

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH – COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



TÜRKOLOJİ DERGİSİ

XX-1

2013

ANKARA ÜNİVERSİTESİ BASIMEVİ

XX. Cilt -1. Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Abide Doğan (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmet Emre (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Nesrin Karaca (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurullah Çetin (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat Sever (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Yıldız (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa Kurt (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Nezahat Özcan (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Şerife Çağın (Ege Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Bedia Koçakođlu (Akdeniz Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Ferudun Hakan Özkan (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Fikret Uslucan (Giresun Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Hasan Yürek (Mersin Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Türkân Yeşilyurt (Tunceli Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. Zübeyde Şenderin (Kırkkale Üniversitesi)

Türkoloji Dergisi
ISSN 0255-2981

Yılda iki defa yayımlanır.
Published semiannually

Fakülte Adına Sahibi / Owner for the Faculty
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Editor in Charge
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer

Editör /Editor
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer

Misafir Editörler / Guest Editors
Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Kul

Yayın Kurulu / Editorial Board
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer
Prof. Dr. Aysu Ata
Prof. Dr. Halil İbrahim Usta
Prof. Dr. Nurullah Çetin
Prof. Dr. Önal Kaya
Prof. Dr. Jale Demirci
Prof. Dr. Ramazan Kaplan
Doç. Dr. Paşa Yavuzarslan
Yrd. Doç. Dr. Bilal Çakıcı
Yrd. Doç. Dr. Murat Küçük
Yrd. Doç. Dr. Ülkü Çetinkaya
Yrd. Doç. Dr. Ebubekir Şahin
Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Kul

Yayın Danışma Kurulu / Advisory Board
Prof. Dr. Uwe Bleasing (Hollanda)
Prof. Dr. Mustafa Canpolat (Türkiye)
Prof. Dr. Marcel Erdal (Almanya)
Prof. Dr. Kerima Filan (Bosna Hersek)
Prof. Dr. Peter B. Golden (ABD)
Prof. Dr. Viktor Guzev (Rusya)
Prof. Dr. Ferit Hakimcanov (Tataristan/ Rusya)
Prof. Dr. Zeynep Korkmaz (Türkiye)
Prof. Dr. Olcay Önertoy (Türkiye)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Türkiye)
Prof. Dr. Sema Barutçu Özönder (Türkiye)
Prof. Dr. İsmail Parlatur (Türkiye)
Prof. Dr. Claus Schöning (Almanya)
Prof. Dr. Osman Fikri Sertkaya (Türkiye)
Prof. Dr. Vugar Sultanzade (KKTC)
Prof. Dr. Peter Zieme (Almanya)
Prof. Dr. Hamza Zülfiyar (Türkiye)

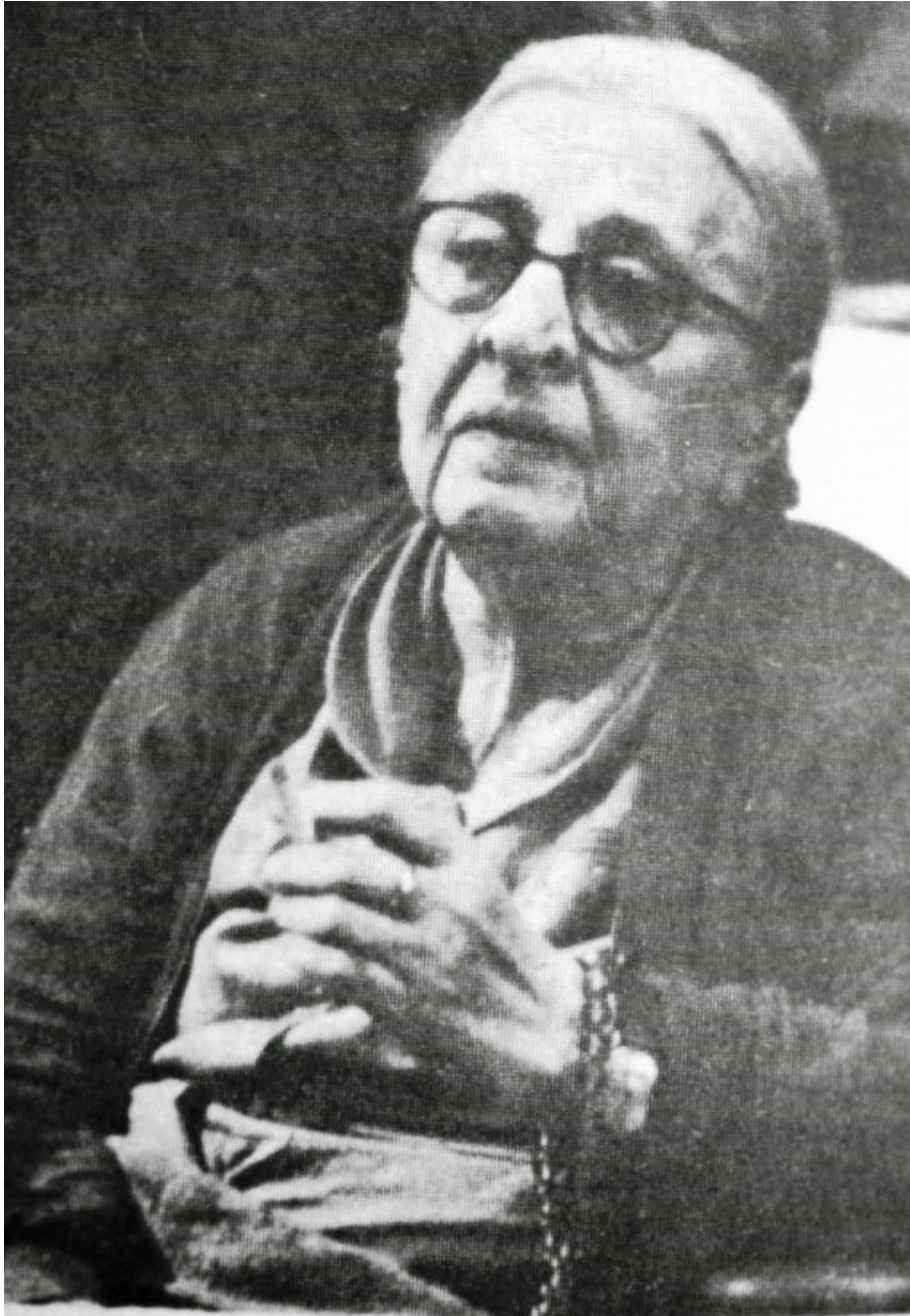
Türkoloji Dergisi hakemli bir dergidir.
Journal of Turkoloji is a refereed journal.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Writers are solely responsible for the content of their articles.

Yayının Türü: Yerel Süreli Yayın

Yönetim Yeri / Managing Office
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
06100 Sıhhiye - ANKARA / TÜRKİYE
Web: turkoloji@humanity.ankara.edu.tr

ANKARA ÜNİVERSİTESİ BASIMEVİ
İncitaşı Sokak No: 10
06510 Beşevler / ANKARA
Tel: 0 (312) 215 90 01
Basım Tarihi: 14.08.2015



Halide Edib ADIVAR

TÜRKOLOJİ DERGİSİ
20. Cilt, 1. Sayı
İçindekiler

| | |
|---|-----|
| Halide Edip Adivar | 1 |
| KARACA, Nesrin , Halide Edip Adivar'ın Nasrettin Hoca Üzerinden İronik Çağ Eleştirisi: <i>Maske ve Ruh</i> | 13 |
| KARATAŞ, Cengiz , Turancılık Mefkûresi Bağlamında Halide Edib'in <i>Yeni Turan</i> 'ına Dair | 39 |
| KUL, Erdoğan , Halide Edip'in <i>Vurun Kahpeye</i> Romanında Farklı Boyutlarıyla Millî Mücadele'ye Yaklaşım..... | 53 |
| SAKALLI, Fatih , Halide Edip Adivar'ın “Bir Hayatın Üç Perdesi” Adlı Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi..... | 81 |
| UĞURDAĞ, Canan , Halide Edip Adivar'ın <i>Dağa Çıkan Kurt</i> Adlı Eserindeki Yolculuk Notlarına Dair Bir İnceleme..... | 93 |
| YILDIZ, Hatice , Halide Edip Adivar'ın “Dağa Çıkan Kurt” Hikâyesinde Tema ve Alegorik Yapı | 105 |
| YILMAZ, Ayfer , Halide Edip'te Kadın Hakları | 119 |
| ÖZCAN, Nezahat , <i>Eylül</i> Romanında Can Sıkıntısı | 135 |
| ŞAHİN, Ebubekir Sıddık , Hüsn ü Aşk'ın İzinde Yarım Kalan Bir Mesnevî: Nâz u Niyâz..... | 145 |
| Yayın İlkeleri | 185 |

HALİDE EDİP ADIVAR*
(1882, İstanbul – 9 Ocak 1964, İstanbul)

Halide Edip, İstanbul'da doğdu. Babası Ceyb-i Hümâyûn kâtiplerinden Mehmed Edip bey, annesi Berifem hanımdır. Çok küçük yaşta annesini kaybeden Halide, babasının bir kaç defa evlenmesi yüzünden, zaman zaman, bir mevlevî olan anneannesinin tam bir Türk evi hüviyetindeki evinde yaşar. Kalabalık bir aile olan bu evden aldığı geleneksel Osmanlı ailesi intibaları çok zengindir.

Halide Edip çok küçük yaşlarda, bir Rumun idare ettiği anaokuluna verilir. Bu okuldaki tek müslüman çocuk kendisidir. 1893'de Amerikan Koleji'ne başlar. Daha önce, dedesinden doğudaki Osmanlı-Rus savaşlarının hikâyelerini dinleyen, Battal Gazi ve çeşitli halk hikâyeleri ile muhayyilesini doyurmuş bulunan Halide burada da *İncil* ve İngilizce kitaplar üzerine dikkatini yoğunlaştırır. Bir süre Koleji bırakmak zorunda kaldığında, günlerini babasının evinde Kur'ân, Arapça, Farsça ve musikî dersleri'alarak geçirir. İngilizceyi bir İngiliz mürebbiyeden, musikî derslerini ise bir İtalyan sahne sanatçısından alır.

1899'da yeniden Amerikan Koleji'ne devam etmeye başlayan Halide Edip, evdeki özel öğretimini de sürdürür. Türkçe, edebiyat ve Fransızca derslerine gelen Rıza Tevfik öğrencisine doğunun mistik felsefesini, sanat ve şiirini anlatır; bir yandan da halk edebiyatına özel bir ilgi duymasını sağlar. Aynı dönemde, ünlü matematikçi Salih Zeki'den de matematik dersleri alır. Bütün bu farklı tesirler onda ölçülü bir şahsiyet ve dengeli bir zihni yapı oluşmasına hizmet edecek, Halide Edip karşılaştığı bütün yabancı kültürlerle millî kültürün mukayeselerini yapacak, yabancı kültür değerlerinin millî kültürdeki karşılığını arayacaktır.

Koleji bitiren Halide Edip 1901 yılında Salih. Zeki ile evlenir. Kocasına yardımcı olmak için İngiliz matematikçilerinin hayat hikâyelerini tercüme

* Şerif Aktaş, "Halide Edip Adıvar," *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri*, Cilt: 11, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1992, s. 60-65.

eder. Bu arada Fransız edebiyatı ve özellikle Zola'yı okur. Salih Zeki ile olan evliliğinden Ayetullah ve Hasan Hikmetullah Togo adında iki oğlu olur.

Bu arada İstanbul Kız Lisesi'nde (Bezmiâiem Sultanîsi) tarih öğretmenliğine başlayan Halide Edip, Türk Tarihi ile ilgili kitaplar okumaya başlar. 1908'den itibaren, Hüseyin Cahit'in çıkarmakta olduğu *Tanin* gazetesinin yazı kadrosunda görünür. Buradaki yazıları ilgi ile karşılanır. 31 Mart hadisesinde tehdit edilen yazar, Mısır'a gider. Daha sonra bir İngiliz dostunun daveti üzerine Londra'ya geçer. 1909'da yurda dönen Halide Edip, Barümuallimat'a (Kız. Öğretmen Okulu) pedagoji öğretmeni olur.

1910 yılında, ikinci evlilik yapmak isteyen kocasından ayrılır. 1910-12 yılları arasında, büyük hayranlık duyduğu Ziya Gökalp'in yanında, Türkçülerin arasında olur; *Türk Yurdu* Dergisi'nde yazıları yayımlanır. *Yeni Turan* gibi yegâne ideolojik romanını, Münacaat, Allah'ın Nuru gibi millî heyecanlarla yüklü mensur şiirlerini yazar. Bu arada kısa bir süre için yeniden İngiltere'ye giden Halide Edip, 1912'de Balkan Savaşı başlangıcında yurda döner. Teâlî-i Nisvan Cemiyetinin göçmenlere ve askerlere yardım ve hastabakıcılık kollarını teşkilatlandırmaya çalışır. Bu meşgaleleri içinde Türk insanı ve askerini de yakından ve içinden tanıma imkânını bulan Halide Edip, o günlere ait intibalarını hâtıralarında çok etkili bir biçimde anlatır.

Bu sıralarda Evkaf okullarında müfettişlik de yapan Halide Edip, eğitimle ilgili önemli raporlar hazırlar. Bu raporlarında, çocuklara milliyet hissini verilmesini pedagojik bir düstur olarak kabul ettiğini söyleyen Halide Edip, "Allah'ı, tabiatı, insanları, refahı, güzelliği, çalışmayı ve sadece vatani sevmeyi sevk edecek şiirleri ayırmalı ve yalnız onları çocuklara, öğretmeliyiz" der. (Prof. İnci Enginün, *Halide Edip Adivar*, Ank. 1989, s. 111) Mev'ud Hüküm, böyle bir eğitimle yetişmiş bir Osmanlı doktorunun Balkan Harbi'ndeki romandır.

1916'da Halide Edip, Cemal Paşa'nın daveti üzerine Suriye'ye gider. Lübnan, Beyrut ve Şam'daki okullarda incelemeler yapar. 1917'de Dr. Adnan Adivar ile evlenir; evliliğinde kendisi Suriye'dedir, babasına vekâlet vermek sureti ile evlenmiştir. Suriye'nin 4 Mart 1918'de boşaltılması ile Halide Edip de buradan ayrılır.

1918-1919 arasında İstanbul Üniversitesi'nde profesör olarak Batı Edebiyatı okutur. Mütareke yılları onu çok sarsar; Batı medeniyetinin bütün değerlerinin sahte olduğunu, Batının ikiyüzlü olduğunu düşünmeye başlar. Millî Mücadele'ye hazırlık üzere kurulan, Kara Vasıf Bey ve Kemaleddin Sami Paşa'nın idare ettikleri Karakol teşkilatında görev alır.

15 Mayıs 1919'da Yunanlılar'ın İzmir'i işgal etmeleri üzerine Türk Ocakları bu olayı protesto için mitingler düzenlemeye başlar. Müslüman

Türk halkı harekete geçiren ve önderlik edenler devrin münevverleri, yazar ve edebiyatçılarıdır. "Bunların başında o devrin kahraman bir hatibini, emsalsiz bir edibini, mütareke yıllarının mağmum çehresine ümit bahşetmiş bir Türk kadını görüyoruz ki, o da sayın Halide Edip (Adıvar)'dir. Gerek Fatih Parkı'ndaki mitingte, gerek Sultanahmet'de toplanan ve iştirak edenlerin adedi yüzbinleri aşan muazzam toplantıda halka hitap eden bu heyecanlı Türk kadını: Ey Türk ve Müslümanlar, bugün gözlerimizin önünden öteyi görmeğe mâni olan bir karanlık var; bu karanlık belki aylar, belki de yıllarca devam edebilir, fakat Türk ve Müslüman dünyası elbet bir sabaha kavuşacaktır. Ufkumuzda güneş doğacak ve ortalığı aydınlatacaktır. Türk istiklâl ve zafer güneşi, şimdi sapsarı olan benizlerimize taze bir pembelik, ümit ve saadet getirecektir. Gözlerimizi bu güneşi görmeye alıştırmalıyız. Fatihlerin, Yavuzların, Kanunilerin ülkesi istiklâlsiz kalamaz; Mithat Paşaların, Nâmık Kemallerin, Tevfik Fikretlerin vatani asla hürriyetten mahrum edilemez; gözlerimizi bu güneşi görmeye muktedir bir hale getirelim. Birbirimize ellerimizi uzatalım, tek bir hedefe, yalnız, Türk istiklâl ve hürriyeti gayesine doğru yürüyelim. Vatan behamahal kurtulacaktır... diye haykırıyordu." (Semih Nafiz Tansu, *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.7.1956, Hilmi Yücebaş, *Bütün Yönleri ile Halide Edip*, İst., s. 26-27'den naklen.) Yahya Kemal ise şöyle anlatır: "O günlerde İstanbullular Halide Edib'i, altı minareden kopan tekbir sesleri ortasında, bir ızdırap timsali gibi siyahlar giyinmiş gördüler. O meydana o topluluk, o siyah bayraklar, o siyah giyinmiş ızdırap timsali ve onun canlı sesi İstanbulluların kalbinde son hâtıra gibi hakkedilmiş duruyordu." (Yahya Kemal Beyatlı, *Eğil Dağlar*, İst. 1986, s. 34)

1919 yılında Vakit Gazetesi'nde sürekli yazmaya başlar; Büyük Mecmua'nın da başyazarı olur. Yazıları ile millî heyecanı ve direnci besler. 16 Mart 1920'de İstanbul'un işgali üzerine, kocası Dr. Adnan beyle beraber Özbekler Tekkesi marifeti ile Anadolu'ya geçer. Kendisi şöyle anlatır: "Bu andan, 1922'de İzmir'e Türk ordusunun muhteşem girişine kadar hiç bir şeyin önemi yoktu. Bir fert olmaktan çıkmıştım. Muhteşem millî cinnetin bir parçası olarak çalıştım, yazdım ve yaşadım." (*Türk'ün Ateşle İmtihanı*, İst.-1962, s. 61)

Birinci İnönü zaferini takiben, Kızılay adına yaralıları ziyaret etmek üzere Eskişehir'e gider. Daha sonra, Kızılay'ın Ankara'da yapılan kongresinde başkan seçilir. 1921'de, isteği üzerine, Mustafa Kemal Paşa kendisine on başı rütbesi verir ve Batı cephesindeki birliklere katılır. 16 Aralık 1922'de Dr. Adnan'ın, Hariciye Vekâleti İstanbul mümessili olarak görevlendirilmesi üzerine İstanbul'a döner.

1924'de, bazı siyasî kırgınlıklar sebebi ile eşi Dr. Adnan beyle birlikte yurt dışına giden Halide Edib'in, bu dönemi hakkında Haldun Taner şunları yazar: "Kurtuluş Savaşı zaferle bitince, ülküsünün, çabalarının ürününü almak milliyetçi Halide'yi ne kadar sevindirmişse, bireyci, varoluşçu yoğun yaşantı avcısı Halide'yi de o kadar şaşırtmış olsa gerektir. Zaferden sonra bir başka yapıcı ve yoğun devirde ona yine, büyük işler düşebilse, biyografisi ne kadar değişebilecekti, İngiltere ve Fransa'da geçirilen on iki yıl, Kolombia Üniversitesinde konuk profesörlük, Delhi Müslüman Üniversitesi'ndeki profesörlük, Kalküta, Benerea, Haydarabat, Aligar, Lahur, Peşaver Üniversitelerindeki konferanslar turnesi, bu, içi içine sığmayan, yurdundan da bir çeşit sürülmüş kadının, kendini belli ki hiç doyurmayan sinirli çırpınmaları, Atatürk'e karşı kırgınlığı (.....) bazan da ele güne karşı hiç de yakışık almayan bir kinle ortaya döktüğü, onaylanması hayli güç davranışlarını kapsayan yılları olarak sayılabilir." (Hilmi Yücebaş, *a.g.e.*, s. 131-132) Fransa'da ikamet ettiği yıllarda kaleme aldığı roman, hâtıra ve fikrî eserlerini yayımlayan Halide Edip, 1932'de Kolombia Üniversitesi tarafından Amerika'ya davet edilmiş, ders ve konferanslarını Yale ve Mişigan Üniversitelerinde de sürdürmüştür.

1939'a kadar süren ve daha çok, Doğu-Batı arasındaki fikir ve kültür meseleleri üzerinde yoğunlaşan çalışmalarını Fahir İz şöyle değerlendirir: "Halide Edib'in Türk okuyucuları tarafından nisbeten az bilinen cephesi onun mütefekkir tarafıdır. Bunun başlıca sebebi, bu sahadaki eserlerini tesadüfün sevkile, şimdiye kadar İngilizce olarak yazmış ve neşretmiş olmasıdır.

Halide Edib, 1926-1939 yılları arasında, edebî faaliyetine ara vermemekle beraber, daha ziyade tarih felsefesi, Şark ve Garb medeniyetlerinin mâhiyetleri, karşılıklı tesirleri, Garb medeniyetini almak isteyen Şark memleketlerinin ve bu arada, bilhassa Türkiye'nin karşılaştığı meseleler, son yüz elli senelik gayretlerimizin seyri ve neticeleri 'gibi problemler üzerinde durmuştur. Amerika'da Colombia ve diğer üniversitelerdeki' derslerinde, daha sonra muhtelif Hindistan üniversitelerinde bu meseleleri sistemli olarak ele almıştır.

"*Turkey faces west*" Amerika'da Yale, İngiltere'de Oxford Üniversitesi tarafından yayınlanmıştır. Türkiye hakkındaki referanslar arasına girmiştir. "*Conflict of East and West*" Hindistan'da Delhi'de İslâm Üniversitesi tarafından yirmi sene evvel yayınlanmıştır. Hindistan dönüşü yazdığı "*Inside India*"da bu kültür meseleleri üzerinde durmuştur. Son Pakistan seyahatimde Halide Edib'in yirmi sene evvel verdiği konferansları dinlemiş ve Şark-Garb münakaşalarına katılmış olan pek çok münevverle tanıştım. Bu konferanslardan, yirmi yıl sonra bile büyük bir heyecan ve hayranlıkla bahsediyorlardı." (Fahir İz, Türkiye'de Şark, Garb ve Amerikan Tesirleri, 18.4.1956 *Cumhuriyet*. Hilmi Yücebaş; *a.g.e.*, 71-72'den naklen.)

1939'da Türkiye'ye dönen yazar, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne İngiliz Edebiyatı Profesörü olarak tayin edilir. 1950 yılında, İzmir'den milletvekili seçilinceye kadar bu görevi sürdürür. 5.1.1954'de *Cumhuriyet* gazetesinde "Siyâsi Vedaame" başlıklı bir yazı yayınlamak için milletvekilliğinden ayrılır. 1955'de eşi Adnan Adivar'ı kaybeden Halide Edib, yeniden profesörlüğe döner. Ancak son yıllarını sürekli rahatsızlıklar içinde geçirir. 9 Ocak 1964'de vefat eden Halide Edib, Merkezefendi Mezarlığı'na defnedilir.

Aristokrat bir çevrede büyüyen Halide İmparatorluğumuzun son zamanlarından Cumhuriyet Dönemine geçişi sağlayan aydınlar arasında önemli bir simadır. Denilebilir ki Halide Edib'in eserleri ve faaliyetleri, bu geçişte, kadınlarımızın rolünü, en iyi gözler önüne seren belgelerdir. Onun romanlarındaki kadın kahramanlarına bu dikkatle bakmak yerinde olur. Sultanahmed mitinginde genç Halide Edib'in konuşması unutulmayacak hâdiselerdendir. Yeni zamanlar Türk kadını, varlığını Halide Edib ile hissettirmeğe başlamıştır, denilse hata edilmez.

Daha on iki yaşlarında yazma hevesine kapılan Halide Edib'de, yazı yazmak zamanla, önüne geçilmez bir ihtiyaç hâline gelir. Kendisi bu hususu şöyle ifade etmektedir: "Yazmağı yazmak için sevdim. Bir insanın nasıl sesi olur da söylerse ben de bir kuş öter gibi yazdım. Yazmak hayatımın büyük bir hazzıdır. Ve kafiye şöhret düşünmedim. Çocukluğumdan beri içimden çıkmak isteyen bir sanat arzusu vardı." (Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, İst. 1918)

Halide Edib'in yetişmesinde ailesi ve yakın çevresinin, husûsiyle öğrenim tarzının büyük tesiri olmuştur. Çocuk yaşta İngilizce öğrenmesi onu Batı dünyasıyla karşı karşıya getirmiştir. Önce Bay-ron'u çok sevdiğini, İngilizce İncil ve Shakespeare'in tesiri altında kaldığını kendisi söyler. Hikayeci olarak Dickens'i beğendiğini, Zola'yı "insan ve hakikat adamı olarak" takdis ettiğini belirtir. Mau-passant ve Daudet'yi sevdiğini belirten yazar Türk edebiyatından Abdülhak Hâmid'i tanır ve onu büyük şâir olarak kabul eder. "Merd, cesur, fedakâr, bir gaye âşıkı, kahraman ruhlu bir millet adamı" olması dolayısıyla Namık Kemâl'i takdir eden yazar, Tefik Fikret'i bütün eserleriyle değil, Sis basta olmak üzere bazı şiirleriyle beğenir.

Batı edebiyatı ve Türk edebiyatından okudukları onun mizacı etrafında birleşir. Mizacının, ayırıcı özelliği aklına koyduğunu elde etmek, şartları zorlamak ve hâkim olmak kelimeleriyle ifade edilebilir. İşte bu mizaç, *Handan*'da, *Yeni Turan*'in Kaya'sında, *Vurun Kahpeye*'nin Aliye'sinde, *Sinekli Bakka*'ın Rabia'sında edebî türün hazırladığı imkân ölçüsünde varlığını hissettirdiği gibi Halide Edip Adivar adlı kadının da hayatını şekillendirmiştir.

Onun herhangi bir edebî okula bağlı kalarak eser yermemesini bu mizacıyla izah etmek mümkündür. O, sonu - izm'le biten bir kelime ifâdesini bulan hiç bir edebî cereyana bağlanmamıştır. Bu konuda şunları söyler: "Bir sanatkâr ve romancı olarak şunu söyleyebilirim ki, sabit bir fikre ve yalnız kendi hislerine kapılmış sanatkâr, romancı olamaz. Olsa olsa şâir olabilir. Roman hayatın birçok safhalarını anlatır. Sanatkârın, hadiseleri objektif olarak görmesi, içinde bulunduğu tesirlerden sıyrılması lâzımdır. Kendine ait bir şeyler anlatmış olsa bile onlardan uzaklaşmak, yabancı olmak gerektir. Sabit bir fikri anlatmak, ideolojik bir eser ortaya koymak demektir." (Hilmi Yücebaş, *a.g.e.*, s. 97; Neriman Malkoç, *Yeni İstanbul Gazetesi*: 1.11.1954)

Türk Edebiyatı'nda ilmî ve fikrî faaliyetlerinden ziyade roman sahasındaki başarısıyla tanınan Halide Edib; *Tanin*, *Şehbal*, *Mehasin*, *Resimli Kitap*, *Büyük Mecmua*, *Hakimiyet-i Milliye* gibi gazete ve dergilerde yazılar neşreder. Onun roman ve hikâye dışında mensur tiyatro, inceleme, makale, nutuk ve tercüme eserlerinin olduğu da bilinmektedir.

Halide Edib'in yayınlanan ilk romanı Halide Salih imzasıyla evliliğinin ilk yıllarında tefrika ettirdiği *Heyula* 'dır. Batı değerleri ile bizim değerlerimizin birlikte ele alındığı bu romanda Şahap, Batı kültürüne sahip bir sanatkârdır. Fakat ahlâk bakımından kötü bir insandır. Roman bir yasak aşkı konu almaktadır.

Aynı yıllarda yayımlanan *Raik'in Annesi*'nde çocuk ve anne ilişkisi ele alınır. Çocuğunu yetiştirmek için fedakârlık eden, bu yüzden kırılan kadınlık gururuna rağmen boşanmak istemeyen ve etrafındaki erkeklere iltifat etmeyen bir Müslüman- Türk kadınıyla karşılaşırız. Romanda Batı tesiriyle ortaya çıkan yeni kadın, erkek ve çocuk tipleri tanıtılır.

Halide Edib'in *Seviyye Talib* adını taşıyan romanında asıl mesele aşk ve aile münasebetleridir. 1908 inkılâbından sonra, ruhu millî ve sosyal heyecanlarla dolu olarak Londra'dan İstanbul'a dönmüş olan Fahir; karısı Macide'yi Avrupai bir yaşayış tavrı için etkilemeye çalışmaktadır. Macide kocasına bağlı, geleneğin içerisinde yetişmiş bir kadındır; Fahir'e uymak ister. Kocasını ve tam bir Türk "kadın olan annesinin fikirleri arasında bocalamaktadır. Bütün roman boyunca Türkiye ile İngiltere'nin mukayese edildiğini görürüz.

Halide Edib'in ilk dönem romanları arasında en önemlisi *Handan*'dır. Mektup tarzında ve psikolojik roman türündedir.

Handan ile aynı yıl yayınlanan *Yeni Turan* adlı roman, Türkiye'nin yirmi yıl sonraki durumunu hayal etme esasına dayanan bir eserdir. Bu romanda, II. Meşrutiyet'ten sonra basında ele alınan meseleler geniş ölçüde işlenir. Bütün bunlar; Kaya ile Oğuz arasındaki ilişki çerçevesinde ele alınır.

Halide Edib'in *Son Eseri* adlı romanında, yabancı ülkelerde yaşadığı halde kendi kültürüne ve geleneklerine sahip olan bir kadın vardır. Bu kadın, romancı Feridun Hikmet'in karısının eski kocasının kardeşi Kâmuran'dır. Feridun Hikmet Kâmuran'ı, güzelliğine kapılarak evlendiği; fakat kendi ruhuna uygun bulmadığı karısı ile mukayese eder.

Mev'ud Hüküm romanında Avrupa'da tahsilini yapan Doktor Kasım Şinasi'nin İstanbul'a döndükten sonraki yaşayışı ve Sara ile yaptığı evlilik macerası hikâye edilir. Kasım, Avrupalı metodları çalışma sahasına uygulayarak başarıya ulaşır. Romanda Batı ölçüleriyle yetişmiş, müsbet kafalı ve dengeli bir insan olan Kasım'ın, kıskançlık gibi ilkel bir duygunun tesirine nasıl girdiği işlenmiştir.

Halide Edib'in Millî Mücadele'yi anlatan iki romanı vardır: *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*. *Ateşten Gömlek* adlı roman, Millî Mücadele'nin bir bakıma destanı gibidir, İzmir'in işgalinden sonraki umutsuzluk günlerini, Millî Mücadele'nin doğuşunu ve kurtuluşu anlatır. Bu mücadelenin roman-daki sembolü İzmir'in işgalinden sonra İstanbul'a gelen Ayşe'dir.

Vurun Kahpeye romanında ise, öğretmen olarak bir Batı Anadolu kasabasına gönderilen Aliye'nin çektiği acılar anlatılır. Çeteci Tosun Bey'le nişanlanan Aliye, Hacı Fettah ve eşraftan Hüseyin'in düşmanlığını kazanır. Hacı Fettah ile Hüseyin, Aliye'ye sahip olamayınca, işi, vatan hainliğine kadar götürürler. Yunan ordusuna müracaat ederler. Daha sonra da Aliye'nin halk tarafından linç edilmesini sağlarlar.

Millî Mücadele'den sonra Halide Edib, tekrar eski konularına döner. *Kalp Ağrısı* ve onun devamı durumundaki *Zeyno'nun Oğlu*'nu yazar. *Kalp Ağrısı*'nda Millî Mücadele kahramanlarından Hasan Bey ile Zeyno arasındaki ilişki anlatılır. Zeyno, Hasan Bey'e âşıktır. Hasan Bey; de onu sever. Fakat Zeyno'nun yakın arkadaşı Azize de Hasan Bey'i sevmektedir. Aşkına karşılık alamayan Azize intihara kalkışır. Bu yüzden Zeyno fedakârlık yapmak zorunda kalır. Kalp acılan içinde kıvrılır. Romanda Yüzbaşı Hasan Bey etrafında ideal Türk kadını Zeyno, şımarık Azize ve Batılı kadın Dora birbiriyle kıyaslanır.

Zeyno'nun Oğlu'nda Zeyno, Miralay Muhsin Bey ile evlenerek Diyarbakır'a gider. Anadolu'daki memurlarla halk arasındaki kopukluk, yanlış Batılılaşma ve nesiller arasındaki derin uçurum bu romanın konusudur.

Sinekli Bakkal adlı roman, Halide Edib'in romancılığında önemli bir yer tutar. Bu roman Sultan II. Abdülhamit dönemini bir arka sokakta yaşayan insanların hikâyesidir. *Sinekli Bakkal*, değişik kültür ve kesimlerden

insanların yaşadığı bir mekândır. Ama bu insanların hepsi aynı köke bağlıdırlar. Romanda Kız Tefvik ile İmam İlhami Efendi'nin kızı Emine evlenirler. Tefvik'in sorumsuzluğu yüzünden Emine baba evine döner. Doğan kızları Rabia'yı Tefvik'e göstermez. Dedesi tarafından Osmanlı terbiyesi ile yetiştirilen Rabia, Batı müziğini de öğrenir. Romanda, Müslüman ve Osmanlı toplumunun değerleri Rabia'nın şahsında toplanmıştır. Halide Edib bu romanıyla, artık şahıslarla ilgili eserler yerine, kalabalık şahsiyetler ve bu şahsiyetlerin yer aldığı toplum meselelerine geçmiştir.

Halide Edib'in *Tatarcık* romanında Cumhuriyet devri gençliği ele alınmıştır. Romanda Tatar Osman'ın kızı Lâle'ye (Tatarcık) ağırlık verilir. Birbirinden ayrı karakterde olan yedi üniversiteli genç etrafında, bir bakıma geleceğin Türkiye'si anlatılmak istenir.

Döner Ayna adlı romanda Cumhuriyet'ten sonra yaygınlaşan demokrasi, kadın hakları gibi kavramların değişik zümrelerde kazandığı yeni yorumlara temas edilir. Sosyal yapıdaki değişiklikler işlenmiştir. Hanife'nin şahsında köyden şehre geliş konu edilmiştir.

Akile Hanım Sokağı'nda aynı mekân üzerinde bir araya gelen insanlar yer alır. Üç farklı hayat bir yerde yaşar: İstanbul'un eski köklü aileleri, Taşra'dan gelenler ve Amerikalılar. Bütün bunlar etrafında denilebilir ki; *Âkile Hanım Sokağı* adlı roman, değişen Türkiye'de İstanbul'un bir panoramasıdır.

Halide Edib'in eserlerinde; ekseriya sanatkâr tarafından idealize edilmiş, sanatkârın kendi ruhunun akislerini taşıyan, canlı ve sürükleyici karakterlerle karşılaşırız. Avrupai olan bu karakterler, Batı'nın kültür ve terbiye süzgecinden geçmişlerdir. Ayrıca Halide Edib'in romanlarında kadının her arzusunu yerine getirebilecek ölçüde güçlü; fikren münevver olduğu halde, yaratılıştan uysal erkek kahramanlarla karşılaşmak da mümkündür. Halide Edib'in sanatının en önemli karakteristiklerinden biri de kadın ruhunun tahlilidir.

Halide Edib Adıvar'ın romanlarını, kendi içinde üç gruba ayırmak yerinde olur. Bunlardan ilk grubu *Handan* çevresinde toplamak mümkündür. Değişen sosyal hayatın akışı içinde, sanatkârın yarattığı bir kadın tipi ile alışılmış yaşama biçimi arasındaki mücadeleye bu eserlerin özünü teşkil eder. Sibakımdan da söz konusu eserler aşk ve ahlâk çatışması etrafında ele alınabilecek cinstendir. *Seviye Talib*, *Handan*, *Kalp Ağrısı*, *Zeynonun Oğlu*, *Son Eseri* ve *Mev'ud Hüküm* gibi romanlarda ide alize edilmiş bir kadın kahramanın kendi şartları ve sosyal çevreyle mücadelesi hikâye edilmiştir. Biz romanlarda, müstesna yaratılışlı kadın kahramanların ruh halleri

eserlerin özünü teşkil eder. *Mev'ud Hüküm* adlı roman dolayısıyla yazdığı şu satırlarda Fuat Köprülü, Halide Edib'in bu gruptaki romanlarının karakteristiğini çok iyi ortaya koymaktadır: "...müstesna kadınların ruhî tahlilleri daima romanın esasını teşkil eder. Aşk ve ihtirasın nihayetsiz kudreti karşısında bazan kırılan fakat hiçbir zaman eğilmeyen bu çok kuvvetli şahsiyetler esas itibariyle birbirinden farksızdırlar.

Daima tecrübe ve müşahedelerimizin bize garip göstereceği bu mağrur, fedakâr, sathı sakın görünse bile derinliği meçhul cereyanlarla karışan muammalı ruhlara acaba hayatımızda tesadüf etmek imkânı var mı? Ben, en korkunç ve en beşerî ihtiraslara karşı bile yenilmeyen bu kadınlara ancak Halide Hanım'ın romanlarında rastgeleceğinizi zannederim. (...) Hepsi aynı cinsten addedeceğimiz bu ideal tipleri severek yaratan Halide Hanım, onları bize ruhlarının bütün çıplaklıkları, tezadları, teşevvüşleri, buhranlarıyla gösteriyor. Onları maneviyetlerinin meçhul mntıklarında esen esrarlı rüzgârlarla sallandıkları korkunç dakikalarda bile o kadar yakından takip ediyoruz ki, nihayet bu muhayyel kahramanların bizde de, aynı kuvvette yaşadığını duyuyoruz. Hayatın zahiri levhalarını tasvirde daima lâkayd ve acemi bulduğumuz Halide Hanım'ın sihr-i sanatı işte buradadır." (Fuad Köprülü, *Mev'ud Hüküm Münasebetiyle, İnci Mecmuası*, 1 Şubat 1919)

Halide Edib Adivar'ın romanlarının ikinci grubunu *Vurun Kahpeye* adlı eser etrafında toplamalı isabetli olacaktır. Ateşten Gömlek ve Yeni Turan adlı eserleri de bu grubda düşünmek gerekir. Bu romanlarda da yine, yaşadığı sosyal çevrede olağan dışı sayılabilecek bir kadın kahramanla karşılaş maktayız. Ancak bu kahraman çevresinde bir tezi savunma gayreti kuvvetle hissedilmektedir. *Yeni Turan*'da, Türkçülük ideali; *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'de Millî Mücadele'yi gerçekleştiren ruh, edebî türün verdiği imkân ölçüsünde ifâde edilmiştir.

Denilebilir ki o, ilk grup romanlarında aşk ve ihtirası, yukarıda sözünü ettiğimiz tipte kadınlar çevresinde anlatmakta; ikinci grup romanlarında dr-ihtiraslarını memleket sevgisinden kaynaklanan endişelerle birleştirmektedir.

Onun üçüncü grup romanlarını *Sinekli Bakkal* adlı eser çevresinde ele almak yerinde olur. *Tatarcık*, *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna*, *Âkile Hanım Sokağı* gibi eserler bu grup içinde ele alınacak cinstendir. Söz konusu romanlara töre romanı demek 'hatalı olmaz. *Sinekli Bakkal*'da Âbdülhamid dönemi İstanbul'u; *Sonsuz Panayır*'da 1940ların İstanbul'u, diğer eserlerinde de, bir türlü arzuladığımız düzene ulaşamayan yaşama biçimimiz anlatılmak istenmiştir. Bu romanlarda da kadın kahramanlar ön saftadır. Ancak mekâna ait özelliklerin anlatılmasına, mekân-insan ilişkisine dikkat edilmiştir.

Kahramanları içinde yaşadıkları çevreyle birlikte tanıtmaya gayretli bu eserlere ayrı bir değer kazandırır. Bu romanlarda mahallî renkler ve yerlilik siyasi ve sosyal problemlerle birlikte verilmek istenmiştir. Tasvir edilen mekân ve anlatılan hayat tezahürleri sosyal bir hadisenin sembolü olarak yorumlanmaya müsaittir. Bu grup romanlarda kahramanlar, yaşadıkları dönemin sosyal ve siyâsî olaylarından tecrit edilmemiştir. Söz konusu eserlerde kahramanlar yaratılır, olay icâd edilirken müşahede ve tecrübelerden yararlanıldığı açıktır. İlk eserlerde, ise, hareket noktası yazarın muhayyilesidir. Denilebilir ki Halide Edib, ilk eserlerinde tasavvur ettiği bir kadını anlatmakta, onun alışılmış yaşama biçimi, yerleşmiş ahlâkî değerler karşısındaki ruhî durumunu gözler önüne sermeye çalışmaktadır.

Bütün bunlardan, hareketle Halide Edip Adıvar'ın psikolojik karakterli romandan töre romanına doğru bir gelişme çizgisi üzerinde eserlerini kaleme aldığını söylemek mümkündür.

Halide Edib'in hikâyeleri *Harap Mabetler*, *Dağa Çıkan Kurt* ve *Kubbede Kalan Hoş Seda* adlı kitaplarda toplanmıştır. *Harap Mabetler*'deki hikâye ve mensur şiirlerde hâkim olan temler; yalnızlık, terk edilmişlik, günahkârlık ve ölüm duygusudur. Buradaki "Ervâh-ı Makamat" adlı hikâyede, Türk mûsikîsi makamları tanıtılır, Türk ve Batı mûsikîsi karşılaştırılır.

1912 Balkan Savaşı ile birlikte Halide Edib'de ferdî problemlerin yerini, millî duygular almaya başlar. "Dağa Çıkan Kurt" adlı hikâyede, Birinci Dünya Savaşı sonunda yenik düşen Türklerin can havliyle, kendinden çok üstün düşmanlarla mücadelesi dikkatlere sunulur. Bu hikâyede Amerika, ormanın en güçlü hayvanı file benzetilmiştir.

Halide Edib, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazdığı hikâyelerde ise Doğu-Batı sentezini arar. Onun *Kubbede Kalan Hoş Seda* kitabındaki "Seydelaa" adlı hikâyede, köyden şehre göçün yarattığı problemler işlenir. "Kubbede Kalan Hoş Şada" hikâyesinde ise, Batı tekniğinin tatbikiyle vücûda getirilen Türk operası anlatılır.

Halide Edib'in hikâyelerinde poligaminin görüldüğü de olur. "Ağızdan Çıktığı Gibi" adlı hikâyede, kocasının üzerine kuma getirmesiyle evini terk edip İstanbul'da hizmetçilik ederek hem kendi çocuğuna, hem de ortağının çocuklarına bakan bir kadının gururu ve çilesi dikkatlere sunulur.

Halide Edib, piyese de kaleme almıştır. *Maske ve Ruh* adlı piyeste, yazarın zekâ ve nükte cephesinin güzel akislerini görmek mümkündür. *Kenan Çobanlan* adlı oyun ise, konusunu *Kitab-ı Mukaddes*'ten alan meşhur Yûsuf kıssasıdır.

Eserleri:

A) Hikâyeleri: *Harap Mabetler*, 1911; *Dağa Çıkan Kurt*, 1922; *İzmir'den Bursa'ya 1922*; *Kubbede Kalan Hoş Sada*, 1964.

Romanları: *Raik'in Annesi*, 1909; *Seviye Talip*, 1910; *Handan*, 1912; *Yeni Turan*, 1912; *Son Eseri*, 1912; *Mev'ud Hüküm*, 1918; *Ateşten Gömlek*, 1922; *Kalp Ağrısı*, 1924; *Vurun Kahpeye*, 1926; *Zeyno'nun Oğlu*, 1928; *Sinekli Bakkal*, 1936 (Bu roman önce *The Clown and His Daughter* adı ile 1935'te Londra'da yayımlanmıştır.); *Yolpalas Cinayeti*, 1938; *Tatarcık*, 1939; *Sonsuz Panayır*, 1964; *Döner Ayna*, 1954; *Âkile Hanım Sokağı*, 1958; *Sevda Sokağı*, 1959; *Çaresiz*, 1961; *Hayat Parçalan*, 1963.

Hâtıraları: *Mor Salkımlı Ev*, 1963 (Bu eser önce *Memoirs of Halide Edib* adı ile 1926'da Londra'da yayımlanmıştır.); *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, 1956 (Bu eser önce *The Turkish Ordeal* adı ile 1928'de Londra'da yayımlanmıştır.)

Ç) Tiyatroları: *Kenan Çobanları*, 1918; *Maske ve Ruh*, 1945.

D) İnceleme Yazıları: *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, I, 1940; *Üniversite Kafası ve Tenkit*, 1942; *Edebiyatta Tercümenin Rolü*, 1944; *İngiliz Edebiyatı Tarihi II*, 1946; *İngiliz Edebiyatı Tarihi III*, 1949; *Hindistan'ın İçyüzü-Inside India*, 1937, Londra (Bu kitap henüz Türkçe olarak yayımlanmamıştır.); *Türkiye'de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*, 1955 (Bu eser, *Turkey Faces West*, 1930 Yale USA, *Conflict of East and West in Turkey*, 1935 Lahore Hindistan, adlı ve daha önce yazılmış iki İngilizce kitabından alınmıştır.); *Dr. Abdüihak Adnan-Adivar*, 1956.

E) Yazarın *Arka Sokaktan*, *Çingene Kız*, *İstanbul'da Bir Yabancı*, *Kerim Ustanın Oğlu*, *Bu Dönen Kavga Nedir?...* gibi gazete ve dergilerde yayımlanmış, fakat kitap haline gelmemiş çeşitli türden başka eserleri de vardır.

HALİDE EDİP ADIVAR'IN NASRETTİN HOCA ÜZERİNDEN İRÖNİK ÇAĞ ELEŞTİRİSİ: MASKE VE RUH

Nesrin KARACA*

Özet

Halide Edip Adivar, "Fantezi Piyes" olarak nitelediği dört perdelik Maske ve Ruh (1945) adlı oyununda; dünyaya ve dünyayı tehdit eden sorunlara Nasrettin Hoca gözünden bakmaya çalışmıştır. Yazar; 14. yüzyıl ile 21. yüzyılı bir arada kurgulayarak, yazıldığı dönemin edebiyat ve tiyatro anlayışının üstünde ve ironik özellikler taşıyan bu eserinde; metin, kurgu, dekor, kostüm, efekt gibi görsel ve işitsel unsurları yaratmada ustalık göstermiştir.

II. Dünya Savaşı öncesi dünyayı ve uygarlığı tehdit eden sorunların yorgun düşürdüğü Halide Edip Adivar, Akşehir'in insana barış ve huzur, güzellik aşıl原因 havasını soluduktan sonra, dünyaya biraz Nasrettin Hoca gözüyle bakmak, olayları bir de Nasrettin Hoca gibi kavramak istemiştir. Geleceği etkileyecek dünya düzeni, değerler ve bunların birbirlerine karşıt gibi durmaları ona "cihet tayin ettiremeyen bir fikri pusulasızlık" gibi görüldüğünden, kahramanı Nasrettin Hoca olan bu 'fanteziyi' yazmıştır.

Nasrettin Hoca, Shakespeare, İbn-i Haldun, Timurlenk, Sokrat ve daha birçok smi bir araya getirmiş olan Halide Edip; özellikle birbirinden hoşlanan Nasrettin Hoca ile Shakespeare'i dünya meselelerini ve çağın gidişini birlikte değerlendiren kahramanlar olarak insanlığın ortak değerlerinin temsilcisi konumunda ele almış, Doğu ve Batı'yı karşılaştırarak çağların ve insanlığın geldiği noktanın evrensel eleştirisini yapmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adivar, Maske ve Ruh, Nasrettin Hoca, Evrensel Değerler, Çağ Eleştirisi.

* Prof. Dr., Başkent Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
E-posta: nkaraca@baskent.edu.tr

HALİDE EDİP ADIVAR'S IRONICAL CRITIQUE OF THE ERA THROUGH NASRETTIN HOCA or MASKE VE RUH

Abstract

Halide Edip Adivar tries to look at the world and the problems that threaten the world through the lenses of Nasrettin Hoca in the play Maske ve Ruh (1945), which she describes as a "fantasy play". In this piece embodying ironical and outstanding features when compared to the mainstream understandings of literature and theatre of the time, Adivar delicately makes use of various visual and auditory elements such as text, fiction, setting, costume and effect by mounting the 14th and 21st centuries together.

Exhausted by the pre-World War II period and its conditions that threaten the world, and after breathing the air of Akşehir that is filled with peace and beauty, Adivar wants to see the world through the eyes of Nasrettin Hoca and understand it the way he did. The world system to be projected upon the future, the values and their oppositional appearance all seem to her as "an intellectual misguidedness that lack direction", which was what led her to write this 'fantasy' with Nasrettin Hoca narration.

While drawing together various names such as Nasrettin Hoca, Shakespeare, İbn-i Haldun, Timurlenk, Sokrates and more, Halide Edip discusses particularly Nasrettin Hoca and Shakespeare together, as the representatives of the common values of humanity through their evaluation of world issues and of the course of the century. By such a comparative analysis of the West and the East, she indeed makes a critical inquiry of different time periods and of man's current place in history.

Key Words: *Halide Edip Adivar, Maske ve Ruh, Nasrettin Hoca, Universal Values, Critique of The Era*

Halide Edip Adivar; sadece edebiyat tarihimizin değil, yakın dönem kültür ve siyaset tarihimizin de renkli ve dikkate değer simalarından birisidir. Duyuşsal-düşünsel anlamda Türk kültür ve edebiyat tarihinin, özgün ve sağlıklı seslerinden, yakın tarihimizin kırılma noktalarının canlı tanığı, yaşadığı her dönemin perspektifinden birey ve toplum problemlerini aktaran bir yazar olarak Halide Edip Adivar; bütün ömrüne yayılmış düşünce ve eğitim faaliyetinin yanı sıra, asıl şöhretini Türk edebiyatının birinci sınıf yazarlarından biri olarak sağlamıştır. Edebî eser ile ideoloji sentezini başarılı bir şekilde oluşturan eserleri ve kimliği ile imparatorluktan millî devlete geçiş sürecinin yaşandığı travmatik süreçlerde kaosu aşma mücadelesi veren bir aydındır. Eserlerinin içeriği, düzenlenişi ve kişiliği ile çok yönlü olan yazar; edebî (roman, hikâye, şiir, anı, opera, oyun) ve akademik ve bilimsel (çeviri, inceleme, makale, edebiyat ve tarih araştırmaları) türde pek çok

eserin sahibidir. Sanatçı dünyasında içsel dönüşüm ve aydınlanma mesajlarının metinleştiği eserleri aracılığıyla, zihinsel değerler bağlamında yeniden doğuşa yönelmiş, öncelikleri eşliğinde yeni inşalara ve algılara açık olduğu kadar eleştiriye de uzak düşmeyen yazarlık mesafesini hep korumuştur.

Halide Edip, döneminin gündemindeki sorunları, iç ve dış meselelere öneriler getirmek gayesiyle tiyatro dilini de kullanmayı seçmiş, bir operet metni olan *Kenan Çobanları*'ndan sonra *Maske ve Ruh* adlı oyununda, Türk halk mizah ve felsefesinin ölümsüz kişiliklerinden Nasrettin Hoca'yı modern dünyaya taşıyıp kurgulayarak fantezi, ütopya ve bilim-kurgunun iç içe geçtiği bir teknikle sunmuş olduğu oyununda geleceğin dünyası ve yeni düzen anlayışı bakımından bir öngöründe, hatta kehanette bulunmuştur.

Halide Edip Adıvar, 1930'lerde yazdığı oyununda modern dünyanın sorunlarını işlerken, bazı yan temalara da başvurmuş, insanoğlunun kendi özünden kopmaması gerektiği olgusunu maske ve ruh ilişkisi bağlamında anlatılırken, bir yandan da kudret, hükmetme, din, tanrı korkusu gibi konuları da işlemiş, son derece ilginç bir atmosfer eşliğinde mekân, zaman, ve kişi betimlemeleri ile ilgili ayrıntıları sergileme yoluna gitmiştir.

Halide Edip, bu eseri yazma fikrinin Millî Mücadele sürecindeki Anadolu gezilerinde Akşehir'e yaptığı bir ziyaret sırasında doğduğunu, ancak *Maske ve Ruh*'u bu ziyaretin üstünden on yılı aşkın bir süre geçtikten sonra yazdığını, Akşehir'in konumu ve Nasrettin Hoca'nın kültürel kimliğinin üzerinde bıraktığı etkiyi anlatır. Yazarın, o dönemin Türkiye'si ve Türk insanı ile ilgili gözlemleri oyunun gerekçesi ve dayanak noktası durumundadır:

“O devirde dünya ile pek alakamız olmamakla beraber, kendi yurdumuz içinde buhranlı ve endişeli anlar yaşıyorduk. Fakat ekseriyetimizin içinde ‘ben’ denilen o huzursuzluğun baş amili ortadan kalkmış, yerini yurt ve millet selameti kaygısı üzerine kurulan kudretli bir ideale bırakmıştı. ‘Benlik’ zincirini” kırmak insana daima bir iç hürriyeti verir ve bu iç hürriyeti insana etrafına bir dereceye kadar geniş, serin ve doğru bir görüşle bakmak imkanı bırakır.” (s. 5)

Akşehir halkında Nasrettin Hoca zihniyetinin sürdürüldüğünü tasavvur eden Adıvar'a göre dünyaya bu gözlerle bakmayı öğreten *“Akşehir Hayat Mektebi”*dir. Akşehir'de gözlemlendiği “ferah ve sükun veren şey”in her şeyden çok Akşehir insanının yarattığı “ruh iklimi”nden kaynaklandığını belirten yazar, Hoca'nın türbesinin önünden geçerken dört tarafı açık ancak kapısında koca bir kilit olan türbenin sembol değerini vurgular:

“...Bu ruh ikliminin ve cana yakınlığın baş sebebi hepsinin arkasındaki insaniyet muhabbeti müsamahası olgun kafalarında, duygulu gönüllerinde gizlenen tebessümdü. Bana bu tebessümde klasik günlerin altın devrindeki latif ölçüsü gizlenmiş gibi geldi. Ve sanırım ki bu ölçünün anahtarı biraz Nasreddin Hoca zihniyetinden geliyordu. (...) Etrafı tamamen açık eski türbenin kapısında asılı duran koca kilidi görünce insan bu zihniyetin ne olduğunu sezerdi. Bu bir semboldü. Bütün pencere ve kapılarını dünyaya açmış bir ruhun kendine mahsus bir köşesi olduğunu ilan eden bir semboldü. Türbenin önündeki yeşillikte durup da Nasreddin Hoca havası alan (böyle bir insan yaşamış olsun, olmasın) böyle bir zihniyetin sırrını ister istemez biraz sezersiniz. Fakat bu zihniyeti -umumiyetle inanıldığı gibi- her şeyle alay eden, hiçbir şeyi ciddi telakki etmeyen ‘adam sendecilik’ zihniyeti değildir. Bilakis, bu, dünyaya, insanların derterine bakarken, benliğini bertaraf eden, hiç bir sabit fikir veya şahsi arzuya kapılmadan, serin ve doğru bir görüşle realiteyi seyreden bir zihniyettir. Bu hastalara en çok emniyet veren büyük bir doktor huzurunun yarattığı hava, zamanla kıymeti kaybolmayan kökü sağlam bir realite görüşüne dayanan halk ve hayat filozofunun huzuru ile hasıl olan bir hava..”dır. (s. 6)

Görüldüğü gibi Halide Edip, Nasrettin Hoca zihniyeti ile bu zihniyetin öngördüğü yaşam biçimi üzerine düşünerek yaklaşık 10 yıl sonra gerçeğe dönüştürdüğü eserinin önsözünde; Avrupa ve Amerika’da gözlemlediği durumları, fikir ve düşünce etkileşimlerini, insanlığı ilgilendiren acı olayları, savaştan önceki medeni dünyayı ve medeniyeti tehdit eden sorunları, yarının dünyasında savaş ve barış unsuru olabilecek konuları Nasrettin Hoca gibi kavramak isteğinde olduğunu dile getirir. Özellikle geleceğe hakim olabilecek değerlerin birbirine zıt görünmeleri ve bu karşıtlıkların kendisine yön tayin ettirmeyen bir fikri pusulasızlık verdiğini ve bu nedenlerle, kahramanı Nasrettin Hoca olan bir fantezi yazmaya karar verdiğini belirtir.

Maske ve Ruh’un nesnel dünyada temsili imkansız olanı işleyip, oyunun içeriği haline getirmesi, sınırsız bir hayal gücüyle meşgul olması, gerçeği bozması, yadırgatması, bilinenin ötesine geçmesi, okurundan yüksek bir zihinsel katılım talep ederek kabullenilmiş gerçeği, gerçek diye bilineni ve yerleşik edebi kuralları yerinden etmesi ve tüm yaptıklarına açıklama getirmemesiyle sınırları zorlaması fantastik tür ile bağıntısını getirmektedir. (Eliuz 2014: 78)

Oyunun akışında, farklı zaman, mekân ve kişiler sahneye taşınırken, renkler, kostüm, ışık, ses ve efektlerle fantastik bir masal dünyası kuran yazar her boyutta bunu iletmeye çalışmıştır. Ağırlıklı olarak sesli düşünme / iç ses tekniğine başvurduğu oyununda dünyaya Nasrettin Hoca gözüyle bakmayı deneyen Halide Edip Adıvar; zekayı da yansıtan soyutlamalar,

gölünç, ironik ve absürde varan öğelerle renkli bir anlatım ortaya koymuştur. *Maske ve Ruh* 'un akışı ve kurgusundaki dikkat çeken hususlar; ruh, maske, insan, kudret, para, hayvan, Yunus Emre ilahisi, Bilal-i Habeşi'nin ezanı, *Makinalaşmak* şiiri, Bozoğlan'ın anırtısı, empresyonist tablo, *As You Like It* komedyası, davul dümbelek sesi testere ses, ak, kızıl, eflatun, değirmen taşı, şapka, frak, takma kirpik, piyano, otomobil sesi, kurşuni boşluk vs. imgeler de bu işleve hizmet eder niteliktedir.

Fantezi Piyes *Maske ve Ruh*, 1945'te kitaplaşmadan önce *Maskeli Ruhlar* adıyla 1937'de Yedigün dergisinde tefrika edilmiş (nr. 240-266, 12 Birinci Teşrin 1937-12 Nisan 1938), 1945'te kitaplaştıktan sonra 1953 yılında *Masks or Souls* adıyla daha ayrıntılı biçimde İngilizce olarak yayınlanmıştır. (Enginün 1978: 389; 2001: 8, 87)

Eser, bir Prolog (öndeyiş) ve 4 perde olarak düzenlenmiş; I. Perde 4 , II. Perde 7, III. Perde 8 ve IV. Perde 5 sahneden oluşmuştur. (*Kitap tertibinde 4. Perde atlandığı için 5 perde olarak görülmektedir.*)

Halide Edip, biyografisinden de bilindiği gibi pek çok şey yaşadığı, tanıklık ettiği ve gözlemlendiği güç, madde ve parayla kuşatılmış dünyanın gidişatına yönelik ironik yaklaşım arayışında, "*halk ve hayat filozofu*" olarak nitelediği Nasrettin Hoca zihniyeti ve bu zihniyetin öngördüğü düşünce biçimine yıllarca kafa yorarak Avrupa, Amerika ve Hindistan'da karşılaştığı "*düşünce ve düşüncesizlikler, insanıyeti içinden alakadar eden acı meseleler*", "*harpten evvelki medeni dünyayı ve medeniyeti tehdit eden..*" kısacası "*yarının dünyasında huzur ve cidal unsuru olabilecek meseleler*" üzerine bir oyun yazmadan önce bunları "*Nasrettin Hoca gibi kavramak*" istediğini söylerken: "*...harpten önceki yıllara çöken karanlık ve kargaşalık zavallı Nasrettin Hoca'nın serin kafasını bile bazen bulandırdı fakat fantaziler ekseriyetle bulanık olurlar, okuyucular kusura bakmasın!..*" (s. 6) itirafında bulunur.

Halk felsefesinin tezahürü olarak kendi yoksul hayatını malzeme olarak kullanan ve bunu hikâyeleriyle ve yapıcı mizahıyla anlatan "*güler yüzle ciddi olmak*" anlayışının sahibi ve Türk kültürünün seçkin siması Nasrettin Hoca (Kurgan, 1986, 84), Halide Edip Adivar'ı büyük ölçüde etkilemiştir.

Bütün Türk dünyasının ortak değeri olan Nasrettin Hoca; Türkistan'dan Macaristan'a, Kuzey Afrika'dan Sibirya'ya kadar Türk'ün ayak bastığı her yerde bilinen ve tanınan bir şahsiyettir. Türkmenistan'da 'Hoca Ependi' veya 'Nasrettin Ependi', Özbekistan'da 'Hoca Nasriddin', Kazaklarda 'Hoca Nasır', Azerbaycan'da 'Mulla Nasreddin' olarak bilinir. Balkanlar, Çin, Fransa ve Arap ülkeleri de Hoca'yı bilir ve tanır... Hiç bir fıkrası yoktur ki, insanın evrensel problemlerinden birine değinmemiş yönü olmayan

Hoca'nın bu evrensel kimliğini modernize etmek isteyen Adivar, *Maske ve Ruh*'ta “dünyaya Nasrettin Hoca'nın gözüyle bakmak” istediğini söyler. Nasrettin Hoca fıkraları ve hikâyeleri, gerek yaşadığı devirde gerekse daha sonra, özelde Türk insanı, genelde ise bütün insanlığın ‘doğa’sını ve evrensel ‘gerçek’lerini sergilemiştir. (Sağlık 2003: 60)

‘*Saygın bir şahsiyet olarak yaşamak*’ isteyen Türk insanının timsali ve Anadolu insanının prototipi olarak Nasrettin Hoca’yı idealize eden Halide Edip, onu çağlar aşan bir şahsiyet olarak görerek, Shakespeare, İbn-i Haldun, Eflatun, Sokrat, Timur gibi daha birçok kişilikle aynı düzlemde işleyerek değerlendirmiştir. Eserde olaylar, ağırlıklı olarak cennette geçer. Cennetten (ahret) dünyaya muhtelif geliş-gidişlerle oyun kişileri bazen 14. yüzyıla, bazen de 20. yüzyıla gidip gelirler. İslami inanışın dışında ‘tenasüh / reenkarnasyon’ inanışına da yer veren *Maske ve Ruh*'ta, Hoca'nın daha önce de Ezop olarak dünyaya geldiği de sözkonusudur.

Konusunu Nasrettin Hoca'nın ahirete gitmesi ve oradan dünyaya bakışının oluşturduğu, büyük bir kısmı düşünce ve konuşma eylemi üzerinden ilerleyen ve yazarın da belirttiği gibi karmaşık bir olay örgüsü düzeninde kurulmuş olan oyunda, Nasrettin Hoca ruhlar âleminde de dünyadaki kimliği ve kişiliğini sürdürmektedir. Birbiriyle sıkı dost olan “Nasrettin Hoca” ile “Şekispir”in Ahret ile Dünya arasında mekik dokuduğu, “Klemanso”, “Wilson”, “Briyan” gibi kişiliklerin gökyüzünden yeryüzünü izledikleri, “Sokrat”ın ruhla ilgili tartışmalara katıldığı ya da “İbni Haldun” un Ahret’te de etkinlik gösterdiği bu ‘fantezi’ oyun döneminin edebiyat algısı ve kabullerinin de dışında özelliklere sahiptir.

Prolog

Kendi içinde üç bölümden oluşan prolog/öndeyiş Halide Edip Adivar'ın dünya görüşünü de yansıtan bir metindir. Söylem; “maske” ve “ruh” tezati ve ikilemi üzerine olup, bu ikisi arasındaki tercihini maskeden yana kullanmış, birbirinin benzeri, modern addedilen makine uygarlığı insanların kudret ve para etrafında dönen mekanik yaşantıları gösterilerek, bir bakıma insanlığın ezeli kaderi dile getirilmiştir:

“...Maskeler veyahut ruhlar? İnsan için kudret eliyle çizilmiş, müddeti mezara kadar süren bir et maskesi mi olmak daha faydalıdır, yoksa ebediyet tehlikesine maruz bir ruh olmak mı daha iyidir? Bu meseleyi siz düşünecek, siz halledeceksiniz... Benim için birbirini kovalayan vak’aların hepsinde ibret vardı. Zalim de ben mazlum da bendim; öldüren de bendim, ölen de bendim, seven de bendim, sevilen de bendim, gayızla dolu olan da ben, gazaba çarpılan da bendim. Ve en nihayet ruhum, üstündeki fani et kümesini çıkarıp atarak meçhulün

kıyısında dururken kendine benzettiği bir et kümesi gördü, korkudan titredi ve Azraile sordu: 'Ben benim, fakat bana benzeyen bu et parçası kim?' Azrail cevap verdi: 'O senin masken!'

O zaman bildim ve ağâh oldum ki, her ruhun toprak üstünde geçirdiği demlerde yüzüne taktığı bir et maskesi vardır. Ve yine bildim ve ağâh oldum ki, zavallı et parçasının bütün çektiklerine sebep, içindeki ruhtur. Bugün Ademoğlu ruhundan kurtulmanın çaresini bulmuştur... Bugün Ademoğlu hayatı sade bir yığın ete bağlamanın yolunu bulmuştur. Kulakları olan beni dinlesin... Maskeler elem çekmez, gözyaşı dökmez, sevmeyiz, nefret etmez! Maskeler ruhlara musallat olan gönül azabını bilmez... Maskeler mezardan sonraki meçhul alemin hülyası ile, fena rüyası ile melul değildir. Maskeler fani, ruhlar ebedidir.

Maskelerin bir mabudu vardır kudret ve para! Bu mabut onları beşikten mezara kadar ellerinden tutup götürür ve akıbetleri ebedi bir hiçtir. Maskeler ve yahut ruhlar? Bu meseleyi halletmek, birinden birini seçmek size aittir!.. “ (s. 7)

Dolayısıyla; “*maskeler fani, ruhlar ebedidir*” şeklinde bir çıkarımla, eserin özünü oluşturan ironik bir kıyaslamayla, insanoğlunun bedeni bir et maskesi ve bu maskenin dünyada çektiklerinin sorumlusu ‘ruh’ tur denilmiş, ruhtan kurtulmaya çalışanların maskelere, *kudret ve paraya* tapındıkları belirtilmiştir.

Birinci Perde

Nasreddin Hoca'nın ölümü ve ahiret yolculuğu sırasında yaşadıkları anlatılır. Çok sevdiği eşiği Bozoğlan'ı da yanına almak için dünyaya tekrar dönen Nasreddin Hoca, Ahmet Şirazi'nin maskesinde Timurlenk'in sarayına gider. Timurlenk İbn-i Haldun ve Ahmeti Şirazi arasında geçen güç ve iktidar konularındaki konuşmalar, tabulaşan maddesel bağımlılıklar ile toplumun maddeye ve egonun isteklerine körü körüne bağlılığının eleştirisi niteliğindedir.

Birinci Sahne: XIV. Asırda Nasrettin Hoca, Akşehir'deki evinde yatağın içinde ölmek üzeredir. Karısı başucundadır ve aralarındaki konuşma düşünce sesiyle gerçekleşir. Hoca'nın son iki isteği vardır; biri karısını bir daha hiç görmemek, diğeri eşiği Bozoğlan'la birlikte cennete gitmektir. Maddeyi temsil eden karısının tek endişesi ise Hoca ölmeden altın dolu çömleği gömdüğü yeri öğrenmektir

İkinci Sahne: Ahiret yolculuğuna çıkan Nasrettin Hoca Araf'tan, Sultan Dağlarının tepesinde, bir bulutun üstünde Akşehir'de olup bitenleri seyretmektedir. Şehzadesi Osmanlı Sultanı Yıldırım Bayezıt'le aynı gece

ölmüş olan Timurlenk, ziyafet vermektedir. Melek, Hocaya dünyaya dönüp ziyafete katılabileceğini söyler ama Nasrettin Hoca dönmek istemez, akli fikri, “*bir tanecik sevgili yârim*” dediği eşeği Bozoğlan’dadır. Hoca, melekten Azrail’e seslenip Şehzade ve Sultan’ın ruhuyla birlikte Bozoğlan’ın ruhunu da getirmesini ister ancak bu meleklerin hayvan ruhlarını taşımadıkları için mümkün değildir. Hocanın yalvarmaları üzerine Bozoğlan’ı yanına alması için Hoca’nın dünyaya dönmesine izin verilir.

Üçüncü Sahne: Nasrettin Hocanın türbesi etrafında bir kalabalık vardır. Hayvan ruhları toplantı halindedir ve kardeş olduklarını öldükten sonra anlamış olmanın kızgınlığı içinde hayattayken kendilerine eziyet eden insanlardan öç almayı planlarlar. Hocanın cennete birlikte gitme teklifini reddeden Bozoğlan’ın niyeti de kendisiyle alay eden şair Ahmedî Şirazi’nin maskesinin arkasına saklanarak Timurlenk’in sarayında sefa sürmek hem de Şirazi’yi Timurlenk’in gözünden düşürmektir. Hoca bu fikri “*herkes birbirinden intikam alsın, dünya cengilistan olur*” diyerek onaylamaz. (s.18)

Dördüncü Sahne: Timurlenk’in çadır divanında sağında İbni Haldun, solunda Ahmedî Şirazi, ayak ucunda cüce soytarı Tıflı, oturmaktadır. Tıflı, yas gösterilerinin halkın ikiye bölünmüşlüğü olduğunu söylemesi üzerine Timurlenk matemini sona erdirir. Timurlenk, İbni Haldun ve Ahmedî Şirazi arasında “kudret”, “güç”, “hükümler olmak”, “hükmetmek”, “iktidar”, “kudret aşkı”, “Allah korkusu”, “kul olmak”, “hizmet etmek” konularında ilginç bir konuşma geçer. Bu arada çadıra Hoca’nın ve Bozoğlan’ın ruhu girer.

İkinci Perde

Ömer Hayyam’dan “*Cennet, vücut bulan bir dilek hülyası; cehennem, ateşte yanan bir ruhun gölgesi...*” ibaresinin yer aldığı bir alıntı ile başlayan ikinci perdede; mekan, cennetin ‘Afrika hülyası’ cehennem diye adlandırılan bölümüdür. Hoca İsa’ya inanan meleklerle söyleşirken İnsan İşleri Cemiyeti’ne bir dilekçe veren herkesin dünyaya dönebildiğini; cemiyetin, dilekçeyi Çocuk İmalathanesi’ne havale ettiğini; imalathanenin ise dilekçe sahibini çocuğa dönüştürdüğünü, gebe kadının rahmine gönderdiğini, bu şekilde tekrar doğup yaşama imkânı sağladığını; geçici olarak dünyaya dönmek isteyenlerin ise ruh olarak bir insanın vücuduna sokulduğunu ama bunun bir vücutta iki ruhun hatta bazen beş altı ruhun çatışmasına neden olduğunu öğrenir. Zaman kavramını kaybeden Hoca, ahrette/cennete, geçmiş, gelecek bütün zamanın bir an içinde olduğunu fark eder. Hoca ve melekler söyleşirken İnsan İşleri Cemiyeti, Siyah Yüzlüler Mümessili Bilal-i Habeşi gelir. Habeş, dünyada rahat ve huzur olmadığını, bunun dünyadan ahrete de bulaşacağından korktuğunu dile getirir. Hoca, dünyanın bir yansıması olduğunu düşündüğü cennetin Saadet Ülkesi adlı en son katında yani asıl

cennette dünyanın hayalinin yok olacağını düşünür. “*Olmak, olmamak...*” sözlerini tekrarlayan İnsan İşleri Cemiyeti’nin Şairler Mümessili Shakespeare’e göre ise, dünyanın kendisinden kurtulmanın düşünden kurtulamaz, bütün bunların nedeni ruhtur ve ruh olmasa insanlar rahat edecektir. Shakespeare, Hoca’ya hayatın bir karnaval, insan eşek, maymun vs. hepsinin birer maske olduğunu ve her perdede oyuncuların maske değiştirdiğini anlatır. İbn Haldun, Hoca’nın Akşehir’de yetişmiş bir adamın vücuduna giren eşeğine (Mahir Torlak) kavuşması ve inceleme yapması için dünyaya gönderileceği kararını açıklar. Hoca da onun amcazadesinin (Nasır Cebe) vücuduna girecektir. Hoca, Shakespeare’e de kendisiyle gelmesini teklif eder, hatta Bozoğlan’a gönlü bu kadar bağlanmadan tanımış olsa onunla ahret kardeşi olacağını söyler. İbn-i Haldun, Hoca’yı İnsan İşleri Cemiyeti’nin Umumi Kongresi’ne davet eder.

Birinci Sahne: Cennetin “Afrika Hülyası” diye adlandırılan kısmında Hoca, meleklerin söylediği şarkıya Yunus Emre’nin bir ilahisini mırıldanarak katılırken bir yandan da firuze kanatlı meleklerle konuşmaktadır. Melek ona, “İnsan İşleri Cemiyeti”ne dilekçe veren herkesin dünyaya dönebildiğini, geçici olarak dünyaya dönmek isteyenlerin ruh olarak insan vücuduna girdiğini ama çoğu zaman bir vücutta iki ruhun hatta bazen beş altı ruhun çekiştiğini anlatır. Hoca, zaman kavramını kaybetmiştir. Melek ona “yıl, ay bunlar hep dünya ölçüsü. Burada kullanılmaz. Geçmiş, gelecek bütün zaman bir an içindedir” (s. 27) der.

İkinci Sahne: Dünyaya Habeş işlerini denetlemek için inmiş olan mümessil, rahat ve huzur kalmadığını görmüştür. Cennete bile yansıyan bu durumu incelemekte olan “İnsan İşleri Cemiyeti” için içinden nasıl çıkılacağını tartışırken, Hoca da cennetin dünyanın aynası olduğunu düşünmektedir.

Cennet çok katlıdır ve onlar orta cennete kabul edilmiştir. En son kat olan asıl cennette dünyanın hayali yok olur. Saadet Ülkesi’nin girişi olan altın kapının eşiğinden atlayan, benliğini, varlığını bu tarafta bırakır. Oradan dönen yoktur ve onun için de o kapıyı geçenlerin sayısı çok azdır. “*Olmak ya da olmamak!..*” sözlerini tekrarlayıp duran “İnsan İşleri Cemiyetinin Şairler Mümessili” Shakespeare’le Nasrettin Hoca karşılaşır ve birbirlerinden çok hoşlanırlar. Yeni simalarla tanışan Hoca gittikçe cennetin sırlarını anlamaya çalışır.

Üçüncü Sahne: Hoca’nın, “*Çorbacı kardeş!*” diye hitap ettiği Shakespeare memnuniyetsizlik içinde cennetten, cehennemden, dünyaya gidip gelmekten mutlu değildir. Kendisini “*Dünyanın düşünce ve his çöplüğü üstünde kıyamete kadar ötmeye mahkum serseri bir horoz gibi*”

hissettiğini ve ümitsiz olduğunu söyler. Burada tenasüh yani reenkarnasyon inancına yer verilerek Hoca'nın daha önce dünyaya Ezop olarak geldiğine de işaret edilir. (Kürkçüoğlu 1997: 62)

Dördüncü Sahne: Uzaktan testere sesi ve türkü duyulur. İbni Haldun'la konuşan Shakespeare can sıkıntısından yakınırken bir yandan da ona yeni tanıştığı Hoca'yı övmektedir. Bir patırtı işitilir ve birisi ağaçtan düşer.

Beşinci Sahne: Ağaçtan düşen Hoca'dır. Eşeğine dayanmış vaziyette topallayarak gelir. Shakespeare, Hocayı "İnsan İşleri Cemiyeti Umumi Katibi" İbni Haldun'la tanıştır. Shakespeare viski, İbni Haldun sade kahve, Hoca da nargile içerek söyleşirler. İbni Haldun Bozoğlan'ı görünce şaşırır, çünkü o güne kadar hiçbir eşek cennete girmeyi başaramamıştır. Bozoğlan'a, sıkıldığında Nuh'un "hayvan bahçesi"ne gitmesini tavsiye eder..

Altıncı Sahne: Hoca ile Bozoğlan kulübenin önündedir ve Bozoğlan şaşkın, Akşehir'deki hayvan arkadaşlarının hepsinin orada olduğunu ve dünyaya insan olarak dönmek için sıra beklediklerini anlatır. Hoca, dünyadaki insanların çoğunun hayvandan dönme olduklarını öğrenince çok şaşırır. Bozoğlan dünyaya Hoca olarak dönüp, onun da eşek olarak kendisiyle gelmesini yani kimlik değiştirmelerini teklif edince Hoca öfkelenir.

Yedinci Sahne: Shakespeare Hoca'yı teselli etmeye çalışmakta Hoca, Bozoğlan'ın "*Hoca olacağım, sen eşek sıfatında gel*" sözlerini düşünerek "*Eşeğin eşeği nasıl olayım?*" diye söylenip durmaktadır. Üstelik Bozoğlan gideli karısının sesini daha sık duyar olmuştur. Shakespeare Hocaya; hayatın bir karnaval, insan, eşek, maymun, bunların hepsinin birer maskeden ibaret olduğunu anlatmaya çalışır. Shakespeare'in: "*Hayat uzun bir oyundur, her perdesinde oyuncular maske değiştirir, başka bir şahıs olurlar*" sözleri üzerine Hocayı daha derin bir kaygı alır. Eğer Bozoğlan dünyaya dönerse artık onu tanınması mümkün olmayacaktır. İbni Haldun, orta cennet sakinlerine "*açıkgöz bir ruhun dünyayı tetkik*" etmesi ve eşeğine kavuşması için görevlendirildiği kararını açıklar.

Üçüncü Perde

Bu perdenin ilk sahnesi; "*bu sahne sesli bir film halinde cereyan eder*" notuyla başlar ve dünyanın uzaktan nasıl görüldüğünün, orada olup bitenlerin ve düşüncelerin ne yönde ilerlediğinin aktarılmasıdır. Ahiret sahnelerinin çoğu 'Araf'ta, "Orta Cennet" olarak adlandırılan ve insanların cennet havasına alıştıkları yani oraya girmeden önce dinlendikleri bir yerde geçer. Ölümlüler Ahiret'te de bir takım örgütlenmelere girişmiş, "İnsan İşleri Cemiyeti"ni kurarak, Dünya'ya dönmek isteyen Ahiret'tekilerin

başvurularını “Çocuk İmalathanesi”ne iletirler. Böylece dileyen her ruh bir ana rahmine bebek olarak yerleştirilip yeniden doğabilmekte, daha aceleci olanlar ise doğrudan ruh olarak bedenlere girebilmektedir. Kuruluşun başkanı Bilal-i Habeş’den dünyadaki işlerin pek parlak olmadığını, Dünya’daki bu karmaşanın, savaşların ve geçimsizliğin Gökyüzü’ne yani Ahiret’e sıçramasından korkulduğunu öğreniriz.

Nasrettin Hoca’nın “Çorbacı” olarak çağırdığı kırmızı sakallı, koca kafalı adam, kendini “kaftiye düzücülerin şahı” olarak tanıtan Şekispir, Ahret’te “İnsan İşleri Cemiyeti Şair Mümessili”dir ve ‘Orta Cennet’te Hoca ile çok iyi dost olmuştur. Hoca’nın üstlendiği bir statü yoktur, o Gökyüzü’ne keyif çatmaya gelmiştir. ‘Orta Cennet’ Şekispir’i de sıkmakta, yazmış olduğu en sıradan öykülerinde yaşananları bile buradakilerden çok daha hareketli ve anlamlı bulmaktadır. Aralarında pek çok konuda sohbet eder, bu arada kadınlardan da konuşurlar. Hoca, son isteğinde bile görmek istemediğini söylediği karısının sesinin hâlâ kulaklarında çınladığından yakını. Şekispir kendini, “*Ta cennete kadar sürüklediğim dünyanın fikir ve his çöplüğü üstünde kıyamete kadar ötmeye mahkûm serseri bir horoz*” olarak tanımlamakta, Bozoğlan ise efendisinin bayat şakalarından sıkılmış, akli-fikri Ahret’te hayvanları insan haline getiren yere giderek istekte bulunup, dünyaya insan olarak dönmek ve kendine yapılan eziyetlerin öcünü almak üzerinde odaklanmıştır.

İbni Haldun, “İnsan İşleri Cemiyeti”nin başkanıdır ve Hz. Nuh’un 12000. yıldönümü törenlerine katılma önerisini geri çevirirken eski efendisine de aşağıda kendi yerine geçmesini önerir. Hoca bu durum karşısında mahzunlaşır ve Şekispir onu avutmaya çalışarak, insan ya da eşek, her yaratığın birer maske olduğunu söyler ve Eşeği Bozoğlan’ı aramak için de yeryüzüne inmesini öğütler. Dünyada neler olup bittiğinden haberdar olmak için onları dünyaya göndermeyi tasarlayan başkan İbni Haldun; Hoca’ya, Bozoğlan’ın Akşehir’de yetişmiş bir adam olarak yaşadığı ipucunu verir, Hoca da onunla akran olan bir amcaoğlunun ruhuna girdikten sonra eşeğiyle birlikte huzura erecektir. Bütün bu konuşmalardan sonra sıra “İnsan İşleri Cemiyeti Kongresi”nin yapılmasına gelmiştir.

“Melek - Ben bıraktıkları hazine için, sevgililer için dünyaya dönen ruhlar gördüm, fakat eşeklerinin ardından gidene hiç rastlamadım.

Nasrettin Hoca- İnsan ruhunda meleklerin bilmediği daha nice sırlar yatar”

diyaloğu, insanın dünya azabından kurtulmak için “dünya hülyası”na bir ölçü getirmek zorundalığına vurgu yaparak; Dünya hayatını bir ‘maske’,

öteki dünyayı da 'ruh' sözüyle sembolize eder: İnsan-Azrail diyalogu da buna dayandırılmıştır.

- “Ben benim, fakat bana benzeyen bu et parçası kim? Azrail karşılık verdi:

- *O senin masken.” (41)*

Kongre gündemi esnasında semboller ve temsili anlamlar üzerinden üç ayrı dünya görüşünü sembolik renklerle yansıtan konuşmalarda Sokrat'ın da yer aldığı kongre üyelerinin amacı, giderek kötüye giden dünyanın kurtulması etrafında yoğunlaşır. “Aklar”; demokrasi ve barıştan yana olduklarını, insan yeteneğinin ve zekâsının ayırıcı özelliğini ve belirleyiciliğini savunurken, “Kızıllar”, hak ve hukukun “*liyâkat ve zekâyâ*” bağlı olmasından değil, ihtiyaca dayanmasından yanadır. “Eflâtunlar” ise dünyadaki kargaşayı insanların tek tipe indirgenmesine yani bir et maskesine dönüştürülmesine bağlamaktadır. Kongrenin sözcüsü olan İbni Haldun'a göre ruh, varlığın ta kendisidir; yaratma, yaşama ve ilerleme yeteneği insanın ruhundan gelir. Bu tartışmalarda Şekspir, Eflatunlar'ın görüşünü paylaştığını söylerken, Nasrettin Hoca ise her üç renkten, yani bu düşüncelerin hepsinden yana olduğunu açıklayarak üzerinde ak, kızıl, eflatundan üç renkli bir cübbe, dünyaya Boz Oğlanı bulmak için gitmek isteğini söyler. Hocaya göre faniler kendi zamanında neyse, şimdi de aynıdır. Onlara, kendisinin 'Ay' hikâyesini anlatır ve tartışılanları dinledikten sonra dünyanın çengelinin kuyu dibindeki taşa takıldığını dile getirir. Aydınlanmamış bilinç için ay, gecedir; ancak Nasrettin Hoca gibi bütünlenmiş benlik için ise kâinatın simgesidir. Ay'ın yeryüzüne getirilmesi, tam insanın insan ruhunun bireyleşme sürecinin tamamlanmasını sembolize eder. (Eliuz 2014: 78)

Görevli olan Nasrettin Hoca ile Şekspir dünyaya indiklerinde zaman 21.yüzyıldır. Hoca, Londra'daki Türk sefaretinde görev yapan ve ara sıra sıtma nöbetleri geçirip birtakım hayaller gören Nasır adlı bir başkatibin ruhuna girmiş, Şekspir ise onun İngiliz gazeteci arkadaşı Şeyk olarak cisimleşmiştir. Önceleri Londra'daki evinde olan Nasır (Hoca), ülkesinin yönlendirmesi üzerine Şeyk'le (Şekspir) birlikte Akşehir'e gelirler.

21.yüzyıl Türkiye'si karmaşa ve ikilemler içindedir. Eski değerlerden kopmamayı ve gelenekten uzaklaşmamak gerektiğini savunanlar ile Batılı olmaya çalışan yani yabancılaşmış Batı hayranları olarak ikiye ayrılmıştır. Daha etkili olan Batı'cılar Akşehir'deki Nasrettin Hoca'nın türbesini asfalt yollarla çevrelemiş, özgün mimariyi değiştirerek yapıya modern bir görünüm kazandırmaya çalışmışlardır. Yerli tarz alışkanlık ve eğlencelere, saza, çingene müziğine, rakı sofrası ve göbek dansına, karşı olup; baloları, cazı,

viski içmeyi, Avrupa salon danslarını savunmakta ve çağdaşlaşmayı makinalaşma olarak algılamaktadır. Çocuklarına “*Makinalaşmak istiyorum*” şarkısını bir marş olarak öğreten bunlara göre eskide olan ve kalan ne varsa hepsi yıkılmalı, her şeye sıfırdan “*Batı usulü*” yeniden başlanmalıdır. “*Nasreddin Hoca'nın Çömezleri*” adlı gizli ve protest bir örgütün duvarlara modernlik karşıtı afişler astığı bir kargaşa ortamı sürerken, Başbakan Timur; düşüncelerini değiştirebilmesi için, eskiyi, geleneği savunan Nasır'ı makina ve robotlar kenti Kalopatya'ya bir inceleme gezisiyle görevlendirir. Şeyk ile Timur'un arasında geçen Timurlenk tartışması sırasında hastalanıp sıtma krizine tutulan Nasır, ansızın Şeyk'in arkasında Shakespeare'i, Timur'da Timurlenk'i, valide hanımda padişahın cücesini, Mahir'de de Bozoğlan'ın suretini görünce koşup Bozoğlan'ın boynuna sarılır. Daha önce de hayaller gören Nasır bu kez iyice hastalanmış, sayıklamaları ve halisülasyonları artmıştır. Görmüş olduğu bu son düşte Hoca ile Şekispir de yer alır. Kalopatya'ya gitmeden önce gökyüzüne, cennete uğrayıp İbni Haldun, Vilson, Klemanso ve Briyan'a yani ahret'teki cemiyetin idari heyetine Dünya'yı yani aşağıyı anlatmaktır.

Nasır Cebe, eserde Nasrettin Hoca'nın ölümünden sonra “dünya sahnesinde bir süre giydiği kostüm” olarak yer alır. 21. Yüzyılın başında Londra Türk sefareti baş katibi olan Nasır Cebe (Nasreddin Hoca'nın ruhu), Londra'daki evinde, Empresyonist bir tabloya bir ay bakar, bu tablo ve tabloyla ilgili bir sürü hayal ve kabustan başka bir şey görmez. Onu ziyarete gelen Manchester Guardian muhabiri Seyk (Shakespeare'in ruhu) masal okumayı XXI. yüzyıla, özellikle de modern bir ülke başkatibine yakıştıramadığını söyler. Şeyk, Nasır Cebe'ye Çin'e yaptığı seyahatin izlenimlerini ve hazırladığı *Garb'ın Hotlağı* adlı bir kitabının içeriğini anlatır. Kitabın konusu Batı'nın ihtiyarlamış ve giderek ölmüş ruhunun Doğu'ya göç ederek onları büyülemesi, hepsine maskeler takmasıdır. Nasır ise bunun bir maske değil, yeni bir ruh olduğunu düşünmektedir.

Akşehir valisinin karısı Remziye Bektay, kızı Selime ve Mahir Torlak (Bozoğlan'ın ruhu), Nasrettin Hoca Türbesi yakınlarındaki gazinodadır. Bu sırada türbeden Nazım Hikmet'in “*Makinalaşmak*” şiirini şarkı biçiminde söyleyen okul çocuklarının sesi gelir. Guruba Seyk ve Nasır da katılır; eksi-yeni, viski-rakı tartışmaları ruh kavramı ve bu konularla alay etmeye vararak, iyice derinleşir. Remziye Hanım, ruh ve maneviyat kavramlarının modasının geçtiğini, Nasrettin Hoca zihniyetini yıkıcı ve olumsuz bulunduğunu söyler. Daha sonra Nasır'ın babası Ahmet Cebe'nin evinde, akşam yemeğinde Başvekil Bay Timur (Timurlenk'in ruhu), Vali Suphi Bektay (Tifli'nin ruhu), Seyk (Shakespeare'in ruhu) ve Mahir Torlak (Bozoğlan'ın ruhu) katılır. Başbakan Nasır'ı yeni kurulan “*ilk defa mazi denilen yedi başlı*

ejderhanın başını ezen bir memleket” olan Makinalar ve Robotlar şehri-Kalopatya'ya inceleme gezisine göndermeye karar verdiğini açıklar. Bay Timur, “*eski harsla yeni dünya*” kurmanın mümkün olmayacağına dile getirir. Ona göre; kılıçla, yumrukla dünyaya hükmetmenin adı modernlik olamaz. Bay Timur'un arkasında Timurlenk'in, Vali'nin arkasında Tifli'nin, Mahir'in arkasında Boz Oğlan'ın, Seyk'in arkasında da Shakespeare'in hayalleri görünür. Nasır fenalaşır, anne ve babasının uyarılarıyla taraf değiştirmiş gibi davranır, dünyanın binlerce yıldır çektiği azabın hep ruh yüzünden olduğunu kabul eder; Mahir'e doğru koşar, “*seni buldum Bozoğlan gel bu ruhsuz dünyadan cennet adlı bostanımıza kaçalım,*” der. Bu arada Vilson (Thomas Woodrow Wilson), Klemanso (Georges Clemenceau) ve Briyan'ın (Aristide Briand) hayalleri görünür. Wilson; bu dünyaya, her derde deva olacak on dört esas bırakmış olmakla övünür. Klemanso, Fransız devriminin getirdiği eşitlik, kardeşlik ve özgürlük esaslarından söz eder. İbn Haldun, Klemanso'ya o esasları İslamiyet'in çıkardığını hatırlatır. Konu dünyada barışın durumuna gelince Shakespeare her kıtada birbirleriyle anlaşmaya çalışan bir Milletler Meclisi kurulduğunu anlatır. Bunlara karşı çıkanlar, boyunlarında 'Aforoz' yazılı bir tabela ile ölüncüye kadar aç, susuz, kaya kovuklarında yırtıcı hayvanlar gibi yaşayacaklardır.

Dünya'da herkesin surati asık, mutsuz sürekli olarak yukarıdakilere (Ahret) sövülmektedir. “Vilson”, “Klemanso”, “Briyan” ise, dünyada yaşarken yaptıklarının hâlâ sürüp sürmemekte olup-olmadığı, prensipler olarak dayattıklarının geçerliliğinin ne olduğu merakıdır.

Kalopatya, havada “*taksi tayyarelerinin bir yıldız alayı*” gibi dolaştığı, suyun üstünde kano otomobillerin görüldüğü, milyon gözlü canavarlara benzeyen yapıların göklere meydan okuduğu, evlerde odun ateşi yerine onun imgesini veren elektrik alevlerinin kullanıldığı bir kenttir. Yeni düzenle ilgili görüş ve düşünceler üç kişi: kadın kulüpleri başkanı Maria, pazar okulları genel müdürü Olga ve “*Kalopatya İlerici Gençler Kulübü*” başkanı ressam Karel aracılığı ile aktarılır. Olga; hıristiyanlığı uygarlıkların kaynağı olarak görmekte, Maria; artık “*din taasubu*” diye bir şey kalmadığını savunurken, dünyada hıristiyanlığın tek din olmadığını, başka dinlerin de var olduğunu söylemektedir. Karel ise; hıristiyan uygarlığının yalnızca makinalaşma ve bayağılaşma uygarlığı olduğunu, Kalopatyalıların ruhlarını yitirdiklerini düşünmektedir. O, hiç olmazsa bu girdaba düşmüş yabancıların kendilerini kurtarmalarını arzularken, savunduğu bu yeni uygarlık anlayışını; “*Mesut eden değil, meşgul eden medeniyet. Kafasının içinde fikir, kalbinin içinde his bırakmayan, mütemadiyen uçuran, koşturan, yediren, içiren medeniyet!..*” şeklindeki çarpıcı ifadelerle dile getirir...

Oyunun son sahnesinde tekrar Ahiret'e dönülürken, Hoca ile Şekispir'in karamsarlığı karşısında İbni Haldun umutludur. Onlara, Ahiret'e gelinceye kadar aradan bir yüzyıl daha geçtiğini ve dünyanın artık 'ruh'tan yana olduğunu belirtir.

Şekispir'e göre Dünya/yeryüzü artık bir mide çöplüğüne dönüştüğü için o, dünyaya tekrar dönmeyi istemeyerek, gerçek cennete gidebilmeyi ve sonsuz barışa kavuşmayı diler. Hoca da dünyada elinden geleni yapmış, protestolarda bulunmuş hatta duvarlara korsan afişler asmıştır ama başına gelmeyen kalmamış, canını da ruhunu da zor kurtarmıştır. O'nun felsefesi, Ahiret'in dünyayı, ruhların da ölümlüleri rahat bırakmalarından yana olup, eşeği Bozoğlan ise ya tam insan, ya da hayvan olmak özlemi içindedir. İbni Haldun'a göre, Nasrettin Hoca eşeği olsa da olmasa da, her dönemde ve çağda insanları güldürmek için yeryüzüne inecektir.

Önemli bir çıkarım içeren bu felsefi ve siyasi söylem Halide Edip Adıvar'ın esere yüklediği mesaj değerini ortaya koymaktadır.

ÜÇÜNCÜ PERDE'yi sahne sahne ilerleyerek gösterirsek:

Birinci Sahne: Yer ahiretteki Milletler Meclisi'dir ve Yıldızlı Kubbe'nin kongre salonunda önceki yüz yıllar, XIX. ve XX. yüzyılların temsilcisi insan ruhları "dünya ve fanilerin kurtuluşu" nu tartışmak için toplanmışlardır. Kürsünün arkasına Eflatun'un büyütülmüş bir resminin aslı olduğu Yıldızlı Kubbe'nin Kongre salonunda XIX. ve XX. yüzyılın ünlü simaları toplanmıştır. Sokrates "Fikir Şehitleri Locası"nda yerini almış, İbni Haldun başkanlık yapmaktadır. Salonda toplanan ruhların bin bir rengi vardır; ancak egemen renkler Ak, Kırmızı ve Eflatun'dur. Bunların üçü de kendilerine göre dünyanın derdine çare bulmak, dünyaya düzen vermek amacını güderler. Toplanan ruhlar renklerin temsil ettiği *Ak/ Beyaz, Kırmızı/Kırmızı* ve *Eflatun* gruplar oluşturmuşlar, dünyanın derdlerine çare bulmak, düzeni ve adaleti sağlamak amacıyla görüşlerini savunmaktadırlar. Ak'ların bir kısmı dünyayı demokrasi ve barış aracılığıyla kurtarmak istemekte, "*hak birliği*"ne ve hakkın ölçüsünün "*faninin yetenek ve zekası*" olduğuna inanmaktadır. Ak'lara göre bunlar bilinen adları ile diktatörlerdir. Kırmızı'lar ise "*dünya rızkını müsavî taksim etmeyi akıllı akılsız her faninin hakkının liyakat ve zekaya değil, ihtiyaca dayanmasını*" teklif etmekte, Ak'lardan biri "*bu taksimde cebir olabileceğini*" bunun da özgürlük ve demokrasiye ters düşebileceğini söylemektedir. Böylece; Aklar, dünyayı demokrasi ve barış aracılığıyla kurtarmak; kırmızılar dünya rızkını eşit taksim ederek; eflatun ise, dünyadaki kargaşanın varlığın kendisi olan ruhu koruyarak mümkün olduğunu savunurlar. Eflatun yalnız gözlemci olarak değil orada yeni bir ruh devri açmak için gideceğini belirtir. Bunun üzerine

Kızıl ve Ak'lardan birer temsilci bu paylaşım meselesini halletmek için ortak bir komite kurulmasını teklif eder. Bir diğer mesele Eflatun'ların ruh davasıdır. Eflatun'lar, her ikisini de reddetmekte, dünyadaki kargaşalığın fanileri tek tip insan, birer et maskesi haline sokmak girişiminden ve ruhun ortadan kaldırılmak istenmesinden doğduğunu söylemektedir. Kızıl'lar ve Ak'lar arasında da Eflatun'lara katılanlar olur. Tartışmalar artarken Sokrat söze karışır ve "Küçük ifrit" dediği ruh yüzünden zindanda zehir içerek öldüğünü söyler. Sözü, sırtında eflatun renkli bir cübbe ile kürsüye çıkan Eflatun'ların reisi İbni Haldun alır.

"Fanileri ruhlarından kurtarmanın imkanı yoktur. Çünkü ruh arızı bir mikrop, bir hastalık değil varlığın kendisidir. İnsan dünyanın tüm zenginliklerine sahip olsa bile içinde doymayan bir açlık vardır. Bu açlığı duyan azaya ruh derler. Yaratmak, ilerlemek, yaşamak kabiliyeti insanın ruhundadır. İnsan dünyasını, insan ruhu yaratmıştır. İnsan ruhu ölüme mahkum olduğu gün insan dünyası da ölüme mahkum olur"

diye konuştuğundan sonra dünyaya aralarında Nasrettin Hoca ve Shakespeare'in de bulunduğu gözlemciler göndermeye karar verdiğini açıklar. Onlar görevlerinden dönüp, insanların seçimlerinin ne yönde olduğuna dair raporlarını sunduktan sonra kesin karar alınacaktır. Hoca ve Shakespeare konuşmak üzere kürsüye davet edilirler.

Eflatun renkli bir cübbe ile kürsüye çıkan Shakespeare, bu sefer dünyaya yalnız gözlemci olarak değil yeni bir ruh devri açmak için gideceğini belirtir. Hoca ise üzerinde beyaz, kırmızı ve eflatun rengin bir arada bulunduğu cübbeyle kürsüye gelerek, her şeyden önce dünyaya eşeği Bozoğlan'ını bulmak için gitmek istediğini söyler. Hocaya göre faniler kendi zamanında neyse, şimdi de aynıdır. İnsanlığın özü, doğası hiç değişmemektedir: "Mide isteriz, ruh isteriz diye laf edenler"e cevaben engin hoşgörüsüyle kendisinin meşhur 'Ay' hikayesini" anlatarak işin içinden çıkar:

"Ben dünyada iken bir gece Akşehir'deki bahçemin kuyusundan su çekiyordum. Ay'ı kuyunun dibinde gördüm. Hemen karıdan çengel istedim, kuyuya saldım. Çengel bir taşa takıldı. Çektim, çektim çengel kurtulunca ben de sırt üstü düştüm. Ve Ay'ı gökyüzünde gördüm. 'Zahmet çektim amma, Ay'ı yerine getirdim' dedim. Yanı başımdan karı bir kahkaha salıverdi. 'Her zaman Ay gökte idi, aptal herif' dedi. Şimdi de dünyanın çengeli galiba kuyu dibinde bir taşa takıldı..." (s. 51)

İkinci Sahne: Shakespeare dünyaya Manchester Guardian gazetesi muhabiri Şeyk, Nasrettin Hoca ise Londra elçiliği baş katibi Nasır Cebe'nin bedenlerine girerek gitmişlerdir. XIX. yüzyıl hüküm sürmektedir. Bireyci düşünen Şeyk, Nasır'a Çin'e yaptığı seyahatin izlenimlerini anlatırken, yeni

Çin’de bireyin kalmamış olduğunu, insan yüzlerinin aynı makineden çıkmış otomatlara benzetildiği eleştirisinde bulunur. Şeyk, yazmayı tasarladığı ve konusu “*Garbın ruhu ihtiyarlamış, ölmüş, şark diyarına göçmüş...*” (s.54) olan, ‘*Garbın Hortlağı*’ adlı kitabında bu tecrübelerini anlatacaktır. Nasır Cebe’ye göre ise bu bir maske değil yeni bir ruhtur. “*Sen şarkta garbın hülyasını gördün; ben garpta şarkın heyulasını görüyorum. Şark vaktiyle ruh der, ruh işitirdi. Şimdi vücut diyor, vücut işitiyor. Kurduğu yeni dünyadan ruhu kaldırmak istiyor. Garp asırlarca bütün dikkatini maddi şeylere sarf etti şimdi bıktı*” diye konuşan Nasır Cebe, herkesin ruhtan bahsetmesini şaşkıncı bulur.

Üçüncü Sahne: Nasır Cebe görevle çağrıldığı memlekete dönmüştür. Valinin karısı Bayan Remziye Bektay, kızı Selime Bektay ve nişanlısı Macit Korkut, Nasrettin Hoca Türbesi’nin Sultan Dağı’na bakan tarafındaki bir gazinoda oturmaktadır. Türbe çocuklar için oyun sahası haline getirilmiştir. Başbakan Timur’da Timurleng’in, (Adak 1998: 19) Vali Suphi Berkay’ta soytarısı dalkavuk Tıflı’nın, karısı Remziye’de maymunun, yakında damadı olacak Mahir Torlak’daBozoğlan’ın ruhu gizlidir. Aralarında sadece valinin kızı Selime kendi benliği içindedir... Bu arada Nasır Cebe de Akşehir’e dönmüş, İngiliz arkadaşı Şeyk’i gezdirmektedir. Remziye hanım Türkler lehine yazan bu muhabirin Akşehir ve Hoca’nın türbesiyle ilgili eleştirel yazılar yazmasını, türbenin modernliği gölgelediğini vurgulamasını ister. Bu arada oradan oyunlarla çıkan çocuklar Nazım Hikmet’in “*Makinalaşmak İstiyorum*” şarkısını söylerler.

Dördüncü Sahne: Remziye Bektay ve beraberindekilere Şeyk ve Nasır Cebe de katılırlar. Galatasaray’da Mahir’le birlikte okumuş olan Nasır Cebe, vücuduna Nasrettin Hoca’nın ruhunun girmesiyle bir değişiklik sezmede, içinde bir yabancı taşıdığını duyumsamaktadır. Masa başındakiler arasında eski/yeni, viski/rakı, vücut/ruh tartışması çıkar. Remziye’ye göre, ruh, modası geçmiş bir kavramdır ve “*kör barsak gibi sebebi vücudu kalmamış bir uzuv*” niteliğindedir.. Hocanın soyundan geldiğini iddia eden Nasır’a karşılık Remziye Hanım, düşmanı olduğu ve reddettiği Nasrettin Hoca zihniyetini “*tahripkar ve menfi*” bulur; ona göre alay ve ironi bazen en faydalı düşünceleri bile öldürebilir. “*Anadolu modernleşmek istiyorsa her şeyle alay etme alışkanlığından kurtulmalı*”dır, der. (s. 61)

Beşinci Sahne: Grup dansa kalkmıştır ama masada kalan Nasır Cebe ve Selime, gürültü arasında bitişik konaklarda oturdukları eski günlerden konuşurlar. Selime, “*Nasreddin Hoca Çömezleri Cemiyeti*” mensuplarının her yere modernlikle, taklitçilikle alay eden ilanlar yapıştırdıklarını ancak failerin bulunamadığından söz eder.

Altıncı Sahne: Nasır'ın babası Ahmet Cebe'nin evine akşam yemeği için Başbakan Bay Timur (Timurlenk'in ruhu), Vali Suphi Bektay (Tıflı'nın ruhu), Şeyk (Shakespeare'in ruhu) ve Mahir Torlak (Bozoğlan'ın ruhu) davetlidir. Karısıyla ters düşen Ahmet Cebe, Sabire'yi modernlik karşısında eskiyi savunanların sembolü olan Nasrettin Hoca'dan bahsetmemesi konusunda uyarmasına rağmen o "*Nasreddin Hoca Çömezleri*" imzasıyla yapıştırılan muhalif ilanları Hoca'nın kendi eliyle yaptığına dair Akşehir'de söylentiler yayıldığını ve "dünya yıkılsa yine kendimize de dünyaya da gülmekten vazgeçemeyiz" (s.67) savunmasını yapar.

Yedinci Sahne: Başbakan Nasır Cebe'yi yeni kurulan "*Makinalar ve Robotlar Şehri*" Kalopatya'ya inceleme gezisine göndermeye karar verir. Kalopatya, "ilk defa mazi denilen yedi başlı ejderhanın başını ezen bir memleket..." halkı da "*ilk defa hayatı ilim esaslarına uyduran bir millettir...*" Zaten Şeyk de gazetesi tarafından Kalopatya'yı incelemek üzere görevlendirilmiştir. Onlara, taklitçi anlayışın liderlerinden İlkokul öğretmeni Zehra ile çocuk hastanelerini inceleyecek olan Selime de katılır. Yine eski/yeni üzerine konuşmalar yapılır. Bay Timur, Şeyk'e "*eski harsla yeni dünya*" kurmanın mümkün olmayacağını söylerken yazılarında kendisini tarihteki Timurlenk'e benzettiği için sitem eder. Timurlenk "*Her şeyi bir tek şahsa bağlamak, dünyayı kendi ayağı altında görmek isteyen bir hükümdardır*" oysa kendisi "artık harbe, cidale inanmayan", "*milletlerin arasında işbirliği, fikir birliği yapmaya çalışan, hariçte dost, dahilde halkın saadetini düşünen...*" adamlardandır. Çünkü; "*kılıçla, yumrukla dünyaya tahakküme modernlik ismi verilemez. Onlar ölünce eserleri de beraber ölür*". Halbuki Bay Timur gibi adamların kurduğu dünya "*ilme, tekniğe istinat edecek, o kadar şahsi ve keyfi tesirlerden uzak kudretli bir devlet makinesi olacaktır ki, dünya durdukça şeklini ve kudretini kaybetmeyecektir*". Ancak kendisi gibi düşünenler; "*insanlara sadece saadet verecek değil o saadeti ebedi olacak şekillere*" sokacaklardır. Şeyk, Timurlenk'in de kendi zamanının modern olduğunu, dünyadan göçtükten sonra "*..istikbalin büyükleri, dâhileri sizin makinanızı eskimiş bulur, zamanına uymaz bulur, yeni bir dünya kurmaya kalkar. İnsanda ruh denilen şey baki kaldıkça mutlak dünya şekilden şekle girecek, mutlak insanlar birbirinden farklı ve başka başka şeyler isteyeceklerdir*" (s. 72) diyerek bu durumun "*dünyanın ezeli hülyası...*" olduğunu vurgular. Önemli olan; "*insanların ruhunu öldürüp onları devlet makinesinin arkasından ipini çekip oynattığı bir kukla yapmak değil*", "*başkalık arasından bir ahenk bulmaktır*".

Sekizinci Sahne: Nasır hasta yatağında, annesi başında beklerken, doktor ateşine bakmaktadır. Kırk derece ateşle yüzü gülümsemekte, adeta

düş görmektedir. Bu zaman dışı, düş ve gerçeğin aynileştiği durumdur. Gösterilen bu iki olay yani dünya ve ahiret hem birlikte hem de iç içedir. Bunalım geçiren Nasır Cebe, maskede iki ruhun yani kendinin ve Nasrettin Hoca'nın ruhunun çatışması sonucunda, orada bulunanların arkasında birer hayal görür. Hoca, Bozoğlan'ı bulmaktan mutludur, eşeği Bozoğlan'ı gördüğü Mahir'e doğru koşar, "*Seni buldum Bozoğlan, gel bu ruhsuz dünyadan cennet adlı bostanımıza kaçalım!*" diyerek boynuna sarılır.

İbni Haldun'a dünyadan bahsederken "*Dünyada herkes cenaze suratlı. Kimse ne ağlıyor ne gülüyor Yalnız ekâbirlere meclisinde sohbet gereği gülmek gerekirse hep birden gülüyorlar*" der. Hoca ve Shakespeare tekrar kavuşmanın verdiği sevinçle kucaklaşırlar. Bu arada Vilson, Klemanso ve Briyan gibi zamanında dünyaya düzen vermeye kalkışan kişilikler ilkelerini savunarak tartışmaktadırlar. Shakespeare'in felsefesinden farklı ve ona göre insanlığa verilmiş büyük birer ceza olan bu görüşler dünyayı ayırıştırıp, insanları kategorize etmekte ve yalnızlığa itmektir. Nasrettin Hoca ise olgun duruşuyla bunları uzaktan izleyip, farklılıkları, erdemleri ve kusurlarıyla kabul eden ve dünyanın ezeli hülyasının ve bu kurgunun değişmeyeceğini bilen bir ruhtur.

Dördüncü Perde

Temel çıkarım, "*Allah Şark'a indiği zaman ruhtu, ruh devrini açtı, Garb'a nazil olduğu zaman fikir idi, fikir devri açtı, Yeni Kalopatya'ya inince makine devrini açtı*" sözleri ile dile getirilir. Kalopatya sakinleri onlara, insanları memnun eden bir uygarlık yaratmanın yolunu bulduklarını anlatırlar. Karel, bu yeni uygarlığı şiddetle eleştirir. Nasır ise, Kalopatya'ya geldikten sonra ilk kez makine olmak ister, çünkü herkesten farklı bir ruha sahip olmak acı ve yalnızlık vermektedir.

İnsan İşleri Cemiyeti Merkezi'nde İbn-i Haldun, ruh devrini açmak için dünyaya yeni bir heyet göndermeye karar verildiğini açıklar. Shakespeare bunun işe yaramayacağını, 21.yüzyılda dünyada ruh kalmadığını, herkesin doyurmaya çalıştığı midesine odaklandığını dile getirir. O, artık orta cennette de kalmak istemeyerek altın kapının öbür tarafına geçmek ister. Bozoğlan ise, yarı eşek yarı insan olarak yaşamak istemez; ya tam insan ya da tam eşek olmak ister. Bunun için de dünyaya tekrar gidip dönmek zorundadır; tabii ki Nasrettin Hoca da beraber gidecektir.

İbn-i Haldun, eşeği olsa da olmasa da Nasrettin Hoca'nını her devirde ve çağda insanları güldürmek için fanilerin arasına, dünyaya inecektir.

Birinci Sahne: Kalopatya şehrindeki modern bir iç mekânda geçer. Kalopatya Kadın Kulüpleri başkanı Maria Huger, Kalopatya Pazar

Mektepleri umum müfettişi Olga Huss, Kalopatya İleri Gençler Kulübü başkanı meşhur ressam Karel Huger, Nasır Cebe, Mahir Torlak, Seyk, Zehra, Selime, Amerikalı sanatçı Silvia, meşhur bariton Tom Hover bir aradadırlar. “Kalopatya Kadın Klüpleri” başkanı Maria Huger, Maria'nın teyzesinin kızı “Pazar Mektepleri Umum Müfettişi” Olga Huss, Maria'nın erkek kardeşi “İleri Gençler Kulübü Reisi” meşhur ressam Karel Huger, bir grup Türk ve bir İngilizden oluşan konuklarını beklerken aralarında konuşurlar. Kalopatya'da dini tutuculuğun olmadığı iddiasına rağmen, Olga misyoner büyükbabasının ruhunu devam ettirerek hristiyanlığı savunurken “medeniyetimizin menbar” diyerek “başka dinler kaldıkça medeniyetimiz tehlikede..” (s.82) endişesini dile getirir. Karel, memnuniyetsiz “bayağılaşma, makineleşme medeniyeti” dediği Kalopatya'yı eleştirir ve onun “mesut eden değil, meşgul eden, düşünmeye fırsat vermeyen medeniyet...” (s.85) olduğunu ileri sürer. Tartışılan bu hususlar genel çizgileriyle döneminim Amerika ve Sovyet Rusya'sının konumuna işaret etmektedir. (Enginün 2003: 92).

İkinci Sahne: Kalopatya örneğiyle insanları memnun eden bir uygarlık yaratmanın yolunu bulduklarını anlatan Kalopatya sakinlerine Şeyk, “Allah Şark'a indiği zaman ruhtu, ruh devrini açtı; Garp'a nazil olduğu zaman fikir idi, fikir devri açtı, Yeni Kalopatya'ya inince makine devrini açtı”, yorumunda bulunur. Maskenin aldaticılığı yine kendini gösterirken davetliler arasında şarkıcı Silvia ve bariton Tom Amerikan zenci ilahilerinden söylemeye başlarlar. Silvia, firuze kanatlı melek, Tom da siyah adamlar mümessili Bilal Habeşi'dir. Çok şaşırın Nasrettin Hoca, asıl bedenini ödünç aldığı Nasır Cebe'nin annesine benzettiği Maria'nın, karısının ruhunu taşıdığını görünce şok olur.

Üçüncü Sahne: Kalopatya'daki hasta Nasır'ın ateşi yükselmiştir. Şeyk, Selime'ye aşkını itiraf eder. Mahir'in Belediye Başkanı olduğu haberi gelir, başbakan kendisinden Kalopatya'yla ilgili etraflı bir rapor istemektedir. Nasır'ın “*Nasreddin Hoca Çömezleri Cemiyeti*”nin başı olduğu ortaya çıkar. “*Fanilere dalalete*” götüren maskeler ağır basmakta Nasrettin Hoca ile Shakespeare'in ruhtan bahseden çabaları sonuç vermemektedir.

Dördüncü Sahne: Nasır Cebe hasta yatağının içinde oturmuş, başucundaki lambanın arkasında İbni Haldun'un hayali ayaktadır. Nasır, aslında Nasreddin Hoca'nın ruhunu taşıdığını, XIV. yüzyılla XXI. yüzyılın bir arada yaşandığının idraki ve büyük bir şaşkınlık içinde İbni Haldun'a dünya görevini rapor etmektedir. *Beşinci Sahne:* Ahirette “*İnsan İşleri Cemiyetinin Merkezi*”nin kapısı açılır, Nasreddin Hoca, Shakespeare, Bozoğlan içeri girerler. Bozoğlan yarı eşek, yarı insandır. Shakespeare yılgınlık ve ümitsizlik içinde artık altın eşikten geçip bir daha dünyaya

dönmek istemediğini belirtir. Hoca ise her şeye rağmen dünyayı ve fanileri sevmekte ve gidişata hoşgörülü bakmaktadır. O, “(her) devrin fanileri, hayatı beşikte başlayan, mezarda biten bir oyun bilsinler” (s. 69) ister. İbni Haldun’un, “burası dünyadan gelme fikir, hülya ve emellerin bir aksidir” diyerek Bozoğlan’ın yeniden dünyaya gideceği ve Nasrettin Hoca’nın ise eşeği olsa da olmasa da “...bir (her) devirde bir defa gülmek ve güldürmek için fanilerin arasına ineceği!...” hükmüyle oyun biter. (s. 96)

Zaman-Mekân-Kişiler

ZAMAN olarak baktığımızda, *Maske ve Ruh* dört ayrı zaman diliminde geçer: Hoca’nın yaşadığı 14.yüzyıl, 21.yüzyıl, 22.yüzyıl ve zaman dışı olarak adlandırabileceğimiz Ahret dilimi XIV. yüzyıl, XIX. yüzyıl, XXI. yüzyıl, XXII. yüzyıl belirlemeleri ile sabah, gündüz, öğleden sonra, akşamüstü, akşam, gece gibi zaman tanımlamaları ve “ahrette zaman yok” ifadesi, ‘zaman’a dair unsurlardır. Küçük bir bölümü Nasrettin Hoca’nın yaşadığı ileri sürülen 14. yüzyıl Akşehir’inde geçen oyunun oldukça uzun olan geriye kalan bölümün yarısı 21. yüzyılda Yeryüzü’nde yani dünyada, öteki yarısı da Ahret’te yaşanır. 22. yüzyıla ise, oyunun sonunda, İbni Haldun’un ağzından, dünyadaki son durumun aktarımı bağlamında yer verilir. Oyunun başlangıcı olan 14. yüzyıl ve Akşehir dilimi, öleceğine çok sevinen Nasrettin Hoca’nın ölüm döşeğindeki son anlarıdır ve Hoca, yeni bir ülke görececek duygusu ve heyecanı ile Ahret’i merak etmektedir. Son iki isteği vardır: Eşeği Bozoğlan’ın da cennete gelmesi ve karısını bir daha hiç görmemek...

MEKÂN-lar ilginç bir çeşitlilik içindedirler: Akşehir, Londra, tüm dünya ülkelerinin örnek aldığı ütopyik ve ideal kent Kalopatya “Yeryüzü”nü oluştururken, Ahret ile Ahret’e giden yol “Gökyüzü”dür. Dünya, gökyüzü, ahret/cennet, Akşehir, Nasrettin Hoca’nın evi ve türbesi, Makineler ve Robotlar Şehri: Kalopatya, Londra, Timurlenk’in çadırı, cennetin Afrika Hülyası bölümü, ahrette Yıldızlı Kubbe Salonu, ahrette bostan, Sultan Dağı’nın tepesi, gazino, stüdyo, Nasrettin Hoca Çömezleri Cemiyeti Merkezi, İnsan İşleri Cemiyeti Merkezi, Nasır Cebe’nin Apartman Dairesi, otel oyunun akışı içinde belirlenen mekansal öğelerdir.

KİŞİLER düzleminde Nasrettin Hoca/Nasır Cebe, Shakespeare/Seyk, Timurlenk/Bay Timur, İbn-i Haldun, Bozoğlan/Mahir Torlak, Remziye Berktaş, Selime Berktaş, Ahmet Cebe, Sabire Cebe, KarekHuger, Maria Huger, Olga Huss, Silvia yer alır. Sahnelenen her kimlik/her karakter, yaşamın çoklu değişkenlerinin tiplenen görünümleri halindedir. Toplumsal yaşamı belirleyen görüntülerin ardındaki gerçek nedenler irdelenirken, yalın ve keskin çizgilerle soyutlanan tipler ön plana çıkarılır ve rolü canlandırma

değil, gösterme önemlidir. İster ruh, ister maske olsun kahramanlar kendi özlerinin huzurunda, kendiliğini gören bir göz ile kendileriyle yüzleşir ve bir değişim yaşarlar.

Değerlendirme

Halide Edip Adivar, 'fantezi' olarak takdim ettiği bu eserinin Önsöz'ünde; "*fikri pusulasızlık*" ve "*bulanık*"lığın maske ve ruh olarak adlandırdığı vücut, ruh ikilemi içinde maskeyi makineleşme, para ve kudretle eşdeğer kılıp; maske veya ruh tercihiyle ilişkili olan tarihi, kültürel, politik, ideolojik, dinsel, toplumsal, hatta bireysel sorunların hepsi bir arada sembolik anlamda değerlendirmiştir. XX. yüzyılın düşüncelerinin ve karakterlerinin Nasrettin Hoca'nın gözüyle eleştirildiği (Ercilasun 2001: 43) bu yoğun içerik, yazarın tanık olduğu iki dünya savaşı arasındaki dünyanın durumunu, XXI. yüzyıl dünyasıyla ilgili kehanetlerini ve yeni bir dünya düzeniyle ilgili arzularını da beraberinde getirmektedir. Adivar'ın XX. yüzyıl fikir, sanat ve siyaset anlayışına karşı bir tavır ve eleştiri getirmesi, Nasrettin Hoca'nın üç renkten (beyaz, kırmızı, eflatun) oluşan birleştirici ve uzlaşımçı cübbesi, eşiği Bozoğlan'la ilişkisi ve anlattığı 'Ay' fıkrasıyla sembolize edilmiştir. Hoca ve Shakespeare kişiliklerinin alegorisinde maskelerin faniliğini, dünya işlerinin geçiciliğini sergileyerek ruhun sonsuzluğunu vurgulayan yazar, ruh ve madde arasındaki dengesizlik ve bu ikilemin çatışmasını anlamlandırmakta, uzlaştırıcı tavır olarak Hoca'yı göstermektedir.

Tarihin belli bir dönemine, dünyanın durumuna ve problemlerine kafa yormuş yazarın günümüz gerçekleriyle örtüşen kehanetlerde bulunmuş olması da oyunun diğer özelliklerini oluşturur. XXI. yüzyıl dünyasının günümüz dünyasıyla örtüşen yanları, Adivar'ın XXI. yüzyıla dair kehanetleri, Doğu ve Batı arasındaki farkın bu dünyaların aynı zaman dilimi içinde maske ve ruh arasında yapmış oldukları tercihlerden kaynaklandığı görüşünün yanında, Nasrettin Hoca'nın temel özelliği olan 'gülerek düşündürmeyi' yani ironiyi de gerçekleştirmiştir.

Batı medeniyetini; "*Mesut eden değil, meşgul eden bir medeniyet. Kafasının içinde fikir, kalbinin içinde his bırakmayan, mütemadiyen uçuran, koşturan, yediren, içiren medeniyet... Bir an durup düşünen adam burada bu medeniyetin surf insanları harekete esir eden bir esir tüccarı olduğunu hissediyor...*" şeklinde tasvir eden Halide Edip bir anlamda kapitalizmin, tüketim ekonomisinin tarifini ve eleştirisini yapıyor gibidir. (Kürkçüoğlu 1997: 62)

Cumhuriyet'in erken dönemlerinde yazılmış olan bu prototip eserde; alegorik olmanın yanında fantastik, bilim-kurgu, ütopya, metinlerarasılık

(Yunus Emre, Nazım Hikmet şiiri, halk türküsü ...), anokranizm gibi postmodern edebiyat özellikleri yansıtıldığının yanında, döneminin ilgi gören sanat ve edebiyat akımlarından gerçeküstücülük hareketinden de etkilenilmiş olduğunu görüyoruz.

Sahne düzeni, dekor, ışık, dans, müzik, şarkı, ses efektler, kostüm, makyaj ve aksesuar gibi tiyatronun ayrıntılarını etkili ve ustalıkla bir şekilde kullanarak varoluş serüvenimizin duygusal, etik, sosyal görünümünü kurgulayan (Eliuz, 2014: 77) Halide Edip, baş kişisinin Nasrettin Hoca olduğu *Maske ve Ruh* adlı fantezi oyununda uzak ve yakın tarihi aynı çizgide buluşturarak çağları Shakespeare, Nasrettin Hoca ve onun ayrılmaz arkadaşı olan eşeği Bozoğlan'ın ironik bakışı açısından değerlendirmiş, fiziksel dünya ile ruhsal dünya iç içe geçmiş ve böylece temel kategoriler değişime uğramıştır. Tüm unsurları sembolik anlamlı olan *Maske ve Ruh*'da Nasrettin Hoca ve temsil ettiği ironik düşünce sistemi, aydınlanma ve saf farkındalığın simgesidir.

Hareket noktası ve temel çıkarımı; 'maske ve ruh olmak üzere insanın iki yönü vardır. Maske (dünya) gelip geçici, ruh ebedidir. "*Ruhlar acı çektikleri sürece cehennemde, barış ve mutluluk içinde yaşadıkları sürece cennettedirler. Bu iki şey ruh sahibi her faninin birbirinden ayrılmaz iki yönüdür*" (75) noktasına dayandırılan, etkisi hem duygusal hem düşünsel boyutlu olan ironik bakış açısı ile Nasrettin Hoca, yaşamın iç ironisindeki çelişkileri belirginleştiren ironiyi dile getirir ve "olanla" ve "olması gereken" arasında bir nevi arabuluculuk görevi yapar. *Maske ve Ruh*'ta, toplumsal yaşamın bütün tipleri kültürel durumları içinde yansıtılırken çarpık durumlar, ilişkiler, yozlaşmış sistem ve yaygınlaşan olumsuzluklar abartı ve saçma boyutlarına taşınarak karakterize edilir. Ruhlar ve maskeler arasındaki geçişkenlik; karşıt duygu, düşünce, kişiler, kültürler, türler cinsler ve renklerin yan yana getirilmesiyle açığa çıkarılır. Oyunda ironik anlatım, seyircinin duygusal ve düşünsel dünyasını etkileyen nükteli bir anlatı hüneri halinde görünen gerçeğin ötesindeki gizli anlamları araştırarak aynı zamanda eğitbilimsel bir değer de kazanır. (Eliuz 2014: 78)

Önsöz, Prolog, dört perde ve 24 sahneden oluşan *Maske ve Ruh* ile okura/izleyiciye yaşadığı fiziki dünyada tanık olması mümkün olmayan durum ve olaylar göstererek onu bilinçdışına dair bir yolculuğa davet eder ve bu yolculuk çoğu zaman "öteki" ile yüzleşmeyi kaçınılmaz kılarken okur; ikincil bir dünya kurgulanırken yaşanan dünya içinde kendine ve yaşama dair yeni bir anlamlandırma alanıyla tanıştırılır. Maskenin faniliği ve ruhun sonsuzluğu vurgusuyla, ana izlek olan Doğu-Batı karşılaştırması Nasrettin Hoca'nın sosyo-kültürel varlığı üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Halide Edip Adıvar'ın, oyunda asıl işlemek istediği tema; yeni değerler ve yeni kimlikler peşinde olan dünyanın geleceği yani 'yeni dünya düzeni'dir.

Halide Edib, "... *Maske ve Ruh*'da dünyanın gitgide kazandığı maddeci çehresinde ruhun yerini araştırır. Dünya ile ahiret arasındaki geliş gidişlerle bir fantazi havasında verilen bu eserde Nasrettin Hoca ve Shakespeare ruhun önemine inanırlar ve değişik hüviyetler geldikleri modern cemiyette maddenin kazandığı gücü tenkit ederler. Halide Edib'in kanaati bugün bize değişik görünse de aslı insan karakterlerinin hiç değişmeden asırlardan beri devam ettiğidir. Nitekim Nasrettin Hoca modern dünyada, eski tanıdıklarıyla da karşılaşır." (Enginün 1978: 18)

Maske ve Ruh, Doğu ve Batı uygarlığını daha geniş anlamıyla uygarlık kavramını tartışan ve bunların aracılığıyla yeni dünya düzenini sorgulayan, çağdaşlık maskesi altında ruhun yitirilmesinden duyulan kaygıyı dile getiren sıra dışı özelliklere sahip bir oyundur. Nitekim; olaylar ve geçtikleri mekanların renkliliği Shakespeare'den İbni Haldun'a, Nasrettin Hoca'dan Sokrates'e dek uzanan geniş kişi kadrosuyla; melekler, hayvanlar ya da insan ruhları gibi yaratıkların olağanüstü nitelikleri ve bunların söylem ve davranışlarıyla düşündürücü bir yandan da eğlendirici bir oyun niteliğindedir.

"Söylenen" ile söylenmek istenen" arasındaki çatışma, eserin mekân, zaman, sahne düzeni ve dekor, ışıklama, dans, müzik, şarkı, ses efektleri, kostüm, makyaj, aksesuar ve sözel metin gibi tüm aşamalarında belirginleştirilir.

Sıklıkla, sesli düşünme yani monolog ve iç konuşma biçimine başvurduğu bu oyununda dünyaya Nasrettin Hoca gözüyle bakmayı deneyen Halide Edip, eskinin dünya görüşünü ve bunu üzerine tartışmaları sergileyerek zekice kurgulanmış, gülünç, aynı zamanda düşündürücü ve absürde varan öğelerle anlattıklarına renk katmıştır.

Halide Edip Adıvar'ın içtenlikle kaleme almış olduğu *Maske ve Ruh*, karmaşık ve ayrıntı bolluğuna sahip yapısı, ilginç konusu ve kurgusuyla özgün bir oyun olarak yazıldığı dönemle ilgili etkiler taşımakla birlikte, uzantıları günümüzde de süren birtakım tartışmaları, ikilemleri ve bu gün de dünyanın yüz yüze kaldığı çatışmaları ele almaktadır.

KAYNAKLAR

- ADAK, Hülya (1998). “Kim Bu Timur Bey ?”, *Virgöl*, S: 4, Ocak, s.19
- ADIVAR, Halide Edip (1945). *Maske ve Ruh*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 96 sayfa*
- _____ (1982). *Maske ve Ruh*, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- ÇAMURDAN, Eser (2014). <http://www.esencamurdan.com/makale-detay/maske-ve-ruh/18>
- ELİUZ, Ülkü (2014).“İronik Bir Fantazi: ‘Maske ve Ruh’”,*Türk Edebiyatı*, S: 484, Şubat, s. 74-77
- ENGİNÜN, İnci (1978). *Halide Edib Adivar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: İ.Ü., Edebiyat Fakültesi Yay. 2398.
- _____ (2001). “Bir Oyun Kahramanı Olarak Nasreddin Hoca”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s.87-93.
- _____ , “Halide Edib ve Halk Kültürü” *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 327-351
- ERCİLASUN, Bilge (2001). “Modern Türk Edebiyatında Ahiret Kavramı”, *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları*, S: 2, s. 40-45
- KARACA, Nesrin T. (2005). “Maske ve Ruh ya da Nasrettin Hoca’nın Çağlara İronik Bakışı”, Uluslararası Nasrettin Hoca Sempozyumu, 6-7 Temmuz, Akşehir Belediyesi-Selçuk Üniversitesi, Akşehir-Konya
- KURGAN, Şükrü (1986). *Nasrettin Hoca*, Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yayınları: 695, Türk Büyükleri Dizisi.
- KÜRKÇÜOĞLU, Feza (1997); “Çorbacı Şekispir ile Hoca Nasrettin”, *Virgöl*, S: 2, Kasım, s. 62-63
- SAĞLIK, Şaban (2003); “Nasrettin Hoca’nın Türk Dünyasının Ortak ‘Şahsiyeti’ Olarak Maske ve Ruh’taki Görünüşü”, *İlmî Araştırmalar*, S: 15, s. 53-70
- YAYCIOĞLU, Mukadder (2002); “Halide Edib’in Maske ve Ruh’u”, *DTCF-Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S: 14, DTCF Yayın., s.65-100

* Çalışmada bu baskıdan yararlanılmıştır.

TURANCILIK MEFKÛRESİ BAĞLAMINDA HALİDE EDİB'İN YENİ TURAN'INA DAİR

Cengiz KARATAŞ*

Özet

Halide Edip, II. Meşrutiyet Dönemi'nin sade Türkçeyle en karakteristik eserlerini veren yazarlarından birisidir. Eserlerinin bir kısmını İngilizce yazmış olan Halide Edib'in eserlerinde memleket sorunlarına çözüm önerileri sunduğunu ve dönem özelliklerine de uygun olarak toplumsal sorunları ele aldığını görmekteyiz.

Halide Edib'in Yeni Turan'ı, geleneksel ve eskiyi temsil eden Yeni Osmanlılar Partisi ile modern yaklaşımları temsil eden Yeni Turan Partisi arasındaki mücadelelerden yola çıkarak döneminde çok önemli olan "Türkçülük/Turancılık" ve "adem-i merkeziyetçilik (decentralisation)" fikir hareketlerinin birbiriyle çelişmediğini savunan bir tezli roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda bu fikir hareketlerine ek olarak dinde içtihat kapısının açık tutulması, kadına ve eğitime verilen önem üzerinde de durulmaktadır. Fakat Yeni Turan'da yazarın ısrarla kozmopolit yaklaşımlar sergilemesi, tüm gayrimüslim unsurlar isyan etmiş ve bağımsızlıklarını kazanmışken hâlâ adem-i merkeziyet fikrini dayatmaya çalışarak bunun Türkçülük fikir hareketiyle çelişmediğini kanıtlanmaya çalışması dikkat çekicidir. Bu bağlamda 1912 senesinden 20 sene sonrasına (1932) ütopyik bir bakış açısı olarak tanımlayabileceğimiz Yeni Turan'da yazarın aslında yerlilik ve millilik gibi kavramları savunurken ne kadar çelişkili durumlara düştüğünü de görebilmekteyiz. Fakat eserde her ne kadar dönemindeki fikir hareketleri ve ülke sorunları konu edilmişse de en dikkate değer figür; sunulmaya çalışılan, idealize edilmiş kadın tipidir diyebiliriz. Eserin kurgusunda idealize edilen kadın tipiyle yazarın gerçek hayattaki kendi yaşam biçiminin hemen hemen birebir örtüştüğünü belirlemekte yarar vardır. Yazar, deneyimlerinden yola çıkarak hayalindeki toplumu kurgusal dünyaya taşımıştır. Bu yönüyle eserde aynı zamanda bir toplum mühendisliği söz konusudur.

Anahtar Kelimeler: Halide Edib, Yeni Turan, Adem-i Merkeziyet, Turancılık, Türkçülük, Kadın, Ütopya, Milli Kimlik, Kozmopolitizm, Meşrutiyet.

* Yrd. Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, E-posta: cengizakademik@gmail.com

IN THE CONTEXT OF THE IDEALS TURANİSM HALİDE EDİP ON THE NEW TURAN

Abstract

Halide Edib is second Constitutional Era's one of the authors of the most characteristic works with Turkish simple. A portion of the works Halide Edip, who wrote in English the country also offer suggestions and solutions to the problems that we see that in accordance with period features in the works dealt with social problems. Halide Edip's Yeni Turan, the traditional and "The New Ottoman party" representing the ancient and modern approaches to representing the period starting from the struggle between "The New Turan party", which is very important, "Turkism / Turanism" and "decentralization" with each other, the idea of movement defending a thesis does not contradict the novel emerges. In addition to the idea of religion approached reformist movement focuses on the importance of women and education. But the author of The Yeni Turan persistently exhibit cosmopolitan approach and rebelled all non-Muslim elements and independence gained while still decentralized tried, centralization imposed it is remarkable that tried to prove whether or not contradict the movement Turkism idea. In this context, Yeni Turan, after 20 years from the year 1912 (1932) contains a utopian perspective. We see also that the author actually nativism and how concepts such as nationality, fell to defending contradictory situation in the Yeni Turan. However, although much work in the country during the period of idea movements and problems of the most remarkable figures available from the subject, tried to be presented, we can say that idealized female type. The work of fiction in the author's idealized female type in real life it is important to their lifestyle appears that almost completely overlaps. Author, departing from his experience he dreamed of society has moved to the fictional world. This aspect of the work is also a social engineering is concerned.

Keywords: *Halide Edip, The New Turan, Decentralization, Turanism, Turkism, Women, Utopia, National Identity, Cosmopolitanism, Constitutional Monarchy.*

Yeni Turan romanı 1328 (1912) senesinde *Tanin* gazetesinde tefrika edilmiştir. 1329 senesinde de eserin müstakil basımı yapılmıştır.¹ Eser, Yeni Osmanlılar Partisi ve Yeni Turan Partisi arasındaki çekişmelerden hareketle yazıldığı tarih olan 1912 senesinden 1932 Türkiye'sini tasavvur eden siyasî ve ideolojik bir hikâyedir. (İnginün 1978: 127). Bu yönüyle de ütöpik bir eser olarak da değerlendirilmesi mümkündür (Yumuşak 2012: 47-70).

Yeni Turan, adından da anlaşılacağı üzere, Turancılık fikrinin savunulduğu bir eser olarak karşımıza çıksa da aslında romanda Turancılık fikrinin "adem-i merkezîyet" (yerinden yönetim-decentralisation) fikriyle bir

¹ Halide Edib, *Yeni Turan*, Tanin Matbaası, İstanbul 1329.

arada verilmeye çalışıldığı görülür. Halide Edib'e göre, Turancılık fikrinin başarıya ulaşabilmesi için adem-i merkeziyet fikrinin yerleştirilerek Türklerin üzerindeki yükün hafifletilmesi zorunludur. Zira Türkler memleketin geleceğini ve bekasını temin için gece gündüz demeden çalışmakta, akından akına koşmakta, vergi vermekte, askere gitmektedirler; fakat devletin imkânlarından aynı ölçüde hatta daha fazla yararlanmakta olan gayrimüslim anasır, aynı hassasiyeti göstermediği gibi iç ve dış mihraklarla da işbirliği yapmaya başlamıştır. Bu durum, vatani ve devleti için her şeyini feda etmeye hazır olan Türkleri artık rahatsız etmeye başlamıştır. Bu durumla ilgili olarak Şükrü Hanioglu, Türkçü hareketin Osmanlı kimliğindeki Türklük vurgusunu güçlendirmeye çalıştığını, Araplar ve Arnavutlarda olduğu gibi farklı dinlere mensup bireyleri birleştirici bir özellik taşımadığını, Gagavuzlar örneğinde olduğu gibi çok küçük gayrimüslim topluluklara sahip Türk nüfus için etnik kimliği ön plana çıkaran bir hareket olmadığını belirtilerek artık Türklerin yükünün hafifletilmesi için adem-i merkeziyetin önemli olduğu vurgulamaktadır (Hanioglu 2012: 552-553).

Adem-i merkeziyet, görünürde devletin bölünmesi gibi bir şekilde ortaya çıksa da Türklüğün ve devletin bekası için vazgeçilmez bir unsurdur. Meselenin daha iyi anlaşılması için Turancılık ve adem-i merkeziyet fikirleri üzerinde durmak bir zarurettir. Tabii Turancılık fikrinin daha iyi idrâk edilebilmesi için de mefkûre ve Kızılma vb. kavramlara da değinmek gerekmektedir.

Ziya Gökalp, "Mefkûre" adlı yazısında, önce mefkûrenin hangi zamanlarda ortaya çıktığını vermeye çalışır. Buhanlı günler mefkûrelerin yaratılış günleridir. Mefkûreler, millî felâketlerin kalpleri birleştirerek umumi bir kalp yaptığı anlarda bu ortak ruhtan doğar, şekillenme devresinde yavaş yavaş dal budak salarak çiçekler ve yeni müesseseler meydana getirir. Gökalp, bu duruma Almanları, Japonları ve Fransızları örnek verir.

Mefkûre bir milleti ileriye iten güç, millî bilinç, millete vaat edilen gelecek ve 'kızılma'dır. Bir millet yaratıcı mefkûresine sahip olduktan sonra artık karanlık bir geleceğe doğru gitmez; kendisine vaat edilmiş, müjdeleyici bir İrem her gün daha açık bir şekilde ortaya çıkararak milleti kendisine çağırır. Mefkûresiz devletler, her an kopacak kıyameti beklemeye mahkûmdur. Mefkûresi olan milletlerse siyaset olarak âhirete göç eylemiş olsalar bile kesinlikle öldükten sonra dirilişle müjdelenecektir. Ziya Gökalp yazısında mefkûreyi örneklerle anlattıktan sonra şu şekilde tanımlayarak bitirir:

“Mefkûreye "hayal", "gaye", "emel", "dilek" diyenler var. Yukarıdaki anlaşıldığı üzere mefkûre, bir millet tarafından mazide büyük bir buhran zamanında hakikaten yaşanmış ruhî bir halet, zihnî bir mevcudiyettir; ne yaşanmamış bir hayal ne de istikbalde yaşanacak bir gayedir, mefkûre, hâlin mürebbisi ve istikbalin hâlikı olmakla beraber, mazinin bir şen'niyetidir. Millet'in mazarından gelip onu istikbaline doğru iten fikri bir hamlesidir...” (Gökalp 2007: 73).

Gökalp'a göre birlik yolunda büyük mefkûreleri olan Türklerin sadece bir harsı olmalıdır bu tamamen kendi ruhlarından doğmalıdır. Türk, başka milletlere benzemeye çalıştıkça parçalanır; fakat Türkleştikçe kendine benzedikçe millî birliği daha da kuvvetlenir. Bu birliğin sağlanması sonucu değişik adlar verilmiş Türk isimleri önem arz etmeyecek ve Türklerin vatanının sınırları çizilmiş olacaktır (Gökalp 2007: 358).

Turan (Gökalp 1918), Türkçülüğün uzak mefkûresidir. Mefkûreler hâlin temini ve istikbalin yaratıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mefkûre kavramı bazen “kızılma” bazen “uzak ülkeler” bazen de büyük fikir/ler (Megaloidea) gibi kavramlarla karşılaşılan gelmiştir. Ziya Gökalp'ın *Kızılma* adlı kitabındaki “Turan” ve “Kızılma” şiirleri ile Ömer Seyfettin'in “Kızılma Neresi?” adlı hikâyesi, bunun en güzel örneğidir. Ziya Gökalp, “Turan” şiirine, her kalp atışındaki duygularının tarihin derinliklerinden gelen seçkin, şanlı ve soylu ırkının zaferlerini okumasından, anlamasından ve kalbinin derinliklerinde yüceltmesinden kaynaklandığını belirterek başlar. Şiirine Attila ve Cengiz Han'a gereken ilginin gösterilmemesinden duyduğu üzüntüyü belirterek devam eder ve bu durumun aksine Sezar ve İskender'in ne kadar yüceltildiğini vurgular. Oğuz Han'a övgülerde bulunarak Oğuz Han'ın kendisine mefkûrevî bir ilham verdiğinden bahseder. Ve şiirini şu dizelerle sonlandırarak Turan mefkûresinin sınırlarının hayallerimizin sınırsızlığıyla ancak çizilebileceğini vurgular:

“Vatan ne Türkiye'dir Türkler'e ne Türkistan;

Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan...” (Gökalp 1976: 5)

Bu uzak mefkûre, Turan adı altında birleşen Oğuzları, Tatarları, Kırgızları, Özbekleri, Yakutları lisanda, edebiyatta, harsta birleştirmektedir. Bugün daha düne kadar bir mefkûre olan Türklerin millî devlet kurma hayali Türkiye Cumhuriyeti ile bir gerçeklik (şeniyet) hâlini almıştır. Bugün ruhların büyük bir arzuya aradığı “Kızılma” şeniyet sahasında değil hayal sahasındadır. Turan ülküsü geçmişte bir hayal değil gerçeklikti. Hun hükümdarı Mete Han, Hunlar adıyla bütün Türkleri birleştirdiği zaman Turan ülküsü bir gerçeklik hâline gelmişti.

Hunlardan sonra Avarlar, Avarlardan sonra Göktürkler, Göktürklerden sonra Oğuzlar, bunlardan sonra Kırgızlar ve Kazaklar; sonrasında Kür Han, Cengiz Han ve Timurlenk, Turan ülküsünü hayalden gerçeğe dönüştürmüşlerdir (Tural 1976: 134-135). İşte dün olduğu gibi bugün de Turan mefkûresinin bir şeniyet hâlini alması için tek eksikimiz olan şey mefkûre eksikliğidir. İşte yöntem ve Turancılık anlayışı farklı dahi olsa Halide Edib'in *Yeni Turan*'ındaki itici güç olan mefkûre bu iştiyakın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Türklerin farklı devletler hâlinde olsa da Türk dili ve kültürü ortak noktasında birleşmesi ve bir güç hâline gelmesi, gerçekleştirilmesi çok zor bir ülkü değildir. Bu hedefe ulaşılabilmesi için ihtiyaç olan mefkûre ve irade eksikliğinin hızlı bir şekilde giderilmesi gerekmektedir.

Ömer Seyfettin de, "Kızılelma Neresi?" adlı hikâyesinde "Kızılelma"yı ulaşılması gereken büyük idealler olarak tanımlar. Kızılelma, bazen coğrafi bölge anlamında ulaşılması gereken bir hedefi sembolleştirirken bazen de ismi olup cismi olmayan fakat fethedilmesi gereken yerleri işaret eder. Birçok defa da tüm Türklerin birleştirilmesi idealinin soyut göstergesi olarak karşımıza çıkar. Kızılelma soyuttur; çünkü somut olan şeylere bir şekilde ulaşılır. Hedeflerin ne kadar büyük olduğunu göstermek için Kızılelma soyut tanımlamalarla karşımıza çıkmaktadır. Türklerde, Kızılelma cihan hâkimiyetini de işaret ederek çok eski zamanlardaki inanç ve töreleri anımsatır. Türkler ulaşmak istedikleri büyük hedeflere varmadan önce bu hedefi "Kızılelma" olarak tanımlamışlardır.

Kızılelma'nın kazanılması arzulanan büyük hedefler, büyük ideal gibi anlamlara gelmesi Osmanlı Devleti dönemine rastlar. Türkün ortak bilinçaltında mitolojik bir şekilde yaşadığı görülmektedir. Yer yer bu kavrama yazılı belgelerde de rastlanır. Osmanlılar için ilk zamanlar "Kızılelma" İstanbul'un fethidir. Bu kavram sivil ve askeri hayatta benimsenmiş İstanbul'un fethini işaret eder hâle gelmiştir. Ayasofya önünde Justinianus heykelinin bir elinde bulunan kırmızı küre Bizans'ın devamı için bir uğur göstergesiydi. İşte Türkler İstanbul'u fethedecek ve fethin sembolü olarak da bu küreyi ele geçireceklerdir. Bu Türklerin büyük idealidir. Yani Kızılelma'sıdır.

İstanbul'un fethinden sonra Kızılelma da değişmiştir. Roma'daki St. Pierre Kilisesi'nin kubbesi olmuştur (Özdemir 2008: 504-511).

Hikâyesine *Koca Sekbanbaşı Tarihi*'den alınmış bir meydan okuma ile başlayan Ömer Seyfettin, önlerine çıkan tüm engelleri aşarak "Kızılelma"ya kadar gideceklerinin mesajını vererek Turan idealini belirtmiştir.

Hikâyenin kahramanı olarak Kanunî Sultan Süleyman'ı görmekteyiz. Askerlerinin her seferinde Kızılelma'ya diye bağırışlarını duyan Kanunî çok şaşırarak gerçekte Kızılelma'nın neresi olduğunu kendi kendisine sormaya başlar. İşte bu arayış sonucu Ömer Seyfettin hikâyesini kurgulamaya başlar.

Çevresindeki güngörmüş kişilere Kızılelma'nın neresi olduğunu yönelten Kanunî net bir cevap alamaz. Hikâyenin sonuna doğru üç asker getirilmesini isteyerek Kızılelma'nın neresi olduğunu onlara sorar. Askerlere göre Kızılelma padişahın kendilerini götüreceği yerdir. Bu yerin neresi olduğunu da ancak padişah bilir. Bunun üzerine Kanunî, Kızılelma'nın kendisinin gitmek istediği ve Allah'ın kendisini göndereceği yer olduğuna kanaat getirir. Sorumluluğunun ve millî bilincinin bir defa daha farkına varır (Seyfettin 2007: 214-222).

Yeni Turan romanında Turancılık fikriyle birleştirilmeye çalışılan Prens Sabahattin'in "adem-i merkeziyet (-yerinden yönetim-decentralisation)" fikri ise romanda Yeni Turan partisinin başat fikri olarak karşımıza çıkmaktadır:

"Yeni Turan yazarın, dönemin çeşitli reform düşüncelerini, kendi hayal ve arzularıyla yorumladığı bir Yeni Türkiye özlemidir. Yazar, bu kitapta Türkçülük akımından kuvvetle etkilendiği gibi, Prens Sabahattin'in adem-i merkeziyetçiliğine de değinmiştir.

Bunun yanı sıra Osmanlıcılığa karşı ise muhalif bir tutum sergilemektedir. Gelişmenin pilot bölgelerle ve bu bölgelerde çalışıp oraları kalkındırmaya kararlı, eğitilmiş insanlarla mümkün olduğuna inanan yazar; iki partili demokrasinin de hayalini kurar. Yazar, yirmi yıl sonrası için hayal ettiği iki parti rejiminin, yine kısır parti çekişmeleri içinde özlemlere ulaşmayı imkânsız kılacağını tahmin etmektedir. Adem-i Merkeziyetçilik, Türkçülük ve yeniden yorumlanan İslamiyet'e dayalı yeni bir Türkiye hayalinin kurulduğu Yeni Turan'ın temel vurgusu kadın üzerinedir.

Yeni Turan karşısında Yeni Osmanlılar kötü bir muhalefet örneği verirler. Bütün olumlu işleri baltalamaya çalışırlar. Bunlardan biri de Yeni Osmanlıların başkanı Hamdi Paşa'nın Oğuz'u tutuklatmasıdır. Sonra da onu serbest bırakmak için Kaya ile evlenmek. Kaya, sevdiği ülküsünü paylaştığı Oğuz'u kurtarmak için, sessizce kendisini feda eder fakat maksada yine ulaşamaz.

Yeni Turan da siyasi nutuklar, hatıra defterinden alınmış parçalarla oluşmuştur. Yazarın siyasi romanıdır denebilir." (Enginün 2006: 398).

Yeni Turan'da ele alınan “Turancılık” ve “adem-i merkeziyet” fikirleri Ziya Gökalp ve Prens Sabahatin'in fikirlerinin genişletilmiş ve biraz da değiştirilmiş şekilleri olarak karşımıza çıkar. Roman'da ana vatan kavramının yerleştirilmesi, herkesin aidiyet duygusunun artırılması vurgusu yapılmaktadır. Romandaki ana duygu Turan mefkuresi olmasına rağmen adem-i merkeziyet düşüncesi turan idealinin vasıtası ve teminatı olarak kurgulanmıştır. Romana *Yeni Turan* adının verilmesi de Turancılık mefkûresine yeni bir bakış açısı getirilmesi ve sınırlarının daraltılmasıyla ilgilidir (Enginün 1978: 129). Halide Edib, *Yeni Turan*'ın da Amerikan toplumunun örnek alındığı vatan sevgisi ve aidiyet duygusuyla güçlendirilmiş adem-i merkeziyet fikri, Ziya Gökalp'ın fikirlerinin etkisiyle dönüştürülerek verilen Türkçülük mefkûresi ve İslam'da içtihat kapısını sürekli açık tutan bir Müslümanlık anlayışını aynı çatı altında birleştirerek yeni ve özgün bir çözüm önerisi sunar. Sunduğu bu özgün fikrin icracısı olarak da karşımıza Yeni Turan Partisi ve Kaya, Oğuz, Ertuğrul, Sungur gibi tipler çıkmaktadır. Aslında mefkûresini gerçekleştirmek üzere kurguladığı tiplere Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda etkin rol oynayan önemli şahsiyetlerin adını vermesi de romanın yeni bir ruhla aydınlanacak ve gelişecek olan özlenen bir devletin müjdecisi olduğuna dair bize ipuçları vermektedir.

Yukarıdaki fikirlerin karşısında ise Osmanlılık fikrinin artık iflas ettiği ve Balkan Savaşları ile geçerliliğini tamamıyla yitirdiği üzerinde durulmaktadır.

Yeni Turan romanı başlıca şu tezleri içermektedir: Sosyal değişimler idealist, dürüst ve kültürlü insanlarla mümkündür. Bu insanlar çevrelerine tek başlarına bile müessir olurlar, ülkenin baştanbaşa değiştirilmesi, bu gibi insanların artması, aynı ideal etrafında teşkilatlanmaları ve meşru olarak hükûmette söz sahibi olmasıyla mümkündür.

Yeni Turan romanında olayların akışı da kısaca şu şekildedir: Yeni Osmanlılar partisinin başkanı Hamdi Paşa yeğeni Asım'la birlikte bilhassa karısının ölümünden sonra kendini tamamen parti çalışmalarına vermiştir. Yeni Turan partisi kurulup ortaya çıkınca, onlarla mücadele etmek için her türlü vasıtaya başvurur. Bu çok seviyesiz parti mücadelelerinin işi şahsiyete, kavgaya, dövüşe döken perde arkası çalışmalarını, partinin faal üyesi ve amcasının sağ kolu Asım anlatır.

Bu mücadelede, adem-i merkeziyeti savunan; ziraat, maarif ve millî değerlere, dine, kadın haklarına ön planda yer veren ve her biri millî tarih ve değerlerle ideal şekilde yetişmiş parlak Türkçü mensuplarının çalışmalarıyla Türkiye'nin çehresini değiştiren parti Yeni Turan'dır. Hamdi Paşa onların durumunu sarsmak için, önce liderleri Oğuz'u hapsettirir. Oğuz'un teyzesinin

kızı ve sevdiği kadın olan Kaya, çocukluğundan beri tanıdığı Paşa'ya Oğuz'u affettirmek için gider ve orada çirkin bir teklifle karşılaşır. Kaya, Paşa'yla evlenirse, Oğuz affedilecektir. Kendi şahsi meselelerini memleket meselelerinin üstünde gören Kaya, bu teklifi, Oğuz'la müşterek gayeleri olan "Yeni Turan"ı memleketin geleceğini düşünerek kabul eder.

Kaya gibi Yeni Turan'ın önde gelen bir mensubunun muhalif Osmanlı partisi başkanıyla evlenmesi Yeni Osmanlı partisini tutan gazeteler tarafından hayli istismar edilirse de Kaya'nın kesin olarak inzivaya çekilmesi, bu partinin daha fazla adı etrafında laf etmesini önler. Fakat bu arada Kaya'nın asabı bozulur, hastalanır. Oğuz'un bir deli tarafından öldürülmesini ise Kaya'ya garip bir şekilde âşık olan Paşa, karısından saklar. Fakat bu hareket Kaya'nın Paşa'dan büsbütün soğumasına yol açar. Kaya nefretini Paşa'nın yüzüne haykırarak çıkıp gider. Bütün bu maceranın arka planı, olayların yakın seyircisi, yer yer tertipleycisi olan Hamdi Paşa'nın yeğeni, gazeteci Asım tarafından, ölüm cezasının infazını beklerken anlatılır.

Bu eserde üzerinde durulan meseleler Osmanlı toplumunda öteden beri devam eden eski-yeni çatışmasını doğuran ve besleyen ana problemlerdir. Osmanlı İmparatorluğunu yaşatmak, onun tekrar canlanmasını, eski haşmetli günlerine kavuşmasını dileyen insanların seçtikleri farklı yollar, iki partinin mücadelesiyle ortaya konmuştur.

Yeni Turan Partisi, İttihat ve Terakki'nin devamıdır; Yeni Osmanlılar ise muhafazakâr ve gelenekçi grubu temsil eder.

Yeni Turan partisinin fikri boyutu romanda Osmanlı Devleti'nin kurulduğu dönemi ve zihniyeti ölçüt alır. Buna romanda şu şekilde değinilir:

“Yalnız Selçuklular ve çeşitli küçük Türk aşiretleri üzerine hükümetlerini kurarken Osmanlı Türklerini görelim. Ben buna birinci dönem yahut “temel atma dönemi” diyorum. Bu dönemde politikalarını, hayallerindeki amaçları, Osmanlı Türk hükümetinin, geleceğine vermek istedikleri yönü, toplumsal seviyeyi, özellikle bütün o günkü görünüşleri inceleyelim.” (Adıvar 1982: 32) ifadelerinden sonra romanda uzun uzadıya Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasına değinilir.

Osmanlı'nın fetih politikasına da eleştiri söz konusudur. Osmanlı'nın sürekli fetih politikası ile hareket etmesinin ve politikalarında Türk ve Müslüman unsurunun ön planda yer almasının ne gibi olumsuz sonuçlar doğurduğu hususuna dikkat çekilmektedir:

“... Amaçsız, gereksiz Viyana kapılarına kadar gitmek, Moskofla, Macarlarla tutuşmak, kavga, kavga, kan! Sonra aldığı yerleri pamuk ipliğine bile bağlamadan dönüş, sonra yine bütün maddi ve manevi gücü yiyen savaş

dizisine başlayış! Tabii bu büyük, gereksiz ve yararsız kavgaları birinci derecede Türk unsuru ikinci derecede Müslüman unsuru sürdürüyor....”(Adıvar 1982: 34)

Romanda millî egemenlikten söz edilerek meşrutiyet fikrine yönelik fikirler ifade edilmekte ve meşrutiyet fikri eleştirilmektedir:

“... Demek Osmanlı Türkleri yaşayabilmek, uygar olmak yetenek ve hakkını istiyorlar. Fakat istedikleri ulusal egemenlik oluyor. Ulusal egemenlik o zaman, evet, Fransa’da, İngiltere’de, Almanya’da ve her yerde kabil; fakat Türkiye’de zor. Ulusal egemenlik Osmanlı ulusunun karmaşığı içinde gayet tuhaf ve dolambaçlı bir anlam alıyor. Bundan Rum, Bulgar, Türk, Arap, Arnavut hepsi başka başka anlam çıkarıyor; hatta aynı ırklar içinde çeşitli sınıflar bile buna başka anlam veriyorlar. Rumların bir kısmı Yunanistan’a katılmak; Bulgarlar, Bulgaristan’a katılmak; Arnavutlar, bilmem ne; Türkler kendi kudret ve sayılarının ve yeteneklerinin yönetemeyeceği belirsiz bir “merkeziyet” vesaire istiyorlar. Birdenbire Osmanlı İmparatorluğu pek gevşemiş ve çürümeye yüz tutmuş, esasından sarsılıyor. ...” (Adıvar 1982: 35)

Halide Edip romanında Türkün başka ırklara hizmet etmekten kendine hizmet edemediğini, başka ırkların yükünü taşımaktan kendi yükünü taşımaya zaman kalmadığını belirtmektedir. Balkan Savaşları ile Osmanlı Devleti’nin yıllarca başına bastığı milletlerin ayrılmasının ne kadar acı bir tablo oluşturduğuna dikkat çekerek farklı ırka mensup Müslümanların da isyan etmesini gelinen son nokta olarak görmektedir:

“...Müslüman Arnavutların dünyada biricik Müslüman hükümeti olarak kalan vatanlarını, Avrupa’nın paylaşacağı, yağma edeceği bir ülke hâline koyacaklarını düşünmeyerek, bu tehlikeli zamanda isyan ettiklerini görüyoruz. ...” (Adıvar 1982: 37)

Eserde Türkün Osmanlı Devleti’nin temel unsuru olduğu; fakat hak ettiği değeri bulmadığı belirtilmektedir:

“...Kavgaları ayıran, sınırlarını bekleyen, kendi ülkesinden başka, kendi ırkından başka her ırk için ölüp hiç de şu memlekette bir nasip almayan Türk’ten nefret etmemeli, bu, sınır beklemekten tarlasını süremeyen, başka memleketlerin yolları ve kültürü için vergi verip kendi yurdu karanlık kalan, hatta memlekete çocuk yetiştirmeye bile vakit bulamadığından öteki ırkların nesilleri çoğalıp yerine sığmazken onun ocağı, tarlaları ve bütün bayındırlığı ile beraber ırkı da azalıp sönen, her şeyi yapabilen evlatları kâh Kürdistan, kâh Arabistan, kâh bilmem nerede bir ordu, bir kaza, bir vilâyet idare ettiği için, kendi ırkının kafa olgunluğuna ve uygarlığına hiç yardımı olmayan Türklere haksız birer zalim diye bakmamalı.” (Adıvar 1982: 37, 38)

Osmanlı Devleti merkezîyetçi anlayışından vazgeçerek adem-i merkezîyetçiliği esas almalıdır. Buna model ise federatif Amerika'dır. Osmanlı Devleti, Türkler dışındaki ırkların kendi başlarına müstakil idarelere ve sorumluluklara bırakılarak, tek bir hükümdarın etrafında kurulacak federatif bir Türk-Osmanlı İmparatorluğu şeklini alacaktır. Kendi ırkından olmayan insanların yükü -vergi ve askerlik sadece Türklere ait olduğundan- mahallî idareler vasıtasıyla Türkün omuzlarından kalkınca, o da kendi kendisine ilerlemek, kendi ana toprağını geliştirmek ve nüfusça artmak imkânını bulacaktır.

Romanda aynı zamanda Yeni Turan kadınları ile Yeni Osmanlı kadınları giyiniş bakımından karşılaştırılır. Yeni Osmanlı kadınlarının modayı da takip etmelerine karşılık Yeni Turan kadınlarının halk tarafından daha çok sevildiğine dikkat edilmektedir.

Yeni Osmanlılar, Yeni Turan kadınlarının icraatlarını olumsuz bir propaganda vesilesi olarak kullanırlar. Olumsuz propaganda kullanılan icraatlar arasında Yeni Turan kadınları tarafından açılan Cuma Okulları, kadınların cemiyet işlerinde çalışmaları vb. de vardır. Yeni Osmanlılar bu propagandaları yaparken genelde din merkezli hareket etmektedirler. Yeni Osmanlıların tüm bu propagandalarına rağmen Yeni Turan partisi mefkurevî fikirlerinden vazgeçmez.

"... Yeni Turan kadınlarının bazıları eski Arap Müslüman kadınları gibi "icazet" alıp camide ders vermek istiyorlarmış, veriyorlarmış, mış, mış!" (Adıvar 1982: 19)

Yazar romanında aslında Yeni Turan'a muhalif olan Asım'ın ağzından Yeni Turan ile Yeni Osmanlılar arasında mukayese yapar. Yeni Turan'ı Asım'a övdürerek aslında karşıt görüşlülerin bile içten içe Yeni Turan görüşünü benimsemeye başladıklarını sezdirir. İlerleyen aşamalarda Hamdi Paşa'nın bile gittikçe Yeni Turan'ın fikirlerini benimsemeye başladığını ifade ederek Yeni Turan yanlısı ve Yeni Osmanlı karşıtı fikirlerini sürdürür.

"Eski Turan'ın çocuklarına karışarak ortaya koydukları Osmanlı tipine önem veren, onun karakterini korumak isteyen biz Yeni Osmanlılar ile bu, ataların başladığı dümdüz hatta doğru yola çıkarak oradan olgunluğa yürümek isteyen Yeni Turan çocukları arasındaki ayrılığı, bütün güç ve gerçeği ile o gün anladım. Bu güzel, pürüzsüz sesler neyle beraber ruhlarımızda, dimağımızda, çevremizde çırpınarak tâ göklere çıkarken, beni de atalarımın eski ruhu çağırıyor sandım. Fakat ben, o eski Turan'ın ana yolundan çıkarak Osmanlılık denilen özel yolda yürüyen arkadaşlarımdan ayrılmamaya karar verdim. O yol duygularımı, ruhumu bütün varlığımı çağırsın, gitmeyeceğim, gitmeyeceğim." (Adıvar 1982: 26-27)

Romanda yine Yeni Osmanlılara karşı en büyük eleştiriyi kendisi de bir Yeni Osmanlıcı (merkeziyetçi) olan Asım yapmıştır. Yazar Asım'ın ağzından eleştiri yaptırarak inandırıcılığı en üst seviyeye çıkarmıştır. Ayrıca “Yeni Turan fikrini bırakın, bizi karşıt görüşlüler bile benimsemeye başladılar” mesajı vermeye çalışmıştır.

“Zaten bu muhalefet akıllı adamları aldatamamıştır. Yalnız köylüleri etkiledik. Bu da gelecek seçimde bize kazandırabilsin diye. Bu biricik fırsatımızı köylülere karşı prensiplerimizi değiştirerek kaybedemeyiz. Hatta biz bugün bütün Yeni Osmanlılar, bu sosyal yenileşme tasarılarının yanında oy bile versek halkta uyandırdığımız ve her gün büyümesine çalıştığımız taassup dalgasına karşı direnemeyiz. Bu beni bile düşünceye sürükleyecek kadar büyüyor. Oğuz meselâ, Anadolu’da baştanbaşa okul açtı. İlköğrenimi zorunlu kıldı.

Bu şiddetten ötürü, ilkokul öğrenimi görmemiş bir Anadolu çocuğu yok. Sonra, Anadolu’nun yolları, trenleri... Derece derece bir ferahlık başlamadı değil. Geçen bayramda Bursa’ya gittiğim vakit kenti tanıyamayacaktım. Kente girmeden, sıra ile bayındır fabrika bacaları... Hatta Keşiş’in dişli tren ve Keşiş üzerindeki yeni otel bile onun başarılarından. Bursa kendi memleketi diye de belki elektrikleri, yolları, trenleri, ziraatı ve zengin banliyöleri ile zengin bir halkı var. Fakat orada bile onun sertliğinden ve biraz fazlaya kaçan sosyal yenilik tasarılarından ürken, onlara karşıt, pek karşıt bir çoğunluk hissediliyor.” (Adivar 1982: 93, 94)

Osmanlı Devleti’nin dolayısıyla merkeziyetçilerin fethettikleri yerlerde uyguladıkları dil politikasına da romanda ciddi bir eleştiri vardır:

“Memlekette yedi sekiz ırkın, yedi sekiz dili olması ne “adem-i merkeziyet” hislerinin ne de bugünkü milliyetperverlik hislerinin verimidir. Bu eski Osmanlıların bilgisizlik ve ilgisizliklerinin ortaya çıkardığı bir şeydir. Çok zaman önce Türk okulları açılmış, Türkçe öğretimi yapılmış olsa idi, bir Arnavut milliyetçi akımı karşısında bulunmazdık. Gene Müslüman olmayan kardeşlerimiz için de birkaç yüzyıl öncesi, “merkeziyet” denilen politika, ideali izleyen bir hükümet ve ulusun yapacağı her şeyi yapmış olmamız gerekirdi. Fakat atalarımız yakın vakte kadar idealsiz, durgun, suskun olarak her şeyi bıraktılar. ...” (Adivar 1982: 84)

Roman boyunca Yeni Osmanlılar partisinin lideri ve Osmanlılık (merkeziyetçilik) düşüncesinin en şiddetli savunucusu -Kaya’dan etkilendiği bazı anlar hariç- olarak karşımıza çıkan Hamdi Paşa, Osmanlılığın belki de son temsilcisi olarak haykırmaktadır:

“...Yurdun ihtiyar ve tecrübeli bir askeri ve siyasi adamı olarak söylüyorum ki, bu Türk milletseveri, daha bilmem ne milletseveri akımı ile “adem-i merkezîyet” bir felakettir, bir bölünme ve yıkılıştır. Zaten milliyetçilik akımı ve “adem-i merkezîyet” akımı bu işten birbirini doğuran iki felaket! Sanır mısınız ki başka dil, başka geçmiş, başka isteklerle bir hükûmete yedi sekiz ırk, siyasi teşkilatları ayrı olduğu halde, bağlı kalsın? Hayır! Dağılıyoruz. İnanınız, Türkler, siz ki bu milliyetçilik, Türklük diye Osmanlılık'tan yüz çeviriyorsunuz, birer birer kendi özel kanunlar, istekler, dillerle milliyetçilik akımınızın tabii bir sonucu olarak ayrı ayrı ayrılıyorsunuz! Sizin de Osmanlılık bağlarınız çözülüyor. Zannetmeyiniz ki bununla kendi başınıza kendinize özel bir hükûmet yapabilirsiniz? Buna da hayır! Bu ırk ve millî eğilimlerinize uymayan memleketlerin, birer lokması olursunuz.

Ermeniler, Rusya; Araplar, İngiltere ve Adalar, Akdeniz'e hâkim deniz memleketleri ve milletleri arasında kişiliklerinizi, milliyetinizi, namınızı, her şeyinizi, Türk imparatorluğu hülyasıyla dağıtıyorsunuz ve siz Türkler, siz bu hâlinizle, bu vatandan kendi elinizle büyük parçalar koparıldıktan sonra, acaba Anadolu'da küçük birer aşiret haline geleceğimizi, belki altınızda yalnız atlarınızla, Orta Asya'ya yüzünüzü çevirdiğinizi, anlayamıyor musunuz? Son sözü söylemeden, durunuz ve bir an düşününüz! Eğer merkezîyetten Dahiliye Nazırı Beyefendi'nin önceden beri ileri sürdüğü Yeni Turan politikasının biricik silahı ve gücü olarak “Türk unsuru zarar görüyor, Türk unsuru bitiyor” feryadı doğru ise, “adem-i merkezîyet”ten de bütün bir Osmanlı İmparatorluğu dağılıyor.

Hem niçin Türk unsuru diye haykırıyorsunuz? Türk unsuru isterse perişan olsun, Türk unsuru Osmanlı ulusunda yaşayacak Türklük ve kişilik bırakmamıştır. Amerika'dan hangi İngiliz, Amerika'yı kuran İtalyan, İspanyol vesair kavimlere karşı “İngiliz, İngiliz unsuru” diye bir davada bulunmuştur? Bugün ne Anglo-Sakson, ne Latin olmayan bir Amerika hükûmeti ve Amerikan ulusu, özel milliyetlerin ortadan kalkması ile genel bir milliyet altında bir “Amerika Milleti” yapmış değil midir?” (Adivar 1982: 84)

Yeni Turan partisinin başkanı olarak karşımıza çıkan Oğuz hak bildiği yolda ilerlemekte kararlı olduğunu her defasında vurgular ve herkesi bu yolda kendisiyle ve partisiyle birlikte hareket etmeye çağırır. Memleketteki bölünme tehlikesi konusunda adem-i merkezîyetçileri de kendilerini de suçlu görmez. Zira yöntemleri farklı olsa da her iki parti de bozgun psikolojisi içerisinde çökmekte olan bir devletin kurtarılması için çözüm arayışları içerisinde.

Söz konusu bölünme ve çöküş konusunda eski Osmanlıları kusurlu bulur. Bu durum eski Osmanlıların ilgisizliklerinin ve bilgisizliklerinin bir sonucudur der. Çok zaman önce Türk okulları açılmış ve Türkçe eğitim yapılmış olsaydı bir Arnavut milliyetçi akım ile karşılaşmayacağımızı belirtir. Atalarımızın yakın vakte kadar idealsiz, durgun ve suskun olarak her şeyi bıraktıklarından şikâyet etmektedir. Gayrimüslim anasının isyanını engellemek için Türklerin ezilmesine daha fazla müsaade etmeyeceklerini ifade ederek bir manifesto niteliğindeki şu ifadelere yer verir:

“Türkler! Bir Türk sıfatıyla haykırım ki: “Varsın Türk unsuru zarar görsün, varsın Türk unsuru bitsin” diyen her kişiye, kuvvete ve harekete karşı Türkler artık boyun eğmeyecektir.”

Yeni Turan romanında en önemli figürlerden biri de büyük mefkûreleri olan kadın tipidir. Romandaki kadın tipi marazi aşk duygularından uzak, erkeğinin yanı başında hatta çoğu kez onun da önünde iş hayatının ve sosyal hayatın içerisinde. Bu yönüyle Osmanlı Devleti'nin kuruluşundaki “bacıyan-ı rum (Anadolu Bacıları)”ları çağırıştırır:

Yeni Turan'ın son zamanlarda herkesin sevgilisi hâline gelmeye başladığından bahisle Yeni Turan okulları, kurumları, gece salonları, yardımseverler, nüfusu artırma, genel sağlık kulübü, Türk edebiyatı, Türk olan her şeyden yana olanlar ve gazeteleri artık herkesin dikkatini daha fazla çekmekteydi. En çok göze çarpan uygulamalarından biri “Türk Kadını Kurumları”dır. Yeni Turan kadınlarını okutuyor, erkeklerle birlikte omuz omuza çalışmalarını teşvik ediyordu. Kıyafetleri sade ve kadınsılıktan uzak fakat yarattıkları Türk ve İslam sentezini çağırıştırıyordu.

Yeni Turan kadınları erkeğin evinde bir sevda süsü olmak yerine öğretmenlik yapan, ağırbaşlı, karakterli, hastabakıcı yetişen, gerektiğinde cepheye de giden, ordunun dikişini dikmek için kadın çalışma yurtlarında çalışan, eski Türk işleme sanatlarını Yeni Turan'a uygulamak için ekonomik, insancıl, bilimsel ve diğer her anlamda çalışan kendini mefkûresine adanmış bir karakter heykeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın bütününde yazar bize ideal bir kadın tipi çizmektedir. Bu kadın tipi ile ancak nihai hedefe varmak mümkündür (Adıvar 1982: 19).

Romanda Yeni Turan partisinin başkanının adının da Oğuz olması bir rastlantı değildir. Oğuz'un ilk Türk Hakanı'nın adını taşıması, Osmanlı Devleti'nin ilk başkentinde yetişmesi ve vefatından sonra yerine geçen şahsiyetin adının Ertuğrul olması gibi unsurlar okuyucuya tarihî süreklilik hissiyatı vermekte ve Osmanlı Devleti'ni kuran iradenin ne kadar dirayetli olduğuna dair göndermelerde bulunarak içinde bulunulan duruma yansıtma yapılmaya çalışılmaktadır (Adıvar 1978: 160).

Çalışmamız boyunca romandan çıkarsamaya çalıştığımız sonuçlar itibariyle *Yeni Turan* romanı dağılmakta olan bir devletin son çırpınıklarının muhafazakâr ve modernist iki partinin penceresinden nasıl görüldüğüne dair ipuçları içermektedir. Nihayetinde bir edebî eser de olsa *Yeni Turan* romanı çokuluslu bir devletten millî bir devlete gidişatın romanıdır. Yazarın Türklerin geleceğine dair tereddütlerinin ve ümitlerinin mahsulüdür. *Yeni Turan*, bir kimlik arayışının ve bu kimliği tesis edecek karakter heykelinin ana çizgilerini vermesi ve belgesel özellikler göstermesinden dolayı önemlidir. Eserde ele alınan konuların bir kısmının günümüzde de hâlâ tartışılıyor olması eserin geçmişten günümüze seslenebilmesine imkân vermektedir.

KAYNAKÇA

- ADIVAR, Halide Edib (1329). *Yeni Turan*, İstanbul: Tanin Matbaası.
- ADIVAR, Halide Edip (1982). *Yeni Turan*, Beşinci Baskı, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- ENGİNÜN, İnci (1978). *Halide Edib Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2398.
- ENGİNÜN, İnci (2006). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- YUMUŞAK, Firdevs Canbaz (2012). "Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği", *Bilig*, Sayı: 61, Bahar 2012.
- HANİOĞLU, M. Şükrü (2012). "Türkçülük", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 41, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖMER SEYFETTİN, *Bütün Eserleri-Hikâyeler*, (Hazırlayan: Hülya Argunşah), Cilt: 2, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ÖZDEMİR, Fatih (2008). "Kızılma'yı Arayan Üç Yazar: Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp, Ragıp Şevki Yeşim", *Turkish Studies*, Volume 3/5, Fall 2008.
- TURAL, Sadık (1978). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yıllarında (1908-1920) Edebiyatımızda Türkçülük Akımı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ZİYA GÖKALP (2007)., *Bütün Eserleri I [Rusyadaki Türkler Ne Yapmalı; Türkleşmek, İslamlaşmak, Muâsırlaşmak; Türk Tôresi, Doğru Yol, Hâkimiyet-i Millîye ve Umdelerin Tasnîf ve Tefsîri, Türkçülüğün Esâsları, Türk Medeniyeti Tarihi, Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikleri, Malta Konferansları.]*, (Hazırlayan: M. Sabri Koz), İstanbul: YKY Yayınları.
- ZİYA GÖKALP (1976). *Kızılma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ZİYA GÖKALP (1918). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, İstanbul: Yeni Mecmua.

HALİDE EDİP'İN *VURUN KAHPEYE* ROMANINDA FARKLI BOYUTLARIYLA MİLLÎ MÜCADELE'YE YAKLAŞIM

Erdoğan KUL*

Özet

Millî Mücadele dönemi, hem savaş yıllarında yazılmış belli sayıdaki romanda hem de sonraki yıllarda verilen çok sayıda eserde çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Kendisi de doğrudan cephelerde görev yaparak bu mücadelenin içinde bulunmuş olan Halide Edip, *Vurun Kahpeye* romanında, sadece düşman işgaline karşı kazanılan bağımsızlık savaşının mutlak ve kalıcı bir zafer için yeterli olamayacağını fark ettirmeye çalışır. Onun bakışına göre asıl zafer, bağımsızlığın ortadan kaldırılması yanında, yozlaşmış yönetim anlayışı ve işlevsizleşmiş eğitim-öğretim sisteminin Batılı modellere uygun olarak düzenlenmesiyle kazanılacaktır. Böylece yazar, Millî Mücadele'ye daha kapsamlı ve uzun vadeye yayılmış çabaları da sürece dâhil eden bir bakış ortaya koyar. Romanda, Kuva-yı Milliye yüzbaşısı Tosun Bey'in askerî planda yürüttüğü mücadele ile nişanlısı Aliye'nin bir öğretmen olarak eğitim-öğretim cephesinde verdiği mücadele aynı düşünsel arka plana dayalı, aynı amaca dönük, birbirini tamamlayan ve birbirini anlamlı kılan eylemler olarak gösterilir. Bu yazıda, Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanındaki farklı Millî Mücadele yaklaşımı ana noktalarıyla değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Millî Mücadele, Halide Edip, Roman, Eğitim-Öğretim, Modernleşme.

* Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: erdogankul@gmail.com

APPROACH TO THE NATIONAL STRUGGLE WITH DIFFERENT DIMENSIONS IN THE NOVEL “VURUN KAHPEYE” (HIT THE WHORE) WRITTEN BY HALİDE EDİP

Abstract

The period of National Struggle has been discussed and dealt both in a certain number of novels written in the war years and in the great number of masterpieces produced in the following years with its various aspects. Halide Edip, who herself also involved in this struggle by working directly at frontlines, in her novel named "Vurun Kahpeye", tries to make the reader aware of the fact that the independence war won against invasion of enemy alone could not be sufficient for an absolute and permanent victory. According to her point of view, the main/permanent victory will be won, besides elimination of the bigotry, by designing the degenerated management mentality and the nonfunctional education system in conformity with Western models. Thus, the Author reveals a point of view which included into the process also the more comprehensive and long-term efforts spread over the National Struggle. In the Novel, the struggle carried out by Tosun Bey, Captain of "Kuva-yı Milliye" (National Military Forces), at Military Plan and the struggle given by his fiancée Aliye at the front of education as a teacher have been displayed and described as the events based on the same intellectual background, which are oriented towards the same purpose, complementary and made each other meaningful. In this paper, Halide Edip's approach to the National Struggle which is different in her novel called "Vurun Kahpeye" will be tried to be evaluated and studied with the main points.

Key Words: *National Struggle, Halide Edip, Novel, Education, Modernization.*

Giriş

Çanakkale zaferine, Irak'ta ve Kafkas Cephesi'nde gösterdiği başarılarla karşın I. Dünya Savaşı'ndan yenik ayrılan Osmanlı Devleti; 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesi'nin ilgili hükümleri uyarınca İtilaf devletlerinin dört bir yandan işgaline uğramakta, sınırlarını ve varlığını yitirme noktasına doğru sürüklenmekteydi. O nedenle, İstanbul hükümetinin gücünü ve iradesini bütünüyle yitirdiği bu süreçte, Anadolu ve Rumeli'de halkın işgal karşısındaki tepkisi örgütlü bir direnişe, bir kurtuluş mücadelesine dönüşmeye başlamıştı. Nitekim bunun bir sonucu olarak kurulan "Müdafaa-i Hukuk" cemiyetleriyle birlikte 1919'un başlarından itibaren silahlanan ve "Kuva-yı Milliye" olarak adlandırılan gruplar; Karadeniz, Ege ve Güneydoğu'da bu mücadele duygusu içinde bazı çatışmalara giriyorlardı. 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkan Mustafa Kemal, 22 Haziran 1919'da yayımladığı Amasya Tamimi ile milletin bağımsızlığını

yine milletin azim ve iradesinin sağlayacağını ilan ederek, verilecek kurtuluş mücadelesinin aktörlerini ve dayanağını açıklamış oluyordu. Böylece Türk milletinin, imzalanışından üç gün sonra yürürlüğe giren 11 Ekim 1923 tarihli Mudanya Mütarekesi'ne ve hükümleri çeşitli tarihlerde uygulamaya geçirilen 24 Temmuz 1923 tarihli Lozan Antlaşması'na kadar verdiği "Kurtuluş Savaşı" başlıyordu.

"Millî Mücadele Dönemi" olarak da adlandırılan bu savaş süreci, gerek sığağı sığağına yaşandığı zaman aralığında gerekse de sonraki yıllarda çeşitli yönleriyle pek çok romana konu olmuştur. Bunlardan bir kısmında [*İstanbul'un İcyüzü/ İstanbul'un Bir Yüzü* (Refik Halit Karay), *Gün Batarken* (Ercüment Ekrem Talu), *Çıldırın Kadın* (Ethem İzzet Benice), *Zâniyeler* (Selahattin Enis Atabeyoğlu), *Gizli El* (Reşat Nuri Güntekin), *Coşkun Gönül* ve *Harp Dönüşü* (Burhan Cahit Morkaya), *Çoban Yıldızı* ve *Pervin Abla* (Mahmut Yesari), *Cânân* ve *Mahşer* (Peyami Safa), *Billûr Kalp* (Hüseyin Rahmi Gürpınar), *Acılar* (Agâh Sırrı Levend)] ana konu ya da değini düzeyinde -Millî Mücadele'nin de zeminini oluşturan- I. Dünya Savaşı sonrasında olumsuz koşulları ve bu durumu kendilerince fırsata çeviren "savaş zenginleri"/"vurguncular" (Kacıroğlu 2009: 117-136) anlatılırken asıl ağırlığı oluşturan kısmında ise farklı açılardan Millî Mücadele'ye yer verilir: *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye*, *Zeyno'nun Oğlu* (Halide Edip Adivar); *Sodom ve Gomore*, *Yaban*, *Ankara* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu); *Çalikuşu*, *Yeşil Gece*, *Eski Hastalık* (Reşat Nuri Güntekin); *Kan ve İman* (Ercüment Ekrem Talu); *Dikmen Yıldızı* (Aka Gündüz); *Halâs* (Mehmet Rauf); *Gökmen* (Güney Halim); *Bir Akşamdı*, *Sözde Kızlar*, *Biz İnsanlar* (Peyami Safa); *Allahısarmarladık* (Esat Mahmut Karakurt); *Nişanlılar* (Burhan Cahit Morkaya); *Yalnız Dönüyorum* (Şükûfe Nihal); *Dinmez Ağrı* (Mükerrem Kâmil Su); *Mülazımın Romanı* (Abidin Daver); *Türk Yıldızı Emine* (Kâmil Yazgıç); *Toprak Mahkûmları* (Sıtkı Şükrü Pamirtan); *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Yorgun Savaşçı* (Kemal Tahir); *Kalpaklılar*, *Dolu Dizgin* (Samim Kocagöz); *Pertev Bey'in Üç Kızı* (Münevver Ayaşlı); *Toz Duman İçinde*, *Vatan Dediler* (Talip Apaydın); *Kutsal İsyân*, *Anadolu'da Bir Yunan Askeri* (Hasan İzzettin Dinamo); *Var Olmak*, *Vatan Tutkusu* (İlhan Tarus); *Küçük Ağa* (Tarık Buğra); *Bozkırda Sabah* (Bekir Büyükarkın); *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı* (İlhan Selçuk); *Kurtlar Sofrası*, *Sırtlan Payı*, *Dersaadet'te Sabah Ezanı*, *Allah'ın Süngüleri: Reis Paşa* (Attila İlhan); *Bir Göçmen Kuştu O*, *Emir Bey'in Kızları* (Ayla Kutlu); *Üç Aliler Divanı*, *Çiçekli Mumlar Sokağı* (Yılmaz Karakoyunlu); *Ankara 1920* (Celal Hafıfbilek); *İzmir'in İşgalinden Kurtuluşa* (Ferzan Gürel); *Gazi ve Fikriye*, *Millî Mücadelede Çamlıca'nın Üç Gülü* (Hıfzı Topuz); *Ulus Dağına Düşen Ateş* (Mustafa Yıldırım); *İzmir: 13 Eylül 1922* (Mehmet Coral); *19 Mayıs 1919*, *Şu Çılgın Türkler* (Turgut Özakman); *Veda/ Esir Şehirde Bir Konak*

(Ayşe Kulin)... Millî Mücadele'nin gerek doğrudan savaş süreci ve sahneleriyle gerekse fon olarak yer bulduğu bu romanlarda, İstanbul'un yanı sıra Anadolu'nun çeşitli kent, kasaba ve köylerine kadar uzanan bir mekânsal genişlikten ve değişik bakış açılarından Millî Mücadele konusu işlenir (Sevinç 2009: 2011-2040). Cumhuriyet döneminde "savaş"ı merkeze alan romanlar çoğunlukla Millî Mücadele'yi hareket noktası almış, "günümüzde ulusalcılığın yükselmesine paralel olarak yeniden Milli Mücadele'ye ve Milli Mücadele'nin yeni biçimlerine odaklanmıştır" (Türkeş 2006: 62).

Söz konusu eserler arasında Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanları, hem yazıldığı dönemi anlatması hem de yazarın mücadeleye doğrudan katılımına dayanan tanıklıklardan izler taşıması dolayısıyla özel bir önem taşır. 15 Mayıs 1919'da İzmir'in işgal edilmesinden sonra başlayan protesto mitinglerinde aktif rol oynayan Halide Edip; Fatih, Kadıköy, Sultanahmet mitinglerinde konuşmalar yapmış, İtilaf devletleri temsilcilerine verilmek ve aynı zamanda cami ve mescitlerde okunmak üzere hazırlanan protesto bildirimlerini yazıp imzalayanlar arasında yer almıştır (Altınkaynak 2004: 3). Bunun yanı sıra Batı cephesinde de bulunmuş, görevlendirilme talebi üzerine Mustafa Kemal'den aldığı 18 Ağustos 1921 tarihli olumlu yanıtla önce onbaşı, sonra çavuş, İzmir'in kurtuluşu sırasında da başçavuş olarak Ocak 1922'de Ankara'ya dönene kadar cephe görevini sürdürmüştür (Adıvar 1979: 179). Sanat anlayışı ve konuları bakımından Halide Edip'in 1923'e kadar yazdığı romanların iki ana grubu teşkil ettiğini belirten Çetişli (2007: 217); bireyin dünyasını esas alan *Heyulâ*, *Raik'in Annesi*, *Seviye Talip*, *Handan* ve *Mev'ud Hüküm*'ü bu bakımdan "ferdiyetçi," toplumu esas alan *Yeni Turan*, *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'yi ise "toplumcu" roman grubuna dâhil eder.

Yeni Turan'la (1913) başlayan bu toplumcu yönelimin Millî Mücadele eksenindeki ilk ürünü olan *Ateşten Gömlek*'i (1922), *Vurun Kahpeye* (1923) izler. *Ateşten Gömlek*'te, Sakarya Savaşı'nda yaralanan Peyami'nin anıları etrafında Millî Mücadele'den kesitler sunulurken *Vurun Kahpeye*'de, idealist bir öğretmen olan Aliye'nin görev yaptığı kasabada geriliğe ve gericiliğe karşı verdiği mücadele merkeze alınır. Kahraman'a göre (2003) romanın düşünsel yapısı, "Kurtuluş Savaşı döneminin neredeyse bugün de tıpa tıpa aynı olan ideolojik açılımının bir uzantısıdır." 1923'te *Akşam* gazetesinde tefrika edilen ve eski harflerle ilk basımı 1926'da (Mahmut Bey Matbaası, İstanbul), yeni harflerle ilk basımı ise 1943'te (Remzi Kitabevi, İstanbul) yapılan roman, bugüne kadar üç kez filme de aktarılmıştır (Kalpaklı 2014: 11). Biz bu yazımızda, eserin kaynakçada yer verdiğimiz son basımını kullanacak, oradan yapacağımız alıntılara ait sayfa numaralarını ayrıca içinde belirtmekle yetineceğiz.

1. Olay Akışı

Annesini ve yüzbaşı olan babasını küçük yaşta kaybeden Aliye, kimsesiz geçen öğrenim yaşamını Dârümuallimat'ta (Kız Öğretmen Okulu) tamamladıktan sonra Anadolu'da görev alma isteğiyle öğretmenliğe başvurur. Bunun üzerine, kimsenin gitmek istemediği bir kasaba okuluna ataması yapılır. Burada, onu vefat eden kızları Emine'nin yerine koyan yaşlı bir karıkocanın, Ömer Efendi ve Gülsüm Hala'nın yanında kalır. Göreve başladığı okul bakımsız ve pis, öğrencileri laubali ve yaramazdır. Okulun diğer öğretmeni Hatice Hanım ve Maarif Müdürü de mevcut yapıya uygun hareket etmektedirler.

Aliye, bu duruma kayıtsız kalmaz; okulda ayrıcalıklı davranılmaya alışmış eşraf çocuklarından Sabri'nin bir çocuğu dövmesine engel olur, ceza olarak onu okuldan evine gönderir. Böylece kasabanın en zenginlerinden olan Kantarcıoğulları'nın da düşmanlığını kazanır. Kantarcıoğulları'ndan Uzun Hüseyin, yanında Sabri'yle bir gün dersin ortasında sınıfa girer ve Aliye'ye hakaret ve tehdit dolu sözlerle çıkışır. Aliye, Uzun Hüseyin'in karşısında pes etmez, onu okuldan dışarı çıkarır. Bu olay, öğrencilerde ve etrafta şaşkınlık yaratır. Güzelliği ve sağlam kişiliğiyle Aliye, kasaba halkının ilgi odağı olmuştur. Başta Uzun Hüseyin olmak üzere kasaba eşrafının gençleri Aliye'ye talip olmaya, onu Ömer Efendi'den istemeye başlarlar; ama hepsi tek tek reddedilir. Maarif Müdürü'nün ve çoğu kasaba erkeğinin de Aliye'de gözü vardır.

Bir yandan da İzmir'i işgal eden Yunanlılar ilerlemeye, kasabaya yaklaşılmaya başlamışlardır. Kimse Yunan işgalini istemediği hâlde eşraf Kuva-yı Milliye hareketini bir tür Bolşeviklik olarak görmekte, mallarına el koyup halka dağıtacağından endişelenmektedir. Bazıları ise körü körüne İstanbul hükümetine bağlıdır. Bu nedenle kasabada Kuva-yı Milliye konusunda bir ikilik vardır. Millî duygularını güçlendirmek amacıyla öğrencilerine marşlar okutup ellerinde bayraklarla gezdiren ve bu davranışıyla Kuva_yı Milliye yanlısı olduğunu belli eden Aliye, bir cuma namazı çıkışında halkı meydanda toplayıp Kuva-yı Milliye aleyhine vaaz veren Hacı Fettah Efendi'nin sözlerine tanık olur. Bundan rahatsız olan Hacı Fettah Efendi, çevresindekileri, erkeklerin içinde yüzü gözü açık şarkılar söyleyerek dolaştığını söylediği Aliye'ye karşı kışkırtmaya çalışır. Zaten kendi dünya görüşüne, istediği kadın modeline ve tüm bunlarla kurduğu çıkar ilişkilerine uygun bulmadığı için başından beri Aliye'ye karşı bir düşmanlığı vardır.

O sırada kasabaya, Kuva-yı Milliye komutanlarından genç bir yüzbaşı olan Tosun Bey ve arkadaşları gelir. Kasabada bulunduğu süre içinde Ömer

Efendi'nin evinde kalması uygun bulunan Tosun Bey, ertesi gün eşrafı toplayarak, arkadaşlarının ihtiyaçları için kasabanın ileri gelenlerinden bir miktar para toplayacağını açıklar. Hakkında olumsuz bilgiler aldığı Hacı Fettah Efendi'nin karşı çıkması üzerine maiyetindekilerden, cezasını sonra belirleyeceğini söyleyip onu götürmelerini ister. Para vermekten kaçınan eşraf, bu isteği çarpıtarak yalmaya başlar; kısa sürede kasaba halkı, Tosun Bey'in yoksul zengin demeden herkesi haraca kestiği, itiraz edenlere işkence yaptığı söylentileriyle korkuya kapılır. Kadınlar toplanarak Tosun Bey'e engel olması ve Hacı Fettah Efendi'yi serbest bırakmasını sağlaması için Aliye'ye yalvarırlar. Aliye, istediklerini yapacağı konusunda Hacı Fettah Efendi'nin yaşlı eşine söz verir. Bu kararlılıkla Tosun Bey'in karşısına çıkan Aliye, gerçeği öğrenir. İlk karşılaşmalarında Tosun Bey'le aralarında başlamış olan duygusal ilgi de aşka ve evlilik kararına dönüşür; Tosun Bey onu Ömer Efendi'den ister. Kasaba halkı huzurunda, kimseden para almayacağını, Aliye ile nişanlandığını, düşman askerlerini engellemek üzere bir köprüyü imha etmeye gideceklerini, on beş gün sonra dönüp düğün yapacağını, bu mutlu günün hatırına Hacı Fettah Efendi'yi de affettiğini söyleyip kasabadan ayrılır.

Serbest kalan Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Küçük Hüseyin Efendi ise hain bir plan kurarlar: Yunan karargâhına giderek komutanı bilgilendirecek, Tosun Bey'in kasabaya dönüp Aliye'yi almasını engelleyeceklerdir. Sabah erkenden karargâha giderek komutan Damyanos'a Tosun Bey'in planını anlatırlar. Kasabaya geldiklerinde kendilerini en iyi biçimde karşılayıp ağırlayacaklarına, halkı da buna razı edeceklerine söz verirler. Ayrıca Ömer Efendi'nin topraklarını Hacı Fettah Efendi'ye, Aliye'yi de Uzun Hüseyin Efendi'ye vermesi konusunda Damyanos'u ikna etmeye çalışırlar.

Nitekim, iki oğlu Çanakkale'de şehit düşmüş bulunan Latif Ağa'nın mevlit okuttuğu ve Ömer Efendi'nin ticari bir nedenle şehirde bulunduğu bir gece Damyanos'un kuvvetleri kasabayı işgal eder. Halk, Kuva-yı Milliye karşıtlığı dolayısıyla Hacı Fettah Efendi'nin bu işe bir çare bulabileceğini umarak ondan medet umar, ricada bulunur. Onları kurtaracağını söyleyen Hacı Fettah Efendi, bir yandan da yeni planlar yapmaya devam eder: Kasabanın günahkâr ve güzel kadınlarını Yunan askerlerine peşkeş çekerek onların gönlünü kazanacak, bu sayede itibarını da artıracak, sonra bu kadınları taşlatıp öldürterek şeriatın emrettiği cezayı vermek suretiyle Allah'ın rızasını kazanacaktır. Kasaba zenginlerinin listesini çıkaran Damyanos'un asıl amacı, Anadolu'dan son vurgununu yapıp servetini katlamak, askerlerinin de öbürlerini yağmalamasına göz yummak, bu arada halkı baskıyla kontrol altında tutmaktır. Kafasını sürekli meşgul eden

Aliye'nin de kapısına nöbetçi dikmiştir; maddi hedeflerine ulaştıktan sonra Aliye'yi elde edeceğini düşünmektedir.

Nöbetçilere görünmeden duvara tırmanarak Aliye'nin penceresinden içeri giren Durmuş adındaki öğrencisi, Ömer Efendi'nin yakalanıp askerlerce götürüldüğünü haber verir. Aliye, Damyanos'la konuşup Ömer Efendi'yi kurtarmak için Durmuş'un geldiği yoldan gizlice dışarı çıkar; komutan, Aliye'yi etkilemek, gönlünü kendine çevirmek umuduyla Ömer Efendi'yi serbest bırakır. Kalbinde, Aliye'ye karşı, daha önce hiçbir kadına duymadığı duyguların uyandığını fark eder; ona âşık olmuştur. Önce Aliye'yi mutlaka görmeye geleceğini düşündüğü Tosun Bey'i, sonra da tüm servetine el koyacağı Hüseyin Efendi'yi ortadan kaldırıp Aliye'yle birlikte Yunanistan'a gitme hayalleri kurmaya başlar. Damyanos, Ömer Efendi serbest kaldığı sürece Tosun Bey'i yakalamasının mümkün olamayacağına Hüseyin Efendi'nin kendisini ikna etmesi üzerine Ömer Efendi'yi yeniden tutuklatır. Bu kez Aliye'nin isteğini yerine getirmez; ona olan aşkını itiraf edip kendisiyle Yunanistan'a gelmeyi kabul ederse hem Ömer Efendi ve Tosun Bey'i hem de kasabayı kurtarmış olacağını söyler. Aliye, bu kadarına tahammül edemeyeceğini düşünerek bu teklifi reddeder. Bunun üzerine Damyanos, Ömer Efendi'yi idam etme tehdidiyle Aliye'yi korkutur. Aliye, son çare olarak Hacı Fettah Efendi'den ve Uzun Hüseyin Efendi'den ricada bulunmaya gider; ama hüsrân içinde, işittiği kaba sözler ve uğradığı çirkin muameleler karşısında bu kararından dolayı büyük bir pişmanlıkla geri döner.

Aliye, Damyanos'un ne kadar iyi bir adam olduğunu kanıtlamak için Ömer Efendi'yi astırmayıp Yunanistan'a sürgün edeceğini söylediği görüşmeden dönerken yolun kenarında gizlenip kendisini bekleyen Tosun Bey'le tekrar karşılaşınca olup bitenleri ağlayarak ona anlatır ve artık gücünün kalmadığını söyleyip kendisini buradan kaçırmasını rica eder. Tosun Bey Aliye'ye, aşklarının memleket meselesinden ayrı bir yeri olamayacağını, dayanması gerektiğini, bir hafta sonra ya kendisinin ya da Kaptan Selim'in yeniden gelip kendisinden bilgi alacağını belirterek ondan, bu sırada Yunan askerinin ve cephanesinin yerini öğrenmesini ister.

Ömer Efendi, Yunanistan'a sürülür; tarlalarının bir kısmına Hacı Fettah Efendi sahip olur. Damyanos Atina'dan çağrılıp tekrar dönene kadarki sürede Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin Efendi kendilerini halka sanki Kuva-yı Milliye taraftarı gibi göstermeye çalışmışlar, bunda da başarılı olmuşlardır. Aliye'nin uzunca bir süre haber alamadığı Tosun Bey ise önemli bir görevle gizlice kasabaya girmeyi başarır ve Durmuş'un izlediği yöntemle o gece Aliye'nin yanına gelir. Gündüz orada saklanacağını, Türk kuvvetlerinin hücumu geçtiğini, bu hücumun zaferle sonuçlanması için

yapması gereken görevi yerine getirmek üzere akşam karanlığında ayrılacağını söyler. Ama kapıdaki nöbetçilerin sayısı artmış, Aliye'nin evine yönelik gözetim birden yoğunlaşmıştır. Bu durumda Tosun Bey'in oradan nasıl kaçabileceğini düşünürler. Aliye'nin aklına bir fikir gelmiştir: Damyanos'a gidecek, bazı isteklerinin karşılanması durumunda evlilik teklifini kabul edeceğini söyleyecektir. Öyle de yapar; evinin etrafındaki kuşatmanın kaldırılmasını, düşmanı olan Uzun Hüseyin Efendi ile herkese kötülüğü dokunan Hacı Fettah Efendi'nin tutuklanmasını ister. Damyanos'un olası bir kuşkusunu önlemek için de artık karargâhta kalacağını, ama inançları gereği nikâh kıyılana kadar onunla birlikte olmayacağını açıklar. Damyanos, bu koşulların hepsini kabul eder.

Sabaha doğru büyük bir gürültü kopar; Türk ordusu kasabaya girmiş, düşman cephanesini imha etmiş, geçiş köprüsünü havaya uçurmuş, kurtuluş planını başarıyla gerçekleştirmiştir. O panik ve kargaşa atmosferinde Aliye karargâhtan kaçır. Kasabada hiç Yunan askeri kalmadığına kanaat getiren halkın ilk işi, hapisanedekileri kurtarmak olur. Bunlar arasında Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin Efendi de vardır. Halk, bunlara millî birer kahraman gibi davranır.

Hacı Fettah Efendi, orduyu karşılayıp zaferi kutlamadan önce kasabanın namusunu kirleten, din ve ahlak kurallarını çiğneyen bazı kahpelerin de temizlenmesi gerektiğini söyler. Vaktiyle Yunan askerlerine peşkeş çektiği kadınlarla birlikte Aliye'yi tekbir sesleri ve "Vurun kahpeye!" nidaları arasında linç ettirir. Kasabaya ilk giren Binbaşı Âli Bey'in kumandasındaki alayı, Uzun Hüseyin Efendi'yle birlikte en önde karşılar. Yalan ve iftira dolu ifadelerle de linç olayının açıklamasını yaparlar. Latif Ağa ise işin içyüzünü anlatır. Bir ay sonra kasabaya gelen İstiklal Mahkemesi, yargılama sonucunda hıyanetlerini sabit bulduğu Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin Efendi'yi, kadınları öldürdükleri meydanda asarak idam eder. Görevi sırasında vücudunun yarısını kaybeden Tosun Bey, kasabaya döndüğünde Durmuş'tan olup bitenleri öğrenir; Binbaşı Âli Bey'e durumu açıklayıcı bir mektup yazarak ondan Aliye'nin mezarını yaptırmasını, kahramanlığını duyurmasını, temiz adını iade etmesini ister.

2. Kişi ve Mekân Ögeleri Ekseninde Somutlanan Millî Mücadeleci Bakış Açısı

Edebî metinde bütünlüğün sağlanması, onu oluşturan ögeler aralarında kurulan organik bağla mümkündür. Metnin yapısı, ögelerinin hem kendi başlarına hem de birbirleriyle ilişkileri bakımından sahip oldukları nitelik ve yükledikleri işlevle bağlantılıdır. Bu nedenle ögeler, bütüncül bir yapı oluşturmada birbirlerinden soyutlanarak ele alınmaz; çünkü bunların her

birinin varlığı öbürüne bağımlı olarak ortaya çıkar ve sonuçta bu karşılıklı bağımlılık, yapısal bütünlüğü sağlamadaki işlevleri bakımından onları birbirleri için zorunlu hâline getirir. Bu bakımdan metin, yapısal bütünlüğü yaratma işleviyle birbirini oluşturan ve birbirine bağlanan ögeler toplamı olarak da düşünülebilir. Dolayısıyla roman ve öykü gibi kurmaca metin türlerinin ana ögeleri arasında sayılan olay/durum, zaman, mekân, kişi, ileti ögeleri de bu yönde değerlendirilmelidir. Tez ya da iletinin öne çıktığı roman ve öykülerde öbür ögeler, aynı zamanda onu hazırlayıcı, sezdirici, açıklayıcı ya da güçlendirici bir işlev görürler. *Vurun Kahpeye* romanında özellikle kişi ve mekân ögelerinin verilmesi, bunlara ilişkin yapılan saptamalar “tez” ya da “ileti” açısından önemli bir işleve sahiptir. Söz konusu ögeler bu işlev açısından irdelendiğinde; yazarın Millî Mücadele’ye çokyönlü yaklaşımının, savaş ve zafer kavramlarına yüklediği anlamların, bağımsızlaşma ve bağımsızlık anlayışının tutarlı bir bakış açısına oturacak biçimde somutluk kazandığı, ayrıca romanın yapısal bütünlüğünü güçlendirecek biçimde birbiriyle ilişkilendiği görülecektir. Bunları, teze/iletiye göre konumlandırılışları bakımından bir karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirmek de mümkündür. Biz bu karşıtlıklara, ön bir sınıflandırma üzerinden değil, yeri geldikçe değineceğiz.

2.1. Kişiler

Halide Edip’in romanlarında genellikle rastlandığı biçimiyle bu romanında da kişiler, karakterlerine uygun bir fiziksel görünüme sahiptir. Alemdar Yalçın’ın (2012: 192) da belirttiği gibi, “İyi kahramanlar fizik olarak da iyidirler. Kötülerin ise ruh dünyaları fizik yapılarına ve suratlarına aksetmiştir.” Roman tekniği açısından bunun nasıl bir zaafa yol açtığını bir yana bırakarak, romanın tezi/iletisi yönünden nasıl bir işlev gördüğünü belirlemeye çalışalım.

2.1.1. Bireyler

Romanın merkezî kişisi olan **Aliye**, küçük yaşta annesini veremden kaybettikten sonra şehit düşen yüzbaşı babasının da izini bulamamış, kimsesiz ve yalnız çocukluğunu “Darülmuallimat’ın tahta sıraları arasında” geçirmiştir. “Bütün yetim kızlar gibi şifasız bir şefkat ve muhabbet ihtiyacı, yine bütün kimsesizler gibi her nazardan kendi ruhuna kaçan, gömülen çekingen ve sumut bir ruhu var”dır (s. 22). Tüm sevme ihtiyacını ise okulun başhademesi Güllü Kadın’ın ihtiyar ve tembelle kedisine yöneltmiştir. Genç ve güzel bir kızdır. “Pembe, ince yüzünde iki kocaman menekşe gibi siyah kirpikli gözler”e, “küçük bir çocuk burnu”na, “nar çiçeği goncası gibi garip bir ağız”a sahiptir. “Biraz yumuşak ve kıvrırcık siyah saçları, itina ile örttüğü sıkı, siyah baş örtüsünün altından şakaklarına, ensesine, yanaklarına,

boynuna" dökülmektedir (s. 21). Duyarlı olduğu kadar güçlüdür de. Duyarlılığını annesinden, gücünü babasından almıştır. İyi eğitim görmüş, yurtsever, ilerici, ilkeli, inançlı, mücadeleci, idealist, dürüst ve namuslu bir hanım olan Aliye'nin roman boyunca olumsuz bir söz ya da davranışına rastlanmaz. Her zaman dengeli, ölçülü ama ödünsüz davranışlar ortaya koyar. Eş seçimi konusunda da duygu ve düşünce dünyası arasında gözettiği bir dengeye göre kararını vermiştir. Kendi rahatlığını ve çıkarlarını, toplumun rahatlığı ve çıkarlarından ayrı görmez; âdil, eşitlikçi, paylaşımcı ve toplumcu bakışının, aldığı modern anlayıştaki eğitimle de ilgisi vardır. Aile ve çevre desteğinden yoksun büyüdüğüne göre, kişiliğini ve düşünce dünyasını biçimlendiren tek etmenin okul olduğu söylenebilir. Yazarın, her yönüyle genç Türk kızlarına rol model olarak çizdiği bir karakterdir. Bütün bu olumlu özellikleriyle Aliye, Kuva-yı Milliye yanlısı olarak Millî Mücadele sürecinde kendi cephesinden bir savaşım vermiştir.

Kuva-yı Milliyeci ve Aliye'nin nişanlısı olan **Tosun Bey**, "Karadeniz sahillerinin yetiştirdiği bülend, haşın ve kartal yüzlü, mütehakkim ve güzel bakışlı bir genç yüzbaşı"dır. "Yunanlıların İzmir'e girdiği gün, hemşehrilerinden bir çete ile" dağa çıkmıştır (s. 48). Yunan orduları en çok onun çetesinden ürkmekte, köylüler en çok onunla ilgili öyküler anlatmaktadır. Romanda, Tosun Bey'in güçlü ve yapılı bir bedene, "küçük, kumral bıyıkları altında kırmızı kavi dudaklar"a, "kartal burun"a (s. 172) sahip oluşu dışında fiziksel özelliklerine pek yer verilmez. Onun asıl öne çıkarılan özelliği, bütün duygu ve düşüncelerine egemen olan yurt aşkıdır. Yurt topraklarını düşman işgalinden kurtarmak için canını verinceye kadar yapmayacağı şey yoktur. Aliye'nin sahip olduğu olumlu özelliklerin çoğuna, erkek kişiliğine özgü biçimleriyle o da sahiptir. Âdil, korkusuz, ilkeli, güçlü, inançlı, güvenilir ve lider kişiliğiyle halkın güvenliğini olduğu kadar namusunu korumakla da kendini sorumlu tutar. Hiçbir sorumsuz davranışı, istismarı, gayrimeşru ilişki ve davranışı olmamıştır. Karar alıp uygularken akılcı, çokyönlü, etki altında kalmadan düşünür. Güvenilir olduğu kadar sevdiklerine güvenen, bunu da yeri geldiğinde doğrudan belli eden biridir. İlerici yaklaşımıyla dinin yobazca, salt biçimsel ölçütlere göre yorumlanmasına karşıdır. Aliye'nin eğitim cephesinde verdiği savaşımı Tosun Bey doğrudan askerî çatışma alanlarında vermektedir; böylece bu ikili, Millî Mücadele'nin birbirini anlamlı kılan ve bütünleyen iki yönünün özneleri olarak kader birliği etmişlerdir.

Aliye'yi evine alarak koruyan ve kızı yerine koyan **Ömer Efendi**, kasaba eşrafındandır; halk arasında Kuva-yı Milliyeci olarak tanınmaktadır. Tosun Bey de kasabaya geldiğinde onun evinde misafir olmuştur. İyi niyetli, dürüst, babacan, erdemli ve yurtsever bir kişidir. Aynı zamanda İdare

Meclisi üyelerinden olan Ömer Efendi “abani sarıklı, temiz yüzlü, kır sakallı”dır; “taşranın bazen insanın canını gören, görmüş geçirmiş, mahzun, siyah gözleriyle insana bakan bir siması” vardır (s. 25). İster istemez muhatap olmak zorunda kaldığı kasabadaki kirli ilişkilerden, düzenbazlıklardan –karşı tarafta aleni düşmanlık uyandırıp hedef hâline gelmeden- kendisini ve ailesini uzakta tutabilmeyi başarmıştır. Dinî inancını samimiyetle yaşayan bir Müslümandır.

Ömer Efendi’nin eşi **Gülsüm Hala** da onunla aynı duygu ve düşünce dünyasının insanıdır. Anaç, merhametli, hoşgörülü, dindar, ileri fikirliliğe açık bir Anadolu kadınıdır. Aliye’yi, Ömer Efendi’yle birlikte, vefat eden kızları Emine’nin yerine koyup öyle sevmişlerdir. Varlığı, daha çok Ömer Efendi ve Aliye ekseninde hissettirilir.

Aliye’nin öğrencisi olan **Durmuş**; babasının ölümünden sonra amcasının dükkânında çıraklık yaparak annesine bakmaya çalışmış, iki yıl sonra Latif Ağaların evine gündelikle yerleşen annesi okumasını istediği için okula gönderilmiş, on on bir yaşlarında, yoksul bir Anadolu çocuğudur. Cesur, zeki, hareketli ve yardımseverdir. Açık mavi gözleri, çukur çenesi, kirli elleri ve sırtında yırtık gömleğiyle Aliye’nin zor zamanlarında hep yanındadır. “Ömrünün en taze senelerinde aziz anasının bütün yükünü omuzlarında taşımaya alışmış olan bu küçük erkek kalbi, dünyanın en cesur, en âlim, en harikulade mahluku diye telakki ettiği muallimenin, kendi masum kalbiyle en zayıf, en kimsesiz ve en kardeş tarafını sezmiş”tir (s. 148-149). Öğretmenine karşı aşırı bir sevgisi ve hayranlığı vardır. Tosun Bey’e de sevgi ve güven dolu duygular beslemektedir. Nöbetçilere yakalanma riskini göze alarak Aliye’nin penceresine tırmanıp Ömer Efendi’nin tutuklandığını haber veren, gerek nöbetçilere yakalanmadan eve giriş çıkışlarında gerekse Tosun Bey’le buluşmalarında ve haberleşmelerinde ona yardım eden, koruyucu meleği gibi yanından ayrılmak istemeyen Durmuş; kişiliği ve eylemleriyle tam da küçük bir Kuva-yı Milliye neferi gibidir.

Ömer Efendi’yi kardeşi gibi seven **Latif Ağa**, iki oğlunu Çanakkale’de şehit vermiş acılı bir babadır. Oğulları için her yıl mevlit okutturur. Hacı Fettah Efendi’ye düşmandır. Dürüst ve duyarlı bir kişiliktir. Kasabanın işgalden kurtuluşundan sonra ilk gelen Türk alayının komutanı Âli Bey’e, kendilerinin de bulunduğu ortamda Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin Efendi’nin çevirdiği dolapları, olayların içyüzünü açıkça anlatan odur. Yaşanan kıyım ve acılardan, yoksul halkın yaşadığı perişanlıklardan artık bıkmıştır.

Kasabadan tesadüfen geçerken Latif Ağa'nın mevlidini okuyan **İstanbullu Mevlevi Dede**; Aliye'nin İslam ve iman anlayışını doğrulayan, pekiştiren, zor zamanlarında ve ölüm ânında manevi bir güç olarak hayalinde belirip iç âlemini nurlandıran, "sarı yüzü çenesine doğru incelen, seyrek ve beyaz sakallı bir ihtiyar"dır. "Derin yüzü, güzel sesi onu Allah'a temas eden bir aziz vecdiyle sarsmış"tır (s. 85). Hâli, tavrı, görünümü ile "veli" izlenimi bırakan bu ihtiyar, Aliye'nin algısı üzerinden "ideal din adamı" olarak verilir.

Buraya kadar sözünü ettiklerimiz; romanda olumlanan, üstün nitelikleri ve eylemleri yönünden Millî Mücadele hareketiyle bağlantılanan kişilerdir. Dolayısıyla sıralanan özellikler, tek tek bireyler açısından verilmekle birlikte aynı zamanda onların taraf oldukları ya da temsil ettikleri bu mücadelenin temel niteliklerini de imlemekte; hangi düşünce, duyarlık, niyet ve davranışlara sahip kişilerce benimsendiği ya da yürütüldüğü bilgisi üzerinden okura bu hareketin mahiyetine ilişkin çıkarımlarda bulunma olanağı verilmektedir. Bir de bunun karşısında yer alan olumsuz kişiler vardır. Bunların başında Hacı Fettah Efendi gelmektedir.

Yobaz, merhametsiz, çıkarıcı, ikiyüzlü, din istismarcısı, Kuva-yı Milliye karşıtı, işbirlikçi, provokatif bir kişilik olan **Hacı Fettah Efendi**; Kantarcıoğulları ile birlikte kasabanın en zenginlerindedir. Ağzı dişsiz, bulanık ve kanlı gözleri küçük, sarı ve sinsi yüzü kır sakallarla kaplı, din adamı kıyafetli, zayıf ve çirkin bir ihtiyardır. Din duygularını kullanarak halkı kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmeyi iyi beceren, hileli yollarla başkalarının arazilerine konup kul hakkı yemekten hiç çekinmeyen, Aliye'nin "din perdesine bürünmüş, dünya yüzünde şeytanın insanları tazip için gönderdiği bir mümessil (s. 143)" olarak tanımladığı Hacı Fettah Efendi, her bakımdan bir acımasızlık ve ikiyüzlülük örneğidir. Düşünceleri ve davranışları gerçekte dinsel duyarlılıkla tümünden çeliştiği hâlde niyetinin, sözlerinin, eylemlerinin şeriata ve Allah rızasına uygunluğuna kendisini tamamen inandırdığı için bilgisiz halkı da İslami söyleme dayandırdığı bu kararlılıkla etkileyebilmektedir. En başından beri, Aliye'nin parçalanarak öldürülmesi hedefine kilitlenmiştir. Bu dinmez kinin ve düşmanlığın nedeni kişisel değildir; Aliye'nin temsil ettiği değerler, onun varlık koşulları bakımından en büyük tehlikedir. Yüzünün açıklığını, namahrem oluşunu önemsemeksizin öğrencileriyle birlikte erkeklerin bulunduğu bir mekândan marş söyleyerek geçmesini, özgüvenli bir kadın olmasını halka "kahpelik" biçiminde göstermeye ve bunun dinsel açıdan cezalandırılmasının Allah'ım emri gereği olduğuna onları ikna etmeye çalışırken taşıdığı korku, o yüzden bir tür "can korkusu"dur. Yazar buna, "Fettah Efendi'de bu hakiki kanaat taassup ve galeyana belki de Aliye'nin çok açık ve temiz hayatıyla zaaf

verdiği kara kuvvetin gayreti sebep olmuştu ve onun için tehlikeliydi. (s. 40)” ifadeleriyle dikkati çeker. Yeri gelmişken, ayrıntılara girmeksizin, bu tiplere üzerinden yapılan bir saptamaya da değinmek isteriz. Romanda, düşman işgaline karşı verilen mücadelenin içeride de yönelmesi gereken zihniyeti temsil eden Hacı Fettah Efendi; bazı araştırmacı ve eleştirmenler tarafından, sonraki yıllarda yazılan romanlarda rastladığımız ve özellikle köy romanlarında sıkça karşımıza çıkan olumsuz din adamı figürü ile birlikte “aydın-din adamı/öğretmen-imam” karşıtlığını başlatan tiplere olarak kabul edilir. O yüzden, Halide Edip’in İslam’ı ilerlemeye engel olarak görüp eleştirdiği, dindarları küçük düşürmeye çalıştığı çıkarımını yapanlar da olmuştur. Bunun, romana bütüncül bakmamaktan kaynaklanan yanlış bir değerlendirme ya da duygusal nedenlere dayalı bir tür “aşırı yorum” olduğu ortadadır. Kitapta dinî mekânların betimlenişinde kullanılan ifadelerin yansıttığı inanç duyarlılığı ve ideal bir din adamı olarak Mevlevî Dede’nin benimsenişindeki gerekçelerde yansıtılan mistik coşku yanında Aliye’nin ezan, mevlit ve Kuran okunuşu sırasında yaşadığı manevi duyguların özendirici bir dille anlatılması bu yorumları geçersiz kılmaktadır. Ayrıca - başta romanın merkezî kişisi olmak üzere- olumlanan figürlerden hiçbirinin din aleyhinde/dine aykırı herhangi bir söz ya da tavrına rastlanmamaktadır. Hacı Fettah Efendi’nin, dini ya da din adamını değil; bağınazlığı, inanç sömürüsünü, halkın gözünü perdeleyecek yollarla dini kendi çıkarlarına uydurma sinsiliğini temsil ettiğini belirtmememiz gerekir.

Hacı Fettah Efendi’nin kötülük ortağı, kasabanın en zengini olan **Kantarlıların Uzun Hüseyin Efendi**’dir. Ders verdiği sınıfın tam karşısındaki evinden “iki donuk siyah gözle uzun, sarı, biçimsiz bir yüz, azıcık çarpık uzun bir burun”la Aliye’yi gözetlerken, daha okuldaki ilk günlerinde ona tedirginlik vermiş; ama Aliye, biraz soysuzlaşmış, “biraz cılız ve kendi kendine çekilmiş eşraf delikanlılarının hususiyetlerini, zaaflarını mütekâsif bir surette kendisinde toplamış” (s. 33) bu başı hiç görmemiş gibi dersine devam etmiştir. Bir süre İstanbul Hukuk Fakültesinde okumasına karşın kabalığından ve cahilliğinden bir şey kaybetmemiştir. Evli ve çocuk sahibi olmasına bakmayarak başından beri Aliye’yi elde etmeyi kafasına koymuş, bulduğu her fırsatta onu taciz etmenin yollarını aramıştır. Şehvetinden ve kişisel çıkarlarından başka bir şey düşünmeyen, saygısız ve güvenilmez bir kişilik olan Uzun Hüseyin Efendi, Kuva-yı Milliye karşıtı bir işbirlikçidir. Hacı Fettah Efendi’yle birlikte, Tosun Bey’in planlarını Yunan komutanı Damyanos’a ispiyonlamaya giderken onu harekete geçiren etmenlerin başında, Aliye’ye sahip olma yolundaki en önemli engeli bu şekilde ortadan kaldırabilme düşüncesi gelmektedir. Bu isteğini gerçekleştirmenin olanaksızlığını anladığında Aliye’ye olan duyguları kin ve

intikam arzusuna dönüşmüş, onun linç edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. İşgal güçleri komutanı Damyanos'u her gece ağırlayan, ona içkili ve kadınlı eğlenceler düzenleyen de odur. Uzun Hüseyin Efendi'yi en özlü biçimde, babasının idamını önlemede yardımcı dokunabileceğini umarak evine gittiğinde sergilediği ahlaksız davranışları ve yardıma muhtaç durumundan istifade etmeye yönelik teklifi karşısında Aliye'nin ona söyledikleri tanımlamaktadır: “Ben, diyordu, babamı böyle kurtarmak istesem sana niye geleyim? Sen ne kadar da olsa Türk ve Müslüman'sın diye geldim. Sen, Damyanos'tan çok fena, daha çok kâfirsın” (s. 146).

İstanbul Ferit Paşa hükümetinin bağlısı olarak, çöken Osmanlı bürokrasisinin ve yozlaşmış kurumsal yapıların bir tür temsilcisi gibi görünen **Maarif Müdürü**; Ömer Efendi'nin deyişiyle “ırz dümanı papaz zıfatlı”dır (s.27). Ne bozulan kurumsal işleyiş ne de öğrencilerin iyi bir eğitim alması umurundadır; tam bir sorumsuzluk örneği olarak her şeyi oluruna bırakmış, kendi zevk ve eğlencesine odaklanmıştır. Gelen öğretmenleri ve etrafında uygun bulduğu hanımları, cuma günleri evinde eşraf oğullarıyla yaptığı içkili eğlencelere meze yapma derindedir. Bir sorun çıkarma olasılıkları baş gösterdiğinde de onları yalancı tanıkların ifadeleriyle kasabadan uzaklaştırır. Etrafa, Aliye'nin eşraftan gelen evlilik tekliflerini kendisine olan aşkı nedeniyle reddettiğini yaymaya çalışır. “Toparlak siyah sakalı, bulanık sünepe ve mürâi gözleri, hilekâr uzun yüzü altında iğrenç, ince dudaklı bir ağzı” (s. 25) olan bu adam, emelini gerçekleştirebilmek için Aliye'ye önce güven verici bir tarzda yaklaşarak onu okulda kalmaya ikna etmek ister. Herkesçe nasıl biri olduğu bilinmekte, ama bundan dolayı herhangi bir yaptırıma maruz kalmamaktadır. İşleri kendi istediği gibi yönlendiren ve –tabir caizse- “kılıfına uyduran” müdürün konumunu nasıl sağlama aldığını, karısının, Aliye'den çocuğuna ayrıcalıklı davranmasını isterken sarf ettiği küstahça sözler de yansıtmaktadır: “Hoca parçası, kocamın hepiniz halayığısınız, istersek hemen azlederiz” (s. 33).

“Maarif Müdürü'nün şüpheli işlerine alet olan ikinci muallime **Hatice Hanım**,” “elinden düşmeyen sigarasından sapsarı olan kınalı elleri”yle (s. 29) öğrencilerle karşılıklı sigara içmekten çekinmeyen, öğretmen niteliklerinin hemen hemen tümünden yoksun biridir. Öğrencilerin eğitim ve öğretimine ise Besmele, Amme cüzü ya da Elif Lam Mim okutup “masa başında beyaz baş örtüsü altında rastıklı kaşlarını çatarak” (s. 53) dinlemekten başka bir katkısı yoktur. Eşraf çocuklarına ayrıcalıklı davranır; haklının değil, güçlünün yanındadır. Bu yönü, yetkili kimselerle karşılaşınca da ortaya çıkar; onlara karşı abartılı, içtenliksiz, sadece şekilden ibaret saygı gösterilerinde bulunur. “Eşraf ve Maarif Müdürü'nün keyiflerine göre değişen, yalnız onlara eğilmekle kasabada kalabilen bu kadın,” (s. 35) bozuk

sistemin tipik bir ürünü ve sürdürücüsüdür. Aliye'nin gelişinden rahatsızlık duymuş, onun varlığından hep tedirgin olmuştur. Hatta Tosun Bey'le ilk karşılaşmalarında onu karalamaya kalkışmış, Tosun Bey'den aldığı beklenmedik yanıt üzerine de hemen ağız değiştirmiştir. Romanda, geleneksel eğitim anlayışının yozlaşmış yapısını göstermek bakımından Hatice Hanım, Aliye karakterinin tam karşıt kutbunda yer alır.

Yunan işgal güçlerinin komutanı **Damyanos**; “uzun boylu, geniş omuzlu, kır saçlı, bıyıkları uzun, bir gözü camdan,” (s. 77) uzun ve kocaman elli, sefahat dolu yaşantısından dolayı yüzü gözü şişmiş, çirkin görümlü, kırk beş yaşında bir binbaşısıdır. Aşırı derecedeki Yunan milliyetçiliği onda, kendi ırkından olmayanların, özellikle de Müslümanların (Yunan tebaası olsa bile) malının ve canının Yunanlıların bir hakkı olduğu inancını yaratmıştır. Anadolu işgalindeki hedefi “her Türk'ü imha, her Türk'ün malını Yunan'a maletmek”tir. “Onun bir nevi kaba bir kışla ve kahvehane hitabeti” ile sarf ettiği meşhur cümlesini askerler tekrar ederler: “Ey Elenler (Yunanlılar), azminizin düşmanı olan Türkleri öldürünüz, Türkiye'yi alınız” (s. 76). Pek çok Türk ve Müslümanı katletmiş olan bu Yunan subayının işgalden asıl beklentisi de yağma yoluyla servetine servet katmaktır. Son derece sinsi, kurnaz, hesapçı ve acımasız bir kişiliği vardır. Geceleri geç saatlere kadar içen, o yüzden öğlene kadar yatan Damyanos; her türlü ahlaksızca zevkini tatmin etmiş, kendince her türlü eğlenceyi yaşamıştır. Daha önce Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin Efendi'den güzelliğini işitip elde etme planları yaptığı Aliye ile karşılaşınca, içinde, o yaşına kadar hiçbir kadına karşı hissetmediği duygular uyanır ve ona âşık olur. Bu aşkı çeşitli vaatlerle süsleyerek Aliye'ye evlilik de teklif eder. İşgal sırasındaki bazı uygulama zaafı da Aliye'ye olan aşkıdan kaynaklanır. Damyanos'un kişiliğinde, işgal güçlerinin Türk ve Müslümanlara bakış açısı ile saldırganlıklarının içyüzü sergilenmeye çalışılmıştır.

Romanda, silik bir tip olmakla birlikte iki farklı zihniyet yapısını yansıtmada aracılık etmesi bakımından işlevselliği olan bir kadın da vardır: Bakkal Selim'in dul karısı. Aliye, Latif Ağa'nın mevlidi sırasında dağıttığı şekerden ona da vermeye yönelik müezzinin öbür kadınlar tarafından engellendiğini görür. Tarlalarda çalışarak geçimini sağlayan, onu köy düğünlerine oynatmak için götürdükleri için kasaba kadınlarınca hor görülen ve dışlanan bu güzel kadına acır; herkesin garip bakışları arasında yanına kadar giderek ona şeker verir. Camideki bu dışlayıcı tutumu yadırgar; “Cenabı Hak'tan af dileyen ve ‘Şefiül-Müminin’ ve ‘kamu düşmüşlere destgâr’ diye selamlanan Peygamberimizin ümmeti, nasıl günahkârlara ve düşmüşlere hakaretle bakabilirler?” diye sorgular. Sitemini, Gülsüm Hala'ya, “Peygamberimiz, doğduğu gece günahkâr ümmeti için Allah'a

yalvarmış, siz, Peygamber'den de mi büyüyorsunuz?" (s. 88, 89) diyerek dile getirir. Gülsüm Hala da bu sözlerden etkilenir; duygulanır ve Aliye'ye övgü dolu sözler söyler. Mevlit dönüşünde bu dul kadın, tam eve girecekleri sırada gelip hiçbir şey söylemeden Aliye'nin elini öperek gider. Bakkal Selim'in dul karısı; eğitilmiş, kültürlü bir Müslümanın din algısı ve insana bakışı ile eğitimsiz, bilgisiz bir kitleninki arasında nasıl bir uçurum bulunabileceğini örnekleme açısından romanda işlevsel bir figürdür. Gülsüm Hala'da hemen görünen yumuşama ise dinsel inancını samimiyetle yaşayan, aklını ve vicdanını ötelememiş kişilerin, -eğitimsiz ve bilgisiz bırakılmış olsalar bile- iyi anlatıldığı takdirde "doğru"ları kabullenmeye ne denli açık bir ilerlilik potansiyeli taşıdığına göstergesidir.

Yukarıda üzerinde durulan bireyler Millî Mücadele karşısındaki pozisyonları bakımından düşünüldüğünde; olumlanan kişilerin, aynı zamanda öznesi ya da tarafı oldukları mücadelenin üstün niteliklerini ve haklı yönünü yansıtır/belirginleştirme misyonunu üstlenmeleri gibi, olumsuzlanan kişilerin de nitelik, niyet ve tavırları bakımından, Millî Mücadele'yi zorunlu kılan nedenleri ve mücadele edilmesi gereken sorunları somutlama işlevi gördükleri anlaşılmaktadır. Okur, bu noktada kendi tarafını da gerekçeleriyle netleştirmeye, millî bir duruş kazanmaya yöneltilmektedir. Böylece kişiler, romanın iletisini dayandırdığı soyut kavramlar arasındaki çatışmayı pratikte sergileyerek yazarın tezini okur açısından daha gerçekçi, haklı ve yaşamsal kılma niyetine katkı sağlamaktadır.

2.1.2. Kitleler

Tek tek bireylerin yanı sıra yaş, cinsiyet, meslek, dünya görüşü gibi bakımlardan bir grubu ya da topluluğu teşkil edenlerin de ortak özellik ve davranışları romanın tezi/iletisi bakımından işlevsellik taşımaktadır.

Bunlar arasında ilk dikkati çeken, Aliye'nin atandığı okuldaki öğrencilerdir. Üç farklı toplumsal katmana mensup bu çocukların ortak yanları; iyi terbiye edilmedikleri için söz dinlemeye alışkın olmamaları, saygıyı bilmemeleri, erkeklerin saldırganlığı ve fırsat buldukça kızların saçını çekip onları dövmeleri, kızların silikliği ve acınacak hâlde bulunmalarıdır. Çoğunluğu oluşturan esnaf çocukları genellikle kırmızı yanaklı, yanık yüzlü, siyah gözlüdür. Okula yalınayak, yamalı şalvarla gelmektedirler. Diğerleri gibi burunları akmaktadır ve elleri simsiyahtır. Hatice Hanım bunları önemsememekte, öğrenimlerini geçiştirmekte ve sürekli azarlamaktadır. Sayısı az olan eşraf çocukları ise cılız, kötü bakılmış, sümüklü, kirli ama zorba ve ahlaksızdırlar. Bir de bunlarla zorbalık ve büyüklük yarışında olan büyük memur çocukları vardır. Hatice Hanım bu iki gruba ayrıcalıklı davranmakta, onlarla arasına bir mesafe de koymamaktadır.

Aliye yalnızca esnaf çocuklarını sevmiş, öbürlerini itici bulmuştur. Çocukların ait oldukları toplumsal katmanlar göz önünde bulundurulursa, bu sevgi, yazarın Millî Mücadele açısından güvendiği, umut bağladığı kitleyi işaret etmesi olarak da yorumlanabilir: Emeğiyle geçinen yoksul halk. Nitekim o kitlenin bir çocuğu olan Durmuş'un romandaki konumu, bunu doğrulayıcı niteliktedir. İnci Enginün'ün, "Halide Edib Türk demokrasisinin anahtarının köylü ve işçilerde olduğuna inanır" (2011: 210) ifadesi de bir bakıma bu yaklaşımı açıklamaktadır.

Erkek ve kız öğrenciler arasındaki ilişki biçimi, yetişkinlerinkiyle paralellik gösterir. Kasaba erkekleri kendilerini kadın üzerinde mutlak hak ve tasarruf sahibi olarak görmekte, onlar da bu görüşe göre biçimlenen bir kişilik sergilemektedirler. Kadınlar, erkeklerin gölgesinde silinip gitmişlerdir. Aliye'nin erkekler arasında hem ilgi hem de rahatsızlık yaratmasının bir nedeni de bu bakış açısına ters düşen kişiliğidir. Kadının sırf cinsiyeti ve erkekler tarafından kendisine biçilen role göre var olabildiği kasaba ortamında kendini "insan"/"birey" kimliğiyle ortaya koyan bu kentli ve eğitilmiş kadın, egemen algı için hem ilgi hem de tehdit unsuru hâline gelmektedir.

Genel olarak kasaba halkının eylem ve davranışlarını belirleyen, sahip olduklarını koruma güdüsüdür. O nedenle, bunu sağlamalarına yardımcı olacağına inandıkları "güçlü"nüün yanında yer almakta, gücün el değiştirmesine göre de saf değiştirebilmektedirler. Tutarsız hatta ikiyüzlüce görünen bu tutumun ardında maddi kaygılar ve sahiplenilme gereksinimi vardır. Güçlü, nüfuzlu kişilere yanaşarak onların iktidarından yararlanabildikleri oranda kendilerini ve mülkiyetlerini emniyete alabileceklerini düşünmektedirler. Burada, sevip onaylamaktan ya da özgür iradeyle bir seçim yapmaktan ziyade nesnel koşullara bakarak kendilerince zorunlu gördükleri bir yolu izleme davranışı söz konusudur. İlkeli, tutarlı, kişilikli bir duruşa sahip olmalarını sağlayacak sosyo-ekonomik koşullardan, eğitimden, idari ve hukuki zeminden yoksundurlar.

Sergilenen kitlesel psikoloji ve davranışlar da romanın Millî Mücadele yönündeki tezini güçlendirici veriler sunarak –tek tek bireylerin verilisinde olduğu gibi- okurun bir hesaplaşmaya girmesine, yaptığı karşılaştırmalarda kendi durumunu da gözden geçirmesine zemin hazırlamakta; böylece yazara, iletisini daha etkili, okur zihninde nesnel karşılıklarıyla yer ederek yönlendirici olacak bir biçimde verme olanağı sağlamaktadır.

2.2. Mekânlar

Mekân öğeleri arasında, romanın tezi için işlevsel olan kişi ve olaylarla ilişkilendirilenler de aynı biçimde önem kazanmaktadır. Bunlar arasında

maarif dairesi, okul, cami, meydan ve incir bahçesinin öne çıktığı görülmektedir. O nedenle burada, bütün mekân öğelerini değil, yazarın Millî Mücadele bağlamındaki tezi açısından romanda işlevselliği bulunanları değerlendireceğiz.

2.2.1. Maarif Dairesi ve Okul

Birbiriyle ilişkili bu iki mekân, aşağı yukarı birbiriyle aynı görünüme sahiptir. Aliye, kasabaya indiği sabah önce Maarif Dairesine gider. Gördüğü manzara hiç de iç açıcı değildir; odanın kapısında bir gözü kör, başı beyaz paçavrayla sarılmış ihtiyar bir adam, sac bir mangalda kömür yakmakta, bir ayağı kopuk hasır iskemleyi dengede tutarak üzerine oturmaya çalışmaktadır. Aliye'nin oturtulabileceği doğru dürüst bir iskemle yoktur. Loş ve tavanı örümcekli bu dairenin “çok ağır, insanın içine çöken bir kokusu var”dır. “Yerde kabarmış kirlerin, üzeri sulanmış sıkça tesadüf edilen, donmaya yüz tutmuş tükürük ve balgamlara basmamak için ihtiyatla yürümek lazım”dır (s. 23). Okul da Maarif Dairesinin bu tiksinti verici ve bakımsız görüntüsünden çok farklı değildir. Daha içeri girmeden göze çarpan “pis ve karanlık toprak avlusunda” kokusuna mâni olunmamış “kırık kapılı hela” bile başlı başına fikir vericidir. Aliye'nin sınıfa ilk girdiğinde dikkatini çeken de “pencerelerine kâğıt yapışmış pis dershanede epeyce birikmiş sigara dumanı”dır (s. 29). Aynı sağlıksız koşullar, pislik, bakımsızlık okula da hâkimdir. Resmî kurumların bu genel durumu, mevcut yönetim erkinin ilgisizliğini, eğitim-öğretim meselesini umursamazlığını, ülkenin ekonomik sıkıntılarını yansıttığı kadar görevlilerin boş vermişliğini, sorumsuzluğunu, duyarsızlığını da yansıtmaktadır. Bunlar, hükümetinden memurlarına kadar, devletin yönetim anlayışına ve (özellikle Anadolu'ya yönelik) eğitim-öğretim politikasına ilişkin okura sunulan göstergelerdir. Okulun durumu, Aliye ile değişmiştir. Tosun Bey'in ziyareti sırasında dikkatini ilk çeken, okulun tertemiz oluşudur. Aliye, yozlaşmış sistemin yarattığı sorunları çözecek anlayışın bir temsilcisi olarak bunun bir örneğini okulun fizikî koşullarını düzelterek gösterir. Mekân ögesi üzerinden yazar, öne çıkardığı bu birkaç ipucuyla, Osmanlı'nın genel yönetim politikası içinde roman açısından özel bir önem taşıyan eğitim politikalarının sonuçlarına ve onun alternatifini olabilecek anlayışa ilişkin düşüncelerini de sergilemiş olur.

2.2.2. Cami ve Meydan

Romanda cami ve onun hemen önünde yer alan kasaba meydanı, gerek merkezî kişinin gerekse kasaba halkını inanç bakımından yönlendiren anlayışın dine bakışı ile bunların sonuçlarını yansıtmada işlevsel olmaktadır. Dış görünüşü, mimari özellikleri, ezan sesi ile Aliye'de yüce manevi

duygular yaratan cami; aynı duyguları daha içsel boyutlarda ona iç yapısı, cemaati ve okunan Kuran/mevrit dolayımında yaşatır. O nedenle gerek önündeki kasaba meydanından dış görünüşü ve dışa yayılan ezan sesiyle gerekse kapalı mekân özellikleriyle cami, Aliye'nin güçlü inancını duygusal boyutlarıyla vermede aracılık eder. Oysa uhrevi duyguların yaşanmasını olanaklı kılan bu mekân, meydana verdiği vaazlarla halkı kışkırtan, bağınazlığını dinsel söylemlerle kamufle eden Hacı Fettah Efendi'nin kişiliği ile ilişkilence tam tersi bir etki alanına dönüşmektedir. Hacı Fettah Efendi'nin burada verdiği vaazların içeriğini, Kuva-yı Milliye karşıtlığı ve Aliye gibilerin linç edilmesinin dinsel gerekçeleri oluşturmaktadır. “Bıyiksızlar, gâvurlar gibi yakalık takanlar” biçiminde betimlediği Kuva-yı Milliyecileri halka din düşmanı olarak tanıtmakta, “ellerine kudret geçer geçmez mukaddesatı çiğner, kadınlarımızın örtüsünü kaldırır, sünnet ve farzı inkâr ederler” diyerek onları büyük bir tehlike gibi göstermekte ve “onların kanı kâfirlerin kanı gibi helaldir” fetvasıyla halkı bir iç savaşa çağırmaktadır. Tabi olunması gereken güçler konusunda topluluğa önerisi de şudur: “Herhangi bir kuvvet ve hükûmet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi siyanet ederse ona biat ediniz” (s. 42, 43). Yine “Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanların kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar” sözleriyle işaret ettiği ve hakkında “bunlar mel’undur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz” uyarısını yaptığı Aliye için halka gösterdiği hedef, Kuva-yı Milliyeciler için takdir ettiğiyle aynıdır: “Eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız, yoksa Cenabı Hakk’ın bütün gazabları üzerimizden eksik olmayacaktır” (s. 45). Sonunda bu emelini aynı mekânda gerçekleştirir; ama bura, kendisinin ve yandaşının da idam yeri olur. İstiklal Mahkemelerinin müdahalesi ile bu mekânın öz nitelikleri, saygınlığı geri alınmış olur. Kuva-yı Milliyecilerin dine ve inanç yönünden insana bakışı konusunda, Tosun Bey’in Hatice Hanım’a söylediği sözler yeterince fikir vericidir: “Namus kadının yüzünü açıp açmamasında değildir. Din de peçe demek değildir. Öyle kapalı kadınlar vardır ki kapı arasından bin türlü rezaleti yaparlar” (s. 54). Bu sözler, Aliye'nin de aynı konudaki yaklaşımına açıklık getirmektedir. Hoşgörüyü, şefkate, kardeşlik ve birlik duygularına, şekle takılıp kalmamaya, insanlar hakkında Allah adına hüküm vermemeye, vicdana, gönülden bağlanmaya dayanan bir din anlayışıdır bu. Aliye'nin inandığı din, “nurlar içinde nihayetsiz bir rahmetin, şefkatin tecellisi”dir” (s. 143). Dine bakış açısından iki karşıt anlayışın sergilenebildiği cami ve çevresi, okur zihninde “gerçek Müslüman” ve “gerçek Müslümanlık” kavramlarını oluşturarak romanın tezi doğrultusundaki yaklaşımın olumlamasına yardımcı olur. Dinin bağınazlıktan, dinsel mekânların da

bağnazlardan arınmasının gereği bu mekân ögesi çerçevesinde hissettirilirken bunu sağlayacak anlayışın sahipleri de işaret edilmiş olur.

2.2.3. İncir Bahçesi

Ömer Efendi'nin bahçesinin arkasında bulunan incir bahçesi, romanda ayrıntılı ve sıkça geçmese de birkaç nedenle dikkati çeken bir mekândır. Aliye'nin Durmuş'la buluşup peynir ekmek yediği bu bahçe, aynı zamanda Tosun Bey'in de uzun bir aradan sonra kasabaya dönüşünde Aliye'yi beklemek için gizlendiği ve onunla konuşabildiği bir yerdir. Daha önemlisi, "evvela kimsenin uğramadığı" bu incir bahçesi; Türk ordusunun gelişinden sonra kasabayı terk eden Yunan askerlerinin giderken her yanı ateşe vermeleri, önüne geleni öldürmeleri ve yağmacıların saldırıları karşısında "canını kurtarmak için kaçan erkeklerle, namusunu ve çocuğunu kurtarmak için koşuşan kadınlara, kızlara sığınak" (s. 192) olmuştur. Sürüklenerek kasaba meydanına götürülüp linç edilen Aliye'nin cansız bedenini, Gülsüm Hala ile Durmuş gece oradan gizlice kaçırmış, bu bahçeye, Tosun Bey'le konuştukları ağacın dibine gömmüşlerdir. Bu bakımdan incir bahçesi, üzerinde durmayı gerektirmektedir. Kimsenin uğramadığı bu yer; romanın merkezî kişisi, onun Kuva-yı Milliyeci nişanlısı ve yanından ayrılmayan küçük yardımcısı, yani Millî Mücadele'nin oradaki başaktörleri açısından özel bir alandır. Bu özel ve daha önce kimsenin ilgisini çekmeyen alan, kasabalıların yaşadığı en büyük tehlike ânında sığınak vazifesi görmüştür. Bu özellikleriyle, halkın kurtuluş için sığınacağı ve birlik olup kendini savunacağı Kuva-yı Milliye çatısını anımsatır. İncir ağacı, "birinin evini barkını dağıtmak" anlamına gelen "ocağına incir dikmek" deyimdeki olumsuz vurgusuna karşın neden böyle bir bağlamla ilişkilendirilmiştir? Sanırız, bunun olası nedenlerine ilişkin şu yorumları yapmak mümkündür: Evlerden uzağa dikilen incir ağaçları gibi Millî Mücadele güçleri de İstanbul hükümetinin uzağında örgütlenmektedir. Bu mücadelenin getireceği kazanımlar ve yaratacağı eserler; kökleri çok güçlü ve yayılma eğiliminde olan, önüne çıkan her engeli parçalamasıyla bilinen incir ağaçları gibi sağlam, genişleyici ve engellenemez özellikte olacaktır. Elbette bu süreçte eski yapıyı da tamamen ortadan kaldıracak, yerine kendini ikame edecektir. Bu yorumlar ekseninde düşünüldüğünde, deyimdeki ögenin olumlu bir bağlamla ilişkililmesi açıklık kazanabilmektedir.

3. Millî Mücadele'nin Tamamlayıcı Koşulu: Eğitim-Öğretim Seferberliği ile Geriliğe ve Gericiliğe Karşı Savaş

Romanda, bağımsızlık mücadelesinin birbirini tamamlayan iki biçimi görülür: Emperyalist toprak işgaline karşı askerî yolla verilen mücadele, geriliğin egemenliğine karşı eğitim yoluyla verilen mücadele. Her iki

mücadele de “bağımsızlık” hedefi doğrultusunda aynı duyarlılığa ve düşünsel temellere dayanır. Bu bakımdan, romanın merkezî kişisi olan Aliye de Tosun Bey gibi bir Millî Mücadele kahramanı sayılmalıdır. Aliye’nin bu süreçte millî duyguları güçlendirme çabası içindeyken Millî Mücadele karşıtları tarafından öldürülmesi (Enginün 1978: 205) de onun bu sıfatla anılmasının gereğini ortaya koyar.

Türk romanında sonraki yıllarda örnekleri görülmeye başlanan idealist öğretmen tipi için Reşat Nuri’nin *Çalılıkusu*’ndaki Feride ile Halide Edip’in *Vurun Kahpeye* romanındaki Aliye’nin öncü, belirleyici tipler olduğu söylenebilir. Halide Edip’in, öğrenciliğinin son yılında genç bir hanım öğretmenin “Anadolu’da çalışınız” telkinini zihnine ve gönlüne yerleştirip mezuniyetinden sonra hemen pratiğe döken Aliye’yi; *Yeni Turan*’daki, çeşitli mahallelerde “Yeni Turan mektepleri” açarak ders veren, dış çevre tarafından “hoca kıyafetli, cüppeli kadınlardan” (Adivar 2014b: 22, 50) biri olarak anılan, idealist, mücadelecî “Kaya” (Samiye) üzerinden kurguladığı düşünülebilir (Elbette Tosun Bey ile Oğuz arasındaki ilişki de bu koşutluğun göstergelerindedir).

İstanbul’da doğup yetişmiş Aliye’nin, “Toprağımız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!” biçiminde başından beri yinelediği yemin; öğretmenin misyonuna, niteliklerine, taşınması gereken sorumluluk bilince ilişkin temel bir yaklaşımı da özetler: Öğretmen; görevini yapmak için yurdun hiçbir yerini birbirinden farklı görmemeli, coğrafyası ve insan profiliyle yurdunu bir bütün olarak sahiplenmeli, kendini yurttaşlarından ve onların sorunlarından soyutlamamalı, öğrencilerine ebeveyn duyarlılığıyla yaklaşmalı, ne pahasına olursa olsun insanları bilimin ve aklın ışığıyla aydınlatma hedefinden ayrılmamalı, mücadelesinde cesur ve kararlı olmalıdır. Halide Edip’in çizmeye çalıştığı bu öğretmen profili, “iyi bir eğitim ve öğretim için birinci koşulun iyi bir öğretmen olduğu” inancına göre biçimlenir (Önertoy 2011: 41).

Ne kadar üstün niteliklerle donanmış ve yurdu için kendini adanmış olursa olsun, ideallerini gerçekleştirmek için gittiği yerlerde onu hayal kırıklığına uğratabacak, dışlayacak bir yapıyla karşılaşma olasılığı da yüksektir. Aliye’nin bu bakımdan karşılaştığı ilk direnç; resmî görevliler, din adamları, eşraf ve öbür topluluklar arasında kurulmuş ittifakın yarattığı yozlaşmış yapıdır. Bu yapı, ardına bütün bir sistemi almıştır ve dışında kalanlara yaşam hakkı tanımayacak katılıktadır. İnsanların değişmez nesnel koşullar ve yaşamın olağan gerçekleri biçiminde kodladığı işleyişle karşı konamaz gibi görünen bu engel, yarattığı ve üzerinden devamlılık sağladığı algı çarpıklığına bağlı körlük biçimleri de oluşturur; o nedenle gerçek

dostunu-düşmanını tanımayabilir kitleler. Kasaba halkının, kendi kurtuluş ordusu olan Kuva-yı Milliye'ye çarpık bakışı, çekinceli yaklaşımı bu körlükten kaynaklanır. Aliye'ye de yönelen aynı körlüktür.

Derse ilk girdiği gün öğretmene kafa tutma kararlılığı içinde bulunduğu öğrencilerin bu tavrı, gerçekte yetişkinlerin yaklaşımından ve iradesinden bir yansımadır; dolayısıyla Aliye, arka plandaki etkeni değiştirme, öğrencilerini yönlendirme şansına sahiptir. Yetişkinler, kendi konum ve durumlarına göre çeşitlenen nedenlerle ama temelde ortak bir tavır hâlinde onu dışlar. Baştan sahiplenici bir pozisyonda olması beklenen Maarif Müdürü, ona, eline düşmüş ve istismar edebileceği bir kadın gözüyle bakar. Okulda yalnız kalmasını uygun bulmayıp Aliye'yi evine almak isteyen Ömer Efendi'ye, "Bu İstanbul medeni hanımlar, yalnız evde de yatar, ne zannediyorsunuz? Bu yaşta yapayalnız taşraya çıktıktan sonra" (s 26) diyerek öfkeli sözlerle karşı çıkması, yakaladığını düşündüğü fırsatın zora girmesinden kaynaklanır; aynı zamanda bu sözler, "Aliye gibiler"e müdürün nasıl baktığını da doğrudan yansıtır. Kasaba erkeklerinin geneli için geçerlidir bu bakış. Müdürün karısı ise onu kocasının hizmetçilerinden biri olarak görür, bunu da yüzüne karşı söyler. Öbür kadınlar da ona, kocalarını ellerinden alabilecek ya da onları cinsel/ duygusal yönden etkileyebilecek, yönlendirebilecek potansiyel bir rakipten öte bir değer biçmezler. Maarif Müdürü'nden sonra Aliye'yi sahiplenmesi beklenebilecek ikinci kişi olan Muallime Hatice Hanım, onu neredeyse hiçe saymakta, kendisini okulun tek sahibi görmekte ve Tosun Bey'e verdiği yanıtla bakış açısını ortaya koymaktadır: "Yeni hanımlar hep dinsizlik, milliyetsizlik öğretiyorlar. Ben dokuz yaşındaki kızların bile yüzlerini siyah peçelerle kapadım. Halbuki İstanbul'dan yeni gelenler kendi yüzleri açık geziyorlar" (s. 53). "İstanbul'dan yeni bir hoca geldi ama söz beynimizde... Dün çarşıda çocukları yüzü gözü açık geçirmiş" (s. 54). Habersiz, izinsiz bir biçimde okula gelip kapıyı bile vurmada içeri giren Uzun Hüseyin Efendi'nin "Sen kim oluyon garı" haykırışıyla devam eden sözleri de aynı noktada toplanır: "Sen bu kasabanın muallimesi değil misin? Ne haddine bir eşraf çocuğunu koğuyon, ne haddine benim suratına haykırıyon? İstanbul'un hayasız garılarına, erkeklerin suratına haykıran, yol iz bilmeyen garılarına burada lüzum yok. Ne okutmanı, ne de seni isteyoz" (s. 36). Kuşkusuz bu bakış açısı, Ömer Efendi dâhil tüm Kuva-yı Milliyecileri kâfir olarak gören Hacı Fettah Efendi'nin Aliye aleyhinde her fırsatta tekrarladığı ve geniş kitlelere empoze etmeye çalıştığı "yüzü gözü açık, baştan çıkarıcı, kahpe, namussuz, dinsiz imansız, kanı helal" gibi nitelendirmelerle de güçlenmekte, yaygınlaşmaktadır. Elbette burada Halide Edip'in "mücadeleci" öğretmen profili için örnek gösterdiği tutum ayrıca önem kazanmaktadır. Aliye, mücadelesinde yapayalnız kalsa bile geri adım

atmaz; Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi'nin göz korkutucu ve hakaret dolu sözleri karşısındaki “Kasaba demek siz [demek] değilsiniz; ben, Anadolu'ya çocuklarını okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi eksik adamlar yüzünden kalamazsam, başka yere gider, vazifemi yaparım” (s. 36, 37) yanıtıyla idealinden vazgeçmeyeceğini ortaya koyan Aliye, yaşadığı bu tatsızlığa ve “bütün dedikodulara, bütün müşkülata rağmen kalbinin en genç ve en imanlı kudretiyle mektepte çalışmaya” (s. 39) devam eder.

Aliye'nin tayin edildiği okulun ve kasabanın genel görünümü, onu yıldıracağı yerde, ideallerine yönelik kararlılığını daha bir güçlendirir. Bu görünümde öne çıkan belli başlı sorunları şöyle sıralayabiliriz:

- Resmî kuruluşların fiziksel koşullarındaki uygunsuzluk, gerek idareci gerekse memur konumunda bulunanların kayıtsızlığı ve keyfî tutumları,
- Ailelerinin maddi durumlarına ve nüfuzlarına göre öğrenciler arasında yapılan ayrımcılık,
- Ailelerin çocuk yetiştirme konusundaki bilinçsizliği,
- Geleneksel eğitim-öğretim modelinin yozlaşmışlığı ve işlevsizliği,
- Kadın-erkek eşitliği konusundaki çağdışı yaklaşımdan kaynaklanan kişilik, iletişim ve ilişki sorunları,
- Çoğunluğun ileri görüşten ve geniş ufuklu düşünüşten yoksunluğu, yaşam ve davranışlarını küçük hesapların belirlemesi,
- Din sömürüsü ve bağınazlığın egemenliği, halkın bunlara dayanılarak kolayca provoke edilebilmesi,
- Hukuk ve yönetim boşluğundan kaynaklanan mağduriyetler, kitlesel davranış bozuklukları/ tutarsızlıkları.

Bunlar elbette çoğaltılabilir ya da farklı bağlamlarla ilişkilendirilerek ifade edilebilir; ama her durumda, gerek kurgu boyunca sergilenen sahneler, aktarılan konuşma cümleleri, yazarın gözlem ve düşüncelerini yansıtan anlatımlar, gerekse satır aralarından yapılabilecek çıkarımlar yönünden romanın öne çıkardığı ana sorunların başında eğitim-öğretimin geldiği gerçeği değişmez. Bu sorun, dikkat çekilen diğer sorunlar açısından da kilit noktası gibidir. Aliye ve Kuva-yı Milliye ile karşılaştırarak bağınazlığı temsilen çizdiği Hacı Fettah Efendi tiplemesini kurgularken de Halide Edip'in asıl amacı ne din adamı-öğretmen karşılaştırması yapmak ne de Doğu-Batı çelişmesini sergilemektir; Selim İleri'nin (2014: 211) belirttiği gibi, “[e]ğitime kavuşmamış kişilerin gitgide vatan hainliğine, nihayet insanlık düşmanlığına yol açabileceklerini, bu büyük tehlikeyi” göstermektir.

Eğitim-öğretim sorunu öne çıkarılırken sunulan göstergeler ve bakış açısı ile, çözümü konusunda nasıl bir yaklaşım içinde hangi yolların izlenmesi gerektiğine ilişkin ipuçları da verilmiş olur. Kuşkusuz bu sorun, başka bileşenleri de olan bir sistem sorununun dışında düşünülmez; romanın genelinde, topyekûn bir kalkınma projesini yaşama geçirecek modern bir devlet yapılanmasının gerekliliğine duyulan inancı fark etmemek olanaksız. Eserin bütününden hareketle yukarıda sıralamış olduğumuz sorunlar, okurun çözüm noktasındaki düşünce ve beklentilerini hep bu gerekliliğe yönlendirecek biçimde yansıtılmıştır. Ancak, belirttiğimiz gibi eğitim-öğretim konusu, meselenin kilit noktası olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel davranış kalıplarına sıkı sıkıya bağlı olan halkın din konusundaki bilgisizliği, inanç istismarı üzerinden kolayca yönlendirilmesine ve vahşice bir cinayete ortak olmasına yol açabilmektedir. Hacı Fettah Efendi'nin söz ve davranışlarının din açısından uygunsuzluğunu fark edebilecek bilgiden yoksun olan kitleler, onun kendi yorumlarıyla yarattığı bir din anlayışına göre hareket ederken bu bilgisizlikten kaynaklanan bir teslimiyet içerisindedirler. Böylesi tehlikelerin önüne geçmenin yolu ise işi sansa bırakmak yani iyi din adamlarının sayıca çoğalmasını temenni etmek değil; insanlara anlayarak, düşünerek, özümseyerek dinlerini kaynaklarından öğrenme olanağını sağlamaktan geçer. Bunu da ancak modern bir anlayış ve modern eğitim-öğretim modeli sunabilir. İnsan tabii olduğu sistemin ve içinde bulunduğu koşulların bir ürünü olduğuna ve tek tek kişileri değiştirmek suretiyle bu yapıyı düzeltmek mümkün olmadığına göre sistemin ve koşulların iyileştirilmesi yani modernizasyonu gerekmektedir.

Halide Edip'in bağnazlık konusundaki katı tutumunun ve dine atfettiği yüceliğin temelinde yaşamöyküsel nedenler de bulunur. *Mor Salkımlı Ev*'in, çocukluğunda aldığı dinî eğitim ve içinde bulunduğu dinî yaşantıyla ilgili anılara ayırdığı kısımlarında; Aliye'nin Kuran, mevlit ve ezan sesi ya da cami dolayımında yaşadığı uhrevi duygularla örtüşen ifadeler yer yer rastlamak mümkündür. Dayısı Eyüpsultan'daki Mevlevi tekkesinin türbedarlığını yapan Halide Edip'in, annesinin ölümünden sonra yetişmesinde bu boşluğu dolduran anneannesi de o Mevlevi tekkesiyle yakından ilgilidir (Öncü 2009: 10). Bu durumun, onun din algısında belirleyici olduğu söylenebilir. "İslami kültürün camiler, ezanlar, mezarlıklar ve küçük yaşta her akşam ve sabah tekrar ettiğimiz Kur'an'dan parçalar her zaman bana hâkim olmuştur" (Adıvar 2007: 133) diyen yazarın dine bakışının daha çok sevgi, şefkat, hoşgörü, iç huzuru gibi duygusal/ vicdani değerler üzerinden ve tasavvufi bir kavrayışla biçimlendiği görülmektedir.

Onun, aynı biçimde, eğitim-öğretim konusundaki duyarlılığının ve yaklaşımlarının da dünya görüşüyle olduğu kadar yaşamöyküsüyle ilişkileri

olduğu anlaşılmaktadır. Evde “millî ve dinî kültürü edinmiş, özel öğretmenlerden ders almış” bulunan Halide Edip, “Amerikan Kız Kolejinin ilk Müslüman Türk öğrencisi olmuştur. Evde aldığı sağlam kültür, ona mukayeseci bir zihniyet kazandırmış, daha sonra karşılaştığı değişik kültürlerle hiç sarsılmamıştır” (Enginün 1991: 274). Bu süreç, ondaki Angli-Sakson etkisinin güçlü temellerini oluşturur ve “eğitim, demokrasi, ferdî hürriyet, kadın, aile, sorumluluk gibi konulardaki görüşlerinde, bu tesir ömür boyu izini sürdürür” (Enginün 2011: 203). Dolayısıyla Adıvar’ın eğitim-öğretim konusunda uygulanmasını istediği model, tamamen Batılıdır; ama bu model içinde yetiştirilecek gençlerin millî kimliklerini, manevi değerlerini yitirmemeleri de önemlidir. O nedenle, eserlerinin genelinde olduğu gibi *Vurun Kahpeye* romanında da örnek gösterdiği kişi, bu modele uygun bir düşünce ve kişilik yapısı sergiler.

Toplumsal kalkınma ve bilinçlenmede olsun, idari ve hukuki iyileşmede olsun Batılı/ modern yöntemlerin egemen kılınması bir gereklilik olarak işaret edilirken bunun temel dayanağının eğitim-öğretim olacağı gerçeğinin de altı çizilir. Modern anlayışla biçimlendirilmiş eğitim kurumları, hem yetiştireceği çocuklar hem de ilişki içinde bulunacağı toplum üyeleri için aydınlatıcı özne görevi üstlenecek öğretmenleriyle bu dönüşümü sağlayacak, bu yolla elde edilen kazanımların da en sağlam güvencesi olacaktır.

Bu noktada yazarın Millî Mücadele’ye yaklaşımını daha kapsamlı düşünmemizi gerekli kılan tezi de kendini gösterir: Yalnızca askerî başarı ile elde edilen toprak bağımsızlığı mutlak bir zafer sayılamaz; mutlak bir zafer, bu başarının yanı sıra geriliğe, gericiliğe karşı verilecek eğitim-öğretim mücadelesinin kazanılmasıyla mümkün hâle gelir. Nitekim Aliye geldiğinde kasaba henüz işgal edilmemiştir; ama zihinler, bağımsızlığın işgali altındadır. Bu da bazı insanları vatan hainliğine ve haksız katliamlara götürebilecek koşulları yaratmıştır. O nedenle, aydınlanmış bilinç egemen kılınmadığı sürece toprak bağımsızlığı her an tehlikeye girebilir, bu zafer kalıcı olmayabilir. Tosun Bey askerî yolla verdiği bağımsızlık mücadelesini kazanmış, ama Aliye kaybetmiştir; çünkü ülkenin içinde bulunduğu koşullar, onun da kazanabilmesi için daha uzun bir zamanı ve bir dizi çabayı gerektirmektedir. İşte bundan dolayı yazar, Millî Mücadele’nin yeni başlayan ve en az askerî boyutu kadar önemli olan biçimine dikkatleri yöneltir: Eğitim-öğretim merkezli aydınlanma seferberliği. Romanın sonunda Tosun Bey’le ilgili söylenen “[k]anının yarısını, uğrunda gençliğinin çelik azasını sakat ettiği mukaddes cihat bitmişti. Fakat onun yeryüzünde vatani için açtığı mücadele bitmemiştir” sözlerinin bir bakıma buna işaret ettiği düşünülebilir. Yine birkaç satır sonra yer verilen “Aliye’nin masumiyetini, büyük hayatını, fedakârlığını halka öğretmek için ikinci

cihadını açmaya yemin etti" (s. 205) ifadesini de Aliye'nin kişiliğinde temsil edilen değerler üzerinden okura, bu bağlamda verilecek mücadele için yapılan bir çağrı gibi yorumlamak mümkündür.

Askerî zaferi kalıcı ve anlamlı kılma, Millî Mücadele'yi öbür bileşenleriyle tamamlama idealinin gerçekleşmesi yolunda yazarın öne çıkardığı başlıca kavramlar ise inanç, kararlılık, cesaret ve özveridir. Toplumsal koşulların bunu ne denli güçleştirebileceğini de okurun hesaba katmasını bekleyen Halide Edip, söz konusu kavramların mücadele için önemini Aliye ile Tosun Bey'in yaşantı ve ilişkileri çerçevesinde somut hâle getirmiştir.

Sonuç

Vurun Kahpeye romanında Millî Mücadele'yi farklı bir cepheden yansıtan Halide Edip, yurt toprağını düşman işgalinden kurtarmakla tam bağımsızlığın sağlanamayacağını, toplumsal yapıya sinmiş iç tehdit unsurlarını bertaraf etmeden bu mücadeleyi mutlak bir zafere dönüştürmenin mümkün olamayacağını altını çizer. Bunun sağlanması ise ancak geriliğin, cehaletin, bağnazlığın karşıtı olan değerler üzerinden verilecek bir eğitim-öğretim/ aydınlanma mücadelesi ile olanaklıdır.

Başta eğitim-öğretim modeli olmak üzere bütün bir yapının ilerici bir anlayışla modernize edilmesi ve akılcı, sorgulayıcı, eleştirel bakabilen yurttaşların yetiştirilebilmesi için öncelikle bu ideale sahip donanımlı öğretmenlere gereksinim olduğunu okura fark ettirmeye çalışan yazar; küçük bir Anadolu kasabasına tayinini isteyerek orada ölüm pahasına mücadele veren Aliye ile bu öğretmen tipolojisini örneklemek istemiştir. Gerilik-ilerilik, karanlık-aydınlık, esaret-bağımsızlık, ihanet-sadakat, bilgi-cehalet, sevgi-acımasızlık gibi çatışan iki değer/kavram kategorisini temsil eden kişilerle kurulan olay örgüsü; Millî Mücadele'nin askerî cephesinde yer alan Tosun Bey'in elde ettiği başarıya karşın eğitim-öğretim cephesindeki nişanlısı Aliye'nin kaybedişiyle sonlanır. Bu, mücadelenin bitmediğini, asıl önemli boyutuyla yeni başladığını ve daha uzun süreceğini gösterir. Mücadele edilecek anlayış, kişi ve olaylar üzerinden özellikleri ve tehlikeleriyle somutlanırken Millî Mücadele'nin yeni biçimini yürütecek kişilerin hangi nitelikleri taşıması gerektiğine de işaret edilir.

Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* romanındaki tez ve yaklaşımlar, modern Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran anlayışın dayandığı temel dinamiklerle de çoğu bakımdan örtüşmektedir. Bu da romanın tarihsel önemini ve değerini artıran başka bir yönüdür.

KAYNAKÇA

- ADIVAR, Halide Edip (1979). *Türkün Ateşle İmtihanı*, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- _____ (2007). *Mor Salkımlı Ev*, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2014a). *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2014b). *Yeni Turan*, İstanbul: Can Yayınları.
- ALTINKAYNAK, Yasemin (2004). *Millî Mücadele Romanlarında Kadın Tipleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Anabilim Dalı.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2007). "II. Meşrutiyet Döneminde Milliyetçilik Düşüncesi ve Türk Edebiyatına Yansıması," *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (Haz. İsmail Çetişli, Nurullah Çetin, Abide Doğan, Alim Gür, Şenol Demir, Cengiz Karataş), Ankara: Akçağ Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci (1978). *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- _____ (1991). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (2011). *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İLERİ, Selim (2014). "Vurun Kahpeye: Birkaç İzlenim," Halide Edip Adivar, *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Can Yayınları.
- KACIROĞLU, Murat (2009). "Millî Mücadele ve Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Harp Zenginleri", *Karadeniz Araştırmaları*, Sayı: 20, Kış 2009.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2003). "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı- Temel Eserlerimiz," *Radikal Kitap*, 31.10.2003.
- KALPAKLI, Mehmet (2014). "Sunuş," Halide Edib Adivar, *Vurun Kahpeye*, İstanbul: Can Yayınları.
- ÖNCÜ, Ali (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Din Eğitime Bakış (Halide Edip Adivar Örneği)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı.
- ÖNERTOY, Olcay (2011). "Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Toplumsal Eleştiri," *Türkoloji Dergisi*, Cilt: 18, Sayı: 1.
- SEVİNÇ, Canan (2009). "Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Romanında Millî Mücadele," *Turkish Studies*, Cilt: 4/ I-II, Kış 2009.
- TÜRKEŞ, A. Ömer (2006). "Bir Avuç Roman," *Birikim*, Sayı: 207, Temmuz 2006.
- YALÇIN, Alemdar (2012). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

HALİDE EDİP ADIVAR'IN “BİR HAYATIN ÜÇ PERDESİ” ADLI HİKÂYESİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ

Fatih SAKALLI*

Özet

Bu makalede Halide Edip Adivar'ın “Bir Hayatın Üç Perdesi” adlı hikâyesi çeşitli kavramlar etrafında incelenmeye çalışılacaktır. Halide Edip Adivar, eserlerinde kadınlarla ilgili birçok mesele üzerinde durur. Bu makalede de alafranga bir kadının modern yaşama arzusu sebebiyle eşini, çocuğunu terk edişi ve bunun neticesinde gelişen olaylar verilir. Selim Süruri'nin hayatını üç perdeye ayıran hikâyede idealizm, yozlaşma, aile ve aşk kavramları etrafında aile kurumunun kutsallığı anlatılmak istenir. İdeal bir evliliğin benzer kültür seviyesine sahip insanlar arasında gerçekleşeceği vurgulanmaya çalışılır.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adivar, “Bir Hayatın Üç Perdesi”, Hikâye, Tahlil, Deneme.

AN ATTEMPT OF ANALYSIS ON THE STORY OF HALİDE EDİP ADIVAR CALLED “BİR HAYATIN ÜÇ PERDESİ”

Abstract

In this paper the story of Halide Edip Adivar, “Bir Hayatın Üç Perdesi” is tried to be examined on the basis of several concepts. It's seen that Adivar emphasizes some female issues on her works. This paper also deal with a snob woman who deserts his husband and child on the sake of modern life and following happenings. In story of Selim Süruri's life divided into three chapters, the significance of family institution is purposed to be told around idealism, corruption, family and love concepts. And it's tried to indicate that an ideal marriage is possible between two persons who share the same cultural grade.

Keywords: Halide Edip Adivar, “Bir Hayatın Üç Perdesi”, Story, Analysis, Attempt.

* Doç. Dr. Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
fsakalli@gazi.edu.tr

Giriş

Türk edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından Halide Edip Adıvar, hikâyelerini Harap Mabetler (1911), Dağa Çıkan Kurt (1922), İzmir'den Bursa'ya (1922) (Yakup Kadri, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım'la birlikte), Kubbede Kalan Hoş Sada (1974) adlı kitaplarda toplamıştır. Kubbede Kalan Hoş Sada adlı kitabında yer alan "Bir Hayatın Üç Perdesi" adlı hikâye, 1947 yılında Aile Mecmuası'nda yayımlanır. Halide Edip, hikâyede; idealizm, yozlaşma, aile ve aşk gibi kavramlara değinir. Hikâyeye, bu hususlardan hareketle ailenin kutsallığını vurgulamaya çalışır. İdeal bir evlilik için eşlerin birbirleri ile uyumunu ve kültür seviyelerinin nasıl olması gerektiğini sorgular. Aksi hâlde ayrılıkla neticelenen evliliklerde en çok etkilenen tarafın çocuk olduğu anlatılmak istenir. İdealist genç akademisyen bir erkek-alafranga bir kadın, bunların yürümeyen evlilikleri ile annesi tarafından terk edilen ve babasıyla büyüyen bir çocuğun yaşadıkları hikâyenin kurgusunu oluşturur.

Olay Örgüsü

Hikâye, Selim Süruri Sevinç'in hayatının üç perdesi üzerine kurgulanır. Birinci bölümde Selim Süruri Sevinç'in çocukluğu üzerinde durulur. Olayların Laleli'de küçük bir apartman dairesinde geçtiği bu bölümde, Selim Süruri'nin çocukluğuna dair hatıralara yer verilir. Bu bölümde babası Atıf, otuz iki; kendisi üç veya dört; annesi Filya ise yirmi üç yaşındadır. Atıf, bir üniversitede asistandır, tek ihtirası doçent olmak için hazırladığı tezdır.

Eşi Faliha (Filya) ise modern hayat özentisi olan alafranga bir tiptir. Filya, birgün eşyalarını toplar ve eşi Atıf ile oğlu Selim Süruri'yi terk eder. İkinci bölümde terk edilen eş Atıf ile oğlu Selim Süruri'nin yaşadıkları acı ve sıkıntılar üzerinde durulur. Baba oğul başlangıçta zor günler geçirir. Zira Filya, evi terk ederken elektrik ve gaz parasını vermemiştir. Paraları kalmayan baba oğul, bu zor günlerde bir mum ışığında ekmek peynir yiyerek yaşamlarını sürdürür.

O günden sonra Atıf, oğlu Selim Süruri ile bizzat ilgilenmeye başlar. Derslerini çalıştırır, pazar günleri baba - oğul sinemaya giderler. Atıf, yaşadığı acı ve sıkıntılar sebebiyle üniversitede doçent olma idealini gerçekleştiremez. Bu yüzden kendisinin alamadığı doçentliği oğlunun almasını ister. Yıllar geçer oğlu Selim Süruri, Pertevniyal Lisesi'ni iftiharla bitirir. Fen Fakültesi'ni kazanır. Selim, burada Ulviye ile tanışır. Atıf da Ulviye'yi beğenir ve onun oğluna ideal bir eş olabileceğini düşünür. Bu arada karaciğerinden rahatsızdır. Zaman zaman hastaneye gitmektedir. Üçüncü bölümde ise Selim Süruri Sevinç'in Ulviye Güneş ile evliliği anlatılır. Bu bölüm, hikâyede Atıf'ın son perdesi olarak sunulur.

Terk Edilen Koca: Atıf ve Yitip Giden İdealler (İdealizm)

Atıf Sevinç, Selim'in babasıdır. Üniversitede asistan olan Atıf, sakın, dürüst bir kişilik olarak tanıtılır. Doçent olmak için tez hazırlamaktadır. Hayatında değer verdiği iki şey hazırladığı bu tez ve eşi Filya'dır. Eşinin terk etmesi sebebiyle evliliği yürümediği gibi hazırladığı tezi de bitiremez ve doçent olma idealinden vazgeçer. Hikâyede şöyle tanıtılır:

“Atıf Sevinç, sakın, dürüst, kıyafeti ve hareketleriyle hiçbir ayrılık göstermeyen bir adamdır. Esmerdir, uzunca boyludur, parlak ve ışıltılı kestane renkli gözleri, aynı renkte kısa kesilmiş bıyıkları vardır. Saçlarını briyantınla arkasına doğru yatırır... Atıf Süruri o zaman üniversitede bir asistandı. Birinci ihtirası karısı, ikincisi doçentlik ve bu mukaddes unvana kavuşmak için hazırladığı tezdı. Atıf karısına Filya derdi. Belki sarışın olduğu ve keskin kokulu lavantalar süründüğü için Faliha adı Filya'ya çevrilmişti.”(Adivar, 1974: 33-34)

Hikâyede idealizm olgusu, Selim'in babası Atıf'ın doçent olma arzusu etrafında vurgulanmak istenir. Doçent olmak için çalışan Atıf, bu süreçte eşi tarafından terk edilir. Doçentlik tezini bitiremeyen Atıf, asistan kalarak çocuğunun istikbalini temin edemeyeceğini düşündüğü için bir şirkette muhasip olur. Bu süreçte oğlula ilgilenen Atıf, kendisinin başaramadığı “üniversitede doçent olmak” hayalini oğlunda görmek ister.

“Artık şimdi, Atıf kendisinin doçent olmak, hayatını üniversite muhitine vakfetmek ihtirasının tahakkukunu oğlunda görmek istiyor gibiydi.” (s.40)

“Yine bu devirde arada geceleri oturmaya gelen öğretmen eşlerle babası konuşurken doçentlik travayını bitiremediğini ve asistan kalmakla çocuğun istikbalini temin edemeyeceği için bir iş aradığını işitti. Biraz sonra bilmem hangi şirkete muhasip olmuştu.” (s.40)

Yıllar sonra oğluna evliliği düşünüp düşünmediğini soran Atıf, oğlu Selim'den doçent olmadan asla cevabını aldığı anda baba ve oğlun zihninde aynı düşünce uyanır. Zira birisi eşi, diğeri annesi tarafından terk edilen iki bahtsızdır.

“Ve Atıf birkaç defa hastaneye bilhassa röntgene gidip geldikten sonra Selim'e evlenmeyi düşünüp düşünmediğini sordu.

Doçent olmadan hayır, baba.

Niçin?

Çünkü...

Sustu. İkisi de içlerine akan yaşları saklamak için birdenbire arkalarını döndüler. Fakat kader Selim'in evlenmesini doçent olmasına kadar tehire rıza göstermedi.” (s. 32-43)

Baba oğlun arasında geçen bu diyalog, idealizm olgusunun gerçekleşmesinde eşlerin birbirine göstereceği saygı ve anlayışın ne kadar önemli olduğunu gösterir. Eşi Filya'nın, mesleğine, ideallerine saygı duymayı ve oğluyla kendisini bir başına bırakıp başka adama kaçması, Atıf'ın üniversitede doçent olma idealini de engelleyen en büyük unsurdur.

Tek gayenin tehlikeli olduğunu düşünen Atıf vasıtasıyla insanların hayatlarını, tek ideal üzerine kurmamaları gerektiği mesajı verilmeye çalışılır. Bu tek idealin gerçekleşmemesi durumunda insanların hayatlarının altüst olduğu anlatılmaya çalışılır. Atıf'ın aşağıdaki düşünceleri onun aynı zamanda özeleştirisini olarak yorumlanabilir.

"Mutlak insanın kafasında, icabında cankurtaran gibi sarılabileceği birkaç tane merak ve mevzu olmalı... Tek gaye tek kadın kadar tehlikelidir, tahakkuk etmezse insanı bir ot, hatta cansız bir taş parçasına döndürür.- derdi. Bütün bunların arkasında hiç şüphesiz Atıf kendi kırık hayatına belki bilmeyerek temas ediyordu." (s. 40-41)

Alafranga Kadın Örneği: Faliha'dan Filya'ya (Yozlaşma)

Halide Edip Adıvar'ın eserlerinde alafranga tiplerin sıklıkla karşımıza çıktığı görülür. "Adıvar'ın alafranga tiplerinin en belirgin özelliklerinden birisi, eğlenceye düşkün, sosyal meselelere duyarız, fikri bir dostluk, yoldaşlık yapmaktan öte, cinsel kimliği ile öne çıkan, kendi deyimi ile 'süs kadını' oluşlarıdır. Yazarın sık sık kullandığı 'süs kadını' tabiri, süslü, gösterişli olmak anlamlarının yanı sıra biblo gibi güzel fakat yararsız olan manasını da ihtiva eder... Bu tip kadınlar sosyal hayat denilince eğlence hayatını anlayan, süslü ve gösterişli bir şekillerde ortamlarda kendini gösteren alafrangalığı üstünlük olarak gören kadınlardır." (Küçükgörmen 2010: 53) Hikâyedeki Filya da yukarıda tanımlanan kadınlar arasındadır. Alafranga kadın örneği olarak karşımıza çıkan Selim'in annesi Faliha / Filya ve hikâyede şöyle tanıtılır:

"Filya veya Fulya, o zaman yirmi üç yaşlarında, geçerken herkesin dönüp baktığı genç kadındı. Mamefih konuşurken üç yaşında bir çocuk, hatta ancak mucize kabilinden konuşmayı öğrenmiş bir dişi maymun kadar kafasız ve mukallit bir mahlûktu... Filya'nın rimelle kirpi tüyleri gibi dikleştirilmiş siyah kirpikleri arasında birbirine yakın mavi gözlerindeki pek az süren zoraki dikkati selim hâlâ görür gibiydi. Bunu takip eden esnemelerde kızıl bir badana gibi üstünü boyadığı dudaklarının içinde açık pembe ve soluk bir renk vardı. Dişleri beyaz ve uzundu, burnu kısaca yanakları daha sonraları Beyoğlu muhitinde ona 'Kızıl Lâle' lakabını verdiren koyu bir kırmızıya boyanmıştı. Göz kapaklarına yeşilimtırak bir boya sürerdi. Kaşları yoluktu. Kıyafeti de pek kendisine uygundu. Etekleri daima sekiz yaşında bir kız çocuğu gibi

dizlerinde yukarı, ayaklarında ipek çorap, ince bacaklar sinemada son gördüğü yıldızı taklit eder, sesi mütemadiyen hırıltı içindedir, kolları ikide birde başının arkasında çevrelenir, omuzları oynar... Çünkü o muhitinin yıllarca sonu gelmeyen, kakılıp kalan zahiri ikliminin az çok mübalağalı bir örneğinden ibarettir.” (s. 34-35)

İlk bölümde Filya, kocası Atıf'ın kendisine sunduğu hayattan hoşnut değildir. Atıf'ın kendisine koca olamayacağını düşünür. Bu husus hikâyede şöyle vurgulanır:

“Atıf Süruri gibi bir işe yaramaz, ukala ve budala bir adamın kendisi gibi altına Rolls Royce, sırtına samur kürk yaraşan bir afete değil koca hatta uşak olamayacağını mukayese, teşbih vesaireyle açığa vurur.” (s. 35)

Hikâyede kendisine birçok şeyi layık gören Filya, kocasını kendisine yakıştıramaz. Çeşitli şekillerde bunu ima eder. Filya'nın bu tavırları Atıf'ı zaman zaman şüpheyne düşürür.

“Bu kısım son zamanlarda dürüst bir banka memuru olan kocasını bırakıp bir müteahhide kaçan Meliha Taşoz'un yeni tekerlemelerinin maymunu bir saman kâğıdı kopyasıdır. Ve bu arada Atıf Süruri'nin kaşları çatılır, gözlerinde bir şüphe hâsıl olur. Hiç şüphesiz acaba Filya bazı sefih ve zengin heriflere bir nevi tellallık ederek işlerine ortak olan Bir Numaralı Hergele, amcazadeye kaçmak için bir mukaddime mi yapıyor, gibi sualler zihninden geçer.” (s. 35 -36)

Eşini ve çocuğunu her anlamda ihmal eden Filya gündüzleri evde bulunmaz. Bir süre sonra sadece gündüzleri değil geceleri de çeşitli bahanelerle eve gelmemeye başlar. Nihayet bir gün özel eşyalarını bir bavula doldurur ve Selim'in eline babasına verilmek üzere bir mektup sıkıştırarak evden ayrılır. Selim'in hayatının ikinci devresi annesinin kendisini ve babasını terk edişiyne başlamış olur. Halide Edib'in bazı hikâyelerinde yozlaşmış kadınların aile hayatına verdikleri zararlar üzerinde durulur. “Yozlaşmış kadınların aile hayatına verdikleri zararın işlendiği bir diğer hikâyeye Halide Edip'in ‘Bir Hayatın Üç Perdesi’ adlı hikâyesidir. Hikâyede Duk Duk'ta bahsedildiği gibi fakir kocasını bırakıp zengin bir adama kaçan kadın vardır. Bu kadının geride bıraktığı yıkılmış bir koca ve küçük bir oğlanın yaşadıkları anlatılır.” (Uysal 2004: 81) Hikâyede yozlaşma olgusu Selim'in annesi Filya'nın yaşantısı vasıtasıyla işlenmeye çalışılır. Filya'nın modern hayata özenmesi, kocasını beğenmemesi, çocuğunu düşünmemesi, kocasını ve oğlunu zengin bir adam için terk edişiyne ve tercih etmiş olduğu hayat, yozlaşmış bir kadının aile hayatına nasıl zarar verdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Filya'nın eşini ve çocuğunu terk edişiyne hususunda iki bayanın konuşmaları dikkat çekicidir.

"Öğretmen Bayan – Zavallı yavrucağı yapayalnız bırakıp para ve süs için yuvasını bozmak bir alçaklık..."

Kara Saçlı Bayan – Neden olsun? Ar yılında değil, kâr yılındayız. Altında otomobil, sırtında kürk etrafında firfir dönen milyonerler varken asistan parçası için ömür çürütmek bir aptallık olurdu. Hem de bari karısının gönlünü almayı bilse... Hayır gece gündüz kitap... Bir defa genç kadını sinemaya götürmedi..." (s. 38)

Öğretmen bayan bu davranışı alçaklık olarak nitelerken kara saçlı bayan ise Filya'nın davranışını haklı bulur. Filya, öğretmen bayanın dediği gibi para ve süs için yuvasını bozmuş eşi ve çocuğunu terk etmiştir. Makul ve namuslu bir kadının süreci alçaklık olarak yorumlayışı normaldir. Kara saçlı bayanın "Altında otomobil, sırtında kürk etrafında firfir dönen milyonerler varken asistan parçası için ömür çürütmek bir aptallık olurdu." şeklindeki yorumu ise ancak yozlaşmış veya yozlaşmayı hoş gören bir kadının bakış açısı şeklinde yorumlanabilir.

Aile

Halide Edip Adivar'ın eserlerinde üzerinde durduğu meselelerden birisi de ailedir. "Halide Edip Adivar, romanlarında aileyi işlerken daha çok karı-koca ilişkisi ile aile içindeki veya dışındaki çeşitli kadın tipleri üzerinde duruyor." (Esen 1991: 75) Adivar'ın romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan aile içi ilişkiler, hikâyelerinde de çeşitli şekillerde işlenmektedir. "Aile, bir toplumun en küçük yapı taşıdır. Özellikle Türk sosyal hayatında önemli bir yer arz eden bu kurum, sağlam temeller üzerine oturtulduğu vakit, iyi nesillerin oluşmasına katkıda bulunacaktır. Çünkü eğitimin temeli ailede başlar. Çocuk, ilk eğitimi ailesinden alır. Huzurlu bir evlilik ortamında büyüyen çocuk, gelişim sürecinde bunun etkilerini görür. Türk toplumunda 'Yuvayı dışı kuş yapar.' tabiri yaygın olarak kullanılır. Bu sözle, kadının aile içindeki önemi vurgulanır. Kadın, kocasına eş, çocuklarına annedir. Kadından, ev içerisindeki bu fonksiyonlarını tam olarak yapması beklenir." (Sakallı 2004: 101) Fakat kadın bu fonksiyonları tam olarak yerine getirmediği vakit çeşitli problemler oluşur. İşte hikâyedeki Filya'nın alafranga hayata olan düşkünlüğü eşini ve çocuğunu ihmal etmesi, nihayetinde de evi terk etmesi aile anlayışından ne kadar yoksun olduğunun bir ispatıdır. Filya'nın kocasının kendisine sunduğu hayatı beğenmemesi, çocuğu Selim ile bir anne olarak ilgilenmemesi evlilik bilincine sahip olmadığını gösterir. Aynı zamanda onun bu tutumu, hikâyedeki kurgunun da şekillenmesinde önemli bir faktördür. Onun çocuğu ile olan ilişkisi, onları terk ettikten sonra oğlu Selim'in babası ile olan ilişkisi ve elbette kendisinin kocası Atıf olan ilişkisi bir aileyi oluşturan "anne-baba-çocuk" kavramlarının ve bu bireylerin aile içinde birbirleriyle olan ilişkilerinin sorgulanmasını gerektirir.

Anne –Çocuk

Hikâyede Selim’in, annesi ile ilişkisi hiçbir vakit normal bir anne evlat ilişkisi şeklinde olmamıştır. Alafranga veya yozlaşmış bir kadın olarak nitelendirilebileceğimiz Filya; modern hayata özenen, lüks bir yaşamın özlemine duyan ve bir süre sonra kocasıyla beraber evladını da terk eden bir anne olarak karşımıza çıkar. Annesinin Selim’i terk etme anı ve çocuğun bu anda yaşadıkları şu cümlelerle anlatılır:

“Nihayet, Atf, işine gittikten sonra bir sabah Filya hususi eşyasını bir bavula doldurmuş daha evvelden hazırlanmış bir mektubu ‘Babama ver’ diye çocuğun eline sıkıştırmış arkasına bakmadan merdivenlerden koşarak aşağıya inmiştir. O anın içinden kopardığı şeyin acısını Selim hiç unutmayacaktır. Kelimeye sığmayan bir anlayışla anasının kendilerini bırakıp gittiğini sezmiştir. Küçük apartmanın alt katında çınlayan bir anne anne feryadı.” (s. 37)

Selim, çocukluğunu yaşadığı bu dönemde kendisini çok yalnız hissederek. Annesinin bu dönemde kendisine olan tutumu şu cümlelerle anlatılır:

“Eve nadiren gelen ana, belki onu sefaletten nimete geçiş devrinde bir engel, işleri güçleştiren bir âmil, belki de babasına benzettiği için iter, kakar.” (s. 37)

“Selim’in gözünde annesi ancak babası döndüğü zaman ehemmiyet kazanırdı. Çünkü gündüzleri hemen hemen hiç birbirleriyle meşgul olmazlardı. Selim, bir şey isterse sabahları gelip çalışan gündelikçi kadına söyler, annesi ise çocuğunun varlığından haberdar bile görünmezdi.” (s. 34)

Selim, yıllar sonra Ulviye ile gittiği bir mağazada annesiyle karşılaşır. Bu karşılaşma anı hikâyede şöyle anlatılır:

“Şımarık tavıyla yanlarına gelen bayanın gözleri Selim’e ilişince durdu, yeşil göz kapakların altında rimel sürmeli kirpikler arasındaki boş nazarlar gencin yüzüne takıldı, hamam böcekleri gibi pijamanın üstünde dolaşan boyalı uzun tırnaklar bir an felce uğradı, Fakat bu boş maymun gözler Selim’i süratle atladi geçti. Bastonlu baya gençlerin işiteceği bir sesle: -Bilsen şu genç benim bir numaralı kopuk kocama ne kadar benziyor, diye gülüyordu.” (s. 43)

Kısacası hikâyedeki anne – çocuk ilişkisi bir çocuğun hatıralarındaki annesinden ibarettir. Yanında iken kendisiyle hiç ilgilenmeyen annesinin, kendisini küçük yaşta terk edip gitmesi, Selim’de büyük yaralar açar. Yıllar sonra genç bir delikanlı olduğunda annesiyle bir mağazada karşılaşan Selim, annesinden utanır. Annesi ise onu tanımaz. Hikâyede annesi tarafından terk edilen bir çocuğun, hayatı boyunca anne sevgisinin eksikliğini yaşayacağı mesajı verilir.

Adıvar'da Kadının Mesuliyeti

Kadının aile içindeki rolü, Halide Edip'in ısrarla vurguladığı konuların başında gelir. Halide Edip'in eserlerinde kadın; anne ve eş olarak büyük bir önem arz eder. Ailenin devamlılığı için erkek gibi kadının da sorumluluklarının bilincinde olması gerektiği vurgulanır. "Bir Hayatın Üç Perdesi" adlı hikâyede de Filya aracılığıyla mesuliyet bilincinden yoksun bir kadının aile birliğini nasıl bozduğu anlatılmaya çalışılır.

Baba - Çocuk

Hikâyede Selim'in, babası ile olan ilişkisi annesi ile olan ilişkisinin tam tersi durumundadır. Annesi tarafından terk edilen Selim'i babası büyütür. Asistan kalmakla çocuğun geleceğini teminat altına alamayacağını düşünen Atıf, bir süre sonra bir şirkette muhasip olarak iş bulur. O günden sonra kendisini çocuğun gelişime adayan Atıf ve Selim'in yaşantıları şöyle anlatılır:

"Ondan sonrasını artık Selim'in mektep hayatı doldurur. Filya yavaş yavaş silinen bir hayal olmuştur. Realite Selim'in dersleri ve her akşam babasının onu muntazam surette çalıştırması arada bir komşuya gitmeleri ve her Pazar günü babasının elinden tutup Marmara sinemasına götürmesinden ibarettir. Artık şimdi Atıf, kendisinin doçent olmak, hayatını üniversite muhitine vakfetmek ihtirasının tahakkukunu oğlunda görmek istiyor gibiydi. Şirketin eve getirdiği hesaplarını tetkikten evvel mutlak oğlunun dersleriyle meşgul olurdu. Mektepte Selim'den ileri çocuk olup olmadığını sorar, mutlak iftihar levhasına girmesinin lazım olduğunu anlatır dururdu." (s. 40)

Atıf'ı, yaşatan gaye, kendisinin ulaşamadığı ideale oğlu Selim'in ulaşması düşüncesidir. Oğlunun Ulviye gibi bir kızla evlenmesine de en çok sevenlerin başında yine Atıf gelir. Çünkü oğlunun evleneceği Ulviye kendi eşi gibi aile bilincinden yoksun birisi değildir. Dolayısıyla oğlu, kendisi gibi mutsuz olmayacaktır. Oğlunun mutlu bir ailesinin olacağını düşünen Atıf'ın içi rahat edecektir.

Karı –Koca (İdealizm X Materyalizm Çatışması)

Hikâyede Atıf Bey ile Filya arasındaki ilişki bir karı koca ilişkisinden çok aynı evi paylaşan farklı dünyaların insanları olarak düşünülebilir. Atıf Bey, üniversitede asistandır ve en büyük arzusu doçent olmaktır. Buna karşı Filya, modern ve pahalı bir hayatı arzulamaktadır. Akşam yemeklerinden sonra Atıf Bey, tezini anlatırken Filya'nın uyukladığı görülür.

"Yemekten sonra masanın etrafına oturdukları zaman, Atıf dünyanın müstakbel iktisadi durumu hakkında mukayeseli mütalaalar yürütür,

tezine ilaveye karar verdiği notları yüksek sesle okur, sesi yavaş yavaş yükselir, bir konferans salonundaymış gibi kendisini unutturdu. Fakat güya dinliyormuş gibi gözlerini kırptırır Filya esnemeye başlayınca bu yükselen ses birdenbire kesilirdi.” (s. 34)

Atıf'ın görüşleri ile Filya'nın dünyası farklıdır. O, zengin kadınların yaşadığı hayattan örnekler sunar. Kendisinin de böyle bir hayatı arzuladığını ima eder.

“Bayan Filan'ın bilmem kaç liraya aldığı tuvalet malzemesi, Bayan Falan'ın kürkü, kocasının âşğının veyahut ikisinin beraber satın aldıkları en son otomobili; şunun veya bunun hizmetçisine, çocuk dadısına verdiği (daima bir asistan maaşından fazla) aylık Öyle ya? Esasen mamzel veya frolayn tutamayacak kadın ne diye çocuk doğurmalı? Bakın ne kadar güzel kadın kocalarının miskinliğinden meymenetsizliğinden oje ve rujların parasını ailelerine verdiriyorlar.” (s. 35)

Filya, geceleri yattıktan sonra Atıf, karısının isteklerine para yetiştirmek için diğer odada saatlerce tercüme yapar. Böyle yaparak Filya'nın isteklerini karşılayacağını düşünür.

“Filya, odaya gelir, eteğini, bluzunu öteye beriye atar, iskarpinlerini fırlatır, yatağa girer ve Selim, Filya'nın kendi kendine güldüğünü duyar. Bundan sonra kimbilir kaç saat Atıf Süruri karısının rimel, oje, ruj, pudra vesairesine aklınca para yetiştirmek için öteki odada tercüme yapar. Zavallı aptal!... Tercüme, hususi liselerdeki derslerini hazırlamak gibi gecesini de işgal eden, doçentlik travayına zaman bırakmayan emeğinin güzel Filya'nın süsünü temin ettiğine inanır! Halbuki onlar ancak evin masrafını kapayamaz. Ötesi...” (s. 37)

İki farklı dünyanın insanı olan Atıf ve Filya'nın evlilikleri de Filya'nın Atıf'ı terk etmesiyle son bulur. O günden sonra Atıf, bütün kadınlardan nefret eder. Kendisini oğlunun gelişimine adar. Kendisinin erişemediği doçentlik mertebesine oğlunun erişmesi için elinden gelen gayreti gösterir. Filya ile Atıf arasındaki karı koca ilişkisi idealizm –materyalizm çatışmasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Atıf'ın doçent olma arzusu, onun ideallerini oluştururken Filya'nın modern ve pahalı bir hayatı arzulanması materyalist bir dünya görüşünün neticesi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Atıf ve Filya farklı kültür seviyesine sahip iki kişiliktir. Doğal olarak evlilikleri de hüsrarla neticelenir. Enginün, bu hususu şöyle yorumlar: “Bir Hayatın Üç Perdesi'nde' maymunca taklitçi, beyinsiz bir kadının aile için nasıl bir felaket unsuru teşkil ettiği ve sağlam bir aile beraberliğinin kültürlü meslektaşlar arasında gerçekleştirileceği fikrini tekrarlar...” (Enginün 1995: 430) Atıf'ın ideallerine ve yaşantısına saygı duymayan Filya, zengin bir adamı tercih ederek Atıf'ı terk eder. Filya'nın evden

kaçmasının ardından Atıf, oğlunu yetiştirmek için ideallerinden de vazgeçer ve bir şirkette çalışmaya başlar. Dolayısıyla materyalist dünya görüşü karşısında ideallerin gerçekleşemediği görülür. Filya'nın evi terk edişi ve arzuladığı hayata gidişi, bütün bu sürecin başlangıcı olur. Kocasının hiçbir vakit kendisine öyle bir hayat sağlayamayacağını düşünmesi, bir evliliğin de sonunu hazırlar.

Parçalanmış bir Aileden İdeal Bir Aileye "Selim – Ulviye" (Aşk)

Hikâyede Halide Edip, alafranga kadın Filya'nın karşısına ideal bir kadın olarak Ulviye'yi çıkarır. Ulviye, çalışkan, namuslu çevresindekilere yardım etmekten haz duyan bir genç kızdır. Selim Süruri Sevinç'in hayatının üç bölümde anlatıldığı hikâyedeki aşk olgusu, Selim'in Fen Fakültesi'nde tanıdığı Ulviye'ye zamanla âşık olması ile sunulur.

"Ulviye elâ gözlü, geniş alınlı, tatlı gülüşlü bir kızdı. Sınıfta erkek arkadaşlarının ablası, anası, yerine göre dert ortağı ve daima sınıflarındaki zayıf talebeye dersini öğreten, yoldan çıkanı yola getiren mürşit, hülâsa erkek kız, bütün sınıfın tapındığı ve güvendiği bir kızcağızdı. Selim, fakülteye girdiği zaman Ulviye ikinci sınıfın birincisi, ahlâk, kafa ve iyilik bakımından insan modeli olan bir talebeydi." (s. 41)

Selim, annesinin babasına yaşattıklarına şahit olur. Babasının doçent olma ideallerinin gerçekleşemediğini görür. Bu nedenle doçent olmadan evlenmeyeceğini babasına ifade etse de kader buna izin vermez. Selim Süruri Sevinç'in Ulviye Güneş ile evlenmesi hikâyede ideal bir evliliğin göstergesi olarak düşünülebilir. Benzer kültür seviyesindeki iki insanın anlaşmasının daha kolay olduğu mesajı verilmek istenir. Parçalanmış bir ailenin çocuğu olan Selim Süruri Sevinç, annesinin tam zıttı bir karaktere sahip Ulviye ile hayatını birleştirir. Böylece ayrılıkla sonuçlanan Atıf ve Filya'nın evliliklerinin karşısına aynı üniversitede asistan olan Selim Süruri ile Ulviye'nin evlilikleri konarak okuyucunun iki evlilik arasında kıyaslama yapması sağlanır.

Sonuç

"Bir Hayatın Üç Perdesi" adlı hikâyeye, Halide Edip Adıvar'ın bir ailede annenin ne kadar önemli olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Hikâyenin kahramanı Selim Süruri Sevinç etrafında; idealizm / alafranga kadın tipi, aile içi anne - baba - çocuk arasındaki ilişkiler ve aşk olguları değerlendirilir. Üniversitede akademisyen idealist bir genç ile alafranga olarak nitelendirebileceğimiz yozlaşmış kadın tipinin evliliği hüsrarla sonuçlanır. Bir çocukla kalan erkeğin idealleri de bu ayrılık sebebiyle gerçekleşmez. Baba (Atıf) kendi gerçekleştiremediği idealleri oğlunun gerçekleştirmesi için hayatını ona vakfeder.

Üç perde olarak kurgulanan hikâyenin ilk perdesi Selim Süruri'nin çocukluk yıllarına dayanır. İkinci perdesi annesi tarafından terk edildikten sonraki eğitim süreci ve babası ile yaşadıkları üzerine kuruludur. Üçüncü perde ise fakülteden arkadaşı Ulviye ile evlenmesi ve olgunluğa adım atışıdır. “Bir Hayatın Üç Perdesi” başlığı aynı zamanda Selim Süruri Sevinç'in, Atıf Sevinç'in ve Filya Sevinç'in hayatı olarak da düşünülebilir.

“Çocuk / Baba / Anne” olarak değerlendirilebilecek bu üç perdede aslında üç hayat yaşanır. Acı hatıralarla yüklü olan bir çocuk (Selim Süruri Sevinç), eşi tarafından terk edilen ve ideallerini gerçekleştiremeyen bir baba (Atıf Sevinç), annelik ve eş olma bilincinden yoksun alafranga yozlaşmış bir kadın (Filya). İşte bu kişiler, üç farklı hayatın mizansenleri olarak da nitelendirilebilir. Netice itibarıyla hikâyede değer yargıları farklı insanların evliliklerinin yürümeyeceği, ideal evliliklerin kültür seviyesi birbirine yakın, değer yargıları uyuşan, birbirini seven ve birbirine saygı duyan insanlar arasında gerçekleşeceği anlatılmak istenir.

KAYNAKÇA

- ADIVAR, Halide Edib (1974). *Kubbeye Kalan Hoş Sada*, Atlas Kitabevi.
- ENGİNÜN, İnci (1995). *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, İstanbul: MEB Yay.
- ESEN, Nüket (1991). *Türk Romanında Aile Kurumu*, Ankara: Başbakanlık Aile ve Araştırma Kurumu Yayınları.
- KÜÇÜKGÖRMEN, Calayir Gülcan (2010). *Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- SAKALLI, Fatih (2004). “Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan Üç Perdelik Bir Oyun: Kadın Erkekleşince,” *Hacı Bektaş Veli Dergisi*, S.32.
- UYSAL, Hatice (2004). *Halide Edip ve Yakup Kadri'nin Hikâyelerinin Karşılaştırılması*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

HALİDE EDİP ADIVAR'IN DAĞA ÇIKAN KURT ADLI ESERİNDEKİ YOLCULUK NOTLARI'NA DAİR BİR İNCELEME

Canan UĞURDAĞ*

Özet

Mekânlar yüzyıllar boyunca sanatçılar için vazgeçilmez birer ilham kaynağı olmuştur. Onlar buldukları çevrenin, yerin özelliklerinden edindikleri izlenimleri sadece romanlara ve hikâyelere değil, gezi notlarına ve mektuplarına da yansıtılmışlardır. Özellikle Millî Edebiyat Dönemi'nin önemli kalemlerinden biri olan Halide Edip Adivar da Dağa Çıkan Kurt adlı eserinin Yolculuk Notları kısmında mekânlardan edindiği izlenimleri edebî bir çerçevede anlatmıştır. Yolculuk Notları'nda Halide Edip'in İstanbul, Atina, Selânik, Vardar, Venedik, Verona ve Tirol'e dair düşüncelerini okumak mümkündür. Bu notlardaki tasvirler ve anlatım Halide Edip'in edebî kişiliği noktasında da okuyuculara ve araştırmacılara önemli ipuçları vermektedir. Çalışmanın ilk kısmında Halide Edip'in romancılığı ve gezi türünün özellikleri hakkında genel bilgi verilmiştir. İkinci kısımda ise Dağa Çıkan Kurt adlı eserdeki Yolculuk Notları kısmı tanıtılmıştır. Yine bu bölümde, sanatçıyı etkileyen mekânların onun kalemine yansımaları konu edilmiştir. Sonuç'ta ise metnin özellikle izlenimlerden yansıyan tasvir kısımlarının, sanatçının edebî yaşamında da bazı ayrıntıları gözler önüne serdiği yolunda genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Halide Edip Adivar, Mekân-Sanatçı Etkileşimi, Yolculuk Notları, Betimleme.

* Öğr.Gör., Hitit Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
.E-posta: cananugurdag@hitit.edu.tr

AN ANALYSIS REGARDING YOLCULUK NOTLARI IN THE WORK, *DAĞA ÇIKAN KURT*, OF HALİDE EDİP ADIVAR

Abstract

Throughout the history, locations have been an essential source of inspiration for artists. They have reflected the impressions they gained from the environment and place where they locate to not only novels and stories but also travel notes and letters. Halide Edip Adıvar, one of the important writers of National Literature era, also conveyed her impressions from the places in a literary style in Yolculuk Notları section of her work called Dağa Çıkan Kurt. In Yolculuk Notları it is possible to come across those opinions she gained from İstanbul, Athens, Salonica, Vardar, Venice, Verona and Tyrol. The descriptions and the expression in these notes also give readers and researchers important clues about the literary identity of Halide Edip. The first part of the work informs us about the literary identity of Halide Edip and about the characteristics of the type of travel. The second part introduces the Yolculuk Notları section of the work, Dağa Çıkan Kurt. This part also mentions about how the places that influenced the writer reflected on her writing. As for the conclusion part, a general review regarding how the text, especially the descriptions based on her impressions, reveals about the literary life of the writer is done.

Key Words: *Halide Edip, Artist-Location Interaction, Yolculuk Notları, Description.*

Giriş

1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilânından sonra "milliyetçilik" fikri Türkçülük adı altında önce kültürel plânda sonrasında da siyasî mahiyette yayılmış ve kendi millî benliğini bütünüyle hissededen insan, "Yeni Lisân"ın açtığı kapıdan girerek "Millî Edebiyat"a temel hazırlamıştır. Millî Edebiyat Dönemi'nin önemli yazarlarından olan Halide Edip ise kalemi ve kişiliği ile Cumhuriyet Dönemi edebiyat tarihimizin de en önemli kadın yazarlarından biri olmuştur.

1. Halide Edip'in Romancılığı ve Gezi Türüne Dair

Özellikle romancılığıyla ön plâna çıkan Halide Edip; hikâye, anı, oyun ve inceleme türünde de eserlere sahiptir. Onun, hem Millî Edebiyat Dönemi'nin hem de Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli kadın kalemlerinden biri olduğunu burada da vurgulamak gerekir. Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri ile birlikte Millî Edebiyat evresinin "roman" türünde en iyi örneklerini vermiştir. Bu nedenle, Halide Edip'in edebî kişiliğinden bahsederken onun sanat gücünün yansımalarını romancılığının özelliklerinden hareketle anlatmak gerekir.

Cevdet Kudret, Halide Edip'in eserlerinin üç başlıkta incelenebileceğini söyler: Bunlardan ilki "Ruh çözümlemesi romanları" (Seviye Talip, Handan, Mev'ut Hüküm, Kalp Ağrısı, vb.) dir. İkincisi "Kutuluş Savaşı üzerine yazılmış romanları" (Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye), üçüncüsü ise "Töre romanları"dır (Sinekli Bakkal, Tatarcık, Sonsuz Panayır, Sevda Sokağı Komedyası, vb.) (Kudret 1998:64).

Türk edebiyatına farklı bir nefes getiren Halide Edip, ilk eserlerinde psikolojik tahlillere oldukça önem vermiştir. Ona yöneltilen " 'Evvelâ yazmakta bir gayeniz oldu mu?' sorusunu şöyle karşılamıştır: "*Hiçbir gayem olmadı. Yazmayı yazmak için sevdim. Bir insanın sesi olur da söylerse ben de bir kuş öter gibi yazdım. Yazmak, hayatımın büyük bir hazzıdır.*" (Ruşen Eşref Üneydin'in *Diyorlar ki eserinden akt.*" Kudret 1998: 67).

Yazarın roman hayatının başlangıcında romantik aşkı anlatan santimental tutumların ağır bastığı bir yönelim söz konusuysen sanatının ilerleyen dönemlerinde daha gerçekçi ve gözlemlere dayanan bir anlayış dikkati çeker. Romanlarında, insana dair pek çok hususa, duyguya yer veren Halide Edip, "elemen de ayrı bir güzellik taşıdığı kanısındadır ve sanat içinde bu güzelliğin mutlak konuşturulmasından yanadır" (Güntürkün 1988: 28).

Milliyet hissine yüksek derecede bağlı olan Halide Edip, "bütün ömrü boyunca yabancı kültürlerde ve yaşayışlarda daima kendi millî kültürü ile karşılaştırmalar yapar ve yabancı kültürde gördüğü her değerın bizdeki mukabilini" aramıştır (Enginün 1989:6). Yine Halide Edip'in yazılarında "belirli bir zaman içinde yaşamış olayları ve onları yaşayanları, sadece millî değil, fakat beşerî ve evrensel boyutlarıyla" tanımak mümkündür (Enginün 1989:25). Yazarın eserlerini beşerî ve evrensel kılan unsurları ise Türk köylüsünü çok yakından tanınması ve hatırat, hikâye ve romanlarında, günlük hayatın savaşta da devam eden basit güzelliklerini ve duygularını dile getirmesinde aramak gerekir (Enginün 1989:32).

Halide Edip'in sanatını diğer sanatkârlardan ayırıcı kılan özelliklerinden biri de "karakter yaratmadaki başarısıdır"denilebilir. Bu karakterlerde dikkati çeken ise kadın karakterlerin baskınlığıdır. "*Gerçekten, daha çok kadınlar arasından seçilmiş olmaları tabii bulunan bu karakterlerin bütün psikolojik incelikleri ile canlandırılmasında romancı büyük bir güç gösterir. Etraflarındaki erkekleri şiddetle ve hızla tesileri altına alan bu kadın kahramanların, normal olmaktan ziyade, normal-üstü bir yapıda olduklarını söylemek mümkündür*" (Akyüz 1995:181). Gerçekçi yazarlara has bir dikkat olan insan-mekân bütünleşmesini Halide Edip'in romanlarında da görmek mümkündür. Yazar, "roman karakterlerinin içinde buldukları sosyal çevre

ile ilgilerini” (Akyüz 1995:181) hiç kesmez.İçinde bulunulan sosyal çevre ile bütünleşen karakterler, yazarın romanlarının sosyal bir kimlikte karşımıza çıkmasını da sağlarlar. Ancak, “bu romanların sosyal yönlerinin daha çok çevre tasvirlerinden kurulduğu ve sosyal meselelere ve onların tahlillerine daha az yer verildiği görülür” (Akyüz 1995:181).

Halide Edip'in romancılığının temel özelliklerinden bahsettikten sonra bu çalışmanın ana kaynağını oluşturan “gezi” türünden de genel hatları ile söz etmek gerekir.

İçinde yaşanan, gözlemlenen mekânlar yüzyıllar boyunca sanatçılara da esin kaynağı olmuştur.Sanatçılar buldukları yerlere hissî olarak da bağlanmışlar ve buldukları yerlerden edindikleri izlenimleri eserlerine de yansıtmışlardır. Edebiyatta da içinde bulunulan mekânlardan edinilen izlenimler bazen bir kurgu ögesinin temel kaynağı olarak bazense sanatçıların gezi yazılarında birinci derecede etkilenilen unsurlar arasında karşımıza çıkmaktadır. Yazarlar ve şairler özel mektuplarında da etkilendikleri yerden edindikleri izlenimleri yine kendilerine has edebî bir dikkatle yazdıklarına yansıtırlar. Ancak, yine de mekân olgusunun gezi yazılarında daha işlevsel hâliyle karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmaz.

Gezi yazısını ilginç ve okunabilir kılan verdiği bilgilerden öte okurun gezme, görme arzusunu karşılama ve bir yandan da akıcı, özenli üslûbuyla okuru eğlendirmesi, okurun hayatına renk ve çeşni katmasıdır (Aktaş-Gündüz 2004: 182).Yazar, gözlemlerini, tasvir ve tahlilleriyle yazılarına aksettiren, aslında edebî noktada kendisini de ortaya koyar. İyi gözlemleyen ve bu gözlemlerini kendisine has bir üslûpla nakşeden yazar, kaleme aldığı kurgusal bir metin olmasa dahi burada da edebî kişiliğini, sanat anlayışını okuyucuya yansıtır.

“Ahmet Haşim, Frankfurt Seyahatnamesi *adlı eserinin mukaddimesinde seyahat etmenin 'harikulâdeliklerin avı' olduğunu söyler. Haşim'e gore sadece olağanüstülükleri, ilginçlikleri, küçük ayrıntıları tespit etmek de yeterli değildir.Gezi yazarı yeri geldikçe gördüklerine intibaya dayalı yorumlarını da katacaktır*” (Aktaş- Gündüz 2004: 183).Halide Edip'in *Dağa Çıkan Kurt* (1922) adlı eserinin Yolculuk Notları ismi altında derlenen yazılarında, işte bu intibaya dayalı yorumlarını okumak mümkündür.

2. Yolculuk Notları Üzerine

Halide Edip, 1924 yılında rahatsızlığı dolayısıyla Viyana'ya gitmiştir. Bu zaman dilimi içinde de Vakit gazetesine sürekli olarak Avrupa izlenimlerini göndermiştir.İşte “Yolculuk Notları” da bu şekilde oluşmuştur.

Halide Edip, bu isim altında toplanan yazılarında tür olarak sürekli mektup vurgusu yapmaktadır. Ancak, yazılarında şahsî mektupların özellikleri görülse de gezi yazarlarına has bir dikkat, mekânlardan sanatçının zihin dünyasına yansıyan izlenimler de ön plâna çıkmaktadır.

Yolculuk Notları'nın ilk metni "Ayrılırken" adını taşımaktadır. Halide Edip İstanbul'dan ayrılırken hissettiklerini, şehrin kendisinde bıraktığı izlenimlerle birlikte aktarmıştır. Yazar, bu metninin başında, önceden pek çok seyahate çıktığını, bunlarla ilgili olarak hep bir mektup yazmak istediğini, ancak hiçbir zaman yapmadığını, aslında bulunduğu mekânları birer insan gibi gördüğünü, hatta o mekânlara dair bir şeyler hissedebilmesi için de o mekân ile duygusal bir bağ kurması gerektiğini şöyle dile getirmiştir:

"Bunu bir dosta mı, şehre mi, bir sevgiliye mi yazıyorum, bilmiyorum. Hayatımın uzun bir kısmı seyahatle geçti, daima her seyahatin başında mektup yazmayı düşündüm. Fakat hiçbir zaman yazmadım. Düşündüm ki, çoklukla yollarda yazılan mektupların pek azı, pek daha başka türlü okunur. Çok gariptir, insanların çoğu kendilerinin görmediği, kendi hayatıyla ilgisini bulmadığı yerlere ilgisizdir. Herhalde ben kendim öyleyim. Yer ister güzel, ister çirkin olsun, mutlak şahsî olmasa bile yaşayan bir kütlenin, bir insanın ele mi yahut sevinciyle bir bağı olmazsa ne başımda ne kalbimde yaşıyor" (Adivar 2014: 211)¹.

Halide Edip İstanbul'a duyduğu sevgiyi, şehrin güzelliğine kapılıp giden ruhunu şu cümlelerde daha açık bir şekilde dile getirir. Yine bu cümelerdeki sanatkârane tavır ilgi çekicidir.

"Bu güzelliği olduğu gibi anlamak için bütün bir zavallı hayatın yeteceğini sanmıyorum. Aman vermeyen güçlü bir elin durmadan yoğurduğu, şekilden şekle soktuğu, etrafının dinmeyen ıstırapıyla kasırga içinde dönen aciz bir yaprak gibi rüzgâra uçurduğu bir ruh bile, bir gün ancak İstanbul'u müphem bir şekilde sezebiliyor" (s.212).

Halide Edip yazısının devamında Ahmet Rasim'in İstanbul betimlemeleri ile kendisinin İstanbul'a bakışını karşılaştırır. Kendisinin tasvir gücünü daha zayıf gören Halide Edip, Ahmet Rasim'i bu konuda daha başarılı bulur.

"Bazen Ahmet Rasim'in benim insanları ve binalarıyla, tabiatın bin bir güzelliğiyle bir bütün halinde sezdiğim şehrin bir köşesini ani bir ışıkla aydınlattığını, sezmekten fazla, daha derin ve yakın gözlerle bir kısmını gördüğünü ve gösterdiğini gördüm. Benim İstanbul'a bakan kalbimin ve kafamın gözleri için bu kadar başarılı bir görüş ve gösteriş

¹ Bundan sonra eserden yapılacak alıntılarda sadece sayfa numarası kullanılacaktır.

hiçbir zaman nasip olmayacaktır. Çünkü benim için bir tarafına bakmak kabil olamıyor, ben hepsine birden bakıyorum ve hiçbir tarafını ayrıca görüp gösteremiyorum” (s.212).

Halide Edip'in bu metninde yaptığı benzetmeler dikkat çekici olmakla birlikte kendisi metnin diğer mektuplardan ayrılan yönlerinin olduğunu, onun sadece belli bilgileri veren seyyah mektuplarına benzemediğini de belirtir. Yazar, diğer eserlerinde de hissedilen o güçlü “ben”ini okuyucuya hissettirmeyi başarır:

“Fakat mektubumun başında da söyledim, bunu bir şehre mi, bir insana mı, yoksa bir insandan daha pek çok yakın hissettiğim okurlarıma mı yazıyorum, bilmiyorum. İnsan bazen yıllarca beraber yaşadığı ve sevdiği bir insanı bir akşam garipliğinde, loş bir köşede, gözleri yaşlı olduğu bir anda birden bire kalbine girmiş gibi hisseder; bu kelimelerle anlatılamaz; bu gelip geçen insan ve kalple ilgili sırlardan biridir. İki elin bazen birbirine öyle birbirine sarılışı, iki gözüün bazen birbirine öyle bakışları vardır ki dışarıdan seyredenler bu dokunuşun, bu bakışın başka dokunuşlara, başka bakışlara benzemediğini, bir heyecan, bir güzellik olayı karşısında olduklarını hissederler. Ben de limandan çıkarken İstanbul'a böyle dokundum, böyle baktım; onun için İstanbul'a mektup yazıyorum. Mektubumun surf ticaret, tarih ve yer bilgileri veren seyyah mektuplarına benzemesi ihtimâli yok” (s.213).

Yazar, bu seferki yolculuk tecrübesinin diğer yolculuklarına nazaran farklı olduğunu okuyucuya sezdirebilmek için bu deneyimi anlatmanın edebiyatta yer tutacak kadar önemli olduğunu vurgularken kendi hislerinden hareket eder:

“İlk günler neler düşündüm, neler yazmaya karar verdim? İkinci gün, fena bir deniz tutulması arasında bendeki İstanbul da, zihnimdeki İstanbul da kayboldu. Deniz tutması nasıl olur, onu anlatmak deniz tutmayanları ilgilendirmez. Fakat şimdiye kadar en uzun, en fırtınalı seyahatlerde duymadığım bu his, herhalde edebiyatta yer tutacak kadar ayrı bir şey. Denizin altından bir el, kayan, kıvıldağan, dalgalanan bir sürü kocaman ve yumuşak yaratıklar vapurun ipini yavaş yavaş sallıyor, ağır, sıcak ve durmadan bir kâbus gibi insanın kalbini altüst ediyor, başını döndürüyordu” (s.214-215).

Yolculuk Notları'nın ikinci metni ise “İstanbul'a Mektup” adını taşımaktadır. Bu kısımda da Halide Edip önce Atina izlenimlerinden bahseder. Halide Edip'e göre şehrin en dikkat çekici tarafı “beyaz, ince, içinde ışık ve hararet taşıyan, bütün şehri örten mermer tozudur” (s.217). Buradan esinlenerek Yunan sanatına ait mermer heykellerden ve Yunan sanatından bahseder. Daha sonra Yunanistan'ın özellikle dağlarından çok etkilendiğini sözlerine ekler. Ve yine benzetmelerden yararlanarak dağları şöyle tasvir eder:

“Önce titrek gümüş bir ışık içinde göründüler, dağ denilemeyecek kadar küçük düzgün silsileler, fakat üzerleri o kadar yumuşak, lâtif inhinalarla yontulmuş, bütün hatları o kadar ahenkli ve basit ışıklarla, renklerle tenvir edilmiş ki bana Praksiteles’in büyük çapta çizdiği yonttuğu dağ statue’leri gibi geldi” (s.219).

Atina’dan sonra Selânik’ten bahseden Halide Edip, burayı gördükten sonra zihninde hem Millî Mücadele’ye hem de Selânikli bir hanıma dair anıları canlanır. Sonrasında ise Vardar Nehri dikkatini çeker.

Yolculuk Notları’nın üçüncü kısmının adı ise “Venedik’ten Geçerken”dir. Burada da Venedik’e ait izlenimlerinden bahseder. Yazar, Venedik’ten söz ederken sanata dair görüşlerini de yazısına ilave eder. Burada özellikle bir memleketi sırf güzelliği için sevmenin pek de doğru olmadığını, şehirleri özel kılanın insan hayatı olduğunu, sanat ve şehir dekorlarının ise insanın trajedisini anlatan birer sahne özelliği taşıdığını vurguladıktan sonra Venedik’in kendisine Lord Byron’ı çağrıştırdığını şu cümlelerle anlatır:

“Venedik’e girerken gondollar içinde her tarafa aşkını, ıstırabını ve kendisini seven kadınlara karşı zulmünü götüren Lord Byron’ın güzel yüzünü hatırladım. Tutkulu, ateşli, ve insan volkanı gibi zavallı bir divane!” (s.224).

Lord Byron’a duyduğu sevgiden söz eden Halide Edip’in aklına sırasıyla Shelley, Browning, George Sand gelir. Yazarın batı edebiyatına dair bilgisinin fazla olması ve bu alanda çalışmalar yapıyor olması, aklına öncelikle bu isimlerin gelmesini kolaylaştırmıştır elbette.

Venedik’ten sonra Verona’ya geçen Halide Edip, bu şehri özellikle “en çok sevdiği çağ” (s.226) olarak nitelendirdiği Ortaçağ’ı merak ettiği için görmeyi istediğini belirtir.

Verona’da ateşli, dindar ve biraz da gözyaşı olan bir sanat görmeyi isteyen Halide Edip, Ortaçağ’ın bunun için bir başlangıç olduğunu, yine bu çağın ilkel bir halkın ilkel bir güzellik ifadesine başladığı bir çağ olduğunu vurgular (s.228).

Bu kısımda Halide Edip’in Ortaçağ Avrupa sanatıyla ilgili görüşleri şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

“Fakat bu, anlatım tarzı, dış şekli ilkel olan sanat, sonu olmayan geniş ve beşerî bir güzelliği ilk yaratan bir çağdır. Sanatlar, güzellikler diğer insan faaliyetleri gibi doğma devirleri acı ve çok zor olan şeylerdir. Bence yaratıcı fakat sanatını ifadede ilkel olan herhangi bir sanatkâr, esasen ifade edilmiş şeyleri büyük bir yetkinlikle tekrar eden sanat üstatlarına bin defa üstündür” (s.228).

Yazar metninin başka bir kısmında ise Verona'nın meşhur meyve sebze pazarı Piazza delle Erbe'sinden bahseder. Burada dikkati çeken ise, yazarın benzetmelerinin kaynağını memleketine duyduğu özlemden almasıdır. Burada sırasıyla Perşembepazarı'nı, Mahmutpaşa'yı ve memleket insanının güzelliklerini hatırlayan Halide Edip, "hoş, tanıdık, mesut sesler, renkler ve çalak hareketlerin zevkenden başka bir de insan bütün çiçekler ve en nefis seftali, kavun, üzüm ve bin bir meyvenin tek karışık güzel kokusunu" (s. 229) yurt özlemiyle birleştirerek izlenim notlarının arasına alır.

"Arena'da Heyecanlı Bir Gün" başlıklı metinde ise Halide Edip, "Piazza dei Signori" Meydanı'ndaki izlenimlerini aktarır. Bu sanat ve güzellik geçmişi kadar iyilik sanatı olan sevimli meydanda İtalya'nın verdiği dinlendirici heyecanlardan en samimisini aldığını söyleyen Halide Edip, (s.234-235), bu meydanda yine ülkesine özlem duyar ve bir an için sanki Eyüp Sultan'da türbe bahçesinde veya Beyazıt Meydanı'nda olduğunu hayal eder (s.235).

Yine bu bölümde, gezmek için girdiği arenayı da anlatır. Buranın tarih kokan havasını okuyucuya aktarabilmek için Halide Edip bu bölümde, hareketli diyebileceğimiz tasvirlerle başvurur. Yazar, okuyucuya mekân ile etkileşim içinde olduğu hissini sezdirmek için sanki Roma imparatoru oradaymış ve arenadaki izleyiciler varmış gibi heyecan aksettirmeye çalışır. Yazar okuyucuya bu hayali kurdururken kendisi de arenanın ortasına yerleştirilmiş iki yüz kişilik orkestranın müziğini dinlemektedir.

Bir sonraki bölüm olan "Verona Müzesinde" de Halide Edip bu sefer müze ziyaretinde bulunur. Burada özellikle heykeller dikkatini çeker. Bir kiliseyi gezerken papazın kendisine tablolar hakkında bilgi vermesi ona metninde şu cümleyi kurdurmuştur: "Bana anlatılan şeyi hiç sevmem, güzelliği kendi zavallı kalbimle duymak isterim" (s.240). Bu cümleden hareketle, karşımızda her şeyi kendisi bulup çıkarmak isteyen, bilgiyi başkasından değil de yine kendi çabalarıyla elde etmeye gayret eden, sanatı akleden değil kalben duymaya çalışan, kendi "ben"ini öne çıkaran bir yazarın olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Halide Edip Verona'dayken aklına Milli Mücadele yılları gelir. O günlere ait heyecanı ve duygu yönünden güçlü olan hissiyatı âdeta yeniden hisseden yazar, bu mektubunda seslendiği İstanbul'una hislerini şöyle anlatmıştır:

"Verona bir fırtına gibi içimi o kadar karıştırdı ki durmadan en derinde olan sahneleri, izlenimleri canlandırdı. Bu evler bana Ankara'da Tabakhane Deresi denilen ve benim Cehennem Deresi dediğim vadiyi hatırlattı. Aynı eski evlerin

şairane gölgeleri fakat arkalarında birdenbire uçurum gibi yükselen dağların sağında eski kaleler, solunda Cehennem Dağı'nın korkunç hatları vardı. Sonra dere daha çok dar, fakat daima içinde ve etrafındaki söğüt gölgeleri altında bazen yeşil, bazen duru akarken üstünde beyaz köpükler oynaşır, geçerlerdi. Kaç defa o loş ve dar geçitte Duru ürktü, kaç defa orada sigara yaktım, derin, çok derin, düşündüm. Ulus ayaklanmasının o günkü dekor ve heyecanını sana anlatmayı başarsam, sevgili İstanbul, camilerinin ince minarelerine kadar titrersin fakat ne çare ki onu tekrar etmek hiçbir insanın aciz kalemine müyesser olmayacaktır” (s.239).

Verona Müzesi'nden etkilenen Halide Edip'in bir sonraki durağı ise Tirol olur. Burayı anlatırken oradaki insanların misavirperverliklerini Anadolu halkına benzetir.

“Tirol’de Anadolu Hatıraları” adlı bölümde Dolomit Dağları'nın eteklerinden seslenen yazar burayı da Kaf Dağları'na benzetmiş, burada yaşadığı hisleri Milli Mücadele döneminde yaşadığı bir anıyla bağdaştırarak anlatmıştır. Bu bölüm Yolculuk Notları'nın en önemli bölümlerinden biridir.

Tirol’de (2) adlı son kısımda da Cortino adlı kasabadan bahseden yazar, burayı “dört büyük dağ geçidi arasında yeşil, güneşli, güzel bir tabiat bahçesi” (s.261) olarak tanıtır. Sözlerine şöyle devam eder:

“Cortina bir otel ve villa kasabası. Yemekleri bazen Türk yemeklerini hatırlattığı için pek nefis. Herkesin kesesine göre bu hoş, havalı güzel yerde yaşayacak yer var. Bu ayrıntıları yazarken gülüyorum. Konuyu azıcık seyahat rehberi gibi başladım değil mi? Fakat bizim memleketimizde Cortina'dan çok güzel ve seyyah memleketi olabilecek Allah'ın ve tabiatın inayetine yeryüzünde alamet olan kasabalar var” (s.261-262) diyerek hem sıradan bir gezi yazarı kimliği ile yazmadığını hem de Anadolu'yu, memleketini yabancı bir yerden çok daha üstün gördüğünü vurgular.

Cortina'da dikkatini çeken yerlerden biri “Eski Kasır” olur, buranın tarihiyle ilgili bilgi verdikten sonra Otel Savoia'dan bahseden yazar, özellikle buranın yemek salonunu bir inceleme alanı olarak görür:

“Roman ve hikâye yazarlar bu salonlarda unutulmayacak edebiyat ve hayatın ilkel maddelerini bulabiliyor” (s.263).

Yine bu salonda, başlangıçta tanımadığı sonradan sofrada hizmet eden İtalyan garsonlara sorduğunda kim olduğunu öğrendiği ünlü besteci Richard Strauss'u şöyle tasvir eder:

“İnce dik ve sıhhatli vücudunun üstünde bembeyaz saçlı, kırmızı sıhhatli tenli, küçük beyaz bıyıklı rahat bir başı vardı. En çok ihtiyarın

gözleri dikkati çekmişti. Birbirinden ayrı büyük dalgın ve bir çocuk kadar duru mavi gözleri vardı. Bu gözlerin derinliğinde çok insani ve çok güzel bir gönülsüzlükle beraber, biraz da etrafını zaman zaman görmeyecek kadar kendi ruhundaki âleme dalmış uzak bir bakış vardı” (s.263-264).

Daha sonra sanatkârın müziğini orada bulunanlarla birlikte dinleyen Halide Edip, *Yolculuk Notları*'nın bu son kısmında evrensel noktada başarıyı yakalamış olan sanatkârın gücünü “uluslararası ünü ve dehasıyla geçinen bir sanatçının insanların kalbinin derinliklerine kadar ürperme veren gücü! Zamanın yıprandıramayacağı kudret ve büyüklük!” olarak anlatır (s.266).

Yolculuk Notları Tirol'e ait izlenimlerin olduğu bu metinle son bulmuştur.

Sonuç

Hem Millî edebiyat evresinin hem de Cumhuriyet Dönemi'nin önemli kalemlerinden biri olan Halide Edip özellikle romancılığıyla edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. “Yazmayı en büyük haz” olarak gören Halide Edip'in, eserlerinde özellikle kadın psikolojisini detaylarıyla yansıtabilmesi, karakter tahlillerinde başarılı olması gibi özellikler onu romancılıkta da kayda değer bir konuma getirmiştir. Yazarın *Dağa Çıkan Kurt* adlı -büyük bir bölümü hikâyelerden oluşan- eserinin *Yolculuk Notları* başlıklı kısmında ise hem şahsî mektupların hem de gezi türünün özelliklerini bünyesinde barındıran yazılar bulunmaktadır.

1924 yılında rahatsızlığı nedeniyle Viyana'ya giden Halide Edip, buradan Avrupa izlenimleriyle ilgili olarak kaleme aldığı yazılarını *Vakit* gazetesine göndermiştir. Böylelikle bu izlenimleri birer gezi notuna dönüşerek onun edebî yaşantısına dâhil olmuştur. Yazar, gezi notlarının başlangıcında, bulunduğu mekânlara dair bir şeyler hissedebilmesi için o mekân ile duygusal bir etkileşim içinde bulunması gerektiğini belirtmiştir. Bu yönelim de bize Halide Edip'in mekânlarla kurduğu iletişimde en önemli bağın duygu yönünden olduğunu açıklamaktadır. Bu yolculuk deneyiminin edebiyatta yer tutacak kadar önemli olduğunu belirtmesi de yazarın bu gezisine ayrı bir değer atfettiğini anlatmaktadır. Yine, *Yolculuk Notları*'ndan yazarın sanata dair bazı görüşlerini de anlamak mümkündür. Yazar, mekânların en önemli özelliğinin insan hayatına sahne olmasında aranması gerektiğini belirtmiştir.

Bunların dışında yazar, bulunduğu mekânlarda sürekli memleketine duyduğu özlemi dile getirmiştir. Yazarın kalemine de etki eden millî ruh, kaynağını yurt özleminden alan benzetmelerde kendisini göstermiş, Millî

Mücadele devrini hatırlatan bazı hatıralar da yine bu gezi notlarının satırları arasında yerini almıştır. Yazarın tasvirleri ise duygu yönünden güçlü olmakla birlikte kimi cümlelerde bir devinim içinde olması sebebiyle okuyucuyu sıkmayacak niteliktedir denilebilir.

Yolculuk Notları'nın bazı cümlelerinde Halide Edip'i etkileyen sanatçıları, devir ve dönemleri de onun kendi kaleminden okumak mümkündür.

Bütün bunlardan hareketle Yolculuk Notları'nın Halide Edip'in tüm edebî yaşantısında olmasa bile yurt dışında kaldığı dönemlerdeki tasvir gücünü, etkilendiği kaynakları göstermesi ve mekânlarla kurduğu etkileşimi yansıtması bakımından değerlendirilmesi gereken önemli nitelikte yazılar olduğunu söylemek yanlış olmaz.

KAYNAKÇA

ADIVAR, Halide Edib (2014). *Dağa Çıkan Kurt*, İstanbul: Can Yayınları.

AKTAŞ, Şerif- GÜNDÜZ, Osman (2004). *Yazılı ve Sözlü Anlatım- Kompozisyon Sanatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

AKYÜZ, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

ENGİNÜN, İnci (1989). *Halide Edib Adivar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

GÜNTÜRKÜN, Nazan (1998). *Halide Edip İle Adım Adım*, İstanbul: Millî Eğitim Gençlik Ve Spor Bakanlığı Yayınları.

KUDRET, Cevdet (1998). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman (Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kadar 1911-1922)*, C.II, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

HALİDE EDİP ADIVAR'IN “DAĞA ÇIKAN KURT” HİKÂYESİNDE TEMA VE ALEGORİK UNSURLAR

Hatice YILDIZ*

Özet

Halide Edip Adivar, Millî Edebiyat akımının önde gelen isimlerindedir. Roman, hikâye, tiyatro ve hatırat türlerinde eserler vermiş olan yazarın hikâyeleri içerik bakımından ferdi olandan toplumsal olana doğru evrilmiştir. Yazarın Millî Mücadele yıllarında kaleme aldığı hikâyeler, cephede ve halk arasında gözlemlediklerini yansıtır. Bu döneme ait hikâyelerin toplandığı kitaplardan biri de Dağa Çıkan Kurt'tur. Bu yazıda kitapla aynı adı taşıyan "Dağa Çıkan Kurt" hikâyesinin teması ve alegorik unsurları ele alınacaktır. Söz konusu hikâye, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini mitolojik figürler içeren bir orman metaforuyla işler.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adivar, Dağa Çıkan Kurt, Millî Mücadele, Metafor, Mitoloji, Orman, Kurt, Fil.

THEMA AND ALLEGORICAL COMPONENTS IN HALİDE EDİP ADIVAR'S STORY: “DAĞA ÇIKAN KURT”

Abstract

Halide Edip Adivar is one of the leading names of National Literary movement. She wrote novels, stories, plays and memorials. In terms of content her stories evolved from individual subjects into social problems. The stories she wrote during the National Struggle reflects her observations on the fronts and public. Dağa Çıkan Kurt is one of her books which collects the stories of this period. In this article thematical and allegorical components of the story "Dağa Çıkan Kurt" will be mentioned. The story tells independence struggle of Turkish nation in a context of forest metaphor including some mythological figures.

Key Words: Halide Edip Adivar, Dağa Çıkan Kurt, National Struggle, Metaphore, Mythology, Forest, Wolf, Elephant.

* Arş. Gör. , Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: haticeyildiz@gazi.edu.tr

Giriş

Millî Edebiyat akımı içinde değerlendirilen Halide Edip Adivar (1884-1964), II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yazı hayatına atılmış, roman, hikâye, tiyatro ve hatıra türlerinde çok sayıda eser vermiştir. Romancılığıyla edebiyatımızda önemli bir yer edinen Halide Edip'in, önce ferdîyetçi bir çizgide hareket ettiği görülür. Bununla birlikte mevcut sosyal ve siyasî gelişmeler onun eserlerine de hâkim rengi verir.

Yazarın romancılığıyla benzer bir seyir takip eden hikâyeciliğinde de ilk dönemi ferdi konular oluşturur. *Harap Mabedler (1911)*'de yer alan hikâyeler bu kapsamda değerlendirilebilir. (Enginün 1986: 90-91) Balkan Savaşları'yla beraber Halide Edip'in toplumsal meselelere yöneldiği görülür. Millî Edebiyat anlayışını benimseyen yazar, *Dağa Çıkan Kurt (1922)*, *İzmir'den Bursa'ya (1922)* (Yakup Kadri, Falih Rıfkı ve Mehmet Asım'la birlikte) adlı kitaplarına aldığı hikâyelerinde milliyetçi bir tavır sergiler.

Bu eserlerde yer alan hikâyelerin çoğu onun cephe gerisinde ve cephede bizzat şahit olduğu olaylardan, tanıdığı Anadolu insanından hareketle yazılmıştır. Bunların bazıları röportaj-hikâyelerdir. (Enginün, 1986: 36-42; C. Kudret, 1998: 90) *Kubbede Kalan Hoş Sada (1974)*'da yer alan hikâyeler de toplumsal içeriklidir. (Enginün, 1986: 91)

Yazıda ele alınacak olan "Dağa Çıkan Kurt" adlı hikâye, yazarın aynı adı taşıyan kitabının başında yer alır.¹ Bu hikâyede Halide Edip, bir orman metaforundan faydalanarak I. Dünya Savaşı'nın neticesinde parçalanmak istenen Türk devletinin mücadelesini anlatır.

1. "Dağa Çıkan Kurt" Hikâyesi²

1. 1. Olay Örgüsü

Hikâye, iç içe geçmiş olaylardan oluşmaktadır. Birinci tekil bakış açısıyla konuşan anlatıcı, tanıdığı bir Türk şairinin kendisine bahsettiği Fransızca eserden esinlenerek, bir kurt hülyasına dalar. Bu çerçevenin içine yerleştirilen ikinci olayda bir çocuğun uykuyla uyanıklık arasında gördükleri, yine "ben" anlatıcı ile sunulur. Savaş şartlarının yıkıcı etkisinde kalmış yoksul bir evdeki küçük çocuğun dinlediği ve gerçeküstü çizgiler taşıyan kurt masalı, üçüncü bir metin halkası³ olarak değerlendirilebilir.

¹ Hikâye ilk olarak 16 Teşrinievvel 1919 tarihli *Büyük Mecmua*'da yayımlanmıştır. (Enginün, 2008: 165)

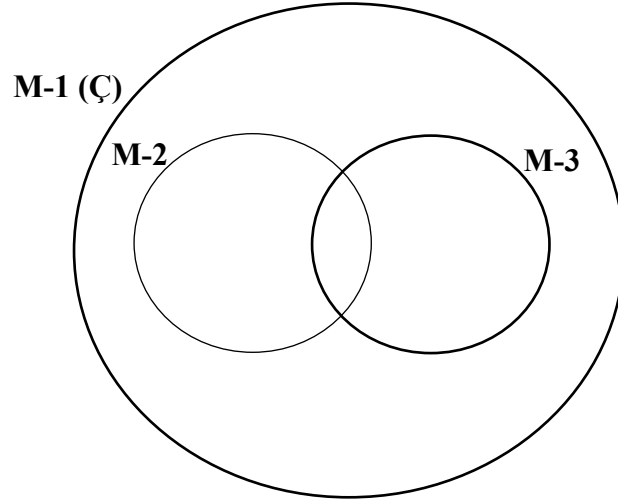
² *Dağa Çıkan Kurt*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976, s. 5-10.

³ "Anlatma esasına bağlı edebî eserler, bir başlangıç ile sonuç arasında dikkatlere sunulan metin halkalarından teşekkül eder. ... [M]etin halkaları, eserde dikkatlere sunulacak vaka etrafında eserin mesajını ifade maksadıyla bu birlik prensibine ve yalnızca eserde tesbit edilebilen kaideler bütününe uygun tarzda tanzim edilirler." (Aktaş, 2003: 51)

Hikâyenin sonunda daldığı hayalden uyanan anlatıcı, masalın kendisinde uyandırdığı hisleri dile getirir.

Anlatıcının kurguladığı hayalin içinde yer alan çocuk ve onu uykusundan uyandıran kurdun anlattığı masal son sahnede birleşir. Bozkurtla karşılaştığı andan itibaren dönüşüm yaşayan çocuk nihayet bir kurt olur ve masalda işaret edilen, yurtları işgal edilmiş kurtlar gibi dağa çıkarak mücadele için ant içer. Böylece çerçeve hikâyenin içinde yer alan ikinci ve üçüncü metin halkaları birbiriyle kesişir. Olay örgüsünü oluşturan birimler şu şekilde açıklanabilir:

1. 1. 1. Olay Örgüsünü Oluşturan Birimler



Olay Örgüsü Şeması

M-1 (Ç) Anlatıcının daldığı hayal, **M-2** Çocuğun gece boyunca yaşadıkları, **M-3** Kurt Masalı

Metin Halkası-1 (Çerçeve Metin-Anlatıcının Daldığı Hayal)

O. 1. Tanıdığı bir Türk şairinden dinlediği kurt masalının etkisinde kaldığını dile getiren anlatıcının deniz kenarında kurt hülyasına dalması.

O. 2. Anlatıcının kendini harabe küçük bir evin çocuğu olarak hayal etmesi.

O. 3. Çocuğa dair kurduğu hülyadan sıyrılan anlatıcının, yıllardır bu masalın içinde yaşadığı hissine kapılması: "*Çünkü kurt masalı uzun olur.*" (s. 10)

Metin Halkası-2 (Çocuğun Gece Boyunca Yaşadıkları)

O. 1. Çocuğun akşam karanlığı çökerken korku içinde çamaşırdan dönecek olan annesini beklemesi.

O. 2. Yorgun argın, eli boş gelen kadının rafta küflenmiş bir ekmeğin parçasını çocuğunun eline tutuşturması ve onu yatağa atarak üzerini örtmesi.

O. 3. Kadının savaşta kaybettiği kocasının ve içinde bulunduğu yoksulluğun acısıyla inlemeye başlaması.

O. 4. Bu "garip" inlemelerin çocuk muhayyilesini harekete geçirmesi ve örtüsünün altında yatmakta olan çocuğun, bir dönüşüm geçirerek ellerinin pençeleşip, çenesinin uzadığını hissetmesi. İnsanî olmayan bir sesle, acıyla ulması.

O. 5. Gecenin ilerleyen saatlerinde uykusundan uyanan çocuğun, yatağında oturan yaralı bir bozkurtla göz göze gelmesi. Ay ışığında aydınlanan odada bu iri cüsseli kurdun ateşten, sarı gözlerinin tesiriyle dili tutulan çocuğun korku içinde kalması.

O. 6. Çocuğun ellerinin yine pençeleştiğini, vücudunun kürkle kaplandığını hissetmesi. Kocaman, yaralı kurdun macerasını sezinlemesi ve adeta onunla bir olması. Birlikte aya karşı ulmaları.

O. 7. Çocuğun, savaşta şehit düşen babasının, onların acıklı çağırımlarının neticesinde kurt suretine bürünüp geldiğini anlaması.

O. 8. Baba kurdun ona "*kurt soyunun felaket masalını*" anlatmaya başlaması.

O. 9. Masalı dinleyen yavru kurdun baba kurtla beraber kurt soyunun acısını uluyarak dile getirmesi. Kurt soyunun giydiği haince hüküm kalkana kadar dağda kalmaya ant içmesi.

Metin Halkası-3 (Kurt Masalı)

O. 1. Bir "*cengel*"de bütün hayvanların karıştığı büyük bir kavga kopması. Kaplanların, fillerin, yılanların, ayıların, çakalların, kartalların ve daha nicelerinin bu kavgada birbirlerine saldırması.

O. 2. "*Kırk uzun gün ve gece*" süren bu kanlı savaşı "*ormanın ulusu fil*"in barış borusunun bitirmesi.

O. 3. bu barışın sağlanabilmesi için "*Cengelde daima korku gölgesi gibi dolaşan*" kurdun yem olarak kurban edilmesine karar verilmesi.

O. 4. Büyük küçük bütün hayvanların, kurt sürülerine saldırıp, inlerini yıkması.

O. 5. Paramparça edilen kurt sürülerinden sağ kalanların dağlara çıkıp öç antlarını uluması.

1. 2. Hikâyenin Teması

Olay örgüsü yukarıda verilen hikâyede yazarın kurguladığı "*Kurt Masalı*", yayım tarihi de göz önünde bulundurulduğunda, Türk milletinin yirminci yüzyılın başında karşı karşıya kaldığı trajik duruma işaret eder.

Metnin başında anlatıcının sözünü ettiği Fransız sanatçısına ait "*ormanları, avcıları, ay ışığı, ağaçları, kurtları ve av borularıyla*" kurt anlatısı, Alfred de Vigny'nin "Kurdun Ölümü" adlı şiiridir.⁴ Millî Mücadele

⁴ Yahya Kemal "Kurdun Ölümü" şiirini düzyazıya şöyle aktarmıştır: "Şâir [Vigny], dostları, birçok asilzâdelerle dağlarda bir kurt avına çıkar. Vakit gece, ıssız bir ay aydınlığı var. Alevlenmiş gibi yanan ayın üzerinden bulutlar geçiyor. Siyah ormanlar ufuklara kadar dayanıyor. Tabîatin böyle tenhâ bir saatinde avcılar birbiri ardından tüfekleri tetikte, yürüyorlar. Bir aralık avcıların kurt avlarında en ziyâde tecrübelisi yere yatıyor ve yerde taze tırnak izleri görüyor ve avcı lara haber veriyor ki: Bu izler oradan biraz evvel geçmiş iki kurtla iki yavrusunun izleridir. Bütün avcılar hemen bıçaklarını hazırlıyorlar, tüfeklerini ve tüfeklerinin beyaz parıltılarını saklıyorlar. Ağaç dallarını ayırarak adım adım yürüyorlar, o sıra üç avcı duruyor, şâir Vigny de ne gördüklerini aranı yor ve birdenbire karşısında iki alev saçan göz görüyor: Kurt! Biraz ötede de yavruları ve gölgeleri raksa benziyen bir kıvıldaşla kıvıldanıyor. Kurdun yavruları sessiz sessiz oynuyorlar, yavru olmakla beraber bir kurt sevk-i tabîisiyle biliyorlar ki düşmanları olan insanoğlu birkaç adım yakında, pusudadır. Kurdun dişisi, bu tehlike karşısında, bir zamanlar Roma'nın bânîleri Remus ve Romulus'u emzirdiği için Romalıların taptığı heykel gibi câmid duruyor.

Erkek kurt anlıyor ki bütün yollar kapalı, ric'at tarîki kesilmiş, geliyor, ön ayaklarının tırnaklarıyla kumluğa saplanarak çömeliyor, üzerine atılan köpeklerin en ziyâde cür'etkârca saldıranını seçiyor, o köpeğin gırtlığına dişlerinin bütün savletiyle sarılıyor, avcılar üstüne vîrâ ateş ediyorlar, vücûdunu delik deşik bir hâle sokuyorlar, bıçaklarını kurdun böğrüne üşürüyorlar. Lâkin kurt, demir gibi çene kemiklerini çözmiyor, köpeği bırakmıyor, nihayet köpeği gebertiyor.

Kurt, etine kabzasına kadar saplı duran bıçaklarla çömelmiş kanlar içinde avcılara bir bakıyor. Avcılar tüfekleri tetikte, etrafını sarıyorlar. Kurt ağzından akan kanları diliyle yalıyor, avcılara bir defa daha bakıyor. Nihayet nasıl öldürüldüğünü bilmeğe tenezzül etmeksizin, iri gözlerini kapıyor ve hiç bir ses çıkarmadan ölüyor.

Şâir Vigny, bu maceradan sonra başını tüfeğinin namlusuna dayıyor, dişi kurtla yavrularının peşinden koşmağa karar veremiyor ve diyor ki: Eğer bu iki yavru olmasaydı o güzel ve kederli dul, erkeğini bu büyük imtihan karşısında yalnız bırakmazdı! Lâkin bir vazifesi vardı. O iki yavruyu dağlara kaçırarak, onlara orada açlığa tahammül etmeği ve şehirlerde bir lokma ekmeğe ve bir yatacak yere mukabil insanın önünde av avlayan zelîl hayvanların insanla akdettiği ittifaknâmeğe hiç bir zaman dâhil olmamayı öğretmekti.

Şâir Vigny hikâyesinin bu noktasında kalmıyor ve felsefesinin bir cezbisiyle şiirini bitiriyor diyor ki: "Hayattan ve bütün ıztıraplardan nasıl ferâgat edilir? Şu ulvî hayvanlar, yalnız siz biliyorsunuz!" (1970a:91-93)

döneminde edebiyatçılarımızı bir hayli etkileyen bu şiire Yahya Kemal'in ayrı bir ilgi gösterdiği bilinmektedir. Türk milletinin "istiklâl hissi" ile Vigny'nin mağrur kurdu arasında benzerlik kuran şair, bunu derslerinde anlattığı gibi yazılarında da dile getirmiştir⁵:

"Bu kurt hikâyesi kaç defa beni derin derin düşündürdü. Zannettim ki şâir Vigny "bizi", bizim maceramızı anlatmış! O erkek kurt, ölen ordudur; o dişi kurt, anne Anadolu'dur; o kurdun yavruları İnönü ve Dumlupınar çocuklarıdır ki dul annelerinden aldıkları dersi tekrar ediyorlar.

Hakkıdır Hakk'a tapan milletimin istiklâl!" (1970a: 93)

Türk milletindeki istiklâl fikrinin tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren var olduğunu düşünen Yahya Kemal, Vigny'nin şiiriyle Millî Mücadele ruhu arasındaki ilişkiye dair şu tespitlerde bulunmuştur:

"Bu hikâyeyi üç seneden beri belki bin defa naklettim. Birkaç defa da yazdım. Dinleyenler ve okuyanlar o kurt avı hikâyesinde, tek başına boğuşan ve aman dilemeksizin, sessizce can veren erkek kurdu ve sonra yavrularını bu faciadan dağa aşırıp, onlara hiçbir zaman muti hayvanlar derekesine düşmemeyi öğreten dişi kurdu, erkek Türk ordusunun ve anne Türk milletinin timsalleri gibi gördüler. Bu son cidal o hikâyeyi bize sahnede gösterdi. (1970b: 258)

Halide Edip, "Dağa Çıkan Kurt"u Yahya Kemal'in dile getirdiği bu ilgiden hareket ederek yazmış ve ilk olarak *Büyük Mecmua*'da yayımlanan hikâyesini şaire ithaf etmiştir. (Enginün, 2008: 160,165)

Hikâye, Mondros Mütarekesi'nin ardından parçalanmak istenen Türk yurdunun macerasını anlatır. Tarihin yaralı ama kuvvetini yitirmemiş sesinin, bir millete en ümitsiz, karanlık zamanlarında bile yaşama gücü vereceği vurgulanır. Millî şuurunda yer eden istiklâl fikrinin, şartlar ne olursa olsun, Türk milletini harekete geçireceği hikâyenin ana izleğidir. Türkler, kanları pahasına hak ettikleri vatan toprağına sahip çıkacak, atalarının emanetini koruyacaktır. Bunun için milletçe yaşadıklarını toplumsal hafızalarında tutmalı, istiklâl mücadelesi için gerekli azmi buradan almalıdır.

1. 3. Hikâyenin Alegorik Unsurları

Yazar, söz konusu temayı küçük bir çocuğun masalı aracılığıyla anlatmayı tercih etmiştir. Bu masalın figüratif kadrosu, mitolojik bir arka plana sahiptir. Halide Edip, bağımsızlık fikrinin Türk milleti için yeni

⁵ Tanpınar, Yahya Kemal'den dinlediği ilk derste şairin "Kurdun Ölümü" çerçevesinde "Millî Mücadele, hürriyet ve istiklâl aşkı" kavramlarını nasıl bir araya getirdiğinden bahseder. (2001: 18)

olmadığını, kaynağını İslam öncesi Türk inanışından, efsane ve destanlarından alan “kurt” figürünü bir orman alegorisine yerleştirerek göstermiştir.⁶

Buna göre hikâyenin başında adeta çocuğuyla birlikte uluyan anne ile Anadolu'nun, anne-vatanın kastedildiği düşünülebilir. Dişi bir kurt gibi kaybettiği erkeğinin ardından uluyan bir kadındır bu. Kocasını savaşta kaybettiği için evin yükü omuzlarına binmiş olan anne, çocuğuna bakmaktan, onu beslemekten aciz kalmıştır. Dirliğin, düzenin alt-üst olduğu evinde ümitsizlik içindeki inlemeleri, kayıplara bir ağıt gibidir: “*Yuvalarımız bozuldu, yavrularınız dağıldı, yurdumuzda yas ve zincir var, avcı inlerinizi sardı. Ne dişi, ne yavru, ne iş, ne ekmek, ne de ateş kaldı. İkini köpekler basmış kurt yavruları gibi çocukların dağıldı.*” (s. 6)

Kadının çocuğuna anlattığı “Kurt Masalı” gerçekleşmiş, I. Dünya Savaşı'nın galipleri İngiltere, Fransa gibi devletler ve onların arkasından gelen Yunan işgal orduları, milletin yurdunu basmış, ocaklar tütmez olmuştur. Bu karanlık ve ümitsiz anda masalın bir kahramanına dönüşüverir küçük çocuk: “[İ]çim değişiyor, ellerim pençeleşiyor, çenem uzuyor, gözlerim yanyıyor, çenelerimin arasında insanoğluna benzemez bir çılglık mezarlığa doğru uzanıp gidiyor.” (s. 6)

Yoksulluğun, yoksunluğun bu acı çılgılığı, kaybedilen babaya bir çağrıdır aslında. Anne oğulun karanlık gecelerde uluyarak çağrıldıkları evin reisi, babaları bu çağrılarına bir kurt şeklinde cevap verir.

Halide Edip, hikâyesindeki kurdu, çocuğun gözünden şu sözlerle yansıtır:

“Yaralı kocaman bir boz kurt arka ayakları üstünde oturuyor; korkunç uzun başı ateşli gözleriyle gözlerimin içine bakıyordu. Omzundan boz tüyleri üzerine akan kanlar, garip, soluk lekelerle sarı ayın sarı ışığında dalgalanıyordu. ... Kafası o kadar uzun ve kocamandı ki, gözleri o kadar derin, o kadar ateşliydi ki, vücudu o kadar bütün kurtların babası gibi büyük ve korkunçtu ki, öyle oturup bakarken bile kendi kendime onun ağzından midesine gireceğim, bir lokma olacağım sanyordum.” (s. 15)

⁶ Kurt, Batı mitolojisinde daha çok kan dökücülüğün zalimliğinin bir simgesi gibidir. Klasik Yunan mitolojisinde Lykaon adlı kan dökücü bir kral, Zeus tarafından cezalandırılarak “kurt” adlı yırtıcı hayvana çevrilir. (Can, 2011: 54) Bununla birlikte Roma'nın kuruluşuna dair efsanelerde Romulus ve Remus isimli kardeşleri emzirerek besleyen dişi kurt imgesi (Campbell, 1995: 263) ise Türk mitolojisiyle benzerlik gösterir. Burdan bakıldığında, hikâyedeki kurdun eril niteliği ve taşıdığı bilgelik vasfı onun kaynağını Türk mitolojisinden aldığını düşündürmektedir.

Uğradığı ihanetin izleri olan yaralarıyla evine gelen bozkurt, büyük bir savaşın izlerini taşımaktadır. Bu büyük ve korkunç kurt karşısında önce dehşete kapılan ve onun kendisini yemesinden çekinen çocuk aynı zamanda kendisine tuhaf gelen bir tanıdıklık hissi de duyar: *"Bakarken bakarken içimde, gerçekten, o kurdun içine girip çıkmış gibi tuhaf ve tanıdık bir duygunun izleri uyandı. O izler neydi bilemiyorum. Fakat yüzlerce sorunun dolambaçlı, unutulmuş efsanelerine doğru uzanıp gidiyordu."* (s. 7)

Efsanelere doğru uzanıp giden bu tanıdıklık, çocuğun şahsında, artık sembolik bir değer ifade eden "kurt" imgesinin Türk milletinin bilinçaltında tuttuğu yeri ifade etmektedir. Küçük çocuk duyduğu korkudan sıyrılarak kurtla özdeşleşir⁷:

"Bu soğuk korku ve sıkıntı içinde tırnaklarım pençeleşiyor, gözlerim ateşleniyor, çenem uzanıyor, uzanıyor, vücudum sıcak ve yumuşak bir kürkle örtülüyor, kalbim tuhaf tuhaf yanıyordu. O izlerin sonundaki sırlı yola vücudumla beraber ulaşımtım; kocaman, yaralı ve ateşli boz kurdu anlamış, tıpatıp onunla bir olmuştum." (s. 7)

Hikâye yukarıda belirtildiği gibi her ne kadar bir Fransız şiirinden ilhamla yazılmışsa da, "kurt" Türk milleti için çağrışımları hayli zengin ve tanıdık bir figürdür aslında. Türk mitolojisinde kurt, öncelikle türeyiş efsanelerinde "ata" veya "ana" figürü olarak boy gösterir. Türk soyunun dışı veya erkek bir kurttan çoğalmasının anlatıldığı bu metinlerden de anlaşılacağı üzere kurt, Türkler için kutsal bir semboldür. (Ögel, 1993: 27) Nitekim Göktürk Devleti'nin bayrağında yer alan kurt başı da onun sembolik değerini ortaya koymaktadır. Göktürklerin yaratılış efsanesi olan Bozkurt Destanı'nda olduğu gibi Ergenekon Destanı'nda da Türklerle yol gösteren bir rehber olarak ortaya çıkan kurt, kendilerine kutsallık atfedilen, Tanrı katından gönderilmiş varlıklardır.⁸

⁷ Küçük çocuğun, kurdun içinden geçmiş olduğunu hissetmesi, ona duyduğu yakınlık ve nihayet kurtla özdeşleşmesi okuyucuya şaman ritüellerini de hatırlatır. Şamanların inisiyasyon sürecinin bir parçası olan insanlardan uzaklaşma, güçsüz ve zayıf düşme, sonrasında yarı-tanrı veya atalar tarafından parçalanıp yenme gibi adımları takiben şaman "sırta" vakıf olur. (Eliade, 2000: 4-7) Ele aldığımız bu hikâyede de küçük çocuk akşam karanlığında açıklık ve korku içinde annesini bekler. Fakat annesi de ona yiyecek bir şey getirmemiştir ve çocuğunu bir kenara attıktan sonra üzerini örter. Böylece küçük çocuk acı çekerken bir yandan da çevresinden tamamiyle soyutlanmış olur. Bu onu geceleyin yaşayacağı deneyime hazırlayan bir aşamadır. Gece uykusundan kalkan çocuk bozkurdun (ata/baba) kendisini ziyarete geldiğini görür. Kurt, çocuğu soyunun macerasından haberdar edecek ve ona bir anlamda yol göstermiş olacaktır.

⁸ Tanzimat'tan itibaren İslam öncesi Türk tarihi dönem aydınlarının gündemine girmiştir. Özellikle Türkçülük akımının geliştiği yıllarda eski Türk inanışları ve bunlara ait semboller,

Hikâyede şehit baba, bu kutsal kurt figürüyle birleştirilmiştir. Böylece onun ulaştığı ilahi makam arkaik bir sembol üzerinden sergilenir. Yaralarından sızan sıcak kanlarıyla zorlu, çetin bir savaştan çıktığı belli olan bozkurt, *"topraktan, dağdan, ormandan, kayadan yabandan, gökten, yıldızdan gelen tabiat sesiyle kurt soyunun andını"* (s. 8) söyler ve çocuğuna rehberlik eder. Bu rehberlik, soyunun bütün geçmiş ve geleceğiyle birlikte küçük çocuğun içine işleyen bir süreçtir. Belki Filistin veya Yemen cephesine gitmiş ve geri dönmemiş olan baba, küçük çocuğun evinden seyredilen ve daima ölümü hatırlatan mezarlığa rağmen, yaralarından akan kanın sıcaklığını muhafaza eden bir hayatıyla konuşur.

Şehadete ererek ölümsüzlük kapısından geçen baba, bedenini vatan toprağına karmış, ama vazifesi bitmemiştir; anlatacakları, hatırlatacakları ile millet ruhunu kuvvetlendirecektir. Bozkurt, soyunun macerasını anlatmak suretiyle yavrusuna istiklâl şuuru kazandırır: *"Mezarlığa doğru uzanıp giden seslerle yaralı, yanık yolunmuş, sıcak postunun altında çölden gelen hayat gücü kabarıyor, dalgalanıyor, bütün geçmiş gelecek menkıbelerini benim vücuduma, damarlarıma, etime, kanıma söylüyordu."* (s. 8)

Bozkurdun anlattığı masalda verilen hüküm, kurt soyunun felaketine ve yurtlarından edilmelerine sebep olmuştur. Bu durumda yapılması gereken dağa çıkmak ve geri dönülecek günü beklemektir. Çünkü dağ, kendisine sığınılacak kozmik bir mekândır. İlahî nitelik taşıyan *"dağ"*, Tanrı'nın tecelli ettiği evrenin merkezidir. (Eliade, 2000: 21-22) Göktürklerin düşmanları tarafından yenilgiye uğratıldıkları zaman sığındıkları *"Ergenekon"* dağı⁹ gibi bu masalda da kurtlar dağa çıkar. Böylece uğradıkları ihanetten Tanrı'nın inayetine sığınmış olurlar. Giydikleri ağır hüküm kalkana kadar da dağda kalmaya ant içenler.

Hikâyenin yazıldığı tarihi ele alacak olursak 1. Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış, silahları elinden alınmış Türk ordusu göz önüne gelir. Orduları dağıtılmış, yurdu işgal edilmiş Türk milleti, direnişini önce Kuva-yı Milliye çeteleriyle başlatmıştır. Düzenli ordunun yeniden teşkilatlanmasına kadar

mitler gazete ve dergilerde kullanıldığı gibi Cumhuriyetin ilk dönemlerinde, bozkurt resimleri para ve pulların üzerinde görülür. (Gülşen, 2013)

⁹ Dağ kültürünün atalar inancına bağlı olduğunu belirten Bayat şu örnekleri vermiştir: "Zor anlarda dağa sığınma da dağın atalık fonksiyonuyla ilgilidir. Tarihi ve yarı efsanevi belgelerde zamanla Türkler'in düşmanlardan kaçarak dağlara ve dağ geçitlerine sığınması (Ergenekon efsanesi, Moğolların Gizli Tarihi vs.de verilen efsaneler) bu inancın somutlaşmış şeklinden başka bir şey değildir. Köroğlu Destanı'nın birçok varyantı kahramanın dağa sığınmasının bedii şeklidir. Bu destanın Azerbaycan varyantında kahramanın ve babasının dağa can atması, insanla dağ arasındaki akrabalığı tasdik eder mahiyettedir." (2006: 55)

işgalci güçlere karşı gerilla savaşı yürüten bu çete mensupları, masalın ifade ettiği kurtlar gibidir.

"Dağa Çıkan Kurt" hikâyesinde yer alan hayvan alegorisinde dikkat çeken bir diğer figür ise ormandaki savaşı sona erdiren, barışın gelmesini sağlayan "*ulu fil*"dir. Fil, özellikle Doğu mitolojisinin önde gelen unsurlarındandır. Çin ve Hint inanışlarında fil zekâ, güç, bilgelik ve ölümsüzlüğü sembolize eder. Fil, Hindistan'da bilgelik tanrısı (Ganeş) olarak kutsanmıştır da. (Demirci, 1998: 82)

Masaldaki ulu filin söylevi, orman hayvanlarını savaşı bırakmaya ikna edecek kadar "*büyülü*"dür. Şöyle konuşur fil:

"Hayvan dünyası artık savaşı, hileyi, birbir[ini] avlamayı bırakacak her sürü, her cins kendi bölgesinde, kendi çevresinde uysal ve sessiz yaşayacaktı. Küçük ve zayıf hayvanlar, kuvvetliler tarafından ne haraca kesilecek, ne de onların besini olacaktı. Kendisi en başta olmak üzere fil, bütün cengelin büyük ve zorba hayvanlarıyla buna söz veriyordu." (s. 8-9)

Kuşkusuz hikâyedeki "*ulu fil*"le kast edilen Amerika Birleşik Devletleridir. Savaşı durduran sözleri de dönemin Amerikan başkanı Wilson'un yayımladığı prensiplere bir göndermedir.¹⁰

1. Dünya Savaşı'na İtilaf Devletleri'nin yanında girerek güç dengelerini değiştiren Amerika, başkan Wilson'un görüşleri doğrultusunda ateşkes ilan edilip barış görüşmelerine başlanmasını da sağlamıştır. Wilson Prensipleri'nin açıklanması Türk kamuoyunda olumlu bir etki uyandırmış, bunun Türk milletinin kurtuluşu için dayanak oluşturacağı düşünülmüştür. (Bilgen, 1996: 124-128)

Fakat Osmanlı devletinin parçalanmasına zemin hazırlayan mevcut siyasi gelişmeler, dönemin aydınlarından kimisinin Amerikan mandası fikrini benimsemesine sebep olmuştur. Bunlardan bazıları Wilson'un desteğini alabilmek için Wilson Prensipleri Cemiyeti'ni kurarlar.¹¹ Halide

¹⁰ 8 Ocak 1918'de Wilson tarafından açıklanan bu prensipler, on dört maddeden ibaretti. Buna göre açık anlaşmaların korunması, uluslararası ticaret serbestliğinin sağlanması, silahlanmanın kontrol altında tutulması, küçük-büyük bütün devletlerin toprak bütünlüğü ve özgürlüğünün korunması isteniyordu. Bununla birlikte prensiplerin Osmanlı Devleti'ni ilgilendiren on ikinci maddesi, bir yandan Türk egemenliğinden bahsederken diğer yandan azınlıkların özerk gelişmeleri için özgürlük sağlanmasını savunuyordu. (Sander, 2006: 386-387)

¹¹ 4 Aralık 1918'de faaliyete geçen cemiyetin varlığı iki ay kadar devam etmiştir. Prensiplerin uygulanmasında Avrupa devletleri ve hatta Amerika'nın sürdürdüğü keyfi tutum, bunlara duyulan inancın kaybolmasına sebep olmuştur. (Bilgen, 1996: 123-130) Halide Edip, Atatürk'ün de desteklediğini iddia ettiği Wilson Prensipleri Cemiyeti'nin kapanmasını şöyle açıklar: "Bu cemiyet, İstiklâl Mücadelesi'nin mukaddimesinde, bilhassa büyük mitinglerde epeyce rol oynadıktan sonra tabii olarak çöktü gitti. Çünkü, Amerika efkâr-ı umumiyesinin aldığı Wilson aleyhtarı vaziyetten ve Avrupa İtilaf devlet adamlarının işi tamamen ellerine

Edip'in de kurucuları arasında yer aldığı bu cemiyet, manda isteğini Wilson'a gönderdikleri bir beyanname ile bildirmiştir.¹² (Arabacı, 2007: 274)

Mütareke döneminde mevcut şartların Türk milleti için iyi bir netice doğurmayacağını düşünen Halide Edip, bir müddet Amerikan mandasını savunur. Onun Atatürk'e bu arzusunun dile getirdiği bir mektup yazdığı da bilinmektedir. (Atatürk, 2005: 66-68) 10 Ağustos 1919 tarihli bu mektupta İngiliz sömürgesi olmaksızın Amerikan mandasını belirli bir süre çekilebilir, "ehven-i şer" bir durum olarak niteleyen yazar, bu konunun Erzurum ve Sivas Kongreleri'nde tartışılması için de çalışmıştır. (Arabacı, 2007: 285-290) Mandacılık fikrinden bir müddet sonra vazgeçtiği anlaşılan yazarın Anadolu'ya geçerek Millî Mücadele saflarına katıldığı görülür.

Görülen o ki Halide Edip, Wilson Prensipleri'ni benimsemekle beraber, zaman içinde, bunun Osmanlı toprakları üzerinde emelleri olan devletlerce uygulanmak istenmediğini anlamıştır. Prensiplerden hareketle Türk devleti kurban edilmek istenmiştir. "Dağa Çıkan Kurt"ta diğer hayvanların kurt sürüsüne büyük bir iştahla saldırması, Türk yurdunun uğradığı işgal felaketini temsil eder. Bu saldırı, yaralı bozkurdun ağzından şöyle anlatır:

"Hükümden sonra, bu cengelde kurtların diyarına yürüdüler. İlerimizi çiğnediler, yavrularımızı çaldılar, dişilerimizi parçaladılar, erkek kurtları avladılar; kaplanlar, aslanlar, ayılar, yılanlar, arkasından çakallar, köstebekler bağrıışarak etimizi yağma, inimizi yerle bir ettiler. Herkes, tuzak, turnak, pençe ve her şeyle kurt soyuna saldırdı. Bu eşi görülmemiş bozgun ve yıkım karşısında inlerinden, cengelin av ve tuzak yerlerinden yaralı, bahtsız boşanan kurtlar, soyun oç andını ulumak için dağlara çıktı." (s. 9)

Topyekun bir saldırıya maruz kalan kurtlar, bağımsızlık fikirlerinden vazgeçecek değildir. Bunu bütün dünyaya ilan ederler, uluyarak: *"Şimdi sarı ay, sarı ateş gözlerimize giriyor; siyah servi duvarının arkasından, boş ufuklardan, korkunç gürültülü ve derin bir uluma bütün dünya kurtlarının uluması, bize cevap veriyor gibiydi."* (s. 9)

almalarından sonra hiçbir maddi kıymeti kalmadığına, cemiyeti kuranlar dahi kanaat getirmişti." (2006: 162)

¹² Hatıralarında cemiyetin Kasım 1918'de kurulduğunu dile getiren Halide Edip, amaçlarını şöyle açıklar: "Taksim faciasına uğrayan Türkiye, tabii olarak, dikkatini Wilson gibi hiçbir ülkeye göz dikmeyen adamın tarafına çevirdi. Gazete mümessilleri Vakıf Matbaası'nda toplanarak Wilson'a bir muhtıra göndermeye karar verdiler. Bu muhtıranın esası: Amerika'nın Türkiye'ye evvelâ muayyen bir zaman için barış temin etmesi, yani taarruzdan korunmasını sağlaması, aynı zamanda Türkiye'ye iktisadî yardımda bulunması, bu yıllar esnasında Türkiye'ye mütehasıslar göndererek yeni bir rejim kurması ve iç kalkınmayı sağlamasından ibaretti." (2004: 24)

Millî mücadele ruhunu, bu ruhu meydana getiren tarih şuurunu, bağımsızlık iradesini, hayatiyeti dile getiren "Dağa Çıkan Kurt" yarım kalmış bir masaldır. Anlatıcı bu uzun ve kanlı "Kurt Masalı"nın sonuna gelmeden kendi dünyasına, realiteye döner. Halide Edip, Millî Mücadele döneminin henüz başında kaleme aldığı masalın sonunu birkaç yıl içinde görmüştür.

Yunan askerlerinin İtilaf donanmasının gözü önünde İzmir'i işgali ve sonrasında yaptığı kısımların "*Türk eskârını çığırından çıkaran ilk hadise*" olarak niteleyen yazar, bu vahim olayların ardından girdiği ruh hâlini "*İstiklâl Mücadelesi hissi bende bir çeşit mukaddes cinnet halini almıştı. Artık şahıs olarak yaşamıyordum. Bu millî, mukaddes cinnetin bir parçasından ibarettim. 1922'de İzmir'i aldığımız güne kadar benim için hayatta başka hiçbir şeyin ehemmiyeti kalmamıştı.*" (2004: 30) sözleriyle açıklar. Halide Edip aynı şekilde, hikâyesindeki küçük çocuğu da benliğinden, ferdiyetinden soyarak, geçmişten geleceğe uzanan millet ruhunun bir parçası yapmıştır: "*Dünyada bir kurt, bir de kurt soyunun acısı vardı.*" (s. 18)

Sonuç

Halide Edip Adivar'ın Millî Mücadele döneminin başlarında kaleme aldığı "Dağa Çıkan Kurt" adlı hikâyesi, içerdiği alegoriyle dikkat çeken bir eserdir. Alfred de Vigny'nin "Kurdun Ölümü" şiirinden ve Türk efsanelerinden, mitolojik hayvanlardan esinlendiği bu hikâyesinde yazar, bir orman alegorisinden hareket eder. Küçük bir çocuğun rüyası gibi sunulan masalın kanlı mekânı olan "*cengel*" dünya, savaşçı hayvanlar da dünya milletleridir. Aralarındaki savaşı sona erdiren bilge hayvan "*fil*" ise 20. yüzyılın başlarında dünya siyasetine yön vermeye başlayan Amerika'dır. Onun büyüleyici barış nutukları, kurt neslinin ormandan sürülmesine mani olmayacaktır.

Hikâyede "*bozkurt*" Türk ordusunu, daha geniş anlamda Türk milletini temsil eder. Tıpkı 1. Dünya Savaşı sonunda hüküm giydirilen Türk milleti gibi kurtlar da orman kanununa yenik düşürülmüştür. Hikâye, bundan sonra verilecek olan istiklâl mücadelesi için gösterilecek azmi, kararlılığı ortaya koyar.

Şehit düşen bir babanın kurt suretine bürünerek çocuğunun rüyasına girdiği hikâyeye, içerdiği gerçeküstü öğeler ve kullanılan bazı kalıp ifadeler sebebiyle masal atmosferi hâkimdir. Metnin figüratif kadrosu da ilgi çekicidir. Kurt gibi Türk mitolojisinin başat figürlerinden biri etrafında şekillendirilen ve Türk destanlarına dolaylı göndermelerin yapıldığı hikâye, Halide Edip'in hikâyeleri arasında da farklı bir görünüm arz eder.

Türk milleti için geleceğin karanlık görüldüğü zamanlarda yayımlanan “Dağa Çıkan Kurt”ta korku ve ümit duygularının bir arada yer aldığı görülür. Hikâye, Türk milletinin hürriyet arzusunu, hayatta kalma becerisini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Denilebilir ki, yazarın kurtları ant içerken bıraktığı masal devam etmiş, kendisi de bu uzun masalın figürlerinden biri olmuştur. Bir müddet Amerikan mandasını kabul edilebilir bulan ve bu doğrultuda çalışmalar yapan Halide Edip, işgal gerçeğiyle yüzleşmiş ve kısa bir süre içinde Millî Mücadele’ye dâhil olmuştur. Hatta cephede sembolik de olsa görevler almıştır. Yazar, kurtların yurtlarına sahip çıkışına, verilen mücadeleye şahitlik etmiş ve tanıklıklarını romanlarına, hikâyelerine, hatıralarına yansıtmıştır.

KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edip. *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: Remzi, 1976.
- _____. *Türk’ün Ateşle İmtihanı*. İstanbul: Özgür, 2004.
- _____. *Türkiye’de Şark, Garp ve Amerikan Tesirleri*. İstanbul: Can, 2006.
- Aktaş, Şerif. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. 6. Baskı. Ankara: Akçağ, 2003.
- Arabacı, Hacı Murat. “Millî Mücadelenin Hazırlık Safhasında Halide Edib Adıvar’ın Faaliyetleri Ve Mustafa Kemal Atatürk”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 19. 2007: 271-294.
- Atatürk, Mustafa Kemal. *Nutuk*. Ed. Zeynep Korkmaz. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi, 2005.
- Bayat, Fuzuli. “Türk Mitolojisinde Dağ Kültü”. *Folklor/Edebiyat* 42. 12 (2006): 47-60.
- Beyatlı, Yahya Kemal. “Kurdun Dişisi ve Yavruları”. *Eğil Dağlar*. İstanbul: MEB, 1970. 91-93.
- _____. “İstiklâl Hissimiz”, *Eğil Dağlar*. İstanbul: MEB, 1970. 91-93.
- Bilgen, Deniz. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 18.5(1996): 123-130.
- Campbell, Joseph. *Batı Mitolojisi*. 2. Baskı. İstanbul: İmge, 1995.
- Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*, 11. Baskı. İstanbul: Ötüken, 2011.
- Cevdet Kudret. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. 6. Baskı. İstanbul: İnkılâp, 1998.

- Demirci, Kürşat; "İslâm Öncesi Din ve Toplumlarında Hayvan" ("Hayvan" maddesi içinde), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 17. Cilt. 1998: 81-85.
- Eliade, Mircea. *Şamanizm*. çev. İsmet Berikan. İstanbul: İmge, 2000.
- Enginün, İnci. *Halide Edip Adivar*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1986.
- Enginün, İnci. "Yahya Kemal ve Edebiyatta Ölçüt", *Hayal Şiir: Yahya Kemal Beyatlı Şiiri Üzerine Makaleler*. Ed. Alphan Akgül. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2008. 149-165.
- Gülşen, Hacer. "Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme". *Akademik Bakış Dergisi* 39. Kasım-Aralık 2013. Web. 10 Kasım 2013.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi I (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)*. 3. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1993.
- Sander, Oral. *Siyasi Tarih-İlkçağlardan 1918'e*. 15. Baskı. İstanbul: İmge, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*, 4. Baskı. İstanbul: Dergâh, 2001.

HALİDE EDİP’TE KADIN HAKLARI

Ayfer YILMAZ*

Özet

Romancı kimliği ile bilinen Halide Edip, hem Türk siyasi hayatında hem de Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı alanında önemli bir isimdir. Gerek hususi hayatı ve içinde bulunduğu faaliyetler, gerekse “kadın hakları” konusunda fikir belirten ilk aydın kadınlarımızdan olması Halide Edip’i farklı bir konuma yerleştirir. Amerikan Koleji’nden mezun olan ilk Türk kızdır. Milli Mücadele yıllarında Anadolu’da görev alması yanında, ilk kadın hatiplerimizden biri olarak konuşmalarında ve yazılarında Türk kadınının toplum içinde medeni milletler seviyesinde bir konumda olması gerektiğini savunmuştur. Kadınların eğitilmesi konusunda eğitimci kimliği ile de hizmet eden Halide Edip, romanlarında örnek kadın modelini ortaya koymuştur.

Bu çalışmamızda, Halide Edip’in kadınlar konusundaki düşünce ve faaliyetleri yanında, romanlarında genel olarak kadın haklarıyla ilgili izleri takip etmeğe çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip, Kadın, Kadın Hakları, Roman.

WOMEN'S RIGHTS IN HALİDE EDİP

Abstract

Known novelist Halide Edip identity, both Republican Turkish political life is an important name in Turkish Literature. Both private life and activities found within, as well as "women's rights" places on Halide Edip idea that our first bluestocking indicating a different location. Turkey is the first girl who graduated from the American College. Besides taking part in the National Struggle in Anatolia year, our first woman preacher in his speeches and writings Turkey as a level in the community of civilized nations have argued that women should be in a position. Halide Edip, our identity with regard to the training of women educators services, for example in the novel reveals the female model.

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
E-posta: ayilmaz@gazi.edu.tr

In this study, besides the thoughts and activities on women's Halide Edip, in general, we try to keep track of the novel traces on women's rights.

Key Words: *Halide Edip, Woman, Woman Rights, Novel.*

Türkiye’de kadın hakları konusunda adı en çok anılan isimlerden biri kuşkusuz Halide Edip’tir. Sanatçı, hemen bütün eserlerinde, yaşamı boyunca içerisinde bulunduğu faaliyetlerin bir kısmında “kadın”ı merkeze oturtmuş ve kadınlarla ilgili pek çok meseleyi gündeme getirmiştir. Bilhassa ideal kadının nasıl olması gerektiği, eğitimi, aile içinde ve sosyal hayattaki rolü gibi meseleler üzerinde ısrarla durmuştur. Kadınların, erkeklerle eşit seviyede olmalarının önemine vurgu yapmıştır. Kadını “dişi” değil, “insan” olarak tanımlamıştır.

I. HALİDE EDİP’İN YAŞAMINDAN İZLER

Öncelikle belirtmek gerekir ki, Halide Edip, ilklerin kadınıdır: “İlk Amerikan Koleji mezunu genç kız olduğu gibi, ilk kadın hatibimizdir. Cumhuriyet devrimizin ilk kadın romancısıdır, ilk kadın profesörümüzdür. Her halde, cepheden cepheye koşan entelektüel ilk Türk kadınıdır. Belki, sürgün acısını iki defa yaşamış ilk Türk kadını da odur.”(Göze 2003:5).

Küçük yaşta annesini kaybeden Halide Edip, çocukluğunda çok eşli bir yaşam süren babasının hayatına şahit olmuş ve böyle bir yaşamın izlerini hafızasına yerleştirmiştir. Babasının ikinci eşinden Nilüfer ve Nigâr, üçüncü eşinden ise Belkıs ve Said adlarında dört kardeşi olur. Annesinin ilk evliliğinden olan Mahmure adlı bir de ablası vardır. Böylece sanatçı, çok kadınlı ve çok çocuklu geniş bir aile ortamında büyür. Halide Edip, “bir erkeğin iki eşle birlikte olmasının, bir metresle ilişkisinden daha katlanılmaz olduğunu, bu durumun çocukları ve birlikte yaşayan insanları da etkilediğini” (Çalışlar 2010:19) dile getirir.

Edip Bey, çocukların İngiliz terbiyesine uygun olarak yetiştirilmesi gerektiği fikrindedir. Hususi hayatında İslamî anlayışa uygun olarak çok eşli bir yaşam sürerken, etraftan gelen tepkilere karşı koyarak, kendi kızlarının batılı eğitim alması konusunda ısrarcı davranır. Diğer kardeşler Nigar ve Belkıs gibi Halide Edip de öğrenimini Amerikan Kız Koleji’nde tamamlamıştır. Okulda fizik, geometri ve cebir gibi fen dersleri yanında, psikoloji ve tarih dersleri akademik düzeyde verilmekte, bunların yanı sıra, dinî tolerans, kadın-erkek eşitliği, enternasyonalizmin ilkeleri gibi değişik konularda dersler okutulmaktadır (Çalışlar 2010:28).

1871 yılında kurulan bu kolej, kadınların eğitimi için uzun vadeli projelerle işe başlamış feminist eğilimli bir okuldur. Halide Edip’e göre okul adeta “Yakın Şark milletlerinin bir fikir merkezi”dir (Çalışlar 2010:29).

Halide Edip, okulu bitirdikten sonra kendisine matematik dersi veren ve yaşça kendisinden hayli büyük olan Salih Zeki ile evlenir. Evliliği süresince hatıralarından anlaşıldığı kadarıyla eşinin gölgesi ve tahakkümü altında bir hayat sürer. Eşinin ufak tefek kaçamaklarına da göz yumar. Bu durum, Salih Zeki Bey'in bir başka kadınla daha evlenmek istediğini söylemesine değin devam eder. Ancak, Halide Edip, çok eşli evlilik hayatını kabullenebilecek mizaçta bir kadın değildir. Ve çift, Halide Edip'in isteği ile 1909'da boşanır (Adivar 2009:186).

Aldığı eğitim ve hususî hayatı Halide Edip'in dünyaya bakışını şekillendirmiş ve gerek yazıları gerekse katıldığı toplantılardaki söylemleri ile dikkatleri çekmeye başlamıştır. 1 Ağustos 1908'den itibaren *Tanin*'de her hafta yazısı çıkan Halide Edip, bu yazılar nedeniyle muhafazakâr kesimin eleştirilerine maruz kalır. Yazarın bu dönemdeki fikirlerini yansıtmaya bakımından, İngiliz *The Nation* adlı dergide yayımlanan "Türk Kadınının İstikbali" adlı yazısı önemlidir. Halide Edip burada şöyle demektedir:

"Meşrutiyetten önce kadınlar hiç önemsenmezdi. Diğer edilen şeyler gibi nitelikleri de görmezden gelinir; kendi ayakları üzerinde durma hakkı yok sayılırdı. Buna ilaveten genellikle kendi başına konuşabilecek hiçbir kadın bulunmadığı veya varsa bile sayılarının biri ikiyi geçmediği düşünülürdü. Ama bugün bunun tam aksi ortaya çıktı..." (Çalışlar 2010:56).

Yazının devamında Halide Edip, hali hazırdaki kadın neslinin henüz eğitim almış küçük bir grup olduğunu belirttikten sonra, kadınların çarşaflarını atmak gibi bir düşünceleri olmadığını, kocalarına refakat etmek ve gelecek nesillerin eğiticisi olabilmek için eğitim ve çalışma hakkı talep ettiklerini anlatır. Yazar, cehaletin köleliğinden kurtulmak için dünya kadınlarından destek istediğini de belirtir.

İttihat ve Terakki Cemiyeti içinde aktif rol alan, günlük *Tanin* gazetesinde yazdığı yazılarla ve romanlarıyla ciddi bir üne kavuşan Halide Edip, değişim yanlıları tarafından bir kadın önderi olarak teşvik edilirken, muhalifler tarafından da ciddi tehditler almaktadır. 31 Mart olayından (31 Mart 1325: 13 Nisan 1909) sonra İstanbul'dan uzaklaşmak zorunda kalır ve İngiltere'ye gider. Burası onun için farklı bir deneyimdir. İngiliz kadınlarının hak ve özgürlükleriyle ilgili gözlemlerini *Akşam*'da "*İngiltere ve İngilizler*" adlı seri yazılarıyla okuyucularıyla paylaşır.

Bu noktada, Halide Edip'in kadınların "Avrupa taklidi" feminizmine sıcak bakmadığı yönünde fikirler vardır (Enginün 2007:371).

Halide Edip'in Meşrutiyet devrindeki yazılarında, kadınlarla ilgili fikirleri açıkça görülmektedir. İnci Enginün, yazarın bu dönem yazılarını

şöyle değerlendirir: “Kadınlarda artık bir uyanma vardır.”, (...) kadın çocuğunu yetiştireceği için kuvvetli olmak zorundadır. Kadın ve erkek için ayrı tahsil düşünülemez...” (Enginün 2007:370).

28 Nisan 1913'te kurulan ve Halide Edip'in de başkanlığını üstlendiği Teâli-i Nisvan Cemiyeti adlı dernek, Osmanlı'da kurulan ilk feminist örgüt kabul edilmektedir. Bu dernek etrafında kadınların eğitimi ile ilgili pek çok faaliyet söz konusudur. Halide Edip kadınlarla ilgili faaliyetlere devam ederken, kız öğrencilerin eğitimi konusundaki yazıları üzerine Maarif Nezareti Müsteşarı Sait Bey'den bir davet alır. Böylece önce Darülmualimat'ta ve sonrasında kızlara eğitim vermek için kurulan bir idadi'de beş yıl süre ile öğretmen olarak görev yapar (Çalışlar 2010:91).

Halide Edip, Balkan Savaşı günlerinde Teâli-i Nisvan Cemiyeti'nin yardım ve hastabakıcı kolunu örgütleyerek, dernek üyesi Mihri Hanım'ın hizmete açtığı evi 30 yataklı bir hastaneye dönüştürmüş ve kadınların hastabakıcılığa başlamasına ön ayak olmuştur (Enginün 2007:43; Çalışlar 2010:88). Böylece, kadınların sosyal hayat içinde görev almasının da yolu açılmıştır.

Savaşın hareketli günlerinde Darülfünun'da düzenlenen bir toplantıda yaptığı konuşmada Halide Edip şu sözlere yer verir: “Kadınların büyük işlere karışmaz anlayışı artık geride kalmıştır. Milletın kadınları ilk defa milletin hakiki anası ve efradı gibi bu felakete çare bulmak için bir araya toplanıyor.” (Çalışlar 2010:108).

Yazar, konuşmasında Sultan Abdülhamit'e “Padişahım bir an önce savaşa katıl. Padişahlarını bekleyen askerın yanına koş. Hiç olmazsa kadınların namusu için git padişahım.” diye seslenmektedir (Çalışlar 2010:108). Bu ifade o dönem için ciddi bir çıkış niteliğindedir.

Türk Ocağı'nda da faaliyetler üstelenen sanatçı, burada 1913'te sahneye konulan *Yeni Turan* adlı eseri münasebetiyle sahneye çıkarak, o dönemde kadınların sahneye çıkması yasağını da delmiş olur. Mayıs 1913'te yapılan Türk Ocağı genel kongresinde, dönemin önemli entelektüelleri ile birlikte yönetime seçilir ve kadınların ocağa üye olmasının da gündeme gelmesine vesile olur (Çalışlar 2010:110-111).

I. Dünya Savaşı'nın ilk günlerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun durumu hakkındaki bazı faaliyetlerde doğal olarak Halide Edip de yer almıştır. Hatta “Osmanlı İmparatorluğu'nun görünmez kadınları artık, erkekler tarafından eylemlere gönderilecek kadar sokağın parçası” haline gelmiştir (Çalışlar 2010:121).

O günlerde Amerikan Elçiliği'nde bir yemeğe katılan Halide Edip, *Accociated Press Ajansı* muhabiri George Schreiner'le yaptığı konuşmada Türk kadını hakkında şunları söyler:

“Türkiye’de hali hazırda yaşanan feminist hareket nihayetinde yeni bir olay değil... Bu hareket yalnızca bir Rönesans, bir zamanlar mevcut olan bir durumun yeniden hayata geçirilmesinden ibaret. Bir zamanlar Türk kadınları kocalarının ve erkek kardeşlerinin sahip oldukları tüm haklara sahiptiler.” (Çalışlar 2010:124).

Türk kadınının konumu konusunda, eski Türk tarihine yönelmek o günlerdeki genel siyasi anlayışın bir gereği gibidir. Ayrıca Halide Edip, Cumhuriyet’ten sonra kadın hakları ile ilgili iyileştirmelerden söz ederken, kadın hakları faaliyetlerinin uzun bir geçmişi olduğunu ve Cumhuriyet’ten sonra gelinen noktanın bu sürecin doğal bir sonucu olduğunu söyleyecektir.

İnci Enginün, bu dönemde Halide Edip’in kadınları dört grupta değerlendirdiğini ifade eder:

- “ 1. Kendi hayatını kendi kazanan kadınlar.
 2. Aile kadını.
 3. Zevk için dernek v.s. çalışmalara katılanlar.
 4. Moda kadınları ki zaman bunları tasfiye etmektedir.”
- (Enginün 2007: 372).

Millî Mücadele’nin hemen öncesinde toplumsal örgütlenme faaliyetleri hızlanmış ve Halide Edip bu faaliyetlerin de aktif bir üyesi olmuştur.

15 Mayıs 1919’da, İzmir’in işgalinden sonra İstanbul’da mitingler düzenlenir ki Halide Edip’in bu mitinglerdeki konuşmaları tarihi noktada önem arz eder. Aydın bir kadın olarak, memleket meseleleri karşısındaki tavrı oldukça nettir. Türk kadını, bilhassa milli menfaatler söz konusu olduğunda, gerektiği yerde üzerine düşen vazifeleri yerine getirecek beceri ve donanıma sahiptir mesajını sık sık vurgular. Hatta, 1919 seçimleri öncesinde Halide Edip, 20 yaşındaki tüm kadınların milletvekili adayı olabileceğini, Meclis-i Mebusan’ın bu amaçla sonraki seçimlerde yasal değişiklik gerçekleştirmesi gerektiğini belirtir (Çalışlar 2010:186).

1917’de çıkartılan ve daha sonra yürürlükten kaldırılan Aile Hukuku Kararnamesi, Aralık 1923’te yeniden Meclis’e getirilir. Bu münasebetle yapılan tartışmalara Halide Edip de, *Akşam* gazetesinde yazdığı bir yazı ile katılır. Burada tam bir feminist üslup kullanmaktadır (Çalışlar 2010:305).

Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası’nın (17 Kasım 1924) da isim annesi olan Halide Edip, -ki tıpkı *Yeni Turan* romanının Kaya’sı gibi siyaseti arkadan yönettiği anlaşılmaktadır- parti ile münasebeti konusunda;

“Kadınlara intihab (seçim) hakkı vermeyen partilerin hiçbirine bağlı olmadığı”nı açıklayacaktır (Çalışlar 2010: 33).

Sanatçı, “Halide Edib Hanım’ın Bir Mütalaası” adıyla 25 Kanunusani 1925 tarihli bir yazıda, siyaset hakkı için mücadele veren Türk Kadınlar Birliği’ni överken şöyle demektedir:

“Türk kadınları peçelerini atmakla kalmayıp erkeklerin yerini de tutmuşlardır. Ailelerini doyurmak için çalışmışlar ve boş yerleri işgal etmişlerdir. Türk kadınları bankalara, mağazalara, nezaretlere girdiler. Bu suretle Türk kadınları öyle bir hürriyet kazanmışlardı ki harpten avdet eden kocaları buna nihayet verememişlerdir. Evvelce Türk kadınları lokantalarda yemek yiyemezler; sinema ve tiyatrolarda erkekler ile beraber gidemezlerdi. Evvela bunlara hususi yerler tahsis edilmiş; sonradan istedikleri yerde oturmalarına müsaade olunmuştur. Evvelce Türk kadınları korkak ve küçük gölgelerdi. Şimdi “Kadınlar Birliği” gibi kendilerine mahsus bir cemiyet sahibi bulunuyorlar.” (Çalışlar 2010:316).

Mustafa Kemal’le düştükleri fikir ayrılıklarından dolayı Halide Edip ve eşi, Mart 1925’te Türkiye’den ayrılırlar. Halide Edip, yurt dışında yaşadığı dönemlerde, çeşitli konferanslara katılır ve Türkiye’de yaşanan değişimleri anlatır. Bunlar arasında kadın konusu da yer almaktadır.

İnci Engünün, Halide Edip’in 1935’ten sonraki dönemde kadınları belli gruplara ayırdığını ifade etmektedir. Buna göre:

“Romanlarında saygıya değer bulduğu, sorumluluk duygusuna sahip, evine bakan, kazanan, evini idare eden kadın için yazdıklarından birinde, “o benim en çok hürmet ettiğim bir tip” diye fikrini açıklar. İkinci tip okumamış, “sade cinsiyetinin kudretine güvenerek koca avına girişen” ve kocasının parasını ve başını yiyen “tufeyli kadın” tipidir ki ona hiç hürmet etmez. Birçok yazısında bu tipten bahsetmekle beraber onu en çağırıcı olarak “Bir Hayatın Üç Perdesi” adlı hikâyesinde ortaya kor. Üçüncü tip ve nesil ise, “yeni dünyanın yeni ve sade genci”dir. Okuyan, meslek seçen, evlendiğinde kocasını “hayatının arkadaşı, kafasının, gönlünün eşi diye sevecek” tiptir. Halide Edip bu tipi çok sever, onun yaratacağı yarına güvenle bakar. “Ve asıl bunun n çocukları, bilerek, sıhhat, temizlik ve doğruluk içinde büyüteceği çocuklar, yarının sahibi olacaklar”dır.” (Enginün 2007: 373).

Atatürk’ün ölümünden sonra memlekete dönen Halide Edip İstanbul Üniversitesi’nde hocalık yapmaya başlar. 1950 seçimlerinde de İzmir milletvekili olarak Meclis’e girer. Böylece, yıllar önce giremediği meclisin bir parçası olmaya, yıllar sonra hak kazanır.

Yaşam öyküsünden anlaşıldığı kadarıyla kadın bir yazar olarak Halide Edip, kadınlar dünyasına değil, değişimden yararlanıp, erkekler dünyasına yönelmiştir.

Ayşe Durakbaşa, Halide Edip'in "aynı anda hem hayranlık hem de rahatsızlık yaratan bir kadın" olarak nitelendirilmiş olduğunu söyler. Buna örnek olarak da, Yunanlıların sivil halka yaptığı zulümleri rapor etmek maksadıyla kurulan Tedkik-i Mezalim Komisyonu'nda Halide Edip'le birlikte görev alan Yusuf Akçura'nın ondan olumsuz ifadelerle bahsetmesini gösterir (Durakbaşa 2012: 241).

Karakteri hakkındaki yorumlardan biri de Hicran Göze'ye aittir:

"İnatçıdır, zor affeder, küskünlükleri devamlıdır, geriye nadiren bakar. İnkâra lüzum yok... İhtirastır da. Sahip olduğu büyük zekâ, kültür, terkip kabiliyeti, ataklık ve cesaret, güç ve zor karakterinin bariz vasıflarıdır. O vasıflara bir erkek tavrını ve mantığını da ilâve etmek her halde doğru olur." (Göze 2003:5).

Halide Edip hakkında yazan kadın yazarlardan Müfide Ferit Tek, Münevver Ayaşlı, Şükufe Nihal (şair) gibi şair ve yazarlar onun hakkında olumsuz kanaatler ortaya koyarlar. Bunlardan Müfide Ferit, *Pervaneler* adlı romanında Halide Edip'in hayatının izlerini üstü kapalı şekilde sürerken, Münevver Ayaşlı, *İşittiklerim Gördüklerim Bildiklerim* adlı anı kitabında, onunla ilgili hatıralarına dayanarak Halide Edip'in kişiliği hakkında yorumlarda bulunmuştur ki bu yorumların pek de müspet olmadığını söylemek mümkündür. Şükufe Nihal, Halide Edip'le bir karşılaşmasında onun millet ve memleketin eksikliklerinden söz ederek İngiltere'ye gitme arzusunun öfkelenmiş ve ona cevaben, "İşte size bol bol medeni arkadaşlar... şikâyet ettiğiniz her şey yoluna girecek" demiştir¹.

II. HALİDE EDİP'İN ROMANLARINDAKİ KADINLAR

Halide Edip ve Amerika adlı çalışmasında Frances Kazan, sanatçının kendi cinsi konusunda çelişkili bir tavır içinde olduğunu söyler. Örneğin yazılarında,

"..Türk tarihine ilişkin çözümlemesi erkek egemen iktidar hiyerarşisini olumlayan ataerkil (patriarchal) bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Söz konusu çözümlemeye kadınların yeri ancak erkeklere bağlı olarak resmedilmiştir. Edip'in tanımladığı tarihsel süreçte belirleyici olan padişahların ve bunların ordularının eylemleridir: kadınlar – kendilerinden bahsedildiği ölçüde- eş ve anne olarak ikinci rollerde

¹ Şükufe Nihal, "Bir Mektup: Memnun musunuz?", *Türk Kadını*, S.13, (28 Teşrinisani, 1334-1918) syf.195-197. Bkz Yazılar, (1909-1966) Kitap Yayınevi, İstanbul 2008., s.41-44 içinde, Yay. Haz. Yaprak Zihnioğlu'dan Aktaran Çalışlar, 2010:161).

gösterilmiştir. (...) Romanlarında ise daha tutarlıdır. Öyküleri ve romanları geleneksel kadın rollerine karşı koyan güçlü, kararlı kadınları resmeder.” (Kazan 1995:77-78).

Yazarın romanlarında kadınlarla ilgili konuları; kadın erkek eşitliği, kadının eğitimi, kadının dişiliğini öne çıkarması, kadında millî duyarlılık, kadın erkek ilişkileri, ideal kadın, kadın ve cinsellik, kadının sosyal statüsü, kadın ve çalışma hayatı, kadın ve kıyafet, kadın ve annelik, kadın ve evlilik, kadın ve kültür, kadına karşı hoşgörü, kadının toplumsal yaşamdaki rolü, kadının öncülük rolü şeklinde tasnif etmek mümkündür.

Halide Edip romanlarında öncelikle aşk, ardından Türkçülük, milliyetçilik gibi temalara değinir. Ayrıca romanlarında kendi hayatının izlerine rastlandığı gibi memleketin içinde bulunduğu şartlara değindiği de göze çarpar. Bu açıdan bakıldığında onun romanlarını değerli kılan hususlardan biri de ‘tarihe sözcülük etmiş olmasıdır’ denilebilir. Halide Edip, eserlerinde hem batı hem doğu kültüründen söz ederken “aydın kadın”, “ideal kadın”, “cahil kadın”, “dişi kadın”, “taklitçi kadın” gibi tiplerle kadın meselesini ele almış, bunu yaparken olumlu tiplerden yana tavır aldığı da gizlememiştir. İlk dönem romanlarının otobiyografik özellikler taşıdığı gözlenen yazarın, “*otobiyografisinde üzerinde durmadığı ruhsal ve fiziksel dönüşümleri romanlarında*” ifade etmektedir (Çalışlar 2010: 66).

1. KADININ CİNSEL ÖZGÜRLÜĞÜNE DEĞİNDİĞİ ROMANLAR²

a. Seviye Talip³

Eser 1910’da yazılmıştır. Konusu kısaca şöyledir: Galatasaray Lisesi’nden mezun olan Fahir, aynı zamanda halasının kızı olan Macide ile evlidir. Genç adam, evlendikten kısa bir süre sonra İngiltere’ye tahsile gider ve orada üç yıl kalır. II. Meşrutiyet’in ilanı ile yurda döner. Ancak eşini fazla alaturka bulduğu için genç kadını modernleşmesi ve eğitimi konusunda sık sık ikaz eder. Diğer yandan Seviye ise Fahir’in yakın arkadaşı Numan’ın amcası Talip Bey’le evlidir, ancak on iki yıl birlikte yaşadığı kocasını terk ederek, sevgilisi piyano öğretmeni Cemal ile birlikte yaşamayı seçmiştir. Seviye, aşkın nikâhtan üstün olduğu fikrine sadıktır.

² Buradaki tasnif, Dr. Yahya Kanpolat’ın *Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Feminizm Sorunu* adlı eserinden alınmıştır. (Bayır Yayınları, Ankara 1986). Eserler hakkındaki bilgiler, İnci Enginün’ün *Halide Edip Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* adlı eserden alınmıştır. (3. Bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2007).

³ Eser hakkında İnci Enginün şu bilgileri vermektedir: “Seviye Talip, 1910 yılında basılmış ve hayli tenkit uyandırmıştır. Eser, 31 Mart olayı üzerine, önce çocukları ile Mısır’a kaçan ve arkadaşı Isabel Fry’ın daveti üzerine ilk defa İngiltere’ye giden Halide Edip’in çok canlı izlenimlerini ve bu seyahatin kendisinde uyandırdığı Türkiye ile İngiltere’yi mukayese fikrini de havidir.”, “İlk baskısı 1910’dadır.” (İnci Enginün, A.g.e., s.89).

Yazar, burada eğitilmiş, batılı bir kadın ile hem doğu hem de batı değerlerini benimsemiş ideal Türk kadınına mukayese etmektedir.

Halide Edip, kadının cinsel özgürlüğü meselesini 1914'te *Kalp Ağrısı* adlı romanda bir kez daha ele alacaktır.

Roman, hem feminist hem de siyasî bir romandır. Yazar, Macide'nin kişiliğinde bazı tezler savunur. Ona göre, sağlıklı bir aile için, kadının hem Doğu hem de Batı kültürüyle eğitilmesi zorunludur. Kadınların eğitimi hususunda ise erkeklere mühim vazifeler düşmektedir.

Romanın politik yönü ise dönemin olaylarına yer vermesi ve İttihatçı ruhu yansıtmasıdır.

b. Kalp Ağrısı⁴

Yirmi beş yaşındaki Zeynep, İstanbul Üniversitesi bir yıl okuduktan sonra eğitimini Almanya'da tamamlamıştır. Aydın bir genç kızdır. Babası gibi doktor olan Saffet ile nişanlıdır.

Zeynep ile Azize arkadaştır. Binbaşı Hasan Bey ise Azize'nin teyzesinin oğludur. Kurtuluş Savaşı'nda görev yapmış ve izinli olarak İstanbul'a gelmiştir. Bu arada Azize ona âşık olur. Ancak Hasan, güzel ve zengin olmasına rağmen batı taklitçisi bulunduğu Azize'ye değil Azize'nin arkadaşı Zeynep'e âşık olur. Zeynep arkadaşına ihanet etmemek için Hasan'ın evlenme teklifini reddeder. Hasan Bey de Azize ile evlenir. Genç çift, hastalanan Azize'nin tedavisi için Viyana'ya giderler. Orada Dora ile tanışan Hasan Bey, onun açık fikirli oluşu ve fizik olarak Zeynep'e benzemesinden dolayı genç kadına ilgi duyar. Birlikte yaşamaya başlarlar. Çünkü Dora'ya göre iki kişinin birlikte yaşaması için nikâh önemli değildir.

Diğer yandan Zeynep de yaşça kendisinden hayli büyük olan Kurmay Albay Muhsin Bey ile evlenir. Azize ise çocuğunu dünyaya getirirken ölür.

Zeynep'in kişiliğinde dengeli, kişilik sahibi, tutkularına kendini kaptırmayan aydın Türk kadını temsil edilirken, Azize'de ise zengin, moda ve koca düşkünü, kültürsüz ve batı taklitçisi kızlar temsil edilir. Bu tip kadınlar ne topluma ne de ailelerine faydalı olamazlar.

Dora ise, hayatı hiçbir esasa bağlamayan, içinden geldiği gibi yaşayan bir kadındır ve evlilikte sadakat diye bir şeyin olmadığını savunmaktadır.

Seviye Talip'te olduğu gibi *Kalp Ağrısı*'nda da kadının cinsel özgürlüğü konusunu tartışan yazar 79 yaşındayken yazdığı *Çaresaz* adlı romanda bu duruma tekrar değinir (Kanpolat 1986:18).

⁴ Eser hakkında İnci Engin'in şu bilgileri verir: "Halide Edip'in, *Vakit* gazetesindeki tefrikanından sonra kitap hâlinde aynı yıl yayımlanan" romanıdır. "İlk baskısı *Vakit Matbaası İstanbul 1340/1924*", (İnci Engin'in, *A.g.e.*, s.203).

c. Çaresaz⁵

Halide Edip'in son feminist romanı olan *Çaresaz*'da Mediha ile Münir'in ilişkisi konu edilir. Küçük yaşta annesini, ardından da babasını kaybeden Mediha, babasının dostu Nikolaki Efendi tarafından Robert Kolej'de okutulmuş, ardından da Erenköy'de bir ilkokulda öğretmen olmuştur. Genç kız etrafındaki herkesin sağlığı ile yakından ilgilenmektedir. Bunlar arasında komşusu Neyyire Hanım'ın hukuk fakültesinde okuyan ve tifo olan oğlu Münir de bulunmaktadır. Aradan zaman geçer, Münir okulunu bitirir ve Mediha ile Münir –biraz da etrafa karşı durumlarını meşru kılmak için- nikâhlanırlar. Ancak Münir evlenmek için kendisine uygun bir eş arayışı içindedir. Ve genç adam Mediha'nın maddi desteğini alarak komşularının kızı Şehnaz ile evlenir. Ancak Mediha gibi Şehnaz da bu ikili evlilikten rahatsızdır. Münir, kendisinden boşanmak isteyen Mediha'ya engel olur. Bu ikili evliliği kabul edemeyen Şehnaz, çocuğu da olmasına rağmen Münir'den boşanır. Çok geçmeden Mediha ile Münir evlenirler (Kanpolat 1986:18-20).

Çaresaz, Halide Edip'in 79 yaşında iken yazdığı kurgu bakımından zayıf, ancak feminist yönü kuvvetli olan bir romanıdır. Yazar, Cumhuriyet Türkiye'sinde kadına, "imam nikâhı" dahi olsa, dilediği zaman nikâhı bozmak hakkına sahip olmalıdır mesajı vermektedir.

Halide Edip, bütün romanlarında, kadının eş seçme özgürlüğünü savunmuştur. *Seviye Talip*'te evli çiftlerin evlilik dışı aşklarına saygı duyar. Ancak bu görüşünü bir daha tekrarlamaz. *Handan* romanında yazar, bu cinsel özgürlüğü kadına tanımaz. *Kalp Ağrısı*'nda Dora, sevdiği erkekle hiçbir dinsel veya resmi tören olmadan yaşayabilmekte ve sevgisi bittiğinde de kendisini bağımsız hissedebilmektedir (Kanpolat 1986:20-23).

Yazar, Cumhuriyet idaresi koşulları içinde Türk aydın kadınına cinsel özgürlüğü *Çaresaz*'da tanır. Çünkü Doğu ve Batı kültürünü özümsemiştir, gelenekleri iyi bilir. Türk aydın kadınının cinsel özgürlüğü için, imam nikâhını kadına araç olarak görür. Kadın seviyorsa, erkek evli dahi olsa onunla imam nikâhı ile evlenebilir (Kanpolat 1986:20-23).

⁵ Eser hakkında İnci Enginün şu bilgileri verir: "İlk defa Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilmiştir." (Cumhuriyet, nu.1340-1364-18 Ekim 1961. 1972'de eser Âkile Hanım Sokağı ile birlikte basılır." (İnci Enginün, , A.g.e., s.336).

2. KADININ EĞİTİMİ İLE İLGİLİ ROMANLAR

a. Raik'in Annesi⁶

Eser, 1908'den sonra yazılmıştır. Komşu kızı Necibe ile evlendirilmek istenen Siret, bundan kaçabilmek için Heybeliada'ya gider. Necibe, Fransız eğitimi almış bir genç kızdır ancak Siret, onun eğitim biçimini beğenmez.

Siret, Heybeliada'da Raik ve onun annesi Refika ile tanışır. Refika ideal bir kadın ve annedir. Fakat kocası Rauf, onu Lehli bir kadınla aldatmaktadır. Siret, Refika'ya duyduğu ilgiyi kalbine gömerek, karı kocayı tekrar bir araya getirmeyi başarır.

Yazarın vermek istediği “ideal kadın” modeli Siret'in sözleriyle paylaşılır:

“Bakınız ben nasıl kadın isterim. Dil, isterse bilsin, hatta iki üç. Fakat hiçbir zaman Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık etmesin. Fransız kadınlarını taklit edeceğim diye, sahte gülüşler, garip el oğuşturmalar, baş sallamalar, sıçrayarak, hoplayarak yürümeler yapmasın. Her lüzumsuz şeye Fransızca hayret etmesin. Babasını görünce “Oh! Mon père”, bir şeyden korkunda “Oh! Mon diyö!” demesin. Tanrı'ya inansın, arasıra camiye gitsin... Sonra bütün bu duygularını çocuklarına aşılacak bir kadın olsun. Musiki bilirse, ağır, klasik, ciddi şeyler bilsin. Biraz da çocuğunu uyutacak ninniler çalsın. Saçları, mutlaka gözleri dinlendirecek biçimde koyuca bir küme teşkil etsin. Bütün davranışı, duruşu sade olsun. Gözleri güleç, ağzı şefkatli, elleri yumuşak, duruşu sade olsun... Kocasını “bonjur” diye karşılayan, Beyoğlu'nda Fransızca pazarlık eden, çocuğuna anne'den önce “mama” dedirten kadınlardan, Allah bizim gibi kendi halinde yaşayan gençleri korusun...” (Enginün 2007:85-86).

Yazar, Refika'nın kişiliğinde Türk aydın kadınına yüceltir. Refika, kendisini çocuğuna adamıştır. Bu sebeple Siret'in aşkına karşılık vermez.

b. Handan⁷

Hariciyeci Refik Cemal'in karısı Neriman, teyzesinin kocası Cemal Bey tarafından büyütülmüştür. Cemal Bey'in ilk karısından olan Handan ile Neriman iki kuzendir. İkinci karısı Sabire Hanım'dan Saffet ve Şehper adlı kızları vardır. Handan, Neriman, Saffet ve Şehper özel bir eğitim alırlar.

⁶ İnci Enginün'ün verdiği bilgiye göre; “1908 yılında Demet dergisinde yayımlanmağa başlanan fakat yarım kalan Raik'in Annesi 1909 yılında Resimli Roman Mecmuası'nda neşredililir.” (Bkz. İnci Enginün, A.g.e. s.83).

⁷ İnci Enginün'ün eserin ilk basım tarihi hakkında verdiği bilgi şöyledir: “Tanin, nu: 1213-1282, 6 Kanunsani-27 Mart 1912), (İnci Enginün; A.g.e., s.108).

Arapça, İngilizce ve müzik için hocalar tutulur. Piyano çalarlar, tenis oynarlar, Kur'an öğrenirler. Ancak Handan, diğerlerinden farklı olarak okumaya meraklıdır. Kendisine hocalık yapan Nazım Bey'den tarih, sosyoloji ve felsefe dersleri alır. Sosyalist anlayıştaki Nazım'la Handan yakınlaşmaya başlar. Ancak Nazım, idealleri uğruna girdiği yolda kendisine eşlik edecek bir kadın hayal etmektedir. Handan ise, evlilikte önceliğin sevgide olması gerektiğini düşündüğü için Nazım'ın evlilik önerisini reddeder ve yaşça kendisinden hayli büyük olan Hüsnü Paşa ile evlenir. Avrupa'da yaşamaya başlar.

Refik Cemal ve Neriman da Avrupa'ya giderler ve Refik Cemal, Handan'a ilgi duymaya başlar. Handan ise kendisini aldattığını bilmesine rağmen kocasına ihanet etmekten çekinir.

Geçirdiği menenjit hastalığı boyunca Handan'a Refik Cemal bakar. Genç kadın hafızasını kaybetmiştir. Ve bu durumda iken Refik Cemal'le yakınlaşır. Ne var ki bir müddet sonra bu yakınlıktan vicdan azabı duyar ve ölür (Kanpolat 1986:26-31).

Handan, *Seviye Talip*'teki Macide'nin biraz daha aydın bir modeli gibidir. Yazar, feminist bir söylemle Handan'ı ideal bir kadın olarak sunar. Handan iyi bir eğitim görmüştür. Yazar, kadınların kişilik sahibi olmaları için erkeklerle eşit eğitim görmeleri gerektiğini savunur. Ancak kadın üretimin içinde yer almaz. Handan İttihatçı, vatansever ve feminist bir kadındır. Kendisi her ne kadar zenginliğinden dolayı yaşça daha büyük olan Hüsnü Paşa ile evlense de kadının erkeğin ruh ve fikir arkadaşı olduğu inancına sahiptir (Kanpolat 1986:26-31).

c. Yeni Turan⁸

Eser, İttihatçıların Turan ülküsünü yücelten ilk roman olması bakımından önemlidir. Yazar, burada dönemin politik anlayışına uygun olarak, kadın-erkek eşitliği meselesini gündeme getirir. İslamcılık politikası benimseyen ve dolayısıyla muhafazakâr bir yapısı olan Yeni Osmanlı Partisi'ne karşılık Halide Edip, feminist bir söylemle kişilik sahibi, toplumda yer edinmiş kadını savunan Yeni Turan Partisi modelini sunar. 1912 yılında artık Türk kadınları öğretmenlik yapmakta, orduda hastabakıcı olarak çalışmakta, İstanbul'da ordu için elbise dikmektedir. Böylece yazar, toplum içinde kadının üretime katılması meselesine değinir. Bir başka deyişle, *Yeni Turan*, kadın meselesine yaklaşım açısından da çok radikal bir eserdir.

⁸ Eserin ilk baskısı hakkında İnci Engin'in şu bilgileri verir: "Sin'in (Tanin), nu. 42/1435-52-1481, 7 Eylül 1912-25 Teşrinivevvel 1912. Daha sonra kitap şeklinde basılır. (Türk Yurdu Kitapları, Tanin Matbaası 1329, 188 s.)", (İnci Engin'in; A.g.e., s.123).

Kaya, Halide Edip'in ideal, döneminse idealist kadını temsil etmektedir: Erkeklerle eşit eğitim alan, başı kapalı ancak yüzü açık, kapalı bir giysi yerine uzun bir cübbe giyen, mücevher kullanmayan, istediği yere giden, gerekirse salonlarda konferanslar, camilerde vaaz veren bir kadındır sunulan model (Kanpolat 1986:32-33).

d. Son Eseri⁹

Kamuran küçük yaşta annesini kaybetmiştir. Genç kız, Dame de Sion'dan mezundur. Viyana ve Roma'da resim yeteneğini geliştirmiştir. Ağabeyi Asım ise dört yıl evli kaldığı Mediha'dan boşanmıştır. İki kardeş yurt dışında yaşamaktadır. Genç kız, tatilini geçirmek üzere geldiği İstanbul'da ağabeyinin eski karısı Mediha'nın şimdiki kocası, yazar Hikmet Feridun ile tanışır ve aralarında duygusal bir yakınlık gelişir. Ancak Kamuran, Feridun'un evli olmasından dolayı ondan uzaklaşır. Bir müddet sonra Almanya'da iki âşık tekrar karşılaşır. Ancak Asım, böyle bir ilişkiyi onaylamaz. Kamuran verem olur ve ölür. Hikmet Feridun ise kızı Nerime'nin ölüm haberini alınca memlekete döner.

Dome de Sion mezunu olan Kamuran'ın kişiliğinde aydın Türk kadını çizilir. Genç kız, okulda Hıristiyan Katolik olması için uğraşılmasına rağmen, güçlü bir Müslüman olabilmıştır.

Romanın diğer kadın karakteri Mediha, Kamuran'ın zıddı bir karakterle ortaya konulurken, ikinci kez evlenen kadının erkek karşısında eksik kalacağına dair önyargılara da dikkat çekilmektedir (Çalışlar 2010:103).

e. Ateşten Gömlek¹⁰

Yazarın en bilinen romanlarından olan *Ateşten Gömlek*, Millî Mücadele ile ilgili ilk roman olma özelliğini de taşır. Eserde kimi zaman vatana duyulan aşk ateşi, kimi zaman da karşı cinse duyulan aşk ateşi öne çıkar.

Halide Edip, feminist düşünceye uygun olarak romanda Ayşe karakterini ortaya koyar. Ayşe Fransızca bilmektedir. Kocası ile çocuğunu İzmir'de Yunanlılar şehit etmiştir. O da İstanbul'da subay olan ağabeyinin yanına sığınmıştır ve artık Binbaşı İhsan Bey'i sevmektedir. Savaşa katılan

⁹ Eserin ilk baskısı hakkında İnci Enginün şu bilgileri verir: "İlk baskı 1919 Evkaf-ı İslamiye Matbaası, İstanbul, 251." (İnci Enginün, A.g.e., s.152).

¹⁰ İnci Enginün'ün eser hakkında verdiği bilgi şöyledir: "Ateşten Gömlek, İdam'da tefrika edilmiş nu. 9059-9122, 6 Haziran-11 Ağustos 1326/1922) filme çekilmiş, yabancı dillere çevrilmiş ve ilgi uyandırmıştır." (İnci Enginün, A.g.e., s.178). Eser hakkındaki değerlendirmelerde İnci Enginün (İnci Enginün, A.g.e., s.178-190) ile Yahya Kanpolat'ın Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu (Bayır Yay., Ankara 1986, s.37-39) adlı eserlerinden yararlanılmıştır.

Ayşe, Sakarya Savaşı'nda hemşire olarak görev alır. İhsan'la birlikte cephede aynı dava uğruna şehit olur. Romanda dönemin siyasî meseleleri içinde kadının konumu ortaya konulur.

Yeni Turan romanındaki Kaya karakterinin güçlü, memleket meselelerine duyarlı, sorumluluk sahibi bir kadın karakter olması bakımından eserin Halide Edip'in ideal kadın anlayışına uygun olduğu görülmektedir.

f. Vurun Kahpeye¹¹

1923 tarihli romanı yazar 41 yaşında iken yazmıştır. Millî Mücadele'ye katılan kadınların ortak acılarının ortak hikâyesi olan romanda, “*Güzel ve idealist Aliye öğretmen, savaş sırasında tam bir erkek kuşatması altında ayakta kalmaya*” çalışmaktadır (Çalışlar, 2010:303). Ne var ki kasabadaki erkekler bu genç öğretmenden rahatsızlık duymaktadır. Aliye bir yandan kendisiyle evlenmek isteyen Yunanlı Binbaşı Damyanos'a karşı koyarken, Tosun adlı genç bir kumandanla dava arkadaşlığı çerçevesinde bir aşk yaşar. Ancak Tosun, “*Aliye'nin hayatını tehlikeye atmak pahasına ordudaki görevinin başına*” giderken linç edilerek öldürülen Aliye ise, “*hem aşkının büyüklüğüyle hem de cesareti ile Tosun'u gölgede*” bırakır (Çalışlar 2010:303).

g. Zeyno'nun Oğlu¹²

Halide Edip'in Türk ordusunu yücelttiği bu romanda ordu, kültür, yiğitlik, erdemlilik ve özveri ocağı olarak öne çıkar. Türk askerinin erdemli duruşu, Binbaşı Hasan Bey'in kişiliğinde temsil edilir. Binbaşı Hasan Bey, Diyarbakır'da görev yaptığı sırada Zeyno adlı bir kızla yakınlaşmış ve o hamile iken görev icabı bölgeden ayrılmak zorunda kalmıştır. Ancak Zeyno'nun bebek beklediğinden de habersizdir. Yıllar sonra tekrar Diyarbakır'a geldiğinde Zeyno'nun oğlu Haso'nun kendi çocuğu olduğunu öğrenir ve Zeyno ile nikâhlanır.

¹¹ İnci Enginün'ün eser hakkında verdiği bilgi şöyledir: “ Akşam, nu. 1865-190, 9, 16 Kânunevvel 1329/11923- 29 Kânunsani 1340/1924. İlk baskısı Mahmud Bey Matbaası İstanbul 1926, İnci Enginün, A.g.e., s.179). Eser hakkındaki değerlendirmelerde Yahya Kanpolat'ın, Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu (Bayır Yay., Ankara 1986, s.39-43) adlı eserlerinden yararlanılmıştır.

¹² “Kalp Ağrısı'nın devamı olan Zeyno'nun Oğlu, 1926 yılında önce Vakit gazetesinde tefrikaya başlanır, fakat üç nüshadan sonra romanın neşrine son verilir. (Vakit, nu. 3045-3047, 26 Haziran 1926; nu. 3293-3417, 1 Mart-10 Temmuz 1927) Eserin bütünü, yine 1927 yılında Vakit gazetesinde tefrika edilir, bir yıl sonra da kitap olarak basılır. (İlhami-Feyzi Matbaası, İstanbul 1928, 411 s.)” İnci Enginün, A.g.e., s.209). Eser hakkındaki değerlendirmelerde Yahya Kanpolat'ın Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu (Bayır Yay., Ankara 1986, s.44-46) adlı eserlerinden yararlanılmıştır.

Eserde kadın hakları meselesi de ihmal edilmez. “*Türkiye Cumhuriyeti kadına bütün alanlarda okuma yazma olanağı açmıştır. Yarbey Mazlum Bey’in kızı Mazlume üniversitelidir. Fransızca ve İngilizce bilmektedir. Açık sözlüdür ve annesinin biçimsel Batıcılığıyla da alay eder. Flört yapmayı sever ama karşılıklı bağlanabileceği bir erkeği aramaktadır. Ve ayrıca ona denk bir meslek sahibi olacaktır. Mazlume kendisini özgür ve erkeğe eşit olarak görmektedir.*” (Kanpolat 1986:45).

h. Sinekli Bakkal¹³

Halide Edip, Türkiye’ye gelemediği yıllarda İngilizce olarak kaleme aldığı *Sinekli Bakkal*’da ciddi bir istibdat eleştirisi yapmıştır. Bilindiği gibi romanda Rabia’nın hayatı etrafında, belli bir dönem anlatır.

Eserde verilen mesajlardan biri hiç kuşkusuz ideal kadının nasıl olması gerektiği konusudur. “*Türk kadınının yaşamda mutlu ve kişilik sahibi olabilmesi için kuşkusuz eğitim görmesi zorunludur. Ama ulusal kültürün, Batı kültürüyle desteklenmesi zorunludur. Yeter ki kadının kalbi hoşgörü ve insan sevgisiyle oldu olsun.*” (Kanpolat 1986:53).

Rabia’nın babası Tefrik’e sanatından dolayı “kız” lakabının verilmesi bugün dahi, bir erkeği küçültmek için kullanılan bir sıfattır ne yazık ki.

Haldun Taner, Halide Edip hakkındaki bir yorumunda: “Kısacık boylu, ufak tefekti. Ama gençliğinden beri her girdiği çevrede tüm öbür kadınların pabucunu dama atmış, hep birinci kadın rolüne çıkmıştı. Tuttuğunu bırakmayan erkeksi bir irade ve dışisel önsezi ve polifon (çok yönlü) işleyebilen bir zekâsı vardı.” (Haldun Taner’den aktaran (Çalışlar 2010: 466) demiştir. Bu açıdan bakıldığında Halide Edip’in romanlarında kadınları anlatırken erkeksi özellikler taşıyanları öne çıkarttığını, kendisini bu kategorideki kadınlarla özdeşleştirdiğini söylemek mümkündür. Yazar, “Belki de o dönem erkeklerle eşitlenebilmek için kadınların da erkeksi özellikler taşıması gerektiğini düşünüyordu.” (Çalışlar 2010:279).

Sonuç

Halide Edip, gerek aldığı eğitimin gerekse kişiliğinin tesiriyle güçlü bir “aydın-kadın” portresi çizmektedir. Kalabalık bir aile ortamında ev içinde şarklı, okulda garpli atmosferleri solumuştur. Annesizliğinin yanında,

¹³ “1936 yılında, önce İngilizce olarak yazılıp neşredilen *Sinekli Bakkal* (İngilizce adıyla *Soytarı ve Kızı*) aynı yıl içinde Türkçe olarak da yayımlanır. Haber gazetesinde tefrika edilen ve yayımlanacağı devami ilânlarla duyurulan eser, 1926’da kitap olarak basılır. 1942’de C.H.P. roman mükâfatını kazanarak büyük bir rağbet görür. Roman gerek Türkiye’de, gerek İngiltere’de büyük bir alâka ile karşılanır, hakkında pek çok tenkitler çıkar.” (İnci Engin’in, A.g.e., s.225).

babasının diğer evlilikleri ve bu evliliklerden olan kardeşler ve üvey anneler ile onların çevreleri, muhakkak ki yazarın kişiliğini etkilemiştir. Henüz öğrencilik yıllarından itibaren, yaşlılarından farklı bir tavrı ve tarzı olan Halide Edip, bu farklılığı ömrünün sonuna değin sürdürmüştür.

Yaşamı neredeyse tamamen 'erkek dünyası' içinde geçen Halide Edip, karşımıza şöyle bir kadın tipi çıkarmaktadır: Devlette en üst düzeyde görev alabilecek donanıma sahip, halkının sağlığı, eğitimi ve gelişmesi için çalışan, her türlü sosyal kurumda görev alan, fikir hareketlerinde öncü olarak kendine yer bulan, ideoloji sahibi, "girişimci, sosyal, aydın kadın". Bu özelliklerin çoğuna sahip olan yazarın, satır aralarında yazarın kendisini öne çıkarma çabası da hissedilmektedir.

Dönemi için hem içinde bulunduğu faaliyetler bakımından, hem de yazdıkları ve konuşmaları ile edebiyatımızdaki ilk güçlü örnek olduğu inkâr edilemez. İdealindeki kadın modelini, kınadığı ve küçümsediği kadın modelini romanlarında canlandırarak, modern Türkiye'de kadının alacağı rolü de ortaya koymuştur. Anadolu gerçeğini yerinde görerek tespit etmeye, anlamaya çalışsa da diyebiliriz ki o, şehirli kadının konumu ile daha fazla ilgilenmiştir. Romanlarında medeniyeti doğru özümsemiş, güçlü ve geleneklerine bağlı kadınlar yanında, batılılaşmayı sadece şekilden ibaret gören, hayatı anlamaktan uzak kadın tipini de olanca açıklığı ile yermekten çekinmemiştir.

KAYNAKÇA

- AYAŞLI, Münevver(2014). *İşittiklerim Gördüklerim Bildiklerim*, 2. Bs. İstanbul: Timaş Yay.
- ÇALIŞLAR, İpek (2010). *Halide Edip Biyografisine Sığmayan Kadın*, İstanbul: Everest Yay.
- DURAKBAŞA, Hicran (2012). *Halide Edip Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, 5. Bs. İstanbul: İletişim Yay.
- ENGİNÜN, İnci (2007). *Halide Edip Adivar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, 3. Bs. İstanbul: Dergâh Yay.
- GÖZE, Hicran (2003). *Zor Yılların Kadını Halide Edip Adivar*, 3. Bs. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- KANPOLAT, Yahya (1986). *Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu*, Ankara: Bayır Yay.
- KAZAN, Frances (1995). *Halide Edip ve Amerika*, (Çev. Bernar Kutluğ), İstanbul: Bağlam Yay.

EYLÜL ROMANINDA CAN SIKINTISI

Nezahat ÖZCAN*

Özet

Mehmet Rauf, Eylül romanını Suad –Süreyya çifti ile Süreyya'nın halazadesi Necip arasındaki gönül münasebeti üzerine kurar. Süreyya, Taşocağı'ndaki bağ evinden sıkılır. Necip de, Beyoğlu ile tezat teşkil eden bu mekânda sıkıldığını belirtir. Eşi Süreyya'yı mutlu görmek isteyen Suad, evliliklerini sorgulayarak iç sıkıntılarını yaşar. Sonunda bir yalı kiralanır. Can sıkıntısına bağlı mekân değişikliği, Necip ile Suad'ın yakınlaşması ile neticelenir. Yazar "can sıkıntısı"ni, onaylanamayacak bir gönül ilişkisinin ortaya çıkmasında ve olayların akışında bir motif olarak kullanır. Necip ile Suad'ın hâl'den memnuniyetsizlikleri, canlarının sıkılmasına, bir sonraki merhalede önce müzik, daha sonra -özellikle Necip cephesinde- aşkıta bu sıkıntıyı giderme arayışlarına yol açar.

Anahtar Kelimeler: Eylül, Mehmet Rauf, Can Sıkıntısı, Necip, Suad, Leitmotif.

THE BOREDOOM IN THE NOVEL NAMED SEPTEMBER

Abstract

Mehmet Rauf bases his novel named September on the couple of Suat-Süreyya and the love affair of Necip, cousin of Süreyya, with Suat. Süreyya gets bored with the country cottage at the quarry. Necip, also, expresses his boredom about this cottage locality that constitutes a contradiction to Beyoğlu. Suat who wants to see her husband being happy experiences tediousness by questioning their marriage. At the last, a waterside residence is rented. Change of place related to boredom results in developing an intimacy with Necip and Suat. The author uses "boredom" as a pattern for becoming evidence of a love affair that cannot be approved and at the course of events. Necip's and Suad's dissatisfaction from this current situation brings about their's having boredom and then searching solution- especially for Necip- for this love boredom by music.

Keywords: September, Mehmet Rauf, Boredom, Necip, Suad, Leitmotif.

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
E-posta: nozcan@gazi.edu.tr

Roman kahramanlarının ruh hâllerini, duygularını detaylandırmayan Tanzimat dönemi romanı, olay etrafında şekillenir. Bu durum, romanın yeni bir edebi tür olması bakımından doğaldır. Edebiyat-ı Cedide romanı ile birlikte roman kahramanlarının psikolojileri de önem kazanır. *Mai ve Siyah*, Ahmet Cemil'in hayalleri ve duygu dünyası üzerine kurulur. *Aşk-ı Memnu*'da muhteris Bihter, uçarı Behlül ve kapisli Nihal'in duygu çatışmaları, Adnan Bey yalısındaki düzeni alt üst eder. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında ise roman kahramanlarının duyguları, olay halkaları kadar romanın akışında önemli bir yer tutar, hatta zaman zaman onlardan daha da ön plana çıkar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Aşka Dair" başlıklı denemesinde, can sıkıntısının ve güzel sanatların aşka bir kapı aralayabileceğini şöyle vurgular: "*Çok ferdî vakıalara inmeden, bütün bir taklit hissinin, heves ve oyunun, uzvî ürpermenin ve bugünkü cemiyet hayatının büyük fârikalarından biri olan can sıkıntısının aşka başlangıç verdiğini söyleyebiliriz. Güzel sanatların, bilhassa musiki, şiir ve edebiyatın (bugünkü hayatta sinema da dâhil) ruhlara getirdiği sermestî ve heyecan ile ona müsait bir zemin hazırladıkları da muhakkaktır.*" (Tarihsiz: 97).

Eylül romanında, Mehmet Rauf, Tanpınar'ın vurguladığı can sıkıntısı duygusunu ve musiki unsurunu kullanarak romanın başkahramanları arasında bir aşk oluşturur. Bu unsurlardan güzel sanatların *Eylül*'deki açılımı; Batı müziğinin Suat-Necip ikilisi arasında nasıl bir iletişim vasıtası olduğu daha önce işlenmiştir (Kerman 1998: 136-151). Yazımızda, *Eylül* romanındaki can sıkıntısı duygusu ve bu duygunun kahramanlardaki tezahürleri tespit edilecektir.

Edebiyata müzikten geçen leitmotif terimi, bir kelimenin, kavramın, sesin aralıklarla tekrarlanması olarak bilinir. Böylelikle o kelime, kavram kendisini belirgin olarak hissettirerek bir etki alanı oluşturur. *Eylül* romanında Suad'ın piyanoda çalıp Necip'in büyük bir hayranlıkla dinlediği Batılı parçalar ve can sıkıntısı romanın leitmotifleridir.

Eylül'ün henüz ikinci cümlesinde "can sıkıntısı" ifadesi yer alır. Roman kahramanları, Taşocağı'ndaki bağ evinde takdim edilir. Evin damadı Süreyya, kız kardeşi Hacer'e söylenerek can sıkıntısını ifade eder dışarıya vurur. Süreyya: "*Canı sıkılanlara mahsus bir tahammülsüzlükle 'çılgın kız' diye söylen(ir).*" (Mehmet Rauf 1925-1341: 5)¹. Anlatıcı, birkaç cümle sonra Süreyya'nın can sıkıntısını bir kez daha vurgular: "*Süreyya'nın bu gece canı*

¹ Romandaki alıntılarda şu baskı esas alınmıştır: Mehmet Rauf (1925-1341), *Eylül*, Üçüncü Tab, İstanbul: Orhaniye Matbaası. Romandan yapılacak alıntılarda sadece sayfa sayısı verilecektir.

pek sıkılıyordu. ‘Adam bırak!’ dedi. Pederinin dargınlığını bütün köye teşmil ediyordu.” (s. 6). Okurun merakını, anlatıcı giderecek, Süreyya’nın can sıkıntısının “Allahın kırı” diye vasıflandırdığı bağ evinden kaynaklandığı belirtilecektir. Bahar gelmiş, İstanbul’da sayfiye mevsimi başlamıştır. Süreyya ise kayınpederini sahilde bir yere gitme konusunda ikna edememiştir.

Süreyya’nın mekândan kaynaklanan can sıkıntısı izah edildikten sonra eşi Suad’ın ruh hâline geçilir. Süreyya ile beş yıldır evli Suat, kocasının can sıkıntısının mekândan değil, alelade bir hâle dönüşen evliliklerinden kaynaklandığını düşünür: “(.) asıl kabahatin köşkte olmadığını hissediyordu; kabahat şu sebebini düşününce kalbini sızlatan can sıkıntısında, ne kadar aşk ve irtibat ile geçerse geçsin beş senelik hayatın yıprattığı kalplerde, bu kalplerin, kalb-i beşerin eskimeğe olan kabiliyetinde idi.” (s. 8). *Eylül*’de Suad, sık sık bu tarz iç konuşmalar yapar. Suad’ın bu ve benzeri düşüncelerinin kadın hassasiyetinin tek taraflı değerlendirmeleri olup olmadığı konusundaki karar, okura bırakılır.

Süreyya’nın buldukları mekândan bıkkınlığı had safhadadır. Bu bıkkınlığını, söylenmeler şeklinde ifade eder. Süreyya’nın ifadelerinden bir mekân değişikliğini şiddetle arzuladığı anlaşılır: “Bir kere havasızlık... Sıkıntı... Biz papaz değiliz ki bu manastırda yaşayalım. Hayat kalabalık, güzel hava içinde olur. Kalabalık içinde yalnız yaşamak, kalabalık içinde gezip bir köşeye kaçmak, işte asıl zevk budur.” (s. 12). Süreyya’nın bu cümleleri, aynı zamanda otoriteye, babasına yönelik şikâyetlerdir.²

Süreyya’nın peşinden canı sıkılan bir diğer kahramanı: Süreyya’nın halazadesi Necip’i tanırız. İlerleyen sayfalarda karakter özelliği ve hayat tarzı detaylarıyla okura takdim edilecek olan Necip, Beyoğlu’ndan tanıdığı gece hayatının eğlencelerini köşkte bulamaz ve mekânı o da sıkıcı bulur: “On gün kalmak kararıyla gelmişim, galiba yarın ilk trenle kaçacağım... Burada nasıl hayat geçiriyorsunuz bilmem ki... Zorla insan cehenneme girer mi?” (s. 19). Aynı akşam, Necip ile Süreyya bezik oynarken Süreyya, “Benim canım sıkıldı” diyerek kalkar (s. 20). Böylece romanın ilk sayfalarında, üç kahramanın da mahiyetleri farklı can sıkıntıları vurgulanır. Necip ile Süreyya’nın can sıkıntıları kısmen benzer mahiyette olmakla beraber; Suad’ın iç sıkıntısında eşi Süreyya’nın ruh hâline ve evliliklerine yönelik endişeler ön plandadır.

Suad, kocasının can sıkıntısını giderebilmek için babasından borç para alır. Pazarbaşı’nda bir yalı kiralanır. Süreyya, Suad ve dadı yalıya taşınır. Süreyya’nın ısrarı üzerine Necip de yalıya gelir. Necip, çocuksuz karı-kocanın tek düze evliliklerini renklendirir.

² Tanpınar, *Eylül*’de baba otoritesinin mühim bir yer tuttuğunu belirtir (Güven 2004: 36).

Önceleri Suad ile Süreyya'nın beraber çıktığı gezintiler, bir süre sonra Suad'ın ev işleri tutkusundan dolayı kesintiye uğrar. Süreyya, bu durumdan memnun değildir: “Eğer Suad'ın bu ev deliliği olmasaydı daha uzaklara gideceklerdi, fakat o inat ediyor, mutlaka, her yemekte kendi eliyle hazırlanacak bir şey, bir nazar atılacak işler buluyordu.” (s. 66). Yalnız kalan Süreyya, bir süre Kalem'deki işine gelip gider. Böylelikle beş yıllık evlilikleri süresince beraber vakit geçiren eşleri birbirinden uzaklaştıracak ilk bahaneler bulunmuş olur. Yalıda, Suad ile Süreyya arasında ufak tartışmalar da başlar. Bunlar genellikle hassas Suad cephesinden verilir.

Süreyya'da yalıya kavuşmanın heyecanı kısa sürer. Bir süre sonra deniz merakı başlayan Süreyya, yelkenli bir sandal kiralayarak zamanının büyük bir kısmını denizde geçirirken Suad evde piyanosunun başında Necip ile yalnız kalır. “Canınız sıkılıyor, Necip Bey ...” diyerek Suad piyanoda Necip için bir şeyler çalmaya başlar. Böylece Necip-Suad yakınlaşması başlar. Müzik bu yakınlaşmada “duygu alış verişi” mahiyetini üstlenen önemli bir işlev üstlenir (Kerman 1998: 136; Üner 2006).

Necip, Suad ile piyano başında beraber geçirdikleri günlerden sonra müdavimi olduğu Beyoğlu eğlence hayatını, “bunaltıcı, beyin ezici, miskin ve tozlu” bulmaya başlar. Suad ile tanıdığı diğer kadınları mukayese eder. Bu arada, saadetinin kıymetini bilmesi konusunda Süreyya'yı ikaz etmeyi de ihmal etmez.

Necip, Beyoğlu'na düşkünlüğü ile *Aşk-ı Memnu*'daki Behlül'ü; evlilik hakkındaki olumsuz düşünceleri ile de *Kırık Hayatlar*'daki Bekir Servet'i çağırıştırır. Necip, psikolojik özelliğinden dolayı “estetik aylak” olarak tanımlanır (Belge 1988: 351). Beyoğlu'na bağlılığından dolayı ahlaki yozlaşma içindeki erkek roman kahramanlarıyla benzeşen Necip, Batı müziğine duyduğu ilgi bakımından onlardan ayrılır.

Bir süre sonra Necip, özlediği Beyoğlu'na dönse de eğlence hayatı artık Necip için cazip değildir. Bir hafta boyunca Beyoğlu eğlence mekânlarını gezen Necip, *can sıkıntısından* kurtulamaz. Beyoğlu hayatından ve böyle bir hayata bulaştığı için kendisinden iğrenmeye başlar. İnsan ilişkilerinin samimi olmayışı; Suad'ın sakin, sessiz, samimi tavrı onu yalıya döndürür.

Bu arada Süreyya'nın deniz merakı, genişleyerek devam eder. Sipariş verdiği kotranın gelmesi ile vaktinin büyük bir kısmını denizde geçirir. Suad, endişeli bir şekilde elinde dikişi, Süreyya'yı kaygıyla bekler. Suad, eşini mutlu görmek ister. Romanda bu husus, çok sık vurgulanır. Suad, kocasına, evliliğine ihtimam gösteren bir kadındır: “Eğer tehlikeden korkmasaydı Süreyya'nın kendini bırakıp gidişine memnun olacaktı; onun canının sıkılmasından pek endişe ediyordu; hayatını sade kendi huzuruyla işgal

edemediğini hissetmeye başladığı zamandan beri eğlenmesi için her şeyine razı olmuş, ta amak-ı ruhunda sızlayan ufak bir yarayı yalnız kendisine saklayarak sükût ve sabır etmişti.” (s.112). Suad, can sıkıntısını denizde gideren Süreyya’yı tedirgin etmemek için onun dönüşünü beklerken yaşadığı endişelerden kocasına bahsetmez. Deniz kendisini tuttuğu için de Süreyya’ya eşlik edemez. Suad, Süreyya’nın evde kalınca daha fazla canının sıkılacağını düşünür: *“Evde kalırsa daha ziyade canı sıkılacağından korktuğu için cesaret edip bir şey söyleyemiyor, muğber olacağından, hiddetleneneceğinden korkuyordu. Fakat bir gün sandaldan da bıkaçak değil miydi? Sandal da onu sıkacaktı, o zaman ne yapacaktı?”* (s.113). Suad’ın Süreyya’nın denizden dönüşünü beklediği endişeli saatler, yerini bir süre sonra Necip ile piyano başında geçirilen zevkli zamanlara bırakır.

Bu arada anlatıcı, hem Suad ve Necip’in piyanoda çaldıkları trajik biten mutsuz aşk parçaları aracılığı ile hem de Suad’ı endişelendiren düşünceler ile romanın sonunu sezdirmeye başlar. Suad ile ilgili bir cümle: *“Bazen bunun sonunu bir çukur gibi, hayalinde birden kararın nihayetsiz ve karanlık bir boşluk gibi görüyor, bir raşe-i hirâs ile üşüyerek melul kalıyordu.”* (s. 112-113). Romanda Necip ile bağlantılı olarak da bu tarz cümlelere oldukça sık yer verilir.

Necip, bir süre sonra Suad’ı ideal kadın olarak görmeye başlar. Yalıda geçirdiği günler, Suad’a hayranlığını daha da artırır. Önceleri evliliğe olumsuz bakan Necip için evlenilecek kadın tipi artık “Suad” gibi bir kadındır. Necip, bu düşüncesini Suad’a da ifade eder. Piyano başında Suad ile geçirdiği saatler, Necip’in nazarında Süreyya’nın varlığının unutulduğu özel saatlerdir.

Bir süre sonra Suad, kocasının kotra merakını havailik olarak değerlendirmeye başlar. Suad, yalnız kaldığı zamanlarda evliliklerinin muhasebesini yapar. Kocasını ile konuşacak bir mevzularının olmayışı, Suad’ı üzer. Yalıda dadı ile Necip de olmasa büsbütün yalnız kalacağını düşünür: *“Söz bulamayacağız, bütün bütün sıkılacağız, hayatımız tahammül edilmez olacak...”* Suad, dadının bağ evine; Necip’in Beyoğlu’ndaki hayatına dönmesi ile Süreyya’nın da arkadaşsız kalacağını düşünerek kaygılanır.

Süreyya’nın deniz merakı, yelken yarışlarına doğru genişler. Suad ise, ev işleri, dikiş, piyano dışında deniz hamamında vakit geçirmeye başlar.

Romanda Suad, sürekli olarak endişeli, tasalı, sıkıntılı bir hâletiruhiye içinde gösterilir. Denizden dönüşü geciken Süreyya ya da sıradanlaştığını düşündüğü evlilikleri, bu duygu hâlinin sebepleridir. Suad’ın bu endişelerine, Necip’in aradığı özelliklerde bir eş adayını bulup bulamayacağı; mutlu olup olamayacağı; onun evliliğine de, bir süre sonra tıpkı kendi

evliliğinde olduğu gibi “hüzün ve kasvet”in hâkim olacağı gibi kaygılar da eklenir (s. 168). Bu kaygılar, Suad’ın marazi denilebilecek bir psikolojiye bürünmesine yol açar:

“Ve ilk defa burada gelen bu fikir onu hiç terk etmeyen bir müziç hastalık oldu. İlk zamanlar, bunu tabii olarak düşünüp bu fikrin kalbine verdiği acılıkları katre katre tadarken bir gün oldu ki yalnız kalıp rahat rahat onu düşünmekistemeye, hatta düşünmek için cebr-i nefis etmeye kadar vardı; bu bir nevi tabiintihar gibi, bir nevi zehirlenme gibi oluyordu. Her şeyin ilk mebzuliyet-i amal ve elvandan sonra tedricî bir intifa ile hüzün ve melale, kasvet ve zulmete gidişi onu damla damla öldüren bir muhaddir gibi geliyor ve kendisi buna kurban olduktan sonra bunun sade kendisi için olmayıp böyle umûmî bir kanun olduğunu görmekten acı bir teselliyet buluyor, garip bir mesti-i fütur ile kalıyordu.” (s. 168-169).

Kayınvalidesinin ve görünçesi Hacer’in evlilikleri, Suad’ın mutlu evlilik olamayacağı şeklinde bir genelleme yapmasına yol açar. Artık kendisine ve evliliğine acıyan bir Suad vardır. Suad’ın iç sıkıntısı, yoğunlaşır: *“Bütün bu fikirler arasında bir rakkas gibi, kalbini havf ve fütur ile ezen kendi mukayese-i hayatı daima tekerrür ediyor, bazen namütenahi bir kasvet ve melal, sonra acı bir havf ve telaş, her şeyin, bütün emellerin, ümitlerin, şebap ve saadetin zalim bir taannütle mutlaka elden kaçacağını, işte elan kaçmakta olduğunu, bir şey yapmak ihtimali olmaksızın artık hayatının bitmiş olduğuna karar vermek lazım geldiğini görerek zebun kalıyordu.”* (s. 169-170). Suad’a hâkim olan bu ruh hâli, gelişerek onda bir karakter özelliğine dönüşür. Süreyya, Suad’ın endişelerinden haberdar değildir. Suad, kaygılarını ve duygularını kocasıyla paylaşmaz.

Behice dadı gibi Süreyya da Suad’ın piyano çalmasına tahammül edemez. Süreyya, Suad’ın piyano çalarken kendisini dinlemesi konusundaki ısrarlarına önceleri karşı koyamazken sonra şakalarla yalından kaçmanın yolunu bulur. Süreyya, Suad’ın ruh hâlini fark edecek bir dikkate sahip değildir: *“Bunlar, vakta Süreyya’nın düz, meşgul gözünden kaçıyordu.”* (s. 170). Ancak, Suad’ın bu tedirgin hâlinin Necip, farkındadır.

Suad’ın evliliğine ve eşine yönelik endişeleri artarak devam ederken Süreyya, Tarabya’da yapılacak yarış için İngiltere’den getirilen kotraları gezer. Bir kotra sahibi olmanın imkânsızlığı, Süreyya’yı yeni can sıkıntılarına gark eder: *“Süreyya bu haşmetlerin yanında pek miskin bulduğu sandalı için, Suad ise, nerede olsa, nasıl olsa hayatın aynı tohm-ı harabi ile mahmul olduğunu düşünerek üçü de muhtelif şeylerden aynı melale düşüyorlar, muhtelif şiddetlerle böyle esir-i kasvet oluyorlardı.”* (s. 173). Artık Necip’in şakaları da onları eğlendirmekte yetersizdir. Bazen geceleri sandalla üçü birlikte denize açıldıklarında “avdetleri sükûtfi, muzlim olurdu.

Herkes fikir ve melalini yüklenerek odalarına çekilirler, birbirlerini ve kendilerini yorgun olmakla aldatarak melallerini böyle setretmiş olurlardı.” (s. 174).

Bir süre sonra Necip, Suad’ın eldivenlerinden birini alarak yalıdan ayrılır. Bu ayrılış, aynı zamanda Suad’dan; Süreyya’ya ihanet fikrinden kaçıştır. Necip’in bahaneler uydurarak İstanbul’a inmesi ile karı-koca, onun hayatlarında işgal ettiği yeri fark eder: “*Necip, onların hayatını latifeleri, sözleri, refakati ile işgal ve taltif etmiş, melallerinin refik ve tesellisi olmuştu; bunu o gidince anlıyorlardı. Görüyorlardı ki, o olmasa sıkılacaklarmış... Suad yalnız kalınca son zamanlarda kendini istila etmiş olan hüznün ve kasvete daha gömüleceğini ve bu hâl ile Süreyya’nın daha sıkılacağını düşünüyordu.*” (s. 184).

Yalıdan ayrılan Necip’in ardından dadının da bağ evine gitmesiyle Suad yalıda iyice yalnız kalır, piyano çalmayı bırakır. Gündelik işlerini, dikişini yaparken kafası hep meşguldür: “*Sonra birden bire korku geldi, ona hayatlarından Süreyya’yı sıkmış görmek endişesi garip bir aks-i tesir vererek sade Süreyya’dan değil, şimdi kendinden de korkuyordu, hep bunlar Süreyya’nın bıktığı için değil, kendisinin de bıktığı için gibi geliyordu.*”³ (s. 185). Bu cümle, olayların akışında yeni bir merhaleye gelindiğini gösterir. Suad, evliliğini kendisi açısından da tekdüze görmeye başlar. Bu yılgınlık, bıkkınlık hislerine bir süre sonra Süreyya’ya karşı kızgınlık duygusu da eklenir. Suad, kocasının kendi duygularından habersiz, çocuklar gibi sadece oyununa dalmasına; merhale merhale gelişen deniz tutkusuna; kendisini ihmal etmesine kızmaya başlar. Gerçekte kocasını tanımadığını düşünür. Suad’ın yaşadığı bu farklı duygular, fizyolojik tepkilere dönüşür; zaman zaman ağlama krizleri geçirir. Necip, yalıya döndüğünde Suad’ı süzölmüş bulur.

Necip’in ruh hâli de, Suad’ın ruh hâlinde çok farklı değildir. Necip, artık hiçbir yerden zevk almaz. Ona da karamsar bir ruh hâli hâkimdir. İçinde bulunduğu durumu, bıkkınlığını Suad’a anlatır. Necip, ölüncüye kadar bu hâlin devam edeceği endişesinin kendisinde yarattığı sıkıntılardan Suad’a bahseder.

Yalıdan uzak olduğu günlerden birinde Necip, rahatsızlanır. Eldiveninin tekini Necip’in yastığının altından çıkması ile Suad, Necip’in kendisine duyduğu ilginin hangi boyutta olduğunu fark eder. Bunu sözlere dökmemiş olmasını da takdirle karşılar. Necip ise aşkıdan bu şekilde Suad’ın haberdar olmasından memnundur. Her ikisine de karmaşık duygular hâkimdir.

³ İfade bozukluğu, Edebiyat-ı Cedide’nin cümle yapısına karakteristik bir örnek olarak gösterilebilir.

Yalıda bir süre daha eskisi gibi bir arada vakit geçirirler. Artık sonbahar gelmiş, sayfiye zamanı sona ermiştir.

Necip'in duygularına ölüm arzusu karışır. Ancak bir süre sonra bu duygu değişecek, Suad'ın da kendisini sevdiği zannıyla avunacaktır. Bu duyguları, Suad'ın eşinin Süreyya olduğu gerçeğiyle kızgınlık duyguları takip eder. Necip'in duygularındaki iniş çıkışlar bir hayli fazladır. Necip'te menfi duygular, karamsarlık, öfke ve kızgınlık daha ağır basar. Gerçekte kocasını seven Suad ise, hayatını sürekli bir tahammül ve sükût hâlinde yaşayacak olma düşüncesiyle bunılır. Beykoz çayırına hep beraber yaptıkları gezintide, Suad sonbahar ile ruh hâlini özdeşleştirir. Suad, yine hüznü ve kasvet içindedir, kendisini güçsüz ve zayıf bulur. *Eylül*'de özellikle Necip ve Suad'ın ruh hâlleri sık sık değişkenlik gösterir. Necip'te olduğu gibi Suad'a da karamsarlık hâkimdir.

Eylül'de anlatıcı, Necip ve Süreyya'nın duygularına daha fazla yoğunlaştığı için Süreyya'yı tanıyamayız. Romanda, Suad'ın Necip ile ilgili duyguları da çok fazla ortaya serilmez. Anlatıcı, Necip'teki duygu yoğunluğu üzerine daha fazla eğilir. Her iki karakterde de giderek artan yoğun bir bedbinlik vardır. Her iki kahraman da, hüznü, melali, iç sıkıntısını uç noktalarda yaşar. Necip'te bu durumun sebebi Suad'ın evli olmasından kaynaklanırken; Suad'da Süreyya'yı, evliliğini, çocuksuzluğunu da içine alan; kendisine acıyan daha karmaşık bir durum söz konusudur.

Yazın bitmesine doğru Necip'in Suad ile geçirdiği zamanlara Süreyya'nın da katılması, Necip'e güzel bir rüyadan uyanmanın elemi verir. Böyle zamanlarda, Necip'e “bir hüzn-i kasvet” hâkim olur. Necip, bir süre sonra, Suad uğruna ölmenin bile bir saadet olduğunu düşünmeye başlar (s. 272). Yalnız kalacağı endişesiyle günlerini, “mağlub-ı kasvet olarak” bitirir. Suad ise hep daha mutlu günler beklentisi içindedir. Beklentileri gerçekleşmeyen Suad, “elîm bir hüsrân” duyar.

Yalıda geçirilen günler son bulur ve köşke dönülür. Suad, Süreyya'ya kışı da yalıda geçirmedikleri için kızgındır. Yalı, otoritenin olmadığı bir mekândır. Köşkte ise sürekli olarak kayınvalidesini paylayan kayınpeder; tahammül abidesi bir hanımefendi; şımarık, hoppa Hacer; para düşkününü cimri damat Fatin vardır. Anlatıcı, Suad'ın köşkte ne kadar yalnız kaldığını, canının sıkıldığını bir kez daha vurgulamak üzere, romanın sonlarına doğru ev halkıyla Suad'ı, romanın başında olduğu gibi tekrar karşı karşıya getirir. Suad, hanımefendinin yanında kendisini kötü hisseder; piyanosu başında Necip ile vakit geçiren Hacer'i kıskanır. Necip ile yalıda baş başa geçirilen günler, geride kalmıştır. Suad, her şeyden usandığını hisseder. Necip ile Suad, zihnen birbirlerini suçlamaya başlar. Aralarında küskünlük oluşur.

Hiddet, nefret, husumet duyguları birbirini takip eder. Suad, tekrar kocasına bağlanır, karşısında hanımefendi gibi bir tahammül örneği vardır. Necip ise Beyoğlu hayatına döner.

Bir gün Necip, hasta, hâlsiz eve gelir. Yalnız kaldıklarında Suad'a hayattan bıktığını söyleyerek beraber uzaklara gitmeyi teklif eder. Suad, bu teklifi red eder. Necip evden ayrıldığında Suad, onsuz geçecek hayatın renksiz, soluk olacağını düşünür. Necip ile birlikte ölme arzusuna kapılır. Romanın son sayfaları, bu arzunun gerçekleştiği bir yangına sahne olur.

Eylül romanında Süreyya'nın can sıkıntısının yol açtığı mekân değişikliği, Suad-Necip yaklaşması için uygun bir ortam hazırlar. Süreyya, can sıkıntısını deniz merakı ile giderirken bu defa Suad'ın kasvetli ruh hâlini, Beyoğlu'nun yoğun gece hayatından sıkılan Necip, piyano başında geçirilen zamanlarda hafifletmeye çalışır. Bir süre icra edilen bu parçalarla Suad'ın ruhu huzur bulmuş gibi görünse de, yasak ilginin oluşması ve hayatına yönelik sorgulamalar ile Suad'daki can sıkıntısı, yerini iç sıkıntısına bırakır.

Eylül'de, Necip merkezli yasak "aşk"ın şekillenmesinde Süreyya'nın "düz nazarı" olarak ifade edilen ihmalkâr davranışları; Suad'ın piyanoda çaldığı Batılı parçalar; kahramanlara hâkim olan "can sıkıntısı" da etkilidir. Ancak bu duygu, Mehmet Kaplan'ın vurguladığı topluluk ediplerine ve devre hâkim olan can sıkıntısından ayrı bir mahiyettedir.⁴ Tanpınar, Edebiyat-ı Cedide'nin ortak unsurunun, hayatın şartlarına tahammülsüzlük ve can sıkıntısı olduğu görüşündedir (Güven 2004: 35). Topluluk ediplerine hâkim olan can sıkıntısı, siyasi ve toplumsal kökenlidir. *Eylül*'de ise kahramanların can sıkıntısının bireysel nitelikli olduğu görülür. Bu can sıkıntısı, modern hayatın Türk insanına da bahşettiği meşgalesizlikten kaynaklanan bir can sıkıntısıdır. Suad, Necip ve Süreyya dışındaki kahramanların da ruh hâllerinden söz etmek mümkündür. Cimri kocası Fatin'den hoşnut olmayan Hacer de köşkteki hayattan bunalmıştır. Kayınpederin ve kocasının hiddet nöbetlerini hep sükûnetle göğüslemeye çalışan hanımefendinin ruh hâli hakkında da tespitler yapmak mümkündür. Ancak yardımcı karakterlerin bu ruh hâlleri, romanın ana vakasını şekillendirmekten ziyade, daha çok Suad üzerinde yarattığı etkiler bakımından önemlidir. Süreyya, Necip ve Suad'ın can sıkıntıları ise olay halkalarının oluşumu ve gelişmesinde birinci dereceden etkilidir. Necip ile Suad'ın hâl'den memnuniyetsizlikleri, canlarının sıkılmasına, bir sonraki merhalede önce müzik, daha sonra -özellikle Necip cephesinde- aşkta bu

⁴ "Devrin hâkim vasfı can sıkıntısıdır. Mehmet Rauf, *Eylül* romanında, bu can sıkıntısını kuvvetle tasvir etmiştir." (Kaplan 1992: 456).

sıkıntıyı giderme arayışlarına yol açar. Süreyya ise can sıkıntısını giderek genişleyen deniz tutkusu ile dindirme çabasındadır.

Roman yazarının aşinası olduğu gönül münasebetleri (Törenek 1999: 33-35); kadın-erkek dünyasının farklılığı *Eylül*'de başarılı bir şekilde verilir. Batı müziğinden zevk alan Suad'a yasak gönül münasebeti yakıştırılırken (Belge 1988: 345), peşrevlerden, kantolardan hoşlanan Hacer'in, bu konuda tenkit edilmesi ise romanın önemli çelişkilerinden biridir.

KAYNAKÇA:

BELGE, Murat (1988), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

GÜVEN, Güler (2004), *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları*, (Hazırlayan: Hayri Ateş), İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

KAPLAN, Mehmet (1992), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

KERMAN, Zeynep (1998), "Eylül Romanında Musiki", *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Mehmet Rauf (1925-1341), *Eylül*, Üçüncü Tab, İstanbul: Orhaniye Matbaası.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (Tarihsiz), *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TÖRENEK, Mehmet (1999), *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ÜNER, Ayşe Melda (2006), *Roman ve Musiki Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması*, İstanbul: Simurg Kitapçılık.

HÜSN Ü AŞK'IN İZİNDE YARIM KALAN BİR MESNEVÎ: NÂZ U NİYÂZ*

Ebubekir S. ŞAHİN**

*"En iyisi, dilberlerin sırrını,
başkalarının hikayesi içerisinde anlatmaktır."
(Mesnevî-i Ma'nevî, I. Defter, 136. by.)*

Özet

Keçeci-zâde İzzet Molla'nın bilinen iki dîvân ve iki mesnevîsinden başka tamamlanmamış bir mesnevîsi bulunduğu yakın zamana kadar bilinmiyordu. Şairin Hazân-ı Âsâr adlı dîvânçesinin sadece iki nüshasında bulunan ve adı önceden konulduğu hâlde hikaye örgüsü eksik kalmış olan bu mesnevî'nin metni, 302 beyitlik "Giriş" bölümünden ibarettir.

Her iki nüshadaki kayıtlarda Nâz u Niyâz başlığı ile verilen eser, adı ve söz konusu giriş beyitleriyle Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk mesnevîsini andırmaktadır. Daha önce de Gülşen-i Aşk adıyla bir Hüsn ü Aşk nazîresi yazmış olan şairin bu defa daha güçlü bir kurgu tasarladığı, ancak eserini tamamlayamadığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmayla Keçecizâde İzzet Molla'nın kayıp Nâz u Niyâz mesnevîsi tanıtılmakta ve eserin karşılaştırmalı metni mevcut iki nüshaya dayalı olarak ortaya konulmaktadır. Söz konusu metin, gerek İzzet Molla'nın edebî kişiliği gerekse, Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşk mesnevîsinin etkisi ve değerini göstermek bakımından da önemlidir.

Anahtar Kelimeler: *Keçeci-zâde İzzet Molla, Şeyh Gâlib, Nâz u Niyâz, Hüsn ü Aşk, nazîre.*

* Bu makale ile ilgili ilk değerlendirmeler "Hüsn ü Aşk'ın Na-tamam Nazireleri" başlığıyla Mardin Artuklu Üniversitesi ve Erciyes Üniversitesi ortaklığıyla 16-18 Ekim 2009 tarihlerinde Prof. Dr. Harun Tolasa anısına Mardin'de düzenlenen *Uluslar arası V. Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu*'nda bildiri olarak sunulmuştur

** Yrd. Doç. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: essahin@ankara.edu.tr

NÂZ U NİYÂZ: AN INCOMPLETE MATHNAWI ON ITS WAY TO HUSN U ASHK

Abstract

It was unknown until recently that Kechedji-zāde İzzet Molla who was believed to have penned only two diwans and two mathnawis, also had another unfinished mathnawi. The Mathnawi, that already has a title despite the plot being half finished, consists of an ‘Introduction’, which comprises 302 couplets. The text is only to be found in the two manuscripts of the poet’s short diwan named Khazān-i Athār.

The text, titled as ‘Nâz u Niyâz’ in both the manuscripts, resembles Shaykh Ghālib’s famous mathnawi Hüsn u ‘Ashk with regards to the title and prologue. It is clear that, the author who had previously written a nazirah to Hüsn u ‘Ashk and titled it Gulshan-i ‘Ashk, had this time contrived to produce a more powerful fiction but could not succeed in completing it.

This article introduces Kechedji-zāde’s missing mathnawi Nâz u Niyâz and makes a textual critic, based on the comparative analysis of the surviving two manuscripts. The text in hand must be seen as an important contribution that illustrates İzzet Molla’s literary persona and the value and influence Shaykh Galib’s Hüsn u Ashk has had.

Keywords: Kechedji-zāde ‘İzzet Molla, Shaykh Ghālib, Nâz u Niyâz, Hüsn u ‘Ashk, nazirah.

Giriş

Bir şairin manzum bir eseri, tertip, tema ve üslup bakımından örnek alınarak başka bir şair tarafından, yazılan yeni şiiri karşılamak üzere Arap edebiyatında genellikle *mu‘āraza*; Fars ve Türk edebiyatlarında ise, yine Arapçadan alınan, *nazîre* terimi kullanılmaktadır. Bu yaygın terimler dışında Arap edebiyatında, eski kaynaklarda *ihtizā*, *muḥākāt*, modern dönemde *taḳlīd*, *naẓīr*, *meṣīl* (Durmuş 2006); Fars edebiyatında *cevāb* ve *istikbāl* terimleri (Çiçekler 2006); Türk edebiyatında da genellikle *cevāb* ve bazı eski metinlerde *tetebbu‘* ve *istikbāl* terimlerinin kullanıldığı görülür (Köksal 2006). Türk edebiyatında "nazîre söylemek" anlamında *tanẓīr*, *tanẓīr etmek*, *cevāb vermek*, *cevāb söylemek*; "nazîre söyleyen" karşılığı olarak da *naẓīre-gū* ve *naẓīre-perdāz* ibareleri kullanılır.

Genelde bir yarışma duygusu içerisinde, örnek alınan şiiirden daha iyisini söyleme amacıyla ortaya çıkan nazîreciliğin İslâm öncesi Arap şiiirinden beri başvurulan bir yol olduğu bilinmektedir. Şairlerin yeteneklerini

ve şiir kudretlerini en iyi sergiledikleri alan gazel olduğundan daha çok bu alanda nazîre yazıldığı görülür. Hatta bu durum nazîrenin tanımını da etkilemiş ve kelimenin edebî terim karşılığı, Türkçe sözlüklerde "başka bir manzume örnek alınarak aynı *ölçü* ve aynı *uyakla* yazılan şiir" (TDK 2011: 1756), "bir şâirin manzum eserine başka bir şâir tarafından aynı *vezin* ve *kâfiye* ile yazılan benzer manzûme" (Kubbealtı 2011: 2342) şeklinde verilmiştir. Edebî eserin yalnızca *vezin* ve *kâfiye* gibi biçim özelliklerini dikkate alarak yapılan bu tanımın eksikliği ortadadır. Zira kâfiye birliği bulunmayan mesnevîlere yazılan *cevaplar* ve Bağdatlı Ruhî (ö. 1014/1606)'nin ünlü *Terkîb-bend*'ine yazılan nazîreler (Okumuş 2011) örneğinde olduğu gibi; *terkîb-bend*, *tercî'-bend* benzeri musammat nazım şekilleriyle yazılan çok sayıda nazîre bu tanımın kapsamına girmemektedir. Üstelik yalnızca manzum eserlerin değil, çok yaygın olmamakla birlikte mensur eserlerin de tanzîr edildiği görülür. Arap edebiyatında Harîrî (ö. 516/1122)'nin *Makâmât*'ı (Durmuş 2006); Fars edebiyatında Sa'dî-i Şîrâzî (ö. 691/1292)'nin *Gülistân*'ı tertip, tema ve üslûp bakımından örnek alınarak yazılan eserler, mensûr nazîre kabul edilmektedirler (Çiçekler 2006). Yine bir dîvânın veya manzum sözlüğün bütün olarak tanzîr edildiği örnekler de vardır (Köksal 2006).

Tanzîr edilen mesnevî tarzındaki eserlerin başında Nizâmî-i Gencevî (ö. ~611/~1214)'nin *Hamse*'si gelir. Beş mesnevîden oluşan bu külliyyâta Fars edebiyatında Emîr Hüsrev-i Dihlevî (ö. 725/1325), Hâcû-yı Kirmânî (ö. 753/1352), Şemseddîn Kâtibî-i Nişâbûrî (ö. ~839/~1435), Molla Abdurrahmân-ı Câmî (ö. 898/1492), Hâtifi (ö. 927/1521) ve Feyzî-i Hindî (ö.1004/1595) gibi tanınmış İranlı şairler nazîreler yazmışlardır (Kanar 2007). Söz konusu hamseyi oluşturan mesnevîler Türk edebiyatında da büyük ilgi görmüş ve pek çok şair tarafından tercüme ve tanzîr edilmişlerdir. Farsçadan Türkçeye tercüme edilmiş mesnevîlerin büyük çoğunluğu bire bir tercümeden ziyade farklı bir dilde yazılmış nazîreler gibidir.

Türkçe yazılmış ihtirâ niteliği taşıyan mesnevîlerin genellikle tek kaldığı ve bir nazîre geleneği oluşturamadıkları görülür. Bu mesnevîler içerisinde Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'inin, ayrı bir yeri vardır.

***Hüsn ü Aşk*'in Etkisi ve Ona Yazılan Nazîreler**

Edebiyat tarihçilerinin genellikle "Dîvân edebiyatının Fuzûlî, Bâkî, Nef'î, Nâbî, Nedîm gibi en büyük şairlerinden biri" (Kocatürk 1964: 520) olarak andıkları Şeyh Gâlib'in, en önemli eseri, *Hüsn ü Aşk* mesnevîsidir. Türk edebiyatının mesnevî geleneği içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan bu eseri yeni harflere aktarıp bugünkü dile çevirerek neşreden Abdalbaki Gölpınarlı, şairin "esrârını Mesnevî'den aldım" dediği bu eserde;

İbni Sînâ'nın (ö. 1036) *Risâletü't-Tayr*'ı, Şihâbeddîn Sühreverdî'nin (ö.1191) *Mûnisü'l-Uşşâk*'ı, Fuzûlî (ö. 1556)'nin *Sıhhat u Maraz*'ı gibi eserlerin tesiri olduğunu, söz konusu eserlerin özetlerini vererek gösterir. Bununla beraber *Hüsn ü Aşk*'ın bu eserlerden birinin taklidi, nazîresi veya tercümesi olmadığını vurgulayan Gölpınarlı o zamana dek böyle bir eser yazılmadığı gibi sonrasında da bir benzerinin yazılmadığının altını çizer (Gölpınarlı 1976: 35-39). Eserin eşsizliğini, Şeyh Gâlib'in çağdaşı Refî-i Âmidî'nin, soon derece başarısız bulduğu *Cân u Cânân* adlı mesnevîsini örnek vererek delillendiren Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk*'ın taklit ya da tanzir edildiği başka bir eserden söz etmez.

T.D.V. *İslâm Ansiklopedisi*'nin "Hüsn ü Aşk" maddesini yazan Naci Okçu ise *Cân u Cânân*'dan hiç söz etmeden daha sonraki dönemde yazılan, biri İzzet Molla'nın *Gülşen-i Aşk*'ı, diğeri Yenişehirli Avnî'nin *Âteşgede*'si olmak üzere iki mesnevîyi anar ve yenileşme döneminden günümüze *Hüsn ü Aşk*'tan etkilenmiş şiir, roman, tiyatro türündeki eserlere değinir (Okçu 1999).

Yenileşme döneminde kaleme alınan farklı türlerdeki eserleri bir kenara bırakırsak nazîre geleneği içerisinde *Hüsn ü Aşk* etkisiyle kaleme alınmış üç eserden söz edilmektedir: Refî-i Âmidî (1756-1816)'nin *Cân u Cânân*'ı, Keçecizade İzzet Molla (1786-1829)'nin *Gülşen-i Aşk*'ı ve Yenişehirli Avnî (1826-1884)'nin *Âteşgede*'si. Bunlardan ilki, yapılan iki tenkitli yayınına bakılırsa (Nihat Öztoprak 2000 ve Üstüner 2003) *Hüsn ü Aşk*'a beyit sayısı ve kurgu bakımından en yakın olanıdır. Söz konusu eserler içerisinde "nazîre/cevap" tanımına en uygun olanı da budur. Diğer iki eserde ise *Hüsn ü Aşk* etkisi açık olarak görülmekle beraber özellikle içerik ve tertip bakımından farklılıklar bulunması, doğrudan "nazîre" demeyi güçleştirmektedir.

Bu yazının asıl konusunu, Keçeci-zâde İzzet Molla'nın, yakın zamana kadar varlığından söz edilmeyen, eksik bir mesnevîsinin tanıtılması ve ulaşılan iki nüshasına dayalı çevriyazılı metni oluşturmaktadır. *Nâz u Niyâz* adlı bu mesnevînin, adından ve yalnızca başlangıç bölümlerinden oluşan metninden hareketle *Hüsn ü Aşk* etkisinde yazıldığı ve hatta *Hüsn ü Aşk*'a bir nazîre olarak tasarlandığı söylenebilir. Burada eseri incelemeye geçmeden önce *Hüsn ü Aşk* etkisiyle yazılmış diğer iki mesnevîyi kısaca tanıtarak ardından İzzet Molla'nın ilk mesnevîsi olan *Gülşen-i Aşk*'ını değerlendirmek uygun olacaktır.

Yukarıda da belirtildiği gibi beyit sayısı ve olay örgüsü bakımından *Hüsn ü Aşk*'a en yakın olan eser Refî-i Âmidî'nin *Nazm-ı Dakâyık* diye adlandırdığı ancak, daha çok *Cân u Cânân* olarak bilinen eseridir. Eserdeki

beyit sayısı *Hüsn ü Aşk*'tan daha fazladır. *Hüsn ü Aşk* metni 2042 beyit (Doğan 2003), *Cân u Cânân* ise 2267 beyittir (Öztoprak 2000)¹. Refî'in eserini yazma sebebi, *Hüsn ü Aşk*'in sebab-i telif bölümünde anlatılan hikâyedir: Şair, bu hikâyede Şeyh Gâlib'in Nâbî hakkında öne sürdüğü ağır eleştiri ve ithamlarını ortadan kaldırarak Nâbî'yi aklamaya çalışmış; "işte kalem işte kişver-i Rüm" diyerek bütün Osmanlı şairlerini "beş beytine bir nazîre söyle"meye çağırarak Gâlib'in bu çağrısına bir cevap vermek istemiştir (Öztoprak 2000: 103). Ancak *Hüsn ü Aşk* ile mukayese edildiğinde bu eserin, beyit sayısı dışında, bir üstünlüğünden söz etmek güçtür. Zira eserde, kahramanlar ve mekânlardaki isim değişikliği dışında, olay örgüsü bakımından *Hüsn ü Aşk*'a aynen bağlı kalınmış ve eser basit bir taklitten öteye geçememiştir. Abdulbâki Gölpınarlı'ya göre "bu eserin nâzımı", Gâlib'in Nâbî'yi kınamasına kızdığı için mesnevîsini yazmıştır. Onun bu davranışını "fahri dava vekilliğine girişmek" olarak niteleyen Gölpınarlı, *Hüsn ü Aşk* şairinin, Nâbî için söylediklerini *Cân u Cânân* "nâzımı" için aynen tekrar eder:

el-hak çalub alma kıssadur ol
hırsızlara hayli hissedür ol (Gölpınarlı 1976: 40-41)

Hüsn ü Aşk etkisinde yazılmış ve kaynaklarda nazîre olarak değerlendirilen bir başka eser de Tanzimat sonrası divân şiirinin önemli temsilcilerinden olan Yenişehirli Avnî (1826-1883)'nin *Âteşgede* adlı yarım kalmış mesnevîsidir. Eser, 250 beyit civarındadır. *Hüsn ü Aşk*'ın başında, Benî-mahabbet kabilesi tasvirindeki ateş sahnelerini andıran beyitlerle başlayan eser, *Hüsn ü Aşk* yolunda, gelenek içerisinde bir mesnevî vücuda getirme gayretinin bilinen son örneğidir. Avnî, *tahmîd* ve *na't* niteliğindeki 112 beyitten sonra "Âgâz-ı Dâstan" başlığı ile hikâyeye başlamış ve Peyk, Pervâne, Âteş-âbâd, Şeb ve Gayret gibi alegorik kahramanlar ve mekânları tanıttığı bu başlangıç beyitlerinin devamını getirememiştir. *Yenişehirli Avnî* adlı çalışmasında Metin Kayahan Özgül'ün, otuz iki beytini seçerek sadeleştirdiği (Özgül 1990) bu eserin tenkitli metni, Lokman Turan tarafından yayımlanmıştır (Turan 2008).

Burada kısaca tanıtılan iki mesnevîden sonra sözü Şeyh Gâlib'in şiirdeki en önemli takipçilerinden İzzet Molla'ya ve onun eserlerindeki *Hüsn ü Aşk* etkisine getirebiliriz.

İzzet Molla'nın yazdığı ilk mesnevîsi, şairin 27 yaşında kaleme aldığı 295 beyitten oluşan *Gülşen-i Aşk*'tır. Kendi aşk yolculuğunu *Hüsn ü Aşk*'ı

¹ Kaplan Üstüner tarafından hazırlanan metin 2148 beyittir. Ancak bu fark, mesnevîdeki farklı nazım şekilleriyle yazılmış şiirlerin (tardiye) beyit numaralarına dâhil edilmemesi dolayısıyla olmalıdır.

andıran bir dille anlatan şair, hikâyesinde bu manevî seyrini, tekil birinci kişi ağzından dile getirir. Bu manzum hikâye kendi içinde tamamlanmış olmakla birlikte klasik mesnevîlerdeki pek çok unsuru içermemektedir. Metnin çok kısa olması kurguyu etkilemiş ve ortaya bir hikaye taslağının ötesine geçmeyen bir anlatı çıkmıştır. Zaman ve mekân tasvirlerinin oldukça zayıf kaldığı bu mesnevîde yer ve kişi adları *Hüsn ü Aşk*'ı andırır. Örneğin, *Hüsn ü Aşk*'taki *Benî Mahabbet*, *Mekteb-i Edeb*, *Sühan*, *Hayret*, *Mollâ-yı Cünûn*, *Nüzhət-gâh-ı Ma'nâ* gibi kişi ve yer adlarına benzer şekilde *Gülşen-i Aşk*'ta *Sük-ı Mihnet*, *Gülşen-i Aşk*, *Bâğbân*, *Bâzâr-ı Derd*, *Semt-i Efgân*, *Huddâm-ı Nâle*, *Râh-ı Gam*, *Mekteb-i Aşk*, *Çeşme-i Zehrâb*, *Mâristân*, *Vâdî-i Gam* gibi isimler görülür. *Hüsn ü Aşk* veya Şeyh Gâlib'in adının hiç geçmediği bu kısa eserde İzzet Molla'nın Mevlevî kimliği ön plana çıkar. *Bahâr-ı Efkâr* adlı dîvânındaki bütün gazellerin sonunda Mevlânâ ve Mevlevîlikle ilgili bir beyte yer veren İzzet Molla, bu tavrını *Gülşen-i Aşk*'ın *Hâtîme* bölümünü Mevlânâ'ya tahsis ederek sürdürür:

hünerüm de sözüm de Pîr'ündür
ben de Pîr'ün özüm de Pîr'ündür
nefes-i vâ-pesînüm ey Mevlâ
ola zîkr-i şerîf-i Mevlânâ (289-290. by.)

Tenkitletli metni Barış Karacasu tarafından yayımlanan (Karacasu 2009) *Gülşen-i Aşk*'ın konusu özetle şöyledir: Aşk adlı güzelin bahçesinde kurulan eğlence meclisinde bir araya gelen Mecnûn, Leylâ, Ferhâd, Şîrîn, Vâmık, Azrâ, Bülbül, Gül, Pervâne, Şem' gibi Doğu edebiyatlarının efsanevî aşk kahramanları, şairi (İzzet) de aralarında görmek isterler. Bu meclise davet edilen İzzet Molla'nın, çıktığı tehlikelerle dolu yolculuğunda imdadına Mevlânâ yetişir. Ak sakallı bir pîr olarak tasvir edilen Mevlânâ, ona ateşin yerini duman ile buldukları gibi, Aşk bahçesine de âh ile ulaşabileceğini söyler. Bu nasihatini yerine getiren İzzet, âh etmeye başlar. Âlem onun âhi ile dolunca dumanlar içerisinden aydan ve güneşten daha parlak, yakıcı bir nûr tezahür eder. Gayb âleminin meş'alesi olan bu nûrun gerçekte Aşk olduğu anlaşılır. İzzet'i kuşatan nûr, onu yakıp ayrılık ve hasreti yok edince vuslat tamam olur ve şair Aşk gülşenindeki âşıklar meclisine böylece erişmiş olur.

Gülşen-i Aşk'ı, Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ı yazdığı yaşlarda kaleme alan İzzet Molla'nın bu ilk denemesinde yapmak istediği, eski şairlerin hep başkaları üzerinden anlattığı aşk hikâyesini daha çarpıcı bir anlatımla kendi hayat hikâyesi üzerinden aktararak etkiyi artırmaktı.² Ancak İzzet Molla'nın

² Konuyla ilgili olarak; Osmanlı toplumunun gündelik yaşamını inceleyen Suraiya Faroqhi'nin 16-18. yüzyıllara ait tespit ettiği günlük, hatırat gibi "kişisel" metinler hakkında yaptığı yorumlar (2005: 221-222) ve Cemal Kafadar'ın Osmanlı edebiyatında birinci şahıs anlatıları ile ilgili makalesi (1989) dikkate değerdir.

eserlerinde “şahsen yaşanan bir sergüzeştin daima esas” olduğuna dikkat çeken Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da belirttiği gibi, onun “icat kabiliyeti, bu buluşu hakikî bir ‘vision’ hâline getirememiş” (Tanpınar 1976: 91-92) ve eser kısa bir taslak olarak kalmıştır.

Nâz u Niyâz

Çalışmamızın asıl konusu, kaynaklarda *Hüsn ü Aşk* nazîreleri arasında anılmayan, hatta yakın zamana kadar varlığından bile haberdar olunmayan İzzet Molla’nın *Nâz u Niyâz* adlı, yarım kalan mesnevîsidir.

Keçeci-zâde İzzet Molla’nın edebî eserleri yakın zamana kadar, bilim dünyasında iki dîvân ve iki mesnevî olarak bilinmekteydi. Vakanüvis Es’ad Efendi’nin *Mihnet-keşân*’a yazdığı *takrîz*de geçen,

diger mesnevî ismi **Nâz u Niyâz**
uşûlî ser-â-pây sûz u güdâz
tamâm olmadan lîk ecel şad dirîğ
meh-i ‘ömrini örtüdi mânend-i miğ

beyitleri, şairin bir de *Nâz u Niyâz* adlı mesnevîsi olduğundan haber veren ilk kaynaktır. Şairin *Mihnet-keşân* mesnevîsi üzerine 2002 yılında bir doktora tezi hazırlayan Ali Emre Özyıldırım, bu bilgilere dayanarak İzzet Molla’nın *Nâz u Niyâz* adlı bir eseri bulunduğundan, ancak bu eserin kayıp olduğundan söz eder (Özyıldırım 2007-1: 27).

İzzet Molla’nın *Bahâr-ı Efkâr* ve *Hazân-ı Âsâr* adlı dîvânlarını konu alan doktora çalışmam esnasında, söz konusu eserin iki nüshasını tespit etmiştim (Şahin 2004). Şairin *Hazân-ı Âsâr* adlı dîvânının nüshaları içerisinde bulunan ve tamamı 302 beyitten ibaret olan bu eksik mesnevî, müstakil bir eser özelliği taşıdığı için, tez metnine dahil edilmedi.

Nâz u Niyâz’ın tespit edilen iki nüshasından beyit sayısı en çok olanı, şairin akrabası da olan ve yukarıdaki mısraların sahibi, Vak’anüvis Es’ad Efendi’nin bugün Süleymaniye Kütüphanesi bünyesinde bulunan koleksiyonda bulunmaktadır.³ Hasan adlı bir müstensih tarafından yazılmış olan bu nüsha h.1245/m. 1829-1830 tarihinde istinsah edilmiştir. Mısır Millî Kütüphanesinde bulunan ikinci nüsha, metin bakımından daha sağlam olup daha güzel bir hat ile yazılmıştır. 20 beyitlik “Sebeb-i Nazm” bölümünün bulunmadığı bu nüsha Süleymaniye nüshasına göre eksiktir. Bu nüshada istinsah kaydı bulunmamaktadır.⁴ *Hazân-ı Âsâr*’ın, hepsi Dervîş Receb-i

³ Süleymaniye Kütüphanesi Esad Ef. 2934, yk. 37b-45b; Eser, *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Dîvânlar Kataloğu*’nda “tamamlanmamış 1 mesnevî” olarak kayıtlıdır (s. 984).

⁴ Dârü’l-Kütübi’l-Mısriyye, Edebü’t-Türkiyye 1839, yk. 42b-53a.

Buhârî tarafından istinsah edilen beş yazma nüshasında ise mesnevînin yalnızca başlığı ve ilk 11 beyitlik bölümü yer almaktadır.⁵

Es'ad Efendi'nin de yukarıda verilen beyitlerde ifade ettiği gibi, şairin anî vefatı dolayısıyla tamamlanamamış olan *Nâz u Niyâz*'in elde edilen kısmı incelendiğinde, mesnevîlerdeki geleneksel giriş bölümleri dışında ana hikâyeye hiç geçilmediği görülür. Eserin "Sebeb-i Nazm" bölümüne kadar olan 302 beyitlik giriş kısmı şu başlıklardan oluşmaktadır:

1. Der-Na't-ı Bârî (18 beyit)
2. Münâcât ez-Âstâne-i Fevz u Necât (20 beyit)
3. Der-Na't-i Resûl-i Ekrem Salla'llâhu 'Aleyhi ve Sellem (30 beyit)
4. Nûr-ı Her Sirâc Der-Menkabet-i Mi'râc (İçerisinde 25 beyitlik Farsça "Kaşîde-i Âferîniş Der-Sitâyiş-i Nûr-ı Çeşm-i Bîniş" başlıklı tardiyeye ile toplam 138 beyit)
5. Der-Menkabet-i Çehâr-yâr-i Güzîn (25 beyit)
6. Der-Sitâyiş-i Hazret-i Pîr (13 beyit)
7. Der-Zîkr-i Ba'z-ı Evliyâ-yı Sühan (12 beyit)
8. Der-Sitâyiş-i Hân Maḥmûd (26 beyit)
9. Sebeb-i Nazm (20 beyit)

Görüldüğü gibi eser, klasik mesnevîlerdeki bölümlerle başlamaktadır. Eserin başındaki tahmîd (na't-i Bârî) bölümünün on sekiz beyit olması, *Mesnevî*'nin Mevlânâ tarafından yazılan ilk on sekiz beytini hatırlatmaktadır. Daha sonra gelen münâcât bölümünde nutkuna açıklık ve kalemine kuvvet dileyen şair, teamüle uygun olarak, içerisinde mu'cizât-ı nebeviyye ve mi'râciyye bölümleri bulunan uzunca bir na't-i resûle yer verir. Mi'râciyye içerisindeki 25 beyitlik "âferîniş" redifli Farsça şiir, kasîde nazım şekliyle yazılmıştır. Feleklerin şairi olan Utârid'in ağzından söylenen bu kasîdede bütün evrenin yaratılışının sebebi olan Hz. Peygamber'in övgüsü dile getirilir. Dört halife ve Mevlânâ medhiyelerinden sonra gelen bölümde ise Fars ve Türk şiirinin mesnevî alanında eser vermiş önemli şairleri anılır: İran şairlerinden Ferîdüddîn-i Attâr, Nizâmî-i Gencevî, Emir Husrev-i Dihlevî ve Molla Câmî ile Türk şairlerden Ali Şîr Nevâî, Fuzûlî, Nev'î-zâde Atâî ve Şeyh Gâlib. Söz evliyâsı olarak saydığı bu isimlerden sonra sözü kendine getiren şair, devrin padişahı Sultân II. Mahmud'u fâhriyye içerisinde metheder:

⁵ İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı K. 739, Akşehir İlçe Halk Kütüphanesi, 325; Tavşanlı Zeytinoğlu Kütüphanesi, 332; Bayezit Devlet Kütüphanesi, 5654/II; Millî Kütüphane Yz. A. 7279.

ben şâ'ir-i pâdişâh-ı vaktem
meddâh-ı cihân-penâh-ı vaktem (257. by.)

mısralarıyla kendini tanıtarak başlayan bölümde şair klasik fahriyye üslubu içerisinde kendini İran şairleriyle kıyaslayıp onlardan daha üstün olduğunu iddia eder. Hatta Türkçe söylediği bu beyitler arasında, Şevket-i Rûm olarak anılan Şeyh Gâlib'in mısramını da tazmîn ederek onun en çok değer verdiği şaire karşı üstünlük iddiasını şöyle dile getirir:

Şevket berây-ı tab'-ı men kîst
"sultân-ı sūhan menem diger nîst" (261. by.)

(Benim şair tabiatım karşısında Şevket-[i Buhârî] kimdir ki? Sözün sultanı benim, başkası değil.)

Bütün ünlü Arap, Fars ve Türk şairlerine karşı kendi memdûhu ile övünen şair, onlardan hiç birinin böyle bir hâmî ile karşılaşmadığını söyler. Padişah'tan gördüğü ihsanlarını sayarken, onun sürgün yeri olan Sivas'ta kalebent olduğunu düşünmek güçtür. Kesin olarak bilinmemekle beraber İzzet Molla'nın bu mesnevîye, ömrünün son dokuz ayını geçirdiği yeni sürgün yeri olan Sivas'ta başlamış olduğu tahmin edilebilir.

Bu nâ-tamâm *Nâz u Niyâz* mesnevisinin, eserin içeriği hakkında önemli bilgiler bulmayı beklediğimiz, 20 beyitlik "sebeb-i nazm" bölümünün de ne yazık ki eksik olması, esere dair ayrıntılı bir değerlendirme yapma imkânını ortadan kaldırmaktadır. Söz konusu bölüm, suskunluğun tasvirinden oluşmaktadır: Bir gece, hayret meclisinde söz sırası suskunluğa gelmiştir. Gönüllerdeki onca yaraya rağmen ağızları bıçak açmamaktadır. Meclisin sâkîsi, şarap yerine ateş sunan pervânedir. Kan rengi sūrahî de susmuş kulkul etmemektedir. Meclisin nedimi hayret olunca, sohbetin konusu suskunluk olmuştur. Uyku bile göze hayal göstermemekte, bir su kabarcığı dahi taşıp akmamaktadır. Bülbül pervâneyi örnek almış ve mumun ateşini söndürmeye çalışmaktadır. Kanatları bile yansa gidip başka tarafta inlemektedir. Bahçe sanki fanus gibidir ve en hafif bir rüzgâr bile esmemektedir. Ağızlarına kadar âhla dolu olan âşıklar bir taşsalar, âhları bütün ufukları kaplayacaktır. Zilleri güneş gibi hararetlenmiş olan def bile sinisini gizlice dövmekte; keman, göğsündeki yaraya rağmen feryat etmemektedir. İşaret parmağı gibi olan ney de hayretinden dizin üzerinde yatıp kalmış; tanbur başını duvara dayamış, dokunmak mümkün değil. Kanun bu meclisin değişen adetini düşünmektedir. Şarkı söyleme ânının hasretiyle çengin yüreği parçalanmıştır. Bir sivrisinek vızıldasa erganun çıldıracak gibidir. Öyle bir zaman ki, meclise hakim olan bu vahşetten hayret dahi dehşete kapılmış; meclistikilerin hayranlığı o dereceye gelmiştir ki hiç kimsenin dilinde bu durumun sebebini sormaya kuvvet kalmamıştır...

Yukarıdaki özetten de anlaşılacağı üzere eserin sebab-i nazm bölümü, teşhîs edilmiş enstrümanlar ve bülbül, pervâne gibi canlılar ile bir "meclis" tasvirinden oluşmaktadır. Bu "hayret meclisi", şairin *Gülşen-i Aşk* mesnevîsini andırır. Orada bütün meşhur âşıklar Aşk'ın bahçesinde toplanmıştır. Burada ise nedimi Hayret olan bir çeşit "susma meclisi" söz konusudur. Bu kasvetli suskunluğu İzzet Molla'nın dîvânlarında da sıkça görmekteyiz:

Bir mevsim-i bahârına geldük ki ‘âlemüñ
Bülbül hâmuş havz tehî gül-sitân harâb (*BE.VII/XXIII/4.by.*)

Sâkiyân vâlih ü mey sâhte muṭrib hâmuş
İtdi ğam bezmümüzi meclis-i taṣvîr gibi (*HA.IV/XLI/12.by.*)

Aşağıdaki 11 beyitlik gazelde de şair, yine bu sessizlik meclisini, Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'inde mahlâs yerine kullandığı "hâmûş"⁶ redifte tekrar ederek, uzun uzun tasvir etmektedir:

figân leb-rîz dilde nâle çok ammâ zebân hâmuş
egerçi havz pür gül-zâr ğamda nâv-dân hâmuş
leb-i şekvâyı kıldum beste feryâdı idüp maḥbûs
‘aceb bir derd imiş olmak zebân-güyâ dehân-hâmuş
gelür bir mevki‘-i güftâr elbet bezm-i dil-berde
belâ-yı havf-ı aġyâr ile olduk bir zamân hâmuş
‘aceb geldük bahâr-ı ‘âlemüñ bir ṭurfa vaḳtinde
gül-istân ‘âlem-i ğaflet zebân-ı bülbülân hâmuş
niġâhı itmedi efgânumı ta‘rîf ol şâha
belâyı gör zebân şekve-güyâ tercemân hâmuş
zebân-ı tîġ-ı ğamzeñ açsa bir söz bahş-i çeşmüñden
olur cân korkusundan fitne-i âḫîr-zamân hâmuş
yetişdür meclis âḫîr olmadan bir iki peymâne
olur ney ‘âkıbet dem-beste ey sâķî kemân hâmuş
niçe âteş-zebânlar münkirîni itmedi ifhâm
ider ‘allâmeyi ġâhîce bezm-i imtiḫân hâmuş

⁶ Mevlevîlikteki bu "samt/hâmûşî" kavramı hakkında, Şeyh Gâlib'in şiirindeki tezada dayalı bir anlatım özelliğini değerlendirdiği makalesinde, Abdülkadir Gürer'in altını çizdiği nokta dikkate değerdir. Gürer, Şeyh Gâlib'in şiirinde rastlanan "hâmûş-ı sūḫan-güy", "sūḫan-sâz-ı hâmuşî", "güftâr-ı hâmuşî" gibi terkiplerin, *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*'de Mevlevî tarikatının bir "rükn-i a'zam"ı olduğu ifade edilen "samt" veya "hâmûşî" ile ilgili olduğuna dikkat çekmektedir. Bkz. (Gürer, 2000), s. 99-108 Abdülkadir Gürer, "Şeyh Galib'in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi*, XIII/1

bu bâğuñ sebze-i bigānedür tūṭīleri bâğa
 cihān āyīne-i hayret zemīn ü āsmān hāmūş
 bir iki bed-zebānuñ ṭa‘ne-i cāhil-pesendinden
 revā mı olma ‘İzzet şā‘ir-i mu‘ciz-beyān hāmūş
 varup bâğ-ı Merām’a nāle itsün kim olur bir gün
 kafes vīrāne-i dest-i fenā bu mürğ-ı cān hāmūş (BE.VII/CCXXXV)

Hikâyenin yazılış sebebinin anlatılacağı bölümde tasvir edilen bu suskunluktan başka eserin niçin yazıldığına dâir hiçbir ip ucu yoktur. Hikâye de bu mekânda ve hayret, gül, pervâne, ney, tanbur, kanûn gibi kahramanlarla mı gelişecektir yoksa bu tasvîr, şairin esere başlamasına sebep olan ortamı mı göstermektedir belli değil. Dolayısıyla böyle yarım kalmış bir metnin, şairin edebî kişiliği veya edebiyat tarihi açısından nasıl bir anlam taşıdığı; üzerinde durulmaya değer bir konudur.

Nâz u Niyâz mesnevisi, belki de önceki eserlerinde bulunan eksikliklerin farkında olan İzzet Molla'nın, yine bir yenilik arayışı sonucunda başladığı ve muhtemelen çok daha iyi kurguladığı son teşebbüsüdür.

İzzet Molla, düşüncelerinin bahar mevsiminde (*Bahâr-ı Efkâr*) anlattığı ilk hikâyeyi (*Gülşen-i Aşk*) henüz olgunlaştırmadan kopan hazan fırtınalarıyla oradan oraya savrulmuş, dolayısıyla her eseri ayrı bir iklimde ortaya çıkmıştır (*Bahâr-ı Efkâr ve Gülşen-i Aşk*: İstanbul, *Mihnet-keşân*: Edirne, *Hazân-ı Âsâr*: Sivas). Bu hayat tecrübesi onun, aşk alegorisi içerisinde anlattığı şahsî hayatının en temel iki unsurunu keşfetmesini sağlamıştır: “Nâz” ve “niyâz”. Şairin dîvânlarına ve *Mihnet-keşân*'a bakıldığında belirgin şekilde öne çıkan tema budur.

Küçük yaşta yetim kalan şair, hep başkalarının himayesinde büyümüş, hep niyaz hâlinde *istirham* ve *isti‘âf* şiirleri yazmak durumunda kalmıştır. Örneğin *Bahâr-ı Efkâr*'daki kasidelerin önemli bir bölümü Keşan sürgünü dolayısıyla yazılmıştır. Bunların bir kısmı affedilmek için padişaha ve devlet büyüklerine sunulmuş (BE. II/II, V; III/VI)⁷; bazıları da şairin Keşan'da bulunduğu sırada ona *tesliyetnâme* gönderen ve ona sahip çıkan devlet büyüklerine teşekkür maksadıyla kaleme alınmıştır (BE. III/XI). Şairin affına sebep olan ve Sadrazam Mehmed Said Gâlib Paşa'ya sunulan kaside ise *Mihnet-Keşân*'da kayıtlıdır (Özyıldırım 2007-2: 266-271). Şair, Gâlib Paşa'ya duyduğu minneti ayrıca iki kaside ile ifade etmiştir (BE. III/IV, V).

⁷ Şairin dîvânlarından verilen örnek beyitler, *Keçeci-zade İzzet Molla'nın Dîvânları: Bahâr-ı Efkâr ve Hazân-ı Âsâr* adlı doktora tezindeki numaralandırmaya göre gösterilmiştir. Bu örneklerde *Bahâr-ı Efkâr*, BE., *Hazân-ı Âsâr* da HA. kısaltmasıyla verilmiştir. Sırasıyla bölüm/şiir numaraları Romen rakamlarıyla, beyitler ise Arap rakamlarıyla gösterilmiştir.

İzzet Molla'nın hâmî arayışıyla "intisab arîzası" niteliğinde yazdığı *kasideler* de dikkati çekmektedir. Şair, çeşitli vesilelerle Çirmen valisi Müftî-zâde Es'ad Paşa'ya (BE. III/VIII), Hüsrev Mehmed Paşa'ya (BE.III/X), Surre Emîni Hayrullah Efendi'ye (BE. III/XVIII), Ağa Hüseyin Paşa'ya (BE. III/IX) ve Sivas sürgününden sonra Sivas Valisi Müşir İsmail Hakkı Paşa'ya (HA.I/IV) sunduğu *kasidelerde* söz konusu kişilere *intisabını* bildirmekte ve *himaye* talep etmektedir. Hâlet Efendi'ye yazdığı üç medhiye ise teşekkür ve minnet duygularını dile getirir (BE.III/XV, XVI, XVII). Hâmîsi Hâlet Efendi'nin affedilmesi için de Hurşid Paşa'ya bir kaside (BE.III/II) sunan şairin, geçim sıkıntısını dile getirdiği, mansıb veya maaş istediği *kasideler* de vardır (BE.III/VII, XIII, XVII).

İzzet Molla'nın, padişah tarafından yaptırılan köşkler ve sair imar faaliyetleri için *görevi gereği* yazdığı *kasideleri* de burada zikretmek gerekir.

Şairin "niyaz"ını ifade ettiği bu *kasideler* içerisinde Keşan sürgünü dolayısıyla padişaha sunduğu şu dizeler durumu gözler önüne sermek için yeterlidir:

cürm itmesem itmezdi efendim beni te'dîb
lâkin felegûn çahrını çekmek ne belâdur (BE. II/V, 25. by.)

.....

lutf eyle bu dîvâneñi gurbetde bırakma
tavruñ ki senüñ gıpta-i erbâb-ı nühâdur

bir mevsimini gözle efendim beni yâd it
hâşâ saña ta'rîf anı ayn-ı haâtâdur

egdürme boyun sen var iken baña sipihre
ehl-i hünerüñ kâmeti mağbût-ı semâdur (BE. II/V, 38-40. by.)

Na't türündeki *kasidelerinde* *arz-ı hâl* daha çok, şairin günahlarını itiraf edip şefaât isteğini dile getirdiği bir bölümdür. İzzet Molla'nın bu bölümü *na't*lerinde *arz-ı niyâz* olarak anması da gözden kaçmaması gereken bir ayrıntıdır⁸:

yüz koymaduk tazarru'a 'İzzet lisân ile
rûy-i niyâza ruq'añı kıl perde-i hicâb (BE. I/III, 28)

'İzzet o şâha 'arz-ı niyâzum tükenmeden
geldi ne çâre sözde yine mevsim-i du'â (BE. I/IV, 86)

n'eylersin ey kalem dehen-âlâ-yı hicv olup
'arz-ı niyâza belki o 'ağd-i lisân olur (BE. I/VI, 38)

⁸ İzzet Molla, diğer *kasidelerinde* "arz-ı hâl"i bir bölüm adı olarak anmıştır: "ta'dâd-ı miñnet-i felegi 'arz-ı hâlde / şâ'ir zarâfet-i sühânından şümâr ider" (BE. III/VII, 35)

sür yüzün *hāk-i niyāza* mihr ü meh-veş ba‘d ez-în
na‘tı bitmez eyleseñ de tā-be-maḥşer rüz u şeb (BE. I/V, 36)

İzzet Molla, dünyevî arzu ve ihtiyaçlarını yukarıda adı geçen devlet adamlarına çoğunlukla *kasideleriyle* arz ederken, gönül dünyasına ait manevî “niyaz”larını da “nâz” makamında duran ve “yâr” olarak hitap ettiği “gönül sultanı”na *gazel* biçiminde arz etmektedir. Şairin, *Bahâr-ı Efkâr*’daki gazellerinin sonunda hep Mevlânâ’yı, *Hazân-ı Âsâr*’da ise Bahâuddîn Nakşbend’i anması bu manevî bağı görmemizi kolaylaştırmaktadır.

İzzet Molla’nın diğer iki mesnevîsine bakıldığında da bu ikili yapı göze çarpar. *Mihnet-keşân* dünyevî mihnetleri, sıkıntıları hikâye ederken, *Gülşen-i Aşk*, manevî bir yolculukta katlanılan sıkıntı ve zorlukları özetler. Ancak *Gülşen-i Aşk*, gerçekten de bir özet niteliğindedir. Şairin bu konuda söylemesi gereken çok şey vardır. En azından üstadı, zamanının en büyük şairi Şeyh Gâlib’in *Hüsn ü Aşk*’ı ayarında bir eser ortaya koymalıdır.

Eserin *sebeb-i nazm* bölümü bile tamamlanmadığı için konunun içeriği hakkında söylenecek her şey bir tahminden öteye gitmeyecektir. Ancak dîvânlarındaki pek çok şiirde de görüldüğü gibi İzzet Molla’nın en çok etkilendiği ve meşrebi itibarıyla de yakınlık duyduğu şair, Şeyh Gâlib’dir. O, *Nâz u Niyâz*’ın “der-zıkr-i ba‘z-ı evliyâ-yı süḥan” başlıklı bölümünde Fars ve Türk edebiyatlarındaki ünlü mesnevî şairleri Feridüddîn-i Attâr, Nizâmî-i Gencevî, Molla Câmî, Nevâyî, Fuzûlî ve Atâyî’den sonra Şeyh Gâlib’i ve *Hüsn ü Aşk*’ı şu dizelerle telmih eder:

‘aşkum benüm itdi *hüsne gâlib*
ol Şeyh-i celîletü’l-menâkıb

İzzet Molla, muhtemelen *Hüsn ü Aşk*’a *cevap* niteliğinde bir eser meydana getirmek istiyordu. Ancak bu eser, Refî’-i Âmidî’nin *Cân u Cânân*’ı gibi basit bir isim değişikliği ile aynı konunun anlatımı olmamalıydı. Şeyh Gâlib’in yaptığı yenilik düzeyinde bir yeni söyleyiş olmalıydı bu. Gâlib, *Kelile ve Dimne*’den beri hayvanlar yahut yaşamış kişilerin üzerinden, hep başkalarının hikâyesi içerisinde anlatılageleni farklı bir yolla anlatmış ve Leylâ, Mecnûn, Hüsrev, Şirîn adları yerine onların en belirgin sıfatlarının, yani onları unutulmaz hikâyelere kahraman yapan temel kavramların (güzellik ve aşk) hikâyesini yazmıştır. İzzet Molla da yazmayı tasarladığı mesnevîye *Hüsn ü Aşk*’ta,

alup şeh-i mülk-i *nâz*dan bâc
iḳlîm-i *niyâz*ı kıldı tārâc (463. by.)

seyrine gice iderdi rağbet
itmişdi *niyâza nâz*ı sebkat (580. by.)

nâz ile *niyâz* olup mükerrer
şoĥbetler olurdu şîr ü şekker (826.by.)

açılmadı gonca-i *niyâzum*
bûlbûl gibi uçdı ĥâb-ı *nâzum* (1815. by.) (Doĥan 2003)

gibi beyitlerde de görüldüğü üzere genellikle bir arada ve somutlaştırılarak kullanılmış olan “Nâz” ve “Niyâz” gibi güzellik ve aşkın aralarındaki ilişkiyi gösteren iki kahraman seçmiştir.

Fuzulî'nin, *Hüsn ü Aşk* olarak da bilinen ve *Sihhat u Maraz*, *Sefer-nâme-i Rûh*, *Rûh-nâme* gibi adlarla anılan eski tıp bilgisine ait Farsça eserinde, ruhun iki sıfatı olarak ele aldığı *Hüsn* ve *Aşk*'ın (Gölpınarlı 1976: 37) hikâyesini ilk defa manzum olarak anlatan Şeyh Gâlib gibi İzzet Molla da Fuzulî'nin aynı eserinde *Şîve*, *Kirişme*, *İşve* ve *Gamze* ile birlikte *Hüsn*'ün askerleri arasında saydığı *Nâz* (Düzgün 2010: 87) ile *Aşk*'ın tavır ve davranışlarını ifade eden *Niyâz*'ı teşhîs ederek anlatmak istemiş olmalıdır.⁹

Sonuç

Bu makale ile İzzet Molla'nın, yarım kalmış ve bu yüzden de dikkatlerden kaçmış bir eseri ilk kez metni ile birlikte tanıtılmış oluyor. Mesnevîlerin tertibinde bir bakıma zorunlu olan başlangıç bölümlerinden oluşan bu metinden hareketle eserin içeriği hakkında kesin bir hüküm vermek mümkün değildir. Ancak, adı ve eksik kalan sebab-i nazm bölümünde tasvir edilen meclis sahnesi, bu eserin Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevîsine bir nazîre olarak tasarlandığı fikrini kuvvetlendirmektedir. Dolayısıyla *Nâz u Niyâz* burada, bilinen diğer *Hüsn ü Aşk* nazîreleri içerisinde değerlendirilmiştir. Yukarıda kısaca değinilen bu "nazîre teşebbüsleri" gibi dîvân şiirinin son asrının en velûd şairlerinden İzzet Molla'nın *Nâz u Niyâz*'ı da *Hüsn ü Aşk* karşısında bir "teşebbüs"ten öteye gidememiştir.

Eserin bu yapısı, içeriğin nasıl şekilleneceğine dair bir yorum veya tahmin imkânı vermediği gibi Tanpınar'ın, şairin bütün eserlerinde tespit ettiği “şahsen yaşanan sergüzeşt”in bu eserde de olup olmayacağı, olursa nasıl bir anlatımla sunulacağı sorusu cevapsız kalmıştır. Bu bağlamda şairin

⁹ Fuzulî'nin *Hüsn ü Aşk*'ı (*Sihhat u Maraz*) şu satırlarla sona erer: "Ruh, âşinalık sürmesini gözüne çektiği zaman aynaya ihtiyaç duymadan kendinde bir güzel gördü. Suret ve mânâyaya gerek görmeden Ruh-ı Kudsî ile dost oldu. Vahdet halvethanesinde oturmuşlar ve kesretin üzerine kapıyı örtmüşlerdi. Ne aklın gözünden ona bir bakış ne his ve tabiatlardan ona bir yol. Ne **Hüsn**'den ona bir **nâz**, ne ondan **Aşk**'a bir **niyâz**. Ruh bu makama eriştiğinde Ceberut ve Lahut alemlerinin alametlerini gördü. Asıl menzile bağlandı ve yol kesicilerden kurtuldu. Sonunda kendi kendine kavuştu da âşıklık ve maşûkluk o birliğin dışında kaldı. Muhakkak biz Allah'a âitiz ve ona döneceğiz." (Düzgün: 97-98)

hayatından şiirine yansıyan nâz ve niyâz sahneleri divânlardaki kasîdeler üzerinden değerlendirilmiştir.

Nâz u Niyâz ile ilgili, cevabı tahmin edilemeyen daha temel bir soru da şudur: “Eser; İzzet Molla genç denilecek bir yaşta öldüğü için mi yarım kaldı, yoksa şair kurgusuna devam edemediği için mi?”

KAYNAKÇA

- ÇİÇEKLER, Mustafa.(2006). "Nazîre" *İslam Ansiklopedisi*: Türkiye Diyanet Vakfı. c. 32: 458
- DOĞAN, Muhammet Nur (2003). *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk –Metin, Nesre çeviri, Notlar ve Açıklamalar*. İstanbul. Ötüken Yay.
- DURMUŞ, İsmail.(2006). "Nazîre" *İslam Ansiklopedisi*: Türkiye Diyanet Vakfı.c.32: 455-456
- DÜZGÜN, Hüsseyin (Hossein Mohammadzade Sedigh) & Şâyeste Ebrâhimi (2010). *Molla Mohâmmâd Fozûli Sâfârname-ye Ruh (Sehhât vâ Mârâz)*, Tahran: İntişarat-ı Tekdereht.
- GÖLPINARLI, Abdülbâki (1976). *Şeyh Gâlib-Seçmeler ve Hüsn ü Aşk*, İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yay.
- GÜRER, Abdülkadir (2000). “Şeyh Galib’in Şiirlerinde Bir Anlatım Özelliği”, *Türkoloji Dergisi*, XIII/1 s. 99-108
- FAROQHI, Suraia (2005). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam-Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. Çeviri: Elif Kılıç. İstanbul: Tarih Vakfı. 5. Baskı.
- Fihristu Mahtûtât el-Mahfûza bi-Dâri ’l-Kütübi ’l-Mısriyye*, Edebü’t-Türkiyye rakam: 1839.
- İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divânlar Kataloğu* (1947), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- KAFADAR, Cemal (1989). “Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature”. *Studia Islamica*, No. 69 pp. 121-150. URL: <http://www.jstor.org/stable/1596070> .
- KANAR, Mehmet. (2007). “Nizâmî-i Gencevî”. *İslam Ansiklopedisi*: Türkiye Diyanet Vakfı. c. 33: 183-185
- KARACASU, Barış (2009), “Keçeci-zâde İzzet Molla ve Gülşen-i Aşk’ı”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/2*, Winter, s.690-726.
- KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA (1265). *Gülşen-i Aşk*. İstanbul: Litografya Destgâhı.

- , *Mihnet-keşân* (1269), İstanbul: Cerîde-i Havâdis Matb.
- KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1964). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- KÖKSAL, Fatih. (2006). "Nazîre" *İslam Ansiklopedisi*: Türkiye Diyanet Vakfı. c. 32: 456-458
- MEVLÂNÂ CELÂLEDDÎN RÛMÎ (2004). *Mesnevî*, Haz. Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu, (2 cilt) Ankara: Akçağ Yay.
- OKÇU, Naci. (1999). "Hüsn ü Aşk". *İslam Ansiklopedisi*: Türkiye Diyanet Vakfı. c. 19: 29-31
- OKUMUŞ, Sait. (2011). *Şairin Çağa Tanıklığı: Bağdatlı Rûhî'nin Terkib-i Bend'i ve Nazireleri*, Ankara: Dîvân Kitap.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (1990). *Yenişehirli Avnî*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- ÖZTOPRAK, Nihat (2000). *Refî-i Âmidî Cân u Cânân -İnceleme, Hüsn ü Aşk ile Karşılaştırma, Metin*. İstanbul: Türk Gençlik Vakfı Yay.
- ÖZYILDIRIM, Ali Emre (2002). *Keçeci-zade İzzet Molla'nın Mihnet-Keşan'ı ve Tahlili*, Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZYILDIRIM, Ali Emre (2007). *Keçeci-zade İzzet Molla and Mihnet-Keşan, Part 1-2. The Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University. Sources of Oriental Languages and Literatures 81*.
- ŞAHİN, Ebubekir Siddik (2005). *Keçeci-zade İzzet Molla'nın Divânları: Bahâr-ı Efkar ve Hazân-ı Âsar*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- (1997). "Keçeci-zade İzzet Molla'nın Eserlerinde Mevlevilik ve Şairin Yayımlanmamış Bir Na't-i Mevlânası" *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu: Bildiriler*. Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları: 87-99.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1976). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- TURAN, Lokman (2008). "Yenişehirli Avnî Beyin Âteşkede Mesnevîsi Üzerine Bir İnceleme". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 3/4. Summer. s. 866-903.
- ÜSTÜNER, Kaplan (2003). *Refî-Cân u Cânân İnceleme-Metin*. İstanbul: MEB Yay.
- YÜKSEL, Sedit (1980) *Şeyh Galip Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

METİN*

**NĀZ U NĪYĀZ NĀMINDA İBTİDĀ İDÜP ŞAD HAYF Kİ
‘ÖMR-İ NĀZENİN-İ NĀZİM GİBİ ENCĀM-I KĀMA
İRMİYEN YA‘Nİ TAMĀM OLMAYAN MEŞNEVİDÜR Kİ
MÜSVEDESİNDEN BURAYA NAKL OLINDI VE‘S-SELĀM**

DER-NA‘T-I BĀRĪ ‘AZZE‘SMUHŪ

- (-- ./ .- .- / .--)
- 1 sübhâne men isteve‘l-merâyâ
der-zıll-i şifât-i üst eşyâ
- maḥşûr âyed kıdem berâyeş
mestûr-ı hıred ḥarem-serâyeş
- ân nûr-dih-i çerâğ-ı ḥurşîd
pervâne-kün-i hezâr-ı nevmîd
- ân vâhib-i lem‘a-i me‘ânî
ân şâhib-i Seb‘a-i Meşânî
- 5 efrûht çerâğ-ı mâ zi-kur‘ân
şod ḥâk-i siyâh nûr-ı îmân
- yek gönçe-i bâğ-i üst Tenzîl
dil-sûhteeş hezâr-ı Cibrîl
- mektûbına âsmân degül zarf
emvâc-ı muḥîṭ bir iki ḥarf
- yek küngüre ‘arşınûñ ḥayâli
mürğ-ı ḥiredüñ reh-i muḥâli
- ger irse o râha ‘aql-ı insân
der-kâr idi iktizâ-yı nisyân

* Metnin çevriyazısı genel olarak Eski Anadolu Türkçesinin özelliklerine göre yapılmış; ancak kâfiye zarureti vb. durumlarda, âhenk göz önünde bulundurulmuştur. Genel imlâyâya aykırı tercihler ise dipnot olarak belirtilmiştir. Mevcut okumaya göre anlaşılabilen beyit veya mısraların yanına "?" konulmuştur.

10 olmaz mı hîred ideydi ger kâr
âyende revendeden haber-dâr

açılsa sürâdikât-ı lâhût
itmez yine fark çeşm-i nâsût

zâhir vire gayb-ı mahza şüret
hakkâ ki budur kemâl-i kudret

İsrâfil'in almasa hayâlüm
âvâze-i peşşedür mişâlüm

bir peşşeden ol şadâ ki çıksun
işden mi melek cihânı yıksun

15 göstermege var mı başka kâdir
yek dîde-i mûra kevni zâhir

mazrûf-ı vasî'i zarf-ı tenge
koymaz mı koyan şerârı senge

cüş itdügi dem muhîf-i İsrâ
deryâyı habâba itdi ilkā

18 güç şey mi zamân zamânda olsun
bir başka cihân cihânda olsun

MÜNĀCĀT EZ-ĀSTĀNE-İ FEVZ Ü NECĀT

ey mihr-i cihân-ı bî-cihânî
'âlem zi-tu zerre-i cehânî

20 ey mâh-ı şeb-i siyeh-kilîmân
rüşen-kün-i hâne-i kerîmân

âyînemi kudretünle sen aç
mânend-i meh itme mihre muhtâc

mir'âtumı şâf idüp İlâhî
göster baña kendimi kemâhî

¹⁷ Metinde ابتدایکی biçiminde.

²² şâf: şan E

- ey bende iden niyāza bende
geh nāzı da bende kıl niyāza
- ‘indüñde gedā vü şeh müsāvī
şāhenşeh ile sipeh müsāvī
- 25 gāhīce sipāhı şāh idersin
gāhīce şehi sipāh idersin
- erbāb-ı niyāza nāz sensin
Maḥmūdlara Eyāz sensin
- ta‘yīb olunur mı ‘aql-ı Mecnūn
dīvāne-i ḥikmetüñ Felātūn
- Leylī ser-i zülf-i kudretüñde
vārestelügi meşiyetüñde
- olsun mı zebūn Kūh-kenler
Şīrīn gibiye o taş dögenler
- 30 Ferhād'umuz mı Ḥaḳ işidür
kim ḥaḳ dise tağda Ḥaḳ işidür
- ey nātıka-bend-i jāj-ḥāyān
ıtlāk-kün-i zebān-i Ḥassān
- deryā-yı dehen cenābınuñdur
emvāc-ı süḥan kitābınuñdur
- kim dirdi kim eylesün ta‘azzum
yek ḳaṭreye cūşıṣ-ı tekellüm
- eyle ḥum-i feyzüñi ‘araḳ-rīz
peymāne-i nuṭḳum eyle leb-rīz
- 35 kām-ı dü-serā ḳatuñda lā-şey
şun şāğēr-i maṭlabum pey-ā-pey
- olmaz mı bu teşne kāma kāfī
yek ḳaṭresi kā’ināta vāfī

²⁹ olsun mı: olsun E

³⁰ Metinde فرهادیمر biçiminde.

gülrâr-ı devâtum eyle sîr-âb
kendine gele bu kîlk-i bî-tâb

naḥl-i kalemüm ser-âmed eyle
tâ lâyıḳ-ı na't-i Aḥmed eyle

**DER-NA'T-İ RESÛL-İ EKREM ŞALLA'LLÂHU 'ALEYHİ VE
SELLEM**

ey dîde hezâr ğıbta vü reşk
şaçduñ gül-i kâma reşḥa-i eşk

40 çâk olmağa bak kim ey girîbân
âmâde ḳumâş-ı sevb-i iḥsân

ey dâğ-ı derûn olma nevmîd
ḳıl tâb-ı derûnı hem-çü ḥurşîd

bâğ-ı dili lâlezâra döndür
her âhı birer hezâra döndür

ol ba'd-ez-în isteyüp 'inâyet
cüyende-i merhem-i şefâ'at

ey dest-i füsûs olma me'yûs
olmaḳda sa'îd baḥt-ı menḥûs

45 efsûsı ḳo kim görindi el-ân
ser-pençe-i bî-kesâna dâmân

ḥasret-keş-i maḳdemiydi her dem
biñ yıl yaşadı cenâb-ı Âdem

ol dürr-i yetîmi Nûḥ sezdi
deryâları hep aradı gezdi

Yûsuf'da görindi vech-i pâki
Ya'ḳûb anuñ oldu derd-nâki

⁴⁴ füsûs: mesûs E; olma: evân E

⁴⁵ efsûsı: efsûs E

⁴⁸ görindi: كوندی E

- ey naḥl-i kalem hezār müjde
açduñ yine nev-bahār müjde
- 50 nev-bülbül-i gülşen-i şafâsın
güyende-i na‘t-i Muştafâ’sın
- gülrârına kıldı nuṭkuñı gül
dîbâçe-tırâz-ı nüşâ-i kül
- sultân-ı serîr-i *ķābe ķavseyn*
ḥākân-ı yegâne şâh-ı kevneyn
- nür-efgen-i âsmân-ı lâhût
cevher-dih-i ḥāk-dân-ı nâsût
- şükr it seni kıldı Rabb-i Mennân
gencîne-i şeb-çerâğ-ı ‘irfân
- 55 ‘arz-ı güher eyle âsmâna
kıl bezl-i ‘aṭâ Kerübiyân’a
- vaşf eyledi çünki Ḥaḳ şifâtın
naḳl eyleme ḳaldı mu‘cizâtın
- evşâfına bes degül mi ḳur’ân
ister mi diğer delîl ü bürhân
- imkânda mı mu‘cizâtın iḥşâ
aḥcâr u ḥaşâ olursa güyâ
- ayva gibi ol şeref-sitâre
itdi meh-i çerḫi iki pâre
- 60 engüştini eylemişdi Mevlâ
ser-çeşme-i âb-ı feyz-baḫşâ
- mir’ât ḳılınca Zât-ı Muṭlak
üftâde ider mi sâyesin Ḥaḳ
- baḫş eyler iken hümâya efser
olsun mı zübâb sâye-güster

işden mi degülse de muhaqqak
bir şahreyi eylemek mu'allak

ref' itmiş idi anuñçün Allāh
turmağda bu bî-sütün ħargāh

65 tecdīd kıl ey kalem vuzūyı
dök ħāk-i niyāza āb-rūyı

kıl secdegehūñ meṭāf-ı Aḳṣā
tesbīhūñ ola beyān-ı *esrā*

ol şadruñı şaḳḳ ile güher-rīz
kıl nūr-ı ma'ānī ile leb-rīz

koymaz seni pest ol ser-efrāz
mi'rācını vaşfa itdūñ āgāz

NŪR-I HER SİRĀC DER-MENĶABET-İ Mİ'RĀC

bir gice ki pādişāh-ı *levlāk*
şevḳiyle dōşendi taht-ı eflāk

70 tölmiş idi zevḳ-i da'vetiyle
bu ħavz benefşe şerbetiyle

olmışdı zemīn zamān Ka'be
bir ḳara giyüp cihān Ka'be

bir gice ki māh-ı Leyletü'l-ḳadr
biñ ṭolsa degül o giceye bedr

muhtāc mı bedr-i zer-nişāna
gün toğdı o gice āsmāna

bir gice ki necm-i baht-ı rūşen
maḳcūb siyeh-sitāresinden

75 mihr oldı o gice pāre pāre
her pāresin itdi bir sitāre

⁶⁷ şadruñı: metinde صدریكى biçimindedir.

biñ çeşmile oldı hāke nāzır
kimdür göreyüm diyü müsāfir

çerh itdi be-hük-m-i ittişālāt
peydā vü nihān nice hālāt

zīrā ki şeb-i vişāl idi ol
hem farq u hem ittişāl idi ol

ecrām-ı felek idüp telāhūq
birbirine eyledi tesābuq

80 mihmān-ı Hudā'yı der-dü-'ālem
görmek idi bir qadem muqaddem

yaqmışdı o gice Ümmehānī
ol māha çerāğ-ı mīzbānī

maḥbūb-ı Hudā'yı kıldı da'vet
itmez mi nevāl-i Haqq'a minnet

mişkāt-fürüz-ı şām-ı İsrā
nūr-ı qademiyle itdi ihyā

ol beyt-i şerefde bāb u revzen
birbirine didi "dīde rūşen"

85 olsun mı o hāne kim karanlık
itmiş ola 'arşa nerdübānlık

ta'yīn buyurınca ḥ'ābgāhın
çerh itdi visādesi külāhın

şanmañ germin [ki] itdi teb'īd ?
bālīnlık eylemişdi ḥurşīd

nergisler olınca ḥ'āba mā'il
gülzār-ı vişāle oldı vāşıl

vaḥdetde iken o zā'ir-i quds
nā-gāh irişdi Ṭā'ir-i quds

⁷⁵ pāresin: pāyesin E

⁸⁷ germin: metinde كرمك (keremūñ, kirmek?)

- 90 nev-mansıbına getürdi yarlıg
fermân-ı Hudâ'yı kıldı teblîg
- dinmez ki o şâhı itdi bîdâr
itmişdi ezelde Hâk haber-dâr
- didi o eyâ Habîb-i Mevlâ
hasret-keş-i maqdemüñdür aqşâ
- emr itdi baña ki Zât-ı Akdes
câyüñ ola kıble-i Mukaddes
- ervâh-ı rüsül cemâ'at anda
sensin idecek imâmet anda
- 95 peyveste kıyâmuña felekler
şaf-beste selâmuña melekler
- ıştâbl-ı 'inâyetüñden Allâh
gönderdi senüñçün ey şehen-şâh
- bir raşş adı Burâk-ı raşşân
ahlâkı melek cemâli insân
- bir aq ki ol Burâk-ı berrâk
meftûn şabâh-ı hayr-ı âfâk
- pîrûze-i çerhi kıl degül çok ?
zülfinde yedi delikli boncuq
- 100 ol raşşa 'inân-ı 'azmi Hallâk
kıldı yed-i kudretiyle ıtlâk
- pehnâ-yı reviş zemîn-i tengî
sür'at didügüñ dem-i direngî
- 'azm eyle ki ey felek-semendim
teşrîfüñe muntazır efendim

⁹⁹ pîrûze-i çerhi: pür-zerre çerhi E

¹⁰¹ didügüñ: Metinde دیدیگک

- āmāde kıldı meclis-i hāş
ancak saña hāş o bezm-i ihlāş
- çün buldı yerin rüsüm-ı da‘vet
ol rahşı getürdi peyk-i hazret
- 105 itdükde ‘inān-ı ‘azmi der-dest
bālaları kıldı Hakk aña pest
- ol cevher-i ferd-i kân-ı imkân
zîn-hāneyi eyledi nigîn-dân
- pervāza henüz açmadan bāl
menzil-geh-i kuds’e irdi fi’l-hāl
- itmiş idi zātını müseccel
ol mescide Hakk imām-ı evvel
- hakkā ki edā-yı hizmet itdi
ervāha o şeb imāmet itdi
- 110 tesbîhi olup rehîn-i tekbîr
kaldurdu du‘āya dest-i tevķîr
- dergāh-ı Hudā’ya kıldı der-hāl
evvelce niyāz-nāme irsāl
- ‘azm itdi du‘ā-yı müstecābı
düşdi peyine hemān cenābı
- berk urdı süm-i burāk-ı rahşān
h’āb-ı şebi eyledi perişān
- dünyāları tutdı bāng-i eyvāh
gerdümü şadā-yı hamdü li’llāh
- 115 ağılarsa n’ola bu hāle dünyā
korķutmuş idi gözin Mesîhā
- ol yekke-süvār-ı Sidre-mahmil
çerh-i yekümi idince menzil

gördükde Burâk'ın itdi 'irfân
'arz eyledi mâh na'l-i tâbân

rüyında kelef olup bedîdâr
mîrâhurı olmadı ħarîdâr

başduğda düvüm sipihre pâyın
'arş itdi 'Uṭārid'ün sarâyın

120 ol şâ'ir-i hoş-nüvîs-i eflāk
mıstar gibi itdi sînesin çāk

teşrîfine nazm idüp kaşîde
nağş eyledi şafḥa-i ümîde

'arz eyledi mihrini şebāngāh
mağbûli ide o mâhuñ Allāh

KAŞİDE-İ ĀFERİNİŞ DER-SİTĀYİŞ-İ NÜR-İ ÇEŞM-İ BİNİŞ

ey cān-ı cihān-ı āferîniş
peydâ vü nihān-ı āferîniş

der-bāğ-ı kadīm-i nev-bahāret
bergîst ḥazān-ı āferîniş

125 ez-gendüm-i ḥāl-i rüyet Ādem
der-yâft cihān-ı āferîniş

yek cür'a-i sāğır-i zuhūret
cüş u feyezān-ı āferîniş

ez-tîr-i nigāh-ı nāzuket yâft
āvāz-ı kemān-ı āferîniş

ez-cism-i tu yâft kâleb-i ten
bî-reyb revān-ı āferîniş

¹¹⁹ sarâyın: herâyin E

¹²⁷ kemān: kemāl E

- geştend zi-şevk-i maḳdem-i tu
ābiste zenān-ı āferīniş
- 130 perdāht zi-nūr-i tu cihān-rā
ḳāleb-dih-i cān-ı āferīniş
- na‘t-i tu be-īn şeker edā kerd
şīrīn-lebān-ı āferīniş
- manzūme-tırāz-ı ḥüsn-i tekvīn
dīvān-ı lisān-ı āferīniş
- maṭlūb-ı revendegān-ı maḥşer
maḳşūd-ı zamān-ı āferīniş
- hem melce’-i rüsteḥīz-i ‘avdet
hem kehf-i emān-ı āferīniş
- 135 ez-ḥurd kelān su’āl kerdem
ez-ḥurd kelān-ı āferīniş
- goftend Muḥammedest mihter
ez-pādişehān-ı āferīniş
- ‘āciz be-sitāyiş-i ḳudūmet
çendīn zebān-ı āferīniş
- der-vaşf-ı tu kā’ināt noḳta
ān noḳta dehān-ı āferīniş
- īn cān ki be-ceyb-i ten giriftem
ez-cevher-i kān-ı āferīniş
- 140 bāşed ki fedāt tā ne-bīnem
ḥusrān-ı dükān-ı āferīniş
- bī-şerm ü edeb zi-kilk-i ‘İzzet
kerdem hezeyān-ı āferīniş
- ma‘zūrem ez-ān ki ḥāmeem şod
ḥayrān ḥayrān-ı āferīniş

- ez-şevk-i nevâle-i tu kerdem
terk-i ser-i h̄ñ-ı âferîniş
- h̄ñhem ki nemî-şevem be-ferdâ
rüsvey miyân-ı âferîniş
- 145 bā-mihr-i tu mî-şevem çü Bircîs
ez-mu‘teberân-ı âferîniş
- vaşfet be-çi-güne mî-kuned halk
hayrân[-ı] dehân-ı âferîniş
- ber-ħirmen-i cān-ı düşmenet bād
her berķ-i cehān-ı âferîniş
- gördükde o şāh ‘arz-ı hālın
def‘ eyledi luḫ ile melālin
- baḫş itdi cevāyız-i firāvān
iḫsān kılındı ka‘b-ı Ḥassān
- 150 çerḫ idi murakka‘-ı zer-endūd
bir kıt‘ası ile itdi hoşnūd
- oldukda tarabgeh-i sivüm cāy
āğāze-i Zühre oldı eyvāy
- destinde tutardı deff-i Māhı
pür-velvele eylemişdi rāhı
- engüşti kılup şikeste deffin
söndürmedi luḫı tāb u teffin
- der-ḫāl idüp ol neşīdi beste
‘arz itdi gelüp şikeste-beste
- 155 ber-vefk-i murabba‘ oldı çārüm
kondukda o kuḫb beyt-i encüm

¹⁴³ ser-i: sîr-i M

¹⁴⁶ hayrân-ı: hayrāneş M, E

¹⁵³ deffin: fen E

Hurşide vekîl idi Mesîhâ
şevkıyle iderdi leyli ihyâ

zer-mîh-i Burâk idüp kifâyet
yokdı o şeb Āfitâb'a minnet

itdi sefer-i sipihr-i pencüm
Behrâm' uñ öterdi qalbi güm güm

ders açdı şeşümde h̄'âce-i kül
neşr-i güher itdi bî-te'emmül

160 'arz eylese cevherin yeridür
kim h̄'âce-i çerh Müşterîdür

derbânı olınca şâh-ı heftüm
emşâline eyledi teqaddüm

varmış Zühal' uñ şerefli başı
kim oldı harîmine tavâşî

söndi felegüñ gice şafâsı
Kürsî'ye irince irtikâsı

oldı felekü'l-burūca mihmân
kıldı Hamel'in yolında qurbân

165 Şevr eylemese batâ'et icrâ
gerdünesine olurdu mühdâ

kıldı nigeş-i tabîb-i 'âlem
'ayn-ı Sereţân'ı dâfi'-i gam

dâmâdını eyledi Esed bād
âhû-yı murâda oldı şayyād

çün Sünbüle'ye nigâh kıldı
mümtâzter-i giyâh kıldı

evşâfın idüp zebân-ı hâli
Mîzân'ı güherle kıldı mâlî

- 170 dārū-yı şefâ' atıyla Hallāk
 'Aķreb'deki zehri itdi tiryāk
 ķavs oldı daķıl-i İbn-i Vaķķāş
 ķadd-i ĥamı ķıldı 'arz-ı iķlāş
 bir ķabza virüp giyāh-ı iķsān
 ķıldı ĥareminde Cedy'i ĥayrān
 itmek içün āb-ı Delv'ini pāk
 dökdi ayađına ķāh eflāk
 Yūnus meger eylemiş şikāyet
 Hūt oldı ġarīķ-ı baķr-i ĥaclet
- 175 cūş eyleyicek yem-i şefā'at
 ġarķ itdi Neheng'i āb-ı raķmet
 Şi'rā ki şa'ır-i raķşı oldı
 dil-sīr-i 'aķā vü baķşı oldı
 baķdukda Sūhā'ya ol sehī-ķad
 reşķ eyledi ķāmetine ĥarķad
 şeh-zādelerin idüp behāne
 baķş eyledi tāc Ferķadān'a
 ġarķ oldı o baķr-i feyz-nāke
 reşķ itdi o şeb semek Simāk'e
- 180 ġormiş degül öyle nūr-ı cebhe
 maķcūb-ı şu'ā'ı oldı Cebhe
 ķandīlinūñ eyledi Sūreyyā
 her gice uyarmasın temennā
 söndürdi ķerāġ-ı düşmenānı
 lutfiyla Sitāre-i Yemānī
 yüz sürdi sitāregān serāser
 olmışdı ĥıbār-ı rāhı aķter

- ‘arş āye tükendi devr-i eflāk ?
 185 eflāk toplup mişāl-i kıdre
 zarf oldu zülāl-i ‘aşka Sidre
- bir yaña gidüp berīd-i ḥazret
 geldi eşer-i nüvīd-i ḥazret
- hicr ile yanup cenāb-ı Cibrīl
 oldu ciğeri kebāb Cibrīl
- Refref gelüp itdi ‘arz-ı ḥidmet
 anuñ daḥi buldı rāhı gāyet
- esvāk-ı ḥicāblar geçildi
 evrāk-ı kitāblar geçildi
- 190 elfāz u ḥurūf imiş mezāhir
 ma‘nī-i ḥaḳīḳat oldu zāhir
- yār eyledi yāre ‘arz-ı dīdār
 aḡyār ne ḡam iderse inkār
- āyīnesine görindi kendi
 Allāh bilür ki söz tükendi
- rahmeyledi züll-i ḥāk-dāna
 indi hümā bu āşiyāna ?
- mihmān ile mīzbāna mā-beyn
 yok kim gire lafz-ı ṭarfetü’l-‘ayn
- 195 bir ān idi ān içinde ol ān
 derk eylemez anı ‘aḳl-ı insān
- beş gül ḳoparup o ḡülsitāndan
 aḥbābına tuḥfe ḳıldı andan
- farz oldu nevā-yı pencgāne
 bu bāḡda ‘andelīb olana

¹⁸⁵ zarf : ṭarf E

¹⁹³ ^b Vezin aksiyor.

olsun şalevât-ı bî-nihâye
mihmân-ı cenâb-ı Kibriyâ'ya

luţf itdi suķâta-i keremden
nân-pâre getürdi ol ni'amdan

200 yâ Rab be-cemâl-i hâzret-i tu
yâ Rab be-celâl-i 'izzet-i tu

yâ Rab be-şeb-i vişâl-i Aḥmed
yâ Rab be-seyâhat-i Muḥammed

yâ Rab be-şabâḥ-ı rûz-ı taşdıķ
yâ Rab be-şafâ-yı şıdķ-ı Şıddıķ

itdüm saña dīnümü emânet
şeytân şaķın itmesün ḥıyânet

cürm olsa da gam mı bî-nihâyet
maḥbûbuñ ider baña şefâ'at

205 zîrâ ki kebîre-kâr-ı ümmet
ger iki ise birisi 'İzzet

var mı keremüñden özge varum
yoķ varsa bu gün yarın kararum

DER-MENĶABET-İ ĆEHÂR-YÂR-I GÜZİN

çün buldı esâs beyt-i imân
lâzımdur aña çehâr erkân

tavşîf-i ekâbir-i şahâbe
ser-nâme degülse bir kitâba

disün mi kitâb ol kitâba
Bihzâd çekerse de kitâbe

²⁰⁵ kebîre-kâr: kebîregân E

²⁰⁹ disün mi: dimesün mi E

- 210 üstād ise daḥi iden ityān
ider ‘acemīligin nümāyān
- erkāndur ol de‘ā’im-i çār
anlarla tūrur binā-yı ikrār
- Bū-Bekr ü ‘Ömer ‘Alī vü ‘Osmān
tertīb ile vezne yoḡdur imkān
- çün gelmeye vezne ol cevāhir
kıymetleri de olur mı zāhir
- olduḡda dü-çeşm ile nıgehbān
ḡanḡısı görür bilür mi insān
- 215 her biri idi dü-çeşm-i Aḡmed
ayırmadı anları Muḡammed
- şekk itmeyüp oldu ḡidmetinde
yek-dīgerinüñ ḡilāfetinde
- her birisi mażhar-ı revātib
zāhirdedür anlara merātib
- Şiddīḡ ola ḡārda mülāzim
ḡayder ola pisterine ‘āzim
- Fārūḡ ide düşmenānı terhīb
‘Osmān ide düstānı tertīb
- 220 fikr ile bu rütbe fark olunmaz
icmā’-ı ḡıredle ḡarḡ olunmaz
- ol ‘aḡl ile Rāfiżī-i ser-sem
olursa n’ola ḡar-i cehennem
- birbirine anlar oldu vāriş
ḡaldı geri bir alay mebāḡiş

²²¹ Rāfiżī: Rāzī E

her biri bir ihtimâle düşdi
çok fırka reh-i d'alâle düşdi

'İzzet şıgınuş cenâb-ı Hakk'a
sünnetle uyup Kitâb-ı Hakk'a

225 dört ter güli tâc idüp o çarı
zeyn eyledi re's-i iftihârî

aşhâb-ı diger ki muhtedâdur
her biri nücüm-ı ihtidâdur

sıbteyn-i Resûl hem huşûşâ
Zehrâ vü Hadîce vü Humeyrâ

ezvâc-ı muṭahharât evlâd
a'mâm-ı Nebî vü âl ü aḥfâd

'ammât ü benât ü hâl ü hâlât
Hak'dan ola mazhar-ı taḥiyyât

230 mevlâ vü ilâh cemî'-i huddâm ?
Mevlâ'dan ola qarîn-i ikrâm

düşmenlerine hezâr la'net
gülşenlerine hezâr rahmet

DER-SİTAYİŞ-İ HAZRET-İ PİR

yâ hazret-i Pîr dest-gîr ol
der-mânde-i vaşfuñam zahîr ol

feyzüñle zebânum oldı güyâ
sensin seni vaşf idende güyâ

tennûre-feşân-ı vaşfuñ oldum
boşdum nefes eyleyince ṭoldum

235 icrâ ide tâ ki cân bende
âyîñini ḥâneḳâh-ı tende

bu zerreñi hemçü mihr-i raşşān
kıl şevk-i kudūmuñ ile rakşān

dil-hānemi hāneķāhuñ eyle
ezķārımı āh u vāhuñ eyle

destūr eyā şeh-i felek-cāh
kıl hāmemi rāz-ı nāza āgāh

neymiş bile kim o rāz-ı düşvār
tā ola niyāzdan haberdār

240 maṭlūb degül bu nāz-nāme
ancaķ sañadur niyāz-nāme

hāşā kalem itse nāza āgāz
elfāzum ider niyāza āgāz

elfāz bilür ki hep senüñdür
ol cevher-i münteķab senüñdür

leb-rīz cevāhirüñle kānum
tā aǵzına daķ ṭolı [dükānum]

bir cāhile keşf ola haķīķat
‘İzzet yetişür saña kerāmet

DER-ZİKR-İ BA‘Z-I EVLİYĀ-YI SÜĖAN

245 bir nefħa ‘ināyet itdi ‘Atṭār
güyā ki dimāǵum oldı gülzār

şundı baña hamsesin Nizāmī
öpdüm elin aldum intizāmı

Ėusrev baña şāygān virdi
ihsānını rāygān virdi

bir reşħa-i feyż şundı Cāmī
ṭoldurma o bādeden bu cāmı

²⁴³ dükānum: zekānum M; zekātum E

luṭf itdi kemîneye Nevâyî
virdi ney-i ḥāmeme nevâyı

250 yetdi baña himmet-i Fuzûlî
diñler mi kalem biraz fuzûli

bezl-i kerem eyleyüp ‘Aṭâyî
bây itdi benüm gibi gedâyı

‘aşkum benüm itdi ḥüsne gâlib
ol Şeyḥ-i celîletü’l-menâkıb

iḥsânlarıyla Rabb-i ‘izzet
virdi baña nuṭka kâbiliyyet

himmeleri baña ḥâzır olsun
inkâr iden anı kâfır olsun

255 yâ Rab kerem ü ‘inâyet eyle
eslâf-ı kirâma raḥmet eyle

yâ Rab kerem it be-nuṭk-i Ḥassân
kılsun baña ka’bın eyler iḥsân ?

DER-SİTÂYİŞ-İ ḤÂN MAḤMŪD

ben şâ‘ir-i pâdişâh-ı vaḳtem
meddâḥ-ı cihân-penâh-ı vaḳtem

ben pâdişeh-i serîr-i nazmum
Şâhî geçinür faķîr-i nazmum

endîşe ḥudūd-ı mâlikânem
ıklîm-i ḥayâl baş ḥânem

260 eslâfına ṭab‘um oldı fâ’ik
Ḥâķânî-i Rûm dinse lâyıķ

Şevket berây-ı ṭab‘-ı men kîst
"sultân-ı sūḥan menem dige nîst"

ger varsa o husrevün ‘adīli
mümkün ola ‘İzzet’ün meşīli

bir şā‘ire kaᅅı şāh-ı ‘ālem
ol şeh kadar itdi bezl-i dirhem

Bākī‘ye mi itdi Hān Süleymān
anuñ baña itdügince ihsān

265 hat çekdi merātib-i ‘alāya
Sāmī‘ye virilmedi bu pāye

bir medreseye Nedīm nā‘il
olmuş tūalum yine ne hāşıl

Vehbī‘ye virildi Anᅅariyye
geh Anᅅara gāh ᅅayseriyye

itdi baña ol şeh-i kerem-şān
birden Ğalaᅅa ᅅazāsın ihsān

sanmañ beni itdi Hān Maᅅmūd
ancaᅅ şu‘arā-yı Rūm’a maᅅşūd

270 itmiş mi Ebū-Nüvās’a Hārūn
bir beytile baᅅş-i māl-i ᅅārūn

ᅅok bāb-ı ‘atāyı eyledi daᅅ
görmüş mi bu himmeti Ferazdaᅅ

virmiş midür Enverī‘ye Sencer
yıldız saᅅışınca nuᅅre-i zer

itseydi şeh-i zamānı himmet
terk-i vaᅅan eylemezdi Şevket

bulsaydı ᅅaşīde ehli şā‘ib
olmazdı ᅅazelde nazmı ᅅālib

275 bir şā‘iri tā bu vaᅅte dek Haᅅ
memdūᅅına itmedi muvaffaᅅ

ol şāhuñ iken ne varsa varum
bī-hūde degül mi iftiḥārum

nesrīn-gül-i kabza-i 'atāsı
virdi baña Gülistān şafāsı

fāhr eylesün hezār-ı ḥāme
irgürdi o şeh bahār-ı ḥāme

Ḥaḳ gül yüzini güşāde kılsun
gül-gönçelerin şafāda kılsun

280 her kimse o şehriyāra düşmen
pinhān gerek āşikāre düşmen

her şeb ide kahr-ı Ḥaḳ şebīḥūn
her rüzınuñ ola dīgeri dūn

biñ sāl o şeh be-vefk-i maḳşūd
Ḥaḳ 'ākıbetin de ide maḥmūd

SEBEB-İ NAZM

bir gice bu bezmgāh-ı hayret
virmişdi süḥanda şamta nevbet

dillerde egerçi dāğ çokdı
bir yerde iki dudağ yokdı

285 pervāne o meclise sebū-keş
şahbā yerine şunardı āteş

bir dem-gūn dürr idi şurāḥī
virmiş idi kulkule terāḥī

çün bezmūñ idi nedīmi hayret
ḥāmüşlik idi medār-ı şoḥbet

sāğarçe-i dīdeye bakup ḥ'āb
eylerdi serābsuzlık işrāb

- çağlatmaz idi ḥabāb yaşın
ger bād-ı nesīm ezse başın
- 290 pervānelige idüp temesşül
şem‘üñ gülini alurdu bülbül
- miḳrāz-ı peri olursa sūzān
eylerdi diger maḥalde efgān
- fānūs idi öyle kim o gülşen
geçmezdi nesīm-i pā-be-dāmen
- leb-rīz idi dilde āh-ı ‘uşşāk
[cüş] eyler ise tayansun āfāk
- ḥurşīd celācili virüp tef
pinhān dögerdi sīnesin def
- 295 açmışsa da sīnesinde yāre
itmezdi fiğān kemān ne çāre
- ney zānūya yatdı ḥayretinden
kaldı o benān şehādetinden
- dīvāra serin ḳomışdı ṭanbūr
ḥaddüñ var ise ḳulağın bur
- resmiydi bu meclisüñ diger-gün
nev-‘ādeti fikr iderdi ḳānūn
- olmışdı ḥırāş sīne-i çeng
ḥasret-keşī-i zamān-ı āheng
- 300 varur idi rütbe-i cünūna
bir peşşe bağırsa erğanūna
- bezmüñ ider oldı vahşetinden
ḥayret daḥi ḥavf ḥasretinden
- ol mertebe kim zebānda ḥayret
yoḳdı sebebin su’āle ḳudret

²⁹³ cüş: hoş E

