi? Yerin dibine batsın dağlılar. Bana ne onlardan. Benim derdim başka. Eğer yol açılırsa, kamyon çıkar oralara. Çektim mi bir kamyon, köylünün haftada taşıdığı keresteyi, bir günde indiriveririm aşığı. Anladın mı şimdi seni niye çağırtdım?"

—Çok bir yamansın Halil Ağa... Demek köylülerin unutulmuşluğu üzerine

yaktığın ağıt buraya dayanıyordu ha...
(s. 284)."

İktidara gelenler sadece ceplerini doldururlar. Bu nedenle particilik de halka yararlı değildir: "*Senin partici dediğin, kentin tahta biti gibidir. Handa yatarken sarar ya hani. Kanını emip, şişinceye canını yakar. Doyar. İşte seninkiler de öyle (s. 311-312).*" İnci Enginün'e göre, Erol Toy bu romanıyla Demokrat Parti'yi eleştirir: "*...DP'nin iktidara geldikten sonra köylüye sırt çevirişini vererek politikacıları...* (Enginün, 1984: 191)" Sözlerine devletin çıkardığı kanunların insanları yasa dışına zorladığını belirterek devam eden Enginün, açıklamalarını şöyle bitirir: "*Romanda devletin çıkardığı, ormanın kullanımı ile ilgili yasanın orman köylülerini içine düşürdüğü zor durum, bu zorluğu yenmek için tek geçim kaynakları olan ormanda odun ve kereste kaçakçılığı yaparak yasa dışı yollardan geçimlerini sağlamaya çalışmaları sergilenir (s. 191.)*"

Erol Toy'a göre, dertlere çare olamayan demokrasi de bir kenara konulmalıdır. Zor durumda kalan halk da kendi kendini kurtarmalıdır: "*...halkın bu durumdan kendi çabalarıyla kurtulması gerektiğini belirtmeye çalışır (s. 191)* Ve "*başka yol bulmalıyız biz. 'Bir*

başka umut kapısı aramalıyız (s. 311-312)." Erol Toy bu ifadeleriyle halkın asla umutsuz olmamasını, mücadeleden vazgeçmemesini, arayışı bırakmamalarını ister; fakat gerçek ve gerçeğin eleştirilmesi ile sınırlı kalınmayan toplumcu gerçekçilikte eleştirilen durumdan çıkış için bir yol da gösterilir (Çetışli, 2006: 86). Ama Erol Toy romanında başka çözüm aranmalı demesine karşın çözümün ne olduğunu belirtmez.

Romanda bireysel hırsla hareket edenlerin devlete bakışları, ondan ne anladıkları da irdelenir, eleştirilir. Askerlik dönüşü eşinin başkasına kaçtığını öğrenen Delibaş Hasan, bunalıma girer. Ne yapacağını bilemeyen Delibaş Hasan'a nalbant Mehmet yardımcı olur. Kentte kurulacak olan Orman Bölge Şefliğine eleman alınacağını söyler. Delibaş Hasan'a devlette memur olmanın avantajlarını şöyle sıralar: *"Ayda yirmi lira maaş. Giyim kuşam devletten. Şöyle kendini toplayıncaya kadar, orman havası alırsın ... Ne demiş eskiler. Devletten aylık, Tanrı'dan sağlık. Daha ne..."* (s. 103)." Erol Toy bu cümlelerle henüz kendisini geliştirememiş, bencillikten kurtulamamış insanların devlet kavramından ne anladıklarını da gözler önüne serer.

SONUÇ

Eleştirel gerçekçiliğe ve Marksist görüşe dayanan toplumcu gerçekçilik 1917 Ekim Devrimi'yle birlikte yayılma ve örgütlenme olanağı bulur; Sovyet Rusya'da 1930'larda da devletin resmi ideolojisi haline gelir. Kısa zamanda Rusya'nın dışına da çıkar ve birçok ülkeye yayılır. Sanatın bir üretim aracı olarak görüldüğü toplumcu gerçekçilikte işçi, emekçi sınıfının hakları ve sosyalist bir devletin taşınması gereken özellikler görülür. Toplumcu gerçekçilik Rusya ile aynı yıllarda yani 1920'lerde ve 1930'larda Türk edebiyatına yansır. Türkiye'de devletin sınırlamalarına karşın kısa sürede en yaygın edebiyat görüşüne dönüşür. Türk edebiyatının en büyük şair ve yazarları toplumcu gerçekçiliği benimserler.

Sanata başladığı zaman kendini toplumcu bir ortamda bulan Erol Toy, hazır bulduğu edebiyat görüşlerini benimser. Yapıtlarında daha çok emekçi sınıfın, ezilenlerin haklarını yansıtmaya çalışır. Bu bağlamda nesnel bir bakışla Türk ulusunun yaşadığı çıkmazları kaleme alır. Yazar yeri geldikçe patronları eleştirerek yeri geldikçe köylünün dertlerini yazarak gördüğü eksiklikleri sorgulayıcı, eleştirel bir biçimde konu edinir.

Doruktaki Öfke'de de Erol Toy toplumcu gerçekçiliğin iki yönü üzerinde durur: Olumlu kahraman ve kapitalist devletin eleştirisi. Romanda toplumcu gerçekçilikte çok önemli bir yere sahip olan ortak yaşam, orman köylüleri üzerinde oldukça başarılı bir biçimde verilir. Dışarıdan bir müdahale gelinceye kadar köylü kendi içinde iş bölümünü yapmış durumdadır. Bireyler kendileri için çalışırken sonuç olarak tüm köylü kazanır. Yazar birimiz hepimiz; hepimiz birimiz için anlayışını oldukça başarılı bir biçimde verir. Kendi içinde düzenli bir biçimde yaşayan toplumların sistemlerini yitirmeleri sonucunda bir kurtarıcıya gereksinim duyarlar. *Doruktaki Öfke*'de de bu konuya yer verilir. Halklar için olumlu kahramanın gerekliliği üzerinde başarılı bir biçimde durulur. Yarattığı Mıstan kahramanı ile insanlara örnek olacak bir kişi gösteren Erol Toy, bu kahraman etrafında birleşmeleri sonucunda yaşama tutunabileceklerini vurgular.

Romanda Türkiye'de yaşanan iktidar değişimi de ele alınır. Yazar gerçekçilikten uzaklaşmadan toplumcu gerçekçiliğe uygun hareket ederek çok partili yaşamın da halk için olmadığını ortaya koyar. Gelen yeni iktidarla beraber yeni tüccar takımlarının ortaya çıktığı

gözler önüne serilir. Sonuç olarak kapitalist devlette halkın geri plana itildiği, milletin sırtından birilerinin zengin olduğu mesajı verilir; fakat yazar romanda sosyalist devlet kavramını tam olarak vermemiştir. Bu yönüyle roman toplumcu gerçekçiliği tam içermez. Erol Toy'un eleştirdiği kapitalist devletin karşısı da eserde verilmeliydi.

Erol Toy, romanının sonunda halka yaşanan bunalımları başkasından yardım alarak çözemeyecekleri iletisini verir. Yazar halktan mağlubiyeti kabul etmemelerini, yeni yollar, çıkışlar aramalarını da ister. İsteddiği şeyin tam adını vermez. Fakat komünal bir şekilde yaşayan halkın mutlu olduğunu ve kapitalist devletin aldığı kararlar zor durumda kaldığını düşünecek olursak yazarın verdiği mesaj komünal yaşamın kurtuluş için çare olduğudur.

KAYNAKÇA

- Çalışlar, Aziz. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çetişli, İsmail. (2006). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Eagleton, Terry. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*, (Çev. Savaş Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enginün, İnci. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Roman ve Öyküsü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gündüz, Osman. (2005). *Yeni Türk Edebiyat 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları.
- Kaplan, Mehmet. (1996). *Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Moran, Berna. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Naci, Fethi. (1981). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

- Özkırımlı, Atilla. (1984). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Politzer, Georges. (2009). *Felsefenin Temel İlkeleri*, (Çev. Hasan İlhan), Ankara: Alter Yayıncılık.
- Pospelov, Gennadiy. (1985). *Edebiyat Bilimi II*, (Çev. Yılmaz Onay), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Seçer, Azize. (2009). Erol Toy'un Ağzından İmparator ve Yazko Gerçeği. <http://www.edebiyatodasi.com>. (Erişim tarihi: 17. 04. 2011).
- Tanilli, Server. (1982). *Devlet ve Demokrasi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Toy, Erol. (1977). *Doruktaki Öfke*. İstanbul: Tekin Yayınevi.

EKLER-1

Doruktaki Öfke'de geçen odun kömürünün yapılışını gösteren fotoğraflar: ¹²



¹² <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/seyahat/odun-komurunun-zorlu-hikayesi-torak/> (Erişim tarihi: 21 Aralık 2019)



BÖLÜM 4:

KELİME SEÇİMİ BAKIMINDAN ŞÂHÎ DÎVÂNÎ

Dr. Timuçin AYKANAT*

Şi'r-i Dîvân'ın letâfet menba'ı Şâhî senin

*Bir telaffuzdur **Delâli** mısra'ı Şâhî senin*

GİRİŞ

Klasik Türk şiiri, belli açmazlarına karşın 600 yıl gibi uzun soluklu bir süreçte işlenmiştir. Bu işlenmişlik, söz konusu şiirin biçim-içerik açısından ve özellikle de anlam bakımından çok katmanlılığa ulaşmasını sağlamıştır. Arap ve Fars edebiyatından etkilenme ile başlayan klasik Türk şiiri serüveni, kendi kimliğini oluşturmuş bir şiir evrenine ulaşmakla olması gerekeni yapmıştır. Bu süreçte dîvânlar ve mesneviler başta olmak üzere sayısız edebi tür ve tarzda eser yazılmıştır (Dilçin, 2003: 3-22). Her edebî tür ve tarz, ayrı bir anlam dünyasına kapı aralamakla klasik Türk şiirinin devinimini üst

* Dr. Öğretim Üyesi, Hakkâri Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Sosyal Bilimler ve Türkçe Eğitimi ABD, Eposta: timi_cin@hotmail.com.

noktaya taşımıştır (Akkuş, 2007). Söz konusu devinim, bambaşka konu dairelerinin varlığını işaret eder.

Klasik Türk edebiyatı çalışmaları arasında muteber metin eksenli yapılabilecek çalışmaların sayısı azdır. Zira muteber eserler, tükenmiş gibidir. Tahlil ve tetkik çalışmaları da iktifa edilebilecek kabildendir (Ece, 2016). Bu durum, yeni yeni konu arayışlarının ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir (Şanlı, 2009: 145-163). Ancak yine de klasik Türk edebiyatı araştırmaları içerisinde yeni madde başlarına eğilim pek gerçekleşmemektedir. Numune kabilinden bazı çalışmalar da bu açığı doldurmaya yetmemektedir (Akkuş, 2015: 13-32; Şenödeyici, 2011: I-2431). Bu bahisle söz konusu bölüm yazısı, klasik Türk şiirine yeni bir madde başı açmayı ve örneklerinin çoğaltılmasını hedeflemektedir.

1. Şâhî (Şehzade Bayezid)

Bayezid, Kanunî Sultan Süleyman'ın şehzadelerindendir. 1526-27 yılında İstanbul'da doğmuştur. Bazı kaynaklarda doğum tarihi 1525-26 ve 1527-28 olarak gösterilir (Ergun, t. : 751; Uluçay, 1961: 18; Kılıç, 2000: 3). Şehzade Bayezid, Kanunî'nin sekiz oğlundan biridir.

Bayezid, öteki Osmanlı şehzadeleri gibi iyi bir eğitim görmüştür. Beş yaşına geldiğinde kendine atanan hoca eşliğinde saymakla tükenmez ilme hâkim oldu (İsen ve Bilkan, 1997: 33-34). Bayezid'in lalaları; Mehmed, Mustafa ve Hoca Cafer Çelebi'dir (BOA, 954/344; BMD1, 961/951; BMD2, 963/1423).

Şehzade, sancağa çıkma yaşı gelince Karaman sancak beyliği ile Konya'ya gönderildi. Zaten şehzade Bayezid sancağa gönderilen son şehzadedir.

Şehzade Bayezid, önce babasıyla ve ardından müstakil olarak birçok savaşa katılır. Daha sonra kardeşi Selim'le taht mücadelesine girişir. Kardeşler savaşırlar. Bayezid, İran'a kaçar. İran tarafından Osmanlı'ya teslim edilen şehzade Bayezid, boğdurularak öldürülür (Kılıç, 2000: 21).

Mizaç itibariyle babasına benzeyen Bayezid; kısa boylu, solgun, sarı benizli, zayıf ve hafif bıyıklı bir şehzade idi (Turan, t.y: 230-231).

Oldukça iyi yetişmiş olan Şehzade Bayezid, maarif ve kemal sahibi bir kimse idi. Âlim ve şairlerle görüşmekten hoşlanır, onları himaye eder, mükâfatlandırır. Kendisi de şair olan ve "Şâhi" mahlası ile şiirler yazan şehzadenin bu mahlası alması anlamlıdır. Mahlası seçim

nedeni, bazı kaynaklarda hayatının iktidar mücadelesiyle geçmiş olması olarak gösterilir. Hırs kaynaklı bir seçim olduğu ifade edilir.

Bayezid'in Türkçe ve Farsça şiirleri vardır. Her iki kol şiiri de tematik olarak birbirine benzerdir. *Dîvân*, Allah'ın yüceltildiği bir tevhit ile başlar. Şair, az sayıda olarak değerlendirilebilecek şiirini, klasik şiir teamülünde oluşturmuştur. Buna ek olarak şiirinde, ailesi eksenli olarak başlayan ve sonrasında yaşamının sona ermesine sebebiyet verecek sıkıntılardan bahsetmiştir (Kılıç, 2000: 42).

2. Sözcük Seçimi

Metinler, histen doğar. Hisler seslere, sesler harflere, harfler kelimelere, kelimeler remizlere ve mefhumlara dönüşür. Böylelikle dizgi sağlanır ve metinler vücuda gelir. Vücuda gelen ve edebî olma vasfını taşıyan her metin, sözcük seçiminin sağlıklı yapılmış olmasıyla var olur. Biçim ve içerik bağlamında bir başkalık üretmesiyle varlığını ispat edecek edebî metinlerin form ve muhtevasını en ileri derecede etkileyen unsur, sözcük seçimidir.

Şiir dilinde sözcük seçimi bambaşka bir olgudur. Bu bağlamda "*Edebî metinlerin*

anlaşılması, yorumlanması ve dolayısıyla edebî değerlerinin belirlenmesinde öncelikle o metnin türüne özgü bir dil çözümlemesinin yapılması en temel şarttır. Edebiyatın en önemli türü olan şiir, anlam ve anlatımıyla bir bütündür. Şairler şiirin özünün söze dönüştürülmesi sırasında dilin daha önce kullanılmış ya da kullanılmamış olan bütün anlatım imkânlarından yararlanarak özel bir dil yaratırlar (Çetinkaya, 2012: 23)." İşte; bu da şiir dilinde sözcük seçiminin muteberatını yansıtır.

Doğan Aksan, şiir ve özelde klasik Türk şiirinde sözcük seçimi için şunları söylüyor: *"Kullanılan sözcükler ölçü (aruz ölçüsü) içindeki yerleri, ses değerleri, özellikle de anlam açısından nitelikleri göz önünde tutularak seçilmekteydi. Bir beyitte kullanılan bir sözcük, çeşitli söz sanatlarını gerçekleştirebilmek ve başkalarıyla ilişkiye sokulmak üzere belirlenmekte, kimi zaman birden çok anlamın su üstüne çıkması amacıyla şiirde yer almakta ve beyit çeşitli anımsatmalar, çağrışımlarla ve ses açısından sağladığı olanaklarla etkili olmaya yönelmektedir (2006: 68-69)."*

İşte; tüm bunlar gösteriyor ki bir şair ve özelde klasik Türk şairi, şiirini oluştururken biçim-içerik ve anlam başta olmak üzere

estetik ve sanatsal kaygı cihetiyle sözcüğünü seçer.

3. Şâhî Dîvânı'nda Sözcük Seçimi

Dîvân'ın ilk beytinde Şâhî; hâlık, mübdi, gün ve hüveyda sözcükleri etrafında ilahî işaret etmiştir. Belirtilen dört sözcük de bir şeyi özellikle de yok olan bir şeyi var kılabileni işaret etmektedir. Burada mütenasip sözcükler seçen Şâhî, ilahî, karanlığı aydınlığa çeviren güneşe teşbih etmiştir:

Ey hâlık-ı kevneyn ü ey mübdi'-i eşyâ

V'ey gün gibi her zerrede âsârı hüveydâ (1/1)¹³

Mûsâ ile ger lutfun eli olmasa hem-dest

Göstermege kâdir mi olurdu yed-i beyzâ (1/3)

Lütfunun eli, Mûsâ ile tokalaşmasaydı yed-i beyzayı göstermeye gücü yeter miydi?

Bu beyitte anlamı sağlayan kavram eldir. Açıklanmak istenense Hz. Mûsâ'nın yed-i beyza mucizesidir. Koynundan bembeyaz elini

¹³ Metin örneklemeleri, yazı boyunca "Kılıç, Filiz. (2000). *Şehzade Bayezid Şâhî Hayatı ve Dîvânı*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları." adlı çalışmadan hareketle sunulacak; örneklere şiir/beyit numarası biçiminde gönderimde bulunulacaktır.

çıkaran Hz. Mûsâ telmih yoluyla anımsatılmıştır. Beyitte; el sözcüğü etrafında bir tenasüp söz konusudur. Ayrıca seçilen iki ifade burada oldukça dikkat çekicidir. Lutfun eli ve hem-dest tabirleri. Hem-dest tabiri, ilahı, insani bir varlık tasavvur etmeye neden olmaktadır. Lutfun eli tabirinin ise "yedu'llâh" ibaresinden farkı yoktur.

Bulunmadı bir destüm alur dünyede hayfâ

Tutdum yüzümi tapuna ey hazret-i Mevlâ (3/1)

Bu beyitte destüm alur ibaresi söz konusu edilecektir. Vezne bakıldığında destüm dutar ibaresi de uyarlıdır. Ancak şair, burada birisinin elinden tutması dışında kendisinden el alınması manasını verebilmek için, söz konusu ibareyi tercih etmiştir.

Lutfun eli anı ki çeke fevk-i 'alâya

Kanda karasın göre anun dîde-i a'dâ (3/7)

Bu beyitte odaklanılacak ifade, karasın göre ifadesidir. "Dîde-i a'dâ" tabiri burada işaretler. Düşmanlar göz göze gelirler. İlah, insanı yüceltirse; düşmanı göz göze gelmez. Bunun dışında aynı ifade; düşmanın, kişinin yüz karasını göremeyeceği ve kederinden haberdar olamayacağı anlamlarını vermektedir.

Âferîn sihr-i cihân-âşûbına ol dilberün

Hâ deyince zülfin eyler yedi başlu ejdehâ (4/3)

Erbabının hemen nüfuz edebileceği bir sözcük seçimi olan "hâ" burada dikkat çekicidir. Hâ harfi biçimsel olarak yılan veya ejderhaya benzetilmiştir. Ayrıca Türkçede yer alan "ha deyince yapmak" deyiminden müsemmadır.

Klasik Türk şiirinde âşık, maşuk ve rakip bilinen bir olgudur. Rakip, âşık/şairce olumsuzlanmasına karşın ihyadır. Şâhî, aynı durumu yaşar. Rakibin ölmesini ister ama kaza, rakibin ökçesini basarak gelir. Ökçesini basmak, yerinden kııldamamak anlamında bir deyimdir. Aslında şair, kazanın rakibe hiç gelmediğini bilmektedir. Rakibe aksak demek için böyle bir deyim tercih etmiştir.

Kıldı hasret gözlerüm yaşın şarâb

İtdi fûrkat bagrumun başın kebâb (9/1)

Burada dikkati çeken ifade "bağrımın başı" tabiridir. Söz konusu tabir, halk şiirinde çaresizlik ve acı çekmek anlamlarında kullanılmaktadır. Tabir, kalp anlamındadır. İlgili tabir yerine "kalb-i mahzûnum" ibaresi de kullanılabilirdi. Ancak kifayet etmezdi. Klasik Türk şiirinde her bir sözcük ehemmiyet taşır.

Fürkat ayırmak demektir. Kalbimi ikiye böldü,
ya da başımı aldı ancak ilgili ifade ile
verilebilmektedir.

Visâl-i yâre ey Şâhî hemân yok yire sa'y itdüm

Benüm hod hecr imiş evvel kalemde başuma kısmet
(12/5)

Burada yoğunlaşılması gereken sözcük,
"kalem"dir. "Kader"de ibaresi de vezin
açısından tutarlıdır. Ancak kader, kısmet işi
değildir. İlah'ın takdiridir, bu meyanda şair,
kalem tabirini tercih etmiştir. Levh-i Mahfûz'a
gönderme vardır.

İl senünle câm içüp 'ıyş ide ben kanlar yudam

Derd olur mı dünyede cânâ bana bundan beter
(22/3)

Bu beyitte, "câm" sözcüğü kayda değerdir.
Burada cam ifadesi kadehle birlikte içkiyi de
kast ediyor. Mürsel mecaz yoluyla içki yerine
cam diyen şair, il tabiri ekseninde Cem'e
gönderimde bulunuyor.

Tut dehânüm karşusunda gül ruhun mi'râtını

Öldüğüme ey Mesîhâ-dem inanmazsan eger
(22/4)

Ey Mesîh soluklu (sevgili)! Öldüğüme inanmazsan; ağzımın karşısına gül yanağının aynasını tut.

Bu beyitte hüsn-i ta'lil sanatının varlığı aşikârdır. Eskiden bir kimsenin mutlak olarak öldüğünü anlamak için ağzına ayna tutarlardı. Sevgilinin yanağı paklığı dolayısıyla mübalâğa edilmiştir. Şair, sevgiliyi öpmemesinin imkânsız olduğunu betimlemek için böyle bir sözcük tasarrufu ve böyle bir anlatma tercih etmiştir.

Kim ola şeb-bû iden didüm meşâm-ı 'âlemi

Kâküline el urup didi 'acep bûlar mıdur (26/4)

"Bû" sözcüğü burada hayli muteberdir. "Kâkülüne el urmak" ibaresiyle göstergelendiği zaman, iki ayrı anlamı işaret eder. İlki, bu işaret sıfatı ekseninde "bunlar mıdır" anlamını veren yapı ve ikincisi koku manasından hareketle; eskiden pamuk vb. eşyanın hoş kokusunun içine yayılması için el vurularak işlenmesi hadisesidir.

Ey sabâ lutf it haber vir ol nigârüm hoş mıdur

Lâle-haddüm serv kaddüm gül-'izârüm hoş mıdur
(27/1)

Burada "lâle-haddüm" tabirinden hareketle bir açıklama yapılmak istenmektedir.

Sevgilinin lâle yanaklı olması, klasik Türk şiirinde pek muteber olmayan bir benzetmedir ve hatta lâle-had tabiri, yaşlı kocakarı veya kokona anlamına çıkmaktadır. Burada Necâtî Bey'in şu dizeleri anımsanmalıdır:

Lâle-hadler yine gül-şende neler itmediler

Servi yürütmediler gonceyi söyletmediler

Necâtî Bey'e göre, servi yürütmeyen de goncayı söyletmeyen de lale yanaklılardır. Onların da kim olduğuna az bir satır önce işaret edildi.

Şâhî'nin ve hatta kendinden önce böyle bir örnek varken böyle bir müşebbehe oluşturması, abesle iştigal durmaktadır.

Yine benzer bağlamda sevgilinin âşıklarını Sünnî ve Kızılbaş askerler gibi birbirine kırdırması teşbihi, duyarlılık açısından pek de estetik değildir. Bakınız; ilgili ikilik:

‘Âsker-i Sünnî ile ‘azm-i Kızılbaş eyleyen

Server-i sâhib-kıranum tâc-dârum hoş mıdur

(27/2)

Lebün gördükde ditrer üstine cân

Nitekim suya karşı teşne bîmâr (28/2)

Leb, titre-, cân ve su, karşı, teşne bîmâr sözcükleri arasında bir mürettep leff ü neşr

vardır. Şairin bu kadar sınırlı sözcükle söz konusu sanatı yapabilmesi bir yana aynı sanatın içerisine hüsn-i ta'lîl sanatını da yerleştirmesi bambaşka bir güzelliştir. Âşık, sevgilinin dudağını görünce titremektedir. Susamış hasta, suya karşı böyledir. Burada hastanın hastalığının kuduz olabileceği de ihtimal dâhilindedir. Zira şair, kendine âşıklık vechiyle köpek demektedir.

Hatâdur mihrine aldanma Şâhî

Vefâsuz pîre-zendür çarh-ı gaddâr (28/7)

Burada da "mîhr" sözcüğü dikkate şayandır. Mîhr, güneş ve şefkat anlamlarına gelir. Ancak beytin başında yer alan "hatâdır" ibaresi söz konusu sözcüğün mühür anlamına da gelmesi gerektiğini akla getiriyor. Yani Şâhî, bir yönetici de olmak dolayısıyla kendine *hatadır mührüne aldanma* demek ve yine kendine dikkatli olmayı telkin etmektedir.

Kametün seyr eyleyen Tûbâ'ya egmez başını

La'l-i şîrînün gören cennette Kevser'den geçer

(32/3)

Boyunu izleyen tubaya saygı göstermez. Tatlı dudağını gören cennette Kevser'den geçer.

Baş eğmek ifadesi, bu beyit için anlamlıdır. Baş eğmek içerisinde hem mecaz hem de

gerçeklik barındıran bir ifadedir. Mecaz yönüyle Tûbâ ağacına selam vermez saygı duymaz anlamı verilirken gerçek yönüyle; ağaçların eğilmesi hatırlatılmaktadır.

Mekteb-i hüsnünde dil tıflı kitâb-ı 'ışkunu

Şöyle hıfz itmiş durur kim şimdi ezberden geçer

(32/4)

Gönül bebeği, güzelliğinin okulunda aşk kitabını öyle hatmetmiş ki; şimdi ezberden okumaktadır.

Beyitte tenasüp sanatının varlığı ortadadır. Bundan başka benzetmelerin aşikâr oluşu su götürmez bir gerçekliktir. Şâhî, söz konusu tenasüp ve benzetmeler etrafında sevgilinin güzelliğini bir okula yani ve hatta ekole isnat etmektedir.

Başuna zülfi ucından irişen kara kazâ

Hükm-i takdîrîdür ey dil sanma ahterden geçer

(32/6)

"Kara kazâ" ifadesiyle bir gök cismi kast olunmaktadır. Bu anlamda; gök cismi, muhatabın başından geçmiştir. Sözün aslı muhatabın başından olumsuz bir durum geçmiştir. Ancak yıldız ifadesi burada ilk yorumun yapılabilmesini sağlamaktadır. Yine ahter yani yıldız ifadesi etrafında ilm-i nücûm

anımsanmalıdır. Tüm bunlara rağmen şair, yaşanan hadisenin takdir-i ilahî olduğunu beyan ediyor.

Muhassal gül yüzün vafında Şâhî

Bu gün bezmünde bu şîrîn-sühandur (35/7)

Burada "bu" ve "gün" sözcükleri önem taşımaktadır. Gün, güneş anlamında bir sözcüktür. Sevgilinin yüzü, güle teşbih edilmiş. Meclisi de gün olarak tasavvur edilmiş. Ancak şair, bugünkü anlamını da şiire yüklemiş olmalıdır.

Kime ayak tolasa baştan çıkarur 'âkibet

Kâkül-i dil-berde yâ Rab bu nice efsündür

(37/4)

"Ayak dolamak" deyimini, beyit itibariyle muteberdir. "Ayağına dolanmak" ifadesinden farklı olan söz konusu deyim, efsun sözcüğü ile manidar kılınmaktadır. Zira halk kültüründen bilindiğine göre, çiftlerden birini bağlamak, diğerine yakınlaştırmak veya ondan uzaklaştırmak maksatlı olarak yapılan bir büyüdür. Burada sevgilinin aynı zamanda bir büyücü olduğuna dikkat çekilirken "ayak" ve "tolamak" tabirleri ekseninde büyüde kullanılan Arap saçı ve ökse otu bitkilerine işaret edilmiş olunuyor.

Gerçi çokdur ol perînün 'âşıkı şûridesi

Sizmezem Şâhî gibi bir mübtelâsı vardır (41/6)

Burada, "sizmezem" ifadesi yorumlanacaktır. "Bilmezem" sözcüğü vezne ve anlama muhalif midir? Elbette ki hayır. Peki, neden şair, sizmezem demiştir. Buradaki incelik; "şûrîde" sözcüğünde ve sözcüğün "perişan" anlamında saklıdır. Ondan perişan ondan bedbin ve ondan bî-temkin hiç kimse yok ki sezilsin. Bu itibarla gözlem anlamı da katan sizmezem sözcüğü, beyte daha uygun düşmektedir.

'İşk-ı dil-berden beni zâhid yine men' eyleme

Girmez ancak gözüme sözün senün efsânedür

(49/3)

Burada; efsane sözcüğü boş anlamındadır. Ancak "gözüme girmez" ibaresi yine de muteberdir. Baha ya da ederse söz konusu olan "gözüme gelmez" ibaresi de söz konusu olabilirdi. Şair, söz de ışık arıyor. İşrâkîlik felsefesinde önemli bir kavram olan sözcüğü müstear olarak işaret eden şair, kendisini de yetkin bir şahsiyet olarak methediyor.

Dünyede maksûd vaslundur hemân

Şâhî ne hûrî vü ne gılman sever (50/8)

Şâhî, sevgilinin vaslının huri ve gılmandan daha elzem olduğunu ifade ediyor. Bu, Yûnus'un:

Cennet cennet didikleri

Bir ev ile birkaç hûrî

İsteyene virgil anı

Bana seni gerek seni

dizeleriyle bir çizgide ve muteberdir.

Çeşmün gibi bir fitnesi çok dünyede kopmaz

Gamzen gibi bir kâtil-i hûn-hâr ele girmez

(54/9)

Burada; "kopmak" sözcüğü kayda değerdir. "Gelmez, olmaz" vb. ifadeler yerine, söz konusu ibarenin kullanılmasının bir nedeni bulunmalıdır. Bu "çeşm" sözcüğü ekseninde yine kopmaz ibaresinde saklıdır. Herkesin değeri bakışlarından yani gözlerinden anlaşılır. Bu nedenledir ki değer anlamı taşıyan kopmak ibaresi tercih olunmuştur.

Gönül hod bile gitmişdür salardum tuhfe cânumda

Dirîgâ degme nesne ol cenâba armagan olmaz

(57/2)

Gönül kendi gitmiştir. Canımda hediye salardım. Yabancı! Her şey o yüceliğe hediye olmaz.

"Salardum tuhfe" ibaresi burada mühimdir. "Virürdüm tuhfe" ibaresi de tercih olunabilirdi. Kendisi bir yönetici olan Bayezid, hediye vermek ibaresini yetersiz görmüştür. Zira padişahlar ve sultanlar, birbirlerine hediye gönderirler. Salmak burada biraz da göndermek anlamındadır. Hediye, şairin kanı olacaktır. Kan akıcı bir nesne olduğundan sal-ibaresi ile müştaktır. Şair Bâkî, *Dîvân*'ında "akın sal-" ve "akın git-" ibarelerinden ilkinin seçmiştir. Akın akarak olur. Akmak sözcüğünden gelir ve bu bağlamda kılıcı da kasteder. Şâhî, burada benzeri bir anlamda yüklüyor. Kılıç-kalp ilişkisi içerisinde; sevgiliye canını vermeye hazır olduğunu ifade ediyor.

Murg-ı cânı her zamân tîrûn nişân idüp senün

Ey kaşı ya nice bir yüzine çalar kanumuz (62/2)

Yakınlaşma anlamındaki kurban neticesinde akan kanın alna veya yüze sürüldüğü bilinmektedir. Can kuşunu okla avlayan sevgili, âşıkın kanını yüzüne çalma eylemini defaatle yapıyor. Burada âşık, sevgiliye binlerce defa kurbandır. "Yüzine çalar kanumuz" ibaresi ayrıca değerlidir. Yüze kara çalınmaktadır.

Âşık, kanının nezih olmadığını belirtirken; sevgilinin o kanı, güzelliğini saklamakta kullandığını belirtiyor.

Şairler incelikli insanlardır. Ötesel ibareleri kullanmada mahirdirler. *Sevgili, âşıkın gönlünü hançerle yarsa; bu canım, dirilmeye değin şevkle raks eder.* Bakınız; özgün hâli:

Şinemi çâk itse ger hançerle cânânım benüm

Raks ura tâ haşre dek şevk ile bu cânım benüm

(101/1)

"Hançer" ve "raks ur-" ibareleri beyit için önemlidir. Hançerin sokulduktan sonra döngü sağlaması aslî anlamdır. Aynı zamanda şair, böyle bir eylem olsa göbek atarım demek istiyor.

Fürkate saldı felek Şâhî ne çâre âh idüp

Çeşm-i hûn efşân u giryânımla kan ağlayayın

(124/5)

Şâhî! Felek fürkate saldı. Çaresiz âh ederek kan saçan gözüm ve gözyaşımla kan ağlayayım.

Burada; "salmak ve "âh" ibareleri ekseninde "kan" sözcüğünün ayrı bir değeri vardır. Eskiden duman salarlardı. Şairin âhı, duman ve ateş tesis etmektedir. Kan kırmızı ateş de

kırmızıdır. Ateş yakar, şair de zaten aşk ateşiyle yanmaktadır.

Çü gördük i'tibâr itmez kulagina alup dil-ber
Dür-i nazmun sunup Şâhî yeter arz-ı kemâl eyle
(142/7)

Sevgilinin duymayarak, saygı göstermediği görüldü. Şâhî! Nazmının incisini sunarak arz-ı kemâl eyle.

On beş sözcükle beyit nazmeden şair, "kulağına küpe et-" deyiminden hareketle aşkını ifşa ediyor.

Dünyede sürmek dilersen Şâhî cennet zevkini
Sîneye çek ol melek sîmâyı bir gün bir gice
(147/5)

Burada; "sineye çek" ifadesi oldukça önemlidir. "Onu bağrına bas" anlamının yanında ona katlan" anlamı da vardır. İtibar, muteber eylenirse Bâkî'ye müracaat edilmelidir:

Güzeller mihibân olmaz dimek yanlışdur ey Bâkî
Olur va'llâhi bi'llâhî hemân yalvarı görsünler

Beytin içinde yalvar- ve Farsça para anlamının mevcut olduğu işaret edilmiş olsun.

Erdi Hitâ'yile Hoten'e ger çekem hatâ

Bakmadılar hatâmıza Geylân erenleri

(169/7)

Burada "hatâ" sözcüğü üç anlamlıdır. Yanlış, yazı ve ipe çekmek. Şair yazdığı hatta hata etmiştir. Bu sebeple hata ipe çekilmiştir. Geylân erenleri bile bu duruma mani olmamış bu durumla alakadar olmamıştır.

SONUÇ

Klasik Türk şiiri, 600 yıllık bir mirastır. Bu miras içerisinde el değmemiş konulardan biri de şairlerin şiirlerinde sözcük seçimlerinin nedenlerinin ortaya konmasıdır. Dilbilim akademisyenleri, değişik ve muteber sözcüklerin dîvânlarda kullanımlarını ele alırken daha çok sözcük eksenli hareket etmiş ve bu yüzden niçin sorusunun cevabı belirsiz kalmıştır.

Söz konusu yazı, kısa bir girişin ardından çalışma rehberinin şairini ve sözcük kullanımı ifadesini tarif etmektedir. Sözcük, tamlama, deyim ve tümce eksenli olarak seçilen Şâhî'ye ait beyitler, göstermiştir ki, bir şair her zaman biliyorum varsayımından daha bilgindir. Bu bağlamda her bir örnek beyit, *Şâhî Dîvânı*'nın

münderecatını özetlerken sözcük seçimi
mefhumunu gündeme getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Akkuş, Metin. (2007). *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası Edebî Türler ve Tarzlar*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Akkuş, Metin. (2015). "Klasik Türk Edebiyatının Kültür Kaynakları: Eserler". Doğu Esintileri; www.dergipark.org.tr.
- Aksan, Doğan. (2006a). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan. (2006b). *Türkçenin Sözcükvarlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.
- BMD1: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mühimme Defteri, Arşiv No: 961/951.
- BMD2: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mühimme Defteri, Arşiv No: 963/1423.
- BOA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Arşiv no: 954/344.
- Çetinkaya, Ülkü. (2012). "Şiir Dilinde Sözcük Seçimi: Âzerî'nin Hüsrev ü Şîrîn'inde-Gömüt-Örneği". *Türkoloji Dergisi*, c. 19, S. 1, s. 23-32.
- Dilçin, Cem. (2003). Cumhuriyetin 80. Yılında Dîvân Şiiri Üzerine Düşünceler. *A.Ü. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Cumhuriyetin*

80. Yılına Kutlama Etkinlikleri Sempozyumu:
18 Aralık. www.dergiler.ankara.edu.tr.
- Ece, Selami. (2016). *Klasik Türk Edebiyatı Araştırma Yöntemleri (I-II)*. İstanbul: Mim Yayınları.
- Ergun, Saadettin Nüzhet. (t.y.). *Türk Şairleri*, c. 2. İstanbul: Suhûlet Basımevi.
- İsen, Mustafa; Bilkan, Ali Fuat. (1997). *Sultan Şairler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kılıç, Filiz. (2000). *Şehzade Bayezid: Şâhî, Hayatı ve Dîvânı*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şanlı, İsmet. (2009). Mehmet Kaplan'ın Klâsik Türk Şiiri ile İlgili Görüşleri. *Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 21, s. 145-163.
- Şenödeyici, Özer. (2011). *Nâilî Dîvânı Sözlüğü [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, Şerafettin. (t.y.) "Bayezid (Şehzade)", *TDVİA*, c. 5, s. 250.
- Uluçay, M. Çağatay. (1961). Selim-Bayezid Mücadelesi. *Tarih Vesikaları*, c. I, S. 3, s. 1-18.

TOPLU KAYNAKÇA

- Akay, Hasan. (1997). Ömer Seyfettin'in İdeal Ülkesi: "Kızılma Neresi? *Türk Dili*, S. 546, s. 581-591.
- Akkaya, Mehmet. (1996). Dîvân Şairlerinin Gazellerinde Harf Tercihleri ve Redif Hususu. İstanbul: *İlmî Araştırmalar*, S. 3, s. 19-24.
- Akkuş, Metin. (2007). *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası Edebî Türler ve Tarzlar*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Akkuş, Metin. (2015). "*Klasik Türk Edebiyatının Kültür Kaynakları: Eserler*". Doğu Esintileri; www.dergipark.org.tr.
- Aksan, Doğan. (2006a). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan. (2006b). *Türkçenin Sözvarlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aktaş, Atilla. (2019). *Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Türk Kimliği ve Milliyetçi Söylem*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Akvardar, Yıldız vd. (2000). *Psikanalitik Kurama Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alangu, Tahir. (1968). *Ömer Seyfettin*, İstanbul: May Matbaası.
- Albayrak, Nurettin. (2007). "Redif". İstanbul: *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 34, s. 523-524.
- Argunşah, Hülya. (2016). *Tarih ve Roman*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (1996). *Mekânın Poetikası*, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. Hakkı. (1952). Ömer Seyfettin, *Türk Dili*, C. 1, S. 7, s. 26-28.
- Batıslam, Hanife Dilek. (2017). Gazelde Redif-Anlam İlgisi Bağlamında Sehî'nin Kadeh Redifli Gazeli. *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature*. Volume: 3, Issue: 1, Winter, p. 44-55.
- Beyatlı, Yahya Kemâl. (1993). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. 5. Baskı. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bilkan, A. Fuat. (2007). *Nâbî: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. 2. Baskı. Ankara: Akçağ Yayınları.

- BMD1: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mühimme Defteri, Arşiv No: 961/951.
- BMD2: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mühimme Defteri, Arşiv No: 963/1423.
- BOA: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Arşiv no: 954/344.
- Canefe, Nergis. (2007). Türk Milliyetçiliği ve Etno-sembolik Çözümleme: İstisnanın Kuralları, *Anavatandan Yavruvatana Milliyetçilik, Bellek ve Aidiyet* (Çev. Deniz Boyraz), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Coşkun, Menderes. (2007). *Sözün Büyüsü: Edebî Sanatlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çalışlar, Aziz. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çetin, Nurullah. (2009). Ömer Seyfettin'de Dil ve Edebiyat Milliyetçiliği, *Türk Yurdu*, S. 259, s. 33-47.
- Çetinkaya, Ülkü. (2012). "Şiir Dilinde Sözcük Seçimi: Âzerî'nin Hüsrev ü Şîrîn'inde-Gömüt-Örneği". *Türkoloji Dergisi*, c. 19, S. 1, s. 23-32.
- Çetişli, İsmail. (2006). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları

- Çonoğlu, Salim. (2017). "Mekânın Belleği ya da Mekâna Tutunan Bellek, Şimdideki Hatırlayışlarıyla Sürekliliğini Sağlayan Yazar: Cengiz Dağcı", *Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı*, (Haz. Nurcan Anka; Deniz Depe), Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları, s. 86-92.
- Demir, Yavuz. (1987). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Bulgar Zulmü, *Türk Edebiyatı*, S. 170, s. 59-60.
- Dilçin, Cem. (2003). Cumhuriyetin 80. Yılında Dîvân Şiiri Üzerine Düşünceler. *A.Ü. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Cumhuriyetin 80. Yılı Kutlama Etkinlikleri Sempozyumu: 18 Aralık*. www.dergiler.ankara.edu.tr.
- Dilçin, Cem. (2009). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. 9. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eagleton, Terry. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*, (Çev. Savaş Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ece, Selami. (2016). *Klasik Türk Edebiyatı Araştırma Yöntemleri (I-II)*. İstanbul: Mim Yayınları.

- Eliuz, Ülkü. (2012). Ömer Seyfettin Metinlerinde Aydınlanma ve Millî Bilinç, *Turkish Studies*, c. 7, S. 4, s. 329-336.
- Emre, İsmet. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Enginün, İnci. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Roman ve Öyküsü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Enginün, İnci. (2009). Ömer Seyfettin ve Dönemi, *Türk Yurdu*, S. 259, s. 20-24.
- Erdem, Mehmet Dursun. (2007). Ontolojik İncelemeye Dehhânî'nin "Eyledi" Redifli Gazeli Örneğinde Yapısalcı Bir Bakış. *Turkish Studies, Tunca Kortantamer Özel Sayısı 1*, C. 2. S. 3, Yaz, s. 254-273.
- Ergun, Saadettin Nüzhet. (t.y.). *Türk Şairleri*, c. 2. İstanbul: Suhûlet Basımevi.
- Gölpınarlı, Abdülbâkî. (1971). *Şeyh Gâlib Dîvân'ından Seçmeler*. İstanbul: MEB Basımevi.
- Gözler, Fethi. (1976). *Ömer Seyfettin*, İstanbul: Çağdaş Yayınevi.

- Gündüz, Osman. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Gürsoy, Ülkü. (2012). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Milli Duygu, *Türk Yurdu*, S. 295, s. 62-66.
- İpekten, Haluk. (1999). *Eski türk Edebiyatı: Nazım Şekilleri ve Aruz*. 3. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İsen, Mustafa; Bilkan, Ali Fuat. (1997). *Sultan Şairler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kahraman, Hasan Bülent. (2000). *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*. İstanbul: Büke Yayınları.
- Kanter, Beyhan. (2013). Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih ve Dil. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 10, s. 99-113.
- Kaplan, Mehmet. (1996). *Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kılıç, Filiz. (2000). *Şehzade Bayezid: Şâhî, Hayatı ve Dîvânı*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kodaman, Bayram. (2004). Millî Kimlik ve Küreselleşme-Dünyalaşma, *Türk Yurdu*, c. 4, S. 200, s. 29-34.

- Kütükçü, Tamer. (2010). Primo Türk Çocuğu "İrkçı", "Şoven", "Faşizan" Bir Hikâye midir?, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 3, s. 107-118.
- Levend, Âgâh Sırrı. (1984). *Dîvân Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler; Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Macit, Muhsin. (1996). *Dîvân Şiirinde Ahenk Unsurları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mazıoğlu, Hasibe. (1992). *Fuzûlî ve Türkçe Dîvân'ından Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Moran, Berna. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Naci, Fethi. (1981). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Öz, Mehmet. (2012). Tarih, Millet ve Milliyetçilik Üzerine Bazı Notlar, *Türk Yurdu*, S. 295, s. 204-207.
- Özcan, Tarık. (2014). Bellek Mekânı olarak Ömer Seyfettin Hikâyeciliği, Milli Kimliğe Doğru Bilinçli Bir Adım: Yeni Lisan, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat

- Çalıştayı Bildirileri* (Haz. Hülya Argunşah; Oğuzhan Karaburgu) İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Özgül, M. Kayahan. (1989). *Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalalar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özkırımlı, Atilla. (1984). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Polat, N. Hikmet. (2014). Yeni Lisan-Yeni İnsan: Yeni Lisan, 100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Milli Edebiyat Çalıştayı Bildirileri, (Haz. Hülya Argunşah; Oğuzhan Karaburgu), İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Politzer, Georges. (2009). *Felsefenin Temel İlkeleri*, (Çev. Hasan İlhan), Ankara: Alter Yayıncılık.
- Pospelov, Gennadiy. (1985). *Edebiyat Bilimi II*, (Çev. Yılmaz Onay), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Saraç, M. A. Yekta. (1996). *Edebiyat Terimleri: Istılahât-ı Edebiyye; Muallim Nâcî*. İstanbul: Risâle Yayınları.
- Saraç, M. A. Yekta. (2000). *Klâsik Edebiyat Bilgisi: Belâgat*. İstanbul: Risâle Yayınları.

- Sarlo, Beatriz. (2012). *Geçmiş Zaman Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* (Çev. Peral Beyaz Charum; Deniz Ekinci), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayak, Bülent. (2019). Hegemonik Erkek(lik) ve Milliyetçilik İlişkisi Bakımından Ömer Seyfettin, *Hikâyenin Türkçe Sesi: Ömer Seyfettin, Hece Dergisi Özel Sayısı*, S. 265, s. 362-374.
- Seçer, Azize. (2009). Erol Toy'un Ağzından İmparator ve Yazko Gerçeği. <http://www.edebiyatodasi.com>. (Erişim tarihi: 17. 04. 2011).
- Seyfettin, Ömer. (2000). *Bütün Eserleri, Olup Bitenler, Toplumsal Yazılar*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Seyfettin, Ömer. (2017). *Hikâyeler 1*, (Haz. Hülya Argunşah), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şanlı, İsmet. (2009). Mehmet Kaplan'ın Klâsik Türk Şiiri ile İlgili Görüşleri. *Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 21, s. 145-163.
- Şengül, Abdullah. (2001). Ömer Seyfettin'de Millî Kimlik, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 3, S. 1, s. 1-14.

- Şenödeyici, Özer. (2011). *Nâilî Dîvânı Sözlüğü [Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlük]*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (1973). *Edebiyât Lugati*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Tanilli, Server. (1982). *Devlet ve Demokrasi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tansel, F. Abdullah. (1970). Ömer Seyfettin'in Ölümünün Ellinci Yıl Dönümü Münasebetiyle Milli Kütüphanedeki Anma Töreni ve Bilinmeyen Bir Eseri: Türklük Mefkûresi" *Türk Kültürü*, S. 90, s. 9-14.
- Tanyıldız, Ahmet. (2013). *Hüseyin Kâmî: Dehrî Dîvânçesi*. İstanbul: akademik Kitaplar.
- Timur, Kemal. (2010). *Ömer Seyfettin'in Kaleminden Şair ve Yazarlar*, İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Toy, Erol. (1977). *Doruktaki Öfke*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Turan, Şerafettin. (t.y.) "Bayezid (Şehzade)", *TDVİA*, c. 5, s. 250.

- Uğurcan, Sema. (1984). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Mekân ve Zaman Fikri, *Türk Kültürü*, S. 260, s. 800-809.
- Uluçay, M. Çağatay. (1961). Selim-Bayezid Mücadelesi. *Tarih Vesikaları*, c. I, S. 3, s. 1-18.
- Yavuzer, Hayati. (2008). *Kemâl Ümmî Dîvânı: İnceleme-Metin*. Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, BAMER Yayınları.
- Yetiş, Kazım. (1998). *Yahya Kemâl I: Hayatı*. İstanbul: Yahya Kemâl Enstitüsü Yayınları.

ÖZEL İSİMLER DİZİNİ

- Abdülhamit, 36
Acem, 58
Adnan Oktay, 4
Âgâh Sırrı Levend, 52
Ahmed Paşa, 57
Aladağ, 63
Alev Önder, 2
Ali Algül, 5
Alp, 16
Altundağı, 19
Anadolu, 19, 49, 63
Arab, 58
Arap, 51, 58, 116, 129
Arapça, 16, 52, 65, 69,
71
Avrupa, 6, 20, 21, 85,
88
Ayasofya Camii, 23
Bâkî, 132, 134
Batılı, 23
Bayezid, 117, 118,
119, 132
Bergson, 13
Bolu, 63
Buhârâlı, 63
Cebe, 18
Cemâl, 63
Cengiz, 16, 18
Deleuze, 13
Dîvân, 8, 49, 50, 51,
54, 55, 56, 59, 61,
62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 71, 72,
73, 116, 119, 121,
132, 135
Dîvân Edebiyatı, 51
Dîvânçe, 61
Doğan Aksan, 120
Doruktaki Öfke, 5, 7,
8, 85, 86, 89, 92, 95,
100, 101, 102, 110
Emile Durkheim, 3
Emin Bülent
Serdaroğlu, 35
Emine Hanım, 24, 25
Erol Toy, 5, 7, 86, 89,
90, 91, 92, 95, 100,
101, 102, 104, 106,
107, 108, 109, 110,
111
Ertuğrul, 19
Eski Şiirin
Rüzgârıyla, 61
Fars, 51, 116
Farsça, 119, 134
Ferdinand, 32
Filoka, 36
Fransız, 16, 60

Fransızlar, 30
Freud, 30
Fuzûlî, 58
Genç Kalemler, 14, 41
Geylân, 135
Grazia, 15, 21, 22, 28
Hayâlî Bey, 57
Hikâye-i Hazîre-i
Kuds, 64
Hıristiyan, 23
Hıristiyanlık, 21
Hitâ, 135
Hoca Cafer Çelebi,
118
Hoca Dehhânî, 55
Horasan, 19
Horasanlı, 63
Hoten, 135
Hüseyin Kâmî, 61
Hz. Mûsâ, 121, 122
İlh..., 16
İran, 118
İsî, 58
İsmâîl Kemâl, 64
İsmâîl Kemâl Ümmî,
63
İşrâkîlik, 130
İstanbul, 26, 27, 34,
117
İştîp, 24
İtalya, 15, 40
İtalyan, 15, 16, 19, 22,
28, 41
İtalyanlar, 16, 18
Kânûnî, 57, 117
Kânûnî Sultan
Süleyman, 117
Karaburun, 26
Karacaoğlan, 62
Karaman, 118
Kemâl Ümmî, 49, 50,
62, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 69, 70, 71,
72
Kemalizm, 6
Kenan, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 21, 22, 28,
33, 34, 36, 41
Kenan Bey, 40
Kevser, 127
Kırk Armağan, 64
Kızılbaş, 126
Koçana, 24
Konya, 118
Köprülü, 24
Latîfî, 63
Levh-i Mahfûz, 124
Marksist, 6
Mavi Bayrak, 18
Mehmed, 118

- Mesîh, 124, 125
Meşrutiyet, 11
Milli Edebiyat, 12
Mista, 7
Mıstan, 7
Muallim Nâcî, 50, 51,
53
Muhammed, 60
Mûsâ, 121
Müslümanlar, 33
Müslümanlık, 21
Mustafa, 26, 118
Nâbî, 55, 56
Nâilî, 57
Nazım Hikmet, 7
Necâtî, 57
Necâtî Bey, 126
Nesîmî, 57, 63
Oğuz, 2, 3, 14, 16, 17,
18, 19, 29, 30, 31,
32, 33, 39, 41, 42,
43, 63
Oğuz Han, 17
Ömer Seyfettin, 2, 3,
11, 12, 13, 14, 16,
17, 20, 22, 23, 28,
29, 31, 34, 35, 40,
41, 42
Orhan, 15, 16, 42
Osman Oğulları, 19
Osmanlı, 40, 118
Osmanlı Devleti, 6, 12
Osmanlıcılık, 20
Primo, 3, 4, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 21,
22, 24, 25, 26, 27,
28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37,
38, 39, 40, 41, 42,
43
Primo Türk Çocuğu,
2, 14, 35, 36, 40, 41
Resûlullâh, 61
Risâle-i İmân, 64
Risâle-i Vefât, 64
Rum, 27, 33
Rumeli, 23, 35
Rumlar, 33
Rusya, 6, 85, 86, 87,
88, 109
Şâhî, 8, 116, 117, 118,
121, 123, 126, 127,
128, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135
Şehzade Bayezid,
117, 118
Sekundo, 16
Selanik, 23, 25, 26, 28,
37
Selçukî, 19

Şeyh Gâlib, 59
Şeyhî, 57
Şeyhülislâm Yahyâ,
57
Sinân, 63
Sovyet Rusya, 85, 109
Sultân, 63
Sultân Kemâl Bey, 63
Sünnî, 126
Tâhirü'l-Mevlevî, 54
Tanzimat, 20, 22
Teâlâ, 29
Timuçin Aykanat, 8
Toy, 7, 8
Trablus, 18
Trablusgarp, 15, 21,
40
Tûbâ, 127, 128
Turan, 19, 39
Turgut, 16
Turhan, 16
Türk, 2, 3, 5, 6, 8, 13,
16, 17, 18, 19, 20,
21, 23, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 39, 40,
41, 42, 43, 51, 58,
60, 73, 85, 86, 88,
89, 90, 109, 116,
117, 120, 123, 126,
135
Türk Ocağı, 16
Türk Sözü, 41
Türkçe, 16, 19, 49, 57,
58, 60, 61, 67, 69,
119, 123
Türkçülük, 3, 43
Türkiye, 6, 7, 85, 86,
88, 90, 91, 109, 110
Türkler, 12, 17, 19,
21, 23, 28, 30, 31,
32, 36, 37, 38
Türklük, 12, 14, 18,
20, 22, 23, 28, 29,
32, 33, 35, 36, 38,
41
Turkos, 27, 33
Ümmî Kemâl, 63, 64
Ümmî Kemâl Sultân,
63
Ünver, 63
Usûlî, 57
Vendryes, 53
Yahudiler, 36
Yahya Kemâl, 60
Yeni Hayat, 40
Yeni Lisan, 11
Yeni Lisan Hareketi,
41

Yorgos, 26
Yunan, 25, 60
Yunanistan, 35
Yûnus, 131

Yûnus Emre, 57
Zâtî, 57
Ziraat Mektebi, 37

Bu kitap, dinamizmi sürekli içinde barındıran edebiyatın içinde geçtiği hem aydınlık yolları hem de çıkmaz sokakları irdeleyen yazılardan oluşuyor. Edebi metin, Primo Türk Çocuğu'nda bir ideolojinin sesi, bir düşüncenin kalesi ve bir fikrin sahnesi olarak karşımıza çıkıyor.

Ritmik, dinamik bir redifin, bugün klasik edebiyat metinlerinin anlaşılması ve değerli popüler kültürel bir unsur haline gelmesi için bir fırsat olabileceği, Kemâl Ümmi'nin şiirleri üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır.

Doruktaki Öfke'de ideolojinin bir yaşam biçimine dönüşüp dönüşmeyeceği işleniyor. Kahramanın yumuşak ideolojik dokunuşları, roman üzerinden okuyucuya verilmeye çalışılıyor. Neticede olumlu kahraman, bir sonuca varamadan sahneden çekiliyor. Nitekim hayatın içinde her şey değişiyor. Yazarın muhtemel ideolojik duruşu, zaman geçtikçe toplumsal problemlere çözüm olmaktan uzaklaşıyor. İdeolojiler yerinde sayarken yaşam, yeni denizlere açılıyor.

Şâhî Divânı, şairin kullandığı kelimelerin arka planı, bu kelimelerin neden tercih edildiği, birinci anlam tabakasından sonraki anlam tabakalarının buna etkisi gibi hususları irdelemek için edebî gelenek çerçevesinde inceleniyor...