



Sinema

Basın

Hikâye

Mimarî

Cumhuriyet'in  
100  
Yılında  
Türkiye'de

Modern Tarih

Modernleşme

Şiir

Roman

TÜRKİYE YAZARLAR BİRLİĞİ  
KONYA ŞUBESİ

2023



**CUMHURİYET'İN 100. YILINDA  
TÜRKİYE'DE**

**BASIN  
HİKÂYE  
TARİH  
ROMAN  
ŞİİR  
MODERNLEŞME  
MİMARİ  
SİNEMA**

**TÜRKİYE YAZARLAR BİRLİĞİ  
KONYA ŞUBESİ**

2023 YILI ETKİNLİĞİ  
(Cumhuriyetin 100. Yılı Etkinlikleri)

ISBN: 978-625-6807-13-6

Yayın Yönetmeni  
**AHMET KÖSEOĞLU**

Hazırlayan  
**SAFFET YURTSEVER**

Kapak ve Sayfa Tasarım  
**ZÜLEYHA ÖNAL**

Baskı  
**ÇİMKE YAYINLARI BASKI TESİSLERİ**

Fevzi Çakmak Mah. Yeni Matbaacılar Sitesi Yazar Cad. 10453 Sk. No: 25 Karatay  
KONYA

Tel: 0332 342 52 82

KTB Sertifika No:

**2023 KONYA**





# Cumhuriyet'in 100. Yılında. Türkiye'de

Basın - Hikâye  
Tarih - Roman  
Şiir - Modernleşme  
Mimarî - Sinema

Hazırlayan

**SAFFET YURTSEVER**

Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

2023



<b>4 Mart</b> DEPREMİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ Prof. Dr. Mehmet Görmez Düzenleyen : Prof. Dr. Hayri Erten Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>11 Mart</b> İNSANSIZ SAVAŞLARA DOĞRU Prof. Dr. Rüştü Gümrtürkün Düzenleyen: Hatice Süleyme Kurt Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>18 Mart</b> Vefatın 75. Yılı Dolmuş "UNESCO Açık Yazarlar" ve "RAMAZAN KUR'ANININ AYDINLIK YÜZÜ" ASİK VEYSSEL Doç. Dr. Kamal Adı GYNAS Doç. Dr. Onur AYMAK Doç. Başkani Prof. Dr. İdris Nebi Uysal Düzenleyen: Emine Kübra Güden Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>25 Mart</b> Ramazan Askına RAMAZAN İKLİMİNDE MÜSLÜMAN DUYARLILIĞI Prof. Dr. Ahmet Yaman Düzenleyen : Nihat Abayhan Yer: İ. Halk Kitaphanesi
<b>1 Nisan</b> Ramazan Askına RAMAZAN, KURAN VE MANEVİYAT Prof. Dr. Ali Öge Düzenleyen : Salih Sebati Eröz Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>8 Nisan</b> Ramazan Askına HADİSİLERLE RAMAZAN İKLİMİ Prof. Dr. Seyit Avcı Düzenleyen: Cemil Paşak Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>15 Nisan</b> Ramazan Askına KUR'ANDA İNSAN Dr. Refik Oral Düzenleyen: Ömer Lütfi Eröz Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>6 Mayıs</b> 750. Vuslat-Yılı Dolmuş CUMHURİYETİN İLK DÖNEMİNDE MEVLANA MÜTERCİMLERİ 1 Prof. Dr. Ahmet Güner SAYAR Doç. Dr. Yakup SAFAK Düzenleyen : Doç. Dr. Nurİ ŞİMŞEKLER Yer: İ. Halk Kitaphanesi

<b>13 Mayıs</b> AKILSIZ VE DÜŞÜNCESİZ LUMUTLAR Atayoz Müftülüğü Düzenleyen : Ahmet Şükri Kılıç Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>20 Mayıs</b> FUTBOL SADECE FUTBOL MU? Adilla Türkler Düzenleyen: Mustafa Güden Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>27 Mayıs</b> NECİP FAZİL KISAKÜREK SANATI VE DÜŞUNCESİ Anadolü Mektebi Öğrencileri Düzenleyen: Aygül Kon Yer: İ. Halk Kitaphanesi
---	--	--

<b>3 Haziran</b> Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Basınıyla KONYA BASIN-YAYINI Prof. Dr. Caner Arabacı Prof. Dr. Adem Demiryaz Prof. Dr. Süreyyan Ayhan Düzenleyen: Prof. Dr. Ahmet Tarhan Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>10 Haziran</b> Vefatın 26. Yılı Dolmuşunda ÇANTİ ZARIFOLUNGAN MATRİBALAR (brahim Zarfıoğlu (Hayri)) Vefatın 1. Yılında MEVLANA İDRİS ZENCİN (Kahin Zengin) (Hayri) Düzenleyen: Hatice Kübra Ögür Yer: İ. Halk Kitaphanesi	<b>17 Haziran</b> Cumhuriyetin 100. Yılında TÜRK HİKAYEÇİLİĞİ Necip Tosun, Hüzzeyme Yeğin Koçak İnanlıhan Avcı, Ali Karayalın Düzenleyen : Rahime Çay Yer: İ. Halk Kitaphanesi
--	--	---

<b>8 Temmuz</b> FOTOGRAFİN SEYR-Ü SEFERİ Altın Käte / Saydam Gösteri Hakan Bahçeci Kenan An Düzenleyen: Öznur Ergün Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>22 Temmuz</b> KONAR ÇÖÇERLER Belgesel Film Gösterimi Yönetmen Şenol Çam Düzenleyen: Saffet Yurtsever Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>29 Temmuz</b> ORMAN VATANDIR ÇANAKKALE RUHU Belgesel Gösterimi Mehtem Sabahan Düzenleyen: İbrahim Dıvarcı Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	Temmuz Ayı Saydam Gösteri ve Belgesel Sayı Programlarımızı 21.00'de Başlayacaktır.
--	---	--	--

<b>2 Eylül</b> Cumhuriyetin 100. Yılında MODERN TARİHİMİZ Prof. Dr. Bekir Biçer, Doç. Dr. Yakup Kaya, Prof. Dr. Feridun Ata Düzenleyen : Zafer Karakus Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>9 Eylül</b> Vefatın 105. Yılında MAHMUT ESAT SEYDİŞEHİRİ Prof. Dr. Adem Esen Düzenleyen: Bekir ŞAHİN Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>16 Eylül</b> Cumhuriyetin 100. Yılında TÜRK ROMANI Prof. Dr. Kamal Kahramanoğlu Doç. Dr. Erten Ergün Dr. Gülşün Koper, İsmail Özen Düzenleyen: Dr. Sena Küçük Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>23 Eylül</b> Cumhuriyetin 100. Yılında TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ ÖZÜRLÜLERİN İÇİN MEVLANA ŞİİR SÖLENİ Düzenleyen: Vural Kaya Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi
<b>7 Ekim</b> Cumhuriyetin 100. Yılında TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ Prof. Dr. Mehmet Akgül Prof. Dr. Mustafa Tekin Düzenleyen: Doç. Dr. Ahmet Akman Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>14 Ekim</b> OSMANLI - KARAMANOĞLU MÜNAŞEBETLERİ Prof. Dr. Alameddin Aköz Düzenleyen: Prof. Dr. Ahmet Çaycı Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>21 Ekim</b> Cumhuriyetin 100. Yılında TÜRK MİMARISI VE PLANLAMASI Prof. Dr. Ahmet Akkan Prof. Dr. Çağlar Meşhur Y. Min. Fevza Yazar Düzenleyen: Mihrimah Şenol Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>28 Ekim</b> SEHİR VE MEDENİYET Prof. Dr. Şükri Karatepe Düzenleyen: Doç. Dr. Ahmet Akman Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi

<b>4 Kasım</b> TUFAN HİKAYELERİ ESKİ KONYA GÖLÜ CEVRESİ YERLEŞİMLERİ Prof. Dr. Hasan Bahar Düzenleyen: Zafer Karakus Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>11 Kasım</b> Cumhuriyetin 100. Yılında TÜRK SINEMASI Burçak Evren Dr. Süleyman Duyar Hasan Hüseyin Toydemir P. Başkani Prof. Dr. Aytekin Can Düzenleyen: Prof. Dr. Ahmet Tarhan Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>25 Kasım</b> KUR'AN ARKEOLOJİSİ Prof. Dr. Güngör Karauğuz Düzenleyen: Ahmet Demirel Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi
<b>9 Aralık</b> 750. Vuslat-Yılı Dolmuş CUMHURİYETİN İLK DÖNEMİNDE MEVLANA MÜTERCİMLERİ 2 Prof. Dr. Dilaver GÜZER Doç. Dr. Nurİ ŞİMŞEKLER Düzenleyen : Elif Kılıçoğlu Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>16 Aralık</b> 750. Vuslat-Yılı Dolmuş PİR-İ SANİ DİVANE MEHMET ÇELEBİ Şiirleri ve Bestelenmiş Eserleri Doç. Dr. Mustafa Çapan Düzenleyen: Melahat Ünkmez Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi	<b>23 Aralık</b> Mehtem Atila Çaycı'nın 100. Doğum Yılı Dolmuş MEHMET AKIF İN ENNE Düzenleyen: Sadık Göçke Yer: Tantavi Kültür Sanat Merkezi

tyb\_konya  
tybkonya  
tybkonya.org.tr  
0332 350 45 25  
tybkonya42@gmail.com

3-10 Haziran 2-16 Eylül  
7-21 Ekim 11 Kasım

Cumhuriyet  
100.yıl

25 Mart  
1-8-15 Nisan

Ramazan  
Askına

6 Mayıs  
9-16 Aralık

SEB-  
ARUSI

Programımız  
14:00  
'da Başlayacaktır.

750. VUSLAT  
İBRAHİM

TYBKONYA  
TYBKONYA  
ŞUBESİ

CANLI  
YAYIN



## İÇİNDEKİLER

BİZDEN - SAFFET YURTSEVER .....	11
<i>Hazırlayan / TYB Konya Şb. Yön. Kur. Üyesi</i>	
ÖN SÖZ - AHMET KÖSEOĞLU .....	13
<i>TYB Konya Şube Bşk.</i>	
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI .....</b>	<b>17</b>
YEREL GAZETECİLİK.....	19
<i>Dr. Öğr. Üyesi ADEM DEMİRSOY</i>	
MODERNLEŞME VE TÜRK BASINI .....	33
<i>Prof. Dr. BÜNYAMİN AYHAN</i>	
KONYA BASINININ EN'LERİ .....	48
<i>Prof. Dr. CANER ARABACI</i>	
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	54
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRK HİKÂYECİLİĞİ .....</b>	<b>57</b>
ÖYKÜDE KADIN SESİ.....	98
<i>HÜZEYMA YEŞİM KOÇAK</i>	
İBRET LİK ÖYKÜDEN HİKMET ÖYKÜSÜNE .....	107
<i>HANDAN ACAR YILDIZ</i>	
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	111

<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE MODERN TARİHİMİZ .....</b>	<b>113</b>
KOPUŞ VE YENİLENME .....	121
<i>Prof. Dr. BEKİR BİÇER</i>	
LOZAN'A GİDEN YOL .....	125
<i>Prof. Dr. FERİDUN ATA</i>	
TARİH ÖĞRETİMİ VE METODOLOJİSİ .....	135
<i>Doç. Dr. YAKUP KAYA</i>	
BASINDA ÇIKAN HABERLER .....	150
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRK ROMANI.....</b>	<b>155</b>
DİVAN ŞİİRİ VE ROMAN İLİŞKİSİZLİĞİ.....	160
<i>Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU</i>	
ROMANIN DAYANDIĞI FELSEFİ TEMELLER.....	167
<i>İSMAİL ÖZEN</i>	
ROMANDA KADIN .....	175
<i>Dr. Öğrt. Üyesi GÜLSÜN KOÇER</i>	
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	190
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ.....</b>	<b>197</b>
<b>BİRİNCİ OTURUM.....</b>	<b>199</b>
<i>AHMET KÖSEOĞLU TYB- Konya Şube Başkanı</i>	200
<i>Prof. Dr. KAZIM ARICAN - TYB Genel Bşk. ve ASBÜ Rektörü</i>	203
<i>D. MEHMET DOĞAN - TYB Onursal Bşk.</i>	205
ŞİİRİN SEYRİ.....	210
<i>İBRAHİM DEMİRCİ - Şair</i>	
ŞİİR CUMHURİYETİ .....	214
<i>HÜSEYİN AKIN - Şair</i>	
EDEBİYATTA KANON MESELESİNE YARINDAN BAKIŞ .....	221
<i>ÖZCAN ÜNLÜ - Şair</i>	

ŞİİR YAZILDIKÇA YENİDİR.....	230
OSMAN ÖZBAHÇE - <i>Şair</i>	
<b>İKİNCİ OTURUM.....</b>	<b>241</b>
YÜZYILIN TÜRK ŞİİRİ VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ .....	243
A. ALİ URA - <i>Şair</i>	
TÜRK ŞİİRİNİN İLERLEYİŞİ.....	270
ATAKAN YAVUZ - <i>Şair</i>	
ŞİİRİN TÜRKİYE YÜZYILI .....	275
SİDDİK ERTAŞ - <i>Şair</i>	
<b>ÜÇÜNCÜ OTURUM.....</b>	<b>280</b>
TÜRK ŞİİRİNDE ÇEVİRİNİN ROLÜ.....	283
YUNUS EMRE ALTUNTAŞ - <i>Şair</i>	
KADIN ŞAİRLERİN KELİMELERİ.....	295
AFRÂ ALTUĞ - <i>Şaire</i>	
ŞİİRİMİZİN YÜZYILLIK YOLCULUĞU.....	300
EMRE ÖZTÜRK - <i>Şair</i>	
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	304
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ.....</b>	<b>315</b>
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ ve DİN.....	318
Prof. Dr. MEHMET AKGÜL	
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ.....	327
Prof. Dr. MUSTAFA TEKİN	
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	355
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI .....</b>	<b>359</b>
CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'NİN PLANLAMA DENEYİMİ .....	362
Prof. Dr. Ahmet ALKAN	



TÜRKİYE'DE PLANLAMA TARİHİ.....	388
<i>Prof. Dr. MEHMET ÇAĞLAR MEŞHUR</i>	
SON YÜZYILDA KONYA MİMARLIĞINA DAİR.....	405
<i>Y. Mim. MÜMİNE FEYZA YARAR</i>	
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	436
<b>CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'DE TÜRK SİNEMASI.....</b>	<b>441</b>
SİNEMA TARİHİ .....	449
<i>BURÇAK EVREN - Sinema Yazarı</i>	
YÖNETMEN ÇOK OKUMALIDIR.....	529
<i>Dr. SÜLEYMAN DUYAR</i>	
SİNEMAYA SOSYO-POLİTİK YAKLAŞMAK .....	538
<i>HASAN HÜSEYİN TOYDEMİR</i>	538
BASINDA ÇIKAN HABERLER.....	551



KONYA  
İl Millî Eğitim Müdürlüğü

# Yazarlarımız Okullarda



Türkiye Yazarlar  
Birliği  
Konya Şubesi

23  
MART  
PERŞEMBE

Prof. Dr.  
Caner Arabacı  
MERAM  
Tahrir Büyükkörükçü  
AİHL

30  
MART  
PERŞEMBE

Ahmet  
Köseoğlu  
BEŞŞEHİR  
Anadolu Lisesi



MEHMET  
AKİF ERSOY

D: 20 Aralık 1873  
Ö: 27 Aralık 1936

06  
NİSAN  
PERŞEMBE

Prof. Dr.  
Ahmet Çaycı  
SELÇUKLU  
Mahmut Sami  
Ramazanoğlu AİHL

27  
NİSAN  
PERŞEMBE

Vural Kaya  
SEYDİŞEHİR  
Anadolu İmam  
Hatip Lisesi



PROF. DR.  
FUAT SEZGİN

D: 24 Ekim 1924  
Ö: 30 Haziran 2016

11  
MAYIS  
PERŞEMBE

Prof. Dr.  
Ahmet Kazım  
Ürün  
AKŞEHİR  
Tark Buğra SBL

15  
MAYIS  
PAZARTESİ

Atilla Yaramış  
DOğANHİSAR  
Anadolu İmam Hatip  
Lisesi



NECİP FAZIL  
KISAKÜREK

D: 26 Mayıs 1904  
Ö: 26 Mayıs 1983

28  
EYLÜL  
PERŞEMBE

Sait Mermer  
KARATAY  
Okullar Bölgesi

03  
EKİM  
SALI

Zafer Karakuş  
SARAYÖNÜ  
Ladikil Ahmet Hüda  
Anadolu İmam Hatip  
Lisesi



NURETTİN  
TOPÇU

D: 20 Kasım 1909  
Ö: 10 Temmuz 1975

12  
EKİM  
PERŞEMBE

Yusuf Yıldırım  
EREĐLİ Lisesi

19  
EKİM  
PERŞEMBE

Salih Sedat  
Ersöz  
ÇİHANBEYLİ  
Güven Belgin Anadolu  
Lisesi



YUNUS EMRE

D: 1238  
Ö: 1328

26  
EKİM  
PERŞEMBE

Dr. Aziz Ayva  
ÇUMRA  
Anadolu Lisesi

02  
KASIM  
PERŞEMBE

Melihat Ürkmez  
HADİM  
Çok Programlı  
Anadolu Lisesi



ÂŞIK VEYSEL

D: 25 Ekim 1894  
Ö: 21 Mart 1973

21  
KASIM  
SALI

Vasfettin Yağız  
KARAPINAR  
İbrahim Gündüz  
Anadolu Lisesi

30  
KASIM  
PERŞEMBE

Hüzeyme  
Yeşim Koçak  
KULU  
Anadolu Lisesi



SEZAI  
KARAKOÇ

D: 22 Ocak 1933  
Ö: 16 Kasım 2021

21  
ARALIK  
PERŞEMBE

Prof. Dr.  
Ali Temizel  
KADINHANI  
Zeki Altındađ Anadolu  
Lisesi

28  
ARALIK  
PERŞEMBE

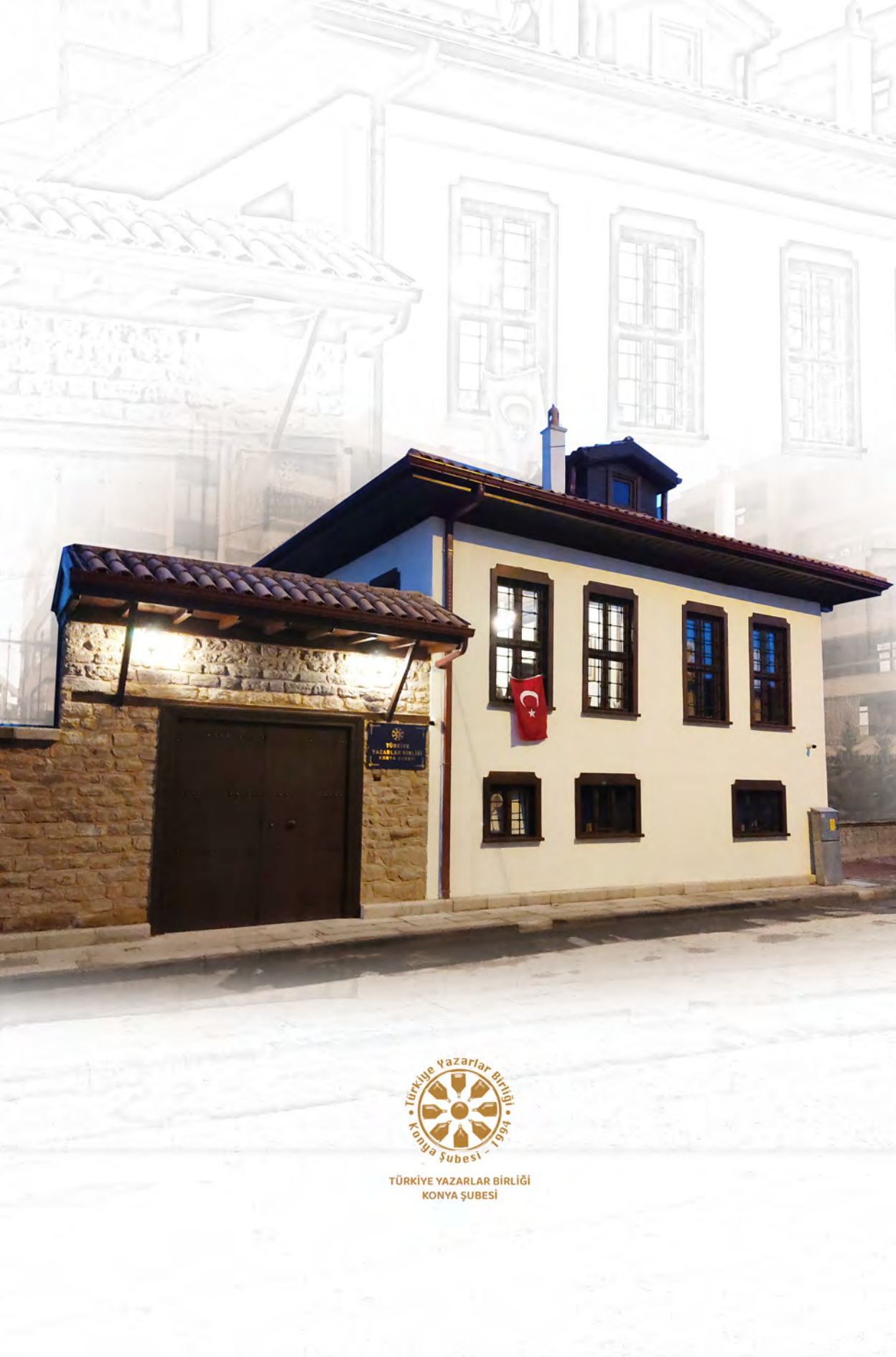
Doç. Dr.  
Nuri Şimşekler  
İLGİN  
Fen Lisesi



MEVLÂNÂ

D: 30 Eylül 1207  
Ö: 17 Aralık 1273

Derslerimiz saat **11.00**'de başlayacaktır



TÜRKİYE YAZARLAR BİRLİĞİ  
KONYA ŞUBESİ



## BİZDEN

**SAFFET YURTSEVER**

*Hazırlayan / TYB Konya Şb. Yön. Kur. Üyesi*

Cumhuriyet, yüz yaşını doldurdu. Bir asır geride kaldı. Biz de Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi olarak bu yüz yılı masaya yatıralım dedik.

Sanatta, kültürde, edebiyatta, estetikte, kısaca sekiz dalda, bu geçen yüz yılda nereden nereye gelmişiz, tıraşımızı önümüze koyalım dedik.

Basın yayında, hikâyede, romanda, şiirde, tarihte, mimarîde, sinemada ve modernleşmede kaç arşın yol almışız, konusunun uzmanlarından sempozyum ve panellerle tarihe kayıt düştük.

Cumhuriyet'in 100. Yılında Selçuklu Belediyesi ile birlikte bu sekiz programı, 2023 yılı başında planlayarak ilan ettik ve yıl içerisinde, kırktan fazla geleneksel program akışımız içerisinde değişik zamanlarda hem yüz yüze hem de sanal medya kanallarından gerçekleştirdik.

Gerçekleştirdiğimiz sekiz programın çözümlerini “söz uçur yazı kalır” felsefesiyle akıcı bir dil ile yazıya geçirerek kitaplaştırdık ve kütüphane raflarında gelecek nesillere miras bırakıyoruz.

Basın ve Yayın konusunu Prof. Dr. Ahmet Tarhan düzenledi. Panelistler Prof. Dr. Caner Arabacı, Prof. Dr. Bünyamin Ayhan ve Dr. Adem Demirsoy'du.

Türk Hikâyeciliği'ni Rahime Çay düzenledi. Panelistler Necip Tosun, Hüzeyme Yeşim Koçak ve Handan Acar'dı.



Modern Tarihimiz'i Zafer Karakuş düzenledi. Panelistler Prof. Dr. Bekir Biçer, Prof. Dr. Feridun Ata ve Doç. Dr. Yakup Kaya'ydı.

Türk Romanı'nı Dr. Sena Küçük düzenledi. Panelistler Prof. Dr. Kemal Karamanoğlu, Dr. Gülsün Koçer ve İsmail Özen'di.

Türk Şiirinin Seyri sempozyumu'nun 1.Oturumunda; Oturum Başkanı Şair Emre Öztürk, konuşmacılar Şair İbrahim Demirci, Şair Hüseyin Akın, Şair Özcan Ünlü ve Şair Osman Özbahçe'ydi.

2.Oturumda; Oturum Başkanı Şair Atilla Yaramış, konuşmacılar Şair A. Ali Ural, Şair Atakan Yavuz ve Şair Sıddık Ertaş'tı.

3.Oturumda; Oturum Başkanı Şair Vural Kaya, konuşmacılar Şair Yunus Emre Altuntaş, Şaire Afra Kutluğ ve Şair Emre Öztürk'tü.

Türkiye Modernleşmesi'ni Doç. Dr. Ahmet Akman düzenledi. Panelistler Prof. Dr. Mehmet Akgül ve Prof. Dr. Mustafa Tekin'di.

Türk Mimarisi ve Planlaması'nı Y. Mim. Mihrişah Şenalp düzenledi. Panelistler Prof. Dr. Almet Alkan, Prof. Dr. Çağlar Meşhur ve Y. Mim. Feyza Yazar'dı.

Türk Sineması'nı Prof. Dr. Ahmet Tarhan düzenledi. Panelistler Prof. Dr. Aytekin Can, Sinema Yazarı Burçak Evren, Dr. Süleyman Duyar ve Hasan Hüseyin Toydemir'di.

Bu kitap TYB Konya Şubesi'nin gelecek nesillere kültür sanat dallarında ne derece faaliyetler yaptığını göstermesi bakımından fikriyatımızın dinamiklerinin hafızalarda kalması için bir vesikadır.

Cumhuriyet'in 100.Yılına atfen planladığımız bu programların gerçekleşmesinde, kayıt altına alınmasında ve bu kitabın hazırlanmasında emeği geçen başta TYB Konya Şube Başkanımız Ahmet Köseoğlu'na, yönetim kurulu üyelerimize ve özellikle de maddî-manevî katkılarından dolayı Konya Selçuklu Belediyesi-ne teşekkür ediyoruz.

## ÖN SÖZ

**AHMET KÖSEOĞLU**  
*TYB Konya Şube Bşk.*

**T**ürkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi, Türkiye'nin zengin kültürel dokusuna ışık tutan bir misyonla faaliyet göstermektedir. Özellikle Cumhuriyet'in 100. yılında, ülkemizin son yüzyılda kat ettiği mesafe üzerine gerçekleştirdiğimiz çalışmalar, Türkiye'nin kültürel, sanatsal ve entelektüel evrimine dair önemli bir derinlik sunmaktadır.

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi, 1994 yılından beri Konya'da faaliyet göstermekte olup, 2002 yılından itibaren planlı ve programlı yıllık takvimlerle çeşitli kültürel-sanatsal etkinliklere imza atmaktadır. Önümüzdeki 2024 yılında yazarlar birliği Konya Şubesi kuruluşunun 30. yılını kutlayacak olup bu zamana kadar yüzlerce etkinliğe imza atmış; düşünceden sinemaya, sanattan hikâyeye, romana, şiire, yayınlanan kitaplara ve sergilere kadar geniş bir yelpazede faaliyetler gerçekleştirmiştir. Basın tarihinden başlayarak, Türk basını ve Konya basınına odaklanan programla, iletişim araçlarımızın nasıl evrildiğini ve toplum üzerindeki etkilerini anlamaya çalıştık. Bu bağlamda basının, Türkiye'nin şekillenmesindeki rolünü vurgulayarak, medya dünyasındaki değişimleri irdeledik.

Hikâye ve öykü başlığında, geçmişten günümüze Türk hikâyeciliğinin ve öykücülüğünün gelişimini ele aldık. Bu sayede





kültürümüzün derinliklerinde yatan anlatı geleneğini anlamak ve gelecek nesillere aktarmak adına önemli adımlar attık.

Modern Türk tarihini konu alan programımızla, 1900'lü yılların başından günümüze kadar olan 110 yıllık bir zaman diliminde ülkemizin geçirdiği siyasî, sosyal ve kültürel değişimleri analiz ettik. Bu, geçmişimizi anlamak ve geleceğe daha bilinçli bir şekilde ilerlemek adına kritik bir adımdı.

Roman ve şiir başlıklarında, edebiyatımızın derinliklerine daldık. Türk romanının ve şiirinin 100 yıllık serüvenini inceleyerek, bu alandaki çeşitliliği ve özgünlüğü vurguladık. Edebiyatın toplumsal belleğimize nasıl şekil verdiğini ve kimliğimizi nasıl zenginleştirdiğini anlamaya çalıştık.

Modernleşme sürecini konuştuğumuz programda, Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan ekonomik, sosyal ve kültürel değişimleri masaya yatırdık. Türkiye'nin modernleşme çabalarını değerlendirerek bu süreçte kazanımlarımızı ve yaşadığımız dönüşümleri ele aldık.

Mimarî ve şehir plancılığı başlığında, 100 yıl içinde Türkiye'nin kentleşme sürecini ve mimarî evrimini tartıştık. Şehirlerimizin geçirdiği dönüşümü ele alarak, yaşadığımız mekânların kültürel ve estetik boyutlarını irdeledik.

Türk sinemasının 100 yıllık serüvenini anlattığımız programla da sinemanın toplum üzerindeki etkilerini ve sektörün geçirdiği evrimi inceledik. Türk sinemasının kültürel mirasımızdaki yeri üzerine önemli konuşmalar ve gösterimler gerçekleştirdik.

Tüm bu çalışmaları gerçekleştirirken, yazarlar, akademisyenler, çizerler ve şairlerden oluşan uzman bir kadro ile bir araya geldik. Bu değerli katılımcılar, kendi alanlarında uzmanlıklarıyla bu konuları derinlemesine ele aldılar ve toplumun geniş kesimlerine ulaşmamıza katkıda bulundular.

2023 yılı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 100. yıl dönümü olması sebebiyle bu zengin içerikli programlar, Türkiye Yazarlar Birliği çatısı altında uzman akademisyenler, yazarlar, çizerler ve şairlerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Programlar, YouTube üzerinden kaydedilerek gelecek nesillere ulaştırılmak

üzere arşivlenmiş ve ayrıca deşifre edilerek elinizdeki bu kitap hazırlanmıştır.

Cumhuriyet'in 100. Yılında basın, hikâye, modern tarih, roman, şiir, modernleşme, mimarî ve sinema başlıkları altında gerçekleştirilen bu 8 seçkin program, panel ve sempozyumlar, yazılı kültür ve medeniyetin zenginleşmesine katkıda bulunmayı hedeflemiştir. Bu önemli faaliyetlere destek veren Selçuklu Belediye Başkanı Ahmet Pekyatırmacı ve ekibine teşekkürlerimizi sunarız. Ayrıca yıllardır bu tip faaliyetlerimize destek veren, her türlü davetimize icabet eden akademisyenlerimize, yazarlarımıza, programlara katılıp değerli bilgilerini bizlerle paylaştıkları için üyelerimiz ve yönetim kurulu üyelerimiz adına şükranlarımızı sunuyoruz. Selçuklu Belediyesi'nce sivil toplum kuruluşlarına uygulama alanı açan "*Fikrin Varsa Adres Belli*" projesinin koordinatörü Doç. Dr. Ahmet Akman'a, bu faaliyetlerin somut bir belge olarak kitaplaşmasında emeği geçen Saffet Yurtsever'e ve Züleyha Önal'ın gayretlerine müteşekkirimiz.



**Türkiye  
Yazarlar  
Birliği**  
Konya Şubesi

## Cumhuriyetin 100. Yılında

**3**  
Haziran

**TÜRK BASINI VE  
KONYA BASIN YAYINI**  
Prof. Dr. Caner Arabacı  
Dr. Adem Demirsöy  
Prof. Dr. Bünyamin Ayhan  
Düzenleyen: Prof. Dr. Ahmet Tarhan

1

**17**  
Haziran

**TÜRK HİKAYECİLİĞİ**  
Necip Tosun, Hüzeyme Yeşim Koçak  
Handan Acar, Ali Karaçalı  
Düzenleyen: Rahime Çay

2

**2**  
Eylül

**MODERN TARİHİMİZ**  
Prof. Dr. Bekir Biçer, Doç Dr. Yakup  
Kaya, Prof. Dr. Feridun Ata  
Düzenleyen: Zafer Karakuş

3

**16**  
Eylül

**TÜRK ROMANI**  
Prof. Dr. Kemâl Kahramanoğlu  
Doç. Dr. Ertan Engin  
Dr. Gülsün Koçer,  
İsmail Özen  
Düzenleyen: Dr. Sena Küçük

4

**23**  
Eylül

**TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ  
(Oturumlar)**  
Düzenleyen: Vural Kaya

5

**7**  
Ekim

**TÜRKİYE  
MODERNLEŞMESİ**  
Prof. Dr. Mehmet Akgül  
Prof. Dr. Mustafa Tekin  
Düzenleyen: Doç. Dr. Ahmet Akman

6

**21**  
Ekim

**TÜRK MİMARİSİ VE PLANLAMASI**  
Prof. Dr. Ahmet Alkan  
Prof. Dr. Çağlar Meşhur  
Y. Mim. Feyza Yazar  
Düzenleyen: Mihrimah Şenalp

7

**11**  
Kasım

**TÜRK SINEMASI**  
Burçak Evren  
Dr. Süleyman Duyar  
Hasan Hüseyin Toydemir  
P. Başkan: Aytekin Can  
Düzenleyen: Prof. Dr. Ahmet Tarhan

8

Cumhuriyet  
**100**. yıl



**SELÇUKLU  
BELEDİYESİ**  
Katkılarıyla

**2023**





Cumhuriyet'in 100. Yılında  
TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYECİLİĞİ  
MODERN TARİHİMİZ  
TÜRK ROMANI  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ  
TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI

TÜRK BASINI VE  
KONYA BASIN YAYINI



Prof. Dr.  
Bünyamin Ayhan

Dr.  
Adem Demirsoy


Prof. Dr.  
Caner Arabacı


 3 Haziran

 14.00

 Konya İl Halk  
Kütüphanesi

Düzenleyen:  
Prof. Dr. Ahmet Tarhan

 TYB Konya Şubesi

 Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi



Cumhuriyetin  
100. yılı



2023

**Prof. Dr. AHMET TARHAN***Sunucu:*

**D**eğerli misafirlerimiz, sosyal medya mecralarından bizi takip eden kıymetli izleyicilerimiz, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesinin Cumhuriyetin 100. Yılı etkinlikleri çerçevesinde Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Basını ve Konya Basın Yayını programına hepimiz hoş geldiniz.

Panelimizde KTO Karatay Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Tarih Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Caner Arabacı hocamız, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Bünyamin Ayhan hocamız ve aynı bölümde öğretim üyeliği görevini yürüten Dr. Öğretim Üyesi Adem Demirsoy hocalarımız yer alacaklar. Hocalarımıza katılım sağladıkları için teşekkür ediyoruz.



Panelimiz üç temel konu başlığı üzerinde sürdürülecektir.

Prof. Dr. Bünyamin Ayhan hocamız “Türk Basınının Modernleşmedeki Etkisi” başlığını ele alacak, Dr. Öğretim Üyesi Adem Demirsoy hocamız “Türkiye’de Yerel Basın” konusunu değerlendirecek ve son olarak Prof. Dr. Caner Arabacı hocamız ise “Konya Basınının Gelişim Seyri” ile ilgili değerlendirmelerde bulunacaktır.

Hocalarımızı kürsüdeki yerlerine davet ediyorum.

## YEREL GAZETECİLİK

Dr. Öğr. Üyesi ADEM DEMİRSOY

Osmanlı topraklarına matbaacılık faaliyetleri, İspanya'dan sürülen Yahudilerin gelişleriyle başlamıştır. Kastilya ve Leon Kraliçesi I. İsaabel ile eşi Aragon Kralı II. Ferdinand tarafından 31 Mart 1492'de Elhamra Sarayı'nda imzalanan Elhamra Kararnamesinde, Yahudilerin 2 Ağustos 1492'ye kadar İspanya'yı terk etmeleri kararlaştırılmıştır.<sup>(1)</sup> Karar sonrası İspanya'dan kaçan binlerce Yahudi, II. Beyazid döneminde, Osmanlı topraklarına yerleştirildi. Portekiz'e yerleşen Yahudiler, aradan dört yıl geçmeden İspanya prensesi ile evlenen Kral Manuel'in 5 Aralık 1496'da imzaladığı ferman sonrasında oradan da ayrılmak zorunda kalmışlar ve büyük bir çoğunluğu yine Osmanlı İmparatorluğu'na sığınmıştır.<sup>(2)</sup>



1494'de İstanbul'da İspanya'dan gelen Yahudiler tarafından açılan ilk matbaada izin verilmediği için Türkçe ve Arapça eserler basılmamış, Yunanca, Latince, İspanyolca, İbranice eserler yayınlanmıştır. İstanbul Yahudilerinin bastığı eserlerin kaplarında İbranice *Sultan Bayezid'in gölgesi altında basılmıştır* cümlesi vardır.<sup>(3)</sup>

1 Linet Şaul (2015), Seferad Şarkılarının Tarihçesi, Oluşumu ve Yapısı, EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 2015 (7), s.113.

2 Stanford J. Shaw (1190), Christian Anti Semitism in the Ottoman Empire, Belleten dergisi, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu yayınları, C.54, S.211, Ankara, s.1100-1101.

Karen Gerson Şarhon, Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Yahudilerin Dini Hayatı, *Antikçağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İSAM - İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı Kültür AŞ, <https://istanbultarihi.ist/158-osmanlidan-gunumuze-istanbulda-yahudilerin-dini-hayati>.

Bu muhacirler İstanbul dışında Selânik (1510), Edirne (1554), Safed<sup>(4)</sup> (1583), Şam (1605) ve İzmir'de (1646) matbaa açmışlardır.

Romanyalı Ionescu'ya göre ise, ilk matbaayı 1483'te Haham Gerson kurmuştur. 1530'a kadar çalıştıktan sonra Gerson'un matbaayı bıraktığı oğulları David ve Şamuel Nahmias kardeşler büyük Osmanlı kentlerinde matbaalar açmışlardır. 1567'de Apkar Tıbir, Sırp Nigoğayos Kilisesi'nde Ermeni Matbaasını, 1627'de Rum Rahip Nicodimus Metaksas ilk Rum Matbaasını kurmuşlardır.<sup>(5)</sup>

İbrahim Müteferrika, 1726 tarihlerinde matbaacılığın gerekliliği, önemi ve faydası üzerine, *Er-Risâletü'l-Müsemmâ biVesiletü't-Tıbâ'a* (Matbaanın Gerekliliği) adıyla bir risale yazarak, Damat İbrahim Paşa'ya takdim etmiştir.<sup>(6)</sup> Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin oğlu Yirmisekiz Çelebizade Said Efendiyle birlikte yazdıkları bir dilekçeyle, matbaa açmak için izin ve bunun için gerekli şeyhülislam fetvasıyla birlikte padişah'tan da bir ferman istemiştir. İbrahim Müteferrika'nın bu sözleri kısaca tekrar eden dilekçesi üzerine, bu arzusu, Şeyhülislam Yenişehirli Abdullah Efendinin bir fetvasına dayanarak, çıkarılan 1139 zilkade tarihli bir hatt-ı hümayunla yerine getirilmiştir. Fetvada ancak lügat, mantık, felsefe ve astronomi kitapları bahis konusu olduğu gibi, hatt-ı hümayunda fıkıh, kelim, tefsir ve hadis ilimlerinden başka ilimlere dair kitaplar basılacağı da belirtilmiştir.<sup>(7)</sup>

İbrahim Müteferrika, Arap harfleriyle işleyen ilk matbaayı kurma çalışmalarına Yahudilerin İstanbul'da açtıkları matbaadan tam 233 yıl sonra 1727'de Şeyhülislam fetvası sonrasında çıkarılan, İstanbul'da bir Türk matbaasının kurulmasına izin veren bir ferman sonrasında başlamış<sup>(8)</sup>, matbaasında ilk Türkçe kitap Vankulu Lügati (Sihâhu'l Cevheri) 31 Ocak 1729'da basılmıştır. İstanbul'da bir Türk matbaasının kurulmasına izin

4 Safed, İsrail'in kuzeyinde bulunan bir şehirdir. Museviliğin 4 kutsal şehriden biridir ve Kabbala tarikatının merkezidir.

5 Alpay Kabacalı (2000), Başlangıcından Günümüze Türkiye'de Matbaa Basın ve Yayın, Literatür Yayıncılık, İstanbul, s.9. Yasin Meral (2016), eserinde Matbaanın 1893'te David ve Şmuel Nahmias kardeşler tarafından kurulduğundan bahsetmektedir. (İbrahim Müteferrika Öncesi İstanbul'da Yahudi Matbaatı (1493/1729), Divan Kitap, Ankara.

6 Selim Nüzhet Gerçek (2019), Matbuat Tarihi Bütün Eserleri 3, Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, s.88-89

7 Adnan Adıvar (1982), Osmanlı Türklerinde İlim, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.169-170.

8 Yaron Ben Na'eh, Hebrew Printing Houses in the Ottoman Empire, Gad Nassi Editör (2010), Jewish Journalism and Printing Houses in the Ottoman Empire and Modern Turkey, The Isis Press, İstanbul, s.75-78.

veren ferman sonrasında matbaalar ve tip kalıpları Yahudi ve Hıristiyanlardan satın alınmış ve onların ustalarından bir kısmı istihdam edilmiştir. Bu matbaa on beş yıl sonra da ilgisizlik yüzünden kapanmış ve ancak 1784 yılında I. Abdülhamit döneminde yeniden açılmıştır.<sup>(9)</sup> Matbaa, Müteferrika'nın ölümüne kadar devam etmiştir.

1785'de Fransız Elçiliği, Fransa'dan getirilen baskı makineleri ile İstanbul'da kendi basımevini kurmuştur. Fransız elçisi Choiseul Gauffier tarafından kurulan ve Jean Simon Disrand tarafından çalıştırılan matbaanın İstanbul'da yazılıp döküldüğü sanılan, Türkçe basım yapabilecek kırık nesih türü dizgi harfleri vardı.<sup>(10)</sup>

### İlk Yerel Gazeteler: Yabancı ve Azınlık Gazeteleri

Sosyolojik olarak işlevsel bir haberleşme aracı olan gazeteler ilk önce ticari kapitalizmin doğduğu Avrupa'da, okuma, yazmayı bilen, geleceğini ve servetini etkileyebilecek her türlü haberi arayan bir halk içinde ortaya çıkmıştır.<sup>(11)</sup> Dolayısıyla gazetenin ortaya çıkışı, bir rastlantı değil, gereksinimlerin karşılanması açısından bir zorunluluktur.<sup>(12)</sup> Ancak Osmanlı'da gazete ekonomik ve toplumsal dinamiklerin doğal bir sonucu olarak, ülkenin kendi şartları ve gerekliliklerinden değil; yabancı çıkarların yayın organı olarak, azınlıklar tarafından getirilmiştir.<sup>(13)</sup> Dolayısıyla, Osmanlı topraklarında yabancı çıkarlarının savunulması amacıyla geliştirilmiş, giderek artan yabancı dilde yayınlar bir yandan Osmanlı üzerinde varlığını güçlendiren Batılıların sözcüsü olurken, diğer yandan imparatorlukta yaşayan farklı dini ve etnik grupların sesini yansıtmıştır.<sup>(14)</sup>

Osmanlı topraklarında yayınlanan ilk gazeteler Fransa'nın III. Selim nezdinde özel temsilcisi olan Raymond Verninhac

9 Galanti, age, s.148

10 Kabacalı, age, s.27.

11 Korkmaz Alemdar (1981), Türkiye'de çağdaş haberleşmenin tarihsel kökenleri: iletişim sosyolojisinin temelleri üzerine bir deneme, AİTİA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Basımevi, Ankara, s.84.

12 Orhan Koloğlu (1992), Osmanlı basını: içeriği ve rejimi. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, Cilt:1, s.94-98.

13 Hülya Eraslan (2007), Agos (1996-2005) Türkçe-Ermenice bir gazetenin tarihi, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara, s.16.

14 Koloğlu(1992), age.





tarafından Fransız Elçiliği Matbaasında on beş günde bir basılan *Bulletin de Nouvelles* (Eylül 1795-Mart 1796) ve onu izleyen *Gazette Française de Constantinople* (Eylül 1796-Mayıs 1797)'dir.<sup>(15)</sup>

Osmanlı İmparatorluğu'nda çıkan ilk gazete olan *Bulletin de Nouvelles*, gazeteden çok haber bülteni niteliği taşımaktadır ve Fransa karşıtı propagandanın önlenmesi amacıyla basılmış ve İstanbul'da kahvehanelerde dağıtılmıştır. Yine Fransızca, İstanbul ve İzmir gibi kozmopolit ticari merkezlerde basılan bülten ve gazetelerin, asıl olarak, İmparatorluk içinde yaşayan diğer devletlerin vatandaşları tarafından diplomatik ve ticari nedenlerle okunsalar da, ticaretle uğraşan ya da Avrupa'daki ve dünyadaki gelişmeleri takip etmek isteyen, yabancı dil bilen Osmanlı entelektüellerince de okunmuşlardır. İmparatorluk içerisinde basılan Fransızca gazetelerin aynı zamanda Fransa, Rusya, Avusturya, Prusya, Osmanlı ve Yunanistan'ı karşı karşıya getiren diplomatik kriz ve gerginliklere neden olan yayınlar yapması, söz konusu gazetelerin devletlerarası mücadelenin bir alanı haline geldiğini de göstermektedir. Dolayısıyla, bu gazeteler, İmparatorluk tebasının sorunlarını, deneyimlediklerini, dileklerini ve şikâyetlerini yansıtmaktan çok 19. yüzyıl emperyalizminin kendi kapitalist

15 Gérard Groc- İbrahim Çağlar (1985), *La presse française de Turquie de 1795 à nos jours : histoire et catalogue*, Isis Yayıncılık, İstanbul, s.XIV

birikimi çerçevesinde yeni pazarlar yaratma ve bulma çabasında birer araç olarak belirmişlerdir.<sup>(16)</sup>

Osmanlı'da yayınlanan ilk Türkçe gazete, 1828'de Kahire'de Mısır Valisi Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Türkçe ve Arapça olarak iki dilde yayımlamaya başlattığı *Vekayi-i Misriye*'dir. Türkiye'de basılan ilk Türk Gazetesi ise *Takvim-i Vekayi*'dir<sup>(17)</sup> Halkı eğitmek ve devlet kararlarını duyurmak amacıyla çıkarılan bu gazetenin Fransızca çevirisi, 5 Kasım 1831'den itibaren *Le Moniteur Ottoman* adıyla çıkmıştır. Gazete ayrıca, zaman zaman, Arapça, Rumca ve Ermenice dillerine de çevrilip basılıyordu. 1878- 1891 döneminde yayımlanmayan gazete, yaşamını 4 Kasım 1922'ye kadar sürdürmüştür.<sup>(18)</sup>

### İlk yerel gazeteler

Anadolu'da yayınlanan ilk yerel gazetelerde İstanbul'da olduğu gibi ilk matbaaları kuran azınlıklar ya da yabancılar tarafından çıkarılmıştır. İlk yerel gazeteler Fransızlar tarafından İzmir'de Fransızca yayınlanan *Le Spectateur Oriental* (1821)<sup>(19)</sup>, *Le Smyrneen* (1824) ve *Le Courier de Smyrne* (1828)'dir.

İlk sayısı 24 Mart 1821'de yayınlanan *Le Spectateur Oriental* gazetesi haftada bir, küçük boy toplam dört sayfa olarak basılıyordu. Gazetenin sahibi Charles Tricon, başyazarı Alexander Blacque'dir. Gazetede yer alan yazılarında Blacque'ın Osmanlı Devleti'nin çıkarlarını savunması, İngiltere, Fransa ve Rusya'yı şiddetli eleştirmesi gazetenin sık sık yayınına ara vermesinde, en nihayetinde de kapatılmasında etkin rol oynamıştır. 300 sayı yayımlandıktan sonra 22 Aralık 1827 tarihinde son sayısını yayınlayan gazete,<sup>(20)</sup> Fransız hükümeti temsilcisince 31 Aralık 1827 tarihinde kapatıldı ve matbaası yed-i emine verildi.<sup>(21)</sup>

16 Gül Karagöz Kızılca (2016), Osmanlı/Türk Basın Tarihi Yazımı Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme, Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, C.3, S.1, Ankara, s.74

17 Alpay Kabacalı, 2000, age, s.48-49.

18 Naim A. Güleriyüz (2015), Türk Yahudi Basını Tarihi, Gözlem Yayınları, İstanbul, s.7.

19 Fikret Yılmaz-Sabri Yetkin (2002), İzmir Kent Tarihi, İzmir Büyükşehir Belediyesi, İzmir, s.63

20 Efdal Sevinçli (2019), İzmir Basın Tarihi, İzmir Büyükşehir Belediyesi, İzmir, s.25-27; Orhan Koloğlu (1998), Osmanlı Basınının Doğuşu ve Blak Bey Ailesi, Müttefferika Yayınları, İstanbul, s.10.

21 Korkmaz Alemdar (1980), İstanbul (1875-1964) Türkiye'de Yayınlanan Fransızca Gazetenin Tarihi, Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları Ankara, s.5

*Le Smyrneen* (İzmirli) adlı gazete Charles Tricon tarafından *Le Spectateur Oriental* gazetesinin yasaklanma süreçlerinde 3 Temmuz 1824 günü ticari ve edebi nitelikli bir gazete olarak çıkarılmaya başlandı. Tricon gazeteyi kısa bir süre sonra Fransız tüccar Roux'a satmıştır. İki ay süren yayın hayatı boyunca 11 sayı yayınlanabilen gazete 1824 yılı Eylül ayında kapatılmıştır.<sup>(22)</sup>

Alexander Blacque ve İzmirli tüccar arkadaşları, Osmanlı Devleti'nin de desteğiyle *Le Courier de Smyrne* (İzmir Postası) gazetesini, 5 Ocak 1828 tarihinde yayınlamaya başladı. Blacque Bey buradaki yazılarında da Ruslara karşı Osmanlı'ya desteğini sürdürmüştür. 1831'de haftalık gazete olmasına karşın, bazen 15 günde bazen de ayda bir yayınlanan gazeteyi Blacque Bey 1831 yılı Temmuz ayında M. Bousquet Deschamps'a sattı. Gazete 1832'ye kadar *Le Journal de Smyrne* (İzmir Gazetesi) adıyla yayımlandıktan sonra 1846 yılında İstanbul'a taşınmaya kadar yayını İzmir'de sürdürdü.<sup>(23)</sup>

Genel olarak Fransızca basının bu derece önemli bir yer tutmasının nedeni, Tanzimat'tan itibaren Osmanlı Devletinin dış ülkelerle iletişimini sağlayan dilin Fransızca olması ve bu dili bilmenin siyasetçiler ile seçkinler için zorunlu hale gelmesidir. Diploması dili olan Fransızca aynı zamanda bir kültür dili olmuştur.<sup>(24)</sup> Fransız Elçiliği, Fransızca yayınlanan bu gazetelerle sadece kendi yurttaşlarını değil Avrupa ve Dünyadaki gelişmeleri takip eden Osmanlı aydınlarını da hedeflemiştir. Sarayda halkın büyük çoğunluğunun bilmediği bir dildeki yayını kendine tehlike olarak görmemiştir.

Osmanlı Devleti'nde çıkan ilk Rum Gazetesi ise İzmir'de 1831'de Evangelist Papaz Okulu Müdürü Omirolatis tarafından hazırlanan *Filos Ton Neon* gazetesidir. İngiliz ve Amerikalı misyonerlerden yardım gören, cumartesi günleri 4 sayfa yayınlanan gazete 3 aylık bir yayından sonra Ortodoks Rumlardan yeterli desteği bulamadığı için 28 Aralık 1831 tarihinde kapanmıştır. İzmir'de 1932 yılında yayın hayatına başlayan diğer Rum gazetesi ise *Astir en ti Anatoli*'dir. Bir süre sonra adını *Fi Astir en ti Anatoli*

22 age, s.27-28.

23 age, s.28-33.

24 François Geogon (1990), *Kemalist Dönemde Türkiye'de Fransızca Yayın Yapan Basına Toplu Bir Bakış (1919-1938)*, Atatürk Araştırmaları Dergisi, Cilt:VI, Sayı:17, Ankara, s.323.

– *Filos to Neon* olarak değiştiren 2 sayfa olan bu gazetede Amerikan Misyonerlerinin propaganda organıdır. 1835’de *The Star in the East and the Friend of Youth* adıyla İngilizce-Rumca; 1836’da *The Star in the East and the Friend of Youth and Smyrna Seaman’s Monitor* adıyla kısa bir süre İngilizce çıkar. Gazete, 1837’de mezhep propagandasının yanısıra aktüaliteye de önem vererek *Travellers On Periegitis* adıyla Rumca yayınlanmıştır.<sup>(25)</sup>

Malta’dan İzmir’e gelip yerleşen Amerikan Protestan Misyonerler tarafından 1 Ocak 1839’da yayınlanmaya başlayan *İşdemeran Bidani Kidelyats* İzmir’deki ilk Ermenice süreli yayındır. 1846’ya kadar 84 sayı yayınlanan dergi daha sonra yayının İstanbul’da *Avedaper* adıyla sürdürmüştür.<sup>(26)</sup>

Türkiye’de Ladino Yahudi-İspanyolcası dilinde ilk gazete girişimi, 22 Mayıs 1842 Pazar günü İzmir’de yayımlanacağı ilan edilen *La Buena Esperansa*’dır.<sup>(27)</sup> Türk Yahudi basınında ikinci girişim yine Rafael Uziel’den gelmiştir. 29 Aralık 1845 Pazartesi günü neşredilmeye başlayan *Sha’arey Mizrah- Las Puertas del Oriente* gazetesinin adı, *Tevrat*’tan esinlenerek konulmuştur. Gazete, kendini haber, ticaret ve muhtelif duyurular gazetesi olarak tanıtmaktadır. 15 günde bir yayımlanan gazete 8 sayfa ve iki bölümden oluşmaktaydı ve 1838’de Anglikan Misyonuna hizmet etmek için kurulan<sup>(28)</sup> G. Griffith matbaasında basılıyordu. *Sha’arey Mizrah*, 15 ve 16. sayıları arasında geçen altı haftalık süre dışında ayda iki kez düzenli olarak yayımlandı. Gazetenin son sayısı 4-5 Kasım 1846 tarihini taşımakta, yayımına son verdiği haberi ise *Jewish Chronicle*’in (Londra) 19 Mart 1847 sayısında yer almaktadır. Uziel, gazeteyi mali sorunlar nedeniyle kapatmak zorunda kaldığını belirtmiştir.<sup>(29)</sup>

25 Ali Arslan (2005), *Osmanlı’dan Cumhuriyete Rum Basını*, Truva Yayınları, İstanbul, s.78; Efdal Sevinçli (2019), *İzmir Basın Tarihi*, İzmir Büyükşehir Belediyesi, İzmir, s.39-40.

26 Sevinçli, 2019, age, s.62.

27 Bazı yazarlar bu gazetenin ilk nüshasının fiilen basıldığını ifade etmişse de, gazetenin yayıncısı İzmir tüccarlarından Rafael Uziel projesini, Avrupa’nın birçok Yahudi gazetesinde ilan ettiği halde masrafların çok yüksek oluşu ve abone sayısının yetersizliği nedeniyle yaşama geçiremedi. Bir Alman gazetesi, İzmir Hahamlarının, cemaatin dini bütünlüğünün bozulması tehlikesini ileri sürerek gazetenin yayımlanmasına şiddetle muhalefet ettikleri görüşünü savunmuştur. Gülerüz, 2015, age, s.9.

Avner Levy, *The Jewish Press in Turkey*, Ed. Gad Nassi (2019), Turkey - Jewish Journalism and Printing Houses in the Ottoman Empire and Modern Turkey, The Isis Press, İstanbul, s.15-16.

28 Yaron Ben Na’eh, 2010, age, s.94.

29 Gülerüz, 2015, age, s.9-10.

Konstantin Fotinov tarafından 1842'de ilk deneme sayısı 32 sayfa yayınlanan *Lyoboslovie* dergisi İzmir'de Bulgarca yayınlanan ilk süreli yayındır. İlk sayısı İstanbullu tüccar Rali Mavrid'in mali desteğiyle 30 Nisan 1944 tarihinde çıkan dergi 25 sayı yayınlandıktan sonra mali sorunlar nedeniyle kapanmıştır.<sup>(30)</sup>

### Vilayet Gazeteleri

Azınlıklar ve yabancılar tarafından çıkarılanlar dışındaki ilk gazeteler Vilayet Matbaalarının kurulmasından sonra yayın hayatına başlayan resmi nitelikteki *Vilayet* gazeteleridir. Vilayet matbaalarının kuruluşu, birçok vilayet için, Türkçe matbaanın doğuşu anlamına geliyordu. Fakat Vilayet Matbaalarının kuruluşundan sonra vilayetlerde hemen bir gazete çıkarılmamıştır. Bir vilayet gazetesinin çıkarılışındaki başarıda, valinin gayretleri ve vilayet mektupçusunun muharrirlikte gösterdiği hüner de önemli rol oynamıştır. Vilayet gazetelerinin çıkış periyodları düzenli değildir. İlk dönemlerde yetişmiş insan gücü eksikliği nedeniyle de bu gazetelerde çalışanların birçoğu da Rum ve Ermeni ustalarıdır.<sup>(31)</sup>

Fuad Paşa'nın nezaretinde Midhat Paşa ve Ahmet Cevdet Paşa'dan oluşan komisyonun çalışmaları sonrasında hazırlanan 1864 (Tuna) Vilayet Nizamnamesiyle eyaletler kaldırılmış, livalardan oluşan vilayet üniteleri kurulmuştur. 8 Kasım 1864'te resmi gazetede yayınlanarak yürürlüğe giren Nizamnameyle, ilk olarak Niş, Vidin ve Silistire eyaletleri birleştirilerek Tuna Vilayeti kurulmuş, başına da Niş Valisi Midhat Paşa getirilmiştir.<sup>(32)</sup>

Değişiklik sonrasında her vilayette gereksinimleri karşılaması için bir matbaa kurulmuştur. Temelde valiliklerin kırtasiye gereksinimlerini karşılamak için kurulan basımevlerinde, resmi yayınların yanı sıra özel kişilerin de yayın yapmaları ilkesinin kabul edilmesi, o döneme kadar sınırlı bir kültürel yapı içinde bulunan bölgelerin, bu açıdan gelişmelerini sağlamıştır. Bir yandan Vilayet Salnameleri (yılıklar) gibi yararlı bir gelenek yerleştirilirken, diğer yandan da resmi vilayet gazetelerinin yayını yoluna gidilmiştir.<sup>(33)</sup>

30 Sevinçli, 2019, age, s.69-70.

31 Horst UNBEHAUN (2001), Sivas Vilayetinde Basının Doğuşu, Türklük Bilimi Araştırmaları, S.10, Sivas, s.12-13.

32 İlber Ortaylı (2003), İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İletişim Yayınları, İstanbul, s.154.

33 Orhan Koloğlu (2010), Osmanlı Dönemi Basınının İçeriği, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi 60. Yıl Yayınları, İstanbul, s.19



Osmanlı'da vilayet gazetelerinin çıkarılmasını, toplumda artan ayrılıkçı eğilimleri dengeleme ve Avrupa'da sayıları artan Arapça süreli yayınların etkisini bastırma isteği teşvik etmiştir.<sup>(34)</sup> Özellikle Paris ve Marsilya'da yayınlanan Arapça gazetelerde Osmanlı aleyhine makaleler yayınlanması ve bunların Arap nüfusunun yaşadığı yerlerde dağıtılması üzerine devlet tarafından Arapça bir gazetenin kurulması gerekli görülmüştür. Bu amaçla ilk girişim sonradan Müslüman olan Lübnanlı Marunî Ahmet Faris eş Şidyak'a 3 Ocak 1863 tarihli İrade-i Seniyye ile verilen mali destektir. Şidyak'a, 1861 yılında kendi imkânlarıyla çıkardığı, yeterli okur bulamadığı için kapatmak zorunda kaldığı *El Cevaib* (Al-Jawa'ib) gazetesini tekrar yayınlaması amacıyla, dizgi ve baskı masrafları için nakdi para yardımı yanında, gazete kâğıdı ve belli sayıda gazete satın alınması gibi maddi yardımlarda bulunulmuştur.<sup>(35)</sup>

Türkçe-Arapça ilk vilâyet gazetesi 1860'da Suriye'de çıkan karışıklıkları bastırmak üzere olağanüstü yetkilendirilen Fuat Paşa tarafından yerel yönetimin resmi sözcüsü haline getirilmiş *Hadikat al-Ahbar*<sup>(36)</sup> isimli Arapça gazetedir.<sup>(37)</sup>

Vilayet Matbaalarının kurulmasından sonra yayınlanan gazetelerin, resmi dil olan Türkçe'nin yanı sıra bölgenin yaygın olan ikinci diliyle de yayınlanması, Osmanlı yönetiminin tüm uyrukları eşit sayarak, onlara hizmet vermeyi planladığının kanıtı olarak görülmelidir. Sadece Türkçe ile yetinilerek Türkçenin zorlanması asla düşünülmemiş, yerel dillere de gelişme fırsatı tanınmıştır.<sup>(38)</sup> Türkçe dışındaki yayınların ömrü ilgisizlik nedeniyle uzun ömürlü olmamıştır.

Vilayet sisteminin uygulamasının ilk örneği, Tuna vilayetinde, 3 Mart 1865'te, Türkçe-Bulgarca *Tuna* gazetesidir. Kocabaşoğlu'nun pilot proje olarak nitelediği gazete, Türkçe ve Bulgarca iki dilde yayınlanmış ve her sayısı 4 sayfadır. 1 Eylül 1877'de yayın hayatına son vermek zorunda kalmıştır.<sup>(39)</sup> Giderek yaygınlaşan bu uygulama sonucu, 1876 yılında Osmanlı Devleti'nin, İstanbul

34 Orhan Koloğlu (2006), Osmanlı'dan 21. Yüzyıla Basın Tarihi, Pozitif Yayınları, İstanbul, s.31

35 Atilla Çetin (1984), El Cevaib Gazetesi ve Yayını, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, Mart 1983-1984, Sayı: 34, s.475-484.

36 *Hadikat al-Ahbar*, Lübnanlı Şair Halil Al Huri tarafından 1857 yılında Suriye'nin ilk gazetesi olarak kuruldu.

37 Koloğlu, 2010, age, s.19.

38 Koloğlu, 2006: s.32.

39 Uygur Kocabaşoğlu, Tuna Vilayet Gazetesi, OTAM, Sayı: 2, Ocak 1991, s.143-149.

dışında kalan yörelerinde, 22'si vilayet gazetesi olmak üzere 29 gazete yayımlanmaktaydı. Bunların 11'i bugünkü Türkiye sınırları içindeydi.

Vilayet gazeteleri, Anadolu basınına, yerel basına öncülük, önderlik ve rehberlik etmişlerdir. Vilayet gazeteleri yoluyla birçok yörede ilk kez süreli yayın çıkarılmıştır. Bu gazetelerle, gazeteciliğin alfabesinden başlanarak, kitlenin basın aracılığıyla eğitilmesinde önemli adımlar atılmıştır. Gazetelerin basıldıkları matbaalar, kamu işlerinin yanı sıra özel kesimin işlerine de açık tutulmuş; böylece yerel basının başlaması ve saygınlık kazanması yolunda önemli bir adım atılmıştır. Matbaalarda çalışan personel, önceleri çoğunlukla İstanbul'dan gelmiş ancak zaman içinde bölgeden de matbaacılar yetiştirilmiştir. Bazı vilayetlerde sanat okulları, sanayi okulları açılmış; matbaalar birer uygulama yeri haline getirilerek matbaacılık eğitimi verilmiştir. Birçok yörede, kalemi kuvvetli kişilerden bir yayın kurulu oluşturulmuştur. Bazen de yörenin aydınları, resmen görev alarak vilayet gazetelerine yazı yazmışlardır. Gazetelerde yer alan yazılar genellikle imzasızdır. Yazıların konuları, tarihsel süreç içinde büyük farklılıklar göstermektedir. Gazetelerde sonraları yasaklansa da, zaman zaman şiirlere, inceleme ve araştırmalara, tarih çalışmalarına da yer verilmiş; böylece taşra kültürüne olumlu bir hareketlilik getirilmiştir. Yazıların bir bölümü de İstanbul gazetelerinden özetlenerek alınmıştır. Daha sonra da sürdürülen bu yönetime *altın makas* adı verilmiştir.

Bu uygulamalar sonucu, vilayet gazetelerine ilgi azalınca, 1903 yılında vilayet gazeteleriyle ilgili bir kararname çıkarılmış, ilgisizliğin önlenmesi için, bilgi sahibi olan kişilerin gazetelerde yazı yazmalarının sağlanması, yazıların herkesin anlayabileceği Türkçe ile kaleme alınması istenmiş; ayrıca muhtarların gazetelere abone olmaları gerektiği belirtilmiştir.

Genellikle haftalık olan, çoğu kez de düzensiz çıkan bu gazetelerin sayfa sayısı 2 ile 4 arasında değişmiştir. Halk tarafından okunmalarının sağlanması için belirli merkezlerde duvarlara yapıştırılan vilayet gazeteleri zaman zaman ekler de yayımlamışlardır.<sup>(40)</sup>

40 Atilla Girgin (2001), *Türk Basın Tarihinde Yerel Gazetecilik*, İnkılap Yayınları, İstanbul, s.88-91.

## Milli Mücadele'de Anadolu Basını

Mustafa Kemal Paşa, Anadolu'ya geçmeden önce, yabancı işgaline karşı sesini yükselten Türk gazeteleri ve gazetecileri de bulunmaktadır. Bunların başında 15 Mayıs 1919'da Kordon'da ilerleyen Yunan askerlerine ilk kurşunu attıktan sonra şehit edilen, İzmir'in *Hukuk-u Beşer* gazetesi başyazarı Hasan Tahsin (Osman Nevres) gelir. Bazıları ise direnmekten çok işgalcilerle uzlaşma eğilimi göstermişlerdir. Mustafa Kemal'in ulusal direnç örgütlenmeye başladığında ilk girişimi, haber akımını kontrol altına almak olmuştur. Bölgeye dışarıdan her çeşit haberin ister telgraf ister gazete yoluyla girmesini engellemiştir. İkinci adım olarak, Sivas Kongresi vesilesiyle, 14 Eylül 1919'da Müdafaa-yı Hukuk sözcüsü olarak İrade-i Milliye gazetesi yayın hayatına başlamıştır.<sup>(41)</sup>

Padişah ve İstanbul Hükümetlerinin baskı ve kontrolünden uzak kalmaları yanında çoğunlukla, işgal altında olmayan şehirlerde yayınlanışları Anadolu basınının bağımsız hareket etmelerini kolaylaştırmış, Milli Mücadeleyi daha yakından izlemelerini kolaylaştırmıştır. İzmir'in işgali sonrasında Anadolu gazeteleri seslerini daha fazla ve ateşli yazılarla duyurmaya başlamışlardır.<sup>(42)</sup>

Milli Mücadele'nin kazanılmasında destekleyici katkısıyla Anadolu basını en büyük unsuru oluşturmuş, maddi sıkıntılar, dağıtım yolundaki düzensizlikler, kâğıt temininde karşılaşılan zorluklara rağmen, kuvvetini ve sesini duyurmaktan biran olsun geri kalmamıştır. Anadolu Ajansının kurulmasıyla da haber alma konusunda çok önemli bir aşama kaydedilmiş, doğru haberlerin ilk elden sağlanması basın için büyük kazanç olmuştur.<sup>(43)</sup>

## Tek Parti Döneminde Basın

Türkiye'nin 1923- 1946 yılları arasında yaşadığı tek parti döneminde basın tamamen siyasi otoritenin mutlak kontrolü altında kalmıştır. Bu, ekonomik güçlükler çıkarma gibi dolaylı bir

41 Koloğlu, 2006, age, s.114

42 Hülya Baykal (1988), Milli Mücadele Basını, ATAM Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, C.4, S.11, Ankara, s.475.

43 age, s.478.

baskı olmayıp, idarenin tek yönlü doğrudan baskı ve propagandasını içermiştir. Rejim aleyhindeki ayaklanmalar, her türlü muhalefetin yasaklanmasını öngören yasaların hazırlanmasını kaçınılmaz kılmıştır.<sup>(44)</sup> Takrir-i Sükûn yasasında sonra *Tevhid-i Efkâr*, *Son Telgraf*, *İstiklal*; *Sebilürreşat*, *Aydınlık*, *Orak Çekiç*, *Presse du Soir*, *Sadayı Hak* (İzmir), *Sayha* (Adana), *İstikbal* (Trabzon) ve *Kahkaha* gazete ve dergileri kapatılmıştır. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın 3 Haziran 1925'de kapatılmasından sonra da *Tanın* gazetesi sahibi ve başyazarı Hüseyin Cahit (Yalçın) Bey müebbet sürgün cezasına çarptırılmış ve Çorum'a sürgüne gönderilmiş, üçer yıl kalebentliğe mahkûm edilen *Resimli Hafta* dergisinin sahibi ve sorumlu müdürü Zekeriya (Sertel) Sinop'a, yazarı Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı) Bodrum'a gönderildiler. 7 Haziran 1925'de başlayan Doğu İstiklal Mahkemesi'nin İsyanı Kışkırttıkları gerekçesiyle Eşref Edip, Velit Ebuzziya, Abdülkadir Kemali, Fevzi Lütfi (Karaosmanoğlu), Sadri Ethem, İlhami Safa, Gündüz Nadir tutuklanmış, daha sonra bu gazetecilere, Ahmet Emin (Yalman), Ahmet Şükrü (Esmer), Suphi Nuri (İleri), İsmail Müştak (Mayakon) da eklenmiş, bunların gazeteleri kapatılmıştır. Abdülkadir Kemali Beyin Ankara İstiklal Mahkemesi'ne gönderilmesi, diğerlerinin de adem-i mesuliyetlerine (sorumsuzluklarına) karar verilmesine rağmen gazeteler kapalı tutulmuştur.<sup>(45)</sup>

II. Dünya Savaşının hızla gelişmesi karşısında alınan tedbirlerden biri de sıkıyönetimin ilan edilmesidir. Sıkıyönetimle birlikte *Cumhuriyet*, *Tan*, *Vatan*, *Tasvir-i Efkar*, *Vakit*, *Yeni Sabah*, *Akbaba*, *Son Posta* ve *Haber* gibi çok sayıda gazete ve dergi çeşitli sürelerde hükümet ya da sıkıyönetim tarafından kapatılmıştır. Savaş döneminde *Tan* gazetesi baskını olarak adlandırılan olaylar gerçekleşmiş *La Turquie* gazetesi ile Yeni Dünya ve ABC Kitabevleri aynı akıbete uğramışlardır.<sup>(46)</sup>

Çok partili hayata geçişin başladığı 1946 sonrasına kadar geçen dönem yerel basın için en verimsiz yıllardır. 1946 sonrası yayınlanmaya başlayan gazetelerin büyük çoğunluğu Demokrat ya da İleri ön eklerine sahip gazetelerdir. Çok partili hayata geçilmesiyle başlayan yerel yayınlardaki artış trendi 2000'li yıllarda de devam etmiştir.

44 Ahmet Öztürk (1994), *Tek Parti Döneminde Basın Özgürlüğü*, Marmara İletişim Dergisi, S.5, İstanbul, s.143.

45 Çavdar, age, s.276-277.

46 age, s.388-393.

Türk basını için, 1990'lı yılların en büyük özelliği tekelleşmenin artması olmuştur. Küçük gazete ve dergiler kapanmış ya da büyük sermaye gruplarının kontrolüne geçmiştir.<sup>(47)</sup> Benzer süreç, zaten finansal güçlükler içinde olan yerel basında da etkin olmuş, yerel gazetelerin sahiplik yapılarında değişiklikler gözlenmiştir. Aile şirketi olan gazetelerin sahiplerinin birçoku gazetelerini satmış mesleği icra etmekten vazgeçmiştir. Konya basınında Gücüyeneler (*Yeni Konya*), Alağözler (*Konya Postası*), Bahçıvanlar (*Yeni Meram*) buna en iyi örneklerdendir.

Günümüzde, yerel basın kuruluşları yaygın medyadakine benzer bir şekilde halkın beklentilerine cevap vermek yerine ilan ve reklam veren iktidar ve güç odaklarını gözeten bir yayın politikası izlemektedirler. Yeni okurlara erişmek yerine ilan ve reklamlardan elde edilecek mali kaynaklarla yetinme kolaylığına kaçmaktadırlar.

İnternet haber sitelerine de resmi ilan verilmesini düzenleyen *Resmi İlan ve Reklam Yönetmeliği*'nin yayınlanmasından sonra kaçınılmaz olan internet ortamında yayıncılığa geçme süreci hızlanmıştır. Yerel basının büyük oranda okur kaybettiği, sanal medyanın güç kazandığı günümüzde yerel basının tamamına yakını internet ortamında yayıncılığa başlamıştır. Yerel basın kuruluşları hızlı bir şekilde BİK'in şartlarına uyup, resmi ilan pastasından daha fazla pay almaya çalışmaktadırlar. Bazı bölgelerde yerel gazeteler güçlerini birleştirmektedir. Basılı medyanın yerini tamamen internet medyası/ sanal medyanın alması kısa bir süre içinde gerçekleşebilecektir.

En büyük ekonomik kaynağı devletin resmi ilanları olan yerel basının standardı yüksek bir yayıncılık yapılabilmesi güctür. Yetersiz olan bu kaynağın, tamamen yok olması halinde de pek azının ayakta kalabileceği kesindir.

Bir zamanlar makine ile dizilen gazetelere resmi ilandan asılan payının ayrılması, mesleğe fırsatçıların doluşmasına neden olmuş, bu da yozlaşmaya zemin hazırlamıştır. Bu durumun önlenmesi için yerel basına teşviklerin daha uygulanabilir yaptırımlar içermesi, ilan için çıkan yerel gazetelerin ayıklanması ile mümkün olabilecektir.

---

47 Köseadağ, 2019, age, s.499.



Bunun içinde alınan kararların tavizsiz uygulanması gerekir. Alınan önlemlerin esnetilmesini isteyenleri dikkate almadan gerçekten gazetecilik yapmak isteyenler desteklenmelidir. Ayrıca okur/izleyici/ takip edicilerde medyanın yaşayabilmesi ve demokrasiye katkı sağlayabilmesi için üzerlerine düşen mali yükümlülüklerini gazete alarak, güvenilir internet haber sitesini takip ederek, televizyonları izleyerek yerine getirmelidir. Bunları yaptığı takdirde hesap sorma şansının olacağını unutmamalıdır. Almadığınız gazetenin, takip etmediğiniz bir internet sitesinin, izlemediğiniz bir televizyonun kendi sorunlarımıza yer vermesini beklemek olanaksızdır. Yeterli okur/izleyici/ takip edici sayısına ulaşmış bir medya kuruluşu bunlardan kolayca vazgeçemez. Çünkü onlar sayesinde geniş bir kamuoyuna ulaşmak isteyen kurum ve kuruluşların ilgi alanına gireceklerdir. Ayrıca başta ABD, Kanada olmak üzere birçok ülkede denenen vakıf benzeri yapılanmalarla yerel basının desteklenmesi gibi projelerin Türkiye'de de uygulanması, yaşama geçirilmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur. Yerel medyanın okur/izleyici/ dinleyici odaklı yayın yapması ve sorunları çözmesini istiyorsak mutlaka gerçekten habercilik yapmak isteyen kurumlara bir şekilde destek olmamız gerekir.

Ücretsiz okumaya, seyretmeye, dinlemeye ve takip etmeye alıştığımız medya kuruluşunun yaşaması için mali kaynaklara gereksinim duyduğunu unutmamalıyız. Çözümü sadece iktidar ya da güç sahiplerinin bulmasını beklemek yerine çözümü bizim kamuoyu, yani kişiler ve sivil toplum kuruluşları bulmalıdır. Yerel medyayı finanse etmek konusunda çözüm güç sahipleri değil kamuoyu bulduğu zaman yerel medya okur/izleyici/ dinleyici odaklı bir hesap verme sürecine girecektir. Yerel medya üzerinde reklam verenler değil kamuoyu önemli bir etkiye sahip olacaktır.

## MODERNLEŞME VE TÜRK BASINI

Prof. Dr. BÜNYAMİN AYHAN

**K**ıymetli Hazirun, Türk modernleşmesi, hâlâ tartıştığımız konulardan biridir. Ben derslerimde de söylüyorum, bu tamamlanmamış olan bir projemiz ve devam ediyor. 300 yıllık bir süreç ve bu 300 yıllık sürecin tamamlanması biraz daha erken gözüküyor. Belki de diğer modernleşme süreçleriyle karşılaştırdığım zaman 100-150 yıl kadar daha devam edecek gibi gözüküyor. Bunu belki dijitalleşme ile biraz daha erkene çekebilir mi, çekebilir; fakat şu andaki verilerimiz de maalesef bu konuda çok sağlıklı gitmediğimizi gösteriyor. Bu noktada Türk modernleşmesini diğer ülkelerin modernleşmesiyle kıyasladığımız zaman genellikle geç kalmış modernleşmeler, geç modernleşmeler veya az gelişmişliğin modernleşmesi olarak görürüz. Bunun biraz daha dışında ben son dönemlerde bunu biraz daha yoğun şekilde tartışıyorum. Batı dışı modernleşmeleri kendi süreci içerisinde ele almamız gerekiyor. Peki, bu Batı dışı modernleşmeler dediğimiz zaman hangi noktaları ele almamız gerekir, diye bir soru sorarsanız; Rusya, Japonya, İran ve Türkiye üzerinden okumak gerekiyor. Bu dört kültürel kod veya dört devletin yapılanması, Batı dışından meydana gelen modernleşmelerin hangi saiklerle, nedenlerle, sonuçlarla bağlantılı olduğu ve bu bağlantıların hangi toplumsal süreçleri yeniden inşa ettiği bir tartışma olarak karşımıza gelebilir. Batı dışı modernleşme olduğu için Türkiye bu modernleşme süreçlerine kendi iç dinamiklerinin değil dış dinamiklerin etkili olduğu bir süreçle dâhil oluyor. Kendi toplumsal süreçlerinin işleyişi veya kültürel kodlarının isteği veya talebi üzerine gelişmiş bir durum değil tabii ki bu durum. Türkiye zorunlu bir



sürece dâhil ediliyor ve bu sürece dâhil edildiğimiz için gerekli olan değil, şekiller üzerinden gidiyoruz. İçselleştirmemiz çok zor, olmuyor. Hâlâ kavga ediyoruz bu konularda. Bu kavgaları her yerde görüyoruz. Genellikle siyaset gibi düşünüyoruz biz, ama siyaset gibi bakmayın bu konuya. Toplumu oluşturan bütün kurumlarda bu kavgalar devam ediyor. Örneğin aile toplantıları, kültürel toplantılar, hatta bu daha ileri noktalara gidiyor ki, birçok süreçlerde ben kültürel şizofreniyi buna eşleştiriyorum. Yani her noktada melezeleşme, sürekli etnik yapılar ve şizofrenik kültürel yapılar birbiriyle böyle kavga ederek devam ediyor. Buradaki sorun şu aslında, siz nasıl bir dünya çizmek istiyorsunuz, bu çizmiş olduğunuz dünyanın içerisinde kendinize nasıl bir kulvar çiziyorsunuz ve bu kulvarı, diğer toplumsal süreçlere nasıl yeniden inşa ediyorsunuz, o süreçler üzerinden okumanız gerekiyor. Türk toplumu bu süreçlere hep geç kalarak veya onları farklı nedenler üzerinden okuyarak kendine yol çiziyor, fakat bu çizmiş olduğu yollar genellikle engebeli yollardır. Diğer toplumların tarihsel süreçlerle geçirmiş olduğu, bu yüzyıllarca devam eden mekanizmayı, bir noktada çözmek istiyor. Tabii ki bu imkânsız bir şey, fakat bunu çözmek için de müthiş bir şekilde ideoloji ve propagandayı kullanıyoruz. Yaşasın propaganda diyoruz zaman zaman, çünkü bazen biz de diyoruz ki, yeter artık herhalde burada inanıp bırakacağız. Ömer Seyfettin'in güzel hikâyeleri var bu konularla ilgili, zaman zaman okuyabilirsiniz. Bir toplum değişirken propagandanın nasıl etkili bir şekilde kullanıldığı ve süreci yönettiğini hikâyeler üzerinden okursak zaman zaman bizdeki haberlerden daha sağlıklı bilgiler edinebiliyoruz.

Modernleşme süreçlerinde biz neye bakıyoruz, bu gazeteciliğe gelmeden önce, yani okuryazarlık, basın- yayın ilişkilerine gelmeden önce, kentleşme bizim için çok önemli, nüfus önemli. Türk toplumunda maalesef nüfus sorunumuz çok ciddi bir sorundur. Hâlâ temel sorunlarından biri nüfustur. Bugünlerde konuşuyoruz işte yabancılar, mülteciler, kaçak göçler vb. Belki stratejik olarak bazıları buna farklı bakabilir, ama bu bir sorundur. Geçmişte de sorundu. Geçmişte tam tersi bir sorun vardı.

Ne demekti bu geçmişteki tam ters sorun?

18. yüzyıl Avrupa'sına baktığınız zaman Türkiye'den çok daha büyük nüfus kitlelerine sahip olduğunu görüyoruz. Osmanlı bir

şeyler yapmak istiyor, fakat elinde nüfusu yok. Mesela Paris'e, Londra'ya baktığımız zaman veya Avrupa'da şöyle söyleyeyim, 18. yüzyılda 500 bin nüfusun üzerinde 20'ye yakın şehir vardı. Hatta bunu biraz daha artırıyorlar böyle farklı çeper ve periferilerle. Yani 26, 27'ye kadar çıkararak istatistikler var. Fakat bizde İstanbul var, büyük olarak başka şehrimiz yok. 500 bin nüfuslu bir şehrimiz yok, ama diğerlerinde onlarca şehir var, bu şehirlerin doğal olarak bir talebi var, neye talebi var, haberleşmeye talebi var, uzmanlaşmaya talebi var, profesyonelleşmeye talebi var, rasyonelliğe ihtiyacınız var ve bu rasyonellik doğal olarak düşünce ve aklı ön plana çıkarıyor. Yani geleneksel formatlarınızın dışına çıkmanız gerekiyor. Peki, bu süreçte ne ile çıkacaksınız, doğal olarak geleneksel kodlarınızı değiştirmeniz gerekiyor. Yani burada kentleşmeyi biz merkeze alıyoruz. Belki zamanımız olursa bunu konuşuruz. Kent nedir, kentleşme nedir, İslâmî kent nedir, diye mesela bazen görüyorum Konya'da falan işte simgesel olarak İslâmî vurgular yapıyoruz. Maalesef hiçbir İslâmî kent özellik, yani Müslüman nüfuslu hiçbir kent şu anda İslâmî kent özelliği taşıyor araştırmalarda. Yapılmış araştırmalar var bu konularda. Yani ilk 10'da, 20'de, 30'da, 40'ta bir Müslüman kenti yok, verilere baktığımız zaman; Ümit varız. Tanrı, "Ümit var olun, gelecek sizinle beraberdir..." diyor. Ve kentin üretim-tüketim süreci ve biz üretim-tüketim sürecinde, modernleşmemizle çok ciddi sorunlar yaşıyoruz. Matbaa üzerinden konuşalım. Bizde matbaa, azınlıklar üzerinden gidiyor. Kendimiz matbaayı üretmiyoruz veya matbaa olsa bile kullanacak durumda değiliz. Çünkü kentleşmemiz yok, kentleşme olsa bile belli noktalarda.

İlk gazeteciliğimiz de bu anlamda İstanbul'dan önce İzmir'de başlıyor ticari anlamda. Devlet eliyle gazetecilik yapmak, o biraz bültenleri herkese duyurmak gibi mesela, bugün Resmî Gazete var, her gün yayınlıyoruz, ama sadece belli kesim onunla ilgileniyor. İşleri olanlar ilgileniyor. Vatandaşla toplum arasında bu anlamda çok ciddi bir ilişki kuramıyoruz. Bu bağlamda üretim-tüketim süreci ve ticaret anlamında zaten ilk gazeteciliğin, ilk kamusalılık gibi tartışmaların hepsi ticaret üzerinden şekilleniyor. Bizde ticaret yok. Belki biraz ağır ve net söylüyorum bunları, ama mesela İzmir, Lübnan ve Mısır. Napolyon, Mısır'ı işgal

ettiği zaman Roma'dan yağmaladığı makinaları Mısır'a getiriyor. Mesela gazete ve dergilerin ilk çıkışları orada gerçekleşiyor. Baktığınız zaman ondan önce bizde gazete ve dergicilik falan yok. Bunlarda propaganda üzerine kuruludur. Yani bu günlerde propagandayı çok konuşuyoruz, siyaset biraz yakın zamanda çok fazla yoğun gündemimizi meşgul ettiği için, propaganda için kullanılıyor. Hatta propaganda derslerinde yayınlanan broşürlerle anlatılır. Ben daha iyi Müslüman olacağım, size daha iyi hükümdar olacağım diye Napolyon'un hikâyeleri var. Baktığınız zaman bir, dış dinamiklerin ve bunların politikasının geliştirmiş olduğu bir dünya var bu nokta üzerinde ve bu noktayı nasıl okumanız gerekiyor. İkinci nokta, Arap coğrafyasında biraz hareketlilik var, fakat bu noktada misyonerler çok daha ön plandadır. Osmanlı açısından baktığınız zaman, bu noktada da bizim yaptığımız bir şeyimiz, geliştirdiğimiz propaganda yok.

Türklerin matbaa ile ilgili böyle hani içselleştirmişti ya bir kitap, gazete çıkaralım, hadi alıp bunları bir kitlesel hâle getirelim, vatandaşımız okusun, bunu başka bir noktaya doğru, dönüşüme doğru geçirelim, yok. Çünkü bunun birçok sorunu var, yani bunun belki onlarca tartışmamız gereken noktası var. Francis Bacon'ın konuyla ilgili bir tartışması vardır. 16. yüzyılda Bacon'ı, biz sosyoloji ve felsefede okutuyoruz. Dünyadaki en önemli düşünürler sırasında üst sıralardadır. Dünyanın değişiminde şimdiye kadar en etkili üç tane alet var; pusula, barut ve matbaa. Biz bunun üçünde de yokuz. Kullanıyoruz, ama üretim süreçlerinde ve toplumsal üretim süreçlerinde yokuz. Bir tane örnek vereyim, mesela Protestanlık için matbaaya ihtiyacınız vardır. Matbaa olmadan Protestanlığı inşa edemezsiniz. Martin Luther olabilmek için matbaaya ihtiyacınız vardır. Peki, bizde böyle bir şey var mı? Tabii karşılığı yok, çünkü biz şunu söylüyoruz zaten, bir teknolojik araç, hangi topluma girerse girsin, kesinlikle sonuçları olmak zorundadır. Başka alternatifiniz yok. Bugün cep telefonunu alıyorsanız, siz üretmiyorsunuz, ama cep telefonunu kullanıyorsunuz. Nasıl Kore'de nüfusun %12'si bağımlı ise sizde de bağımlı olacaksınız. Kaçışınız yok. Olacaksınız yani, çocuklarınızın bağımlı olmadığını kim garanti ediyor? Burada şöyle bir sorunumuz var, bir teknolojik araç girdiği zaman topluma etki etmesi gerekiyor ve bu etkiyi görmeniz gerekiyor. Ama etki yok ortada. Matbaa var, ama ortada bir şey yok.



Rasyonellik ile ilgili olan noktalarımız, bizde genellikle kamu otoritesi üzerinden gidiyor ve bu kamu otoritesine baktığımız zaman bu basın yayın organlarıyla ilgili olan noktalarda bireyin özel teşebbüsün bir hikâyeye girişmediğini gözlemliyoruz. Peki, bu bizde ne ile gelişecek, okuryazarlıkla ilgili gelişecek. Okuryazarlık kültürümüz çok çok kötüdür. Kötü demiyorum, çok çok çok kötüdür. Şöyle söyleyeyim, 100 yıl öncesi Rusya'nın okuryazarlık oranlarına Türkiye, yüz yıl sonra gelebilmiştir. 1600'lerden sonra Petersburg'daki başlayan hareketler, Ukrayna üzerinden gelişti. Biz yaklaşık 100 yıl sonra Rusya'nın o dönem okuryazarlık oranına ulaşabildik. Batıyı saymıyorum, Batı merkezlerini saymıyorum. Tabii ki burada daha sonra Bolşevik Devrimi'nden sonra zaten ulaşma şansımız sıfır Rusya'ya karşı. Bunu başka örnekler üzerinden de açıklayayım. Rusya'da 1980'li yıllarda bilgisayar okuryazarlığı dersleri geliyor, 2000'li yıllarda değil yani. Şunun için söyledim bunu; bir toplumu, bir yapıyı okuryazarlıkla buluşturmanız gerekiyor. İşte bu okuryazar kitleniz yok. Hâlâ bugün de bu modernleşme süreçlerindeki en ciddi sorunumuz, yani gazetecilik mesleği üzerine iştigal ediyorsun, sen orada hayat kazanıyorsun veya kendinizi orada konumlandırıyorsunuz, hayat buluyorsunuz, kimliklerinizi, düşüncelerinizi orada ifade ederek kendinizi anlamlı kılmaya çalışıyorsunuz, ama en ciddi sorununuz okuryazar sorunu.

Okuryazar sorununuz yoksa 1700'lü yıllar Avrupa'sına, Amerika'sına veya Londra'sına baktığımız zaman bizim sokak gazeteciği dediğimiz gazeteciliğin türleri gelişmiş durumdadır. Biz 150 yıl önce sokak gazeteciliği dediğimiz, kuruşluk var ya hani, 1 lira atıyorsunuz, alıyorsunuz veya 2 lira verip alıyorsunuz. Gazetecilik türleri gelişmeye başlıyor. Bize bakıyorsunuz, bizde yok. Daha biz çok çok son aşamasına yetişeceğiz. Peki, bu nedir diye sorarsanız, bu aslında biraz daha toplumun örgütlenmesi, yapısal durumu ve sözlü kültür üzerine kendinizi geliştiriyorsunuz. Sözlü kültürde kendinizi nasıl ifade edersiniz diye bir soru sorduğunuz zaman; sözle, başka bir hikâyemiz yok. Yazılı metin var mı, yazı da yok; ama bir taraftan hem okuryazar olacaksınız, tabii ki daha sonra görsele geçeceksiniz. Bu, şunu getiriyor; sözlü kültürden görsel kültüre geçtiğiniz için aradaki okuryazarlık kültürünüzü kaybediyorsunuz. Okuryazar kültürünüz gelişmiyor maalesef. Hâlâ okuryazarlıkla ilgili çok ciddi

sorunlarınız var. Bugünkü geldiğiniz nokta, görsel okuryazarlık üzerine okuyoruz ve maalesef sizler yine şanslı kuşaklarınsınız, okuryazarlıkla ilgili bir temel disiplin aldınız, yazdınız, bir hikâye ürettiniz. Maalesef yeni kuşağın böyle bir sorunu da yok. Hepsi görsel okuryazarlık üzerine gidiyor. Bunu yüzyıllar üzerinden okuduğunuz zaman okuryazarların neden çok daha önemli olduğunu gözlemleyebiliriz. Yani bir ihtiyaç ortaya çıkması lazımdır. 1900'lü yıllarda insanlarda yapılan araştırmalarda, bir ıssız adaya düşseniz yanınızda ne götürmek istersiniz, diye sorular soruluyordu. Bu istatistikleri görüyoruz bazı çalışmalarda. İnsanlar gazeteyi önemsiyorlar. Mesela Anadolu insanına sorun, hatta bununla ilgili birkaç roman var da biraz insanları çok kötülediği için ifade etmek istemiyorum. Anadolu insanı öyledir diyor. Okuryazarlıkla ilgili bir hikâyeniz var mı diyorsunuz, yok diyoruz. Yok, bir şey üretmiyoruz. Oysa modernleşme okuryazarlık üzerine inşa edilmiştir. Yani bireyin okuryazarlık kimliğinin oluşması lazım, kendisini tanıması, tartışması ve düşünce üretmesi lazımdır. Bu noktada kendinizi oluşturabileceğiniz bir tartışma alanınız yok.

Peki, daha basit bir soru sorayım. Bu matbaanın ve gazeteciliğin ulus devleti oluşturduğu bir dünya var ve bu dünyada hayalî cemaatler var. Bununla ilgili teorilerimiz var. Peki, Anadolu'daki insan veya Osmanlı'daki bir birey ya da Türkiye Cumhuriyeti'ndeki bir birey, kendi hayal edilmiş topluluğunu nasıl görüyor? Mesela bu çok daha derin bir soru ve bu sorunun karşılığını maalesef araştırmalarla bulamıyoruz. Çok net şeylerimiz yok. Biraz daha nostaljik takılarak ifade etmeye çalışıyoruz, ama gözlemlediğimiz şey şu; kendilerine hayal edilmiş bir toplulukla ilgili bir hikâye oluşturamıyorlar. Bir Alman'ı, Fransız'ı veya bir Rus'u, o büyük coğrafi alanlarda dünyayı sömürüyorsunuz, diğer ülkeleri, devletleri sömürüyorsunuz, sömürgeciliğiniz çok güçlü, ama diğer bireylerin o sömürgeleştirilmiş zihinlerinize hayal edilmiş bir topluluk olarak kattıkları var. Bu noktayı nasıl konuşturacaksınız? Osmanlı'da bunu sağlayamıyoruz. Belki de bugün de hâlâ en ciddi sorunlarımızdan bu hayal edilmiş topluluklara katılmayı sağlayamıyorsunuz. Onun için ikide bir bölünüp duruyorsunuz. A'cılar, B'ciler, C'ciler veya D'ciler diye, fark etmiyor ve bu o kadar çok katlaştığı veya şizofrenik

hâle gelmiş ki, şöyle söyleyeyim Rusya'daki bir İlminsky, papaz çıkıyor bütün Türk devletleri için alfabe üretiyor ve onlara diyor ki, tamam siz her şeyiniz var, ama bir de Rus'unuz var. Zihninizde bir Rus kültürü oluşturuyorsunuz ve insanlar o Rus kültürünü okudukça Ruslaşıyorlar. O kültürün içerisinde bir parça alıyorlar ve kendi dünyalarını onlarla şekillendiriyorlar. Hiç unutmuyorum bir Rus edebiyatçıyla, Cengiz Aytmatov üzerine konuşurken, "Onu biz yetiştirdik, Kırgızca yazıyor, Kırgızca düşünüyor falan, ama bizim hikâyemizin bir parçası ..." demişti. Buradaki bir üst yapılanma ile ilgili hayal edilmiş bir topluluktan bahsediyorum. Ne Osmanlı'da, gazetecilik bunu başarabildi ne de bugün bunu başarabildik. Oysa gazeteciliğin ortak modernleşmede bir ulus dediğimiz hikâyeye bir gönderme yapması lazım. Maalesef hepimiz için ulus kötü bir şeydir. Aslında tam tersine idealize edilmiş bir cennet arıyorsanız ulus üzerinden şekillendirebilirsiniz, ama kullanamadık.

Gazetecilik anlamdaki en ciddi sorunlarımızdan biri de ulaşım sistemlerinin maalesef Osmanlı'da oluşamamasıdır. Demiryollarımız yok, karayollarımız yetersiz. Gazetecilik, günlükle ilgilidir, anlıkla ilgilidir. Haber dediğimiz şey, mesela dünün haberini tekrar vermiyorsunuz eğer bir takibiniz yoksa, özel bir durumunuz yoksa. Anlıktır, kullanıyorsunuz ve atıyorsunuz. Haber, sonuçta bir endüstriye dönüşmüş durumda değil mi McDonaldlaşma dediğimiz. Endüstriye dönüyor, kullanıyorsunuz ve atıyorsunuz. Bu atmış olduğunuz şeyi bir daha kullanmayacaksınız. Oysa şöyle bir sorunumuz var, bunu aynı zamanda başkasına da ulaştırmanız lazım. Osmanlı'daki ulaşım sistemine baktığınız zaman maalesef onu sağlama şansımız yok. Şehirler birbiriyle bağlantılı değil. Millî Mücadele'ye bakıyorsunuz, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş süreçlerine bakıyoruz, Menderes dönemine kadar, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundaki o Batının Marshall ve diğer destekleri gelinceye makineleşmenin artmasına kadar doğru dürüst şehirlerimiz arasındaki bağlantıyı kuran bir sistem yok, yani Konya ile Ankara'ya nasıl gittiğinizi düşünün. İstanbul ile Ankara, iki tane büyük şehrimiz var. Biri eski başkent, biri yeni başkent, ama bağlantı kuramıyorsunuz. 1950'li yıllardan sonraki Batılı gezginlerin, seyyahların Anadolu notları var; "Türkler hâlâ yolları tamamlayamamışlar!.." diyor. Anadolu'daki yolları tamamlayamamışsınız.



Yolları tamamlayamadığınız bir yerde gazetecilikle ilgili ne üretebilirsiniz, bu modernleşme ile ilgili çok ciddi sorunlar yaşadığımızı gösteriyor ve bununla birlikte asıl sorunlarımızdan biri de piyasadır. Türkiye'deki veya Osmanlı'dan Türkiye'ye geçtiğimiz zamandaki gazetecilikteki en ciddi sorunlardan biri modernleşme karşısında piyasanın düzenlenmesi, piyasanın talepkârları ve tüketicileri ile ilgili hep sorun olmuştur. Yani gazete bir ihtiyaçtan mı doğmuştur, yoksa toplumu değiştirmek veya modernleştirmek için bir aracı haline mi gelmiştir? Ben de Konya'da yaşamış hâlâ ilkokulu okuduğu yerde oturan bir insanım. Sizlerle farklı değilim, ama rahatlıkla şunu söyleyebilirim; gazetede yazı yazmak, ideolojik bir kavga ve bir dava mevzusu değildir. Bunu hâlâ görüyoruz. Batı'da da var bunlar, ama orada çok dikkate alınmadı. Biz bunu çok önemsiyoruz. Parti gazeteciliği geçmişte de vardı, bugün de var. Parti televizyonculuğu geçmişte de vardı, bugün de var. Bunlar gazetecilik yapmıyorlar, aslında hepimiz biliyoruz bunları. Biz de derslerde bunun gazetecilik olmadığını söylüyoruz. Yani reklam ve propaganda ile bir haber arasındaki farkı bile gösteremiyorsunuz, ama unuttuğumuz bir şey var; eğer kendi denizinizde ve kendi içselleştirdiğiniz noktanızda içeri doğru patlarsanız, kendi hikâyenizi üretemezsiniz. Antropolojide bir kural vardır, bunu çok kullanırım ben; bir yapı, bir aile, bir sosyal çevre, içine doğru değil dışına doğru büyümek zorundadır. İçine doğru büyüdüğünüz her şey patlar ve yok edersiniz kendi kendinizi. Ve başladığınız noktada asla olmazsınız. Bu aile ilişkileri de olabilir, ticaret de olabilir, hiç fark etmez; içine doğru değil dışına büyümek zorundasınız. Maalesef

bu piyasa şartları değil, dava şartları üzerine geliştirilmiş bir gazetelik var ve hâlâ bu nokta üzerinden gidiyoruz. Bir örnek vereyim, mesela Türkiye'deki gazeteciliğin duayenlerinden, önemli sayılanlarından biri Şinasi'dir. Tanzimat'la hâlâ Şinasi üzerinde tartışmalar azdır, ama Anadolu açısından da Necip Fazıl çok konuşulur bu coğrafyada. İkisi de yurt dışına Paris'e maliye ve ekonomi eğitimi için gönderilmişlerdir, fakat ikisi de gazeteci olmuşlardır. İkisine de devlet, "Siz biraz zeki çocuklarsınız, ülkemizin ekonomik sorunları var, muhasebe sorunları var, sizi sınava alalım, yurtdışına, Avrupa'ya, Paris'e gönderelim. Size burs verelim, paranızı ödeyelim, orada devlete hizmet etmek için iktisat öğrenin, maliye, muhasebe öğrenin, eğitiminiz bitince ülkenize geri dönün ve hizmet edin..." diyor, fakat ikisi de gazeteci oluyor. Şimdi mantığını çözmeniz için örnekler biraz uç gibi gözükabilir, ama bunu çoğaltabilirim.

Bunun nedeni şudur, sistemin kendine göre piyasasının oluşması gerekiyor, ama gazeteciliğin piyasası hâlâ oluşmuş değil Türkiye'de ve hâlâ devasa bütçelerimiz var. Devlet ve kamu çok ciddi bütçe ayırıyor gazeteciler için. Bugünlerde internetle ilgili tartışmalar, BTK'lar, Anadolu ajansları, İletişim Başkanlığı, devasa kurumlarımız oldu. Ama şu gazeteciliğe, yani Türk toplumunun bir gazetecilik veya iletişim alanındaki çalışmalarına ne tür katkılar sağlandığı ile ilgili bir soru sorduğunuz zaman tırnak içerisinde veya kalınlaştırabilirsiniz, katkı nedir sorusunu sorduğunuz zaman bunun bir cevabını alamıyoruz. Almakla ilgili sorunlar yaşıyoruz. Bol bol birbirimize karşı sen şusun, ben buyum, diye kendi kendimizi ikna etmeye çalışıyoruz. Psikolojinin bütün savunma mekanizmalarını kullanıyoruz, ama hiçbir işe yaramıyoruz. Sonuçta herkes orada kalıyor, bu da burada kalıyor. Şimdi bunun piyasasını, kendi dengesini oluşturması lazım. Liberal piyasasının olmasına gerek yok, toplumsal süreçlerin kendi işlediği bir piyasa oluşması lazım ki, modernleşme aslında bunu söylüyor. Diyor ki, bir birey, kendi kimliğini, kendi kültürel kodlarını sosyalizasyonunu tamamladıktan sonra dünya ile ilgili bir hikâyesinin olması gerekiyor. Bir bilgiye ihtiyacı var, bilgi aracına ihtiyacı var, bunu kullanması gerekiyor. Sorumuz bu, neden kullanmıyor? Doğal olarak iktidarla ilgili bir sorunumuz var ve iktidar, bu süreçleri Osmanlı'da da bugün de bundan sonra da



bu şekilde, maalesef farklı bir şekilde devam ediyor. Tanzimat, Meşrutiyet, birincisi, ikincisi, ondan sonra Cumhuriyet Dönemi, fark etmiyor. Hangi dönem olursa olsun sürekli bu konularla ilgili şey yapıyoruz yani modernleşme süreçlerinin, gazeteciliğin, sansürün, bütün negatif etkilerini kullanıyoruz. Fark etmiyor, kimin olduğu da önemli değil. Derslerde hep sorarım mesela, Abdülhamid dönemi sansürüyle İttihatçıların sansürü arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları anlatın. Çocukların anlatacakları çok fazla bir şey yok. Üç aşağı beş yukarı, birbirine çok benziyor. Biri sürgün ediyor, öbürü illegal bir şekilde öbür tarafa gönderiyor. Fark etmiyor, yani sansür devam ediyor. Mesela diyorum ki, Millî Mücadele döneminin sansürüne bakın, Atatürk döneminin sansürüne bakın, fark etmiyor. Veya İnönü döneminin sansürüne bakın, Menderes döneminin sansürüne bakın, fark etmiyor. Çünkü Cumhuriyet arşivlerimiz sağ olsun, bu konuda yazılmış metinler de çok fazla, bakıyorsunuz sansürlerimiz var. Bir de bunlar resmiyete geçmiş olanlar, dava olmuş olanlar, gazeteleri kapatılmış olanlar veya artık ortadan kaldırılması imkânsız olan materyallerle bağlantı kurulmuş olan olgu veya olaylar diyeyim. Bir de bunların görünmeyenleri var. Mesela siz Fâzıl Paşa ile beraber çalışıyorsunuz, Abdülhamid sizi başka bir makamla tehdit ediyor, diyorsunuz ki tamam ben bırakıyorum bu işleri ve gidiyorsunuz. Buna benzer şeyler Abdülhamid döneminde de var Atatürk döneminde de var. Yakup Kadri'yi mesela, seni elçi yapıyorum diyor ve gönderiyorsun. Romanya'ya Hamdullah Suphi'yi gönderiyorsunuz, Türk Ocakları orada başka bir yapı var. Bunlar yazıyor, çiziyor, düşünce üretebiliyor. Bugün de var, fark etmiyor. Bununla ilgili sorunlar yaşıyoruz.

Türk modernleşmesinde basınla ilgili en çok dikkatimi çeken konulardan biri de elitlerdir. Türk gazeteciliğindeki en ciddi sorunlardan biri, elit kadroların çıkarılamamasıdır. Hâlâ bu sorunu aşabilmiş değiliz. Birçok hikâyeniz olabilir, dünyaya bakış açılarınız farklıdır, normaldir. Kendi içinde bulunduğunuz toplumsal, kültürel kodlarda harika insanlar olduğunuzu düşünebilirsiniz, ama şunu gözlemliyoruz; 2011 yılında Türkiye'deki akademiler İran'ın gerisine düşmüşüz. Bunu şunun için söyledim, siz dışarı dünyadaki başka toplumsal süreçleri

okuyamazsanız kendi kimliğinizi, kendi ilişkinizi göremezsiniz. Yani sizi, ötekiyle kıyaslayacak bir şeye ihtiyacınız var, ölçüm aracına ihtiyaç var. Birçoğu kendinden menkul hikâyeler üretiyorsunuz ve o kadar çok tezat duruma düşüyorsunuz ki, bugün A dediğinize yarın B niye diyorsunuz ve bunlar, maalesef elit oluşturma ile ilgili sorunuzla ilgili. Başka kavramları kullanmayacağım. Bazıları işte yok aydınmış, yok şuymuş, buymuş, bunlara girmeyeceğim, ama elit dediğiniz şeye ihtiyacı var mıdır toplumların, özellikle bizim gibi doğru toplumlarının ihtiyacı vardır. Elit üretmiyorsunuz, elit üretmediğiniz yerlerde sağlıklı bilgi ve haberle ilgili olan noktalarda maalesef sorun oluşturuyorsunuz. Diyeceksiniz hocam, geçmişte bu böyle miydi, evet, onlarda da aynı sorun vardı. Şinasi'yle Namık Kemal arasındaki, Ziya Paşa'sıyla, Ali Suavi'yle, onlar da üç aşağı beş yukarı aynı sorunları yaşıyorlardı. Yine devletten beslenmiş ve devletle bağlantı kurmuş insanların üretebildiklerinden maalesef çok fazla bir hikâye üretme şansımız yok. Fransızlar bu konuda biraz daha farklı düşünüyorlar. Fransız kültürü, ben biraz daha Türk toplumun modernleşme sürecindeki Fransızların etkisinden dolayı ondan biraz ümitliydim, ama maalesef şöyle bir sorun var; biz Türk modernleşmesine her ne kadar Fransız kültürü üzerinden çok fazla alıntılarsak da devlet ve iktidar yapılanmasında Alman ekolünü çok seviyoruz. Almanlar daha şeydir böyle, özellikle Hegel, temelinde, yani Tanrısal kökenli bir şey düşünüyoruz devleti, toplumu veya lider hikâyelerini. Onları, tanrı ve devleti yukarıdan aşağıya doğru indirdiğiniz zaman alttaki yapıyı kutsallaşıyorsunuz, o birey şey yapamıyor yani. Oradan inip çıkaramıyorsunuz. Fransızlar diyor ki, ya kardeşim onlar orada dursun, devletse orada dursun. Bir de burada bize bir şeyler söyleyecek birileri olsun, diyor. Almanlarda bunu bulamazsınız. Her şeyi söyleyeceksiniz, ama devlet adına yukarıdaki genius ruh, Tanrı, ondan sonra aşağıdaki lider üzerine birileri bir şey söylesin. Biz Fransız kültüründen etkilenmişiz ama Alman yapısı üzerinden hikâye üretmiş bir toplumsal süreçlerle bağlantı kuruyoruz.

Bu iktidar yapılarında bizim tekniğe ihtiyacımız var. Modernleşmede biz genellikle, bu ideoloji olarak teknik ve bilimde,

teknikğin kendine göre ideolojik bir yapısı vardır. Bunlara sahip olmanız gerekiyor, ama modernleşmeciler bunu savunurken, tabii bir kültürü var toplumun, bu Türkiye gazetesi örneği var, akademik bakıyoruz biz bu işe. Mesela dini söylemi bir tarafta yapıyorsanız, sohbet ediyorsunuz, akşam da başka bir programda kadınla sahnede şarkı söylememesi gerekiyordu. Hatırlarsınız 90'lı yıllar benim gençliğimde, işte Seda ablalar, Sibel ablalar, akşam da Kur'an okurken veya İstiklâl Marşı'yla kapatıyordu. Bunların teknikğin ideolojisine karşı direnmekle ilgili bir dünyası vardı, ama modernleşme bunları müthiş bir şekilde dönüştürdü. Türkiye gazetesi örneği verdim, ama diğerleri bunlardan ayrı tutulmuş değil. Kendi modernleşmenizi kurmaya çalışıyorsunuz ve maalesef bunda da başarılı olmadık.

Çok mevzu var ama bir de dış dünyadaki, yurtdışı yayıncılıktan bahsedeyim.

Sorunlar yaşadığımız zaman modernleşmeciler, gazeteler bize hikâye anlatıyorlar ya, niye hikâye anlatıyorlar, mesela Ali Suavi'ye bakıyorsunuz, adam gazetede matematik anlatıyor. Hendese kitabı yazmış. Bugün gazetelerde matematik görmezsiniz. Adam gazeteyi bir topluma ödev gibi görüyor. Diyor ki, kardeşim siz bunları öğrenin, bunları yapın, siz de bunlarla beraber daha iyi bir dünya şartlarına sahip olun!.. Tiyatro eserleri yazıyorlar, böyle onlarca hikâye var. Bugünkü gazeteciliğin çok çok dışında, yani batıdaki o düz gazeteciliğin. Ticaret ve bilgi... Adam ticaret ve bilgi satıyor. Reklam ve bilgi satıyor. Biz de onun dışında başka bir dünya kuruyoruz ve bu dünyanın içerisinde o kadar çok katı bir dünya var ki, herkes kendini daha büyük adam zannediyor ve o büyüklük asla kaybolmuyor. Diyor ki, kardeşim ben gazetede yazıyorum, çiziyorum, dünyayı üretmeye çalışıyorum. Bu toplumu güçlendirmeye çalışıyorum ve bunun için de şunlar olması gerekiyordu, diye sürekli bir şeyler dayatıyor ve aslında gelinen nokta şu; bir noktadan sonra toplum buna karşı da ilgisizleşmeye başlıyor. Hani hep söyleriz, propagandada süreklilik, bir noktadan sonra değerini kaybettirir. Hiç bana bir anlam ifade etmiyor yani. Adama diyorsun, sen şusun bana bir anlam ifade etmiyorsun sen beni zaten öyle görüyorsun, tamam kapatıyorum, kesiyorum elektriği ve dünyayı kapatıyorum.

Bizim, içeride sorun yaşayan insanlarımız, genellikle yurt dışına bir kaçışımız var. Bu yurtdışıyla ilgili birkaç tane çalışma var Türkiye'de. Hâlâ da çalışan insanları gözlemliyorum. Mesela bunlardan biri Cavit Orhan Tütengil'di. Sonra Muammer Göçmen çalıştı. Ondan sonra da çok fazla gözlemedim yurt dışı basınla ilgili. Avrupa'nın bütün başkentlerinde gazete çıkarıyorlar bizimkiler, Jön Türkler, İttihatçılar falan. Tabii ki bunların birçoğu sorun. Şöyle bir soru sorun kendinize, başka bir ülkede, o ülkenin sınırları içerisinde matbaa bulacaksınız, mürekkep bulacaksınız, araç, para, edevat bulacaksınız, okuyucu bulacaksınız o da ayrı bir sorun yani İngiltere'de gazete basıyorsunuz, Londra'da gazete basıyorsunuz, genellikle biraz daha aşağıda Galler bölgesinde yapıyorlar, İsviçre'de basıyorlar, Fransa'da var. Buralarda gazete basacaksınız ve bu gazeteleri de okuyucuya göndermeniz gerekiyor, nasıl göndereceksiniz? Bunun mantığı yok. Bir de o günleri düşünün, 1860'lı, 1870'li, 1880'li yılları düşünün, bunlar biraz mantığın dışında, ama ciddi ciddi gazetecilik yapmışlar. Namık Kemal'ler, Ali Suaviler, Şinasi'ler falan.

Bunlar bize şunu gösteriyor; içeride sıkışan, dışarıda gazetecilik yapıyor. Son 300 yıldır yurt dışında gazetecilik yapıyorlar ve hâlâ devam ediyoruz. Son dönemlerde biraz dijital teknoloji bizi değiştirdi. Türk modernleşmesine ciddi katkılar sağladı. Hatta şöyle söyleyebilirim, Almanya'da iken Ali Batman, bizim o eski Ülkü Ocakları başkanlarından, camide sohbet ettikten sonra dedim ki, ya Ali Abi, siz burayı nasıl benimsiyorsunuz, Almanya işte, milliyetçi bir cepheden gelmişsiniz, farklı bir dünyanız var, burada hikâyeler kuruyorsunuz, nasıl anlamlandırıyoryorsunuz? Ne zaman buraya bize televizyon geldi, Türkiye'deki televizyonları izlemeye başladık, tamam burayla bütünleştik biz. Çünkü hem Türkiye'yi takip ediyoruz hem kendi yayınımızı izliyoruz. Orada şartlar olumsuzdu, burada kendimize özgü şartlar kurduk, dedi. Aslında gazeteciliğin bütün dünyada yapmak istediği hikâye buydu. O hayal edilmiş topluluklar dediğim. Mesela Hindistanlıları, Afganlıları, Mısırlıları veya Rusları, başka topraklar üzerinde mesela bakıyoruz Amerika'ya, Almanlar gazete çıkarmışlar. Almanya'da Polonyalılar gazete çıkarmışlar. Mesela Arnavutlar, Adem Hocam tez yazdırmıştı oradan

hatırlıyorum, başka ülkelerde gazeteciliğe başlayarak ülkelerinde kültür, düşünce veya milliyetçilikle ilgili tartışmalar açmışlar.

Geldiğimiz nokta şu aslında, modernleşme ile ilgili olarak yapmış olduğumuz birçok tartışmalarda veya noktalarda, basın ve modernleşme arasındaki ilişkilerin oldukça problemliliğini görüyoruz. Yani Türk basınının klasik modernleşmenin dışında Türk modernleşmesi ile ilgili sorunun olduğunu çok rahatlıkla söyleyebiliriz. Hatta bunu daha da ileriye götürebiliriz, hoş değil bazı kelimeleri kullanmam, ama bir gazetenin sürekli arkasına foto model basmak da Türk modernleşmesi gibi gözükte, bu çok yanlış. Bazı gazetelerde de sürekli din, imam paylaşmak da Türk modernleşmesi veya Türk gelişmesi olarak gösterildi, bu da yanlış. Türk modernleşmesi salt bunlara indirgeyebileceğiniz bir nokta değil, şekille ilgili bir nokta değil. Çünkü bir yolculuğunuz var ve dünya ile ilgili bir hikâye üretmeniz gerekiyor. Bunlarla ilgili hikâye öğretme şansınız yok. Semboller üretmek anlamlı ve semboller üretmekle ilgili bir yapınız olması gerekiyor. İnsanları bir araya getirmek için, fakat pratikte bunların gelmiş olduğu veya getirmiş olduğu noktaların ucunda sorun gösterebiliyoruz, fakat bunları ifade etmekle ilgili biz de sorun yaşıyoruz. Hocam biz de farkındayız ama siz söyleyin, biz de söyleyemiyoruz, rahat olun. Diyeceksiniz ki, niye? Şöyle; dünyadaki bütün gelişmeler eleştiriye dayanır, bak tekrar ediyorum dünyadaki bütün gelişmeler eleştiriye dayalıdır. Eleştiri yoksa gelişme şansınız yoktur. Bir bilimsel makale yazdığınız zaman ben hep şunu sorarım, neyi eleştirdin burada, ne sorunu var? Yoksa kapat. Bizde bu yok mu? Söyleyelim; hiç iş yok, mesela yurt dışına gönderdiğiniz bütün çalışmayı, adam diyor ki, burada ne söylüyorsun, anlamıyorum diyor. Hiçbir şeyi eleştirmemişsin, diyor. Doğru, eleştirmedim yani. Ama bu olmaz, bunu kapatman gerekiyor, diyor.

Gazetecilik yapmak bir anlamda eleştirmek demektir. Eleştiriyorsun, benim gündelik hayattaki bir hikâyemin, göremediğim bir şeyin gözü olman gerekiyor. Eleştiri nerede? Eleştiri yoksa sizin modernleşmeye bir katkınız yok demektir. Çünkü benim adıma konuştuğunu iddia ediyorsan veya kamusal adına, kamuoyu adına veya toplumun duygularının, düşüncelerinin,



hikâyelerinin bir tamamlayıcısı aktarıcısı veya toplum adına söz sahibi gibi bir iktidarla ilgili bir söylemin varsa eleştirebilmen gerekiyor. Eğer eleştiremiyorsanız, siz modernleştirme aracı değilsiniz. Tam tersine reklam ve propaganda aracı haline geliyorsunuz. Bu da kaçınılmaz olarak şöyle bir sorunla karşı karşıya getiriyor; okuyucudan kopuyorsunuz. Sadece okuyucudan mı kopuyorsunuz, hayır, rasyonellikten kopuyorsunuz. Sadece rasyonellik mi, hayır, insanların size olan iletişiminden kopuyorsunuz. Yani siz insanların dertleriyle dertlendiğiniz zaman insanlar size güvenir. Tutum ve davranış olarak sizinle ulaşmaya çalışır. Aslında araştırmaları bilmiyorum, son dönemlerde çok yapamıyoruz, biraz başka bir sürü şey çıkarıyorlar çalışmalarla ilgili.

Şöyle düşünün mesela gazetecilik alanında kaç kişi size dönüş yapıyor? Diyor ki mesela okuyalım, küfretmeden hakaret etmeden, bunu da söyleyeyim, yani toplumsal seviyemiz o kadar çok aşağıda ki, TikTok'u görünce daha çok hissiyatım Anadolu irfanıyla ilgili başka bir şey söylüyor. Kemal Tahir bunları anlatıyordu ve o kadar kızılıyorduk Kemal Tahir'e, ama bu kadar mı falan diye de, TikTok'u görünce az anlatmış diyorum. Geldiğim nokta şu aslında çok fazla mevzu var, ama Türk modernleşmesi geç kaldığı için birçok noktayı kaçırmış olduk, yakalamamız gerekiyor, iyi taraflarından yakalamamız gerekiyor. Fakat iyi taraflarını görmek istemiyoruz, çünkü piyasayı kendimiz oluşturduğumuzu düşünüyoruz, ama piyasa bizim dışımızda geliyor. İçeriklerle ilgili çok ciddi sorunlar yaşıyoruz. Bir tane örnek vereyim ve kapatayım konuyu. Gazetecilikle ilgili halka ve topluma yönelmek bir sorundur. Şinasi de bunu söylüyor, II. Mahmut da bunu söylüyordu. Ya derdimiz var, vatandaşa anlatalım, bir sorunumuz var, diye. Hâlâ bugün aynı soruna devam ediyoruz. Değişen bir şey yok aslında. Doğu cephesinde, Doğu treni yolculuğunda değişen bir şey olmadığını ifade edebilirim. Bu bizim kendi hikâyemizdir. Benim de içinde olduğum bir hikâyedir. Bu hikâyeyi farklı şekillerde okuyabilir miydik? İnşallah diyelim. Benim için değil, ama inşallah kelimesiyle bir umut ediyoruz, yani inançlı biri olarak umut ediyorum.

Güzel günlerde görüşmek dileğiyle...

## KONYA BASINININ EN'LERİ

Prof. Dr. CANER ARABACI

**M**erhabalar, arkadaşlar benim işimi kolaylaştırdı. Sözü uzatmadan sadece Konya basınının en'lerinden bahsetsem yeter herhalde. Konya basınının en'leri var. Mesela basın haberciliğinde kuraldır, Adem Hocam Haber Yazma derslerinde bunu öğretiyordu.. Köpek, adamın ayağını ısırırsa haber olmaz. Ama adam, köpeğin ayağını ısırırsa haber olur. Bu yönden baktığınızda Konya'da eşeğe binmek normaldir, haber değeri yoktur. Ama eşeği sırtında taşıyan insan olursa, yani eşek adama binerse, hele bu taşıyıcı



bir gazeteci olursa herhâlde haber değeri vardır ve ilgi çeker. Hani Konya basınında matbaacılıktan gelmiş, matbaa sahibi olmuş, ünlü biri için anlatılır. Kafa da iyi tabii, biraz demlenmiştir... Şehir merkezinden Meram'a giderken; "Ya, hep ben sana bindim, bir de seni ben taşıyayım!.." diyor ve eşeği omuzlayıp götürüyor. Güçlü kuvvetli biridir zaten. Bu giriş, toplantı üstüne çöken ağırlığı açmak üzere söylendi... Şimdi Konya basınının bazı en'leri üzerinde duralım.

Bilindiği üzere, ilk matbaa olan Vilayet Matbaasının kurulmasıyla; litografya, taş baskı ve hurufatlı kısmının tesisiyle 1870'lerde burada yazılı basın başlıyor. Ama yayın organı, vilayet bazında resmî bir gazetedir. O *Konya* adlı vilayet gazetesini 1932'de, 62 yıl sonra hangi akla hizmet ediyorsak kapatıyoruz. "İhtiyaç yok" diyoruz. Basın tarihine çalışırken, vilayete gitmiştim. Hep vilayet çıkardığına göre dokümantasyon-kütüphane kısmında bazı malzemeler bulma umuduyla gidiş, hüsrarla bitmişti.

Zira, 62 yıl çıkartıldığı vilayette bir tek nüshası bile yoktu. Yarım asırdan çok çıkarıldığı kurumda, bir nüshanın bile saklanmaması olmasa acı idi. Bende, oradan buradan topladığım sayılarla fikir verecek kadar vardı. Tabii yerel basının en önemli sorunlarından biri budur. Yani çıkartılan gazetelerin tam bir koleksiyonu maa-lesef yoktur. Herhalde Hasan Yaşar çok uğraşmıştı Koyunoğlu'nda biraz yerel basını biriktirelim, sunalım diye. Gerçi bu konuda Bekir Şahin yönetiminde Bölgeye Yazma Eserler Kütüphanesi de güzel çalışmalar yaptı. Biraz koleksiyon biriktirdi.

Adem Bey sağ olsun, basının gelişme seyrinden biraz söz etti. Konya basınının geçmişinde, üç sıçrama dönemi var. Son devri saymazsanız bunlar; İkinci Meşrutiyet, Millî Mücadele ve 1945 sonrası atılım dönemleridir. Belirtilen devirler, basında birer patlama dönemi olmuştur. Her grubun, her unsurun, kendi kanaatini yaymaya çalıştığı, onun için de yayın çıkardığı dönemlerdir. O devirler, basın biraz artıp çeşitleniyor, fazlalaşıyor. Ama tek parti zihniyetinin hâkim olduğu dönemler, diyelim ki ilk tek parti denemesi olan 1913-1918 arası, diyelim ki 1923 sonrası, 1925-45 arası gibi, koyu tek parti dönemlerinde basın küçülüyor, daralıyor. Bu hal, Konya için de geçerlidir. Fakat o patlama dönemlerinde, bazı en'ler vardır. Mesela Anadolu'nun ilk günlük gazeteleri Konya'da çıkar. 1921'de iki Konya gazetesi günlük çıkarılır. Bunlar, *Babalık* ve *Öğüt* gazeteleridir. Ayrıca Anadolu'da ilk defa, iki vilayette birden yayınlanan gazetenin çıktığı yer de Konya'dır. Mesela *Öğüt* hem Konya'da hem Ankara'da yayınlanır. Hem günlük hem iki ilde birden çıkarılır. 1921'den 1923'e kadar süren bu yayın, 1923'te sona eriyor. Peki, bir başka en'e geçelim. Arkadaşlar değindiler, şimdi Konya'da bir gazete kapansa kimin ruhu duyar? Konya'da bir radyo sussa, bir televizyon ekranını karartsa, halk harekete geçer mi? Hani gazete-dergi / medya halkın dili, haber alma aracı ya, kapansa kimin ruhu duyar?.. Herhâlde pek ilgilenen, bunun için; "Ya tüh, şu kapanmasaydı, destek çıksaydık", diyen çıkar mı, bilmiyorum. Ama geçmişte Konya'da öyle bir olay var. Bir gazete kapatılıyor, millet ayaklanıyor. Yalnız gazeteyi kapatan İngilizlerdir. Daha doğrusu, İngilizler/General Milne emriyle Konya'daki İtalyan Komutanlığına gazeteyi kapatıyor. Tabii bir dış güç, işgalci bir güç, 1920'de *Öğüt*'ü kapatınca Konya ayaklanıyor. İşgal altındaki şehirde miting yapılıyor. Hatta Konya'nın o zaman Ali Kemalî Efendi diye meşhur bir

âlimi var. Konuşmasındaki gazete tarifi çok güzeldir. Diyor ki; “Gazete milletin dilidir, dilimizi kestiler! General Milne bizim dilimizi kesti! Öğüt kapatıldıysa Nasihat nerede kaldı, Nasihat ne duruyor?!..” Tabii tam da burada mizansen hazırlanmıştır. Miting meydanında, müvezzi/gazete dağıtıcısı çocuklar ortaya çıkıyorlar; “Yazıyor, yazıyor, Nasihat yazıyor!..” diye bağırıyorlar. Tabi *Öğüt, Nasihat*’e dönüştürülmüştür.

Buraya, bir en daha ekleyelim. Bu gazete o sıra nerede çıkarılıyor: türbede. Belki dünya tarihinde ilk türbede çıkan gazete Konya’da yayınlanmıştır. Çıkartıldığı türbenin hazırlanma zemini, işte herhalde şu masa genişliğinde bir yerdir. Yani toplam alan, bu masa kadar bir yüzeydir. Söylenmez, böylece öldürüldükten çok sonra söyler hale geliyor. Muhacir Pazarı’nda balıkçıların girişindeki türbedir orası. Mahruti/konik örtülü türbenin içi.. Niçin burası tercih ediliyor? Çünkü tarihi Konya Lisesi’ni, talebeyi boşaltıp karargâh edinen İtalyanların hükmü, az ilerisindeki türbe yöresinde geçmiyor. Onların hükmü, şehir merkezinde geçiyor, güney tarafta etkili değil. O taraf, Kuva-yı Milliye elinde. Tabii gazetenin kapatılacağını bizimkiler öğrenince, hurufat kasalarını, pedallı baskı makinesini falan gece türbeye taşımışlardır. Ertesi gün orada, eş anlamlı başka bir adla gazete basmaya devam ediyorlar. Türbede bir gazete çıkarılıyor.

Bu tür yayınların, böyle çalışmaların, toplumda karşılığı var mıdır? Elbette toplumda bir karşılığı olmalıdır. Yani toplumun sesi olma, dili olma, toplumun özellikle vatan müdafaası döneminde isteklerine, taleplerine karşı gelme anlamında bir işlevi var. Bu rol, yok olduğu zaman, basın da varlığıyla yokluğu arasında bir fark kalmıyor. Hatta söz, konunun özüne geldi gibi. Şunu arz edeyim, aslında Konya basını genellenirse İstanbul basınının, yani yaygın basının, yerelde bir devamı sayılır. Hatta şu örnek biraz daha işi ciddileştirir. Mesela İstanbul’da *Fecr-i Âtî* diye bir yayın çıkartılır, Konya’da liseli gençler, bir araya gelirler. Onlar da *Ufk-ı Âtî*’yi çıkarırlar. Anlamı nedir, pek bilen yok. Ama *Fecr-i Âtî*’ye benzemesi lazımdır, benzetilir. Bu yönden baktığınızda Konya basını, İstanbul basınının, yerel, küçük boy şekli gibidir. Zaten bizde basın, mahiyet itibariyle modernleşmenin aracıdır. Yani Batı kültürünün taşıyıcısıdır. Basın, yerli kültürü, değerleri, topluma hazmettiren bir unsur maalesef olmadı. Onun için Türk modernleşmesi, bu yönden biraz sakat

doğmuştur. Yani Batı kültürü üstüne, günlük alelacele hazırlanan basın üstünden olgunlaştırılmamış, hazmedilmemiş bir kültür-fikir nakli yapılmak istenmiştir. Onun için de yapılan, yarım yamalak olmuştur. Yani komünizmi, alandan bir kitabı okuyarak mı iyi tanırırsınız, gazete haberiyle mi doğru tanırırsınız? Basın bizde, bu yönüyle sloganik kültür taşıyıcısıdır. Ama eksik bir kültür taşıyıcısı.. Tabii bu tür bir yapı, basın üstünden gerçekleştirilen bir modernleşme anlayışı, bize çok hayır getirmedi. Yani kültür ve değerlerimizi kavrama, nesilden nesile ulaştırma açısından faydalı olamadı. Batı kültür ve medeniyetinin gönüllü taşıyıcılığının sürmesi, bir sorun olarak önümüzde durmaktadır.

Konya için bir başka en'den bahsedeyim. Mesela burada medresede çıkan gazeteler var. Yani hiçbir yerde göremeyeceğiniz bir özelliktir o. Konya'da bir medrese, gazeteler yayınlar. Diyelim ki *Anadolu*, *Meşrik-i İrfan*, diyelim ki *İntibah* gazeteleri, Konya'da İslah-ı Medaris-i İslâmiye Medresesi tarafından çıkartılır. Hatta o medresenin ünlü üç müderrisinden biri, başyazısında şöyle yazar; "*Fikirleri yazıyla nakledelim, insan konuşarak fikirlerini yaymalıdır. Öküzler tokuşarak, boynuz hareketleriyle anlaşılır. İnsanlar dövüşerek anlaşırsa bu çok uygun olmaz, yani öküzze benzerler. Boynuz hareketleriyle anlaşarak giderse hayvana benzerler. O zaman fikirleri konuşarak, yazarak nakledelim.."*

Bakış nasıl?

Şeyhzâde Ahmet Ziya Efendi'nin fikridir bu. Başyazısı, *Anadolu* gazetesinde neşrediliyor. 1908'de çıkartılan bir Konya gazetesidir. *Meşrik-i İrfan* gazetesidir, ona göre daha uzun süre çıkarılıyor. Ama uyanış anlamındaki *İntibah* gazetesidir, çok uzun çıkarılmıyor. Şimdi bu yönüyle baktığımızda Konya basınında bazı en'ler var. Yani Türk basın tarihinde, dünya basın tarihinde önemsenebilecek en'ler bunlar. Yazarları, gazetecileri yönüyle değerlendirmeyi de hak eden bir dünya...





**Prof. Dr. AHMET TARHAN***Sunucu*

Kıymetli konuklar,Değerli izleyicilerimiz, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesinin Cumhuriyetin 100.yılında Türk Basını ve Konya Basın Yayını başlıklı panelimizin sonuna geldik. Panelimizi kapatmadan önce günün anısına katılımcı hocalarımıza katılım belgelerini takdim etmek üzere Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu beyefendiyi davet ediyorum.

**AHMET KÖSEOĞLU***TYB Konya Şb. Bşk.*

Caner Arabacı hocanın sözünden birkaç cümle söyleyerek teşekkür edeceğim hocalarımıza. "Basın, eleştiri vazifesini yerine getirmezse yok hükmündedir..." gibi bir şey söyledi. Dolayısıyla bugün özelde Konya basını, genelde Türkiye'deki çıkan neşriyat ve bunların internet ortamında varlık sebeplerini kaybettilerse ya da kaybettiklerini düşünüyorlar ise o zaman yeni bir yol bulmaları gerekir. Medyada bugünlerde, hele bugün mesela en çok Bakanlar Kurulu, kabine ile ilgili listeler yayınlanıyor. Cumhurbaşkanı'dan önce vazife edinmiş

arkadaşlar liste yayınlıyorlar. Bu listeleri, herkes gönlüne göre hazırlıyor gönderiyor ve sosyal medya diye bir olgu var, aslından daha hızlı bir iletişim aracı var, gazetelerden ve internetten. Hemen bulunduğu yerde yazıyor, kes yapıştır yapıp gönderiyor. Herkes gazeteci, herkes grafiker, herkes edisyon yapıyor, herkes bunu düzenliyor. Dolayısıyla hemen bir merkeze gönderiyor, oradan tüm dünyaya yayılıyor ve bugün itibarıyla tezvirat ya da yanlış bilgi, medyanın gerçek sorumlularından önce kamuoyuna yayılıyor. Bu cümleyi şunun için kurdum; medya mensupları



gerek internetten gerek sosyal medyadan gerek evden görevlerini layıkıyla yapabilseler bu alanda bir boşluk olmayacak diye düşünüyorum. Alanda boşluk oluşturuluyor. Boşluk oluşturulunca herkes kendi medyasını, kendi gazetesini, kendi iletişim ağını kuruyor. Dolayısıyla biz, kişilerin bireysel iletişim alanlarından beslenerek yanlış beslenmeyle obeziteyi, yani kültürel, beyinsel obezitemizi artırıyoruz. Burada medyaya çok iş düşüyor diye düşünüyorum. Tabii ki Merhaba gazetesinin imtiyaz sahibi sevgili Halit Bey de burada, belki eleştirel bakanların içinde birinci sırada onlar var. Sıralamada çok iyi bir yerde değiller, ama öbürlerine göre birinci sıradalar ve en iyi eleştiriye onlar yapıyorlar diye düşünüyorum. Çünkü bir muhalif duruşları var baştan beri ben biliyorum, ben de o gazetede yazdım, çizdim, emeğim var. Bunu tekrar gazeteler, televizyonlar, bir gözden geçirmeliler. Şahsen çok özeleştiri, bana yakışmaz gibi duruyor, ama söyleyeceğim. Şurada yerel televizyon ya da ulusal kanalların çoğunu açmayan onlarca arkadaşımız vardır. Sadece sosyal medyadan besleniyorlar. Canlı yayınları da şimdi benim önüme düştü mesela, "Cumhurbaşkanı mazbatasını ya da belgesini Devlet Bahçeli'nin elinden aldı..." diyor. Kim yayınlıyor bunu? Oradaki bir şık diye yayınlıyor. Senin görevini elinden alıyor. Hemen oradan canlı yayına giriyor adam elindeki telefonla, o zaman bizim çağa ayak uydurmamız lazım hocamızın dediği gibi. Modernleşme ile ilgili de sorunumuz var, diyorum ve kıymetli hocalarımıza teşekkür ediyorum. Caner Hoca zaten Türkiye Yazarlar Birliği'nin 30 yıldır baş hocasıdır. Her yıl bir birkaç programda bizleri aydınlatır. Adem Hoca gazeteciliğinden, Anadolu ajansından beri tanıdığım, bildiğim bir dostum, arkadaşım. Bünyamin Hoca'yı da öğrenciliğinden sonra akademisyenliğinden beri tanıyorum, teşekkür ediyorum kendilerine. Siz de çok şiddetli sağanak bir rahmetin altında koşarak buraya geldiğiniz için size de teşekkür ediyorum. Çok seçkin bir topluluk olduğunuzu biliyorum, hürmet ediyorum. Bundan daha az olmasın, daha az olursa biz de dükkânı kapatırız. Gelmeye devam edin. Her zaman söylediğim bir söz var affınıza sığınarak, siz gelerseniz biz bu programları yaparız. Biz bu zahmete, meşakkate katlanırsınız. Biz de yağmurda koşar geliriz. Siz hem dinleyeceksiniz, hem konuşacaksınız ve birbirimizi irşat etmeye devam edeceğiz. İyi ki varsınız, size de ayrıca teşekkür ediyorum.

BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E R**Anadolu Basınına  
Vilayetler Öncü Oldu**

**T**ürkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlediği konferansta Prof. Dr. Bünyamin Ayhan, Prof. Dr. Caner Arabacı ve Dr. Adem Demirsoy, Türk Basını ve Konya Basın Yayını tarihi ve gelişim sürecini anlattı.

Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrim Var" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin ilkinde bu hafta Türk Basını ve Konya Basın Yayını konuşuldu. Prof. Dr. Bünyamin Ayhan, Prof. Dr. Caner Arabacı ve Dr. Adem Demirsoy'un konuşmacı olarak katıldığı panel Konya İl Halk Kütüphanesi Salonu'nda yapıldı.

TYB Konya Şubesi Yönetim Kurulu Üyesi Prof. Dr. Ahmet Tarhan'ın hazırlayıp sunduğu panelin ilk konuşmacısı Prof. Dr. Bünyamin Ayhan Türk modernleşmesinin diğer ülkelerin modernleşmesiyle kıyaslanması halinde geç kalınmış model olduğunun görüleceğine işaret ederek "Geç modernleşmeler veya az gelişmişliğin modernleşmesi bunun biraz daha dışındadır. Ben son



dönemlerde bunu biraz daha yoğun şekilde tartışıyorum. Modernleşmeleri süreç içerisinde ele almamız gerekiyor. Peki, modernleşmeler dediğimiz zaman hangi noktaları ele almamız gerekir diye bir soru sorarsanız, Rusya Japonya, İran ve Türkiye üzerinden okumak gerekiyor” dedi.

Türkiye'nin bu modernleşme süreçlerine kendi iç dinamiklerinden değil, dış dinamiklerin etkili olduğu bir süreçte dâhil olduğunu da kaydeden Ayhan; batı dışı modernleşme olduğu için kendi toplumsal süreçlerini, işleyişini veya kültürel kodlarının isteği ve talebi üzerine gelişmiş bir durum olmadığı tespitinde bulundu.

İkinci konuşmacı Dr. Adem Demirsoy da Osmanlıya matbaanın geliş sürecinden başlayarak Türk basının hangi evrelerden geçerek günümüze geldiğini anlatırken “Anadolu basınına Vilayet gazeteleri öncülük, önderlik ve rehberlik etmişler. Ama yeterli sayıda yetişmiş eleman olmadığı için ilk başlarda birçok azınlık görev almış. Vilayet gazeteleri yoluyla birçok yörede ilk kez süreli yayınlar çıkarılmış bu gazetelerle gazeteciliğin alfabesinden başlanarak kitlenin basın aracılığıyla eğitilmesinde önemli adımlar atılmıştır” diye konuştu.







Gazetelerin basıldıkları matbaaların kamu işlerinin yanı sıra özel kesimin işlerine de açık tutulduğunu, böylece yerel basının başlaması ve saygınlık kazanması yolunda önemli bir adım atıldığını anlatan Demirsoy, “İlk yıllarda matbaada çalışan personel çoğunlukla İstanbul’dan gelmiş ama zaman içinde bölgeden de matbaacılar yetiştirilmiştir. Bazı vilayetlerde sanat ve okulları sanayi okulları açılarak matbaalar birer uygulama yeri haline getirilip matbaacılık eğitimi verilmiştir” dedi.

Prof. Dr. Caner Arabacı ise Konya basınının enlerinden bahsettiği konuşmasında “Mesela kuraldır; köpek adamın ayağını ısırırsa haber olmaz ama adam köpeğin ayağını ısırırsa haber olur. Konya da bu yönden baktığınızda eşeğe binmek normaldir ama eşeğini sırtında taşıyan olursa, hele bu da bir gazeteci olursa ilgi çeker” diye, yaşanmış bir hadiseden örnek verdi.

Panel sonunda Prof. Dr. Bünyamin Ayhan, Dr. Adem Demirsoy, Prof. Dr. Caner Arabacı ile programın düzenleyicisi Prof. Dr. Ahmet Tarhan’a katılım beratları ile Selçuklu motifli çini plaketeri TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, TYB Konya Şube Başkan Yardımcısı Prof. Dr. Ahmet Çaycı, Doç. Dr. Ahmet Akman ve Merhaba Gazetesi imtiyaz sahibi Halit Şen tarafından takdim etti.

#### Video izleme linki:

<https://youtu.be/I4CsJqmVPnk>





Cumhuriyet'in 100. Yılında  
TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYECİLİĞİ  
MODERN TARİHİMİZ  
TÜRK ROMANI  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ  
TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI


# TÜRK HİKAYECİLİĞİ




**Necip  
Tosun**

**Hüzeyme  
Yeşim  
Koçak**

**Handan  
Acar**


 17 Haziran

Düzenleyen:  
Rahime Çay

 14.00

 TYB Konya Şubesi

 Sosyal  
Medya

 Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

**CANLI  
YAYIN**

 Türkiye  
Yazarlar  
Birliği  
Konya Şubesi

Cumhuriyetin  
100. yılı

 KONYA ŞUBESİ

**2023**

**RAHİME ÇAY***Sunucu*

Merhaba kıymetli izleyenler,

Bu gün Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesinin kültürel etkinlikleri kapsamında gerçekleştirdiği Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Hikâyeciliğini konuşacağız.

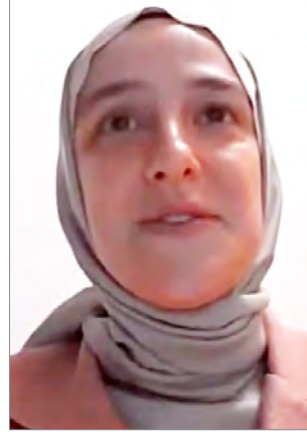
Konuşmacı misafirlerimiz Necip Tosun, Hüzeyme Yeşim Koçak ve Handan Acar Yıldız hocamla beraberiz.

Öncelikle hepinize hoş geldiniz, diyorum. Eminim sizler de benim kadar heyecanlısınızdır. Çok fazla sözü uzatmadan sizlere söz hakkı vermek istiyorum, ama sizden de biraz bahsetmek istiyorum.

Öykü ve deneme yazarı Necip Tosun, 10 Eylül 1960, Kırıkkale doğumlu. Rasattepe İlkokulu (1972), Karşıyaka Ortaokulu (1975), Kırıkkale Ticaret Lisesi (1978) ve Gazi Üniversitesi (1983) mezunu. Devlet Su İşleri ve Tarım Kredi Kooperatiflerindeki (1984-88) çalışmalarından sonra 1988'de Sayıştay'a geçti. Bu kurumda başkan ve uzman denetçisi olarak görev yaptı.

İlk öyküsü "Yangın", *Aylık Dergi*'de (Şubat 1983) yer aldı. Daha sonra öykü ve yazılarını *Mavera*, *Dergâh*, *Yedi İklim*, *Hece*, *Heceöykü* ve *Eşik Cini* dergilerinde yayımladı. Zengin betimlemelerle ve geçmişe özlem duygusuyla ördüğü öykülerinde şiirsel bir anlatıma ulaştı. Öyküde bilinçaltı tekniğini modern öykünün temel biçimi olarak kullandı. Öykülerini olay ve diyaloglardan uzak bir iç sesle oluşturdu. Temada geleneğe yaslanırken biçimde arayışlar içinde oldu.

Öykü yazarlığının dışında; başta Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Kemal, Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esenal, Tomris Uyar, Nezih Meriç, Füzünan, Adalet Ağaoglu olmak üzere çağdaş Türk öykücülere



üzerine incelemeler yapan Tosun, Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu öykücülüğü üzerine bağımsız kitaplar yazdı. Yazınsal bir tür olarak öykü üzerine de çalıştı, öykünün kuramsal temellerine eğildi. Bu bağlamda yazılarında öykünün, ritim, şiirsellik, kurgu, dil, görüntüleme gibi temel öge ve sorunlarını işledi.

Sinemayla da ilgilenerek, çeşitli gazete ve dergilerde sinema üzerine eleştiriler ve kuramsal yazılar yayımladı. *Sonsuz Kare* dergisinde düzenli sinema yazıları yazdı (2005-2006). Radyo Birlik'te 1987'de bir yıl süreyle "Sinema Notları" adlı programı hazırlayıp sundu. Yönetmen yardımcılığı da yapan Tosun, Devlet Bakanlığı bünyesindeki çalışmalarında, pek çok dizi filmin ve sinema filmlerinin senaryo danışmanlığını ve yapımcılığını üstlendi. *Otu-züçüncü Peron* adlı öykü kitabıyla 2005 Türkiye Yazarlar Birliği Yılın Hikâyecisi Ödülünü aldı. *Düzyazı Defteri* ve *Hece* dergileri öykücülüğü üzerine bölümler düzenledi.

*Modern Öykü Kuramı*'nda öykünün gelişimini, dönüşümünü, yeni yönelimlerini belirlemeye çalıştı. Öykü adına ortak bir bilinç ve bellek oluşturmak amacıyla, öykü sanatının poetik alt yapısını anlama, çözümlenme ve tespit etmeyi hedefledi. Öykünün yapısını, tarihsel serüvenini, anlatım imkânlarını ve karakterize olduğu özellikleri tartıştı.

*Modern Öykü Kuramı* kitabıyla 2011 yılında Edebî Eleştiri, Ansızın Hayat kitabıyla 2014 Ömer Seyfettin Öykü, Öykümüzün Sınır Taşları kitabıyla 2016 yılı inceleme, 2017 yılında da Necip Fazıl Hikâye Roman Ödülünü aldı.

Handan Acar Yıldız, İstanbul'da doğdu. Bahçelievler Haznedar Abdi İpekçi ve Avcılar Ömer Seyfettin ilkokullarında ilk eğitimini alan Yıldız, 1995 yılında Bakırköy İmam-Hatip Lisesinden mezun oldu. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik bölümünü bitirdi (2000). Üniversite yıllarından itibaren *Sağduyu* ve *Yeni Şafak* gazetelerinde çalıştı. Daha sonra İhlas Haber Ajansında ve Haber7.com'da görev alarak İnternet haberciliği yaptı. 2013 yılında başladığı Anadolu Üniversitesi Sosyoloji bölümünden 2017 yılında mezun oldu. Hâlen İstanbul'da ikamet eden yazar, edebiyat çalışmalarına devam etmektedir.

Yazarın ilk öyküsü "Yokuş", 2008'de *Dergâh* dergisinde yayımlandı. 2009'da Ankara'ya taşınması, yazarın edebî anlamda

hayatında önemli bir değişikliğe yol açtı. Bu tarihten itibaren *Hece Öykü* dergisinde düzenli olarak yazmaya başlayan yazar, ilk öykü kitabı *Cam Koridor'u* 2011 yılında yayımladı. Bu kitabı *Ağır Boşluk* (2014) ve *İnatçı Leke* (2015) adlı öykü kitapları takip etti. *İnatçı Leke*, 2015 yılı Türkiye Yazarlar Birliği hikâye ödülünü kazandı. Handan Acar Yıldız, öykülerinde yalnızlık, hüznün, sevgisizlik, kısıtlanmışlık, toplumsal eleştiri gibi temalar üzerine yoğunlaşırken daha çok çağrışım ve felsefi göndermelerle ilerleyen bir öykü atmosferi kurdu. Bu atmosferi oluştururken bilinç akışı, anlık geriye dönüş, iç monolog gibi modern anlatım tekniklerinden faydalandı. Handan Acar Yıldız, Necip Tosun'un tespiti ile; "(...) modern öykününün imkânlarını kavramış, duygu ile düşüncüyü aynı metinde kaynaştıran, daha çok içe doğru zenginleşen yaklaşımıyla öyküye iyi bir giriş yapmış" bir yazar görüntüsü sergiledi.

Handan Acar Yıldız, ilk romanı *Kaybolmuş Kaderler Müzesi*'ni 2017'de yayımladı. *Kaybolmuş Kaderler Müzesi*, bir köyde cereyan eden olaylardan hareketle "kader" olgusu etrafında bütün insanlık tarihine göndermeler yapan "öykü diliyle yazılmış" bir romandır. Felsefe, mit ve kutsal kitaplardan beslenen romanda kader, inanç, günah, sonsuzluk gibi kavramlar kısa kısa öykülerle sorgulanırken modern anlatım tekniklerinden faydalanılmıştır.

Yazar Hüzeyme Yeşim Koçak, Kütahya-Tunçbilek'te doğdu.

Türk Edebiyatı Vakfı ve Dergisi'nin açtığı "Ömer Seyfettin Hikâye Yarışması"nda 1997, 2000, 2001 yılında ödül; 2001'de Beyan Yayınlarının açtığı "İlk Romanlar Yarışması"nda "Çoban Aşkın Çocuğuydu" romanıyla üçüncülük derecesi aldı.

Öyküleri çeşitli dillere çevrildi. "Sarılmak" isimli romanıyla 2010 Yılı "İLESAM-AKÇAĞ Roman Yarışması Birincisi oldu.

2013'de Berceste Dergisi tarafından "Yılın Hikâye Ödülü" verildi.

Türkiye Yazarlar Birliği'nce, 2020 senesi "Yılın Yazar, Fikir Adamı ve Sanatçıları" basın- fıkra dalında ödüle lâyık görüldü.

Muhtelif dergi ve kültür-sanat-edebiyat sitelerinde yazıları yayımlandı.

Halen *Merhaba Gazetesi*'nde köşe yazarlığını sürdürüyor.



TYB Konya Şubesi Yönetim, İLESAM, Konya Aydınlar Ocağı ve Türk Ocağı Konya Şubesi Hars Heyeti üyesi.

**Yayınlanmış Eserleri:** Öyküleri: Saklı Değerler, Muhabbet Buyursun Gelsin, Bekleyen, Havva Hanım'ın Gamzesi, EDEBİ-YATÇIYSAM ne OLAYIM, Hicaz Yaprakları, Sevdalı Bir Yelpaze, Şeyda'nın Örgü Keyfi.

**Romanları:** Çoban Aşkın Çocuğuydu (Sindrella'nın Pabucu), Sarılmak, Nefha.

**Denemeleri:** Bırakın Güzel Konuşsun, Bana Gönülden Çalıp Söyle, Ey Ruhum Geldinse Masaya Vur, Ötede, Edibâne Süzülüşler, Şapkamın Altı, Kırgın Mağara Şarkıları (Murat Mahya Gürses'le birlikte), Hayat 7 Renktir, Tuhaf Bir Açlık.

Necip Tosun hocama ilk sözü vermek istiyorum. Sizinle Cumhuriyetin 100. Yılında Türk öykücülüğünü konuşmak isteriz. Türk öykücülüğünün geçmişi, şimdiki durumu ve geleceği hakkında neler söylemek istersiniz, buyurun hocam.





## HİKÂYEMİZİN 100 YILI

NECİP TOSUN

**O**rtak bir coğrafyayı ve tarihi paylaştığımız Şark toplumlarında hikâyenin zengin bir birikimi ve güçlü bir damarı var. Şark insanı hikâyeye inanır, onunla sever, onunla nefret eder. Hikâyeler, onun hafızasına âdeta nakşolunmuştur. Bu yüzden tarihsel serüveni içerisinde hikâyeye, Şark insanının birikimlerini aktarmada kullandığı en önemli yöntemlerden biri olmuştur. Halk hikâyelerinde, masallarda, menkıbelerde, mesnevîde, kıssalarda bu insanların yaşadığı sevinçler, acılar, kahramanlıklar, öğütler, ibretler, kısaca hayatın kendisi vardır. Şark, insanlara ulaşmak özellikle çok değer verdikleri bilgileri, öğütleri ve hikmetleri iletmek, tecrübeleri ve birikimleri aktarmak için hikâyeye formuna ihtiyaç duymuş, ona başvurmuştur. Dolayısıyla hikâyenin etkili bir form, güzel ve cazip bir anlatım yolu olduğunun her zaman farkında olmuştur. Dönemin gereği olarak hikâyeyi edebî bir tür olarak düşünmemiş, sadece bu formun insanlara ulaşmada en etkili yol olduğuna inanmıştır. Gerek tasavvuf kaynaklı metinlerin, gerekse felsefi kaynaklı metinlerin hikâyeye formuna ihtiyaç duymalarının arka-sında bu inanç vardır.



Geleneksel anlatılardan modern anlatıya geçişteki önemli isimleri Emin Nihat, Ahmet Midhat, Sami Paşazâde Sezai, Nabizâde Nâzım olarak sıralayabiliriz. Emin Nihat'ın *Müsamere-nâme'si* (1871-1875) bu geçişteki ilk örneklerden biridir. Aşk, evlilik ve kültürel çatışma zeminine oturan hikâyelerde, masallardan,

halk hikâyelerinden beslenme sürmektedir.. Bu bağlamda *Müsa-meretnâme*, bireye bakış ve kurgu açısından modern öykü kavramı içinde önemli bir adımdır ama henüz tür anlamındaki öykü biçiminden, kurgusundan uzak bir görünüm sergiler. Türk edebiyatının en yaratıcı, üretken, yenilikçi yazarlarının başında gelen Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), yazdıklarıyla hem geniş bir okur kitlesinin hem de nitelikli okurun ilgisini çekebilmiş müstesna bir isimdir. Öğretici ve faydalı olmayı ilke olarak benimsemesine karşın, hikâyelerindeki konu zenginliği, deneysel tutumu, yenilikçi çıkışları onun en önemli özellikleri olmuştur. Onun en önemli hikâyeler toplamı olan *Letâif-i Rivayat* (1870-1894) kadın-erkek ilişkileri ve evlilik kurumu üzerinde yoğunlaşır.

Arayış ve deneysel tutumlardan sonra modern öyküyle ilk temas Sami Paşazâde Sezai (1859-1936) ile gerçekleşir. Sezai, *Kiçik Şeyler* (1892) ile modern öykünün ilk kusursuz örneğini verir. Karakter yaratmada, atmosfer oluşturmada ve olay örgüsü tutarlılığında modern öykünün gereklerini yerine getirir. Öykülerini coşkulu, duyarlı bir anlatıma yaslayan Sami Paşazâde Sezai, psikolojik tahlillerde oldukça yetkindir. Öykülerindeki yüksek gözlem gücü ve ayrıntı zenginliği hemen ilk bakışta hissedilir. Tasviri işlevsel bir biçimde belki de ilk kez kullananlardandır.

Türk öykücülüğünün kurucu adlarından biri de otuz yaşında hayatını kaybeden Nabizâde Nâzım'dır (1863-1893). Nâzım, bu kısacık hayatında öykücülüğümüzün pek çok ilkinde imza atmıştır. Émile Zola ekseninde ve natüralizm bağlamında bir edebiyat anlayışını savunan Nâzım, bu düşüncesinin hem kuramsal yazılarını yazar, hem de ürün bağlamında örneklerini verir. Nâzım, "fenni ilerlemeler" karşısında edebiyatın da bu ilerlemelere paralel olarak konumlanması gerektiğini ileri sürer. Bunun yolu da "gerçekçilik"tir; çünkü gerçekten uzaklaşmak, onu masala, hayale teslim eder. Bu görüşünü desteklemek için de ünlü öyküsü "Karabibik"i yazar. İlk baskısı 1922'de yapılan Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun (1870-1927) Çağlayanlar adlı eserindeki öyküler yazıldığı dönemdeki yaşananlara, duyulara ve inanışlara emsalsiz bir tanıklığı yansıtır. Osmanlı'nın yıkılışına tanıklık eden Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun öyküleri düşünceye yaslı öykülerdir. Edebiyatını tümüyle yok olmakta olan bir ulusun

düşüncelerini dile getirmeye adanmış yazar, tahkiyenin ve dilin gücüyle ulusuna moral, güven aşılama ister. Onun öyküleri, bütün cihana hâkim olmuş bir ulusun yok oluşuna düşülmüş iç burkucu ağıtlar gibidir.

Modern öykücülüğümüzün başlangıç noktası Halit Ziya'nın öyküleridir. Halit Ziya Uşaklıgil (1866-1945), modern Türk öykücülüğünün çığır açıcı yazarlarından biridir ve modern anlamda Türk öykücülüğünün temellerini atan kişidir. Emin Nihat, Ahmet Midhat, Sami Paşazâde Sezai, Nabizâde Nâzım çizgisinden sonra öykü, onunla birlikte edebiyatımızda daha fazla yer etmeye başlamış, bağımsız bir ruh ve kişilik kazanmıştır. O, yazı hayatı boyunca, "en sevdiğim tür" dediği öykünün nitelikli örneklerini vermiş, bu türün ülkede sevilmesinde, yaygınlık kazanmasında öncü rolü oynamıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), *Namusla Açlık Meselesi* (1933), *Katil Buse* (1933), *Gönül Ticareti* (1939) vb. öykü kitapları yazmış olmakla birlikte daha çok romanı edebiyatının merkezine almıştır. Öykülerinde yerleşik ahlaki, ekonomik ve sosyal yapıları hem bireysel hem de toplumsal düzlemde eleştirmiştir. Öykülerinde din adamlığı kurumundaki bozulma ve çözülme, toplumdaki ikiyüzlü ilişkiler, siyasetteki yozlaşma, ekonomi alanındaki vurgunlar hikâye edilir. Onun anlatım tercihlerinin başında mizah gelir. Toplumsal ve bireysel eleştirisini özellikle hiciv, mizah anlayışı üzerinden yapar.

Halide Edip Adivar (1884-1964), *Harap Mabretler* (1910), *Dağa Çıkan Kurt* (1922), *Kubbede Kalan Hoş Seda* (1974) öykü kitaplarıyla önemli romancılığı yanında öykü türünde de ürünler vermiştir. Özellikle *Kubbede Kalan Hoş Seda* onun dikkat çekici kitabıdır. Kitabın önemi öykülerin öncelikle onun tüm yazarlık yaşamını kapsayan geniş bir zaman dilimine (1910'lardan 1961'lere kadar geliyor) yayılmış olmasıdır.

Modern Türk öykücülüğünün kurucu isimlerinden olan Ömer Seyfettin (1884-1920) öykülerinde, çocukluk yıllarından, askerlik hatıralarından, çevresinde gözlemlediği olay ve insanlardan yararlanmış, hayatı hep bir öykücü gözüyle algılamıştır. Bu yüzden onda sanat ve hayat hep iç içe olmuştur. Gündelik yaşamını eserlerinin çıkış noktası yapmış; düşleri, idealleri

doğrultusunda olayları dönüştürmüş, tüm gözlem ve tecrübelerini sanatının ana malzemesi yapmıştır. Ömer Seyfettin; kahramanlık, çocukluk, yabancılaşma, değişim, kadın ve aile, dil, taassup gibi çok çeşitli konularda öyküler yazmıştır. Bir geçiş dönemi öykücüsü olarak Osmanlı ve Cumhuriyet arasındaki değişim ve yaşanan çözümleri, gelişmeleri, düşünsel tartışmaları öyküsüne taşımıştır.

Memduh Şevket Esendal (1883-1952), insanımızın zaaf ve güçlü yanlarını, onları yaşatan iç dinamikleri, değişim karşısındaki tavırlarını öykülerinde anlatmıştır. Anlam açıklığı ve söz iktisadı, onun öyküde aradığı temel nitelikler olmuştur. Hayatın bir ânını, kesitini, ama hepten önemsiz saydığımız, olaysız, entrikasız bir kesitini ele almış, yalın, sade ve süslemesiz bir biçimle aktarmıştır. İşçisinden köylüsüne, zengininden yoksuluna her kesimden insanı öyküleştirmiştir. Serinkanlı anlatım, olaylara ve insanlara iyimser bakış, hümanist yaklaşım, hayatı olduğu gibi aktaran nakilci tavır, onun öykü dünyasının temel nirengi noktaları olmuştur. Esendal bu öykü toplamıyla kendine özgü bir öykü evreni kurmayı başarmış, Türk öykücülüğünde farklı bir dünyanın kapılarını aralamıştır.

Sait Faik (1906-1954), öykücülüğü meslek edinen, hatta bir hayat tarzı olarak yaşayan modern Türk öykücülüğünün çığır açıcı öykücülerinden biridir. Ömer Seyfettin'den sonra öyküdeki ısrarıyla, bu türün edebiyatımızda yerleşmesinde, sevilmesinde, saygınlık kazanmasında öncü rol oynamıştır. Türk edebiyatında âdeta her şeyin öyküleştirebileceğinin kalıcı örneklerini vermiştir. Coşkulu, içtenlikli öyküleriyle herkesin kabulleneceği bir öykü dünyası yaratarak Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olmayı başarmıştır.

Sabahattin Ali (1907-1948), ortaya koyduğu ürünlerle öykücülüğümüze büyük bir sıçrama zemini hazırlamış, özellikle “köy ve köylünün sorunları” ve “cezaevi gözlemleri” gibi daha sonra Türk öykücülüğünde bir döneme damga vuran temalarla dönemsel akımların başlatıcısı ve yol göstericisi olmuştur. Sabahattin Ali, muhalif kimliğinin bir yansıması olarak sınıfsal çelişkileri, sömürüyü, adaletsizlikleri gündeme getirmiş, ezilenlerin, güçsüzlerin, hakkı yenenlerin yanında yer almış; despotların, ezenlerin karşısında olmuştur. Günümüzün de temel

problemleri olan sağlık, bürokrasi, despotizm, yabancılaşma konularını 1930'larda, 1940'larda çarpıcı bir gerçeklikle gözler önüne sermiştir. Öykülerinde iktidarın politikalarını öven, parlatan dönemin angaje sanatçılarının aksine Sabahattin Ali, bu projelerin insansızlığını, yanlışlığını vurgulamış ve bu jakoben, tepeden inmece politikaları eleştirmiştir.

Refik Halid Karay (1888-1965), öykücülüğümüzün olanaklarını geliştiren yazarlardan biridir. "Ben olana, olmuşa, olacağı muhalifim." diyen Refik Halid Karay, bu seçiminin bedelini ömrü boyunca ağır bir şekilde ödemiş, kendi ifadesine göre ömrünün yirmi iki yılını iç (Sinop, Çorum, Ankara, Bilecik) ve dış (Halep, Beyrut) sürgünlerde geçirmiştir. Öykücülüğünü de işte bu sürgünlerle oradaki gözlem ve tanıklıkları belirlemiştir.

Daha çok romanlarıyla ünlü Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) romancılığı yanında yayımladığı *Bir Serencam* (1914), *Rahmet* (1922), İzmir'den Bursa'ya (1922), *Millî Savaş Hikâyeleri* (1947) gibi kitaplarıyla öykü türünde de önemli eserler vermiştir. Özellikle *Hikâyeler* kitabı, 1900'lerin toplumsal, sosyolojik ortamını, bireysel tutku ve amaçları ortaya seren emsalsiz öyküler toplamıdır.

Reşat Nuri Güntekin (1889-1956) *Tanrı Misafiri* (1927), *Sönmüş Yıldızlar* (1928), *Leyla ile Mecnun* (1928), *Olağan İşler* (1930) gibi önemli öykü kitaplarında ağırlıklı olarak bürokrasi, aşk, aile, ahlak, aydınlanma, cehalet, yozlaşma, kültürel değişim karşısında şaşkınlık, kuşak çatışması konularını işler. Biçimsel anlamda ise öyküleri tiyatro sevgisinin bir yansıması olarak diyaloglara yaslanmıştır.

Fahri Celâl Gökтуlga (1895-1975), Cumhuriyet dönemi Türk öykücülüğünün önemli isimlerinden biridir. *Talâk-ı Selâse* (1923), *Kına Gecesi* (1927), *Keloğlan Çanakkale Muharebelerinde* (1939), *Eldibir Mustafendi* (1943), *Avurzavur Kahvesi* (1948), *Salgın* (1953), *Rüzgâr* (1955) kitaplarında, kuşak çatışmalarını, yenilik karşısında insanların tutumunu, insanların psikolojik sarsıntılarını gündeme getirir.

Nahit Sırrı Örik (1895-1960) hem kuram hem de öykü kitapları yazan öykücülüğümüzün en nitelikli isimlerinden biridir. Nahit Sırrı Örik'in özellikle *San'atkârlar* (1932) kitabı bugün dahi



önemini koruyan, öykümüzün başyapıtlarındandır. 1933'te yazdığı, *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi* kitabı onun türler üzerine düşünen, öykünün kuramıyla da ilgilenen yönünü ortaya koyar. Hikâye, uzun hikâye, roman kavramları etrafında oluşturduğu kitabında, edebiyatımızda belki de ilk kez edebî türler oldukça nitelikli bir tanımlamaya tabi tutulur.

Sadri Ertem (1898-1943) toplumcu gerçekçi çizginin öncü yazarlarındandır. *Silindir Şapka Giyen Köylü* (1933), *Bacayı İndir Bacayı Kaldır* (1933), *Korku* (1934), *Bay Virgül* (1935), *Bir Şehrin Ruhı* (1938) kitaplarında, devlet, bürokrasi, sömürü konularını gündeme getirerek ve somut gerçeklikten hareket ederek toplumcu gerçekçiliğin örneklerini sergiler. Politik eleştiri, Batı eleştirisi ve sermaye sınıfına yönelik olumsuz tavırlar onu bu çizgiye yaklaştırır.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) rüya, gerçek, zaman olgularının tartışıldığı öykülerini, psikolojik yoğunluk, şaşırtıcı semboller ve soyutlama yaklaşımlarıyla, derinlikli, çağrışımlı bol bir alana yerleştirmiştir. Bütün bunlar ise sanatta, peşinde olduğu "rüya estetiği" anlayışının bir tezahürüdür. O, öykülerinde hep bir "güzellik yaratmak" peşinde olmuştur. Çünkü ona göre öykü, hayat güzelleşsin diye yazılmalıdır. Rüyanın, masalın, korkunun hatta yalanın sanatı güzelleştiren unsurlar olduğuna inanarak öyküsünü bu öğelerle kurgulamıştır. Öykülerinin her satırına düşünsel, sanatsal, felsefi görüşlerini yansıtarak öykülerini estetik bir bütünlük içinde oluşturmuştur. Rüya, müzik, zaman, ayna, sükûnet, duassıla, muzdarip, sır, tesadüf, masal, buhran, vehim kavramlarıyla derinlikli bir öykü evreni yaratmıştır.

Genç yaşta, otuz yedi yaşında hayatını kaybeden Kenan Hulusi Koray'ın (1906-1943) tek öykülük *Bir Yudum Su* adlı kitabı 1929'da, dokuz öykülük *Bahar Hikâyeleri* 1939'da, iki öykünün yer aldığı *Son Öpüş* 1939'da, yirmi öykülük *Bir Otelde Yedi Kişi* 1940'da sağlığında yayınlanır. Ölümünden sonra yayınlanan *Bir Yudum Su*'da (1944) 20 hikâye yer alır. 1973'te *Kenan Hulusi Koray'dan Hikâyeler* başlığıyla bir seçme, daha sonra *Beş Dakikalık Hikâyeler* (2000) ve *Yaz ve Aşk Hikâyeleri* (2004) adlı kitapları yayınlanır. Koray'ın genç yaşta ölmesi kitaplarının böyle dağınık ve aralıklarla yayınlanması sonucunu doğurmuştur.

İlhan Tarus (1907-1967), bir yandan Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Sadri Ertem çizgisine, bir yandan da Esendal çizgisine yakın bir öykü evreni kurmuştur. Politik görüşleri, sosyal hicivleri, gündelik olaylara bakışı onu toplumcu gerçekçilik akımına yaklaştırırken, sade, gösterişsiz insanların sıradan yaşamlarını anlattığı öyküleri ise Esendal çizgisine yaklaştırır. Onun öyküleri sade, yalın ve mesaj odaklıdır. Okura bulmaca çözdürmez, kısa bir süre içinde tatlı ve hoş vakitler geçirir.

Samim Kocagöz (1916-1993), *Telli Kavak* (1941), *Sığımak* (1946), *Sam Amca* (1951), *Cihan Şoförü* (1954), *Ahmet'in Kuzuları* (1958), *Yolun Üstündeki Kaya* (1964), *Yağmurdaki Kız* (1967), *Alandaki Delikanlı* (1978), *Gecenin Soluğu* (1985) vb. kitaplarında toplumsal çatışmaları, yeni/eski çatışmasını, bireyin varoluş sorunlarını, toplumcu gerçekçi ve bireyci yaklaşımları iç içe geçirerek anlatmıştır.

Halikarnas Balıkcısı (1890-1973) öykülerinde balıkçıları, sünger avcılarını, denizi, güzellikleri ve çirkinlikleri, arzuları, ölümleri anlatır. Öykü kitaplarının isimleri bile onun öyküde ne yapmak istediğini net bir şekilde ortaya koyar: *Ege Kıyılarından* (1939), *Merhaba Akdeniz* (1947), *Ege'nin Dibi* (1952), *Yaşasın Deniz* (1954), *Gülen Ada* (1957), *Ege'den* (1972), *Gençlik Denizlerinde* (1973), *Dalgıçlar* (1991)... Her zaman anlatıcının dikkati deniz ve onun güzelliklerindedir.

Otuz yıllık yazarlık hayatına on iki öykü kitabı, yirmi yedi roman yanında senaryolar, oyunlar sığdıran Orhan Kemal (1914-1970), Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. İrgatlar, memurlar, işsizler, hamallar, kâtipler, dilenciler, şoförler, çöpçüler, serseriler, kısaca toplumun alt kesimi onun ilgi alanı olmuştur. Orhan Kemal'de hayat ve sanat birbirinden ayrılmaz. O hep "hayat"ı sanata sokmaya çalışmıştır. Bu anlamda Türk öykücülüğüne kazandırdığı en somut katkı, bu "hayat"lardır. İlk öyküsünden son öyküsüne kadar neredeyse hep aynı yöntemi benimsemiştir.

Türk edebiyatında, yapıtları ve düşünceleri en çok tartışılan yazarların başında gelen Kemal Tahir (1910-1973) "köy ve köylünün sorunları"ni ve "cezaevi gözlemleri"ni öyküsüne taşımıştır. Bireysel bunalımlardan, açmazlardan ziyade toplumsal

sorunlara eğilmiş, “gerçekçi” bir sanatsal tutumu benimsemiştir. Düşünce ağırlıklı bir edebiyat anlayışını savunan Tahir’in yapıtlarındaki tarihsel, siyasal, sosyolojik tespitleri tartışma konusu olmuştur. Ancak, onun düşüncelere değil, duygulara yaslandığı öyküleri daha güçlü ve kalıcıdır. Kemal Tahir, öykülerinde her zaman kişisel açmazları, dramaları içsel bir derinliğe doğru değil, dışsal/toplumsal sorunlara doğru açılmaya çalışmıştır. Gerçeği metaforik ve simgesel değil, çıplak görüntüsüyle, en doğal ve tanımlanabilir hâliyle yansıtmıştır.

Nitelikli bir yazar olmasına karşın öykücülüğü siyaset adamlığının gölgesinde kalan Samet Ağaoğlu (1909-1982), grotesk, korku ve fantastik türlere yakın öyküler yazmıştır. Baba-oğul ilişkisi, toplumsal sorunlar elle tutulur denli gerçeklikten beslenirken ölüm, suç gibi kavramlar korku ve fantastiğin olanaklarından yararlanılarak anlatılır. Samet Ağaoğlu öykülerinde, hastalıklı, takıntılı, çıldırmanın eşiğindeki insanları gündeme getirmiştir. Ruhsal dinginliğe ulaşamamış bu kaotik tipler, öykü boyunca varoluşsal sorunları tartışırken vehimlerin batağında çırpınırlar.

Haldun Taner (1915-1986) öykülerini, hayat ve doğayı yüceltme, içtenlik ve dürüstlük övgüsü ama hepsinden ziyade insan sevgisi üzerine kurmuştur. Uzun zamana yayılan öykü serüveninde her zaman dönemsel akımlara, yazınsal gruplara mesafeli olmuştur. Hem “entelektüel hikâye tarzı”nı hem de sosyal gerçekçileri tasvip etmemiş, kendi deyimiyle “herkesin anlayabileceği halkçı bir üslup” peşinde olmuştur. Haldun Taner öykücülüğünün *aurası* hiç şüphesiz mizah, hiciv ve ironidir. Türk öykücülüğünde ışıldayan yönleri de burasıdır. Ama ilginçtir, edebiyat iktidarınca zaman zaman görmezlikten gelinmesinin nedeni de budur. Çünkü mizah, yazınsal iktidarın peşinen çizgi dışına ittiği bir anlayıştır. İşte Taner, sanat anlayışı boyunca bu seçiminin hem olumlu hem de olumsuz yansımalarını yaşamıştır.

Umran Nazif Yiğiter (1915-1964) ağırlıklı olarak çağdaş organizasyonlar tarafından kısırılmış küçük insanın/memurun çaresizliğini, yenilmişliğini öyküleştirmiştir. Bireyi yok sayan, onun duygularını, kalbini görmezden gelen bu organizasyonları

eleştirmiştir. Ülkede yaşanan değişim ve bu değişimin toplumsal, bireysel düzlemdeki etkisini irdelerken, özellikle değişimin nelere mal olduğuna ve neleri kaybettiğimize dikkat çekmiştir.

Tarık Buğra (1918-1994), büyük aşklar, büyük hayatlar, insanlığa dair büyük davalar için, tıp fakültelerinin, hukuk fakültelerinin terk edilip İstanbul kahvelerinde, meyhanelerinde malzeme toplayıp, sanat adamı olmak isteyen avare-bohem sanatçı tiplerinin son temsilcilerindendir. Öyküleri tam da bu seçilen hayatın merkezine oturur. İstanbul dekoru önünde, yaşama acemeleri, aylaklar, yenilmiş âşıklar şiirsel bir dille hikâyeye gelirler.

Mehmet Seyda'nın (1919-1986) *Zonguldak Hikâyeleri* (1962), *Beyaz Duvar* (1962), *Başgöz Etme Zamanı* (1963), *Kör Şeytan* (1974), *Bana Karşı Ben* (1976), *Kapatma* (1980) öykü kitaplarından bazıları. Önemli kitabı *Kör Şeytan*'da, insanın zaafı ve erdemlerini karşı karşıya getirir, insanların her durumda zaafına yenik düştüğünü, akıllı ve güçlü olanların kazandığını örnekler.

Öykücü, şair, denemeci, ressam ve psikiyatrist Fikret Ürgüp (1914-1977) öykücülüğümüzün bir tanımı, kavram içine alınması zor, en sıra dışı yazarlarından biridir. *Van* (1966), *Kısa Lodos Hikâyeleri* (1968) adlı öykü kitaplarında, insanların duyarsızlığını, incelikli insanların yalnızlığını işler. Ölüm, cinsellik, yalnızlık, melankoli, aşk çıkmazı onun öykülerinin temel vurguları olur. Bilinçaltı ve gerçeküstü öğelerle ölüm düşüncesini sorgular. Kendine ve topluma yabancılaşan insanın açmazları öykülerde gündeme gelir. Toplum tarafından dışlanan ve kıyıya vuran insanların sonu dramatiktir.

Yusuf Atılın (1921-1989) öyküleri, öykücülüğümüzdeki modernist/entelektüel çizgiyi yansıtır. Atılın, 1950 kuşağının yenilikçi ikliminde dilde, biçimde özgünlük arayışı içerisinde olmuş, Leylâ Erbil, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Sevim Burak, Vüs'at O. Bener gibi yazarlarla birlikte öykücülüğümüze entelektüel bir düzey, felsefi bir derinlik kazandırmıştır. Öykülerin en temel özelliği sıkıntının, boğuntunun bir insanın nasıl değişmez bir kaderi olduğunu ustalıklarla anlatmasıdır.

Oktay Akbal (1923-2015), Sait Faik'in öykü dünyasını benimseyerek, kuşağının pek çok öykücüsü gibi yazın hayatının

sonuna kadar aynı anlayışı sürdürmüştür. Akbal, tüm yazın serüveni boyunca temiz, yalın, arı bir Türkçeyle bireyin dünyasına eğilmiştir. Tümüyle “ben anlatım” a yaslanan, toplumsal/sosyal endişelerden çok, bireyin içsel dünyasının öne çıktığı bir öykü anlayışını benimsemiştir. İnsan sevgisini merkeze alan, hayatın, yaşama coşkusunun yüceltildiği öyküler yazmıştır. Daha çok iç monologlarla oluşturulan enstantanelere, küçük anıştırmalara, çağrışımlara dayalı öyküleri, pek çok açıdan deneme türüne yaklaşmıştır.

Bahaeddin Özkışı (1928-1975), bir hesaplaşma ve yüzleşme öyküsü yazdığı için çoğunlukla çocukluğun dünyasına eğilir. Çocukluk böylece anlatıcıya geçmişe bakma ve yaşananı değerlendirme imkânı sunar. Çocukluğun masum, hayaller ve güzelliklerle dolu dünyası ileride hayatın sert gerçeklerine çarpacaktır. İşte Özkışı *Göç Zamanı*'nda (1975) bu çarpışmadan sonra geriye kalanlara bakar.

1925 yılında doğan Nezihe Meriç (1925-2009), ilk kitabı *Bozbulanık* (1953) yayımlandığında yoğun bir ilgiyle karşılanmış ve “Cumhuriyet kuşağının ilk kadın yazarı” olarak nitelenmiştir. Ardından *Topal Koşma* (1956) ve *Menekşeli Bilinç* (1965) kitapları gelir.

Eserlerinde modern öykünün imkânlarını kullanan Meriç, dilde özenlidir ve bilinç akışı, iç monolog gibi yeni teknikleri dener. Bu yönüyle de döneminin kadın yazarlarından ayrılır ve yenilikçi bir öykü anlayışını temsil eder.

Kâmuran Şipal (1926-2019), büyük yolculuklar, bunalım, aile, din, cinsellik tema ve metaforları etrafında oldukça yetkin, nitelikli bir öykü evreni kurmuştur. Onun anlattıkları, sadece bir duygu izlenimi olarak değil, özümsemiş, içselleştirilmiş bir deneyimin yansıması olarak var olmuştur. Kâmuran Şipal, çevreyle tüm bağlarını koparmış, iletişimsiz, yenik, yalnız tiplere eğilmiş, kısıtlanmışlığı ve çıkışsızlığı yaşayan kahramanların güçsüz, çaresiz, yenik yanlarını sergilemiştir. O neredeyse tüm öykülerinde modern insanın bunalımını, açmazlarını, kuşatıcı bir gerçeklikle örnelemiştir.

## 1950 Öykücülüğü

1950 kuşağı öykücülerinin en belirgin özelliği, dili simgesel, imgesel, soyut bir kullanım alanına sokmalarıdır. Onlar da şiirdeki ikinci yeniciler gibi kapalı, soyut, çağrışıma, metaforlara yaslanan bir dili tercih ettiler. Biçimsel tutum öncelikli seçimleri oldu. 1950'ler Türk öykücülüğünde özellikle varoluşçuluk akımının yazınsal örneklerinin sergilendiği yıllardır. Feyyaz Kayacan, Demir Özlü, Leylâ Erbil, Erdal Öz, Ferit Edgü, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Onat Kutlar, Bilge Karasu bu akım içinde yer alırlar. Varoluşçu öğelerin yanı sıra, gerçeküstü öğeleri de öykülerinde değerlendirdiler. Varoluşçuluğun "insanın, kendisinin yarattığı ve yeryüzünde başka hiçbir şeyin kendisine yol göstermediği evrendeki tek varlık olduğu" görüşü, öykülerinin çıkış noktası oldu. Bunalım, kaos, toplumsal başkaldırı ana izlek olarak öykülerinde yer aldı. Ham gerçeğin yerine düşü, sosyal meselelerin yerine bireysel özgürlükleri koydular. Düşü, gerçeği kavramada sanatsal bir yöntem olarak kullandılar.

*Avangart*ist ve yenilikçi bir tutumu benimseyen 1950 kuşağı, Kafka, Camus yanında, Joyce, S. Beckett, Faulkner'dan da etkilendi. Mekân olarak köyü veya taşrayı değil şehri seçip şehrin bunalan insanını anlattılar. Böylece 1950 kuşağı bu tavırlarıyla hem sosyal gerçekliğe hem de köy edebiyatına mesafeli durarak o güne kadar ki edebiyat geleneğine de hepten başkaldırmış oluyordu. Kuşkusuz bu kuşağın niyeti Sait Faik'le başlayan "bireyin yüceltilmesi" tavrını, evrensel boyuta taşımak, dünya ölçeğinde bir edebiyat yapmaktı. Bu nedenle kimi yorumcular 1950 kuşağını, öykücülüğümüzdeki "ilk modernist çıkış" olarak nitelemişlerdir.

Bu özelliklerin tümünü 1950 kuşağının öncü yazarlarından biri olan Feyyaz Kayacan'ın (1919-1993) öykülerinde görmek mümkündür. Feyyaz Kayacan, öncelikle biçimsel anlamda yenilikçi bir tutum içerisinde olmuştur. Tüm öykülerine yaydığı "Hiçoğlu" metaforuyla, varoluşçuluğa yakın durmuştur. Ancak o varoluşçuluğu hayatın anlamsızlığı olarak değil, insanın mevcut toplumsal yapıdaki yalnızlığı, hiçliği olarak algılamış, böyle yansıtmıştır. Bu yönelimin önemli diğer bir ismi Leylâ Erbil'dir (1931-2013). Erbil, varoluşçuluğu, toplumsal sorunlar



ve cinsellik temaları bağlamında değerlendirmiştir. Kadın sorunlarını cüretkâr bir tutumla ele alırken, biçimsel anlamda da geleneksel öykü anlayışının dışında bir biçim yeniliği peşinde olmuştur. Sıklıkla işlediği temalar; kendi doğrularına sahip çıkamama, boyun eğme, ikiyüzlü ilişkiler, oturmamış kişilikler, rol yapan insanlardır. Öykülerde aile kurumuna, toplumun sahte namus anlayışına, kadının algılanma biçimine, erkeksi düzene, kendilerini aşağılatan kadınlara ağır eleştiriler getirmiştir.

Vüs'at O. Bener (1922-2005), 1950'lerde yayımladığı *Dost ve Yaşamaz* ile kuşağının yazarlarını etkilemiş, daha ilk kitaplarıyla kişilikli, özgün bir ses yaratmıştır. Bener, tüm yazarlık serüveni boyunca okurdan çaba, dikkat ve özen isteyen bir öykü anlayışını benimsediğinden çetin ve zor okunan metinler üretmiştir. Bunun temel nedenlerinden biri, kendine ait bir öykü evreni kurma çabasından kaynaklanır. O hep bir özgünlük peşinde olmuş, dilin imkânlarını zorlayarak, soyutlama, simgeleme, şifreleme yoluna başvurmuştur.

Demir Özlü (1935-2021); Albert Camus, Jean-Paul Sartre gibi yazarlarla anlam alanı bulan bir edebiyat görüşünün, felsefi anlayışın izlerini sürer. Batı'daki edebiyat ve felsefi akımları yakından takip edip ülkeye taşıyan Özlü'nün ülkemiz edebiyatındaki karşılığı, çoğunlukla bu akımlarla birlikte anılmak olmuştur.

Ferit Edgü (d. 1936), mevcut düzenin baskıcı, otoriter, saçma ortamında kısırılmış yalnız, bunalımlı kişilerin hâllerini öykülemiştir. Toplumdan ve kurallardan bağımsızlaşan, kendini gerçekleştirmeyi seçen özgür bireyi yüceltmıştır. Öykülerinde; verili hayatın saçmalığı, anlamsızlığı, yanlış algılar, gerçek diye bilinen şeylerin tartışmalı olduğu, insani olanın toplumdan çekilmişliği, çürümüşlük, hayatın geçiciliği, ölüm karşısında insanın çaresizliği temalarını işlemiştir.

Erdal Öz (1935-2006) öykü serüveninin ilk dönemlerinde daha çok betimlemelere, sembollere, dil arayışlarına yönelip varoluşçuluğa yaslanan bir öykü dünyası oluştururken, 1970'lerde, devrimci mücadeleden hız alan, mesaj ağırlıklı bir anlayışı benimsemiş, son dönemlerde ise yalın, sade, diyaloglardan güç alan öyküler yazmıştır. 1971 ve 1972 yıllarında iki kez tutuklanıp cezaevine giren Erdal Öz, hapisane gözlemlerini merkeze alan

öyküler kaleme almıştır. İşkence, hapisane yaşamı, tutukluluk hâlleri onun en önemli öykü temaları olmuştur. Erdal Öz'den çıkarabileceğimiz en önemli tecrübelerden biri, onun hem sıkı örgülü/kapalı hem de yalın anlatımlı başarılı öykülere imza atmasıdır.

Adnan Özyalçın (1934) ilk öykülerinden son öykülerine kadar hangi biçimsel yapıyı kullanırsa kullansın, “toplumcu bakış”ı hiç yitirmemiştir. Tüm öykülerinde yöneten-yönetilen, zengin-yoksul, işçi-sermayedar çelişkisini açık etmeye, belgelemeye çalışmıştır. Yoksullar, kimsesizler, dışarıdakiler onun öykülerinin merkezinde yer almıştır. “Gerçekçi” tutumu benimseyen Özyalçın, gerçeği ele alırken bildik klişeleri kullanmamış, gerçeği daha derinlikli ve çeşitlilikle, estetik bir biçimde yansıtmıştır.

Orhan Duru (1933-2009), *Bırakılmışın Biri* (1959), *Denge Uzmanı* (1962), *Ağır İşçiler* (1974), *Yoksullar Geliyor* (1982), *Şişe* (1989), *Bir Büyüklü Ortamda* (1999) vb. öykü kitaplarına imza atar. Öykülerinde gerçeküstüçülükten, varoluşçuluk felsefesinden beslenen Duru, anlamını yitiren dünya ve mizaha dönüşen gerçeklerin peşine düşer. İnsanın kendisiyle, çevresiyle çatışması, giderek yabancılaşmasını hikâye eder. Fantastik ve bilim kurgu yaklaşımlarını da öykülerinde kullanan Duru, yenilikçi, deneyci bir öykücü portresi çizer.

Onat Kutlar (1936-1995), hayattayken yayınlanmış tek öykü kitabı olan *İshak'ta* (1959) daha sonra hayatının birinci önceliği olan sinema tutkusunu bütün inceliği ile işlemiştir. Öyküler görüntünün gücüne yaslanmış, sinemanın, kameranın imkânları öykülerde yer bulmuştur. Yaşantılar, anılar, izlenimler öyküye dönüşürken, mekâna, çevreye, eylemin bizatihi kendisine sıkı sıkıya bağlıdır.

### Deneysel, yenilikçi öyküler...

Sevim Burak (1931-1983) yaşamı boyunca hiçbir edebî iktidara ödün vermeyerek başkaldıran bir sanatçı kişiliği sergilemiş, mevcut edebiyat topluluklarının içinde, çevresinde yer almamış, inatla “yeni bir edebiyat, yeni bir dil” oluşturmaya çalışmıştır. Bu anlamda fazlasıyla kişisel bir edebî serüven yaşayan Burak'ı Türk öykü geleneğinde bir akımla veya grupla ilişkilendirmek

zordur. Burak, öykülerinde hayatın “trajik”liğini hatırlatmayı, dahası, sarsıcı bir uyarıyla sorgulamayı gündeme getirmiştir.

Öykülerinde, kendini kolay ele vermeyen, derinlikli bir biçemi tercih eden Bilge Karasu (1930-1995), felsefi arka planı olan, dilin imkânlarını genişleten metinler üretmiştir. Yalnızlık, boşluk, tedirginlik, ölüm etrafında gezinerek imgesel, soyut bir öykü dünyası yaratmış, bazen masalların büyüdü dünyasına eğilmiş, bazen de resmin, görüntünün simgesel imkânlarına. Çağrışımsal, yoğun bir anlam arayışı içerisinde olmuştur. Beğenisi incelmış, öyküde farklı tatlar arayan okurları incelemiştir.

### **Dört Önemli Öykücü: Tahsin Yücel, Demirtaş Ceyhun, İrfan Yalçın, Oğuz Atay**

Tahsin Yücel (1933-2016), durum ve atmosfer öyküsünden çok, karakter ağırlıklı öyküler yazmıştır. Her öyküsünde yeni bir karakter yaratmış ve öyküyü bunun üzerinden anlatmıştır. Anlatıcı, tümüyle kişiye ve onun eylemlerine, duygu ve düşüncelerine odaklanmıştır. Bu anlamda Yücel öykücülüğüyle, klasik portre öykücülüğü arasında bir bağlantı kurmak olasıdır. Yücel bir atmosfer yaratarak anlatmaktan çok, olaylar ve durumlar etrafında kişiyi hikâyeleştirmiştir. Bütün bunları da ironinin gücüyle gerçekleştirmiştir. Onun ironi yaklaşımı dönemsel değil, süreklidir. Öykülerinde “özgürlük” temel izleklerinden biri olmuştur. Baskıcı, otoriter yapılar eleştirilirken, bireysel ve toplumsal özgürlükler yüceltilmiştir.

Demirtaş Ceyhun’un (1934-2009) Çamasan’ı (1972) nitelikli öykülerin yer aldığı öykümüzün kalıcı eserlerinden biridir. Tüm öykülerde Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişin, köyden şehre göçüşün, toplumsallıktan bireyselliğe dönüşün sancıları işlenir. Bu iki arada bir derede kalan insanların mimarisi de yazısı da anlayışı da bir arabesk anlayışı yansıtır. Birey bunun acısını bütün yaşayış ve eylemlerinde hisseder.

İrfan Yalçın (d. 1934) edebiyat serüveninde roman dalında yoğunlaşsa da öykü türünün nitelikli örneklerini verdi. Özellikle *Cellat Ağlıyor* (2010) kitabı öykümüzün başyapıtlarından biridir. Her cümlesi yoğun, lirik ve dolu doludur. Öykülerde görüntüsel anlatımın başarılı örnekleri verilir.

Oğuz Atay (1934-1977) tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*'de (1975) ağırlıklı olarak yabancılaşma, umutsuzluk, uyumsuzluk, bunaltı konularını işlemiştir. Susturulmuş, bastırılmış duyguların dış dünyanın gerçekliğiyle aynı yerde çakışmamasından kaynaklanan "hastalıklı hâller", öykülerin ana teması olmuştur. Hem kendisiyle hem çevresiyle çatışma içerisindeki kahramanlar, toplum tarafından dışlanmışlık duygusuyla içine kapanır ve âdeta kendi iç sürgününü yaşarlar.

### Köy Gerçekliğini Anlatan Öykücüler

Genel olarak edebiyatımızda köy odaklı anlatıların temel vurguları şunlar olmuştur: Kan davası, toprakları sömüren ağa, aşkı bile engelleyen yoksulluk, kadınların ikinci sınıf olarak görülmesi, töre baskısı, insanların doktorsuzluktan ölmesi, köylünün ekonomik çıkmazları, yobaz ve iş birlikçi imam, batıl inançlar... Bu temalar aşağı yukarı bütün köy öykülerinde, romanlarında işlenir. En nitelikli eserlerini Sabahattin Ali'nin verdiği bu yönelimin belli başlı yazarlarını şöyle sıralayabiliriz: Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Kemal Bilbaşar, Mehmet Başaran, Bekir Yıldız, Osman Şahin... Köy enstitülü yazarların başını çektiği bu akımın daha sonra kentli katılımcıları da olacaktır.

Köy öyküleri yazan yazarların sembol ismi olan Fakir Baykurt (1929-1999), köy enstitüleri kuşağındandır ve köy öğretmeni olarak eserlerinin merkezine köy ve köylünün sorunlarını koymuştur. O da öyküden romana geçen ve romanda adı daha çok duyulan yazarlardandır. Eserlerinde köylünün yoksulluğunu, bilimden uzak cahil yaşama sürüklenişini, köyü ve köylüyü sömüren ağaları işler. Talip Apaydın (1923-2014) bir başka köy enstitülü öykücülerdendir. Gözlemci gerçekçi diyebileceğimiz bir tutumu benimseyen Apaydın toprak ve su sorunu, yoksulluk, ezilmişlik, bilimden uzak cahil bırakılmış bireylerin sıkıntılarını ele almıştır. Enstitü çıkışlı yazarlardan olan Mehmet Başaran (1926-2015) benzer duyarlıkta öyküler yazar. Enstitülü yazarların öyküde biçimden çok ana temayı önemsedikleri bilinir.

Kemal Bilbaşar (1910-1983) edebiyat hayatına öyküyle başlar ve uzun süre öyküler yazdıktan sonra 1961'den sonra romana

ağırlık verir. Bekir Yıldız'ın (1933-1998) özellikle, köy sorunları, törelerin kıskacındaki birey, doğanın kıskacındaki birey, yoksulluk öne çıkan temel vurguları oldu. Sert, keskin yargılarla bir Güneydoğu Anadolu gerçeğini yansıtır. Osman Şahin (1940) öykülerinde kırsal kesimdeki insanların ruh dünyasını, doğa karşısındaki konumunu, törelerin baskısını, kırsal bölge insanının yoksulluk, töre ve devlet baskısı altında geçen çaresiz, çıkmaz yaşamını dile getirir.

Şevket Bulut (1936-1996), köy ve köylüyü, taşrayı, Anadolu insanını gündeme getirirken, "bozuk düzen" yaygın anlayışından değil, daha çok bu insanları yaşatan manevi değerleri ve insan olma bilinçleri açısından ele alır. Muzaffer Hacıhasanoğlu, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Bekir Yıldız ile benzer iz üzerinde yürüse de onda ideolojik zemin, köylüye bakış farklı bir düzlemde durur. Nurettin Topçu'nun Anadoluçuluk fikrinden esintiler taşıyan öykülerinde Anadolu'ya farklı bir açıdan bakar.

### 1970'lerin Öyküsü ve Kadın Öykücülerin Büyük Çıkışı

İlk kitaplarını 1970'lerde yayımlayan Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füzûzan, Sevinç Çokum, Selçuk Baran, Tomris Uyar'ın öyküleri, o dönemin siyasi atmosferini yansıtır. 1970'ler ise işgallerin, boykotların, siyasi cinayetlerin görüldüğü, Türk toplumunun yaşadığı en çalkantılı zaman dilimidir. Terör ve şiddet olayları yaygınlaşmış, her alanda keskin bir politik ayrışma yaşanmıştır. Bu büyük mücadele ortamından yazınsal yaşamın etkilenmemesi elbette düşünülemezdi. Öyle de oldu. Politika ile sanatın mesafesi kısaldı. Bu dönemde sanatçılar bir mücadelenin içinden seslenmek durumunda kaldılar.

1970'lerde sanat-edebiyat alanında "sosyalist gerçekçilik", "toplumcu gerçekçilik" en çok konuşulan kavramlar oldu. Bu yaklaşımı benimseyen öykücüler, özellikle işçileri, emekçileri, yoksulları vb. gündeme getirdiler. Dönemin öykücülerinin tümünde benzer yaklaşımlar gözlendi. 15-16 Haziran olayları, 12 Mart 1971 muhtırası, grevler, devlet baskısı, öğrenci olayları öykülerde en çok işlenen temalar olur. Dönemin öykü dili; sivri, acılı ve öfkeli. Siyasal alanda yaşanan keskin, ideolojik kampaşma, edebiyatı da kuşatır. Ne var ki bu dönemin öykülerini yine



de tümüyle siyasanın emrinde bir sanat anlayışı olarak mahkûm etmek yanlıcıdır. Çünkü bütün bu angaje anlayışa karşın, yine de öykücülüğümüz bu dönemde büyük sıçrama yapmıştır. 1950'lerin güçlü çıkışı ve 1960'ların birikimi, özellikle biçimsel arayışlar/yenilikler ve tema çeşitliliği olarak öykü dünyamıza yansımıştır.

Diğer yandan bu dönemde, Nezihe Meriç, Leylâ Erbil, Sevim Burak'la birlikte 1960 sonrası Türk öykücülüğünde kadın yazarların önemli bir çıkışına da tanıklık ederiz. Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Füzûzan, Sevgi Soysal, Mübeccel İzmirli, Ayhan Bozfiyat, Selçuk Baran, Tezer Özlü, Pınar Kür öykü tarihinin önemli kitaplarına imza atarlar.

Adalet Ağaoğlu (1929-2020), özellikle evrensel insani özelliklerin otoriter yapı içerisindeki ezilişini ustalıkla öyküleştirmiştir. Eserlerinde genel olarak eleştirel, muhalif bir tutum sergileyen Ağaoğlu, Türk edebiyatında aydın ve halk arasındaki temel uçurumu en iyi fark eden ve bunu eserlerine yansıtan yazarlardan biridir. Bu anlamda aydın yüzleşmesi onun öykülerinin en önemli damarı olmuştur. İşçiler, emekçiler, yoksullar da onun en çok gündeme getirdiği toplum kesimleridir.

Öyküdeki ısrarı, yazınsal titizliği ve sanatçı duruşu, Tomris Uyar'ın (1941-2003) Türk edebiyatındaki yerini seçkinleştiren en belirgin üç özelliğidir. Tomris Uyar, yazın hayatında, kuşağının pek çok yazarının aksine öykü dışında hiçbir edebî türde ürün vermemiştir. 1971'de *İpek ve Bakır*'la başladığı öykü serüveni, 2002'de yayımlanan *Güzel Yazı Defteri*'yle birlikte on bir kitaplık bir birikime ulaşmıştır. Öykü oluşturmaya yeterli görmediği kimi yazılarını ise *Gündökümü* adını verdiği günlüklerinde değerlendirmiştir. Bu anlamda gündökümleri de onun öykü serüveninin bir parçası olmuştur. Öyküdeki ısrarı yanında yazınsal titizliği de onu Türk edebiyatında seçkinleştiren bir başka özelliğidir.

İnsani sıcaklık, dönemsel tanıklık/değişim ve yoksul ailelerin var olma serüveni, Füzûzan'ın (d. 1935) öykülerinin en önemli özellikleridir. İnsani sıcaklık onun bütün öykü serüvenine sinmiştir. Olaylara ve durumlara öfkeyle değil, içtenlikle, iyimser bir bakış açısıyla yaklaşan Füzûzan, sevgiyi öyküsünün öznesi

yapmıştır. Kahramanlarına sevecenlikle yaklaşmış ve onları, var eden toplumsal koşulları, kişilik özellikleri ve birikimleri çerçevesinde ele almıştır. Bu tipleri içe işleyen bir derinlikle çizerken, yalın, inandırıcı ve abartısız bir biçem geliştirmiştir. İnsanı iyiliğe ve kötülüğe götüren nedenleri ustalıklı sergilemiştir. Gerçekleri ucuzca tüketmeden ve bayağılaştırmadan estetize ederek sanat katına yükseltmiş, sonuçta, sahiplenimi kolay, inandırıcı, kuşatıcı bir öykü dünyası kurmayı başarmıştır.

Sevgi Soysal'ın (1936-1976) 1950 kuşağının birikimi üzerine oturan öykü anlayışı, özgürlük ve başkaldırıya yaslanan bir damarını temsil eder. Soysal; Leylâ Erbil, Nezihe Meriç, Tomris Uyar, Füzûzan, Adalet Ağaoğlu çizgisinde bir öykü evreni oluşturur. Tıpkı onlar gibi öykülerinde, kadın-erkek iletişimsizliğini, kadının toplumsal alandaki çarpık algılanışını, sömürülen kadının ezilmişliğini anlatır. Çoğunlukla, sorgulayan, hesaplaşan, yüzleşen kadınları gündeme getirir. Özellikle insanın evrensel yanlarını, aşkı, tutkuyu, insan sevgisini öykülerinin merkezine alır. Onun öykülerindeki sevecen, şefkatli bakış; yalnızlık ve yabancılaşma olgusunu derinlikli bir şekilde ortaya koymasını sağlar.

Mübeccel İzmirli'nin (1934-1982) tek öykü kitabı *Sabah Geçidi*'nde (1967), tümüyle iç monologlara yaslanarak kendi kendine konuşan kadın anlatıcı, hayatı, etrafındaki olayları, yaşadığı gündelik durumları yorumlar. Tüm öykülerde aynı anlatıcı vardır. İncinmiş, kırılmış, kısıtlanmış bir hayat yaşayan anlatıcı, herkesten uzakta, yapayalnız hayatla yüzleşir.

*İstasyon*, (1971), *Fırıldak* (1972) ve *Sokak Lambaları* (1980) adlı üç öykü kitabı bulunan Ayhan Boz fırat (1932-1981); Tomris Uyar, Sevgi Soysal, Füzûzan, Nezihe Meriç çizgisinde bir öykü evreni oluşturmuştur. Boz fırat da bu yazarlar gibi, 1970'lerin kaotik ortamını, bozuk düzeni, aile içi insanlık durumlarını öykülerine taşımıştır. Kadın sorunlarını, kadının aile ve toplum içindeki kısıtlanmışlığını işlemekle birlikte, sorunlara daha çok yapısal bakar. Bu bakış açısıyla her alandaki sıkışmışlığı, çözülmeyi öykülerinde işler.

Selçuk Baran (1933-1999), öykülerinde, kadın-erkek ilişkilerinin aksayan yanlarını öne çıkarmıştır. Çoğunlukla kadın

penceresinden bakarak bu dünyanın çeşitli sorunlarına eğilmiş, yanlış kurgulanmış kadınlık durumlarının bu cinste ki yaralarını irdelemiştir. Öykülerini, ölüme yaklaşmış yıkıntı içindeki insanlar, çıkışsızlık içindeki kadınlar, geleceğini kurmaya çalışan genç kızlar üzerine kurmuştur. Baran, öykülerinde didaktikliğe düşmemiş, toplumsal gerçekleri, sosyal meseleleri estetik bir yaklaşımla sanatın diline dönüştürüp bir atmosfer olarak öykülerinde işlemiştir.

Tezer Özlü (1942-1986), *Eski Bahçe Eski Sevgi*'de (1978) tümüyle bireysel hayat tecrübelerinden, giderek kendisinden yola çıktığı öykülerde, içe işleyen melankolik durumları, çıkışsızlığı, insanın ölüm karşısındaki çaresizliğini anlatır. Bu içe kapanık monologlar bir yazıklanıştan çok başkaldırı dilini seslendirir. Tüm öykülerin merkezinde Batılı kentlerde dolaşan, otellerden otellere savrulan bir yazar/anlatıcı vardır. Öykü boyunca kentleri, sokakları, alışveriş merkezlerini bir bir sıralar.

Pınar Kür'ün (d. 1943) *Akışı Olmayan Sular* (1983), *Bir Deli Ağaç* (1992), *Hayalet Hikâyeleri* (2004) kitapları, bireyin kendisiyle ve toplumla yüzleşerek bir yol, yöntem arayışını yansıtır. Kür, anlık izlenimlerden yola çıkıp bütün bunları kalıcı insanlık tecrübelerine dönüştürürken, şiirsellik, yoğunluk ve derin ironi temel başvuru imkânları olur. Öykülerinde hep bir yapı, mimari gözetir. Ayrıntının bir öyküde nasıl kullanılabileceğinin, tasvirlerin nasıl işlevsel hâle gelebileceğinin ve duygunun kültürle iç içe anlatılırken nasıl rahatsız etmeden sözcüklere dökülebileceğinin örneklerini verir.

Necati Tosuner (d. 1944), *Özgürlük Masalı* (1965), *Çıkmazda* (1969), *Kambur* (1972), *Sisli* (1977), *Necati Tosuner Sokağı* (1983), *Çılgınsı* (1990), *Bir Tutkunun Dile Getirilme Biçimi* (1997), *Güneş Giderken* (1998), *Yakamoz Avına Çıkmak* (2007), *Kasırganın Gözü* (2008) vb. kitaplarıyla öykücülüğümüzde atlanmaması gereken isimlerden biridir. Özellikle *Kambur*'u öykücülüğümüzün özel, farklı kitaplarından biridir. Öykülerde bedensel engelli insanın dünyası kuşatıcı, sarsıcı bir gerçeklikle gözler önüne serilir.

Nursel Duruel (d. 1941), az yazmasına rağmen, öykücülüğümüzün imkânlarını genişleten yenilikçi tutumu, insanımızı yansıtmadaki derinlikli gözlem gücüyle Türk öykücülüğünün

önemli bir durağı olmayı hak etmiştir. O, öykülerinin merkezine “insan sevgisi”ni oturtur. İnsanın içinde bulunduğu koşullarda şekillenişini, koşullara direnişini, zaaf ve güçlü yanlarını ele alır. Her insanın sonunda biricik olduğunu, çeşitli insanlık durumlarıyla test eder. Nursel Duruel’in öyküleri, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç, Fûruzan, Tomris Uyar, Sevim Burak gibi kadın yazarların imar ettikleri geniş kanaldan akar. Ama ona bir yer tayin etmek gerekirse Fûruzan ile Sevim Burak aralığında bir yerdedir. Özellikle tematik duyarlılığı (dağılan aile, küçük kız bakışı, değişim ve dönüşüm) Fûruzan’a, *Yazılı Kaya*’daki biçimsel arayışları da onu Sevim Burak’a yaklaştırır.

Hulki Aktunç’un (1949-2011) öykü anlayışının iki ana özelliğinden biri dil tutumu, diğeri biçimsel arayışlarıdır. Aktunç, öykü serüveni boyunca kendine ait bir dil evreni oluşturmaya çalışmış, öte yandan da biçimsel arayışlar içerisinde olmuştur. O, öykülerinde bir konuyu, temayı nasıl olursa olsun “hikâye etme”den ziyade, ona uygun biçimi bularak anlatma yolunu seçmiştir. Bazen de tümüyle biçimin peşine düşmüş, bu temaları, tasarladığı bütünlüğün kalıbına dökmüştür. Ama ruha denk düşen bir beden onun gözettığı temel ilke olmuştur. Aktunç, biçimsellik peşinde olmanın yanı sıra evrensel insani meselelerin kalıcı, iz bırakıcı yanlarına eğilmiştir.

Selim İleri (d. 1949) eserlerinde küçük burjuvayı, toplumla sağlıklı ilişkiler kuramayan aydınları/şairi/sanat öğrencisi genci, ömrü boyunca sevgiyi aramış ama bir türlü yakalayamamış gönül yorgunu insanları gündeme getirmiştir. İleri, Türk öykücülüğünde biçim problemini tümüyle çözmüş az sayıdaki yazarlardan biridir. Modern öykünün geldiği yeri, tüm olanaklarını iyi kavramış/özümsemiştir. Öykülerinde, insanların bir dönem çok önem verdikleri, büyük anlamlar yükledikleri dostlukların, eşyaların, değerlerin giderek nasıl anlamsızlaştıklarını, cansızlaştıklarını anlatırken, o içinden çıkılmaz “zaman” olayının peşine düşmüştür.

Sevinç Çokum (d. 1943), öykülerinde eşya ve insan arasındaki ilişkileri irdeleyip özellikle ömrünün sonuna yaklaşmış insanların yaşadıkları psikolojileri, Türk öykücülüğünde örnek teşkil edecek incelikte işlemiştir. İlk dönemdeki ideolojik tezli öyküleri, zamanla insancılığa, toprak/doğa övgüsüne, giderek

de metafizik bir atmosfere dönüşmüştür. Öykülerinde kentleşmeye karşı doğayı, nefrete karşı sevgiyi yüceltmış, yitip giden güzellikleri gündeme getirmiştir. Çokum, kadına dönemseller yönelimlerden farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış, toplum içindeki yerini, bilgiye ulaştırılmamasını, ezilmesini eleştirmekle birlikte, onu sadece “cinsellik”le izah eden anlayışlara itibar etmemiştir.

Rasim Özdenören (1940-2022) öykülerinde ağırlıklı olarak eskiyle bağlarını koparmış, yeniyle de uyum sağlayamamış, kutsalsız, boşluktaki bireyin toplumsal yapıda yalnızlaşmasını ve bir çöküşe doğru yol almasını anlatmıştır. Özdenören geleneğe bağlı bir kimlik içinde, slogana, mesajcılığa ve kolaya kaçmadan, insanın evrensel yanlarını, kültürel, tarihsel birikimlerimizden de beslenerek, kabullenilebilir bir paydayla öykülemiştir. Öyküde bireyin iç dünyasını, iç zenginliklerini öykülemiştir, insanlık durumlarını olayların önüne koyarak, öykü sanatının ulaştığı imkânları değerlendirmiştir. Tasvir olayına geleneksel anlamların yanında, değişik işlevler de yükleyen Özdenören, “ayrıntı”nın önemini kavrayan öykücülerimizdendir.

Mustafa Kutlu'nun (d. 1947) Türk öykücülüğünde en ayırt edici özelliği, “Şark hikâyeciliği” tavrıdır. Bu yaklaşımıyla yerli bir ruh iklimini, kültür ve duyarlılığını öykülerinde yansıtmıştır. O, yaşanan toplumsal ve bireysel çarpıklıklardan iyimser gözlerle hikmetler devşirip kalplere ulaşmayı deneyen bir derviş hikâyeci gibidir. Olaylara, insanlara tevekküle dayanan muzip bir tebessümle bakan Kutlu, insan ruhunun / psikolojisinin gizlerine eğilmiştir. Öykülerinde incitici insani hâllerin ucuz tüketimini / kullanımını yapmadan, bunları içselleştirerek kalıcı, sarsıcı sonuçlara ulaşmayı denemiştir. Abartılardan, yapmacık artistliklerden kaçınarak, hep peşinde olduğu “hikmet ve ahenk” çizgisinde geleneğin modern dilini konuşmaya çalışmıştır.

Nedim Gürsel (d. 1951), öykülerinde Avrupa kentlerini odak almış, kanalları, kuleleri, havaalanlarını, kiliseleri, anıtları, sokakları öyküsünün merkezine yerleştirmiştir. Bu anlamda çoğu öykülerini fotoğrafik betimlemeye yaslamıştır. Neredeyse hep aynı anlatıcı, yitirdiği çocukluk cennetini, yaşadığı bozkır kasabasının derin izlerini, İstanbul özlemini ve terk etmek zorunda kaldığı ülkesinde yaşanan acıları; aşk, cinsellik ve sürgünlük kavramlarıyla harmanlayıp aktarmıştır.



## 1980 Sonrası Türk öykücülüğü

Hem 1980 hem de 1990 kuşağının öyküçüleri için bu tür kimi ortak yanlar bulunsa da bu yazarlarda tek bir poetik tutumdan söz etmek zordur. Tam aksine 1980 sonrası öykülerinde yaygın bir çeşitliliğe, farklılığa ve bireysel çıkışlara rastlarız. Bu anlamda 1980 sonrası yazarlarının öykü poetikaları birbirinden farklıdır. Çünkü bu dönem bir bakıma kopuşlar, arayışlar dönemidir. Ancak bir genelleme yapmak gerekirse yenilikçilik, arayış, biçimcilik, farklılık, postmodern tutum, düş-gerçek ile hayat-kurgu ikilemi bu dönem öykücülüğümüzün baskın öğeleri olarak sıralanabilir. Bu anlamda 1980 sonrası, 1950'lerin büyük çıkışına eklenmek isteyen, yenilikçi arayışların yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu ve Yusuf Atılgan siyasi karmaşanın sona erdiği bu dingin dönemde yeniden keşfedilmiştir. Bu ise sanatta biçim/estetik ağırlıklı tutumun sahiplenışı demektir. Çünkü bu dönem öykücülüğünün en belirgin özelliği, modernist/entelektüel çizgiyi yansıtmasıdır.

1980, 1990 kuşağı için getirilen en önemli eleştiri, toplumsaldan uzaklaşıp bireyciliğe yönelmeleri olmuştur. Kimi etkin eleştirmenler, 1980 ve 1990 kuşağını toplumsal sorunlara ilgisiz, bireyci, bunalımcı olarak niteleyip insansız öykü yazıldığı, herkesin kendi benini anlattığı eleştirilerinde bulundular. Bu da içine kapanık, dış dünyanın gerçeklerinden kopuk bir edebiyat tutumu demektir. İçinde kimi haklı yanları bulunmakla birlikte, bu eleştirinin, zamanla tümüyle gerçekleri yansıtmadığı anlaşıldı. Hatta bir bütün olarak bakıldığında, bu dönemin öykücülüğümüzün parlak dönemlerinden biri olduğu görüldü.

Bu eleştirinin en büyük eksikliği –pek çok yazarın da belirttiği gibi – dönemin siyasi/ekonomik/edebî düzlemini 1970'lerin eleştiri kodlarıyla değerlendirmesiydi. Oysa 1980'lerde, 1990'larda toplum değişmiş, okur beğenisi değişmiş, pek çok anlayış değişmiş, ortada yepyeni bir yazınsal/toplumsal ortam vardır. Bu nedenle büyük anlatıların çöküşünü, gelecek tasarımlarının belirsizliğini, küreselleşme olgusunu kucağında bulan bu kuşak, yeni bir dil, yeni bir biçim yaratmak zorundaydı. Dolayısıyla bu atmosferde üretilen edebiyata da reel durumdan bakmak gerekir. Ancak açıktır ki öyküçüler, bu dönemde edebiyatın

“toplumsal işlev” şablonuna karşı dururken, bir doğrunun okura diktesinden çok, yaşananları anlama çabaları, öykülerde yaygın bir öge olarak öne çıktı.

Bu anlamda 1970'lerin öyküsünün geleceğe ve ütopyalara yaslanırken, 1980 öyküsünün geçmişe ve geride kalanlara “bakması” boşuna değildir. Çünkü 1980'lerden sonra büyük bir yıkım yaşanmış, her şey değişmiştir. Bu yüzden hesaplaşma kaçınılmazdır. Bu yazarların önlerinde yabancılaşmış buldukları hayatı “temize çekmeleri” gerekirdi. Hayat, “birimizin hepimiz için yaşadığı bir olay” olmaktan çıkmış, herkes kendine dönmüştü. Ama insanlar bu yeni duruma yabancıydı. İşte öykücüler, 1980'lerde, 1990'larda bu “yeni”yi anlamlandırmaya çalıştılar.

1990'ların başından itibaren kaynaklarını Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Franz Kafka, Bilge Karasu, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Sevim Burak, Vüs'at O. Bener'in oluşturduğu yenilikçi, biçimci bir öykü anlayışının genç öykücülerde ortak bir eğilim olarak benimsendiğini görürüz. Bu dönemde yalnızlık, zaman, hesaplaşma, metinler arasılık, oyunsuluk ortak zemininde öyküler yazıldı. Bu öykülerde hayat ve kurgu karşılaştırılması yapılırken hayatla yüzleşme ağırlıklı tema olarak öne çıktı. Bu yazarlarda hem biçim hem de içerik anlamında bir örtüşmüşlük gözlemlendi.

2000'li yıllarda da öykücülüğümüzün yön vericileri yine benzer isimler oldular. 1980 kuşağı ve 1990 hareketinin yenilikçi öykücülerini 2000'lerde de büyük öykü atılımının yürütücüsü oldular. 2000'li yılların ortalarından itibaren romanın popülerleşmesi kimi nitelikli öykücülerin gönlünü çeldi ve bir kısmı romana yöneldi.

1980'li yıllar hem kadın yazarlar hem de kadın olgusu için tam bir milat oldu. 1980 öncesinde sınırlı sayıda kadın yazar, 1980 sonrasında neredeyse bir çığ gibi büyürken, 1980 öncesinin toplumsal-siyasal karmaşası içerisinde fark edilemeyen kadın, bu toz dumanın dağılmasıyla birlikte âdeta yeniden keşfedildi. Kadın olayı neredeyse ülke gündeminin birinci maddesi olarak ortaya çıktı. Bu dönemle birlikte, ezilen, horlanan, ikinci sınıf olarak nitelenen kadın ve onun sorunları her alanda gündeme getirilirken, bu görüşleri destekleyen dergiler, gazeteler, kitaplar

gün yüzüne çıkıyordu. Bu değişim, izlerini edebiyatta da gösterdi. Çok sayıda kadın yazar edebiyat dünyasında gözükmeye başladı. Kimi 1980 öncesinde de eser veren kadın öykücüler bu dönemde daha yoğun bir şekilde edebiyat dünyasında yer aldılar. Sonuç olarak yıllardır sadece erkek gözüyle anlatılan kadın dünyası, artık bizzat kendi bakış açılarıyla öykülerde anlatılmaya başlandı. Bu da hiç şüphesiz öykücülüğümüzdeki büyük bir boşluğu doldurdu.

Necati Mert (1945), öykülerinin merkezine, yaşadığı şehir Adapazarı'nı koyarak, buradaki insanlık hâllerini, sanatçı bunalmalarını, sokak gözlemlerini hikâyeleştirir. Öykülerdeki eşyaya, insanlara, olaylara bakış, anlatıcı profili benzerdir. Bu, gençliğinde aktif siyasi mücadelenin içinde olmuş, şimdi orta yaşları yaşayan okur/yazar bir aydının bakışıdır. Şehrin baskıcı atmosferinde sıkışan bu anlatıcı, gündelik hayatın karmaşasında boğulmuş şehrin insanlarıyla bir türlü sağlıklı ilişkiler kuramaz.

Kâmil Erdem (d. 1945) öyküye geç başlamasına rağmen *Şu Yağmur Bir Yağsa* (2016), *Bir Kırık Segâh* (2018) ve *Yok Yolcu* (2021) kitaplarıyla nitelikli bir yazar portresi çizer. Lirik, şiirsel bir dil, derinlikli gözlemlerle oluşturulmuş öykülerde bir hesaplaşma, yüzleşme zemininde geçmişe, yaşananlara bakılarak kalıcı tecrübeler aktarılır. Yoğun, sıkı örgülü bir anlatım, tanıdık acılar, evrensel meseleler öykülerde yer bulur. Öyküler, didaktik, keskin tekliflerden uzak, yumuşak, kabullenimi kolay bir dünyadan seslenir. Mücadele, dava anlatılırken, ince bir ironi ile acı yumuşatılır.

Seksen sonrası öykücülüğümüzün ve günümüz öyküsünün en üretken isimlerinin başında gelen Cemil Kavukçu (d. 1951), öykü dünyasını Sait Faik-Orhan Kemal öyküsünün kesiştiği yerde kurmuştur. Bu anlamda onun için, özellikle Orhan Kemal'in açtığı yolu estetize etmiştir, diyebiliriz. Öykülerinde gündelik yaşamımızda varlıklarını bile hissetmediğimiz küçük insanların sıradan yaşamlarını, "tutunamayanları", bir köşeye itilmişleri, sokak serserilerini, delileri, meczupları, alkolikleri gündeme getirmiştir.

Ali Haydar Haksal (d. 1951), öykülerini, kent ve modernizm eleştirisi, gelenekten/kutsaldan kopuş, bireyin yabancılaşması

yaklaşımları etrafında kurgular. Çocukluk, kutsaldan kopuş, kent, aşk, fânilik, yalnızlık, küçük insanlar, bunalımlar onun tüm öykülerinin ana temalarıdır. Özellikle yoksulluk, yalnızlık, köy hayatı pek çok öyküsünün konusunu oluşturur. Haksal, çevreyle bağlarını koparmış, iletişimsiz, yenik, yalnız tiplere eğilir. Biçimsel anlamda ise tümüyle bir durum ve atmosfer öyküsü yazar.

Yaşar Kaplan (1952-2023) *Birinci Kitap* (1982), *İkinci Kitap* (1982), *Sıfırıüç Depremleri* (1987), *Canhıraş* (1991), *Âdemce* (1996), *Dönemeçler* (2018), *İdris'in İdris* (2018) kitaplarında coşkulu, görkemli, destansı bir dil ile yaşanan toplumsal dramları öyküleştirebilir. Kaplan genel olarak kitaplarında iki temel izleği odak alır. Birincisi toplumsal dram, ikincisi toplumsal dramın yansıması olarak bireysel dramdır. Toplumsal dramı anlattığı öykülerde bir mahşer atmosferi içinde olaylar ele alınırken bireysel dram daha çok yol ve yolculuk hikâyeleri olarak öne çıkar.

Hüseyin Su (d. 1952) yitip giden güzellikleri, kaybettiğimiz manevi zenginlikleri, kuşaklar arası çatışmayı, her şeyi değiştiren/bozan “yeni”nin birey ve aile üzerindeki yıkıcı etkisini, çocukluğun saf ve temiz duygularını öyküleştirmiştir. Hüseyin Su öykülerinde, özellikle seksenlerden sonra edebiyatımızda yaygın bir eğilim olarak yer alan, kadının toplum içindeki yerini sorgulamakla başlayıp aile kurumunu yok sayan ve işi cinsel özgürlüklere kadar götüren görüşün tam aksine aile kurumunu öne çıkarır.

Leyla Ruhan Okyay (d. 1952), sade, yalın ama derinlikli bir anlatımla, yitirilerin öykülerini yazmıştır. Gösterişli, biçimci yaklaşımlardan çok, içeriksel zenginliğe yönelmiş, iyice damıtılmış, rafine bir dille dokunaklı insanlık hâllerini öyküleştirmiştir. Çok yazmamasına rağmen öykülerinde, kendi sesini bulmuş bir öykücü kimliği sergilemiştir. Olağanüstü, çarpıcı, büyük olaylardan çok, sıradan, basit olaylara eğilmiş, oradan insanlık hâlleri devşirmiştir.

Murathan Mungan (d. 1955), yazınsal sorunlar, cinsel seçimler, toplumsal/siyasal tutumlar, bireysellik mücadelesi etrafında gelişen bir öykü evreni kurmuştur. Öykülerinde karakterlerin, kendi olma / birey olma mücadelelerini, arayışlarını, bu arayış sonrası bulduklarını, bulamadıklarını, aldıkları mesafeyi, yol ve

yordamı gündeme getirir. Öykülerde bir yandan hayat-kurgu, yazı-gerçek ilişkisi irdelenirken bir yandan da öykünün yazılış serüveni okurla birlikte oluşturulur. Murathan Mungan öykülerinde acı, yalnızlık, hüznün temalarına odaklanarak kıyıya vurmuşları, dışarıdakileri, toplumsal baskı altında bireyselliğini yaşayamayan yalnızları, kaybedenleri anlatır.

Sezer Ateş Ayvaz (d. 1956) son dönem öykücülüğümüzün nitelikli imzalarından biri. Ayvaz, öykülerinde geç kalmışlığın, yitirilmişliğin, ayrılıkların hikâyesini anlatır.

Hayatta ve aşkta kısıtlanmış bireyin sarsıcı duygularını; rüya atmosferinde, lirik bir dille, kısa kısa cümlelerle ama bütünlüklü şiirsel bir tablo oluşturacak bir kurguyla işler. Arabeske, abartıya, melodrama düşmeden insanların en melankolik, yenik anlarını, özellikle terk edilmiş, ihanete uğramış bireylerin hüznelerini öyküleştirebilir. Dil hep şiirseldir, içli, lirik bir akıcılığa ulaşır.

Ramazan Dikmen (1956-1997), edebiyat serüvenini tamamlamamış olmasına, geride sadece iki öykü kitabı bırakabilmesine karşın, hep anılacak, kalıcı, düzeyli bir öykü evreni yaratmayı başarmıştır. Kuşağının pek çok yazarından önce, öykünün ağırlıklı olarak bir dil olayı olduğunu fark etmiş, ayrıntı ustalığı ve yüksek gözlem gücüyle unutulmaz öykülere imza atmıştır.

Zafer Doruk'un (d. 1956) öyküleri, göndermeleri, dili, benzetmeleriyle ağırlıklı olarak Çukurova'yı, Adana'yı temsil eder. Öykülerinde, bu şehrin sokaklarında dolaşır, insanların, onların erdemlerini, zaafalarını en çok da yoksulluklarını tanıtır. O, bu şehrin insanlarını özellikle yüceltme peşinde değildir, onları yaşatan dinamiklere de dikkat çeker. En alttakileri anlatırken suçlu olarak bilinen kişilere bile merhamet ve şefkatle yaklaşır. Her kahramanı öncelikle insan olarak ele alır ve hikâye eder.

Ayşe Sarısayın (d. 1957) öykülerinde çevreyle tüm bağlarını koparmış, iletişimsiz, yenik, yalnız tiplere eğilir. Tüm hayatı kedere hapsolmuş, hayat deneyiminde yenilmiş öykü kişileri, yenilgilerinin izleri ve yaralarıyla geçmişlerine, kaybedilmiş güzelliklere bakarlar. Bazen evlilik mağdurudur, bazen de bir çocukluk hatırası peşindedirler. Kalabalıkların yürüyüşüne bir türlü ayak uyduramayan, tutunamayan tiplerdir. Bir kısıtlanmışlığı,



bir çıkışsızlığı yaşayan kahramanlar; güçsüz, çaresiz ve yeniktir. Biçimsel tutum olarak ise durum öyküleri yazar.

Jale Sancak (d. 1958) *öykülerinde*, kimsesiz, yalnız, yenilmiş insanların dünyasına eğilir. Onun kahramanları geçmişe gömük olarak yaşarlar. Kaçırdıkları güzellikler onların yalnızlıklarının temel nedenidir. Kahramanlar, büyütülmemiş aşkların, dostlukların, kaçırılmış güzelliklerin, yitirilmiş düşlerin peşine düşer. Şiirsellik, akışkanlık ve ritim öykülerinin en temel biçimsel özellikleridir. Şiirin imkânlarından yararlandığı öykülerinde imgeler iyice öne çıkar. Bu öykülerde soyut ve imgesel bir anlatım tercih edilir. Akışkanlık, şiirsellik ve yoğunlukla oluşturulan öykülerde, anlam öbekleri imgesel ifadelerle temsil edilir.

Kâmil Doruk (d. 1958), imgesel öykünün peşinde oldukça farklı, yenilikçi ve derinlikli bir öykü evreni kurgular. “Yazı”nın merkezde olduğu öykülerde, yazar, imge yardımıyla, düşüncelerini, duygularını metne yansıtır. Doruk öykülerinde belli bir türe sokulamayacak kimi deneysel kimi deneme sınırlarında gezinen bir anlayışı sergiler. Bu yüzden yazdıklarının bir kısmına “metin” demek daha doğru olur. İç monolog, bilinç akışı, *flash-back* tekniklerinin kullanıldığı metinlerde anlatım, büsbütün kelimeler ve çağrışımlar etrafında kurgulanırken, sembolik, metaforik anlatım baskındır.

Özcan Karabulut’un (d. 1958) öykü serüveni, 1980’lerden günümüze değin uzanan öykü serüvenimizin bir bölümünün de özeti gibidir. Çünkü onun öyküleri hem güncellikten beslenir hem de zamanının biçimsel yaklaşımlarını izler. Bu anlamda seksen sonrası öykücülüğümüzün temel eğilimlerini onun öykülerinde görmek mümkündür. Seksen sonrası bireyde yaşanan psikolojik durum, insanlık hâlleri Özcan Karabulut öykülerinin merkezinde yer alır. Onun pek çok öyküsünde yorgun ve yenik insanlar, geçmişlerine bakıp hayatlarıyla yüzleşirler.

Yıldız Ramazanoğlu (d. 1958) öykülerinde, mevcut sosyal düzende kendine yer bulamayan, dışlanan insanların yalnızlığını ve açmazlarını anlatır. Farklı cinsleri de anlatmakla birlikte kadın dolayımında insanlık hâllerine eğilir. Yıldız Ramazanoğlu’nun tüm öykülerine baktığımızda onun bir “mesele”si olduğunu, bir düşünceyi aktarmayı gözettiğini görürüz. İdeolojik duruş ve

edebiyat, öykülerde bizzat tartışılır. Ancak o tüm öykülerinde “mesele”yi sanat katına yükseltmeyi başarır.

Cihan Aktaş (d. 1960) ilk dönem öykülerinde inançlı insanların dünyasına eğilir ve başörtülü kadınların hayatta var olma mücadelelerini anlatır. Cihan Aktaş, öykü sanatının tüm gereklerini yerine getiren, sıkı örgülü, durum ve atmosfer öyküleri yanında, tümüyle düşünceye odaklı, aktüel öykülere de imza atar. Ancak özellikle hayatın içinden insanlık manzaralarını naif bir üslupla anlattığı öykülerde kendini bulur. Kimi öyküler mesaj ağırlıklı da olsa, toplumsal koşulların doğurduğu bireysel dramlar oldukça yetkin bir anlatımla gözler önüne serilir. Kişisel açmazları ve dramları, içsel bir derinlikle işlediği öyküleri etkileyicidir.

1980 sonrası öykücülüğümüzün önemli isimlerinden biri olan Ahmet Kekeç (1961-2020), ilk kitabı *Son İyi Şeyler*'de (1985) öncü bir yazar çıkışı sergiler. Öncüdür çünkü daha sonra bir kuşağın yoğun bir şekilde kullanacağı hem biçimsel hem de tematik birçok imkânları ilk kez denemiş, bilinç akışının, biçimsel arayışın nitelikli örneklerini vermiştir. Öykü sanatının bütün imkânlarının kullanıldığı, titiz dil işçiliği ve etkileyici anlatımıyla Ahmet Kekeç'in *Son İyi Şeyler*'i, Türk öykücülüğünün başyapıtlarındandır ve 1980 sonrası öykücülüğümüzün öncü kitabıdır.

Nalan Barbarosoğlu (d. 1961), öykülerinde, ağırlıklı olarak ölümlerin, ayrılıkların, terk edilmişliklerin ardından yalnızlığa gömülüp bütün bu acıları yaşayan kahramanların kendileriyle, hayatla yüzleşmelerini anlatır. Kahramanlar, derin bir yanılma olarak yaşadıkları hayatın bir yerinde, acılı bir sarsıntıyla geçmişlerine döner; tüm bu yaşananlarla ödeşir; acıların, yalnızlıkların ve yanlışlıkların envanterini çıkarırlar. Hep ayrılmalar, kaybetmeler üzerine eğilir.

İlk öyküsü 1982'de yayımlanan Cemal Şakar (d. 1962), öykücülüğümüzün farklı, özgün seslerinden biridir. Şakar, tema olarak tümüyle geleneğe yaslanırken, biçimsel anlamda modern öykünün imkânlarını kullanır. Geleneksel düşünce ve sanat dünyamızda da geniş bir yer tutan “yol ve yolculuk” temalarını öykülerinin ana dayanağı yapan Şakar, “tabiat çağırısı”, “fitri hayattan kopuş”, “zaman”, “rüya”, “hakikat” kavramları etrafında bir

öykü evreni kurmuştur. Şakar biçimsel anlamda ise yenilikçidir. Üstkurmacadan minimal öyküye, sembolik yaklaşımdan sine-masal tekniklere uzanan farklı yazınsal tutumlar sergiler.

Melodrama mesafeli duygu yoğunluğu, derinlikli taşra gözlemleri, yaşama coşkusu, tasvire yaslı şiirsel anlatım Ethem Baran'ın (d. 1962) öykülerini tanımlayan temel özelliklerdir. Öykülerinin büyük çoğunluğu çocukluk, ilk gençlik, ergenlik temalarına odaklanır. Tematik anlamda benzer bir iz üzerinde yürüyen Ethem Baran biçimsel anlamda da farklılık, yenilik arayışı içerisinde değildir. Güzel, akıcı bir Türkçe ile öykülerini oluşturur.

Değişim ve değişime ayak uyduramayan insanların çarpılmışlığı, dindar kadının çağdaş yaşamda karşılaştığı sorunlar, modernizmin bozduğu güzellikler, geçmişe özlem, insan ruhunu yok sayan modern hurafeler ve medya çağının ikiyüzlülükleri Fatma Barbarosoğlu'nun (d. 1962) öyküsünün ana temalarıdır. Öykülerinde, memleket insanlarının "hayat hikâyeleri"ne eğilen Barbarosoğlu, okurun karşısına sayısız karakterle çıkar.

Ayfer Tunç'un (d. 1964) öykülerinin anahtar kelimelerini; aşk, aile, yalnızlık, ölüm, fânilik, intihar, gerçek ve kurgu olarak sıralamak mümkündür. Bu tema ve kavramların açılımı onun öykülerini büyük ölçüde izah etmemizi sağlar. O, ağır aşk yaralarını, çıkmaz travmatik duyguları, özellikle insanların düşüş ânlarını anlatmayı seçer. Hep bir parçalanmanın, dağılmanın öyküsünü, bu ayrılıkların, kopmaların arka planlarını yazar: Aile içi savrulmalar, aşk kırgınları ve yitip giden dostluklar... Tunç, absürt, ironi ve trajikomiği anlatısının önemli öğeleri olarak kullanır. Bu onu hem kaba toplumsal yergilerden hem de kendi yorumuyla "melodram"dan kurtarır.

Hem roman hem öykü türünde eserler veren Barış Bıçakçı (1966) *Doğum Lekesi Gibi Bir Gülümseme* (2021) adlı öykü kitabında türün iyi örneklerinden birini ortaya koyar. Bıçakçı güzel, çarpıcı cümleler ve ruh tahlillerinden çok oluş ânındaki çarpılmadan, aydınlanmadan sonuçlar üretmeye, güzellikler devşirmeye çalışır. Olay bu kadar saf ve açıkken bu kadar da derin demek ister. Anlatılmaya değer olan şeyin, iyi bir fotoğraf, kalıcı bir tecrübe, geleceğe ilişkin bir perspektif olduğu gerçeğinden hareket eder. Öyküler hep bir aydınlanma, keşif hâline ayarlanmıştır.

Gökhan Özcan (d. 1965) öykülerinde, düşsel, simgesel, çağrışıma yaslı bir anlatımı tercih eder. Masallardan fantastiğe, büyü-lü gerçekçilikten şiirsel melankoliye pek çok anlatı alanlarında gezinir. Fantastik mizah, ironi tercih ettiği anlatım türleridir. Öyküler, Kafka ile Oğuz Atay duyarlığı, yazınsal tutumları arasında gidip gelir. Gökhan Özcan, çarpıcı, zekâ ürünü ironik tespitleri, güçlü lirik dili ve temaya uygun biçimsel tercihiyle günümüz öyküsünde kendine has kalıcı bir kanalı temsil eder.

Öykülerinin odak noktasını “hayat” olarak belirleyen Özen Yula (d. 1965), öykü serüveninin bütününde, hayatı yaşanmaz kılan duyguların, anlayışların panoramasını çıkarır. Hayatı izah için seçtiği kavramlar ise unutmak-hatırlamak, gitmek-kalmak, iktidar-ezilenler, aşk, yalnızlık, acı ve ölüm olur. Öyküleri ağırlıklı olarak bu kavramlar etrafında oluşur. İlk dönemlerde daha bireysel bir yüzleşmenin öyküsünü yazarken, son öykülerde toplumsal/siyasal bir başkaldırı çizgisini tercih eder. Ama yine de biçimsel yenilik ve farklılık arayışından ödün vermez, estetik tutumu hep önceler. Seçtiği “hayat” anlatımı nedeniyle de öyküleri bir portreler galerisi gibidir; her kesimden yüzlerce karakter, durum, olgu anlatır. Özen Yula, yenilikçi öykücülüğümüzün en üretken yazarlarından biri.

Müge İplikçi (d. 1966) öykülerinde, yersiz yurtsuzları, dışarıdakileri, azınlıkları, kadınları, başörtülülere kısaca tüm ezilmiş ve yenilmişleri anlatırken, iktidar ve otoritenin dayattığı yerleşik anlayışları/kavramları, doğru diye bilinenleri yıkmak ister; adalet, eşitlik, mutluluk üçgeninde bir üst hayat biçimi teklif eder. Tüm öykülerde bir şekilde kadın kimliğini tartışmaya açarken, kadının toplumsal hayattaki yerini, algılanışını ve giderek toplumsal konumu nedeniyle kaçınılmaz yenilgisini örnekler. Biçimsel anlamda ise kendisini kolay ele vermeyen, okurdan çaba ve dikkat isteyen bir yapıyı tercih ederken yaşanan kaotik ortamla biçim seçimi arasında bir örtüşmüşlük kurar.

Murat Gülsoy (d. 1967), sürekli yenilikçi arayışlar içerisinde olan, kelimenin tam anlamıyla bir “atölye öykücüsü”dür. Pek çok öyküsü, özgünlük, biçimsel arayışlarının bir yansımasıdır. Gülsoy, farklı yazınsal tutumları birbiri ardına denemekten çekinmez; Tüm öykülerinde “kurmaca” olayını tartışan yazarın bu deneysel örneklerini de yeni anlatım olanaklarını zorlama çabası

olarak nitelenmek gerekir. Çünkü Gülsoy öykülerinin tümünü, yazı, yazmak ve edebiyat temaları üzerine oturtur. Edebiyatın kendisi öykülerin ana sorunsalıdır. Bu nedenle kahramanların/ anlatıcıların çoğu yazardır. Yazıyı, hayatla yüzleşmenin bir aracı yapar. Edebiyatı hayatın içine sokup kurgu ve gerçeği karşılaştırarak, hayatı yazınsal düzlemle, edebiyatı yaşamsal alanlarla test eder.

Aslı Erdoğan (d. 1967) öykülerinde acılı, yalnız, yenilmiş bir dünyadan seslenir. Hayatın hemen kıyısında, insanlara, hayata ilişkin tüm inancını kaybetmiş yazar/ anlatıcı tam bir iç döküşle hayatla, çağla, toplumla yüzleşir. Onun öyküleri, klasik hikâyeyle bağlantılarını tümüyle koparmasa da şiirsel düzyazıya daha yakındır. Bir görüntü ve ses, yaşanmış bir gerçeğin kalıcı, çok katmanlı bir imgesine dönüşür. Bu işaretlerden, çağrışımlardan, imgelerden varoluşsal sorunlara ulaşılır.

Sibel Eraslan'ın (d. 1967) öyküleri ayrılıkların, gitmelerin, yitirilmişliklerin ardından yazılmış lirik, melankolik mektuplar gibidir. Çoğunlukla bir yalnızlaşma serüveni yaşayan tipler birbirine benzer: Fazla öne çıkmayı sevmeyen, düzeyli, kaliteli ve içe doğru yaşamayı tercih etmiş, duyarlı, incelikli kişilikler. Çevre, toplum, eşler bu bütünlüğe bir şekilde müdahale ederler. Onlar da yenilmiş, kırılmış bir hâlde antidepresanlarla hayata tutunmaya çalışırlar. Öyküleme ânında, bu karakterler ya hasta ya evlilikleri iyi gitmemekte ya da terk edilmişlerdir.

Aysun Kara (d. 1967) öykülerinde, gündelik hayatın kuşattığı insanların arayışlarını, çaresizliklerini, hüznelerini anlatırken, insanın içinde bulunduğu koşullarda şekillenişini, koşullara direnişini, zaaf ve güçlü yanlarını ele alır. Her insanın sonunda biricik olduğunu, çeşitli insanlık durumlarıyla test eder. İnsan yapısının karmaşıklığını, derinliklerini, eşiklerini ve sınırlarını irdeler.

Yekta Kopan (d. 1968), öykülerini, yüzleşme, aşk, yalnızlık, iletişimsizlik kavramları etrafında oluşturur. Hayatın hemen kıyısında, yazı ve edebiyatla bir şekilde ilişki içinde, aşk ve evlilik hayatında başarısız, kendine bir yol, yöntem çizememiş anlatıcının arayışlarını, tedirginliklerini, yenilgilerini anlatır. Yazma sorunları ve öykünün yazılış serüveni, onun öykü serüveninin

en temel izleğidir. İroni, oyun, metinler arası yaklaşımlar onu postmodern tavra yaklaştırır.

Genç yaşta kaybettiğimiz Yücel Balku (1969-2003), zengin bir imgelem ve düş gücü, derinlikli/kuşatıcı bir birikim ve kusursuz tahkiyesiyle 1990 sonrası öykücülüğümüzün en parlak isimlerinden biri olmuştur. Tarih ve güncelliği harmanlayıp olağanüstü güzellikte ve akıcılıkta şaşırtıcı öyküler kaleme almıştır. Tarihe eğilip günümüzde de insanlığın değişmeyen yanlıklarını, trajedilerini hikâyeleştirmiştir. Doğu kültürünün masal birikiminden, efsanelerden, mitlerden yola çıkarak heyecan, merak öğelerine yaslı, gizemli, çağcıl masallar anlatmıştır.

Murat Yalçın (d. 1970), öykülerinde, yerleşik, kabul görmüş anlatı kalıplarına mesafeli, deneysel, yenilikçi bir yazınsal tutumu benimser. Bu anlamda öykülerinde, genel okurdan çok, yazmayı, yazıyı mesele edinmiş, daha sınırlı bir okur kitlesini ilgilendirecek bir edebiyat anlayışını gözetir. Anlatarak, izah ederek değil, anlatamayarak, hatta anlatmanın imkânsız olduğunu belirterek ve giderek susarak meselesini aktarmayı seçer. İmalar, çağrışımlar, kısaltmalar ve susmalarla kendine has bir tahkiye oluşturmaya çalışır. Gerilmiş bir dille, sıkı dokunmuş, deşifreye muhtaç metinler üretir.

Başar Başarır (d. 1970), öykücülüğümüzde yenilikçi arayışlar dendiğinde akla gelen isimlerden biridir. Zaman zaman yerleşik, kabul görmüş anlatı kalıplarına mesafeli, deneysel, yenilikçi bir yazınsal tutumu benimser. Onun deneysellik arayışları muhtevada değil, teknik işçiliktir. Postmodern tutum yanında ironi de onun en temel anlatım biçimlerindedir. Onun öykülerinde çağdaş insanın kentteki konumu, genel algılar, sıkışmışlık, zaman, hayat ve ölüm kent ekseninde hikâye edilir. Kadın-erkek ilişkilerindeki açmazlar, iletişimsizlik, kent içindeki insanın yalnızlığı öne çıkarılır.

Ahmet Büke (d. 1970) öykülerinde egemen, otoriter yapılarla bireyin ezilişini, şiddet ve savaşın insanları sürüklediği travmatik durumları hikâye etmiştir. Ağırıklı olarak toplumsal olaylara, politik/siyasi konulara eğilirken, neredeyse gazete haberlerini, televizyon tartışmalarını, ülkenin gündemini öyküsüne taşır, oradaki insanlık dramlarını devşirir. Çoğunlukla ezilenlerin



yanında yer alır ve onlara mikrofon uzatır. Bu anlamda taraftır. Devlete başkaldırmış ya da devlet tarafından cezalandırılmış insanların dünyasına bakar. Bu sert ve acımasız dünyanın trajedilerini irdeler.

Selviğül Kandoğmuş Şahin (d. 1971), anlatım düzleminde içsel bir derinlik hedeflerken ritimle yoğunlaştırılmış bir anlatı kurar. Duygunun, coşkunun temsili, iç sesin tam olarak yansıtılabilmesi için lirizmi tercih eder. Böylece vardığı yer monolojik tutum ve şiirsellik olur. Hep bir iç döküş ve nostaljik tutum öykülerinin odağında yer alır. Belki de bu biçimsel tutum nedeniyle hep özlemleri, yitirilmiş hayatları, hayatın acılı, mutsuz yanlarını anlatır. Hasibe Çerko (d. 1971), betimlemenin şiirsel, ayrıntıların çağrışım, kapalı anlatımın merak gücünü öyküsünde değerlendirir. Düşünce ağırlıklı öykülerde tarihsel, siyasal, sosyolojik tespitlerin yanında bireysel dramlar öne çıkar. İnsanın kişisel dramı toplumsal yapı içinde ele alınır. Mihriban İnan Karatepe (d. 1972) öykülerinde ağırlıklı olarak anne-çocuk ilişkisini, değişim ve dönüşüm karşısında bireyin durumunu, ölüm olgusunu ve yüzleşme temasını gündeme getirir. Öykülerinde özellikle çocuğun naif, sahil ve hakikatle bağlantılı bakışını incelelikle işler. Biçimsel anlamda ise risk alan arayışlara girmemekle birlikte modern anlatı tekniklerini, modern öykünün geldiği imkânları değerlendirir. Masalsı anlatım ve gizem de sevdiği biçimler olarak öykülerinde yer alır. Akif Hasan Kaya (d. 1977) genel olarak öykülerinde, büyük olaylar, savaşlar içindeki insanların dramlarını, acılarını öyküleştirebilir. Ölüm karşısındaki insanın kayıtsızlığını, kaybedilen güzellikleri ve ezen-ezilen ikilemini öyküsüne taşır. Handan Acar Yıldız (d. 1979) daha çok kelimeler ve çağrışımlarla ilerleyen, felsefi göndermelerle yüklü bir öykü anlayışı sergiler. Sıkı örgülü, düşünce yüklü öykülerinde iç monolog, bilinç akışı, geriye dönüş, sembolik yaklaşım, soyutlama gibi anlatı yöntemlerini kullanır.

Sema Kaygusuz (1972), *öykülerinde* dil ve biçimde tutarlı, anlatımda ise “kusursuzluk” ve “yetkinlik” peşinde olmuştur. Tüm öykülerini klasik bir yaklaşımla kurgularken şiirsellik ve akıcılıkla öykülerini oluşturur. Tema olarak ise hayatta bir gölge, bir suret olarak yaşayan insanların yaşamlarına, dramlarına eğilir. Onları buldukları ortam ve ruh hâliyle resmedip kendi olma

ya da olamama durumlarını irdeler. Öyküler genelde büyük bir davanın, rüyanın, hayat görüşünün yansımından çok küçük kırılmaların, yenilgilerin, ayrıntıların hikâyelerinden oluşur.

Biçimsel yaklaşımlar Abdullah Harmancı'nın (d. 1974) öykülerinde ilk dikkat çeken özelliktir. Harmancı öykülerinde biçimi önemser hatta bazen riskli diyebileceğimiz denemelere girer. Öykünün yapısı, kurgusu ve anlatımı üzerine kafa yorduğu gözlenir. Kimi zaman hiç noktalama işareti kullanmaz; çoğunlukla şiirsel düzyazı biçiminde yazar; cümleyi kırar, büker, yarım bırakır; minimal öyküler dener; kurguyla fazlasıyla oynar. Ancak, bu tutumu onu anlamı örten, anlatımı iyiden iyiye "şahsi"leştiren bir sonuca götürmez. Semboller, metaforlar özellikle minimal öykülerde kendini gösterir.

Faruk Duman'ın (d. 1974) öykü birikimine bakıldığında, öykü yapısını/biçimini oluşturmuş, daha çok benzer hikâyelerde derinleşen bir öykücü kimliği sergilediğini görürüz. Onun yenilikçi tutumu dilsel arayışlarında belirginleşir. Bu anlamda Duman'ın farklı biçimsel yapılardan çok özellikle cümle yapısı, kuruluşu bağlamında arayışlar içerisinde olduğu görülür. Duman tüm bu öykülerde, kısa kısa cümlelerle, dilde yoğunlaşarak imgelere dayalı bir anlatım düzeneği oluşturur. Devrik yarım cümlelerle ve çağrışımlara yaslı anlatımıyla da şiirsellik arayışındadır. Masalların dünyasından beslenirken, nostaljiden gündelik çıkarımlarda bulunur. Faruk Duman öykülerini ağırlıklı olarak imgesel anlatıma yaslar.

Şule Gürbüz (d. 1974) hayat, gerçek, zaman olgularının tartışıldığı öykülerini, psikolojik yoğunluk ve ironik göndermelerle, derinlikli, çağrışımı bol bir alana yerleştirir. "Zaman" ve "değişim" kavramları, öykülerinin temel öğelerindendir. Özellikle medeniyet ve kültür değişimini gündeme getirerek bu çarpılmayı ve bireydeki sarsıcı etkisini işler. Yaralı, parçalanmış bilinçleri anlatmayı önceler. Öykülerini sosyoloji, psikoloji, felsefe, tasavvuf, mimari, müzik gibi geniş, derin bir kültür bilgisine yaslayan Gürbüz, sanki öykünün her satırına tüm düşünsel, sanatsal, felsefi görüşlerini sığdırmaya çalışır gibidir.

Güray Süngü (d. 1976) öykülerini aşk, ölüm, hayat, zaman kavramları ve bunların açılımları etrafında oluştururken, kahramanlar

öykü boyunca bu kavramların karşılıklarını ararlar. Hep bir hesaplaşmanın, yüzleşmenin öyküsünü yazarken dilde özenlidir. Süngü kısa kısa cümlelerle, basit, yalın bir dille oluşturur öykülerini. Boşluklar, kesitler, sıçramalarla ilerleyen öyküler ancak fotoğraf tamamlandıktan sonra okurda çoğalıp zenginleşir. Hayatın çeşitli boyutları ayrıntılarda yoğunlaşılarak aktarılırken, hayatın hep kırılma, kopma noktalarına bakılır. Sanrılar, yüzleşmeler, kişilik bölünmeleriyle bir karakter açık edilir. Sakin, serinkanlı, telaşsız anlatım insanlık hâllerinin derinliğine ortaya çıkmasını sağlar. Güray Süngü, okurda, öykü dili sağlam, öyküleme biçimi yerli yerinde bir yazar izlenimi bırakır. Özellikle her hikâyenin aynı anlatım biçimiyle anlatılmayacağını örneklerini verir.

Aykut Ertuğrul (d. 1981) öyküde arayış içerisinde olan, deneyci, yenilikçi bir tutum sergiler. Öykülerinde özellikle postmodern edebiyatçılarda gördüğümüz düş ve gerçeğin iç içe geçişi, oyunsuluk, gizem, ironi, öykünün yazılma serüveninin hikâye edilmesi yaklaşımları baskındır. Fantastik edebiyattan izler taşıyan öykülerde, gerçeküstü öğeler, masalsı motifler önemli işlevler yüklenir. Aykut Ertuğrul; Kafka, Borges, Márquez'den klasik Doğu-İslam metinlerini harmanlayarak ortaya güncel bir metin çıkarır. Öykülerde, postmodern edebiyatta gördüğümüz ironik dil, öykünün yazılma serüvenini anlatma yaklaşımları ağırlıklıdır. Ertuğrul, ayrıca fantastik edebiyatın gotik, korku öğelerini bolca değerlendirir.

Hiç kuşkusuz, “öykü tarihi” dendiğinde ipin ucunun toparlanmasının neredeyse imkânsız olduğunu söylemek bile fazlalık. Atlamalar, eksikler, gözden kaçırılmalar bu çalışmaların en büyük riski. Çünkü akıp giden, canlı bir organizmayı somutlamak, çerçevelemek o kadar da kolay değil. Fotoğraftaki eksik kareler, netleşmemiş fluluklar işin doğası gereğidir. Bu anlamda, modern öykücülüğümüzün serüvenini eksiksiz anlatabilmek için daha pek çok değerli isme parantez açmak gerekirdi. Ancak bu yazı panoramik bir bakıştan ibaret ve fotoğraftaki eksik kareler, netleşmemiş fluluklar yazının çerçevesiyle ilgili bir zorunluluğun sonucu. Belki bütün bunlara hacim sıkıntısını da eklemek gerek.

Mehmet Rauf, Suat Derviş, Osman Cemal Kaygılı, Peyami Safa, Aziz Nesin, Selâhattin Enis, Bekir Sıtkı Kunt, Abdülhak

Şinasi Hisar, Salim Şengil, Zeyyat Selimoğlu, Cevdet Kudret, Mahmut Özey, Orhan Hançerlioğlu, Faik Baysal, Naim Tirali, Afet Ilgaz, Burhan Günel, Ümit Kaftancıoğlu, Dursun Akçam, Mitat Enç, Adnan Binyazar, Kerim Korcan, Feyza Hepçilingirler, Cihat Burak, Nevzat Üstün, Güven Turan, Mario Levi, Işıl Özgentürk, Melisa Gürpınar, Erhan Bener, Hikmet Temel Akarsu, Zeynep Aliye, Uğur Özakıncı, Kadri Öztöpcü, Mıdırıgıç Margosyan, Nemika Tuğcu, Erendiz Atasü, Sadık Aslankara, Mehmet Güreli, Necati Güngör, İzzet Yasar, Feride Çiçekoğlu, Hasan Özkılıç, Mahir Öztaş, Nahit Eruz, Nihat Ziyalan, Refik Algan, Şiir Erkök Yılmaz, Ayşe Kilimci, Buket Uzuner, Ali Teoman, Mehmet Günsur, Mehmet Zaman Saçlıoğlu, Birsen Ferahlı, Mine Söğüt, Suzan Samancı, Onur Caymaz, Deniz Kavukçuoğlu, Feridun Andaç, Özcan Ergüder, Mehmet Baydur, Osman Çeviksoy, Sibel K. Türker, Feryal Tilmaç, Seyit Göktepe, Ali Ulvi Temel, Sezgin Kaymaz, Yunus Develi, Kamil Yeşil, Pelin Buzluk, Hatice Meryem, Hakan Şenocak, Âlim Kahraman, H. Hümeysra Şahin, Naime Erkovan, Yalçın Tosun, Ali Karaçalı, Mukadder Gemici, Ayşegül Devecioğlu, Seray Şahiner, Şenay Eroğlu Aksoy, Yıldırım Türk, Halime Toros, Mustafa Çiftçi, Mahir Ünsal Eriş, Birgül Oğuz, Gökhan Yılmaz, Kemal Gündüzalp, Emin Gürdamur, Recep Seyhan, Attilâ Şenkon, Sadık Yalsızuçanlar, Lütfiye Aydın, Akın Sevinç, İnan Çetin, Güzide Ertürk, Hakan Bıçakçı, Murat Uyurkulak, Altay Öktem, Aslı Tohumcu, Fadime Uslu, Melek Paşalı, Yunus Emre Özсарay, Melisa Kesmez, Mehmet Kahraman, Ömür İklim Demir, Ali Işık, Murat Özyaşar, Kerem Işık ise bir öykü tarihinde yer alması gerekmesine rağmen hacim kısıtlaması nedeniyle parantez açamadığımız isimler.

## RAHİME ÇAY

### *Sunucu*

Değerli katkılarınızdan dolayı çok teşekkür ediyoruz hocam, notlarımı da aldım, benim için çok keyifli ve eğitici bir konuşmaydı. Şimdi sözü Hüzeyme Yeşim Koçak hocama vermek istiyorum, Cumhuriyetin 100. Yılında hikâyelerdeki kadın profilinin durumu hakkında neler söylenebilir, buyurun hocam.

## ÖYKÜDE KADIN SESİ

HÜZEYMA YEŞİM KOÇAK

**B**üyük bir değişim/dönüşüm dönemi olan Cumhuriyet Devri'nde; Kadının özne olması, kadın sorunlarını işleme, “yazarlık” kadın rengini görünürleştirme bakımından değişik çıkışlar, açılımlar yaptı kadın yazarlarımız.

Yazmayı (hayat biçimi, yazdıkça nefes almak ve yaşamak; incinmiş bir ruh meselesi, insanın kendi türüne ettiği ihanete kayıtsız kalmamak, mutluluk kaynağı, ateş çemberinden geçmek) gibi ifadelerle değerlendiren kadın yazarların, öykücülerin fikrî yapılarına göre, yazıyı yoğurma biçimleri ve edebî haritaları da değişiyor. Sosyal değişimler, iktidarla ilişkiler, edebî modalar, batılılaşma hareketleri, bireyselleşme, gelenekten kopuş, feminizm gibi akımlar, edebiyatı da derinden etkiliyor.

Cumhuriyet dönemiyle beraber, kadın yazarlık, 1980'li yıllarla birlikte kullanılan **kadın duyarlılığı** kavramı da, değişik yorumlara yol açtı. Bunu tabii bir durum sayanlar olduğu gibi, alt alta bir indirgemenin, aşağılama vurgusunun sebebi kabul edip, “yazarlığın ne bir sınıfı, ne bir cinsi vardır” teziyle karşı çıkanlar da oldu.

Eleştirmen, yazar Ömer Lekesiz, “Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler” yazısında; “Kadın duyarlılığı” konusunun, ondan daha teknik ve kuşatıcı olan “bakış açısı” kavramıyla ele alınması, aradaki farkların iyi belirlenmesi açısından da elzem görmektedir:



“-Kadın öykücü için ‘kadın’, onun tek başına ‘temsilinde’ muktedir olduğu bir hemcins iken, erkek öykücü için ‘kadın’... Tahkiyeyi tamamlayan karşı cins bir öykü kişisidir.

- Kadın öykücü, ‘Kadın’a her zaman potansiyel bir özne değeri yüklerken... Erkek öykücü ‘kadını’ her zaman potansiyel bir nesne olarak ‘öteki’ konumuna yerleştirir.

- Kadın öykücü ‘kadın psikolojinin doğrudan tanığı iken... Erkek öykücü için kadın psikolojisi, keşfedilesi, nüfuz edilmesi gereken bir olgudur.

- Kadın öykücü için kadın’ kendisine tam bir karşılıktır... Erkek öykücü için ‘kadın’ bir tür görünme biçimidir.

- Kadın öykücü ‘kadını’ toplumsal ortamından ayrı, tekil olarak, erkek öykücü ‘kadını’ tüm rol farklılıklarına rağmen(anne, eş, sevgili vb.) çoğul ve toplumsal ortamın doğal bir uzantısı olarak düşünür.

- Kadın öykücü için ‘kadının toplumsal rolü’ erkeğe ‘rağmen’ bireysel bir seçimdir, erkek öykücü için kadının toplumsal rolü ise, kadının erkeğe ‘göre’ belirlenmiş bir seçimidir.” (Hece, Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, sf. 166)

Türk öykücülüğünün serüvenine bakacak olursak, Öykücü, araştırmacı yazar Necip Tosun’un tespitlerine göre, “Türk öykücülüğünün kırılma yerleri 1950’ler, 1970’ler, 1980’lerdir. Bu üç dönem Türk Öykücülüğünün önemli birikim dönemleridir. (Türk Edebiyatı Dergisi, Günümüz Hikâyesi, sayı: 583, Mayıs 2022) “1950’lerde bir yandan İkinci Dünya Savaşının acılarını, bir yandan teknolojinin/ sanayileşmenin sarsıcı baskısını üzerinde hisseden Avrupa insanı, Tanrı düşüncesinden kopuşla birlikte tam bir kendine yabancılaşma serüveni yaşar. Bu bunalım, felsefeye, sanat edebiyata bütün unsurlarıyla yansır. Ne Tanrı ne de geçmişin mutlak doğruları artık olmadığına göre, uyumsuzluk, saçma ve acı kaçınılmazdır.”

1970’li yıllar bir kargaşanın hüküm sürdüğü, işgallerin cinayetlerin, terör ve şiddetin, ayrışmaların yayıldığı yıllardı. “1970’lerde sanat edebiyat alanında ‘sosyalist gerçekçilik, ‘toplumcu gerçekçilik’ en çok konuşulan kavramlar oldu. Bu yaklaşımı benimseyen öykücüler, özellikle işçileri, emekçileri yoksulları



vb.. gündeme getirdiler. (Dönemin öykü dili, sivri, acılı ve öfkeli oldu" (N. Tosun, *Modern Öykü Kuramı*, sf. 55)

1980'ler (...) edebiyat tarihimizde de derin bir kırılma, kopuş, yüzleşme dönemi idi. Gerek ülkede yaşanan toplumsal değişimler/ dönüşümler (12 Eylül) gerekse dünyada gerçekleşen değişimler (soğuk savaşın bitişi, küreselleşme) ideolojilere olan inancın sarsılmasına, beraberinde de kimlik bunalımına ve arayışlara neden oldu. 1980 öncesinin kodları, yaşananları açıklamakta yetersiz kalırken, bireylerde, ağır mutsuzluk ve karamsarlığı doğurdu. Yaygın deyişle büyük anlatılar çöktü, bireyler gelecek tasarımlarını yitirdiler. Ayrıca ülkede yaşanan baskı, işkence ve kısımlar, toplumun depolitizasyon sürecine girmesine yol açtı." (Necip Tosun, *Günümüz Öyküsü*, Dedalus Kitap, 2017, sf. 8)

Günümüzün önemli öykücülerinden Hüseyin Su'nun tespitleri de önemlidir:

"1960-80 seneleri arasında; edebiyatımızda mevcut siyasi, ideolojik ayrışmanın belirginleştiğini görüyoruz. Yazarlar kendilerini belirli etiketlerle konumlandırıyordu. Kendini solda tanımlayanlar olduğu gibi, gelenekten yararlanan, "ulusal duyarlıkları, edebiyatta da dini ve millî bir hassasiyeti, kültürü önemseyen, mesafeli bir duruşla; Batı ve Batıcılığa direnç göstererek, yerli düşünceden yana tavır alan ve ürünler verenler de bulunmaktadır.

...

Kadın ve öykü konusuna gelirsek, ortak bir kanaat şöyledir. Âlim Kahraman, *Modern Türk Hikâyesi* kitabında şu görüşü aktarmaktadır: "... 1960, 1970 ve 1980'li yıllarda Türk hikâyesindeki imza zenginleşmesine paralel olarak kadın hikâyecilerin sayısı da önemli bir artış göstermektedir."

Ama kitap yayınlamak da bir ölçüyse, Kemal Gündüzalp'in araştırmasına göre, mesela 2022'de yayınlanan öykü kitapları içerisinde; "yeni kitaplarda kadın yazarlar yine azınlıkta kalıyorlar (118-59). Toplamda (389-241) ise erkek yazarların yarısından fazla görünüyorlar." (Kemal Gündüzalp, *Öykünün Uzun Yolculuğu*)

Yine Prof. Hülya Argunşah, “Kadın ve Edebiyat, KENDİNİ YAZMAK” kitabında, bu yıllarla ilgili şu değerlendirmelerde bulunur:

“1970’lerden itibaren feminizmin yükselen değeri olmasıyla kadın-edebiyat ilişkileri daha farklı bir anlam kazanmaya ve edebiyatta kadına özgü duyarlıklar kabul edilmeye; kadınlığı ve kadınlık tecrübelerini kabul eden ve bunlarla övünen kadın yazarlar yetişmeye başladı.(...) 1980’lerin depolitizasyonu ise Türkiye’de feminizmin daha hızlı gelişmesine vesile olmuştur.

1980 sonrasının kadın hikâyecilerini ele alırken, önemli bir noktaya değinir:

“Son otuz yılın üzerinde en çok durdukları konu eğitilmiş, aydın kadının sosyal hayattaki yeri ve aile içindeki çelişkili durumudur. “Modern kadın bölünmüştür”.

“Ev ve iş hayatının zorlukları arasında kalmış olan dışardaki kadın da bilgi ve yeteneğini hiçbir şekilde kullanamayan içerideki kadın da başka başka yüklerin altındadırlar. Kısacası her ikisinin durumu da trajiktir. “Gelenekle, modern kadın arasında bir denge kurulamadığı için bölünmüş bir hayatı yaşamaktadır. (...) Bu bölünmenin sebeplerinden biri toplumsal kimlikse diğeri kadının biyolojik kimliğinin beraberinde getirdiği açmazlardır. Anne olmak ve ayrıntıyı fark etmek, erkek düzeninin bir parçası olmak ama kadının iç dünyasının beklentilerini taşımak kadın kimliğinin açmazlarıdır.” (sf. 40, 52)

“1980 sonrası kadın yazarların yarattıkları kadınların en büyük ikilemini çocuk karşısında durumları oluşturur. Çocukları kendi bedenlerinden koparılmış bir parça, belki kendilerinin biyolojik devamı olarak gören kadınlar çocuksuz, biraz erkekleşmiş bir hayatı kendilerine uygun bulmazlar ama çocuğu da emellerine ulaşmada bir engel olarak görürler. Kimileri hayatını bütün anlamıyla çocuklarına feda ederken kimileri dışardaki hayata geri dönmek için sabırla kreşe başlama zamanının gelmesini beklerler. Fakat ne taraftan bakılırsa bakılınsın çocuk, kadının parçalanmış hayatının en değerli parçalarından birini oluşturur. Ancak ev hayatının alışılmış, tekrara dayanan ve kadını gidecek edilgenleştiren düzeni, çalışan ve eğitilmiş kadınları tatmin etmekten çok uzaktır (...) Modern kadın, mutluluğu yakalamak

isterken mutsuz, tatmini yakalamak isterken tatminsiz kalmakla ve yetersizlikleriyle boğuşur duruma gelmektedir.” (sf. 53)

“Çocukluğa sığınma, kadın hikâyecilerde çok sıkça rastlanan bir durumdur. (...) kadın yazarların hikâyelerinde en çok ilgilenedikleri bir grup da yaşlı kadınlardır. (sf. 56-57)

Hikâyelerde kadının kadını inşası yolunda bir takım teklifler de getirilmektedir (kadınların hem zihinsel, hem de ekonomik bağımsızlıklarını kazanmaları) gibi. (sf. 71)

Şimdi, kadın öykücülerin işledikleri konulara, temalara, yaklaşımlarına ve yönelişlere kısaca bir göz atalım:

\*Öykü dünyasında; yer yer öfkeli ve isyankâr... Kadının algılanma biçimine, erkeksi düzene eleştiriler getirildi. Erkek tarafından uygulanan fizikî ve psikolojik şiddetin altı çizildi. Varoluşçu bir anlayışla, çağdaş insanın toplumla çatışması işlendi.

\*Bazı öykücülerin yapıtlarında, annelik ve kadın duyguları reddedildi; aile gibi temel kurumlara karşı çıkıldı, Osmanlı'dan gelenekten gelen her şeyi yıkmak hedeflendi.

\*Dünya görüşleri çerçevesince, özgürlük talebiyle, cinselliğe değinildi. Kadının toplumdaki yeri ve ahlâkî değerlerin eleştirildiği bir hayat görüşü aksetti.

\*Anne çocuk ilişkileri, çocuk dünyası... Ama kimi öykülerde problemlerini sevgiyle halleden mutlu aile tablolarına yer verildi.

\*Başkaldırısını biçimde ve yazım kurallarında da gösterenler; Yeni bir edebiyat ve Yeni bir dil oluşturmaya çalışan, deneysel arayışlarda bulunanlar vardı.

\*Kadınların kapalı kuşatılmış dünyaları, yalnızlıkları, uğradığı haksızlıklar, zaafı ve güçlü tarafları yazıya aktarıldı.

\*Ölüm, intihar, insanın mağlubiyet ve düşüş, çöküş anları, içsel sunuşlar edebî mahsullere geçti.

\*Öykülerde; geleneğine yabancılaşmış, boşlukta çırpınan, sınırlı, takıntılı aykırı karakterlerin, hasta insanların iç dünyaları yer bulduğu gibi; Covid-19, Alzheimer gibi günün hastalıkları, panik atak, sosyal fobi çeşitli ruhî durumlar, sarsıntılar hikâyelere girdi.

\*Modern insanın parçalanmışlığı, toplumdaki bölünmüşlük; aydın, halk arasındaki temel uçurum, iletişimsizlik, bireysellik, ferdi umutsuzluk ile bunalım dile getirildi.

\*Şiirsellik, ironi ve metaforik yergici yaklaşımlar, kimi öykülerin gidiş yoluydu.

\*Dil hassasiyeti olan, özenli bir Türkçe bilinci ve dil işçiliği sergileyen zarif öyküler kaleme alındı.

\*Anadolu kökenli duruş ve Anadolu'dan pek çok manzara, görüntü aksetti.

\*Güzel ayrıntıların, küçük güzellikler, küçük mutlulukların dünyası anlatıldı.

\*İyimser bir bakış açısıyla; Sevgiyi öyküsünün öznesi yapan; aşkı merkez alıp bütün boyutlarıyla anlatmaya çalışan sıcak hikâyeler yazıldı.

\*Fakat genellikle "buruk acılar, hüznün, hayatın karanlık yarıları, kopuşlar, kasvet" tema olarak yansıdı.

\*Gerçekle, gerçeküstü arasında gidip gelen, masalsi öğelerle süslenen olaylara fantezi ve güldürü penceresinden bakan metinler görüldü.

\*Postmodern tutum öne çıktı; üst kurmaca, bilinç akışı, metinlerarasılık, ironi, büyülü gerçeklik, fantastik kurgu revaçta oldu.

\*İlerleyen yıllarda (eksileri de olmasına rağmen), dijital teknolojinin gelişimiyle, sadece büyük şehirlerde değil, Türkiye'nin diğer illerinde de yazarlık sesi daha fazla duyuldu; iletişim arttı.

\* Coğrafya, mekân genişledi. Afganistan, Filistin, Bosna, bazı Avrupa ülkeleri; farklı memleketlerden kişiler, karakterler hikâyeye varıp, seyyah olup şu âlemi gezdi.

\*Güncel olaylar, ağırlı zamanlar; Türkiye'deki çeşitli dönemlere ait fotoğraflar, başlangıçlar, anılar hikâyeyeleştirildi. Ülkenin siyasi, sosyolojik, kültürel dokusunu yansıtan öykülerle okur buluşturuldu.

\*Felâketler, afetler, deprem, tabiat ve kader karşısındaki acz, yönetim kusurları hikâyelerde yer buldu.

\*12 Eylül, 15 Temmuz, 28 Şubat gibi darbe vb. hareketlerin baskıcı ortamı ve getirdiği meseleler; terör ve anarşinin sebep olduğu yıkımlar anlatıldı; düzen eleştirisi yapıldı.

\*Hapishane hayatından kesitler, cezaevi atmosferi, tutukluların yaşayışları kâğıda döküldü.

\*Küreselleşmenin getirdiği tek tipleştirme; kadını erkeği inşa edeceğimiz derken kimliksizleştirme ve yeni “sayıların” üretimi eleştirildi.

\*Egemene güçlüye eklemleme çabaları, gönüllü kuyruklu kullar, iki paralık pullar; dik durma korkusu, küçülen gönüllerin hicviyle kalem sivrildi.

\*Dindar, meselesi olan, dava sahibi kadınların cemiyet içindeki konumları, yaraları, iktidarla olan ilişkileri, başörtü meselesi ve mücadelesi gündeme geldi.

\*Zamana yenilmiş Araf'taki, (bir zaman ki idealist) erkek ve kadınların münasebetleri, öz(eleştirel) bakış; karşılıksız yerini bulamamış aşklar metinleri süsledi.

\*Post modern zamanların savruluşu; modern hayatın İslâmî cephe açısından tartışması... Çağdaş dindarların makamla, parayla, dünyevilikle imtihanı... Manevî hüsrân vurgulandı.

\*Bireyin metafizik sıkıntıları ve ürpertileri; yaşanan hayatla inanılan hayat arasındaki tezat; dış dünya yenilgileri, iç dünya tenkitlerine rastlandı.

\***Tasavvuf ışığına**, hikmetli hayat ve bilgelere, yükselen sözlerle göndermeler oldu... İnsan sevgisi ve kavgasız bir dünyanın müdafaası yapıldı.

\*Ekonomik baskı altındaki, toplumda yer edinememiş insanların kabusları, mutluluk özlemleri ve iç dünyaları.. Toplumsal değişim ve bu değişimin bireyler üzerindeki etkileri ele alındı.

\*Eşyalar... Yazarın gözüne kestirdiği nesnelere kullanıldı, hikâyede fonksiyonel anlamlar yüklendi.

\*Kaybedilmiş geçmiş ve gelecek... Büyük faciaların yaşandığı **savaşlar**... Acıklı, ihmal edilmiş, tüketilmiş hayatlarla... Kalem ağladı.

\*Köyden kente göçenlerin serüvenleri, sürüklenişlerine dikkat çekildi... Ayrıca Göç olgusu, yurtsuz mülteciler ve dramları aktarıldı.

\*Unutulmaya yüz tutmuş insanların hikâyeleri, “çarpık kentleşme, İstanbul’un ve diğer şehirlerimizin kaybolan güzellikleri, eski mahalleler, sokaklar, insanlar bir nostalji duygusuyla hikâyeye aktı.

\*Kırsaldaki yaşamın, Taşra hayatının sıkıntıları, engelleri; küçük yerlere sığmayan daralan insanlar anlatıldı.

\*Kadın yazarlar tarih felsefe sinema gibi disiplinlerden; eğitimi aldıkları veya ilgilendikleri sahalardan, müzik, arkeoloji, sosyoloji, dilbilim, psikoloji, geleneksel sanatlar, resim gibi çeşitli alanların imkânlarından yararlandılar ve eserlerine yansıtılar.

\*Tarih, eski uygarlıklar, tarihî şahsiyetler, filozoflar, kalıcı iz bırakanlar; geleneği yeniden yorumlayan destansı söylem, çok katmanlı açılımlı konular, edebî yolları genişletti.

\*Felsefî düşüncenin içinde eridiği hazmedildiği öyküler, edebiyatımıza zenginlik kattı.

\*Yazar olmanın, yazmanın sorunları, hikâyenin içindeki hikâyeye, günümüzdeki edebi problemler; yıldızlı kalemlere karşılık, yaldızlı olanlar arasındaki gerilimler, sanatçının özlemi önem verilen konulardandı.

Sonuç olarak, “Edebiyatımıza kadın eli değdi”. Prof. Nesrin Karaca’nın belirttiği üzerine, “Kadın edebiyatçılar bir anlamda, Binbir Gece Masallarının benzersiz anlatıcısı Şehrazat gibi hayatta kalmak, varlığını kanıtlamak, dünyanın halini anlatmak ve kadın dünyasını kurmak için yazmayı; hayata yeniden biçim verme, var olma arzusuyla dilini yeniden kurmayı ve bütün bunlar için hikâyesini anlatmayı sürdürmektedir.” ( İLESAM, sayı: 20, 2019, sf. 14)

Bendeniz de dinî-millî hassasiyetlere sahip bir yazar olarak, sekiz öykü kitabımla bu âleme katkı sunmaya çalıştım.

...

Son olarak, Prof. Dr. Alaaddin Karaca’nın, “Sivil Edebiyat, Eleştiri Yazıları” kitabında yer alan bazı mühim tespitlerine yer vermek istiyorum. Hoca; edebiyat âlemi ve öykü konusunda şu hususlara dikkat çekiyor:

“Günümüzde pek çok yazar ve eleştirmen, öykünün modern anlatım teknikleri, bilinç akışı, flasback, metinlerarasılık, parodi,



pastiş, kolaj gibi salt 'biçimsel/ teknik öğelerden' ibaret olduğu zannına kapılıp asıl ögeyi; 'mânâyı, insanı, hayatı, dili ıskalıyor ve zevahirde kalıyor bana kalırsa. Yukarıda saydığım kurgu ve anlatım teknikleri sanatın 'hüner'le alakalı yönleridir ve elbette gereklidir. Ancak Rıza Tevfik'in de dediği üzere 'yalnız zevahir itibarıyla böyle şeklen mükemmel, kusursuz eserler vücuda getirebilenler, en doğru manasıyla 'hünerver'dir (virtuose), sanatkâr (artist) değildir (*Sanat ve Estetik Yazıları*, Abdullah Uçman, s. 71). Bu durumda günümüzdeki bazı öykücülerin sanatı sadece 'hünlerden', yani biçimden/ teknikten ibaret sanmak gibi bir yanılğı içinde olduklarını düşünüyorum. Oysa sanat, hem biçim hem özdür ve bunlar birbirinden ayrılamaz. (...) Her toplumun kendine özgü yapısı, şartları ve ihtiyaçları vardır. Edebiyat da böyledir! Doğduğu, hitap ettiği toplumun hayatına, kültürüne, diline sınıksız bağlıdır ve ondan kopmamak zorundadır. Koptuğu an sahihliğini, millîliğini yitirir ve okurun ruhunda Poe'nun 'etki', Joyce'un 'epifani' (aydınlanma ânı) dediği manevî hazzı yaratamaz. Bu durumda eserle okur arasında 'kalbi bağ' kurulamaz.

Hâsılı öykü, salt biçimden ibaret sanılır, Üstelik Anadolu insanına 'Kafkaesk' elbiseler giydirilmeye çalışılırsa, biçimle öz uyuşmaz. Hatta o biçimin altında 'mana' da silinir. Günümüzdeki öykülerin çoğu, işte bundan dolayı okurla 'kalbi bağ' kurmakta zorlanıyor."

...

Ve hayati bir soru, Ercan Yıldırım'dan:

"Yazılan öyküler, ülke olarak bizi biz yapan değerleri öncele-yip, buradan yepyeni bir alan açmayı, yaşama düzeyi getirmeyi, gündelik hayat ve özgün bir dil oluşturmayı mümkün kılmıyor mu?"

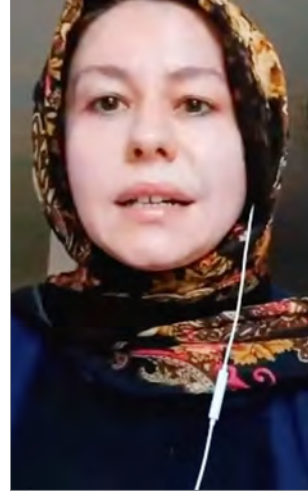
Yazdığımız öykü ve eleştiri, kurduğumuz dil, bu toprakların ruhunu cazip kılacak yeni bir açılım sağlıyor mu sağlamıyor mu?" (*Edebiyatta Türk'ün Düşüncesi*, Elips Kitap, 2012 sf. 177)

**RAHİME ÇAY***Sunucu*

Değerli katkılarından dolayı teşekkür ediyoruz Hüzeyme hocama. Şimdi son olarak sözü Handan Acar Yıldız hocama vereceğim, kendileri de Türk hikâyeciliğinin serüveniyle ilgili toparlayıcı katkılar sunacaklar, buyurun hocam.

**İBRET LİK ÖYKÜDEN HİKMET ÖYKÜSÜNE****HANDAN ACAR YILDIZ**

**T**ema itibariyle Türk öyküsünün kendi hikâyesinde “ibretlik” öyküden “hikmet” öyküsüne doğru yol alınmıştır. Hikmeti burada ilk bakışta görülenin ardında olanı daha derin sezme anlamında kullanmıyoruz. Hikmeti burada okurun bakışına ve algısına daha çok güvenen metin anlamında kullanıyoruz. Hikmeti gerçekte ilişkimiz anlamında kullanıyoruz. Baktığımız gerçeğin gördüğümüz yanları var görmediğimiz yanları var. Daha klasik hikâyede bir ibret anlatımı vardı metinlerde. Dinleyenin ya da okuyanın metinden bir hayat dersi çıkarmasını hem anlatıcı amaçlıyordu hem de dinleyici/okur. Fakat zaman ilerledikçe daha estetik kaygılar öne çıkmaya başladı ve okura daha fazla güvenen bir yapıya dönüştü Türk öyküsü.



Burada halk hikâyeleri üzerinde biraz durmak gerekiyor. Şöyle ki halk hikâyeleri, meddah tarafından anlatılıyordu. Meddah, bugünkü anlamda yazar gibi bir entelektüel değildi, fakat çok iyi bir oyuncuydu. Anlatıcının entelektüel birikiminin çok fazla olmayıp taklit yapabilme yeteneğinin ön planda olması

dikkate şayandır. Halk hikâyelerinde olaylar nesir şeklindeydi, duygular ise nazım şeklinde. Bu yönüyle de halk hikâyeleri günümüz kurgusunda bize önemli bir konuda işaret veriyor. Neyin işaretini veriyor? Anlatıcı keyfince olayı/ nesri değiştirebiliyordu. Fakat duyguyu ve duyguyla ilgili anlattığı şiirsel bölümleri kendi isteğine göre, kendi özgür iradesine göre değiştirmiyordu. Olayın değişebilirliğine karşın duygunun sabitliği. Şiirle anlatılan duygunun aslında çok fazla üzerinde oynama yapılamayacağı. Yani kurgusal olarak değiştirilebilecek olanla kurgusal olarak değiştirilmeyecek olan konusunda kadim hikâye, bize çok önceden ipuçları vermiş zaten. Millî edebiyat da hikmet (okura daha çok güvenen) öyküsüne geçişte önemli bir kavşaktır. Tanzimat aslında nesre geçiş edebiyatıyken, okuyana ders verme, yaşam konusunda okuyanı yönlendirme, bilinçlendirme tavrını ortaya konan ibretlik anlatımıyla halk hikâyelerinden tamamen kopmamıştır. İbretten hikmete geçişin hâsıl olduğu, hikâyenin sözden resme daha fazla kaydığı, daha tarafsız daha nesnel hâle geldiği yer Millî Edebiyat'tır. Ömer Seyfettin "hikmet" öyküsüne geçişte hikâyenin öznelikten nesnellığe, sözden resmetmeye kayışında önemli isimlerden biridir. Hikâye günün birinde kalem-den, resimden kameraya kayacaktır.

Cumhuriyet Edebiyatı'nda sözden, resme geçen öykünün hızını alarak kameraya geçişine şahit oluyoruz. Bu kamera kahramanın gözleri olarak etrafta dolaşır. Öyküde İkinci Yeni denilecek dönem, 1950'li yıllar ibret öyküsünden hızla uzaklaşan yıllardır. 1970'li yıllar, 1980'li yıllar siyasî çalkantıların olduğu yıllardır. Burada da toplumsal gerçekçilik güç kazanır.

Bu dönemin toplumsal gerçeklere eğilen öyküleri ile Tanzimat Döneminin toplumsal gerçeklere eğilen metinleri arasında elbette ki fark vardı. Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî edebiyatını da ibret anlatısından hikmet anlatısına geçişin hızlandığı süreç olarak tanımlayabiliriz.

Kişiyeye, kişinin iç dünyasına yönelik hikâyelerin anlatılması açısından Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî'ye örnek teşkil etmesi açısından Halit Ziya önemli isimlerden biridir. Tanzimat döneminde toplumsal meselelere eğilen, ardından Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî ile birlikte estetiğe ve kahramanların iç dünyalarına dönüş yapan hikâyeler Millî Edebiyat'la birlikte tekrar toplumsal

meselelere dönüş yapıyor. Cumhuriyet dönemi ise hepsini içinde kaynaştırmış oluyor. Bu dairede geri dönülmeyen tek yer ise ibret öyküsü oluyor.

Biçim açısından nazımdan nesre geçiş önemli bir aşamaydı Türk edebiyatı açısından. Halk hikâyelerinde nazım daha baskındı. Nazımdan nesre geçişte halk hikâyelerinden sonra Tanzimat önemli bir kavşaktır. Tanzimat'ta nesir, ilk çıkan gazetelerin de etkisiyle çok önem kazanıyor. Yani artık roman, hikâyeye türü, şiirden tamamıyla ayrılıyor. Halk hikâyelerinde gördüğümüz o ortak kaynaşmış alandan çıkılıyor ve birbirinden tamamen ayrıldığı bir alana giriyor. Artık şiirin hikâyede yer alma şekli tamamen evriliyor. Evet şiir, hikâyenin içinde yine yer alıyor, fakat bu çok daha evrilmiş bir şekilde oluyor. Günümüze değin şiirin öykünün içinde yer aldığını söyleyebiliriz. Fakat klasik dönemden bambaşka bir şekilde...

Biçim açısından, tema açısından bu açıklamayı yaptıktan sonra bir de konu açısından, hikâyenin başkentten Anadolu'ya yönelmesinden çok kısa bahsetmek gerek. Halk edebiyatının Anadolu'dan kopuk olmadığını, Anadolu'yu anlattığını, zaten meddahların gezerek Anadolu insanıyla birebir yüz yüze muhatap olduğunu biliyoruz. Divan edebiyatı seçkin bir edebiyattı, saray edebiyatıydı. Tanzimat Edebiyatı her ne kadar Divan Edebiyatı'nı seçkinlik ve halka ulaşamama açısından eleştirse de kendisi de Anadolu'ya büyük şehirlerden baktığı için eleştirdiği hususta zaaf sahibidir. Çoğu zaman gerçek anlamda Anadolu'nun içine girmeden Anadolu'ya bakmıştır. Tanzimat döneminde yazmaya başlayan okur yazar kesim ki bunların içinde kadınların oranı da azdı, İstanbul'dan, imparatorluğun en büyük ve en fazla imkânlara sahip şehrinden Anadolu'ya bakıyorlardı. Bu anlamda bir "başkent edebiyatı"ydı Tanzimat edebiyatı. Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî ise "başkent edebiyatı" olmanın âlâsıydı. Mesela Halit Ziya'nın fakirlik kıstasları, bizim bugünkü Anadolu insanının fakirlik kıstaslarından bile çok ayrıdır. Millî Edebiyat aslında kentten köye geçişin, edebiyatın yüzünün kentten köye, Anadolu'ya, Anadolu halkına çevirişinin daha reel hale geldiği yerdi. Yine burada Ömer Seyfettin önemli isimlerden biridir. 1950'ler ve 1960'lar Anadolu'dan büyükşehirlere öcün hız kazandırdığı dönemlerdir. Bu sosyal durum edebiyata

da yansımıştır. Yani edebiyat, önce yüzünü merkezden Anadolu'ya çevirdi, sonra 1950'li ve 1960'lı yıllarda iş imkânlarından dolayı köylü, Anadolu halkı, büyük kentlere göç etmeye başlayınca şehirde tutunma, şehirli olmaya çalışma ve pek çok saikle büyük kentin sokaklarında dolaşan kahramanlar öne çıktı. Bu göç, Öyküde İkinci Yeni'nin büyük bir damarı oldu. Yalnızlık teması, içe dönüş, iş için büyük kentlere göçen insanların hikâyesidir. Burada "sanat, toplum içindir" anlayışıyla "sanat, sanat içindir" anlayışı kaynaşmış oldu. Okumuş, düşünen insanla geçinme kaygısı taşıyan, yaşamaya çalışan insan aynılaştı. İnsanın içe dönüşü, yurt değiştiren insanın büyük şehirde tutunmakta zorlanmasıyla arttı. İnsan hareketliliğinin artışı ne hayatta ne de yazında yalnızlığı azaltmadı. Bilakis artırdı. Bundan sonraki yirmi yılda bu yalnızlık edebiyatı çok daha fazla metnimizde artacaktır. Söylemimize, dilimize yansıyacaktır. Köyden kente geçişten de büyük sonuçlar doğuracak evrensel bir göç gerçeğiyle karşı karşıyayız. Buna dijital devrimin sebep olduğu yalnızlık da eklenince önümüzdeki dönemde metinlerde karamsar tabloya ek yalnızlık söylemi artacak gibi görünüyor.

## RAHİME ÇAY

*Sunucu*

Teşekkür ediyoruz, her birinize bu çok değerli katkılarınızdan dolayı. Süremizin kısıtlı olmasından dolayı bu kadarla yetiniyoruz, tekrar bir başka programda birlikte olmak umuduyla hayırlı günler diliyoruz.

BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E RMEMLEKET GAZETESİ  
21 Haziran 2023TYB Konya'da Türk Hikâyeciliğinin  
Serencamı Konuşuldu

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nce düzenlenen panelde Türk Hikâyeciliğinin yüz yıllık serencamı konuşuldu. Yazar Necip Tosun, Hüzeyme Yeşim Koçak ile Handan Acar Yıldız'ın katıldığı çevrimiçi panel TYB sosyal medya kanallarından canlı yayınlandı

Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin varsa adres burası" projesi kapsamında destek verdiği Cumhuriyetin yüzüncü yılında üst başlığıyla düzenlenen programlardan olan çevrim içi panelde Türk Hikâyeciliğinin yüz yıllık öyküsü konuşuldu. Yazar Necip Tosun, Hüzeyme Yeşim Koçak ile Handan Acar Yıldız'ın katıldığı ve Rahime Çay'ın hazırladığı panel Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin sosyal medya kanallarından canlı yayınlandı.

Necip Tosun Türk öykücülüğünün başlangıç noktasına ilişkin bir nokta belirlemenin kolay olmadığına vurgu yaparak "**Çünkü geleneksel anlatılardan modern anlatılara geçişinde pek çok önemli yazar var. Bunun yanında geleneksel hikâyeden tamamen kop-**







mamış yazarlar da var. Dolayısıyla öykücülüğümüzün başlangıç noktasını tespit etmek o kadar kolay değil” dedi.

Cumhuriyet Dönemi ile beraber kadın yazarlığın seksenli yıllarla birlikte kullanılan kadın duyarlılığı kavramında değişik yorumlara yol açtığına dikkat çekerek konuşmasına başlayan Hüzeyme Yeşim Koçak ise, “**Bunu tabii bir durum sayanlar olduğu gibi alttan altta indirgemenin, aşağılama vurgusunun sebebi kabul edip ‘yazarlığın ne bir sınıfı ne bir cinsi vardır’ fikri ile karşı çıkanlar da oldu. Sahanın uzmanlarında olan eleştirmen yazar Ömer Lekesiz ‘Yeni Türk edebiyatında kadın öykücüler’ başlıklı yazısında kadın duyarlılığı konusunu ondan daha teknik ve kuşatıcı olan bakış açısı kavramıyla ele alınması aradaki farkların iyi belirlenmesi açısından görmektedir”** ifadelerini kullandı.

Hikâyeci Handan Acar Yıldız, “**Ben İbretlik Öykü’den Hikmet öyküsüne doğru yol alındığını düşünüyorum. Şöyle ki hikmeti buradaki tasavvufi anlamda kullanmıyorum; gerçekte ilişkimiz anlamında kullanıyorum. Biz gerçeğe bakıyoruz, görüyoruz. Bizim gördüğümüz ve görmediğimiz yanları var. Daha klasik hikâyede geçmişte bir ibret anlatımı vardı hikâyelerde. Ama artık dinleyen orada dinlemek için vakit harcıyorsa o dinleyenin ya da okuyanın okuduğu metinden bir ders çıkartma, bir hayat dersi almasını hem yazar amaçlıyordu hem de okur bunu amaçlıyordu”** şeklinde konuştu.

Video İzleme Linki:

<https://youtu.be/MyXaU-UHTH8>

Cumhuriyet'in 100. Yılında  
TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYECİLİĞİ  
**MODERN TARİHİMİZ**  
TÜRK ROMANI  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ  
TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI

Cumhuriyet'in  
100. Yılı


## MODERN TARİHİMİZ




Prof. Dr.  
**Bekir Biçer**

Prof. Dr.  
**Feridun Ata**


Doç. Dr.  
**Yakup Kaya**


 2 Eylül

 14.00

 **Tantavi  
KSM**

Düzenleyen:  
**Zafer Karakuş**

 TYB Konya Şubesi

 Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

**CANLI  
YAYIN** 

 Türkiye  
Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi



**2023**

## ZAFER KARAKUŞ

*Sunucu*

Sayın Türkiye yazarlar Birliği Konya Şube Başkanı, değerli katılımcılar, kıymetli misafirler, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesinin Cumhuriyetimizin 100. Yılında düzenlediği yeni bir programda sizlerle birlikte olmaktan mutlu olduğumuzu öncelikle belirtmek istiyorum. Sözlerime başlamadan hepimize hayırlı günler diliyorum, hoş geldiniz dileklerimi iletiyor, sefalar getirdiniz diyorum.



2023 yılı programlarını türlü olumsuzluklara rağmen devam ettirmemiz konusunda her türlü desteklerini veren ve mesaisini esirgemeyen Sayın Ahmet Köseoğlu'nu kısa bir selamlama konuşması yapmak üzere kürsüye davet ediyorum, buyurun lütfen başkanım.





## AHMET KÖSEOĞLU

*TYB Konya Şube Bşk.*

**M**üstesna topluluğu saygıyla selamlıyorum. Selamlama dediği için önce selamla başlayalım, Allah(c-c)'ın selamı üzerinize olsun.

Biz Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi olarak yaz döneminde Tantavi Kültür Merkezi'nde de programlar yapıyoruz. Birkaç hafta ara vermiştik. Şimdi bu arayı bitirmiş olduk ve Eylül başından itibaren programlarımıza kaldığı yerden devam ediyoruz.

Bugün hemen arkamızda sırtımızı çok müstesna bir topluluğa dayadık.

Nev-niyaz, yeni niyaz eden hat sanatı öğrencileri var değerli misafirlerimiz, onlarla birlikte bugün programımızı yapıyoruz. Hemen sağınızda, solunuzda, salonumuzun zaten güzel tarihî, otantik bir yapısı varken biraz daha güzelleştirdiler. Belki lafızların, cümlelerin en güzeli olan Kelime-i Tevhit ile sağımızı solumuzu kuvvetlendirdiler.

Elhamdülillah hem sağımızda hem de solumuzda bolca Kelime-i Tevhit görüyoruz. Hayatımız bunun üzerine olsun diyorum. Türkiye Yazarlar Birliği ile ilgili birkaç şey söylemeden önce bu müstesna topluluğa hazır, pür dikkat dinlerlerken hat sanatıyla ilgilenenlerle de ilgili kısa bir anımı anlatacağım. Arkadaki arkadaşlar da elleri kalemlerinde meşke devam ederken kulakları bizde olsun. Hocaları Seyit Ahmet Depeler ve Abdurrahman Depeler kardeşler dediler ki, kulaklar boş durmasın, sizi dinleyelim kıymetli hocam dediler bana da. Dolayısıyla yaklaşık yirmi küsur yıl önce yine Meram bölgesinde, Meram Belediyesinde kader öyle arzu etmiş herhalde ki, Belediye Başkan Yardımcılığı yapıyordum. O dönemde hat işleriyle rahmetli Fevzi



Günüç hoca ve Hüseyin Öksüz hocamız öğrencilerine hocalık yapıyorlardı ve Destegül'ün bir sergisi var idi. Ben de Destegül'e karınca kararınca hizmet ettim, destekler vermiş idim. Dolayısıyla beni de törene çağırılmışlar. Rahmetli Hüseyin Öksüz hoca, Ahmet Saim Arıkan hoca filan. Bu törene çağırdıklarında başka protokol falan da var, ben de belediye başkan yardımcısıyım, biraz da çekiniyorum, gencim de. Şimdi de gencim, ama o zaman daha da gençtim. Dolayısıyla bize çok hizmetleri dokunan Meram Belediye Başkan Yardımcısı Ahmet Köseoğlu'nu da ..... öğrencimizin belgesini vermek üzere buraya davet ediyoruz dediler. Benim elim ayağım tutuştu, bu kadar rahat değildim o zaman ve ne söyleyeceğimi şaşırardım, önde de milletvekilleri var, böyle tüylerim diken diken oldu, mikrofonu bana uzatıverdiler bir şeyler söylemem için. Şöyle bir cümle ağzımdan döküldü. Bütün eserleri görünce öğrencilerin belgelerini de veriyoruz, "N'ola şurada belgeyi veren protokol değil de belgeyi alan bir öğrenci olsaydım..." dedim. Salondan bir alkış, kıyamet koptu, ama ben hiç planlamadığım bir cümleydi onun için bu arkadaşları öğrencilerin hepsini kutluyorum. Size imreniyorum, burada eminim ki bütün arkadaşlar imreniyorlar. Hepiniz hat meşk ediyorsunuz, kutlu, hayırlı bir yolculuğa başlamışsınız, onun için tekrar tebrik ediyorum sizi ve böyle salonları süslemeye de devam edin diyorum.

Türkiye Yazarlar Birliği, Konya'nın kültürüne, sanatına, edebiyatına, ruhuna güzel şeyler üfleme devam ediyor. Şaşıp, debdebeden, gürültüden, patırtıdan uzak, kavgadan, aşırı reklamdan, şımartılmış ve köpürtülmüş çalışmalardan uzak, karınca kararınca yürümeye devam ediyor. Tıpkı bu arkadaşlarımız gibi. Dolayısıyla biz Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi Yönetimi, üyeleri, muhibbânı, katılan hocaları olarak bir şeyi biliyoruz. Bu şehir kadim bir şehir, bu şehrin geleceğine bugünden iyi şeyler söylemek lazım, bildiğimiz güzellikleri aktarmak lazım ve yeni nesiller bunları görüp duyması lazım diyoruz.

İyi ki Türkiye Yazarlar Birliği'nin bugünkü Cumhuriyetin 100. Yılında Modern Tarihimiz programına geldiniz. Bu program, Cumhuriyetin 100. Yılında programlarımızın ikincisi, sonra romanımız, hikâyemiz, sinemamız, şiirimiz diye sekiz dizi

olarak yılsonuna kadar devam edecek. Yani sessiz sedasız, bazı şeyleri de anmayı düşünüyoruz.

Şimdi Cumhuriyetin 100. Yılı deniyor, ama yine biraz önce arz ettiğim gibi köpürtülmüş magazinden başka bir şey söylenmiyor. Başka bir slogan daha söyleniyor, onu söylemeyeceğim biraz siyasi olur, onun da altında bir şey söyleniyor, ama biz bir şey söylemek için bunları söylüyoruz. Cumhuriyetin 100. Yılı'na gelmiş isek, biz bu Cumhuriyetin insanlarıyız ve bu dönemde yaşıyor isek dünden bugüne neler olmuş ise kendi çapımızda, kendi cürmümüzce anmaya, konuşmaya çalışıyoruz.

Burada Bekir Biçer, Feridun Ata, Yakup Kaya hocalarıma teşekkür ediyorum. Zafer Karakuş hocama da teşekkür ediyorum. Zafer Bey de ciddi bir tarihçidir. Millî Eğitim'de olduğu için akademiya da bir kaydı, titili olmasa da bizim gönlümüzde bir profesördür Zafer Karakuş. Dolayısıyla bugün bu programı hep birlikte, dikkatle dinleyeceğiz ve sonunda hocalarımız kabul ederlerse bir soru-cevap yapalım istiyoruz. İyi ki geldiniz, iyi ki bu serinliğe geldiniz, bu güzel ortama geldiniz. Henüz programa gelenler varsa programdan sonra bu Kelime-i Tevhit sergisini gezmelerini de arzuluyoruz. Orada çok güzel hatla bezemiş takvimlerden de alabilirsiniz. Dolayısıyla iyi ki geldiniz, hoş geldiniz, hoşluğa geldiniz, hoş geldiniz, hoşluklar getirdiniz, saygılar sunuyorum.





## ZAFER KARAKUŞ

*Sunucu*

Ahmet Bey'e bu güzel konuşmasından dolayı teşekkür ediyorum. Öncelikle Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi olarak "Şehre Sözümüz Var" anlayışıyla başlattığımız çalışmalarımızda, bu haftaki programımızda Modern Tarihimiz konusunu ele alacağız. Modern Tarih kavramının içini doldurma noktasında özellikle bir tarihsel akış da var. Bu tarihsel akış içerisinde önce Bekir Biçer hocamız, daha sonra Feridun Ata hocamız ve son olarak da Yakup Kaya hocamızı dinleyeceğiz.

Ben konuşmacılarımızı buraya davet etmeden önce özgeçmişleriyle ilgili kısa bilgi vermek istiyorum. Bu noktada arkadaşlarımızla tanışmış olmamız önemli diye düşünüyorum.

Prof. Dr. Bekir Biçer, 1963 Çorum doğumlu. Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümünü tamamladıktan sonra özellikle yüksek lisans ve doktora çalışmalarını Konya özelinde yürütmüştür. Bekir Biçer hocam her ne kadar Konyalı değilse de otuz yılın üzerinde Konya'da görev yapmıştır. Çorumlu olmaktan ziyade Konyalı olması hasebiyle kendisine hoş geldin diyorum.

Bekir Biçer, hâlen Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Tarih Bölümü Öğretim Üyeliğini yürütmektedir. Yayınlanmış birçok eseri



vardır. Kürt Tarihi, Bir Müslüman Irkçılık ve Milliyetçiliğe Nasıl Bakılmalı, Osmanlı Başında Kürtler, Kürtlerin İslâmlaşma Süreci, Modernist Müslüman Mustafa Kemal, Danişmend Gazi Destanı, Firdevs-i Rûmî ve Tarihçiliği, Türk'ün Türk'le Savaşı, Tarihe Giriş, Silahşornâme ve Kürtler, Osmanlıların Coğrafya Kitaplarında Kürtler ve Kürdistan, Tarih Yaratılışla Başladı, Kürt Tarihinin Kaynakları, Kürdoloji çalışmaları ve benzeri birçok eseri var. Yayınlanmış birçok makalesi, katıldığı birçok konferans ve seminer var.

Diğer katılımcı hocamız Prof. Dr. Feridun Ata, 1966 yılında Bozkır Sazlı köyünde doğmuş. İlk orta, lise tahsilini Konya'da tamamlayarak 1988 yılında Selçuk Üniversitesi Tarih Bölümüne girmiş. 1992 yılında mezun olduktan sonra Sosyal Bilimler Enstitüsü Yakın Çağ Anabilim Dalında yüksek lisansını, yine Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Cumhuriyet Tarihi Anabilim Dalında doktorasını tamamladı. 2009 yılında Doçent, 2016 yılında Profesör oldu. Hâlen Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Öğretim Üyesi ve Bölüm Başkanlığı'nı yürütmektedir. Çalışmalarında 20. yüzyıl Türk siyasi tarihi konuları, Millî mücadele ve özellikle Ermeni meseleleri üzerinde duran hocamızın yayınlanmış birçok eseri var. Eserlerinden birkaçını sizinle paylaşmak istiyorum. Türk Ermeni İlişkileri Dünü Bugünü Yarını, İşgal İstanbul'unda Tehcir Yargılanmaları, Millî Mücadele'yi Yargılamak, Ziya Şakir İşgal Altında, Süleymaniyeli Nemrut Mustafa Paşa, Ermeni Meselesi gibi birçok eserinin yanında yine makaleleri, konferansları ve bununla ilgili yürüttüğü projeler mevcuttur. Hocamıza da hoş geldiniz diyorum.

Bir diğer katılımcı hocamız Doç. Dr. Yakup Kaya, 1979 yılında Konya'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümünde lisans, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde doktora programını tamamladı. On yıla yakın Millî Eğitim Bakanlığı'nda tarih öğretmenliği yaptıktan sonra 2013 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Tarih Bölümünde Öğretim Üyesi olarak çalışan Kaya, 2013'te doktor öğretim üyesi, 2019'da doçent unvanını aldı. Hâlen NEÜ'nün Tarih Bölümü Türkiye Cumhuriyeti Tarih Anabilim Dalı Başkanlığını yürütmektedir. Hocamızın da yayınlanmış

pek çok eseri, editörlük çalışmaları, kitap bölüm ve bildirileri bulunmaktadır. Bunlardan bazıları, özellikle Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Demokrasi ve Dış Politika, Atatürk Dönemi Dış Politikası, Yeni ve Yakın Çağlarda Osmanlı Diplomasisi, Darbeden Muhtıra Türkiye Dış Politikası gibi eserleri bulunmaktadır. Hocamız evli ve üç çocuk babasıdır. Kendisine de hoş geldiniz diyoruz.

Prof. Dr. Bekir Biçer hocam, modern tarihimizin kökenlerini ve tarihsel gelişim sürecinde Osmanlı bağlamında ele alacak, ikinci olarak Prof. Dr. Feridun Ata hocamız özellikle yeni Cumhuriyetin sorunları ve Lozan'la ilgili bir bakış ortaya koyacak, son olarak da Doç. Dr. Yakup Kaya hocamızdan tarihselcilik ve tarihî akış içerisinde tarih felsefesi perspektifinden modern tarihimizi yorumlayacaklar.

Hocalarıma kolay gelsin, hayırlı olsun, buyurun efendim.



## KOPUŞ VE YENİLENME

Prof. Dr. BEKİR BİÇER

**M**uhterem başkanım, değerli arkadaşlar, hoş geldiniz, sefalar getirdiniz. Ben “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Devamlılık mı, Kopuş mu?” başlıklı kısa bir sunum yapmaya çalışacağım.

Osmanlı Devleti 1299 yılında Güney Marmara’da kuruldu. 1354 yılında Çanakkale Boğazını geçerek Rumeli’ye yerleşti. Fetihler batı yönünde hızlandı. Müslüman Türk nüfusu hızla Trakya ve Rumeli’ye yerleştirmeye başladı. Osmanlılar kuruluş devrinde Balkanların tamamını fethetti. Yükseliş devrinde Orta Avrupa ve Doğu Avrupa’nın da önemli bir kısmını sınırlarına kattı. Devlet üç kıtada büyümeye devam ederek Kuzey ve Orta Afrika’yı da fethetti. Doğu’da ise Hazar Denizi’ne kadar genişledi. Ancak XVI. yüzyıldan itibaren büyümesi yavaşlamıştır.

XVIII. ve XIX. yüzyılda Avrupa’da Sanayi İnkılabı ve Fransız İhtilali gibi iki büyük devrim oldu. Sanayi İnkılabı ile tarımdan sanayiye geçen Avrupa karşısında ekonomik üstünlüğünü yitirdi, Osmanlı coğrafyası Avrupa’nın açık pazarı ve sömürgesi olmaya başladı. Bu sebeple Osmanlılar ekonomik bağımsızlıklarını büyük oranda yitirdiler. Avrupa’ya hammadde satan ve mamul madde alan bir devlet durumuna düştüler. Fransız İhtilalinden sonra ise İmparatorluğu oluşturan Hristiyan unsurlar arasında milliyetçi düşünce uyanmaya başladı. Balkanlar’da Yunanistan, Sırbistan, Romanya ve Bulgaristan gibi devletler kuruldu. Osmanlılar iç savaşlarla baş başa kaldı ve Avrupa’daki topraklarını büyük oranda kaybettiler. Milliyetçilik düşüncesi Müslüman halklara da sirayet etti ve bunun sonucu devletin dağılışı hızlanmıştır.





Osmanlı Devleti, XIX. yüzyılın başından itibaren hızla Batılılaşmaya ve modernleşmeye başladı. Devlet adamları ve aydınların öncelikli amacı devleti çöküşten kurtarmaktı. Bunun için her alanda köklü ıslahatlar- reformlar yaptılar. Bu ıslahatlar sonrasında devletin kurumları büyük oranda yenilendi ve Batı tarzı yeni kurumlar kuruldu. Yönetimde, askerî alanda, adlî alanda, eğitim alanında yapılan yeniliklerle devlet modern bir devlet hüviyeti kazanmaya başladı, ancak yapılan yenilikler devleti kurtarmaya yetmedi. Bu olumsuzluklara rağmen Osmanlı Devleti içinde ülkenin geleceği konusunda kafa yoran ve emek veren çok sayıda aydın yetişmiştir. Bu aydınların önemli bir kısmı asker ve bürokrat kökenli idi. Dolayısıyla bunların devleti modernize etmeleri ve dönüştürmeleri daha kolay olmuştur. Devlet modern bir kimlik kazandıkça devlet eliyle halk da değiştirilmeye başlanmıştır.

XX. yüzyılın başlarında Osmanlılar girdiği bütün savaşları kaybetmiş, toprakları küçülmüş, Arnavutlar ve Araplar devletten kopmuştu. Buna karşılık İstanbul'da ve Anadolu'da Osmanlıcı milliyetçi devlet adamı ve aydın yetişmişti. I. Dünya Savaşında Osmanlı Devleti yenilince Mondros Mütarekesi imzalanmış ve Osmanlı hükümeti İtilaf Devletlerine teslim olmuştur. Bu tarihte aslında Osmanlı Devleti fiilen yıkılmıştır. Her türlü işgal ve müdahaleye karşı başlayan Kuvayı Milliye ve Millî Mücadele başarıya ulaşmış ve Osmanlı Devleti yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur.

Şimdi başta sorduğumuz sorunun cevabını verelim. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Devamlılık mı? Kopuş mu?



Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran halk (millet) aynı halktır. Devletlerin kurulduğu vatan da aynıdır. Osmanlı Devleti'nin yerine ve onun devamı olarak Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı modernleşmesinin ve dönüşümünün doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Kurumsal olarak da aralarında kesintisiz bir geçişlilik vardır. Meclis-i Mebûsan kapatılmış, TBMM'si açılmıştır. Meclis-i Mebûsan Mîsâk-ı Millî'yi kabul etmiş, TBMM' Mîsâk-ı Millî'yi gerçekleştirmiştir. Osmanlı Devleti'nin kurumsal yapısı mesela Silahlı kuvvetler, bürokratik yapı, siyasi kurumlar, diplomatik temsilcilikler, ulaşım ve posta teşkilatı Türkiye Cumhuriyeti'nde aynen devam etmiştir.

Cumhuriyeti kuran kadronun tamamı Osmanlı vatandaşıdır.

Her ne kadar Cumhuriyet yeni bir devlet bile olsa Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçilmiştir. 1921 Teşkilât-ı Esâsiye Kanunu, Kanun-u Esâsi'nin devamıdır.

Bütün bunlara rağmen Türkiye Cumhuriyeti yeni bir devlettir, devamlılıktan çok yenilikçi özellikleri baskındır:

Mesela, Osmanlı bir imparatorluk özelliği taşıırken Türkiye Cumhuriyeti ulus devlet olmak iddiasındadır.





Osmanlı Devleti ümmetçi, Türkiye Cumhuriyeti milliyetçi, laik ve sekülerdir.

Osmanlı Devleti saltanatçı, Türkiye Cumhuriyetçidir.

Osmanlı Devleti fetihçi, Türkiye Cumhuriyeti barışçıdır.

Osmanlı Devleti eğitim sistemi geleneksel değerlere ve dinî eğitim kurumlarına dayalı iken Cumhuriyet laiktir. Aslında temeldeki en önemli fark devlet yapısının din ile kurduğu ilişki ile ilgilidir.

Türkiye'de en çok tartışılan konulardan birisi Türk devlet geleneğinin devamlılığı ve binlerce yıllık devlet tecrübesi olduğu iddiasıdır. Hâlbuki bu kuru bir iddia ve abartıdan ibarettir. Çünkü Meşrutiyet mutlakiyet dönemi tecrübesini, Cumhuriyet Meşrutiyet dönemi birikimini yok ederek kurulmuştur. Hatta Türkiye Cumhuriyeti Osmanlı mirasını kökten reddetmiştir. Bundan daha ötesi her on yılda bir darbe yapan darbelerin darbe politikaları Cumhuriyet'in kurumsal hafızasına bile zarar vermiştir. Dolayısıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsel hafızası ve güçlü bir devlet geleneği yoktur.

Sonuç olarak söylemek gerekirse Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş, kesintisiz bir geçiş değil, bir kopuş ve yenilenmedir. Ancak özellikle 1950'lerde Demokrat Parti döneminden itibaren Türkiye halkı Osmanlı mirasına sahip çıkmış, kopuşu zihinsel olarak bile olsa devamlılığa dönüştürmüştür.

## ZAFER KARAKUŞ

*Sunucu*

**B**ekir Biçer hocama çok teşekkür ediyoruz. Bu kaldığımız yerden oluşturduğumuz oryantasyona bağlı Feridun hocamın mütalaalarına bakalım ve bunlarla bütünleştirdiğimizde bu coğrafyadaki sorunları modern tarihimizin kurgusunu ortaya koyarken nelere dikkat etmeliyiz, zannediyorum Feridun hocamız bu konuda bizi aydınlatacaktır. Buyurun hocam.

## LOZAN'A GİDEN YOL

Prof. Dr. FERİDUN ATA

Teşekkür ediyorum başkanım. Öncelikle hepimize saygılar sunuyorum.

Bu yıl Lozan Antlaşmasının 100. Yılı, Cumhuriyetin de 100. Yılı ve yine bu günler, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'na girmekte olduğu günlerdir. Yani Dünya Savaşı'nın 1914 yılında Haziran ayında çıktığına ve Osmanlı Devleti'nin de Kasım ayında girdiğine göre bu günler de aynı yıldönümüne işaret etmektedir.



Hocam bir çerçeve çizdi. Ben daha çok Dünya Savaşı'na da kısmen girerek ben Lozan merkezli konuşmayı tercih ettim.

Mazisini hatırlamaktan çekinen milletlerin gelecek hakları da yoktur. Ancak tarihi sadece hatırlamak yetmez, aynı zamanda ona sahip çıkmak ve ondan ders çıkarmak şarttır. Bu yapılmadığı takdirde tarih statik hale gelir, böyle olunca da yarar yerine zarar verir. Artık 100 yıl geride kaldığına göre, yüz yıl öncesinin daha objektif ve daha sağlıklı değerlendirilmesi gerekir. Bu sebeple günümüzün tarihçi ve aydınları yüz yıl evveline, bir başka ifadeyle Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerinin atıldığı yıllara her türlü ideolojik düşünce ve duygudan arınmış olarak yeniden bakmalıdır. Peki aydın kimdir? Aydın, Atatürk'ün dediği gibi; *"fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür olandır..."*

Yeni neslin, Türk milletinin bağımsızlığına nasıl kavuştuğunu anlayabilmesi ve sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş felsefesini iyi kavrayabilmesi, her şeyden önce, 1923'ten geriye doğru en az yüz yıllık zaman aralığındaki

Osmanlı Tarihini ve çağdaşı diğer devletlerinin serüvenini layıkıyla anlamasına bağlıdır. Bir başka ifadeyle, bu durum ancak 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyılın ilk çeyreğindeki yaşananların doğru dürüst bilinmesi ve analizi ile mümkündür. Tanzimat'la başlayan modernleşme çabalarını önemli ölçüde sekteye uğratan Osmanlı-Rus (1877-78), Trablusgarp (1911), Balkan (1912-1913) ve I. Dünya Savaşı yılları, yakın dönem Türk tarihini ciddi şekilde etkileyen sancılı dönemlerdir. Özellikle I. Dünya Savaşı'nın sonunda emperyalist batılı devletlerin Türk topraklarını işgalleri ve buna bağlı olarak 1918-1922 yılları arasında Türk Milletinin yaptığı Millî Mücadelenin her açıdan bilinmesi büyük önem arz etmektedir.

Bilindiği üzere Osmanlı Devleti, 1914 yılı Kasım ayının ilk günlerinde Almanya, Avusturya-Macaristan ve Bulgaristan ile birlikte içinde İngiltere, Fransa ve Rusya'nın yer aldığı İtilâf Devletlerine karşı, I. Dünya Savaşı olarak adlandırılan büyük bir savaşa girişmiştir.

Osmanlı Devleti'nin savaşa girmesine yönelik; tarafsız kalabilir miydi, girmeli miydi, girmeyebilir miydi, tartışmaları bir tarafa bırakılacak olursa, öncelikle Türk Milleti için oldukça büyük felaketler doğuran bu savaşın tarihî kodlarına dikkatli bakmak gerekir. Görülecektir ki; Dünya Savaşının ve bu savaş sonrasında vermek zorunda kaldığımız Millî Mücadelenin kökenleri çok gerilere dayanmaktadır.

Bu mücadelenin kökenlerinin, 1000 yıllık Türk-İslâm devletleri ile Hıristiyan Batı devletleri arasında "Şark Meselesi" olarak da bilinen rekabette olduğu şüphe götürmez bir gerçektir.

1683'te başlayan Hıristiyan Batının taarruzu ve Osmanlı'nın geri çekilişi tam 235 yıl sürmüştür. Bu çekiliş Anadolu topraklarına, İstanbul'a kadar gelmiş ve Hıristiyan Batının "bıçağı" Türk'ün "kemiğine" dayanmıştır. Türk Milleti, yaklaşık 200 yıldır önce Rusya, sonra Batılı devletlere karşı bekâ mücadelesi vermiştir. Dünya savaşının sonunda Osmanlı Devleti'nin mağlup bir şekilde 30 Ekim 1918 tarihinde imzaladığı Mondros Mütarekesi ağır hükümler taşıyordu. Savaşın galipleri, zaten ağır olan ve altında kendi imzaları bulunan bu mütarekenin şartlarına uymadıkları gibi, hükümlerini aşırı derecede ihlâl etmeyi

âdeta mukaddes bir görev bildiler. Diğer mağlup devletlere ve Almanya'ya bile bu kadar katı davranmamışlardır. Bütün bunlar ne anlama geliyordu?

a-Osmanlı, mağlubiyeti kabul edip bir nevi teslim bayrağını çekmişti.

b-Osmanlı ordusu terhis edilerek dağıtılmış, ülke İşgâl Kuvvetleri'nin insafına terk edilmişti.

c-Anadolu'nun ve İstanbul'un taksim planları yapılmaya başlanmıştı.

Kısaca; Dünya savaşının sonunda bayrak inmek, ezan susmak, devlet yıkılmak, millet yok olmak, vatan kaybolmak üzere idi. Buna rağmen ne Osmanlı âleminde, ne İslâm âleminde, ne de Türk âleminde bir istiklâl sesi, bir cihat sesi, bir isyan sesi gelmiyordu. Her tarafta felaketin habercisi bir sessizlik, suskunluk ve acizlik hâkimdi. Anadolu'nun Müslüman halkına veya Anadolu Türklüğüne dönüp bakan bile yoktu. Âdeta kendi kaderiyle baş başa bırakılmıştı.

Peki, bu tablo karşısında ne yapıyordu İtilâf Devletleri, Osmanlı hükümetleri ve millet? Sırasıyla değerlendirmeye çalışalım.

### İtilâf Devletlerinin Uygulamaları

I. Dünya Savaşı içinde Çanakkale'yi geçemeyen İtilâf Devletleri, mütarekenin imzalanmasından sadece 13 gün sonra ellerini kollarını sallayarak İstanbul'a gelmişler ve devletin tüm resmî kurumlarını ele geçirmişlerdir. Bu durum, sözde resmî bir "işgal" olarak adlandırılmasa da 2616 İngiliz, 540 Fransız ve 470 İtalyan askeri olmak üzere toplam 3.626 askerin karaya çıkması gerçekte tam bir işgaldi. Artık bu tarihten itibaren bağımsız bir Osmanlı Devletinden bahsetme imkânı yoktu. Karaya çıkan bu işgal askerleri derhal harekete geçerek, kamu veya özel binaları işgal etmişler; beğendikleri en güzel yalı, saray, okul, askerî bina, müze vb. yerlere yerleşmişlerdi. Özellikle İngilizler, Halil Rifat Paşa ve Şehzade Yusuf İzzeddin Efendi konağı gibi en güzel konakları mesken olarak seçmişlerdir. Buralara yerleşmekle yetinmeyen işgalci güçler, daha da ileri giderek, sahiple-

rinden arsızca içlerindeki eşyaların dahi yenilenmesini talep etmişlerdir. Hatta yetim çocukların kaldığı binaları ele geçirerek; soğuk, kar-kış demeden onları dışarı atmışlardır. Fransızlar da bu konuda İngilizlerden kalmazlar. Askerlerinin kalacağı yer olarak, Osmanlı hanedan üyelerinin kaldığı Fehime Sultan yalısı ve Çırağan Sarayında Osman Fuad Efendi dairesi ile civarındaki mektep ve mızıka kışlarının tahliyesi için ültimatom vererek buraların tahliyesini istemişlerdir. Bunun üzerine padişah Vahdettin, bu kadar hanedan üyesinin tahliyesinin zor olacağını, buna mukabil Beylerbeyi Sarayını teklif etmiştir. Bu teklifi duyan padişahın Başkâtibi Ali Fuad Türkgeldi padişaha hitaben; “Aman Efendim, Beylerbeyi Sarayı, makam-ı saltanata mahsus bir saraydır. Buranın verilmesine müsaade buyurulmasın...” deyip ağlaması üzerine padişah; “Canım siz nasıl kafa taşıyorsunuz? Biz esaret altındayız. Dolmabahçe Sarayını da isterlerse ne yapacağız? İhlamur, Göksu ve Beykoz köşklerini teklif ettim. Kabul etmiyorlar...” cevabını vermiştir. Görüldüğü üzere Osmanlı Devleti, bırakın bağımsızlığını, elindeki sarayları bile korumaktan aciz bir hâle gelmiş idi.

İtilâf Devletleri bir taraftan bu binalara yerleşirken, diğer taraftan da İstanbul’un idaresini ele alacak düzenlemelere girişmişlerdir. Başında, İngilizlerin bulunduğu Müttefik İşgal Kuvvetleri Askerî Komutanlığını kurmuşlar; buraya bağlı çeşitli birimler oluşturmuşlardır. Pasaport kontrol şubesi, Osmanlı ordusunu silahsızlandırma, “suçlu” Osmanlı askerlerini yargılayacak askerî mahkemeler, sansür komisyonu, iâşe komisyonu ve el koyma komisyonları vs. birimlerle Osmanlı Devletini tam anlamıyla abluka altına almışlardır. Bundan başka sağlık, gıda, haberleşme ve liman denetimi gibi işlerin yürütülmesini de ele alan işgalci devletler, ülkenin gerçek sahibi Türkleri Boğazın karşısına geçmelerine ancak pasaportla izin verecek kadar devletin başkentini ve tabii ki hükümetlerini esir vaziyete düşürmüşlerdir.

İstanbul’un işgali ile şehrin huzuru ve asayişini bozulmuş, Türk polis ve jandarmasının hiçbir etkisi kalmamıştı. Çeşitli bahanelerle birçok Türk subayı, milletvekili, bakanı, valisi, komutanı ve sadrazamı tutuklanmış; en ağır hakaretlere maruz bırakılarak hapse atılmışlardır. Bu muamelelere asırlardır Türklerle yan yana yaşamış olan Osmanlı vatandaşı Rum ve Ermeniler de destek ver-

miş; Türkçeyi ve genel olarak çevreyi iyi bildikleri için işgalci İtilâf Devletlerinin gönüllü rehberi olmuşlardır. Ayrıca giydikleri İngiliz üniformasından aldıkları cesaretle, sivil veya resmî sıfatı olan her Türk'e hakaret ederek belli bahanelerle tutuklanmalarını sağlamışlardır.

### İşgaller Karşısında İstanbul Hükümetleri

Tüm bu yaşananlara karşı ilk zamanlar Meclis-i Mebûsan'da bazı milletvekilleri tepki göstermişse de hükümet yetkilileri daha çok, "hüküm galibindir" anlayışıyla tam bir teslimiyet politikası gütmüşlerdir. Padişahın Meclis-i Mebûsan'ı feshetmesiyle beraber (21 Aralık 1918), zaten sınırlı olan bu kontrol ve muhalefet mekanizması tamamen ortadan kalkmış, artık hükümetler daha çok işgal kuvvetlerinin emri altına girmiştir. Özellikle, "Allah'tan sonra tek umudunun İngiltere" olduğunu söyleyen Damat Ferit Paşa'nın iş başında olduğu günlerde bu teslimiyet hat safhaya ulaşmış, Sadrazam Damat Ferit Paşa, İngilizlerin her istediği Türk görevlisini tutuklayarak onlara en ağır cezaların verilmesi için elinden gelen desteği vermede tereddüt etmemiştir. Bu aciz, korkak ve teslimiyetçi politikaların sonucu Boğazlıyan Kaymakamı Kemal Bey, Urfa Mutasarrıfı Nusret Bey idam edilmiş, onlarcasına gıyabî idam ve hapis cezaları verilmiş; sadrazam, bakan, milletvekili, komutan ve vali gibi önde gelen 140 kadar Türk vatandaşı Malta Adasına sürülmüşlerdir.





Tüm bu olumsuz gelişmeler yaşanırken, 15 Mayıs 1919 tarihinde İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesi, yaşananları üzgün ve sessizce seyreden Türk Milleti için bardağı taşıran son damla mesabesinde olmuştur. İşgal ve istilâdan başka hiçbir anlam taşımayan bu gelişme, ülkede büyük bir yankı uyandırmıştır. Birçok yerde İtilâf Devletlerine karşı mitingler tertip edilmiştir. Bu mitingler sayesinde, Türk aydını ve gençleri seslerini dünyaya duyurmayı amaçlamıştır. Ancak Türk Milletinin işgallere yönelik verdiği tepkiler işgalcileri daha da sert tedbirler almaya iterek baskılarını artırmışlardır. Nitekim Türk Milletinin sesini boğup tamamen etkisiz hâle getirmek için 16 Mart 1920 tarihinde İstanbul'u resmen işgal etmişler, Harbiye Nezaretine ve askerî karakollara baskınlar düzenleyerek askerlerimizi şehit etmeleridir.

### Millî Mücadelenin Başlaması

Tüm bu gelişmeler Türk Milletine, kendi geleceğini belirlemek için önemli bir kavşakta olduğunu açıkça göstermiştir. Ya bu zillete boyun eğilecek ya da İstiklâl Marşımızın şairi Mehmet Akif Ersoy'un ifade ettiği gibi, emperyalist güçlerle son ocak söne kadar mücadele edilecekti. Çünkü İstanbul Hükümetlerinin teslimiyetçi ve tavizkâr politikaları, İtilâf Devletlerinin tavrını yumuşatmadığı gibi, bilakis Türk Milletini yok etme konusundaki çabalarını daha da artırmış, pasif tutum onları cesaretlendirmiştir.

Peki, bu zillete karşı mücadeleyi kimler, nasıl ve ne ile yapacaklardı? Yıllarca cephelerde savaşmış; yiyecek ekmeği kalmamış, atacağı kurşun bitmiş bir milletin işi, gerçekten zor idi. Ancak söz konusu olan vatandı, topraktı, bağımsızlıktı. Bu uğurda ne İtilâf Devletlerinin merhametine sığınabilir ne de İstanbul Hükümetlerinin basiretsiz politikaları ile ülke kurtarılabilirdi. Netice itibarıyla, Balkan ve I. Dünya Savaşlarının ortaya koyduğu felâket ve dehşetin ağırlığını hisseden, işgal altında yaşamaktansa Türk bayrağına sarılarak ölmeyi tercih eden vatanseverleri harekete geçirmiş, mütarekeden hemen sonra Trakya'da, Doğu Anadolu'da, Trabzon'da ve İzmir'de Müdafaa-i Hukuk Cemiyetleri kurularak ilk direnmenin tohumlarını atmışlardır. Ancak

bu cemiyetler, başlangıçta vatanın tamamını değil, işgaller sebebiyle daha çok kendi bölgelerinin korunması ve kurtarılması anlayışında idiler.

Bu arada, yenilgi veya mütareke gereği terhis olunan ordunun komutanları birer birer İstanbul'a dönmekteydi. Bu çerçevede Mustafa Kemal Paşa da 13 Kasım 1918 tarihinde, yani İtilâf Devletlerine ait gemilerin İstanbul'a geldikleri gün, Yıldırım Orduları Grubunun lağvedilmesi sebebiyle İstanbul'da bulunuyordu. Ve burada gemileri görünce, o meşhur; *"Geldikleri gibi gidecekler!.."* sözünü söyleyerek, bu konudaki tavrını net bir biçimde ortaya koymuştur.

Mustafa Kemal Paşa, İstanbul'da ülkenin içinde bulunduğu esaret durumu hakkında kendisi gibi düşünen arkadaşları ile görüşmüş, onlarla izlenmesi gereken çözüm yolları üzerinde durulmuştur. Mevcut ortamda İstanbul'da bir şey yapmanın mümkün olamayacağı kanaatiyle Anadolu'ya geçmenin yollarını aramıştır. Hükümet yetkilileri ve padişah ile görüşen Mustafa Kemal Paşa, 9. Ordu Müfettişi olarak Anadolu'ya gönderilmiştir.

Adına Millî Mücadele dediğimiz, 19 Mayıs 1919 tarihinden Cumhuriyetin ilanına kadar geçen çileli, sıkıntılı, ama kahramanlık ve fedakârlıklarla dolu olan bu süreç, "yok oldu denen" Türk Milletinin âdeta yeniden dirilmesini ifade eder. Çünkü Cumhuriyetin kuruluşuna kadar geçen bu dönemde o kadar çok engellerle karşılaşmıştır ki, bunu ancak bu millet aşabilirdi. Nitekim Mustafa Kemal Paşa bunu, şu veciz sözlerle ifade etmiştir: *"Ben, 1919 senesi Mayısı içinde Samsun'a çıktığım gün elimde hiçbir kuvvet yoktu. Yalnız büyük Türk Milletinin asaletinden doğan ve benim vicdanımı dolduran yüksek ve manevi bir kuvvet vardı. İşte ben bu millî kuvvete, bu Türk milletine güvenerek işe başladım..."*

Gerçekten millî şuurun harekete geçirilmesi, bunun millî iradeye, sonra da Cumhuriyetle sonuçlanacak millî hâkimiyete dönüştürülmesi kolay olmamıştır. Daha Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a gelişi ayını doldurmadan, buradaki faaliyetleri İngilizlerin dikkatini çekmiş, İngilizler Damat Ferit Hükümetine baskı yaparak 8 Haziran 1919 tarihinde İstanbul'a dönmesini istemişlerdir. Bu isteğe oyalayıcı cevap verip yoluna devam eden Mustafa Kemal Paşa, Erzurum Kongresi için bu ile geldiği zaman,

hükümet bu sefer hakkında daha radikal bir karar almış, 8 Temmuz 1919 tarihinde Müfettişlik görevine son verilmiştir. Artık bu tarihten itibaren çalışmalarını sivil olarak sürdürmüştür.

İşgalciler ve İstanbul Hükümetleri bununla da yetinmemiş, İstanbul'un resmen işgali olan 16 Mart 1920 tarihinden kısa bir süre sonra, 11 Mayıs 1920 tarihinde Mustafa Kemal Paşa başta olmak üzere, önde gelen Kuvâ-yı Milliyeciler, başkanlığını Nemrut-Kürt Mustafa Paşa adlı emekli bir askerin yaptığı Divân-ı Harb-i Örfî mahkemesi tarafından idama mahkûm edilmişlerdir. Bu mahkeme halka, Kuvâ-yı Milliyecileri çeteci, isyancı ve asayiş bozan kişiler olarak ilân etmiş ve haklarında ölüm fetvaları yayımlamıştır. Kuvâ-yı Milliyecilerin emirlerine uyulmayıp halk isyana davet edilmiştir. İngilizlerle yakın işbirliği içinde olan mahkeme başkanı Nemrut-Kürt Mustafa Paşa, sözü edilen mahkemenin başkanlığından az önce Bursa Valiliği sırasında, Dünya savaşında şehit düşen Türk askeri için; *"Bunlar ne şehidi, köpek ölüsünden farkı yok!.."* diyecek kadar hain birisi olup 150'liklerdendir.

Tabî ki meselenin iç yüzünü bilmeyen bazı insanlar maalesef isyanlara kalkışmışlardır. Bu durum, ülkenin işgalden kurtarılmasını geciktirdiği gibi, milletin birbirini kırmasına yol açmıştır. Türk Milleti bu dönemde, sadece işgalcilerin emir ve baskısı ile hareket eden İstanbul Hükümetleriyle uğraşmamış, bizzat varlığına kasteden İngiliz ve Fransız kuvvetleriyle de Maraş'ta, Antep'te Urfa'da ve İzmir'de savaşmak zorunda kalmıştır.

Özetlemek gerekirse;

1- Amasya Genelgesi ile tüm askerî ve sivil erkâna gönderilen ve *"Milletin bağımsızlığını yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır..."* şeklinde özetlenen hedef, millî bilincin millî iradeye uzanan ilk aşaması olmuştur.

2-Erzurum Kongresinde dile getirilen, halkın kaderine sahip çıkma, millet bütünlüğünü koruma ve millî sınırlar içinde vatanın bölünemeyeceğinin ifade edilmesi, Misak-ı Millî'nin sınırlarını belirlemiştir.

3-Yurdun her köşesinden gelen delegelerin 4-11 Eylül 1919 tarihlerinde Sivas'ta toplanması ve mahallî Müdafaa Cemiyetlerinin birleştirilmesi de millî iradenin tecellisine imkân tanımıştır.

## Lozan Barış Antlaşması

23 Nisan 1920 tarihinde Ankara'da TBMM'nin açılışıyla millî hâkimiyetin üstünlüğü ilan edilmiş olmasına rağmen bu tarihte ülke işgalden henüz gerçek anlamda kurtarılabilmiş değildi. Ankara'da kurulan TBMM Hükümetinin ortaya koyduğu "istiklâl-i tam" hedefi, takip eden zaman zarfında yapılan savaşlarla amacına ulaşmış, savaşın galipleri bu kez Türk Milleti'nin ortaya koyduğu iradeye teslim olmak zorunda kalmışlardır. 1922 yılı son aylarında gerçekleşen Mudanya Mütarekesi ile tam bağımsızlığın yolu açılmıştır. Artık sırada, barış antlaşmasının bir an önce imzalanması, fiilen kurulan devletin, devletlerarası hukuk kurallarına göre teyidi gerekiyordu.

24 Temmuz 1923 tarihinde imzalanan Lozan Barış Antlaşması, oldukça zor bir süreçten sonra gerçekleşmiştir. İsmet Paşa'nın başkanlığında Lozan'a giden TBMM Hükümeti heyeti, sınırların çizimi, boğazlar, adalar, azınlıklar, Musul, Trakya, borçlar ve kapitülasyonlar gibi geniş problemler yumağını çözmeye çalışmıştır. Son Osmanlı Meclis-i Mebûsan'ında kabul edilen Misak-ı Millî sınırlarının gerçekleştirilmesi için İtilâf Devletleri temsilcileri ile çetin pazarlıklar yapılmıştır.

Netice itibarıyla Lozan'da, diplomatik olarak yapılması gerekenler yapılmıştır. Türkiye maddi manevi oldukça zor şartlar altında mümkün olanı başarmıştır. Yeni Türk devletinin millî sınırları çizilmiştir. Sevr'i kabul ettirip Anadolu'yu parçalamak isteyen İtilâf Devletlerine fırsat verilmemiştir.

Şüphesiz Lozan Barış Antlaşmasıyla istenilen ve arzu edilen her husus tam olarak gerçekleştirilmiş değildir. Dönemin şartları içinde yeni devlet için gerekli olan temel hususlar temin edilmiştir. 200 yıla yakın bir zamandır verilen bekâ meselesi çözüme kavuşturulmuştur. Sevr Barış Antlaşmasının (10 Ağustos 1920) geçersiz kılınmış olması son derece değerlidir. İçinde bulunulan maddi-manevi yarı sömürge haline son verilmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi, Dünya savaşı sonrası her şeye müdahale eden İtilâf Devletlerine tam bağımsız bir Türkiye kabul ettirilmiştir.

Lozan'da yukarıda dile getirilen her problem arzu edilen biçimde çözüme kavuşturulmadığı bilinmektedir. Ancak bunların

çözümü için yeni Türk devletine hak ve inisiyatif verilmiştir. Bu çerçeveden olmak üzere; 1936 yılında Montrö Antlaşmasıyla Boğazlar, 1939 yılında Hatay meselesi nihai sonuca bağlanmıştır. Lozan'da istenilen şekilde halledilemeyen en önemli konu Musul'dur. İngiltere'nin diplomatik ve siyasi üstünlüğü sonucu mesele aleyhimize sonuçlanmıştır.

Ancak, Lozan Barış Antlaşması, yeni ve modern Türkiye'nin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Türk Milletinin coğrafi sınırlarını garanti altına almıştır. Bağımsızlık elde edilerek siyasî, kapitülasyonlar kaldırılarak iktisadî, yabancı okulların tek taraflı ve keyfi uygulamalarının önüne geçilerek kültürel zemin temin edilmiştir. Lozan, Türkiye Cumhuriyeti Devletini ortaya çıkarmıştır ki, paha biçilmez bir sonuçtur.

## ZAFER KARAKUŞ

*Sunucu*

Feridun hocama da bu aydınlatıcı konuşmalarından dolayı çok teşekkür ediyoruz. Ben hocamın konuşmalarından zihnimde şöyle bir sentez oluştu. Malazgirt Savaşı'yla başlattığı 1071-1683 aralığında, etken bir tarih bakışı, 1683'ten günümüze kadar da edilgen bir tarih bakışı zihnimde oluşunca Lozan Antlaşmasını da bu edilgen dönem içerisine oturtmamız gerektiği kanaati belirdi. Bu anlamda kanaatimi doğrular ya da doğrulamaz, konuşma sonrasında sizden bir açıklama bekleyeceğim.

Değerli Doç. Dr. Yakup hocama sözü vereceğim. Hocamız da bize tarih tezleri üzerinden bu bakışı netleştirecek. Hocam buyurun.

## TARİH ÖĞRETİMİ VE METODOLOJİSİ

Doç. Dr. YAKUP KAYA

Teşekkür ederim sayın başkan, çok kıymetli katılımcılar iki tane kıymetli hocamızın konuşmaları üzerine tabii bugünkü başlığımız Modern Tarihimiz ve aynı zamanda tarihçiliğimizdir. Dolayısıyla ben sizlere bugün bu kısa süre içerisinde Türkiye'deki tarih öğretimi ve metodolojisinin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra nasıl şekillendiği üzerinde bilgi vermeye çalışacağım, bir çerçeve oluşturmaya çalışacağım ve Türk Tarih Tezi olarak bildiğimiz 1930'lu yıllara damgasını vuran ve erken cumhuriyet devrinde Atatürk'ün sağ-



lığında bir inkılap, bir devlet kurucusu olarak, bir rejim önderi olarak bizzat Atatürk'ün başkanlık ettiği kurullar toplanarak uzun uzadıya Türk tarihi ile ilgili etütler yapmışlar ve bir Türk Tarih Tezi ortaya çıkarmışlardır... Tabii biraz önce Bekir Biçer hocam da konusunu anlatırken aslında söyledi. Kopuştan falan bahsetti. Tam bir kopuş var mı, zaman zaman kopuşlar var, zaman zaman devamlılıklar var, bunları vurgulamaya çalıştı. Ben o konuda bir cümle söyleyerek hem bir katkı olsun anlamında hem de konuma bir girizgâh olması nedeniyle şunu arz etmek isterim. Bu konu hep tartışıla gelmiştir. Sosyal bilimciler, siyaset sosyologları, sosyologlar ve tarihçiler tam bir neticeye varamadılar aslında bu konuda. Ama ben Hasan Bülent Kahraman'ın Türk Siyasetinin Yapısal Analizi kitabını okurken güzel bir tespitine rast geldim. Kökeni mühendistir kendisinin ama sosyal bilimlerde çok güzel eserler ortaya koymuştur. Hasan Bülent Kahraman şöyle diyor; "Tam bir kopuş ve tam bir devam, süreklilik şeklinde belki bunları söyleyemeyiz ama kopuş içerisinde süreklilik, süreklilik içerisinde kopuşun yaşandığı hadiseler,



durumlar vardır...” Yani bunu, bu şekilde değerlendirmekte fayda var. Benim mantığıma en yakın gelen durum budur. Yoksa birazdan anlatacağım konu da aslında büyük ölçüde bir kopuşa işaret ettiği için sosyal bilimciler tarafından çok eleştirilmiş, eleştirile gelmiş, bunun eleştirisi hâlâ yapılıır. Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi üzerine yapılan çalışmaların ciddi anlamda eleştirileri yapıla gelmiştir ve günümüzde de yapılıır bunu çoğumuz bilir. Cumhuriyet’in kurucuları, inkılap önderleri yeni bir devleti kurdular. Devleti kurarken elbette ki Osmanlı’dan devam eden bazı noktalar vardı, kopuş içerisinde süreklilik ifade eden durumlar vardır. Ama zihniyetin tamamen değiştiğini, tamamen dönüştürüldüğünü ifade ettiler. Yani Osmanlı Devleti’nde sözlümü Hilafet kavramı vardı, artık 1924’ten itibaren yoktu. Osmanlı Devleti’nde bir Saltanat geleneği vardı, bir Hanedan geleneği vardı, 1922 ve 24’ten sonra bunlar yoktu. Bunlar, siyasal anlamda yapılan inkılaplara birer örnek ise sosyal ve eğitim ile ilgili, kültür ile ilgili, düşünce hayatıyla ilgili, toplum hayatı ile ilgili yapılan birçok inkılaplarla da devlet tabanlı laikleşme, toplum tabanlı sekülerleşme hareketi tamamlanmaya çalışıldı. Bunlar hep kopuşa işaret eder, ama devamı da ifade eden noktalar vardır. Devlet kurucuları, inkılap önderleri ki, bunun başını Mustafa Kemal Paşa çeker, yeni bir devleti kurarken ulusal bir vatan içerisindeki Mîsâk-ı Millî’nin dâhilindeki topraklar büyük ölçüde elde edilmiş ve bu meyandaki hedeflere ulaşılmıştır.

Mîsâk-ı Millî bugün okullarda okutulan kitaplarda, kelli felli dış politika kitaplarında yanlış yazılıyor, eksik yazılıyor. Mîsâk-ı Millî’nin altı maddesine bile sadakat gösteremiyoruz. Aslında yedi maddedir, tecziye ile ilgili madde kaldırılmıştır, giriş hariç altı maddedir, birinci maddeyi doğru dürüst yazabilen yazar sayısı parmakla gösterilir. Dâhildeki ve hariçteki ibaresinden hariçteki ibaresini çıkarttılar. Dâhildeki dedik daha çok. Okullarda okutulan kitaplarda, inkılap tarihi yazımlarında daha çok dâhildekine vurgu yaparız. Orijinalindeki söyleyip niçin hariçtekini çıkarıyoruz, demek daha mantıklıdır. Daha gerçekçidir.

Kültür alanında da inkılaplara ihtiyaç duyuldu. Kültürün tamamlayıcı en önemli unsurlarından bir tanesi tarihtir. Tarih bilinci ile ilgili alandır. Bunun farkındaydı Mustafa Kemal Paşa. Bir inkılap önderi olarak nasıl ki eğitim hayatında, sosyal hayatta

çok önemli inkılaplar yapıldı, köklü dönüşümler, değişimler gerçekleştirildi. Tarih perspektifi ve düşüncesi oluşturma anlamında da Türk Tarih Tezinin üretilmesi için 1930'lu yılların başında çok ciddi bir emek ortaya konuldu. Tabii bu Türk Tarih Tezine neden ihtiyaç duyuldu, önce şunu söyleyelim; Atatürk'ün hep manevî evladı olarak biliriz, ama daha çok ben arkadaşı demeyi tercih ederim, Afet İnan sonraki yıllarda profesör unvanını da almıştır. Prof. Dr. Afet İnan, İstanbul'da bir Fransız okulu Dame De Sion isimli bir okulda eğitim görürken, bir coğrafya kitabında Türklerden bahsediliyor ve Türkler için sarı ırktandır deniliyor. "Türkler sarı ırktandır..." ifadesi dikkatini çekiyor. Tabii antropolojik çalışmalar yapıyor, kendisi bir tarihçi, bir antropolog, aynı zamanda dil çalışmaları da var Afet İnan'ın. Bunu Cumhurbaşkanı Atatürk'e arz ediyor. "Böyle böyle deniliyor..." diyor. Yani burada Yunanca dolikosefal/ dolichokefalikós, uzun kafalı demektir. Moğollar, Moğol toplulukları mesela dolikosefali olarak kabul ediliyor. Bunları zekâ bakımından ikinci, üçüncü sınıf zekâ olarak kabul ediyor Avrupalılar. Sosyal Darwinist çerçevede sınıflandırmışlar ve bunları üçüncü sınıf zekâlı olarak görüyorlar. Zekâ noktasında mental özürlü olmasa bile özürliye yakın diyecekler neredeyse. Atatürk bu konuyla ilgileniyor ve bir anlamda da biraz böyle serzenişte bulunarak, "Bununla ilgilenelim, Türklerin kökenini dolikosefali midir, brakisefal midir, nedir, bunları araştıralım ve hakikatleri ortaya çıkarmaya çalışalım..." diyor.

Şimdi Avrupa'da yazılan tarihlerde o yıllarda, biraz önce söylendi, şark meselesinin de kültür alanındaki uzantılarından bir tanesidir bu. Emperyalizmin de demografik, kültürel emperyalizm diye bir türü var biliyorsunuz. Türkler doğulu bir topluluk, İslâmiyet'le özdeşleştirilmiş, özellikle Osmanlılar, Türk İmparatorluğu olarak da kabul edilir. Türk demek İslâm demektir zaten Avrupa'da o zaman, öyle bakarlar ve bunlar Avrupalıların gözünde medeniyete katkısı olmayan topluluklardır. Savaşçı ve barbar olarak tanımlanırlar Avrupa'da. Böyle bakıyorlar, bu zaviyeden bakıyorlar, değerlendiriyorlar. Bununla ilgileniyor. Bu kilise merkezli bir bakış açısidir ve hani Albert Sorel'in meşhur bir sözü var işte Şark meselesi ile ilgili. Diyor ya bin yıllık bir sorundur aslında Şark meselesi, Türkler Alparslan ile birlikte

Anadolu'ya ayak bastıklarında mesele başlamıştır. Yani Diyâr-ı Rûm'un Türkiye oluşuna kadar dayanır başka bir deyişle. Oraya kadar uzatıyor bunu Albert Sorel. Kendi bakış açısına, kendi dünyasına göre de haksız sayılmaz ve Türkler buradan uzaklaştırılmalıdır, Türkler şöyle topluluklardır, medeniyete zarar vermişlerdir, Birinci Dünya Harbi'ndeki konumları da bellidir, İtilafılara, Müttefiklere ne kadar zarar vermişlerdir, o zaman bunlar cezalandırılmalıdır... İşte tarihe de yansımış bakın, tarih öğretisine de bu şekilde yansımış Batının. Buna karşı Türk Tarih Tezi üretiliyor. Birinci gerekçe budur. Türklerin kökünü, aslını, asaletini araştırmak... Kilise merkezli tarih öğretisine karşı daha çok Asya, Orta Asya, küçük Asya yani Anadolu ve Mezopotamya odaklı hatta Afrika'yı da dâhil eden bir tarih öğretisi ortaya çıkarmak... Avrupa merkezli tarihe karşı böyle bir tarih üretilmeye çalışılıyor, bu bir. İkincisi Osmanlı Dönemi'ndeki vakanüvis-tik geleneğinde ortaya çıkan büyük ölçüde resmi ideolojiyi ve devleti meşru kılan ve meşrulaştırmayı bir anlamda amaç haline getiren ve buna hizmet eden bir tarih geleneği var, bu tarih geleneğine karşı, işte kökenini İstanbul olarak görüyor Türk Tarih Tezi, ki bu eski bir müsteşrik bakışıdır. Oryantalistler de öyle derler. Türk Tarih Tezi'nin bu tarafı da eleştirilir. Oryantalizm nasıl eleştiriliyorsa bu da eleştirilir. Kökeni İslâm'dır, Selçuklulara kadar gider. İslâmiyet öncesindeki Türk varlığına ve oradaki birikime işaret etmez. Tarihlerde yoktur Osmanlı tarihlerinde, diye bir eleştiri getiriliyor. Buna da bir çözüm bulalım, deniliyor. Bu gerekçelerle 1929 yılında Türk Tarih Tezi'ni üretmek için bizzat Atatürk'ün öncülük ettiği, Afet İnan, Mehmet Tevfik Bıyıklıoğlu, Sadri Maksudi Arsal, Hasan Cemil, Ahmet Ferit gibi önemli isimler, tarihçiler, edebiyatçılar, vesaire, bir araya getiriliyor ve 1912'de kurulan Türk Ocakları'nın bünyesinde Türk Tarihini Tetkik Heyeti oluşturuluyor. Türk Tarihini Tetkik Heyeti, İnceleme Heyeti oluşturuluyor. Bu İnceleme Heyeti'ne bu konuları araştırmaları ve bu konuları bir çözüme kavuşturmaları için bilimsel metotların kullanıldığı bir metotla, yöntemle, bir metin ortaya çıkarmaları isteniyor. Cumhurbaşkanı Atatürk'ün isteği budur. Bir metin daktilo ediliyor ve bu metin biraz önce saydığım bilim insanları ve tarihçiler tarafından inceleniyor, 1930 yılında Türk Tarihinin Ana Hatları isimli bir eser vücuda getiriliyor. Bu eserin yazımında bizzat Atatürk görev almıştır. Olayın



başındadır. Özellikle dinlerin ortaya çıkışı, dinler tarihi, İslâmiyet ve İslâm tarihi ile ilgili konulara ağırlık vermek kaydıyla Türk tarihinin temel sorunlarını büyük ölçüde masaya yatıran, bunlara neşter atan bir kitaptır bu. İleriki yıllarda bunun da çok eleştirileri yapılmıştır. Türk Tarihinin Ana Hatlarını şöyle bir incelediğimiz zaman, şöyle bir okuduğumuz zaman, İslâmiyet öncesi Türk varlığına işaret edilmiştir. Oğuz neslinin temelleri incelenmiştir. Hunlardan, Göktürklerden söz edilmiştir. Bunların tarihlerinin araştırılması gerektiğinden bahsedilmiştir. İslâm tarihi ve dinler tarihi konusunda da kâinat, insan ve yaratılış mevzularında da başta Tevrat olmak üzere kutsal metinlerden, Sifrintekvin dediğimiz, Tevrat'ın parçalarından yararlanılarak ortaya çıkan çalışmalardansa bilimsel çalışmaların daha tercihe değer olduğunu söyleyerek bilimsel çalışmaları ön plana çıkaran bir metot geliştirilmiştir. Buradan şöyle de bir şey çıkıyor. Türk Tarihinin Ana Hatları, inkılap vetiresinde cumhuriyetin ilk kurulduğu yıllarda Türk Tarih Tezi'nin temelini oluşturan bir kitap olmakla ve Türk Tarih Tezi ile ilgili bizlere çok önemli karineler sunmakla birlikte; aynı zamanda Kemalist ideolojinin beslediği kaynakları, pozitivizmden ve materyalizmden ne yönde etkilediği anlamında da çok önemli belgeleri bizlere sunmaktadır. Türk Tarihinin Ana Hatları kitabını, genç arkadaşlarım var, özellikle gençlerden rica ediyorum bu kitabı lütfen okuyun. Kaynak Yayınları bunu tekrar bastı. Bu kitap uzun yıllar yoktu piyasada.

Sadece belirli seçkinlerde vardı bu kitaplar. 100 adet basılmıştı çünkü 1930 yılında. Daha sonra 1932 ve 1933 sürecinde bunun sayısı artırıldı ve 30.000 adet basıldı. Biraz daha Türk tarihine methal şeklinde basıldı. 1931 yılında bizzat Atatürk'ün başkanlığındaki bu kurul ki, 1931'de bugünkü Türk Tarih Kurumu kuruldu, Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti adı altında kuruldu. Daha sonraki adıyla Türk Tarih Kurumu'dur. İlk başkanı Tevfik Bıyıklıoğlu'dur. Cumhurbaşkanlığı genel sekreteriydi. Biraz önce söylediğim, Türk Tarihini Tetkik Heyeti içerisinde de yer almıştır ve 1931'de Türk Tarih Kurumu öncülüğünde, oradaki bilim heyetinin öncülüğünde, başında yine inkılap önderi olarak Cumhurbaşkanı Atatürk vardır. Tarih-1, Tarih-2, Tarih-3 ve Tarih-4 kitapları yayınlandı. Bu kitaplar biraz daha sadeleştirilerek 1933 yılında üç cilt hâlinde ortaokullar için tekrar basıldı. Yani devlet kuruldu, rejim kuruldu, bir inkılap sürecine girildi sosyo politik anlamda. Diğer taraftan kültür alanında inkılaplar yapıyordu. Kültür alanındaki inkılaplar, yani köklü değişimler gerçekleştirilirken de hem Batıya cevap verme adına hem Osmanlı Devletiyle, biraz önce kopuş dedik, Osmanlı Devleti'nin belirlemiş olduğu o tarih perspektifini, metodunu, dönüştürme adına bir Türk Tarih Tezi ortaya çıkmış oldu. Bu bilgiler 1930'lu, 1940'lı yıllarda bütün okullarda okutuldu. Dârülfünûn'da üniversitelere zihniyet olarak bu sirayet etti. Dârülfünûn'da üniversite reformu yapılmadan önce 1933'teki, bu çalışmalar başlamıştı. 1929, 1930, 1931, 1932 yıllarında. Dârülfünûn'da, üniversitede bu işe muhalefet eden kişiler, 1933 yılındaki Üniversite Reformu sürecinde üniversiteden ihraç edildiler. Türk Tarih Tezi'ne muhalefet edenler ihraç edildiler. Onlarla, devlet bağı kopardı, onların yerine Avrupa'dan bilim insanları getirildi. Onların belirli bir kısmı da Yahudi'dir zaten, biliyoruz. Hitler Almanya'sındaki baskıdan kaçan Yahudi bilim adamları, İstanbul Üniversitesi mezunuyum ben, Dârülfünûn geleneğinden gelen üniversiteden, dolayısıyla orada biz hocaları görürdük böyle, şu hoca şu şekilde hizmet etti, bu hoca bu şekilde hizmet etti, diye edebiyat ve tarih kürsülerinde görürdük. Dolayısıyla onlardan bilimsel anlamda istifade etmek için Avrupa'dan hocalar, bilim insanları getirilmiş oldu onların yerine, onlar ikame edildi. Türk Tarih Tezi 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, biraz önce söylediğim gibi, ortaokullarda, liselerde, özellikle Türk Tarihinin Ana Hatları, Tarih-1, Tarih-2, Tarih-3

ve Tarih-4 kitapları serisi, ortaokullar için sadeleştirilmiş olan ve 3 cilt halinde basılan kitaplar şeklinde okutuldu. Yani yeni nesiller, cumhuriyetin ilk kuşakları, Türk Tarih Tezinin şekillendirdiği bir tarih perspektifinden tarihi öğrenmeye başladılar. Bu ulusçu bir tarih anlayışydı. Bir ulus devleti inşası için yola çıkmıştı. Osmanlı Devleti'ndeki kimlik, Osmanlılık ideolojisi ve bir ümmet geleneği idi. Onun yerine ulusal vatan, ulusal devlet ve ulus kavramları ön plana çıkarıldığı için böyle bir gereksinme ortaya çıktı ve aynı zamanda biraz önce söylediğimiz gibi eski ile olan bağlarla da bir anlamda kopuş belirli bir dönemde yaşandı. Bu yönüyle de bunlar eleştirile gelmiştir günümüze kadar. Bakın Halil İnalçık merhum, dünya tarihinde yetişmiş ender Osmanlı tarihçilerinden biriydi. 2016 yılında kaybettiğimiz Halil İnalçık'ın bu konuda tarih yazımı ile ilgili bir makalesini okumuştum, orada şöyle söylüyor; "Biz 1940'lı yıllarda Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi'nde okurken özellikle Batılılara cevap vermek için, Batılıların Türklere karşı ön yargılarını ortadan kaldırmak için, bilenirdik, kendimize bunu bir görev, bir vazife addederdik. Atatürk'ün ne yapmaya çalıştığını biz mektep yıllarında anlamıştık. Sonraki yıllarda da benim ömrüm zaten hep onlara cevap vermekle geçti..." diyor. Çalışmalarında da hep buna rast gelirdik zaten.

Bekir Sıtkı Baykal yine Türk Tarih Tezi ile ilgili bu minvalde, Batının ön yargılı bakışını ortadan kaldıracak bu çalışmaların, Türklerin medeniyet kurucusu ve öncüsü olduğunu, brakisefal/kısa kafalı olduğunu, dolikosefali/uzun kafalı olmadığını, sarı ırktan değil beyaz ırktan olduğunu ve medeniyete çok büyük katkılarının olduğunu söyleyerek, bundan sitayişle bahsediyor. Türk Tarih Tezi bugün okullarda, özellikle ilk ve ortaöğretim okullarında ve üniversitelerde doğrudan o günkü ham haliyle veya ilk salt şekliyle elbette okutulmuyor, ama Türk Tarih Tezinin biz, tarih kitaplarında müfredat oluşturulurken, içerikler oluşturulurken, büyük ölçüde etkisini ve uzantısını görüyoruz. Ne zaman bir dönüşüm oldu, 1970'li yıllarda Türk-İslam sentezi bağlamında ve 2000'li yıllarda bir dönüşüm oldu. Türkiye şu andaki Ak Parti iktidarının ilk iktidara geldiği 2002 yılından itibaren hızlı bir şekilde Avrupa Birliği'ne girmek için politik çabalama sürecine girmişti hatırlarsanız. 2004, 2005 süreci. 2003'ten sonra Avrupa Birliği müktesebatını elde etmek için bir



taraftan hükümet çabalarken Avrupa Birliği ve komisyon yetkilileri Türkiye'deki tarih eğitimine de vurgu yapmaya başladılar. Dediler ki, bakın biraz önce Bekir hocam söyledi. Hep birbirini tamamlıyor konular. Türkiye'de sadece Türkler yaşamıyor, Türkiye'de başka yaşayan unsurlar da var. Tamam, hepsi Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı anayasaya göre, ama etnik kökene sahip topluluklar var. Ders kitaplarınızda bunlara da yer verin, din ve mezhep bakımından sekteryen unsurlar var. Bu unsurlara da yer verin. Din sadece İslâmiyet ağırlıklı olmasın. Avrupa Birliği'nin beklentisi bu yöndeydi. Bunu Avrupa Birliği sadece Türkiye'ye yapmadı. Bunu araştırdım, diğer ülkelere de yaptı. Avusturya'yı, Yunanistan'ı, Ermenistan'ı da uyardı bu konuda, Türkiye ile ilgili şu söylemleri değiştirin diye. Çünkü onların kitaplarında da çok ağır şeyler var, Yunanistan'da da vardı. Onlara da bunları düzeltin şeklinde eleştiriler gönderilmiş. O kendi kriterleriyle ilgiliydi. Kopenhag'da belirlemiş oldukları kriterlerdi.

Bugün Türk Tarih Tezi doğrudan ana omurga olarak devam etmese de ulusçu tarih yazımı ve ulus inşası sürecinde üretilen o tarih perspektifi, ilköğretimden üniversiteye kadar etkisini sürdürüyor. Yalnız 2000'li yıllarda bir dönüşüm sürecine ilköğretimden, ortaöğretimden başlamak üzere girildi ve bugün mesela bir örnek vereyim, ben kendim Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim dalında öğretim üyesiyim, anabilim dalı başkanım. Atatürk İlkeler ve İnkılap Tarihi koordinatörüyüm üniversitede. Bu dersler hâlâ devam ediyor. Bu derslerin ilk defa üniversitelerde okutulduğu yıllar 1930'lu yıllardır. Hangi süreç, Türk Tarih Tezinin üretildiği süreçtir. Demek ki ulusçu bir tarih inşası, ulus devleti oluşturma adına üretilmiş, hem batıya cevap verme adına hem Osmanlı'daki o metodu dönüştürme adına, ama bunun üzerine de çok ciddi tabii eleştiriler yapılmıştır.

Bir isimden bahsedip hemen tamamlıyorum sözlerimi. Zeki Velidi Togan. Bu ismi de unutmuyoruz. Zeki Velidi Togan, dönemindeki kısmen ki, böyle bir teğet geçiyor eleştiriler, ama Mehmet Fuat Köprülü'nün, Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu, Hasan Ferit Çambel, Maksudi Arsal, Afet İnan gibi birçok tarihçi orada yer alıyor. Ahmet Refik'in de durumu ayrı, onu da uzatmayacağım. Zeki Velidi Togan Türk Tarih Tezi'ni iki noktada eleştirmiştir. Bilimsel anlamda bu uygun değildir diye.

Bir, Türkler Orta Asya'dan niçin göç ettiler?

Hepimizin ilköğretim, ortaöğretim kitaplarından bildiği, kuraklıktan dolayı göç ettiler, bunu eleştirmiştir, böyle bir şey yok diye. Bilimsel olarak da ispatlamaya çalışmıştır. Türk Tarih Tezi bunu savunuyor. Neymiş, nüfus fazlalığı...

İkincisi, 16 tane kum altı şehri, bunları da eleştiriyor; ama linç edilmiştir döneminde. Zeki Velidi Togan, kendi bilimsel, ilkesel duruşuyla hareket etmiştir, 1946'ya kadar yurt dışındadır, 1946'da dönmüştür. Bunu yaparken de kesinlikle kendisi Başkurt'tur bildiğim kadarıyla, Rusya bölgesinden gelmiştir. Yusuf Akçura Kazanlıdır. Ahmet Ağaoğlu Azerbaycanlıdır, bunların kökenleri Türk'tür. Aydınlanmaya büyük katkı sağlamışlardır. Burada en omurgalı duruşu, metot geliştirerek Zeki Velidi Togan ortaya koyabilmiştir, ama linç edilmiştir, o da ayrı bir konudur. Böyle bir ayrıntı var, bunu da söylemiş olayım.

Ahmet Refik Altınay da efsanevî bir tarihçimizdir, onun da bununla ilgili bir tepkisi var, ama burada uzatmak istemiyorum. Onu da ilgilenen arkadaşlarımız olursa soru-cevap faslında anlatırım.

Ben, sabrınızdan dolayı salondaki ve ekranları başındaki tüm dinleyenlere teşekkür ederim. Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şube Başkanı nezdinde Yönetim Kurulu üyelerine ve emeği geçenlere Cumhuriyetin 100.Yılında böyle anlamlı bir panele evsahipliği yaptıkları ve önyak oldukları için teşekkür ediyorum.

## ZAFER KARAKUŞ

### *Sunucu*

Biz de konuşmacılarımıza teşekkür ediyoruz. Sosyal medyada da bu sohbet izleniyor, izleyicilere de buradan ayrı ayrı teşekkür etmek istiyorum. Cemil Paslı hocamız bu anlamda katkılar sağlıyor, Mustafa Balkan hocam özellikle bizlere bazı sualler de yönelmişler. Diğer arkadaşlara da programı takip ettikleri için teşekkür ediyoruz.

Değerli hâzîrûn, konuşmacılarımıza birer soru hakkımız olsun, soru sormak isteyenler buyursunlar.

## OSMAN ÖZKAN

Önce isimle ilgili eleştirim var. Modern Tarihimiz çok geniş ve kapsamlı bir ifade, ne dinleyeceğimi tam bilemiyordum. Ya bir tarih anlatısı üzerine bir şeyler gelecek, Yakup hocamın söylediği şekilde yaklaşım olacak diyordum. Çok uzun bir konu, belki Adnan Menderes'i anlatacaklar, diye düşündüm. Ya da Kenan Evren mi, dedim. Modern tarihimizde özel bir bölüm var mı, bilmiyorum. Bekir hocama bir soru yöneltiyorum.

Muhafazakârlardaki değişimin sebebi nedir?

Kadir Mısıroğlu öldü diye mi, Lozan'a böyle farklı bakmamız gerekiyor?

## Prof. Dr. BEKİR BİÇER

Arkadaşlar, söz kime ait bilmiyorum, "Kırk yaşından sonra bir insan daha önce okuduğu kitapları bir daha okusun..." diyor. Benim hayatımda etkin olan kitapları son on yılda baştan sona gözden geçirdim, hiç birini okuyamadım. Ben kişisel değişimimi söylüyorum. Birincisi ben muhafazakâr değilim, ben hayatımı hiçbir zaman muhafazakâr olarak görmedim. Ama şunu kastediyorum, Türkiye'deki değişimi bu akademik değişime, okuma süreciyle ilgili eskiye göre daha rasyonel okumaya başladık. Ben kendimden hareketle söylüyorum. Bir değişim kati. Osmanlı bizim, Cumhuriyet bizim, genel okuma bu değişimi zorunlu kılıyor. Ben hiçbir öğrenciye Kadir Mısıroğlu'nu, Mustafa Müftüoğlu'nu asla okutmam ve okumalarını da engellerim.



Ama bu Türkiye'nin kendi tarihi ile yüzleşmesi lazım. Otururuz, Cumhuriyetin kuruluşunu tartışırız, ama bu reddetmek, çatışmak anlamına gelmiyor. Benim muhafazakâr diye ısrarla vurguladığım, çok abartı var, onun içindir. Öyle düşünüyorum, ama kişisel olarak ben baştan okudum. Mesela iki haftadır Atatürk'ün yazıp ettiklerini bir çalışmanın çerçevesinde tekrar okuyorum. Kafamdaki soru işaretlerinin birçoğu cevabını buldu. Meclisteki o gizli bilgiler var ya, meclis tartışmaları, kongre belgeleri falan, orijinali ile mukayeseli okuyorum, bir küçük çalışmam var. Kafamdaki soru işaretleri gitti demek her şeyi olduğu gibi kabul etmek anlamına gelmiyor. Bizim gerçeklerle yüzleşmemiz gerekiyor. Bu coğrafyada yaşıyoruz. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşız. Olumlu ya da olumsuz, değerlendirmemiz gerekiyor. Ben böyle düşünüyorum, düşüncelerimin de zaten akademik olmadığını söyledim. Teşekkür ediyorum.

#### SORU:

Öncelikle üç hocama da teşekkür ediyorum. Bekir hocam dedi ki, tarafsız olmak gerekiyor, Abdülhamid ya da Kemal Atatürk arasında bir çatışma olmaması gerekiyor, diye bahsetti. Ama bunları bahsederken hiç İttihat ve Terakki'den, subay kitlesinden bahsetmedi. Tarafsız olmak gerekiyorsa eğer bunlardan da bahsetmemiz gerekiyor, diye düşünüyorum. İttihat ve Terakki hakkında, Feridun hocamdan, en azından Cumhuriyet'in kurulmasına dair etkisinden bahsetmesini istiyorum.

#### Prof. Dr. FERİDUN ATA

Şüphesiz İttihat ve Terakki Cemiyeti Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve öncesinde etkinliği olan bir partidir. Partinin kurucuları 1880'lerden itibaren İkinci Abdülhamid döneminde muhalifler olarak ortaya çıkmış, sonra 1908 İkinci Meşrutiyet'le beraber partileşmiş ve on yıl boyunca Osmanlı'yı yönetmiş bir siyasî aktördür, siyasî



partidir. Şüphesiz bu partinin görevde olduğu yıllar, Osmanlı Devleti'nin en zor yıllarıdır. Bir yandan Balkan Savaşları, öncesinde Trablusgarp Savaşı, Dünya Savaşı'na giriş, ama devletin daha evvelden başlayan ki, 1881 Düyûn-u Umûmiye, yani Osmanlı Devleti'nin iflasını resmen ilan ettiği yıllardır. Daha geriye doğru 93 Harbi sonrasında ortaya çıkmış olan problemler, bütün bunları gören nesil, İkinci Abdülhamid'e karşı bir muhalefet anlayışı, sonra siyasî partileşme, fakat İttihat Terakki'nin en kırılğan noktası 1912-13 Balkan Savaşları sonrasındadır. Balkan Savaşları öncesinde İttihat Terakki Osmanlıcıdır, İttihâd-ı Osmanlıcılık anlayışına sahiptir. Ancak 1913'ten sonra daha çok millîlik vasfı öne çıkar. Millî ekonomi, millî eğitim, Türk Yurdu, Türk Ocakları'nın açılmış olduğu dönemlerdir. Dolayısıyla Balkan Savaşları sonrasında Balkan devletlerinin Osmanlı'dan kopma arzusu, ayaklanmaların, İttihat ve Terakki'yi daha millî politikalar üretmeye sevk etmiştir. Millî Mücadele'nin organizesinde ve kuruluşunda oldukça etkin bir güce sahiplerdir, diye düşünüyorum.

## ZELİHA BÜYÜKCENGİZ

*Eğitimci*

Çok saygıdeğer hocalarımız bize bu kadar değerli kıymetli bilgileri aktardığınızdan ötürü öncelikle teşekkürlerimi arz ederim. Benim sorum Yakup Kaya hocamıza olacak. Özellikle Mustafa Kemal Atatürk'ün manevi kızı Afet İnan Notre Dame de Sion Fransız Koleji'ndeki eğitimi esnasında okuduğu coğrafya kitabından Türklerin sarı ırk olduğuna, dolikosefal tanımlamasına rastladıktan sonra bu bilgiyi Mustafa Kemal Atatürk'e aktardığını söylediniz. Bu bilginin akabinde Mustafa Kemal Atatürk, 1930 yılında Türk Tarihinin Ana Hatları kitabını basılması ile sonuçlandırıldığını söylediniz. Bundan önce ise 1912'de Türk Ocakları kuruluyor. Türk Ocakları bünyesinde Türk tarihini inceleme heyet oluşturuyor, tetkik heyeti oluşturuluyor 1930'lu yılların başında. Ben öğretmenim, bu bilgilerin arkasında bizler eğitimci olarak tarihi araştırmaları da çok seviyorum. Özellikle bizler bu araştırmaları, bu eserleri daha fazla okumamız gerektiğini düşünüyorum. Özellikle Türk Tarih Tezi'nde, Türk Tarihinin Ana Hatları kitabını temin edip hem gençlerimizin hem de

bütün yetişkinler olarak özellikle okunması taraftarıyım ve bu kitapta, Türk Tarihinin Ana Hakları kitabında, özellikle vurgulamak istediğiniz nelerdir, sizden bunu rica edebilir miyiz, kısa çok kısa, öz olarak hangi kısımlardan daha fazla istifade edebiliriz?

### Doç. Dr. YAKUP KAYA

Özellikle genç arkadaşları ve eğitimcileri işaret ederek söyledim, aynı zamanda çok kıdemli, çok değerli hocalarımız var. Tabii geleceğimizin teminatı olduğu için ben hep böyle gençleri işaret ediyorum. Hocalarımızın zaten yeri ayrıdır, bakidir.

Türk Tarihinin Ana Hatları kitabı, Türk tarih tezinin temeli olan bir kitaptır. Sonra metal olarak çoğaltılmıştır. Tarih-1, 2, 3, 4 kitapları var ki, bugünkü büyük ölçüde liselerde, ortaokullarda okutulan kitapların mayasını biz o kitaplarda görüyoruz. Bu kitapların her bir başlığı apayrı bir değerdedir. Okuyacağız, yani bu tarih niye böyle şekillendirildi, hangi gerekçeyle şekillendirildi, ne murat edildi, ne amaçlandı ve ne kadar ulaşılabilmiş?

Bir millî tarih ortaya çıkarılmış. İnkılapları yapanlar aynı zamanda tarihi de bir anlamda yazmışlar. Bu sadece Türkiye'ye özgü değil, dünyada da bu buna benzer örnekler var. Ama özellikle Ulus devletlerde bu çok yaygındır. Bu aynı zamanda eleştirilmiş mi, eleştiriler gelmiş. Mesela İlhan Tekeli bunlardan birisidir, der ki; "Bu tez şeylerin ulus devlet sürecindeki tarih tezleri ki, dünyada örnekleri var bunun, Türkiye örneğindeki Türk tarih tezi örneğinden hareketle aslında bunların söyledikleri çok gerçek olmasa da kurgu sürecindeki yaşananların gerçekliği, olayı sosyal bir gerçeklik hâline getirmiştir..."





Böyle çok ciddi eleştiriler de yapılır bunlara. Bütün boyutları ile değerlendireceğiz, söylenenlerin hepsi veya oradaki bakış açısı yanlış demiyorum. Bunları okuyalım. Öğretmenlik yapıyoruz, ben on yıl öğretmenlik yaptım. Cumhuriyet tarihinin temeli oralarda yazılmış. Tarih-4, açıp okuyalım, temelleri oralar işte. Bunlar tekrar Atatürk'ün bütün eserleri olarak yayınlandı. Uzun yıllar baskıda değildi ve yayınlanmış durumda.

### Prof. Dr. HÜSEYİN MUŞMAL

**B**en bütün hocalarıma çok teşekkür ediyorum, çok uzun konuşmayacağım ama özellikle Yakup Kaya hocamın ele aldığı Türk tarih tezi noktasında bir iki cümle söylemek istiyorum. Bu sadece Cumhuriyet dönemine has bir durum değildir. Yani öyle bir algı ortaya çıkmasın, bütün iktidarlarda, bütün devletlerde, bunu Osmanlılarda da görürüz. Kroniklerde de çok rahat bir şekilde propaganda yapılır. Selçuklu'da da görürüz bütün kroniklerde bunları anlatılır. Hatta gerçeküstü hadiseleri dahi kroniklerde görebilmek mümkündür.

Osmanlı'nın kuruluşu ile ilgili anlatılan bütün hikâyelerde devlet kendi bütünlüğünü korumak ve meşruiyet ortaya koyabilmek için bu tür propagandaları yapmıştır. Türk tarih tezi de aslında Batılıların Türk toplum üzerindeki Şark meselesinin uygulamalarının sonucunda Anadolu topraklarında arayış içerisinde oldukları Helenizm, Yunan medeniyetiyle ilişki kurmasının sonucunda Gazi ve Gazi'nin ortaya çıkardığı ekip, sizin de bildiğiniz gibi, bu topraklardaki hakimiyetimizin daha derinlere ulaştığının tespiti ve eski Türk tarihi ile bağlantıyı ortaya koyabilmek üzerine de aslında ciddi bir arayışı ve meşruiyet arayışını ifade eder. Bunu bir bütünüyle yanlışlar zinciri olarak görmek, yeni bir tarih inşası olarak değerlendirmek ki öyle yapmadınız, doğru değildir kanaatindeyim. Böyle bir katı sunmak istedim teşekkürler.



**Doç. Dr. YAKUP KAYA**

Zaten konuşmamda da söylemiştim, Vakanüvislik geleneğininde vakanüvisler sarayda bir görevlidir, İlmîye'ye bağlı bir görevlidir. Resmi görevlidir, maaş alıyorlardı. Cumhuriyet döneminde bu kaldırıldı. Şimdi diyelim ki Mustafa Naima Efendi'ye düşen görev, Âşık Paşaoğlu'na düşen görev mesela padişahı onure etmek ve onun döneminde, saltanatı döneminde yaşanan hadiseleri ne yapmak, vakaları kaydetmek, bunları kaydetmektir. Demek ki siyasal iktidarı, mevcut yönetimi, iktidarı meşruiyet zemininde bir şekilde ifade etme görevi ve misyonu da verilmiştir tarihçilere. Cumhuriyet devrinde de bunun olmasını ben tabii görüyorum, onda sorun yok zaten. Günümüze kadar ve dünyada da örnekleri vardır, ama şöyle bir parantez açarak nokta koymak istiyorum. Her ihtilal döneminde ya da inkılap döneminde zaten üniversitelerden hocalar gider. Mesela İstanbul Üniversitesi'nden o kadar hocayı biz ihraç ediyoruz. Yüzden fazla hoca var orada, sayabiliriz, onların yerine Almanya'dan falan bilim adamları geliyor, onlar ikame ediliyor. 1933 Üniversiteler sürecinde oluyor. Türk tarih tezini eleştirdiler diye. Zeki Veli de örneği var. Biz eleştiriye, eleştiri kültürünü, eleştirel düşünme yetimizi kaybedersek bir bilim adamı olarak, hepimiz bilim insanıyız ve onun için buralardayız. Gerçek bir bilime, gerçek bir yargıya ve istenilen ideal ölçütlerdeki bilimsel bir sonuca ulaşamayız. O yüzden eleştiriye her zaman bir kenarda tutmalıyız, ama bu eleştiri yıkıcı olmamalı, yapıcı olmalıdır. Dolayısıyla sizin söylediğinize katkı olarak söyledim. Birbirimizi zaten anlıyoruz, gençlerimize de tavsiyelerimizi söyledik.



BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E R

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlediği konferansta Prof. Dr. Bekir Biçer, Prof. Dr. Feridun Ata ve Doç. Dr. Yakup Kaya, Cumhuriyetin 100. Yılında modern tarihimizi anlattı.

## Türkiye Cumhuriyeti, Kopuşlar Olsa Bile Osmanlı'nın Devamıdır

Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin Varsa Adres Belli" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin üçüncüsünde bu hafta "Cumhuriyetin 100. Yılında Modern Tarihimiz" konuşuldu. Prof. Dr. Bekir Biçer, Prof. Dr. Feridun Ata ve Doç. Dr. Yakup Kaya'nın katıldığı panel Tantavi Kültür Sanat Merkezinde yapıldı.

TYB Konya Şubesi Yönetim Kurulu Üyesi Zafer Karakuş'un hazırlayıp sunduğu panelde selamlama konuşmasını yapan TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu "Yazarlar Birliği, Konya'nın kültürüne, sanatına, edebiyatına katkı yapmaya güzellikler sunmaya devam ediyor, şehrin ruhuna iyi şeyler üflüyor. Şaşaadan, gürlütüden, patırtıdan, kavgadan, aşırı reklamdan,



şmartılmış ve köpürtülmüş çalışmalarından uzak, karınca kararınca yürümeye devam ediyor. Biz Yazarlar Birliği Yönetimi, üyeleri, katılan hocaları olarak bir şeyi biliyoruz; bu şehir kadim bir şehir, bu şehrin geleceğine bugünden yarına iyi şeyler söylemek lazım, bildiğimiz güzellikleri aktarmak lazım ve yeni nesiller bunları görüp duyması lazım diyoruz. İyi ki Yazarlar Birliğinin bugünkü Cumhuriyetin 100 Yılında Modern Tarihimiz programına geldiniz. Hoş geldiniz, hoşluğa geldiniz, hoşluklar getirdiniz, saygılar sunarım...” dedi

Programın ilk konuşmacısı Prof. Dr. Biçer “Bu coğrafya bizim, bu topraklar bizim, bunu coğrafyanın tartışması için söylemiyorum ama bazı sorunları yeni baştan gözden geçirip bunları daha rasyonel bir temelde değerlendirip bu coğrafyada yaşamayı öğreneceğiz. Yoksa başımız sürekli belaya girecek. 20 yüzyılın ilk çeyreğini bitirdik, yükseliş döneminin haritasıyla Cumhuriyet döneminin haritasını yan yana koyup modern dönemde yaşayan öğrenciye bu coğrafyada bu toplumla barışık yaşamayı öğretmek yerine hala Osmanlı konuşmak bana çok mantıksız geliyor. Aynı







cümleyi defalarca söylüyorum. Daha gerçekçi, daha rasyonel olarak yakın tarihle barışmamız gerekiyor..." dedi.

Prof. Dr. Ata "1918 yılında Kasım ayında itibaren bir Osmanlı Devleti fiilen yoktu, resmen varlığının da bir hükmü ve önemi kalmamıştır. Lozan'la ilgili tartışmalar yaşanırken elbette aklımızda bir takım soru işaretleri vardı. Ben bu tartışmalara teorik ve akademik bir zeminde cevap vereceğim. Lozan Antlaşması 24 Temmuz 1923 tarihinde imzalanmak suretiyle bugünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin temelleri atılmıştır. Uluslararası hukuka göre anlaşma dediğimiz zaman genellikle arasındaki hak ve görevleri belirleyen, mevcut



durumu değiştiren veya kaldıran yazılı anlaşmalardır. Tabii devletler arasındaki bu anlaşmalar bu imzalar birinci derecede öneme sahiptir. Belli bir şartı taşınması gerekmektedir, o da şudur; anlaşmayı yapan devletlerin muhakkak hür ve müstakil olması gerekir. Lozan Diploması alanından mümkün olanın yapılabildiğinin bir sonucudur. Altını çiziyorum, istenilen ve arzu edilenin gerçekleştiği ve yeni devletin güvenliği ve bütünlüğü için gerekli olanın elde edildiği bir sonuç belgesi değildir. Yani istemiş olduğumuz Arzu ettiğimiz ile gerçekleşen aynı şey değildir. Yapılan diplomatik bir başarı idi ancak bu arzu ettiğimiz bir şey değildi..." dedi.

Doç Dr. Kaya "Türkiye'deki Tarih öğretimi ve metodolojisinin cumhuriyetin kuruluşundan sonra nasıl şekillendiği üzerine bilgi vermeye çalışacağım. Türk tarih yazarı olarak bildiğimiz 1930'lu yıllara damgasını vuran ve erken Cumhuriyet devrinde Atatürk'ün sağlığında bir inkılap önderi olarak, bir devlet kurucusu olarak, bir rejim önderi olarak, bizzat Atatürk'ün başkanlık ettiği kurullar toplanarak uzun uzadıya Türk tarihi ile ilgili etütler yapmışlar





ve bir Türk tarihçesi ortaya çıkarmışlardır. Hasan Bülent Kahraman'ın Türk Siyasetinin Yapısal Analizi kitabını okurken güzel bir tespitine rast geldim, şöyle diyor; Tam bir Kopuş ve tam bir devam süreklilik şeklinde söyleyemeyiz ama Kopuş içerisinde süreklilik ve süreklilik içerisinde kopuşun yaşandığı hadiseler, durumlar vardır..." dedi.

Programın sonunda konuşmacılara katılım beratlarını TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, TYB Konya Şube Başkan Yardımcıları Prof. Dr. Ahmet Çaycı ve Doç. Dr. Ahmet Akman, Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu takdim etti.

Video İzleme Linki:

<https://youtu.be/A2mXyD-JEpE>



Cumhuriyet'in 100. Yılında

TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYECİLİĞİ  
MODERN TARİHİMİZ

**TÜRK ROMANI**

TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ  
TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI

Cumhuriyet'in  
100. Yılı

**TÜRK ROMANI**





Prof. Dr.  
**Kemal  
Kahramanoğlu**

Dr.  
**Gülsün  
Koçer**



**İsmail  
Özen**

Düzenleyen:  
**Dr. Sena Küçük**

 16 Eylül

 14.00

 İl Halk  
Kütüphanesi

 TYB Konya Şubesi  
 Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

**CANLI  
YAYIN**

 Türkiye  
Yazarlar  
Birliği  
Konya Şubesi

 TÜRKİYE  
YAZARLAR  
BİRLİĞİ  
KONYA ŞUBESİ

**2023**

## Dr. SENA KÜÇÜK

*Sunucu*

Türkiye Yazarlar Birliği'nin 2023 Yılı Etkinlikleri kapsamında "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Romanı" başlıklı programına hepiniz hoş geldiniz.

Konuşmacı hocalarımıza değerli vakitlerini ayırıp bizlere bilgi hazinelerinden nasıpdar etme lütfunda buldukları için teşekkür ediyoruz. Ayrıca böyle bir tatil gününü sosyal, kültürel bir etkinlikle çoğaltma ve toplantımıza teşrif etme lütfunda buldukları için dinleyicilerimize teşekkür ediyoruz.



Son olarak da Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesinin mensuplarına Konya'da, Konya'nın kültür ikliminde önemli bir yer edinen Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesine, mensuplarına, programda emeği geçen herkese teşekkür ediyoruz.

Öncelikle programımıza katkıda bulunacak konuşmacı hocalarımızın kısa biyografilerini anlatmakla başlamak istiyoruz.

Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu hocamız, Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalında Öğretim Üyesidir. Lisans eğitimini Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesinde Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümünde bitirdi. Ardından hocamızı Konya'ya transfer olmuş görüyoruz ve bu mutlu tesadüfe, bir öğrencisi olarak, her zaman gerçekten teşekkürle karşılık vermemiz gerektiğini düşünüyoruz. 1998'de Konya'da öğretmenlik yaparken Eski Türk Edebiyatı alanında başladığı lisans öğretimini 1998'de



yardımcı doçent, 2012'de doçent ve 2019'da profesör olarak sürdürüyor hocamız. Tezleri Ahmed-i Dâî ve Sâmi üzerinedir.

Hocamızla program öncesinde konuştuğumuzda biyografisine ilişkin sadece Samsun Çarşambalı olduğunu söylememizin yeterli olacağını söylemişti. Gerçekten biz de onu Karadeniz'in bir toplamı olarak görüyoruz ve Konya'da, Konya'nın bir parçası olduğunu artık yıllar içinde söylemekten gurur duyduğumuza ifade etmek istiyorum. Bunun dışında hocamızın kitaplarla kurulu bir dünyası var ve bu dünyanın verimleri bize Şairane Barınmak, Neydeki Sırlar, Modernliğin Gölgesinde Divan Şiiri, Divan Şiiri Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma gibi adlar altında yansımıştır. Bunun dışında birçok kitap, makale ve bildiri çalışmaları bulunmaktadır. Hocamızın çalışmaları klasik şiirimizi ölü bir alan gibi gören kanonik yaklaşımı yıkmaya ve divan şiirinin modern dünyadaki işlevini sorgulamaya yönelik ve bu haksız şekilde değerden düşürmeye karşı onun yüksek değerini, felsefi ve fikri temellerini ortaya koymaya yöneliktir ağırlıklı olarak.

İkinci konuşmacımız yine aynı bölümde Dr. Öğretim Üyesi Gülsüm Koçer hocamızdır. Kendisini çağdaş Türk ve Dünya Edebiyatının dolambaçlı yollarına adanmış bir isimdir. Ama bu dolambaçlı yollarda kaybolmadan yürümüş ve yine biz öğrencilerine rehber olmuş bir hocamızdır. O da Doğunun toplum için var olmak prensibi ile adını öne çıkarmayı gereksiz gören bir hocamızdır. Onu da biz yıllar içinde sadece önemli, örnek alınacak bir hoca olarak tanıdık. Ama onun Konya Ereğlili olduğunu ve Konya'ya yürekten bağlı olduğunu biliyoruz. Bunun anlamı Konya ile ilgili çalışmalarının önemli bir yekûn tutması, bunun da Konya kültür ve sanat tarihine önemli katkılar sunduğunu belirtmek isteriz. Yine Selçuk Üniversitesi'nde yaptığı yüksek lisans eğitiminde Kurtuluş Savaşı oyunları üzerine yaptığı araştırma, doktora düzeyinde de İsmet Kür üzerine çalışmaları bulunmaktadır. 2016'dan bu yana Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesinde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

Hocamızın da Türk Tiyatrosunda Millî Mücadele, İsmet Gür'ün Hayatı Eğitimciliği ve Çocuk Edebiyatına Katkıları, yine bunun dışında Halit Ziya'nın Oyunları, Konya'ya ilişkin

Celalettin Kişmir Rehberi, Konya İş Ocağı, Ahmet İhsan'ın Romanları, Hak Yolu, Şahap, Ufk-u Âtî Üzerine, Konya Halkevleri üzerine çok yoğun çalışmaları bulunuyor. Verdiği dersler, onun ne kadar zorlu bir alanda mücadele ettiğini de ortaya koyacak çeşitliliktedir. Bunlardan bazıları Çağdaş Türk Edebiyatları, Batı Edebiyatı, Tiyatro Bilgileri, Yeni Türk Edebiyatı, Çocuk Edebiyatı, Postmodernizm ve Türkiye'de Postmodern Edebiyat, Türk Tiyatro Tarihi, Eleştiri Kuramları ve Postmodern Eleştiri gibi sıralanabilir.

Bir diğer katılımcı konuşmacımız İsmail Özen, yine ortak noktası Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği olan bir isim. Yazarlık ve öğretmenlik gibi iki zorlu alanda mücadele eden bir isim. O da Konya'da doğmayıp Konyalı olanlardandır. Balıkesir Burhaniye doğumlu, ilkokulu ve ortaokulu İvrindi'de okumuş. Liseyi parasız yatılı olarak Balıkesir'de tamamlamış. Parasız yatılı okumanın kendisine ayakta kalmayı öğrettiğini ifade ediyor yazarımız. Çocukluk hikâyelerindeki fon İvrindi ilçesidir.

1991'de yolu Konya'ya düşüyor ve bir daha ayrılmıyor. Kendisi de Konya'nın bir parçası olduğunu, Konya'dan bir müddet uzaklaştıktan sonra Konya'ya dönüşünde bir rahatlama duyduğunu ifade ederek ortaya koymuş oluyor. Yazdıklarında Konya bulunuyor. Çocukluğundan itibaren kitaplarla kurulu bir dünyası var onun da. Yazmanın, bu yoğun okuma ediminin doğal bir parçası olduğunu görüyoruz yazarda. İlk öyküsü Düş Bozumu başlığını taşıyor ve kendisinin editörü olduğu Aşiyen dergisinde çıkmıştır. Öykü ve yazılarını Mahalle Mektebi, Postöykü ve İtibar dergilerinde yayınlıyor. İlk kitabı 42 yaşında basılıyor. Bu da okumaya ne denli önem verdiğini gösteriyor ve yazmanın artık okumanın doğal bir uzantısı olarak hayatında yer ettiğini görüyoruz. Kitapları Günler Ne Kadar Kısaldı, 10 öyküden oluşan 2013 tarihli bir kitaptır. Babamın Şarkısı, 13 öyküden oluşan 2016 tarihli kitabıdır. Romani Karlı Bir Gece Vakti, 2022'de basılmış.

Öykü'yü çok disiplinli bir tür olarak tanımlıyor yazarımız. Onun içine her şeyi dâhil edemediğimizi, fikrî altyapının daha çok romanla ifade edilebileceğini belirtiyor. Bu bağlamda roman yazmaya niyet ettiğinde romanın çok zorlu bir tür olmasına

karşın bu alanda yürümek için etrafındaki bütün arkadaşlarına da roman yazdığını söylediğini aktarıyor ki, yolundan dönemesin. Romanını 28 Şubat'a ilişkin bir kayıt düşmek, araştırma ihtiyacı duyurmak okurlarda, dostlarına bir selam göndermek, artık yoğun yaşanmadığını düşündüğü aşkı anlatmak, aileyi, dostluğu, Alzheimer hastalığını, Konya'yı, Konya sokaklarını anlatmak için yazdığını söylüyor ve bununla bize konuşması hakkında da bir ipucu veriyor.

Şimdi hocalarımızın bizlere sunacağı konuları aktararak kendilerini takdim etmek istiyorum. Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu hocamız Divan Şiirinden Romana Geçiş konusunda bizleri aydınlatacaktır.

Edebiyat, bildiğimiz gibi, insanın var oluşuyla ortaya çıkan bir etkinliktir. Çünkü insanı diğer varlıklardan ve canlılardan ayıran temel iki özellik; düşünmek, hayal kurmak ve konuşmaktır. Bu bağlamda konuşmak, söyleşmek, anlatmak bir ihtiyaç olarak insan yaşamında var olmuş ve edebiyat insanın en doğal ve değerli faaliyetlerinden birisidir. Bu bağlamda edebiyatın öteden beri var olageldiğini biliyoruz. Ama bu çeşitli formlar altında, başlangıçta şiir daha baskınken sonraki yüzyıllarda roman türü ile anlatma ihtiyacı karşılanmış, ama bu romanın birdenbire ortaya çıkmış bir tür olduğunu elbette ifade etmez. Şiirle daha önceki edebiyat birikimi ile çok yakından bağlantılıdır. Kemal hocamız bu konuda bizleri aydınlatacaklar.

Edebiyatın bazıları tarafından görüldüğü gibi, boş zamanları değerlendirmeye bir eğlence olarak görülmediğini, hayatı değiştiren, dönüştüren, önemli bir etkinlik olduğunu biz biliyoruz.

Gülsüm Hocamız da edebiyatın, romanın bu yönüne ışık tutacak şekilde, bunun bir alt teması olarak Cumhuriyete Kadar Türk Romanında Kadın meselesini ele alacak. Biraz önce bahsettiğimiz gibi edebiyatı, hayatı yansıtan bir ayna gibi tanımlamak öteden beri yapılagelen bir tanımdır. Bu bağlamda hayatın gerçeklikle ilişkisi her dönemde sorgulanmış ve bu bir temel kriter olarak ortaya konulmuştur. İsmail Özen üstadımızda Türk romanının gerçekliği konusunda bizlere Türk romanı konusunda bir pencere açacaklar.

Kendilerini kürsüye davet ediyorum, buyurun hocalarım.



## DİVAN ŞİİRİ VE ROMAN İLİŞKİSİZLİĞİ

Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU

**H**oş geldiniz diyorum, Sena hanım aslında neleri anlatacağımızı bildirdi, hem de detaylı bir şekilde. Dediği gibi ben biraz daha klasik Türk edebiyatçısı olunca Divan şiiriyle roman ilişkisi, daha doğrusu ilişkisizliği üzerine bir sohbet edeceğim. Bizde divan şiiri, biliyorsunuz, Osmanlı'nın kuruluşu ile başlar, Osmanlı'nın yıkılışıyla sona erer. Yani bir imparatorluk edebiyatıdır divan şiiri. Hoca Dehhânî ile başlatılır, Tanzimat'la beraber sona erdirilir. Divan edebiyatının başat türü şiirdir. Hani içerisinde nesirler vardır, şehren-gizler gibi, tarihler gibi, seyahatnâmeler gibi, ama merkezi şiiri oturtmuştur.



Neden şiiri oturtulmuştur?

Onun üzerinde duracağım, daha doğrusu şöyle söyleyeyim, bunu Cemil Meriç'in meşhur Bu Ülke kitabı vardır, okumuşsunuzdur, orada bir bölüm var "Divan Şiirinde Niçin Roman yok?.." diye. Fakat üstat, laf aramızda, Allah rahmet eylesin, biraz retori, belâgatın etkisiyle, biraz anogramik şeyler söylüyor gibime geliyor, biraz da onun üzerinde duracağım. Aslında şiir çok eski bir türdür. Yani müzikle beraber doğan bir türdür. Müzikle iç içedir. Daha sonra şiirle müzik birbirinden ayrılıyor. Lirikizm dediğimiz şey aslında şiirle müziğin iç içe girişidir. Daha sonra şiir ile müzik ayrılıyor. Şiir kendi müzikalitesini kendi muhtevasından almaya çalışıyor. Divan şiirine gelince dediğim gibi, şiir üzerine bir dünya kuruyor. Diğer türler biraz akim kalıyor. Tanzimat'la beraber roman türü ön plana çıkıyor, şiir biraz geride kalıyor. Aslında Tanzimatçılar da şairdir, ama aynı zamanda yani şiirin yanında diğer türlere de bir açılım sağlıyorlar.

Bu sefer şunu söyleyebiliriz, neden Divan şiirinde roman yok?

Bir defa roman, aydınlanmanın ürünüdür. Burjuvazinin ürünüdür. İmparatorlukların yıkıldığı, yepyeni bir dünyanın kurulduğu, şehirleşmenin olduğu, rasyonalitenin olduğu, bireyin ortaya çıktığı bir türdür. Dolayısıyla böyle son 200-300 yıllık bir zamanın ürünüdür roman. Adı üzerinde Novel diyorlar romana. Novel, yeni demek aslında. Yani yeni bir türdür ve tür olarak nereden başlatırlar, biraz Don Kişot ile başlatırlar. İsmail Özen hocam o konuya temas edeceği için ben fazla girmeyeceğim o konuya. Diğer türlerle romanın farkı nedir, üzerinde çok fazla durmayacağım. Daha çok roman türünün bizde gelişmemesinin, Divan şiirinde son dönemlerde en azından oluşmamasının sebebi üzerinde duracağım. Dolayısıyla bizde roman yok, Tanzimat'a kadar roman yok bizde. İlk roman, Tanzimat'la ortaya çıkıyor. Daha doğrusu bir de şey derler, yani roman türünün ortaya çıkışı bir itiraf kültürüdür. Mesela Hıristiyanlıkta bir itiraf kültürü vardır. Yani insanlar kendi iç dünyalarını bireysel olarak itiraf ederler. Bizde itiraf kültürü yoktur, denir. Bütün bunlar böyle hani romanın olmamasının sebeplerinden bir tanesi de budur. Enteresandır Edward Said var meşhur, duymuşsunuzdur, Oryantalizm kitabıyla meşhurdur Edward Said. Daha doğrusu Başlangıçlar kitabında; "Arap edebiyatında roman vardır, ama roman Arap edebiyatına ait bir tür değildir..." diyor. Çünkü "Araplar, romanı Batıdan almışlardır..." diyor ve o şekilde gelişmiştir. Peki niçin diyor, Arap edebiyatında da roman yok, bizde olmadığı gibi. Batıdan gelen bir tür. Enteresandır, sebebini şeye bağlıyor, yani roman diyor aslında Batıda, boşluğu olan bir toplumun doldurmak için ürettiği bir türdür, diyor. İslâm, tamamlanmış bir dindir, dolayısıyla boşluk tanımadığı için, yani hakikati aramaya gerek kalmadığı için roman yoktur, diyor. İslâm dünyasındaki edebî türler bir hakikati aramadan ziyade bir süsleme üzerine kurulmuştur, der. Binbir Gece Masalları'ndan örnek verir. Bunu şey alıyor Teregiltın, Edward Said'in bu tespiti alıyor, daha da farklı bir alana aktarıyor. "Bazı kültürlerde baba metinler vardır, ana metinler vardır. Bu baba ve ana metinler, kendisinden sonra gelen metinleri hadım eder..." diyor. Yani bir aşağı derecede kalıyor, düşük kalıyor, diyor. "Bu anlamda Kur'ân, kendisinden sonra gelen türleri hadım etmiştir..." diyor.

Buna Hilmi hoca karşı çıkıyor ve haklı olarak; “Eğer Kur’ân kendisinden sonra gelecek türleri hadım edecekse, niye şiiri hadım etmemiştir?...” diyor. Çünkü şiir, kültür olarak merkeze yerleşmiştir. Hatta şiir medeniyettir bizim medeniyetimiz, şiir ve musiki medeniyettir. Dolayısıyla burada bir eksiklik var, bayağı bir tamamlaması gereken bir tespit var. Ama şöyle de söylenebilir, bir başka boyutta şu; Batıdaki kutsal kitaplar bizim söylediğimize göre veya kendileri de söylüyorlar, tamamlamamış metinlerdir. Dolayısıyla ilave edilebilecek noktaları vardır. Ama Kur’ân’a ilave edilebilecek bir şey yoktur, algısı vardır. Bir başka boyutu da şunu diyorlar; aslında bu diğer kutsal kitaplarda da var, ama mesela Tevrat’ta da var, İslâm’da direk yoksa da şey olarak var, hadislerde ve gelenekte var. Tasvir yasağı vardır. Bir şeyi somutlaştırmak, bir gerçeği somutlaştırmak yasaktır, putperestliğe girer. Dolayısıyla bizim toplumda, yani İslâm toplumunda heykel, resim gibi öyle çok somut sanatlar gelişmemiştir. Onun yerine daha çok süslemeci sanatlar, böyle hat gibi, ebru gibi, minyatür gibi, gerçeği olduğu gibi aktarmayan, perspektifi olmayan, ekşiği tamamlayacak bir konumda olmayan türleri geliştirmiştir. Ne zaman biz Batılılaştık, işte ondan sonra bu türler de girmeye başlamıştır. Aslında romana da baktığınız zaman, roman da gerçekliğin bir tasviridir. Yani hayatı bir kitaba aktarıyorsunuz. Hatta şöyle derler, Batıda kimdi, şimdi adını unuttum, “Romancı, Tanrı’nın maymunudur...” diyor. Yani sanki böyle Tanrı’yı taklit eder, oturur merkeze bir takım insanlar yaratır tabiri caizse, onlara kader tayin eder. Öldürür, diriltir, her şeyi yapar. Yani kendisi merkeze oturmuş, onun için “Tanrısal anlatım” dediğimiz şey. Bu da mesela Doğu psikolojisine uygun değil diyor. Yani bizde bir sanatkâr çıkıp da böyle bir psikoloji ile bir eser üretemez, üretemezsin diyor. Dolayısıyla dikkatinizi çekerse bizim klasik türlerde tasvir yoktur. Şiir de aslında baktığınız zaman tasvirî bir dildir. Bizdeki divan şiiri tasvire dayanan bir şiir değildir, çok soyuttur. Mesela insan çizemezsiniz divan şiirinde. Hatta güzelin bile somut hali yoktur. Soyuttur güzel. Hatta cinsiyeti bile meçhuldür. Siz bakmayın başka türlü düşünenler var, ama cinsiyeti bile meçhuldür klasik şiirde güzelin. Çünkü güzelliği, sadece ilahî bir güzelin yansması olarak görmüştür. Bu her yerde yansır. Dolayısıyla bunu somutlaştırarak resmederek anlatmak, tabiri caizse, bir çeşit yasak gibidir. Veya işte o yasak dediğimiz



algı belki de insanları biraz daha soyut sanata yönlendirmiştir. Bizde dediğim gibi klasik şiirdeki o nesir de gelişmiyor bu sefer. Hatta şöyle der Cemil Meriç; “Nesir, medeniyetin meyvesidir ve aydınlanmanın ürünüdür...” Bizde nesrin gelişmemesinin sebeplerinden biri de aslında budur. Nesir de bizde süslemeci olmuştur. Mesela bizdeki nesir eserlerine baktığımız zaman o da şiirin etkisi altındadır. Seci deriz. Duymuşsunuzdur yani iç kafiye, nesirde bile kafiyeye başvurulmuştur. Dolayısıyla bir şey anlatmaktan ziyade bir hüner göstermek üzerine oturmuştur. Bunda şöyle bir şey var, bizim toplum birdenbire tabiri caizse Tanzimat’la beraber hatta Tanzimat’tan da önce Batıyla karşılaşılıyor. Hatta meşhurdur bilirsiniz, 1728 yılında Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi, Paris’e elçi olarak gidince oradaki tiyatroları görüyor, şaşırıp kalıyor; “Hayatı olduğu gibi sahneye yansıtıyorlar...” diyor. “Eğer kasapsa, etle beraber geliyor sahnede rolünü oynuyor...” diyor. Görünce şaşırıyor, nasıl gerçeklik ve hayat böyle bir şeye yansıtılır, diyor. Çünkü bizde yansıtma dediğimiz şey o anlamda sakıncalıdır. Dolayısıyla Batıda o zamandan başlıyor. Namık Kemal, Tanzimat’ın en meşhur aydınıdır, o da mesela; artık şehirden uzaklaşmamız lazım diyor. Batıda edebî eserler var, ben biraz da mealen söylüyorum, kendi sözleriyle söylenebilir, batıda öyle edebî eserler var ki, hayatı olduğu gibi yansıtıyor. Oysa bizim şairlere bakın, bir ayağı Merih’de diyor, öbür ayağı Ay’da diyor. Ağladı mı, diyor bütün dünyaya yayılır... Böyle garip bir âlem diyor ve şair aslında güçsüzdür, ama o güçsüzlüğüyle bütün dünyayı yakalamaya çalışır. Dolayısıyla

Batıdaki o romanların taklidi romanlar yazıyor, tiyatroları yazıyor. Artık realite ile buluşalım, diyor. Şiirle yürümez, tabiri caizse, şiirle bu medeniyet yürümez, diyor. Dolayısıyla bir şey başlıyor, yani bizde tasvir dediğimiz tür de başlıyor. İşte roman da bunun neticesidir aslında. Başka bir boyutu daha var işin, mesela Cemil Meriç, "Bu ülke 1789'dan beri su alan bir gemidir..." diyor. "Sadece Batı'nın değil, ihtiyar Şark'ın da sonudur..." diyor.

Niye?

Ondan sonra bir bakıyorsunuz, aydınlanma döneminde farklı bir toplum, Orta Çağ'ın bütün o algıların dışında rasyonel, pozitivist, determinist, ilerlemeci bir dünya oluşuyor. Bu dünyanın arkasında bir burjuvazi oluşuyor, şehirleşme oluşuyor, felsefe, nesir ortaya çıkıyor. Dediğimiz gibi hayat, realist romanlar, naturalist romanlar ortaya çıkıyor. Hayat olduğu gibi eserlere aktarılıyor. Mesela Rönesans dediğimiz zaman aklımıza resimler gelir, o resimlerde biliyorsunuz canlı haldedir, tablo halindedir. Yani birebir, hatta bazen kuşlar gelip gerçek zannedip üzüm yemeye çalışıyorlarmış. Yani o kadar gerçekçi resimler yapılıyor. Rönesans ile beraber işte resimdi, tiyatroydu, felsefi dil, dolayısıyla şiir biraz geriliyor. Mesela Orta Çağ'a aslında baktığınız zaman sadece bize ait olan da değil, Orta Çağ'daki Batının büyük klasikleri de manzumdur aslında. Büyük klasikler de manzumdur. Yani Dante'nin İlahi Komedyası manzumdur, Shakespeare manzumdur, John Milton manzum yazar, yani nesir aydınlanma ile beraber geliyor. İşte biz de Tanzimat'ı bizim Türk aydınlanması diye düşüneceksek nesir de bize o zaman geliyor. Nesirle beraber bizde de aslında burjuvazi olmadan bir burjuva edebiyatı, hatta ansiklopedi olmadan bir felsefe, vs. En önemli özelliği de burjuvaziyle beraber aristokrasinin yıkılması, saray sanatının ortadan kalkması ve daha böyle millî edebiyatın, burjuva edebiyatının, ferdin/bireyin ön plana çıktığı edebiyatın görüldüğü bir dönemdir o dönem. O bize de geliyor, ama şöyle söyleyeyim, bizde hani burjuvazi yok, bizde birey ön plana çıkmaz, deniliyor. Yani bizim toplumda felsefe biraz arka planda kalmıştır. Birey ön planda çıkamaz, burjuvazimiz yoktur. Dolayısıyla hani biz Batıdan aldığımız bu türü, arkasındaki bu sebepleri yaşamadan romana atlamışız. O yüzden bizim roman biraz akimdir. Tanpınar öyle der, yani itiraf kültürümüzün olmadığı, bireyin çok



fazla ön plana çıkmadığı, burjuvazinin olmadığı bir toplumda roman sadece taklidî olur. Dolayısıyla Tanzimat romanı da tabiri caizse, çok derinliği olmayan, psikolojik tahlilleri çok fazla güçlü olmayan, biraz taklidî, hatta şöyle söyleyeyim, biraz da böyle geçmişten kaynaklanan iyi kötü arasındaki kavgalar üzerine kurulmuş romanlardır. Cemil Meriç şöyle diyor; yani problemlerini halletmiş bir toplumun roman gibi hayalî çözümlere ihtiyacı mı var, diyor. Osmanlı kılıçla her şeyi hallediyordu, diyor. Bana biraz böyle retorik geliyor. Aslında baktığınız zaman demin dediğim gibi, romanın doğuşunun arkasında bireyin doğuşu, burjuvazinin doğuşu, felsefenin ortaya çıkışı, aydınlanmaydı, hatta okuma yazma, matbaanın bulunuşu, siyasal gelişmeler bile bununla alakalıdır. Çünkü demokrasiyle beraber bireyde ön plana çıkıyor. Dikkatinizi çekerse mesela geçmiş toplumlarda birey yoktur, reaya vardır. Yani tabiri caizse kuru kalabalık vardır. Dolayısıyla romanın arka planında bir yığın sebepler vardır. Yani sadece Osmanlı'ya romanın geç gelmesi, güç gelmesi, hatta şöyle söyleyeyim, bu Tanpınar'ın tespitidir, 1935 yılında ilk cümlesi şudur; "Bizde roman yoktur..." diyor. Yani Tanzimat'ta, Servet-i Fünûn'da bir sürü roman yazılmış. "Hayır, Batılı ürünlere bakarsanız, bizinkiler onun yanında roman kabul edilmez..." diyor. Ama daha sonra kendisi bana göre dünya çapında romanlar





yazmıştır. Yani Nobel'i hak edecek adam Tanpınar'dır aslında bizde. Siz bakmayın ki, bizde roman okuyucusu da kaliteli olmadı. Okuma yazmanın az olduğu bir toplumuz. Matbaanın geç geldiği bir toplumuz. Kamuoyunun çok fazla gelişmediği bir toplumuz. Dolayısıyla roman bizde biraz böyle tabiri caizse şiirin yanında akim kalmıştır. Dolayısıyla bizde dikkatinizi çekerse mütefekkir dediğimiz insanlar, hani mütefekkir sayabileceğimiz insanların düşünce merkezine gene şiir oturmuştur. İsmet Özel şairdir, Sezai Karakoç şairdir, Yahya Kemal şairdir, Tanpınar şairdir, Nazım Hikmet şairdir. Baktığınız zaman biz şiirde geliyoruz gene. Son zamanlarda Nobel'i Orhan Pamuk'la aldık, ama o da şaibeli oldu nedense. Yani roman türünü diğer türlerden ayıran esas sebepleri ben biraz bahsettim. Şimdi romanda gerçekçiliğin nasıl oluştuğunu herhalde İsmail hocam anlatacak, ben o konuya girmeyeceğim. O zaman ben konuşmamı burada bitireyim, şimdi dediğim gibi yani ben Osmanlı'daki hani divan şiirinde niçin roman yok üzerinde durdum, bunun arka planında bir yığın sebepler var. Sadece tek bir sebep değil, ama mesela roman türünü diğer türlerden ayıran esas merkeze gerçekçilik oturduğuna göre, çünkü şöyle söyleyeyim, Auguste Comte diyor ki; Teolojik dönem vardır, Metafizik dönem vardır, Pozitif dönem vardır, diyor. Orta Çağ Metafizik döneme denk geliyor, İlk Çağ Teolojik döneme denk geliyor, Aydınlanma Pozitif döneme denk geliyor. Pozitif de rasyonalitenin, gerçekliğin ön plana çıktığı metafizik meselelerin artık askıya alındığı bir dönemdir. Dolayısıyla roman birazda da böyle pozitifizmin geliştiği bir toplumun ürünüdür. Ama onu diğer türlerden ayıran özellikler var, onu da herhâlde şimdi İsmail hocam devam edecek, buyurun hocam söz sizin.



## ROMANIN DAYANDIĞI FELSEFİ TEMELLER

İSMAİL ÖZEN

Hocam tasvir yoktur dedi, oradan devam edeyim. Aslında başka şeyler de söyledi, perspektiften falan da bahsetti. Divan edebiyatında tasvir vardır, hatta Mesnevîlerin ilk 15, 16 beyti tasvirdir. İşte bunlara nesib teşbih falan diyoruz, ama biraz önce hocamın da söylediği gibi bir perspektif yoktur. Mesela işte Nef'î şöyle der;

"Esdî nesîm-i nev-bahâr açıldı  
güller subh-dem

Açsın bizim de gönlümüz sâkî  
meded sun câm-ı Cem..."



Bu şimdi ve burada belirli bir bireyin algısını yansıtmaz. Ya ne demek istiyorum, şöyle değildir, geleneksel metinlerde tasvir. Bir sabah bahçeye çıktım, güller açmıştı ve serin bir sabah rüzgârı esiyordu. Böyle bir şey sadece bizde değil, Batıda da geleneksel metinlerde yoktur. Yani şimdi ve burada belirli bir bireyin kusurlu algısını yansıtmaz geleneksel metinler. Sadece bizde değil aslında, Batıda da yani epikten romana geçiş meselesi çokça tartışılmış, konuşulmuş bir meseledir. Mesela işte Mikhail Bakhtin'in Karnavaldan Romana adlı kitabı, özelde bunu tartışır. Veya Katryn Lomas'ın Roma'nın Yükselişi diye bir kitabı var çok nefis metinlerdir bunlar. Hatta Walter Benjamin de yazmıştır bunu Hikâye Anlatıcısı (Yalnızlıktan Doğan Masallar) diye. Başka eserler de var. Bütün dünyada aslında geleneksel epikten, geleneksel epik derken destanı ve bizdeki mesnevileri içine koyabiliriz, geleneksel epikten romana geçiş meselesi çokça yazılmış çizilmiştir.

Ben, birazcık daha Kemal hocamın da söylediği gibi geleneksel epik ve romanın dayandığı felsefî temeller üzerine

konuşmaya çalışacağım. Kendim yazmıştım Kahramandan Protagoniste Odessa'ya ve Yunises Üzerine Notlar diye bir deneme yazmıştım, oldukça uzun bir yazıydı, yayınlandı. Daha sonraki kitap olarak da basıldı. Post Öykü dergisinin konu başlığı olarak belirlenmiş bir şeydi. Fakat toparlayabilir miyim, toparlayamam mı, bilmiyorum, kafam biraz dağınık.

Bizde Tanzimat'a geçiş sürecinde pek çok yazar, işte Ziya Paşa'nın Şiir ve İnşa makalesinde veya Namık Kemal'in o Lisân-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir benzeri yazılarda Divan edebiyatının gerçekçi olmadığı yönünde de bir eleştiri var. Bugün geldiğiniz noktada biz Divan edebiyatının da gerçekçi olduğunu söyleyebiliyoruz. Fakat dayandığı gerçeklik zemini farklıdır Divan edebiyatının. Biraz onun üzerinde duracağım. Sonra bir de biliyoruz zaten, bir çıkma yapıyorum şu anda, hani Batıda pek çok akım var; realizm, natüralizm, parnasizm, vesaire, bunların hepsi nihai anlamda aslında yeni bir gerçeklik tanımı sunmak için ortaya çıkmış şeylerdir. Hatta ben zaman zaman söylerim, mesela postmodernizm bile gerçekçi bulunmaz. Ama en nihai anlamda mesela romancının, anlatıcının, kurmacaya dâhil olması, postmodernizmde nihai anlamda aslında şunu söylemektir bir bakıma. Birbirimizi kandırmayalım, ben bir roman yazıyorum, sen de bunu okuyorsun. Bunu bir tespit edelim anlamında, ileri düzeyde bir gerçekçiliğin ifadesi olarak da düşünebiliriz bunu.

Geleneksel epikle romanın dayandığı gerçeklik anlayışı bir birinden farklıdır, dedim. Biraz önce bahsettiğim romanın gerçekçiliğinin kastediliyor olması, romanın gerçekçiliğinin kavramlaştığı ilk dönemlerde, idealizmin, yani Platon idealizminin karşıtı olarak kullanılmıştır. Yani romanın gerçekçiliğini Platon idealizminin karşıtı olarak ifade edilmiştir. Bunun temelinde bildiğimiz mağara efsanesi var aslında. Veya Platon'un varlık eşya algısı var. Platon, duyularla algıladığımız gerçekliğin zamansız, mekânsız, değişmez sabitelerin, yani idealerin kusurlu kopyaları, gölgeleri olduğuna inanıyordu. Yani bir at görüyorum, o kusurlu bir kopyadır. At idesinin değişmez, sabit at idesinin kusurlu bir yansımasıdır. Asıl gerçeklik, zihindeki ata ilişkin kavramdır, ideadır, değişmez gerçekliktir. Platon buna inanıyor. At, kusurlu kopyadır. Aristo ise bu yaklaşımı tersine çevirmiştir. Yani

asıl gerçeklik, şimdi ve burada duyularımızla algıladığımız attır. Atın zihnimizdeki ideası, zihnimizdeki at kavramı ise kopyadır, diyor ve tersine çeviriyor bunu. Biliyorsunuz aydınlanma, genel anlamda baktığımızda Aristo çizgisinden yürümüştür. Yani insanın duyuları vasıtasıyla gerçekliği kavrayabileceği önermesine, paradigmasına dayanır. Dolayısıyla geleneksel metinler, sadece bizde değil, Batıda da öyledir. Yani geleneksel metinler Platon paradigmasına dayanır. Fakat roman, aydınlanma paradigmasına dayanır. Kemal hocamın da pek çok kez söylediği gibi, Aristo'nun paradigmasına dayanır. Ben zaman zaman şöyle söylerim, geleneksel metinler gerçekliği ele alış biçimiyle mitlere benzer aslında. Hatta böyle epey iddialı bir şey söylüyorum, Kur'ân-ı Kerim'de sahih sünnet dünyada yaşayan tek mittir, derim. Çünkü insanlar, hayatlarını mitler yoluyla anlamlandırır. Yani insanın hayatının piket gerçekliğini mitler anlamlandırır. Böyle bir şey söylerim zaman zaman, mitlerin pikele dair anlattığı her olay, yani destanlar da aynı şekilde, sabit ve değişmez olanın tam da Platon'un kastettiği anlamda, ideaların içini doldurmaya, onların çerçevesini çizmeye, onları belirginleştirmeye çalışır mitler. Herhangi bir şey mesela Habil - Kabil Kissası'nın en nihayetinde bize anlatmaya çalıştığı şey kıskançlık ve haset ideasıdır veya işte atların kuşlarının yolculuğu bir erginleşme, tekâmül yolculuğudur ki, geleneksel metinlerin Odessa da dâhil olmak üzere büyük bir kısmında bu tekâmül yolculuğu söz konusudur. Yine mesela Mantıku't-Tayr'daki o zorluklarla aşılacak yedi vadinin her biri bir ideaya tekabül eder. Bir kavrama tekabül eder. Yani şeyi söylemeye çalışıyorum, piket'den hareketle tümel'e varmaya, kavramı ve ideayı belirginleştirmeye çalışıyoruz. Böyle bir şey var. Mesela o yedi vadi aslında batında, zâhirda zorluklarla aşılacak o yedi vadi, batında istek, talep, kuşların isteği, yani Sîmurg'u tanıma isteğidir. Sonrasında sevgi-aşk, bilgi-marifet, memnuniyet-istiğrak, birlik-tevhid, şaşkınlık-hayret, fakirlik-hak ve fena-yok olma vadileridir. Bu ideaları belirginleştirmeye çalışır. Bir tane alıntı yapayım, ne demek istediğimizi biraz daha belirginleştirmiş olacaktır.

Titus Burckhardt'ın Aklın Aynası kitabında geçer, "Şeylere ilişkin geleneksel görüş, her şeyden önce statik ve dikeydir..." Statik, değişmez idealara ilişkindir, anlamında, dikeydir yani, varlık hakikati kavrama çabasıdır. Mesela roman, bütünüyle

dünyasaldır ve yataydır, dini bile anlatıyor olsa. Dikey değildir yani. “Statiktir, çünkü sabit ve evrensel niteliklere değinir...” Yani idealara değinir, asıl olarak onları açıklamaya çalışır. “Alçakta olanı yüksek olana, fâni olanı ebedî olana bağlaması bakımından da dikeydir. Modern görüş ise tam tersine temelde dinamik, ama yataydır...” diyor. “İlgi konusu şeylere ilişkin simgencilik değil, maddî ve tarihsel bağlantılarıdır...” diyor.

Bunu birazcık belirginleştirmek için Umberto Eco'nun Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik adlı eserinden bir alıntı yapayım. Bu Batıda da var, bizde yok sadece. “Orta çağ insanı tam anlamıyla şeylerde Tanrı'ya ilişkin anlamlar, göndermeler, sezgisel gerçekler ve belirimlerle yüklü bir dünyada sürekli olarak simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşıyordu. Bu doğada bir aslan yalnızca aslan, bir ceviz yalnızca bir ceviz değildi...” Bu bizde de böyledir, yani her şey bir ayettir. “Efsanevî hipogrif aslan kadar gerçektir...” Yani bir ceviz yalnızca bir ceviz değil, “Çünkü aslan gibi o da var olup olmamasından bağımsız olarak daha üstün bir hakikatin göstergesiydi. Simgesel görüşte doğa en korkunç yönleriyle bile yaratıcının bize dünya düzeninden, olağanüstü, doğaüstü iyiliklerden, dünya düzeni içinde cenneti hak etmek için atmamız gereken adımlardan söz ettiği bir alfabe haline gelir. Nesnelere, düzensizliklere, düzensizlikleri, yozlukları, düşman görünmeleriyle bizde güvensizlik yaratabilir. Ama nesne, görünen şey değildir. Bir başka şeyin göstergesidir. Öyleyse dünya yeniden umut dolu bir yer niteliği kazanabilir. Çünkü dünya, Tanrı'nın insanla konuşmasıdır...” Biraz geleneksel metinlerde böyle bir şey var.

Bir de Kemal hocam perspektiften çokça bahsetti, biliyorsunuz Kara Kitap romanında, yani dâhice bulurum ben, yazıldığı dönemleri düşündüğümüzde. Minyatür ve resim üzerinden, hatta roman üzerinden de diyebiliriz. Perspektifi savunur. Kara Kitap'ta onu tartışır. Hatta orada gizliden gizliye çizilen bir resim vardır, enişte mi birisi bir resim çiziyor gizliden gizliye, onlar hakkında bir takım şikâyetler var, işte cinayet işlenebileceğine dair bir takım duyular var, vesaire filan, onların çizdiği resim de aslında perspektifi olan bir resimdir. Birazcık bunun üzerinden konuşayım, az önce söylemiştim. Yani geleneksel epikte anlatıcı, şimdi ve burada, yani belirli bir zaman ve mekânda; bu



arada şöyle bir şey söyleyeyim, geleneksel metinlerde bakış açısı, aynı anda her yerde bulunabilen Tanrı'nın bakışıdır. Belirli bir zamanda sadece bir yerde bulunabilen insanın kusurlu ve eksik bakışı değildir. O yüzden hani perspektif yoktur geleneksel metinlerde ki bu, epikte de destanlarda da mesnevilerde de bu şekildedir. "Geleneksel epikte anlatıcı şimdi burada, yani belirli bir zaman ve mekânında adı soyadı olan, belirli bir öznenin, bireyin algısını yansıtmaz. Şeylerin kozmostaki hiyerarşisini, yani merkezinde Tanrı'nın bulunduğu kozmostaki hiyerarşisini ve sabiteleri temel alan Tanrısal bakışı kullanılır. Bu bir anlamda eşyaya Tanrı'nın gözüyle bakmak ya da eşyayı, varlığı, merkezinde Tanrı'nın olduğu bir kozmoloji anlayışı ile okumaktır. Bunu en somut bir biçimde Doğunun resim anlayışında, yani minyatürlerde görebilirsiniz..." Minyatürlerde biliyorsunuz hani gerçekçi at tasvirleri yoktur. Biraz sonra Kara Kitap'tan iki tane alıntı yapacağım, ne kadar böyle Orhan Pamuk'un bu meseleyi iyi kavradığını göreceğiz, aslında birazcık da bunun içini doldurmuş olacağız. "Resimde perspektifin ortaya çıkması, Rönesans ve aydınlanma ile ortaya çıkmıştır. Perspektif kelimesinin tabiatın ve eşyanın insan gözüyle görüldüğü gibi bir resim düzleminde belirtilmesi şeklinde tanımlayabiliriz. Yani şuradan camdan bakıyorum, ileride bir cami var, tam da Kara Kitap'ta da böyle bir şey var, camda da bir sinek var, sinek cami büyüklüğünde görülür perspektif anlayışıyla çizildiğinde, fakat minyatürler



böyle değildir. Minyatürlerde gerçekçi bir at tasviri yoktur. Fakat bir at ideası vardır aslında. Kusursuz bir at ideasını çizmeye çalışırlar. Biraz sonra Orhan Pamuk'tan yapacağım alıntıda, mesela şurada bakın. Biliyorsunuz Kara Kitap'ta işte köpek konuşuyor, ağaç konuşuyor, falan. 10. Bölüm'de, "Ben Bir Ağacım" başlıklı bölümde, ağaç şöyle konuşuyor; "Ben fakir, gördüğünüz ağaç resmi, böyle bir akılla resmedilmediğim için..." yani Batı perspektifine bağlı bir akılla resmedilmediğim için... "Allah'ıma şükrediyorum. Frenk usullerince resmedilseydim beni sahici bir ağaç sanan İstanbul köpekleri, üzerime işer diye korktuğumdan değil, ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum..." Yani ideası olmak istiyorum, değişmez sabitesi olmak istiyorum, diyor. Yine mesela orada o gizli gizli bir resim çizen eniştenin bir alıntısı var burada. "Her yerde söylentiler var. Üstü örtülü bir şekilde dinimize küfür ettiğimiz söyleniyormuş..." Yani böyle perspektifli resim yaparak... "Burada padişahımız hazretlerinin istediği ve beklediği kitabı değil, kendi keyfimizin istediği kitabı... Aslında şeydir bu, Benim Adım Kırmızı Roman'dır... "Hatta padişah hazretleri ile alay eden, münkirlik ve zındıklık eden gavur ustalarını taklit eden bir kitabı hazırlattığımı söyleniyormuş. Kitabımızın şeytanı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var. Adem'e sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp bir at sineği ile bir camiye, cami arkadadır bahanesiyle aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar, filan..." demiş. Yani bu kitapta okursanız, bu perspektif meselesi çok geniş bir biçimde ele alınmış tartışılmış vesaire.

"Geleneksel epik hem dil hem de anlatılanlar itibariyle yüksek edebiyattır. Hitap ettiği kitle, kullanılan dil ve kahramanlar seçkindir. Geçmişe, zirve dönemlere örnek olabilecek zirve tiplere dairdir..." diyor. Bu birazcık tabii hani okumanın yaygın olmadığı dönemlerde böyle olması gerekiyordu zaten. Yani romanın ortaya çıkışındaki etkenlerden biri de gazetedir aslında. Hani geniş kitlelerin okumaya başlaması ki, İyanvat'ın kitabında bunun üzerinde çok uzun uzun durmuştur.

Bu yüzden roman ortaya çıktığı zamanlarda, Kemal hocam da bahsetti, hor görülmüştür. Hatta René Girard, "Destanın

bozulmuş şekli, yozlaşmış trajedi, sulandırılmış felsefe..." der roman için.

Yine Bahtin, romanı düşük sınıflarla, karnavalla ilişkilendirir ki, bundandır. "Geleneksel metinlerde ulusal kolektif bilinç ve hafıza söz konusudur. Kahramanın her eyleminin mitsel tümel karşılıkları vardır. Romanlarda ise söz konusu olan özel bir bireyin pişsesidir ve belleğidir..."

Yunuses de çok dâhicedir, James Joyce'un, neden, Odessa'yı temel olarak yazmıştır. Bir metinler arasılık var arasında. Odesse'de evrensel sabitelere ilişkin birtakım göndermeler varken Yunuses o 830 sayfada, 16 saatte geçiyor biliyorsunuz, tam da ânu yakalamaya çalışmıştır. Yani ibretlidir bu manada. Bakmak lazım tekrar bu bakış açısıyla.

Geleneksel metinler, tıpkı ahlâk gibi normatiftir..." Yani olması gerekeni anlatır. "Kozmik hiyerarşik evrende kahramanın dikey hareketini erginleşmesini yansıtır. Romanlar ise yukarıda da belirttiğimiz gibi şimdiye dairedir. Şimdinin gerçekliğini yansıtır. Dolayısıyla daha çok bir durum tespitidir. Bu durum romanların belirli bir faydaya yönelik yazılmasını, doğrudan öğüt, nasihat içermesini de zorlaştırmıştır..." Yani romanlarda, ben romancı olarak mesela en çok sıkıntı çektiğim şeylerden biri asla nasihat, öğüt kabul etmiyor; tıpkı modern insanın kendisi gibi ki, Walter Benjamin de bunu söz konusu etmiştir. "Romanın doğduğu oda en temel kaygılarından misal verip kendini ifade edemeyen kimsenin akıl vermediği ve kimseye akıl veremeyen tek başına kalmış bireydir..." diyor.

"Geleneksel metinler anlamlı bir dünyada var olmuştur. Tanrı varsa anlam vardır. Bir hiyerarşi, bir kozmos vardır. Dolayısıyla kahramanların bir anlam arayışı yoktur. Kendi kişisel erginleşmesi, tekâmülü vardır. Bu anlamda metin kapalıdır. Sınırları nettir. Her şey tamamlanmıştır. Roman ise belirsizliklerle doludur. Açık uçludur. Hiç kuşku yok ki, bunun nedeni de sabitelerin olmamasıyla, Tanrı'nın ölümü ile ilişkilidir..."

Biliyorsunuz bildungsroman/oluşum romanı diye bir şey var, bunlar uzun sürecek biraz. Eğer soru gelecek olursa üzerine durabiliriz. Teşekkür ediyorum.

### Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU

**T**eşekkür ederiz, güzel oldu, benim başlangıcımı tamamladı. Şimdi Gülsün Koçer hocamız, herhalde bir hanım olarak “Romanda Kadın” konusunu seçti.

Şimdi Divan şiirinde 15. Yüzyılda iki tane kadın şair görülüyor, Zeynep Hatun’la Mihrî Hatun. Bunlar enteresandır, o dönemde gerçi divanları yoktur, parça şiirleri vardır, ama şiir yazarken erkek tarzında şiirler yazıyorlar. Yani Zeynep ve Mihrî isimlerinin yerine Bâkî ve Fûzûlî deseniz, o şiirleri yazanın hanım olduğunu anlayamazsınız. Dolayısıyla bu anlamda bireysellik de yoktur kadın dediğimiz. Bizde herhâlde Tanzimat dönemi, modernleşme ile beraber biraz da kadın da yazar ve şair olarak devreye giriyor. Fatma Aliye Hanım var meşhur. Hatta Avrupa’da yanlış hatırlamıyorsam, Hoca Hanım bunlara temas eder, bazı kadın romancılar erkek ismi ile yazıyorlardı. Yani kadınların roman yazması pek uygun değildir. Dolayısıyla yani bizim daha önce romanın ortaya çıkışı, birey, rasyonelleşme, aydınlanma, tüm bunlarla alakalı kadın da modernleşme ile beraber, romanla beraber birey olarak, fert olarak, düşünce olarak, tavır olarak da edebiyatın merkezine yerleşiyor. Hatta şöyle söyleyeyim şimdi inşallah Hoca Hanım da teyit eder, günümüzde kadın yazarlar erkek yazarları nerede sayı olarak geçtiler.



## ROMANDA KADIN

Dr. Öğrt. Üyesi GÜLSÜN KOÇER

**H**atta bugün modern edebiyatının yükünü kadınların taşıdığını söylemek bence hiç yanlış olmaz, çok teşekkür ederim, yazınızı okumak isterim, çok keyifli bir konuşmaydı. Dinlemek de çok keyifliydi.

Kemal Hocama hemen Tanpınar aracılığıyla cevap vermek istiyorum. Tanpınar, "Türk edebiyatında roman yoktur, çünkü Türk edebiyatında, Türk dünyasında kadın yoktur..." der. Bunun iki temel sebebi vardır. Bir tanesi elbette toplumsaldır. Kadının kamusal alanda var olmadığı bir yapıda kurgusal bir yapıt kurmak, anlatmak, vesaire büyük sıkıntıdır. Bundan bahsedeceğiz, ama ikincisi bence daha önemli olanıdır, romanın doğuşundan bahsedilirken Sayın hocam bana bıraktığı için büyük ihtimalle, romanın kadınlar için yazılan bir tür olduğunu söylemedi. Bizde roman geç geldi. Pek çok sebep var hocamın da dediği gibi ama bunun en önemli sebeplerinden biri, birinci muhatabının olmayışıdır. Bizde yazılan ilk romanlar da orijinde olduğu gibi kadınlara yönelik değil, erkeklere yönelik olarak yazıldılar. Ama hadi baştan alalım, hepimizin bildiği gibi Tanzimat dönemi Türk edebiyatında travmatik bir modernleşme dönemidir. Ben batılılaşma yerine modernleşme terimini kullanmayı tercih ederim. Çünkü Batı dünyasına baktığımızda da onların da kendi modernleşme sıkıntılarını, zaman zaman benzer şekilde yaşadıklarını görürüz.

Neden bu kadar travmatik bir değişim oldu edebiyatta?

Çok basit bir sebebi var. 18. yüzyılın başında, hatta 17. yüzyılın sonlarına kadar götürebilirsiniz, o tarihlerden itibaren Osmanlı Devleti çok büyük bir sıkıntıdaydı. Daha sonra yavaş



yavaş, bakın bunlar önce savaş alanlarında ciddi hizmetlere sebep oldu. Ne oldu, Lâle devrinde matbaanın gelişi, benim için daha önemlisi, sefaretlerin açılmasıyla, büyükelçiliklerin açılmasıyla Batı ile daha yakından bir alışveriş başladı. Bize matbaa geç geldi. Daha önemlisi aslında defaten kapandı. Bize matbaanın geç gelmesinin en temel sebebi, bana sorarsanız, böyle bir talep olmayışıdır. İstanbul'da matbaa vardı, biliyorsunuz, Tercümân-ı Ahvâl da Orient matbaasında basıldı. Fakat İstanbul'daki azınlıkların da Batıya göre daha az, vekaletten olanların da Batıya göre daha az okuduğunu görüyoruz. Fakat matbaa kapandı, işte bir süre sonra tekrar açıldı, vesaire. Okuma yazma oranları çok düşük, çok çok düşük ve o tarz bir talep yok.

Tanzimat edebiyatı neden kuruldu?

Aynı sebeple kuruldu. Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesinin sebebiyle, büyükelçiliklerin açılmasının sebebiyle, devleti ayakta tutmak en temel motivasyondur. Bakın birinci dönem Tanzimat sanatçıları aynı zamanda bürokratlardır. Yapmaya çalıştıkları şey harika şiirler, romanlar yazmak değildi, devleti ayakta tutmaktı. Bunu birkaç yoldan yaptılar. Fakat Şinasi'nin eserlerine şöyle yakından baktığımızda en temel motivasyonun yeni bir insan tipi yaratmak olduğunu görürüz. Tercümân-ı Ahvâl mukaddimesinde Şinasi der ki; vergi vermek, askerlik yapmak, nasıl insanın vazifesi ise düşünmek, okumak, dünyadan haberdar olmak ve memleketin hayrına olacak görüşlerini söylemek, ifade etmek de insanın hem hak hem de vazifeleri arasındadır. Bakın nefis bir vatandaş tanımını yapmıştır. Bu dönem aslında ümmetten vatandaşa geçişin sağlanmaya çalışıldığı dönemdir. Bilen, fark eden ve dünyayı aklıyla, mantığıyla algılayan yeni bir insan tipi oluşturmaya çalışılır. Bizim burada temel problemimiz, bu oluşturulmaya çalışılan yeni insan tipi içerisinde kadının nereye yerleştirmek icap eder? Hadi bu gözle Türk romanını bir gözden geçirelim.

Tanzimat'tan başlayalım. Tanzimat sanatçıları, dediğim gibi, bürokratlardandı, iyi bir Divan şiiri geleneği ile de yetişmişlerdi. Fakat daha fazlasını yapmak, daha fazlasını anlatmak, toplumda bir dönüşüme ön ayak olmak zorundalardı. Bu yüzden romanlar kalemi aldılar, çok ciddi problemlerle karşılaştılar. Bu problemlerden ilki tabii ki toplumun durumuydu. Kadının kamusal

alandan var olmayışı idi. Fransız romanlarından etkilenmişlerdi ve romanın çatısını bir aşk üzerine kurma ihtiyacı hissettiler ki, romanlara baktığımız zaman büyük siyasi meselelerin değil, temelde bireyin dönüşümünü hedef alan meselelerin merkeze alındığını görürüz. Eğitimin, ailenin, dürüst olmanın, iyi olmanın, namuslu olmanın, vesaire... Peki, sokakta, kamusal alanda kadın yok. Komşusu, iş arkadaşı, alışveriş yaptığı manav...

O zaman nereden gelecek bu romanlardaki kadınlar?

Üç temel yol tercih ettiklerini görüyoruz. Cariyeler, köle kadınlar, yabancı ve ekalliyetten kadınlar. Bir de düşmüş kadınlar. Bu çerçevede içerisinde hemen hızlıca toparlayalım. Tanzimat döneminde düşmüş kadın örneğini ilk olarak tabii ki İntibah'ta görürüz. İntibah'ın Mahpeyker'inden sonra Zehra'nın Ürane'si ile falan karşılaşırız. Burada perspektif bizim için çok belirleyicidir. Tanzimat'ın ilk döneminde ve daha sonra da romanın kadına bakış açısı, aslında toplumun kadına bakış açısını ortaya koyması açısından çok önemlidir. Mahpeyker düşmüş bir kadındır ve bunu hiçbir zaman saklamaz. Ali Bey ona âşık olduğu zaman der ki, "Aman efendim olur mu, ben size layık değilim!.." Hep aralarında bir hiyerarşi bulunduğunu görürüz. Mahpeyker her zaman kendini eksik bulur ve yazar da bunu her zaman destekliyor. O, ne zaman ağzını açacak olsa Namık Kemal'in araya girdiğini görürüz. "Bakın hele şuna, sanki süttten çıkmış ak kaşık!.." Mahpeyker hiçbir zaman bunu iddia etmez ve dahası kitabın açılış sahnesine gittiğimiz zaman bir mesire yeriyle karşılaşırız. Kadınlar arabalarla yahut yürüyerek giderler ve koskoca adamlar, romandaki akli başında, aydın, ana karaktere öğüt veren, yol gösteren adamlar, oturup o kadınlara laf atarlar, taciz ederler ve bu son derece normal bir manzara olarak resmedilir. Ali Bey akıl verirken derler ki, "Ya tamam, Mahpeyker'le düş kalk, ama ona değer verme, ona önem verme, böyle bir aptallığı sakın yapma!.." Ve bir süre sonra Mahpeyker'in resimden çıkması gerekir.

Neden?

Ali Bey, gerçekten artık düşmüş bir kadınla ilişki yaşamak istemediği için mi?

Hayır.

Resme yeni bir kadın girdiği için.



Bakın burada kadın yaklaşımının ne kadar aslında acımasız olduğunu görüyoruz. Toplumun kendi normlarının dışındaki kadını ne kadar sert şekilde aşağıladığını, ittiğini ve sanatçının da bu bakış açısını, bu perspektifi olduğu gibi yansıttığını görüyoruz. İlerleyen zamanlarda da bu devam edecek, fakat bu dönemde en çok karşılaştığımız kadın tipi kölelerdir. İnanılmaz bir kaynaktır köle kadınlardır. Eve giren, kendini savunması beklenmeyen, mal olarak alınan satılan köle kadınlardır. Köle kadın bir eve girdiği zaman o evin Bey'ine, Küçük Bey'ine, o evde kim varsa, kapıdan girer girmez âşık olur bu romanlarda. Çünkü aradaki ilişkinin bir şiddet ve tecavüz ilişkisinden aşk ilişkisine evrilmesine ihtiyacı vardır sanatçının. O kadınlar kapıdan girerler ve evdeki erkeğe âşık olurlar. Baktığımız zaman bu romanlarda son derece pornografik şekilde tasvir edildiklerini görüyoruz. Dış görünüşleri üzerinden tasvir edilirler. Elbette hiçbir söz hakları, vesaireleri yoktur. Son derece ideal karakterler olarak da gösterilirler, güzellikleriyle, sadakatleriyle, vesaire... Bunun örneğini İntibah'ta çok açık görürüz. Bu dönemde biraz farklı bir köle kadından bahsetmemiz gerekir, Canan'dan bahsediyorum, Felatun Bey ile Rakım Efendi'de, aynı şeyler onun için de geçerlidir. Fakat bu eserde Canan'ın eğitiminden bahsedilir. Hatta yazar kendini tutamaz, Canan piyano dersi aldıkça, yabancı dil öğrendikçe, dönemin, bakın kadın için esas tuttuğu eğitim unsurları bunlardır. Kafasından hesap yapar, "Kaç paraya aldım, şimdi kaç para eder?!" Ne kadar kâr ettiğini hesaplar sürekli yazar ve onun aracılığıyla Rakım Efendi.

Burada bizim için önemli, çünkü kadın eğitiminin bir mesele olarak masaya konduğunu görüyoruz. Kadın eğitimi çok tartışılan, üstünde durulan bir mesele olacak ve daima erkekler tarafından tartışılacaktır. Kadın eğitiminin temel sebebi, noktası, Hülya Argunşah'ın da çok yerinde olarak belirttiği gibi toplumun değişmesi ve erkeğin değişmesiyle ona arkadaşlık edecek, yoldaş edecek yeni bir kadın tipinin yaratılma ihtiyacından ibarettir. Biz Felatun Bey ile Rakım Efendi'de de bunu çok açık ve net şekilde görürüz zaten. Yabancı dil öğrenmeli, piyano çalmalı, vesaire... Yazarın söylediği başka şeyler olabilir, fakat bunları daima kendine çizilen sınırın içerisinde yapmalıdır. Yine de bakın, biz bunu bir ilerleme olarak, kadının eğitim meselesinin masaya konmasını bir ilerleme olarak görüyoruz, ama elbette bu



dönemde en çarpıcı kadın Sergüzeşt'te karşımıza çıkar. İlk defa bir kadın, çocukluğundan itibaren anlatılır. Köle olmanın ne olduğu anlatılır ve dünyaya onun perspektifinden bakılır. İlk defa kadının perspektifi, merkeze oturur. Temelde köleliğin de tartışıldığı bir metindir, bunun dışında güzel de bir aşk hikâyesidir. Sonunda ana karakterimiz kendini nehre atmak zorunda kalır. Esaretten kaçmıştır, fakat kaçacağı hiçbir yeri, gideceği hiçbir yeri, toplumda kendisine ayrılmış hiçbir alan yoktur. Dilber'in kendi hayatı üzerindeki yegâne tasarrufu, bedensel varlığına, fiziksel varlığına son vermektir. Dilber, ancak fiziksel varlığına son vererek var olmayı başarır. Yabancı kadınlar meselesine gelirsek, yine Ahmet Mithat'ın metinleri üzerinden konuşmakta fayda var. Çünkü Ahmet Mithat, yabancı kadınlar Türk kadınlar kıyaslamasını yapmayı sever. Eğitim konusunda takıntılı bir aydın ve yazardır. Tabii ki kadınların eğitilmesini ister, ama o sınırların da çok net olarak çizilmesini ister. Her zaman der ki; "Türk kadını çok namusludur, Türk kadını kendisini evine, ailesine adamaktan çok büyük bir mutluluk duyar..." Ve enteresan bir ideal kadın tasviri yapmıştır. Taaffüf romanında Sâniha Hanım'ı anlatırken, "Hekimlik onda, mühendislik onda, müneccimlik onda, bambaşka bir şey, âdeta bir erkek, maazallah daha neler göreceğiz..." Bakın, ideal kadın tasviri yapılmaya başlar başlamaz ilk yirmi yıl içerisinde, kadının erkekleştirildiği bir modele doğru gidildiğini görüyoruz. "Erkek gibi" olduğu anlamına geliyor. Bütün entelektüel beceriler erkeğe atfedilmiş, kadının bunlara sahip olması, erkek gibi olduğu anlamına geliyor ve bu

da övülüyor. Tabii ki, kendisine çizilen sınırları aşmayacak kadar erkek gibi, çok da abartmaya gerek yok bildiğiniz gibi.

Servet-i Fünûn dönemi, Türk edebiyatının modernleşmesinde yeni bir kıvrımdır. Ben bunu Türk modernleşmesinde açılmış bir parantez gibi ele almayı, görmeyi severim.

Neden?

Edebiyatın dışı dönük olan motivasyonu çeşitli sebeplerle kendisine yönelir. Edebiyat kendi kendisinin meselesi olmaya başlar ve aslında çok da önemli bir dönemdir, çünkü modern Türk edebiyatının aslında kuramsal temelleri bu süreçte atılır.

Peki, roman ne yapar bu içe kapanma sürecinde?

Çok küçük bir mekâna, çok az insana, bir aileye mercek tutup onları genişçe anlatır. Bu da bizde gerçek karakterler, yaşayan karakterler yaratılmasının ilk adımıdır ve elbette yeni kadın karakterler de ortaya çıkar. Servet-i Fünûn'un ideal kadını naif, zarif, tabii ki eğitilmiş, ama nevroitik bakılmaya, beslenmeye, büyütülmeye, özen gösterilmeye ihtiyaç duyan aşırı duygusal, hastalıklı kadındır. Aşk-ı Memnû'nun Nihal'ini yahut Eylül'ün Suad'ını, Nevide'nin Nevide'sini, vesaire, düşünürseniz, bu tanımı görürsünüz; ama çok şaşırmamak lazım, ideal insan tanımı da ideal sanatçı tanımı da Servet-i Fünûn'da bunun dışında değildir ve yeni bir kadın tipinin ortaya çıktığını görürüz. Daha içten pazarlıklı, daha donanımlı, kendi hayatının kontrolünü eline geçirme konusunda motivasyonu daha yüksek bir kadın tipidir. Hemen Bihter'den herhalde bahsetmesek olmazdı. Bakın yeni bir kadın tipidir, neden, Bihter sadece düşmüş bir kadın değildir. Kendisiyle mücadele eden, hayatta istediklerini ele geçirmek için çabalayan ve bunun bedelini ödeyen, neredeyse bütünleşmiş bir bireydir. Bunu da çok önemli bir adım olarak almamız gerekiyor.

Gelelim Meşrutiyet dönemine, çok kısaca, hatta tek bir roman üzerinden anlatacağım. Biliyorsunuz 1908 inanılmaz bir özgürlük dönemi, özgürlük ortamı arttı ve Türkçülük çok hızlı yükseldi. Öyle olunca edebiyatta da önce farklı hareketler görsek de yükselen Türkçülük hareketi bütün edebiyatı da aslında etkisi altına aldı. Bu dönemde Millî edebiyat yaratılmaya çalışıldı.

Millî edebiyat ne demektir?

Orijinal, otantik bir Türk edebiyatı yaratılmaya çalışıldı. Türk edebiyatının gerçek sesi bulunmaya çalışıldı. Bu da tabii pek çok romancı, pek çok roman yazılmasına sebep oldu. Konular genişledi, vesaire...

Ben, dediğim gibi tek bir roman üzerinden bu süreci açıklamaya çalışacağım. Çünkü bence çok güzel yansıtıyor, hem toplumun hem romanın kadına bakışını anlatmak istiyorum. Halide Edib'in Seviye Talip romanından bahsetmek istiyorum. Halide Edib'in bu harika romanında üç tip bir kadınla karşılaşırız. Bir tanesi geleneksel kadındır, merkezî figürümüz Fahir diyelim, erkek figürümüz, Fahir'in kayınvalidesidir. Yüzyıllardır kendisine çizilen sınırlar içerisinde yaşamış, kendisine verilen rolü çok büyük bir hevesle oynamış ve artık o rol, onun kimliği haline gelmiştir. Ama dışarıdaki oyun değişmiştir. Onun da değişmesi gerekir, fakat bu kadının değişmesi mümkün değildir. Hatta kızının eğitimiyle falan ilgilenen damadına çok sinirlenip; "Sen mösyö olmuş olabilirsin, ama ben benim kızımı bir madam yapana izin vermeyeceğim!.." der. Fakat tabii ki onun bu çabası sonuçsuz kalmaya mahkûm bir çabadır. Artık bu kadın evinde yaşayan, ben bilmem diyen, dış dünyayı merak etmeyen, öğrenmeye çalışmayan, basit ev işleri ile domestik uğraşlarla yaşamını dolduran kadının ömrü bitmiştir ve sahneden çekilmesi icap eder.

Diğer kadınsa Fahir'in karısı Macide'dir. Çok genç yaşta evlenmişlerdir. fakat kocası İngiltere'ye gidip geldikten sonra onu beğenmez. Onun tren garına gelip kendisini karşılamasını bile istemez. Çünkü çarşafını giymiş, pantolonu düşük bir çocuğu elinden sürüyerek gelecek olması, onu fena halde utandırır. Hemen hızla Macide'nin değişmesi gerekir. Fakat Macide iki farklı güç arasındadır, biri kocasıdır, onu tutup, burada değişme dediğimiz, sosyal ortamlarda kendisine eşlik edecek ve okuyarak bilgisini, kültürünü geliştirecek bir kadın yaratmaya çalışır. Biri onu çeker annesi / gelenek de öbür taraftan der ki, ne yapacaksın, herhalde sadrazam yapacaklar seni, bu kadar okumana gerek yok, böyle kadın olmaz... İki farklı etki arasında gerilen ve parçalanan kadındır. Ve Macide ne yaparsa yapsın, ne kadar okusa, çalışsa evini temizlese, yemek yapsa, her iki tarafa da yaranamayacaktır. Ne o, ne de öbürü olabilecek kadındır.

Ve sonra romana da aslında adını veren Seviye'ye geliriz. Seviye, genç yaşta evlendirilmiş bir kadındır. Şöyle anlatır: "On iki yıl Talip Bey ile evli kalmış, bütün dünyadan uzak, dört duvar arasında, kocasının fikriyle düşünen, hissi ile duygulanan, âdeta onun kişiliğinde kendini kaybeden bir kadın olarak yaşamıştır. Fakat bir süre sonra artık daha fazla böyle yaşayamayacağını fark eder. Boşanmak ister..."

Bahsedemedim, ama notlarımda vardı. Boşanma hukuku da yansımıştır, bir kadının boşanması çok zor bir süreçtir. Çok uzun sürer Osmanlı hukukunda ve çoğunlukla eşine dönmesi kararı çıkar. Babasının evine yerleşir ve ne yaparsa yapsın, ne kadar beklerse mücadele ederse etsin, kocasından boşanmayacağını fark edip kendine bir hayatı kurar. Âşık olduğu Cemal Bey ile birlikte yaşamaya başlar. Bir hayat kurarken bile iyi kötü kanatlarını açıp kim olduğunu keşfetmeye çalıştığı bir hayat kurar, başarı da sağlar.

Nereye kadar biliyor musunuz?

Fahir ona âşık olana kadar. Fahir ona âşık olur, bir akşam evine gider. Cemal'in de orada olmamasından faydalanarak ona ilân-ı aşk eder. Tabii ki, Seviye Hanım da ona çok sert tepki verir ve kabul görmeyince, yazarın ifadesi ile Seviye'yi insanlara bakamayacak bir felaket lekesi ile boyayarak onu kirletir. Böylece ataerkil toplum değişiminin, yenileşmenin bütün gelgitleri, kırılmaları, trajedileri içerisinde kendisine sunulan alandan bir adım dışarıya atmaya çalışan kadını, çok sert şekilde cezalandırır.

Türk romanının macerası buradan sonra da devam ediyor elbette. Bahsetmemiz gereken ve bahsedemediğimiz bir sürü şey var. Bugün de Instagram'a baktığımızda Kadınlar gününde, Anneler gününde, kadınlar, anneler, kadınlık rolleri, kadınlara dair meslekler, bunlar hakkında konuşanlara baktığımızda hep bu sınırı çizmeye, korumaya ve netleştirmeye çalışan erkekleri görüyor olmamız, herhâlde romanın hayatı anlatmaktaki büyük başarısını ortaya koyar niteliktedir.

Çok teşekkür ederim sabrınız için.

**Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU**

Çok teşekkür ederiz bu güzel konuşma için, ben şöyle söyleyeceğim.

**M**arshall Berman diye benim çok beğendiğim bir batılı yazar var. Onun Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor diye muhteşem bir kitabı var bana göre. Kitapta, modernleşmeyi anlatıyor ve orada bir bölümde Az Gelişmişliğin Modernizmi diye Rus modernleşmesini anlatıyor. Rus modernleşmesi ile bizim modernleşmemiz o kadar çok birbirine benziyor ki, çünkü iki batılı olmayan toplum Batılılaşıyor. Slavlaşma, Batılılaşma, aynı bizdeki ikili kavgalar orada da devam ediyor. Fakat Rusların romancıları o kadar güçlü ki, Batı romanını geçiyor. Yani Rus romanı, dünya çapında oluyor. Çünkü mesela Dostoyevski'den, Puşkin'den, Tolstoy'dan, Turgenyev'den tutun, bunlar o kadar çok beğeniliyor ki Batıda; Rus modernleşmesini onların romanlarından okuyorsunuz. Yani bir Rus modernleşmesini anlamak istiyorsanız, mutlaka Rus romanı okumak zorundasınız. Aynı durum aslında bizim için de geçerlidir. Türk modernleşmesini





anlamak için romanlar birinci temel kaynakla eserlerdir bana göre. Hatta şöyle söyleyeyim, bizde felsefeciler, mesela Hilmi Ziya Ülken, Nurettin Topçu, bunların eserlerine bakarsanız mutlaka edebiyata, romana temas ederler. Roman üzerine dururlar, edebiyat üzerine dururlar. Hatta Nurettin Topçu'nun da romanı vardır, Hilmi Ziya'nın da romanı vardır. Belki teknik anlamda bizim bildiğimiz roman anlayışına uymazlar, ama bizdeki romanın bu derece Avrupa çapında olmaması, Rus romanından çok geride kalmasının sebeplerinden biri de bizdeki felsefi kültürün, sosyoloji, antropoloji gibi ilimlerin çok akim kalmasındandır. Hatta kimdir unuttum, "Ben psikolojiyi Dostoyevski'den öğrendim..." diyen psikologlar var. Bakıyorsunuz, bizdeki o derinleşmemenin arkasında, belki bizde İslâm olmamız veya Müslüman olmamızdan kaynaklanan birtakım sebepler de olabilir. Demin dediğim gibi, bireyin çok geç ortaya çıkması, tasvir yasağıydı, itiraf kültürünün olmamasıydı, felsefenin biraz burun kıvrılan bir alan olması gibi, ama Türk romanı da bu anlamda bu kadar da basite indirilecek bir tür de değildir. Hakikaten bizim Türk modernleşmesini, Türk aydınlanmasını, belki de en iyi görebileceğimiz, en iyi hissedebileceğimiz, en iyi takdir edeceğimiz alanlar gene Türk romanlarıdır. Dolayısıyla roman türü, dediğimiz gibi şiirden romana geçer. Hatta Cemil Meriç, "Tanzimat, şiirden düşünceye geçiş..." der. Yani biz, düşünceye Tanzimat'la geçtik. Düşüncenin ürünlerinden en önemlisi de romanlardır aslında. Dolayısıyla hani roman türü, bir eğlence türü falan değildir. Hayatı anlamak için, insanı anlama için, varlığı anlamak için bir kaynaktır. Yoksa hani ben bir eğleneyim, şöyle canım sıkıldı roman okuyayım, tarzında değil. Çünkü baktığımız zaman mesela varoluşçular, felsefelerini romanla anlatıyorlar. Diyorlar ki, bunu ancak biz romanla anlatabiliriz. Düzyazıyla, nesirle anlatamayız. Dolayısıyla o varoluşçuluk felsefelerini Jean Paul Sartre olsun, Albert Camus olsun romanla aktarıyorlar. Onun için roman çok önemli bir türdür.

Sorusu olan varsa buyursunlar.

## HÜZEYME YEŞİM KOÇAK

Çok teşekkür ediyorum hocalarım, ben Gülsün hocama bir soru yöneltmek istiyorum. Cumhuriyet döneminde Türk kadınına bakış nasıldır, kısaca Türk romanında bundan bahsedebilir misiniz?

### Dr. Öğrt. Üyesi GÜLSÜN KOÇER

Bu kadar uzun bir soru sordunuz ki, bu konuda birkaç kitap yazabilirim başarabilecek olsam. Şunu fark etmemiz gerek, Cumhuriyetle birlikte edebiyat artık tek koldan, tek temayül üzerinden ilerlemeyi bıraktı. Olması gerektiği gibi çok daha geniş bir yelpazede dağıldı, fakat kadın eğitimi meselesini, biliyorsunuz Cumhuriyetin ilk dönemi Millî edebiyatının devamıdır, bu şekilde devam ettiğini; fakat Feride gibi burada bahsedemedim, meslek sahibi, ayakta durabilen, gene o sınırlar içerisinde, fakat o sınırların yavaş yavaş gevşediğini, kamusal alanı da kaplamaya başladığını görüyoruz. Bizde aslında kadın meselesinin çok ciddi bir mesele olarak masaya konması, 1960'larda Feminist kültürün ülkemizde var olması ile başlar. Ama bizde bu biraz sıkıntılıdır, çünkü bizde Feminist söylem, Marksist söylemin kanatları altında var olmuştur. Feminist edebiyat, Marksist edebiyatın bir dalı gibi var olmuştur. Böyle olunca, oradaki kadın söyleminin de bütüncül olduğunu anlatmak mümkün değildir. Çok çeşitli, çok farklı şekillere evrilmiştir, demekle yetinmek gerekiyor. Teşekkür ederim.



**SORU:**

Osmanlı'da romanın geç gelmesinin ana nedenlerinden biri sosyal gerçeklerin, fiziksel gerçeklerin önüne geçmesi midir?

Veya şöyle söyleyeyim, minyatür sanatı iki boyutlu bir sanattır, perspektif üç boyutlu bir sanattır. Osmanlı'da minyatür sanatının kullanılmasının nedenlerinden biri de sosyal gerçeklerin ön plana çıkması, yani padişahın, vezirlerin veya komutanların arkada olmasına rağmen büyük gösterdiler. Aynı şekilde romana baktığımız zaman da bu söylediğim şeyler geçerli midir?

Yani geç gelmesinde sosyal gerçekler, fiziksel gerçeklerin önüne mi geçmiştir?

**Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU**

**S**ağ olunuz, aslında İsmail Bey de ben de o konuda söyledik. Yani aydınlanma dediğimiz, bakın şöyle anlatayım, Erol'un Güngör hocanın bir çevirisi var, "Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme" diye. Paul Hazard'dan çok da güzel Türkçe müthiş bir tercümesi var. 1680 ile 1715 yıl arasını ele alan bir çalışmadır. Orada Batının nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve modernleşme dediğimiz, aydınlanma dediğimiz bu dönüşümün daha sonra nasıl bütün dünyayı etkisi altına aldığını görürüz. Yani orada artık Orta Çağ'ın sabit, perspektifsiz, yani metafiziğe dayalı, gerçeği idealize etmeyen, hayatı olduğu gibi aktaran, bir felsefe, edebiyat, kültür, sanat, tavır, üslup, eda yerleşiyor aydınlanmayla, modernlikle birlikte. Bu 300 yıllık dönemde aslında bütün dünyayı da etkiliyor. Yani şu anda baktığımız zaman Modernliğin etkilemediği hiçbir alan yoktur. Dolayısıyla biraz bu modernleşmenin ideal dünyadan ayrılmasıyla alakalıdır. Hatta şöyle söyleyeyim, hocam güzel anlattı, Eflatun'un figürleri gökyüzüne bakar, Aristo'nun figürleri ise karşıya bakar, derler. Yani bakışı gökyüzünden yeryüzüne indirmedi olay. İdeal olandan gerçek olana indirmedi. Dolayısıyla gerçeğin anlatılmasında da roman ön plana çıkıyor. Bizde o anlamdaki bir zihinsel dönüşüm, Tanzimat'la başlıyor ve roman da onun uzantısı olarak geliyor. Yani gerçekçiliğin bir uzantısı olarak geliyor.

## RUŞEN EŞREF

**İ**smail Bey'e bir soru yöneltecektim. Hocam bu gerçeklik arayışı, ideası Tanzimat'tan beri bugüne gelmiş, ancak bugünkü nesle baktığımızda Michael J. R. R. Tolkien okuyorlar, Yüzüklerin Efendisi gibi tuğla kalınlığında kitapları okumakta erinmiyorlar. Acaba hem bizde hem Avrupa'da gerçeklik arayışı son mu buldu?

Toplu olarak roman başka bir yöne doğru evriliyor mu acaba?

## İSMAİL ÖZEN

**Ö**yle düşünmüyorum. Fantastik de en nihayetinde temelinde gerçeklik, gerçek hayat olan bir şeydir. Öyle düşünmüyorum, ama hani yıllardır roman bitiyor mu, artık roman okunmayacak mı, tartışmaları var Batıda. Hâlâ inatla roman okuyan insanlar var. Bu benim biraz önce söylediğim roman ve önceki epik türleri birbirinden ayıran hâkim paradigmaya dairdir. Yani bu yelpazenin içinde mutlaka böyle alt türler, romanın alt türleri filan olacaktır. Yani onlarda da perspektif var, Harry Potter, Odessa gibi değil. Odessa'nın İthaka'ya yaptığı yolculuğu aslında en temel anlamda düşündüğünüzde bile, işte savaştan dönüyor yani bizim İslâm'daki küçük cihattan büyük cihada dönüyor gibi bir şeydir. Onu okuduğunuzda oradaki olay örgülerinin bir ideaya dayandığını söyledik ki, işte orada mesela Penelope denilen tip, sadakat ideasıdır. Sadakatı temsil eder. Bu hâkim paradigmadır. Harry Potter'da da perspektif vardır. Geleneksel destanlarla, epikle aynı değildir.

## Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU

**B**u konuda ben de şöyle söyleyeyim. Hocahanımın da konusu aslında. Batı, tabiri caizse, modernlikten biraz yoruldu. Modernliğin rasyonelliğinden, Pozitivizminden, ilerlemesinden biraz yoruldu. Onun yerine biraz Postmodernizm dediğimiz, o modernliğin bir takım kalıpların dışında, Postmodernizm denen

bir akım türetti. Bunun felsefi boyutu var, sanat boyutu var, müzik boyutu var, edebiyat boyutu var. Dolayısıyla o Postmodernizm ile ilgili, ama şimdi konuyu çok dağıtmak istiyorum.

### Dr. Öğrt. Üyesi GÜLSÜN KOÇER

**S**u Fantastik edebiyat, Postmodernizmin bir türü değildir. Son derece de saygın bir edebiyat türüdür ve gerçekten uzaklaşma değildir. Aslında en temel meta öykülere dönerek insanlığın en temel problemlerini gündeme getirmekle ilgilidir. Yüzüklerin Efendisi, temelde büyümeyle, olgunlaşmayla, değişmeyle doğru olanı yapabilme çabasıyla ilgilidir. Odessa'da olduğu gibi, eve dönebilmekle ilgilidir. Yani anlatım farklıdır. Anlatım hep değişir. Anlatım çok kaygandır, çünkü benim değerli hocam Ahmet Sevgi'nin her ders de söylediği gibi, "Güneş altında söylenmemiş hiç bir şey yoktur..." Söylen şey bu yüzden bambaşka şekillerde söylenir, ama Fantastiğe bu kadar tepkili olmayın, çok da saygın örnekleri olan çok saygın bir türdür. Yüzüklerin Efendisi de kült bir eserdir. Belki bir bakarsınız Postmodernizm ise bambaşka bir hikâyledir. Herkesin sabrını taşırdığımı biliyorum. Teşekkür ederim.

### Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU

**Ş**öyle bir şey var hocam, ben söylediğinizi anlıyorum, ama modernlik dediğim zaman şöyle, modern romanların o zaman, mekânla ilgili birtakım sabitelerinin dışına çıkılması, zamanda geriye dönüş, ileriye gidiş, işin içine başka metinler arasılıkla türleri katmak, yani o anlamda dedim.

### Dr. Öğrt. Üyesi GÜLSÜN KOÇER

**A**slında modern romanın bambaşka bir evrende tekrar kurgulanmış hâlidir.

**Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU**

**T**abii, onun için hatta şöyle diyenler var, Postmoderlik diye bir şey yok, aslında modernizmin bir üst boyutudur, diyenler de var. Bu tartışılır.

**İSMAİL ÖZEN**

**R**oman, vaktin tamamlanmamış bir türüdür derler ya. Tam da hani bu modern toplumun yapısına uygundur. Bütün türleri içine alıp dönüştürebilecek bir akışkanlığa sahiptir. Benzeri şeyler söyler. Roman geliştirmekte olan bir türdür. Epiklerle romanı karşılaştırırken romanın hâlâ epikler gibi belirli kuralları olmadığını söyler. Kurlsız bir tür olduğunu söyler. Akışkan bir yapı olduğunu söyler. O değişim, dönüşüm de devam edecektir tabii.

**Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU**

**R**omanın içerisine hikâye de katabiliyorsun, şiir de katabiliyorsun, felsefe de katabiliyorsun, fantezi de katabiliyorsun, her şeyi katabiliyorsun. Onun için bir yabancı yazar da şöyle der; "Roman, biraz arsız bir türdür. Cesedi her tarafıyla teşhir eder..."

Teşekkür ederiz.

**Dr. SENA KÜÇÜK**

*Sunucu*

**K**onuşmacılarımıza bu çok verimli ve aydınlatıcı sunumları için teşekkür ediyoruz. Şöyle kısaca toparlamak isterdim, ama herhâlde çok uzadı. O yüzden programı burada bitirelim. Konuşmacı hocalarımıza ve siz değerli katılımcılara çok teşekkür ediyoruz.



BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E RTYB Konya'da Türk Romanının  
Serencamı Konuşuldu

**T**ürkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlediği konferansta Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu, Dr. Gülsün Koçer ve İsmail Özen, Cumhuriyetin 100. Yılında Türk romanını anlattı.

Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin Varsa Adres Belli" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin üçüncüsünde bu hafta "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Romanı" konuşuldu Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu, Dr. Gülsün Koçer ve İsmail Özen'in katıldığı panel Konya İl Halk Kütüphanesi'nde yapıldı.

Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu "Hristiyanlıkta bir itiraf kültürü vardır. İnsanlar kendi iç dünyaları bireysel olarak itiraf ederler. Biz de itiraf kültürü yoktur. Bütün bunlar romanın



olmamasının sebeplerindedir. Arap edebiyatında Roman vardır ama Roman Arap edebiyatına ait bir tür değildir. Araplar romanın batıdan almışlardır. Aslında batıda boşluğu olan bir toplumun doldurmak için ürettiği bir türdür. İslam dünyasındaki edebi türler bir hakikati aramadığınız yerde süsleme üzerine kurulmuştur” dedi.

İsmail Özen “Geleneksel metinler gerçekliği ele alış biçimiyle mitlere benzer. İnsanlar hayatlarını mitler yoluyla anlamlandırır yani insanın hayatının tikel gerçekliğini mitler anlamlandırır. Mitlerin tikeline dair anlattığı her olay yani destanlar da aynı şekilde sabit ve değişmez olanın, ideaların içinde doldurmaya, onların çerçevesini çizmeye, onları belirginleştirmeye çalışır. Habil Kabil kıssasının en nihayetinde bize anlatmaya çalıştığı şey kıskançlık ve haset iddiasıdır. Bir erginleşme Tekâmül yolculuğudur ki geleneksel metinlerin büyük bir kısmında bu tekâmül yolculuğu söz konusudur. Tikelden hareketle tümele ve aramaya, kavramı ve ideayı belirginleştirmeye çalışıyoruz” dedi.

Dr. Gülsün Koçer, “Romanlarda ideal kadın tasviri yapılmaya başlar başlamaz ilk 20 yıl içerisinde kadının erkekleştirildiği bir modele doğru gidildiğini görüyoruz. Bütün entelektüel beceriler erkeğe atfedilmiş, kadının bunlara sahip olması erkek gibi olduğu anlamına geliyor, ve bu da övülüyor. Elbette kendisine







çizilen sınırları aşmayacak kadar erkek gibi, çok da abartmaya gerek yok. Bildiğiniz gibi servet-i fünün Türk edebiyatının modernleşmesinde yeni bir kıvrımdır. Aslında ben bunu Türk modernleşmesinde açılmış bir parantez gibi ele almayı, görmeyi severim. Edebiyatın dışa dönük olan motivasyonu çeşitli sebeplerle kendisine yönelir, edebiyat kendi kendisinin meselesi olmaya başlar ve aslında çok da önemli bir dönemdir. Çünkü Modern Türk edebiyatının aslında kuramsal temelleri yatar bu içe kapanma sürecinde. Çok küçük bir mekâna, çok az insana, bir aileye mercek tutup onları genişçe anlatır. Bu da bizde gerçek karakterler, yaşayan karakterler yaratılmasının ilk adımıdır ve elbette yeni kadın karakterler de ortaya çıkar..." dedi.

Programın sonunda katılımcılara katılım beratlarını TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, TYB Konya Şube Başkan yardımcısı Ahmet Akman, Konya Aydınlar Ocağı Başkanı Mustafa Güçlü ve TYB Yönetim Kurulu Üyesi Hüzeyme Yeşim Koçak takdim etti.

Yeniğin Gazetesi/18.09.2023

## Türk Romanı konuşuldu

**T**YB Konya Şubesi'nin düzenlediği konferansta Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu, Türk Romanı ile ilgili, "Hristiyanlıkta bir itiraf kültürü vardır. Biz de itiraf kültürü yoktur. Bunlar romanının olmamasının sebeplerindendir" dedi.

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlediği konferansta Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu, Dr. Gülsün Koçer ve İsmail Özen, Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Romanı'nı anlattı. Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin Varsa Adres Belli" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin üçüncüsünde bu hafta "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Romanı" konuşuldu Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu, Dr. Gülsün Koçer ve İsmail Özen'in katıldığı panel Konya İl Halk Kütüphanesi'nde yapıldı. Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu "Hristiyanlıkta bir itiraf kültürü vardır. İnsanlar kendi iç dünyaları bireysel olarak itiraf ederler. Biz de itiraf kültürü yoktur. Bütün bunlar romanının olmamasının sebeplerindendir. Arap





edebiyatında Roman vardır ama Roman Arap edebiyatına ait bir tür değildir. Araplar romanın batıdan almışlardır. Aslında batıda boşluğu olan bir toplumun doldurmak için ürettiği bir türdür. İslam dünyasındaki edebi türler bir hakikati aramadığınız yerde süsleme üzerine kurulmuştur” dedi.







## GELENEKSEL METİN

İsmail Özen “Geleneksel metinler gerçekliği ele alış biçimiyle mitlere benzer. İnsanlar hayatlarını mitler yoluyla anlamlandırır yani insanın hayatının tikel gerçekliğini mitler anlamlandırır. Mitlerin tikeline dair anlattığı her olay yani destanlar da aynı şekilde sabit ve değişmez olanın, ideaların içinde doldurmaya, onların çerçevesini çizmeye, onları belirginleştirmeye çalışır. Habil Kabil kıssasının en nihayetinde bize anlatmaya çalıştığı şey kıskançlık ve haset iddiasıdır. Bir erginleşme Tekâmül yolculuğudur ki geleneksel metinlerin büyük bir kısmında bu tekâmül yolculuğu söz konusudur. Tikelden hareketle tümele ve arama, kavramı ve ideayı belirginleştirmeye çalışıyoruz” dedi.





### KARAKTERLER ORTAYA ÇIKAR

Dr. Gülsün Koçer, “Romanlarda ideal kadın tasviri yapılmaya başlar başlamaz ilk 20 yıl içerisinde kadının erkekleştirildiği bir modele doğru gidildiğini görüyoruz. Bütün entelektüel beceriler erkeğe atfedilmiş, kadının bunlara sahip olması erkek gibi olduğu anlamına geliyor ve bu da övülüyor. Elbette kendisine çizilen sınırları aşmayacak kadar erkek gibi, çok da abartmaya gerek yok. Bildiğiniz gibi Servet-i Fünûn Türk edebiyatının modernleşmesinde yeni bir kıvrımdır. Aslında ben bunu Türk modernleşmesinde açılmış bir parantez gibi ele almayı, görmeyi severim. Edebiyatın dışa dönük olan motivasyonu çeşitli sebeplerle kendisine yönelir, edebiyat kendi kendisinin meselesi olmaya başlar ve aslında çok da önemli bir dönemdir. Çünkü Modern Türk edebiyatının aslında kuramsal temelleri yatar bu içe kapanma sürecinde. Çok küçük bir mekâna, çok az insana, bir aileye mercek tutup onları genişçe anlatır. Bu da bizde gerçek karakterler, yaşayan karakterler yaratılmasının ilk adımıdır ve elbette yeni kadın karakterler de ortaya çıkar” dedi

Programın sonunda katılımcılara katılım beratlarını TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, TYB Konya Şube Başkan yardımcısı Ahmet Akman, Konya Aydınlar Ocağı Başkanı Mustafa Güçlü ve TYB Yönetim Kurulu Üyesi Hüzeyme Yeşim Koçak takdim etti.

#### Video İzleme Linki:

<https://youtu.be/3mBKtcObv6s>

Cumhuriyet'in 100. Yılında

TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI

TÜRK HİKÂYECİLİĞİ

MODERN TARİHİMİZ

TÜRK ROMANI

**TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ**

TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ

TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI

TÜRK SİNEMASI



Cumhuriyetin 100. Yılı

TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ  
s e m p o z y u m u

23 Eylül 2023

Konya İl Halk Kütüphanesi  
Konferans Salonu

## TÜRK ŞİİRİNİN YÜZYILI I

1. Oturum

10.00

Yöneten: Emre Öztürk

Konuşmacılar:

Osman Özbahçe, Özcan Ünlü,

Hüseyin Akın, İbrahim Demirci

Oturum sonunda müzakere yapılacaktır.

## TÜRK ŞİİRİNİN YÜZYILI II

2. Oturum

11.00

Yöneten: Atilla Yaramış

Konuşmacılar:

A. Ali Ural, Atakan Yavuz,

Mustafa Özçelik

Oturum sonunda müzakere yapılacaktır.

## TÜRK ŞİİRİNİN YÜZYILI III

3. Oturum

14.00

Yöneten: Vural Kaya

Konuşmacılar:

Emre Öztürk, Yunus Emre Altuntaş,

Afrâ Kutluğ, Siddik Ertaş

Oturum sonunda müzakere yapılacaktır.





CUMHURİYET'İN 100. YILINDA  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU

BİRİNCİ OTURUM

RUŞEN EŞREF

*Sunucu*

**D**eğerli hazirun, kıymetli misafirler, Uluslararası 13. Mevlânâ Şiir Şöleni, Türk Şiirinin Seyri Sempozyumu'na hoş geldiniz.

Kıymetli misafirler, bugün Konya şiir günü ilan edilebilecek derecede şiirler okunacak, gök kubbeye şiirler salıncak. Aşkın, sanatın kendisinde hepimizi burada bir araya getiren Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi Başkanı Sayın Ahmet Köseoğlu'na öncelikle teşekkür ediyorum ve açılış konuşmasını yapmak üzere kürsüye davet ediyorum.



**AHMET KÖSEOĞLU**  
*TYB Konya Şube Başkanı*

**B**ugün bu salonda bulunan seçkin, nazik, nazenin topluluğu saygıyla selamlıyorum. İyi ki geldiniz, bu Eylül'ün güzel günlerinde, Eylül şiir ayı şairler için, şiir mevsiminde Konya'da oldunuz, hoş geldiniz, hoşluğa geldiniz, hoşluklar getirdiniz.

Yazarlar Birliği Konya Şubesi elbette ki bu güzel programları, güzeli Ankara genel merkezimizi teşmilen söylüyorum, bu güzel programlar, Türkiye Yazarlar Birliği Genel Merkezi'nin Türkçe'nin Şiir Şöleni'ni yapmasından ayak aldı, ilham aldı, dolayısıyla Türkçe'nin Şiir Şöleni, bundan otuz yıl önce Bursa ve Konya'da iki payitaht şehrimizde başlamıştı. Şimdi aziz büyüğüm D. Mehmet Doğan ağabeyimin yaktığı çerağ hâlen yanmaya devam ediyor. Onun için çok kıymetli büyüğüme hoş geldiniz diyorum, kutsal yoldan da geldiği için mübarek olsun



diyorum, değerli ASBÜ Rektörümüz, Genel Başkanımız Musa Kazım Arıcan hocaya da hoş geldiniz diyorum, sayın milletvekilimize de hoş geldiniz diyorum, sayın belediye başkan yardımcımıza ve şairlerimize de hoş geldiniz, hoşluğa geldiniz, güzelliğe geldiniz ne iyi ettiniz de geldiniz diyorum. Sadece hoş geldiniz konuşması için ev sahibi olarak söz aldım . Çünkü burada gün boyu şairler şiiri konuşacak, kalemin ve sözün sultanları burada konuşurken bizim ancak dinleme gibi bir farzietimiz var olacaktır.

Konya'da üç yıl önce başlatmış olduğumuz Mevlânâ Şiir Şöleni'nin yanında, hemen gölgesinde Şiir Atölyesi de ikinci yılını tamamladı ve bu üçüncüsünü bugün burada şairlerimizle bir sempozyum hüviyetine dönüşmüş olarak ifa edeceğiz. Her yılın başında faaliyet takvimimizi oluşturup ilan ettiğimiz gibi 2023 senesi Cumhuriyetimizin 100. Yılına isabet ettiği için bu yılın başında da 100 yıla hasretten sekiz büyük program planladık diğer faaliyetlerimize ilaveten. Romanı, hikâyeyi / öyküyü, sinemayı, sanatı, tarihi ve şiiri, yılın farklı günlerinde, farklı tarihlerinde paneller ve sempozyumlar şeklinde değerlendiriyoruz ve değerlendirmeye yılsonuna kadar devam edeceğiz. Türk Romanını, son yüzyılın tarihini içeren programları yaptık. Bu Cumhuriyetin yüzüncü yılında Türk şiirinin seyri sempozyumu Cumhuriyetin 100. Yılına atfen yaptığımız, yıllık takvimimizin içindeki sekiz değerli büyük programın üçüncüsüdür.

Selçuklu Belediyesi Başkan Yardımcısı Ali Düz bey buradalar, kendileri aynı zamanda Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin üyesidir. Kendilerine bu programa verdikleri destekten ötürü teşekkür ediyoruz. Bugün saat 15.30'a kadar sürmesini plânladığımız programı Selçuklu Belediyesi'nin destekleriyle, "Fikrin Varsa Adres Burası" proje desteği çerçevesinde yapıyoruz. Akşam ise Karatay Belediyesi'nin misafiri olacağız. Orada da şairlerimizin bir kısmı Dergâh'ta, Hz. Pîr'in huzurunda, sonrasında diğer şairlerden yirmi beş kişiden oluşan bir şair grubu yine Hz. Mevlânâ'nın yanı başında Gülbahçe'sinde şiirlerini Konyalılarla, şiir severlerle ve yaşayan bütün insanlarla buluşturacaklardır. Akşam ki şiir şölenimiz bir yandan da Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesinin Youtube kanalından canlı yayınlanacaktır. Ayrıca program kaydedilecek şairler kendilerini



izleyebilsinler diye önümüzdeki hafta da televizyondan yayınlanmış olacaktır. Böylece bugünkü programı da bir yandan arz etmeye çalıştım. Üç oturumda şiirin geldiği nokta, nereden nereye geldi, ne yapıyoruz, neleri ve neyi yazıyoruz, yani şiirin son halinin analizinin de yapılacağı bir sempozyum olacak. Burada on şairimizin konuşmacı olduğu ve müzakerecilerin de programın sonunda katılabileceği oturumlar yapacağız. Dolayısıyla burada biri birimizi dinleyerek, biri birimizden ilham alarak ve dostluğumuzu pekiştirerek esasta Konya'da Hz. Pîr'in, Sultân-ı Şuârâ'nın huzurunda şairlerin buluşmasının kendisi zaten başlı başına anlamlı bir iştir. Yani bu sözler söylenirse, bu toplantılar yapılmaya bile Hz. Pîr'in eteğinde burada şairlerin buluşmuş olması bizim açımızdan çok anlamlı, çok değerlidir. Bugün Konya sunucumuz sevgili Ruşen Eşref'in de söylediği gibi şiir gibi olacak inşallah. Mistik Müzik Festivali de bugün başlıyor. Festivalin ilk günü ilk programına teberrüken Cerrâhî Dergâhı'nın zikir faslına ki, Mevlânâ Meydanı'nda halka açık programına dâhil olabilirsiniz. Oraya da katılmış olacağız. Dolu dolu bir gün yaşayacağız.

Hazırsanız, şiir gibi unutulmaz bir günü birlikte yaşayalım, diyorum. Tekrardan hoş geldiniz, iyi ki geldiniz, çok teşekkür ediyorum, saygılar sunuyorum.

## RUŞEN EŞREF

*Sunucu*

Değerli başkanımıza konuşmalarından ötürü teşekkür ediyoruz.

Kıymetli misafirler, burası Hz. Pîr'in huzurunda pek çok şiir şöleni gördü. Ancak bugün Uluslararası Şiir Şöleni, bunun heyecanı daha büyük ve daha farklıdır. Bunun emekleri de daha fazla olduğundan sayın başkanımıza tekrar teşekkür ediyoruz ve konuşmalarını yapmak üzere Türkiye Yazarlar Birliği Genel Başkanı ASBÜ Rektörü Sayın Kazım Arıcan hocamı kürsüye davet ediyorum.

**Prof. Dr. KAZIM ARICAN**  
*TYB Genel Bşk. ve ASBÜ Rektörü*

Çok değerli şiir dostları öncelikle hepimizi hürmetle, muhabbetle selamlıyorum.

Bugün asıl burada toplanma vesilemiz, Türk Şiirinin Seyri Sempozyumu. Ben öncelikle tabii bir gelenek oluşturduğu için güzel bir geleneğe inşallah zemin oluşturacak 13.sü ki, inşallah bunun yüzü yılları da görülür, diyorum. Bu anlamda belki de müstesna bir tarafı var bu şiir şöleninin. Mevlânâ Şiir Şöleni'nde sadece şairlerimiz şiirlerini okumuyorlar, ayrıca Şiir Atölyeleri yapılıyor, şiirin tartışıldığı, konuşulduğu, aslında bir mecra oluşuyor. Hem şairlerimiz şiirlerini okuyorlar hem de şairlerimiz aslında şiiri ve şiirin durumunu konuşuyorlar. Bu açıdan belki de özgün bir program gerçekleşiyor. Ben bu



alandaki Türkiye Yazıyorlar Birliği Konya Şubemizi, başta başkanımız Ahmet Köseoğlu olmak üzere tebrik ediyorum, takdirle karşılıyorum. Malumlarınız, aslında bizim kültür alanında, bazı alanlarda bir geleneğimiz oluşmadı, aksadı, yer yer kesintiye uğradı. Ancak kültürel alanda bir geleceğimiz var mı ya da hangi alanda var, diye soracak olursak haddimi aşmadan herhalde şiir bizim bir gelenek oluşturduğumuz, bir geleneğimizin olduğu alan diyebiliriz. Tabii bu zaman zaman değişkenlik gösterse de aslında bizim çok güçlü bir şiir geleneğimiz var diyebiliriz. Tabii geleneğimiz varsa ümidimiz de vardır, umudumuz da vardır. Ben bu anlamda aslında şiir alanında da yer yer inişler çıkışlar olsa da buradan aslında Mevlânâ Şiir Şölenleri ile sadece şairlerimizin bir araya gelip birbirlerini görmeleri, şiirlerini paylaşmaları değil, şiirin konuşulması söz konusu oluyor ki, belki geleceğe bu şiir geleneğini daha güçlü olarak sürdürme imkânımız doğuyor, diye düşünüyorum. Çünkü sadece bizim hüznümüzün, sevinçlerimizin, duygularımızın, tuttuklarımızın bir aracı olmamıştır şiir, bizim fikriyatımızın en önemli aktarım aracı olmuştur. İşte divan şiirleri var ki, işte çok temel fikirler, felsefeler, düşünceler, şiir aracılığıyla tevarüs etmiştir. Bu anlamda “Cumhuriyetimizin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri” şeklinde bir program icra ediyor olması gerçekten çok güzel. Akşam inşallah şairlerimizin güzel şiirlerini dinleyeceğiz, ama ben şiirin bu bağlamda konuşulmuş olması hele Türk şiirinin serencamının, yüzyıllık hikâyesinin konuşulacağı bu oturumların da çok değerli olduğunu düşünüyorum. Bu vesile ile tüm konuşmacılarımıza şimdiden şükranlarımı sunuyorum. Biz de onları dikkate dinleyeceğiz, bizler de notlarımızı alacağız.

Bu davete katıldığınız ve bizi kırmadığınız için sizlere teşekkür ediyoruz. Tabii Konya Şubemizi de yürekten kutluyoruz. Şubelerimizin her birinin çok güzel faaliyetleri var, her bir şubemiz çok özgün programlar da yapıyorlar, ama Konya Şubemiz gerçekten çok bereketli programlar icra ediyor, Ahmet Köseoğlu ağabeyi ve yönetimini, ekibini yürekten kutluyoruz. Ben verimli, bereketli bir sempozyum geçmesini diliyorum, hepinize hürmetler muhabbetler sunuyorum.

**RUŞEN EŞREF***Sunucu*

Sayın başkanımıza kıymetli konuşmalarından dolayı teşekkür ediyoruz.

Kıymetli misafirler, takdir edersiniz ki, şiir de bir atölye, bir emek işidir. Özellikle Türkiye Yazarlar Birliği de bu emeğin mimarlarından biridir. Ancak her ateşin bir kıvılcımı, her otağın bir lideri, bir kıymetli önderi vardır. Türkiye Yazarlar Birliği'nin kıymetli büyük ustası ve onursal başkanımız Sayın Mehmet Doğan'ı kürsüye davet ediyorum.

**D. MEHMET DOĞAN***TYB Onursal Bşk.*

Efendim, burada bulunan herkes ya şair ya şiir ve şair dostu, hepimizi hürmetle ve muhabbetle selamlıyorum.

Şiir bizim edebiyatımızın esası, özüdür. Yani bugüne gelen bir edebiyatımız varsa bu şiir hatırınadır, şiirden ötürüdür. Tabii nesrimiz de güçlüdür. Geçmiş zamanda da güçlü nesir eserlerimiz vardı, ama edebiyatımızın akışı şiirle olmuştur. Bu akışı, maalesef seyir yerine biraz kullanmış oldum galiba, seyrin kırıldığı bir yüzyılın sonunda konuşuyoruz. Şiirimizin seyri, ciddi bir kırılmaya hatta akamete uğradı. Bunu görmezden gelmemeliyiz. Bunun sebebi de devletin, dil ile oynamasıdır. Dilimiz, 19. Yüzyılda biraz Batı edebiyatıyla karşılaşmanın ve gazeteciliğin



de tesiriyle kendiliğinden bir değişme geçirmeye başladı. Bunda da edebiyat adamları, gazeteciler, fikir adamları filan rol oynadılar. Bu değişme, bana göre çok rahatsız edici değil, yani işin içinde olanların dil üzerindeki tasarrufu sonucu olmuştur. Ama 1932'den itibaren dil, zorla değişmeye zorlandı, bakın yerine yeni bir kelime bulamadığım için zorla değişmeye mecbur edildi. Tepemize vura vura dili değiştirdiler. Bu, diğer alanlarda çok etkili oldu, fakat şiirde daha az etkili oldu. Mesela bugün hâlâ şiir diyoruz. Hâlbuki şiir için bir sürü karşılıklar buluyoruz, bunların en meşhuru "Yır" dır. Türk dünyasında eskiden cır, yır filan denilirdi, eski şeylerde var, ben Türk dünyasında gitsem, mesela Özbekistan'da falan olmaz da Kırgızistan'da "Yır" deseniz anlarlar. Türkmenistan'da da olmaz herhalde. Bu arkaik kelimeyi diriltmeye çalıştılar, ama "Ozan" kelimesini daha fazla dayattılar. Benim gençliğimde "Ozan, Ozan..." falan diye bizim meşhur şairlerimize hitap ederlerdi, fakat "Ozan" kelimesini tutturamadılar. "Yır"ı da tutturamadılar. O yüzden "Türk Şiirinin Seyri" diyebiliyoruz. Bunu bile diyemeyebilirdik. Mesela şimdi tabii sizin programınızda hikâye de var, "Hikâyenin Seyri" programı mı yapıyorsunuz, yoksa "Öykünün Akışı" programı mı yapıyorsunuz, onu bilmiyorum.

"Hikâyenin Hikâyesi"

Güzel.

Arkadaşlar, edebiyat, ilim, fikir, süreklilikle güçlenir. Benim kanaatim şudur, en büyük şairlerimizi biz son olarak Osmanlı'nın son döneminde yetiştirdik. Onların devamı olan birkaç şair, ama bunlar eski kültürü de bildikleri için hâlâ büyük şairlerimizdir. En son olarak Sezai Karakoç Bey, şimdi ismini söylemeyeceğim, başka bir değerli şairimiz daha var, ama ne Yahya Kemal kadar ne Ahmet Hamdi Tanpınar kadar ne Mehmet Akif Ersoy kadar ne Ahmet Haşim kadar büyük şairler, Cumhuriyet döneminde yetişmedi. Ben bunu söyleyince birtakım isimleri sayıyorlar, işte Necip Fazıl diyorlar. Necip Fazıl, 1905'te doğmuş, Osmanlı kültürü ile yetişmiş, eski yazı biliyor ve eski kültüre aşına birisidir. Ama 1930'da mektebe gitmeye, okula gitmeye başlayan bir genç, Türkiye'de eski yazıyı bilmiyor, yeni yazı ile bir kütüphanesi yok, 1950'ye kadar yeni yazıyla ciddi bir kütüphane oluşturulamamıştır. Bu yüzden de bu nesil, cahil bir nesil



olarak yetiştirildi. Kimler bu cehaletten kurtulabildi, gelenekle bağ kurabilenler kurtulabildiler.

Sezai Karakoç Bey çocukluğumda önce babasına diyor, bana öğret bu yazıyı diye. O da diyor ki, annen öğretsin. İkisi de reddediyorlar, muhtemelen o zamanın şartlarında işin içine biraz korku da giriyor. Bunun üzerine Sezai Bey kendisi öğreniyor. İşte gelenekle bağ kesildiği, dil hasar gördüğü için büyük şair yetiştirme imkânlarımız da daraldı. Maalesef bunun farkında olmak zorundayız. Tabii arkadaşlarımız çok değerli sözler edecekler, onlar işin içindeler, biz biraz dışarıdan bakıyoruz. Şiir denildiği zaman, işte mesela hem de işin içinde zamane edebiyatçıların da bulunduğu Yüzüncü Yıl Marşı güftesine bakıyoruz, be kardeşim bu şiir ise bizim şiirimiz asla böyle bir yoldan gelmiyor. Böyle bir şey bizim eski şairlerimize, büyük şairlerimize, şu anda da değerli birçok şairlerimize saygısızlık anlamına gelir. Bu şiiri Yüzüncü Yıl Marşı diye seçenler, hakikaten edebiyatımıza, şiirimize haksızlık etmişlerdir.

Neyse lafi fazla uzatmayayım, protokol konuşması denilince ben de protokol konuşması yapanların kısa konuşmasını tercih ederim, Ahmet Bey de öyledir muhtemelen, sözlerimi burada bağlıyorum, hepinizi hürmet ve muhabbetle selamlıyorum.



**RUŞEN EŞREF***Sunucu*

Sayın ulusal başkanımız D. Mehmet Doğan'a kıymetli sözleri için teşekkür ediyoruz.

Bugünkü konumuz "Türk Şiirinin Yüzyılı", kıymetli başkanımız güzel bir girizgâh yaptı, şimdi de bu girizgâhu devam ettirecek değerli şairlerimiz olacak.

Sempozyumumuzun birinci oturumunu huzurlarınızda başlatıyoruz.

Birinci Oturum'un Yöneticisi/ Oturum Başkanı sevgili Emre Öztürk ile konuşmacılar Osman Özbahçe, Özcan Ünlü, Hüseyin Akın ve İbrahim Demirci'yi kürsüye, yerlerine davet ediyoruz.



**EMRE ÖZTÜRK***Şair-Oturum Bşk.*

**D**eğerli katılımcılarımız ve kıymetli misafirlerimiz, sözlerime başlamadan önce hepinize hoş geldiniz diyor, sizleri saygıyla selamlıyorum, Allah(cc)'ın selamı üzerine olsun. Bir anekdot paylaşmak istiyorum. Bundan on beş yıl önce ben lisede, lise edebiyat dergisinde yazarken Ruşen Eşref Bey o zaman bir televizyon programı sunuyordu ve edebiyat öğretmenimiz Kürşat Hocamla beni televizyon programına davet etmişti, ben o zaman on yedi yaşındaydım ve o zaman da çok heyecanlanmıştım televizyonda, karşısında. Şimdi tekrar bir tevafuk oldu ve tekrar beni davet etti. Hem onun karşısında hem de sizlerin karşısında olmaktan heyecanlıyım. Sürç-ü lisan edersem affedin.



Bugün Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin "Şehre sözünüz var" düsturu ile düzenlemiş olduğu etkinlikler kapsamında "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri" konulu sempozyumda sizlerle birlikteyiz ve sizlerle birlikte olmaktan mutluluk duyuyoruz. İyi ki geldiniz, hoş geldiniz.

Bu programımızda Türk şiirinin 100 yıllık konusunu ele alacağız. İşte Türk şiiri hangi merhalelerden geçmiş, nereden geliyor, nereye gidiyor, hangi akımlar ortaya çıkmış, neler konuşuluyor, 2000 sonrası şiirde neler olmuş, hangi gelişmeler olmuş, onları ele alacağız.

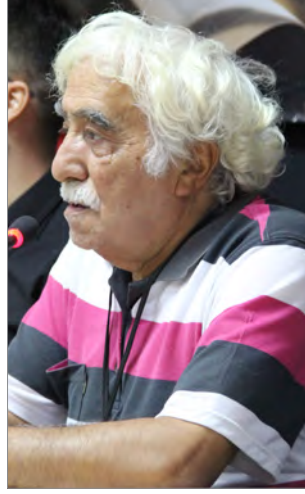
Birinci oturumda İbrahim Demirci, Hüseyin Akın, Özcan ünlü ve Osman Özbahçe hocalarımız bizlerle birlikte olacaklar ve değerli görüşlerini paylaşacaklar. Vaktimiz kısıtlı olduğu için hemen sözü İbrahim Demirci hocamızdan başlatmış olalım, hocam buyurun.

## ŞİİRİN SEYRİ

İBRAHİM DEMİRCİ

*Şair*

Cumhuriyetin 100. yılındayız, 1923'te ilan edildi Cumhuriyet. Edebiyat tarihlerinde "Cumhuriyet Edebiyatı" adlandırması, edebî dönemlerden biri olmaktan çok, siyasî bir başlangıcı işaret eder. Türk edebiyatı tarihini sınıflandırırken İslâm Öncesi Türk Edebiyatı, İslam Etkisinde Türk Edebiyatı ve Batı Etkisinde Türk Edebiyatı diye üç ana döneme ayırmak âdet olmuştur. Bu üç dönemden en uzun süreni İslâmî Dönem Edebiyatıdır. Bin yıla yakın süren bu dönemde, sosyal ve kültürel tabakalaşmaların oluşturduğu dil ve anlatım farklarından ötürü "Divan / Saray / Klasik" gibi sıfatlarla anılan yüksek zümre edebiyatı; göçebe hayatı ve kültürü içinde oluşan ve dil ve anlatım bakımından İslâm öncesi dönemin devamı sayabileceğimiz ve "Âşık / Saz / Halk Edebiyatı" adlarıyla anılan, kır, köy, kasaba ortamından şehirlere de uzanan bir edebiyat ve nihayet tasavvuf ocaklarında oluştuğu için "Tekke Edebiyatı" adıyla da anılmış olan Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı.



Yüzyıllar süren bu dönem, batılılaşma ile kırılmaya uğradı. Lâle devrindeki yönelişler, Üçüncü Selim'in ve İkinci Mahmud'un hamleleri de çok anlamlı ve önemli olmakla birlikte, Batılılaşmanın başlangıç tarihi olarak Tanzimat'ı kabul edebiliriz. Divan şiiri geleneği içinde epeyce eser vermiş olan Namık Kemal'in Şinasi'nin Münacat manzumesi karşısında duyduğu hayranlık; şiirimizde siyaset, sosyal fayda, ideoloji gibi dünyevi bağların sanat, edebiyat gibi manevi kaygıların önüne geçişini, geçirilişini temsil ediyor diyebiliriz.

Bir dönüm noktası sayılan Tanzimat Edebiyatı içinde pozitivizm, rasyonalizm gibi düşünce hareketleri de etkili olmakla birlikte şiirin doğasında bulunan metafizik unsur büsbütün silinmemiştir. Tanzimatın birinci dönem sanatçılarının toplumsal faydayı öne çıkaran tutumlarına karşılık ikinci dönemde görülen insana, tabiata ve ötesine yöneliş, dikkate değer bir olgudur. Servet-i Fünûn şairi Tefik Fikret'in, cumhuriyet yıllarında da şiirinin değerinin üstünde bir ilgiyle ve sevgiyle anılması, Cennap Şahabeddin'in neredeyse unutulması, şiirin ölçütleri yerine ideolojik yönsemelerin öne çıkarılmasına bağlanabilir. Yeni Lisan yahut Millî Edebiyat hareketinin Fecr-i Âtî'nin önüne geçmiş olması da aynı olguyla açıklanabilir. Tarihin akışı da çok kültürlü Osmanlı toplumu yerine daha dar ve kapalı bir ulusçuluğu ikame etmeye çalışan ve büyük ölçüde baskıcı bir devlet yönetimini getirdi. Millî mücadeleyi zafere ulaştıran sürecin söylemleri ve eylemleriyle zaferden sonra izlenen yol arasındaki derin uçurum, devlet-millet uyumunu rayından çıkaran büyük sarsıntılara yol açtı. Bunlara rağmen yahut bütün bunlarla birlikte Mehmed Âkif'in, Yahya Kemal'in, Ahmet Hâşim'in şair kişiliklerini ve şiirin haysiyetini koruyan tutumları, hem yaşadıkları dönemde hem de ölümlerinden sonra kalıcı izler bırakmıştır.

Cumhuriyet edebiyatı ve şiiri içinde Tanzimat'ın, Servet-i Fünûn'un, Fecr-i Âtî'nin getirdiği değişimi, yenilik havasını devam ettiren bir süreçten bahsedebiliriz ama en ağırlıklı olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında, özellikle Millî Edebiyat denen ve dilde sadeleşmeyi öngören yaklaşımın egemen olduğu söylenebilir: Hece'nin beş şairini hatırlayalım. Bu sayı, istenirse kolaylıkla ona, on beşe de çıkarılabilir. Burada Necip Fazıl'ı anmak isterim. Cumhuriyet'in ilân edildiği 1923 yılının ikinci yarısında tam on altı şiir yayımlıyor ve bu şiirler, heceye yeni ve şehirli bir hava, bir ses getiriyor. 1928 yılında ortaya çıkan ve yazı devriminin getirdiği kuraklıkla kavrulmak zorunda kalan Meşale dergisinde toplanan altısı şair yedi gencin şiirlerinde Necip Fazıl etkisi, araştırılmaya değer. Yedi Meşale, şiiri siyasî angajmanlarından kurtaran, daha bireysel duyuşları, düşünceleri öne çıkaran bir yaklaşım olarak, sanatı önceleyen bir eğilim olarak kayda değer.

Cumhuriyet dönemi şiirinin en etkili ve önemli ilk hareketi, sonradan Birinci Yeni adıyla da anılacak olan Garip hareketidir.



Rasim Özdenören'in değerlendirmesine göre, Garip Akımı genel olarak Cumhuriyet edebiyatının ya da Cumhuriyet şiirinin prototipi ya da ürettiği en belirgin çizgidir; Cumhuriyet'in hedeflediği, öngördüğü, insanın şiiri, Garip şiiridir. Ama bu hareketin çok kısa sürdüğünü ve şiir dediğimiz o aziz sanatı, espriye, sokağın diline feda eden, sığ ve neredeyse şiir karikatürü gibi düşünülebilecek bir yöneliş sayılabiliyor Garip. Garip, zaten biliyorsunuz, Orhan Veli dışında neredeyse yürüyemedi. O da genç yaşta hayata veda ettiği için Garip, Melih Cevdet Anday'da bir çeşit çağdaş ve Batılı, Batıcı, belki Yunanî bile denebilir, düşüncelerle gelişti. Oktay Rifat İkinci Yeni'ye eklemelendi, yamandı. Dolayısıyla Cumhuriyet'in, Cumhuriyet adıyla çerçevelenebilecek bir şiir görüşünden söz etmek kolay değildir. Dolayısıyla bu siyasal kabuk, edebî kültürel zemini, derinliği kavrayacak, adlandırabilecek bir kuşatıcılık taşımıyor. Kabukta duruyor yani. Şiirse kendi içinde, kendi özünde ve yüzyıllardan gelen sanat olma vasfını bir şekilde koruyarak devam ediyor. Siyasal veya ideolojik kampların sözcülüğünü yapan şairlerin zamana direnebilen ve yaşayan eserleri, güdümlülükten arınmış olan şiirleridir.

Mehmet Doğan Bey'in sözünü ettiği, dildeki değişmeler, devlet müdahalesi vesaire, bunlar yaşadığımız gerçekler ve sadece



dilimizi değil kılığımızı, kıyafetimizi de değiştiren, modernleşme dediğimiz, Batılılaşma dediğimiz ve bugün de içinde bulunduğumuz sürecin bir parçası ve gerçeğidir. Bu “değişerek devam etmek, devam ederek değişmek denen” şeyin, sürecin, olağan işleyişi içinde cereyan etmediğini, devlet müdahalesine maruz kaldığını biliyoruz. Bunlar yaşanmış acı tecrübelerdir. Fakat hayat dış müdahaleleri ekarte etmeyi ya da tolere etmeyi, dengelemeyi başararak devam ediyor.

Bugünün şiirine baktığımızda biz, yüzyıllar önce yaşamış, ilk Türk şairi olarak adı bilinen Aprın Çor Tigin'den de bir şeyler -meselâ vezin ve kafiye- taşıyoruz; Anadolu'da Türk şiirinin kurucu ismi, büyük ismi, aşilamaz ismi Yunus Emre'nin sesinin de bugün bir şekilde şiirimizi etkilediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Ama modern zamanların ve insanlığın “aydınlanma” denen ve Vahiy'den uzaklaşmayı marifet sanan eğilimlerinin ortaya çıkardığı büyük bunalımlar da şiiri, şairi sarmaya, yormaya ve çıkış yolları arama yolunda dürtmeye devam ediyor.

Şunu da söyleyerek bitireyim: şiir, önünde sonunda şairin bireysel varlığının, varoluşunun patlamasıyla, tezahür etmesiyle ortaya çıkıyor. Dolayısıyla şiirin her ne kadar siyasî bakımdan etkili ya da parlayıcı vasıfları biraz sönmüş gibi görünse de özünde şiir ve şair, varlık sebebini korumaya ve yaşatmaya devam ediyor. Bugün belki de yeterince farkında olmadığımız, ama hakikaten insanı yakalayan, etkileyen, büyük sözler söyleyen şairlerimizin mevcut olduğuna inanıyorum. Ve ben, bugüne de geleceğe de karamsar bakmıyorum, oldukça iyimserim, diyebilirim.

Teşekkür ederim.

## EMRE ÖZTÜRK

*Şair-Oturum Bşk.*

İbrahim Demirci hocama bu değerli görüşleri için teşekkür ediyoruz ve sözü Hüseyin Akın hocama bırakıyorum. Buyurun hocam.

## ŞİİR CUMHURİYETİ

HÜSEYİN AKIN

*Şair*

**T**ürk Şiirinin Cumhuriyetten Bugüne Seyri konusuna zaman açısından sempozyumun kısıtlı sunum imkânları içerisinde girmek kolay, lakin meseleyi bir yere taşıyıp bırakabilmek zor. Zira Tanzimat'la başlayıp II. Meşrutiyetle devam eden siyasi ve sosyal alandaki değişimler edebiyatımızda da birtakım değişimlere zemin hazırlamıştır. Bu değişim hareketi oluşan kısmi özgürlük havası ile birlikte devam edegelmiştir. 1928 yılında gerçekleştirilen Dil Devrimi ile birlikte şiirimizdeki yeniden yapılanmaya dönük geri çekiliş hız

kazanmıştır. Doğal süreçlerin yanı sıra sosyolojik evrilmeler de şiirin hem içeriğini hem de formunu değiştirtirmiştir. Bir tarafta değişime destek olan, diğer tarafta değişime karşı çıkan şair ve yazarlar şekil olarak olmasa da muhteva ve edebiyatın meselesi olarak farklı kulvarlarda yer almışlardır. Yatay ve dikey mahiyetli toplumsal değişimler neticesi geçmişle bugünü ve geleceği uzlaştırma denemeleri önem kazanmıştır. Gelenek bir kez daha gündeme gelmiş, neyin gelenek olduğu ya da geleneğin geçmişe dair neleri içine aldığı konusunda farklı tartışmalar ve bu tartışmaların yansımaları olan farklı ürünler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte formda geleneği takip ettiği halde içerikte eskiyi, eskinin meselelerini sürdüren olduğu gibi, formda yeni sürdürüp muhtevada eskiye dair meseleleri işleyen kalemler de yer aldı. Tevfik Fikret'i gibi şairler muhtevada şiirin toplumsal hayata yakın durması gerektiğini savunurken, aruz vezni farklı biçimlerde



kullanması ve kafiye konusunda daha serazat olmasıyla modern bir şiirin öncüsü oldu. Türk insanı kültürel çatışmanın en müşahhas örneklerini Mehmet Akif'in şiirinde buldu. Tanzimat ve Meşrutiyet'ten Cumhuriyete geçişte İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık cereyanları fikir atmosferini etkilediği kadar genel anlamda edebiyatımızı özel anlamda ise şiirimizi yakından etkilemiştir. Cumhuriyetin kurulduğu tarihe kadar geçen on beş yıllık süre içinde yaşanan savaşlar, toprak ve insan kayıplarının yanı sıra toplumsal acılar ve göçler aynı derecede dönem şiirini etkilemiştir. İslamcılık akımının en önemli temsilcisi Mehmet Akif Ersoy ve en önemli yayın organları Sırat-ı Müstakim ve Sebülür Reşat dergileridir. Türkçülük akımının yetiştirdiği birçok yazar olmakla birlikte en önemli temsilcisi "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak ve Türkçülüğün Esasları isimli kitaplarıyla bu düşünceyi temellendiren Ziya Gökalp olmuştur. Türkçülük düşüncesi aynı zamanda Milli Edebiyat akımının şekil ve tema noktasından belirleyicisi olmak gibi bir misyona da sahiptir. Milli Edebiyat akımı edebiyat dilinin Türkçe olduğunu ve şiirde asli ölçünün hece olduğunu savunmuştur. Nitekim bu düşünce sisteminin kurucu ismi Ziya Gökalp bu anlayışı yalın bir şekilde şöyle ifade etmiştir:

"Güzel dil Türkçe bize / Başka dil gece bize

İstanbul konuşması / En saf, en ince bize"

"Sanat" başlıklı şiirinde de Ziya Gökalp dilde sadeleşme ve heceye vurgu yapar:

"Aruz sizin olsun, hece bizimdir / Halkın söylediği Türkçe bizimdir

"Leyl" sizin "Şeb" sizin "gece" bizimdir / Değildir bir mana üç ada muhtaç"

Milli Edebiyat ifadesini 1911 yılında ilk kullanan Ali Canip olmuştur. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip'in "Lisan Hareketi" bu anlayışın başlangıcı kabul edilir.

Türk Edebiyatı'nda konuşma diline yakın bir edebiyat diliyle yazan isimler arasında ayrıca Refik Halit Karay, Yakup Kadri, Halide Edip Adivar gibi isimleri de sayabiliriz.

Dönemin hece şairleri arasında ismi başta sayılan M. Emin Yurdakul 1898'de yayımladığı "Türkçe Şiirler" isimli şiir kitabında hece veznini kullandığı için çok sert eleştirilere maruz kalmıştır. 1910'dan Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar Türk şiirinin aruzdan heceye doğru eğilim gösterdiğini söylemek mümkündür.

Osmanlı'dan Cumhuriyete geçişin en büyük ve hafızada kalan şairleri Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'dir. Üç şair de aruzdan kopmamakla birlikte Türk şiirinin mihenk taşlarından olmayı hak etmişlerdir.

Cumhuriyet'e doğru yaklaştıkça "Beş Hececiler" ve "On Hececiler" olarak adlandırılan hece şiirinin ilk kuşak şairleri dönemlerinde hece şiirinin yaygın bir şekilde kullanılmasında etkili oldular. Cumhuriyetle birlikte ise Hece vezninin çok başarılı örnekleri ortaya konmuştur. Cumhuriyet dönemi hece şiirinin merkezinde Necip Fazıl Kısakürek vardır. Beş Hececiler'in hece dizgesini kırsal ve pastoral niteliğinden kentli bir heceye dönüştüren Necip Fazıl hece şiirimizin imkânlarını artırmıştır.

Cumhuriyet dönemi şiirinin şekillenmesinde kendinden önceki yakın ve uzak dönemlerin payı olduğu gerçeği göz ardı edilemez. 1920-1940 arası süreç bu anlamda son derece önemli bir dönemi ifade eder. Bu dönemde modern estetik anlayışlar çeşitlenmesi, Batı şiirine yönelişin artması, eski olanla ilişkinin ne düzeyde yürüyeceği gibi karakteristik özellikler dikkat çekmektedir. Meşrutiyet döneminde şiirler yazan şairlerden Mehmet Akif, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim Cumhuriyet dönemini etkileyen şairler olmuşlardır. Bu üç şairi aynı zamanda modern şiirin hazırlayıcı sayabiliriz.

Cumhuriyet dönemi şiirine etki eden şair ve yazarlar kadar çıkan dergileri de dışarıda tutmamamız gerekir. Bu dergilerden biri Dergâh dergisidir. 1921-1923 arası 42 sayı yayımlanan Dergâh dergisi Yahya Kemal etkisinin belirgin bir şekilde yer aldığı Ahmet Hamdi Tanpınar gibi genç edebiyatçılara mektep olan bir dergi idi. Yahya Kemal'in yanı sıra Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi Hisar, Yakup Kadri, Falih Rıfkı... gibi isimler de yer almaktaydı. Cumhuriyet'ten önce başlayıp Cumhuriyetten sonra etkili olan I. Ve II. Kuşak Hece Şairleri daha cumhuriyet kurulmadan



önce hece veznini hâkim bir ölçü haline getirmişlerdir. Orhan Seyfi Orhon, Halit Fahri Ozansoy, Enis Behiç Koryürek, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel ve bu isimlerden önce gelen Mehmet Emin Yurdagül, Ziya Gökalp, Şukufe Nihal, Halide Nusret gibi isimler de bu halkaya dâhil edilebilir. Bu şairler aynı zamanda serbest müstezat'ı hece içinde denediler.

Hecede ikinci kuşak olarak kabul edilen şairler arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Muhip Dıranas, Necip Fazıl Kısakürek, Cahit Sıtkı Tarancı... gibi isimleri sayabiliriz. Hecenin son halkasına A. Muhip Dıranas'ı yerleştirecek olursak hecenin merkezine Necip Fazıl'ı yerleştirebiliriz. Cumhuriyet sonrası Yaşar Nabi Nayır, Cevdet Kudret Solok, Ziya Osman Saba... gibi isimlerin bir araya geldiği Yedi Meşale grubu 1928 yılında Cumhuriyet döneminin ilk edebiyat topluluğunu kurdular.

Eskiye dair ne varsa karşı çıkmak üzere birleşmiş olan Garip Hareketi 1914-1950 arası Orhan Veli Kanık ve arkadaşlarınınca başlatılıp sürdürülmüştür. Sıradan insanın ve olayların şiirinin yazıldığı bu dönem Orhan Veli'nin genç yaşta ölümüyle dağılmıştır. I. Yeni hareketi 1940-1950 arası edebiyat ortamını etkilemiştir. Garip hareketinden etkilenen şairler arasında Cahit Sıtkı, Cahit Kulebi, Necati Cumali, Rüştü Onur, Rıfat Ilgaz... gibi isimleri sayabiliriz.



Nazım Hikmet ve onun toplumcu gerçekçi şiir anlayışını takip eden şairlerden Rıfat Ilgaz, Cahit Irgat, Enver Gökçe, Ahmet Arif... gibi isimleri de söylemeden geçmeyelim. Mavi dergisi etrafında bir araya gelen çoğunluğu öykücü olan isimlerden Atilla İlhan'ın (1925-2005) cumhuriyet döneminde çok etkin bir yeri vardır. Mavi hareketinden neşet etmiş isimler arasına Ahmet Oktay, Özdemir Asaf, Arif Damar'ı da ilave edebiliriz.

Cumhuriyet Dönemi şiirinin en kuşatıcı ismi Sezai Karakoç başlangıçta II. Yeni hareketi içerisinde bulunmuş olsa da dünya görüşüne dayalı doku uyumsuzluğu sebebiyle o topluluktan ayrılmış metafizik eksenli bir şairdir. Onun şiiri geleneğin yeniden yorumlanması şeklinde şekillenmiştir. Müslüman dünyanın ortak nefesi gibidir onun yazdıkları. Kutsal metinler ve kadim şehirler, medeniyet unsurları ve kültür müktesebatı şiirinin köşe taşlarıdır. Sezai Karakoç şiirinin Mevlana'dan Şeyh Galip'e, Necip Fazıl Kısakürek'e kadar uzanan bir geleneği olduğu gibi Abdülhak Hamit Tarhan, Asaf Halet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi şairlerle de metafizik yakınlığa sahiptir. Fizikötesi dünya ile referanslı olmak noktasında Sezai Karakoç'un yanına en iyi yaklaşan şairler Cahit Zarifoğlu ve Ebubekir Eroğlu gibi şairlerdir.

1950-1957 yıllarının Hisar dergisinden adını almış edebiyat topluluğunu garip akımına tepkili, toplumcu gerçekçilere



tepkili özellikleriyle beraber Cumhuriyet'in milliyetçi muhafazakâr edebiyat çizgisi içerisine yerleştirebiliriz. 277 sayı çıkan Hisar dergisinin etrafında bir araya gelen edebiyatçılardan bazıları şunlar: Mehmet Çınarlı, Munis Faik Ozansoy, Mustafa Necati Karaer, İlhan Geçer, Gültekin Samanoğlu, Yavuz Bülent Bakiler, Bahaattin Karakoç, Bekir Sıtkı Erdoğan...

Geleneğin estetik gücünden yararlanan, divan şiirinin imkânlarını yazdıklarında kullanan yakın dönem Cumhuriyet şiirinde Hilmi Yavuz, Haydar Ergülen, Seyhan Erözçelik ve diğerlerini de kayıtlara geçmemiz gerekir. Bunun yanı sıra geleneği yeniden üreten gelenekten yararlanan ve de beslenen Cahit Zarifoğlu, Arif Ay, Ebubekir Eroğlu, Hüsrev Hatemi, Hüseyin Atlansoy, M. Akif İnan, İhsan Deniz isimlerini cumhuriyet dönemi şiirinin görünen çağdaş yüzleri olarak değerlendirebiliriz.

Günümüz şiirinin en çok etkilendiği şiir merkezli edebiyat akımı hiç şüphesiz II: Yeni'dir. Bu şiir anlayışının doğuşu 1950'lerin ortalarına rastlar. Garip akımına tepki olarak doğduğu söylene de bu akımın değişim enerjisinden yararlandığı da bir gerçektir. Pazar Postası ürünlerini yayınladıkları önemli yayınlardandır. Bütün kadro Cemal Süreya'nın dizesinde dile geldiği şekliyle "Laleliden dünyaya giden bir tramvayda" seyahat eder gibidirler. 50 kuşağının ardından 1960 kuşağı şairleri ortak bir sosyal, kültürel ve siyasi atmosferde yaşamış olsalar da dünyayı farklı algılayıp poetik çeşitlilik göstermektedirler. Cahit Zarifoğlu, Egemen Berköz, Süreyya Berfe, Refik Durbaş, Atal Behramoğlu, Erdem Bayezid, İsmet Özel ve Güven Turan gibi isimleri bu kuşakta buluşturabiliriz.

Kuşakların teşekkülü için ne kadar bir süre geçmiş olması lazımdır? Her on yılda bir edebiyat dünyasında bir araya gelmiş birliktelikleri kuşaktan saymamız ne derece doğru bir tasniftir? Bütün bu soruların kolay cevaplanamadığı bir edebî süreçte yaşıyoruz.

1970'li yıllar Türk şiirinin tıkanma yaşadığı bir dönemdir. Siyasi söylemin, propaganda ve sloganın hâkim olduğu politik ağırlıklı bir zamanın şiiridir bu dönem şiiri. Bu süreçte Mavera dergisini ve bu dergide sıklıkla ürünleri yayımlanan Arif Ay, Osman Sarı, Cumali Ünal, Hasannebioğlu, Turan Koç, Mustafa

Özçelik, Ali Sali, Mustafa Çelik gibi şairleri hatırlamamız gerekiyor. Dönemi içinde bağımsız ve bağlantısız yürüyen şairler arasında Enis Batur ve Cahit Koytak'ı da söylemeden geçmeyelim.

1980'li yılların nimbuslu havası dağılıp görece daha rahat ve özgür bir atmosferin oluştuğu 90'lı ve 2000'li yıllar aynı zamanda Cumhuriyet dönemi şiirinin en parlak yıllarıdır. 90'lı yıllarda Yönelişler dergisi şiirin poetik değerini önde tutan edebiyat dergilerinden oldu. Bünyesine farklı dünya görüşlerinden edebiyatçıları da katması o dönem için edebiyatta bir açılım sayılsa yeridir. Yönelişler dergisinin gösterdiği açılımın benzerini aynı zamanlarda Şiir Atı, Poetika, Sombahar ve Üç Çiçek dergileri de göstermiştir. 1980 ile 2000 yılları arasında Türk şiirinde önemli isimler yetişmiştir. Adnan Özer, Ahmet Erhan, Tuğrul Tanyol, İhsan Deniz, Cevdet Karal, Hüseyin Atlansoy, Osman Konuk, Arif Ay, Haydar Ergülen... bunlar arasındadır.

Hiç kuşkusuz şiirin asli medyası edebiyat dergileridir. Cumhuriyetle beraber yayımlanan edebiyat dergileri aynı zamanda bir manifesto ile edebî anlayışını deklare ederek bir araya gelmiş şair yazarlardan oluşmaktaydı. Zamanla edebiyat dergilerinin sayısı edebiyat verimi ile orantısız bir şekilde artış gösterdi. 2000'li yıllar dijital yayıncılığın da gelişmesiyle matbu dergilerin ritmik şekilde azaldığı yıllar oldu. Son üç dört yıldır edebiyat dergilerinin yaşadığı ve de yaşattığı heyecan eksikliği yaşadığımız dünyanın bir yerlere doğru evrildiğinin göstergesi olsa gerektir. Edebiyat meselesizliği kaldırmaz. Düne nispeten bugünkü görünen manzara şiirde bir muhatapsızlık ve meselesizlik olduğunu akla getirmektedir. Deneysel alanda ortaya konulan şiirler yeni imkân arayışlarına zemin hazırlasa da deneyselliğin belli bir deneyimden sonra gelen olduğunu da unutmamak gerektiği kanaatindeyim. Önce dün ile bugünün şiirsel imkânlarını keşfetmek sonra gelecek zamanın taşlarını döşemek daha isabetli olacaktır. Zira Türk şiiri dediğimiz nevhun bir çıkış değil bir yekûndur aynı zamanda.

**EMRE ÖZTÜRK**  
*Şair-Oturum Bşk.*

**H**üseyin hocama teşekkür ediyoruz, Özcan Ünlü hocamızın “Yüzyılın Türk Şiiri” hakkında bir çalışması var. Oradan hareketle hocamızın görüşlerini alalım. Daha sonra da Osman Özbahçe’yi dinleyelim inşallah. Buyurun Özcan Bey.

## EDEBİYATTA KANON MESELESİNE YARINDAN BAKIŞ

**ÖZCAN ÜNLÜ**  
*Şair*

**T**ürk edebiyatının son yüzyılına baktığımızda gördüğümüz en net şey, fotoğraf karesinin eski parçalarının bulanık görünmesi. Bunun birkaç sebebi var. 13. yüzyıl ve sonrasında bir tarafı sivil bir kanaldan yürüyen ve bugüne ulaşan büyük eserler meydana getirilmiştir. Başta Yunus Emre olmak üzere özellikle halk şiiri ve tekke şiirinin bir bölümü bu cümleden anılabilir. İkincisi ise Fars şiirinin etkisiyle oluşan yeni edebî iklimdir. Mevlânâ ve sonrasında gelişen şiir anlayışı. İlk damar 19. yüzyıla kadar baskı altında tutulsa ve sınırlı itibar görse de ikinci damar olabildiğine gelişmiş ve genişlemiştir. Bunun en önemli nedeni klasik şairlerin devlete yakın olma ve edebî faaliyetlerine devlet ricalinin himayesinde devam etme tercihleridir. Bu sayede bir statü elde etmek derdine düşmüş olmalarıdır. Bu aslında yeni bir şey değildir; Batıda ve





Doğuda yerleşmiş bir geleneğin devamıdır. “Başkentler, saraylar, devrin ileri gelenlerinin konakları, şair-hami ilişkilerinin en sık yaşandığı yerler olmuştur.” İslam dünyasında Hazreti Peygamber(sav)’in Ka’b bin Zühre’ın yazdığı ve “Kaside-i Bürde” olarak bilinen şiir karşılığında kendisine hırkasını hediye etmesi, şaire hediye verilmesinin “sünnet” addedilmesini ve dini bir algı oluşmasına sebep olmuştur. Fakat bu sonraki yıllarda şairlerin mevki, caize veya başka hediyelerle taltif edilmesi gibi bir şey değildir.

Yunanca “kanon” kelimesi Hristiyan literatüründe “resmi olarak kabul edilmiş kitaplar listesi” anlamına gelir. Kanon/kanonik İncil, Hazreti İsa’dan 200 yıl sonra ortaya çıkmıştır. 397’de toplanan Üçüncü Kartaca Konsili’nde bugünkü haliyle Yeni Ahit (İncil) onaylanmıştır. Hristiyanlıkta kanonik kabul edilen İncil’ler Matta, Markos, Luka ve Yuhanna’dır. Kanon kelimesi Fransızca da ‘kilise kuralları’nı ifade etmek için kullanılmıştır. Laurent Mignon kanonu, “Bazı insanların, belli bir dönemde, belli nedenlerden dolayı, belli amaçlarla içeriklerini geliştirdikleri kavramlar” tanımlar.

Selçuk Çıkla, “Edebiyat ve Hastalık” kitabında, edebiyatta kanon meselesini şu cümlelerle anlatır: “Edebiyat kanonu, bir ülkede bir veya birden fazla otoritenin belli yazar ve eserleri sürekli gündemde tutarak, onların çeşitli yollarla reklamını yaparak, eserlerini sık sık basarak oluşturulan bir kanondur.”

Özellikle son yüzyıla dikkat çeken Çıkla, “İçinde ideolojilerin ülkeler üzerinde hegemonya kurma süreçlerinde kanonik yapılanmalara büyük önem verdikleri görülür. Rusya’da Zhdanov’un, Çin’de Mao’nun, Almanya’da Hitler’in, İtalya’da Mussolini’nin sanat ve edebiyat üzerinde kurdukları baskıyla oluşturmaya çalıştıkları kanonlar örnek olarak verilebilir. Bu süreçte sanatçılardan, yazarlardan rejimi anlatmaları, rejimin yerleşmesi için eser vermeleri istenmiş, hatta sanatçılara baskı uygulanmıştır.” demektedir.

Osmanlı edebiyat mirasına baktığımızda, kanon baskısı yerine daha çok hamilik müessesesinin geliştiği görülür. Osmanlıda hamilik geleneği sayesinde sanatın ve edebiyatın geliştiğini söyleyebiliriz. O dönemde telif sistemi ve matbaanın icadına kadar

kitap yayını konusunda zorluklar yaşandığı için hamilik neredeyse bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Devlet-sanat ilişkisi sadece Osmanlı'da değil, eski devlet yapılanmalarında da aynı sistem görülmektedir.

Muallim Naci'nin "Marifet iltifata tabidir, müşterisiz meta zayıdır." sözü yanlış anlaşılmalı ve aktarılmalıdır. Bu sözden hareketle, özellikle Cumhuriyetten sonra bir kalıba dönüşen "Osmanlı şairi, para ve makam için şiir yazardı. Kasidelerle ne kadar övgü yağdırılıyorsa o kadar caize verilirdi" yargısı yanlıştır. Padişahın veya ricalden herhangi birinin bir şiir için verdiği "caize", bugünkü anlamda "telif hakkı"dır. Burada yapılmak istenen elbette esere ve eser sahibine destek vermektir. Ancak asıl olan sanatı ve sanatçıyı korumaktır. Sadece caize izin şiir yazarlar da olmuştur ancak bu, niyetin hakikatine gölge düşürmez.

Osmanlı'da başta padişahlar olmak üzere devletin ileri gelenleri kendilerine sunulan eserlere caizeler ve ihsanlar veriyordu. Çoğu zaman para ödülü olarak ortaya çıkan bu ödüller, bayramlarda "îdâne" ya da "ıydiyye" adını alırdı. Hanedan mensubundan birinin veya bir şehzadenin ölümü üzerine kaleme alınan mersiye; ilkbaharı müjdeleyen nevrüziye veya şitaiye; padişahın bir zaferi sonrasında kaleme alınan kaside veya bir olaya düşülen tarih bu tür ödüllere vesile oluyordu. Bu ödüller sadece para



olmazdı. Bazen at, bazen kıyafet veya kumaş olabileceği gibi sarayda görev vermek de bir ödüllendirme yöntemi idi. Padişahın yanına aldığı bir şaire makam ve mevki vermesi de rastlanan örneklerdendir. Caize sistemi şaire/sanatçıya “makbul, muteber” olma ayrıcalığı ve “korunma, otorite ve prestij” sağlıyordu. Başta padişahlar olmak üzere yerleşim yerinin durumuna göre vali paşalar, vezirler, defterdarlar, uç beyleri, şehzadeler de hamilik makamında olabiliyorlardı.

Caize veya hamilik sadece sanatçıyı koruyan, kollayan bir sistem değildi. Padişahlar veya hamilik makamında oturanlar da bu şiiirlerden etkilenip kendileri de yazmışlardır. Osmanlı padişahların neredeyse tamamı şairdir, divanları vardır. Kanuni Sultan Süleyman (Muhibbi), Fatih Sultan Mehmet (Avni), Sultan II. Bayezid (Adli), Şehzade Bozkurt (Harimi), Sultan II. Osman (Farisi), Sultan III. Selim (İlhami) daha pek çok padişah iyi şiiirler yazmış ve kendi divanlarını yayınlamışlardır.

Prof. Dr. Tuba Işınsoy Durmaz, Prof. Dr. Mustafa İsen ile birlikte kaleme aldığı “Kılıcın ve Kalemin Sultanları” isimli kitabını anlatırken, şu önemli tespitlerde bulunur:

“Aslında bütün Türk coğrafyasındaki sultanların sanatın şiiir koluna destekleyici ve üretici olarak verdikleri değer, Türk şiiirinin bu coğrafyada onlar elinde ulaştığı yetkinliği de gösteriyor bize. Doğu’da Horasan’dan Hindistan’a uzanan coğrafyada Timurlu yöneticilerin; Batı’da ise on dördüncü yüzyıldan on yedinci yüzyıla kadar bugünkü İran, Irak, Azerbaycan ve Türkmenistan coğrafyasında Türkmen sultanların himayesinde Türk şiiir dili gelişimini sürdürüyor. Bazı devletlerin sadece sultanlar eliyle şiiir dilini devam ettirdiğini görmek ise sadece kültürel açıdan değil siyasi açıdan da şiiir dilinin bir araç olarak tercih edildiğini açıkça gösteriyor.”

Osmanlı’nın son dönemine kadar hamilik sistemi bir yarı / kanonik yapılanma olarak devam eder. Ancak Cumhuriyet dönemine gelindiğinde durum farklı bir hal alır. Özellikle 1923-1950 arasındaki zaman diliminde devlet (resmi ideoloji), sadece toplumsal ve siyasal alana değil sanata ve edebiyata da doğrudan müdahale etmiştir. Bu müdahale sonucunda ortaya çıkan ‘resmi edebiyat’, kanonik bir yapı olarak inşa edilmiştir.

Devletin müdahale ettiği edebiyat kanonu ile sivil hayatın oluşturduğu kanon arasında büyük fark vardır. Cumhuriyet dönemi kanonu dayatma içerir; yeni devleti anlatmak, devrimleri kabul ettirebilmek için edebiyatı bir araç olarak görür. Dönemin yazarlarına ve şairlerine eserler sipariş edilir, ortaya çıkan eserler memleketin en ücra köşesine kadar dağıtılır. Hatta bu eserler dışında başka kaynakları okumak veya yaymak yasak hale getirilir. Bir yandan da bazı cemaat ve grupların oluşturduğu bir edebiyat kanonu vardır. Bu yapıların işleyişini Orhan Tekelioğlu “Edebiyatta Tekil Bir Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar” başlıklı makalesinde analitik biçimde açıklar: Antolojiler, belli bir zevke sahip insanların seçtiği eserler listesi, akademik elitlerin kalıcılığını garantilemek istediği eserler, egemen toplumsal yapıların kendi dünya görüşlerini eğitim ve medya vasıtasıyla dayattıkları eserler...

Bu bağlamda Milli Eğitim Bakanlığının belirlediği “100 Temel Eser” listesi de bir kanonik dayatma sayılabilir.

“Kanon neden oluşur?” sorusuna Herald Bloom şu cevabı verir:

“Kanonun tarihsel olarak anlamı, eğitim kurumlarımızda okutulmak üzere seçilen kitaplardır ve son dönemlerdeki çok kültürcülük politikalarına rağmen kanonun hakiki sorusu hâlâ cevaplanmayı bekliyor... Ortalama bir ömür, Dünya edebiyatı bir yana dursun Batı geleneğinden seçilen büyük yazarları okumaya yetmeyecektir. Okuyan kişi seçmek zorundadır, çünkü bir insan okumaktan başka bir şey yapmasa bile her şeyi okuyacak zamanı bulması imkânsızdır.”

Türk edebiyatında ‘edebî muhitler’i yazan Turgay Anar ise, “Bir edebiyat kanonunun oluşmasının temel sebebi, geçmişinde zengin bir edebî birikim bulunan milletlerin geçmişini unutmak istememesidir. Geçmiş, bu milletler için sadece geçmişte kalmamıştır. İşte kanon da geçmiş ile bugün arasında bir köprü görevindedir. Bu köprünün sanat, edebiyat gibi alanlarda kurduğu bağlantı, geçmişin sürekli canlı kalmasını sağlar. Bu canlılık işareti de kanon sayesinde geçmişin sesini bugün bütün yüksek tonlarda seslendirebilmesini sağlar.” diye yazmaktadır.

Murat Belge'ye göre, Türkiye'de kanon oluşturan 'üç merci' vardır: "1. Yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler ve dergiler, 2. Siyaset, devlet, parti, ideoloji, rejim, 3. Halk veya toplum."

Burada, "kanon kötüdür" sonucu çıkmaz. Başlangıcından bu yana edebiyat eserlerinin neredeyse tamamı bir kanonu dâhildir. Servet-i Fünûn, Edebiyat-ı Cedide, Genç Kalemler, Türk Yurdu, Beş Hececiler, Birinci Yeni, Büyük Doğu, Mavera vb. her biri bir kanondur. Gerçek anlamda edebiyat kanonu üretilen eser, bu eserle ilgili eleştiri, akademik bakış açısı ile zenginlik kazanır. Yayın dünyasına bir disiplin getirir. Rakibini bitirmek, karşıt düşüncedeki bir edebiyat iklimini yok saymak biçiminde şekillenmez, şekillenmelidir. Sadece kendi kanonunu var kılmak için centilmenliğe sığmayacak davranışlardan kaçınılmalıdır. Siyasi ideolojinin değirmenine su taşımamalıdır.

İşte bu yüzden Cumhuriyet kanonu defoludur. Özellikle Dil Devrimi ile ortaya çıkan trajedi mutlak bir kanon tanımını eksik bırakmaktadır. Çünkü kanonun bir hedefi de "geçmişinde zengin bir edebî birikim bulunan milletlerin geçmişini unutmak istememesidir." Geçmişini geçmişte bırakmak doğru değildir. Kanonun hedefi geçmişle bugün ve gelecek arasında köprü kurmaktır. Böylece geçmiş canlı kalabilir ve yarın daha kolay kavranır. Oysa Dil Devrimi, kadim kurucu metinlerle aramızdaki bağı koparmış ve onları unutmaya bahçesine bırakmıştır. Jale Parla'nın tabiriyle,





“Türkiye'nin edebî geleneği birçok kamburla yüklüdür.” Bu kamburu yok etmek veya görünmez kılmak için eğitime büyük görevler düşmektedir. Bunların başında ise öğrencileri okuma zevki yüksek klasik metinlerle buluşturmak ve en azından günümüz diline aktarılmış olan örneklerini öğrenmelerini sağlamaktır. Masalların, ninnilerin ve belli birtakım kitapların müfredat içi veya dışı zamanlar için mutlaka önerilmesi gerekmektedir.

Cumhuriyet değerlerini veya simgelerini yerleştirebilmek için Behçet Kemal Çağlar, Aka Gündüz, Kemalettin Kamu, Halide Edip Adıvar gibi pek çok yazara kanonik eser yazma talimatı/önerisi verildiği bilinmektedir. “Her şeyi yukarıdan aşağıya halletmiş” (Murat Belge) siyasi otorite bu konuda çok kararlıdır. Fakat “Dil inkılabının edebî söyleme olan etkisi” (Orhan Tekelioğlu) konusunda sınıfta kalan yeni Cumhuriyet eliti, nasıl olsa kendisi Osmanlı Türkçesi bildiği için kaynakları okuma ve anlama konusunda kendini yetersiz görmemektedir. Ancak kendinden sonra gelecek nesilleri düşünemeyecek kadar bencildir. Herhangi bir kanona dâhil olmayan veya alınmayan birçok isim büyük eserler vermiş olsalar da edebiyat tarihinde bir yer edine-memiş unutulup gitmişlerdir.

Sözün başında kanon kavramı üzerine bazı notlar sunmuştuk. Klasik eserler kanon oluşturma konusunda ilk sırada gelmektedir. Bu eserlerin sürekli basılıp satılması bunun en önemli göstergesidir.

Günümüz kanon anlayışı, ideoloji, din, parti, grup gibi yapılanmaların önemli propaganda aracına dönüşmüştür. Bu geleneği Cumhuriyetin kurucu iradesinden tevarüs ettiği ortadadır. Halkın kendi isteğiyle kurduğu kanonla rejimin kurguladığı kanon arasındaki farka bakıldığında mesele açık şekilde anlaşılacaktır. Şinasi, Tevfik Fikret, Namık Kemal, Mehmet Akif, Mehmet Rauf, Necip Fazıl, Nazım Hikmet gibi pek çok ismin resmi ideolojinin dışında düşünce üreten ve yayımladıkları eserlerle başları derde giren isimler ‘karşı kanon’da yer almışlar ama kanona kutsal bir yapı muamelesi göstermemişlerdir.

Türkiye’de kanon meselesi, güdümlü edebiyat kavramıyla iç içe olduğu kadar sivil bir yanı da vardır. Cumhuriyet döneminde adı konulmamış olsa da bir İslamcı edebiyat kanonu kadar,

Marksist, ülkücü, muhafazakâr kanonu da oluşmuştur. Bu kanonlara dâhil olan isimlerin eserleri yine kanonun yayıncıları tarafından yayımlanmış, kitapları belli yayınevlerinden çıkmıştır.

Çıkla'ya göre, "Kanonların bir ortak özelliği de çoğulculuğa tahammüllerinin olmamasıdır. Her kanon yeni bir kanonun çıkmasından hoşnut olmaz, eğer rakip bir kanon varsa bu kanonun güçlenmesini istemez. Onun güçlenmemesi için de bazı yollara başvurur. (...) Söz gelişi Türkiye'de inkılâp kanonunu oluşturan siyasî, edebî kişi ve çevreler inkılâpların temel prensiplerinin karşısında gördükleri Marksistlere, İslâmcılara ve bazen de milliyetçilere karşı tavır almış, bu kanonların bazı eserlerinin ve birtakım sanatçılarının dışlanması/görmezden gelinmesi yoluna başvurmuştur."

"Millî edebiyat kanonu"nu daha iyi anlayabilmek için savaşlarda askerlerin moralini yükseltmek adına cepheye götürülen yazar ve şairlerin yazdıkları yazılar ve şiirler tam da birer kanonik çalışmadır. 1915'te düzenlenen Çanakkale gezisi dönüşü eser kaleme alan Yusuf Ziya (Akından Akına ve Cenk Ufukları-1916), Halit Fahri (Cenk Duyguları-1917) şiir kitapları ile ödülleri almışlardır.

Sonraki yıllarda kurulan Cumhuriyet rejimini yerleştirmek ve halka yalın bir dille anlatmak için başta Reşat Nuri Güntekin olmak üzere "su katılmamış bir Kemalist" olan Behçet Kemal Çağlar, Aka Gündüz, Halide Edip Adıvar, Kemalettin kamu gibi isimler para ödülü kadar başka mükâfatlara da ulaşmışlardır. Özellikle Cumhuriyetin 10. kuruluş yıldönümünde ortaya konulan eserler bunun en önemli göstergesidir. Dönemin tek siyasi partisi olan CHP'nin bu konudaki etkisini de unutmamak gerekir. Örneğin, Halide Edip'in "Sinekli Bakkal" romanına 1942'de CHP Roman Mükâfata verilmiştir. "Vurun Kahpeye" ve "Ateşten Gömlek" de kanon edebiyatına en iyi örnekler arasında sayılabilir. Bu eserlerin tiyatro yoluyla yaşatılması ve yaygınlaştırılması sağlanmıştır.

Bu dönemin en belirgin özelliği, Cumhuriyet rejimine karşı en küçük bir eleştiri yöneltmemiş hatta yüceltmiş olmalarıdır. "Kâbe Arabın olsun/ Çankaya bize yeter..." diyen Kemalettin Kamu'dan "Atatürk Yolu" isimli kitabıyla bilinen Yaşar Nabi;

Yakup Kadri, Ahmet Kutsi, Halit Fahri vb. onlarca isim bu dönemde yazıp söyledikleri ile ödülleri fazlasıyla almışlardır. Örneğin Mehmet Akif, Hamdullah Suphi, Ziya Gökalp, Falih Rıfkı, Samih Rifat, Ruşen Eşref, Aka Gündüz, Abdülhak Hamit, Behçet Kemal, Suut Kemal, Yusuf Ziya vb. onlarca kanon şairi ve yazarı olan edebiyatçı milletvekili olarak farklı dönemlerde TBMM'de görev yapmışlardır.

Beyoğlu'ndaki Çiçek Pasajı, Rejans gibi Beyazıt'taki Küllük, Marmara Kıraathanesi ve farklı semtlerdeki edebiyat mahfilleri de birer edebiyat kanonu olarak işlev gördü. Bu mekânlarda yetişen şair ve yazarlar ülkemizin düşünce ve edebiyat hayatında silinmez izler bıraktı.

Günümüzde de farklı kanonik yapılanmalar dikkat çekmektedir. Fakat ne Osmanlı ne de Cumhuriyet dönemindeki gelenekten çok farklıdır. Daha çok rekabet üzerine kurulu olan bu yeni kanon/lar ötekini tümünden ret noktasındadır. Sadece kendi dergileri, kendi yayınları veya kendi gruplarının varlığı ile anlam bulup, kendileri dışındaki herkese düşman olan bu yeni yapı edebiyatın sahil damarını kurutmaktadır. Herhangi bir derginin aynı düşünce ikliminde çıkan öteki dergiyi yok sayması, kendini kanon lideri olarak gören bir edebiyat insanının kendi dergisinde yazan isimlere başka yerlerde yazmama konusunda direktif vermesi, söylediği gerçekleşmediği takdirde muhatabını en ağır cezalardan biri olan yok sayma ile cezalandırması gelenekli kanon onlayışına çok terstir. Bu sığ ve kısır davranışların ve yaklaşım biçimlerinin giderek dijital ortama kayan edebiyat dünyasına büyük zararları vardır. Okuru azalmış dergi ve kitapların marjinal birer ürün olarak yaşamasına neden olmaktadır. Günlük konuşma dilinde kullanılan kelimelerin 100'ün altına düştüğü günümüzde en önemli meselenin kelimesizlik ve meselesizlik olduğunu unutan bu yapılar, bugünü yarına taşıyacak taşıyıcı direkleri yerleştirme ve gelecekte yaşamı kolaylaştırıcı motivasyonlar yerine temelsiz bir kanonlaşmayı benimsemiş durumdadır. O yüzden edebiyat kanonunu siyasi kanonun üzerinde tutmak gerekir. Böylece edebiyat yeniden kurulan dünyada kendi şartları içinde değer üretmeye devam edecek ve büyük isimler ve büyük eserler yetiştirecektir.

**EMRE ÖZTÜRK***Şair-Oturum Bşk.*

**H**ocama teşekkür ediyoruz, Özcan Ünlü hocamız edebiyat-ta kanalik yapılanmalardan bahsetti. Osman Özbahçe hocama sözü vermek istiyorum, ama sözü vermeden önce hocam, burada sizin bir kitabınız var, “Analiz” sonra “İkinci Yeni'nin Doğuşu” var, “Modern Şiirimizin Kökleri” var ve daha birçok da eleştiri kitaplarınız var. Sizden önceki hocalarımızın da anlattıklarınızın izinde son sözü size vermiş olayım ve sizin de görüşlerinizi almış olalım.

**ŞİİR YAZILDIKÇA YENİDİR****OSMAN ÖZBAHÇE***Şair*

Şiir sürekli yeni ifade yolları arayan bir sanattır. Şiirimiz uzun bir aradan sonra (1950'li yıllar) 1990'lı yıllardan itibaren yeni ifade imkânları araştırmayı, çözmesi gereken sorunlar listesinde birinci sıraya yazmıştır.

Tarihsel süreçte her dönem şiir zevki, algı ve kültürü yeniden oluşur. Modern şiirde bir dönem iki kuşaktan oluşmaktadır. Dönemi oluşturan şairlerin ilk iki kitap süreci bir kuşağın doğuş sürecidir. 1920'li yıllardan günümüze Türk şiirinde bir dönem 20 ila 30 yıl sürmektedir. Bu itibarla şiir, 20 ila 30 yılda bir yenilenmektedir. Türk şiiri 1850'li yıllardan 1950'li yıllara, yüzyıllık süreçte üç büyük değişim yaşamıştır. 1950'li yılları izleyen 1960'lı ve 70'li yıllarda toplumcu şiir şeklinde tanımlanan bir çizgide seyretmiş, 1980'li yıllarda anti-toplumcu çıkışlarla saf şiire dönüş çabaları hızlanmıştır.



2000'li yıllar, şiirimizin yeni ifade yolları arama bağlamında teknik sorunların en çok tartışıldığı yıllardır. Tanzimat şiiri divandan aşama aşama uzaklaştı. Giderek fikir tartışmaları üzerine kurulu düz hitabet şiir formunu oluşturdu. Düz hitabete karşılık Servet-i Fünûn şiirin iç meselelerine bir geri çekilişti. Şiir bu tepkiyle ikinci defa 1950'li yıllarda İkinci Yeniyle, üçüncü defa bizim dönemimizde 90 kuşağıyla karşılaştı. Şiir 1990'lı yıllardan itibaren şiir olarak tartışılmaya başlandı.

Türk şiiri 2000'li yıllara manifesto önerileriyle başladı. Bu önerilerle âdeta bir manifestolar dönemi yaşandı. Bu önerilerin açmazı şiiri dogmatik bir yapıda yeniden inşa çabasıdır. Kesin kurallar çerçevesindeki manifestolar hayatın sürekli değişen yapısı karşısında "hızla" eskimiştir. Buna karşılık şairin şahsi tasarrufunu öne çıkaran bağımsız tartışmalar şiirin sağlamlığa kavuşmasında daha verimli olmuştur. Teknik ve kuram başlığı altında toplanabilecek yapısal sorunlara ilişkin bağımsız tartışmalar, şiirin her dönem temel işlevlerinden biri olan varoluş bağlamında insanın dünyadaki konumu ve buna bağlı toplum eleştirisi üzerinden yaşanan hayat ve yaşayan insanla etkileşim çerçevesinde yeni dönemi (2000'li yıllar) temellendirmeye çalışmıştır. İkinci Yeniden sonra ilk defa, şiirimize ilişkin eleştiri yazıları 2000'li yıllarda büyük bir artış göstermiştir.

Günümüz Türk şiirinin dikkat çekici özelliklerinden birisi biçimsel araştırmalardır. 2000'li yıllarda yeniliği biçimle sınırlayan yaklaşım, yeni teknolojilerle etkileşimi yeterli görmüştür. Bu çerçevede kelimeleri ikiye, üçe bölerek anlam çoğaltma çabaları; bilgisayar, internet, cep telefonu gibi teknoloji dünyasına ilişkin göstergelerle etkileşim sonucu üretilmeye çalışılan yeni ifade yolları; resim unsuru; trafik işaretleri gibi biçimsel göstergeler şiir metnine girmiş, biçim araştırmaları şiirin gösterge dünyasında önemli değişikliklere yol açmıştır. Kelimeler, imlâ işaretleri dışında, @ gibi, alfabe dışı yeni işaretlerle tanışmıştır. Bu arayışlar Serkan Işın'ın (d.1976) önerdiği görsel şiirle yeni bir aşamaya evrilmiştir. Şiirden gelen Serkan Işın ve Hakan Şarkdemir'in (d.1971) yanı sıra, bugün, şiirden gelmeyen, doğrudan görsel şiir üreten şairler yetişmeye başlamıştır. Şiirin sayfadaki görüntüsünü esas alan somut şiir harflerin ve kelimelerin resme dönük kompozisyonuyla yetinirken görsel şiir, şiiri bir söz sanatı



olmaktan çıkarmış, göz için inşa çalışması şeklinde yeniden kurgulamış, metni “okuma” “görsel okuma”yla yer değiştirmiştir. Görsel şiir alfabe, harf, kelime ve mısra yerine doğrudan resmi esas almış, şiiri resim olarak şiir resim şeklinde algılamış, yorumlamış, kompoze etmiştir. Şiiri resme taşıyan, resim biçiminde yorumlayan görsel şiirde yazı, metin, alfabe ve bunlara ilişkin kültür ve araçlar dışlanmıştır.

2000’li yıllarda artan biçim araştırmaları değişen dünya karşısında geleneksel sanatların yetmediğini göstermektedir. Görsel şiire evrilen biçimsel arayışlarda hat, tezhip ve ebru üzerinden geleneğin izleri sürülebilir. Aşına olduğumuz görselliğin görsel şiirle ilişkisi üzerinde durulabilir. Fakat geleneksel formlar özde günümüz yaşantısını cevaplayamamaktadır. Temelde yatan asıl sorun budur. Birinci Dünya Savaşı sonrası doğan yeni / modern yaklaşımlar radikal bir kopuş içermektedir. Bir günde binlerce uyarıcı / görüntü içinden geçerek / maruz kalarak yaşayan günümüz insanı oluşan anlamı, bu görüntüler ağı içindeki benliğini geleneksel formlarda ifade etmek istediğinde biçim - içerik uyumsuzluğu sorunu yaşamaktadır. Yeni içerik yeni bir biçim öngörmektedir. Bir günde binlerce göstergeyle yaşamak zorunda kalan modern insana bu uyarılarla modern hayatın dışına taşmaması hatırlatılmaktadır.

Görsel şiir, şiir dışı şiirdir. Görsel şiir, şiirin uzantısında değil, resmin uzantısında varlık kazanmaktadır. Şiiri değil, görüntüyü üretmektedir. Biçim araştırmaları başlığı altında değerlendirilebilecek yaklaşımlardan birisi de deneysel şiir başlıklı çalışmalarıdır. Bu çalışmalar görsel şiir şeklinde somut bir sonuç elde edememiştir.

Toplumsal yapı değiştikçe şiir de değişir. Türk toplum ve devlet yapısı Tanzimat’ın ilanından Birinci Dünya Savaşı’na kadar (1839-1914) yeniden inşa anlamında önemli değişiklikler yaşamıştır. Bu değişiklikler toplumsal talep doğrultusunda bir ihtiyaçtan kaynaklanmamış, dayatmacı bir mantıkla yürürlüğe konmuştur. Fermanla yürürlüğe konulan değişiklikler zamanla sosyal yapıyı etkileyen sonuçlar üretmiştir. Tanzimat bir üst yapı değişikliğidir. Siyaset ve idari yapı yeniden düzenlenmiştir. 1839-1914 arası yenilik doğrultusunda değişimi zorlayanların başında şairler gelmektedir. Şairler 1950’li yıllara değin

toplumun okumuş tabakasını oluşturan aydın sınıfının temsilcileridir. Cumhuriyet'e değin değişim sürecinin düşünsel içeriğini oluşturmakla yetinmemiş, değişimi topluma yaymada devlet mekanizmasında etkin görevler de almışlardır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e dönemin şairlerinin neredeyse tamamı devlet kademelerinde üst düzey bürokrattır. Değişimin etkisini artırmasıyla Osmanlı'da Batılı devletlerin nüfuz alanlarını genişletmesi arasında bir koşutluk vardır. Tanzimat'la girilen süreçte bürokrasi güçlenmiş, siyasi partiler kurulmuş, meclis açılmış, padişah otoritesi bu unsurlarla paylaşılmış, Birinci Dünya Savaşı'na varan süreçte devlet ve toplum zayıflatılmış, birçok cephede savaşa giren Osmanlı, Birinci Dünya Savaşı'yla bir yıkım süreci yaşamış, varlık - yokluk keskinliğinde yaşanan savaştan ancak Türkiye'yi koruyarak çıkabilmiştir.

Tanzimat edebiyatı, şiiri belirli düşüncelerin savunusuna, toplumsal meselelerin tartışılmasına indirgemmiştir. Hitabet / retorik dönemin en önemli şiirsel söylemidir. İbrahim Şinasi (1826-1871), Ziya Paşa (1829-1880) ve Nâmık Kemal (1840-1888) Tanzimat edebiyatı birinci dönemin; Rezaîzâde Mahmut Ekrem (1847-1914) ve Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937) ikinci dönemin en önemli şairleridir. Âkif Paşa (1787-1845), Yenişehirli Avni Bey (1826-1883) ve Muallim Naci (1850-1893) şiirlerindeki yeni unsurlarla dönemin dikkat çeken şairleri arasındadır. Fikir şiiri



şeklinde tanımlayabileceğimiz Tanzimat şiiri Abdülhak Hâmit'le ciddi bir kırılma yaşamış, özellikle Cenap Şahabettin (1870-1934) ve Ahmet Hâşim (1887-1933) insanın birey olarak ifadesi doğrultusunda şiire yeni bir ivme kazandırmıştır.

Modern şiirimizin başlangıç noktası Abdülhak Hâmit'tir. Modern şiir bağlamında Hâmit'i Tevfik Fikret (1867-1915), Cenap Şahabettin, Mehmet Âkif (1873-1936), Hâşim ve Yahya Kemal (1884-1958) izlemektedir. Divan şiirinin toplumsal yapının ifadesi olamadığı yerde ortaya çıkan yeni şiirin aktığı kanalları bu şairler temsil etmektedir.

Sezai Karakoç (d.1933) Tanzimat edebiyatı sürseydi "bugün Türk edebiyatından eser kalmayacaktı" (Karakoç 1986, 55) demektedir. Tanzimat şiirinin gerçek anlamda Cenap Şahabettin ve Hâşim'le Yahya Kemal'e gelmeden bittiğini ileri sürebiliriz. Tevfik Fikret ve Âkif temelde Tanzimat'ın fikir yüklü şiirini sürdürmüştür. Tevfik Fikret ve Âkif'le Cumhuriyet dönemine taşınan Tanzimat şiiri Nâzım Hikmet (1902-1963) üzerinden devam etmiştir. 1940'lı yıllardan itibaren toplumcu şiir başlığı altında şiirimizin bir olgusuna dönüşen Tanzimat şiiri, toplumculuk açılımıyla daha genel bir yaklaşıma evrilmiş, kendi içinde, savunusu yapılan düşünceler / ideolojiler doğrultusunda farklılaşarak yeni boyutlar kazanmıştır. Dönemi gözettiğimizde Tevfik Fikret ve Âkif, bu şiiri, şiir sanatının kuralları içinde gerçek hayatla yüz yüze getiren şairlerdir.

Karakoç ufuk açıcı tespitlerinden birinde Âkif için, "sanat ölçüleri bakımından ne kadar Tanzimatçı olursa olsun, taşıdığı ruh... ve Türkçenin yüreğine yaklaşma gücü ile bu ekolün perspektifinden kendini kurtarabilmiştir" (56) demektedir. Âkif, Türk şiirinin modernleşmesine, çağdaş hayat ve çağdaş insanla buluşmasına, şiir dilinin kelimât-ı fersûde diyebileceğimiz klişelerinden kurtulmasına ve ancak sözlük yardımıyla okunabilecek entelektüel ayrıcalık gözetilen yapısı yerine gündelik konuşma diliyle kurulmasına emek vermiş büyük bir şairdir. Yazdığı şiirle içinden geçtiğimiz kritik günlerde milletin sözcüsü olmayı başaran Âkif'in bir şiirinin millî marş olarak benimsenmesi milletin bu şiiri ödüllendirmesidir. İstiklâl Savaşı'nın şairi Âkif, "İstiklâl Marşı"yla milletin tercümanı olduğunu bir kez daha göstermiştir.

Tanzimat'ın fikir yüklü şiiri Cumhuriyet'in ilk yıllarında hece şiiri içinde memleket edebiyatı / millî edebiyat başlığı altında devam etmiştir. Yeni kurulan devletin coşkusu şiire hece vezni şeklinde yansımış, Tanzimat'ın şiirden ziyade düzyazıya özgü tartışmaları yeni kurulan devletin coşkusuyla yer değiştirmiş, 1920'li ve 30'lu yıllar hece etrafında akım yaratma çabalarıyla geçmiştir.

Türk şiiri Cumhuriyet'e Cenap Şahabettin, Âkif, Hâşim ve Yahya Kemal'le girmiştir. Bu şairlerin hiçbiri yeni dönemde de aruz vezninden kopmamıştır. Aruzla yazdıkları şiirler bugün dahi modern okuyucunun şiir algısında önemli bir yer tutmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk şiirinin birikimini tevarüs eden yeni şair Necip Fazıl Kısakürek'tir (1905-1983). Necip Fazıl, hece veznini modern şiire taşıyan şairdir. Özellikle, 1928 yılında çıkardığı ikinci kitabı Kaldırımlar ve 1932 yılında çıkardığı üçüncü kitabı Ben ve Ötesi'yle modern insanı varoluş sorunları ve yaşantı içerikleriyle Türk şiirine getirmiştir. Şiirimiz bu içerik ve meselelerle ikinci defa 1950'li yıllarda İkinci Yeni akımıyla karşılaşmıştır. Türk şiiri 1950'lerde İkinci Yeniyle modernleşmesini tamamlamış ve bundan sonra bütünüyle modern şiir içinde devinen bir şiire dönüşmüştür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarından (1920'li yıllar) 1940'lardaki Garip akımına kadar hece şiiri temel tekniktir. Necip Fazıl'ın hece şiirindeki başarısı yeni bir aşamanın başlangıcına dönüşmüştür; Ziya Osman Saba (1910-1957), Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956) ve Ahmet Muhip Dıranas'la (1909-1980) Türk şiiri modern hece diyebileceğimiz yeni aşamanın şiirini üretmiştir.

Şiir ve şiir tarihi tek boyutlu düz anlatımlara indirgenemez. Tanzimat edebiyatı bağlamında şiir artık divan şiiri değildir; fakat divan şiiri Necip Fazıl'a değin dipte akan büyük ırmak şeklinde Türk şiirinde sürmüştür. Hece şiirine şiddetli bir tepki şeklinde tanımlayabileceğimiz Garip akımı hece etkisini her zaman üzerinde taşımıştır. Orijinal başlangıç anlamında bütünüyle yeni bir inşa olan İkinci Yeni, akımı oluşturan şairlerce "büyük sentez" şeklinde tanımlanmıştır. Fakat süren kültür (geleneğe) ilk defa 1950'li yıllarda İkinci Yeniyle kopmuştur. Bazen, bugün okunabilen her şiir modern dir, şeklinde formüle edebileceğimiz

bir yaklaşım çözüm üretebilir; fakat modern şiir, klâsik dönemlerde şiir şeklinde tanımlanan sanattan apayrı bir sanattır.

Necip Fazıl'la Türk şiirinde yeni aşamaya dönüşen hece şiiri 1940'lı yıllarda Garip akımıyla şiirde tek başlık olmaktan çıkmıştır. Abdülhak Hâmit'le başlayan, Yahya Kemal'le tamamlanan süreçte aruz vezni kendini yenilemiş; Necip Fazıl, kendisine kadar klâsik halk şiiri dağarcığıyla yetinen hece şiirini modern yaşantı içeriğiyle yeni bir boyuta taşımış; fakat simetrik vezinler, çağın ruhu diyebileceğimiz serbest vezin karşısında varlık gösterememiştir. Şiirimiz 1950'li yıllarda serbest vezni benimsemiştir.

Şiir tarihi genellikle akımlar üzerinden anlatılır. Türk şiir tarihinde de bu yaklaşım etkindir. Türk şiirinin kanonik listesinde geleneğin canlı halkaları şeklinde yer alan birçok şair doğrudan bir akım içinde yer almadıkları için zaman zaman ana hatlarla yapılan genel değerlendirmelerde haksızlığa uğramaktadır. Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Behçet Necatigil (1916-1979), İlhan Berk (1916-2008), Attilâ İlhan (1925-2005), Metin Eloğlu (1927-1985), Ataoğulları Behramoğlu (d.1942), Arif Ay (d.1953) Türk şiirinin seçkin örnekleri arasındadır.





Orhan Veli (1914-1950), Oktay Rıfat (1914-1988) ve Melih Cevdet'ten (1915-2002) oluşan Garip akımı 1940'lı yıllarda Türk şiirinde bir fırtına gibi esmiştir. 40'lı yıllarda bu şiire direnen şair Attilâ İlhan'dır. Garip akımı ne ölçüde karşı tepkiyse Attilâ İlhan da o ölçüde Garip'e tepkidir. İkinci Yeniye Garip'le, Attilâ İlhan'la tanımlanamayacak orijinal bir başlangıçtır. Türkiye, İkinci Yeniyle öncesinde tanık olmadığı yeni bir şiirle karşılaşmıştır. Bu şiir modern yaşantı içeriğiyle yeni bir hayat teklifi ve insan modelidir. Karakoç, Cemal Süreya (1931-1990), Turgut Uyar (1927-1985), Edip Cansever (1928-1986) ve Ece Ayhan (1931-2002) bu akımın merkez şairleridir. İlhan Berk, Gülten Akın (1933-2015) ve Ülkü Tamer (d.1937) İkinci Yeniyle tanımlanabilecek güçlü bir şiir kurmayı başarmıştır.

Garip akımı hece şiirine son vermiştir. Necip Fazıl'la aruz vezni, Garip'le hece vezni temel teknik olmaktan çıkmıştır. Güçlü bir muhalefet biçiminde Türk şiirine giren Garip'in muhalefeti İkinci Yeni sergilediği muazzam şiirle aşmıştır.

İkinci Yeniden sonra Türk şiiri kendini yenileme sürecini Cahit Zarifoğlu (1940-1987) ve İsmet Özel'le (d.1944) sürdürmüştür. "Şinasi'den Necip Fazıl'a kadar birinci, Necip Fazıl'la ikinci, İkinci Yeniyle üçüncü büyük atılımını gerçekleştiren modern şiirimiz bir yerde Özel'le sürecini tamamlamıştır." (Özbahçe 2013, 62)

Türk şiiri 1960'lı ve 70'li yılları politik tartışmaların gölgesinde yaşamıştır. Bu yıllarda İkinci Yeninin büyük şairleri hayattadır ve hepsi şiir ve yazılarıyla, çıkardıkları dergilerle edebiyat ortamının içindedir. Fakat bu şairleri ortamda etkisizleştirecek ölçüde bir kalabalık söz konusudur. Bu kalabalık, ortalama bir şiirle politikanın yedeği olmaya razıdır.

1980'li yıllarda 1960'lı ve 70'li yıllardaki genel eğilime tepki niteliğinde yeni bir anlayış doğdu: Şiiri siyasetten arındırmak. Bu yaklaşımın tekdüzeliği 90 kuşağıyla kısa sürede aşıldı. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren hayatı ve insanı bütünlüklü yapısı içinde kavramaya çalışan yeni bir şiir doğdu. 1980 kuşağı şiiri ideolojik argümanların nesnesi olmaktan çıkardı. Şiir bu kuşağın elinde yer yer hayattan ve insandan kopuk kitabi bir çalışmaya dönüştü.



Tanzimat şiiriyle girilen süreçte yenilik Servet-i Fünûn'la bir "akım" niteliği kazandı. Servet-i Fünûn'dan sonra yenilik hiçbir şairin kaçınmayacağı bir olguya dönüştü. İkinci Yeniye değin yenilik, şiiri üreten ana fikir niteliğinde temel dinamiktir. İkinci Yeni, şiirde yenilik yapan bir akım olarak değil, bizatihi yenilik biçiminde doğmuştur. Şiire 1990'lı yıllarda başlayan ve 2000'lerde şiiri etkisi altına alan kuşak şiirle bağını bir önceki kuşakla değil, Zarifoğlu ve Özel üzerinden doğrudan İkinci Yeniyle kurmuştur. Doğuş aşamasında bu kuşak, İkinci Yeniden etkilenerek şiir yazmıştır. Bu kuşağın başarısı, doğuş aşamasındaki etkiyi sabit fikre dönüştürmemesidir. Sabit fikir söz konusu olsaydı bu kuşaktan örneğin bir görsel şiir doğmazdı. 2000'li yılları etkisi altına alan 90 kuşağı İkinci Yeniden çağın, hayatın, sokağın ruhuna nüfuzu öğrenmiştir. Yaşanan hayata nüfuz bağlamında değerlendirilebilecek biçim arayışları 90 kuşağının temel özelliğidir. Bu arayışlar ve doğurduğu etki günümüz şiirini öyle bir noktaya taşımıştır ki bugün kimse İkinci Yeni okuyarak şiir yazmamaktadır; kendi dönemini okuyarak şiir yazmaktadır. Bu durum, 1950'li yılları kastederek Süreya'nın, birbirimizin yeni yayınlanmış şiirlerinden etkileniyorduk, geleneğimiz akranlarımızın yeni yayınlanmış şiirleriydi, anlamındaki tespitine benzetilmektedir. Bu itibarla yeni ifade yolları arayışları 90 kuşağının temel özellikleri arasındadır.



90 kuşağına kadar yenilik, İkinci Yeninin gerçek anlamda işlevselleştirdiği serbest vezin ve modern yaşantı içeriğidir. 90 kuşağıyla biçim arayışları başlığı altında değerlendirebileceğimiz yenilik çabaları öylesine çoğaldı ki yenilik, yenilik üretmez hâle geldi. Türk şiir tarihinde yenilik belki de ilk defa bir çaresizlik üretmektedir. Yenilik, yenilik yapamamaktadır. Bugün şiirimiz böylesi bir paradoksla karşı karşıyadır. Bunun nedeni şiirin bütünüyle biçim araştırmalarına indirgenmesidir. Biçim araştırmalarının çoğalmasıyla gündelik hayatın hızı ve çok parçalılığı arasında bir paralellik var. Fakat şiir bir yerde “anlam”dan ibarettir. Şiirde tek başına teknik yetmez. Teknik, yaşanan hayat bağlamında anlamlı bir yapı sunmadıkça karşılıksız kalır.

Ben bizden sonra, 2000’li yıllarda şiire başlayan kuşağa bakarak 90 kuşağını “Uzun Sürecek Kuşak” (158) şeklinde tanımladım. Çünkü 2000’li yıllar bizim önerdiğimiz şiiri üretiyor. Zarifoğlu ve Özel, öz itibarıyla İkinci Yenidir; fakat hem akımın derinleşemediği noktalarda şiirlerini ilerletebilmişler, hem de modern şiirimizin büyük ustalarına dönüşebilmişlerdir. İkinci Yeninin büyük şairleri aynı zamanda akımın öncüleridir. Hepsi tarihsel bir avantaja sahiptir. Onlardan önce Türk şiirinde bu tarz ve teknikle kimse yazmamıştır. Bir yerde şiir için ürettikleri tekniği işletmeleri yeterlidir. Zarifoğlu ve Özel böylesi bir avantaja sahip değilken İkinci Yeninin getirdiği şiire ivme kazandırmıştır.



Bu açıdan sergiledikleri başarı daha anlamlıdır. Bizim kuşaktan sonra şiire başlayanlar da ya farklı bir şiiri başaracaklar ki zor görünüyor ya da önerdiğimiz şiiri bizden daha başarılı bir biçimde yazacaklar. Ancak bu şartla Şiirin Gerçek Tarihinde yer alabilirler.

1990 kuşağının etkin olduğu günümüz dünyasında “neo” ve “post” ön ekleriyle türetilen kelime ve kavramların kullanımı sadece şiirde değil, hayatın her alanında artmıştır. Bu aslında temel tekniklerin ve yaklaşımların geçerliliğini koruduğunu göstermektedir. Önemli olan şiiri “sanat”a dönüştürmemektir. İnsanı ve hayatı değiştirme idealinden uzaklaştırmamaktır. Oyun ve eğlence kültürüne indirgememek, içeriği boşaltmamaktır. Sanat, sanatla yapılır. Şiiri sanata dönüştürmemek; ama sanattan taviz vermemek temel kuraldır.

Günümüz şiiri insana yabancılaşıyor. Bu modern zamanlarda yaşanan insanın kendine yabancılaşmasından farklı bir sorun değil. Şiir insana yabancılaşıyor; çünkü biçim araştırmalarıyla içi boşalıyor. Birbirine karşıt iki anlayış şiiri hızla değersizleştiriyor: Biçim araştırmalarına dayalı yeni şiir ve klâsik şiir. İnsana yabancılaşan şiirin sonuçta kendine yabancılaşması kaçınılmazdır. Şiirin yaşanan süreçte karşılaşacağı temel sorun kendine yabancılaşmasıdır.

Şiir gerçekte bağını kopardığında, konuşma diliyle bağını kopardığında, çağdaşlıkla bağını kopardığında krize giriyor. Bize bugün, bu gerçekler ışığında günü kavrayan bir şiir lâzım. Bu şiir yazıldıkça şiir yenidir.

**Kaynakça:**

Karakoç, Sezai (1986) Edebiyat Yazıları II, Diriliş Yayınları, İstanbul.

Özbahçe, Osman (2013) Analiz, Ebabil Yayınları, Ankara, Ocak.

**EMRE ÖZTÜRK**

*Şair-Oturum Bşk.*

Ağzınıza sağlık hocalarım, tekrar teşekkür ediyorum. Birinci oturum sona ermiştir. Dinleyicilerimiz sorularını, zaman darlığından dolayı, hocalarımıza ara molalarda sorabilirsiniz.

## CUMHURİYET'İN 100. YILINDA TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU

### İKİNCİ OTURUM

RUŞEN EŞREF  
*Sunucu*

**K**ıymetli misafirler, tekrardan 13. Mevlânâ Şiir Şöleni'ne, yeni gelen misafirlerimiz de olması hasebiyle, hepimiz hoş geldiniz. Biraz önce Birinci Oturumunu gerçekleştirdiğimiz sempozyumun müzakerelerini inşallah bu arada gerçekleştirmişsinizdir. Misafirlerimize kıymetli sözlerinden dolayı teşekkür ediyoruz.

Değerli konuklar, şimdi de yine Türk Şiirinin Yüzyılı bağlamında İkinci Oturumun yöneticisi şair Atilla Yaramış'ı, değerli konuşmacılarımız sayın A. Ali Ural, Atakan Yavuz ve Sıddık Ertaş'ı yerlerine davet ediyorum efendim.



**ATILLA YARAMIŞ***Oturum Bşk./Şair*

Çok kıymetli misafirlerimiz, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin organizesinde gerçekleştirdiğimiz CUMHURİYET'İN 100. YILINDA TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMumuzun ikinci Oturumu vesilesiyle hepinizi sevgi ve saygı ile selamlıyorum. Birinci Oturumu hep birlikte dinledik. Şairlerimizden değerli hocalarımızdan istifade ettik. İlk oturumdan da şunu daha iyi anladık ki, son yüzyılda birçok şey çok büyük değişim geçirdiği gibi bu büyük değişim geçiren alanların başında da Türk şiiri geliyor. Bunun artılarını eksilerini şairlerimiz dile getirdiler. Şimdi bu İkinci Oturumda da genel başlık altında değerli şairlerimiz paylaşımında bulunacaklar. İlk olarak değerli şairimiz A. Ali Ural Bey'e sözü bırakıyorum.





## YÜZYILIN TÜRK ŞİİRİ VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

A. ALİ URA

*Şair*

“**B**oncuk değil sır sözü / Gel gidelim ko sözü / Dostu görmez baş gözü / Ayrıksı basar gerek...” Yunus Emre’yle başlamalıyız söze. Türkçenin anahtarını o verdi çünkü şairlere. Yüzyıldan söz edebilmek için yüzlerce yıl önceye gitmek gerekiyor. “Boncuk/Süs” değil “sır”sa şiir, sınırını kimse çizemez. Baş gözüyle görülemeyen şeylerdendir şiir. Bir başka göze ihtiyaç vardır. Ancak o gözle “ayrıksı/farklı” bakabilir insan ve başkalarının göremediği şeyleri görür. Resimde görünmeyendir şiir. Ele avuca gelmeyen. Bulunduğu sanıldığı anda sırra kadem basan. Bu yüzden şiirin dönemlerini birbirinden ayırmak zordur. Sırrın olduğu yerde sınır olmaz.



Servet-i Fünun şairlerinin çoğunun Cumhuriyet döneminde de eser verdiklerini göz önünde bulundurduğumuzda “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri” tanımının edebî olduğu kadar siyasî bir tanım olduğunu söyleyebiliriz. Tanzimat dönemi şiiri irdelenmeden II. Meşrutiyet ve Mütareke dönemi şiirinin değerlendirilmeyeceği de bir başka hakikattir. Doğrusu Bergson’un zaman kuramının edebiyat dönemleri için de geçerli olduğunu düşünüyor insan. Bütün edebi dönemler birbiri içinde bir matruşka gibi mezcilmekte.

Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Mehmet Akif ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ilk eserlerini II. Meşrutiyet döneminde vermeye başladıklarını düşünürsek Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin kapsama alanının yüzyılla ifade edilemeyeceği açıktır. Abdülhak Hâmid gibi 1852 doğumlu

bir “şair-i azam” bile nihayetinde Cumhuriyet dönemi Türk şiiri içinde kendine bir yer bulmuş, 1923 yılında yayımladığı “Garam”da dönemin inkılapçı ruhunu yansıtmış, 1927’de yayımladığı “Büyük Gazi” adlı şiirinde “Sen ki hilkat denilen ummânın/ En büyük incisisin,” diye seslenmiştir Atatürk’e. II. Meşrutiyet’le Cumhuriyet dönemi arasındaki Milli Edebiyat cereyanına gelince; yeni kültürel döneme hazırlık mahiyetinde bir köprü olduğu söylenebilir. Ziya Gökalp’in önderlerinden biri olduğu bu ekol Servet-i Fünun Batıcılığından farklı olarak Türk kültürüne yönelse de yolun sonunda edebiyat navigasyonundan duyulan cümle şudur: Batı’ya doğru gidiniz.

“Modern Türk Şiiri” matruşkasının ana bebeği acaba “Batılılaşmak” mıdır? Yahya Kemal Beyatlı’nın Türk Tarih ve Medeniyeti ekseninde şiirler yazmadan yıllar önce bir gençlik limanı olarak Nev Yunanilik’e uğradığını, Batılı tarzda bir eğilim oluşturma çabalarına “Sicilya Kızları” ve “Biblos Kadınları”yla katkıda bulunduğunu, hatta şiir pusulasını Eski Yunan’a çevirerek “Biz medeniler, Akdeniz etrafında bir havuzun kenarlarındaki kurbağalar gibiyiz,” dediğini biliyor musunuz? Peki Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yahya Kemal’le tanışmadan önce 1930’da Ankara’da yapılan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi’nde divan edebiyatının lise programlarından çıkarılması ve edebiyat tarihinin Tanzimat’tan sonraki dönemle başlatılması hakkında teklifini?

Tanzimat’tan sonra başlamalıydı edebiyat tarihi çünkü toplumsal ve kültürel dönüşümün miladıydı Tanzimat. Bu dönüşümün merkezinde Batılı değerler vardı ve yeni merkezin oluşturulabilmesi için eski merkezin ortadan kaldırılması gerekiyordu. Değişimin kolayca gerçekleşebilmesi için bir eski yeni çatışması ihdas edilmeliydi. Asırlardır ayakta kalmayı başaran değerler bu çatışmada kim vurduya gitmeliydi. Hayır faili meçhul değildi bu kültürel cinayet. Türk edebiyatının kale kapısını zorlayacak bir koçbaşı arayışı başlayınca Mustafa Reşit Paşa, Fransa’ya göndereceği kahramanın adını koymuştu: Şinasi. On yıl süren zihinsel bir operasyonla bütün kültürel kodları değiştirildi genç Osmanlı’nın. Voltaire, Montesquieu, Aguste Comte aşuları yapıldı. Fransızca’yı iyice öğrendiğinde yeni görevi Batı şairlerinin Türkçe mütercimi olmaktı. Lamartine, La Fontaine,

Racine dalları sürgün verdi bu aşıdan. Türk toplumunun “Batı’ya açılan ilk kapısı” olan Şinasi, şiirinden çok şiiriyle mensubiyetini ilan ettiği kültürle anılacak, “Paris’in bade-i şevkiyle olup mest ü harab/ Bir gazel eyledim averde-i bezm-i tibyan/ Rum’a bir Avrupalı büt vereli revnak ü şan/ Reşk-i iklim-i Firenk olmadadır Türkistan,” (Paris’e kavuşma arzusuyla öyle sarhoş oldum ki/ Şiir meclisine yaraşır bir gazel söyledim/ Rum’a Avrupalı bir güzel (put) güzellik ve şan verdiği için beri/ Frenk ülkeleri tarafından kiskanılmalıdır Türk yurdu) diyerek Batı kültürünün özgür Cem Sultan’ı rolünü üstlenecekti...

“Şair Evlenmesi” oyununu varsın Tanpınar “ulusal tiyatro”-ya atılan önemli bir adım olarak nitelesin! Karakterlerin Avrupalı oyuncularından farkı yoktu. Zamanında ilgi görmeyip Tercüman-ı Ahval’in sayfalarında unutulmuş oyun, 1873 yılında şairin ölümünden sonra basıldıysa da ilgi çekmemiş küçük bir amatör tiyatro dışında sahneye konulmamıştı. Zira gelecek zamanlarda farklı kostümlerle defalarca sergilenecekti bu oyun. Köy Enstitüsü çıkışlı yazar ve tiyatrolarındaki imam tipi bulunmuştu: Ebulaklaka. Batılı kıyafeti ve davranışlarıyla şair modeli ise Müştak Bey’di.

Tanpınar, İskoç Türkolog E.J. Wilkinson Gibb’den naklen Şinasi’nin Garp’tan aldığı dersle ulemanın elinde bir oyuncak mertebesinde olan edebiyatı milletin entelektüel terbiyesi için





bir vasıta haline getirdiğini ileri sürüyordu. Bunu yapabilmek içinse mevcut edebiyatın lisanını değiştirmesi lazımdı. Medreseye, tekkeye, devlet adamlarına ve eşrafa dayanan klasik edebiyat yerine ilhamını Fransız edebiyatından alan yeni bir edebiyat yaratmak istiyordu o. Vatan, millet ve halkçılık şiarıyla yola çıkan şair, çok geçmeden Namık Kemal ve Ziya Paşa'yı da davasına katmayı başarmış, düşünceleri geniş halk kitleleriyle buluşamayınca gazeteciliği misyonunu gerçekleştireceği bir araç olarak benimsemişti. Ham madde yerli ve milli olunca Batılı renk ve deseni kamufle etmek kolaylaşıyordu.

Mustafa Reşit Paşa, Tanzimat fermanıyla değişimi başlatmış, aydınlık günler İstanbul'un kapısına dayanmıştı. Şinasi, "İstanbul sokaklarının tenvir ve tathiri" adındaki yazısında İstanbul'u bakın nasıl görmek istiyordu: "...öyle bir darülmilk ki zamane-mizde Asya'nın akl-i piranesi Avrupa'nın bıkır-i fikr-i ile izdivaç etmek için bir haclegâh olmuştur. Öyle bir başkent ki zamanımızda Asya'nın gün görmüş aklı, Batı'nın yepyeni düşünceleri ile evlenmek için bir gelin odası olmuştur." Şinasi'ye göre uygarlığın peygamberidir Mustafa Reşit Paşa. Mucizevi varlığı taassuba meydan okur. Kendisinden önce dünyadan geçen uluların ruhları reenkarnasyonla onda toplanmıştır: "Acab midir mediniyet resûlü dense sana/Vücut-u mu'cizin eyler taassubu tahzir/İnanmayım mı gönülden tenasüh-i rûha/ Eğer bu âleme gelmiş denirse sana nazir."

Mustafa Reşit Paşa “Uygarlık Peygamberi”yse Şinasi de o “Museyleme”nin kültür elçisiydi. Namık Kemal, Rezaizade Ekrem, Ziya Paşa, Abdülhak Hamit de bu elçinin inananları. Namık Kemal ve Abdülhak Hamit, usta çilingirin açmaya çalıştığı Batı kapısını omuzlamakta gecikmemişler, Şinasi’nin sanat ve edebiyat yoluyla toplumu dönüştürme projesini tereddütsüz sahiplenmişlerdi. Mehmet Kaplan, bu noktada Hamit’in sanatını metafizik bir öz etrafında örerek Batılılaşmayı estetik bir boyuta taşıdığına dikkat çekmiş ve onu “Divan edebiyatını yıkan ve yeni bir şiir kurmaya çalışan insan,” olarak tanımlamıştı.

Batı tesirindeki modern Türk şiiri işte bu kapının açılmasıyla şekillenmeye başladı. Şiirimizin seyri dilin seyriyle paralel olarak ilerleyecek Fecr-i Âti’den ayrılrsa da aruzdan ayrılmayan ancak Fransız sembolizmine ve saf şiire meyleden Ahmet Haşim’in yıldızı parlarken, Frankfurt Seyahatnamesi gezi notları olmanın ötesinde bir Türk şairinin Batı izlenimleri olarak kayıtlara geçecekti. Saf şiirin diğer yıldızı Yahya Kemal’in adı Ahmed Agâh’tı, Paris’te Yahya Kemal oldu. Daha gemideyken giydi hasır şapkasını. Kimler yoktu ki orada; Ahmet Rıza, Abdullah Cevdet, Samipaşazade Sezai... Fakat Baudelaire vardı hepsinden önce hayaletiyle şairleri yoldan çıkararak. Şiir büyüyse büyücüsü oydu. “Büyü Şiir”i, “Paris’te genç iken koyu Baudelaire-perest idim / Balkon’la, Yolculuk’la, Güzellik’le mest idim,” diye başlıyor, “Lâkin o bahçelerde geçen devre’den beri / Kalbimde solmamıştır o şiirin çiçekleri” diye bitiyordu. Fransızca öğrendi ve sembolizm anahtarını boynuna astı. Her şey kutsallaştı Paris’te ondan sonra ve hatıralarına taşıdı şairin: “Fransızca öğrendikten ve Mallarmé, Verlaine, Moreas ve sair sembolistlerin şiirine aşına olduktan sonra bu Pulume (mecmuasının basıldığı mağaza) mağazası gözümde o kadar büyüdü ki, Paris’te geçirdiğim dokuz senelik hayatımda, her gün, birkaç defa önünden geçtikçe bir huşu hissediyordum. Çünkü onun kapısından kaç defa tapındığım büyük şairler geçmişler, oraya benim gözümde ebedi olan manzumelerini getirmişler, orada birleşmişler ve görüşmüşlerdi.”

Bütün yolların İstanbul’a çıktığını öğretti Yahya Kemal’e hayat. Paris Siyasi İlimler Okulu’ndaki hocalarından Albert Sorel’den dinledikleri, tarih ateşini tutuşturdu içinde. Çünkü Koca





Mustâpaşa şiirinde terennüm edeceği gibi bir gün, “İnsanda derin bir yaraydı köksüzlük.” Fransız şairlerin kendi tarihlerinden ve kültürlerinden nasıl beslendiklerini, onu nasıl dönüştürdüklerini gördü. Türk tarihi neden şiirine yeni bir ahenk getirmesin, Türk ruhu neden üzerine ölü toprağı atılmış şiirimizi diriltmesindi! Sanatla tarihin birbirini yenileyeceğı bir iklime ihtiyaç vardı, bir “Hayal Beste”ye: “Gönlüm isterdi ki mazini dirilten sanat, / Sana târihini her lahza hayal ettirsin.”

Serencamı Yahya Kemal’i sonunda kendi topraklarına kavuşturmuş, dokuz yıl kaldığı Paris’ten dönüşünde Osmanlı tarihi ve coğrafyasını şiir mecrasına taşıyarak yüzeysel de olsa kaybettiğimiz kimliğimizle buluşmaya davet etmişti takipçilerini. Bu durum edebiyat kamusunda rahatsızlıklara sebep oluyor, Behçet Kemal, “İstanbul’un sekizinci tepesi,” diyerek iltifat etse de Yahya Kemal’e, şiirinde cedlerini yüceltmesinden hoşlanmayarak, millet meclisi de dâhil her yerde eleştiriyordu onu. “Yahya Kemal’le Birkaç Saat” yazısında anlattığına göre bir seferinde Taksim’deki Cumhuriyet Kahvesi’nde karşılaşmışlar, Behçet Kemal’in masasına oturan Yahya Kemal, ona şu tarihi cümleleri söylemişti: “Bana Meclis’te Osmanlı şairi demişsin. Hayatımda uğradığım iftiralardan bu en insaflısı. Gel, bütün Türklüğü, iki şair, aramızda taksim edelim: Sen, Eti ve Sümer Behçet Kemal ol; ben de Selçuk ve Osmanlı Yahya Kemal!”

Kemalettin Kamu'nun şiiri İzmir'in işgalinde kılıç gibi parlamıştı. Dergah dergisinde yayınladığı "Türk'ün İlâhisi" şiiri dilden dile dolaşmıştı milli mücadele günlerinde. Yok edilmek istenen bir milletin direniş duasıydı bu: "Sarmış matem boraları, /Saz benizli ovaları, / Boynu büyük yuvaları/Sen himaye et Yarabbi! // Ne bir yazık diyen bize, /Ne ses veren sesimize, / Huzurunda geldik bize / Senden inayet Yarabbi! // Her çehre bize yabancı, / Bari sen bir parça acı, / Süründürme altın tacı/ Sen vikaye et Yarabbi! // Bir gün sabah olur diye, / Katlandık her işkenceye / Bu felâketli geceye / Ver bir nihayet Yarabbi!" Üst üste yaşanan işgaller dalgalarını yükseltmişti Kemalettin Kamu'nun. "İzmir Yollarından Son Mektup" şiirinde annesine mektup yazan bir askerın ağzından şehadet arzusunu dile getiriyordu: " Madem ki gün gelecek, / Herkes aynı meleğin / Önünde eğilecek, / Niçin o güne değin / Çan sesleri duyayım? / Bugün de bir yarın da. / Bırakın uyuyayım / İzmir kapılarında!"

İstiklâl Marşı yazmaya talip olan şairlerin arasında Kemalettin Kamu da vardı. "İzmir" bir kez daha girmişti şiirine, ezanları anılarak: "Cenk ederiz genç koca bugün değil yarın da / Yâdımız ağladıkça İzmir ezanlarında..." diye haykırıyordu Kamu. Ya efendi olarak yaşanacaktı ya şerefle can verilecekti, başka bir tercihi olamazdı bu hür milletin. Marşın bir bendi vardı ki tam bir manifesto niteliğindeydi: "Yeter ey Kâbe'mizi elimizden alanlar / Alıkoyamaz bizi yolumuzdan yalanlar / Hangi alçak el alır el zinciri boynuna / Kim Yunan'ı bırakır Türk kızının koynuna..." İstiklâl Marş'ını yazmak Mehmet Akif Ersoy'a nasip olsa da bu mısralar unutulmayacaktı.

Fakat bir de Paris yılları vardı Kamu'nun. Zira soyadını "Bingöl" koymayı düşünecek kadar gönlünü Bingöl çobanlarına yayla yapsa da gözü Avrupa'daydı. Anadolu Ajansı sözünü tutmuş, onun yolunu da Paris'ten geçirmişti. 1933'te Siyasal Bilimler okumak için gittiği Paris'te tam beş yıl kalacaktı şair. Erzurum'da yedi yaşında Arapça ve Farsça dersleri alan, hafız adayı Kemalettin Kâmi, otuz üç yaşında -soyadı kanunuyla Kâmi'yi Kamu'ya çevirdiği günlerde- Fransızca öğrenmeye çalışacaktı. Şiir mi? Doğrusu Paris'te şiir yazamadı Kamu. Beş yılda üç şiir sadece... Herkese şiir yazdıran Paris onun elinden kalemi almıştı. Paris'te bir arkadaşıyla vitrinlere bakarken "Bana bu renkler

hep memleketi hatırlatıyor...” demiş, sonra o üç şiirinden biri olacak “Gurbette Renkler” şiirini kaleme almıştı: “Doğuda kırmızı, batıda turunc, / Yanık bir yürüğü andıran bu tunç, / Şu renk âleminde ne yok ki bizden, / Mavi: Marmara’dan, mor: Akdeniz’den! // Yeşil bir köşedir bana Bursa’dan, / Kara: Erciyes’in yarıları gibi, / Sarıda güzü var Uzunyayla’nın / Beyaz: Erzurum’un karları gibi...”

Orhan Veli ve arkadaşlarının Garip çizgisi tereddütten çok bir kararlılığı temsil ediyordu. Türk şiirinin “Dalgacı Mahmut”unun alay etmek için gözüne Ahmet Haşim’i ve Yahya Kemal’i kestirmesi rastlantı değildi. Nihayetinde gelenek kalesinin iki burcuydu onlar. Doğrusu başlangıçta Haşim gibi yazmak istemişti Orhan Veli. 1936 yılında Varlık dergisinde yayınlanan Eldorado’daki “Müthiş dünyasile uykuma ilk girdiği yer... / Gülümsüyor mavi bir ay ışığında kamış, / Göllerin şekil dolu derinliğine dalmış / Vuslatın havasını çevreleyen iğdeler...” mısraları Haşim hayranlığı değilse neydi! Şimdi ne olmuştu da “Akşam, yine akşam, yine akşam / Göllerde bu dem bir kamış olsam...” mısralarıyla alay etmek için “Bir de rakı şişesinde balık olsam...” mısraını yazabilmişti. Hücumu bununla kalmamış, Haşim’in “Canan ki gündüzleri gelmez / Akşam görünür havz üzerinde...” mısralarını meyhanede meze yapmaya çalışmıştı: “Canan ki Degütasyon’a gelmez / Balıkpazarı’na hiç gelmez...” Orhan Veli mizahla alaya alamadığı kimi şiirlerini ise ironiyle



vurmaya çalıştı Ahmet Haşim'in. Karanfil şiirine doğrulttuğu silah 1939 yılında Varlık dergisinde neşrettiği kendi "Karanfil" şiiridir: "Hakkınız var, güzel değildir ihtimal / Mübalağa sanatı kadar / Varşova'da ölmesi on bin kişinin / Ve benzememesi / Bir motorlu kıtanın bir karanfile, / "Yârin dudağından getirilmiş..."

Orhan Veli'nin Yahya Kemal'e hücumuysa aleniydi, yüzüne söylemişti alay ettiğini. Boğaz vapurunda ya da Park Otel'in balkonunda karşılaştığı anlatılıyordu şairle. Sohbet ederken konu şiire gelmiş ve Yahya Kemal, "Yeni şiir var mı?" diye sormuştu genç şaire. "Var!" demişti Orhan Veli ve Nokta dergisinde yayınlanan ancak ölümünden sonra kitaplarına giren "Efsane" adlı şiirini okumuştur: "Bir zamanlardı bu gamhânede bir dem vardı / Gece sahilde sular fecre kadar çağlardı," diye başlayan şiir, "Ve o hâletle bütün kahkahalar nağmeleşir / Dilde Yahya Kemal'in şarkısı şehnâmeleşir," mısralarını da ihtiva etmekteydi. Nihayet şöyle sona ermişti şiir: "Lâkin artık o hayal âlemi bir efsâne / Ses sada yok bu değil sanki o devlethâne..." Şiiri sonuna kadar dinleyen Yahya Kemal nezaket göstererek "Biraz daha gayret etseniz bizi de geçeceksiniz..." demişti genç şaire. O ise "Aman efendim, biz bunu alay olsun diye yazıyoruz..." cevabını vermişti ona. Bu hikâye bir şehir efsanesi değilse - ki kimi edebiyatçılara göre Orhan Veli'nin ölümünden üç ay sonra tedavüle sokulmuş bir hikâyedir - genç şair çizmeyi aşmıştır.

"Garip Önsözü" edebiyat çevrelerini öğrendiklerinden şüphe etmeye çağırıyordu. Öncelikle nazmın iki önemli unsuru vezin ve kafiyeyle şüphe edilmeliydi. Zaten kafiye ilk insanların ikinci satırı kolay hatırlayabilmeleri için kullandıkları bir enstrümandı. Vezin de kafiye gibi bir kayıttı şairin düşünce ve hassasiyetini kısıtlayan. Teşbih eşyayı olduğundan başka görme zoruydu. Bunu yapan insan tabii karşılanıyor oysa gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı bugünün münevveri garip karşılıyordu. Yazı icat edildikten bu yana yüz binlerce şairin her biri binlerce teşbih yapmış, tarihin aç gözünü doyurmuşlardı hayalleriyle. Hem bu sanat çalışma mecburiyetinde olmayan müreffeh sınıfların zevkine göre tecelli ediyordu. Bu yüzden yeni şiirin dayanacağı zevk azınlığın zevki olmaktan kurtulmalıydı.



Mehmed Kemal ise Orhan Veli ve arkadaşlarının Garip çıkışını masum bulmamakta bir proje olarak değerlendirmekteydi: “Orhan ve arkadaşları o zaman için yarı resmi sayılacak Varlık’ta ilk çıkışlarını yaparken, bizler de kendi yağıyla kavru lan, kıyı köşe dergilerde ilk şiir örneklerini vermeye çalışırdık. Varlık için yarı resmi demem, belki bugün için birçok okuyucuyu şaşırtabilir. Yaşar Nabi, o zaman hem Ulus gazetesinde çalışırdı hem bir memuriyeti vardı. CHP’nin tutmadığı bir adam olsa ona ne dergi çıkarttırır, ne de bulunduğu yerlerde barındırılırdı. Ötekiler gibi ona da kancayı takarlar, süründürürlerdi... Orhan ilk çıkışında şiiri bildiği kadar politikasını da biliyordu. Olaylar bildiğini gösteriyor. Şair mi olacaktı, o günün koşulları altında, o günün koşullarının gerektirdiği biçimde olacaktı. Bu yolu ustalıklı, bilinçli olarak seçmiştir.”

Orhan Veli’nin yol arkadaşlarından Melih Cevdet Anday da, kültürel kırılmada tereddütsüz Batı’da saf tutan şairlerimiz arasındaydı. “Biz üç arkadaş şiir yazarken nasıl şaka ediyorduk, bilemezsiniz... Dünyayı şakaya alıyorduk. Gerçekten devrimci bir şiir olduğunu sonradan anladım. Çünkü bu şiir alaydan çıkmıştı. Alay etmezseniz hiçbir şey çıkaramazsınız. Biz düpedüz alay ettik,” diyordu Melih Cevdet o günleri anlatırken. Büyük Türk şairi Nedim de o alaydan payını almış, “Ayağın sakınarak basma aman sultânım, / Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun» beyti Melih Cevdet’e “Metin ol oğlum gazozcu / Dökülen gazoz / Kırılan gazoz şişesi olsun...” dizelerini yazdırmıştı. Şiirin



adını “Akıncı Ruhlar yahut Çalışan Kazanır” koyarak, Nedim’in bu mısraını baş tacı eden Yahya Kemal’i de hedefine koyuyordu Anday.

Melih Cevdet, yol arkadaşı Orhan Veli’nin ölümünden sonra “Garip”i terk edip şiirde başka bir yol seçti kendine. Tabii Batı çizgisinden ayrılmadan. Konu, biçim ve içerik olarak başka vadi- lere sürdü atını. “Troya Önünde Atlar”ın arasına. “Kör bir ozan anlattı bunları” diyerek Homeros’un peşine takıldı. Zamanın geçişini yadsıyarak geçmişte olan, hâlde devam eden, gelecekte olacak olanı yaşanan ana indirdi. “Ağır bir zamandı sürekli ve anısız” diyordu “Kolları Bağlı Odysseus”un ilk mısraında.

Hıfzı Topuz’un 1975 yılında yaptığı bir televizyon söyleşisinde Anadolu uygarlıklarına olan ilgisini şöyle açıklıyordu Anday: “Hıfzı, bu sorunu bir İngiliz şairinin sözleriyle yanıtlasam daha iyi olacak. Bu İngiliz şairi Auden, iki yıl kadar önce öldü. Onun bir yazısı var. Bir şair nelerle ilgilenmeli, hangi konularda diye onları madde madde sıralamış. Orada çiçekçilikten balıkçılığa, hayvan yetiştirmekten matematiğe kadar bir yığın konu sıralamış. Bununla demek istiyor ki Auden, bir şairin ilgi alanı, yani merakları, çok geniş olmalı demek istiyor... Bunlar, yani eski Anadolu uygarlıkları benim meraklarım arasında.”

Mesele gerçekten bir merak meselesi miydi? “Batılılaşma ve aynı zamanda yerli, ulusal kalma çift yönlü çabası...” diyerek dengeyi kurmaya çalışsa da Anday, Hıfzı Topuz’a yazdığı bir mektupta dilinin altındaki baklayı çıkarıyordu: “Bana sorarsan kendimizi Batı uygarlığı içinde hissetmeliyiz; böylece bakmalıyız kendi toplumumuza, yurdumuza ve dünyaya. Batı’ya öykünmek değil, Batı’nın sorunları, davaları içinde olmak ya da olmaya çalışmaktır bence asıl iş.” Aynı mektupta sözü İlhan Berk’e getiriyor, “İlhan Berk Fransa’da şiirlerinin yüzüne bakılmadığını görünce yeniden yerli, ulusal kaynaklara dönülmesi kanısına varmış... Bir şey denemez, yazsın o kanıyla bakalım, ne yazacak” diyerek küçümsüyordu onu. Melih Cevdet, söz konusu İlhan Berk olunca ölçünün Batı tarafından beğenilmek olmaması gerektiğini ileri sürüyor, “Bir sanatçı ya düpedüz Avrupalı oluyor, yurdunun rengini unutuyor ya da yurdunun tabiatına öyle bağlı kalıyor ki bu bağlı kalıştan uygarca Batılı bir ürün çıkmıyor...” diyordu.

Anday, kendi şiiri söz konusu olduğunda şiirin Batı'ya beğendirilme çabalarında bir mahzur görmüyor, İlhan Selçuk'un ve Abidin Dino'nun Paris'te kendi hakkında çok şey duyduklarını anlatıyordu gururla: "İşte orada Abidin bizim şiirlerin bir meyhanede mi, bir kahvehanede mi ne haftada iki-üç kez okunacağını söylüyordu..." Kolları Bağlı Odysseus, Anday'a göre Türk şiirinde bir çığır açmış, araştırmacıların çabalarını bekliyordu. Şiir zaman ve imgelemin yanı sıra dil olarak da yeniydi. "...hele dil bakımından ele alınırsa bu gelişim durağı daha iyi anlaşılır. Hatta oradaki bazı yeni uydurulmuş sözcükleri başlıca dillere çevirmek bile kabil değildir: Kapırmak, Tanırmak gibi..." diyordu Melih Cevdet. Hıfzı Topuz'a yazdığı mektuplarda coşkunu paylaşmaya çalışıyor, onun bir şeyler söylemesini istiyordu şiiriyle ilgili. "İşte böyle bir şiirin Batı'da da tutacağı, tutması gerektiği iddiasındaydım. Doğu-Batı çatışması için kafamı yoran formüllerden birinin uygulanması, Batılı Türk şiiri. Ne dersin? Sevincim bundan demek istiyorum..."

Cahit Sıtkı Tarancı, Paris'te Cumhuriyet gazetesinin bursuyla bir süre Sciences Politiques okumuş, oradan yazdığı mektuplarda her fırsatta Batı'ya olan meylini dile getirmişti. Cenevre'den yazdığı 26 Eylül 1940 tarihli mektupta "Robenson" şiiri de var. "Robenson, akıllı Robenson'um, / Ne imreniyorum sana bilsen! / Göstersen adana giden yolu / Başımı dinlemek istiyorum... İsterdim tercümanım olasın, / Tanıtasın beni balıklara, / Vahşi kuşlara ve çiçeklere; / Bizdendir diyessin benim için." Kuşların değil Robenson'un vahşi olduğunu bilmiyor Tarancı. "Bizdendir" demesini bekliyor kendisi için. Robenson demese de Cahit Sıtkı "Ben sizdenim," demiştir Paris günlerinde. Ziya Osman'ın ifadesiyle, "Yaşama sevincini, bulvarlarıyla, kahveleriyle, müzeleri, sanat eserleri, şairleri, kadınları ve içkileriyle tam istediği gibi, tam şairce duyduğu Paris'te..." şahlandırmış, Fransız şairlerinin yemek yediği yerleri dahi kutsal bilerek bir vakit Yahya Kemal'in de yaptığı gibi ölümsüzleştirmeye çalışmıştır o anları: "Verlaine'in de frequenter (devam etmek) etmiş olduğu La Source kahvesindeyim. Önümde rakıya benzer sevgili aperiatifim..."

Ahmet Muhip Dıranas'a göre bir sanat eserinin değer kazanabilmesi ancak millî bir kimliğe kavuşturulmasıyla kabil olabilirdi. Yani sanatkâr eserine "Bir millete has anlayış görüş ve

duyuşu koyabilmeli, bir memleketin; âdetleriyle, gelenekleriyle, destanlarıyla, yaşama tarzı ve tavrı, inanışlarıyla, aşklarıyla ruhunu" nakşedebilmeliydi. Ahmet Muhip, 1949 yılında Zafer Gazetesi'nde yazdığı "Zavallı Necdet" başlıklı yazısında Batı hayranlığı ve beraberinde gelen aşağılık duygusunu Tanzimat'tan miras kalan bir hastalık olarak nitelemekte, "Yüz yıldan beri garp hayranlığı içinde dışarıdan ha bire şekil aldık, içeriden ha bire muhteva, öz verdik. Binlerce yıllık bir tarih örsünde dövüle dövüle, bir coğrafya imbiğinden süzüle süzüle değer almış nice erdemliliklerimizi, gide gide boş, gülünç özentilere kurban ettik. Durmadan iç zenginliği verdik, şatafat aldık. Ahlak güzelliğini makyajla değiştik..." demektedir.

Kimlik sorununun çözümünü bir Türk Akademisi kurulmasında arayan Dıranas, ilmin, fikrin ve sanatın şahsiyetine kavuşması için bu kurumun hayati öneminden söz etmektedir: "Bize bir akademi elbette lazımdır. Kurmakta geç bile asırlarca geç kalmışızdır... Akademi bir milletin benliği demek olan ilmi ve sanata layık olduğu haysiyetine kavuşturur, fikir adamına, bilgine, sanatkâra cemiyeti şapka çıkarmaya zorlar..."

1924 yılında Maarif Vekaleti'nin Avrupa'ya tahsile gönderdiği talebeler içinde on dokuz yaşındaki Necip Fazıl da vardı. "Örümcek Ağı" adlı ilk şiir kitabı yayımlanmıştı o günlerde. İstanbul Üniversitesi'ni bırakıp Sorbon Üniversitesi'nde felsefe okuyacaktı genç şair. Bir şairin rüzgârı her zaman kendisinden önce giderdi şehre. Eyfel kulesinde konuşlanmış bir keskin nişancıydı Paris. Menziline girer girmez tam kalbine nişan aldı Necip Fazıl'ın. Sorbon Üniversitesi'nde felsefe okumasa da olurdu. Asıl felsefe Paris'in kaldırımlarındaydı. Kadınlarında, kafelerinde, kumarhanelerinde. Ta ki öğrenci müfettişi, ağır yaralıyı nakledene kadar memleketine...

Paris'in kaldırımlarıydı şairin arkasına bakmadan yürüdüğü. Göklerin kül rengi bulutlarla kapalı olduğu, evlerin bacalarını yıldırımların kolladığı yer Paris'ti. Yalnızlığın taşı bile yumuşattığı yerdı orası. Yalnızlığın taştan anne yaptığı çilekeşlere... "Bana düşmez can vermek, yumuşak bir kucakta; / Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum! / Aman, sabah olmasın, bu karanlık sokakta; / Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum..."

Necip Fazıl'ın Paris'e yolculuğu bitmiş kaldırımlar onu İstanbul'a ulaştırmıştı. Felemenk Bahri Sefid Bankası'na. Parayla hayatı boyunca ironik bir ilişki sürmüştü şair. Yıllar sonra Siyah Pelerinli Adam adlı tiyatro eserinde parayı şöyle betimleyecekti: "O kâğıt parçası ki, üstünde nâzırın imzası, dalkavuşun busesi, mezarcının çamuru, orospunun pudrası, sarrafın ütüsü, casusun buruşuğu, imamın nefesi, ırgadın teri, milletin remzi, dilencinin kiri, şehidin kanı, sarhoşun tükürüğü, katilin tırmığı, mübaşirin zamkı birbirine karışmıştır..."

İstanbul'a dönse de Paris, dürbünlü tüfeğiyle takip ediyordu şairi. Adına bohem hayatı denilen yaralı günler hep o keskin nişancının marifetiydi. Vaktin tesellisi şairin ikinci kitabı "Kaldırımlar" oldu. Yirmi dört yaşında beklenmedik bir rüzgâr estirdi Kısakürek "Kaldırımlar"la. Öyle bir rüzgârdı ki evlerle yetinmedi ruh perdelerini de savurdu şaire sığınanların. Kaldırımlar rüzgârı gün geldi Ankara'ya bir başka para mabedine attı onu. Dokuz yıl çalıştı İş Bankası'nda. Umum Muhasebe Şefliği'yle başlayıp müfettişliğe kadar yükseldi. Fakat bu yükseliş sadece nefesini daraltmıştı. Onun atmosferi değildi bu. Nefesini açacak hür rüzgârlara ihtiyacı vardı.

Şirket-i Hayriye vapurlarından biri deniz rüzgârlarını ve Necip Fazıl'ı taşıyordu Boğaziçi'nde. Karşısında oturan garip adam gözlerini dikmiş ona bakıyor, harekete geçmek için fırsat



kolluyordu. Neden sonra hastasına reçete uzatan doktor gibi bir kâğıt uzattı şaire. Kâğıtta Abdülhakîm Arvasî ismi ve bir adres yazıyordu. Necip Fazıl tek başına gitmeye cesaret edemedi o adrese. Yanına ressam Abidin Dino'yu alıp bir bahar günü Eyüp sirtlarına çıktı. Arvasîyle göz göze geldiklerinde anladı doğru adreste olduğunu. "Bana, yakan gözlerle, bir kerecik baktınız;/ Ruhuma, büyük temel çivisini çaktınız," mısraıyla fotoğrafını çekti bu ânın.

Bir dönüm noktasıydı bu fotoğraf. Artık ikiye ayırabilirdi hayatını. 1934'e kadarki ömrü ve ondan sonrası... Kendi ifadeyle üç aşamada pişecekti: İllet/hastalık, killet/darlık ve zillet/horluk. İnsan olmak hâlden hâle geçmekti belki de. Üçüncü şiir kitabı "Ben ve Ötesi"ndeki metafizik çalkantının ilk dalgaları ayaklarına vurmaya başlamıştı.

Edip Cansever'e göre "İkinci Yeni" bir yetersizliğin sonucu ortaya çıkmıştı. Orhan Veli şiirinin aşırı yalınlığından usanılmış, Türk şiiri dilin yeni imkânlarını aramaya başlamıştı. Garip akımının öncülerinden Oktay Rifat bile Perçemli Sokak'la bu yenilik arayışı içerisinde yerini alırken, kendi yolunu yürüten Behçet Necatigil şiirinin sınırlarını genişletmeye koyulmuştu. Cansever, "İkinci Yeni"yi tek bir üslup ve tavır olarak görmüyordu. Kimi soyutlamaya yönelirken kimi kelime deneyleri yapıyordu. Şiirden çok yenilik rüzgârıyla şaşırtıcı icatlar peşinde olanlar vardı bir de. Bu yönelişlerden hangisinin isabetli olduğunu zaman gösterecekti. Belki de "İkinci Yeni"nin anlamı bir değil, birçok şiir ortamları kurmaktı. Fethi Naci'ye soracak olsak imge zenginliği bir tarafa bu adlandırma içinde anılan şairlerden hiçbirinin şiiri birbirine benzemezdi. Bu yüzden, "İkinci Yeni'ye bir akım niteliği kazandırmak, ikinci bir yanılığa düşmek olur. O değişik şairlerin değişik kişilikler kurduğu bir yenileşme alanıdır olsa..." diyordu Cansever.

"Mısra işlevini yitirdi; şiiri şiir yapan bir birim olarak yürür-lükten kalktı. Eski rahatlığını, o sessiz, kıpırtısız düzenindeki rahatlığını boşuna arıyor şimdi," deyiverdi bir gün Edip Cansever. Adından dahi hoşnut olmadığı ancak kendini bir şekilde içinde bulduğu "İkinci Yeni" küpüne sağlam bir kulp mu arıyordu ne! Kavgada söylenmezdi mısran işlevini yitirdiği. Ama o söyledi.



“Ne denli güçlü görünürse görünsün, duygularımızı, gerilimlerimizi, düşünce coşkularımızı başlatıcı bir öge, bir ölçü olmaktan çoktan çıktı,” dedi mısra için. Önerisi neydi peki? Mısra yerine “düşünsel ve ussal bir ölçü”. “Mısra yerine devinim, mısra ölçü yapmak yerine usu ölçü yapmak.” O halde tek sesli şiirden çok sesli şiire yönelmek gerekiyordu artık. “Sırf yenilik olsun diye cümleyi parçaladınız,” diyenlereyse cevabı hazırды: “Bir bakıma cümle tavrı takındı, insanlaştı.” Düzyazıya kapı açtı diyecek neredeyse. Neredeyse değil düpedüz söylüyor: “Derken bir satır başı, bir parantez, bir diyalog... Bakıyorsunuz düzyazıya geçmiş ozan; anlatıyor, açıyor, anlamı genişletip yoğunlaştırıyor...”

“Gerçek yaşamdan uzak bir şiir,” olarak tanımladı Divan şiirini Cansever bir soruşturmada. Sanat değil zanaattı. Ölü şiir hücreleriydi, ölü bir doku. Cemal Süreya ise onunla aynı fikirde değildi. O Cansever’in eksiğinin geçmişini bilmemesi, merak edip okumaması olduğunu söylüyordu. Divan şiirini, Fuzulî’yi bilseydi Türk şiirinde edindiği yer belki de bugünkünden daha büyük olacaktı.

Paris’ten Cemal Süreya’nın da yolu geçmişti. Dönüşte bir Chevrolet almıştı biriktirdiği parayla. Gümrükten çekmeye parası yoktu fakat. Borç almıştı bir yakınından. Şimdi soru şu: Chevrolet’e mi binsin, yoksa satıp parasıyla Papirüs dergisini mi çıkarsın? Tabii ki Papirüs. Şairse vakti yoktur araba sevdasına. Papirüs’ün yayımlanma vaktiyse gelmişti: Haziran 1966.



Chevrolet hayatına girmeden çıkmış üç yıl sonra “Vakit Var Daha” şiirinin içinden başka arabalarla birlikte rüzgârını bırakarak geçmişti. “Hafif kanlı Chevroletler, hırslı Pontiac’lar, kıranta Buick’ler / Gürültüyle akıp gidiyor General Motors’un enikleri; / Ve ağır kıçlı, geniş çeneli soluklu arabaları Ford’un; / Ve ağaçlar görüyor; gözlüklü, iri kıyım Chrysler ailesini // Diyor ki değil daha / Vakit var daha...”

Elli bir sayı çıkacaktı Papirüs. Hazıra Chevrolet dayanmaz. İlk dönemde yaprak şeklinde çıkan dergi ağaç olma arzusunda idi. Çağaloğlu’nda bir oda tutulmuş, evlerden getirilen eşyalarla döşenmişti. Yazılar, şiirler yazılmış fakat basım için gerekli olan bin beş yüz lira denkleştirilememişti. Şair ceplerinden elli liradan fazla çıkmamaktaydı. Neyse ki o günlerde dergiye Edip Cansever uğradı ve yerdeki eski küçük halının antika olduğunu fark etti. Kapalıçarşı’da birlikte antikacılık yaptıkları ortağı Jak’ın görmesini istedi halıyı. Jak’ın Papirüs’e geldiğinde halıyı işaret ederek sorduğu soru: “Siz bunun üstüne basıyor musunuz?” oldu. Dergiye basabilmek için halıya basmamaya karar verdi şairler. Aynı gün iki bin lira gönderildi Papirüs’e. Cemal Süreya, “Halıya teşekkür ilanı koyalım dergiye,” demekten kendini alamadı.

Yoksulluk kapıya, çağdaş şiir kelimelere dayanmıştı. Şiirden hep korkmuştu Süreya. “Şair miyim?” diye kuşkulandı kendinden. Şiir dilinin konuşma dilinden kopmaması gerektiğini düşünmüştü. Kelimeler zorlanmamalıydı. Ne Türk Dil Kurumu ne şairler yapmalıydı bunu. Osman Mazlum imzasıyla yazdığı yazılarla “Öz Türkçecilik Şablonu”na sıkışan şairleri eleştirmekten geri durmadı Cemal Süreya. Dil devrimini yürütmek için şiiri feda etmek yerine, şiiri feda etmeden dil devrimini yürütmek gerektiğini ileri sürdü. İlhan Berk’in, “Şiir anlamsıza varana kadar özgürdür...” cümlesini de reddetmişti o. Pazar Postası’nda kendisiyle yapılan bir röportajda dil konusundaki duyarlılığını şöyle vurguladı: “Kelimeler canlıdır, soluk alır, kâğıt oynar, şarap içer, hürlük olsun isterler. Onlarla çok oynayabiliriz, ezip bükebiliriz ama kendi doğalarına aykırı düşecek gibi daha fazla kullanırsak, sıkboğaz edersek onları öldürebiliriz de...”

Onun dediği gibi folklor şiire düşman mıydı gerçekten? “Kilimim siyahtır bütün renklerden / İçinde kil var milim var...”

beyitiyle başlayan “Karacaoğlan” şiirini yazan şair mi söylemekteydi bunu! Evet o söylemekteydi. Anonim kalıpların özgün şiiri ablukaya aldığını düşünerek söylemekteydi. Süreya’ya göre folklor ve halk deyimleri ancak ilk kullanan şaire kişilik kazandırabilirdi. Emrah’tan, Karacaoğlan’dan yeni şairlere bir folklor mirası kalmazdı. Bu yüzden miydi Karacaoğlan şiirini dörtlüklerle değil de beyitlerle yazması? Bu yüzden miydi “Cemal Süreya der ki...” yerine tebdili kıyafetle “Karacaoğlan der ki göçüm söküldü / Kilimim parça parça acılar al al açar...” diye bitirmesi şiirini.

Ülkü Tamer’in Batı kültürüyle tanışmasıysa Robert Kolej günlerine dayanıyordu. Anglo- Amerikan kültürü dönemi. O günleri şöyle anlatacaktı daha sonra: “Karı-koca MacNeal’ler gibi iki öğretmenim oldu. Orta 3’te Odissea’yı İngilizce tam metin okuyorduk. Lisede Shakespeare, Modern Roman gibi dersleri seçebiliyorduk. Gide’in Kalpazanlar’ını inceliyorduk. Konuşma derslerinde Chaucer ezberliyorduk. Necatigil’leri, Cumalı’ları, Dağlarca’ları, Orhan Kemal’leri okuyor, aramızda tartışıyorduk. Okulda edebiyat matinelere, sohbetler düzenliyor, Sait Faik’le, Oktay Akbal’la, Haldun Taner’le yüz yüze konuşabiliyorduk.” Tamer’in hocaları arasında Behçet Kemal Çağlar da vardı.

Cennetle cehennemi “cehennet” olarak birleştiren Ece Ayhan Doğru’yla Batı’yı acaba nasıl birleştirmeyi düşünüyordu zihninde? Ona göre “Tanzimat” dönemi bitmiş görünse de “bugün de Tanzimat’ın tam üzerinde oturuyoruzdur...” Eskiden Bektaşî olan Jön Türkler kılık değiştirmiş “yeni laik”ler olarak “bile isteye dar tutulmuş” bir tarikat kurup ülkede egemen olan bir “Batı tekkesi” oluşturmuşlardır. Bugünün Tanzimatçıları halkla ilgili şeyleri sevmeyen eski Tanzimatçılardan tutarsızdır. Sağ sol birbirine karışmıştır ona göre bu ülkede. Sağ sol gibidir sol da sağ. “Ah Tanzimat! Ah Tanzimat!” adlı bir şiiri vardır iki mısralık Ece’nin. İkincisi şöyle: “Ah Tanzimat! Ah Tanzimat! Düzyazıya dönüşmeye başlamış bir vergiyi Defterdar’a toplattıramıyormuş.”

İdris Küçükömer, şairin keşfettiği zengin bir düşünce medeniydi. Ece Ayhan’a göre Orhan Veli’nin Cumhuriyet şiirindeki değişim öncülüğünü o Cumhuriyet tarihi ve düşüncesi alanında gerçekleştirmiş, “Düzenin Yabancılaşması” kitabıyla “Onbirinci

Kentte Oturan Bir Doğrucu Davut” olarak ezberleri alt üst etmişti. Sezai Karakoç’un “Yoktur Gölgesi Türkiye’de” adlı şiiriyle birlikte anardı onu Ece Ayhan. İkinci bendi şöyleydi Karakoç’un şiirinin: “Gözlerine baksanız erirsiniz kar gibi / Elinizi sallasanız rüzgârından sallanır / Bir geyik olur sizi arar melül ve bakir / Görür gibi uyur konuşur gibi susar güler ağlar gibi...”

Attila İlhan da yolu Paris’ten geçen Türk şairlerindendi. Batı rüzgârıyla doldursa da yelkenini, Batı’nın yuttuğu oğullardan biri olmadı o. Çocukluğunda amcası mayalamıştı içinde halk kültürünü. Maya tuttu ve özge sesini bulana kadar önce Halk şiirinin bereketli topraklarını adımladı Attila İlhan. Dadaloğlu’yla, Pir Sultan Abdal’la tanıştığı bu kutlu vahayı hep minnetle hatırlayacaktı. Frenk toprağındaki beşinci derece ozanları bilip de kendi klasiklerini bilmeden yetişen gençlere hiç değilse bunun yolunu belli etmek, toprağın göğsünü kaldırıp indiren bu yüz yıllık geleneksel sesi duyurmak için çırpındı.

Nedim’i ezbere bilen annesinin sesi kulağındaydı. Atını bu kez Divan diyarına sürüp parmaklarını şiirin kadim köklerine doladı şair. Dokunmayı seviyordu. Tutkuyla kavırıyordu geçmişi şifalı dallarını. Sevgili, Divan şairlerinin buhurdanlığından yükselip şiirine süzülüyor, şeklini olmasa da ruhunu katıyordu Attila İlhan şiirine. Onlar gerçektir. Bir hayalden ya da ulaşılması imkânsız görüntülerden sızıp varlık bulan kusursuz sevgililer değillerdi. Divan şiirinin iksirini mürekkebine karıştıran şair, kuru bir dilden kaçınmak, ahenkten yoksun kalmamak ve ritmin canlılığıyla coşturmak için kendi yöntemlerini geliştirmişti. Geleniğin altınlarını avucunda tutuyor ve bu keseyi şiirinin üstünde sallıyordu.

Kişiyi toplumdan, toplumu da kişiden, dolayısıyla kendisini parçası olduğu ulu gövdeden ayrı görmedi Attila İlhan. Her zaman bu şuurla yazdı. Toplumsal meseleler onun şiirinde destansı bir seslenişle muhababını bulup yakaladı. Tek uygarlık modelinin Batı’da olduğunu düşünenlerle yolları ayrılmıştı. O Türkiye’yi ve Türklüğü aşağılamaya kalkışanlara tokat gibi yazılarla karşı koydu. Bir Millet Uyanıyor başlığı altında yayımladığı kitap dizisi bu çabaların ürünüydü. Parola “Vatan”, işareti “Namus”tu bu kitapların. Çevresinde genç yazarlar vardı. Onlara yol gösteriyor ve yüreklendiriyordu. Neredeyse bir



kuşak onunla yetişti. “Çoğu zaman üç beş kişi için yazdığımızı sanırsınız, onlar bizi okumazlar. Asıl seslendiklerimiz, hiçbir zaman tanımayacağımız, başka üç beş kişidir...” diyordu genç Selim İleri’ye. Tanzimat’la birlikte yabancılarla çıkar ilişkisine giren “Komprador aydınlar”dan söz ediyordu gençlere Attila İlhan. İlk sömürgeciler olan İspanyolların kendileriyle temas kurmada görevlendirdiği iş birlikçi bir yerliydi “Komprador.” Zamanla kelimenin anlam alanı genişlemiş, yabancılarla çıkar ilişkisi olan ve kendi milletinin değil yabancıların davulunu çalanlara “Komprador” denmeye başlanmıştı.

Bir asker olan Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın babası da askerdi dedesi de. Doğduğu yıl kopmuştu dünya savaşı. İtalyanlar Konya’yı işgal ettiğinde beş yaşındaydı. Şehrin uzak bir semtinde toprak yüzünde bir haç görülmüştü de küçük Dağlarca uzun bir yol kat ederek işgalin simgesi olarak gördüğü bu haçı çiğnemişti. Zafer haberi aileye Kayseri’de ulaşınca yeni doğan kız kardeşin adı Muzaffer olmuştu. Çocuk çocuktan fazlaydı o günlerde. Dağlarca’nın ifadesiyle, “Her çocuk bir bayraktı.” “Mustafa Kemallerce” şiirine şöyle başlamaktaydı Fazıl Hüsnü: “Atlıyorduk kâfire / Hepimizin bir yanı hilal gibi...”

Malazgirt de İstanbul’un fethi de İstiklal Savaşı da Dağlarca şiirinin bayrakları arasındaydı. “Ben” dediği kadar “Biz” demeyi bilmekteydi çünkü o. Türk tarihi “Biz”di. Atlar şaha kalkmayacak



da ne olacak şiirde. Kır atın, doru atın, al atın, yağız atın türküsünü söylemek ona düşerdi. "Atlar insanları sever! / At gibi sevdim seni. / Atlar uzakları sever. / Upuzundum..." diyen Dağlarca, an geliyor atını andığında çalınan kılıcını hatırlıyordu. "Atım acından hasta, çalmışlar kılıcımı / Üşürüm. / Sabaha kadar, tövbe tövbe, Gecelerle dövüşürüm. // Kabzalarım vardı parıl parıl, / Altın elmas. / Getirmiştım ta Orta Asya'dan, / Ta batı Avrupa hayran olmuştu, / Kalmış ağırlıklarınca avuçlarımda yas."

Dağlarca ülkesini kimler işgal ettiyse dünyayı da onların işgal ettiğini düşünmekteydi. Onun Vietnam savaşına Vietnam Savaşımı demesi bu yüzdendi. "Yaşamak topraktan güzeldir / Ama yurt yaşamaktan güzeldir. / Değil mi Trang Vang Tung?.." derken yalnız Vietnam'ın değil Anadolu'nun da kaderini irdeliyordu. "Vietnam Kıyıları" şiirine koyduğu epigraf Dağlarca'nın emperyalizme karşı duruşunu göstermesi açısından kayda değerdi: "Nguyen- Tien- Lang'ın gözleri yandı gazetelerde okuduğu bir gerçekle: 'Vietnam savaşının arttıracığı ihtiyaçlar Amerikan ekonomisini zenginleştirecektir. 1966 yılında eşine rastlanmamış bir refah bekliyoruz.' Johnson..."

Batı Acısı adlı bir şiir kitabı vardı Dağlarca'nın. Vardı çünkü çirkin bir sofraya kurmuştu Batı, bir türlü kalkmadığı başından. "Çirkin Sofra" şiirinde şöyle sesleniyordu şair Batı insanına: "Batıdaki kardeşlerim / Yeter artık çaldığınız / Dağından taşından / Gömüsünden / Yeryüzünün. // Mumyalarımız müzelerinizde, / Topraklarımız üstünüzde ipek ipek / Sonra büyük açlıklar, sonsuz tutsaklıklar / Yüzyıllardan beri / Sömürgelerdeki anılarınız..."

Çirkin sofraya kaldırılmadıkça yeryüzünden, Dağlarca yazmaya devam edecek, "Paris'in Karanlığı'nda Kara Derililerin Sesi"ne tercüman olacaktı: "Yükünüzü taşıyordum peki / Aldınız / Sattınız beni neden? / Yükünüzü taşıyordum peki / At mıydım?.." Bununla yetinmeyecek, siyahiler adına başka sorular da soracaktı şair. "Fransız Afrikası" şiirindeki can yakıcı soru kırık bir aynaydı duyanın kalbini kesen: "Neden dedim yanımdakine / Neden Fransa Afrikası / Hâlâ? / Elbet, dedi, uygarlık götürüyoruz / Din taşıyoruz ışıldayan haçlar üstünde / Bizimle olabilir o yerlerin uyanması..." Fakat nedense canı yakılan "Biz"den

başkası değildir. Bir “Cezayir Türküsü” söylemelidir artık Dağlarca: “Ya hurma, tadın yok gayri / Nice saklasan yalnızlığını / Koyu yeşilliğini büyütsen nice, / Yitmiş güzelliğimiz / Ya hurma, elim ayağım acı...”

İnsanlığın acısına derman olmak Türklere düşerdi Dağlarca'ya göre. Çünkü ancak onlar yeryüzüne hürmet etmekteydiler. “Yeryüzü Saygısı” şiirini işte bu ruhla yazdı şair: “Atalarım bin saygı / Bin kutsama/Varmışım Budapeşte'ye Erivan'a Mısır'a ben / Sevmişim yalnız. // Atalarım bin saygı / Bin kutsama / Ayırdetmemişim/ Kara deriliyi altın saçlıdan. // Atalarım bin saygı / Bin kutsama / Ben de ülkeler almışım doğudan batıdan / Ama sömürmemişim...”

Çanakkale Türklerin kendi topraklarını müdafaa ederken yeryüzünü müdafaa etmeleri anlamını taşımaktaydı bu yüzden. “Çağlar Üzre Çanakkale Boğazı” şiirinde, Türk olmanın dünya için ne ifade ettiğini ilan etmekteydi Dağlarca: “Çanakkale'de, / Asyanın dur dediği, çağlardan çağlara. / Kime dur dediği, / Bütün bir Avrupa'ya Türk olup // Çanakkale'de, / Geçilmez dediği / Kime geçilmez dedi, top ayak, göğüs ayak, / Dağbaşlarından, denizbaşlarına. // Çanakkale'de, / Yasak dediği, yerden göğe dinelmiş, / Kime yasak dediği, / Altın dişli sömürgenlerine yeryüzünün...”

Sezai Karakoç, kendi medeniyetinin kurban edilmesine izin vermeyen bir şairdi. “Sürgün Ülkeden Başkentler Başkenti'ne” şiirinde “Bütün türedi uygarlıklar umurumda mı!” diyerek açtı isyan bayrağını: “Bana ne Paris'ten / Newyork'tan Londra'dan / Moskova'dan Pekin'den / Senin yanında / Bütün türedi uygarlıklar umurumda mı / Sen bir uygarlık oldun bir ömür boyu / Geceme gündüzüme / Gözlerin / Lale Devrinden bir pencere / Ellerin / Baki'den Nefi'den Şeyh Galib'den / Kucağıma dökülen / Altın leylak...” İstanbul yalnız bir şehir değildi ona göre, bütün İslam şehirleriyle akrabalığı vardı. İstanbul için savaşmak, İslam âlemi için savaşmaktı. “Alinyazısı Saati”nin kadranında bu gerçek dönüp durmakta, şiir bu vurguyla sonlanmaktaydı. Kıyamete kadar söylenecek bir türküydü bu. Tanrı'ya kulluk ederek özgür olanların türküsü. Güneşleri üzerine hiçbir güneş, duvarları üzerine hiçbir duvar tanımayanların. “Savaşçım ben atalarım gibi / İstanbul için savaşırım / Bağdat'ın dervişlik ortağı /

Şam'ın kılıç kardeşi / Olan İstanbul için / Benim güneşimden  
öteye kimse gidemez Benim güneşimin üstüne doğmadığı hayat  
hayat değil / "Benim duvarımdan yüksek duvar haraptır" / Ger-  
çek özgürlüktür kölelik değil Tanrı'ya kulluk / İstanbul olacak  
yine gerçek özgürlüğün türküsü / Kıyamete kadar söylenecek  
türkü..."

Kıyamet varsa diriliş de vardı. Sezai Karakoç şiirin dirilişini  
gelenekte arıyordu. Fakat eski şiirin ruhunun dirilişiydi aradığı,  
biçimlerin ve manzumların aynen algılanışı değil. Eski şiir yeni  
şekiller doğurmalıydı güne hitap eden. Şiir aruzla yazılmak zo-  
runda değildi mesela. Aruzun ruhuna, yankısına talip olunma-  
lıydı belki. Bülbül de yenilenmeliydi gül de; şarap da yenilenme-  
liydi sâki de. Destanlar günümüz insanının okuyabileceği tarzda  
yeniden yazılmalıydı. Sezai Karakoç için önemli olan özdü. Bu  
usareyi hangi biçimin içine koysa yeni bir şiir lezzeti doğuyordu.  
Ah ritmi ne kadar seviyordu şair! Hayatın bütün akışı bir ritim  
değil miydi zaten! Kelimeleri tekrar etmenin sanatsal hazzını tat-  
mıştı o. Fakat sırf tekrar etmek için tekrar etmiyordu, tekrar edil-  
mesi gerektiği için tekrar ediyordu. Şiirin ihtiyacıydı esas olan.  
Coşkuyu ifade etmenin yolu bazen tınıyı vurgulamaktan geçi-  
yordu. "Ekmek ha bakkalın olmuş ha Cabaret de Paris'nin / Sen  
herhangi bir ekmek yiyeceksin işte Lili / Ekmek ne kadar Alla-  
hınsa Lili de o kadar Allahın Lili / Yüzün ruhun kadar aydınlık  
ya Lili / Gönlün soğuk sular güzel aynalar gibi ya Lili / Anladın  
ya kutunun içinden çıkan mendil / Olamaz Üsküardan geçeri-  
ken bulduğun mendil..."

Akif ve Nazım'ı yazımın sonuna bıraktım. Dünya görüşleri  
birbiriyle uyuşmasa da emperyalizme karşı mücadelenin iki bü-  
yük savaşı kalsın zihinlerinizde istedim yazıyı bitirdiğinizde.  
Thais'i orijinalinden okuyacak kadar Fransızca, tercüme edecek  
kadar Arapça bilen bir münevver Mehmet Akif. Fakat yalnız şi-  
irini değil, ilmini de örtmeyi seviyor. Hayır saklamıyor öğren-  
mek isteyen, öğretiyor da. Fakat tezgâhta değil malları. Çı-  
ğırtkanlık yapmıyor. Dostu Mithat Cemal'in ifadesiyle, "Sahne  
değil, samimiyet" peşinde. "Canım Âkif, insan üşümez mi? Bari  
hatırım için üşü!" diyor Cemal, karlı bir gün Rezaizade Mahmut  
Ekrem'in evinde ceketinin karlarını silerken şair. Paltosu yok  
Âkif'in. Kıyafetiyle de okuduklarıyla da şaşırtıyor herkesi. "Quo



vadis'i okuyorsunuz! Fransızcasını! Siz?" deyince Cenap Şahabeddin susuyor Âkif . Sonra mırıldanıyor, "Ne adamlar! Fransızca bir roman okumak gözlerinde bir hadise!" Halbuki Âkif, o romanı okuduktan sonra "Peygamberi ve dört yârını bu türlü yazacak bir sanat adamı bizde niçin çıkmıyor!" diye hayıflanıyor yalnız. Her ne okursa, "Oku!" çağrısıyla yoğuruyor Melek'in. "İnsanlığa hizmet" ölçüsü onun. Bu yüzden Sâdî'nin sekiz beyitli bir hikayeciğini, Firdevsî'nin altmış bin beytinden üstün tutuyor.

Şiir yazmıyor, şiir kesiliyor Akif sırtlan sürülerine karşı. Zulme başkaldırmayacaksa neydi ki şiir! "Zulmü alkışlayamam, zalimi asla sevemem!" ilkesiyle yola çıkan şairin gölgelerden sıyrılıp gün gibi söylemesi lazımdı her şeyi. Hz. Peygamber'in (sav) Hassan bin Sabit'e "Söyle Hassan!" hitabını belli ki o da üzerine almıştı. Hakikat şairlerinin elden ele geçen bayrağı bu kez Akif'teydi. Çanakkale, bu yüzden yalnız Çanakkale değil yeryüzünde karanlığın işgal etmeye çalıştığı her yerdi. Kılıç Arslan'la Salahaddin Eyyûbi kolkola kırıyordu haçlı kılıçlarını bu görkemli şiirde.

"Sen ki, son ehl-i salîbin kırarak savletini,  
Şarkın en sevgili sultânı Salâhaddîn'i,  
Kılıç Arslan gibi iclâline ettin hayran...  
Sen ki, İslâm'ı kuşatmış, boğuyorken hüsrân,  
O demir çemberi göğsünde kırıp parçaladın..."

“Yalnız asrımızın değil, hatta tarihimizin en büyük destan şairi,” diyordu Cenap Şahabeddin onun için. Peki o kendi şiiri için neler söylüyordu? Safahat’ın ilk şiiri hiçbir şaire nasip olmayan manzum ve mahzun poetikasıydı onun: “Bana sor sevgili kâri’ sana ben söyleyeyim / Ne hüviyyette şu karşında duran eşârım: / Bir yığın söz ki, samîmiyyeti ancak hüneri; / Ne tasannu’ bilirim, çünkü, ne san’atkârım. / Şi’r için “göz yaşı” derler, onu bilmem, yalnız, / Aczimin giryesidir bence bütün âsârım! / Ağ-larım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem; / Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım! / Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâ-zımsa; / Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa.” Samimiyetten başka özelliğinin olmadığını söylüyor şiirinin Âkif. “Dile getiremediği şeylerin gözyaşı” olarak tanımlıyor mısralarını. Modern şiirin bugün de aradığı şey değil midir bu: Samimiyet ve dile gelmezin çocuğu olmak. Nazım Hikmet’in onun için kurduğu cümle altın harflerle duvarlara yazılsa yeridir: “Akif, Büyük şair, inanmış adam!..”

Nazım Hikmet’e gelince; Daha on yaşındayken şehit dayısının da etkisiyle Balkan bozgununa kayıtsız kalmamıştı. “Etrafı sarmıştı bir duman / Uzaktan geldi bir ses ah aman aman! / Sen bu feryâd-ı vatanı dinle işit / Dinle de vicdanına öyle hükmet / Vatanın parçalanmış bağı / Bekliyor senden ümit...” diye yazan Nazım, on üç yaşında denizciler için yazdığı bir kahramanlık şiirini aile toplantısında Bahriye Nazırı Cemal Paşa’ya okuyunca Heybeliada Bahriye Mektebi’ne gitmesine karar verildi. Öğrenimini tamamladı ancak kader deniz subayı olmasına izin vermeyecek, tüberküloz olunca çürüğe çıkarılacaktı. Vatanperverlik ruhu onu gençliğinde de yalnız bırakmadı. İşgal edilmiş İstanbul’un öfkesiyle Yunan ve İngiliz bayraklarını asıldıkları binalardan çekip yırtan, tacize uğrayan Türk kadınlarını düşman askerinin elinden kurtaran bir çetenin reisiydi artık Nazım.

1921’de Ağa Camii’ne “Ah, ey zavallı cami, seni böyle görünce / Dertli bir çocuk gibi imanuma bağlandım / Allah’ımın ismini daha çok candan andım...” diye ağıt yakıyordu. 19 yaşındaki Nazım’a göre bu yerde azap çekiyordu caminin ruhu. Genç şair, bozulmuş bir muhitin ortasında yalnız kalan bu mabedin acısını paylaşıyor, onu teselli etmeye çalışıyordu. “Bu imansız muhitte



öyle yalnızsın ki sen / Bir teselli bulurdun ruhumu görebilsen!.." mısraları kuşkusuz berrak bir kalbin yansımasıydı. Fakat mesele sadece cami ve imansız muhit değil bu muhitin sokaklarına düşen "en kirlenmiş bayrağın" yani emperyalizmin gölgesi idi. Nitekim şiirin sonunda Nazım mabedin ruhundan bir mucize göstermesini istemektedir. Ya Türk'ün kılıcı kınından çıkıp kurtarmalıdır muhiti, ya da göklerin yangınıyla tutuşmalıdır bu yer. "Ey bu caminin ruhu: Bize mucize göster / Mukaddes huzurunda el bağlamayan bu yer / Bir gün harap olmazsa Türkün kılıcı kınıyla / Baştan başa tutuşsun göklerin yangınıyla!.."

Bu duygularla düştü Ankara yollarına, arkadaşı Vâlâ Nureddin'le Kurtuluş savaşına katılmak için. Fakat Anadolu'da karşılaştığı yoksulluk, yolsuzluk ve cehalet manzaraları afallatmıştı onu. İnebolu'da yolu Almanya'dan gelen Spartakislerle keşişmiş, Sadık Ahi (Mehmet Eti) adlı sosyalist, Nazım ve arkadaşının dünyasında hesapta olmayan bir gedik açmıştı. Daha çok olmamıştı oysa İstanbul'un fethini anlattığı "Sekiz Yüz Elli Yedi" adlı şiirini yazalı. "İslam'ın beklediği en şerefli gündür bu / Rum Konstantiniyye'si oldu Türk İstanbul'u..." diye başlayan şiirde "O ne mutlu, mübarek bir kuluymuş Allah'ın!.." diyerek Fatih'i övüyor ve Ayasofya'da kıldığı ilk namazı yüceltiyordu: "Hak yerine getirdi en büyük niyazını / Kıldı Ayasofya'da ikinci namazını..." Nihayet Ağa Camii'nde olduğu gibi şiirini bir duayla noktalıyordu şair: "İşte o günden beri Türkün malı İstanbul / Başkasının olursa, yıkılmalı İstanbul..."

Dinden neden mi uzaklaşmıştı Nazım, bunu altmış yaşındayken yazdığı Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim adlı otobiyografik romanından öğreniyoruz: "Dindar adam" cennet mükâfatı beklediği için sevap işliyor, cehennemden korktuğu için günahahtan kaçınıyordu. "Dindar adam"ın bu "hürriyetsizliği ve bencilliği" affedilemezdi. Bu adam ne Mevlevi dedesine ne yatılı okuldaki kravatlı din bilgisi öğretmenine ne de Üsküdar'daki mahalle camisinin nüktesever imamına benziyordu. "Cahilliğin, batıl itikatların, iki yüzlülüğün, hoşgörmezliğin..." temsilcisiydi âdeta. Necip Fazıl'ın birçok eserinde yakındığı "Kaba softa ham yobaz" belli ki Anadolu'da Nazım'ın da karşısına çıkmıştı.

Nazım, diyalektik materyalizmle tanıştıktan sonra, Mevlana'nın muhibbi olmaktan da çıkacak, onunla hesaplaştığını düşündüğü rubailer dökülecekti kaleminden: "Bir gerçek âlemdi gördüğün ey Celâleddin, heyûlâ filân değil, / uçsuz bucaksız ve yaratılmadı, ressamı illetî-ûlâ filân değil. / Ve senin kızgın etinden kalan rubailerin en muhteşemi: / «Suret hemi zillest...» filân diye başlayan değil..."

Fakat şartlar ne olursa olsun Nazım Hikmet'in, bütün eserlerinde ortaya koyduğu anti emperyalist tavrı ve vatan sevgisi, 1962'de kalbi durana kadar hiç değişmedi. 1959'da Moskova'dayken yazdığı bir şiirde Kurtuluş Savaşı şehitlerine şöyle sesleniyordu:

"Şehitler, Kuvâyi Milliye şehitleri, / mezardan çıkmanın vaktidir! / Şehitler, Kuvâyi Milliye şehitleri, / Sakarya'da, İnönü'nde, Afyon'dakiler / Dumlupınar'dakiler de elbet / ve de Aydın'da, Antep'te vurulup düşenler, / siz toprak altında ulu köklerimizsiniz / yatarsınız al kanlar içinde..."

Ölmeden iki yıl önce, Sovyet Barış Komitesinde yaptığı ve o sırada orada bulunan gazeteci Orhan Karaevli'nin aktardığı konuşma, Nazım'ın Kars, Ardahan ve Boğazların birlikte kontrolü üzerine patlak veren şiddetli tartışmalara nasıl bir kalple baktığını gösteriyordu: "Burada Türkiyemin toprakları konuşuluyor. Her Türk gibi ben de, her gram Türk toprağının Türklere ait olduğuna kaniim. Vücudumdaki yirmi kilo kanı bir gram Türk toprağı için dökmeye hazırım..." Bu toplantıdan birkaç saat sonra Karaevli, Ömer Sami Coşar, Ekber Babayev, Moskova'daki bir Gürcü lokantasında buluştu. Kalp hastası olan Nazım aşırı heyecandan bitkin düşmüştü. Beraberindekilerin sağlığından endişe ettiklerini görünce şöyle dedi onlara: "Boş verin. Bu yürek manda gönündendir. Hem duracaksa şimdi dursun. Sizlerle beraberken. Sizlerin yanında kendimi İstanbul'da hissederim. Öldüğüme yanmam da, nasıl olsa er geç öleceğiz. Buralarda gömerler ona yanarım..."

Mehmet Akif ve Nazım Hikmet'le yazımıza nokta koyuyoruz. Hatta iki nokta üst üste: Kültür emperyalizmine geçit yok!

**ATILLA YARAMIŞ***Oturum Bşk./Şair*

Saygıdeğer Ali Ural'a teşekkür ediyoruz. Şunu da paylaşmış olalım kıymetli konuklarımız, burada belki format gereği süre sınırlamasına gitmek zorundayız, lâkin bu çalışmaların her biri daha önceki yıllarda olduğu gibi kitaplaştırılacaktır. Şairlerimizin daha geniş kapsamlı bildirimlerini kitaplarda bulabileceksiniz. İkinci konuşmacımız Atakan Yavuz'a sözü vermek istiyorum, buyurun sayın hocam.

**TÜRK ŞİİRİNİN İLERLEYİŞİ****ATAKAN YAVUZ***Şair*

**S**ize iki mısra okuyacağım önce: "Feylezof ol kişidir kim nerede olsa heman / uyar elbette zamana ona uymazsa zaman." Diğeri ise şu: "İzâ lem tûsâlimke'z zemanu meharib" Bizde şiir bu iki koldan ilerledi. İlki Şinâsi'nin çağ sana uymuyorsa ona ayak uydur, dediği mısra. Diğeri Nâmık Kemal'den, çağ sana uymuyorsa onunla harbe gir, diyor. Daha az anlaşılır olan daha akla yakın. Türk şiiri hem çağın hem de bürokrasinin telkinlerine îtibar etmeyen bir çizgide ilerledi. Bugün de o damarı ben daha ciddiye alıyorum. Ama diğeri de dilin iç mantığıyla ilgili bir farkındalık geliştirdiği için şiirimizi içeriden berkitmiş, diğerrinin aşırılıklarını, siyasallaşmasını âdeta merkez kaç kuvvetiyle dengelemiştir. Çağla hesaplaşan şiirimiz önce saltanatı, sonra devleti, sonra milleti kurtarmayı mesele edinmişken çağa karşı bir uzlaşma, uzlaşarak aşma talep eden kanat ise dili kurtarma ve içerden tahkim etme girişimleri



ile şiirimizin bugüne gelmesine katkı sunmuştur. İlkinin dilde sadeleşmeye, yasaya ve kurumlara, diğerinin hürriyete, bağımsızlığa ve vatana dikkat çektiğini görüyoruz.

Ders kitaplarında kolay anlaşılсын diye dönemlendirmelere başvurulur ama şiir de Dicle ve Fırat gibi bütün bu adlandırmalardan habersiz kendi hâlince akar durur. Bana göre Cumhuriyet şiiri birkaç kez başlar. İlki Batı Anadolu Türkçesini mayalayan Yunus Emre ile. Sonra önemli kavşakları oldu: Tanzîmat, Servet-i Fünûn ve İkinci Yeni. Cumhuriyet tüm bunların ürünüdür çünkü. Bugün Türk şiiri Fars ve Arap etkilerinden sıyrılarak bağımsızlığını elde etti, o yüzden bir ara başlangıç olarak Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın bu bağımlılığı fark etmesini önemsiyorum. Ama aynı hesaplaşmayı Batı etkisine karşı da yapan Attila İlhan da önemli kavşaklardan birinde durmaktadır. Her adım bizi biraz daha bağımsız şiire yaklaştırır. Biz henüz en genç uluslardanız, kendimizi ve bağımsızlığımızı arayışımız da sürüyor hâlâ.

Cumhuriyetin ilk bürokrat kuşağı hatta başbakan derecesine kadar Abdülhak Hamid zevkiyle yetişmiş bir kuşaktır. Demek ki şiir devletin dönemlendirmesiyle değil toplumla birlikte değişip dönüşüyor. Bu yüzden Cumhuriyet şiirinin "resmî" miladı olarak Cumhuriyet mekteplerinden ilk mezun nesil olan İkinci Yeni'den başlatmak daha doğru geliyor bana. İkinci Yeni Kemalist estetiğe de klasik estetiğe de bir tashih ve tekzip yapmıştır. Kemalist estetiğe kültürel süreklilik adına, klasik estetiğine modernizm adına. Şiir tarihindeki kazanımlarımızın farkında olan ama neyin elenmesi gerektiğini de sezen bir dönemdir bu. 60'lar da yazılmaya başlanılan toplumcu şiir özellikle Halkın Dostları atılımı ise İkinci Yeni'nin kapalı ve soyut yapısını dengelemiş ve onu toplumsal bir bağlama oturtmuştur.

Demek ki her nesil bir öncekinin aşırılıklarını dengeliyor ama kendi aşırılıklarını da bir sonraki nesle miras bırakıyor. İkinci Yeni hece-aruz çatışmasını bürokratik telkinlerle gelen şiirin ötesine geçirerek dile şahsiyet kazandırmış ve modern insanı kavrayacak bir düzeye getirmiştir. Tabî buraya gelene kadar Necip Fâzıl'ın varlık sancısını metafizik gerilimlerle aşma çabasını, Fâzıl Hüsnü'nün çocuksu ama yüksek Türkçe zevkini, Attila İlhan'ın kentli ve yepyeni imajinatif söylemini ortaya koymasını ve Garib'in şâiraneliğin yükünü atmasının yanı sıra iç ve dış politik

konjonktürün oluşturacağı zemini de hesaba katmamız gerekecektir. Şiirimizin gelişimi NATO'nun kuruluşundan ya da Kıbrıs Harekâtı'ndan bağımsız değildir.

Özetle Necip Fâzıl toplumun değişmesinden ziyade savrulmasından kaynaklanan endişeleri mistik bir bağlama, Attila İlhan ve Fâzıl Hüsnü yakın tarihsel, Nazım Hikmet ise toplumsal bağlama oturtmuşlardı. Attila İlhan 'Hangi Batı' ve 'Hangi edebiyat' sorularıyla Yahyâ Kemal'in mektepten memlekete olan serüveninin tesadüf değil bir kader olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Garip sentetiklik ve şâiranelik gibi gereksiz bir yükü şiirden attı ama bunda o kadar aşırıya gitti ki bu atılanların içinde şiirin ham maddesinin de olduğunu fark edemedi. Sanırım İkinci Yeni bu yanlıştan geri dönüş olarak, tüm edebi verimlerimizi eleştirerek kucaklamak amacıyla ortaya çıktı.

Burada bir parantez açmak istiyorum. Türk şiiri isim bulma konusunda zayıftır; bu da teorinin işi elbette. "Cedit" ve "yeni" dışında başka sıfat bulamadığımız, ya da "meşâle", "fünûn" gibi iğreti ve aceleci akım isimleri oluştu. Kuramsal tartışmaların zayıflığı veya yetersizliği teorik eleştirel bilinç olarak şiirin yükünü alamadı. Tabii şu da var: Bizde roman ve şiir aslında hep sosyal bilimlerin ve entelektüelin açığını kapatmak durumunda kaldığı için sanatın iç sorunlarına, teorisine eğilememiştir, bu belki Batı-dışı ülkelerin kaderidir, bilemiyorum.

Günümüze gelince. Günümüzde İkinci Yeni aşılması gereken, kısmen de aşılabilir geri bir şiir artık. 80'le ve 90'lar da öyle. İkinci Yeni ile insan gerçek anlamda eti ve kanıyla ilk defa şiirimize girdi. Bu modernitenin sonuçları ile modern bir dil yapısı üzerinden hesaplaşmanın ilk örneğiydi. Uyar'ın istiâresini kullanacak olursak "terziler" in aslında kim olduğunu elbisemiz biçilmiş ve üzerimizde kötü durmaya başladığında anlamaya ve eleştirmeye başladık. Terziler gerçekten geldiler ve 60 İhtilâli'nden sonra yerlerini mühendislere, toplum mühendislerine bıraktılar. Toplumcu gerçekçi şiir böyle doğdu. 80 şiiri her ne kadar haklı sebeplerle eleştirilse de İkinci Yeni'nin bıraktığı çağrışımlı imajinatif söylemi 70'lerin ideolojinin emrinden geri alması ve şiiri kendi zeminine çekmesi bakımından önemli idi. Huzursuzluk, teslimiyet, klişe ve Garip'in aştığını sandığımız şâiraneliği de tüm sıkıcı yüküyle geri döndü tabii. Ben 90'ların bu aşırılığı

tekrar dengelediğini ve kavramsal farkındalığın desteğiyle bir aşma girişimi olduğunu düşünüyorum. 2000'lerde ise artık merkez büyük oranda dağıldı ya da taşralaştı.

Onun yerini almasını beklediğimiz yeni şiir ise internet teknolojisinin gelmesiyle kendisine neyin çarptığını fark edmeden havlu attı. Yahyâ Kemal yenilik iddiasıyla yazılan güncel şiirin aslında klasik şiirin sorunlarını devraldığını söylemişti. İnternette de yeni bir söylemi değil geleneksel Cumhuriyet şiirinin sorunlarını taşıdık. İkinci Yeni'ye itiraz edenlerin yerine ne koymak istedikleri konusu muğlak kaldı. Dil temelli sanatı aşalım derken insanı anlam arayışında da yalnız bırakmış oldular. Dili bir engel ya da imkândan ziyade bir gösteri alanına dönüştürerek Nâmık Kemal'den beri gelen "Biz kimiz, neyi kaybediyoruz, kurtarılması gereken ne?" soruları eşliğinde gelişen düşünce serüveni akâmete uğradı. Harbiden Lâleli'de değiliz artık dünyadayız, ama zihinsel olarak Türkiye'de miyiz gerçekten? Fikret'in ideali gerçekleşti belki de; hepimizin ruy'ı zemini olan internetle birlikte.

İkinci Yeni,ERCÜMENT BEHZAT LAV'IN "ADINI HIÇ KOYAMADIĞIMIZ DUYGU BELKİ SEVINÇ KORKU BELKİ," dediği duyguya isim vermenin imkânsız olduğunu anlamıştı. 2000 sonrası şiir ise bu imkânsızlığı aşamayacak olmanın verdiği nihilist ümitsizlikle onu alaya almak veya parodisini yapmakla yetindi sadece. Hâlbuki modern olmak sadece huzursuz olmak değil bunu aşmaya da çalışmaktır.

2000'lere kadar şiir verili dilin içinde rahat ve onun kurallarına tâbi idi. Dile karşı bir farkındalık, gramerin de aslında bir kurgu olduğu fikri, dilin içinde rahat hissetmeme hâli kendini





yavaş yavaş göstermeye başladı. Malzemesi dil olan, dil temelli bir sanat mıydı acaba şiir? Tam bu sırada akış dedikleri internet devreye girdi, 300 yıldır yaptığımız gibi tekniğin arkasındaki düşünce ve insan yapısını sorgulayarak eleştirel bir mesâfe koymaktansa yine alafanglaşmayla ilerlemeyi birbirine karıştırarak bir tüketici olarak dâhil olduk akışa. Bize neleri kaybettireceğini hesap etmeden. Artık AKIŞ çağındayız, ulvî ve suflî, anlamlı ve anlamsız, yerli ve yersiz her şey orada birlikte akıp duruyor. Bir engel ve imkân olarak dili yeniden ele almadan, akışın tehdit ve fırsatlarını hem şair hem insan teki olarak yeniden değerlendirilmeden yeni bir şey söylemek zor.

Artık şiir olmayana doğru bir gidiş var günümüzde. Çünkü bildiğimiz anlamda şiir olan Hegel'in dediği şekliyle tükendi, yani okurda bir doygunluğa ulaştı. O yüzden genç şiir parodi, pastiş, ironi gibi ne yaptığını pek de bilmeden ama sınırda olmanın verdiği çaresizlikle yeni bir şeyler deniyor. Denemek iyidir, çıkışı rastlantıya bırakanlar bulacaktır belki. Günümüz şiirinde dağınıklık, yapı ve kelime konusundaki titizlik zâfiyeti, söz ekonomisi, toplumsal sorumluluk bilinci, aşırılığı yanlış anlayarak performans dönüştürme gibi eğilimler gözlemleniyor. Dili kendilerinin sahnesi yapmaktan ziyâde kendilerini dilin sahnesi yapmaları gibi pek çok sorun var. Sorunlu olması bir sorun değil artık çünkü hayatımız da bu yeni çıkmazdan mustarip. Varlık bir bütün olarak irrasyonel biçimde sorunlu olduğu için şiirin de bütünlüklü, rasyonel, bakışlı olması beklenemez.

O zaman o önemli soruyu soralım. Cumhuriyet dönemi şiiri var ama Cumhuriyetin şiiri var mı? Samuel Huntington'un dediği gibi Türkiye hâlâ bölünmüş ve kararsız bir ülkedir. Kültürel olarak, bu hem zaman ve enerji kaybına hem de potansiyellerinin kıymetini hebâ etmeye yol açıyor. Ancak bunun tartışıldığı alan henüz yok çünkü şairler bu bölünmüş ve kararsız kültürel ortamın konforundan beslenmeyi daha kârlı bulmayı tercih ediyor uzun süredir. Eğer cumhuriyet bir Türkiye Cumhuriyeti olacaksa hak ve imtiyazlarını kaybedeceklerini düşünen bir aydın sınıfının tembelliği üzerinden atarak risk alması gerekir, bu riskin enerjisi de şiirde saklı. Bunun için hâlâ Türkiye'nin kritik sorunları önce şiirde temâyüz ediyor. entelektüel tembelliğin bir bedeli var, erteleme kültürü sadece şiire değil ülkeye de pahalıya mal oluyor demek ki, bir dil ve kültür açığı ortaya çıkıyor.

**ATILLA YARAMIŞ***Oturum Bşk./Şair*

**E**vet, biz de saygıdeğer şair Atakan Yavuz'a teşekkür ediyoruz. En büyük meselenin, yani bu anlamdaki bir mesele olduğuna dikkat çekti ve bunun üzerine çok düşünmemiz gerekir. Özellikle burada bulunan şairlerimiz dışında gençler de var, o gençlerin üzerine belki bu ciddi bir sorumluluk olarak aktarılması gerekiyor. Biz bunu da vurguladıktan sonra üçüncü ve son konuşmacımız değerli şair Sıddık Ertaş'a sözü bırakıyoruz. Hocam buyurunuz.

**ŞİİRİN TÜRKİYE YÜZYILI****SİDDİK ERTAŞ***Şair*

**K**onunun "Yüz Yıl" olarak sınırlandırılmış olması, Türk şiirinde Cumhuriyetin kuruluşu ile başlayan sürecin temel alınması gerektiği vurgulamaktadır. Bu da doğal olarak aklımıza "Türkiye Yüzyılı" vizyonunu getirmektedir. Böylece konu sınırlamasının politik bağlantısını da kurmuş oluyoruz.

Cumhuriyet, birdenbire ortaya çıkmış bir rejim değildir. Olamaz da. Her değişim, aynı zamanda bir sürekliliği de içinde barındırır. Dolayısıyla Cumhuriyeti, Osmanlı'dan bağımsız olarak ele almak gerçekçi bir yaklaşım değildir. Hiçbir kopuş ve hiçbir başlangıç tek başına açıklanamaz. Tarihi, kültürü, edebiyatı, sanatı gerçekten anlamak istiyorsak yani amacımız sadece slogan atmak değilse buna çok dikkat etmek gerekir. Küllerinizden yeniden doğabilmek için bile bir külünüzün olması gerekir, o külün bulunduğu bir



mekâna ihtiyaç vardır. O halde Cumhuriyetin modern vakanüvislerinin söylemlerine fazla kulak asmamak gerekir bence.

Türkiye Cumhuriyetinin; varlığını, verdiği bağımsızlık savaşını ve yenileşme hareketlerini borçlu olduğu kadrolar bile Osmanlı devletinin yetiştirdiği kişilerdir. Kültürel anlamdaki değişimlerde genellikle daha sert bir direnç gösterildiği için bu alanda Osmanlı'nın izlerini görmek daha kolaydır.

Cumhuriyet sonrası Türk şiiri dediğimizde de durum çok farklı değildir. Bu şiiri derinlikli bir şekilde anlayabilmek için en azından Tanzimat'a kadar gitmek gerekir. "En azından" diyorum çünkü Tanzimat edebiyatını hazırlayan bazı unsurları da daha öncesinde bulmaktayız. Bence bu topraklardaki değişimi anlamak için Karlofça'ya kadar gitmek gerekir. Çünkü ilk kez toprak kaybetmenin değişim taleplerinin de başlangıcı olması gayet anlaşılır bir durumdur. Kaldı ki değişim taleplerinin başlama nedenlerini daha eskiye götüren tarihçilerimiz de yok değildir.

Cumhuriyet şiirinin Osmanlı'dan kopmasında en önemli etkenin alfabe değişikliği ve bununla bağlantılı olan yeni bir "millî dil" kurma çabaları olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Güneş dil teorisi bağlamında dilin sadeleştirilmesi faaliyetleri aynı zamanda toplumsal hafızayı ve kültürel bağlanmayı farklılaştırmaya başlamıştır. Yeni devlet, insanların sadece sözcükleri ile değil, kıyafetleri ile aile hayatları ile dinî kavrama biçimleri ile de oynamayı kendine bir hak saymıştır.

Biraz fantastik olacak belki, ama Cumhuriyetin Osmanlı ile hesaplaşmasını bir tür "Oidipus kompleksi" veya başka bir ifadeyle "Oidipus karmaşası" olarak da değerlendirmek mümkündür bence. Bağlamından kopararak kullandığım bu kavram Cumhuriyet sonrası Türk şiiri için de rahatlıkla kullanılabilir. Her yeni edebiyatın eski olana meydan okuması normal bir durum, ama onu tamamen yok sayması bir tür şımarıklık, bir tür ergen tavrıdır bence. Oysa Cumhuriyet, yok saydığı babasının kromozomlarını taşımaktadır.

Aslında kendinden öncekini inkâr ettiği hâlde öncekinin izlerini taşıma refleksi sadece bize özgü değildir. Şimdi aklıma

modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Descartes geliyor. Descartes kendisinden önceki filozofların otoritelerini reddederken aynı zamanda ortaçağ felsefesinin izlerinden birçok düşünceyi de taşımaktaydı. Descartes moderndir, ama felsefesini metafizikten hareketle düzenlemiştir. Metafizik ise adlandırılması bakımından bile Aristo'ya kadar uzamaktadır. Aristo'nun fizikten sonraki kitabının adıdır "Metafizik". Hiçbir düşünce, akım, fikir eskilerin deyişiyle Hudâyinâbit değildir. Yani kendi kendine ortaya çıkmaz. Mutlaka onu besleyen etkin ya da baskın öncüleri vardır.

Bütün bunları neden anlatıyorum?

Çünkü Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatını anlamak için hiç olmazsa son dönem Osmanlı düşüncesini bilmek gerekir iddiasındayım da ondan. Malumunuz, Osmanlı'nın içine düştüğü durumdan kurtarmak için öncülüğünü daha çok şairlerin ve yazarların yaptığı bazı düşünce akımları ortaya çıkmış bu düşünce akımları etkisini bir şekilde günümüze kadar sürdürmüştür.

İslâmcılık, Türkçülük, Batıcılık ve Sosyalizm düşünceleri çoğu benzer olan sorunlara farklı çözümler sunmuşlardır. Ben sosyalizmi de Batıcılık düşüncesi içinde değerlendirdiğim için temelde üç farklı refleksin etkin olduğunu iddia etmekteyim. Çünkü sosyalist düşüncenin -hem kaynakları hem ortaya çıktığı coğrafya olarak- Batılı bir düşünme tarzı olduğunu herkes kabul etmektedir zaten.

Osmanlı'nın son döneminde aydınlar arasında ortaya çıkan İslâmcılık- Batıcılık ve Türkçülük akımları aynı şekilde cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Bu gün hala durum böyledir. Yani hem genel anlamda sanatta hem de daha özeldede şiirde aynı üç ana damar etkin olmuştur ve olma-ya devam etmektedir.

Bu her üç akımın da temsilcileri içine düşülen sosyolojik, politik, ekonomik



problemlere dair söz söylemişlerdir. Elbette bunu da romanla, hikâyeyle, şiirle yapmışlardır.

Bu üç yaklaşımda da hem temsiliyet hem de kitlelere ulaşabilme bakımından ön plana çıkan isimler vardır. Örneğin Türkçülük akımının temsil edildiği kişi Ziya Gökalp iken İslâmcılık düşüncesini temsiliyette Mehmet Akif Ersoy öne çıkmaktadır. Sosyalist düşüncenin bence en önemli temsilcisi ise Nazım Hikmet'tir.

Edebiyat duygu düşünce ve hayallerin aktarılması olarak tanımlandığına göre bir Batıcı ile bir milliyetçinin, bir milliyetçi ile bir İslâmcının duygu düşünce ve hayallerinin de farklı olacağı ve bu farklılığın edebî ürünlere yansıtacağı kuşku götürmez. Mehmet Akif'in ümmetçiliği ile Ziya Gökalp'in Türkçülüğü ya da Nazım Hikmet'in sosyalizm düşü, birbirinden derin farklar barındırır.

Batı'yı sadece bilim ve teknoloji alanlarında geriden takip etmediğimiz, aynı zamanda edebiyat ve sanat alanında da biraz geriden gittiğimiz herkesin malumudur. Şiir alanında özellikle Fransız şiirinin derin izlerini görmekteyiz. Batı modernleşmesini "geç bir modernleşme" olarak yaşadık. Bu modernleşme karşısındaki en güçlü muhalefet İslâmcılık akımı tarafından ortaya konulmuştur. İslâmcılık akımı Batı modernizminin aydınlanma sonrası tek tipçi, egemen, kendisini tek hakikat olarak gören tavrı İslâmcılar tarafından yıkıcı bir yaklaşım olarak görülmüştür. Gerçi Batı içinde de bu tavrın eleştirileri ön plana çıkmıştır, bunu da belirtmek gerekir. Örneğin Claude Levi-Strauss "Yabanıl Düşünce" adlı eserinde Batı modernizminin kültürden yoksun saydığı "ilkel" toplumlarda müzik eşliğinde yapılan ritimli dansların bir kültür göstergesi olduğunu ifade etmesi içerden bir eleştiridir. Ya da Postmodernizmin, modernizmin yardımına koşması bu bağlamda değerlendirilmelidir. Çünkü postmodernizmi, modernizmi içine düşüğü krizden kurtaran yaklaşım olarak görenleri büyük oranda haklı bulmaktayım.

Yine meselenin ana noktasına dönecek olursak: Kendini İslâmcı olarak niteleyen bir şair olarak belirtmeliyim ki, diğer ana akımlar gibi İslâmcılık düşüncesi de bu topraklarda daha çok sanatçıların hatta daha özelde şairlerin öncülüğünde kendine yer

edinmiştir. Son yüzyıl dikkate alındığında bu bağlamda Mehmet Akif Ersoy, Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç ve Nuri Pakdil'in isimleri öne çıkar.

Sebülreşâd, Büyük Doğu, Diriliş ve Edebiyat dergileri birer okul olma görevi görmüş ve sonraki kuşakları ciddi bir şekilde etkilemiştir. Bu gün burada bulunan şairlerin de çok büyük bir kısmı bu gelenekten beslenmişlerdir.

Günümüzde de birçok dergimiz bu gelenekle açık bir ilişki kurduğunu dile getirmektedir. Muhafazakâr ve Müslüman camialarda çıkan her dergi az ya da çok bu geleneğin varisidir. Şiir yazmaya başladığım Kardelen dergisi daha sonra kendilerine aidiyet hissiyle bağlandığım Düş Çınarı ve Bir Nokta dergileri de İslâmcı geleneğe bağlılığını açıkça beyan eden dergilerdir. Yaklaşık on yıldır genel yayın yönetmenliğini yaptığım Aydos dergisi de 33 sayıdır bu dünya görüşünün tezlerini savunmaya devam etmektedir. Ve edecektir de.

Özetle, vaktimizin on beş dakikayla sınırlı olması nedeniyle son yüzyılda Türk edebiyatında ortaya çıkan akım ve yönelişleri müfredat kalıbı içinde sunmak yerine işin felsefesi ve içinde bulunduğum eğilimin ortaya çıkış nedenlerine ve yüzyıllık serüvenine kısa kısa değinmeye çalıştım. İslâmcı şiirin arkasındaki felsefeyi işaret etmeye çalıştım. Elbette sunumu, şiirin bu coğrafyadaki serüveni ile de sınırlamak zorundaydım. Bu, hem vakit sınırından kaynaklanmakta hem de Türkiye dışındaki Türk edebiyatlarına hâkim olmamakla ilgilidir.

Dinleme nezaketinde bulunduğunuz için teşekkürlerimi arz ediyorum.

### ATILLA YARAMIŞ

*Oturum Bşk./Şair*

Biz de Sırrı Ertaş Bey'e çok teşekkür ediyoruz.

Değerli konuklarımız İkinci Oturumumuz da burada sona erdi. Ben, katılımlarınızdan dolayı değerli konuklarımıza ve değerli konuşmalarından dolayı kıymetli konuşmacılarımıza, şairlerimize teşekkür ederek oturumu kapatıyorum.



CUMHURİYET'İN 100. YILINDA TÜRK  
ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU

## ÜÇÜNCÜ OTURUM

RUŞEN EŞREF

*Sunucu*

**D**eğerli konuklar, şiir üzerine pek çok söylem gerçekleşti. Sanat üzerine pek çok söz söylendi, bu kıymetli sözlerin devamını Üçüncü Oturumla gerçekleştireceğiz ve devam ettireceğiz.

Efendim aramıza yeni katılan misafirlerimiz var. Başta eski Bakanımız Sami Güçlü Beyefendiye, eski milletvekilimiz ve başkan yardımcımız Ahmet Sorgun Beyefendiye ve yeni katılımcı tüm konuklarımıza hoş geldiniz, diyoruz.

Değerli misafirler, gök kubbenin altında, Hz. Pîr'in şehrinde, Mevlânâ'nın ayak izinde söylenen ve söylenmesi gereken pek çok şiiri ve sanata dair pek çok sözü şimdi üçüncü oturumla açacağız. Oturumu yöneten şair Vural Kaya Beyefendi olacak ve konuşmacılar Emre Öztürk, Yunus Emre Altuntaş, Afrâ Kutluğ. Şimdi sözü oturum başkanı şair Vural Kaya'ya bırakıyoruz efendim.



**VURAL KAYA***Oturum Bşk./Şair:*

**K**ıymetli hazirun, hoş geldiniz. Bu son oturum da genç bir oturum oldu. Soru cevap kısmına geçebilir miyiz onu pek bilemiyorum, yani bu olayın gidişatına da bakar. Rahat bir oturum yapalım istiyorum. Bobok'ta Dostoyevski eski bir mezarlık ziyaretinde bulunur, ilk iki oturumda büyük umutlar sergilendiği modern Türk şiiri açısından ben biraz daha hiciv olsun diye, hem de dağınıklığa vurgu yapmak için özellikle son yirmi yılı, mevzuyu biraz başka bir yere çekmek niyetindeyim. Tabii konuş-



macılar hazırladıkları metinler üzerinden de devam edebilirler. Canlılık da katılsın için Bobok'ta Dostoyevski bir mezarlık ziyaretinde ve mezarlıktan gelen boğuk sesler duyar. Bir generalin kibirle konuşması, soylu bir kadının yine aralarında geçen konuşmalar, yeni bir ölü gelmiş, bu ölünün seslendirilmesi var ve bunu Dostoyevski çok iyi işler. Gençler, kaç yaşında genç varmış falan, evet gençler de var o mezarlıkta gelen o seslerden. Modern Türk şiirini biraz Dostoyevski'nin bu çalışmasına benzetererek, modern Türk şiirinin o geçmişiyile, orta kuşağıyla ve şimdiki genç kuşağıyla, aslında aynı mezarlıkta bulunduğu ben gönderme yapmak istiyorum. Okuru olmayan, ama şairi bol olan bir Türk şiirine dönüşmesinin toplumsal açıdan, moda değil de total bir bakışla olduğu hakikatini de göz önünde bulundurursak, bir de genç kuşakta şiirin ve merkezlerin çok dağılmış olması, yeraltına, tabiri caizse an'garth bir pozisyona bürünmüş olmasını da gündeme alalım istiyorum. Türk şiirinin seyrini yüzyıl kısmı ve Osman Özbahçe ve diğer şairlerimiz güzel özetlemeler yaptılar. Türk şiirinin seyri açısından değerli bulduğum, özellikle Ali Ural abi otuz sayfa dedi, ben ona da heyecanlandım.



Kitabımıza alırsak inşallah metinleri, kitabımıza da aldığımızda kitaplarımızın bu arada çok önemli olduğunu, son üç yıldır atölye yapıyoruz, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi olarak Şiir Atölyesi. Ondan önce Malatya'da, Abdurrahman Ekinci hoca bilir, onlar davet etmişti bizi, çok önemli isimlerin bulunduğu bir atölyeyle yapılmıştı, ama onu Malatya o dönem, o dönemki başkan beyin inisiyatifleri gelişmiş bir zat idi. Galiba ondan sonra inkitaya uğradı o şiir atölye çalışmaları, onları da bir metin hâline dönüştüremediler galiba. Ona da üzüldüm ben, çünkü çok güzel bir şiir atölyesiydi o yıldaki 2016-17 yıllarıydı herhâlde tam hatırlayamıyorum. Ama biz bunları kayda alıyoruz. Zapt-u rapt altına alıyoruz. Bu yönüyle de mutluyuz, kıvançlıyız. Belediyelerimiz bu konuda destek veriyor, Türkiye Yazarlar Birliği de işçiliğini yerine getiriyor, kitaplaştırebiliyoruz. Sayın Ahmet Aka'ya tekrar teşekkür ediyoruz bu kitapları bastığı için.

Kıymetli dostlar şimdi nasıl başlayacağım bilmiyorum, ama Yunus Emre Altuntaş genç şiirin ilerlediği yeri, gazete köşe yazılarıyla da çeşitli dergilerde de zaman zaman Dünya Bizim gibi sitede de takip ettiğimiz kadarıyla, bazen farklı metinlerle birlikte genç şiiri işliyor. Bunu takip eden bir 2000 Kuşağı mı, öyle mi diyeceğiz, 2000 Kuşağı önemli şairlerinden ve şiirleriyle düşünen, konuşma gayreti güden, emek veren işçilerden Sayın Yunus Emre Altuntaş'a ilk sözü bırakarak modern Türk şiirinin özellikle son yirmi yılını konuşalım. Çünkü genç bir oturum olacak ve biz son yirmi yıla bakalım. Mahfiller, dergiler, oluşumlar, merkezin kayboluşu gibi konulara eğilebilirsiniz. Buyurun söz sizde.

## TÜRK ŞİİRİNDE ÇEVİRİNİN ROLÜ

YUNUS EMRE ALTUNTAŞ

Şair

### I

19. yüzyılın Paris'teki ünlü edebiyatçı kahvesi olan La Vachette'de dönemin şairlerinden Jean Moreas taraçadaki bir masada oturuyormuş. Yanına sakallı bir genç adam yaklaşarak "Üstad, ben bir Türk şairiyim ama Fransızca şiirler yazıyorum; beş bin mısralık bir şiiri yeni bitirdim, size giriş bölümünü okumak istiyorum" demiş. Olayı, Apollinaire şöyle tamamlıyor: "Moreas yanıt vermedi, bir saat boyunca genç sakallının kafasını ütölemesine katlandı.



– Girişe ne diyorsunuz? diye sordu Osmanlı.

– Çok iyi ama diye karşılık verdi Moreas, neden Türkçe yazmıyorsunuz?"

Paris'e giden ilk nesil Osmanlı şair ve yazarlarının kafa yapısı aşağı yukarı böyleydi. Hayranlıkla karışık aşağılık duygusuyla malul olan bu nesil kendi tarih ve kültürüyle köprüleri neredeyse bütünüyle atmıştı. "Diyar-ı küfrii gezdim beldeler kâşâneler gördüm/Dolaştım mülk-ü İslâmı bütün virâneler gördüm." diyen Ziya Paşa bu nesildendir. Yukarıdaki hatıradaki anlatılan kişinin de Abdullah Cevdet olduğu söylenir. Türk olan, Türkçe olan, Müslüman olan her şeye karşı iğreti bir bakış edinen bu neslin ardından gelen ikinci ve üçüncü nesil kısmen de olsa daha şuurlu ve kendi değerlerini önemseyen, ulusal bilince ermiş şairlerden oluşuyordu. Elbette içlerinde yine batı hayranlığı vardı lakin

Avrupa'daki savaş havasını, yaygınlaşan yozlaşmayı gördükçe kendi değerlerinin önemini kavramaya başlamışlardı. Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Necip Fazıl, Burhan Toprak, Ahmet Hamdi Tanpınar, Cahit Sıtkı Tarancı, Attila İlhan bu isimlerden birkaçıdır.

## II

Modern şiiri Fransız şair Baudelaire ile başlatan görüşler çoğunluktadır. Bununla birlikte Edgar A. Poe, Rimbaud, Mallarme, Lautréamont gibi isimlerle başlatanlar da vardır. Fransız şiirindeki bu modern adımların kökeninde çeviri şiirler yatar. Hem Alman romantik şairlerinden hem de Poe'dan yapılan çeviriler Fransa'daki bu dönüşümü tetiklemiştir. Bu çeviri hareketi Fransa'dan başlayarak Avrupa'yı, Amerika'yı, Rusya'yı, Latin Amerika'yı ve dünyanın geri kalan bölgelerini modern şiirle tanıştırmıştır. Avrupa'ya yakın olması dolayısıyla bu etki kaçınılmaz olarak Osmanlı'ya da sıçramıştır. Türk edebiyatında bu etkileşimin yoğunlaştığı dönem Servet-i Fünun dönemidir. Şinasi akılcılığının en sadık öğrencisi olan Tefik Fikret bu edebiyat topluluğunun en etkin isimlerinden biriydi. Şiirdeki ilk şekil değişikliklerini de bu döneme işaretleyebiliriz. Bu hareketi hazırlayan etmenler arasında Sultan Abdülhamid döneminin eğitimde çağ atlatan reformlarının yanı sıra Batı'dan yapılmış çevirilerin de bulunduğunu görüyoruz. Nitekim 1862 ila 1880 yılları arasını kapsayan on sekiz yıllık sürede yapılmış toplam çeviri sayısı 30 civarında iken 1880 ila 1896 yılları arasını kapsayan on altı yıllık sürede yapılmış çeviri sayısı 300'ün üzerine çıkmıştır. Bu da açıkça Servet-i Fünun'un oluşumunda, devrin aydın ve sanatkârlarının anlayışının Batı'ya yönelmesinde çeviri faaliyetinin etkili olduğunu gösterir. II. Meşrutiyet'in ilanı bu süreci hızlandırmışa benziyor. Oysa Tanzimat'a kadar Batı'dan taklit yoluyla alınanlar daha çok ordunun modernizasyonunu ilgilendiren alanları kapsıyordu. Tanzimat'la birlikte bu alanın kültür ve edebiyat sahasına da yansımaya başladığını görüyoruz. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa bu alanın öncüleridir. Özellikle Şinasi'nin dilde sadeleşme konusundaki önerileri ve çıkardığı gazetelerdeki uygulamaları yeni bir devrin başlamasına sebep olmuştur. Tüm bu gelişmeler 15-20 yıl içerisinde



çeviri metinlerin artmasına ve etkileşimin yoğunlaşmasına yol açmıştır. Örneğin Yahya Kemal, Fransa'da; Gautier, Banville, Mallarme ve Verlaine'nin şiirlerini incelemiştir. Bu şairlerden oldukça etkilenmiş olan Yahya Kemal, Fransız şiirlerinin etkisiyle kendi şiir üslubunu keşfetmeye başlamıştır. Yahya Kemal, daha o yıllarda şiirde temel problemin "dil" olduğunu kavramıştır. Bu anlayışla sokakta ve günlük yaşamda konuşulan Türkçeyi, dilin ahengine, sesine, ruhuna uygun biçimde şiire uyarlamaya çalışmıştır. Yahya Kemal'in bu çabasının Türk şiirinin modernlik kazanmasında etkili olduğu rahatlıkla söylenebilir.

### III

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı makalesinde "Tanzimattan beri memleketimizde dışarıdaki edebiyat hareketlerini yakından takip eden bir münevver kitlesinin varlığına vurgu yapar. İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki çeviri hareketiyle bu ilginin daha da arttığını dile getirir: Bir evvelki neslin o kadar çok okuduğu Valéry, Proust, Gide gibi şair ve muharrirlere mukabil, bu devirde Apollinaire, Blaise Cendrars, Philippe Soupault, Max Jacob, Aragon ve Éluard, hattâ Prevert, H. Michaux; Amerikalılardan Edgar Allen Poe, Whitman; İngilizlerden T.S. Eliot gibi şairler okunur ve tercüme edilir. Cumhuriyet'ten sonraki modernleşme sürecinde bireysel poetikaları ile Türk şiirini derinden etkileyen Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'le görülen saf şiir anlayışı modern şiirin belirgin adımı olmuştur. Şiirde her türlü ideolojik sapmanın dışında kalarak estetiği önceleyen şairlerden olan Asaf Halet Çelebi (1907-1958), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956), Ahmet Muhip Dıranas (1908-1980), Behçet Necatigil (1916-1979), Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Özdemir Asaf (1923-1981), Fazıl Hüsnü Dağlarca (1914-2008) gibi şairler bireysel tavırlarla şiirlerini yazmıştır. Didaktik şiir anlayışı ile ilgisi olmayan şiirde önemli olan iyi ve güzel şiir yazmaktır. Paul Valéry'nin şiirde dili her şeyin üstünde tutan görüşü bu şairlerin hareket noktasıdır. Dilde saflaşmayla beraber dilin anlam alanını genişletme çabası, şairlerin kendine has imge düzeni, bireysellik ve bunların yanı sıra rüya, ruh, ölüm ve mitin tema olarak şiire girmesi ile Türk şiirinin oldukça verimli deneyimlerinin gerçekleştiği





bir süreç başlamıştır. Modernleşme süreci yeni açılım ve arayışlarla devam eder. Siyasi alanda görülen değişiklikler kültürel alanda da etkili olur. Gazi'nin 1938 yılında vefat etmesiyle İnönü Cumhurbaşkanı olur ve o döneme kadar sürdürülen ekonomik kalkınma yerini kültürel kalkınmaya bırakır. Batı'dan tercüme faaliyetleri, üniversite ve liselerde Yunanca ve Latince'nin ders programlarına alınması, Köy Enstitülerinin açılması bu faaliyetlerdendir. Bu faaliyetler devam ederken İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması toplumu ekonomik kriz, yoksulluk, iktidarın baskıları ile çevreler. Bu durum materyalist ve Marksist bir dünya görüşü üzerine kurulan Toplumcu Gerçekçilik'in tepki olarak ortaya çıkmasını sağlar. Bu yaklaşımı benimseyen isimler arasında Attilâ İlhan (1925-2005), Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Rıfat Ilgaz (1911-1993), Niyazi Akıncıoğlu (1916-1979), Cahit İrgat (1916-1971), A. Kadir (1916-1985), Enver Gökçe (1920-1981), Ömer Faruk Toprak (1920-1979), Ahmed Arif (1927-1991), Arif Damar (1925-2010) sayılabilir. Nazım Hikmet çizgisinde devam eden bu yaklaşımın ekseninde "insan, toplum ve onun üretim ilişkileri" vardır. Toplumcu Gerçekçiler, "şiirin asıl amacının toplumu bilinçlendirmek olduğunu savunurlar. Politik içerik taşıyan, eğitsel işlevle yüklü bu anlayışta sanatın "her türlü dinsel ve töresel bağdan" kurtulması esastır. Bu dönüşümde Rusya'ya

giden Nazım Hikmet ve arkadaşlarının çeviriler yoluyla edindiği yeni anlayış ve duyuş örnekleri doğrudan etkili olmuştur.

#### IV

Tercüme Bürosunun açılması, Doğu ve Batı klasiklerinin çevrilmesi, Avrupa'ya giden şairlerin ülkeye dönmesi ve çeviri şairlerle birlikte kendi yeni şiirlerini yazmaya başlaması Türk şiirinin dönüşüm noktalarından biridir. Dönemin en çalışkan isimlerinden biri aynı zamanda tercüme bürosunda çalışan Orhan Veli'dir. Onun hem çevirileriyle hem de yeni şiir anlayışıyla Türk şiirindeki ilk önemli kırılma gerçekleşmiştir. "Garip Hareketi" adını verdikleri bu akım zamanla "Orhan Veli Hareketi" olarak yorumlanmıştır. Orhan Veli'ye göre şiir sözcükle kurulan bir yapıdır, biçimdir, sestir, ritimdir, söyleyiştir, kısacası kendi içinde bir dildir, dahası bir üst dildir. Orhan Veli'nin Fransızcaya olan ilgisi kendi anlatımıyla 35 şiir çevirisine vesile olmuştur. Orhan Veli'nin çevirilerinde izlediği yöntemin başarısını, kendi şiir estetiği ile tam manasıyla bir uyum içerisinde olmasına bağlayabiliriz. Ek olarak Orhan Veli'nin çeviride kendini bulduğunu dile getirerek çeviriye ilgisini defalarca vurgulamıştır.

Orhan Veli'nin yapmış olduğu çevirilerin, aynı zamanda kendi şiirlerini yazmasına ve kendisini bu bağlamda geliştirmesine sebep olduğu açıktır. Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Haşım ve Orhan Veli'nin yanı sıra Cahit Sıtkı Tarancı, Oktay Rifat, Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar ve İlhan Berk gibi Fransız edebiyatından etkilenmiş olan frankofon Türk şairlerinin ışığında Türk şiirinin Fransız şiiriyle etkileşimi giderek artmıştır. Bahsedilen şairlerin, şiir estetiklerine odaklanarak onların bakış açılarından ve Batı şiiriyle etkileşim süreçlerinden bahsedilebilir. Yahya Kemal ve Ahmet Haşım'ın Valery'den; Necip Fazıl'ın Rimbaud'dan; Dıranas'ın Baudelaire'den; Nazım Hikmet'in Mayakovski'den; İlhan Berk'in Apollinaire, Mallarme, Pound ve Rimbaud'dan; Sezai Karakoç'un Apollinaire ve Rimbaud'dan; Ülkü Tamer'in Dylan Thomas ve Ezra Pound'dan etkiler taşıdığı kimi araştırmalarla ortaya konulmuştur. Fakat bu etki sadece şiirin kuruluş aşamasında gözlenebiliyorken zamanla bu şairlerin kendi sesini bulduğunu da eklememiz gerekiyor.

## V

Batı şiirinden etkilenecek ortaya çıkan Modern Türk şiirinin yetkin örnekleri İkinci Yeni döneminde görülmeye başlanmıştır. Daha önce deneysel olan şiirler bu dönemle birlikte yaygınlık kazanmış ve benimsenmiştir. Fakat bu geçiş kolay olmamıştır. Ağır eleştirilere maruz kalan İkinci Yeni'nin savunmasını yapan en sağlam metinler Sezai Karakoç'tan gelmiştir. Alaattin Karaca'nın deyimiyle İkinci Yeni'yi etkileyen sadece Türk şiir geleneğindeki duraklar, hareketlenmeler olmamıştır. Batı şiiri, üst gerçekçilik, izlenimcilik ve kübizm akımı, resim, müzik ve sinema gibi alanlardan İkinci Yeni şiiri beslenmiştir. Bu dönemin siyasi iklimi, toplumsal değişme, kentleşme, yabancılaşma ve daha birçok etmen bu şiirin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bir anlamda 1950'lerden sonra varlığından bahsedebildiğimiz İkinci Yeni döneminde ne dünya artık eski dünyadır ne de Türkiye. Bu şiirin evrensel ve yerel olmak üzere iki temel etkilenme alanı olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya ahvali, oluşan akımlar, Türkiye'nin geçirdiği değişim, kentleşme, göç gibi olgular bu dönem şairlerini etkileyen başlıca faktörlerdir. Ancak en önemli etki Batı şiirinin serbest şiire yönelmesi ve bu şiir anlayışını benimsemesi olmuştur. İkinci Yeni şairlerinin önemli bir kısmı Fransızca bildiklerinden Fransız şiirinden fazlaca çeviri yapıp etkileneceklerdir. Dolayısı ile bu dönem şiirinin, birçok yönü ile farklı bir şiir olarak ortaya çıkması için yeterli ortam oluşmuştur. İkinci Yeni ile şiiri her türlü kuralın ve baskının egemenliğinden kurtarma çabasına girilir. Günlük konuşma dilinden uzaklaşılır, imge yüklü ve kapalı bir dil tercih edilir. Kelimeler günlük anlamlarından uzaklaştırılarak çağrışım gücü ön planda tutulur. İmgeye, duyguya ve çağrışıma dayanan şiir, yorumlamalara açıktır. Kentli küçük insan tipinin öne çıkarılması yerine kente kaybolan insan ve o insanın yalnızlığı işlenir. Yoğun metinlerarası göndergeleriyle hem dil hem de anlam açısından zor olan bu şiir, anlaşılacak için donanımlı bir okur kitlesini gerektirir. Cemal Süreya'nın da teorik düzlemde işaret ettiği bu özgün ve ayrık gerçekliğin, ilk şiirlerinden itibaren pratikte de karşılık bulunduğu görülür. 1958 yılında yayımlanan Üvercinka'nın ilk şiiri olan "San"; solğun bir kuş, bazen de bir at olduğu, bacakların tarifsiz uzadığı, dış gerçekliğin alışlagelen konturlarının belirsizleştiği,



kısaca, sahip olduğu ayrıksı imgelerle “şok etkisi” yaratan bir şiidir. Şiirde, yerleşik gerçeklik algısının dışında, Chagall, Klee, Kandinsky, Picasso gibi kübik ve gerçeküstücü ressamların tablolarını çağrıştıran bir şiir atmosferi hâkimdir. 1956’dan 1958’in sonuna kadar Pazar Postası’nda çoğunluğu gerçeküstücü akıma mensup çeşitli Batılı şairlerden yapılan kırk dokuz çeviri şiirin yayımlanma tarihleriyle, Şubat 1958 tarihinde ilk baskısı yapılan Üvercinka kitabının yayımlanma tarihi arasındaki kronolojik örtüşme de Süreya’nın bu konuda, gerçeküstücü akımdan önemli ölçüde etkilenmiş olabileceğini akıllara getirir. Alaattin Karaca da “[ç]evrilen şairlerin büyük bir bölümünün modern şiirin öncüleri ve genelde gerçeküstücü akıma mensup olmaları, İkinci Yeni’nin o yıllarda Batı şiirinden, özellikle de gerçeküstücülerden etkilendiğini göstermektedir” cümleleriyle bu kronolojik çakışmaya dikkat çeker.

## VI

Melih Cevdet Anday Doğu ve Batı dergisinde çıkan 1954 tarihli yazısında, şiir çevirilerinin son dönemde sayıca artmasından ve eski çevirilere göre değerce üstünlüğünden duyduğu sevinci





paylaşır ve çevirinin gerekliliği üzerinde durur: “Gerek özce, gerek biçimce dünyanın en yeni şiir anlayışları içinde at oynatmak isteyen yeni şairlerimiz, yabancı dillerdeki deneylerle nefes almadıkça birbirlerinin etkisinde çokça kalacak, birbirlerine çokça benzeyecekler... Dilimiz kendini buldukça, yabancı dillerdeki düşünce biçimlerini yeniden yaratmak, o düşünceleri tanıtmak sevdirmek bakımından ne derece elverişli olduğunu gösteriyor. Şairlerimizin dünyadaki yeni şiir anlayışlarıyla bir çizgide oluşu, topluluğumuzun da kapalı kalmağa katlanmayıp dünya meseleleriyle ilgilenmesi ya da ilgilenmeye can atması bu çevirilerin yadırganmamasını, üstelik sevilmesini sağlamaktadır. Şüphesiz bu çeviriler, Batı şiirini bilmeden, bizim yeni şairlerimizin eserlerine saçma deyip çıkıveren eski kafalıları da yola getirmeğe yarayabilir... Evet, şairlerimiz dar taklitçilikten kurtulmuşlardır. Batılı meslektaşlarıyla omuz omuza yeni bir dünya şiirinin hamurunu yoğurmaktadırlar.” 1950’lerde yeni şiir denemelerinin görülmeye başlanması çeviriye de yeni yaklaşım zorunluluğunu doğurmuştur. Çeviriyi bir yöntem sorunu olarak ele alan yazılara ancak 1960’ların sonlarında rastlanır. Çeviri etkinliğinin şiirin gelişimi adına dünya şiirini tanıyabilmek, şiirin dünyadaki gelişimini takip edebilmek ve dünya şiirine eklemenebilmek için çok önemli olduğu düşünüldüğünde; 1950-1970 yılları arasındaki dergilerde şiir çevirisi üzerine az sayıda yazı çıkması

ve bu yazıların çoğunun kuramsal bir nitelik taşımaktan uzak olması, şiir çevirisi üzerine o dönemdeki kuramsal eksikliği gösterir. Şiir çevirisinin kuramsallaşması Türkiye'de 1980'leri bulur. 1950-1970 yılları arasında dergilerde bu konunun pek ilgi uyandırmaması; dergilerdeki çeviri şiirlerin, bireysel çeviri etkinliğiyle sınırlı kalmasına sebep olmuştur. Bu noktada akla şu soru gelmektedir: O dönemde modern dünya şiiriyle doğru bir bağ kurulmuş mudur? Eğer şiir çevirisi o dönemde kuramsal olarak gelişmiş olsaydı, çevirideki yanlışlar ve doğrular üzerine de tartışmalar yapılacaktı. Kuramsal eksiklik beraberinde otorite boşluğunu da getirdiğinden, o dönemde şiir çevirilerinin kuramsal olarak değerlendirilmesi doğal olarak zayıf kalmıştır. Fakat bu durum yabancı dil bilen şairlerin bireysel gelişimlerinde Batı tesirini azaltmamıştır. İlk başlarda el yordamıyla başlayan bireysel çeviri faaliyetleri 1980'lerden sonra bilinçli bir düzeye ulaşmış denebilir. Varlık Dünya Şiiri Antolojileri ile başlayan 1950'lerdeki bu çalışmalar 1980'lere geldiğinde müstakil çeviri dergilerinin ortaya çıkmasıyla zirveye ulaşmıştır. Sabahattin Eyüboğlu, Cahit Sıtkı Tarancı, Ülkü Tamer, Orhan Burian, Atıf Behramoğlu, Bilge Karasu, Azra Erhat, Onat Kutlar, Cevat Çapan, A. Kadir, Eray Canberk, Talat Sait Halman, Özdemir İnce, Tahsin Yücel, Enis Batur, Can Yücel, Samih Rifat, Adnan Özer edebiyatımızda en fazla çeviriye imza atan isimlerdendir.

## VII

Bu arada şiirin çeviri sorunları da gündemden düşmemiştir. Örneğin Fransız şair Guillaume Apollinaire'den etkilendiğini belirten Ece Ayhan, şairin eserlerinin Türkçeye aslına sadık şekilde çevrilememesinden duyduğu rahatsızlığı şu şekilde dile getirir: "Apollinaire'in, şiir tarihimizde, özellikle de İkinci Yeni içinde belirli bir yeri ve etkinliği vardır. Ama 'dünya gül' neden ve nasıl 'dünya gülü' olur ki? Çağdaş bir şair öteki boyutları bir yana biraz da ayrıntı, kendine özgülük, atılım ve aykırılık değil midir?" Batı'nın şiirini Türkçeye aktarırken çevirmenlerin belli bir altyapıya sahip olmalarını savunan Ece Ayhan, salt dilbilgisi kurallarını bilerek çeviri işine girişmenin işgüzarlık olduğunu düşünür. Ona göre asıl farkındalık gerektiren konu, Batı şiirinin bileşenlerinin ortaya çıkarılmasında ihtiyaç duyulan işçiliktir. Dönemin çevirmenlerinden İlhan Berk'e göre asıl



çevrilemez olan şiirin yapısıdır. Anlam da deyiş de -hatta üslup da- sonunda hep şiirin yapısında var olmaktadırlar. Şaire göre öykünülme, aktarılmayan, yansıtılmayan, yaratının kökü o yapıdır. Bu çevrilemez olarak belirtilen yapıyı Berk şu şekilde ifade eder: "Peki nedir bu çevrilemez dediğimiz yapı? Şiirin bütün ilkelerini, öğelerini, birimlerini toplayan; seslerin, renklerin, sözcüklerin, çağrışımların, duyuların dünyasını buyruğu altına alan; öfkeleri, sevinçleri, acıları bir yaşama biçimine dönüştüren? Ozanın bütün yaşamından getirip koyduğu, ben sorunu elbet. Asıl çevrilemeyen bu ben'dir işte. Ancak yaratı halinde olan, ancak o zaman var olandır. Berk "demir leblebi" olarak tabir ettiği bu çeviri meselesinin hiç de kolay olmadığını, ancak yaratıcısının zihninde ve kendi yapısıyla birlikte tam anlamıyla varlık bulabildiğini vurgulamıştır. Bu yüzden çeviri işinin inceliklerine son derece vakıf olan Berk, bir dilden diğer bir dile çeviri yaparken çevrilmesi gerekenin "yapı" olduğunu özenle vurgulamıştır. Kendisinin de ifade ettiği gibi; çeviri, çok zordur ve bazı çeviriler onu çok zorlamıştır.

Dolayısıyla Berk, zaman zaman çevirilerden çok yorulmuş ve bu işi bir tür hamallık olarak görmüştür. Bu bağlamda; Perse'in "Kralların Ünü" adlı eseri, Berk'i çok yoran çevirilerden biri olmuştur. Bu iş, onu o kadar yorar ki bir daha çeviri yapmak bile istemez. "Kralların Ünü'nü de gönderiyorum işte. Artık bir daha kolay kolay çeviri işine girmem sanırım. Perse'in bu betiğini asıllarıyla basmanı bir koşul olarak öne sürmek isterdim. Beni adanmaklılı yordu, artık elimde koktu, öyle gönderiyorum sana. Bütün sözcükleri didik didik ettim. Artık gına geldi, anlayacağın." Çevirideki benzer titizliği Sezai Karakoç'ta da görmek mümkündür. Karakoç'un Fransız şairlerden çevirdiği şiirler alanındaki en yetkin çeviriler arasında sayılmaktadır.

## VII

Sonuç olarak Modern Türk şiirinin oluşum yıllarında Batı dillerinden -özellikle Fransızcadan- yapılan çeviriler yeni şiirin mantığını kavramak noktasında etkili olmuştur. Her türlü kayıttan kurtulan şiiri inşa eden yeni enstrümanların anlaşılması

ve uygulanması da bu çeviriler yoluyla taklit edilmiş ve nihayetinde kendi yatağını bulmuştur. Bu anlamda Modern Türk şiirinin yetkinliğini ilan etmesi, Dünya ölçeğinde ülkemizi temsil etmeye başlaması İkinci Yeni ile mümkün olmuştur. Yabancı dil bilen Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk, Ülkü Tamer, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday gibi şairler neredeyse günü gününe Avrupa şiirini takip etmiş, sanat akımları hakkında ilk kaynaklardan bilgi edinmiştir. Yabancı dil bilmeseydi bile Edip Cansever, Turgut Uyar, Ahmet Oktay gibi şairlerin de resim katalogları, çeviri şiirler ve eleştiri metinleri yoluyla bu canlı ortama dâhil olduğu bilinmektedir. Fransız şiirinin baskın olduğu bu çeviri dalgasında 1980'lerden sonra Anglosakson ülkelerden çevirilerin gözle görülür şekilde arttığı söylenebilir. Bugün itibarıyla çeviri şiirlerin tesiri azalsa da çeviri eleştirel metinlerin Modern Türk şiirini yönlendirmeye devam ettiğini belirtmeliyiz. Çünkü Türk şiiri çeviri yoluyla alınması gerekeni Garip ve İkinci Yeni döneminde almış, sindirmiş ve yeni bir üslup olarak Türk şiirine başarıyla aktarmıştır. Bundan sonraki etkileşim bu Türk şairlerinin şiirleri üzerinden yürümektedir. Aynı başarının eleştirel metinlerde sağlanması için bir süre daha beklememiz gerektiği ortadadır. Umuyorum ki poetika ve eleştiri alanında da kendi ayaklarımız üzerinde durduğumuz, taklitten kurtulduğumuz günleri çok geçmeden görebiliriz.

#### Kaynakça

- Anday, Melih Cevdet, "Çeviri Şiirler", Doğu ve Batı, Sayı 4, 1954, İstanbul.
- Ayhan, Ece, Şiirin Bir Altın Çağı, YKY, 1993, İstanbul.
- Berk, İlhan, "Çeviride Şiir Dili", Türk Dili Dergisi, Sayı 72, 1978, Ankara.
- Berk, İlhan, İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar - Elin Üstünde Gezsin, YKY, 2012, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet, Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser, Dergâh Yayınları, 1993, İstanbul.
- Karaca, Alâattin. İkinci Yeni Poetikası, Hece Yayınları, 2013, Ankara.
- Kurdakul, Şükran, Çağdaş Türk Edebiyatı-II, (Cumhuriyet Dönemi 1923-1950), Broy Yayınları, 1987, İstanbul.
- Okay, Orhan, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, 2016, İstanbul.
- Özmen, Kemal, Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri, Sel Yayınları, 2016, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, Kırk Yıl, İnkilâp Kitabevi, 1987, İstanbul.
- Yetkin, Suut Kemal, (1955), "Şiir Tercümelere", Varlık, Sayı 418, 1955, İstanbul.

**VURAL KAYA***Oturum Bşk./Şair*

**E**yvallah hocam. Tarihî seyri işlemeye Batıdan etkileniş biçimlerimiz bağında Yunus Emre Altuntaş devam etti. Bağlamından koparamadım yine, başaramadım. Gençlerle deneyeceğim biraz daha hocam. Metin hazırlıklı olduğunuz için teşekkür ederim. Kitap açısından seviniyorum, kitaplaştıracığımız için. Onun için çok sağlam metin olur, ona sevindim. Yalnız manipüle etmeye devam edeyim. Emre Öztürk izin verirse Türk şiirinin prenslerinden diyorum ben Emre'ye, Emre'm izin verirse daha genç bir şairimiz var, prenses oluyor ve Konya'mıza da inşallah dönüş yapmasıyla renk katar diye düşünüyoruz, ama bizden kaçıyor. Yemekte falan kaçtı başkanım, özel bir ceza falan verirsiniz sonra.

Şimdi Afrâ Kutluğ, son zamanlarda Ulvi Bey, geçmişten öğrenciniz, siz de tanıyorsunuz, değerli arkadaşlar, burada eski dönemde Afrâ Kutluğ'un benim o editörlüğüm döneminde falan yayınladığı şiirleri de vardı. Sonra başka mahfiller gelişti, biraz önce söylemeye çalıştığım oydu, farklı dergiler de var, çok genç kuşaklar var. Bir bakıyorsunuz böyle pırl pırl bir şeyler var, dijital ya da matbu. Ben çok seviyorum gençlerin o çıkışlarını ve mahfillerini. Onlardan biraz bahsetseniz bize, metninizi de hazırlamışsınız ama onlardan da bir miktar bahsederseniz seviniriz. Afrâ Kutluğ, son beş, altı yıl, on yıl diyelim artık, biraz da manipüle edebilmem için spesivize edeyim olayı, on yıla çek, bir şeyler söyle bize. Türk şiirinin seyrini böyle devam ettirelim. Sonra Emre'nin metnine sadık kalacağız. Buyurun söz sizde genç şaire Afrâ Kutluğ.



## KADIN ŞAİRLERİN KELİMELERİ

AFRÂ ALTUĞ

*Şaire*

Teşekkür ediyorum.

Şiir, kültürel ifadeye derinlemesine kök salmış bir sanat formu olarak toplumsal değişimin hem yansıması hem de katalizörü olmuştur. Türk şiirinin seyrinde son 13 yıldır var olmuş şair daha doğru bir ifadeyle kadın şair olarak bugün iki konu üzerinde duracağım. Birincisi çağdaşım şairlerin sanat üretimleri üzerinden modern şiire bakışım nedir?, diğeri ise feminist sanatın önemli dallarından olan şiirin Türk kadın şairlerin kelimelerinde nasıl şekillendiği.



Sanatın tüm dallarını incelerken dönemleri daha rahat anlamak ve ifade etmek için akımlar altında toplarız. Bu durum edebiyatta da geçerlidir. Osmanlı'nın son döneminden başlayarak günümüze kadar geçen edebiyat ortamı Yedi Meşaleciler, Beş Hececiler, Garip, İkinci Yeni vs gibi başlıklar altında incelenmiştir. Her dönemde yeni manifestolar yayınlanarak eski-yeni çatışmaları karşımıza çıkar. Günümüze baktığımızda ise sanatçılar ortak bir çatı/manifesto altında toplanmaya sıcak bakmıyor. Her sanatçı kendi biricikliği altında özsel akımını yaratmaktadır. Sanatçılar, kendi dışındaki toplumsal normlardan ve genel olarak kabul edilen gerçeklerden bağımsız olarak, ifade edilemeyenleri vurgulamayı tercih ediyor. Başka bir deyişle, postmodern sanatın, geleneksel modern sanattan ayrılarak, beğeniyi reddederek ve anlatı özgürlüğünü öne çıkarması, dile getirilemeyenleri ifade edebilmesi günümüz şiirlerinde gözümüze çarpar. Dil ve tema bakımından geçmişe uzanan köklerden beslenen sanatçılar ve tamamen yeni bir dil ve tema oluşturan şairler günümüzde dergiler ve bloglarda eserlerini şiir seyircilerini ulaştırırlar.

Bugün artık kolay kategorileştirilemeyecek, görünüm, anlam ve yorum bakımından farklılıklara dayalı sanat ürünleri baktığımızda “Şiir nedir?” sorusunu daha çok sorarız. Geçmişteki “iyi-kötü şiir” tartışmaları yerini salt şiir olgusuna bırakmıştır. Şairler tema olarak lirik, neoepik, pastoral gibi konuların dışında yeni kombinasyonlarla gündelik, sıradan konulara da yer verirler. Bu temaları Duchamp’ın çığır açan “readymades” kavramıyla ve sanatın tanımını sorgulamasıyla, yaratıcılığı ve sanatsal ifadeyi nasıl algıladığımızı derinden etkilemesiyle açıklayabiliriz. Duchamp, gündelik nesnelere sanat nesnelere olarak sunarak sanatın geleneksel sınırlarına meydan okudu. Bu paradigma değişimi, şiir de dahil olmak üzere çeşitli disiplinlerdeki sanatçıları ve düşünürleri, yaratıcılık ve sanatsal niyet tanımlarını yeniden gözden geçirmeye zorladı. Şiir alanında Duchamp’ın etkisi, onun “bulunmuş nesne” veya “objet trouvé” kavramının benimsenmesinde görülebilir. Şairler sanat ve yaşam arasındaki çizgileri bulanıklaştırarak basit, sıradan dili ve gündelik deneyimleri eserlerine dâhil etmeye başladılar. Duchamp’ın fikirleri şairleri sıradan olanın sanatsal potansiyelini keşfetmeye, gündelik hayatta güzellik ve anlam bulmaya teşvik etmiştir. Örneğin, yemek tarifinin verildiği ya da sayılardan oluşan şiirler görebiliriz.

Anlık ileti ve bireyselliğin merkez olarak karşımıza çıktığı, bazen de gündelik yalın bir dil ile oluşturulan imgelerin adeta iç içe geçtiği şiirlere bakarken Magritte’nde de bahsetmek gerektiğini düşünüyorum. René Magritte izleyicinin gerçeklik algısına meydan okuyan sürrealist tablolarıyla tanınıyor. Çoğunlukla melon şapkalı adamlar ve belirsiz yüzlerin ikonik kullanımıyla tasvir edilen, imaj ve anlam arasındaki boşluğa dair keşfi, şairler ve yazarlar arasında derin yankı uyandırmıştır. Magritte’in resimleri bizi görünür dünyanın gerçekliğini sorgulamaya, bizi rüyalar ve sembolizm dünyasına davet eder. Şiir dünyasında Magritte’in etkisi gerçeküstü imgelerin kullanımında ve bilinçaltının araştırılmasında açıkça görülmektedir. Şairler onun görsel sanatından ilham almış, geleneksel yorumlara meydan okuyan, gizemli ve mantıksız olanı araştıran dizeler işlemiştir. Magritte’in çalışmaları şairlere, karmaşık duygu ve fikirleri canlı ve rüya gibi görüntülerle aktarmalarına olanak tanıyan görsel bir kelime dağarcığı kazandırmıştır.



Bahsetmek istediğim ikinci konu ise Türk kadın şairler. Kadın şairlerin modern Türk şiirindeki önemi sadece varlıklarıyla sınırlı olmayıp, sanata getirdikleri özgün bakış açılarına da uzanır. Akademik çalışmalarda “Neden büyük kadın sanatçı yok?” soruları dikkat çeker. 1971 yılında Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin’in “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, o döneme kadar erkek egemen bir akademik disiplin olarak şekillenen sanat tarihini incelemesiyle sadece kadınları değil, aynı zamanda diğer dışlanmış grupları ve süreçleri ele alan çığır açıcı bir öneme sahiptir. Nochlin’in bu önerisi, sanat tarihinin dışlama biçimlerini, süreçlerini ve yöntemlerini sorgulayarak, toplumsal cinsiyet ve kimlik gibi önemli konuları gündeme getirmiştir. Türk şiiri çalışmalarında ise kadın şairlerin pozisyonu giderek artan bir ilgi odağı haline gelmiştir. “Neden kadın şairlerin sayısı sınırlı?” veya “Kadın şairler neden yeterince etkili eserler sunamıyorlar?” gibi sorular da araştırmacıların gözünden kaçmamaktadır. Tanzimat’tan günümüze kadarki yazım sürecine baktığımızda Fatma Aliye Hanım, Şair Nigar Hanım, Makbule Leman, Yaşar Nezihe, Halide Nusret Zorlutuna, Gülten Akın, Türkan İldeniz, Lale Müldür, Nilgün Marmara, Sevim Burak gibi pek çok kadın şair öne çıkar. Türk şiir dünyası, toplumsal normlara meydan okumaya, karmaşık duyguları açığa çıkarmaya ve kadınlığın çok yönlü doğasını yüceltmeye





cesaret eden kadın şairlerin sesleriyle derinden şekillenmiştir. Şiirlerde kadınlar sadece pasif özneler değil, kendi kaderlerinin aktif failleridir. Şiirlerde kadının hayatının gizli yönlerinin dokunaklı şekilde incelenir, kimliğin karmaşıklığını, kırılganlığını ve kadınların gerçek benliklerini gizlemek için sıklıkla taktıkları maskeleri açığa çıkarılır. Kimliğin ve toplumsal beklentilerin karmaşıklıklarına ışık tutan şiir sözleri farklı nesiller arasında bir köprü görevi görür ve sürekli gelişen Türk kültürel ve sosyal ortamına dair bir fikir verir. Üstelik Türk kadın şairlerin eserleri, daha önce dışlanan ya da susturulan seslerin yükselmesinde önemli bir rol oynamıştır. Şiirler cinsiyet eşitsizliği, ayrımcılık ve cinsiyet eşitliği arayışı gibi konuları ele alarak toplumsal değişime katkıda bulunan önemli konuşmaları ateşlemektedir. Şairler okuyucuları toplumsal beklentileri sorgulamaya ve kadın deneyimlerinin gerçekliğini benimsemeye davet etmektedir. Aşık kadınları tasvir eden şiirler, kadınların şefkatin pasif alıcıları olduğu fikrine meydan okuyup ve bunun yerine kalp meselelerindeki failliklerini sergiler. Böylece seyirci kadınlık deneyimlerini daha iyi algılar.

Özetleyecek olursak, Cumhuriyet sonrası Türk şiirinde çok sayıda kadın sesi ortaya çıkmış, kadınların ve diğer dışlanmış grupların benzersiz deneyimleri, bakış açıları ve mücadeleleri kadın şairlerin kelimeleriyle öne çıkmıştır. Sonuç olarak şiir,

çağdaş Türk toplumunun karmaşık gerçekliklerine ışık tutan, farklı seslerden oluşan zengin bir dokuya dönüşmüştür. Türk kültüründe yaygın olan geleneksel cinsiyet normlarına ve stereotiplere aktif olarak meydan okuyan şairler bu normları yapı sökümü uğratıp eleştirmiş, süregelen baskıcı yapılara ışık tutmuşlardır. Şiirlerde cinsiyete göre bireylere yüklenen rolleri ve beklentileri sorgulanmıştır. Toplumsal yorum olarak ele aldığımızda Türk şairleri sanatlarını toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadına yönelik şiddet ve kimliklerin kesişimi gibi konu-



larda keskin toplumsal yorumlar sunmak için kullanmıştır. Bu şairler sadece farkındalık yaratmakla kalmadılar, aynı zamanda toplumsal değişime yönelik konuşmalara ve eylemlere de ilham verdiler. Böylece şiir / feminist şiir, yalnızca şairler için değil okuyucular için de kendini ifade etme ve güçlendirme açısından güçlü bir araç olmuştur. Ayrımcılığa veya şiddete maruz kalanlara teselli ve güç sağlayarak, susturulanların sesi haline gelmiştir.

Çağımızda Türk şiiri toplumsal değişimin ve kültürel reformun bir aracına dönüştü. Şiir statükoya meydan okur, empatiyi teşvik eder ve bireyleri adaletsizliğe karşı harekete geçmeye teşvik eder. Feminist şairlerin kaleme aldığı sözler sadece akılda değil, yürekte de yankı bulur, hepimizi daha kapsayıcı ve eşitlikçi bir toplum için çabalamaya çağırır.

21. yüzyılda feminizm ile şiirin kesişiminden bahsederken, şiirin sadece dünyamızın bir yansıması olmadığını hatırlayalım; şiir değişim için bir katalizördür. Her sesin duyulduğu ve her hikâyeye değer verildiği daha adil ve eşit bir geleceği kelimelelerin gücüyle hayal edebiliriz. Tüm kız kardeşlerim ve kadın şairleri selamlıyorum.

İlginiz için teşekkür ederim.

**VURAL KAYA**  
*Oturum Bşk./Şair*

**T**eşekkür ederiz Afrâ, Emre Öztürk, sen neler söyleyeceksin, gençlerden de bir miktar çoğalmışız sanki salonda, gençlere de söz vereceğiz oturum sonunda. Emre Öztürk, söz sende.

## ŞİİRİMİZİN YÜZYILLIK YOLCULUĞU

**EMRE ÖZTÜRK**  
*Şair*

Hepinizi saygıyla selamlıyorum.

**T**ürk şiirinin seyrinden bahsetmek için öncelikle şiirin iki özelliğine değinmek gerekiyor. Bu bağlamda Alman filozof Martin Heidegger bir sözü ile başlayalım. *“Dil varlığın evidir, varlığı ise bir bütün olarak ancak şiir dile getirebilir.”* diyor. Burada anlatılmak istenen şey aslında şiirin inşa etme gücü. İnşa etme ise insanın hakikati anlaması, varoluş sebebini bilmesi ve şuur sahibi olmasıyla vuku bulan bir şey. İşte şiiri önemli kılan bir özelliği bu şuardan beslenmesidir.



Onu önemli kılan bir diğer özelliği ise sürekli hareket halinde olması ve gelişimini sürekli olarak devam ettirmesidir. Hiçbir zaman sadece kendinden ibaret bir şey değil. Toplumsal gelişmelere, bilimsel ve teknolojik ilerlemelere bağlı olarak dönüşen bir şeydir. Var olan koşulların bir yansıması diyebiliriz. Özellikle son yüz yıla bakarsak şiirimizin de ülkemizin geçirdiği dönemlerle değiştiğini ve dönüştüğünü görürüz. Bu sebeple de Türk şiirinin kaderi, ülkemizin kaderiyle paralel diyebiliriz.

Şiirimiz değişimlere açık olduğu kadar aynı zamanda dönüştürücü bir etkiye sahip. Mevlana'dan ve Yunus Emre'den ilahi aşkı, insan sevgisini, hoşgörüyü ve nice güzel duyguları öğrendiğimiz gibi yüzyıl öncesine baktığımızda ise milli mücadelenin örgütlenmesi, akabinde yeni kurulan devletin sorumlulukları, o dönemin sanatçıları vasıtasıyla halka anlatılmış, halk ile siyaset arasında bir nevi köprü görevi görmüştür. Dolayısıyla gerek edebiyatın gerekse de şiirimizin toplumumuz üzerinde iyileştirici bir etkisi olduğunu söylersek yanlış olmaz.

Türk şiirinin kaderi, ülkemizin kaderiyle paralel demiştik, komumuzun başlığı da her ne kadar şiirimizin yüzyıllık yolculuğu olsa da Modern Türk Şiirinin doğuşunun temelleri Tanzimat Fermanının ilan edilmesiyle atılmıştır diyebiliriz. Çünkü Tanzimat Dönemi ile birlikte edebiyatımızda da bir dönüşüm söz konusu. Osmanlı Devletinin çöküşünü yavaşlatma amacıyla başlatılan yenileşme ve batılılaşma hareketi edebiyatımızda da kendisini hissettirmeye başlamıştır. Batı edebiyatındaki tezlere paralel olarak şiirimizde de etkilenmeler ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Akabinde gelen Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âti döneminde de değişik görüşler ortaya konuş fakat Cumhuriyetin ilan edilmesiyle şiirimizin yüzyıllık yolculuğu başlamıştır. 1928 yılında ilan edilen Harf İnkılabı neticesinde Latin Alfabesine geçiş yapmamız ile Batı edebiyatındaki akımlardan ve şairlerden etkilenme artmaya başlamıştır. Sırasıyla Milli Edebiyat Dönemi, Beş Hececiler ve Yedi Meşaleciler akımları ortaya çıkmış, gelenek ve yerleşik şiirden kopuş ise Garip Akımı (Birinci Yeni) gerçekleşmiştir.





Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat tarafından başlatılan bu akıma modern anlamda şiirimizdeki ilk hareket diyebiliriz. Orhan Veli ve arkadaşları gerçek anlamda şiirde bir devrim yapmıştır. “Şiir hayata yaklaştığı sürece başarılıdır” anlayışıyla şiiri basitleştirmişler. Türk şiirinin kendine has bir üsluba sahip olması adına marjinal bir çıkış yapmışlardır. Cemal Süreya’nın deyişiyle “*Türk şiirine elma yemeyi öğretmiştir.*” Kısaca ifade etmek gerekirse şiir, halkın malı olmuştur ve toplumda herkesin konuştuğu ortak bir konu olur. Garip akımı ile birlikte aslında bin yıllık şiir geleneği değişimi uğratılarak batı şiiriyle bir yakınlaşma sağlanmış olur.

Garip şiiri, ilk ortaya çıktığı zaman genç şairlerin oldukça ilgisini çekmiş olsa da gerek Orhan Veli’nin erken ölümü, gerekse de Oktay Rifat ve Melih Cevdet’in Garip şiir anlayışını terk ederek başka anlayışlarla yazın hayatlarına devam etmeleri, akımın sürekli kendini tekrar ederek kısır bir döngüye girmesi akımın sonunu getirmiştir. İşte bu kısır döngü ve tıkanıklık üzerine dönemin şairlerinin birbirinden habersiz, plansız ve manifestosuz bir şekilde aynı anlayışla şiir yazmaları neticesinde İkinci Yeni hareketi ortaya çıkmıştır. Modern anlamda şiirimizin yapı taşıdır diyebiliriz. İkinci Yeni hareketi şiirimize yeni bir kimlik kazandırmıştır ve bugün bile etkisini yitirmemiştir. Bu gücünü kendisini oluşturan Sezai Karakoç, Cemal Süreya, Turgut Uyar, Edip Cansever ve Ece Ayhan gibi büyük şairlerden alır. Bu şairler hem kendisinden önceki, hem de kendisinden sonraki kuşakları etkilemeyi başarmışlardır. İkinci Yeni, şiirimizin dilini değiştirmiş,



yeni bir kavrayış ve ifade biçimi getirmiştir. T.S Eliot, Verlaine, Rimbaud gibi batılı şairlerin etkisinden bahsedilse bile yeni bir dil kurmayı başardıkları rahatlıkla söylenebilir.

1960'lı yıllarda Nazım Hikmet'in kitaplarının yayınlanmasıyla yeni bir toplumcu şair kuşağı yetişir. Bu toplumcu anlayış Marksist bir düşünce yapısına sahiptir. İsmet Özel, Atıf Behramoğlu ve Süreyya Berfe gibi şairlerin içerisinde olduğu toplumcu şiir anlayışı ortaya çıkmıştır. Şairler daha çok sosyal yaşamı, güncel politikayı konu edinen, halkın ve işçi sınıfının sorunlarını politik bir bakışla ortaya koymaya çabalayan şiirler yazmışlardır. 1980'e kadar Türk şiiri ciddi bir ideolojik kamplaşmaya dönmüş, sosyalist şiir, İslami şiir ve Türkçü şiir üçgeninde büyük bir kısır döngüye girmiştir. 1980 askeri darbesinden sonra şiir bu ideolojik gruplardan sıyrılmış ve kendi estetik değerleri içine girmiştir. 1980 askeri darbesinin de etkisiyle 80 Kuşağı, kendinden önceki yirmi yılın ideolojik şiir tavrını sanatsal şiire çevirir. Darbe öncesinin her türlü siyasi hareketi, darbe sonrasında bir sessizliğe bürünür. İnsanı önceleyen ve sanat yapma hedefi olan şiir anlayışı gelişir.

2000'li yıllara geldiğimizde ise birçok dergide manifesto niteliğinde kuramsal metinler ortaya konulduğunu görüyoruz. Modern Epik Şiir, Çok Sesli Şiir, Felsefi Şiir, Yenilikçi Şiir, Kekeme Şiir, Dilci Şiir, Deneysel Şiir, Görsel Şiir ve dahasını sayabiliriz. Türk şiirinde İkinci Yeni'den sonraki en belirgin değişim diyebiliriz. Bu değişimin günümüze dek genişlemeye devam ettiğini de söylememiz mümkün. Şiirimizin son yirmi yıllık dönemine bakarsak geleneksel akıştan çok kopuk olmadığını, çok katmanlı bir söyleyişle birlikte bireyin var olma çabasını imgeleştirerek yalnızlık ve hüznün gibi duygular üzerinden çatışma alanları yaratıldığını görürüz.

Özetle şiirimiz hakkında, geldiği nokta itibarıyla devrin gerçekleriyle uyumlu bir yol izleyerek kendini geliştirdiğini söyleyebiliriz. Günümüz şiiri bir manifesto ya da bir poetikaya yaslanmadan gerçekçi, bireysel ve epik bir dil ile geçmişten gelen birikimi harmanlayan, öğüten, sindiren komplike bir şiirdir. Bu anlamda geçmişteki tüm şairlerin ve akımların bugünün şiirinde katkısı vardır. Yunus Emre ile başlayan bu yolculuk Batı etkisindedir dönüşmüş ve özgün bir şekilde günümüze ulaşmıştır.



BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E R

DİRİLİŞ POSTASI / 26 Eylül 2023

## YUNUS EMRE ALTUNTAŞ

On farklı ülkeden şairler Konya'da buluştu!

Bu yıl 13.sü düzenlenen Uluslararası Mevlana Şiir Şöleni büyük ilgi gördü...

TYB( Türkiye Yazarlar Birliği) Konya şubesi ve Selçuklu Belediyesi işbirliğiyle düzenlenen "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri" sempozyumu 23 Eylül tarihinde Konya'da gerçekleşti.

Bu yıl ki programa Türkiye'nin yanı sıra Irak, İran, Bulgaristan, Kırım, Tataristan, Türkmenistan, Rusya, Doğu Türkistan, Azerbaycan gibi pek çok ülkeden şairler katıldı.





22 Eylül'de şehre gelmeye başlayan şairler 23 Eylül Cumartesi sabahı İl Halk Kütüphanesinde TYB ve Selçuklu Belediyesi işbirliğiyle düzenlenen "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri" isimli sempozyumda bir araya geldi. Üç oturum halinde düzenlenen sempozyum sabah 10.00'da başlayıp 16.30'a kadar devam etti. Özellikle gençlerin büyük ilgi gösterdiği sempozyumda Türk şiirinin son yüzyılda geçirdiği aşamalar şairler tarafından ele alındı. Sempozyumda şairler A. Ali Ural, Atakan Yavuz, Vural Kaya, Hüseyin Akın, Osman Özbahçe, İbrahim Demirci, Atilla Yaramış, Emre Öztürk, Afra Kutluğ, Sıddık Ertaş ve Yunus Emre Altuntaş konuşmacı olarak yer aldı.



Program için şehre gelen şairler Konya'nın tarihi mekânlarını gezdi ve Hz. Mevlana'nın kabri başında şiirlerini okudu, dualar etti. Bu yıl ilk kez Uluslararası düzeyde gerçekleşen etkinliğin önümüzdeki yıllarda genişleyerek devam edeceği belirtiliyor.

*Milli Gazete / 26 Eylül 2023*

## Konya'dan Sempozyum Notları

HÜSEYİN AKIN

“Boncuk değil sır sözü, gel gidelim ko sözü / Dostu görmez baş gözü ayrıksı basar gerek”

Yunus Emre'ye ait bu mısraları, geçen hafta sonu Konya'da 13.sü gerçekleştirilen şiir akşamı öncesi Cumhuriyetten Bu Güne Türk Şiirinin Seyri Sempozyumunda şair Ali Ural okudu.



“Ayrıksı basar” ne güzel bir ifade. Hem şiiri hem de şairi işaret ediyor. Ali Ural, sempozyumda yaptığı konuşmayla sözün perdesini kaldırıverdi. Bir sözü şiir yapan, ona özgü bakma biçimidir. Alelade bakış gelen şiiri ür-kütüp kaçıır. Ayrıksı basar (Başka türlü bakış) ise arının çiçekteki öze konması gibi ortaya farklı bir çeşni, bambaşka bir dünya koyar. Bunun için bakışa dönük samimiyet lazımdır. Samimiyeti bakış anlamı ayan eder. Samimiyet yoksunu bakış ise söze düğüm atar, mananın üstünü örter.

Sözün örtüsü içi ile dışı, özü ile sözü bir olanlar için aşikârdır:

“Yunus bir söz söylemiş hiçbir söze benzemez / Münafıklar elinden örttü mana yüzünü.”



## ŞİİR PERFORMANSI(!)

“Şiir, genç yazarların elinde şiir olmaktan çıkıp bir performans dönüşmüştür.”

Konya Karatay Belediyesi’nce düzenlenen sempozyumun aynı oturumunda konuşan Atakan Yavuz, sözlerini yukarıdaki dikkat çekici cümle ile sonlandırdı. Ben şiirin hikemi tarafının özellikle genç şairler tarafından ıskalandığı mesajını aldım Atakan’ın bu cümlesinden.

Gençlerin şiirinde sessizliğin imkânları sesin fırsatları ile yer değiştirmiş sanki. Bu cümle üzerinde genç ihtiyar bütün şairlerimiz genişçe düşünmelidir.

## ELİFBADAN ALFABEYE

“Dil devrimi diye bir şey yoktur. Olan bir alfabe değişimidir.”

Osman Özbahçe, Konya “Cumhuriyetten Günümüze Türk Şiirinin Seyri” sempozyumunun bir başka oturumunda Latin harflerine geçişin büsbütün modern Türk şiirine zarar vermediğini, Necip Fazıl’dan Turgut Uyar’a, Sezai Karakoç’tan Ece Ayhan’a, Orhan Veli’den Cahit Zarifoğlu’na daha birçok şairin bu dönem alfabesinin imkânlarıyla bugünlere kadar geldiğini ve bir söz mirası bıraktığını ifade etti. Bu ezber bozan yorum üzerinde de düşünmek, konuşmak, kalem oynatıp tartışmak gerekiyor.



## ŞİİRİN KANONLARI

Şiir sempozyumunda Özcan Ünlü, şiir özelinde edebiyatımızda kanonlaşma üzerinde durdu. Kanon yürürlükte olmasına rağmen düne göre bugün kanonik metinlerden uzak oluşumuzu dikkatleri sundu. Edebiyat kanonları edebiyat dışı unsurlarla bir araya gelip terfi ettirilmekte, ödüllendirmeler edebiyatın kendine özgü kurallarıyla değil, siyasaya yakın anlayışa sahip yazarların isimlerini eserlerinin önüne almak suretiyle gerçekleştirilmektedir. Bu gerçeği herkes görmekte fakat müdahil olma hakkını kimse kendinde görmemektedir.

## ŞİİRİN VE ŞAİRİN MESELESİ

Bana verilen zaman dilimi içerisinde edebiyatımızın sürükleniş ve yürüyüşünü birbirinden ayırarak yüz yıllık şiir serüvenini özetlemeye çalıştım. Aruz, hece ve serbest şiir aşamalarını temsilcileriyle birlikte ideolojik dayatmaların rolünü de teslim ederek masaya yatırdım. Formu belirleyen biraz da muhteva, muhtevayı şekillendirenin de form olduğunu dönemsel örneklerle ifade ettim. Bugün şiirinizin en önemli sorunu meselesizlik ve muhatapsızlıktır. Akımlar yırtma yapııştırma, kadrolar devşirmedir. Dünden etkilenmiş olmakla birlikte yarınları etkileme gücünün bir garantisi yoktur.





Konya Karatay Belediyesi'nin düzenlediği şiir sempozyum ve dinletisi, edebiyata dair güncel meselelerin özüne inmek bakımından son derece yararlı olmuştur. Türk edebiyatını, önemli ölçüde 2000 kuşağı içerisinde yer alan genç şairler temsil etmektedir. Geçmiş kuşakların zamanın karakterine vukufiyet sorunu olduğu için yenilemek yerine yinelemek üzere bir durağanlığa teslim olduğunu da söylemeden geçmedik.

TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu ve Anadolu Mektebi Konya temsilcisi Atilla Yaramış başta olmak üzere emeği geçen herkesi tebrik ediyoruz.





*Memleket Gazetesi*

## **TYB Konya'da 'Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri' sempozyumu**

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi ve Selçuklu Belediyesi tarafından düzenlenen 'Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri' sempozyumunda Türk şiirinin önemli isimleri şiirin son yüzyıldaki serencamı, zengin ve derin tarihini mercek altına aldı

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi ve Selçuklu Belediyesi, Cumhuriyetin 100. Yılı etkinliklerine devam ediyor. "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri" adını taşıyan üç oturumluk sempozyumda Türk şiirinin önemli isimleri ağırlandı.

"Türk Şiirinin Yüzyılı" üst başlığıyla gerçekleştirilen sempozyumda Emre Öztürk, Atilla Yaramuş ve Vural Kaya yöneticiyken, A. Ali Ural, Afrâ Kutluğ, Atakan Yavuz, Hüseyin Akın, İbrahim Demirci, Sıddık Ertaş, Osman Özbahçe, Özcan Ünlü, Sıddık Ertaş, Yunus Emre Altuntaş konuşmacı olarak katıldı.



Katılımcılar Türk şiirinin son yüzyıldaki serencamı, zengin ve derin tarihini mercek altına aldı. Türk şiirinin nasıl geliştiğini ve değiştiğini inceleyerek, bu dönemin etkisi ele alındı.

Sempozyumda ayrıca günümüzdeki Türk şairlerinin eserleri ve bu eserlerin toplumsal ve kültürel etkileri tartışıldı. Türk şiirinin evrimini, dönemsel değişiklikleri ve Cumhuriyetin 100. yılında gelinen nokta ele alındı.

Sempozyuma katılan şairlerin ve müzakerecilerin yaptığı konuşmalar, değerlendirmelerle kitaplaştırılarak Türk şiirine önemli bir yayın da yapılması planlanmaktadır.

Oturumların sonlarında katılımcılara katılım beratlarını TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, önceki dönem Konya Milletvekili Ahmet Sorgun ve Mustafa Kabakçı, Odunpazarı önceki dönem Başkanı Burhan Sakallı, Selçuklu Belediyesi Başkan Yardımcısı Ali Düz, TYB Kurucu Başkanı D. Mehmet Doğan TYB Başkanı Musa Kazım Arıcan, Anadolu Mektebi Yönetim Kurulu Başkanı Sami Güçlü, A. Ali Ural ve Hüseyin Akın takdim etti.

## Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi ve Selçuklu Belediyesi'nden şiir sempozyumu

VELİ ŞENGÜL

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi ve Selçuklu Belediyesi, Cumhuriyetin 100. Yılı etkinliklerine devam ediyor. “Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Şiirinin Seyri” adını taşıyan üç oturumluk sempozyumda Türk şiirinin önemli isimleri ağırlandı.

“Türk Şiirinin Yüzyılı” üst başlığıyla gerçekleştirilen sempozyumda Emre Öztürk, Atilla Yaramuş ve Vural Kaya yöneticiyken, A. Ali Ural, Afrâ Kutluğ, Atakan Yavuz, Hüseyin Akın, İbrahim Demirci, Sıddık Ertaş, Osman Özbahçe, Özcan Ünlü, Sıddık Ertaş, Yunus Emre Altuntaş konuşmacı olarak katıldı.

Katılımcılar Türk şiirinin son yüzyıldaki serencamı, zengin ve derin tarihini mercek altına aldı. Türk şiirinin nasıl geliştiğini ve değiştiğini inceleyerek, bu dönemin etkisi ele alındı.





Sempozyumda ayrıca günümüzdeki Türk şairlerinin eserleri ve bu eserlerin toplumsal ve kültürel etkileri tartışıldı. Türk şiirinin evrimini, dönemsel değişiklikleri ve Cumhuriyetin 100. yılında gelinen nokta ele alındı.

Sempozyuma katılan şairlerin ve müzakerecilerin yaptığı konuşmalar, değerlendirmelerle kitaplaştırılarak Türk şiirine önemli bir yayın da yapılması planlanmaktadır.





Oturumların sonlarında katılımcılara katılım beratlarını TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, önceki dönem Konya Milletvekili Ahmet Sorgun ve Mustafa Kabakçı, Odunpazarı önceki dönem Başkanı Burhan Sakallı, Selçuklu Belediyesi Başkan Yardımcısı Ali Düz, TYB Kurucu Başkanı D. Mehmet Doğan TYB Başkanı Musa Kazım Arıcan, Anadolu Mektebi Yönetim Kurulu Başkanı Sami Güçlü, A. Ali Ural ve Hüseyin Akın takdim etti.





Cumhuriyet'in 100. Yılında

TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYECİLİĞİ  
MODERN TARİHİMİZ  
TÜRK ROMANI  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
**TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ**  
TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI

Cumhuriyetin  
100. Yılı

**TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ**



Prof. Dr.  
**Mehmet Akgül**

Prof. Dr.  
**Mustafa Tekin**

Düzenleyen:  
**Doç. Dr. Ahmet Akman**

 **7 Ekim**

 **14.00**

 **Tantavi  
KSM**

 **TYB Konya Şubesi**

 **Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi**

**CANLI  
YAYIN**

 **Türkiye  
Yazarlar  
Birliği  
Konya Şubesi**

 **TÜRKİYE  
YAZARLAR  
BİRLİĞİ  
KONYA ŞUBESİ**

**2023**

**Doç. Dr. AHMET AKMAN**  
*Sunucu*

**Ç**ok değerli başkanım, değerli yönetim kurulu üyelerimiz, değerli katılımcılar, çok değerli Online dinleyicilerimiz, programımıza hoş geldiniz.

Bugün çok konusu güzel, cazip ve ilgimizi çekeceğimiz, benim de şahsen kişisel olarak da çok merak ettiğim, Türkiye Modernleşmesini bu kendi konseptimiz içerisinde, yani bu Cumhuriyetin 100. Yılı konsepti içerisinde ele alacağız. İki çok değerli konuşmacımız var. Birisi, çok sağ olsun İstanbul'dan kalkıp geldiler, Prof. Dr. Mustafa Tekin hocam, hoş geldiniz. Ve Prof. Dr. Mehmet Akgül hocam.



Her iki konuşmacımız da bu bölgenin insanı, Konya, Karaman, Mehmet Akgül hocam Ermenekli, biraz benim gibi.

Değerli hocalarımın öz geçmişlerini size takdim etmek istiyorum.

Prof. Dr. Mehmet Akgül, 17 Şubat 1965'te Sarıveliler/Karaman'da dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini Karaman'da, Yüksek Öğrenimini Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde tamamladı. 1989 yılında Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Din Sosyolojisi Anabilim Dalında Araştırma Görevlisi oldu. Sanayileşme ve Din isimli çalışması ile yüksek lisansını, Türk Modernleşmesi ve Din konulu çalışmasıyla da doktorasını tamamladı. Bu çalışması kitap olarak 1999 yılında Çizgi Yayınlarından çıktı.

Doktora sonrası süreçte ilmî araştırma ve akademik çalışmalarıyla birlikte Türkiye'de Din ve Değişim Bir Erol Güngör

Çözümlemesi ve Cumhuriyetin Erken Dönem Din Anlayışı isimli kitapları yayınlanmıştır. Ayrıca Medya ve Din İlişkisi, Yaşlılık ve Din, Küreselleşme ve Din, İnternet ve Din, Dijitalleşme ve Din gibi pek çok ilmî makale ve araştırmaları yayınlanmıştır.

Mehmet Akgül, İngilizce, Arapça ve Farsça bilmektedir. Türkiye’de Dinî Gruplar ve Yeni Dinî Hareketler isimli çalışmasını yayına hazırlamaktadır. Hâlen İlahiyat Fakültesindeki eğitim ve öğretim hizmetlerini, ilmî ve akademik araştırma faaliyetlerini sürdürmektedir.

Prof. Dr. Mustafa Tekin, 1968 yılında Konya’da doğdu. 1991 tarihinde Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesinden mezun oldu. 1995 tarihinde Din Sosyolojisi Anabilim Dalında Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin Eserlerinde Din ve Toplum isimli teziyle yüksek lisansını tamamladı. 2003 yılında Türkiye’de Aydın Kadınlara Göre Din ve Kadın isimli teziyle de doktor oldu. 2004 yılında Çanakkale 18 Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesine yardımcı doçent olarak atandı. 2006-2007 Öğretim Yılı içerisinde İngiltere’de York Üniversitesi’nde Din Bağlamında Kadın Özgürlüğü üzerine karşılaştırmalı bir çalışma, Türkiye ve İngiltere Örnekleri konusunda doktora sonrası araştırma yaptı.

2009 yılında doçent, 2014 yılında profesör oldu. Hâlen İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde Din Sosyolojisi Anabilim Dalı Başkanı ve Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır. Çalışma alanı Din Sosyolojisi olup Mevlânâ, Kadın ve Din, Sekülerleşme, modernizm, postmodernizm, özgürlük, insan hakları ve benzeri konularda çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

Yazarın daha önce gazete ve dergilerde birçok köşe yazısı ve makalesi yayınlanmıştır. Şu ana kadar yazar, bir kısmı edisyon olmak üzere 34 kitap, farklı akademik ve sivil dergilerde makaleler, ulusal ve uluslararası sempozyumlarda bildiriler sunmuş, gazetelerde köşe yazıları yazmıştır. İlgi ve okuma alanları İlahiyatla birlikte sosyoloji, felsefe, edebiyat, siyaset ve antropolojiyi kapsamaktadır.

Yazıları, Türkiye merkezde olmak üzere aktüel sorunlar ve tartışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Hâlen hem Yetkin Düşünce isimli üç aylık düşünce dergisinin Genel Yayın Yönetmenliğini sürdürmekte hem de Milat gazetesi ile Akademik Akıl sitesinde

köşe yazıları yazmaktadır. Evli ve iki çocuk babası olup Arapça ve İngilizce bilmektedir. Yayınlanmış birçok kitapları, makaleleri, yurt içi ve yurt dışı sunulmuş bildirileri vardır.

Efendim, şimdi ben her iki değerli konuşmacılarımızı kürsüye davet ediyorum. Prof. Dr. Mehmet Akgül hocamla başlayacağız Allah(cc) izin verirse. Konunun biraz tarihsel perspektifinden bahsedecek. Akabinde Prof. Dr. Mustafa Tekin hocamla devam edeceğiz inşallah.

Buyurun hocalarım, başlayabilirsiniz. Allah(cc) hayırlara vesile kılsın inşallah.

## TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ ve DİN

Prof. Dr. MEHMET AKGÜL

**E**vet, öncelikle bizleri, sizlerle böyle bir konu ile buluşturduğu için Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şube Başkanı ve Yönetim Kurulu üyelerine teşekkür ediyorum. Kendilerine teşekkür ediyorum, sizlere de hoş geldiniz diyorum.

Özellikle Cumhuriyetimizin 100. Yılı çerçevesindeki bu program söz konusu olduğu zaman, yapılan aktivitelere bakıldığı zaman, yüz yıllık periyod, hatta geriye doğru gittiğimiz zaman yaklaşık 250-300 yıllık periyodun yeniden bir düşünülmesinde, gözden geçirilmesinde fayda mülhaza ediyoruz. Dolayısıyla böyle bir konuyla karşınızdayız.

Biz Mustafa Tekin Bey ile programdan önce konuşurken hasbelkader, ben tarihî süreci belli bir noktaya getireyim; modernlikle, modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan temel tartışma alanları, konuları üzerinde de Mustafa Bey sizleri bilgilendirmeye çalışacak.





Meseleye tarih perspektifinden ve sosyal değişme açısından bakınca, İslâm dünyasının çok yönlü bir meydan okuma şeklinde üzerine gelen ve yüzleşmek zorunda kaldığı hadise Batı medeniyetidir. Dünya çapında dönüştürücü güç ve etkilere sahip ve meydan okuyucu gelişmelerle İslâm dünyasının kapısına dayanan Batı, Müslüman dünyayı gelişmelere ayak uydurmakta büyük güçlük çektiği zamanlarda yakalamış ve çaresiz bırakmıştır. Bu bağlamda ayakta kalabilmek için devlet zorunlu değişim sürecine girmiştir.

Sosyolojik anlamda normal değişim ihtiyacı toplumun iç dinamiklerinden doğarsa, değişim süreci görece az sancılı olarak yaşanabilir. Ancak değişim ihtiyacı toplumun iç dinamiklerinden değil de, dış kaynaklı ve değişim hızının eskiden görülmeyen bir sürat kazandığı modern çağda olması, Batı'nın etkisiyle girilen siyasi, idari, teknolojik ve iktisadi değişimin yansımaları gitgide artmış ve toplumun bünyesi alt üst olmaya başlamıştır. Batı'nın doğrudan veya dolaylı baskıları, güç kaybına uğrayan İslâm dünyasını şiddetle sarsmış ve hızla çözülmesine yol açmıştır. Böylece, İslâm dünyası çaresizlik ve yenilmişlik hissine kapılması yanında, üstüne üstlük on dokuzuncu yüzyılda top yekûn istila hareketleri ile yüz yüze kalmıştır. Yediği ilk darbelerden sonra kendine gelmeye çalışan İslâm dünyasında, gerek kendi birikimlerinden hareketle, gerekse Batı ile etkileşim içinde modern ve güvenli bir toplum meydana getirme sürecini





ateşleyen 'yenilenme' fikri ve duyguları da yeşermeye başlamıştır. Ancak İslâm dünyasında geliştirilen karşı tepkiler ve üretilen cevaplar, yaslandığı kaynak neresi olursa olsun, gerçekte hep cılız kalmıştır.

Sosyoloji kaynaklarına göre yaşanmakta olan süreç, geleneksel toplumdan modern topluma geçiş olarak adlandırılmakta ve modernlik insanlık tarihinde görülebilmüş en köklü ve radikal değişim evresi olarak kabul edilmektedir. Modern süreçle birlikte hızla değişmeye başlayan Ortaçağ Avrupa'sında, on yedinci yüzyıla kadar klasik otorite altında ve hiyerarşik silsile içinde belli bir düzen ve nizam anlayışıyla inançlara dayalı, dini prensiplere sıkı sıkıya bağlı bir hayat anlayışı hâkim iken; on sekizinci yüz yıl, bir bakıma mevcut otorite, sınırlama ve doğmaların değişme ve yeni gelişmeler ışığında düşünce boyutuyla tartışmaya açıldığı, dünyanın yeniden başka bir biçimde kurgulanmaya başladığı yüzyıldır (Hazard, 1981: 17).

On yedinci yüzyıl Avrupası, Hıristiyanlığa inanıyor, İlahi Hukuk'a sıkı sıkıya bağlı, eşitsiz sınıflara bölünmüş bir toplum içinde yaşıyordu. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sı ise, geleneksel zihniyeti ve bu zihniyeti besleyen din anlayışını tenkide tabi tutuyor, klasik hayat tarzı ve dünya görüşüne yer yer karşı çıkıyordu. İlerleyen süreçte İlahi Hukuk yerine Tabii Hukuk'a yönelmeye meylediyordu. Avrupa'da yaşanan iktisadi ve siyasi gelişmeler eşliğinde insanlık tarihinde hep bir ütopya olarak

kalmış evrensel eşitlik rüyasını gerçekliğe dönüştürecek ve bütün insanlığın özgürlüğü meselesini insanlığın önüne bir hedef olarak koyacak hümaniter yaklaşımlar siyasî, felsefî, dinî düşünce alanı yenilenmeye zorluyordu (Hazard, 1981: 17).

Modern toplum tanımına denk düşen pek çok siyasi, iktisadi ve dini-kültürel değişkene bağlı olarak Avrupa kıtasında yaşanmakta olan köklü değişim süreci ve bunun yarattığı 'ilerleme tutkusu',





elbette büyük kafalar, yani teorisyenler, yazarlar ve düşünürler tarafından başlatılıyor ve geleneksel yapıya hayat veren inançlar ve değerler tartışmaya açılıyor. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerle doğal ve toplumsal dünyada somutlaşan gerçeklikler ve düşünce planında karşılığını bulan aydınlanma düşüncesi, aydınların müthiş çaba ve gayretleri neticesinde esasen zihniyet düzeyinde ortaya çıkan ve yaşanan köklü değişim tutkusunun sonucudur.

Bu dev kafalar, her biri kendi karakterine ve dehasına göre, insan zihnini her zaman meşgul eden Tanrı'nın varlığı ve mahiyeti, gerçek ve dış görünüş, hür irade ve kader, kralların ilahi hakları, sosyal devletin teşekkülü gibi meselelerle ilgileniyor, adeta meseleler sanki yeni ortaya çıkmışçasına uğraşıyorlardı. İnsan neye inanacaktı? Hangi prensiplere göre hareket edecekti? Ve yine, uzun zamandır kesinlikle halledildiğine inanılmakla beraber, evrensel düşüncenin kriz zamanlarında ortaya çıkan şu mesele yeniden gündeme oturuyordu: Quid est Veritas? Hakikat Nedir? (Hazard, 1981: 14).

Doğal bir çıkarımla anlaşılacağı üzere, bahse konu olan iki yüzyıl arasında pek çok bilimsel, teknolojik ve coğrafi keşif ve maceraların yeryüzünde yaşandığını akılda tutmamız, başka bir ifade ile modern dünyayı ve düşünceyi bu yüzyılda yaşanan köklü ve süratli değişimin ortaya çıkardığını bilmemiz lazımdır. Modern dünyayı kuran ilkeler, zaman içerisinde önce Avrupa'da geleneksel inanç ve kültür yapısına göre şekillenen dünya görüşlerini Avrupa'da zor ve çatışmalı bir sürecin neticesinde tartışılır hale getirecektir.

Doğal olarak, en tartışmalı konuların merkezinde metafizik inançlar, yani din ve mezhepler konusu yer almaktadır. Dinde reform tartışmaları ve mezhep savaşları Avrupa tarihinin kilometre taşlarını belirleyen en önemli süreç olarak bilinmektedir. Dolayısıyla Türk modernleşme tarihinin en ciddi meselesi de din ve değişim sorunu üzerinde kilitlenmektedir. Tıpkı Avrupa'da yaşandığı gibi, gerek kilise içinden çıkan, gerekse din dışı dünyada yetişen aydın ve düşünürler, modern dünyanın kurucu un-suru olmuştur.

Başlangıçta Avrupa'da yaygınlaşan ve doğa bilimlerinin belirleyici olduğu, biricik ve evrensel bir süreç iddiası üzerinden yürüyen modernliğe İslâm dünyasının cevabı, maalesef dokuzuncu yüzyıllarda başlayan ve medeniyet karşılaşmalarında yaşanan yaratıcı kavrayış, aşma ve yeniden üretim niteliği taşıyamıyordu. Çünkü yaratıcı zihinsel düşünce gücü oldukça zayıflamış, meydan okumalara karşı cevap verme refleksi zayıflamış İslâm dünyasının Batı'ya karşı tavrı klasik tarzda, yani Ortaçağ'da 'Hıristiyanlığa Reddiye üzerine yaslanan tezlere istinaden 'kendini diğer din ve ülkelerden üstün görüyor' ve onları 'kefere', 'fecere' yahut Avrupa'yı 'diyar-ı küfür' olarak algılama biçimi sürüyordu. Fakat zamanla Müslümanların egemen olduğu coğrafyalarda yerleşik şartlar ve düzen içinde, kendi ayakları üzerinde durma imkânı yavaş yavaş kaybolmaya yüz tutuca, işin tabiatı değişmeye başladı.

Batı dünyasında yeni bir dünya kurulurken, İslâm dünyası kendi evreninde durağan bir yapıyı temsil ediyordu. Aslında İslâm medeniyeti tarihsel açıdan bakınca, Eski Yunan ve Roma medeniyetinden sonra gelen güçlü bir medeniyet hamlesi idi. Güç ve varlığını dünyaya asırlarca kabul ettirmiş bir medeniyetti. Aynı

zamanda İslâm dünyasının Osmanlılar eliyle Batı karşısında siyasî üstünlüğü devam ediyordu. Bu üstünlüğün giderek kaybolması sebebiyle, idareci ve aydınlarda İslâm medeniyetinin Batı'ya yenildiğine dair fiili bir durum yarattı. Kendi gerçekliğini sorgulamaya başlayan aydın ve yöneticiler, başlangıçta devletlerinin niçin zayıfladığını, ilerleyen aşamada İslâm medeniyetinin niçin gerilediğini ve bu gerileyişin ne zaman başladığı konusunda değişik fikirler ileri sürmeye başladılar (Geniş bilgi için bkz. Akgül, 2002:111-145).

Kabaca, İslâm dünyasının medeniyet tarihi açısından en parlak dönemi 9, 10, 11'nci yüzyıllardır. Bu yüzyıllarda bilim, felsefe, teknoloji, hukuk, askerlik ve yönetim sahalarında çok yoğun ve devamlı gelişme seyri sergilemiştir. Bu yüzyıllarda göz kamaştırıcı bir üstünlük ve dünya üzerinde bir hâkimiyet yaratması yüzünden, sonraki yüzyıllar çağının doğası gereği, yani yenilenmeyi gerektirecek, kendine meydan okuyucu bir problem ve düşünce sorunu ortaya çıkmadığı için, zamanla kendini tekrara düşmüş ve gittikçe donuk hale gelmiştir. Nihayet İslâm medeniyetinin on ikinci yüzyıldan itibaren gerilediği varsayılmaktadır. Gerçi Moğol istilası yüzünden geçici olarak siyasî üstünlüğü kaybetmiş gözükse de, Moğolların daha sonra Müslümanlığı kabul etmesi ve İslâm dünyasının bir parçası olmaları sebebiyle, siyasî birlik yeniden sağlanmıştır. Bu durum da gösteriyor ki, İslâm medeniyeti o zaman çökmemiş, üstünlüğünü devam ettirmiştir. Ama tarihi olarak dikkat çekilmesi gereken husus, İslâm medeniyetinin durağanlaşması ile Moğol istilasının aynı zamana rastlamasıdır. Bunlardan birinin öbürüne sebep olması şart değildir. Zaten o tarihlerde hamle gücünü kaybetmiş bulunan İslâm dünyası bu felaketle birlikte büsbütün çökmüş olacaktır (Güngör, 1991: 44-45).

Hatırdan çıkarılmaması gereken diğer bir husus, İslâm medeniyeti on yedinci yüzyıla kadar dünya çapında üstünlüğünü devam ettirmiştir. Bunun en açık göstergesi, Osmanlıların Müslümanların siyasî üstünlüklerini bu yüzyıla kadar sürdürmüş olmasıdır. On dördüncü yüzyıldan itibaren İslâm dünyasını temsil edecek olan Osmanlı imparatorluğu, on yedinci yüzyıl sonuna kadar Batı'dan hem askeri, hem idari, hem hukuki bakımdan, hem de teknolojik açıdan üstünlüğünü korumuştur. Zira on altıncı yüzyıla



kadar medreselerde ilahiyat yanında, akli ilimler ve bunlara ait pratikler öğretiliyor, zihni canlılık ve üretkenlik devam ediyordu. Örneğin Süleymaniye Külliyesi'nde tıp medresesi vardı. Burada riyazet ve felsefe okutulurdu. Ancak on altıncı yüzyıldan sonra, medreselerin tamamen nakli ilimlere saplanıp kalması, devletin gerilemesi ile muhtemel iç içe hadiseler olarak görülebilir. Ama o sıralarda Avrupa'da pek göze batmayan bir takım değişiklikler oluyordu. Bu değişim hareketlerinin uzun vadede pratik sonuçları, kendini başta güçlü ordular olarak göstermeye başlayıp, Osmanlıların Avrupa'daki hâkimiyetini zayıflatması sebebiyle, kendileri ve temsil ettikleri İslâm dünyası, yavaş yavaş küçülmeye ve parçalanmaya başladı. Nihayetinde başta askeri sistem olmak üzere hâkimiyet alanlarında yaşanmakta olan zafiyeti ortadan kaldırmak için, adı muasır medeniyet seviyesine ulaşma hedefi olarak öykünülen Batı tipi yeniden yapılanma ve örgütlenme başladı.

Geleneksel toplumun sarsılması ile aynı toplum içinde iki veya daha çok kültür ve zihniyet grubunun ortaya çıkışı hiç şüphesiz modern Batı medeniyetinin yaygınlaşmasıyla alakalı bir hadisedir. Bu bakımdan dünyanın her yerinde, az çok farklarla, benzer durumlar yaşanmaktadır. Modernleşen ülkelerde çağdaş medeniyetin temsil eden aydın veya kitle ile geleneksel kültürü devam ettiren veya ettirmek isteyen toplum kesimleri arasındaki ayrışma ve çatışma, bizzat Batı ülkelerinde de yaşanmış ve tarihte oldukça acı hatıralar bırakmıştır. Kültür ve zihniyet değişmesi kısa bir





zaman içinde bütün kitlelere nüfuz edecek kadar süratli bir hadise olmadığı için bir intikal devresinin geçirilmesi zorunludur. Bu devrenin ne kadar süreceğini, yani toplumun homojen bir kültüre ne zaman ulaşılacağını tayin eden faktörlerin önceden kestirilmesi veya kontrol edilmesi oldukça güçtür. Bu süreçte en kritik husus, bir kültürün değişim ihtiyacını belirleyen etkenin kendi içinden veya kendi dışından gelmesidir ve değişim süreçlerindeki faktörlerin işleyiş tarzına büyük ölçüde etki etmektedir (Güngör, 1978:33). Türk modernleşmesi tarihi, toplumun değişim için bir 'zihni hazır bulunuşluluk' sonucunda serbest ve kendiliğinden öne çıkan bir ihtiyaç gereği Batı'ya yönelmeyi değil, maalesef daha çok batılılaşma/çağdaşlaşma olarak 'zaruri' ve 'zorunlu' bir süreci işaret etmektedir.

Dikkat edilirse, değişimin bir ihtiyaç olarak hissedilmesi ve toplumsal zihniyetin değişim için hazır hale gelmesi belli bir hazırlık zamanına ihtiyaç duymaktadır. Bu aşamayı 'intikal merhalesi' olarak ifade edebiliriz (Rostow, 199: 19). Modern topluma oranla, imparatorluk toplum yapısı hala büyük çapta düşük üretim metotlarına sahip bulunan, sosyal bünyesi ve kıymetleri eskimiş ve buna paralel olarak kurumsallaşmış mahalli karakterde kurumlara dayanan bir toplumdur. Üstelik toplum tarım toplumundaki iktisadi düzen içinde ancak sınırlı bir ilerlemeye yol açılabilirdi. Modernleşen ülkelerde gerek bizzat iktisadi bünyede ve gerekse sosyal kıymetler dengesinde büyük çapta değişimler görülmekle beraber, asıl değişme çok defa siyasi bünyede olmaktadır. Giderek işlevsizleşmeye başlayan imparatorluk sistemi yerine, merkezîyetçi ve güçlü bir millî devletin kurulması hazırlık safhasının en önemli tarafını teşkil etmektedir. Bir başka ifade ile Adem-i merkezîyetçi yapı gereği mahalli veya emperyalist devletlerin menfaatlerine veya her ikisine birden karşı olan yeni millîyetçi bir ruha sahip koalisyonlara dayanan bir millî devlet organizasyonunun öngörülmesidir. Böyle bir siyasi bünyenin hedeflenmesi, değişme ve gelişme hareketi için zaruri ve hemen hemen üniversal bir şarttır (Rostow, 1999: 21). Daha önce de ifade edildiği üzere, bahis konusu sürece öncülük eden kitle ile siyasi merkeze uzak mahalli kesimler arasında toplumun değişim ihtiyacı olup olmadığına dair fikir ve kanaatler konusunda giderek farklılaşma ve ayrışma başlayacaktır. Yeni

grupların oluşması kültürde top yekûn değişimin aynı zamanda çok sancılı bir süreç olmasına bağlıdır.

Antropoloji kaynaklarına göre kültür, bir toplumun kendi problemlerini çözmenin bir tarzı olarak benimsenen ve kurumlar arası ilişkilerin düzenlenmesinde kullanılan her türlü davranış sistemleri ve maddi vasıtaların bir bileşimi olarak tarif edilir. Bütün bu davranışların gerisinde çok defa açıkça görülmeyen bir takım inançlar, sosyal normlar ve değerler vardır. Bu özelliklere kültürün manevi unsurları denir. Manevi kültür unsurları denilen bu zihni unsurlar kültürün temel yapısını oluşturur. Kültürde meydana gelen değişim sürecinde, geleneksel çözüm tarzlarının veya eski tatmin vasıtalarının yeni durumlara intibak edemediği, yani yeni ihtiyaçları karşılayamadığı hallerde yeni yolların benimsenmesi demektir (Güngör,1978 33-34). Yeni yolların benimsenmesi demek, yukarıda temas edildiği üzere, toplumun ihtiyaç duyması ve ihtiyacı olumlayan zihniyet itibariyle hazır olması ve değişim için 'harekete geçmesi' gerekmektedir. Harekete geçme, sosyoloji diliyle toplumun hayatında değişimin veya gelişmenin normal bir seyir haline gelmesi demektir (Rostow, 1999; 55). Bütün boyutlarıyla Türk modernleşmesi serüveni, tarihte olmadığı gibi günümüzde de, böyle bir aşamaya henüz ulaşmış gözükmemektedir.

Daha ne kadar süreceği de belli olmayıp, tahminleri aşan bir zaman dilimi ve değişim sürecine ihtiyaç duyduğu kesin gözükmemektedir.

#### KAYNAKÇA

- Akgül, Mehmet,(1999),Türk Modernleşmesi ve Din, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Akgül, Mehmet,(2002), Türkiye'de Din ve Değişim; Bir Erol Güngör Çözümü, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Hazard, Paul,(1981),Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme, (çev.Erol Güngör) Tur Yayınları, İstanbul.
- Güngör, Erol,(1978),Türk Kültürü ve Milliyetçilik, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Güngör, Erol,(1991), İslâmın Bugünkü Meseleleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Rostow,W.W.,(1999), İktisadi Gelişmenin Merhaleleri, (çev:Erol Güngör), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

## TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ

Prof. Dr. MUSTAFA TEKİN

**E**vet, kıymetli misafirlerimiz hepimiz hoş geldiniz. Konya'da bulunmaktan her zaman memnuniyet duymuşumdur. Benim de mezun olduğum okul tam karşıda İhsan Özkaşıkçı İlkokulu mezunlarındayım.

Hocam çok kifayetli bir biçimde aslında iyi bir zemin çizdi tarihimize. Ben onun içerisinde tekrarlara düşmeden de aslında modern karşı-sından geldiğimiz sonuçları da burada tartışmaya çalışacağım. İslâm dünyası tarihsel sürece baktığımız zaman birçok karşılaşmaları var, ama iki ana karşılaşmadan bahsedeceğim diğer kültürlerle, birincisi Hz. Peygamber(sav)'in irtihalinin ardından diğer medeniyet ve kültürlerle karşılaştı. Ama bu karşılaşmasında dinamik olarak da çok güçlüydü, bu karşılaşmalar neticesinde kendisini yeniden üretebildi. Yeniden üretebildi kendi dinamikler çerçevesinde, kavramlar çerçevesinde, fakat ikinci karşılaşması modern zamanlarda meydana geldi. Bu modern zamanda da karşılaşmasında siyasal anlamda, ekonomik anlamda, birçok açıdan güçsüzleşmişti artık. Dolayısıyla buradan kendisini üretebilmesi, yeni bir dinamizm çıkarabilmesi epey bir süreç istiyor.

Modernleşme dünya ölçeğinde siyasal, ekonomik, sosyal, kültürel vb. tüm alanlarda kırılma yaratan paradigmatik nitelikte bir süreçtir. Esasen modernleşme Batı'nın kendi özgül şartları ve dinamikleri çerçevesinde ve sosyal, ekonomik, siyasal uğrak noktalarından geçerek bir forma bürünmüştür. Modernliği paradigmatik kılan nokta; daha önceki dönemlere göre Tanrı, insan ve evren konusunda farklı bir perspektif yaratmış olmasıdır. Bunun doğal bir sonucu olarak modern





öncesi dönemden, geliştirmiş olduğu perspektifle ayrılmaktadır. Modernlik Batı'da çok farklı süreçlerden geçerek ortaya çıkmış olmakla birlikte, daha sonra etkileri itibarıyla Batı ile sınırlı kalmamış; bugün gelinen noktada neredeyse bütün dünyaya yayılmıştır. Bu bağlamda Anthony Giddens'in küreselleşmeyi modernliğin tüm dünyaya yayılması süreci olarak okumasını hatırlayabiliriz.<sup>(1)</sup> Bugün modernliğin postmodernlik tartışmaları da dahil olmak üzere dünya ölçeğinde birçok toplumlara etkilediğini belirtmeliyiz.

Türkiye modernleşmesi analizlerinin daha sağlıklı bir zemine oturabilmesi açısından modernliğin neliği ve Batı'da tarihsel süreç içerisinde kazandığı karakteristikler ile Türkiye'nin bu hikâyeye dâhil oluş sürecini kısaca ele almak gerekmektedir. Öncelikle modernlik Tanrı'ya referans vermeden insanın bir dünya kurma girişimi olarak kısaca tanımlandığında birkaç boyut öne çıkmaktadır. İlk, modernleşme Batı'da başlayan bir süreç olarak daha önceki dönemden Tanrı'ya yaklaşım bağlamında farklılaşmaktadır.

1 Anthony Giddens, *Modernliğin SONUÇLARI*, ÇEV. ERSİN KUŞDİL, 2. BASKI, İST., AYRINTI YAY., 1998, s. 71-72.

Nitekim pre-modern dönemde insan, eşya ve evren Tanrı merkezli algılanırken, modernlikle birlikte Tanrı merkezliliği kaybettiği gibi insan, eşya ve evrene dair farklı bir perspektifi ifade etmektedir. Bu süreç ontolojik olarak Tanrı'nın yerine insan, epistemolojik olarak vahyin yerine insani bilgiyi ikame etmeye çalışan bir mentalite ile kendisini göstermiştir. Dolayısıyla Tanrı bir referans olmaktan çıkmıştır. Böylece insan yeni bir anlam verici ve tanımlayıcı pozisyonuyla devreye girmektedir.

Fakat belirtilmelidir ki, Tanrı'nın referans olmaktan çık(arıl)ması Tanrı'yı bir ret ya da mutlak bir ateizmi tanımlamaz. Descartes'ın yeni modern insanında da görüleceği üzere Tanrı sistemin garantörü olarak vardır. Descartes, "dünyadan kendisine Tanrı'yı garanti etmesini istemiyordu, Tanrı'dan dünyayı garanti etmesini istiyordu."<sup>(2)</sup> Ancak Tanrı'dan insana değil, insandan hareket ederek Tanrı'ya ulaşma söz konusudur. Bunun doğal bir sonucu olarak Tanrı, egemenlik alanlarından bir kısmını insana devredecek; böylece dünyanın yeni egemeni insan haline gelecektir. Bunu felsefi düzlemde tanrı tasavvurlarından deizm ile örtüştürmek mümkündür. Bu bağlamda modernliğin Tanrı anlayışını yaklaşık olarak deizm yansıtmaktadır diyebiliriz.

İkincisi, burada insanın kendi imkan ve potansiyellerini sununa kadar kullanarak dünyayı inşa etme tavrı söz konusudur. Kant'ın Aydınlanma tanımından yola çıkarak söyleyebiliriz ki, insan(lık) modern zamanlara gelinceye kadar Tanrı ve dinin himayesi altında "ergin olmayış" durumunu yaşamıştır. Şimdi artık Kant'a göre "Sepera Aude" ile kendi imkan ve potansiyellerini kullanarak bir dünya inşa etmenin vakti gelmiştir. Bu durum Tanrı ve dinle yeni bir ilişki biçimi geliştirmek demeye gelmektedir. Burada insanın merkeze alınması dine modern perspektifle yaklaşmayı birlikte getirmektedir ki, dinin modern, rasyonel bir tarzda yorumlanması söz konusu olacaktır. Esasen Osmanlı'dan itibaren modernleşme tarihimizde dinin modernleştirilmesi, hurafelerden arındırılması şeklindeki pratikler bu felsefi arka plana dayanmaktadır.

2 Laberthonniere, Descartes Üzerine Tetkikler, Çev. Mehmet Karasan, Ankara, Maarif Basımevi, 1959, s. 26.



Modern çağa geçişte iki önemli stratejinin altını çizmeliyiz. Bunlar; bireyselleşme ve sekülerleşmedir. Öncelikle modern bir insanın oluşturulabilmesi için onun öncesi yani geleneksel dönemle ilişkilerinin ve bağılıklarının sonlandırılması gerekmektedir. Bu bağlamda “birey” kendine özgü varoluşuyla bir kişinin apayrı bir bütün oluşturduğu ve bu hâliyle bölünmezliği fikrini ifade etmektedir.”<sup>(3)</sup> “Individual” kavramıyla bağlantılı bu tanım, aynı zamanda yalıtılmış, atomize bir varlığı tanımlamaktadır. Esasen “modern öncesi insanların kimliklerini daha kolektif olarak kurdukları zaman dilimidir. Bu dönemde cemaatsel yapılar, din ve gelenekle bağlantılı olarak bu kimlik kurulur. Fakat birey bu bağlantılarından koparak, kendi kendine referansta bulunan ve kendini inşa eden bir varlık haline gelir.”<sup>(4)</sup> Yani birey modernliğin yeni bir varoluş biçimidir ve kendisini din, gelenek gibi bağlardan azade kılmıştır.

İkinci önemli strateji de sekülerleşmedir. Sekülerleşme insan için nihai hedefin dünya haline geldiği bir durumu tanımlamaktadır öncelikle. Nihayetinde “insanın akli ve dili üzerinde önce dini sonra metafizik denetimden kurtarılması olarak tanımlanır. Bu dünyanın dini veya din misilli kavranışından soyularak bütün kapalı dünya görüşlerinin atılması, tüm doğaüstü mitlerin ve kutsal sembollerin parçalanmasıdır.”<sup>(5)</sup> Böylece, “Modern bilim dinsel inançları daha az yatkın hâle getirmiş, yaşam dünyalarının çoğullaşması dinsel sembollerin tekeline kırmış, kentleşme anomik ve bireyci bir dünya yaratmış, ailenin öneminin aşınması dinsel kurumları daha az ihtiyaç duyulan bir konuma düşürmüştü, teknoloji her şeye kadir Tanrı fikrini daha az gerekli ve akıldışı bir kalıba sokarak insanlara kendi çevreleri üzerinde daha fazla denetim kurma olanağı tanımıştır.”<sup>(6)</sup> Dolayısıyla birey modernliğin bir varoluş biçimi ise, sekülerleşme de insanın kendi içkinliğinde ereğinin nihai olarak dünya haline geldiği durumu anlatır.

3 Nuri Bilgin, Sosyal Psikoloji Sözlüğü-kavramlar, Yaklaşımlar, 2. Baskı, İst., Bağlam Yay., 2007, s. 61.

4 Mustafa Tekin, Din Sosyolojisinin 100'ü, Ankara, Otto Yay., 2019, s. 91.

5 S. Nakib Attas, İslam, Sekülerizm ve Geleceğin Felsefesi, Çev. M. Erol Kılıç, 2. Baskı, İst., İnsan Yay., 1995, s. 43-44.

6 Gordon Marshall, Sosyoloji Sözlüğü, Çev. O. Akınhay-D. Kömürçü, 3. Baskı, Ankara, Bilim ve Sanat Yay., 2009, s. 645-646.



Bunların dışında modernleşmenin tekemmül edebilmesi için devreye sokulan kavram ve stratejilere de kısaca bakabiliriz. Bu minvalde modern ulus-devlet değişimim önemli parçalarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değişim sürecinde modern siyaset teorileri birey, toplum ve devlet arasında yeni ilişki tarzları inşa etmekte ve esasen Avrupa'nın siyasal gelişmeleri çerçevesinde bir form kazanmaktaydı. Machiavelli'in, Thomas Hobbes, Rousseau ve John Locke'un teorileri bunlar arasında sayılabilir. Bunun neticesinde adım adım eski cemaatsel ilişkiler zayıflarken, birey bir vatandaş olarak ulus temelli devletin atomize varoluşu olarak kendisini göstermiştir. Özellikle Fransız İhtilali ile birlikte "Tanrı'nın öldüğü"nden bahsedilmesi ve ardından yeni siyaset zemininde devletlerin inşası söz konusu olmuştur. Neticede imparatorluklar dağılmış ve ulus-devlet temelinde modern devletin inşası mümkün olmuştur. Modern ulus-devlet eski cemaatsel ağlardan bağımsızlaşma ile birlikte okunduğunda, aslında bireyin yeni aidiyeti de böylece belirmiş olacaktır. Bu farklılaşmayı Nisbet'in deyişiyle şöyle ifade edebiliriz. "Cemaat kelimesi, çoğu 19. ve 20. Yüzyıl düşüncesinde gördüğümüz gibi, yüksek derecede şahsi yakınlığın, duygusal derinliğin, ahlaki sorumluluğun, yüksek insicam ve zamanda sürekliliğin karakterize ettiği bütün ilişki biçimlerini kapsar. Cemaat bir sosyal düzende oynayabileceği şu ya da bu rolleri ayrı ayrı üstlenen bireyden ziyade, bütünlüğü içinde algılanan "insan"a dayanır."<sup>(7)</sup>

Modernlik daha öncesinden farklı olarak, sekülerleşme ile de bağlantılı şekilde "içkin" bir bakış açısına sahiptir. Bunun sonucu

7 Robert Nisbet, Sosyolojik Düşünce Geleneği, Çev. Yusuf Kaplan, 3. Baskı, İst., Paradigma Yay., 2020, s. 136.

olarak, nihai hedefin “dünya” olduğu ve dünya ile sınırlanmış bir epistemoloji ve yöntem sahiptir. Hâlbuki din, bu dünya ile ilintili olmakla birlikte aşkın bir karaktere sahiptir. “Aşkın”lık onun dünyayı da aşan bir ontoloji, epistemoloji ve değerler silsilesi ile ilintili olduğunu belirtmektedir. Yine modernlik rasyonel vurgularla ön plana çıkmaktadır. Rasyonellik, aklın işletilmesini merkeze almakla birlikte –ki Kant buna vurgu yapmaktaydı- esasen modernlikle birlikte öne çıkan hesapçı insanı işaret etmekteydi. Bu insan ve dünya ile yeni bir ilişki biçimine göndermede bulunmaktaydı.

Modernlik Batı’da bir sürecin sonunda belirginlik kazanmıştır. Bu bağlamda tarihte bazı uğrak noktalarındaki etkileşimlerle elde ettiği karakteristiklerle bugünkü formunu elde etmiştir. Dolayısıyla ister istemez Batı’nın kendi siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel içerimlerini ihtiva etmektedir. Bugün modernliğin “post” ön ekli gelişim formu ile birlikte küresel ölçekte yaygın olması, onun evrensel olduğunu gösteren bir veri değildir. Hatta erken modernleşme döneminde “ilerleme” gibi bir mit savunusu üzerinden batılılaşmayı yegâne yol olarak saymıştır. Yani Batı dışında dünyanın geri kalanları, Batı’nın ilerlediği çizgiyi takip edecekler; içerik ve form olarak değişecekler yani Batılılaşacaklardır. Bu monolitik tarzda bir müddet sonra bazı problemler baş gösterince çoklu moderniteler öne sürülmüştür. Ancak bugün dünya ölçeğinde modernlikten etkilenmemiş toplum neredeyse kalmamıştır. Hiç kuşkusuz bu durum bir yandan Batı’nın sömürgeci ve militarist tutumlarıyla ilintili olmakla birlikte, diğer yandan modernliğin perspektifi, hayat tarzı ve geliştirdiği aparatlarla bağlantılıdır.

Modernliği çok geniş bir şekilde anlatmak mümkündür. Operasyonel olarak burada ele aldığımız kısım, daha çok genelde din ve özelde İslam ile modernlik arasındaki perspektif farkını ortaya koyabilmek içindir. Çünkü Osmanlı’dan itibaren toplumun modernlikle ilişkilerinde yaşanan gelişmeler ve gerilimler bu altyapı kavrandığı zaman anlamlı hale gelecektir. Elbette modernlik tüm ürettikleri ile birlikte değerlendirildiğinde, “insan”ın potansiyel olarak ve bilfiil neler üretebileceğine dair fikir vermekte ve örnekler sunmaktadır. Bu açıdan en baştan itibaren modernlik ile dini hiçbir iletişimi olmayan iki farklı kapalı



alan olarak görmek doğru değildir. Bu anlamda modernliği sürrekli negatif yargılamak yerine değerlendirmek ve kritik etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Zira geleceğe doğru projeksiyonla Müslüman toplumların bugün kendilerinin de mustarip olduğu sorunları aşabilmesi, modernliğin sağlıklı bir şekilde değerlendirilmesiyle direkt ilintilidir.

### Türkiye Modernleşmesinin Nitelikleri

Öncelikle “Türkiye modernleşmesi” kavramına kısaca dikkat çekmekte fayda vardır. Bunun yerine başka kavramların da tercih edilmesi mümkündür. Ancak bir sürekliliği ve sosyolojiyi vurgulamak açısından Türkiye modernleşmesi kavramı tercih edilebilir. Öncelikle “Osmanlı modernleşmesi” ile “Türkiye modernleşmesi” şeklindeki iki ayrı kavramsallaştırmayı dönemsel ayrımı vurgulamak bağlamında kullanmak mümkündür. Fakat Türkiye modernleşmesi zaten bir mirasın devri ile tarihi ve sosyolojik süreklilik açısından öncesini de kapsayacak şekilde kullanılabilir. Diğer yandan “Türk modernleşmesi” şeklindeki kavramsallaştırma sosyolojik çalışmalarda daha çok kullanılmakla ve tercih edilmekle birlikte, özellikle modernleşme sürecinde bir çeşitlilik ve çoğulcu tecrübeye referansta bulunma sebebiyle

Türkiye modernleşmesi kavramı da kullanılmaktadır. Biz de bu yazıda bu çoğulculuşmayı ihtiva etmek üzere kullanılmaktayız.

Osmanlı Devleti kuruluşundan sonra kurumsallaşmasını tamamlamasının ardından dünyanın en nüfuzlu ve etkin devletlerinden biri haline gelmişti. Asya içlerinden Avrupa sınırlarına ve nihayetinde Kuzey Afrika'ya kadar geniş bir toprağa sahip olduğu gibi bugün bu coğrafyalarda ayrı birer devlet olan toplumları da içinde barındırmaktaydı. Yavuz Sultan Selim ile birlikte hilafeti devraldıktan sonra, halifeliğin sembolik ve gerçek olarak ihtiva ettiği nüfuzu sebebiyle Müslüman toplumların bir yöneticisi ve hamisi konumundaydı. Fakat 1699 Karlofça Antlaşması'ndan itibaren toprak kaybetmeye başlamıştı. O dönemde hem gücün hem de üretimin temel göstergesi olan toprak kaybı, Osmanlı Devleti'ni kendisi ve dünya hakkında yeniden düşünmeye sevk etmişti. Bu durum dönemin siyasetnamelerine de yansımış görünmektedir. Eşzamanlı olarak Batı'da yaşanan gelişmeler de Osmanlı'nın dikkatini celp etmiştir. Kendi varlık tasavvurunda hiyerarşik olarak Müslümanların en üstte yer aldığı anlayış çerçevesinde daha önce "küffar" olarak görülen Batı'nın bilimden teknolojiye kadar yaşadığı sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel gelişmelerden Osmanlı'nın bir aşamadan sonra bigâne kalması mümkün olmamıştır. Bu minvalde o günden bu yana Batı'da olan bitenleri anlamak ve kendi durumuna çareler aramak üzere Batı ile temaslar hiç kesilmeyecek; oraya elemanlar gönderilecek ve notlar alınacaktır.

Osmanlı'da modernleşme hareketlerini aslında durgunluğun fark edildiği zamana kadar geri götürmek mümkündür. Fakat kesintisiz temaslar ve yenilikler itibarıyla III. Selim'e irca etmek sürekliliği takip etmek açısından işlevsel olabilir. Osmanlı'da modernleşmeyi hızlandıran en önemli faktör güç ve toprak kaybıdır denilebilir. Bu sebeple Osmanlı modernleşmesi en merkezi kurum olan ordudan başlamıştır. Bu başlangıç sadece o dönemle de sınırlı kalmayacak, yakın zamanlara kadar devam edecektir. Bu açıdan Türkiye modernleşmesinin öncülüğü ordu tarafından yapılmış ve hatta süreç içerisinde ordu tarafından da yüksek düzeyde takip edilmiştir. Bununla Osmanlı'nın hedeflediği şey, kısa sürede devletin tekrar eski gücüne kavuşması ve egemenliğidir. Bu minvalde ordu ve teçhizatları üzerine ıslah çalışmaları



başlatılmıştır. III. Selim'in yeni ordu kurma teşebbüsünün ardından isyanla Yeniçeri Ocağı tarafından alaşağı edilmesi, içerideki direnci açığa çıkardığı gibi bunun kolay olmayacağını göstermiştir.

II. Mahmud döneminde modernleşme konusunda daha radikal adımlar atılmış görünmektedir. En başta ilk padişahтан başlayarak II. Mahmud'a kadar padişah kıyafetlerine bakıldığında, II. Mahmud'la birlikte batılı bir tarzın başladığı söylenebilir. 1826 yılında "Vak'a-i hayriyye" şeklinde nitelenen olayla birlikte Yeniçeri Ocağı kaldırılmış ve yeni bir ordu kurulmuştur. II. Mahmud'dan başlayarak devam eden süreçte askeri okullar kurulmuş, teknolojik aktarımlar yapılmaya çalışılmıştır. Hatta askerlerin eğitilmesi için Fransa'da subaylar getirilmiştir. Fakat Osmanlı Devleti modernleşme süreci ilerledikçe, meselenin daha da derinlerde olduğu ve yüzeysel bir takım aktarımlarla eski güce ulaşmanın mümkün olmadığını daha iyi anlamıştır.

Bu minvalde Osmanlı'ya Batı'dan ticaretten aileye kadar çok farklı alanlarda hukuki aktarımlar yapılmıştır. Özellikle Ahmet Cevdet Paşa başkanlığında gerçekleştirilen Mecelle çalışmaları, fıkıhın modern koşullarda yeniden ele alınması bağlamında önem taşımaktadır. Tüm bu aktarımlar tabii ki toplumun geleneksel yapısı ile karşılaştığında bir direnci beraberinde getirdiği gibi bir takım gerilimler de yaratıyordu. Neticede Osmanlı Devleti, modernleşmeyi devleti içinde bulunduğu gaileden kurtarmak üzere işletiyordu ve bir ihtiyaca yönelikti. Fakat modernleşme sonucu dünyaya yeni bir perspektif ile Osmanlı'nın cari yapısı arasındaki gerilim her seferinde kendisini göstermiştir. Bir yandan modernliğin gerekliliği öte yandan bir toplumun aidiyetini hissettiği İslâm kültürü bugüne kadar Türkiye modernleşmesinin yaşadığı bir gerilim olacaktır. Üstelik modernleşme sürecinde yol aldıkça, onun daha da derinlere uzanan talepleri bu gerilimleri artırırken, daha köklü olarak meselenin ele alınması zaruretini hep hissettirecektir.

Bu noktada önemli kırılma noktalarından birisi 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı'dır. Ferman dikkatle okunduğunda Osmanlı'da var olan varlık tasavvurunu değiştirmeyi öneren paradigmatik bir içerik taşımaktadır. Müslümanları Osmanlı'da yaşayan gayr-ı Müslimlerle eşit vatandaş statüsüne

getiren Ferman, devam eden satır aralarında modernliğin gerekliliklerine Osmanlı toplumuna yansıtmaktaydı. Halk düzeyinde belirli oranda tepkisellikle de karşılanan Tanzimat, fert ile devlet arasındaki ilişkiyi yeniden düzenleme talebindeydi. Ayrıca Ferman'ın içerikleri ilerleyen süreçte gündelik hayattaki ilişki biçimlerinde değişimleri işaret ediyordu ki, bu durum tarihsel ve sosyolojik analizler eşliğinde izlenebilmektedir. Tanzimat sonrasında Meşrutiyet, Meclis vb. mekanizmalar da Tanzimat'ı tamamlayıcı mekanizmalar olarak okunabilir. Tanzimat Fermanı zamanın sadrazamı Mustafa Reşit Paşa tarafından Gülhane'de ilan edilmişti. Şinasi Mustafa Reşit Paşa'ya yazdığı kasidede onun bir peygamber konumuna çıkarmaktaydı:

*"Sensin ol fahr-ı cihân-ı medeniyet ki hemân  
Ahdini vakt-i sa'âdet bilür ebnây-ı zamân"*

(-Ey Reşid Paşa!- Sen, medeniyet dünyasının övündüğü öyle bir kimsesin ki, bugünün insanları -gençleri- senin -iktidarda bulunduğu- devrini -Hz. Peygamber'in devri gibi- bir saadet devri bilir...)

Osmanlı toplumunda temel problemler devam ettikçe, Batı'dan ilham alınan tedbirler de uygulamaya konmaktaydı. Kimi zaman aile kimi zaman ticaret kimi zaman kılık-kıyafet gibi hususlarda yapılan bu iktibaslar batı modernitesinin kendi tarihi ve sosyolojik gelişim seyri ve dinamiklerinin sonucu olarak Batı için anlamlıydı. Ancak kendi bütünlüğünden koparılarak aktarılan bu tedbirler, Osmanlı'da yeni sorunları da ortaya çıkarmaktaydı. Diğer yandan Osmanlı'nın birçok cephede savaşları devam ettirmesi ve ekonomik zorluklar hem Batı ile ilişkilerin devam ettirilmesini hem de batılı koşulların kabulünü gerektirmekteydi. Nihayetinde devam eden toprak kayıpları ile birlikte birçok farklı millet Osmanlı Devleti'nin uhdesinden çıkmaktaydı.

II. Mahmud Yeniçerilerin ilgasının ardından devletin önemli ayaklarından olan ulema sınıfından beklendiği desteği görmediği gibi çekincelere de sahipti. Bu bağlamda giderek ulemanın bürokratik kurumlardaki etkinlik ve sayısını azalttı.<sup>(8)</sup> Daha sonraki süreçte tercüme odalarından yetişen batılı tarzda aydınlar yavaş

8 Avigdor Levy, "Osmanlı Uleması ve Sultan II. Mahmud'un Askeri Islahatı", Modern Çağda Ulema, Ed. Ebubekir A. Bagader, Çev. Osman bayraktar, İst., İz yay., 1991, s. 25 vd.

yavaş ulemanın yerine ikame olmaya başladılar. Bunun bir takım teorik ve pratik sebepleri vardı. Öncelikle ulema İslami ilimlere vakıf olmakla birlikte modern dünyayı okuma noktasında başarısız idi. Yeni yetişen aydınlar ise Batı'ya daha aşına idiler. Elbette o dönemde yetişen aydınlar, yetişme koşulları itibarıyla İslami bilgiye vakıf idiler. Fakat batı tarzı bir yaklaşımla meselelere yaklaşmakta idiler. Hatta dini ilimlere vakıf bu insanlar pozitivist, materyalist eğilimler de göstermekteydiler. Esasen bu durum aydın-din ilişkisinin gelecekte de dönüşeceği bir işareti idi. Nitekim daha sonra yetişen aydınlar dini bilgiye daha mesafeli ve batıcı bir şekilde yetişmişlerdi. Bugün gelinen noktada, bir kısım aydınların dine karşı tutumlarında bu durum belirleyici görünmektedir.

O dönemde başlayan ulema-aydın yarılması ve gerilimi dualist bir nitelik kazanmış gibidir. Ulema, ilim kökünden gelen ve tarih boyunca Müslüman toplumların sivil olarak da öncülüğünü yapmış bir figürdü. Levy'nin de dediği gibi o dönemde "ulema muhalefet hareketini İslami mirasın arzu edilmeyen değişimlerden korunması öğretisel esasına dayandırıyordu. Ayrıca kitleler üzerinde istedikleri tepkiyi uyandırmak için gerekli haberleşme araçlarına da sahiptiler."<sup>(9)</sup> Ulema giderek etkinlik olarak modernleşme sürecinde zayıfladığı gibi artık kaybolan bir figür haline gelmiştir. Bu durum eğitim kurumlarında "aydın"ın yetişmesi ve giderek yaygınlaşmasını birlikte getirmiştir.

Özellikle II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ardından aydınlar arasında dinle bağlantılı farklı konuların yoğun bir tartışmanın yapıldığını müşahede etmekteyiz. Bir yandan Batı'daki tabii ve sosyal bilimler ile İslami ilimler arasındaki ilişkiler, diğer yandan gündelik hayatın farklı başlıkları üzerine tartışmalar. Söz gelimi; kadının aile içindeki konumu ve işlevi bu başlıklardan birisidir. Belirtilmelidir ki, kaliteli tartışmaların yapıldığı bu dönemde, din tartışmalarının merkezi başlığını oluşturmuş görünmektedir. Esasen bu durum sonraki dönemlerde de devam etmiştir. Denilebilir ki, modernleşme çerçevesinde birçok tartışma konusu olmakla birlikte, din merkezi bir konumdadır ve "din"i dışarıda bırakarak yapılan modernleşme tartışmaları oldukça

---

9 Avigdor Levy, a.g.m., s. 30.



yavan görünmektedir. Aslında bunun temel sebebi, yüzyıllardır bir dip akıntı olarak toplumda var olan kültürün bütün unsurlarında dolaşan ve topluma sirayet etmiş bir din söz konusudur. Bu nedenler hangi konu gündeme gelirse gelsin, son tahlilde tartışma dinde düğümlenmektedir.

Osmanlı'dan başlayarak bugüne kadar gelen Türkiye modernleşmesinin temel karakteristiği yukarıdan aşağıya olmasıdır. Bir başka deyişle, devletten topluma doğru bir yön izlemesidir. Bunun anlamı; modernleşmenin bir ihtiyaç olarak önce devlet katında hissedilmesi, modernleşmeye karar verilmesi ve uygulanmasıdır. Bu uygulamalar kimi zaman daha sıkı batılılaşma biçiminde kimi zaman da toplumsal talepleri dikkate alarak gerçekleştirilmiştir. Fakat her halükarda Batı modernitesi ileri bir hedef olarak belirlenerek, bir form oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu uygulamalar karşısında toplumda kimi zaman karşı reaksiyonlar, dirençler, çekinceler de oluşmuştur. Bir bütün olarak bakıldığında Türkiye toplumunun modernleşmenin hasıllarını talep etme ve bu minvalde modernleşme konusunda uyum göstermektedir. Tüm bu ikircikli durumlarla birlikte Türkiye toplumu modernleşme konusunda önemli oranda yol almış görünmektedir. Toplumun Batı'ya yaklaşımında hayranlık, endişe ve direnç iç içe bir hüviyette tezahür etmektedir. Bilhassa modernliği daha

çok teknoloji düzeyinde algılayan batı dışı ülkeler ve özelde Türkiye toplumu, bu konudaki iktibaslardan çekinmemiştir. Fakat bunun dışındaki meselelerde seçmeci davranışlar da sergilemiştir.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra modernleşme politikaları yine devam ettirilmiştir. Cumhuriyet'in erken dönemlerinde bilhassa gündelik hayat kültürü ve pratiklerine yönelik hızlı modernleşme/batılılaşma politikaları uygulanmıştır. Ölçü ve tartı, kılık-kıyafet gibi değişimler bir yandan batı ile uyumluluk, diğer yandan yeni toplumsal yapının inşasına yöneliktir. Esasen Osmanlı döneminde modernleşme nasıl devleti içinde bulunduğu gaileden kurtarmaya yönelik bir ihtiyaçtan kaynaklanmışsa, Cumhuriyet Dönemi'nde de yeni kurulan devletin devamı hedeflenmiştir. Modernleşme ve batılılaşmanın seyrini askeri ve sivil bürokrasi tayin etmiştir. Bu anlamda modernleşme stratejilerinin uygulanmasındaki merkezilik, esasen devam eden toplumsal kültürün bu niteliğine atıfta bulunmaktadır.

1950'de tek parti iktidarının sona ermesi ile birlikte çok partili bir siyasi hayata geçildiğini bilmekteyiz. Esasen II. Dünya Savaşı sonrasına denk gelen bu dönem Amerikan egemenliği, NATO'ya dâhil oluş ve soğuk savaş gibi gelişmelerin yansımalarıyla kendisini gösterecektir. Modernleşmeci politikaları devam ettiren Demokrat Parti'nin bu bağlamda toplumsal talepleri de dikkate alan bir seyir izlemesi söz konusudur. Çağdaşlaşma kavramıyla da tartışmalara dâhil edilen modernleşme, asker ve sivil bürokrasi tarafından takip edilmiştir. Yukarıda Batı modernleşmesinin "din"e yaklaşımında dini modern bir formda ele alma yaklaşımından bahsetmiştik. Esasen Türkiye modernleşmesi de dini dışarıda bırakmak gibi bir niyet ve pratikle hareket etmemiş, "modern bir din" tasavvuru üzerinde durmuştur.

Gerçekleştirilmeye çalışılan modernleşme ve/veya batılılaşma stratejileri karşısında zaman zaman toplumsal tepki ve dirençler oluşmuştur. Bu tepki ya da dirençler, anlaşıldığı kadarıyla bilhassa modernleşmenin kendisine olmaktan çok batıcı formlaradır. Bilhassa toplumda işleyen dini kültürün, yaşam tarzlarına dair ve onaylamadığı değişimler tartışma konusu olmuştur. Fakat belirtmek gerekir ki, Osmanlı'nın son döneminden bu yana devam eden modernleşme süreci dikkatle izlendiğinde,



tedrici olarak içeriklerde değişimler olduğu gibi yeni dinsel formularının da oluşması söz konusudur. Bugün gelinen noktada, kısmî olarak kolektivite ve eski sosyal ağlar bulunmakla birlikte, bireyselleşme gündelik ilişkileri belirlemeye başlamıştır. Tabii ki bunda küreselleşme ile birlikte genişleyen dünya ve küresel ağlar ile postmodern ilişki biçimlerin etkisi inkâr edilemez. Yine 1950'lerde başlayıp hala devam eden şehirleşme sürecinin bireyselleşmedeki etkisi barizdir. Bugün Türkiye nüfusunun % 80'inden fazlası şehirlerde yaşamaktadır. Modernleşmenin önemli başlıklarından olan kentleşme, hem bireyselleşme hem de sekülerleşmenin yaygınlaşmasında etkin görünmektedir.



Türkiye'de başından beri uygulanan modernleşme/batılılaşma stratejileri gündelik hayatın değişimi yönünde sekülerleştirici bir işlev görmüştür. Elbette bunda devlet bürokrasisinin kararlı ve ısrarlı tutumları önemli rol oynamıştır. Ayrıca "laiklik" ilkesi, seküler bir yaşam tarzını tanımlayan bir şekilde işlevselleşmiş görünmektedir. Bu durum başından itibaren modernleşme lehinde toplumsal değişimin sağlanması amacıyla matuf gibi görünmektedir.

Türkiye modernleşmesinin gelişim seyrinin daha pragmatik öğelerle görünür olduğunu söyleyebiliriz. Bu bir yandan modernliğin Batı'nın dinamikleri çerçevesinde geliştiğinden Türkiye gibi batı dışı toplumlarda süreç içerisinde sonuçların aktarılması, diğer yandan hala modernliğin felsefi kökenlerine dair entelektüel tartışmaların yapılmamasından kaynaklanmaktadır. Bu zamana kadar Türkiye modernleşmesi günlük ve acil ihtiyaçların halledilmesi üzerine pratik/pragmatik, parçacı aktarımlara dayanmıştır. Öte yandan köklü bir şekilde modernliğin değerlendirilmesi yapılmış değildir. İçinde bulunulan sorunları aşmak üzere, artık entelektüel tartışmaların daha yoğun yapılması, patinajları bırakmak için takip edilmesi gereken bir yol gibi görünmektedir.

**Doç. Dr. AHMET AKMAN***Sunucu*

**D**eğerli hocalarımıza çok teşekkür ediyoruz. Konular aslında uzun, kapsamlı ve kendi içerisinde çeşitliliği var. Bunları gün boyu konuşsak ben oturur dinlerim, ama şimdi bir miktar soru alabiliriz.

**Prof. Dr. KEMAL KAHRAMANOĞLU**

**B**unu özel amaçla sormuyorum. Niye “Türk Modernleşmesi” değil de “Türkiye Modernleşmesi?..” İkincisi, modernleşme ile Batılılaşmayı bu anda ayırıyoruz. Şu anda “Batı Dışı Modernleşme” diye bir akım, çok da gelişmiş olmasa da Nilüfer Göle’nin dile getirdiği, yani modernleşme veya illa da Batılılaşma olması gerekmediği, her kültürün kendine ait bir modernleşme sürecine girmesi gerektiğine dair böyle bir düşünce var. Bunun hakkında bir şey diyor musunuz?

**Prof. Dr. MEHMET AKGÜL**

**S**orunuza Mustafa Bey de cevap verebilir, ama ben şöyle söyleyeyim. Benim modernleşme tarihinde en çok üzerinde durulması gereken noktanın, Mustafa Bey de söyledi, dini bilgi ve kültür üretimidir. Eğer biz, yaşadığımız dünyaya dair sağlıklı bir bilgi üretebilirsek felsefi düzeyde, kelâmî düzeyde, fikhî düzeyde, neyse yani bütün boyutlarıyla, gerçekten modernlik geri döndürülemez bir süreç olduğuna göre, teknolojiye de geriye gidildiği görülmediğine göre, kendimize özgü, yani ne diyelim, biz hep Japonya’yı tarihte örnek verdik. Bugün Güney Kore’yi örnek veriyoruz ve 1950’li yıllarda Almanya modelini, işte yeniden kendilerini inşa ettiler. Bu mümkün, ama bunun için Mustafa hocamın dediği gibi, Almanya savaşta yenildi, ama üniversiteleri vardı. Haidelberg Üniversitesi’ni ben de gördüm, adamlar orada hâlâ orada duruyor binaları. O kadar mükemmel eğitim öğretim orada, bilgi orada. Yani ben binayı görünce oraya



ayrı bir hayranlık duydum. Bizim binalar, bizim İlahiyat, İslâmî İlimler yıkıldı yeni bir bina yaptık. Herhâlde 20-30 sene sonra bir daha yıkarız. Dolayısıyla gelenek olmazsa düşünce de olmuyor, ama dediğiniz gibi tekil bir modernleşme formundan bahsedemeyiz. Çoğulcu olabilir, ama bunu üretecek zihnî kapasite lazım, diye düşünüyorum özgün anlamda.

Türkiye’de işte kavramlarda bile anlayamadığımız ortada. Çünkü kavramlar, Aristo der ki; “Kavramlar nesnelere, olaylara tekabül etmelidir...” Bugün hiçbir kavram, yani içlemi, tabiri caizse şey yapmıyor. Ben “Türk Modernleşmesi” dedim, ama bir başkası “Türkiye Modernleşmesi” diyor. Mesela kavramlarda bile anlayamıyorsak, hiçbir problemimizi oturup konuşamayız, çözemeyiz de zaten. Ben “Türk Modernleşmesi” ifadesinden yanayım. Çünkü modernleşme, aynı zamanda ulusallaşma sürecidir bir anlamda. Yani biz solun kavramıyla kullanıyoruz, milletleşme sürecidir de diyebiliriz Türk sağının söylemiyle. Bu illa etnik bir birliktelik anlamına gelmiyor. Yani sosyal, sağlıklı, uyumlu bir kültür üretebilmektir bir anlamda. Onu ürettiğiniz zaman, bunun biraz da özgün olduğunu düşünüyorum. Geçmişte de İslâm kültüründe de yani Hindistan, İran, Endülüs, Mısır gibi çeşitli bölgeleri düşündüğümüz zaman, farklı din anlayışlarının da olması kadar doğal bir şey yoktur. Dolayısıyla ben biraz daha İslâm medeniyetini biraz Acemlerin inşa ettiğini düşünüyorum. Yani Türklerin ve İranlıların inşa ettiğini düşünüyorum.

**SELÇUK TURHAL***Tarih Öğrt.*

**B**ir şeyi yorumlayarak ortaya bir soru atacağım. Mustafa hocam, Dünyadaki modernleşmeyi, daha doğrusu Batı tipi modernleşmeyi 1648'e götürdü. Genesis olarak, başlangıç olarak Westphalia'ya daha sonra ikincisi Fransız İhtilâli'ydi. Orada Batı, dünyada Tanrı'yı azalttı. Papa'yı artık anlaşmalara koymadı ve Batının modernleşmesinde birey ve dinî bağlamda ayırdı. Aslında bizim Anadolu halkı olarak din ile bir problemimiz yok da biz acaba bir şeyin başlangıcını şöyle mi yapsak, mesela Avrupa'daki modernleşmede olduğu günlerde bir de Tanzimat vardı bizde. Bizdeki Tanzimat'ta bile Avrupa'da olan 18 ve 48 ihtilallerinde birey öne çıkarken bizde padişahu ve devleti kurtarma vardı. Cumhuriyete geldiğimizde biz hâlâ devleti kurtarıyoruz. Hatta son 20 yıllık siyasal iktidarda bile biz hâlâ beka tartışmasını yapıyoruz. Acaba Türkler, ya da biz Batının yaptığı Westphalia din ve bireyi almaktan ziyade artık biz din ile devlet ilişkisini bir sorgulasak daha iyi olmaz mı, yani burada hiçbir Anadolu halkının din ile problemi yok, ama devletle galiba problemimiz var. Yani yüz sene önceki Lozan şartlarından dolayı devleti kur-



tarma, Cumhuriyeti kurtarma problemi ayırıyordu, bugün siyasal düzene baktığımız zaman hâlâ bir beka sorunu var. Acaba biz dini değil de birey devlet ilişkisini baştan mı yapsak, ben 45 yaşına gelen bir insanım, düne kadar kendimi sağ mahallede görüyorum, ama son 20 yılda bir şeyler beni sağdan çıkardı kendi fikriyatım olarak. Artık devletin bir kulu olmaktan ziyade devlet benim temel koruyucum olması lazım diye düşünüyorum. Yani Batıdaki Westphalia'yı biz artık Türkiye'de din ve devlet ilişkisi değil de birey ve devlet olarak kavgayı başlatsak daha iyi olmaz mı? Devlet nerede olacak, her şeye karışacak mı? Yüz sene önce Cumhuriyet bana düşünmem gereken şeyi söylüyordu, Türk Ocakları dâhil her şeyi kapattı, Halkevlerini kurdu. Son 20 yıllık iktidara baktığım zaman, biraz siyasî konuşacağım, ama işte TRT'de Teşkilat dizisiyle devleti yüceltiyorsunuz, iktidara yakın kanallarda Osmanlı üzerinden devleti kutsuyorsunuz, ama birey hâlen bir yerde yok. Çok da fazla artık yasakların içinde olduğumuz bir yere doğru gidiyoruz gibi geliyor. Bence sorgulamamız gereken şey birey ve devlet nerede olması lazım Türkiye modernleşmesinde? Yani dinle bizim sorunumuz yok galiba.

### Prof. Dr. MUSTAFA TEKİN

**T**eşekkür ediyoruz, Kemal Bey'in de bahsettiği noktada çoklu modernite dediğimiz bir şey var. Onu zaten Nilüfer Göle Hanım dillendiriyor, ama Fransa'dan Alain Touraine'den buraya aktarmış, bu çoklu modelde de siz Batı tarzını devam ettirmeniz, yani Batıcılığı devam ettirmeniz gerekmiyor. Batı formlarında devam ettirmeniz gerekmiyor. Aynı zamanda modernleşmeyi şöyle de anlayabiliriz, modern kelimesinin kelime anlamına vurgu yaparak aslında bir toplumun, hemen ve şimdisini üretmek, moda modus'tan geliyor ya hemen ve şimdi. Bizim temel sorunumuz, biz bu günümüzü üretemiyoruz. Bu modernite dediğimiz şey işte 18, 19. Yüzyıl diye aldığımız biçimler var, o gün de bunu üretmeye çalışıyorduk, bugün de geldiğimiz noktada bu. Şimdi





burada Türkiye modernleşmesi dediğimiz şeyin konuşulmasını anlamlı kılan, Batıdan acaba toplumsal olarak, siyasal olarak, ekonomik olarak, hangi açılardan farklıyız. Bu farklılıkların bir tespit edilerek bizim kendi modernleşmemizi nasıl oluşturmaya çalışacağımızla ilgili bir şey yapmamız lazım. Buradaki şey mesela işte biz Batıda bir birey oluşmuştur diyoruz veya işte sanayileşme devrimi şuna sebep olmuştur, falan filan bir sürü şeyler söylüyoruz, ama biz zaten modernleşmeyi bu tip iktibaslarla aldığımız için yolda giderken hani modernleştik diyoruz. Ama bunun arkasındaki dinamikler yok, hiçbirisi üretilmemiş burada. Mesela ben bugün de temel problemimizi bu açıdan, bunun temel özü olacak fert veya bireyi yetiştirmemekte görüyorum. Yani temel olarak burada görüyorum. Din ile ilgili sorunumuz var mı, yok mu meselesine gelince, yani toplumda ben o anlamda din ile insanların sorunu olduğu falan filan gibi düşüncesinde değilim, ama şöyle bir durum var, hocam altını çizdi, biz bütün bu dünyayı inşa edebilmek için gerekli dinî bilgileri de dâhil şeyi üretemiyoruz. Bizim ürettiğimiz şeyler büyük oranda feodaliteden gelen şeyler. Yani öyle ifade edeyim. Daha henüz birçokları sanayileşmenin daha ileri aşamasına, sanayileşmenin bile birinci sanayileşme, hani bir sürü aşamaları var bunun. Daha

ileri teknolojiler falan filan, biz bunları bu seviyeye getirememişiz. Böyle olduğu için de henüz daha kendimizi bu bağlamda net olarak ortaya koymuş, koyabilmiş değiliz ve bunun üzerinden dinî bir şey üretebilmiş de değiliz. Zaten modernliğin özel bir tanımı yok, buna katılıyorum. Şöyle bir durum var, yani mesela bu ulus devlet şeyine, biliyorsunuz, cemaatten cemiyete bir geçiş diye karakterize edilir aynı zamanda. Cemaatten cemiyete geçişle birlikte kişi, artık o bağlarından koparak bir birey hâline gelir, yani o açıdan baktığımızda. Şimdi bunların ne kadar doğrudur, yanlıştır, onları tartışmıyorum, ama burada belli bir şey var, o da şudur, bunun sonucunda bireyle devlet karşı karşıya gelir, diyelim. Bu karşı karşıya geldiğinde bireyin buradaki haklarını koruyan, bireyi ondan sonra kendi içerisinde daha serbest ve özgür kılan bir takım mekanizmalar olması gerekir. Batıda onun temelleri atılmıştır. Onun özgürlükleri, hakları ve benzerleri hâlâ korunmaya devam ediyor. Şimdi bu süreç bize aktarıldığında belki modernleşme tarihimiz boyunca bu süreç bize aktarıldı. Bütün darbeler tarihi de dikkate alındığında tam anlamıyla yerli yerine oturtulamamıştır. Yani o bakımdan şuna katılıyorum, evet, bir bireyle devlet arasındaki ilişkilerin belli bir zemine oturtulması gerekiyor. Fakat şunu da söyleyeyim, yani ortada yalnız özne olacak birey yok. Yani bizde ben hâlâ öyle görüyorum.

### ATILLA YARAMIŞ

**M**ehmet hocama bir soru sormak istiyorum. Hocamın konuşması genelinde işaret ettiği ana konuşmanın ana eksikleri, yani hataların eksiklerin giderilmesinde İlahiyat fakültelerine büyük bir iş düştüğünü söyledi. Sorumluluk yükledi. Peki, bugün kendisi de bir İlahiyat profesör olduğuna göre Türkiye'deki İlahiyat fakültelerinin bu eksiği giderebileceklerine dair bir umut vaat ettiğini düşünüyor mu? Yani bu önemli bir eksiklik. Yani bir umut var mı? Evet, bir medresedeki eksikleri söylediniz, ama o eksikleri tamamlayabileceğine dair de bir umudunuz var mı?

**Prof. Dr. MEHMET AKGÜL**

Şu an yok, onu ifade edeyim. Şöyle bir hadise ile anlatayım. ŞKaraman'da bir idari görev için üç yıl dekanlık görevinde bulundum İslâmî İlimler'de orada ÖNDER'in, bizim eski arkadaşlarımızı toplantılarına katıldım. Oradakiler dediler ki, hocam bir konuşma yap, ben konuşma yaparım ama provokatif olur sizin için dedim. Olsun dediler. ÖNDER, İmam Hatipliler Derneği bilmem ne. TİMAV'ın da ben kurucusuyum onu söyleyeyim, delegesiyim. 28 Şubat'ta kimse imza atamadı, ben atmıştım o zaman, 28 Şubat'ta kurulurken. Ama hiçbir toplantısına gitmiyorum artık. ÖNDER'deki arkadaşlara dedim ki, İmam Hatip de İmam Hatip deyip duruyorsunuz, bu meseleye nasıl bir bakıştır? ÖNDER olarak şöyle bakmanız lazım, bütün Türk çocuklarına sağlıklı bir din eğitimi nasıl verilir, ne olacaksınız, ayrıca uzmanlık anlamında din eğitimi öğretimi veren kurumlarda nasıl bir din eğitimi verilmelidir? Sizin mücadeleniz bu olmalıdır. Ama siz tutturmuşsunuz İmam Hatip de İmam Hatip, diğer okullarda okuyan çocuklar kimin çocuğu?

Buradan bir şey çıkar mı?

Bizde de aynı. Mesela İlahiyat Fakültesinde yıllar önce bir fakülte kurulunda dedim ki, fakültelere az öğrenci alalım, YÖK'e bildirirken sayı az olsun.



Şu an emekli oldu bir hocamız, hatta Temel İslâm Bilimlerinden dedi ki, sen nasılsın Müslümansın? Çeşme akarken doldurulur, dedi.

İyi de bizim, eğitim öğretim verebileceğimizi bir kapasite var. Şimdi 600 öğrenci var, bizim orada eğitebileceğimiz 150 öğrenci anca olabilir. Bu yüzden de defolu ürün üretiyoruz. O yüzden bizim her meselede olduğu gibi hangi din, böyle de bizim din sosyolog arkadaşlar, hangi din? Yani hangi dinî zihniyeti esas alarak bir program geliştireceğiz ve dinî bilgiyi, kültürü üreteceğiz? Ayrıca yüksek seviyede İlahiyat Fakülleri bunu temsil edecek?

Ankara İlahiyatı bütün şeylerine rağmen ben hâlâ merkez olarak görüyorum. Bırakın insanlar yanlış şeyler de söyleyebilir. Yani İlhami Güler olsun, bilmem, bırakın düşünsünler. İslâm medeniyetini referans veremedik. 9. asırda Mu'tezile olmasaydı bizim medeniyetimiz olmazdı. Ben böyle inanıyorum. Mu'tezileî anlayışa tepki olarak diğer kelâmî ekoller ortaya çıkmıştır. Ne oldu ama Mu'tezile önce El-Hadis'i boğdu, sonra onlar geldi Mina hadisesi bilirsiniz, sonra biz Mu'tezile'yi yok ettik. Ondan beri de düşünce yok zaten. Düşünce olmayınca da hiçbir meseleyi konuşamayız da çözemeyiz de.

Din meselesini asla siyâsî bir mesele olarak değerlendirmeyin. Siyasetin dışında tutun. Mustafa Bey de söyledi, hukukla çözülebilen bir hadise değildir. Bunların hepsi sonuçtur, siyaset de sonuçtur. Yani devlet de öyle, Westphalia Sözleşmesi'nin çözdüğü problemlere bir bakarsanız, sonraki süreçte devletin hangi hâlden hâle geçtiğini, ondan önce de Avust Barışı var mesela. Batılı süreçleri sağlıklı değerlendirirsek bizim öyle bir sürecimiz yok. Bizde hak yok, ödev var. Bizim felsefemiz bu. Cumhuriyetin ilk yıllarında Zafer takları vardı ya, sosyal bilgiler kitabında, hayat bilgisinde. "Hak yok, ödev var" hâlâ devam ediyor.

Teşekkür ediyoruz.

**Prof. MUSTAFA TEKİN**

**B**en bir ek yapabilir miyim acaba, şimdi biz bir doktora öğrencimizi araştırma yaptırdık, İlahiyatlardaki dinî bilgi ile Medrese adı altında verilen dinî bilgilerin karşılaştırılması. Nasıl bir profil çıkıyor, arkadaş gitti, iki yerlere de örneklemeler yaparak araştırmalar yaptı. Sonuç şu; Medrese adı altındaki yerlerde verilen bilgilerde baktığımız zaman öğrenci neredeyse o bölgenin, o mekânın dışına çok fazla çıkmıyor. O bölgenin dışında nereye giderse gitsin benzer ve birbirlerine uyumlu bilgiler alıyor. Hocanın önünde de okuttuğu aynı kitap var, öğrendiği bilgi de aynı, arkadaşlarla tekrarında da bunu yapıyor. Dolayısıyla kendi arasında uyumsuzluk yok. İlahiyatlardaki bilgiye geldiğimiz zaman ise çocuk Freud da okuyor, Gâzâlî de okuyor, her şeyi okuyor. Orada bir dağınıklık var baktığımız zaman. Şimdi ben buradan bir sonuç çıkarmam gerekirse şunu söylüyorum. İlahiyatların henüz müktesebatı olarak birçok eksikleri var, ama küreselleşmiş bir dünya düşüneceksek bunu mevcut ilahiyattaki bilgiyle devam ettirebiliriz gibi geliyor bana. Yani şimdi sistematize edilmemiş olabilir, ama siz bulunduğunuz coğrafyanın dışına hitap edebilecek durumda değilseniz, o zaman dünyaya bir şey söyleyemezsiniz. Ben öğrencilerime konuşurken sık sık diyorum, bizimki ayrı bir kampüste İlahiyat Fakültesi İstanbul'da, İlahiyatın içerisinde herkes birbiriyle konuşurken inşallah, maşallah, herkes böyle konuşuyor, jargon bu, ama diyorum mesela git Beyoğlu'nda da konuş, Kadıköy'de de konuş, başka yerlerde de konuş. Yani bir karşılaşma olmalı, bir farklılaşma olmalı, yüzleşme olmalı. Bütün bunların hepsi yapılabilmeli diye düşünüyorum.





### Prof. Dr. MEHMET AKGÜL

**S**on bir örnek daha vermek istiyorum. Ahmet Akman Bey'in Hukuk Fakültesi bizim binadaydı. Bizim İlahiyatçılar Hukuk Fakültesini gönderinceye kadar canları çıktı. Gereğeleri ne biliyor musunuz, İlahiyata kötü örnek oluyorlar, bozulacaklar... Hukuk Fakültesini kovduk. Hâlbuki bina kocaman, şimdi de başka bir fakülte veya bir şey gelmesin diye bir şeyler uyduruyorlar. Bölüm odaları, sanat odaları, bilmem ne odaları, başkalarına vermemek için, yahu burası üniversite.

### Doç. Dr. AHMET AKMAN

**H**âlbuki çok güzel bir etkileşime girmiştik hocam, ama olmadı.

### Prof. Dr. İBRAHİM YENEN

**A**nkara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi Din Sosyolojisi Öğretim Üyesiyim. Hocalarıma ve hazırlanmış saygılarımı sunuyorum öncelikle.

Bir soru soracağım, birkaç da kelâm edeceğim, soru daha iyi anlaşılabilir diye.

Her iki hocam da konuşmasının içerisinde İslâmcılıktan bahsettiler. Yani atıf anlamında, İslâmcılar şöyle, İslâmcılar böyle veya anlayış açısından. Sorum aslında temelde şöyle; sizin İslâmcılık tanımınız nedir? Çünkü dışarıdan bize de İslâmcı diyorlar zaten. Yani dışarıdan bakıldığı zaman İlahiyat çatısı altındaki herkes İslâmcı. Yani İlahiyatta çalışan biri olarak İslâmcı tabirini kullandığımızda acaba farklı bir anlam mı yüklüyoruz, farklı bir çağrışımı var mı sizin açınızdan?

Âcizane kendi anlayışım da şöyle, çok kabaca bizim Türk modernleşmesi tecrübesinde İslâmcılık, İslâm ile modernliği telif

etmeye çalışan melez bir din anlayışının bulunduğu yer ve aslında İlahiyat, İmam Hatip, hatta Diyanet bile bu modernlikle dinin nasıl sentezlenip bir modern Müslüman üretilmesi amacıyla ortaya çıkartılmış bir çabanın ürünü diye görüyorum. Bu niye önemli, çünkü Akgül Hocamın dediği çok güzel bir cümle vardı, yani Cumhuriyet modernleşmesinin amacı dini bir kenara itmek değil, çağın, modern hayatın gereklerine uygun bir İslâm üretmektir. Yani ezan bunun için Türkçe okundu, yasaklanmadı. Hatalıydı, din politikaları yanlıştı. Modern bir dünyaya uygun İslâm'ı üretme çabası ve bunun için bu okullar açıldı. Bu anlamda yani sizin İslâmcı derken, İslâmcılığı, İslâm'la modernliği ki, bu arada birkaç parantez açılabilir ama yine şahsî kanaatimi söyleyeyim, yorumumu; İslâm'la modernliği telif etmeye çalışan bütün hareketler, cemaatler, cemiyetler, siyasî faaliyetler hüsrana sonuçlanıyor. Çünkü modernlik ortak kabul etmiyor. Modern olacaksınız ya modern olacaksınız ya olmayacaksınız. Yani Müslüman modernliği kabul etmiyor. Siyasî hareketler açısından da böyledir. Hem modern, hem Müslüman... Çünkü ikisi bir arada yürümüyor ve tekrar söylüyorum yanlış anlaşılmasın, genel çatı anlamında bir İslâmcılık çatısının altında olduğumuzu düşünüyorum. Yani İlahiyat Fakülteleri açısından da öyledir. Şimdi hocamın dediği önemli bir şey, medrese ile fark var ama medresenin şöyle bir avantajı var. Medresenin bir kimliği var, Sünnî Müslüman geleneğine ve istikametine uygun bilgi edineceksin ve ona göre yaşayacaksın. İlahiyatın bu anlamda sağladığı sunduğu kimlikle, biz hocalar olarak modern Müslüman olacağız bu kimliği vermeye çalışıyoruz, ama bu kimliğin tabii alıcısı o anlamda çok fazla yok.

Özür dilerim çok fazla uzattığım için. Dediğim gibi sadece merak ettim, yani siz İslâmcılığı bu anlamda tanımlamaya nasıl yaklaşıyorsunuz?

**Prof. Dr. MEHMET AKGÜL**

Şöyle söyleyeyim, araya kısaca bir izah girmemiz gerekiyor. Osmanlı'nın son dönemindeki Batıcılık, İslâmcılık ve Türkçülük

ile bugün şahsen benim kastettiğim İslâmcılık aynı değil. Bugün Türkiye’de ne milliyetçiler ne solcular ne de dindarlar onların seviyesinde bile değiller. Bu, Cumhuriyetin ilk yıllarındaki radikal reform kesintilerden kaynaklanıyor. Dinin sürekliliğinin biraz kopuşuyla da alakalıdır. Hatta bazı konularda onlar bizden daha ileri düşünüyorlar, onu da ifade edeyim, eserleri ortada. Fakat bizim bugün özellikle Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin siyasî tarihiyle de alakalı, tırnak içinde söylüyorum, Müslümanlar iktidara gelince her şeyi halledecek yanılığının ortaya çıkardığı böyle bir yanılısamadır benim eleştirdiğim hususlar. Yoksa dediğiniz gibi başka mahfillerde biz de İslâmcıyız. Biz de aynı etiketle tanımlıyoruz. Bu anlamda haklısınız, ama şu an bir öz eleştiri mahiyetinde bunu değerlendirelim. Yani iğneyi kendimize, çuvaldızı başkasına batıralım biraz da.

### Prof. Dr. MUSTAFA TEKİN

İslâmcılıkla ilgili tanımda biliyorsunuz İsmail Kara’nın bir tanımını vardır. Bir tanımlama vermek gerekirse orada İslâm’ı modern dünya içerisinde bütüncül bir proje olarak, sosyal, siyasal, ekonomik, böyle bir şey var onun altını çizmemiz gerekirse.

Şimdi düşündüğümüz zaman biz Müslüman insanlarız. Netice itibariyle dünya ile temas kurarken bunu bir kenara atamayız. Bu zihinle bu durumumuzla temas kurmak zorundayız. Belirttiğiniz üzere bu hâl ve durumda bulunmamız, bizi otomatik İslâmcı da yapabilir baktığınız zaman. Yani öyle diye düşünülebilir. Fakat bu İslâmcılık meselesini hocamın da belirttiği gibi Osmanlı’dan bugüne gelen süreçte biraz daha sosyolojik olarak düşünüyorum ben. Yani ortaya koyduğu projeler, deneyimleri, önerileri ve bu çerçevede. Mesela İslâmcılıkla ilgili genel eleştirileri bu mihvalde yapıyorum. Burada temel şeyimiz belki çok da fazla isimlendirmelere takılmadan şöyle söylememiz mümkündür. Modern hayat dedim, şimdi bu postmodernliğe doğru da evrildi. Netice itibariyle dışarıdan gelmiş, bir perspektifi olan, bir paradigması olan bir şey var ve gündelik hayatta bütün ilişki biçimlerini kuruyor. Bilgiyi kuruyor, yani ontolojisi, epistemolojisi, her şeyi kendisini kurmuş. Şimdi biz bunun

içerisinde yeniden kendimizi Müslüman olarak inşa etmek, bu evrende yeniden temas etmek, eşyayla, insanlarla yeniden temas etmek durumundayız. Ama bunu yaparken de İslâmcıların en büyük bugün handikapları şu olmuştur. Bir dinle de sağlıklı ilişki kurmamışlardır, dünya ile de sağlıklı ilişki kurmamışlardır ve önemlisi gerçeklikten kopmuşlardır. Benim gördüğüm şey budur. Kendilerini doğrulamak adına gerçeklikten kopmuşlardır. Bizim buradan kaprissiz bir biçimde dışına çıkarak bunun yeniden bu ilişki biçimlerini Müslümanca nasıl kuracağımızın belki tartışmasını yapmaktır. Bu anlamda Müslümanlıktan tabii ki vazgeçemeyiz. Yani öyle bir durum söz konusu değildir.

### ŞERİFE BOZDAĞ EKER

**H**epinize çok çok teşekkür ediyorum. Sizlerle bizi tanıştırdığı için Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesine de teşekkür ederim. Gurur duydum sizlerle. Ben Hollanda'da yaşayan, kırk küsur senemi Hollanda'da yaşayan biri olarak hep kafa yoruyordum ve diyordum ki; orada dinli-dinsiz, diğer milletlerle hem-hâlikten, dinimiz ayrı, dilimiz ayrı, kültürümüz ayrı, her şeyimiz ayrı, onlarla bir araya gelebiliyoruz, tartışmasız, gürültüsüz ne güzel geçinebiliyorum. Ama kendi ülkeme gelince niye birbirimize böyle ötekileştirilmiş, kamplaştırılmış, kucaklaşamıyorum diye üzülüyordum, buna çok kafa yoruyordum. Bugün anladım ki daha taşlar yerine oturdu, bunlardan vazgeçmemiz gerekiyor. Hint horozu gibi birbirimizi yermek yerine daha sakin, daha anlayışla birbirimizi karşılamamız gerekiyor. Sarıp sarılalım böyle birlikte diyorum, çok teşekkür ediyorum sizlere.

### Doç. Dr. AHMET AKMAN

**B**iz de teşekkür ediyoruz. Sanki soru yerine büyük bir katkı verdiniz.

Konuşmacı hocalarımıza çok teşekkür ediyorum. Belki hani programı kapatmadan, son olarak söylemek istedikleri bir şey varsa söyleyebilirler.

### Prof. Dr. MEHMET AKGÜL

Özel sohbetlerimizde arkadaşlarımızla, ağabeylerimizle, dostlarımızla şöyle biraz daha dibe vurmamız gerekiyor bizim bazı şeyleri öğrenmemiz için. Daha henüz pek çok şeyin farkında değiliz. Düşünce tarihinde büyük krizler yaşandığı zaman, özellikle felsefe tarihinde, "Hakikat nedir?.." sorusu yeniden sorulur. Biz, daha henüz o aşamaya gelemedik gibi geliyor. Derslerimde de hep söylerim, Konya'da keşke beş bin Yahudi, yüz bin Hristiyan yaşıyor olsaydı, daha iyi, daha medenî bir topluluk olurduk. Biz kapalı devre yayın yapıyoruz. Yani kaleci, golcü kendimiziz. Diğer kültürlerle temas, ötekini tanımak, bu kişisel gelişim açısından da zihniyetin, kültürün gelişmesi açısından da son derece önemlidir. Biz şimdi tekil bir format üzerinden çaresizlik yaşıyoruz. Tükenmişlik sendromu diyelim.

### Doç. Dr. AHMET AKMAN

Hocam çok teşekkür ediyoruz, burada toplantımızı sona erdirelim İnşallah. Konuşmacılarımıza teşekkür plâketi ve hediyelerimiz var. Bu kapsamda da TYB Konya Şube Başkanımız Ahmet Köseoğlu'nu sahneye davet ediyorum.

### AHMET KÖSEOĞLU

Bu seçkin, nadide ve özel topluluğa çok teşekkür ediyorum. Birlikte bir fotoğraf mutlaka çektirelim. Eskiler güzel bir söz söylerlerdi ve çok güzel de bir sözdü. Hâlen devam eder, "Efrâdını câmi âğyârını mâni" diye. Türk modernleşmesi ya da Türkiye modernleşmesi bu kadar zamanda ancak böyle anlatılabilirdi. Bence çok güzel özetlediler. Onun için teşekkür ediyorum. Sorular, katkılar çok güzeldi. Biz, bu şehrin popülerlikten, köpürtülmüş gündemden uzak, biz bize böyle güzel programlar yapmaya devam etmek niyazıyla iyi ki geldiniz, hoş geldiniz, hoşça geldiniz, teşekkür ediyorum. Hocamızın biri Karaman'dan, biri İstanbul'dan geldiler. Onlara da çok teşekkür ediyorum.



BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E R

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlediği konferansta Prof. Dr. Mehmet Akgül, Prof. Dr. Mustafa Tekin, Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye modernleşmesini anlattı.

**TYB Konya'da Türkiye'nin  
Modernleşmesi Konuşuldu**

**T**ürkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin Varsa Adres Belli" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin altıncısında bu hafta "Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye Modernleşmesi" konuşuldu Prof. Dr. Mehmet Akgül ve Prof. Dr. Mustafa Tekin'in katılımıyla TYB Konya Şube Başkan Yardımcısı Doç. Dr. Ahmet Akman'ın düzenleyici olduğu panel Tantavi Kültür ve Sanat Merkezi'nde yapıldı.

Prof. Dr. Mehmet Akgül " Dinle ilgili problemleri aynı geçmişte bıraktığımız gibi birinci sınıf zihinler ilahiyat alanına yönlirse onlar çözebilir. Siyasi iktidar dinle ilgili meseleleri çözemez.





Bunlar modernleşme sürecinde geçmişte toplum olarak kaybettiğimiz dini ilimleri, sanatı, felsefeyi özellikle Osmanlı döneminde temsil eden kitlelerdir. Diyanetle ilgili yapılan tartışmalar da var. Bunlar din hizmetlerini veren kitlelerdir, dini düşüncüyü temsil edecek kitleler değildir. Bu yüzden Cumhuriyet Diyanet İşleri Başkanlığını kurmuştur..." dedi.

Prof. Dr. Mustafa Tekin "Türkiye hala bir Eksen tartışması meselesini halledebilmiş, oturabilmiş değil. Biz hep özdeşleştirdiğimiz



bir şeyi merkeze aldık, teknoloji hep bizi büyüledi, bir şeyler geliştirdi ama batı dünyası bütün bunları inşa ederken, strateji geliştirirken sosyal bilimler artık bir nokta modernliğe geçtikten sonra onun belirleyicisi çerçevesini, perspektifini göstericisi haline geldi. Şimdi biz bütün bunların velinimetlerinden hem faydalanmak, geleceğe dair projeksiyon geliştirmek hem de önümüzde bütün bu birikimleri ve özellikle din ile ilgili de mevcut olan muhteşemâtımızı geleceğe projeksiyonda değerlendirebilmek anlamında sosyal bilimlerle ciddi bir temas kurmamız gerekiyor...” dedi.

Program sonunda katılım belgelerini TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, TYB Konya Şube Başkan Yardımcısı Ahmet Çaycı ve Prof. Dr. Kemal Kahramanoğlu takdim etti.







Cumhuriyet'in 100. Yılında

TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYESİ  
MODERN TARİHİMİZ  
TÜRK ROMANI  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ

TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI

Cumhuriyetin  
100. Yılı

TÜRK MİMARİSİ  
VE PLANLAMASI



Prof. Dr.  
Ahmet Alkan

Prof. Dr.  
Çağlar Meşhur

M. Feyza Yazar

Düzenleyen:  
Mihrimah Şenalp

21 Ekim

14.00

Tantavi  
KSM

TYB Konya Şubesi

Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

CANLI  
YAYIN

Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

Türkiye Yazarlar Birliği  
Konya Şubesi

2023



## Y. Mim. MİHRİMAH ŞENALP

*Sunucu*

**D**eğerli katılımcılar öncelikle hoş geldiniz. Bugün Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlemiş olduğu panel kapsamında Cumhuriyetin 100. Yılında Mimarlık ve Planlama süreci tartışılacaktır. Öncelikle konuşmacılarımızı sahneye davet etmek isterim. Prof. Dr. Ahmet Alkan, Prof. Dr. Mehmet Çağlar Meşhur, Yüksek Mimar Mümine Feyza Yarar.

Prof. Dr. Ahmet Alkan hakkında kısaca bahsetmek isteriz.

1954 Konya / Ahırlı doğumlu. Yüksek Mimar ve Kent Plancısı. Bilim (Prof. Dr.) ve siyaset (Milletvekili) insanı. Aynı zamanda, mimari proje üretmeyi hayatının anlamı olarak görüp her dönemde çizen ve fırsat buldukça da inşa eden bir meslek adamı.

1978 yılında başladığı akademik hayatında çok sayıda bildiri, makale, kitap, yayınladı. Ulusal ve Uluslararası Seminer ve konferanslara katıldı. Ulusal ve uluslararası sempozyum, panel ve kongreler düzenledi. Uluslararası Mimarlık Kongresini (ICONARCH) alanında düzenli ve sürekli yapılan kongrelerden biri olarak kurumsallaştırdı. Yayına hazırladığı dergi ile (ICONARP) kuruluşuna öncülük ettiği ve kurucu dekanlığını yaptığı (2012-2018) Selçuk Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ni kurumsal kimliğe kavuşturmak hayatının anlamlı amaçları arasında yer almıştır.

TBMM çatısı altında Bayındırlık, Turizm ve Ulaştırma, Adalet ve KİT komisyonlarında görev yaptı. HABİTAT 96'da ülkemizi temsil etti ve Parlamenterler Grubunun iki komisyonundan



biri olan “Sürdürülebilir Yerleşmeler” komitesinin başkanlığını yaptı.

Bilim dünyasına çok sayıda makale, bildiri ve sekiz adet kitapla katkıda bulunmakla beraber; hayal kurmayı, mimar kimliğini besleyen en verimli kaynak olarak gören Alkan, şiir ve edebiyatla da meşgul olmaktan geri durmamış; bir adet anı-roman, Türkçe ve İngilizce olarak iki adet anı/biyografi ve iki adet şiir kitabı ile bu alana da katkı vermeye çalışmıştır.

Farklı bilim dallarında yetiştirdiği binlerce meslek insanını hayatının amacı ve gurur kaynağı olarak gören Alkan, birikimlerini ve yaşadıklarını kayda geçirmeyi de kalan ömrünün toplumsal ve bilimsel sorumluluğu olarak görmektedir.

Şimdi de Cumhuriyetin 100. Yılında Türkiye'nin Planlama Deneyimi başlıklı konuşmasını yapmak üzere sözü kendisine bırakıyoruz.



## CUMHURİYETİN 100. YILINDA TÜRKİYE'NİN PLANLAMA DENEYİMİ

Prof. Dr. Ahmet ALKAN

*\*KTÜN Mimarlık ve Tasarım Fakültesi emekli öğretim üyesi*

Saygıdeğer konuklar, hepiniz hoş geldiniz. Öncelikle zikretmeden geçemiyorum; Filistin'de yaşanan dram için ne yazık ki elimizle düzeltme imkânını yüz yıldır bulamadık. Dilimizle konuşuyoruz, söylüyoruz ve kalben de buğz ediyoruz. Buğz etmeye devam edelim ve orada şehit olan din kardeşlerimiz için bireysel olarak, Fatiha göndermekten başka, şimdilik yapabileceğimiz bir şey ne yazık ki yok. Ümit ediyorum ve diliyorum ki, en kısa zamanda akan kan durur. İnsanlar, insan olduklarını hatırlarlar!



2023 Cumhuriyetimizin 100. kuruluş yıldönümü. Mimarlık ve Planlama disiplini itibariyle de sanayi devrimi sonrası gelişen modernist kuramın geçirdiği deneyimin de yüzüncü yılı denilebilir; Kentleşme deneyimi. Biz bu sürece Avrupa'dan yaklaşık 100-150 geç girdik. Cumhuriyetten sonra bu gecikmeyi kapatmaya başladık. Fakat önemli zorluklarımız var. Sanayileşme sürecine gecikmeli girmenin yansımalarını dikkate alarak yapılacak bir değerlendirme, bu panelin sınırlarını çok aşan büyüklükte. Onun için öncelikle konuşmanın eksik kalacağını ifade etmek istiyorum ya da yetersiz açıklamalar olacağını! Olabildiği kadar özet bir şekilde konuyu birkaç resimle destekleyerek arz etmeye çalışacağım.

*"1919 senesi Mayıs'ının 19'uncu günü Samsun'a çıktım. Vaziyet ve manzara-i umumiye: Osmanlı Devleti'nin dahil olduğu grup, Harb-i Umumide mağlup olmuş, Osmanlı ordusu her*

*tarafтан zedelenmiş, şeraiti ağır bir mütarekenâme imzalanmış. Büyük Harbin uzun seneleri zarfında, millet yorgun ve fakir bir halde...” (Mustafa Kemal Atatürk - Nutuk)*

Mustafa Kemal Atatürk, Nutuk'una böyle başlıyor. Bu bir paragraf Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda Türkiye'nin durumunu özetliyor (resim. 1-2.). Bu bizim mimarlık ve şehirleşme serüvenine nereden başladığımızı gösteren bir ifade olarak çok çarpıcı ve anlamlıdır. Bu çerçevede baktığımız zaman konuyu dört aşamada değerlendiriyorum.

*Resim. 1. 20.  
yy. başında  
Anadolu'nun  
ortasında  
Selçuklu başkenti  
Konya'dan bir  
görünüş. (Face;  
eski Konya  
fotoğrafları  
sitesinden).*



*Resim. 2.  
Cumhuriyet  
Türkiye'sinin  
başkenti  
Ankara'nın yüz yıl  
öncesi. (Face; eski  
Ankara fotoğrafları  
sitesinden).*





Birinci dönem, 1923-1950 arası. Bu zaman aralığına *“Kuruluş Dönemi”* diyorum. Bizim için modern öncesi. Modern tabirini sadece mimarlık için kullanmıyorum. Modernizm, sanayi devrimi ile ortaya çıkan ve bütün hayatı kapsayan yeni bir yaşam biçiminin adıdır. Mimarlık ve planlamaya dolayısı ile şehirleşmeye yansımaları da modernist kuram olarak bizim literatürümüze geçmiştir. Bu dönemi Avrupa 1800’lerden itibaren yoğun bir şekilde yaşamaya başlamış, 1870’lerden sonra da *“mekân ve kent probleminin çözümüne”* yönelik olarak, disiplinin önemli isimleri tarafından, çok önemli kuramsal ve pratik çalışmalar yapılmıştır. Ülkemizde ise, kararlı ve kapsamlı bir şekilde sanayi tesislerinin yapımı Cumhuriyet sonrasında rastlar. (Resim. 3-4).



Resim. 3. Cumhuriyetin ilk sanayii tesislerinden Alpulu Şeker Fabrikası -1926



Resim. 4.  
Kayseri Bez  
Fabrikası.  
1935



Sanayileşmenin toplumsal ve mekânsal yapı üzerinde ortaya çıkardığı sorunların açığa çıkması, 1950'lerden sonraya sarkmıştır. Onun için ikinci aşama; *"modern dönem"* ya da modernist programın hayata hâkim olduğu, 1950-1980 arasını ifade ediyor. *Üçüncü aşama 1980- 2000 arasında*, kalkınmada yeni bir aşamaya geldiğimiz, dolayısıyla Avrupa'nın yine bizden yaklaşık 50 yıl önce geçtiği, *"modernist kurama alternatif arayışları"* olarak *"post modern dönem"* olarak adlandırılan aşamanın, bize yansıdığı dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Dördüncü aşama, 2000 sonrası dünya ile bütünleşerek yaşadığımız, mimarlık ve planlama konusunda *"yeni arayışlar"* dönemidir.

1960'lardan sonra başlayan, modernizme alternatif kuram ve yeni planlama yöntemi arayışlarından beklenen sonucun alınmaması, planlama disiplini yeni arayışlara yönlendirmiştir. Sorunumuz da burada düğümlenmektedir. Çünkü planlamayı, mekânı ve dolayısıyla bütün toplumsal hayatı derinden etkileyen ve şu anda belirleyici konumda olan, *-buna bağımsız değişken diyoruz-* teknolojik gelişmelerin hızı öylesine artmış öylesine yükselmiştir ki ne felsefe, yani kuramsal seviyede düşünce, *hızımızı buna yetiştirebiliyoruz ne de mekânsal değişimin* uyumunu sağlayabiliyoruz.

1923'le sanayileşmenin hız kazandığını ifade ettim. Bu dönemi yani yakın tarihimizi yeterince ve bilimsel zeminlerde tartışmadık. Onun içindir ki ne yakın tarihimiz ne de uzak tarihimiz, bir uzlaşma hâlinde geleceğe ışık tutacak nitelikte, yazılabilmiş değildir. Bunun toplumsal hayatımıza olumsuz yansımalarını yaşıyoruz ve bir süre daha yaşamaya devam edeceğiz. Ama en azından yakın tarihimizi doğru bilir ve nereden başlayıp nereye geldiğimizi *yorumlayabilirsek*, sorunun çözümüne daha rasyonel katkılar sağlayabiliriz.

Türkiye, kentleşme deneyimine buradan başladı. Cumhuriyeti kuran kadro, Avrupa'da 1800'lerden itibaren başlayan endüstrileşmeye hız verdi. Ancak bu gelişmelerin tarihselliğini ihmal etmemeliyiz. Hiçbir toplumsal olay, bıçakla kesilir gibi bir yerde bitip bir yerde başlamaz. Cumhuriyet deneyimi de Osmanlı'nın yaşadıklarının ve yıkılışından edindiğimiz tecrübeden yararlandı. Bu mekânda, sanayide ve toplumsal planda böyle olmuştur. Kurtuluş Savaşı'nın bitmesiyle Cumhuriyet

sanayileşmeye yönelmiştir. Bunun doğal olarak mekânda ilk izlerini de sanayi yapılarında buluyoruz.

Nitekim Alpullu Şeker Fabrikası 1926'da Kayseri Bez Fabrikası 1935'te hizmete açılır. Sümerbank, Etibank kuruluşlarını biliyorsunuz. **KİT adını verdiğimiz**, yetersiz sermaye birikimi sebebiyle, devletin doğrudan kalkınmaya ve kentleşmeye müdahil olduğu günlerdir bu dönemler.

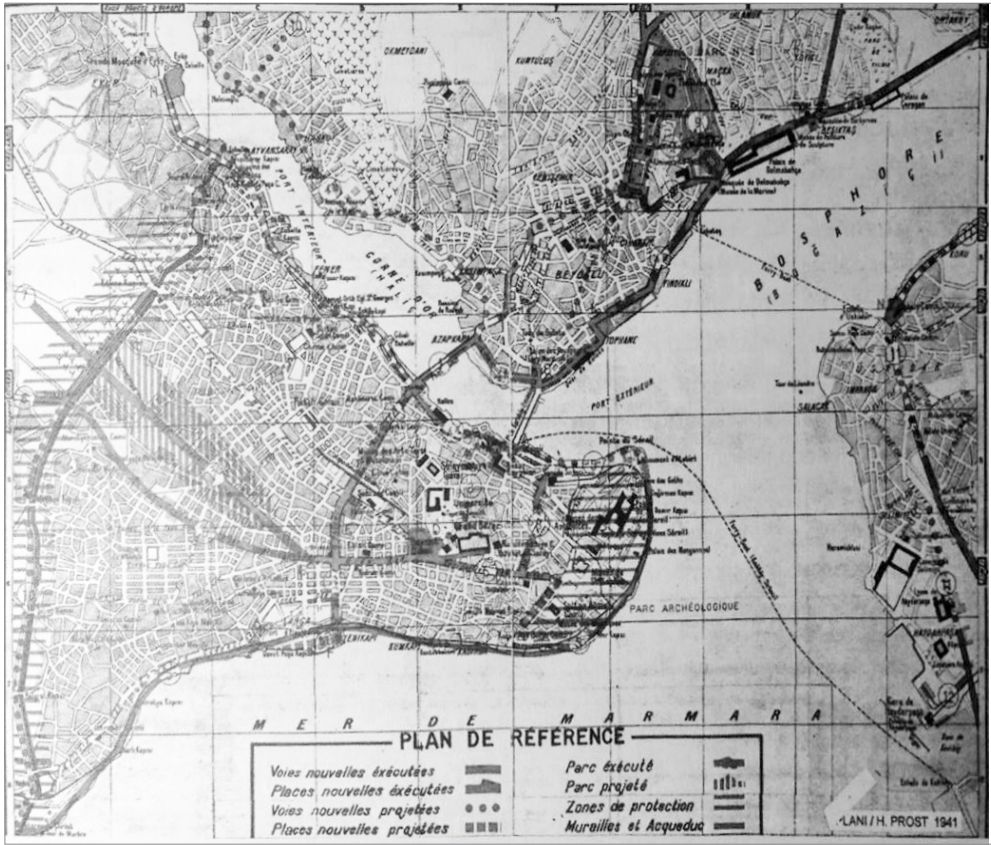
Bunun mekânsal yansımaları ilk olarak sanayi sektöründe **görüyoruz**.

Konut yapılarında ilk önemli adım İstanbul Harikzedegân kat evlerinde görülür (resim. 5). **İstanbul bizim lokomotif kentimiz**. Osmanlı döneminde de Cumhuriyet döneminde de bugün de böyledir. Aslında oraya gerektiğinden çok daha fazla yüklenmiş, gerektiğinden çok daha fazla misyon izafe ettik ve nüfus yığdık. Bunun sıkıntıları yaşıyoruz ve uzun süre de yaşayacağız. Bu bir tarihsel hata idi. Sürecin başlangıcında, Tayyare Apartmanları da dediğimiz bu yapılarla, ilk yükselmeleri görüyoruz. Mimarlık tarihi içerisinde önemli yeri olan ve I. Ulusal / Neoklasik dönemin önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen yapı, Mimar Kemaleddin Bey tarafından 1922 yılında tasarlanmıştır. Bugün de otel olarak kullanılan bir binadır. İlk betonarme ve toplu konut projesi olarak mimarlık tarihine geçmiştir.



Resim. 6. 20.yy başında İstanbul'da yapılan Harikzedegân Kat Evleri veya Tayyare Apartmanı. (A. Alkan arşivi).

Buna benzer birkaç resim göstereceğim. Avrupa modernist dönemi yaşarken biz neden neoklasik dönemi yaşıyoruz sorusuna birlikte cevap aramak üzere! Cumhuriyet'ten sonra başlayan bir planlama hamlesinin olduğunu görüyoruz. Bu aşamada, Almanya'dan kaçan ya da ayrılmak zorunda kalan, Yahudi kökenli bilim insanlarının bütün bilim dallarında Türkiye'ye çok önemli katkıları olmuştur. Bunlardan bir tanesi, Fransız Henri Prost, 1937 yılında İstanbul için bir milyon nüfuslu bir plan yapmıştır; dönemin yönetimi ve Atatürk'ün daveti üzerine. Burada önemli bir karar vardır. Henri Prost, Dolmabahçe sahillerine durup Tarihi Yarımada'ya, eski İstanbul'a bakar ve der ki; "*Eski İstanbul'da, yarımada +40 rakımının üzerinde bina yapmayınız...*" (Resim. 6).



Resim. 6. Yabancı Mimarlardan Fransız Henri Prost, yaklaşık 1.000.000 nüfuslu İstanbul için nazım plan hazırlar.

Bu karara uzun yıllar sadık kalınır. Örneğin, İstanbul Üniversitesi'nin Veteriner Fakültesi binalarından biri, 1950'lerde 40 rakımın üzerine çıkar. Fakat dönemin Başbakanı Menderes, o binayı yıktırır ve +40 rakımının altına indirir. Tarihî İstanbul yarımadasını korumamızı sağlayan bu çok önemli, temel karar, Henri Prost tarafından 1937 planıyla verilmiş olur. Aynı dönemde, hatta daha önce, Ankara ve İzmir planları yapılmıştır (Resim. 7). Cumhuriyet'le beraber Türkiye'de imar planı fikrinin, kent planlama fikrinin gerçekleştiğini, Türkiye'ye girdiğini görüyoruz. Bunların ayrıntılarına girecek zamanımız ne yazık ki yok şu anda.



Resim107. Cumhuriyetin ilk yıllarında (1928) Herman Jansen tarafından yapılan Ankara planı,



Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren (1924-25) Lörcher'in Ankara planı, İzmir Planı (1924) ile başlayan Şehir planlama çalışmalarının önemli adımı olan ve Hermann Jansen tarafından (1928) yapılan Ankara imar planı; kentleşmenin başladığını ve ülkenin gelecekte karşı karşıya kalacağı büyük sorunu gören Atatürk'ün, talimatı ile yapılmış sınırlı yarışma ile elde edilen bir plandır.

Kuruluş dönemi planlama fikri, Cumhuriyetle gelişen yeni düşünsel ortamın ve dışarıdan gelen plancıların etkisi ve kentleşmenin hız kazanmasıyla yeni arayışlar başlamıştır. Geçmişin değerlerini ve motiflerini kullanarak, yeni bir mimarlık ürünü ortaya çıkarmaya yönelik bu akım, I. Millî Mimari ya da Neoklasik Mimari olarak adlandırılır. Bu alanda mimarlık tarihimizin önemli isimleri; Mimar Kemalettin, Mimar Vedat Tek, Mimar Muzaffer ve benzeri isimler tarafından önemli eserler vücuda getirilir (resim. 8).



Resim. 8. İkinci TBMM Binası (Halk Fırkası Kulübü) 1924 Ulus- Ankara Mimari tasarımı: Vedat Tek. Neoklasik üslûbun yansımaları... (ABB Veb sayfasından).

Yerli mimarlarımızın yanı sıra ara kesitte, yani neoklasikle modern arasında bir yerlerde, yabancı mimarlar tarafından yapılan yapılara, eserlere şahit oluyoruz (resim. 9).



Bu dönemin yabancı mimarların Türkiye'ye davet edilmesinin getirdiği önemli bir kırılma ânı vardır ve o kırılma ânında Ernst Egli'yi görürüz. Ernst Egli, Sanayi-i Nefise mektebinin başına geçer ve Türkiye'de Modernizm'in/Modern mimarlığı bir anlamda eğitimle başlatır. Modernist anlayış, Türk mimarisine, bir bakıma, Ernst Egli ile girmiştir. Aynı anlayışın İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Holzmeister tarafından kent düzleminde, kent planlaması düzleminde başlatıldığını şahit oluruz. Bu sayede Türkiye'nin ilk şehir plancıları olarak kabul edebileceğimiz Kemal Ahmet Aru ve onun öğrencileri konumunda olan Hande Suher, Gündüz Özdeş, vb. isimlerin yetişmelerini sağlayan bir ekol ortaya çıkar. Böylece 1940'lı yıllardan sonra Türkiye'de kurumsal anlamda ve eğitim düzleminde Modernist Kuram yer ve uygulama alanı bulmaya başlar.



*Resim. 9. Ziraat Bankası 1926- 1929 Ullus- Ankara Mimari tasarım: Giulio Mongeri. Birinci dönemin Türkiye mimarlığına ve planlamasına katkı veren yabancı mimarların önemli eserlerindedir. (ABB Veb sayfasından).*

Bu arada kamuda birtakım gelişmeler olur. Genç Türkiye Cumhuriyeti'nde finansman sorunu önemlidir. Kentleşmenin finansmanı için İLBANK / Belediyeler Bankası kurulur ve bu dönem aynı zamanda kentlerde konut açığının hissedilmeye başladığı zaman dilimi olur.



*Resim. 10. Ankara Palas (Vakıf Oteli) 1924-1927. Mimar Vedat Tek ve Kemaleddin Bey. (ABB Veb sayfasından).*

Kentleşmenin hissedilmeye başlandığı dönem, aynı zamanda çözüm arayışlarını da başlatmıştır. Kemaleddin Bey'in ilk göçlerle başlayan ve açığa çıkan konut ihtiyacını karşılamak üzere yaptığı tasarımlardan bir tanesi, Ankara Vakıf Apartmanlarıdır (resim. 11).



*Resim. 11. İkinci Vakıf Apartmanları (1928- 30). Ulus- Ankara. Mimari tasarım: Mimar Kemaleddin Bey (ABB Veb sayfasından).*

Cumhuriyetin ilk yıllarında, sanayi ve altyapı yatırımlarında olduğu gibi, kentsel mekân üretimine de kamu yatırımları öncülük etmiştir. Yabancı mimarların, Neoklasik ile Modern arasında bir tür kararsızlık ya da “*arafta mimari*” diyorum, bir geçiş dönemini ifade eden, özellikle kamu binalarında, eserlerini gözlüyoruz. Bu yapıların tipik örneklerinden biri olarak, günümüzde de kullanılmaya devam edilen, Clemens Holzmeister’in Genel Kurmay Başkanlığı binasını gösterebiliriz.



Resim. 12. Genel Kurmay Başkanlığı (1929-1930). Clemens Holzmeister. (ABB Veb sayfasından).

Anadolu’da 1922’ye kadar; 1820 Mora isyanlarıyla başlayıp yüz yıl kesintisiz devam eden savaşlar sebebiyle, neredeyse erkek nüfusu kalmamıştır. Genç nüfus kalmamıştır. Dolayısıyla nüfus artış hızı çok

aşğılara inmiştir, üretim yapılamaz hâle gelmiştir. Ekilebilir arazilerin sadece %10’u ekilebilir hâldedir ki bu bir faciadır. O yüzden sanayileşme hamlesine, sanayileşme faaliyetlerinin başlamış olmasına rağmen 1923 ile 1950 arasında kitlesel anlamda kırdan kente göç olayları yaşanmamıştır. Bu sayede birinci dönem ya da kuruluş dönemi dediğim, modern öncesi dönemde şehirleşme, dengeli bir şekilde ve sorun olmadan gelişir. Büyük

kentlerimiz için kuruluş dönemi; mekânsal olarak, “*sorunsuz bir aşamayı ifade der*” demek mümkündür.

Aradan geçen otuz yıla yakın süre içinde, nüfus birikimi gerçekleşmiş ve sanayileşmenin giderek artması, özellikle traktörün tarım hayatına yoğun bir şekilde girmesiyle göç olayları, 1950’den sonra kitleselmeye başlamıştır. Bizim burada, iki temel yanlış ya da yetersizlik diyelim, eksiğimiz olmuştur. Birincisi ve önemlisi, kırdan kente göçü kontrol etmek anlamında, sanayileşme ve traktör dengesini ya da tarımda mekanizasyon dengesini kuramamış olmamızdır. Mübeccel Kıray’ın ifadesine göre 1950’li yıllarda, tarımsal alana giren bir traktör on kişiyi işsiz bırakmaktadır. Bağımlılık oranı, o yıllar için sekiz civarındadır. Yani bir çalışan sekiz kişiyi beslemektedir. Bu, bir traktörün tarıma katılmasının seksen kişilik bir kırsal nüfusu açığa çıkarması demektir. 1945 ile 1969 arasında sadece traktörün açığa çıkardığı göçen nüfus altı milyon civarındadır. Bu, toplam nüfusun 1945 itibariyle üçte birine (%33’üne), denk düşmektedir. Bizim, o dönem itibariyle, göremediğimiz birinci husustur; “*sanayileşme ve göç dengesini kuramamak.*” Tarımsal mekanizasyona, sanayileşmeden önce gereğinden daha yüksek ağırlık vermek!

İkinci yanlısımız, bu göçün hangi bölgelere yönlendirileceği, nerede iskân edileceği, en önemlisi nerede istihdam edileceği konularında hiçbir hazırlığın olmayışıdır. Bu hünersiz insanlar için gerekli altyapıların, üst yapıların nasıl kurulacağı konusunda herhangi bir çalışmanın, ciddi bir faaliyetin geliştirilememiş olmasıdır. Bunun sonucu 1950 ile 1970 arasında İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerimiz inanılmaz göçler almış ve tamamıyla gecekondu dediğimiz hadiseye teslim olmuştur. 1940’larla beraber bir tepki ya da toplumsal değişimin, gelişimin yansıması olarak mimaride de mekân planlamasında da yeni bir akımın açığa çıktığını görüyoruz. Bu döneme de İkinci Millî Mimari dönemi diyoruz. Çok uzun ve etkin olduğunu söyleyemiyorum. Benim hafızamda yer eden birinci seviyede isim Sedat Hakkı Eldem’dir bu konuda. Kendine özgü bir üslubu ve yine kısmen de olsa geçmişin motiflerine yaslanarak, geniş saçaklar, kırma çatılar, geleneksele öyküden doluluk boşluk oranları, cumbalar vb. ile özellikle de Boğaziçi’nde yaptığı yalılar konusunda yer etmiştir benim hafızam-



da. Bunların yanında İstanbul Fen Edebiyat Fakültesi (1942-44) II. Ulusal döneminin tipik yapılarındandır. Mimar Sedat Hakkı Eldemin de ilk akla gelen yapılarından olan eser, çok konuşulmasa da modernizmin ayak seslerinden biri olarak da değerlendirilebilir (Resim.13).



*Resim13. İstanbul Fen Edebiyat Fakültesi (1942-44) Beyazıt- İstanbul. (İBB Veb sayfasından).*

Aynı anda dünya, Modern dönemi tamamlamış 1950'lerden itibaren, modernizme alternatif arayışlarına başlamıştır. Çünkü sanayileşmenin zirve noktasına dünya, yüzyılın başında ulaşmıştır. Ortaya çıkan üretim fazlasının ve petrolün sürüklediği kavgaya, bugün de devam etmektedir. Bana göre Birinci Dünya Savaşı bitmemiştir; İkinci Dünya Savaşı da onu takip eden Soğuk Savaş dönemleri de bugün yaşadığımız vekalet savaşları da Birinci Dünya savaşı ve sanayileşmenin, sanayi yönetimin dengesiz ve kontrolsüz ortaya çıkmasının, sonucu olarak başlayan kavganın devamıdır. Paylaşım kavgasıdır! pazar kavgasıdır! İkinci dünya savaşı yıllarında hissedilmeye başlayan konut sorununun çözümüne yönelik; Devlet Mahallesi, Subay Evleri, Amele Evleri vb. meslek gruplarının veya devrin ünlülerinin isimleriyle anılan toplu konut uygulamaları başlar. Saraçoğlu Mahallesi (1945-46).



Başkentte bu arayışların sonucu ortaya çıkan önemli projelerden biridir (Resim.14). Artık devlet konut sorunun farkındadır ve bu sorunu çözmek için arayışlara geçmiş durumdadır.



Resim.14. Saraçoğlu Mahallesi. Ankara. Tasarım: Paul Bonatz. (ABB Veb sayfasından).

1950-1980 dönemine “*modernist dönem*” diyebiliriz. Modernizmin sorunu paralize ederek; tek tek parçaları, fenomenleri ele alarak çözme anlayışının, mekâna yansıdığı dönem. Dönemin çarpıcı ve en önemli gelişmesi, çok partili hayata geçiş ve halkın iradesi ile Cumhuriyeti kuran partinin iktidardan uzaklaştırılıp, yeni bir iktidarın kurulmuş olmasıdır. Türkiye'nin yeni bir aşamaya, yeni bir yönetim anlayışına kavuşmuş olmasıdır. Getirdiği ekonomide dışı açılma olgusu ile çok tartışılması ve yeniden değerlendirilmesi gereken dönemlerden biridir 1950-60 aralığı. Gerek siyasî anlamda gerekse ekonomik kararlar anlamında tartışılması ve “*biz nerede yanlış yaptık*” sorusunu kendimize sormamız gereken dönemlerden biridir. O zeminin önemli kilometre taşlarından biridir 1950.

Biraz önce sözünü ettiğim tarımda mekanizasyon olayı, 1950 sonrasında hız kazanmıştır. Kırdan kente büyük göçler başlamış, gecekondulaşma olayı ve kentsel altyapı üst yapı sorunlarının arttığı dönem olmuştur. Artan kentsel sorunlara çözüm arayışları sonucu, 1957 yılında 6785 Sayılı İmar Kanunu çıkarılmıştır. Bu yasa, Türkiye'deki kentleşme deneyiminin gelişmesi bakımından önemli bir adımdır. 1958'de İmar İskân Bakanlığı kurulmuş,

1966 yılında da 775 Sayılı Gecekondu Kanunu ve 1969'da 1163 sayılı Kooperatifler Kanunu çıkarılmıştır.

Bu kanun üzerinde durmalıyız. Çünkü Türkiye'de bir dönem, ucuz ve halk-devlet iş birliği ile (*burada devlet kavramının içerisinde mahalli idareleri ve merkezî otoriteyi koyuyorum*) çok başarılı bir konut üretimi dönemi geçirdik. Özellikle benim yaşımıdaki arkadaşlarımızın itiraz edeceklerini hissediyorum. Çok yanlışlıklar yapıldı diyecekler. Evet, çok yanlış uygulamalar oldu. Bu yanlışlıklara rağmen Kooperatif uygulamalarını, merkezî otorite, mahallî idareler, yatırımcı ve halkın iş birliği ile konut üretim modeli olarak görüyorum.

Bu uygulamadan, "*şu okullar olmasaydı Millî Eğitim Bakanlığını ne güzel idare ederdim*" diyen, zamanın bakanının yaklaşımı ile vazgeçildiğini düşünüyorum. Fakat sorun sadece bu değil belki de gerekçeydi sadece. "*Bu kooperatiflerde çok yolsuzluklar oluyor, öyle ise biz bu modeli terk edelim*" değil tabii! Arka planda kapitalizmin yaygınlaşması ve dayatması vardır. Onun için de giderek Türkiye'de konut edinme zorlaşmıştır. Özellikle alt tabaka için söylüyorum, dar gelirli, alt sınıf, orta sınıfın alt tabakaları için söylüyorum; konut edinmek zor (*neredeyse imkânsız*) hâle gelmiştir. Bu modeli, hatalarını yanlışlarını değiştirerek, düzelterek ve bir tür sosyal sorumluluk projesi haline getirerek uygulamaya devam edebilsaydık, bugün yaşadığımız konut anlamında birçok sorunu yaşamıyor olabilirdik.

Hızlı kentleşme, kalkınma ve sermaye birikimine paralel olarak özellikle büyük şehirlerde, kültürel tesislerin (sosyal altyapı) yapımı da hız kazanır. Sosyo-kültürel tesisler toplumda total kaliteyi tanımlayan önemli kriterlerdendir. Bu yapılar aynı zamanda mimaride modernizmin ilk yansımaları olarak karşımıza çıkar.

Bu aşamaya da yine kamu yapıları öncülük eder. Tipik örneklerden biri Atatürk Kültür Merkezidir. 1970'li yıllarda başlayan birinci yapı, 2000'li yıllarda yenilenmiştir. Projenin ilginç bir yanı, ilk projenin Mimar Hayati Tabanlıoğlu, ikinci projenin ise, oğlu Murat Tabanlıoğlu tarafından tasarlanmış olmasıdır (resim. 15-16).



Resim. 15. İstanbul/Taksim. Atatürk Kültür Merkezi.



Resim. 16. Atatürk Kültür Merkezi, yeni yapı. 2023. (Resimler: A. Alkan arşivi)

İstanbul-Taksim (Etap) The Marmara oteli; aynı dönemde İstanbul'da, uluslararası hareketliliğe paralel olarak otel yapımı da hız kazanır. Bu ve çağdaş otel yapıları, aynı zamanda İstanbul'un «yüksek yapılarla» tanışmasının da başlangıcıdır (resim.17).

Yapılar yükselmeye devam ediyor! Fakat sadece yükselmekle kalmıyor. 1950 ile başlayan kitlesel göç devam ediyor. Hatta yönetenler tarafından teşvik ediliyor. On yıllar boyunca tedbir alınmayan ve önlenemeyen göçlerin sonucu İstanbul bu hale geldi (resim. 18-19).

Hızlı kentleşme ve nüfus artışının İstanbul'da mekâna yansımaları; Betonlaşma, doğal yapının kaybı, toplumsal gerilim ve huzursuzluklar olmuştur. Avrupa yakası, Galata Kulesi ve civarından görüntüler, tahribatın boyutlarını açığa çıkarmaktadır. Önümüzdeki on yıllar, yeni göçen ve artan nüfusun yerleşmesi

kadar, mevcut kentlerin iyileştirilmesi için yorulacağımız zamanlar olacaktır. 2000'lere geldiğimiz zaman İstanbul betonlaşmış, taşlaşmış ve milyonlarca insanın yığıldığı bir büyük Megapol, hatta bir konürbasyon merkezi hâline gelmiş oldu.

1980, Türkiye'nin siyasî ve ekonomik işletim sistemlerinin değişmesi anlamında bir kırılma noktasıdır. Burada iki olayı birlikte değerlendirmek lazımdır. Birincisi 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi, ikincisi 24 Ocak 1980 kararlarıdır.



*Resim. 17. İstanbul-Taksim Etap (The Marmara oteli). İstanbul "gökdelen" kavramı ile tanışıyor.*



*Resim. 18. İstanbul-Galata kulesi ve civarı*





Resim. 19 Boğaziçi'nde hızlı kentleşmenin sonuçları. (Resimler; A. Alkan arşivi).

Türkiye 1950 ile 1980 arasında uyguladığı Karma Ekonomi dediğimiz ya da İthal İkameci Ekonomi modelini terk ederek, liberal ekonomi diyebileceğimiz, serbest rekabete dayanan bir ekonomi yönetimi anlayışının hâkim olduğu döneme girmiştir. Bunlar doğal olarak mimariye de yansyacaktı, kent planlamasına da yansyacaktı; yansdı. Bu yeni dönemde yapılan düzenlemeleri de üç başlıkta toplayabiliriz.

Birincisi: Kent ve Kentleşme Hukukunun Yeniden Düzenlenmesi. Bu konu Çağlar Meşhur hocamın çok iyi bildiği ve zannediyorum önerilerinin de olacağı bir alandır ama şu kadarını söyleyeyim; kentleri planlama yetkisinin illere, yani belediye sınırları dışında valiliklere, belediye sınırları içinde belediyelere bırakılmış olması, devrim niteliğinde bir karardır ve kentlerimizimizin gelişme hızını ve biçimini önemli ölçüde etkilemiştir. Burada da diyeceksiniz ki, *"hocam şehri ne hâllere getirdik!"* Evet, çünkü çok yanlış kullandık. Hâlâ da devam ediyoruz ama bu verilen kararın yanlış olduğu anlamına gelmez.

İkincisi sürdürülebilir Finansman Kaynaklarının Geliştirilmesidir. Bu amaçla TOKİ (Toplu Konut ve Kamu Ortaklığı İdaresi) kuruldu. Kuruluş aşamasında TOKİ bir müteahhit



firma, konut üreten ve konut satan bir kuruluş olarak düşünülmedi. Biraz evvel belirttiğim merkezi otorite, mahalli idareler ve halkın iş birliği ile yürütülen, konut üretimine finansman desteği veren ve kontrol, denetim yapan bir kurumdu. Başlangıçta böyle uygulandı. Bence de doğrusu buydu.

Üçüncüsü mekân üretim sürecinin yeniden tanımlanması. Plan yapma uygulama yetkisinin yerele devredilmesi ile yöresel yatırımcıların devreye girmesini, her bölgenin yaptığı yatırımın ve ürettiği katma değer o bölge içinde kalmasını sağlayan, aynı zamanda ekonomik anlamda önemli bir adım atılmıştı. Bunun temel yansıması, gelir dağılımındaki farklılıkları minimize eden, orta sınıfa ve alt sınıfa gelir aktarımı imkânı veren bir politika-nın geliştirilmesiydi. Aynı zamanda bu karar sayesinde herkesin kendi arazisine sahip çıkma ve planlama kararlarına katılabilmek imkânını getirilmişti. Planlamada üzerinde çok durduğumuz katılımcılık kavramı, 1980'lerde ortaya konulan politikalarla bir miktar da olsa hayata geçer gibi olmuştu. Ama bugün üzülererek ifade edeyim, çok sayıda kurum, plan yapma ve uygulama yetkisine sahiptir. Bu, şehirlerin rastgele, keyfi, plansız gelişmesini ve mesleğimiz açısından üzücü olanını söyleyeyim; mimar ve şehir plancılığı mesleğinin süreçten dışlanmasını getirmiştir. Halkın planlamaya katılımından, plancının dışlandığı bir süreçte savrulduk maalesef. Bunu da söylemeyi görevim olarak kabul ediyorum.

Hızlı kentleşme ve gecekondulaşma, yeni dönemin konut üretim politikalarına göre şekillenmiş konut sitelerini /komşuluk birimlerini/ üretti. Katlar yükselirken, bloklar arasında yeşil alanların ve sosyal donatıların planlanması, olumlu gelişmeler olarak görülmektedir. Buna karşın üzerinde çok tartışılan ve bugün de yaygın şekilde uygulamaya devam ettiğimiz güvenli sitelerin psikolojik, sosyolojik ve toplumsal düzlemde ne tür sorunlar çıkaracağını en az 25-30, hatta 50 yıl, iki-üç nesil değiştikten sonra görebileceğiz (resim. 20).



Resim. 20. Güvenlikli konut sitelerine bir örnek. Arka planda hızlı kentleşme ve gecekondulaşma aşamasının ortaya çıkardığı mevcut konut alanları... (İBB Veb sayfasından).

Bu gelişmelerin sonucu, 2000 sonrası kalkınmanın lokomotifi olarak, inşaat sektörü devreye girdi. Arazi ve konut, ihtiyaçtan ve ihtiyaç sahibinden önce kâr kaynağı, kâr amacına yönelik ticari meta olarak üretilmeye başladı. Bu da dönemin ortaya çıkardığı önemli bir gelişme, önemli bir farklılıktır ve sonuçları vahim olmuştur.

2004 yılı rakamı yanlış hatırlamıyorsam, o zamanın Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı; *“Ankara’da 40 bin konut fazlası var”* demişti. 1970 - 1980’li yılların milyonlarla ifade edilen konut açığından, Ankara’da 2004 yılı için, 40 bin konut fazlasına gelinmişti. Aynı yıllar veya birkaç yıl sonrası için, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı *“İstanbul’da bir milyon boş konut var”* demişti. Şimdi konut ve kira konusunda büyük bir facia yaşıyoruz. Türkiye’de şu anda barınma sorunu var. Tabii bunun arkasında; konut üretimi -sanayileşme-şehirleşme- konusundaki dengenin ve karşılıklı etkileşiminin kaybedilmesi var. Yanısıra

yaşadığımız büyük göçler var. Şu anda Türkiye bu sorunu nasıl çözeceği üzerine biraz da kara kara düşünüyor, düşünmek zorundadır.

2000 sonrasının önemli olgularından biri, 1970'li yıllarda başlayan altyapı yatırımlarının büyüyerek ve kentlere yayılarak, ülke ölçeğinden kent ölçeğine inerek yaygınlaştığı, yatırımların büyüdüğü bir dönem olmasıdır. Bunda şüphesiz millî gelir artışının büyük rolü ve katkısı vardır. Sonra 1970'li yıllarda yaptığımız binaların eskimeye, özellikle gecekondu alanlarının hem mekânsal hem de toplumsal sorunların kaynağı olmaya başladığı görüldü ve kentsel dönüşüm gündemimize girdi. Bunlar gerçekten yönetilmesi zor ve bilgi isteyen süreçlerdir. Bütün bu gelişmelerin planlamaya yansımaları, "post modern uygulamaların yaygınlaşması" tarzında olmuştur. Artık şehirlerin planlar aracılığı ile yoğunlaşması ve betonlaşması dönemi zirve noktasına ulaşmıştır (resim. 21-22). Ya da plancının yönetim ve yatırımcının emrinde, "*sürecin aracı*" konumuna düştüğü dönemdir. Bir, iki örnek aldım bu dönemi yansıtan. İstanbul Gayrettepe tarafından örnekler. Buna, "*...ve Tanrı camı yarattı*" aşaması diyorum. Yeni İstanbul silüeti; Tarihi İstanbul'un karşısında adeta ona meydan okuyan bir yeni oluşum var.

Dünya bütün bu deneyimi bizden önce yaşadı. Önümüzde bir ABD'nin yaşadığı büyük şehirler deneyimi var! Singapur örneği var! Bizim bu yaşanmışlıklardan dersler çıkarmamız gerekmez mi? Singapur, gökdelenlerle battı bir dönem, sonra durdurdular. Betonlaşma ve yoğunlaşmada dönemin yükselen değeri, AVM'ler oldu; büro binaları, otel / çarşı kompleksleri. Yabancı sermayenin de yoğun ilgisini çeken inşaat sektörünün lokomotif

Resim. 21. Cam giydirme binalar. Artan kentsel rant ve yükselen arazi





*fiyatları, peşinden yüksek ve yoğun yapılaşmayı getirir.*

*Resim 22. Betonlaşmanın zirve noktası. (Resimler; A. Alkan arşivi).*

olduğu kalkınma dönemi, kentsel mekânda böylesi bir hayal kırıklığı ile sonuçlandı. Ortadan kaldırılması imkânsız olan bir yoğun ve boğucu yapılaşma. Bunun bütün olumsuzluklarını yaşıyoruz, yaşamaya devam edeceğiz (resim. 23-24).

Benim için hüznün kaynağı bir başka konu cami mimarlığı-mızdır. Birçok şeyleri değiştirdik; eğri yaptık, doğru yaptık, ama çağdaş cami mimarisi üretemedik. Eskiye yorumlamak bir yana, taklit etmeye devam etmek hevesindeyiz. Üstelik düzgün de kopya etmiyoruz ya da edemiyoruz (resim. 25-26).

Hızla kentleşen tarihi şehirlerin karşı karşıya kaldıkları önemli sorunlardan biri de **“Mimari mirasın korunması” sorunu**dur. Tarihî yapı ile arasında uzun mesafeler olsa da dikkatsiz bir planlama, böylesine olumsuz sonuçlar vermektedir. İstanbul/Sultan Ahmet Camii ve Zeytinburnu kuleleri, bu yanlışlığın uç örneklerinden biri olmuştur (resim. 27).

*Resim. 23. AVM'ler dönemin yükselen değerleri. Mimarlarımız için kendini İspat ve tanıtım araçları olarak yaygınlaştı.*







Resim.24. Mimaride “...ve Tanrı Camı Yarattı” dönemi ya da mimarlığın ölümü... Artık cephe tasarımı unutuldu.



Resim. 25. Sultan Ahmet Camii. İstanbul. 1609. (Resimler; A. Alkan arşivi).

Prost ne demişti, “+40 rakımının üzerine çıkmayın!..” Bunu eski İstanbul için söylemişti, Zeytinburnu’nu bu kapsamda görmemiş yönetici ve yatırımcı. Sonuçta ortaya bu görüntüler çıktı. Bu kuleler yapıldıktan sonra çok tartışıldı. Yıkılacak denildi, ama yıkılmadı. Yönetim katmanlarının bir çok kentsel olguda yaptığı gibi zamana yayıldı ve unutturuldu.





*Resim. 26. Çamlıca Camii. İstanbul. 2018. Aradan geçen uzun zaman içinde değiştiremediğimiz alan, "Dinî mimari" olmuştur. Geleneksel camii mimarisini etkisini devam ettiriyor. Kötü kopyalarla. (A. Alkan arşivi).*



*Resim. 27. Sultan Ahmet Camii ve Zeytinburnu kuleleri; (İBB veb sayfasından).*

Türkiye'nin yaklaşık 100 yıl içinde, teknoloji olarak, mimari anlayış olarak-sadece binalarda değil altyapı tesislerinde de- nereden nereye geldiğini gösteren önemli yapılar inşa ettik. Karşılaştırma imkânı vermesi için sadece bir örnek olarak Üçüncü Boğaz Köprüsü ile Unkapanı Köprüsünü aldım. Değişimin boyutlarını yansıtan çarpıcı bir kıyas imkânı veriyorlar (resim. 28-29).



*Resim. 28. Yavuz Sultan Selim Köprüsü (Üçüncü Boğaz Köprüsü). Türkiye'de yaşanan Teknolojik, mekânsal ve kültürel değişimin canlı şahidi gibidir...*



*Resim. 29. Unkapanı köprüsü. İstanbul. (Resimler; İBB veb sayfasından).*

Son cümle olarak, çözüm babından, şunu söylemiş olayım: Kentleşmenin dört ana paydaşı, merkezî otorite, mahallî idareler, halk (kullanıcı) ve yöresel yatırımcı, hukuk devleti çerçevesinde ve bilimin öncülüğünde, iş birliği yapamadığı müddetçe, sorun giderek ağırlaşacaktır. Bugün yok ettiğimiz, kaybettiğimiz, dikkate almadığımız yöresel yatırımcıyla birlikte hareket etme zorunluluğu vardır. Bu birlikteliği kuramazsak kentsel mekân üretimini, toplum kalkınmasına öncülük edecek, doğru bir zemine sabitleyemeyiz. Plancıyı, tasarımcıyı, mimarı, kısaca bilimi; sürecin dışına itip, politik iradenin isteklerinin gerçekleşmesinin sıradan bir aparatı olarak gördüğümüz müddetçe, hiçbir sorunu çözemeyiz.

Saygılar sunuyorum.





**Y. Mim. MİHRİMAH ŞENALP***Sunucu*

**A**hmet Alkan hocamıza konuşmaları için teşekkür ederiz. Şimdi de ikinci konuşmacımız Prof. Dr. Mehmet Çağlar Meşhur hakkında kısaca bahsetmek isteriz.

1996 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nden mezun oldu.

Kentsel koruma alanındaki yüksek lisans tezini 1999 yılında; 18.madde uygulamalarını konu alan doktora çalışmasını 2004 yılında tamamladı.

2005-2012 yılları arasında Konya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nda üyelik yaptı.

Konya Teknik Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nde çalışmakta, imar ve çevre hukuku, imar uygulamaları, planlama sorunları üzerine dersler vermektedir.

Cumhuriyet'in 100. Yılında Türk Mimarisi ve Planlaması başlıklı konuşmasını yapmak üzere sözü kendisine bırakıyoruz.

**TÜRKİYE'DE PLANLAMA TARİHİ****Prof. Dr. MEHMET ÇAĞLAR MEŞHUR**

**S**aygılarımı sunuyorum. Ahmet Alkan hocanın ardından konuşmanın kolay tarafı var, bir de zor tarafı. Kolay tarafı çok güzel bir çerçeve çizdi. Ben daha genel ifade ettiği birkaç noktayı ayrıntılı hale getirip sunum yapacağım. Zor tarafı da şu: Böyle yakışıklı bir sunumun arkasından benim sunumum muhtemelen biraz arazi işi olacak, onu baştan söylemiş olayım.

Türkiye'deki planlama tarihi, bir bakıma merkezle yerel arasındaki





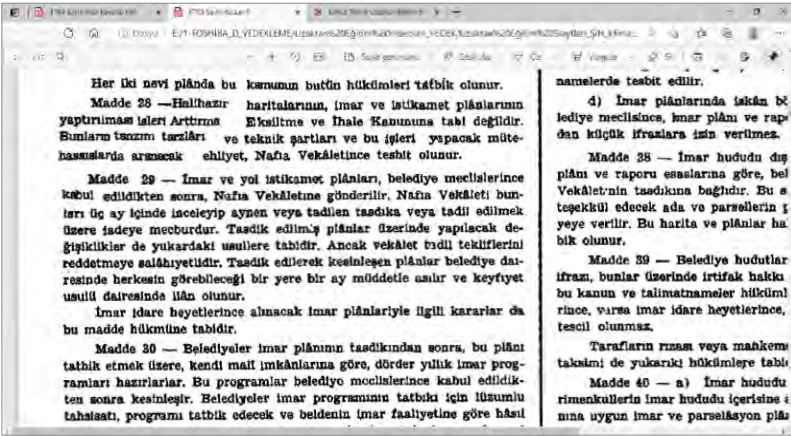
gerilimin tarihi diye ifade edilebilir. Hem planlar hem de planlama açısından iki temel konuya odaklanacak bu sunum. İlki merkez-yerel gerilimi bağlamında planlar ve planlama. Diğeri de dönüşen mülkiyet sisteminin yönetilme biçimi ve sonuçları. Çünkü Türkiye Cumhuriyeti'nin devraldığı mülkiyet sistemi, toprağın kullanım hakkını daha ön planda tutan, alım satım değeri üzerinden değil de kullanım hakkı üzerinden sistemi çalıştıran bir yapı. Dönüşen mülkiyet sisteminin içerisinde yaşanan bazı açmazlar var. Onlardan bahsederek bu iki temel başlık altında, araya konuyla doğrudan bağlantısı olduğunu düşündüğüm birkaç tane de slayt koydum, bu çerçevede bir sunum olacak.

Plan ve planlama kavramları arasındaki farkı söyleyerek başlamak isterim. Plan, varılmak istenen sonuç ile alakalı bir kavram. Planlama ise varmak istediğiniz sonucu gerçekleştirmeye, uygulamaya yönelik araçları ve stratejileri tanımlıyor. Dolayısıyla ikisi aynı kavram değil. Eleştiri konularından bir tanesidir bu, Türkiye'deki planlama sistemine bakıldığında. Plan yapmak daha kolay bir şey ama planlama yapmak, plan yapmak kadar kolay değil. Farklı isimlerde, hatta sevdiğimiz de bir şeydir bu, birçok plan üretmişiz. Uzun devreli gelişme planları, mekânsal strateji planları gibi biraz da süslü isimler koymuşuz. Ama biliyoruz ki Türkiye birçok açıdan iyi çizilmiş, arşivlere konulmuş planların olduğu bir ülkedir. Karaman'da 2017'de bir sempozyum vardı.



Orada oturma başkanı kamu yönetimi uzmanı bir hoca döndü bana, “Uygulanmayan çok güzel planlar yapıyorsunuz” dedi. Aslında özü itibarıyla çok da yanlış bir değerlendirme değildi.

Plan üretme süreçleri açısından bakıldığında biraz ayrıntılı hâle getirirsem, plan üretme konusunda merkez ve yerel arasındaki ilişkiyi nasıl kuracağımız, yetkiyi nasıl paylaşacağımız konusu, bugün bile konuştuğumuz bir meseledir. Merkezin denetim sınırlarını nasıl koyacağız? Bir taraftan da yerelin özgür olmasını nasıl sağlayacağız? Hâlâ içinden çıkabildiğimiz bir mesele değil bu. 1956’daki, bugünkü kanun numarasıyla 3194 olan yasanın o günkü kanun numarasıyla 6785 sayılı yasanın 29. maddesini aynen koydum buraya.



“... Belediye meclislerinde kabul edildikten sonra Nafia Vekâletine gönderilir...” diyor, Bayındırlık Bakanlığı’na. 1985 yılında Ahmet Alkan hocanın “devrim niteliğinde karar...” dediği zamana kadar Türkiye’de ikili bir plan onaylama sistemi vardır. Daha doğrusu, iki aşamada planı onaylanan bir sistemdir. Tabii eleştirilen yönleri var, yani bütün bir yapının Ankara’ya bağımlı olması, bunun uzun sürmesi, bürokratik engellerin çıkarılması gibi birtakım eleştiriler olmakla birlikte bir taraftan da aslında teknik bir değerlendirme var. Bugün en ciddi biçimde eksikliğini hissettiğimiz yerel yönetimlerin bu yetkiyi kullanma sürecinde teknik bir değerlendirme vardır. Ancak, özellikle kentleşme hızının arttığı o zaman diliminde ifade edilen iki aşamalı plan onaylama sürecinin ciddi sorunlar ürettiği

iddia ediliyor. O sırada Türkiye'de üç bine yakın belediye var, bu belediyelerde onaylanan planlar merkeze gönderiliyor ve orada denetimden geçiyor. Bunu merkez aynen onaylayabilir, değiştirerek onaylayabilir veya geri gönderebilir. Savunular ve karşı çıkanlar oluyor. Konunun yerel yönetimlere özgürlük verilmesi gerektiği tarafından bakanlar, sorunları kaynağında çözmek, bu yapıyı atanmışlar üzerinden değil seçilmişler üzerinden yönetmek, yerel yönetimlerin halkla yakın olmanın getirdiği sorumluluklar çerçevesinde daha hızlı karar üretebilmek anlamında yerel yönetimlerin daha güçlü olması gerektiğini savunuyor. Ancak bu yapının ortaya çıkarabileceği birtakım sorunları görüp, yerel yönetimlere fazla yetki vermenin doğru olmayacağını düşünenler de var. Şu bir gerçekliktir, Türkiye'de bakanlıklar siyasetin baskısını daha az hisseden kurumlardır. Yerel yönetimlerin günlük hayatın akışı içerisinde çözmek durumunda oldukları problemlerin biraz daha dışındadır. Dolayısıyla siyasetten daha az etkilenen ve bilimsel verileri temel alan ve teknik değerlendirmeyi ön planda tutan bir yapının olması gerektiğini savunanlar o gün olduğu gibi bugün de var.

İsmi duymuş musunuz bilmiyorum, bizi yetiştiren hocaların hocasıdır Tuğrul Akçura. Benim başucu kitabı diye gördüğüm İmar Kurumu Konusunda Gözlemler başlığı altında 1982 yılında yazmış olduğu kitabın içerisinde, "...İmar kurumunu etkilenen kılmanın ön koşulu, kentlerin 'sahibinin' kim olduğunun, özellikle imarla ilgili konularda yetkinin kimde bulunduğu açık kazanmasıdır. Türkiye'deki durum ve dünya deneyimi, kentlerin merkezi yönetim tarafından 'uzaktan' yönetilmesindeki güçlükleri kanıtlamakta, belediyeler akçalı ve yönetsel açıdan gerçek bir özerkliğe kavuşacak olurlarsa kentlerin gelişmesi alanında daha geçerli, daha esnek ve daha hızlı kararlar üretme olasılığı doğuracağını göstermektedir. Ancak, ülkemizdeki merkezîyetçi gelenek yerel yönetimlerin güçlendirilmesine devamlı bir engel olmaktadır..." diyor. (Tuğrul AKÇURA, İmar Kurumu Konusunda Gözlemler, 1982)

1984 yılında Tuğrul Hoca vefat ediyor. 1985 yılında İmar Yasası'nın çıktığını görmüyor. Kentlerin sahibi kim derken, uzaktan yönetmeyi, merkezîyetçi geleneği aslında eleştiriyor. "Merkezîyetçi gelenek, yerel yönetimlerin güçlenmesine devamlı engel olmaktadır..." diyerek bir eleştirisi var.

Tuğrul Hocanın söylediklerinin üzerinden üç yıl geçiyor, 1985 yılında, 3194 sayılı İmar Yasasına Ahmet Alkan hocanın da 'devrim niteliğinde' dediği ifadeyi koyuyoruz.

*"Planlar belediye meclisince onaylanarak yürürlüğe girer..."*  
(1985/3194 Sayılı Yasa, Madde, 8.)

1985 yılından sonra meclislerin onayladığı planları artık Bakanlığa göndermiyoruz, doğrudan yürürlüğe giriyor. Söyleyeceklerim, bir miktar öznel değerlendirmeleri içerebilir. Bu yetkiyi o sırada kullanabilecek düzeyde belediyeler var, kullanamayacak belediyeler var. Teknik eleman açısından son derece yetersiz kurumlar var. Bugün geriye dönüp baktığımızda, bu yetki devri nasıl sonuçlanmıştı deseniz, ben kendi adıma şunu söyleyebilirim. Gerçek bir faciayla sonuçlanmıştı. Belki Konya kenti bu yetkiyi kullanmaya çok hazırды 1985 yılında. Ama Konya'nın ilçelerini düşünün, Türkiye'deki birçok belde belediyesini, ilçe belediyesini düşünün. Hiçbir teknik birikimi yok, planlama anlamında hiçbir birikimi yok, ama öyle bir güç veriyorsunuz ki ellerine. İdare Mahkemelerinde bilirkişi olarak görev aldığım dava dosyalarındaki gözlemim, özellikle ilçe ve belde belediyelerinde onaylanan imar planları ve plan değişiklikleri göz önüne alındığında bu yetki devrenin olumlu sonuçlar doğurduğunu söylemek çok kolay değil. Üstelik bu planlardan idari yargıya konu olması durumunda haberdar oluyorsunuz.

Tekrar vurgulamak gerekir. Kent planlama sosyal, ekonomik tarafları olmakla birlikte teknik bir iştir. Akla, bilime, fenne dayalı olarak yürütülmesi gerekir. Dolayısıyla bu sürecin seçilmiş, ancak teknik bir işi değerlendirme birikimi olmayan siyasilere üzerinden yürütülmesi ne kadar doğrudur? Sorgulanmaya açık bir konu.

6360 sayılı Yasaya bu sunumda özellikle yer vermek istedim. Uygulamanın içerisinden gelen meslek insanları da var aramızda. Bence, 1985 yılına dönsük keşke böyle yapsaydık diyebileceğimiz hükümler var bu yasanın içerisinde. Yasa özünde şunu yaptı. Çok uzun bir adı var ama Bütünşehir Yasası diye tanınıyor. 30 tane ilde, o sırada 16 büyükşehir var galiba, 14 tane daha büyükşehir belediyesi kuruldu ve 30 tane büyükşehir belediyemiz oldu. Büyükşehir belediyelerinin mücavir alan sınırlarını il sınırıyla çakıştırdık ve burada ilçeler açısından bakıldığında

iki kademeli bir plan onaylama sistemi ortaya çıktı. Bu arada, tabirimi maruz görün, planlamanın başına bela olan belde belediyeleri de kapatıldı. 30 tane ilde ilçe mücavir alan sınırları kaymakamlık sınırına genişlediği için bu sınırın içinde kalan belde belediyeleri zorunlu olarak kapatılmak durumunda kaldı.

6360 sayılı Yasa ile 30 büyükşehir belediyesi özelinde planlama sistematığı değiştirildi aslında. Bu ciddi bir tartışma konusu ve kamu yönetimi alanında da farklı akademik çalışmalara temel oluşturdu, oluşturuyor. Kentsel hizmetlerin sunumu, kırsallığın yönetilmesi, kurumsal yapılanma açısından. Mesela Konya'da neredeyse ülke toprağı kadar bir yer bir belediyenin tasarruf alanına girdi ki, çok kolay iş değil bunu yönetmek. Ben daha çok planlama açısından bakıyorum ve ortaya çıkan yapıyı yerel bir denetim mekanizması olarak görüyorum. Bu yüzden yasadan bahsetmek istedim.

Konya'nın il sınırı içerisindeki ilçelerin hiç birisini Konya Büyükşehir Belediyesi'nin kurumsal yapılanma düzeyiyle karşılayamayız. Aslında bir fırsat çıktı ortaya 2012'de. İki kademeli, yani kendi başlarına plan onaylayan Tuzlukçu, Akşehir, Doğanhisar, Kulu, Cihanbeyli ve diğer ilçeler bunların hepsinin yaptığı planlama çalışmaları Konya Büyükşehir Belediyesi Meclisi'ne geliyor. Bu sadece Konya için değil, Akseki için de geçerli, Antalya Büyükşehir Belediye Meclisi'ne gidiyor, Haymana için geçerli Ankara Büyükşehir Belediye Meclisi'ne gidiyor. 1985'te çok kontrolsüz biçimde belediyelere bıraktığımız yetkinin ortaya çıkardığı sonuçları düşündüğümüzde, 6360 sayılı yasa bir bakıma yerel denetim mekanizması ortaya çıkarmış olması açısından bence önemlidir. Ama Konya'ya komşu Eskişehir'de, Ankara'da, Antalya'da, bu örgütlenme biçimi var, ancak Aksaray'da, Isparta'da, Karaman'da, Afyon'da, Konya il sınırının Batı ucundaki Akşehir'in 8-10 kilometre uzağında Sultandağı'nın başladığı sınırda, oradaki belde belediyeleri hâlâ plan yapmaya devam ediyor. Dolayısıyla yeni ortaya çıkan planlama yapısının planların denetimi açısından geleceğe ışık tutabilecek taraflarının olduğunu düşünüyorum.

Sunumun ikinci kısma geçersen, planlama yerellik, merkezilik konusunda söylediklerimin arkasından mülkiyetin dönüşümü ve özel mülkiyetin sınırlarının nasıl çizileceği noktasında

birkaç şey söylemek isterim. Başta söylemiştim, toprağın kullanım hakkını ön planda tutan bir sistemden bugün ağırlıklı olarak özel mülkiyetin merkeze konulduğu bir yapıya geçmiş durumdayız. Bugün toprağın alım-satım değerinin ön plana çıktığı, toprağın yatırım aracı olduğu bir yapının içerisinde planlamayı nasıl yönetiyoruz, bununla alakalı birkaç noktaya değineceğim.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasasının 35. Maddesinde;

### “XII. Mülkiyet hakkı

Herkes, mülkiyet ve miras haklarına sahiptir. Bu haklar, ancak kamu yararı amacıyla, kanunla sınırlanabilir. *Mülkiyet hakkının kullanılması toplum yararına aykırı olamaz...*” diye yazıyor.

Kamu yararıyla sınırlanabileceğini biliyoruz, ama özellikle altını çizerek belirttiğim kısma yönelik vurgulamak istediğim, “Mülkiyet hakkının kullanılması toplum yararına aykırı olamaz...” diyor. Ancak, Türkiye’deki plan uygulama pratikleri açısından bakıldığında mülkiyet hakkının kullanımını toplum yararı bağlamında sorgulanır hale getiren durumlar var. Burada sınırların doğru çizilmesi önem kazanıyor. Derslerde de çok kullandığım, sevdiğim ifadelerden biri, 1956’da yazılmış bir doçentlik tezinden almıştım. Merhum Orhan Alsaç’ın doçentlik tezinin bir yerinde şöyle yazıyor:

*“Bir memleketin imarda ileri gitmesi hukukçuların, ileriye götürek şahıs hukuku karşısında amme hukukunu müdafaada gösterdikleri anlayış ve başarı ile mütenasip ve mümkündür...”* (Orhan ALSAÇ, Doçentlik Çalışması, Şehircilik Bakımından İmarla İlgili Mevzuatımız ve Başka Memleketler Mevzuatı ile Mukayesesi, 1956)

Bir dengeden bahsediyor aslında. Tıpkı yerellik ve merkezilik tartışmasında olduğu gibi. İmarda ileriye gitmek istiyorsanız, iyi şehircilik yapmak istiyorsanız, planlamayı sağlıklı bir temele oturtmak istiyorsanız, şahıs hukukuyla amme hukuku arasındaki dengeyi kurmak zorundasınız. Özel mülkiyeti, şahıs hukukunu fazla koruduğunuzda planlamanın özgürlük alanını kısıtlıyorsunuz. Diğer yandan özellikle uygulama sürecinde kamu yararına odaklandığınızda bu sefer özel mülkiyetin özüne dokunacak birtakım haksızlıklar ortaya çıkarabiliyorsunuz. Soyut bir tanımlama olmakla birlikte biraz somutlaştırmaya çalışayım,



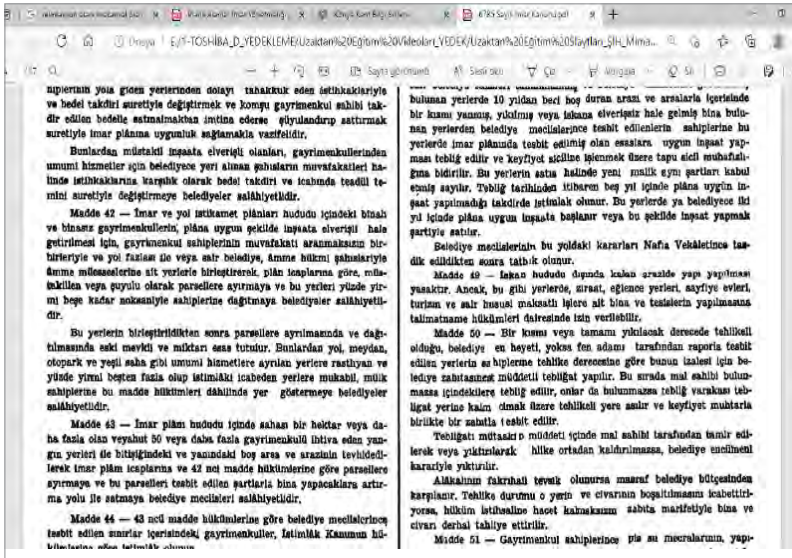
mesela bugün olmayan, birtakım uygulama araçları var elimizde geçmişte. 1939'da mesken amaçlı istimlak yetkisi varmış belediyelerin ve Ankara'da Yenimahalle'nin inşasında kullanılmış bu araç. Bugün Türkiye'de ifade edilen yetki sadece bildiğim kadarıyla TOKİ'nin elinde var. Yani bir bölgeyi kamulaştırıyorsunuz, orayı planlıyorsunuz ve oluşan yapılı çevreyi mesken amaçlı satabiliyorsunuz. Mesken amaçlı kamulaştırma yetkisi bugün Türkiye'de planlarla ortaya çıkan artı değerlerin yönetimi ve adaletli paylaşımı konusunda yaşadığımız birçok sorunu çözebilir. Ancak böyle bir yetkisi yok belediyelerin. TOKİ'nin yaptığı uygulamalarda çoğu zaman hazine arazilerinin bulunduğu yerler toplu konut alanı olarak belirleniyor. Yakın çevresinde bir miktar özel mülkiyetteki alanlar da kamulaştırılabilir. Ama belediyenin elinde böyle bir yetkinin bulunmaması, şahıs hukuku ile amme hukuku arasındaki denge açısından şahıs hukukunun korunması anlamına geliyor bence.

Değirmek istediğim bir diğer konu kentsel alan içerisinde boş tutulan, yapılaşmayan özel mülkiyetteki arsalar. Konya kentinin bugün yaşadığı en ciddi sorunlardan biri nüfusuna göre kabul edilemez biçimde yayılmış bir kent olmasıdır. 1 milyon 300 bine yakın nüfusu var bu şehrin ve Kuzey-Güney doğrultusunda baktığımızda yaklaşık 30 kilometre, Doğu-Batı doğrultusunda ise yaklaşık 15 kilometre uzunluğunda, 450 km<sup>2</sup>'lik alana yayılmış bir şehirden bahsediyoruz. Bu durumun önemli sebeplerinden bir tanesi planlanmış, uygulaması bitmiş alanlarda hâlâ yapılaşmıyor olması. Kaba tabirle taşınmaz sahiplerinin keyfini bekliyoruz. Yapılaşmıyor, yapılaşmadıkça bunun tüm kenti ilgilendiren sonuçları ortaya çıkıyor. Bu şehrin bir belediyesi var, toplu taşımayı yönetiyor, kentsel hizmetleri götürüyor. Düşünün ki nüfusunuza göre daha yayılmış bir alanı yönetmek durumunda kaldığınızda bütün toplumu bir maliyetle karşı karşıya bırakıyorsunuz. Ne yazık ki, burada da geriye gidiş olmuş. 1956'daki İmar Yasası'nda bununla ilgili belediyelerin elinde yetkiler var, yapılaşmayı zorlayıcı hükümler. İfade ettiğim durumla ilgili şunu sormak isterim: Mülkiyet hakkının bu şekilde kullanımı, ortaya çıkardığı sonuçlar açısından toplum yararına uygun mu? Yani Anayasaya uygun mu?

Özel mülkiyetin korunması konusunda doğru sınırların çizilmediğini düşündüğüm bir diğer örnek, Anayasa Mahkemesi tarafından 1963 yılında iptal edilen 6785 sayılı yasanın 42. Maddesi.

### “Planlama Sürecindeki Kara Delik...”

Özel bir meraktır benim için. 1996 yılında mezun olduktan birkaç sene sonraydı bir tezde karşıma çıkmıştı. “Planlama Sürecindeki Karadelik” diye ifade ettim. Bundan 60 sene önceki bir kararı yer ve zaman bağlamı olmadan değerlendirmek doğru olmayabilir. Şahıs menfaati ile amme menfaati arasındaki denge özel mülk sahipleri yönünde bozulduğunu düşünürüm bu karar özelinde. 1956 yılında yasalaraşan 6785 sayılı Yasanın 42.maddesi bugünkü 18. maddenin karşılığıdır. Bildiğim kadarıyla Konya’da Vatan Caddesi 42. Madde ile açılmıştır. Özünde yapılan şudur: İmar planları ile oluşan değer artışına karşılık, uygulayıcı idareler taşınmazların bir bölümünü bedelsiz olarak alır, bunları yol, park, okul, dini tesis, vb kamusal kullanım alanlarının oluşturulmasında kullanır. Planların uygulanması açısından çok önemli bir yetkidir. 42.madde, 1956’da yasalaraşıyor, 1963 yılında Anayasa Mahkemesi’ne götürülüyor ve Anayasa Mahkemesi son cümleyle takılıyor: “Yüzde yirmi beşe kadar noksanı



ile sahiplerine dağıtmaya belediyeler yetkilidir...” Bu maddeyi iptal ediyor.

Bir plan uygulanırken kamusal alanları oluşturmak adına, yani belediyelerin düzenleme ortaklık payı kesintisinden hiçbir kârı yoktur. Plandaki kamusal kullanımları oluşturmak için almak durumundadır. 1963 yılından 1972 yılına kadar bu yetkiyi belediyeler kullanamıyor ve bu nasıl bir dönem? Ahmet Alkan hocanın söylediği gibi kentleşme hızının Türkiye’de en yüksek olduğu dönem belki.

Hızlı kentleşmeyi, kente göçü nasıl yöneteceksiniz? Konya mesela şanslı şehirlerden biridir. 1960’ların sonunda gecekondu önleme bölgesi olarak Aydınlikevler’i yapmış. 1970’lerin ortasında uygulamasına başlanan 4 Nolu Gecekondu Önleme Bölgesi var. Belediye elindeki kamu arazilerini değerlendirmiş, bunları doğru planlamış ve doğru kullanmış. Bu süreci yönetmekte çok daha zorlanmış şehirler var. Ankara’da 1991-1996 yılları arasında öğrenciydim, demişlerdi ki Ankara’nın hâli hazırdaki kentsel alanın %70’i gecekondu. Mesela bu kararlar bir ilişkisi var mıdır? Kanun koyucu belediyelere planı uygulamak için bir yetki veriyor, bu yetkiyi Anayasa Mahkemesi iptal ediyor. Bu yetki, belki de planların uygulanmasına yönelik en kritik yetkilerden biri, ancak 9 yıl boyunca kullanılmıyor. İfade ettiğim kararın altına imza atanlarla konuşmayı, bu kararı nasıl aldıklarını, kararın sonuçlarını düşünüp düşünmediklerini öğrenmeyi, bu kararı değerlendirmeyi çok isterdim.

Mülkiyet konusunda gecekondu alanları ile ilgili bir parantez açmak isterim. Gecekondu, kamu arazisi üzerinde, kişilerin sadece barınma ihtiyacına odaklanarak ürettiği yapıları tanımlayan bir kavram. Başka bir ifadeyle kamu arazisi üzerinde, bireysel sosyal konut üretimidir. İlginç bir biçimde illegal (yasal olmayan) yapılar olmasına karşın toplum vicdanında karşılığı var, meşruiyet zemini var. Devletin temel görevi olan dar gelirlilerin barınma ihtiyacının karşılanması sorumluluğunu, bir bakıma bireyler kamu arazisini kullanarak kendisi çözüyor. Bu toprağın kullanım hakkını ön planda tutan bir işlemdir. Ancak, gecekondu alanlarının ıslah imar planları ile dönüşümü hem gecekondu alanlarının meşruiyet zeminini ortadan kaldırdı, hem de bu alanları özel mülkiyete konu hale getirdi.

Bu durumu ortaya koyan en etkileyici görsellerden biridir, Başkan Günay hocanın 1980'lerde ve 2000'lerde aynı noktadan çektiği fotoğraflar. Söz konusu alanda dönüşüm süreci tamamlanmak üzereyken bir görüntü de ben almıştım.



*Baykan Günay Arşivi (GECEKONDU, Dönüşüm, Kent Kitabından)*

Barınma amacına odaklı, kamu arazilerini kullanan bu alanların kişilere devredilerek ya da satılarak dönüşümü, kent toprağı üzerinden yarattığı fırsatçılık algısı açısından da onarılmaz sorunlar ortaya çıkarmıştır.

Yapılı çevreyi hangi amaçla ürettiğiniz, önceliklerinizin ne olduğu konusu oluşan yapılı çevrenin niteliğini doğrudan etkiliyor. Toprağın kullanım değerini ön plana çıkaran, barınma amacına odaklanan, kent toprağından ortaya çıkan artı değeri adaletli paylaşmayan bir yapınız varsa yapılı çevre farklı; toprağın



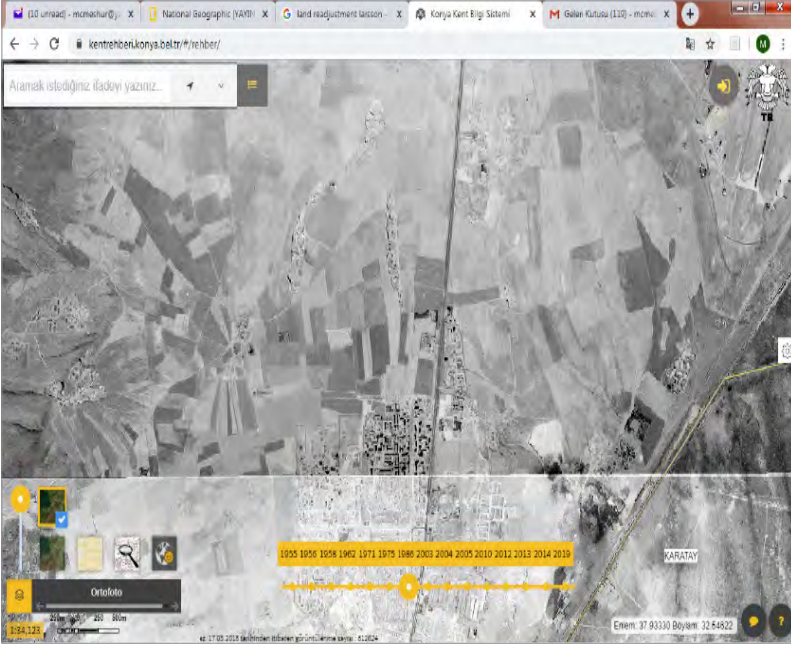


alım-satım değerine ve yatırım aracı olmasına odaklanan, inşaat sektörünün beklentilerini ön plana çıkaran bir yapınız varsa yapılı çevre daha farklı biçimleniyor.

Anayasa'nın "mülkiyet hakkının kullanımının toplum yararına aykırı olamayacağı" vurgusu çerçevesinde imar planları ile oluşan artı değer paylaşımı ve bunun ortaya çıkardığı adaletsizliklerden bahsetmek istiyorum. Bu konuyu açıklamak için oturduğum mahallenin 1986'daki görüntüsünü koydum. Görselleri Konya Büyükşehir Belediyesi'nin web sayfasından ([kentrehberi.konya.bel.tr](http://kentrehberi.konya.bel.tr)) aldım. Çok yararlı bilgiler ve farklı yıllara ait hava fotoğrafları var bu arayüzde. Resmin en alt kısmında görülen yer 4 Nolu Gecekondu Önleme Bölgesi, yapılaşması neredeyse bitmek üzere.

Bundan 37 sene önce, alanın tarımsal vasıflı bir yer olduğu açıkça görülüyor. Bu bölge tarladan zengin olma hikayelerinin en çok anlatıldığı yer olduğu için bu görseller üzerinden anlatmak istedim. Bugün aynı bölgede, ortalama 1.5-2.00 emsal, inşaat yoğunluğunda yapılaşmış alanlar bulunuyor. Yapılaşma sonucunda önceki tarla sahiplerinin onlarca bağımsız birime, daireye sahip olduğu bir süreç yaşanıyor.





([www.kentrehberi.konya.bel.tr](http://www.kentrehberi.konya.bel.tr))



([www.kentrehberi.konya.bel.tr](http://www.kentrehberi.konya.bel.tr))



Şunu tüm samimiyetimle söyleyeyim, tarladan zengin olma hikâyelerinin anlatıldığı bir ülkede planlamayı doğru temele oturtamazsınız. Çünkü kamusal bir belgeyi, imar planlarını haksız biçimde zenginleşme aracına dönüştürüyorsunuz. Sürecin hiçbir yerinde özel mülk sahibinin emeğinin olmadığı bir durum var ortada. Konya kentinin 1983 Çevre Düzeni Planında, bu bölgeler yeni gelişme alanı olarak belirlenmiştir. Aynı planda Saraçoğlu'nda, Gödene'de, tarımsal vasa hassasiyet göstermek anlamında çok düşük yapılaşma yoğunluğunun verildiği yerler var. Aynı plana bağlı olarak üretilen uygulama imar planları birilerini zengin edecek, birilerine ise tarım toprağının sürdürülebilirliği için sorumluluk yükleyecek. Bu yapı var olduğu sürece, planlamayı meşru bir temele oturtmaya imkân yoktur.

Anayasanın 35. Maddesine tekrar bakalım: “Mülkiyet hakkının kullanımı toplumun yararına aykırı olamaz...” diyor. Sahip olduğunuz özel mülk, hiçbir emek vermeden ciddi bir birikime sahip olma fırsatı sunuyorsa, imar planları ile oluşan artı değeri adaletli bir biçimde paylaştıramıyorsanız kabul edelim, Anayasanın 35. Maddesine tümüyle aykırı bir durum oluşturuyorsunuz.

İfade etmeye çalıştığım durum, insanların kente bakış açısını değiştiriyor, düşünce yapısını değiştiriyor. 2016 yılında, şu anda da Çevre ve Şehircilik Bakanı olan Mehmet Özhaseki'nin söyledikleri çok ilginç. Şöyle diyor: “Arkadaş, ranta da bu kadar



***küfretmeyin. Rant olmadan hayat olmaz. Doğru olan, adaletli bir şekilde bu rantı dağıtmaktır...*** (25 Ekim 2016)

Aradan bir yıl geçmeden söylediklerinde ise tarihe not düşüyor: “Cumhurbaşkanımıza ve başbakanımıza ilettik. İmar uygulamaları açısından ayrıca denetlenmesi lazımdır. Belediyelerin üçüncü bir denetime ihtiyacı var. En büyük hırsızlıklar, kötülükler, belalar imardan geliyor...” “İnsanlar sanayiden yüz çevirip en kıymetli yerlerde 50-100 kat yapmak için koşuşturuyorlarsa, bu bizim için bir tehlikedir” (04 Haziran 2017)

Bunu Şehir Plancılar Odası, Mimarlar Odası, bir akademisyen, muhalefete mensup bir siyaset insanı söylemiyor. Çevre ve Şehircilik Bakanı söylüyor. “En büyük hırsızlıklar, kötülükler, belalar imardan geliyor!” Söze bakın. Diğer yandan inşaat sektörüne dayalı ortaya çıkan ekonomik yapıyı da eleştiriyor, üretimden yüz çevirip ifadesiyle. Tüm bunların Türkiye’de özel mülkiyete, mülkiyetin kullanım biçimine konulamayan doğru sınırlarla ilgisi var. Şöyle de ifade edebiliriz, yapılı çevrenin niteliği ya da kötülüğü, haksız zenginleşme, kent toprağı üzerinden yaşanan adaletsizliklerin kökenine indiğinizde karşınıza mülkiyet sisteminden kaynaklı sorunlar çıkıyor.

Sözlerimi yavaş yavaş sonlandıracağım. Mülkiyet hakkı ve doğru konulamayan sınırlar başımıza gelen felaketleri gerçek nedenleri ile değerlendirmemize de engel oluyor. Yakın zamanda yaşadığımız 6 Şubat Depremi, meslekte üçüncü yılımda, yeni asistan olduğumda yaşanan 17 Ağustos 1999 Depremi, son yıllarda yaşadığımız birçok sel felaketini genelde ortaya çıkan



yapılar ve bunların müteahhitleri üzerinden sorgulamaya, soruşturmaya çalıştık.

Oysa sonuca odaklanmak yerine “İmar planlarını kimin yaptığını, plana altlık oluşturacak haritaların nasıl hazırlandığını, planları kimin onayladığını, onaylayan belediye meclislerinde kimlerin yer aldığını ve uzmanlıklarının, çalışma alanlarının ne olduğunu, taşınmaz sahiplerinin ve yatırımcı firmaların plana ne ölçüde müdahil olduğunu, ne tür beklentilere girdiklerini” sorgulasak tüm toplumu ilgilendiren sorunlarla karşılarız.

Üniversite 3.sınıftaydım, rahmetli Gönül Tankut Hocanın söyledikleri hiç aklımdan çıkmaz: “*Kent dediğiniz yapı, toplumun aynasıdır. Kent, politik, kültürel, ekonomik, sosyal anlamda bir düzlemdir. Bir kente baktığımızda toplumun kendisini görürsünüz.*”. Böyle baktığımızda, yapılı çevreye değil, onu ortaya çıkaran süreçlere odaklanmanız gerekir. Herkes bugün kentlerde ortaya çıkan sonuçtan, yapılaşmadan şikâyet ediyor, ama hiç kimse kendinde kabahat görmüyor. Baksanız hemen siyasilerin, yerel yöneticilerin suçlandığı bir yapı var, ama unutmayalım ki yerel yöneticiler, siyasiler, çoğu zaman toplumun öncelikleri üzerinden davranış geliştiriyor.

Bugün “*Kâr için değil, insanlar için şehirler...*” diye üretilmiş bir slogan var. Aslında sloganın kendisi bir suç itirafıdır. Yapılan hatalardan dönme çabası gibi de görülebilir. Ancak, neden böyle bir slogan üretmek zorunda kaldığımızı sorguladığımızda yaşadığımız temel sorunun, yedisinden yetmişine herkesin arazi simsarlığına soyunmuş olmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Arazi spekülasyonu ve imar planlarından kaynaklı değer artışının ortaya çıkardığı motivasyon önceliklerimizi değiştiriyor, yozlaştırıyor. Ancak bu yapının ortaya çıkardığı emeksiz kazanç ve haksız, adaletsiz paylaşım sorununu görmezsek çözüm imkânsızlaşıyor.

Son cümlem; yaşadığımız sorunları doğru değerlendirebilmek için sorunun nedenine odaklanmak gerekiyor. Albert Einstein’a atfedilen bir söz var: “Aynı şeyleri tekrar tekrar yapıp farklı sonuçlar beklemek en büyük ahmaklıktır...” diyor. Bizim de aynı şeyleri yapıp, farklı sonuç bekleme hatasından kurtulmamız gerekiyor.

Dinlediğiniz için teşekkür ederim.

**Y. Mim. MİHRİMAH ŞENALP***Sunucu*

Çağlar hocamıza konuşmaları için teşekkür ederiz.

Şimdi de son konuşmacımız olan Yüksek Mimar Mümine Feyza Yazar hakkında kısaca bahsetmek isteriz.

Selçuk Üniversitesi Mimarlık Bölümü mezunudur. İki yıllık özel sektör deneyiminden sonra 2009-2014 yılları arasında Konya İl Özel İdaresi'nde çalıştı. 2014 yılından itibaren Konya Büyükşehir Belediyesi'nde görev yapmaktadır. Aynı zamanda 2014 yılından beri Mimarlar Odası Konya Şubesi yönetim kurulunda yer almaktadır. 2007 yılında yayın hayatına başlayan "Mimarın" dergisinin ilk yılından itibaren yayın kurulunda bulunmakta ve hâlen editörlüğünü yürütmektedir.

Son 100 yılda Konya Mimarlığına Dair başlıklı konuşmasını yapmak üzere sözü kendisine devrediyoruz.





## SON YÜZYILDA KONYA MİMARLIĞINA DAİR

Y. Mim. MÜMİNE FEYZA YARAR

Cumhuriyetimizin 100. Yılında Konya'nın son yüzyılının mimarlığından konuşabilmemiz için şehrin cumhuriyetin ilanına kadar olan yapılaşma geleneğinden bahsetmeden başlayamayız. Selçuklular'a başkentlik yapmış olan ve kadim Selçuklu yapılarını hâlâ barındıran bu kent Devlet-i Âliye'nin imparatorluk politikaları gereği Osmanlılar zamanında tipik Anadolu kentlerinden çok da farklılaşmamıştır. Hz. Mevlana'nın türbe ve dergâhının burada olması, Alâeddin Camii ve Kılıçarslan Köşkü gibi iki önemli Selçuklu mirasının kent merkezinin çekirdeğini oluşturan tepede yer alması Konya'nın yerleşim geleneğinin oluşmasında en büyük iki etken olmuştur. Kentin önemli bir nüfusu bu iki merkez etrafında ikamet ederken ticaret de yine bu iki odak noktasını birbirine bağlayan aks üzerinde yer almıştır. Bugün özellikle ticari merkez konumunu geçmiş yıllarda olduğu üzere aynıyla korumaktadır. Ancak nüfus artışı, küreselleşme, sosyo-ekonomik değişimler, yapı teknolojisinin gelişmesi ve yapıların sembolik değerinin cazip hale gelmesiyle birlikte mimarlık pratiğinde çeşitlilik artmış, Konya'nın yaşam alanları oldukça genişlemiştir.



Türkiye mimarlığının son yüzyılını Konya'yı da etkileyen tüm bu nedenlerin etkisiyle kısaca şöyle özetleyebiliriz:

1900'lerden 1930'lara : Millî Mimari Rönesansı - Birinci Ulusal Mimarlık Akımı

1923 - 1930 : Cumhuriyetin Yabancı Mimarları

1930 - 1940 : Modernizme geçiş

- 1940 - 1950 : İkinci Ulusal Mimarlık  
 1950 - 1960 : Uluslararası Üslup  
 1960 - 1970 : Arayış  
 1970 - 2000 : Küreselleşme  
 2000 Sonrası : Hızlı üretim

19. Yüzyılda Avrupa'da başlayan sanayileşme hareketlerinin Osmanlı coğrafyasında da karşılık bulması geç de olsa kaçınılmazdı elbette. "Batılılaşma Hareketi" olarak tanımlanan bu devrim endüstri devriminin tetikleyici gücü ile mekân üretimine de yansdı. İmparatorluğun son dönem karışıklığı, savaşlar, kitlesel göçler, mübadeleler, idari ve siyasi değişiklikler derken cumhuriyetin ilanı ve ardından gelen kalkınma hamleleri kentlerin çehresini değiştirmeye başladı. Cumhuriyetin ilk 30 yılında Neo-klasik çizgiler taşıyan, geleneksel Selçuklu ve Osmanlı mimarisine güçlü atfların olduğu, bilhassa kamu yapılarında cisim bulan biçimsel bir üslup meydana geldi. Geniş saçaklar, kubbeleler, mukarnaslı başlıklar, sivri kemer ve çini tezyinatlar gibi geleneksel mimarimizin kendine özgü yapı öğelerinin cephelerde sıkça kullanıldığı bu üslup, kendinden önceki Barok ve Rokoko esintili Batı mimarisi yerine Türk Milliyetçiliğini öncelemesi nedeniyle "Türk Millî Üslubu – Millî Mimari Rönesansı" adını da almıştır. Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek Bey'in öncüsü olduğu bu akımın Konya'yı yakından ilgilendiren aktörü ise Mimar Muzaffer Bey olmuştur. Giluo Mongeri, Hikmet Koyunoğlu diğer önemli isimlerdendir.

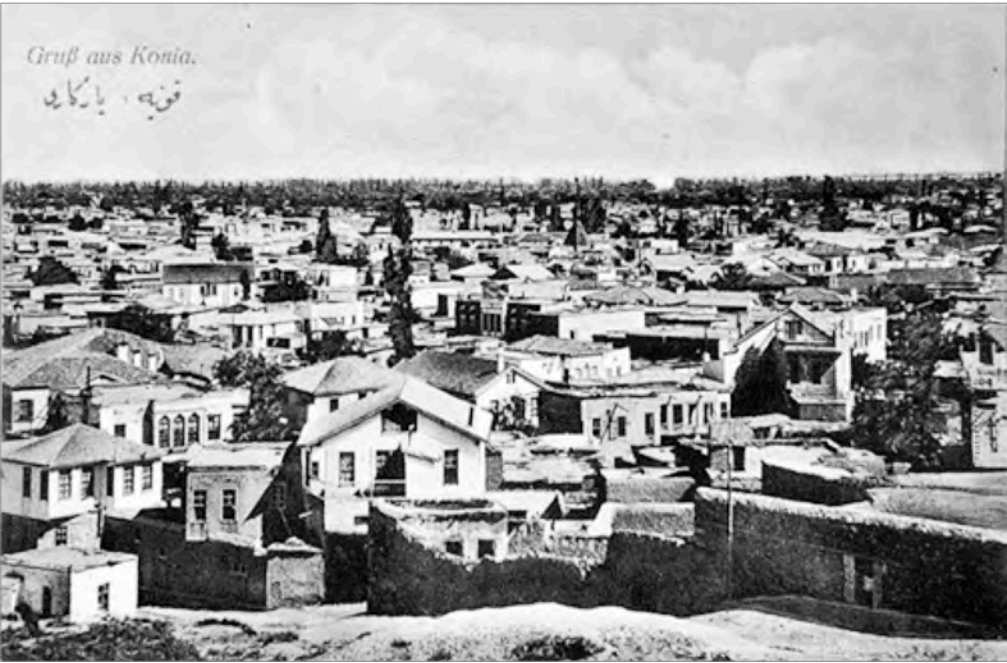


1. Meclis  
 Binası -  
 Cumhuriyet  
 Müzesi  
 – Ankara -  
 Vedat Tek –  
 1915-1920

Ankara  
 Palas –  
 Ankara –  
 Kemaleddin  
 Bey – 1927



Heyecan uyandıran bu yeni üslubun başta İstanbul ve Ankara'da görünmeye başladığı 20. yüzyıl başlarında Konya'nın genel görünümü; kerpiç malzemeden yapılmış, tek en çok iki katlı, bahçeli, hayatlı, çoğu düz damlı evlerden oluşan mahallelerden oluşmakta idi. Selçuklu mirası anıtsal yapıların çoğu da bakımsız durumda idi. Bu görünüm yüzyıl başında Konya'ya seyahat eden ziyaretçilerin notlarında da kendisine yer bulmaktadır.



20. yüzyıl başında Konya kent merkezinin genel görünümü

1902 yılında Konya valiliğini yürüten Mehmet Tevfik Biren; “Konya’da sokaklar, binalar, kıyafetler, şehirdeki tek tük kargir veya üzeri kiremitli İstanbul usulü ahşap binalar olmak müstesna olmak üzere hemen hepsinin kerpiçten yapılmış ve üzeri sazla örtülmüş olduğunu ve bunların kargir cami ve mabetlerle, mini binalarla ve yine bazı kargir evlerle tezat teşkil etmekte olduğunu görüyordum. Bu kerpiç ve kiremitsiz binaların hali sokakların geniş ve aydınlık olmasından dolayı; şehrin oldukça ferah bir tesir uyandırmasına yine mani olmuyordu. Böyle bir şehrin imarının binnisbe az masrafa muhtaç olacağını görüyordum...” diye yazmıştır.



20. yüzyıl başında Konya kent merkezinin genel görünümü

Geleneksel Konya dokusunu oluşturan kerpiç yapılaşmanın yanında Marunilerin kendileri için yaptırdıkları taş yapılar dikkat çekmektedir. 19. Yüzyılın ikinci yarısında şehrimize göç eden Maruni cemaatinin bir kısmı 1901 yılında Alâeddin Tepesi eteklerine yaptırılan Fransız Katolik Kilisesi civarına yerleşmişlerdir. Çoğunluğu taş malzemedeki yapılan, plan tipi ve cephe özellikleriyle klasik Türk Evi tipolojisinde olsa da dönemin modasına



uygun (barok, rokoko vb.) bezemeleri ile kendine has bir üslubu da bulunan yapılardan bazıları şunlardır: Arapoğlu Kosti Evi, Yusuf Şar Konağı (şu anda mevcut değildir), Olgunlaşma Enstitüsü (Eski Kız Ortaokulu), Atatürk Müzesi, Konya Mimarlar Odası vb...



*Arapoğlu Kosti ve kardeşinin evi*



*Yusuf Şar Konağı*





*Kız Olgunlaşma Enstitüsü (Eski Kız Ortaokulu)*



*Mimarlar Odası Konya Şubesi*



*Atatürk Müzesi*

Bütün bu anlatılanların yanında yüzyıl başlarında Konya'da valilik yapan Mehmet Tevfik Paşa ve Avlonyalı Ferit Paşa'nın öncülük ettiği bir imar ve bayındırlık faaliyeti de göze çarpmaktadır. Bu imar faaliyetinde bilhassa kamu yapıları başat rol oynar. Kesme taş malzeme ile inşa edilen bu yapılarda 1.Ulusal mimarlık akımının izlerini görmeye başlarız. Hükümet Konağı, Sanayi Mektebi, Yapı Kredi Bankası Binası (Osmanlı Bankası), PTT Binası, Ziraat Bankası, Konya Darülmuallimat Binası (Taş Bina) bu özellikli yapıların en nitelikli olanlarındandır.



*Yapı Kredi Bankası (Osmanlı Bankası)*



*Sanayi Mektebi*



*PTT Binası*





*Konya Darülmüallimin Binası*



*Ziraat Bankası*



*Konya Hükümet Konağı*

Bu dönemde inşası devam eden yapılara dair henüz öğrenmediğim bir bilgiyi ve acı dolu bir hatırayı ve nakletmek isterim: Hepimizin yakından tanıdığı Konya eşrafından Halil İbrahim Sayar hatıratında babası Sıdkı Sayar'ın duvar ustası olduğunu, Yapı Kredi Bankası binasının yaptığı ilk binalardan olduğunu belirtir. Hatta Sıdkı Efendi'ye Osmanlı döneminde verildiği söylenen bir ehliyetnameyi bizlerle paylaşmaktadır. Belgede "İnşaat kalfası Sıdkı Efendi müceddeden inşa olunan Ziraat Bankası, Posta Telgraf ve Telefon Dairesi, Askeriye büyütları inşaatında müteahhid ve ustabaşası olarak muvaffakiyetle çalıştığını beton, duvar, sıva ve sair gibi inşaatta iktidar ve meleke ve tecrübe sahibi olduğunu mübeyyin işbu ehliyetname mûmâ ileyhe talebi üzerine i'ta kılındı." yazmaktadır. **Vilayet ve Belediye Mimarı** tarafından verilen bu belge bir nevi günümüzün iş bitirme belgesi sayılabilir. Bu belgenin başka kimlere ve hangi ihtisas çerçevesinde verildiğinin, ehliyetnamenin dönemin yapı üretimindeki öneminin Konya mimarlık tarihine ışık tutması açısından araştırılmaya şâyân olduğu kanaatindeyim.

Halil İbrahim Sayar'ın hatıratında yer verdiği acı bir hatıra ise belki de mimar meslektaşlarımı herkesten daha çok ilgilendirmektedir. Babası gibi dayısı Mustafa Efendi de iyi bir yapı ustasıdır. Ancak Mustafa Efendi Mimarlar Odası binasının yapımı esnasında iskeleden düşüp vefat eder.



20. yüzyıl başlarındaki Konya çehresinin kamu yapılarıyla değişmeye başlamasının önemli örneklerinden birisi de Konya Darülmuallimin (Konya Lisesi) binasıdır. 1910 yılında yapımına başlanan binada 1913 yılında temel seviyesinde yapımına ara verilir. Konya'ya geldiği 1914 yılında binanın yapımı ile ilgilenen Mimar Muzaffer Bey yapıyı 1917'de tamamlar. Erkek öğretmen yetiştirmek üzere bir eğitim yapısı olarak planlanan Darülmuallimin yapıldığı tarihten bu yana aynı fonksiyonla kente hizmet etmeye devam etmektedir.



Sıdkı Sayar'ın Osmanlı Dönemi'nde aldığı bir ehliyetnâme.

İnşaat kalfası Sıdkı Efendi müceddeden inşa olunan Ziraat Bankası, Posta, Telgraf ve Telefon Dairesi, Askeriye bütünlüğü inşaatında müteahhid ve ustabaşı olarak muvaffakiyetle çalıştığını beton, duvar, sıva ve sair gibi inşaatta iktidar ve meleke ve tecrübe sahibi olduğunu mübeyyin işbu ehliyetname mûmâ ileyhe talebi üzerine i'tâ kılındı.

Vilâyet ve Belediye Mimarı

Konya  
Darülmuallimin  
Mimar Muzaffer Bey - 1917



Darülmuallimin 1. Ulusal Mimarlık döneminin tipik bir örneği olarak ele alınabilir. Kesme taştan beden duvarlarında atıfta bulunan pencereler geleneksel Türk mimarisi oranlarıyla yer almaktadır. Yine pencerelerdeki yer yer almaşık kemerler, cephede yer alan çini süslemeler, geniş saçaklar, 1. Ulusal Mimarlık akımı mimarlarının ortaya koyduğu milli üslubu destekler niteliktedir.

Burada Konya'nın yüzyıl başındaki mimarlık pratiğine önemli katkıda bulunan, adı hala kent merkezimizin kalbinde bir cadede yaşayan Mimar Muzaffer Bey'e özel ve geniş bir parantez açmak isterim.



*Mimar Muzaffer Bey – 1881-1920*

Mimar Muzaffer Bey 1881 yılında İstanbul'da, orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Hendese-i Mülkiye Mektebi'ni bitiren Muzaffer Bey yeteneği ile Vedat Tek'in kardeşi Yusuf Bey'in dikkatini çeker. Posta Telgraf ve Telefon Müdüriyeti Umum Müdürlüğünde memurluğa başlayan Muzaffer Bey bir yandan da Vedat Tek'in yanında çalışmalarına devam eder. Konya Valisi Hüsamettin Bey'in davetiyle 1914 yılında Konya'ya gelir ve Vilayet Başmimarı olur. 1920 yılında vefatına kadar Konya'da çalışmaya devam eder. Mimar Muzaffer Bey Konya'da Konya Darülmuallimat, Konya Darülmuallimin, Ziraat Abidesi, Umumi Meclis, Konya Hara Binaları gibi yapıları projelendirir. Ayrıca Selimiye Camii Onarımı ve Amber Reis Camii Onarımında da katkıda bulunmuştur.

Aslında Mimar Muzaffer Bey 31 Mart olayı şehitleri adına düzenlenen bir abide yarışmasında dikkati çekmiştir. İstanbul-Şişli’de tasarladığı Abide-i Hürriyet eseri birçok yerli ve yabancı mimarın arasından birinci seçilmiş ve 1909-1911 yılları arasında bugünkü yerine yaptırılmıştır. Bu anıt Osmanlı başkentinde inşa edilmiş ilk “Ulusal Anıt” olma özelliği taşımaktadır.



*Abide-i Hürriyet – İstanbul - Mimar Muzaffer Bey – 1909-1911*

Şişli Abide-i Hürriyet’in ardından dönemin Konya valisi Muammer Bey ziraat ve tarım alanında emek veren Konyalı kadınlar için bir anıt yaptırmak ister. Bu abidenin sipariş edilmesiyle Muzaffer Bey 1914 yılında Konya’ya gelmiş olur. Bağdat Demiryolu hattının başlangıcı olarak kabul edilen ve 1896 yılında faaliyete geçen, Anadolu güzergahının önemli bir durağı haline gelen Konya Gar Binası ve istasyon yapılarının, kent merkezine bağlandığı yol üzerinde bulunan bölgede seçilen bir alana yapımı planlanmıştır. Ziraati temsilen buğday, başak, kağı kompozisyonu ile bir abide tasarlanır ve 1915 yılında yapımına başlanır. Muzaffer Bey’in geleneksel motifleri kendi yorumuyla stilize ettiği abidenin yapımı 1. Dünya Savaşı’nın etkilerinden kaynaklanan ekonomik zorluklar ve Vali Muammer Bey’in vefatı nedeniyle 1920’de yarıda kalır.



*Ziraat Abidesi'nin yapımı esnasında bir geçit töreni*



Cumhuriyetin 1923 yılında ilanından bir yıl sonra, 1924'te alınan Konya Belediye Meclis'inde şehre bir Atatürk anıtı yaptırılmaya karar verilir. Atatürk'ten alınan izin sonrasında cumhuriyet ideolojisinin görselleştirilmesi saikiyle Türkiye'ye davet edilen, Cumhuriyeti'nin ilk Atatürk heykelini Sarayburnu'nda yapan Viyanalı heykeltıraş Heinrich Krippel'e Konya için de bir Atatürk heykeli sipariş edilir. Krippel; Muzaffer Bey'in Ziraat Abidesi'ni kaide olarak kullanarak bugünkü gördüğümüz

ve kentin önemli bir kavşağı olarak da kullanılan meydana adını verecek olan Atatürk heykelini yapar. 1926'da tamamlanan bronz heykel Türkiye Cumhuriyeti'nin ikinci Atatürk heykeli olması açısından da önemlidir.

Böylece cumhuriyetin ilk yıllarında Ziraat Abidesi ve Atatürk Anıtı ile birlikte etrafında 1911 tarihli Amber Reis Cami, Darülmualimin, 1912 tarihli Millet Bahçesi, Halkevi Binası, Kurtuluş İlköğretim Okulu, Bego'nun Oteli (Bugünkü Kız Meslek Lisesi, Atatürk Evi, Eski Kız Ortaokulu gibi yapıların yer almasıyla (bugünkü Kız Olgunlaşma Enstitüsü) meydan kentin yeni odak noktası haline gelmiştir.





Birinci Ulusal Mimari akımı izlerinin açıkça görüldüğü Mimar Muzaffer Bey'in Ziraat Abidesi ile Türkiye cumhuriyetinin kurucusu Atatürk'ün heykelinin birleştiği bu yapı, tarihsel ve sosyolojik anlamda sert geçişlerin olduğu bir dönemde bu geçişler kadar keskin görünmemekte ve devletin her iki dönemini başarıyla yansıtmaktadır.

Bu kesişimi içeren geçiş döneminin ardından 1946'da inşa edilen Devlet Tiyatrosu binasında da görüldüğü üzere modern çizgilerin arayışı artık başlamıştır. N. Öcal'ın müellifi olduğu bina önce Halkevi Binası olarak yapılmış, daha sonra sinema salonu olarak faaliyet göstermiştir. 1955 yılında İl Milli Kütüphanesi olarak kullanılmış, zaman içerisinde Konya Lisesi'nin dersliği olarak da işlevlendirilmiştir. 1981 yılından itibaren de Devlet Tiyatrosu olarak kullanılmaktadır. Simetrik bir cephe düzenine sahip olan yapı, kullanıcıların ilk kez karşılaştığı "fuaye" kavramı ile de Batılılaşma hareketinde yeni bir mekan organizasyonu ile karşımıza çıkar. Sade ve yalın tasarımıyla geleneksel mimarideki anıtsal etkiye sahip olmayan Tiyatro Binası Konya'da yer alan kamusal yapılar içinde modern mimarlığın ilk ve özgün örneklerindedir.



*Konya Devlet Tiyatrosu – N. Öcal - 1946*

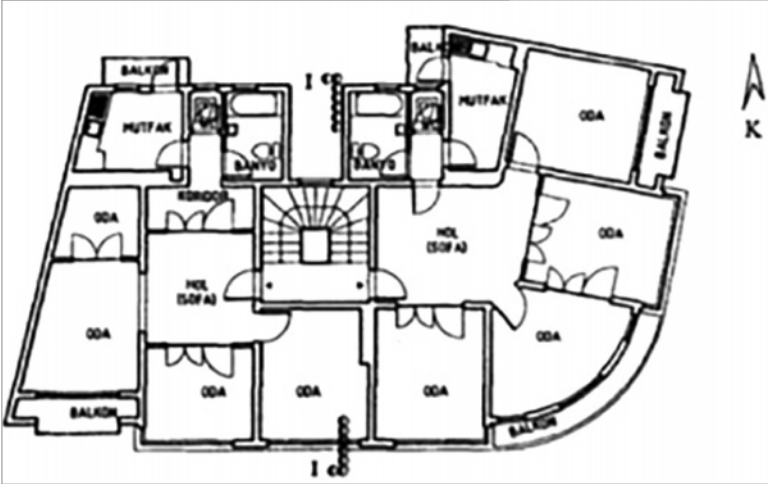
Sivil mimarlık yapılarında ise geleneksel kerpiç Konya evlerinden modern konutlara geçişte ilk sırada bulunan 1937 tarihli Hayat Apartmanı'ndan sonra ikinci sırayı Kibrit Apartmanı

almaktadır. 1951 yılında Süleyman Ermiş'in mimarı olduğu yapı Konya'daki betonarme apartman yapıların da ilklerindedir. İkinci Dünya Savaşı'nın tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik zorluklarından sonra ülkemizde 1950'lerde henüz başlayan imar faaliyetlerinin ardından Alâeddin Tepesi'nin eteklerinde bulunan Zafer Meydanı'nda yaptırılmıştır. Kültür varlığı olarak tescilli olan ve halen yaşamını sürdüren binanın özgün plan şemasında da modern apartmanların izleğini görmek mümkündür. Hayat Apartmanı'nın tipik Türk evini andıran plan şemasından sonra Kibrit Apartmanı'nın bu yeni plan şeması ve köşe parselde konumlandığı için cephenin dairesel çözümlenmesi zamanının modern tasarım anlayışının etkisindedir.



*Kibrit Apartmanı –  
Süleyman Ermiş - 1951*

Konya'nın Cumhuriyet sonrası en özgün modern yapılarından birisi de yine bir apartman olan Yonca Apartmanı'dır. Mimar Hulusi Güngör tarafından



1957 yılında tasarlanan apartman dönemin asansör ve kaloriferi bir arada bulunduran ilk apartman yapısı olması nedeniyle önemlidir. Üçgen formun her aşamanın tasarımında hâkim olduğu yapı bu özelliği ile de dikkat çekicidir. Merkezi çekirdek etrafında farklı açılarla konumlandırılan 3 blok ve 42 daireden oluşan yapıda, giriş bölümündeki korkulukların, iç mekân merdivenindeki korkulukların ve iç mekân zemininde kat numarasının gösterildiği mozaik parçaların üçgensel olması da tasarımda bir bütünlük ve kimlik arayışı olduğunu göstermektedir.



Yonca Apartmanı – Hulusi Güngör - 1957

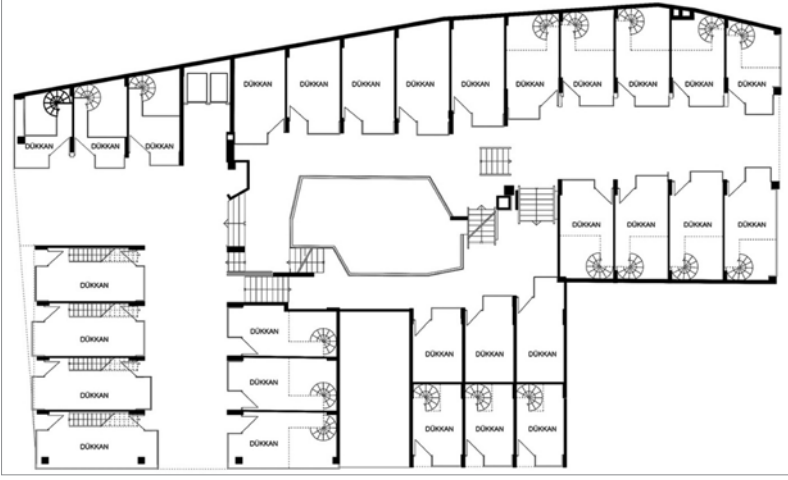


*Yonca Apartmanı – Hulusi Güngör – 1957*

Mimaride modernleşme hareketinin en bariz özelliklerinden birisi de değişen ve dünyaya uyumlanmaya çalışan iktisat sisteminin bir parçası olarak ortaya çıkan yeni ticaret merkezleridir. Konya'nın eski dönemlerinden beridir tarihi, ticari ve turistik bir aksı olan Mevlana Caddesi üzerinde yer alan, 1965 yılında Şevki Vanlı tasarlanan, 1967 yılında inşaatı tamamlanan Fatih Çarşısı buna iyi bir örnektir. Yapıldığı dönemin ilk çok katlı ve asansörlü iş hanı olan yapı kent merkezi içinde modern mimarlık örneği olarak kendinden sonra yapılan iş merkezlerine öncüllük etmiştir.







*Fatih Çarşısı – Şevki Vanlı – 1965*

1950'lerden itibaren Türkiye'deki siyasal değişim, ekonomik büyüme, sanayileşme politikaları, kırsaldan kente göçün artması ile oluşan konut yetersizliği ile başlayan gecekondulaşma dönemi sonucunda hazırlanan imar planları ile yeni caddeler oluşturulmuş, bu bölgeler gecekonduyu önleme bölgeleri olarak nitelendirilmiştir. 1960'larda imar faaliyeti ivmesinin yükselmesi ile Kooperatif ve Kat Mülkiyeti kanunlarının da hayata geçmesiyle Konya'da Nalçacı Caddesi üzerinde yüksek yapılaşmanın önü açılmıştır. Yine o dönemde Konya Otogarı'nın burada yer alması ve Belediye Sarayı'nın da bu bölgede planlanmasıyla caddenin cazibesi artmıştır. Sosyoekonomik farklılıklar, insanların hayat standartları ve konfor anlayışındaki değişim nedeniyle de yüksek katlı apartmanlaşma Konya'daki ilk örneklerini bu cadde üzerinde vermiştir. Konya'nın son 100 yılında konut dokusunun değişmesine sebep olan en çarpıcı ve radikal değişim bu bölgede olmuştur denilebilir.

*Acentacılar Sitesi-A.C. Özkaşıkçı – 1970*







*Yeşil Meram Konutu-Şevki Vanlı- 1967*



*Selçuk Ecza Sitesi- A.C.  
Özkaşıkçı -1971*

*Nalçacı Caddesi*



Mimar Özhan Sökmen tarafından 1979 yılında projelendirilen, 1983 yılında yapımı tamamlanan Konya Ticaret Odası o dönemdeki özgün cephesiyle modern mimarinin anıtsal etki veren yapılarından birisi olmuştur. Nağacı Caddesi'nin yüksek yapılarına ve Belediye Sarayı'na yakın konumu sayesinde çevresi ile bütünlük kazanmış, kentin hafızasında önemli bir yere sahip olmuştur. 2007 yılında giydirme cephe sistemi ile kaplanan ön cephesi nedeniyle modern ve özgün kimliğini kaybetse de kentlinin belleğinde hâlâ eski haliyle yaşamaya devam etmektedir.



*Konya Ticaret Odası – Özhan Sökmen - 1983*

1987 yılında Konya Hükümet Konağı'nın önündeki meydana yer altı kotuna inşa edilen Sarraflar Yer altı Çarşısı 1986 yılında açılan bir yarışma sonucu Nuri Koştu'nun projesinin seçilmesiyle meydana gelmiştir. Konya'nın ilk yer altı yapı örneklerinden birisi olan Çarşı kentin sosyal ve ekonomik gündelik hayatı içerisinde önemli bir yere sahiptir.



*Sarraflar Yeraltı Çarşısı – Nuri Koştu – 1987*

1990'lardan itibaren büyüyen ekonomi ve özel sektörün gücü kentin yapılaşan çehresinde kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlar. Kentimizin üretken mimarlarından Ünal Bugatur'un



90'lar başlangıcında tasarladığı Yapıcı ve Hazım Uluşahin İş Merkezleri benzer plan şemaları ve cephe özellikleriyle günümüzde hâlâ aktif olarak aynı fonksiyonla kullanılan yapılardandır.



*Yapıcı İş Merkezi – Ünal Bugatur – 1990*



*H. Uluşahin İş Merkezi – Ünal Bugatur – 1993*

90'ların başında iş merkezlerini ortaya çıkaran güç 90'ların sonunda bu sefer tekil apartman bloklarını, çoklu, güvenli, sosyal donatılara sahip, bulunduğu çevreden ayrılan çoklu konut sistemlerine dönüştürmeye başladı. Bu sitelerin ilk örneklerinden birisi de Havzan Mahallesi'nde konumlanan Müsiad Siteleri'dir. Benzer sosyoekonomik sınıftan insanları bir araya toplayan, rekreasyon alanı, sosyal donatıları bulunan bu siteler günümüzde de işlevsel bulunmakta ve rağbet görmektedir.



*MÜSİAD Siteleri*

*H.H.Kavaf - 1997 →*

Konya'nın son 100 yıl mimarlığının en ikonik örnekleri 2000 sonrasında görülmektedir. Modern mimari anlayışın yerini her türden denemeye bırakan bu çeşitlilik hem yapım sistemi hem de fonksiyon açısından kendisini göstermektedir.



*Grand  
Hotel-S.  
Goral-2002*





*Kule Site AVM – Seha Yapı – 2004*



*Selçuklu Bel. Uluslararası Spor Salonu –Zeynep-Orhan Uludağ – 2007*



*Unilever Algida Dondurma Fabrikası –M.E. Çetinkaya -2013*



*Konya Gıda ve Tarım Üni.-Yazgan Mimarlık -2017*



*Konya Stadyumu –Bahadır Kul - 2014*

Bugün halen kullanıcısı olduğumuz bu yapılar kentimizin yüzyıl başındaki görünümüne hayli tezat teşkil etse de yaşadığımız sosyal değişim nedeniyle zamanın ihtiyaçları ile paralel görünmektedir. Amacım elbette çağdaş yapı anlayışını tamamen reddetmek değildir. Ancak tüm bu serüven içerisinde esas

gayemiz; kültürel mirasımızı layıkıyla koruyarak, kentimizin hafızasına saygı duyarak, maddi ve manevi ihtiyaçlarımızı göz ardı etmeden, yapı kültürü çeşitliliğini ranta dönüştürmeden, çağdaş sistem ve malzemelerin bize sağladığı bütün konfor imkânlarını kullanarak son yüzyılda Konya mimarlık pratiğinde var olan üslup ve kimlik arayışını kaybetmemek olmalıdır.

## Y. Mim. MİHRİMAH ŞENALP

*Sunucu*

Feyza hocama da çok teşekkür ederiz sunumları için.

Soru cevap bölümüne geçebiliriz.

### SORU:

Öncelikle sunumlar için çok teşekkürler. Ahmet Alkan hocanın yarım bıraktığı bir konu vardı. Singapur'daki gökdelen ile devletin batışı meselesi, onu daha derinlemesine anlatabilir misiniz?





**Prof. Dr. AHMET ALKAN**

**B**unu daha anlaşılır hâle getirmek için küçük bir hatırayı nakledeyim.

1998 yılıydı. Eski Devlet Planlama Teşkilatı müsteşarlarından Yıldırım Aktürk'ü Konya'ya davet etmiştik. KOMBASSAN dedi ki, Yıldırım Aktürk'ü birkaç saatliğine götürelim, yaptığımız yatırımları gösterelim. O zaman Haşim Bey sağlıklı ve holdingin başındaydı. Dolaştılar, baktılar. Dönüşünde ne gördüğünü sordum Yıldırım Beye. Dedi ki, seçtikleri sektörler doğru, ama yönetim anlayışları yanlış, dedi. Onlara acil olarak bu gökdelenin üst kısmını satın, dışarıdaki market kalsın, böyle çok ortaklı şirketler sıcak para dönen yerleri görmek isterler ve onlar firmayı da ayakta tutarlar. Aksi hâlde zorlanırsınız, dedim dedi.

KOMBASSAN tersini yaptı, marketi sattı. Sonra da KOMBASSAN'ın hâlini gördük.

İnşaat kesikli bir sektördür. Aramızda bu sektörde çalışan tecrübeli arkadaşlarımız var. Finansmanı yüzde yüz, hatta benim



hesaplamalarım, benim tecrübelerim, yüzde yirmi, yirmi beşin üzerinde öz kaynakla karşıladığınız zaman bizim gibi enflasyonu yüksek, faizleri yüksek ülkelerde ne yaparsanız yapın, kaçarsanız satın, zarar ediyorsunuz. Bu gökdelenleri, kuleleri de İstanbul'da da bunun örnekleri var, ama oralarda başka şeyler var, şimdilerde ortaya çıkmaya başlıyor, açık söyleyelim kara para var. Kayıt dışı ekonomi var. Aksi hâlde yaşayamazlar. O gökdelenlere yatırdığınız, öyle binaları zaten satarak yapamazsınız, finanse etmeniz lazım, yoksa batarsınız. Bu ne anlama gelir, ülke kaynaklarını dönüşü olmayan yerlere yatırmak anlamına gelir. Şeyh Edebali'nin bir sözü var, "İnsanı yaşat ki, devlet yaşasın..." İnsanları, firmaları batan devlet, batır... İşin özü budur. Singapur bunu yaşamıştır. Büyük meblağları gökdelenlere bağlamış, dönüşü olmayan alanlar inşa etmiş, sonra bu yanlış görerek dönmüştür. Buna dikkat etmek gerekir.

### Y. Mim. MİHRİMAH ŞENALP

*Sunucu*

**B**aşka soru yok galiba, şimdi de konuşmacılarımıza günün anısına hediye takdimi için TYB Konya Şube Başkanımız Ahmet Köseoğlu'nu sahneye davet ediyorum.





**AHMET KÖSEOĞLU***TYB Konya Şb. Bşk.*

Öncelikle bu seçkin topluluğu saygı ile selamlıyorum.

Buradaki değerli hocalarımızı dinledik, istifade ettik. Dolayısıyla tarihe kayıt düşüldü. Biz kültürel ve sanatsal anlamda otuz yıldır Konya'da Türkiye Yazarlar Birliği olarak tarihe kayıt düşmeye çalışıyoruz, ama her yıl bir ya da birkaç programla da şehrin inşa ve mimarî alanında da programlar yaparak tarihe kayıt düşüyoruz. Dolayısıyla son birkaç yıldır, otuz yıldır tanıştığım, biliştığım, ağabeyim, dostum, yoldaşım, değerli hocam Ahmet Alkan Bey'le bu programları birlikte planlıyoruz. Bu programı da yine birlikte planlamıştık. Bugün kısmeti olanlarla burada buluştuk. Kısmeti olamayanlar başka yerlerdedir, ama çok istifade ettiğimiz bir program oldu.

Çok değerli Karaman eski Belediye Başkanımız, TOKİ eski başkanımız, bir başarı abidesi Kamil Uğurlu Ağabeyimiz de aramızdalar. Çok değerli Mimarlar Odası Başkanımız Armağan Güleç Korumaz Hanımefendi de aramızdalar. Programa değer katılar. Hepiniz iyi ki geldiniz, güzel bir güne geldiniz, diyorum, teşekkür ediyorum, saygılar sunuyorum.



BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E R

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin düzenlediği panelde "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Mimarisi ve Planlaması" ele alındı.

## Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Mimarisi ve Planlaması

Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin Varsa Adres Belli" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin yedincisinde bu hafta "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Mimarisi ve Planlaması" konuşuldu. Prof. Dr. Ahmet Alkan, Prof. Dr. Çağlar Meşhur ve Y. Mim. Feyza Yazar'ın katılıp Y. Mim. Mihrimah Şenalp'in düzenleyici olduğu panel Tantavi Kültür ve Sanat Merkezi'nde yapıldı.

Son yüzyıllık gelişmeleri dört aşama açıklayan Prof. Dr. Alkan "Son yüzyılın kentleşme sürecine dört önemli aşamada bakabiliriz : 1923-1950 kuruluş dönemi.





1950-1980 sanayileşme, göç ve hızlı kentleşme aşaması.

1980-2000 kalkınmada yeni dönem ve çözüm arayışları ve

2000 sonrası yoğun yapılaşma ve kentsel dönüşüm evresi. Avrupa'nın 18. yy. da yaşamaya başladığı sanayileşme / şehirleşme süreci Türkiye'de 20.yy'ın ilk yarısında hız kazanır. Cumhuriyetin ilk yıllarında yabancı mimar ve şehir plancıları ülkeye davet edilirler. Önemli kamu yapılarının ve şehir planlarının hazırlanmasında roller üstlenirler Bu isimlerden bazıları mimarlık ve





planlama eğitimi veren kurumlarda, eğitimi yeniden düzenlerler. Sanayi-i Nefise’de modern mimarlığın altyapısını hazırlar. 1933 yılında Belediyelerin kentleşme sorunları karşısında yetersiz kalan finans ihtiyacını karşılamak amacıyla, İLBANK (Belediyeler Bankası) kurulur. Artan konut açığını karşılamak üzere toplu konut uygulamaları başlar...” dedi.

Planlama üzerinde duran Prof. Dr. Meşhur “Türkiye’deki planlama tarihini değerlendirdiğimizde, merkezi ve yerel arasındaki gerilimin tarihi olarak adlandırılabilir. İncelememde hem planların hem de planlamanın iki ana odak noktasına dikkat





edeceğim. Bu iki odak noktası, merkezi ve yerel ilişkiler ile evrilen mülkiyet sisteminin yönetim biçimi ve sonuçlarıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin mülkiyet sistemi, toprağın kullanım hakkını öne çıkaran ve alım satım değeri yerine kullanım hakkını temel alan bir sistem olarak tanımlanabilir. Bu sistem, bir bakıma bir vakıf sistemini devralmıştır, ancak içinde bazı sorunlar bulunmaktadır. Bu çerçevede, plan ve planlama kavramları arasındaki





farkı vurgulayarak sunuma başlamayı tercih ederim. Plan, istenilen sonuçla ilgilidir, planlama ise bu sonucu gerçekleştirmek için kullanılan araçları ve stratejileri tanımlar. Dolayısıyla bu iki kavram aynı şey değildir ve Türkiye'deki planlama sistemi açısından eleştirilen konulardan biridir. Plan yapmak, plan yapmak kadar kolay bir iş değildir. Uzun devreli gelişme planları, mekansız stratejik planlar gibi bir takım suçlu isimler de koymuşuz ama biliyoruz ki Türkiye birçok açıdan iyi çizilmiş ve arşivlere konulmuş planların olduğu bir ülke..” dedi.

Y. Mim. Yazar “Hocalarımdan farklı olarak, ben biraz daha Konya’ya odaklandım ve Konya ölçeğini incelemeye çalıştım. Ahmet Hocam ve Çağlar Hocam, bu yüzyıldaki mimarlık ve planlama değişiminin tarihsel sürecinden bahsettiler ve ekonomik, hukuki, psikolojik perspektiflerle ele aldılar. Ben, bunları kısaca özetleyerek, Konya’ya odaklanacağım.” dedi ve Cumhuriyetin başından günümüze Konya’da yapılan ikonik mimari yapı fotoğrafları ile sunumunu gerçekleştirdi.

Programın sonunda katılımcılara plaketlerini ve katılım belgelerini TYB Konya Şube Başkanı Ahmet Köseoğlu, Karaman Belediyesi ve TOKİ eski Başkanı Prof. Dr. Kâmil Uğurlu, Konya Mimarlar Odası Başkanı Ahmet Övet ve TYB Konya Şube Yönetim Kurulu Üyesi Salih Sedat Ersöz takdim etti.



# Cumhuriyet'in 100. Yılında TÜRKİYE'DE

TÜRK BASINI ve KONYA BASIN YAYINI  
TÜRK HİKÂYECİLİĞİ  
MODERN TARİHİMİZ  
TÜRK ROMANI  
TÜRK ŞİİRİNİN SEYRİ SEMPOZYUMU  
TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ  
TÜRK MİMARİSİ ve PLANLAMASI  
TÜRK SİNEMASI

Cumhuriyet'in 100. Yılı TÜRK SİNEMASI



Prof. Dr. Aytekin Can

Hasan Hüseyin Toydemir

Dr. Süleyman Duyar

Sinema Yazarı Burçak Evren

Düzenleyen:  
Prof. Dr. Ahmet Tarhan

11 Kasım

14.00

İl Halk Kütüphanesi

TYB Konya Şubesi

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi

CANLI YAYIN

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi

2023

**Prof. Dr. AHMET TARHAN***Sunucu*

**S**ayın Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şube Başkanım ve değerli misafirlerimiz,

Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin 2023 Cumhuriyetin Yüzüncü Yılı etkinlikleri çerçevesinde Cumhuriyetin Yüzüncü Yılında Türk Sineması adlı programına hepiniz hoş geldiniz.

Panelimizde birbirinden değerli alanında uzman konuşmacılarımız yer almakta. Konuşmacılarımız, "Türk Sineması" na ilişkin tarihsel perspektif sunacaklar. Bunun yanında sinemamız farklı boyutlarıyla yine bu programda ele alınmış olacak. Şimdi programımıza katkı sağlayacak katılımcılarımızı kısaca tanıtmak istiyorum.



**Sinema Yazarı Burçak Evren**, 1947 yılında İstanbul'da doğdu.

Üniversite yıllarında gazeteciliğe başladı.

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Arkeoloji ve Prehistorya Bölümü'nden mezun oldu.

Dünya, Yeni İstanbul, Vatan, Güneş, Hürriyet, Cumhuriyet, Milliyet ve Pazar Postası eklerinde çeşitli görevlerde bulundu.

Yeni Fotoğraf, Gelişim Sinema, Country Homes ve Tombak dergilerini çıkaran Evren, Meydan Larousse, Oxford, Türkiye ve İstanbul ansiklopedilerinin başta olmak üzere otuza yakın ansiklopedinin sinema ve sanat maddelerini kaleme aldı.



“Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi”, “Başlangıçtan Günümüze Türkçe Sinema Dergileri”, “Türk Sinemasında Yeni Konular”, “Oscar Ödülleri Tarihi”, “Yeşilçam’la Yüzyüze”, “Değişimin Dönemecinde Türk Sineması” ve “Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları” gibi pek çok esere imza attı.

**Prof. Dr. Aytekin CAN** hocamız, 1965 yılında Ekşehir’de doğdu.

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu.

Anadolu Üniversitesi’nde yüksek lisans, Marmara Üniversitesi’nde doktora eğitimini tamamladı. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde Prof. Dr. olarak görev yapmaktadır.

“Çocuk ve Çizgi Film” ile “Kısa Film” adlı kitapları yanında, sinema alanında çok sayıda bilimsel makale, bildiri ve kitap bölümü bulunmaktadır.

Selçuk Üniversitesi Kısa-Ca Film Atölyesi’nin kurucusu ve danışmanıdır. Ondokuz yıldır Kısa-Ca Uluslararası Öğrenci Film Festivali’nin yöneticiliğini yapmaktadır.

Avrupa Birliği projesi kapsamında “Kültür Köprüsü” adlı Almanya-Türkiye ilişkilerini anlatan bir belgesel film yaptı. Osmanlı’dan günümüze Türkiye’de demiryollarının tarihsel gelişimini anlatan “Karakurt ve Bozkurt” isimli belgesel film projesini gerçekleştirmiştir.

**Dr. Süleyman DUYAR** hocamız, 1987 yılında doğdu.

Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümünde lisans, yüksek lisans ve doktora derecelerini aldı.

“Görsellik Yoluyla Meşrulaştırma” başlıklı tezini Eşkîya filmi üzerinden inceledi.

Görsel algının kültürle ilişkisini derinlemesine incelemek adına “Hayvan Oluş” kavramını Deleuze (Dilz) felsefesi bağlamında

sinema ile ilişkilendiren “Sinemada Hayvan İmgesi” başlıklı teziyle Dr. ünvanı aldı.

Akademik kariyerine Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Yeni Medya bölümünde Dr. Öğretim Üyesi olarak sürdürmektedir.

**Hasan Hüseyin TOYDEMİR** hocamız, 1985 yılında Konya’da doğdu.

2010 yılında Lefke Avrupa Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu.

İki yıl yerel medyada muhabir olarak çalıştı.

2013 yılında “Auteur (Autör) Teorisi Çerçevesinde Semih Kaplanoğlu Filmlerinin Analizi” isimli yüksek lisans teziyle mezun oldu.

İki yıl boyunca Sinema Terspektif dergisinde film eleştirileri yayınlanmakta ve editörlük görevini yürütmektedir.

Hâlen Selçuk Üniversitesi’nde doktora eğitimini sürdürmektedir.

Şimdi sözü panel yöneticimiz Prof. Dr. Aytekin Can hocamıza veriyorum.





**Prof. Dr. AYTEKİN CAN**  
*Panel Yöneticisi*

Sayın konuklar hepimiz hoş geldiniz.

Bugün Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Sineması konulu söyleşimizi birlikte gerçekleştireceğiz. Yanımızda Sayın Burçak Evren, Sayın Hasan Hüseyin Toydemir ve Sayın Dr. Süleyman Duyar arkadaşlarımız var. Bu yılın başında TYB Konya Şube Başkanı Sayın Ahmet Köseoğlu Bey, bu öneriyi getirdiğinde seve seve kabul ettik. Ama sonra araya deprem girdi maalesef, bu söyleşiyi gerçekleştirmek bugüne kısmet oldu. Burçak Bey de bugün sağ olsun İstanbul'dan sabah treniyle aramıza katıldı. Kendisi ile Kayseri Erciyes Film Festivali'nin yıllardır danışmanlığını yapmaktaydı. Kendisiyle Safranbolu Belgesel Film Festivali'nde jüri üyesi olarak birlikte görev yapmıştık. O günlerden gelen bir dostluğumuz var. İki kez de kendisi Konya Selçuk Üniversitesi Kısaca Film Festivali'ne katıldı.



Bugün Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Sineması konulu panelimizde genç arkadaşlarımız da var. Onlar da özellikle "Son Dönem Türk Sineması" çalışan arkadaşlarımız. Dr. Süleyman Duyar, "Eşkiya Filmi incelemesi ile 90'larda Türk Sineması" üzerine çalıştı. Arş. Gör. Hasan Hüseyin Toydemir ise, "2000'lerde Türk Sineması ve Semih Kaplanoğlu Sineması" üzerine çalışmalar yaptı. Ben daha çok kısa film üzerine, belgesel film üzerine çalışmalar yapan bir hocayım. Ama bu söyleşi de şöyle genel olarak Türk sinemasının bugün geldiği yere, varmış olduğu noktaya ve sorunlarına da değineceğiz. Daha sonra da sorularınız olursa seve seve hepimiz de cevaplamaya çalışacağız. Türk sinemasının

başlangıcı ile ilgili Burçak Bey'le görüşmeler yapmıştık. Kısa film kitabı üzerine bir çalışma yaparken hocamın da Ayastefanos'la ilgili bir kitabını okumuştum: Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı.

1914 Türk sinemasının başlangıcı kabul ediliyor. Ali Fuat Uzkınay, kamera kullanımını Sigmund Weinberg'ten öğrenerek, 1914'de ise Seden Kardeşler ile Milli Sinema adı verilen Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması'nın işletmeciliğine başlıyor.

Birinci Dünya Savaşı'yla orduya katılan Uzkınay, 14 Kasım 1914'te Rus işgalinin sembollerinden kabul edilen Yeşilköy'deki Rusların yaptığı Ayastefanos Abidesi'nin yıkılışını kameraya alması için ordu tarafından görevlendiriliyor.

Uzkınay, 14 Kasım 1914'te, cumartesi günü Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışını 150 metrelik filme çekerek Türk sinemasında ilk kez film çeken kişi kabul ediliyor. Bu filmle, Türk sinemasının doğum yıl dönümü olarak kutlanmaya başlanıyor.

Filmle ilgili fotoğraf kareleri internette var, kitaplarda da görürsünüz ama filmin kendisi kayıp. Ben de kısa film kitabını yazdığım dönemde, 2006 yıllarında, Ankara'da bizde yüksek lisans yapan Genelkurmay Film Merkezi'nden bir subay arkadaş vasıtasıyla Foto Film Merkezi'nin eski müdürü Albay Nusret Eraslan'a ulaşmıştım. "Ayastefanos'ta Rus Abidesi'nin Hemdi (Yıkılışı)" filminin Yıldız Sarayı'ndan nakli sırasında bir kutuda olduğunu ve kaybolduğunu söylemişti. O filmin aslında çekildiğini iddia ediyor. Ama Burçak Evren hocamızın kitabında da bu film çekilmemiştir ya da "Kayıp mı oldu?" deniyor. Bu konu ile başlayalım.

Türk sinemasının ilk tarihi ile ilgili maalesef filmimiz kayıp, ama bundan önce 1912 yılında Makedonya'da Türk - Osmanlı tebasında olan Manaki Kardeşler'in çekmiş olduğu Sultan Reşat ile ilgili ya da Osmanlı ile ilgili ya da o zamanki Balkanlar'daki yaşamla ilgili filmler, Türkiye'de de defalarca film festivallerinde gösterildi. Hatta Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün bununla ilgili bir kitap çalışmasına da destek vermiştir. Ayrıca DVD olarak da film çıkarılmıştır, bende de mevcut. Yani o dönem Sultan Reşat'ın gezileri için Manaki kardeşlerin Makedonya Sinema Dairesi için çekmiş olduğu filmler elimizde mevcuttur. Zaman zaman da bizim film festivallerimizde

gösteriliyor. Hatta Kayseri'de Makedonya Sinema Dairesi'nden Erciyes Film Festivali'nde bir yönetmen arkadaş, o zaman gelip bu konuyla ilgili bir sunum yapmıştı. Bu yüzden Türk sinemasının başlangıcını 1912 olarak da kabul edebiliriz. Ancak 1906'lara kadar da çekilebiliyor, ama bizim için önemli olan ondan sonra gelen dönemlerdir. Özellikle belge filmler, Muhsin Ertuğrul ve Tiyatrocular dönemi, daha sonraki Lütfi Akad dönemi, Yeni Sinemacılar dönemi ve arkasından gelen birçok yönetmeni de sayabiliriz. Bunları Türk sineması ile ilgili kitaplarda, Türk sineması tarihi ile Burçak hocamın yazmış olduğu ve diğer yazarların kitaplarında da görebiliyoruz. Ben de Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğrenciyken Türkiye'nin ilk sinema profesörü olan rahmetli Alim Şerif Onaran hocamızdan ve onun kitaplarından da ilk bu bilgileri öğrenmiştik. Ama şimdi internetten, arama motorlarından bunlarla ilgili yüzlerce yüzlerce belgeye ulaşabiliyorsunuz. Bununla ilgili tarihî gelişimleri de takip edebilirsiniz.

Türkiye'de artık sinemayla ilgili birçok okul var. Geçmiş yıllarda hocamın döneminde ya da işte bizim ilk dönemlerimizde sinemayla ilgili okul sayısı çok azdı. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü, 9 Eylül Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü, daha sonra Anadolu Üniversitesi'nde, İstanbul Üniversitesi'nde İletişim Fakültesi'nde, Gazi Üniversitesi'nde, Ege Üniversitesi'nde, daha sonra da Selçuk Üniversitesi ve Kayseri'de de sinema ile ilgili bölümler açıldı. Hatta şimdi Konya'da hem Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü hem de Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümleri de mevcuttur.

Ülkemizde sinema ile ilgili ulusal ve uluslararası birçok film festivali yapılıyor. Belediyelerin, çeşitli resmi ve özel kurumların, bakanlıkların ve Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteklemiş olduğu birçok festival var. Ben de Uluslararası Kısa Öğrenci Filmleri Festivali'nin yaklaşık yirmi senedir yöneticiliğini yapıyorum. Maalesef deprem nedeniyle bu yıl yapamadık. İnşallah seneye 21'incisini yapmayı düşünüyoruz. Biz Selçuk Üniversitesi olarak kısa film festivali yapıyoruz. Festival kapsamında sinema yazarları, yönetmenler ve akademisyenlerin katılımlarıyla çeşitli etkinlikler yapılmaktadır. Ayrıca kısa film yanında uzun

metraj filmlerin de gösterimleri yapılmaktadır. Konya Selçuk Üniversitesi'nden mezun eski öğrencilerimizim filmlerini de gösteriyoruz.

Türkiye'de birçok film festivali var. En ünlüleri Adana Altın Koza Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali'dir. Belgesel filmlerle ilgili Belgesel Sinemacılar Birliği'nin festivali var, ama son yıllarda yapılmıyor. TRT'nin düzenlemiş olduğu Belgesel Film Günleri var. Yine hemen hemen tüm şehirlerde de günümüzde kısa film ve uzun metraj film festivalleri yapılıyor. Ben de geçen ay Bursa'da "7 Velayet 7 Vilayet" isimli bir kısa film festivalinde jüri üyesi olarak görev yaptım. Bu festival Bursa Belediyesi'nin, Bursa Sanayi Ticaret Odası'nın ve aynı zamanda Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteklediği bir festivaldi. Bu festival de daha çok mistik filmlerle ilgili hem senaryo hem de film yarışması alanında yapılan bir etkinlikti. Orada da yaklaşık on yıldır jüri başkanlığı yapıyorum. Türkiye'deki hemen hemen bütün film festivallerine katıldım. Uluslararası festivallere yurt içinde ve yurt dışında katıldım. Örneğin Çek Cumhuriyeti'nde yapılan Karlovy Vary Film Festivali'ne katıldım. Türk sinemasında son yıllarda özellikle 2000'li yıllardan itibaren dijitalleşme ve teknolojideki gelişmeler ile birlikte film üretimi de arttı. Sinema okullarından, iletişim okullarından, diğer okullardan yetişen yönetmenlerin ve diğer teknik ekibin yetişmesiyle de film üretimi ülkemizde çoğalmıştır. Ülkemizde hem ticarî filmler hem de sanat filmleri çekiliyor. Bir kısmını sinemalarda izleyemiyoruz. Sadece dijital platformlarda ya da film festivallerinde görebiliyoruz. Ticarî filmleri sinemalarda izliyoruz ama maalesef bizde de sinemalar hemen hemen cep sinemaları şeklinde AVM'lere sıkışmış durumdadır. Geçen haftalarda Paris'te uluslararası bir kongreye katıldım. Dünyanın ilk film stüdyolarından *Pathé* Film Müzesi ve Sineması'na gittim. Fransa'da Paris'te hemen hemen her bölgede bir sinema salonu var. Sinema salonları şehirle iç içe. İncelediğim kadarıyla belediye, Fransız filmlerinin reklamlarını ve afişlerini sokaklara asıyor. Ücretsiz ya da çok az düşük ücretle onları da destekliyorlarmış. Ayrıca kotalar var filmle ilgili. Yani %40 Fransız filmi ya da Avrupa filmi gösteriyorsanız %60 da Amerikan filmleri gösteriyorsunuz çünkü ticari filmler, Amerikan filmleri,

bütün dünyada baskın durumdadır. Ama yine de Avrupa kotalarını belirlediği için kendi sinemalarını da gösterebiliyorlar. Bizde ise sanat filmleri ya da genç yönetmenlerin filmlerini maalesef sinemalarda göremiyoruz. Daha çok bağımsız birkaç sinema salonlarında, dijital platformlarda ve film festivallerinde izleyebiliyoruz.

Bu girişten sonra Burçak Evren hocama ve diğer arkadaşlara sözü bırakıyorum.

## SİNEMA TARİHİ

**BURÇAK EVREN**

*Sinema Yazarı*

Öncelikle ben, böyle bir etkinliği düzenleyen Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'ne teşekkür ediyorum. Sinemamız artık eskisi gibi pek ilgili görmüyor. İlgisi görme-  
mesinin tabii çeşitli nedenleri var, en baştaki nedenlerden birisi geçenlerde TÜİK'in yayınladığı istatistiklere göre gençlerin %95'i sinemaya gidemiyor. Çünkü sinema çok pahalıdır. Yine gençlerin %85'ine yakın kişi kitap alamıyor, dergi alamıyor. Dolayısıyla hem sinemada hem de gençlerin kültür sanatla ilgili ilişkileri giderek olumsuz sinyaller vermeye başlıyor. Oysaki gençlerin sadece eğitimleri değil sanat ve kültürle beslenmeleri, takviye edilmeleri gerekir.



Geçtiğimiz günlerde Cumhuriyetin 100. Yılı'nı kutladık. Yüzyıllar çok önemlidir ve hesaplaşma evreleridir. Ben de sinemayı anlatırken bu sinemayla Cumhuriyetin katkıları ve sinemanın cumhuriyetten kazanımları üzerine konuşmak istiyordum. Bir anekdotla başlayacağım.



*Kemal Tahir'in "Yorgun Savaşçı" dizisinin çekildiği yıllarda Halit Refiğ, eski Cumhurbaşkanılarından Celal Bayar'la yaptığı bir görüşmede devletin opera-bale, tiyatro, müzik gibi sanatlara sahip çıktığı halde, sinemanın neden bunların dışında bırakıldığını sorar. Bayar'ın yanıtı ise; "Biz sinemayı Selaniklilere emanet ettik..." olur. Sinemanın emanet edilen Selaniklileri ise; Sirkeci'deki Selanik Bonmarşesiyle, Türk sinemasının ilk özel yapımelerinden biri olan İpek Film'in sahibi İpekçi kardeşlerdir. (Halit Refiğ söyleşisinden)*

1921 yılında Vakaresko adlı kadın yazar Cemiyet-i Akvam'da Osmanlı haremının bir kurul tarafından denetlenmesini teklif eder. Amaç; kadını uygarlık adına esaretten kurtarmaktır. Oysa bu tarihten çok önceleri birçok oryantalist ya da egzotik diyarları keşfe yönelen sergüzeştlerin sokakta bulamadıkları kadın gerçekten haremde, ancak 1921'de Vakaresko'nun denetlenmesini istediği yerde değil, Darülbedayi sahnesiyle, -bir yıl sonra- Ertuğrul Muhsin'in, Halide Edip'in aynı adlı eserinden sinemaya aktardığı Ateşten Gömlek filmindedir.

Yeni icat sinema ya da o dönemlerdeki tanımlanmasıyla sinematograf (hareketli görüntüler) her ne kadar Osmanlı Devleti'nin son yıllarında bu coğrafyaya girmişse de esas gelişim ve yaygınlaşmasını yeni rejim Cumhuriyet'in tüm sanatlara sunduğu olanaklardan yararlanarak gerçekleşme şansını elde etmiştir. Ancak, yeni icat sinemanın tanınması, sevilip kamusal alanda ilk gösterimleri Osmanlı Dönemi'nde olmuş ve bu dönemde ortaya çıkan paramiliter kuruluşların sahip çıkmalarıyla ilk örneklerini vermiştir.

### **Sinemanın Osmanlı'daki Serüveni**

Osmanlı'daki halka açık ilk sinematograf gösterisi, 12 Aralık 1896 tarihli The Levant Herald and Eastren Expres'te Osmanlıca yayımlanan;

*"Beyoğlu'nda Galatasaray karşısında İspone [Sponeck] salonunda İstanbul'da birinci defa olarak Paris ve bütün Avrupa'nın mazhar-ı takdiri olmuş olan canlı fotoğraf lubiyyatı her akşam icra olunur..."*

İlanıyla duyurulur. Ve ardından ilk gösteri; Galatasaray döneminde, Avrupa Pasajı'nın tramvay yoluna açılan kapısının

tam karşısında yer alan Sponeck Birahanesi'nde, ilanlarda Kumpanya Müdürü D. Henri olarak belirtilen aslında bir Fransız ressamı olan M. Henri Delavellee tarafından yapılır. Bu ilk gösteriye tanıklık edenlerden birisi de Ercüment Ekrem Talu'dur. Talu; bu ilk gösteriye ilişkin izlenimlerini yıllar sonra kaleme aldığı yazısında ayrıntılı bir şekilde anlatır:

*"... Ağabeyimle birlikte mektepten çıktık. Cihangir'deki evimize gidecektik. Arkadaşlarımdan biri yolumu kesti: "Haberiniz var mı?" dedi. "Şurada, Sponek'in salonunda bugün sinematograf göstereceklermiş. Pek meraklı bir şey diyorlar. Yeni icat olunmuş... Fotoğrafın canlısı gibi bir şeymiş..." Ağabeyimle ben, çocuk bizimle alay ediyor sandık. Fakat o bizimle gayet samimi konuşuyordu. İlave etti: "Saat dörtte başlayacakmış; ben gideceğim..."*

Sonrasında Ekrem ve ağabeyi babalarından izin alarak arkadaşlarının kendilerine söylediği sinematografi izlemek için Sponek'in yolunu tutup o dönemler için hatırı sayılır bir ücret olan onar kuruşu vererek, ön sıralardaki koltuklardan birine otururlar. Karşılarında duran bir buçuk metrelik beyazperdeye bir anlam veremedikleri gibi duvarlara gelişigüzel iliştilmiş; Canlı Fotoğraf, Asrın Harikası, Andlozya'da Boğa Güreşi, Şimendüferle Seyahat... gibi ilanlardan da bir şey anlayamazlar. Üstelik tüm bunlar meraklarını körüklemekten başkade bir işe yaramaz. Derken ortalık birden bire kararır.

Zifiri karanlık içinde kaldık. Korktuk. Elim gayri ihtiyari ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sınıksı kavradım.

Ara kamızdaki sıralardan ışıklar fışkırıyordu.. Karanlığın vazife icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencereleri örtten siyah perdelerle itiraz ediyorlardı.

Perdenin önüne gelen bir şahıs, bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon, bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Rihtim üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Ama ne gidiş geliş. Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki...



Tren kalktı... Bittabi sessiz sedasız... Aman yarabbi... Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mıhladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti, gitti...

Ekrem Talu, anılarında, bu ilk sinematograf gösterisinin münaakaşalarının haftalarca sürdüğünü, kimileri, bu canlı gösterileri izlemenin günah olduğunu, görenlerden bir kısmının ise tövbe istiğfar ettiğini, ileri fikirlilerin ise bir medeniyet unsurunun daha yurda girmiş olduğuna sevindiklerini yazar.

Bu ilk gösteri yalnızca Pera'nın Cadde-i Kebir'indeki bu mekânıyla sınırlı kalmaz, kısa bir süre sonra Şehzadebaşı'nda Fevziye Kiraathanesi'nde, 24 Ocak 1897'de Cadde-i Kebir'deki Odeon Tiyatrosu'nda, 15 ila 27 Mart 1897'de Tepebaşı Tiyatrosu'nda (Theatre Des Petits-Champs), 1897'nin ilk aylarında Concordia Tiyatrosu'nda (günümüzde Saint Antoine'ın yeri) 1898'in Kasım ayında Pera Palas Otel'i'nde ve bunların ardından da, Hâlep Çarşısı ile Abdi Efendi Tiyatrosu'nda yapılır.

### 1. EVRE: Sarayda Sinema

Her yeni icat gibi sinematograf da ilk tanıtımını ve de uygulanmasını "taçlıların huzurunda" saraylarda yapmıştır. Özellikle Avrupa'da hiçbir "taçlı" sinemaya kayıtsız kalmamış, onun

ilk ürünlerine kimi zaman izleyen, kimi zaman da bizzat onun konusu olacak şekilde eşlik etmiştir. Sinemanın daha emekleme çağında, ya da icadının hemen sonrasında Londra'da İngiliz kral ailesinden Dük Connaught, Viyanada İmparator Franz Josef I, İspanya'da Kraliçe Marie-Amelie "cinemattographe" gösterilerinde hazır bulunmuşlardır. Ama kimi "taçlılar" yalnızca izleyici olmakla yetinmemişler, bu yeni icadın mucitlerinin isteklerine olumlu yanıt vererek "izlenen" tarafta da yer almışlardır. .

14 Mayıs 1896'de Rus Çarı Nikolo, taç giyme töreni yapılırken Lumierre operatörlerinin bu tarihsel olayı film üzerine aktarmalarına izin verdi; sinema, çarlık ailesinin başlıca eğlencelerinden biri oldu. Aynı yılın Temmuz ayında Sankt Petersburg'da Çariçe Aleksandra, Ağustos'ta Bükreş'te Kral Karol I, Stockholm 'de Kral Oskar II,, Belgrad'da Aleksandra I, "cinematographe" in en ateşli seyircileri oldular. (3)

Yeni icat sinema tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı sarayında da karşılık bulmakta gecikmemiş, icadından çok kısa bir süre sonra Osmanlı sarayının da sevilen eğlenceleri arasına girmiştir.

II. Abdülhamid'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu anılarında, Bertrand ve Jean adlı iki Fransız tarafından sarayda yapılan sinematograf gösterilerinden söz eder:

İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, bir takım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi.

Sinemanın ya da o dönemdeki adlandırılmasıyla sinematografın, fotoğrafın tanınmasındaki zorlukların aksine, hiçbir yasaklama ve kısıtlamaya hedef olmadan benimsenmesi, bu icadın sevilmesinden daha çok, Sarayın yüzünü Batıya ve de onun getirisi olan yeniliklere çevirip, her bir gelişmeye açık olma arzu ve isteğinden kaynaklanmıştır. Yeni icat sinemanın; yalnızca yangınlara neden olduğu için ahşap donanımlı, köşk, konak, yalı gibi özel mülklerde gösterilmesinin sınırlandırılması dışında,



fotoğrafın ülkeye girdiği günlerdekinin aksine, merkezi otoritenin engellenmesine ilişkin hiçbir resmi belgeye rastlanmamıştır. Ancak sinemada; fotoğrafın, dini ve resmi otoriteler tarafından dinen günah sayılıp yasaklanma çabalarının yerini, padişah ve çevresi nezdinde, ifrata varan vehme ve de çözümden çok caydırıcılığı hedefleyen bürokratik işlemlere bırakmıştır. Sinemayı önceleyen icatlarla Osmanlı devletine gösteri yapmak için gelen her bir yabancı, sırf gösteri yaptıkların aletlerin bilinmezliği nedeniyle kuşku ile karşılanmış, daha gümrük aşamasında kendilerine bürokratik engeller çıkartılarak gösterilerini icra etmeleri engellenmiş ya da çok zora sokulmuştur. Örneğin; 1896 yılında sinematografi halka tanıtmak için İstanbul'a gelen Lumière operatörlerinden Jamin, elektrikle çalışan ve manivelası olan aygıtları gümrükten geçirebilmek yahut da beraberinde getirdiği dinamosunu kullanmak için Şehremaneti ve de Tophane-i Amire'den ruhsat alabilmek için günlerce değil, aylarca uğraşmak zorunda kalmış, yine aynı dönemde yolu İstanbul'a düşen Lumière'in bir diğer operatörü Promio ise ülkeye serbestçe girip film çekebilmek için "gümrük memurunun avucuna sanki yanlışlıkla konmuş birkaç kuruşu geri almayı unutmuş gibi " yapması gerekmiştir. Bu engellere takılan bir diğer Fransız sinemacı ise, 1898 yılında gösteriler yapmak için İstanbul'a gelen Cambon olmuştur. Sonuç olarak öncü sinemacılar, fotoğrafın ülkeye girişindeki yasaklarla karşılaşmamıştır, ama buna karşılık gümrükten geçişle, gösterim aşamalarında caydırıcı ve de geciktirici bir kısım engelleri de aşmak -bazen de aşamamak- zorunda bırakılmıştır.



Tüm bunlara karşı, “ulu hakanlıkla “kızıl sultanlık” arasındaki farklı değerlendirmelerin hedefi olan II. Abdülhamid, fotoğraf alanında olduğu gibi sinemaya da yabancı kalmamış, bu alandaki yeniliklerle gelişmeleri yakından izlemiştir. Bu amaçla Berlin Sefiri Ahmet Tevfik bin Salih'e padişahın istediği filmlerle ilgili birçok yazı gönderilmiştir. Bu istek yazılardan birine Berlin Sefiri Ahmet Tevfik bin Salih 12 Nisan 1902'de “ padişah tarafından talep edilen, Almanya ve Avusturya İmparatorlarının görüntüleri ile Almanya ordu ve donanmasına ait sinema filmlerinin gönderileceği, ancak savaş esnasında çekilen fotoğrafların aratırılmasına rağmen bulunamadığın “içeren bir yanıt vermiştir. Berlin Sefiri'nin Saraya gönderdiği filmler arasında *Haşmetli Almanya İmparatoru Hazretlerinin Beytüllahm'dan Avdetleri*, *Avusturya İmparatoru Haşmetli Fransuva Josef Hazretlerinin Berlin'e Muvasalatları*, *Hollanda Kraliçesi Hazretlerinin Schwerin'e Muvasalatları*, *Suvarinin Yüzme Talimi*, *Soksonya Kralı Hazretlerinin Koşu Yerine Vürudları*, başta olmak üzere 14 film gönderilmiştir. (5)

Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı'nda yapılan film gösterileri V. Mehmet Reşat döneminde de devam etmiştir. Bu gösterilerin önceki dönem gösterilerinden tek farkı fark ise, Ali Seydi Bey'in “*Teşrifat ve Teşkilatımız*” eserinde belirttiği gibi, yalnızca hanedan mensupları için değil, Sultanın isteği üzerine, Harem bahçesine kurulan beyazperde Harem kadınları için de düzenlenmiş olmasından gelir. .

## 2.EVRE: Özel Mülklerde Sinema

Saray mensuplarının değişik ve yeni bir eğlencesi, Osmanlı seçkinlerinin ise iskanmış bir çağdaşlaşmanın kapımıza dek gelen kıymetli bir armağanı olarak algılanan sinema, saray ve çevresindeki kısa serüveninden bir süre sonra nüfuzlu ve de varlıklı kişilerin mekânlarına da konuk olmakta gecikmemiştir. Bu kesimin sinemaya ilgi duyması; hem sarayın dünyada olup bitenlerden sinema yoluyla haberdar olma girişimlerine eşlik etmekten, hem de kendi yaşadıkları dünyanın dışında kalan yerlerden, izledikleri kısa filmlerin verdikleri kadarıyla eğlenerek, meraklarını giderme isteğinden kaynaklanmaktadır.

Seçkin Osmanlıların ahşap aksamlı köşk ya da konaklarında yeni icat sinemaya karşı meraklarıyla, eğlenme isteklerini

gidermesi, kimi zaman dikkatsizlik ve acemilikler sonucu bir dizi istenmeyen felaketlere de neden olmuştur. Özellikle ısıya karşı pek dayanıklı olmayan nitrat tabanlı filmler, alınmayan, ya da eksik alınan önlemler sonucu büyük yangınların çıkmasını kaçınılmaz yapmıştır. Bunlardan bilinen biri, II. Meşrutiyetin başlarında İstanbul'da olmuştur. II. Abdülhamid'in mabeyincisi ve de ikinci katibi Arap İzzet Paşa'nın isteği üzerine Yıldız Yeni Mahalle'deki köşkünde film göstermek için davet edilen Pathe şirketinin temsilcisi Sigmund Weinberg, olası bir tehlikeyi göerek aletini çalıştırıp film gösterisi yapmak istemez. Weinberg'in gördüğü olası tehlike; film şeritlerini saracak miktarda bobinlere sahip olunmamasıdır. Weinberg'in yapmaktan vaz geçtiği gösteriyi bu konuda deneyimsiz olan bir deniz subayı üstlenir ve film gösterisine başlar. VE makineden geçen nitrat tabanlı yanar filmleri gelişi güzel bir sepette toplar. Derken küçük bir kıvılcımın sıçramasıyla olan olur ve büyük bir yangın başlar. Kısa bir sürede koskoca köşk ile müstemilatı tümüyle yanar. (6) Bu ve buna benzer yangınlar, yeni icat sinemanın başlangıç yıllarına denk düşmesi, yaygınlaşmasını kısa bir süreliğine engellediği gibi özel mülklerde yapılmasının da yasaklanasına neden olmuştur. Ayrıca bu yasak, yeni icat sinemanın Osmanlı topraklarında karıştığı ilk yasaklardan biri olmuştur. (6)

### 3. EVRE: Kamuya Açık Mekânlarda/Alanlarda Sinema

Sarayla konaklarda ya da soylularla zenginlerin mekânlarında yapılan birbirine takip eden bu iki evreden sonra sinema mekânlarının üçüncü evresi; birahane, gazino, otel, kıraathane vs. gibi kamusal alanlar olmuştur. Bu öncü mekânların ilkleri de; ülkemizdeki halka açık ilk sinema gösterisi olarak bilinen ve 12 Aralık 1896'da D. Henri (M. Henri Delevallee) tarafından Galatasaray döneminde, Avrupa Pasajı'nın İngiliz Elçiliğine açılan kapısının tam karşısında yer alan Sponeck Birahanesi ile 9 Şubat 1897'de Şehzadebaşı'nda dönemin en önemli kültür-sanat mekanlarından Fevziye Kıraathanesi olmuştur. Daha sonra bu mekanlar yine birbirine yakın olan zaman aralıklarında Odeon Tiyatrosu, Tepebaşı Tiyatrosu ( Theatre Des Petits -Champs), bugünkü Saint Antoine klişesinin bulunduğu yerdeki Concordia

Tiyatrosu, Hâlep Çarşısı'nda yer alan Pera Sirki (Cirque de Pera) ve Şehzadebaşı'ndaki Abdi Efendi Tiyatrosu takip etmiştir.

#### 4. EVRE: Tiyatro Salonlarında Sinema

Sinemanın ilk dönemlerindeki sinema mekânlarının dördüncü evresini ise: zaman birimi olarak tiyatro mekânları oluşturmuştur. Bu mekânların başında ise; Cadde-i Kebir'de numara 134'deki Odeon Tiyatrosu (sonrasında Şark, Ekler, Lüks), Teheatre Des Petits-Champs (Tepebaşı Tiyatrosu) ile Concordia Tiyatrosu (bugünkü Saint Antoine Kilisesi'nin yerinde) gelir. Sinemanın ülkemizde kendine özgü "sinema" olarak adlandırılan mekanına kavuşması ise icat edildikten ancak 13 yıl sonra, 30 Ocak 1908'de Tepebaşı'nda Pathe Sinematiyatrosu (Cinematheatre) açılması ile gerçekleşmiştir.

#### Cumhuriyet Dönemi'nden Önceki Filmler

Osmanlı devletinde sinemanın geleceğini görüp bu alanda çalışmalar yapan öncülerin içinde Sigmund Weinberg önemli bir yer tutar. Aslen bir Leh Yahudisi olan Weinberg ilk önceler Yüksek Kaldırım'da bir fotoğrafçı dükkanı açarak işe başlar daha sonraki yıllarda da sinemaya ağırlık vererek bu alanda ilk olabilecek bir çok etkinliğin içinde baş sırayı alır. Weinberg'in bu alandaki ilk girişimi; sinemanın henüz pek bilinmediği, ancak sınırlı bir azınlığın hobisi olduğu 1899 yılının Ekim ayında Osmanlı ordusunu filme almak için II. Abdülhamid'e yazdığı bir mektup/ istek olur. Ancak, Weinberg'in bu isteği, sinemanın Türkiye'deki serüveninin başlangıcına önemli katkılar sağlayacak kadar önemli olmasına karşın, henüz bu yeni icada ilişkin koşulların oluşmadığından Yıldız Sarayı'nda olumlu bir karşılık bulmaz. Ama Weinberg sinemanın peşine takılmaktan vazgeçmez, onun geleceğine ilişkin öngörülerini bu alanda çalışmalarını daha da yoğunlaşmasına neden olur. Osmanlı ordusunu filme almaz, ama 25 Kasım 1908'de II. Abdülhamid'in Hamidiye Camii'sindeki Cuma selamlığını Pathe adına filme çeker ardından 17 Aralık 1908'de Seçimleri ve İstanbul'da açılan Meclis'i *Mebûsanı* görüntüler. Her iki film de Türkiye'de çekilen ilk kısa/belge filmler olur.



Aynı yıllarda ilk yerleşik sinema salonu olan Pathe'yi açar. Ardından Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosunu kiralayarak film gösterilmeleri başlar. Ve Cadde-i Kebir'de (İstiklâl Caddesi) açtığı sinema salonu ile bu gösterim ağını genişletir.

1911 yılında Sultan Reşat'ın Rumeli gezisine katılarak Manaki Kardeşler'le birlikte bu gezinin filmini çeker. Ve çekilen bu film aynı yıl içinde Kadököy'deki Apollon (sonrasında Hâle ve Reks olan sinema) gösterilir.

Sinema alanındaki çalışmalarını, henüz yeterli bilgi/belgelere sahip olmadığımızdan dolayı ne zaman kurulduğu ve tam adının ne olduğunu bilemediğimiz Enver Paşa'nın kurduğu MOSD'un (Merkez Ordu Sinema Dairesi) başına getirilerek ilk Türk sinemacılarından Fuat (Uzknay) ile birlikte çalışarak birçok haber/belge filmin yapımını üstlenir. 1916 yılında, önce Benliyan Milli operet Kumpanyasıyla dönemin en popüler yapıtlarından biri olan " *Leblebici Horhor*"u, sonrasında da yine aynı yıl içinde Moliere'in Zor Nikah'tan uyarlanan " *Himmet Ağa'nın İzdivacı*" filmlerini çekmek isterse de, ilkinde bir oyuncunun ölümü, ikincisinde ise savaş nedeniyle bu filmleri gerçekleştirme aşamasına getiremez.

### Türk Sinemasının Doğum Günü ve Fuat Uzknay

14 Kasım 1914 Cumartesi günü Fuat Uzknay tarafından 300 metre olarak çekilen film uzun bir süre arşivlerin tozlu raflarında unutulduktan ve kaybolup bir daha bulunamamıştır. Daha sonra Türk sinema tarihinin başlangıcını oluşturmak için yapılan arayışlar sonucunda keşfedilip hiçbir ayrıntılı araştırmaya gerek duyulmadan Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilmiş

ve her yıl resmi kurumlar ve meslekî kuruluşlar tarafından yapılan kutlamalarla gelenekselleştirilerek resmîleştirilmiştir. Bu tarihten önce bir kaç filme rastlanmışsa da, Türk sinema tarihinin başlangıç yılı değişmemiş, Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı ilk film olarak kabul görmüştür.

### İlk Olarak Tanımlanan Filmin Çekim Süreci

11 Kasım 1914'te Osmanlı İmparatorluğu'nun İtilaf Devletleri'ne resmen savaş ilan etmesi, hasta adam konumundaki ülkede mili duyguların körüklenmesine neden olur. Ayrıca millî duyguların gereğinden fazla etkin bir konuma getirilmesi için de, belirli çevreler tarafından yoğun bir şekilde propaganda yapılmaya başlanır. Bu kışkırtmaların hedefinde de toplumda kötü bir anısı olan Ayastefanos'taki (bugünkü Yeşilköy) Rus anıtının yıkılması gelir. Rumi 1293 yılına rastladığı için, halk arasında "93 Harbi" olarak bilinen 1876-77 Osmanlı- Rus Savaşının galibi Ruslar, zaferlerini ölümsüzleştirmek için, İstanbul'a yaklaştıkları en uç nokta olan Ayastefanos'ta bir anıt dikmek isterler. Ve bu istek, çeşitli tartışmalardan sonra bir zafer anıtı olarak değil de, hayır kurumu doğrultusunda tasarlanarak yapılır. Anıtın en alt katında savaşta ölen Rus askerlerinin kemikleri, onun üstündeki katlarda papaz ile muhafızların odaları en tepede ise Rus mimarisinde bir soğan kubbe yer alır.

Resmi otoritenin savaşa halkı ısındırmak, Talat Paşa'nın deyişiyle "harbi popüler hâle getirmek" için giriştiği yaygın ve yoğun propaganda sonucunda toplum üzerinde olumsuz bir etkisi olan bu anıtın yıkılması da söz konusu olur. Sonunda kışkırtılan halk anıtın bulunduğu yöreye giderek onu, yok etmeye yönelir. Anıtın tahta aksamı yıkılıp yakılır, ama taş kısmının yıkımı pek kolay olmaz. Onun için devreye istihkâm subayları karışır ve anıt patlayıcılar yardımıyla bir anda değil, belirli bir zaman diliminde yavaş yavaş yıkılarak yok edilmeye başlanır. Bu arada anıtın yıkımının, tarihe not düşmek için filme alınması istenir ama ne var ki o dönemin Türkiye'sinde onu filme alacak hiç kimse bulunamadığından bu iş, müttefik Avusturya-Macaristan' imparatorluğundan yardım istenerek Viyana'da yeni kurulan Sacha- Messter Gasellschaft adlı bir firmaya havale edilir. Fakat bu kez merkezi otorite tarafından kışkırtılmış halkın milli



duyguları harekete geçerek, anıtın bir yabancı tarafından değil de, ille de bir Türk tarafından filme çekilmesi şartı ortaya çıkar. Bunun üzerine telaşlı bir arayışın içine girilerek o sıralar, bir rastlantı sonucu yedek subaylığını yapan ve daha önce İstanbul Sultanisi'nde (Sonraki İstanbul Erkek Lisesi) öğrencilere sinema gösterileri dolayısıyla sinema bilgisi olan Fuat (Uzkınay) Bey bulunur. Böylece Fuat Bey kısa sürede Avusturyalı sinemacılarından edindiği bilgilerle anıtın yıkılışını 14 Kasım 1914 Cumartesi günü filme çekerek Türk sinemasına bugüne kadar ilk film olarak kabul gören –tartışmalı- bir filmi armağan eder.

Bu filmin çekildikten uzun bir süre sonra fark edilip Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul görmesi beraberinde bir dizi tartışmaları da kaçınılmaz yapar. Tartışmaların odağında ise bu filmin kayıp olup, tüm araştırmalara rağmen günümüze dek izine rastlanılmamış olması yatar. Bu tartışmalara bir de; Ordu Foto Film Merkezi'nde, üzerinde filmin adının yazılı olduğu kutunun bulunup, içinin boş olması gibi “gizemli” ve de “kuşku” bir durum eklenince iş daha da ilgi çekip önce sinema tarihçilerinin (Özön, Onaran, Scognamillo, Evren), daha sonraları ise bu konu üzerinde kariyer sörfü yapmaya kolaylığını bilimsel çalışma olarak tanımlayan kimi akademisyenlerin ilgisini çeker. Ancak, akademisyenlerin bilimsel çalışma (!) adı altında yaptıklarının bir çoğu –tümü değil- alaylı olarak tanımladıkları yazarlardan alıntılardıklarının ötesinde yeni bir bilgi/belge içemediği gibi farklı bir şey de ortaya koyamaz.

Sinemamızın ilk filmi olarak tanımlanan *Ayestefanosta'ki Rus Abidesinin Yıkılışı* filmi hakkında yeterli bir bilginin olmayışı, birçok tartışmaların ortaya çıkmasını da doğal olarak kaçınılmaz yapar. Bu tartışmalarda söz konusu edilen iddialar ve görüşler; filmin *çekilmediğinden*, *çekilirken* hata yapıldığına ya da *çekildikten* sonra *çalındığı* ile imha edildiğine ilişkin bir çok iddianın, söylentilerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Son yıllarda yapılan araştırmalarda filmin sinemalarda gösterildiğine ilişkin bilgilere rastlanılmışsa da hakkında ayrıntılı bir haber ya da bilgiye ulaşmak pek mümkün olmamıştır. Buna karşılık birçok araştırmacı, filmin ya da filmle ilgili ayrıntılı bir belgenin bir gün ortaya çıkarılarak Türk sinema tarihindeki eksik olan bu tartışmalı pazılın tamamlanacağı inancını taşımaktadır.

İlk film üzerine yapılan tartışmaların beraberinde getirdiği olumlu sayılabilecek bir durum ise; “yeni bir ilk” aramak için sinema yazar ve tarihçilerinin bu konu üzerinde yoğunlaşarak harekete geçmeleri olmuştur. İki yönlü bir çalışma yöntemi içeren bu harekette bir kısım sinema adamları (Özön, Scognamillo, Şekeroğlu, Onaran, vs.) 1914’den sonraki dönemlerde bir ilk arayışına girişmişler, bir diğer sinema adamları ise (Erksan, Evren) 1914’in “sonrasından” çok “öncesine” yönelerek bir çeşit arkeolojik kazı yapma yöntemini uygulamaya başlamışlardır. 1914 tarihinden sonraki ilkin peşinde olanlar; yeni bir ilk olarak, ilk konulu filmde, ilk resmi ya da özel özel kuruluşların kurulmuş olmalarının bir ilk sayılabileceğini ortaya koyarken, ikinci grupta yer alanlar ise; Manaki Kardeşler’den Sigmund Weinberg’e kadar 1914’den önce çekilmiş filmlerin var olduğunu kanıtlamışlardır. Ancak her iki grubun da ortaya koydukları resmi ideoloji tarafından, bilinip de ifade edilmesinden kaçınılan nedenlerle kabul görmemiş, Türk sinemasının doğum günü olarak Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nde ısrarcı olunmuştur.

### İlk Konulu Filmler

Türk sinemasının ilk konulu filmleri ise paramiliter kuruluşlar tarafından gerçekleştirilir. 1 Şubat 1913 yılında Balkan Harbi sırasında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, hayır işlerinin yanı sıra, kendisine gelir sağlayacak alanlara, bu arada sinemaya da el atar. 1914 yılının Haziran’ında kendi adını taşıyan Müdafaa-i Milliye Sineması’nı açar, iki yıl sonra Kenan (Erginzoy) Beyin operatörlüğü ile aktualite filmleri çeker, 1917’de de Sinema Kolu’nu oluşturur. Ancak, sinemadaki en büyük hamlesini, Sedat Simavi’nin *Casus* (1917) ve Şadi Fikret Karagözoğlu’nun yedi filmlik Bican Efendi serisinin ilki olan *Bican Efendi Belediye Müfettişi* (1917) filmleriyle yapar. Bu çalışmalarını aynı yıl içinde yaptığı Simavi’nin *Pençe* (1917) ve Karagözoğlu’nun *Bican Efendi Tebdil-i Havada* (1917) devam ettirir. Bir yıl sonra da bu serinin *Bican Efendi Para Peşinde* ve *Bican Efendi Yeni Zengin* (1918) filmlerini yine bu filmin yönetmeni ve oyuncusu olan Karagözoğlu ile yapar.

1919 yılında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nden sonra 1917’de kurulan Malulin-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti (Malul



Gaziler Heyeti) de kendisine gelir sağlamak için sinema alanına girer ve tiyatrunun duayen isimlerinden Ahmet Fehim Efendi'ye *Mürebbiye* (1919), *Binnaz* (1919) filmleriyle Şadi Fikret karagözoğlu'na Bican Efendi serisinden *Bican Efendi Vekil Harç* (1920), *Bican Efendi Mektep Hocası* (1921) ve *Bican Efendi'nin Rüyası* (1921) filmlerini çektirir. Tüm bu filmler Türk sinemasının ilk konulu filmleri olduğu gibi Cumhuriyet'in sinemasının da oluşmasında birer temel taşı görevi görürler.

## CUMHURİYET SİNEMASI

### Tek Adam Devri

### 1922-1938 / TİYATROULAR ya da MUHSİN ERTUĞRUL DÖNEMİ

1922 ile 1938 arası Türk sinema tarihinde Tiyatrocular ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi olarak isimlendirilir. Bu 17 yıllık dönemde –birkaç istisna sayılmazsa- tek bir yönetmenin ege-menliği söz konusudur. Oyuncu kadrosu olarak da o tek olan yönetmenin yönetimi altında bulunan Darülbedayî'nin (Şehir Tiyatroları) sanatçıları yer alır. Her yeni icat gibi sinema da alışılmış olan kaideyi bozamaz, kendi eleman / sanatçı / mekânlarını

oluşturana kadar, kendisine en yakın bulduğu sanatın kadrolarına gereksinim duyar.

Tiyatro sanatçılarının yeni icat sinemanın bir açıdan emekleme aşamasında ona sahip çıkmaları, bu sanata olan ilgilerinden daha çok, bu sanatın kendi kadrolarını oluşturmamasından kaynaklanan bir boşluktan olur. Bu dönemden önceki Türk tiyatrosunun duayen sanatçılarından Ahmet Fehim (*Mürebbiye*, *Binnaz*) ile dönemin bir diğer popüler tiyatro adamlarından biri olan Şadi Fikret Karagözoğlu'nun tiyatronun yanı sıra sinemaya el atarak şanslarını, yeteneklerini bu yeni alanda değerlendirmeleri, sinemanın henüz oluşmamış kendi kadrolarının yokluğundan ötürüdür. Yeni icat sinemanın ilk öncülerinin (yönetmen, oyuncu vs.) tiyatro kökenli olmaları yalnızca bizim sinemamızın başlangıcında yaşanan bir süreç değil, her ülkede yaşanmış kaçınılmaz bir olgudur.

Bir kısım sinema tarihçileri; Muhsin Ertuğrul'un "tek adamlık" tan dolayı sinemadaki tekelinden söz ederek, sinemanın kendi dili ve argümanlarının yerine tiyatronunkileri kullanıldığından dolayı, sinemamızın olumsuz yönde etkilenip çağdaşlarından geri kaldığını iddia etmişlerdir. Gerçekten de bu iddia; tüm oyuncularının tiyatro kökenli olması, çoğunlukla özgün senaryolar yerine tiyatro oyunlarından esinlenilmesi, kameranın, sanki sahnede oynanan bir oyunu, ona özgü yapay/kumaca bir dekorlar içinde hiç hareket etmeden çekip, oyuncuların abartılı oyun sergilemeleri gibi haklılık payı içeren kimi doğruları ortaya koysa da, sonuç olarak Ertuğrul dönemi sinemamızdaki bir çok "ilk"lerin gerçekleşip, bir çok türlerin (melodram, kara tür, dönem, operet ve müzikal vs.) denendiği bir dönem olmuştur. Bu dönem ayrıca; ustasız bir ustanın, deneme yanılma yöntemiyle de olsa bir sinemayı tüm yanlarıyla tek tek başına üstlenip 17 yıl gibi küçümsenmeyecek bir zaman diliminde tek başına sürdürme cesareti ve sorumluluk duygusuyla da değerlendirilmelidir.

### **Ertuğrul'un Filmleri**

1918'de İstanbul'da "Edebi Tiyatro Heyeti" adlı bir topluluk kurup İbsen'in Hortlaklar adlı oyununu sergileyen Muhsin Ertuğrul, Mondros Mütareke Antlaşmasının imzalanmasından

sonra İstanbul'un işgali üzerine çalışmalarına ara vererek Darülbeydi'ye (İstanbul Şehir Tiyatrosu) katılır. Burada da kısa bir süre çalıştıktan sonra Almanya'ya gider. Almanya'da tanıştığı Nabi Zeki (Ekemen) ile *Stambul Film* adlı bir şirket kurarak, yönetmen, senarist ve oyunculuğunu yaptığı "*Samson Kendi Kendinin Katili – Samson, Sein EGINE MORDER*" adlı bir film çevirerek sinema alanındaki ilk çalışmasını yapar.. Bundan sonra Droop'ların kurduğu Ustad Film , Dr. Droop un Co' adına Alexandre Dumas pere'in Lo Tulipe Noire adlı yapıtından "*Kara Lale Bayramı- Des Fest der Scwarzen Tulpe*" ve Alman serüven romanları yazarı Karl May'ın iki romanını birleştirerek "*Şeytana Tapanlar- Teufelsanbetern*" filmlerini çeker.

Ertuğrul Türkiye'ye döndüğünde tiyatronun yanı sıra sinemayla da ilgisini kesmez ve tiyatrodan arda kalan zamanlarını sinema alanında değerlendirmek ister. Bu işi yapmak için de, Almanya'da olduğu bir film yapım şirketine gereksinim duyup bir arayış içine girer. Önce V. Mehmet'in şehzadelerinden birinin yardımını sağlayarak "Bozkurt" adında bir stüdyo kurmayı dener, ama başarılı olamaz. Ardından kendi adına "Kız Kulesinde Bir Facia" filmini çekmeye girişse de bunda da bir sonuç alamaz. Son olarak Malul Gaziler Cemiyeti adına bir film çekmeye girişir, fakat bu girişimi de diğerleri gibi sonuçsuz kalır. Ama hiçbir zaman yılmaz. Arayışlarını sürdürerek sonunda Sedenlerle anlaşarak Türk sinemasının ilk özel film yapım şirketi olan "Kemal Film" in kurulmasını sağlar.

Kemal Film'in kurulmasına ilk önce İpekçiler'in Selanik Bonmarşesi'nden sinema aygıtlarının alınmasıyla başlarlar. Ardından, Sirkeci'deki Abdullah Efendi sinemasının tuvaletine birkaç küvet koyarak laboratuvar, aynı mekânın çatı katına ise baskı makinesi yerleştirerek baskı ve montaj odası kurarlar. Stüdyo için de 1. Dünya Savaşı sırasında orduya giysi temin etmek için kurulmuş Eyüp'teki Defterdar Mensucat Fabrikası'nın dikim pavyonlarından birini kiralarlar. Stüdyonun tek donanımı ise Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti'nin Bican Efendi filmlerinin çekimi için getirttiği altı adet Jüpiter marka lamba olur.

Ertuğrul'un Kemal Film adına yaptığı ilk film "İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk-1922" ya da diğer adıyla "*Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli*" olur. Şişli Güzeli diye bilinen Mediha adlı bir



hafifmeşrep kadının öldürülmesi dönemin İstanbul'unda büyük yankılar yapar. Bütün gazetelerin günlerce tefrika ettiği bu olay, yeni Kurulan Kemal Film'in de ilgisini çekerek sinemaya aktarılır. Filmin kadrosunda 1917'de Kızılordu'nun karşında yenilgiye uğrayan Beyaz Ordu'yla birlikte İstanbul'un yolunu tutan Beyaz Ruslar'dan Anna Mariyeviç, ekalliyetten Roza Felekyan, Onnik Binemeciyan, Panayato, Vahram Papazyan ve Darülbedayi'den Butak, Zobu ve Emin Beliş rol alır. Filmin kameramanlığını da Ertuğrul'un Almanya'dan tanıyıp çalıştığı sonrasında çoğu filmde birlikte çalışacağı Cezmi Ar yapar. Gerçek bir olaydan esinlenerek yapılan film ticari açıdan büyük bir başarı kazanır ve yeni kurulan ilk özel yapımevi Kemal Film'e sonraki çalışmalar için büyük bir umut verir.

İlk filmin büyük ticari başarısından cesaret alan Ertuğrul ve Kemal film çok geçmeden ikinci projelerine girişerek bu kez dönemin genç yazarlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Akşam gazetesinde tefrika halinde yayınlanan ama kimi çevrelerin baskısı sonucu yayını kesmek zorunda kalan "Nur Baba-1922" eserini aynı adla sinemaya aktarmak ister. Filmde tekkesini zengin ve de güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan, güzel sesli, şehvet düşkününü bir Bektaşî şeyhinin ahlâk dışı davranışları anlatmak ister. Ve kısa bir süre sonra da çekimlere başlar. Ancak eserin gazetede yayınlanmasına engel olan çevreler, bu kez de filmin yapılmasına karşı gelir ve çekimlerin yapıldığı yere baskın yaparak hem sanatçılara hem de filmin teknik aygıtlarına büyük ölçüde zarar verirler.

Filmin sokakta çekilen bir sahnesinde senaryo gereği tüm varlığını ve umudunu yitirmiş bir dilenci rolünü oynayan Papazyan, yaşlı ve zengin bir Türk hanımefendisi olan annesi rolünü canlandıran Azniv Mınakyan'a rastlar. Her iki sanatçının o sıralarda Ermenice konuşmaları ve kadın oyuncunun çarşaf giyerek Müslüman Türk kadınına oynaması filmi izleyenlerden bir kısmının dikkatini çeker ve bu durumu "Müslüman Türk kadınının namusuna karşı işlenmiş bir suç" olarak algılanıp film ekibine karşı saldırıya geçmelerine zemin hazırlar. Ertuğrul bu saldırıyı şöyle yorumlar:

Türklere göz açtırmayan böyle bir dönemde (işgal yıllarında) İstanbul'un şurasında burasında film çevirmek gücü.

Öte yandan kimi bağnazlar bu güçlere dayanarak, mel'unluklarını sürdürüyorlardı. İlk filmin çekilişi sırasında birkaç yerde aşırı saldırılara uğradık. Çarşafli kadının filme çekilişi en büyük günah sayılıyordu. Ta ki, çarşafli içinde rol almış kadınların Ermeni sanatçısı Azniv Hanım ya da Rus sanatçısı Andreyevna olduğunu saptayınca kadar. Onların bile çarşaf giymeleri göz yumulacak bir günah değildi. O siyah giysi başlı başına kutsal bir simgeydi. Bu yüzden birkaç kaç kez saldırılara uğradık; birkaç kez taşlandık. (*Muhsin Ertuğrul, Benden Sonra Tufan Olmasın, Ecçacıbaşı yayınları, İstanbul*)

Filmin önemli rollerinden birini üstlenen Vahram Papazyan'ın anılarında ise saldırıyla ilgili yorumlar Muhsin Ertuğrul'un ki kadar sakin değildir.

"Mollaların bu tahriki üzerine saldırılar başladı, çekim cihazları parçalandı. Azniv ve ben dayak yedik, öteki aktörlerin içinde bulunduğu otobüs taşlandı. Tam o sırada sokağın başında bir Fransız devriyesi görüldü, onlardan Fransızca yardım istedim. Kalabalık, askerleri görünce dağıldı. Azniv, kaldırımaların üstünde yarı baygın bir halde yatıyordu. Muhsin kanlar içinde, tanınmaz bir durumdaydı. Benim de elbiselerim lime lime olmuştu. İlk Türk filminin çekimlerinde rol alan sanatçılar, ancak bir şans eseri kurtulmuşlardı..."

Muhsin Ertuğrul, tüm bu olaylara rağmen çalışmalarına ara vermez, ertesini gün asker ve polislerin koruması altında filmin çekimlerine kaldıkları yerden devam eder. Ama kalabalığın öfkesi dinmemiş, polis ve asker korumasına rağmen, uzaktan da olsa film ekibine yönelik küfür ve tehditler filmin çekimi süresince devam etmiştir. Film çekimleri polisin koruması altında çevrilerle bitirilir. Bu kez de, İşgal Kuvvetleri yönetimi Bektaşilerin ve aşırı dincilerin tepkisinden çekinerek filmin gösterime girmesini engeller. Film, ancak, İstanbul'un kurtuluşundan sonra "*Boğaziçi Esrarı-1922*" adıyla gösterime girer.

### **Müslüman Türk Kadını İlk Kez Sinemada**

Ertuğrul'un ilk filmindeki başarı ile ikinci filmdeki istenmeyen olaylardan kaynaklanan ticari başarısızlığı Kemal Film'le olan ortaklığını "devam"la "tamam" arasında bir noktaya taşıyor.

Onun için üçüncü filmi hem Kemal Film hem de kendisinin bundan sonraki sinema serüveni için ayrı bir önem taşır. Ertuğrul, gerek Almanya'daki çalışmalarından hem de kimi türlerin geniş halk kitleleri üzerindeki karşılığında edindiği deneyimlerinden önce güncel bir olaya dayanarak melodram türünü (İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk), ikinci filminde dinsel bir konuyu (*Nur Baba*) dener. Üçüncü filminde ise, daha etkili olabilecek bir türe el atar: Kurtuluş Savaşı'nın acılarının henüz dinmeyip, küllerinin hâlâ sıcaklığını koruduğu bir dönemde, hem güncel, hem de millî yanı ağır basan bir filme yönelerek Kurtuluş Savaşının unutulmaz onbaşı Halide Edip Adıvar'ın "*Ateşten Gömlek*" eserini sinemaya aktarmak ister. Hem de bu filminde ilk kez Müslüman Türk kadınlarını oynatır.

1923 tarihine kadar çekilen bütün filmlerde kadın rollerini; azınlıklardan (Ermeni, Rum, Musevi) , Levantenlerden ya da Beyaz Ruslardan oyuncular oynarlar. Çünkü bu dönemlerde Müslüman Türk kadının sahnede ve perdede gözükmesi, günah, ayıp onun da ötesinde yasak sayılır. Bu yasak zaman zaman Afife Jale örneğinde (tiyatro alanında) delinmek istenirse de büyük bir tepkiyle karşılaşılır. Muhsin Ertuğrul, aynı adlı eserinden sinemaya aktardığı üçüncü filmi "*Ateşten Gömlek*"te; Kurtuluş Savaşı sırasında bir hastabakıcıya karşı iki erkeğin duyduğu, kendileri için ateşten gömlek olan bir sevgiyi anlatır. Filmin, kurtuluş savaşının Türk sinemasında Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ilk film oluşu ile Cumhuriyetin ilk yıllarına denk düştüğü için millî duyguların en üst düzeyde bulunması, ister istemez bu filmdeki vatansever kadın rollerinin Müslüman Türk kadını tarafından oynanmasını kaçınılmaz yapar. Ertuğrul, zamanın ruhuna denk düşen bu rastlantılardan yararlanarak Müslüman Türk kadınına sinema oyunculuğunun yolunu açmak ister ve bu konuda harekete geçer.

Tarık Dursun K, Muhsin Ertuğrul'un yaşamını konu alan "*Bağışla Onları*" kitabında bu konuya şöyle değinir:

"Gazi, bir gün Halide Edip Hanımı çağırtmış Çankaya'ya. Ona demiş ki; İstiklâl Harbi bitmiştir. Her harp başlar biter. Ama önemli olan, biten harbin yaralarını mümkün olduğu kadar çabuk sarmak ve hayatı normal akışına sevk etmektir. Bunun için kitlelerin heyecanını ayakta tutmak mecburidir. Yine bunun için



romanlar, hikâyeler, piyesler yazılmalı, filmler çevrilmelidir. Senin o “Ateşten Gömlek” romanının filmi yapılmalı. Halkımız neler çektiğini hiç unutmamalı, hep bilmeli ki, bugünün kıymetini takdir etmeli. Ateşten Gömlek filminde mutlaka Türk kadınları rol almalı ve oynamalı...”

Gazi'nin bu isteği üzerine filmde oynayacak Müslüman Türk kadınlarının arayışına girilir. Kısa sürede Ayşe rolü için birisi bulunur. Bu oyuncu, o yıllarda Dar-ül Bedayi'nin sanatçılarından Muvahhit'in eşi olan ve Erenköy Kız Lisesi'nde Fransızca öğretmenliği yapan Bedia (Muvahhit) Hanım'dır (Bedia Hanım bu filmden sonra yine Atatürk'ün önerisiyle İzmir'de sahneye çıkıp tiyatro oyunculuğuna başlamıştır). Ama Kezban için bir aday yoktur. Bu rol için kimilerine yapılan teklifler, tiyatrodan yaşanan, Afife Jale'nin başına gelenlere benzer sevimsiz olaylardan korkulduğu için geri çevrilir. Bu oyuncuyu bulmak için son bir çare düşünülür ve gazeteye ilan verilir.

Vasfi Rıza Zobu, bu ilanın sonucunda olanları şöyle anlatır: “Ertesi günü tek bir Türk kızı müracaat etti. Kemal Film'in bürosu Sirkeci'de Ali Efendi Sineması üstündeki iki küçük odanın içindeydi. O gün uğradığım zaman Neyyire'yi ilk defa görüyordum. Kolejde talebe imiş, filmde oynamak için müracaat etti, Muhsin'i (Ertuğrul) bekliyor dediler...»

Bu öğrenci, daha sonra Muhsin Ertuğrul'un eşi olacak Neyyire Eyüp, yani Neyyire Ertuğrul'dur.

Muhsin Ertuğrul ise "*Benden Sonra Tufan Olmasın*" adlı anı kitabında bu olayı şöyle anlatır:

"Bağımsızlık savaşının bir kesitini veren bu ulusal filmde, kadın rollerini de Türk kadınlarına oynatarak, bunu ileride sahneye yönelebilmeleri için kaçınılmaz bir fırsat biçiminde değerlendirmek istedim. Ateşten Gömlek'teki hemşire rolünü Muvahhit'in eşi Bedia (Muvahhit) Hanım'a önerdim. O günlerin kısıtlı düşünce ortamına sığmayan bir cesaretle bu öneri uygun karşılandı. Romandaki köylü kızı Kezban rolü için gazetelerde duyurular yaptık. Bir tek başvuran oldu. Neyyire Eyüp adında bir öğretmen okulu mezunu. O aralık dilbilgisi için koleje gidiyormuş. Halide Edip, kadın rollerinin Türk kızlarınca oynanmasına pek sevindi. Başrolü benim oynamamı istedi. İlk kez hem oyuncu, hem de rejisör olarak bir film çeviriyordum..."

Müslüman Türk kadının ilk kez perdede görüldüğü filmin çevrimi o kadar kolay olmaz. Kimi tutucu çevreler Müslüman kadınların bir filmde oynamasını uygun görmeyip buna karşı tavır almaktan kaçınmazlar. Filmin çevrildiği bazı yörelerde fırınlar film ekibine ekmek satmayıp, bakkallar yüz gram teneke peynirini katık olarak çok görürler. Hatta filmin çekildiği bir başka yörede köylüler, muhtarlarına baskı yaparak filmcilerin köylerini derhal terk etmelerini isterler. Film tüm bu güçlüklerle rağmen bitirilir.

Filmin çevrilişinden iki yıl önce Vakaresko adlı bir kadın yazar, Cemiyet-i Akvam'da (Birleşmiş Milletler) Osmanlı haremının bir kurul tarafından denetlenmesini teklif eder. Amaç; kadını uygarlık adına esaretten kurtarmaktır. Ancak; o tarihten iki yıl sonra aynı kadın, Vakaresko'nun denetlenmesini istediği yerde değil, aksine, bulunması gereken yerde; Dar-ül Bedayi'nin sahnesi ile sinemanın perdesindedir.

### **Ertuğrul SSCB film çekiyor**

Muhsin Ertuğrul sinema ve tiyatro bilgisini geliştirmek için Türkiye'deki tiyatro ve sinema 1925'te SSCB'ne gider. Odesa'daki



film stüdyolarını inceledikten sonra Moskova'ya geçer başta Stanislavski, Nemiroviç, Dançenko, Tayrov, Meyerhold ve Ayzenshatyn olmak üzere ünlü Rus sanatçılarıyla tanışır. Sonra tekrar Odesa'ya dönerek Ukrayna Sinema Fabrikası *Vufku* adına, Doğu dünyasında kadının acı durumunu konu alan "*Tamilla-1925*" ve Roma İmparatorluğunda özgürlüklerini elde etmek için savaşan kölelerin öyküsünü anlattığı "*Spartakiis-1925*" ve "*Beş Dakika-1926*" filmlerini çeker.

### İpek Film Kuruluyor

Selanik'ten İstanbul'a göç eden İpekçi kardeşler, Birinci Dünya Savaşı sırasında Kapalıçarşı'da bir dükkan açarak ipek alım-satımı ile uğraşırlar. Sonra Eminönü'nde dönemin en büyük ve şık mağazalarından biri olan Selanik Bonmarşesini açarlar. Savaştan sonra Avrupa'dan film getirme kolaylığı oluşunca yabancı film ithaline başlarlar. 1920'de sinema işletmeciliğine soyunarak önce Beyoğlu'nda *Elektra* (bugünkü Alkazar) , sonra *Elhamra* ve 1924'te de *Opera* ve *Melek* (bugünkü Emek) sinemalarını açarlar. İzmir'de de Milli Kütüphane sinemasını işleterek Türkiye'nin en lüks sinema salonlarını tekellerine alırlar.

Rusyadan dönen Ertuğrul, 1928 yılından sonra bu kez yeni kurulan İpek Film'le çalışmaya başlayarak "*Ankara Postası-1928*" filmini çeker. Adından yine aynı şirketin yapımları olan "*Kaçakçılar 1929*", ilk sesli Türk filmi olan "*İstanbul Sokaklarında -1931*", "*Bir Millet Uyanıyor -1932*", operet modasına uyararak da "*Cici Berber -1933*", "*Karım Beni Aldatırsa -1933*", "*Naşit Dolandırıcı-1933*", "*Söz Bir Allah Bir -1933*," *Aysel Bataklı Damın Kızı -1934*", "*Leblebici Horhor Ağa -1934*", "*Milyon Avcıları -1934*" olmak üzere birçok film yönetir.

### Sesli Filme Geçiş

Bu arada sinemada sesli film dönemi başlar iki yıl sonra da Türk sinemasına gelir. İlk sesli Türk filmi Muhsin Ertuğrul tarafından 1931 yılında Türk-Yunan-Mısır ortaklığında yapılan "*İstanbul Sokaklarında*" olur. " Bu filminden sonra İpek Film sesli filmin alt yapısını kurmak için harekete geçer ve Nişantaşı'nda Birinci Dünya Savaşı sırasında ekmek ihtiyacını karşılamak için

kurulan ama sonraları terk edilip fırın olan yeri kısa sürede stüdyo haline getirerek ilk ses stüdyoyu kurar. W. Morchenn Alman ses mühendisinin bakımı altında Alman Tobis- Klang düzenine göre kurulan sesli film stüdyosunun ilk ürünü Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "*Bir Millet Uyanıyor -1932*" olur.

Muhsin Ertuğrul'un, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı "*Bir Millet Uyanıyor*", Türk sinemasında Kurutuluş Savaşı'nı konu alan filmlerin öncüsü ve aynı zamanda ondan sonra yapılacak aynı konudaki tüm filmlerin adeta bir prototipi olur. Filmde Rahip Rrew, Sait Molla'nın önyak oldukları padişahçıların, vatanseverleri yok etmek için giriştikleri entrikalar, milli mücadelenin kahramanlarından Yahya Kaptan'ın şehit edilmesi ve padişahçıların egemen olduğu İstanbul'a gelen bir vatansever ile bir öğretmen arasındaki duygusal ilişki anlatılır.

Bu filmde Ertuğrul, özellikle Rusya'daki deneyimlerini ve etkilendiği kimi filmlerin sahnelerini aynen kullanmakta bir sakınca görmez. Örneğin; Vatanseverlerin kurşuna dizilmesi sahnesi *Potemkin Zirhlisi'nin* başlarındaki kurşuna dizilme sahnesinden esinlenerek yapılır.

Görüntü yönetmenliğini Ertuğrul'un değişmez adamı Cezmi Ar'ın yaptığı filmde Darülbedayi sanatçıları rol alır.

### **Sansür: Sinema Denetim Altına Alınıyor**

Sinemanın ülkemize girdiği 1896'dan Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar filmlere hiçbir sansür uygulanmaz. Birkaç örneğin dışında (Yabancılar padişah iradesi ile Türkiye'de film çekme izni verilmemesi ya da Mürebbiye filminin İşgal Kuvvetlerince Anadolu'ya gönderilmemesi) Türkiye'de çevrilen filmlerle, ithal edilen filmler hiçbir mercie başvurulmadan gösterime girer. Cumhuriyet ilanından sonra sansür yetkisi her ilin valileri tarafından kullanılır. Bu dönemde merkezi bir sansür teşkilatı bulunmaz.

1932'den önceki dönemde, film hangi kentte gösterilecekse, oynayacağı sinema salonunda önce, mahalli iki polis memuru tarafından perde üzerinde görülerek sansüre tabi tutulurdu.



1932 yılına kadar mahalli kamu otoriteleri tarafından yürütülen film sansürü, 9 Haziran 1932 tarihli Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname ile düzenlenerek merkezi bir teşkilata bağlanır. Daha sonra ek hükümlerle yerli filmler hakkında ön sansür (senaryo sansürü) esası da kabul edilir.

Bu talimatname doğrultusunda kurulan komisyonda; İçişleri, Milli Savunma Bakanlıkları ile Genel Kurmay Bakanlığı'ndan birer temsilci, ayrıca kontrol sırasında il polis müdürü ile emniyet müfettişi veya vekili bulunurdu. Bu komisyonun red ettiği senaryoların filme çekilmesi yasaktı. Kontrolde geçmiş senaryoya çekim aşamasında eklentiler yapılması da yasaktı ve bu durumda filmin yasaklanması söz konusu olurdu.

1932 tarihli yönetmeliğin 1. maddesinde "Gerek içerde yapılan ve gerekse dışardan getirilen filmler Türkiye Cumhuriyeti dâhilinde halka gösterilmeden önce kontrole tabidirler" hükmü yer alır.

Sansürü tabi tutulan bir filmin halka gösterilebilmesi için filmin sahibine İstanbul veya Ankara polis müdürlüklerince izin belgesi verilmesi gerekiyordu.

Sansür komisyonunun bir filmi yasaklama gerekçeleri ise şunlardı:

Din propagandası yapmak

Askerlik şerefini ihlal edici konuları işlemek

Terbiye ve adaba aykırı olmak, intizamı bozmak

Memleketimiz aleyhine durum ve düşünceleri yansıtmak

Gösterilecek filmlerin yıpranmış ve gözleri yoracak derecede eskimiş olması...

1932 ve 1933 tarihli yönetmelikler "*Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*" adını taşıyan Tüzüğün yürürlüğe girdiği 31-7.1939 tarihine kadar uygulanır.

17.07. 1939 tarihli ve 2-11551 sayılı kararla yürürlüğe konulmuş olan filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair tüzüğün bazı maddelerinin değiştirilmesi hakkında İç İşleri Bakanlığı'nca hazırlanan ve Danıştay'ca incelenmiş olan tüzüğün yürürlüğe konulması Bakanlar Kurulu'nca 15.1.1948 tarihinde kararlaştırılır.

MADDE 7: Aşağıda yazılı gayelerden birine matuf olan filmlerin gösterilmesine müsaade edilmez.

Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapmak

Herhangi bir ırk veya milleti tezyif etmek

Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide etmek

Din propagandası yapan

Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan

Umumi terbiye ve ahlâka ve milli duygularımıza mugayir bulunan

Askerlik şeref ve haysiyetini kıran, askerlik aleyhinde propaganda yapan

Memleketin inzibat ve emniyetini bakımından zararlı olan

Cürüm işlemeye teşvik eden

İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olacak sahneler bulunan

## Nazım Hikmet Ran'ın Sinema Denemeleri

Tiyatrocular Dönemi'nde (ya da Muhsin Ertuğrul Dönemi) Ertuğrul'un tekeline aşarak yönetmenlik yapan ender kişilerden biri de ünlü şair Nazım Hikmet Ran olur. Ran o sıralarda İpek Film hesabına, Ertuğrul'un yanında senaryo yazarı ve aynı zamanda yönetmen yardımcı olarak çalışır. 1933'de Muhsin Ertuğrul'la birlikte yönetmenlik yaptığı *Cici Berber* filminden sonra, "Güneşe Doğru-1937" filmiyle yönetmenliği dener. Ama bu film ilk ve son uzun metrajlı film denemesi olur. Dekorlarını ünlü ressam Abidin Dino'nun yaptığı, Ferdi Tayfur ile Mediha adlı tanınmamış bir genç kızın oynadıkları filmde; mütareke yıllarında belleğini yitiren bir gencin on yedi yıl boyunca kendisini hep o çağlarda yaşıyormuş sandıktan sonra ameliyat olup iyileşir. Cumhuriyet döneminde olduğunu anlaması ve iki dönem arasındaki farklılıkları kavraması anlatılır. Nazım Hikmet Ran bu filmden sonra, "Düğün Gecesi (Kanlı Nigar)", "Bursa Senfonisi" ve "İstanbul Senfonisi" adlı kısa ve belgesel filmleri de çeker.

## Mısır Filmleri Salgını

Tiyatrocular döneminin en önemli olaylarından biri de tüm piyasayı egemenliği altına alan Türkiye'deki Mısır filmleri salgını olur. Salgın, İkinci Dünya Savaşı arifesinde Türkiye'ye gelen dış kaynaklı filmlerin savaş nedeniyle Avrupa geliş yolunun kısıntıya uğramasıyla başlar. Bu yolun kesilmesinden zarar gören Amerikan ve Avrupalı dağıtımıcılar Orta-Doğu pazarını yitirmemek için yeni bir yol ararlar. Sonunda bu bölgeye Avrupa yolundan daha emin bir yol olan Mısır üzerinden film göndermeye başlarlar. Mısırlılar da kendi ülkelerinden Türkiye'ye gönderilen Amerikan ve Avrupa filmlerinin yanına kendi yaptıkları filmleri de eklemeyi ihmal etmezler. Bu filmlerden biri olan Muhammet Kerim'in yönettiği "Damü al-hubb -Aşkın Gözyaşları" filmi Türkiye'de büyük ilgi görüp, tüm zamanların en iyi hasılatını yapan film olunca ardından Mısır filmleri salgını başlar. Savaş dönemindeki propaganda filmlerinden bıkan Türk sinema seyircisi, kendi yaşam biçimine uygun, ağdalı melodram türündeki bu şarkılı türkölü ve de acılı filmlere kayıtsız kalmayarak bu



türden filmlere büyük bir ilgi gösterir. Böylece o dönemin Türk sinemasından daha ilkel olan Mısır sineması, biraz da Türk sinemasının yıllık bir ila üç film gibi düşük üretiminden yararlanarak piyasaya hâkim olur. Bu salgın sırasında Mısır filmlerindeki Arap müziği yasaklanır, onun yerine bu filmlerin müzikleri Türk sanatçıları tarafından Türkçe yapılarak piyasaya "Türkçe sözlü Mısır Filmleri" sunulur. Salgın, savaş sürecinde hiç hız kaybetmeden sürer ve savaşla birlikte biter. .

Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olarak etkinliğini sürdürdüğü Tiyatrocular Dönemi 1939'da yönettiği filmlerden sonra etkisini yitirir, yeni yapımevleri ve yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla yerini bir başka döneme devreder. Ertuğrul'un kendi dönemi sonrasında yaptığı filmler ise şunlardır: Müsahipzade Celal'in aynı adlı oyunundan yaptığı "Bir Kavuk Devrildi'de-1939" Ziya Şakir (Soko) nun film hikayesinden oluşan "Allahın Cenneti-1939" Nazım Hikmet Ran'ın Jean de Letraz'ın "Bichon" adlı oyunundan senaryolaştırdığı ve gayr-ı meşru çocuk çevresinde geçen "Tosun Paşa -1939", Georges Faydeau'nun "La Puce a l'oreille" oyunundan "Akasya Palas-1939" Victor Fleming'in "The Way of All Flesh"inden "Şehvet Kurbanı -1940", " Kıskaç -1939-1942",ve Münir Nureddin' li "Kahveci Güzeli-1941" .

### Sinema Literatüründe Hareketlenme

Türkiye'de sinemayla ilgili ilk dergi bu dönemde Hikmet Nazım (Nazım Hikmet'in babası) tarafından Fransızca ve Osmanlıca olarak *Sinema Postası- Le Corurrier de Cinem1923*" adıyla çıkarılır. Haftalık olarak çıkan dergi 1924 yılına kadar yayınına devam eder.

Bu dergiden bir yıl sonra yine Fransızca-Osmanlıca olmak üzere "Opera- Sine", " Sinema Mecmuası" adlı haftalık dergiler çıkar. Bu dergilerde çoğunlukla Amerikan ve Fransız sinemasıyla ilgili olarak magazin türünde haberler yayınlanır. Ama ne var ki, sinema izlendiği kadar okunmaz ve bu dergilerin ömrü ancak bir ile iki yıl kadar sürer. Bu dönemde çıkan diğer önemli sinema dergileri arasında ise *Film Mecmuası Le Film-1925*), *Sinema Mihveri* (1926), *Artistik-Sine* (*Artistic-Cine-1926*), *Türk Sineması* (*Cine-Turc- 1927*), *Sinema Gazetesi* (1929), *Artist* (1930), *Ekran* (1930)



yer alır. 1931 yılında sinema dergiciliğinde bir patlama yaşanır ve çoğu yine magazin tarzında olmak üzere yedi dergi birden çıkar. Bu dönemde çıkan önemli dergiler arasında sinemanın yanı sıra fotoğrafa da yer veren *Foto Süreyya*, *Holivout*, *Ses*, *Film Gazetesi* ve *Artist* bulunur. Türk sinema dergiciliğinde ilk ciddi dergi olarak tanımlanan “Yıldız” dergisi de bu dönemde yayın hayatına girer. 1938 ile 1954 arası önce 260 sonra da 68 sayı yayınlanır. Yerli ve yabancı filmlerle ilgili ilk ciddi sayılabilecek eleştiriler bu dergide yer alır.

### Sinema ve Film Sayısı

İstanbul’un en büyük ve en modern sinemaları bu dönemde açılır. İpekçi Kardeşler’in film ithalinin yanı sıra sinema işletmeciliğine de girmesi bu alandaki çalışmalarını hızlandırır. Bu dönemde açılan sinemaların birçoğu günümüze kadar farklı adlarla olsa varlıklarını sürdürmenin başarısını gösterir. Bu dönemde açılan önemli sinemalar arasında “*Elektra* (sonra “*Alkazar*)- 1923”, “*Elhamra* -1923”, “*Opera* (Sonra İpek) – 1924”, “*Melek* (sonra *Emek*) – 1924”, “*Süreyya* -1927” bulunur. “*Alkazar*”, “*Emek*” ve “*Süreyya*” sinemaları kapıları sokağa açılan müstakil sinemaların kapanıp yok olan son tarihi örnekleri olur.

Bu dönemde yerli film yapımındaki artış, ne var ki sinema salonlarındaki artış gibi olmaz. 1922’den 1938 yılına dek yalnızca otuz altı film çekilir. Bazı yıllar hiç yerli film çekilmeden geçer. Bu yıllardaki açığı ise bir moda halini alan Arap kökenli filmler doldurur.

Bu dönemin yıllara göre çekilen yerli film sayısı ise şöyledir: 1922: (3), 1923: (3), 1924: (1), 1925: (0), 1926: (0), 1927: (0), 1928: (2), 1929: (1), 1930: (0), 1931: (1), 1932: (1), 1933: (7), 1934: (3), 1935: (0), 1936: (0), 1937: (1)

### Yeşilçam'ın Temellerinin Atıldığı Yıllar

#### 1938-1950 / GEÇİŞ DÖNEMİ

Türk sinema tarihinde 1938 ile 1950 arasındaki döneme Geçiş Dönemi adı verilir. Tiyatrocular dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasındaki bu dönem Faruk Kenç'in ilk filmi "*Taş Parçası-1939*" filmini yönetip ortaya çıkmasıyla başlar ve Ömer Lütfi Akad'ın ilk filmi "*Vurun Kahpeye-1949*" nin yapıldığı yıllara dek sürer.

Bu dönem, İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıç yıllarına denk düşer. Bütün dünyayı saran olumsuz olağan üstü koşullar henüz yeni yapılanma dönemi sürecini giren genç Türkiye Cumhuriyetini de etkiler. Cumhuriyetin kurucusu Büyük Atatürk'ün 10 Kasım 1938'de ölmesi bu koşulları daha da ağırlaştırır. Tek partili dönemin milli şefi İsmet İnönü, tüm olumsuz koşullara rağmen ülkeyi savaşın dışında tutmak için tarafsız bir dış politika izlemeye karar verir ve bu kararını kusursuz bir tarafsızlık siyaseti izleyerek sürdürür. Fakat savaşın getirdiği sorunlarla, tarafsız kalınmasına karşılık Türkiye'de kimi zorluklarla karşılaşmaktan da kurtulamaz. Geniş bir insan gücünün sürekli silahaltında tutulması, ulusal savunma giderlerinin ağırlığı, yeni konan vergiler, ithalatın azalıp ekonomik dengelerin bozulması, bunların bir açıdan kaçınılmaz yaptığı pahalılık, karaborsa ve tüm bunların sonucunda gereksinimleri duyulan en temel ihtiyaçlar maddelerinin bile karşılanamaz duruma gelmesi bu kurtulamayan sorunların başında gelir. Hayat pahalılığı, yokluk ve bunların beraberinde getirdiği karaborsa ve karneye bağlanan yiyecek-giyeceklerin kısıtlı dağıtılması gibi yaşamı ağırlaştıran sorunlar, savaşa tarafsız kalan bir ülkede de kendini büyük ölçüde hissettirmiştir.

Bununun sonucu olarak da,, henüz alt yapısını kuramamış, yerli donanımda eleman oluşturamamış, sağlıklı ve bireysel yatırımlarla bir sektör haline gelememiş Türk sineması da payına

düşeni almaktan kurtulamaz. Savaştan önce sektör olabilme yolunda atılan küçük ve yetersiz adımlar, savaşla birlikte tümüyle sekteye uğrayarak neticesiz kalmıştır.

Savaşın beraberinde getirdiği sorunlar yalnızca yerli film yapım ve gösterimini değil giderek dış alımcıları da zor duruma sokarak ithal filmcilik alanını da büyük sorunlarını oluşmasına neden olur. Savaş öncesi Türk sinema ortamına egemen olan Avrupa ve Amerikan filmleri, savaşın başlamasıyla eski nitelik ve niceliklerini yitirir. Fransız filmleri tümüyle yok olurken, onun yerini çoğunlukla Türkiye'nin tarafsızlığını etkilemeyi amaçlayan İngiliz haber filmleriyle Alman ve Rus propaganda filmleri almaya başlar. Türk sinema ortamındaki bu durumdan Amerikan sineması da kendi çıkarları doğrultusunda arayışlar içine girerek yeni çözümler aramaya yönelir ve savaş öncesi Avrupa yoluyla getirdiği filmleri bu yol tılandıktan sonra değiştirerek bu kez Mısır üzerinden Türkiye'ye göndermeye başlayarak Ortadoğu pazarını elde tutmaya devam eder.

### **Mısır Filmleri Salgını**

1938 ila 1950 arası Türk sinema tarihinde bir "Geçiş Dönemi" olarak tanımlansa da bir dizi radikal değişim/dönüşümlerin yaşandığı bir evre de olur. II. Dünya savaşını da içeren bu dönem, bütün dünyada olduğu gibi hem savaşın olumsuzlukların yaşanmasını neden olmuş. Hem de savaş nedeniyle birçok ülke haklarının tek ve en ucuz eğlence araçlarından biri olmuştur. Bu dönemde savaş nedeniyle Avrupa üzerinden Türkiye ve Orta Doğu ülkelerine dağıtım olanaklarını gerçekleştiremeyen ABD sineması, bu cazip pazarı yitirmemek için dağıtım yolunu değiştirerek bunu Mısır üzerinden yapmaya başlar. O yıllarda Türk sinemasına oranla sinema dili ve teknik açısından Türk sinemasından daha alt düzeyde filmler üreten Mısır sineması, bu değiştirilen film dağıtım yolundan yararlanarak dağıtımına ağına kendi filmlerini de ekleyerek Türk sinema pazarında kendine bir şans arar. Ağır savaş ekonomisinin beraberinde getirdiği kısıtlamalar ve politik baskılarla bu dönemde ancak yılda 2 ila en fazla 4 film üretebilen Türk sineması, dönemin çoğunluğunu oluşturan

yabancı propaganda filmleriyle piyasayı egemenliği altına alan ABD yapımlarına oranla, kendi yaşam biçimine / alışkanlıklarına denk düşen Mısır filmlerini tercih etmeye yönelir. Bu yöneliş, kısa bir süre içinde Mısır filmlerinin Türkiye’de bir salgına dönüşmesine zemin hazırlar.

1938-1944 yılları arasında Türkiye’de gösterilen Mısır filmlerin sayısı, aynı yıllarda çekilen yerli filmlerin sayısı ile eşitlenir. 1938-1950 arasında ise Türkiye’de gösterilen Mısır filmlerinin sayısı 100’ü geçerek ulusal sinemaya tehdit etmeye başlar. Bu salgına karşı alınan ilk ve tek tedbir ise; filmlerin içeriklerinden ötürü değil de, Türk dilinin korunması amacıyla alınmıştır. CHP Sekreterliği’nin İçişleri Bakanlığı’na yolladığı 10 Şubat 1942 tarihli 8/44280 sayılı belgeyle “Arap diliyle çevrilmiş filmlerin Adana ve Mersin’de fazla rağbet görmesi ve Türk diline karşı sevgiyi baltalaması gerekçesiyle Mısır filmlerinin İçişleri Bakanlığı’nca yasaklanması” istenmiştir. Bu yasaklama kararından sonra ise filmlerindeki Arapça şarkılar Türkçeye çevrilerek Türk sanatçıları tarafından okunmaya başlanır. Şarkıların Türkçeye aktarılması sinema piyasasında farklı bir alanın oluşmasına zemin hazırlar adeta ve tüm şarkılar Türk ses sanatçıları ve bestekârları tarafından Türkçeleştirilir. Bu değişimden sonra Mısır filmlerinin afişlerinde filmin oyuncularının değil de, şarkıları okuyan sanatçılarla bunları besteleyenlerin adı yazılır. Önceleri “Türkçe sözlü, Arapça Şarkılı” afişlerin yerini sonradan “Türkçe sözlü ve şarkılı” afişler yer alır. Mısır filmlerindeki şarkıları besteleyen ve seslendirenler arasında dönemin klasik Türk müziğinin en popüler isimleri olan Selahaddin Pınar, Sadettin Kaynak, Sadi Işıl, Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar, Safiye Ayla ve halk müziği sanatçısı Zehra Bilir ve daha birçokları yer alır.

Savaş döneminde başlayan salgın, Sinemacılar Dönemi olarak tanımlanan 1950 yılına dek sürer, ayrıca; Türk sinema ortamında oluşturduğu kendine özgü seyir kültürü ve tecimsel getirisiyle bundan sonraki dönemin kimi yapımcıları tarafından da (Akad’ın 1951 yılında Erman Kardeşler hesabına çektiği Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre gibi ) bir süre devam ettirilir.



## Yokluklar Döneminin Yönetmen ve Filmleri

Bu dönemin büyük bir kısmı savaşın kaçınılmaz yaptığı yoklukları içinde geçer. Ekmeğin bile karne ile verildiği bir dönemde birileri sinemaya yapmaya girişir ve tüm olanaksızlıklara rağmen amaçladıklarını gerçekleştirme fırsatını yakalarlar. Bu dönemdeki yönetmenlerinin çoğunun çok kısıtlı olanaklarla bu işi başarmalarında dışarda edindikleri eğitim ile ekonomik konumu yüksek ailelerin çocukları olmaları önemli bir rol oynar.

Geçiş dönemi yönetmenlerinin büyük bir kısmının dışarda eğitim görmeleri onların hem olumlu hem de olumsuz yanlarını oluşturur. Olumlu olmaları, sinemaya çok şey kazandırmalarından, olumsuzlukları ise dışarda gördükleri eğitim sonucu kendi gerçeklerine biraz yabancı kalmalarından kaynaklanır. Bu yabancılaşma sözü edilen yönetmenlerin ilk dönem filmlerinde açıkça ortaya çıkar.

Bu dönem yönetmenlerin/yapımcılarının Türk sinemasına getirdiği bir yenilik –ya da olumsuzluk- ise, ilk kez dublajı uygulama alanına sokmalarıdır. 1931'den beri sesli film çeken Türk sineması 1938-39'dan sonra bu tekniği terk edip dublaj yolunu seçmek zorunda kalır. Bu yolu tercih etmesinde ise iki neden vardı: İlki kolay, çabuk ve ucuz olması diğeri ise Tiyatrocular dönemindeki tiyatro kökenli oyuncularla çalışma olanağını bulamayıp dışardan edindikleri yeni oyunculara yönelmeleridir. Dışardan bulunan oyuncuların gerek ezber ve gerekse seslerinin yetersizliği dublaja yöneliminde önemli bir rol oynar. Bu dönemde uygulanmaya konan dublaj 80'li yıllara dek sürdürülür ancak bu tarihten sonra sesli çekimlere girişilir.

Geçiş döneminin sinemamıza getirdiği önemli yenilikler arasında ise yapım tekelerine karşı kendi yapımevlerini kurma çabalarıdır. Başta Faruk Kenç (İstanbul Film) ve Turgut Demirağ (And Film) yönetmenliğinin yanı sıra yapımcı olarak da ortaya çıkıp, tekelci yapımcılara karşı çıkmışlar, hem de yönetmen ve yapımcı olarak daha özgür çalışma olanağını yakalamışlardır.

Bu dönemin sinemamıza getirdiği diğer yenilikler ise; sinema dilinin arayışına girişilip yeni denemelerin yapılması, derme çatma dekorlardan sıyrılarak kameranın gün ışığına çıkması ve

yeni sinema teknisyenlerinin yetiştirilmesi ile örgütlenme bilincine erişilerek mesleki kuruluşların oluşumuna girilmesidir.

### **Bu Dönemin Yönetmen Filmleri**

Geçiş Dönemi'nin ilk ve en önemli yönetmenlerinden biri Faruk Kenç olur. Kenç, ilk yönetmenlik sınavını Türk edebiyatının ünlü yazarlarından Reşat Nuri Güntekin'in Şehir Tiyatroları'nda sahneye konan eseri "*Taş Parçası-1939*"nı sinemaya aktararak verir. Bu film dönemin sinema yazarları tarafından da fark edilir ve Yıldız dergisinin yazarı bu film hakkında "Tiyatro kokuyor, tiyatroyu kaybettirilmek istenen bir tiyatro" olarak tanımlar. Gerçekten film, Tiyatrocular Dönemini bir alternatif olarak yapılsa da, bir tiyatro eserinden sinemaya uyarlandığı için tiyatral özelliklerinden tümüyle arınamaz. Oyunculardaki ağırlığın tiyatro sanatçılarında olması, yönetmenin farklı bir dil ortaya koymasını engellediği gibi, eski geleneksel yapıdan kopmasını da oldukça zorlaştırır. Ha-Ka Film (Halil Kamil) adına çekilen filmde, üvey annesinin bir başka erkekle ilişkisini öğrenip, olayı babasına anlatan bir gencin başından geçen olaylar anlatılır. Faruk Kenç, bu filmdeki kimi hatalarını bir yıl sonra çektiği "*Yılmaz Ali -1940*" filminde gözle görülür bir şekilde azaltmanın üstesinden gelir. "*Çakırcalı Mehmet Efe -1950*" ile de Türk sinemasında serial filmlerin öncü örneklerinden birini verir.

Fransa'ya baytarlık öğrenimi için giden ama sinemada karar kılan Baha Gelenbevi Paris ve Nice'teki stüdyolarda Pierre Billon ve Abel Gance'ın yayında bir süre çalıştıktan sonra savaş nedeniyle yurda kapağı atan genç sinemacıların başında gelir. Faruk Kenç'in "*Dertli Pınar -1943*" filminde kameraman olarak çalıştıktan sonra 1944'de ilk filmi "*Deniz Kızı*"nı çeker. Çekim sonrasında bir yönetmenin başına gelen en büyük felaketlerden biriyle karşılaşır: Filmin stüdyo işlemleri yapılırken çıkan bir yangın sonucu tümüyle yok olur. Fakat Gelenbevi yılmaz, tüm oyuncularını bir araya toplayarak çok kısa sürede (rivayete göre üç gün içinde) filmi yeniden çekerek gösterime sokar.

Tiyatrocuların ağırlıktaki türü olan melodram kalıpları içinde başlayıp biten filmde, saf bir denizkızının bir kentli tarafından aldatılıp bara düşmesi anlatılır. Gelenbevi bu dönemde daha

sonra “*Yanık Kaval -1946-47*”, “*Çıldırın Kadın -1948*”, “*Kanlı Döşek-1949*” filmlerini çeker.

Almanya’da fotoğraf ve ses, İngiltere’de RCA, Fransa’da ise Pathe- Joinville stüdyolarında eğitim gören Şadan Kamil yurda döndükten sonra, aynı zamanda akrabası olan Halil Kamil adına ( Ha-Ka Film), Alman yönetmen Kurt Bernhardt’ın (Die Letzte Kompagnie) sini Türk toplumuna uyarlayarak “*On Üç Kahraman- 1943*” adlı bir film çeker. 1806’daki Prusyalılarla Fransızlar arasındaki savaş, Kamil’in filminde 1876-77 Osmanlı-Rus savaşına dönüştürülür. Kamil bu filmden sonra “*Toros Çocuğu-1946*” ve “*Seven Ne Yapmaz -1946*” filmlerini çekerse de Geçiş Dönemine damgasını vuran bir filme imza atamaz. Daha çok bir önceki Tiyatrocular Döneminin etkilerini yansıtır.

Geçiş Dönemi’nin birçok yönetmeni gibi dışarıda eğitim gördükten sonra sinema yaşamına atılan yönetmenlerden biri de Turgut Demirağ olur. 1943’de Californi Üniversite’nin sinemacılık bölümünü bitiren Demirağ, yurda döndükten sonra, daha sonraları Türk sinemasının önemli yapımcilerinden biri olan And Film’i kurar. 1946’da tanınmış Türk yazarlarından Reşat Nuri Güntekin’in başyapıtlarından biri olan Çalıkuşu’nu – ünlü kadın kahramanını erkek yaparak- “*Bir Dağ Masalı -1947*” adıyla sinemaya aktarır. Fedakâr ve idealist bir öğretmenin geri kalmış bir yöredeki çalışmalarını konu alan film, o güne dek yapılmış Türk filmlerinin en pahalısı ve aynı zamanda Türk sinemasının ilk üstün yapımı olur. Ama ticari açıdan düş kırıklığı yaratır. Bu filmden sonra; öldükten sonra ruhları öbür dünyada birleşin bir karı-koca’nın yaşamını ve yaşam sonrasını anlatan “*Hülya -1947*” ve polisiye türü ile komedinin karışımına korku sosu ekleyen “*Kanlı Taşlar -1948*” filmlerini yapar. Ama en önemli filmi Kurtuluş Savaşı konulu “*Fato Ya İstiklal Ya Ölüm -1951*” olur. Demirağ yönetmenliğinden daha çok yapımcı ve sinema sahibi-işletmecisi olarak tanınır.

Geçiş Dönemi’nin önde gelen yönetmenlerinden Şakir Sirmalı arkadaşıyla *Sema Film* (diğer adı Ar) kurarak Şukufe Nihal’in “*Domaniç Dağlarının Yolcusu*” adlı yapıtını “*Unutulan Sır-1946*” adıyla sinemaya aktarır. Kurtuluş Savaşı sırasında işlenen bir cinayetin aydınlatılması üzerine kurulan film geri dönüşlerin sıkça ve karmaşık bir şekilde kullanan yapısıyla ticari bir başarı

kazanamaz. Başarıyı ancak, Ege bölgesindeki bir efenin yaşamını konu alan “*Efelerin Efesi -1952*” filmiyle yakalar. Bu dönemin dışında Türk sinemasının en tartışmalı filmlerinden biri olan “*Kamelyalı Kadın-1957*” filmi yapar.

Ünlü sinema yönetmeni Metin Erksan'ın ağabeyi olan Çetin Karamanbey 1944'de bir kaç arkadaşıyla *Kurt Film* kurarak *Kanatlanan Gençlik* adlı bir belgesel yaparak sinemaya geçer.. Daha sonra And Film'in sahibi ve yönetmen Turgut Demirag'ın yanında asistanlık yapar. (*Bir Dağ Masalı*), 1948'de *Silik Çehreler*'le yönetmenliğe başlar. Oldukça ağdalı bu melodramdan sonra, günün trendlerini - modalarını sinemaya yansıtmaya gayretleri içine girer. 1950'de milli duygularla bezenmiş Çete'yi, komedi filmlerinin popüler olduğu dönemde de Memiş ile İbiş anaforcular Kralı'nı çevirir.(1952). 1955'de kendi adına aslan Film'i kurar. Türk sinemasına başta Neriman Köksal, Yılmaz Duru olmak üzere birçok oyuncuyu kazandırır.

Geçiş Dönemi'nde edebiyattan sinemaya geçen Aydın Arakon 1940'da Sabahattin Kudret Aksal'la birlikte *Sokak* adlı bir edebiyat dergisi çıkarır. Kardeşi kameraman İlhan Arakon'un yönlendirmesi ile sinemayla ilgilenip; “*Dümbüllü Macera Peşinde -1948*”, “*Efe Aşkı-1948*”, ve “*Dinmeye Sızı -1949*” filmlerinin senaryolarını yazdıktan sonra Türk sinemasının ilk korku türündeki filmi “*Çılgılık-1949*” filmine imza atar.

Geçiş Döneminde tümüyle Tiyatrocuların etkisinde kalan yeni yönetmenler de ortaya çıkar. Bu yönetmenlerden biri de Seyfi Havaeri'dir. Havaeri, bu dönemde yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı “*Yara -1947*”, “*Bir Yabancı -1948*”, “*Damga -1948*”, “*Fedakâr Ana -1949*” ve “*Gönülden Yaralılar -1949*” filmlerini yapar. Daha sonraki dönemlerde Türk sinemasında Kore Filmleri modasını yaratır. Özellikle “*Kara Sevda-1955*” filmiyle o dönem için rekor sayılabilecek bir seyirci toplar.

### Fuat Rutkay ve Halk Film

1945'te Fuat Rutkay tarafından, Muhsin Ertuğrul'un döneminin “*Kemal ve İpek*” filmlerine bir tepki ya da alternatif olarak kurulan *Halk Film*, küçük bütçeli, kısıtlı oyunculu, halk tipi ya da (B) tipi filmleriyle Türk sinemasında bir ekol yaratır. Çoğunlukla

melodram türünün en basit ama geniş kitleleri en kolay yoldan etkileyecek trüklerini kullanarak bol gözyaşlı -ya da bol kahkahalı- filmlerle moda olan konuları el çabukluğu ile piyasaya süren yapımların tek adresi olur. Yapımcılığının yanı sıra, stüdyo sahipliği ve çok sayıda sinemanın da işletmesini üstelenen Fuat Rutkay, bu tavrı ile sinemamıza birçok yönetmen- oyuncu ve teknisyen kazandırdığı gibi, taşra seyircisinin düzeyinde, basit, naif ama duygusal yönden karşılığını bulan filmler yaparak yeni pazarların açılmasına katkısı oldu. Az koyup, kısa zamanda film çekip, çok kazanma, prensibi üzerine kurduğu sinemacılık anlayışıyla daha sonra bu tür şirketlerin ortaya çıkmasına zemin hazırladı.

Bu dönemin bir diğer yapımevi de Halil Kamil'in Ha- Ka Film'i'dir. Plakçılık ve ses aygıtları satımıyla uğraşan Halil Kamil, daha sonraları Sovyetler Birliği'nden film getirmeye ve İstanbul'un önemli sinemalarından biri olan Türk Sineması'nı (Majik sineması) işletmeye başlar. Dublaj işlerinin çoğalması üzerine de Sovyet uzmanlarının yardımıyla Şişli'de bir stüdyo kurar. Aynı yıl yapımcı olarak Sovyet belgeselci Ester Schaup'a "*Türk İnkılabında Terakki Hamleleri*" adında bir belgeseli çektirir.

Döneminin yönetmenleriyle anlaşmazlığa düşen Halil Kamil bir ara dışardan Çek asıllı Adolf Körner diye birini getirir ve ona üç film çektir. Körner'in geçmişi ile sinemayla olan ilgisi bilinmez. Rivayette göre kimilerine göre Çekoslovakya'da revülerde önemsiz derecede rollerde oynar, bir diğerlerine göre ise, sinema gişelerinde bilet keser. Tek bir kelime Türkçe bilmeyen Körner ilk kez tercümanı aracılığıyla Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı oyunundan sinemaya aktarılan "*Duoksuz Gelin*" ya da diğer adıyla "*Hülleci-1942*" filmini çeker. Ardından "*Kerem ile Aslı-1942*" ve son olarak da G. B. Shaw'ın "*Pigmalyon*"undan uyarlanan "*Sürtük -1942*" filmlerini yapar. Sonrasında da Türkiye'deki sinema serüvenini Elhamra sinemasının gişesinde bilet satarak ( bir diğer rivayete göre ise Park otel'de garsonluk yaparak) noktalar.

### **Dönemin Tiyatro Oyuncuları Yönetmen Oldu**

Bu dönemde, bir önceki dönemin tiyatro oyuncuları bu kez yönetmen olarak sinema yapmaya devam eder. Talat Artemel



"Hürriyet Apartmanı-1944", "Sonsuz Acı-1946", Refik Kemal Arduman "Koroğlu-1945", "Büyük İtiraf-1947", Hadi Hün "Harmattan Sonu (Köy Düğünü)- 1946", Ertem Eğilmez "Senede Bir Gün- 1946", "Kerimin Cilesi-1947", "İstiklal Madalyası-1948", Kani Kıpçak "Yuvaını Yıkamazsın-1947", Sami Ayanoğlu "Harmankaya-1948", "Baba Katili-1949", "Er Meydanı-1949" filmlerini yapar. Muhsin Ertuğrul ise bir önceki dönemdeki anlayışını sürdürerek "Aynaroz Kadısı-1938", "Allah'ın Cenneti-1939", "Bir Kavuk Devrildi-1939", "Tosun Paşa-1939", "Akasya Palas-1940", Ferdi Tayfur'la birlikte "Nasreddin Hoca Düğünde-1940", "Şehvet Kurbanı-1940", "Kahveci Güzeli-1941", "Kıvırcık Paşa-1941", "Kıskanç-1942", "Kızılmak Karakoyun-1946", filmlerini yapar.

### Yerli Film Yapanlar Cemiyeti

Film yapımında, yapımevi ve sinema salonları sayısında hissedilir bir artış göze çarpınca, sektörü örgütleme çabaları da gündeme gelerek Yerli Film Yapanlar Cemiyeti Kurulur ve ayrıca "Türk Sinema İmalcileri ve Dağıtımçılar Birliği"nin kurulması için ön çalışmalara başlandı.

Yerli filmleri desteklemek, sinemacılarla-devlet arasında ilişkileri kurmak, sinemanın çeşitli sorunlarını çözümlenmek ve sinema yapanları bir araya toplamayı hedefleyen Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, ilk icraat olarak bir yarışma düzenler ve ardından da aynı yıl içinde kısa ve öz olarak Türk sinema tarihini içeren bir broşür yayınlar.

### İlk kez Türk Filmleri Yarışıyor

Türk sinemasındaki ilk mesleki örgütlenmeyi gerçekleştiren Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, kurulduğu yıl olan 1948'de Türk sinemasında ilk kez bir müsabaka tertipler. En çok muvaffak olmuş film: *Unutulan Sır*, İkinci derecede muvaffak olmuş film: *Bir Dağ Masalı*, En çok muvaffak olmuş rejisör: Turgut Demirağ, Operatör (Kameraman): Kriton İliyadis, Ses mühendisi: Yorga İliyadis, Genç kadın artist: Nevin Aypar, Genç erkek artist: Kadri Eroğan, Kadın karakter artist: Cahide Sonku, Erkek karakter artist: Talat Artemel, Senaryo: Turgut Demirağ (*Bir Dağ Masalı*), Hikaye: Reşat Nuri Güntekin (*Bir Dağ Masalı*), En iyi

laboratuvar: Ses Film, Fon müziği: ekseriyetle hiç biri beğenilmedi, En iyi orijinal şarkı: *Unutulan Sır*'da. En iyi dekor: Kadri Eroğan (*Yuvamı Yıkamazsın*), Makyaj: İttifak yoktur dendi.

### Film Az, Salon Çok

1939 yılı ile 1959 yılları arasında sinema salonlarının açılmasına hız verilir. Sinema salonların birçoğu yine Beyoğlu ve civarında yer alır. 1939'da Karaköy börekçisi Hüseyin Çeyrekoğlu'nun sahipliğini yaptığı *Lale* sineması Cemil Filmler işletmesinde açılır. Bu sinema özellikle film tanıtımları ve reklamlarıyla ün yapar. Kapının önüne konan sinema fenerleri ise sinemamızda yeni bir reklam türünü başlatır. Aynı yıl Çemberlitaş'da Çemberlitaş sineması faaliyete geçer. 1940'da Süreyya ve Hâle birlikte Kadıköy'ün en önemli sinemalarından biri olan *Opera* açılır. Bu salon bir süre yerli filmleri oynatır, daha sonra Türk Sinematek Derneği'nin Kadıköy ayağı olur. 1943'de bugünkü Sine-Pop sineması *Ar* adıyla açılır. Vahram Arzuyan'ın olan sinema salonunu önce Arzuyan, sonra da Özen Film'in kurucuları olan Cemal Ahmet Pekin, Osman Rauf Sirmen, Asaf Rauf Sirmen işletir. Hâlen Özen Film'in işletmesindedir. 1948'de Beyoğlu'nun önemli sinemalarından biri olan *Atlas* perdelerini açar. Bugün aynı salon yenilerek Sinema Müzesinin bir bölümü olarak işlevini sürdürür.

### Film Sayısı

Bu dönemde film sayısı Tiyatrocular dönemindeki tek sayıdan kurtularak 1947'den sonra çift sayılara geçer. Bu dönemin yıllara göre dağılan film sayısı ise şöyledir: 1939: (4), 1940: (4), 1941: (2), 1942: (4), 1943: (2), 1944: (4), 1945: (2), 1946: (6), 1947: (12), 1948: (18), 1949: (19), 1950: (22).

### “Ustasız Ustalar” Kuşağı

#### 1950-1960 / SİNEMACILAR DÖNEMİ

1950; hem Türkiye'nin siyasal- toplumsal, hem de sinema-sal alanında değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir tarih olur. 15 Mayıs 1950 tarihinde yapılan genel seçimlerde Demokrat

Parti oyların yüzde 53.3'nü alıp 408 milletvekili çıkararak, ezici sayılabilecek bir çoğunlukla iktidara gelir. Bu sonuçlar üzerine Celal Bayar Cumhurbaşkanı, Adnan Menderes de başbakan olur. Böylece Cumhuriyetin kuruluşundan beri Türkiye'yi yöneten tek parti dönemi resmen sona erer.

Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle birlikte kimi kitlelere verilen ödünler de gündeme gelmekte gecikmez. Verilen ödünlerin birçoğu ise din alanında olur. Türkçe okunan ezanın Arapça okunmasına dönüş, radyoda Kuran ve Mevlut okunmaları, din derslerinin orta öğrenime kadar genişletilmesi, mahalle mektepleri ile bazı türbelerin ziyarete açılması bu ödünlerden bazıları oluşturur. Ezinci bir galibiyetin getirdiği güven ve cesaret; Demokrat Partiyi bir parti devleti görünümüne sokar. *"Her mahallede bir milyoner yaratma"* isteği, Atatürk devrimlerinin "millette mal olmuş ve olmamış" diye ayrıma tabii tutulması, iç ve dış politikada kimi temel yanlışlar ise, çok partili ortamın özgürlüklerini yaşamaya hazırlanan kitleleri bir çeşit düş kırıklığına uğratar. Bu gidiş 1960 tarihindeki askeri bir darbe/devrime kadar hızlı bir yükseliş gösterir ve darbe/devrim sonucunda da bu gidişe son verilir.

Siyasal iktidarın bu olumsuz yönetimi, henüz alt yapısını oluşturup sektör olmanın yolunu açamamış, yeterli sayıda yetiştirilmiş insan faktörüne sahip olmayan sinemayı da etkilemekte gecikmez. 1939'da yürürlüğe giren ve uzun bir süre edilgin bir biçimde sessizliğini koruyan Sansür tüzüğü, bu dönemde olumsuz yöndeki kararlarıyla Türk sinemasının çağdaş bir düzeye erişmesini engelleyici bir konuma gelir. Din olgusu toplumun bazı kesimlerine olduğu kadar sinemaya da girerek toplumu kolay yoldan etkileme aracı olarak kullanılmaya başlanır.

Yeni siyasal iktidarın Türkiye'yi *"küçük bir Amerika"* yapma düşü, giderek bu ülkeyle olan ekonomik, siyasal, kültürel ilişkilerin arttırılmasına da zemin hazırlar. Bu döneme kadar yabancı filmler piyasasında Avrupa ile Amerikan filmleri eşit oranda gösterilirken, sonrasında bu oran Amerikan sinemasına tanınan geniş olanaklarla değişerek, Avrupa ve diğer ülke filmlerinin azalıp, Amerikan filmlerinin nicelik açısından yükselmesi neden olur. Ayrıca Amerikan Haberler Bürosu'nun yürüttüğü üstü kapalı bir sansürle, bu ülke sinemasının çeşitli yapımları (dost bir

devletin hislerini rencide edeceği gerekçesiyle) Türkiye’de gösterime girmesi engellenir. Böylece Türk sinema ortamı, tümüyle değilse bile, büyük bir bölümüyle özendirici ama içi kof Hollywood filmlerine teslim edilir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen yine de bir önceki dönemlere oranla olumlu sayılabilecek değişim-dönüşümler gerçekleşme olanağını yakalar.

### **Dönemin İlk Yönetmeni: Ömer Lütfi Akad**

Halide Edip Adivar’ın aynı adlı romanından Lütfi Akad’ın sinemaya aktardığı “*Vurun Kahpeye -1949*” filmi Türk sinemasına yalnızca bir yönetmeni değil, aynı zamanda bir dönemi başlatan “*ustasız ustayı*” da kazandırır. Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu’da, kuvvayı milliyeci bir öğretmenin gerici unsurlarla çatışıp linç edilerek öldürülmesini konu alan film kimi yönleriyle bir önceki dönemin alışkanlıklarını ile olumsuzluklarını taşıyıp bir ilk film kusurlarını içerse de bazı yanlarıyla (anlatım dili, biçimi ve oyuncularıyla) fark edilen bir ayrıcalığını da ortaya koyar. Akad, bu filminden sonra operet modasına uyararak Ekrem-Cemal Reşit Rey Kardeş’lerin “*Lüküs Hayat-1949*”, geçmiş dönemin Mısır filmlerinin tecimsel cazibesine dayanarak da yurt dışında Ermen Kardeşler adına “*Tahir ile Zühre -1951*” ve “*Arzu ile Kamber-1951*” filmlerini yapar. Ancak sinemadaki ilk çıkışını çıkışını, gerçek yaşamdan alınan, ama Marcel Carne- Jacques Prevert’in “*Le Jour se Leve- Son Ümit-1939*” filmiyle de aşırı benzerlikler gösteren “*Kanun Namına -1952*” filmiyle gerçekleştirir. Kimi sinema yazar/tarihçileri “Sinemacılar Dönemi’nin “*Vurun Kahpeye*” ile değil de, bu filmle başlatılmasının dana doğru olacağını iddia ederler. Filmde; eşi tarafından aldatıldığını sanan bir işçinin, cinayet işlemesi ve polisle olan savaşımı anlatılır. Film, İstanbul’un Cadde ve sokaklarının doğal bir dekor olarak kullanılması, hareketli sahneler ve beraberinde getirdiği bir gerilimle dikkati çeker. Akad, bu filmiyle kamerasını sokağa çıkarıp kendi deyişiyle “insan ölçeği” ne indirir.

Akad bu filmin ardından “İngiliz Kemal Lavrans’e Karşı-1952”, “Altı Ölü Var -İpsala Cinayeti- 1953”, “Katil-1953”, “Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar -“1954”, kara tür örneği olan “Öldüren Şehir-1954” filmlerini çeker.

Sinema tarihçisi Nijat Özön, ilk dönem filmlerinden sonra Akad'ı şöyle tanımlar:

Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamaması, bu dille konuşmasını bir türlü öğrenemeyeceği sanısına yol açtığı sırada, Akad bu dilin ilk örneklerini verdi. Teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filmlerinden, tema, tutum ve duyuş bakımından Fransız kara filmleri, şairane gerçekçi akımın örneklerinden oldukça etkilenen Akad en büyük özelliği de, bu etkileri tamamıyla yerli bir hava içinde verebilmesiyle birlikte filmlerine sinema niteliğini katabilmesindeydi (*Türk Sineması Tarihi*, 1962).

### **Türk Sinemasının Ayrık Yönetmeni: Metin Erksan**

Bu dönemin bir diğer yönetmeni Metin Erksan bu dönemde imzasını attığı filmlerle Türk sinemasının kendine özgü ayrık bir yönetmeni olduğunu adeta kanıtlar. Sanat eğitimi, eleştirmenlikten sonra oldukça olaylı bir filmle yönetmenliğe başlar. Halk ozanı Âşik Veysel'in yaşamını, ünlü ressam Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun senaryosundan yola çıkarak "*Karanlık Dünya-1952*" filmiyle yarı belgesel bir tarzda çeker. Ancak film sansürün hışmına uğrayarak yönetmenin bile tanımakta zorluk çektiği bir hâle getirilir. Film, sansüre uğrar ve uzun süre gösterimden uzak tutulur. Ardından Arsen Lupenvari "*Cingöz Recai- Beyaz Cehennem-1954*" filmi yapar. Dönem eleştirmenlerinin Lütfi Akad etkilenmesinden söz etmelerine karşılık, film, özgün anlatımı, konuya yaklaşım biçimi ve biçimsel yanlarıyla Türk sinemasının döneminde ve sonrasında farkına varılmamış öncü filmlerinden biri olur. 1955'te Halide Edip Adıvar'dan "*Yolpalas Cinayeti*"ni, ve 1958'de de Çakırcalı Mehmet Efe'nin serüvenlerinden yola çıkarak, "*Dokuz Dağın Efesi*" filmlerini yönetir. Sokak şarkıcısının yaşamını konu alan "*Hicran Yarası- 1955*", belgesel çalışması "*Nehir ve Uyarlık*", "*Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metukesi-1956*" ve son olarak da erkek tavrılı, bol argolu kadın kahramanlı "*Şoför Nebahat -1959-60*" çalışmalarıyla ile bu dönemi kapar.

### **Muharrem Gürses Ekolü**

Geleneksel Türk sanatlarıyla (Karagöz, ortaoyunu, meddah) tiyatro kökenli olan Muharrem Gürses, 1952'de "*Kara Efe-Zeynep'in*



*Gözyaşları*" filmiyle yönetmenliğe başlar, ama asıl ününü 1955'te Hauptmann'ın *Rose Bernad* adlı oyunundan sinemaya aktardığı "Yedi Köyün Zeynep"i ile yapar. Kara sevda nedeniyle aklını yitiren köylü bir kızın dramını konu alan film, sinemasal anlatımından daha çok, kırsal kesim insanın duygusal alışkanlıklarına denk düşesiyle tecimsel açıdan büyük bir başarı kazanır. Türk sinemasında, Seyfi Havaeri ile birlikte, büyük ölçüde geleneksel dramatik Türk oyunlarından da yararlanarak (B tipi) melodramlarla, naif sinemanın kodlarını kullanıp özellikle taşra seyircisinde karşılığını bulan Gürses, bu özelliği ile adeta sinemamızda kendi adıyla isimlendirilen bir ekolün de ilk ve son temsilcisi olmuştur. .

Türk sinemasında ilk değilse de, yaygın olarak popüler edebiyatçılar ve onların aynı oranda popüler olan yapıtları Atıf Yılmaz'la keşfedilir. Yılmaz 1951'de "*Kanlı Feryat*" ile başladığı yönetmenliğe daha sonraki yıllarda, çoğunlukla genç kız kız duyarlılığını okşayan yapıtlarıyla tanınan Kerime Nadir'in "*Hıçkırık-1953*" eserini sinema aktararak devam eder. Ardından gazeteci-yazar Oğuz Özdeş'ten "*Aşk İstiraptır-1954*" Esat Mahmut Karakurt'tan "*Dağları Bekleyen Kız-1955*", "*Kadın Severse-1955*", "*İlk ve Son-1955*", Ethem İzzet Benice'den "*Beş Hasta Var-1957*" filmlerini yapar. Muharrem Gürses, nasıl ki kırsal kesime yönelik naif filmleriyle öne çıkmışsa, Atıf Yılmaz da, döneminin çok satan romanlarından yola çıkarak estetik bir olgunlukla orta sınıf kentli kadının dünyasında karşılığını bulur. 1957'de yönettiği "*Gelinin Muradı*" filmiyle bir dönüş yaparak, bu kez aynı duyarlılık ve ilişki demetini kasaba ortamına taşır. Bir doktor ile kasaba kızları arasındaki ilişkiyi konu alan film, dana sonra Yılmaz'ın kendi sinemasıyla örtüşen "kasaba gerçeğini yansıtan" filmleriyle bu türün bir çeşit prototipini oluşturur. "*Bu Vatanın Çocukları-1959*" ile Kurtuluş Savaşı konusuna abartılı bir yaklaşımı tümüyle dışlayan ölçülü bir tutumla eğilir. Bu filmden sonra oluşturduğu "*Ala Geyik-1959*" ile "*Karacaoğlan'ın Karasevdası-1959*" ise folklorik öğelerin ağır bastığı filmler olur.

Türk sinemasının ilk özel yapımevi olan Kemal Film'in kurucuları Seden ailesinden gelen Osman Fahir Seden, Seden Film'in 1951 yılında tekrar üretmeye geçmesiyle şirket adına

yapım yönetmenliği ile senaristliği üstlenir ve 1956'da "Kanlarıyla Ödediler" filmiyle yönetmenliğe geçiş yapar. Giderek, daha sonraki dönemlerde de yaptığı 138 filmle Türk sinemasının en verimli yönetmenlerinden biri olur. Seden bu dönemde ünlü ses sanatçısı Zeki Müren'le peş peşe üç film birden çevirir: "Berduş -1957", "Altın Kafes -1958" ve "Gurbet- 1959". Muhsin Ertuğrul'un Münir Nureddin Selçuk'u sinemaya transfer ettiği gibi o da Zeki Müren'i sinema oyuncusu olarak lanse ederek popüler sanatçıların bu alandaki yolunu açar. Bu dönemdeki diğer filmleri arasında ise; Kurtuluş Savaşına, yarı gangster yarı western tarzı bir tür karmaşası ile eğilen "Düşman Yolları Kesti -1959" ve "Namus Uğruna-1960" bulunur.

Tip Fakültesi'nden ayrıldıktan sonra bir süre memurluk, bir süre de profesyonel olarak sporla uğraştıktan sonra sinemaya Seyfi Havaeri'nin yönettiği "Damga" ile oyuncu olarak giren Memuh Ün, 1951'de Dr. Alyanak'la *Yakut Filmi* kurarak yapımcılığa, 1955'de ilki koyu bir melodram olan "*Yetim Yavrular*", diğeri ise; sıradan bir komedi denemesi "Öp Babanın Elini" filmleriyle yönetmenliğe başlar. 1958-59'da ise yalnızca kendi filmografisinin değil, Türk sinemasının en çok tartışılan ve de beğenilen filmlerinden "Üç Arkadaş"ı yapar. Chaplin'in "*City Lights - Şehir Işıkları*"ndan kimi esinti parçacıkları taşıyan filmde, biri niyetçi, diğerleri ise seyyar fotoğrafçı ile kunduracı olan üç arkadaşın, sokakta rastladıkları gözleri görmeyen bir kızla, iyimserlikle kuşatılmış ilişkileri anlatılır. Daha sonra yönettiği "*Mahallenin Sevgilisi-1960*" ve "*Kırık Çanaklar-1960*" ise Ün'ün giderek olgunlaşan sinemasının çizgi üstü örnekleri olur.

### Tiyatrocuların Son Çabası: Takma Sakal Devri

Daha önceki dönemlere ağırlıklarını koyan tiyatro kökenli sinemacılar ile geçiş döneminin yönetmenleri bu dönemde son kozlarını oynarlar. Sami Ayanoğlu; "*Er Meydanı*", Suavi Tedü; "*Zehirli Şüpheli*", Hadi Hün; "*Kapanan Gözler*", Avni Dilligil; "*Oğlum İçin*", Vedat Örfi Bengü: "*Bir Fırtına Gecesi*", "Ateşten Gömlek", "Estergon Kalesi", "Harman Sonun Dönüşü"nü yaparlar. Yönetmenliğe soyunan tiyatro kökenli sinemacılar daha çok tarihi

filmler üzerine yoğunlaşarak bu türde de nitelik olarak değilse bile nicelik olarak hatırı sayılır örneklerle imza atarlar. Bu filmler; Vedat Ar'ın "Üçüncü Selimin Gözdesi - Mihriban ile Sadullah Ağa", Aydın Arakon'un "İstanbul'un Fethi", Ayanoğlu- Artemel ve Cahide Sonku'nun ortaklaşa kotardıkları "Vatan ve Namık Kemal", Vedat Ar'ın "Lale Devri", bu moda uyum sağlayan Geçiş Dönemi yönetmenlerinden Baha Gelenbevi'nin "Barbaros Hayreddin Paşa" bir çeşit dönem parodisi olan Semih Evin'in "İncili Çavuş", Münir Hayri Egeli'nin "Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan" olur. Çoğunluğu tiyatrocular döneminin sanatçıları tarafından çekilen ve Osmanlıyı konu alan bu tür filmler, döneminin kimi yazarlarının ironik yaklaşımıyla "Takma Sakal Devri" nin filmleri olarak isimlendirilir.

### Türk Film Dostları Derneği

1952 yılında Lütfi Akad (yönetmen), Aydın Arakon (yönetmen), Hüsamettin Bozok (yayıncı), Burhan Arpad (yazar), Hıfzı Topuz (yazar) tarafından Türk filmciliğinin sanat bakımından inkişafını ve milletlerarası filmcilik âleminde mümtaz bir mevkie ulaşmasını temin etmek için, Türk Filmleri Dostlar Derneği kurulur. Bu derneğin amaçları arasında film festivalleri düzenleyerek yılın en iyilerini belirlemek olur.

Kısa adı TFDD olan dernek 1953, 1954 ve 1955 yıllarında Türk Film Festivalleri düzenler. Derneğin ilk düzenlediği festival 1953 yılında yapılır. Film ve yönetmen ödülleri ise şöyle saptanır: En Başarılı Beş Türk Filmi: *Kanun Namına*, *Kanlı Para*, *İki Süngü Arasında*, *Drakula İstanbul'da*. En Başarılı Beş Rejisör: Lütfi Akad (*Kanun Namına*), Orhan Murat Arıburnu (*Kanlı Para*), Şadan Kamil (*İki Süngü Arasında*), Mehmet Muhtar (*Drakula İstanbul'da*), Şakir Sırmalı (*Efelerin Efesi*).

### Dönemin "İlk"leri

Bu dönemde sinema tarihimizde bir diziyle "ilk"lere imza atılır. İlk kez renkli film bu dönemde çekilir. Bu filmler Ali İpar'ın "Salgın-1954" ile "Muhsin Ertuğrul'un "Halıcı Kız-1953"

filmleridir. Bu filmlerden Salgın önce çekilmeye başlanmış, ancak bundan sonra çekilen “Halıcı Kız”, “Salgın”dan önce vizyona girmiştir. Bundan ötürü bu filmlerden hangisinin ilk renkli Türk filmi olduğu konusu tartışılmıştır.

Bir diğer ilk de Türk sinemasının ilk çizgi film (carton film) olan “Evvvel Zaman İçinde-1951” ya da “Nasreddin Hoca'nın Hikâyeleri”dir. Turgut Demirağ ile Yüksel Ünsal -ve ekibi- tarafından yapılan film, negatifleri banyo için gönderilen California'daki MGM stüdyosunda kaybolmuştur. Bu filminden elimizde yalnızca birkaç dakikalık bir sahne ile yıllar sonra yapılan bir kitap bulunmaktadır.

Bu filmin bir diğer özelliği ise “Salgın” ve “Halıcı Kız”dan önce çekilmeden ilk renkli film oluşudur.

### Film Sayısı

1950 ile 1960 arası çevrilen film sayısı, bir öncekinden daha fazla olur ve çift rakamlı sayıların zorlandığı gözlenir. Ve 22 filmle başlayan dönem on yıl sonra 85 filmle kapanır. Bu dönemin yıllara göre çekilen film sayısı ise şöyledir: 1950: (22), 1951: (36), 1952: (56), 1953: (42), 1954: (51), 1955: (62), 1956: (51), 1957: (60), 1958: (81), 1959: (79), 1960: (85).

### Türk Sinemasının Belle Epoque Dönemi

#### 1960-1967: ALTIN YILLAR

1960 devrim/darbesi ve 1961 Anayasası ile Türk toplumunda olumlu yönde kimi değişim-dönüşümler gerçekleşme aşmasına girer. Yeni anayasa ile kimi özgürlüklerinin kapısının açılması kültür-sanat ortamında da, özellikle de toplumsal içerikli konular üzerinde hissedilir bir yönde hareketlenmenin oluşmasına zemin hazırlar. Sinema alanı da değişimlerin gözlendiği ve yaşamaya başlandığı bu ortamdan kendi payını düşünen almanın yolunu arar. Geçici de olsa kimi özgürlük rüzgarlarının esmesi melodramları resmi bir tür olarak benimseyen Türk sinemasının anlatım dilinde bir dönüşümün oluşmasına zemin hazırlar. İlk kez Yeşilçam piyasasında “neyin nasıl anlatılacağı değil de neyin

anlatılması gerektiği “ üzerinde kafa yorulmaya başlanır ve sansürün görece ve geçici bir hoşgörüsünden yararlanılarak o güne dek tabu sayılabilecek konulara yönelmeyi başlatır.

Bu dönemde, daha önceki dönemlerde düşünülmesi bile pek mümkün olmayan; yarı feodal ilişkiler içindeki ağalık düzeninin gerçek yüzü, çarpık üretim biçimleri, kırsal kesimdeki paylaşılmayan toprak ve su sorunu (*Susuz Yaz*), yasaklı yazarların ele aldığı mülkiyet kavgası (*Yılanların Öcü*), sarı sendika ve grev olgusu (*Karanlıkta Uyananlar*), daha iyi yaşama koşullarına erişmek umuduyla köyden kente yapılan umutsuz yolculuk (*Bitmeyen Yol*), kırsal kesimin kısıtlanmış ve yalnız bırakılmış kadın sorunsalı (*Kuyu*), Güneydoğu insanının sınır boylarındaki mayın tarlalarında yaşam savaşı (*Hudutların Kanunu*) gibi yasaklı ve sakıncalı konular film olmaya başlar...

1960 ile 1967 arasında Türk sinemasının hiçbir döneminde bir kez daha rastlanması mümkün olmayan başyapıt filmlerin ortaya çıkması gerçekleştirilir. Çeşitli dönemlerde uzmanların arasında yapılan “Bütün Zamanların En İyi 10 Filmi” değerlendirilmelerinde bu dönemde çekilen en az beş altı film yer alır.

Bu dönem sinemasında toplumsal içerikli filmlere yönelme bir akımdan daha çok toplumdaki kimi birikimlerin sinema yoluyla karşılığını bulması gibi kaçınılmayacak bir gereksinmeden doğar. Sansürün tümüyle ortadan kaldırılmayıp görece bir duraksaması –ya da kısa süren hoşgörüsü- bu tür filmlerin yapılmasına hız verdiği gibi hem toplumun belirli kesimlerinde hem de az sayıda da olsa sinema ortamında, tabuların yıkılabilir olmasıyla melodramların yanında bu tür filmlerin de yapılabilmesinin mümkün olduğu düşüncesini doğurur. Ayrıca bu tür filmler ilk kez, yerli filmlere pek sıcak yaklaşım sergilemekten imtina eden aydın kişilerle belirli bir üst sınıfın Türk sinemasına bakışında da olumlu kimi değişimlerin oluşmasına zemin hazırlar

Yeterli sayıda olmasa da, toplumun temel sorunlarına duyarlı olup büyük bir etki ve ilgi alanı yaratan bu tür filmler, gişeye yönelik tecimsel kaygılar içinde olan sıradan yapımcıların bile içerikleriyle değil ama kitledeki olumlu yansısıyla iştahını kabartıp, onların beylik sinemaların da etkilemekte gecikmez. Birçok sıradan yönetmen bir o kadar sıradan ticari içerikli filmlerinde, ilkesiz ve temelsiz olarak işsizlik, yolsuzluk, ırgat sömü-



rüsü, dış göç gibi konuları ekleyerek bu akıma ayak uydurma yarışına girer.

Bu dönem yalnızca yapıtlarıyla değil, aynı zamandaki sinema ortamında yer alan birçok ilk sayılabilecek yeniliklerle de öne çıkmaktadır. İlk kez bu dönemde ulusal sinemayı kapsayan süreklilik taşıyan festivallerin (Antalya, Adana) yapılmaya başlaması, ilk arşivin oluşması (Sinema 7, Devlet Film Arşivi), Ankara ve İstanbul kentlerinde bir okul niteliğinde olan sinematek olgusunun yaşama geçilmesi, Türk sinemasının tarihinin yazılabilecek kadar önemsenip kurumsal bir kimliğe kavuşması, mesleki alanlardaki örgütlenme bilincinin pekiştirilerek mesleki (vakıf, dernek., sendika vs) oluşumlara yönelme, sinemanın magazin bağlamı dışında teorik olarak ele ayan süreli yayınların ortaya çıkması (Yeni Sinema, Film, Özgür ve ulusal Sinema dergileri vs), ilk kez A tipi bir uluslararası film festivalinde bir Türk filminin ödül alması vs... Bu dönemin sinema ortamındaki başlıca kazançlarıdır.

Ama bu "altın yıllar" pek fazla sürmez. Baştaki merkezi asker-sivil otoritenin önceleri sol gösterip, sonrasında sağ vurmaya başlamaları, kısa bir sürede bu çekilen filmlerden birçoğuna bedel ödettiği gibi, eskisine rahmet okutacak bir sansür düzenini de işler hâle koyarak bu verimli dönemin sona erip, melodramlı dönemin başlamasına neden olur.

## Filmler

Siyasal iktidarların güdümündeki bürokrat ağırlıklı sansür nedeniyle toplumun gerçek sorunlarını perdeye yansıtmak Türk sinemasında bu döneme kadar pek mümkün olmaz. Bu duvarı aşmak isteyenler ise uzun süre sansürle mücadele etmek zorunda kalarak, yapıtları bir hayli eksiltilecek (kesilerek) sinemaseverlere sunulur. Bu dönemde Metin Erksan'ın yönettiği "*Gecelelerin Ötesi - 1960*" filmi -kimilerine göre- ilk toplumsal gerçekçiliği yanıtsan bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Askeri bir darbe sonucu iktidar olma gücü elinden alınan Demokrat Parti döneminde "*her mahallede milyoner yaratma*" ile "*Küçük Amerika*" olma düşlerini içeren popüler söylemler toplumun en küçük birimlerinde de yansımaları bulmakta gecikmez. "*Gecelelerin Ötesi*"nde

bu gerçek olmayan, olması da mümkün olmayan düşlerin peşine takılan kentli altı gencin trajedi ile sonuçlanan serüvenlerini anlatır. Yaşama gereği tutunmayan, düşlerini ve en temel gereksinimlerini bile karşılamaktan uzak altı kısırılmış genç, düşlerini gerçekleştirme için (gelecek endişesi, Amerika'ya kaçma düşü, kadınlarla birlikte olma sevdası vs.) benzin istasyonlarını soy-maya başlarlar. Ama bu soygunları bir alışkanlık haline getirmeye başlayınca da düşlerindeki dünyanın çok uzaklarına düşmekten kurtulamazlar...

Metin Erksan'ın, kırsal kesimin sorunlarını gerçekçi bir açıdan işleyen yazar Fakir Baykurt'un aynı adlı yapıtından sinemaya aktardığı, Fikret Hakan, Nurhan Nur, Aliye Rona, Erol Taş, Ali Şen ve Kadir Savun'un oynadıkları *"Yılanların Öcü- 1962"*nde köylük yerin orta yerinde evin önüne ev yapılma yüzünden köylülerin kendi aralarındaki çatışması anlatılır. Filmdeki Irazca Ana ile oğlu Bayram'ın yaşadığı sorunları sansürde uzun süre takılıp kalan film de yaşar. Sansür filmin gösterimini yasaklar. Ancak dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in izniyle vizyona girer. Bu kez de tutucu çevrelerin protestosuyla karşılaşır. Filmin galasında olaylar çıkar. Bir grup *"Kahrolsun Komünistler"* sloganıyla protesto yürüyüşü yapar. Film; kırsal kesimdeki mülkiyet sorununa olabildiğince yalın ve gerçekçi bir dille yaklaşan, akıcı anlatımıyla kitleler üzerinde etkili olur. 1966'da Kartaca Sinema Festivali'nde Şeref Madalyası alır ve 1961-62 mevsiminin en başarılı filmi seçilir. Metin Erksan bu filmde sonra Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı *"Susuz Yaz-1964"* filmini çeker ve bu filmiyle 1964 Berlin Film Şenliği'nde *"Diünyanın en eski hikâyesinin çağdaş ve çarpıcı bir yaratılışla sinemalaştırıldığı"* gerekçesiyle En İyi Film (Altın Ayı ödülü) seçilir. Bu ödül, o döneme kadar bir Türk filminin A tipi uluslararası bir film festivalinde aldığı ilk ödül olur. Hülya Koçyiğit, Ulvi Doğan, Erol Taş'ın rol aldıkları filmde, tarlaları için suya gereksinim duyulan bir köyde paylaşılmayan su sorunu yüzünden çıkan çatışmalar anlatılır. Film; çeşitli dönemlerde yapılan *"Tüm zamanların en iyi 10 Türk filmi"* soruşturmasında ilk sırada yer alan filmler arasına girer. Bu arada bu film, daha sonra yapımcısı ve oyuncusu Ulvi Doğan tarafından yurt dışına çıkarılarak, adı değiştirilip, bazı sahnelerinin eklenmesiyle -özellikle ABD'de- bir seks filmi kimliğinde sunulma gibi bir talihsizliği de yaşar.

Orhan Elmas'ın John Steinbeck'in "Fareler ve İnsanlar" adlı yapıtından senaryolaştırdığı, Nevzat Pesen'in yönettiği, "İkimize Bir Dünya-1962" döneminin en iyi uyarlamalarından biri olurken senaryosunu Vedat Türkali'nin, yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı, Fikret Hakan, Ayla Algan, Beklan Algan'ın rol alıp Türk sinemasında ilk kez sendikal olayların söz edildiği bir yapım olarak öne çıkar.

Bu dönemin genel eğilimine yanıt veren diğer toplumsal içerikli filmler arasında ise: Senaryosunu Ayşe Şasa'nın (Tren adlı öyküsünden) yazdığı, yönetmenliğini Erdoğan Tokatlı'nın yaptığı, Ediz Hun, Selma Güner'nin oynadıkları "*Son Kuşlar-1964*", Anadolu'nun küçük bir kasabasından daha iyi yaşama koşullarına kavuşmak için büyük kente gelen bir ailenin, büyük kentin gerçekleri ve yaşam biçimi-ilişkileri karşısında, dağılıp yok olmalarının anlatıldığı, senaryosunu Orhan Kemal ile Halit Refiğ'in, Turgut Özakman'ın "Ocak" adlı yapıtından uyarladığı, Halit Refiğ'in yönettiği, "*Gurbet Kuşları-1965*"; kırsal kesimden büyük kentte iş bulmak amacıyla gelen çaresiz insanların, büyük kentin acımasız yaşam koşulları karşısında ezilip yok oluşlarının işlendiği Duygu Sağıroğlu'nun "*Bitmeyen Yol- 1965*" ile Lütfi Akad'ın çektiği "*Hudutların Kanunu-1966*" ile "*Kızılırmak Karakoyun-1967*" gelir. Akad, ilk filminde; Güney-Doğu Anadolu yaşamlarını yasa dışı yollardan sınır ötesi kaçakçılıkla kazanan insanların öyküsü anlatılır. Film; feodal ilişkilerin egemen olduğu sınır boylarındaki, toprağın bereketsiz, insanların acımasız, ilişkilerin olabildiğince sert olduğu bir ortamda, kısırılmışlığın, unutulmuşluğun ve çaresizliğin, acılarla örtüşmüş buruk bir şiiri gibidir. Akad'ın bu dönemde çektiği diğer filmi ise; senaryosunu Nazım Hikmet'in, Ercüment Er adıyla yazdığı "*İki Anadolu Efsanesi*"nden Lütfi Akad'ın sinemaya aktardığı "*Kızılırmak Karakoyun-1967*" dur.

### **Dönemin Moda ve Eğilimleri: Seri Filmler.**

"Altın Dönem" yalnızca toplumsal içerikli konulara eğilen başyapıtların dönemi olmaz, aynı zamanda bu dönemde, tümü tecimsel amaçlı piyasa işi moda/eğilimlerin oluşturduğu seri filmler yapılır. Bunlar argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanların başı çektiği İlhan Arakon'un "*Civanmert-1960*",

Metin Erksan'ın "Şoför Nebahat-1960", Hulki Saner'in " *Aslan Yavrusu-1960*", " *Gece Kuşu-1960*", Nişan Hançer'in " *Rüzgar Zehra*" olur. Bu dönemin bir diğer moda/eğilimi ise "büyümüş de küçülmüş" çok konuşkan çocuk kahramanların olduğu filmler olur. Bu eğilimin öncülüğünü Ayşecik (Zeynep Değirmencioğlu) yapar. Bu serinin önemli filmleri arasında; Atıf Yılmaz'ın " *Ayşecik Şeytan Çekici -1960*", Hulki Saner'in " *Ayşecik Ateş Parçası-1962*", Osman Seden'in " *Ayşecik Yavru Melek-1962*" başta olmak üzere birçok film yapılır. Ayşecik'in ardından Ömercik (Ayşecik'in Akrabası Ömer.), Yumurcak (İlken İnanoğlu), Sezercik (Sezer İnanoğlu), Afacan (Menderes Utku), Gülşah (Gülşah Koçyiğit) gibi tümü sinema sanatçılarının oğulları ya da kızları olan çocuk yıldızları piyasayı kaplar.

Nejat Saydam'ın 1961'de Birsel Film adına (Özdemir Birsel) Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanından sinemaya aktardığı Belgin Doruk ve Ayhan Işık'ın oynadığı " *Küçük Hanımefendi-1961*" filmi, varlıklı, şımarık, kalıbına sığmayan, haşarı ve de kibirli genç kız tipinin oluşturduğu Küçük Hanımefendi dizisi-serisini yaratır ve bu filmin ardından Nejat Saydam'ın " *Küçük Hanım Avrupa'da-1962*", " *Küçük Hanımın Kısmeti-1962*", " *Küçük Hanımın Şoförü-1962* " filmleri yapılır...

Öte yandan 1957'de Osman Seden'in yönettiği Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı " *Berduş*" filminde Zeki Müren'in yanında bıçkın, peltemsi konuşan esprili ve komik boyacı tipiyle dikkatleri çeken tiyatro sanatçısı Feridun Karakaya, 1960'lı yılların başında Cilalı İbo tipinin yaratıcısı ve sevimli komiği olur. 1960 ile 1963 yılları arasında bu tip üzerine yapılan filmler arasında şunlar yer alır: *Cilalı İbo Perili Köşkte* (Nuri Ergün-1960), *Cilalı İbo Tophane Güllü* (Nuri Ergün-1960), *Cilalı İbo'nun Çilesi* (Lütfi Akad-1960), *Cilalı İbo Zoraki Baba* (Mehmet Dinler-1961), vd.

### Dinî Filmler Sömürüsü

1965'in moda akımlarından biri de din sömürüsü filmler olur. Çoğunlukla taşra izleyenine yönelik, salt tecimsel kaygılarla yapılan bu filmlerin gişe gelirlerine yönelik bir dizi promosyonlar yapılır. Bu promosyonlar arasında; sinema salonlarında gül suyu

ikramı ile filmi izleyenlerin hacca gitmek kadar sevap kazanılacağına söylenmesi gibi.

1965 yılında bu konuda yapılan filmler arasında Mehmet Dinler'in "Cennet Fedaileri", Asaf Tengiz'in "Hazreti Eyüp'ün Sabrı", "Hazreti İbrahim", Muharrem Gürses'in "Hazreti Yusuf'un Hayatı" ve Hüseyin Peyda'nın "Veysel Karani"si bulunur.

### **Kulüp Sinema 7 ve Sinematek Kuruluyor**

1962'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinden Sami Şekeroğlu ve arkadaşları Türkiye'nin ilk sinema kulüplerinde biri olan *Kulüp Sinema 7*'i kurarlar. *Kulüp Sinema 7*, 1967'de *Türk Film Arşivi*'ne, 1969'da kurucusu tarafından bütün mal varlığı ile devlete devredilerek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi'ne, 1975'de *Sinema-TV Enstitüsü*'ne dönüşür. 1982'de Yüksek Öğretim Kanunu ile yeniden teşkilatlanan kurum, bugün birbiriyle organik olarak bağlı Sinema-TV Merkezi ve Sinema-TV Bölümü altında çalışmalarını sürdürür. 1994'te Sinema-TV Ana Sanat Dalı içinde; Senaryo-Yönetim, Sinema ve Televizyonda Çekim Teknikleri, Sinema ve Televizyonda Çekim Sorası Teknikleri sanat dallarını barındıran Sinema-TV Bölümü'ne dönüştürülür. 1967'de kısa adı FIAP olan Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu tarafından üyelik için davet alır, 1967'de Berlin'de yapılan FIAP Kongresinde yazışma üyesi, 1969'da New-York'ta yedek üye, 1973'de Moskova'da yapılan ve 43 arşivin 70 üyesinin katıldığı uluslararası kongrede tam ve yetkili üye olur. Kuruluş son olarak kurucusuna atfen Sami Şekeroğlu *Sinema-TV Merkezi* adını alır.

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü ve arşivi ile hizmet veren kurum, Türkiye'de ilk kez filmleri, bilgi ve belgeleri toplayıp, düzenli bir arşiv oluşturup, Türk sinemasının belleğini korumaya yönelik çalışmalar yapar. 2020 yılında kurumun yönetiminde değişiklik yapılarak aynı zamanda Balmumcu'daki mekânı boşaltılarak Mimar Sinan Üniversitesi'nin çatısı altına alınır.

Bu ve sonraki dönemlerin en önemli kuruluşlarından biri olan *Türk Sinematek Derneği* 25 Ağustos 1965 yılında Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Aziz Albek, Nijat Özön, Semih Tuğrul,



Onat Kutlar, Tuncan Okan, Hüseyin Baş, Tunç Yalman, Cevat Çapan, Adnan Benk, Adnan Çoker, Macit Gökberk, Mahzar Şevket İpşiroğlu ve Şakir Eczacıbaşı tarafından kurulur... Amacı; ülkemizde ve yabancı ülkelerde çevrilmiş olan sinema yapıtlarını ve sinemayla ilgili yayınları araştırmak, toplamak, düzenlemek, saklamak, korumak, göstermek ve dağıtmak olur. Derneğin yönetim kurulu başkanlığına önce Semih Tuğrul, daha sonra Şakir Eczacıbaşı getirilir. Derneğin yönetmenliğini da uzun süre Onat Kutlar, daha sonra Hüseyin Baş üstlenir.

Sinematek kurulduğu günden itibaren Türk sinema ortamının merkezlerinden biri hâline gelir. Yalnızca film gösterileriyle değil, tartışmaları ve diğer etkinlikleriyle de dikkati çeker ve sinemamızda yeni bir yazar topluluğunun yaratılmasında öncü bir görev yapar. Film ve Yeni Sinema adlı ilk ciddi sinema dergilerini yayınlar, Fuat Uzkınay ve Bir Sarışının Aşkları adlı iki kitap yayınlar. Kapandığı 12 Eylül 1980'e dek, tüm dünya ülkeleri filmlerini Türk sinemaseverlerine tanıtır. Bu olumlu ve öncü çalışmalarına rağmen, esas işlevlerinden biri olan arşivciliğe pek önem vermez. Bu alanda çok cılız çalışmalar yapar, elindekileri koruyamaz hâle gelerek Yarımca Belediyesi'ne devreder. Sinematek'in film, kitap, afiş, fotoğraf arşivi kapandıktan sonra dağılıp yok olur.

### Belgesel Çalışmaları

1960 sonrasında belgesel film çalışmalarına bir özel kuruluş olan Eczacıbaşı Fabrikaları sahip çıkar. Dışarıdan getirttiği yönetmen Piero Biro ile görüntü yönetmeni J. J. Fiori'niye ilk önce 1962 yılında *Renk Duvarları'nı* çektirir. Türk çinilerinin tanıtımına yönelik bu belgesel iki yıl sonra Locarno Film Festivali'nde en başarılı beş film arasına girerek, en iyi kültür filmleri yarışmasında ise üçüncü olur. Uzun süre bu filmlerin bir Türk filmi olup olmadığı tartışılır. Eczacıbaşı Fabrikaları bu filminden sonra Sabahattin Eyüboğlu ile Şakir Eczacıbaşı'nın yönetiminde *Yaşamak İçin* (1963), P. Biro'nun yönettiği *Göreme* (1963) ve *Kırkpınar* (1964) filmlerini yapar.

## Antalya'da Festival Başlıyor

Antalya'da 1956 yılından itibaren yapılan Sanat Festivali, 1964'de Belediye Başkanı Avni Tolunay tarafından bir film şenliğine dönüştürülür. Heykeltıraş Bedii Cemal'e ısmarlanan ödül heykelciği olarak da elinde altın portakal tutan kadın heykelinde karar kılınır ve böylece Antalya Altın Portakal Film Festivali yarışama geçer.

Türkiye'nin en uzun süreli festivali olan Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1979'da Sansür Kurulu festivale katılan filmleri yasaklaması üzerine filmcilerin protestosu nedeniyle 1980'de 12 Eylül askeri müdahâlesi sonucu tüm yurttaki sıkıyönetim ilan edildiği için iki kez yapılmaz. 2005'de ulusal olmanın yanı sıra uluslararası alana taşınan festival sinemamızın gelişmesinde önemli bir rol üstlenir.

## Film sayısı

Film sayısı ilk kez, niteliğin de ön plana çıktığı bu dönemde üçlü rakamları görür. Bu dönemde yıllara göre çevrilen film sayısı şöyledir: 1960: (85), 1961: (123), 1962: (131), 1963: (117), 1964: (181), 1965: (215), 1966: (241), 1967: (209).

## Klasik Yeşilçam'ın En Verimli Dönemi

### 1969-1974: YEŞİLÇAM'IN YÜKSELİŞİ

Yılmaz Güney'in yönetmen olarak çıkışını yaptığı Seyithan'ın vizyona girmesiyle, 1974'te tek kanallı, siyah-beyaz, sınırlı programıyla ulusal düzeyde yarı-resmi TRT'nin yayına geçmesi arasındaki döneme Altın Çağ adı verilir. Bu dönemde nitelik olarak değilse de nicelik olarak film yapımında büyük bir ivme yakalanır. Film sayısının talebin üzerinde artmasına koşut olarak yeni yapımcilerinin yanı sıra yeni yönetmenler ve bunlara bağlı olarak da değişik konular ve anlatım zenginlikleri ortaya çıkar. Bu arada film sayısında da büyük artışlar gözlenir. 1965'te yakalanan 200 filmlik sayı, bu dönemde 300'e dek (1972) çıkarılır ve siyah-beyaz filmlerin yerini renkli filmler alır. Giderek siyah-beyaz filmler tarihe karışır. Ancak; yeni yapım evlerinin devreye

girmesi, renkli film maliyetlerinin fazla olması, 16 mm'lik filmlerin de yapımına hız vererek onların piyasaya yönelmesini getirir.

Film sayısındaki artışla, mevcut sinema sayısının oranı arasındaki denge bozulduğundan çoğu film büyük kentlerin merkezi sinemalarında vizyon bulamayarak taşra sinemalarına/bölgelerine yönelmek zorunda kalır. Doğal olarak bozulan denge beraberinde kaçınılmaz olarak bir film enflasyonunun oluşmasını da beraberinde getirir. Bu enflasyonu körükleyen bir diğer olgu da, hemen hemen en büyüğünden en küçüğüne tümü değilse bile birçoğunun yılsonlarında vergiden kaçmak için alelacele yaptıkları küçük bütçeli ve kadrolu (B) filmleri olur. Bu tür filmler hem doymuş piyasanın film sayısını arttırdığı gibi hem de genel kaliteyi büyük ölçüde düşürür.

Tüm bu olumsuzluklara rağmen yurt sathına yayılmış bir televizyonun olmayıp, çok kısıtlı alanlarda kısıtlı bölgelerde az bir kişiye ulaşması, sinemanın bir önceki dönemlerde olduğu gibi en ucuz ve alternatifsiz eğlence olma konumunu etkilemez. Bu dönem ayrıca tüm sinemaların doldur/boşalt olarak tanımlanan tam kapasiteyle çalışıp, hafta sonlarında merkezi yörelerdeki sinemalarda bilet bulunmasını olanaksız hâle getirip, karaborsacılara mahkûm olunduğu bir dönemdir.

Ayrıca bu dönemde yaşanan bir diğer olay da bu verimliliğe karşın sinema ortamında peşin paranın yerini çek/senet/bonoların alması, verilen bonoların bir kısmının karşılıksız çıkıp uzun vadeli olması, tefecilere bozdurulmak zorunda kalanların ise ya karşılıksız çıkıp ya da çok düşük ücretlerle bozdurulmalarıydı. O dönemlerde gazinoların sinemalardaki verimlilikten uzak olmaları, onları sinema oyuncularını sahneye çıkartarak dengeleme yoluna itti ve verdikleri astronomik ücretlerle bir çok sinema oyuncusunun sahneye transfer olmalarını sağladılar. Başta Türkan Şoray haricinde neredeyse tüm ünlü oyuncular şanslarını sahnede denemeye başladılar. Sinema oyuncularının sahne deneyimleri, 1968 yılında başlayıp, 1974'de TV'nin yaşama geçmesi ve ardından gelen seks filmlerin piyasaya egemen olmasıyla hız kazanıp 1970'li yılların onlarına dek sürdü.

## Renkli Filme Geçiş: Siyah-Beyaz Filmler Tarih Oluyor

Bu dönemin en büyük değişikliklerinden biri, siyah-beyaz filmlerin tarih olup renkli filme geçişi olur. Türk sinemasında ilk renkli film çalışmaları 1950'li yılların başlarında (Çizgi film *Evvel Zaman İçinde-1951*, *Salgın-1953*, *Halıcı Kız-1953*) gerçekleşmesine rağmen yaygınlaşması çok sonraları olur. 1969'da 173 siyah-beyaz filme karşılık 56 renkli film çekilerek yoğunluk kazanır. Bu sayı 1970'de 147 siyah-beyaz filme karşılık 78 renkli film, 1971'de 128 siyah beyaz filme karşılık ise 138 renkli film çekilir. 1972'de renkli filmin hâkimiyeti başlar (156 renkli film, 142 siyah beyaz film). 1973'ten sonra siyah-beyaz filmlerin adedi önce 30, 1974'de 6'ya düşerek yerini tümüyle renkli filmlere bırakır.

Renkli filmin yaygınlaşması yeni bir maliyetle birlikte kimi estetik sorunları da beraberinde getirir. Altyapı oluşturulmadan ve de renk teknolojisine uygun teknisyenler oluşturulmadan renkli filme geçiş, gerek renklerin kullanımı ve laboratuvarların ilkel ve de yetersiz teknolojiyle çalışması ve çekim aşamasındaki deneyimsizlikler, ilk dönem renkli filmlerin istenilen ve arzu edilen düzeyde olmasını büyük ölçüde engellemiş, ancak zaman içinde yapılan düzeltmelerle kaliteye yönelme yolu bulunmuştur...

### Filmler...

Bu dönemin önde gelen yönetmenlerinden biri Yılmaz Güney oldu. 1966'da "At Avrat Silah" filmiyle yönetmenliğe başlayıp çoğunlukla taşraya yönelik filmlerle "Çirkin Kral" adını alan Yılmaz Güney, bir süre sonra (B) tipi filmlerden uzaklaşarak, Yeşilçam'ın içinde Yeşilçam'a alternatif toplumsal içerikli filmlere yöneldi. Bu yönelişin ilk filmlerinden biri de kendisinin yazıp/yönetip/oynadığı "Seyit Han- Toprağın Gelini-1968") oldu. Yılmaz Güney efsanesinin -yönetmen olarak- başlangıcını oluşturan bu film, o döneme kadar çoğunlukla B tipi filmlerle Anadolu seyircisinin isteklerine yanıt veren Yılmaz Güney'in, aydın kesimi tarafından da tanınmasına neden oldu. Film; anlatımındaki ustalık, plastik olgunluğu ve de kitleleri etkileyici anlatımı ve içeriğiyle öncü bir yönetmenin gelişini de haber verdi.

Seyit Han, acılı, kırgın, bir yanı folklorik öğelere, diğer yanı efsanelere ve onların kaçınılmaz kıldığı ayrıklara, hilelerle, aldatmacalara dayanır. Güney; gerçek ile gerçek olmayanın dengesini usta işi bir sinemayla çözümleyerek, seyri hoş, etkisi güçlü bir Anadolu masalı koyar ortaya. Bir çeşit Anadolu gerçeği ve efsaneleriyle kuşatılmış yerel bir tragedyadır anlattığı. Kahramanlarının doğal olarak hep yenik düştüğü bir tragedyadır.

Güney bu filminden iki yıl sonra hem kendi filmografisinin, hem de Türk sinemasının her soruşturmasında bütün zamanların en iyi filmi olarak ortaya çıkan “Umut-1970” filmine imza atar. Yılmaz Güney’in oyuncu, senarist ve yönetmen olarak imzasını attığı Umut, Türk sinemasında bir dönüm noktasını oluşturur. Akıcı ve etkileyici bir anlatımın egemen olduğu film, kısırılmış, yoksul, çaresiz insanların, her şeye rağmen umut peşinde koşup, umutsuzluğa başkaldırışın bir çeşit hüznlerle kuşatılmış bir destanı olur. Her başyapıt gibi “Umut” da sansüre takılır. Gösterildikten kısa bir süre sonra yasaklanır. Ancak çok sonraları bir kez daha gösterime girme şansını elde eder. Film, 2. Adana Film Şenliğinde en başarılı film, en başarılı senaryo ve en başarılı erkek oyuncu ödüllerini aldı. Grenoble Film Şenliği’nde Jüri Özel Ödülü’nü kazanır. Yedinci Sanat dergisinin düzenlediği “Tüm Zamanların En İyi 10 Film” anketinde birinci olur, Yeni Sinema dergisinin yaptığı benzer soruşturmada da birinci film seçilir.

Ünlü oyuncu/yönetmen 1971’de peş peşe “Acı”, “Ağıt”, “Baba”, “Umutsuzlar”, “Vurguncular”, “Kaçaklar”, “Yarın Son Gündür”le kendisine bağlanan umutları boş çıkarmayarak Türk sinemasının ustaları arasına girer. Bu ve bundan sonra çekekleriyle yalnızca bu dönemin değil, bundan sonraki dönemlerin de odağı olarak A filmlerin yanı sıra birçok oyuncu ve yönetmenin yetişmesinde de büyük katkılar sağlar.

Bir önceki dönemlerde başyapıtlara imzasını atan Metin Erksan bu dönemde de başyapıtlar serisini “Sevmek Zamanı-1965” ve “Kuyu-1965” filmiyle sürdürür. Erksan’ın ilk filminde kendisine değil de suretine sevdalanan bir boyacının bir dizi karmaşalar içinde dolanan saplantı ile tutkusunu, tasavvufun derinliklerine göndermeler yaparak anlatmayı dener. İkinci filmi “Kuyu”da, yaşanmış bir olaydan yola çıkarak, kırsal kesimdeki kadının kısırılmışlığını çarpıcı bir şekilde oraya koyar.



Bu dönemin diğer önemli filmleri arasında Osman Şahin'in "*Musallim ile Kuşde*" öyküsünden Fevzi Tuna'nın sinemaya aktardığı, Fatma Girik, Tamer Yiğit, Hayati Hamzaoğlu'nun oynadıkları "*Kızgın Toprak-1973*" ile Tunç Okan'ın dış göç olgusu gerçeğine bir tokat gibi değinen "*Otobüs-1974*" ile ustaların ustası Lütfi Akad'ın filmografisinin bir çeşit orkidesi konumundaki iç göç olgusunu irdeleyen üçlemesi; "*Gelin*", "*Düğün*" ve "*Diyet*" olur.

Türk sinemasının en popüler güldürü oyuncularından biri olan Kemal Sunal bu dönem güldürü ağırlıklı filmleriyle dikkati çeken bir oyuncu olur. Kent Oyuncuları'nda, Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda ve daha sonra da Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nda oyunculuk yapan Kemal Sunal, 1972'de Ertem Eğilmez'in "*Tatlı Dillim*" filminde küçük bir rolde oynamasına karşılık dikkati çekerek sinemaya girer ve ardından "*Canım Kardeşim-1973*", "*Güllü Geliyor Güllü-1973*"), "*Oh Olsun-1973*", filmlerinden sonra 1974'de Atıf Yılmaz'ın yönettiği "*Salako*" ile başrole çıkıp, ardından Ertem Eğilmez'in "*Salak Milyoner*" ve 1975'de kendisiyle özdeşleşecek olan Şaban adıyla "*Hababam Sınıfı*"nda oynayarak kendi sinema serüveninin bir bakıma altın dönemini yaşar.

### Millî Sinema

Millî Sinema; 1970'li yılların başında yaşanan siyasal karmaşa, sinema ortamındaki yozlaşma ve de kimi siyasal partilerin kültür-sanat alanında da etkin olma çabaları sonucu sinemada ortaya çıkan dinsel-ahlâksal kökenli bir eğilim, bir düşünce ürünü olur. Bu akımın ilk ve sürekli en etkin uygulayıcısı gazetecilikten "*Kâbe Yolları*" belgeseliyle sinemaya geçen Yücel Çakmaklı olur. Batı'nın karşısına, Doğu'yu, yabancı kültürün yerine yerli kültürü, toplumdaki yozlaşmanın karşısına ise inancı çıkararak, dinî ve İslâmî inançları önemseyen ve yüceltme amacını taşıyan bir düşünceyi savunur. Türk-İslâm sentezine de tümüyle değışle bile dolaylı gönderme yapan bu düşüncenin ürünleri, ilk başlarda farklı çevrelerin ilgisini çekerse de giderek bir din propagandasına dönüşerek eskisi gibi -belirli çevrelerin dışında- etkili olamaz.

Yücel Çakmaklı'nın bu amaçlar doğrultusunda yaptığı filmler arasında "Birleşen Yollar-1979", "Çile-1972", "Zehra-1973", "Ben Doğarken Ölmüştüm-1973", "Oğlum Osman-1973", "Diriliş-1974", "Garip Kış-1974", "Kızım Ayşe-1974" ve "Memleketim-1974" olur.

### Adana Altın Koza Film Festivali Başlıyor

Antalya Şenliği / Festivali'nden sonraki dönemde de ulusal sinemanın ikinci büyük film festivalinin temelleri atılarak 15 Mayıs - 22 Mayıs 1969 tarihleri arasında ilk Adana Altın Koza Film Festivali gerçekleştirilir. Bu festivalin mimarları arasında öğretmen Ziya Darendeli ile Şener Türker bulunur. İlk festivale o yıl 231 film çekildiği halde yalnızca dokuz film başvurur. Jüri Başkanlığını ünlü yazar Kemal Tahir yapar ve en iyi film *Kuyu*, en iyi yönetmen Metin Erksan ve en iyi kadın ve erkek oyuncu olarak da Yılmaz Güney'le Fatma Girik seçilir.

### Sinema Alanında Geniş Kapsamlı İlk Sempozyum

3-5 Nisan 1974 tarihleri arasında İstanbul ve Ankara Sinematek Derneklerin ortaklaşa düzenledikleri Türk sinemasının en kapsamlı sempozyumlarından biri yapılır. Sempozyumun genel tartışmaları başlıkları ise şöyleydi: Bir Türk Sinema Kurumunun Kurulması, Devlet-Sinema ilişkileri (Yapım öncesi aşaması), Devlet- Sinema ilişkileri (Ekonomik düzeyde), Devlet-Sinema İlişkileri (Yerli yapımın korunması), Sansür, Dağıtım ve Gösterim, Sinema Meslek Adamlarının Örgütlenmesi, İthal Filmciliğin Sorunları, Kısa Filmler ve Amatör Sinema, Sinema ve Eğitim, Sinema Sanatının Eğitimi, Sinema Kültür Kurumları, Sinema ve Televizyon, Bir Türk Sinema Yasası. Sempozyuma katılıp bildiri sunup, tartışanlar arasında Çetin Özkırım, Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez, Asaf Savaş Akat, Atilla Dorsay, Lütfi Akad, Burçak Evren, Onat Kutlar, Erman Şener, İrfan Ünal, Bilge Olgaç, Şerif Gören, Tarık Dursun K, Semih Tuğrul, Oğuz Onara, Giovanni Scognamillo yer alır.

### Film Sayısı

1967 ile 1974 arası çekilen filmlerin sayısıyla Türkiye Amerika, Hindistan, Honk -Kong'dan sonra dünyanın en fazla film

üreten dördüncü ülkesi haline geldi. İlk ve son kez 1972 tarihinde 300 filmlik rekora ulaşılır. Kısa süren bu dönemde yıllara göre çekilen film sayısı şöyledir: 1967: (209), 1968: (177), 1969: (231), 1970: (224), 1971: (265), 1972: (300), 1973: (209).

## Seks Filmleri Salgını

### 1974-1978: KAYIP ya da KARANLIK YILLAR

Biraz geç de olsa TRT'nin tek kanallı televizyonun ulusal düzeyde yayına geçmesi, O güne dek seçeneksiz ve de en ucuz eğlence aracı olma konumundaki sinemanın egemenliğini ortadan kaldırır. Alt yapıdan yoksun, sağlıksız bir ekonomiye sahip, devlet yardımından nasipsiz, kendi olanaklarıyla ayakta kalmaya çalışan sinema ortamı böylesine bir rakip karşısında bir açıdan çaresiz kalıp, kendince ayakta kalmanın çarelerini arayarak, toplum yaşamına yeni girmiş TV'yi, onun argümanlarını kullanarak alt etmek ister ve TV'nin kimi dizi ve programlarını taklit ederek yitirdiği seyirciyi geri getirmeye çalışır. Fakat bu girişiminden olumlu bir sonuç alamayınca, son çare olarak yarı resmi TRT televizyonun o dönemde gösterme olanağının olmadığı seks komedileri, arabesk ve şiddet içeren filmlere el atar. Fakat bu sinema ortamının bu hamlesi TV'nin etkisinden daha çok zarar verip, bu tür filmlerle çok az sayıda olan seyircisini de yitirmesine neden olur. Sinemaseverlerin alışık olmadığı bu tür filmlerin, kısa bir sürede sinema salonlarına egemen olması doğal olarak seyirci açısından bir değişimi de beraberinde getirir. Başta aileler ve kadınların uzaklaştığı sinema salonlarını "lunpen" olarak adlandırılıp, film izlemekten çok bir başka gereksinimlerinin sinemada karşılığını bulmak için gelen bir başka seyirciyi ortaya çıkarır. Filmlerin türleriyle seyircideki bu olumsuz radikal değişim ne var ki ayakta kalma savaşımını veren sinema salonlarının erozyona uğrayarak kapanmasını engellemez. Çok kısa bir zaman içinde mevcut sinema salonlarının yarısı kapanmak zorunda kalırken, bir diğer yarısı da mevcut seyircinin isteklerini karşılayıp ayakta kalabilmek için bu türden filmleri gösterme yolunu seçerler.

1974'te İtalyan seks filmlerinin popüler oyuncusu Lando Buzzanca'nın "*Erkek Dediğin*" adlı filmini örnek alan kimi sinema-

çılar bu oyuncunun yerine tiyatro kökenli Sermet Serdengeçti'yi koyarak *"Beş Tavuk Bir Horaz"*la ilk startı verirler. İlk önceleri seks güldürüleri tarzında gelişen bu moda, daha sonraları soft pornoya, oradan da hard pornoya kadar varan hızlı bir dönüş ve değişim gösterir. Kısa bir sürede seks filmleri tüm piyasayı sarar. Seansları olmayan, doldur-boşalt sistemiyle başta sinemanın orta yeri Beyoğlu olmak üzere tüm Anadolu sinemalarında, yabancı seks filmleriyle birlikte, çoğunlukla TV nedeniyle işsiz kalan kimi yönetmen ve oyuncuların kısa sürede yaptıkları 16 mm'lik, kimi zaman yabancı filmlerden ödünç alınmış porno sahnelerle desteklenmiş, sinemanın her bir değerinden yoksun, adları bile kimi sevimsiz çağrışımlar yapan – Ah Deme Oh De, Ayıkla Beni Hüsnü, Atını Seven Kovboy, Hasan Almaz Basan Alır, Kokla Beni Melahat, Ye Beni Mahmut, Kayıkçının Küreği, Erkeğim Benim, Tak Fişi Bitir İşi, Acı Severim Tatlı Döverim, Anahtar Deliği, Yatır Sev Kaldır Döv, Muz Sever misiniz? Vs.- filmler (!) gösterilir...

Bu arada seks filmlerinin piyasayı sarmasıyla sinemadan uzaklaşan sinemacıların yerini bir başkaları doldurmakta gecikmez. Kimi sinema oyuncuları ses sanatçısı olarak sahneye geçerken, tiyatro sahnesindeki kimi oyuncular da onlardan boşalan yeri doldurarak bu seks filmlerinde oynama yarışına girerler.

İşin bir diğer ilginç(!) yanı ise, küçük çocukların bile –yasak olmasına rağmen- rahatlıkla izledikleri bu tür filmler; Karaköy'deki göğsü açık olan *"Güzel İstanbul"* heykelinin bile müstehcenlikle suçlanıp apar topar kaldırıldığı, Cumhuriyet tarihinin en tutucu siyasal iktidarının iş başında olduğu (Milliyetçi Cephe) döneminde oynama olanağını yakalar. Sinemamızda *"Utaç Yılları"* ya da *"Yitik Yıllar"* olarak adlandırılan bu dönem, sansüre ve tüm polisiye tedbirlere rağmen -afişlerin sansürlenmesi, vitrinlerden kaldırılması, baskınlar ve filmlerin toplattırılıp, sinemaların kapanması Vs.- her geçen yıl çoğalarak 1979 yılına dek sürer.

## Filmler

Seks, Uzak Doğu kökenli avantür ve sonrasındaki arabesk filmler sinema ortamındaki tüm dengelerin değişmesine neden

olur. Gerçek sinemaseverler tümüyle evlerine kapanıp TV dizilerini izlerken, onların yerini “lunpen” seyirci alır. Öte yandan birçok yapımcının ve yönetmenin sinemadan uzaklaşıp bir açıdan sinemanın yaşaması için gerekli finans kaynakların yokluğu yılların Yeşilçam sektöründe kimi değişim ve dönüşümlerin yaşanmasını kaçınılmaz kılar. Bu dönüşümlerden biri de kimi usta sinemacıların rakipleri konumundaki TV'ye film üretmeye başlarken, onlardan boşalan yeri dolduranlar da sinema ortamındaki tüm olumsuzluklara rağmen az sayıda ama çoğu başarıyla düzeyinde filmler üretmenin üstesinden gelirler.

### TV-Yeşilçam İşbirliği

Sinemadaki bilinen nedenler birçok sinemacıyı güç durumda bırakarak onları üretmez konuma getirir. Bir kısmı tüm olumsuzluklara rağmen film yapsalar da ticarî açıdan pek başarı elde edemezler. Değişen seyircinin istekleriyle, sinema sektörünün isteklerinin farklı çizgilerde olması onların başarısızlıklarının temel nedeni olur. Usta yönetmenlerin birçoğu ise böylesine bir dönemde TRT'den aldıkları bir teklifle, kendilerini bu duruma düşüren TV alanında çalışmayı yeğlerler. TRT'nin sahip çıktığı yönetmenlerden Lütfi Akad; Ömer Seyfettin'in öykülerini (Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet,) Halit Refiğ; Halit Ziya Uşaklıgil'in “Aşk-ı Memnu”sunu, Metin Erksan ise “Sazlık”, “Müthiş Bir Tren”, “Bir İntihar”, “Geçmiş Zaman Elbiseleri” ve “Hanende Melek” olmak üzere beş yazarın beş öyküsünü TV için filme çeker. Metin Erksan'ın bilinen öykülere getirdiği farklı yorumlar, bir dizi tartışmaların çıkmasına neden olur. İlk TV – sinema işbirliği ise istenilen sonuca ulaşmadan bu denemelerle sınırlı kalır.

### Filmler

Bu döneme gerek yönetip yazdıklarıyla ve gerekse özel yaşamındaki talihsizliklerle imzasını atan kişi Yılmaz Güney olur. Yılmaz Güney'in yazar, yönetmen ve oyuncu olarak yaptığı “Arkadaş-1974”ta; iki eski dostun yıllar sonra bir araya gelişindeki bir çeşit hesaplaşmayı anlatır. Farklı bir Yılmaz Güney



tiplemesinin egemen olduğu film, döneminin en çok tartışılan yapıtlarından biri olur. Ama ne var ki talihsiz bir olayla meslek yaşamının en verimli döneminde sinemadan değil, ama yönetmenlikten uzun bir süre uzak kalır.

Güney bu dönemde yönetmez, ama senaryo bazında her biri başyapıt filmleri oluşturacak senaryolar üretir. O yazar, bir başkaları çeker: *Bir Gün Mutlaka* (Bilge Olgaç-1975), *İzin* (Temel Gürsu-1975), *Sürü* (Zeki Ökten-1978), *Düşman* (Zeki Ökten-1979), *Yol* (Şerif Gören-1981) içindeki adamın dışardaki filmlerini oluşturur. Ayrıca Güney'in yarım bırakmak zorunda kaldığı "Endişe" filmini Şerif Gören, "Zavallular" filmini ise Atif Yılmaz tamamlar. Böylece Yılmaz Güney dünya sinemasında örneği az görülen ya da hiç olmayan bir işi başarır. Bir açıdan içerdeyken film üretir.

### Sürü Filmi

Yılmaz Güney'in tutsaklık yıllarında yazdığı senaryodan Zeki Ökten'in sinemaya aktardığı, Tarık Akan, Melike Demirağ, Tuncel Kurtiz'in oynadıkları "Sürü-978" de; Siirt yöresinde yaşayan Veysikan ve Halilan aşiretlerinin çatışması odağında, Veysikanların dağılarak çöküşünü giderek yok olmasını ve bu arada kan davası aşiret arasındaki kız alıp vermeyi anlatılır. Yarı feodal ilişkilerden kapitalizme geçiş sürecini bir aşiretin göçü, dağılışı ile anlatmaya soyunan bir film. Ulusal ve uluslararası birçok festivalde ödül kazanır. Berlin Film Festivali'nde Uluslararası Protestan Film Jürisi ödülü(1979), Katolik Kiliseler Birliği ödülü, Locarno Film Festivali Altın Leopar ödülü(1979), Antwerp Film Şenliği Büyük ödülü(1979), Londra Film Festivali En Özgün ve Yaratıcı Film ödülü(1980) gibi...

Bu dönemin bir diğer önemli filmi ise kendi sinemasında keskin bir dönüş yapan Süreyya Duru'nun "Kara Çarşafı" filmi olur. Duru'nun yönettiği, Bekir Yıldız'ın yazıp Vedat Türkali'nin senaryolaştırdığı, Hakan Balamir, Semra Özdamar, Aytaç Arman'ın oynadığı filmde üç ayrı öykü bir araya getirilerek anlatılır. Üç öykünün birbirlerine organik bir şekilde bağlanmasından oluşan film, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun gerçeğini yansıtırken,

feodal düzenin acımasızca katı bir şekilde sürdürülen törelerinin de altını çizer. Fakat her çizgi dışı filmin başına gelenler bu film için de geçerli olur: Üç kez Sansür tarafından reddedilen film, ancak Danıştay Kararı ile gösterime sokulur.

Atıf Yılmaz'ın Cengiz Aymatov'un yapıtından sinemaya uyarladığı, Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin ve Nurhan Nur'un oynadıkları "*Selvi Boylum Al Yazmalım-1977*" da, köylü kızı Asya ile kamyon şoförü İlyas'ın dağlarda başlayan, sonra da mutlu bir evliliğe dönüşen aşkı ve bunun sonunda gelen emek ile sevgi arasındaki değeri anlatır.

Senaryosunu Ali Özgentürk'ün yazdığı *Selvi Boylum Al Yazmalım*, kadın-erkek, ya da sevgi-emek sorunsalına farklı açıdan yaklaşan, Türk sinemasının ayrıksı filmlerinden biri olur.

### **Arzu Film Güldürüleri**

Bu dönemin Türk sinemasına bir kazancı da "Arzu Film Güldürüleri" ya da "Eğilmez Ekolü" olarak adlandırılan güldürüler olur. Arzu Film Güldürüleri'nin ortak özelliği; geniş kadrolu, duygusallıkla dramın koşut kurgulandığı, çoğunlukla sıradan, küçük insanların yaşamlarından esinlenen, star olgusuna yer vermeyen, başarılı tip ve espri zenginliğinde birleşir. Bir bakıma bu güldürüler, dünya sinemasındaki Ealing Güldürüleri ile, MGM Müzikalleri gibi şirket adıyla örtüşen akımların Türk sinemasındaki küçük ölçekli bir benzeri olarak algılanabilir.

Bu dönemdeki Arzu Film Güldürüleri'ne tipik örnek olarak, Ertem Eğilmez'in "*Hababam Sınıfı*" serisi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan sinemaya uyarladığı "*Süt Kardeşler*", Kartal Tibet'in yönettiği, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı filmlerle "*Tosun Paşa*", "*Sultan*", Ergin Orbey'in yönettiği Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı "*Meraklı Köfteci*" filmleri sayılabilir.

### **Hababam Sınıfı**

Ertem Eğilmez'in Rifat Ilgaz'ın aynı adlı popüler yapıtlarından sinemaya aktardığı Hababam Sınıfı, Türk sinemasında hem tecimsel hem de güldürü anlayışı açısından bir dönüm noktası

olur. Herkesin yaşamında karşılığı olan okul sıralarının sınırsız özgürlüğünü –biraz abartılı da olsa- aktaran film, nostaljik tatlar içermesinin yanı sıra, kalabalık oyuncu kadrosu, güldürü ile drama içi vermesiyle de Türk sinemasının başyapıtları değilse de, en popüler güldürü dizisini oluşturur...

Eğilmez bu seriden “*Hababam Sınıfı-1975*”, “*Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı-1975*”, “*Hababam Sınıfı Uyanıyor-1975*”, “*Hababam Sınıfı Tatilde-1977*”, “*Hababam Sınıfı Güle Güle-1981*” filmlerini yapar. Daha sonra aynı tiplere ve esprilere dayanan seri, bir başka yönetmenler tarafından da sürdürülür. Son olarak 2005’te Arzu Film Ekolü’nün temsilcilerinden Kartal Tibet tarafından yapılan “*Hababam Sınıfı Askerde*” ( 2.5 milyon seyirci) ile “*Hababam Sınıfı Merhaba*” (1.8 milyon seyirci) Türk sinemasının tüm zamanları-nın en fazla seyirci toplayan ilk on filmi arasına girer.

Hababam Sınıfı serisi genelde, birbirlerine gevşek bir şekilde bağlı, skeç ve olaycıklardan ibaret bir düz çizgi izlemesine karşılık büyük bir ilgi görmesi, durum komedisi ile tip komedisini, güldürü ile ağlatıyı ya da espri ile duygusallığı birbirlerine koşut bir şekilde iç içe sunmasından gelir. Kalabalık ve ünlü oyuncular topluluğunun nostaljik tatları da beraberinde getiren çocuksu ve duygusal serüvenleri herkesin yaşamında yer edinen kimi an-larla örtüşmesi bu serinin sevilmesinin ana nedenini oluşturur. Bu filmler tüm sevimliliğine ve ilgi görmesine karşılık, ne yazık ki Türkiye’nin bilinen ve var olan eğitim sistemine (özel okul gerçeğine, öğrenci-öğretmen ilişkisine, ) radikal ve toplumsal bir eleştiri getirmediği gibi, gereğinden fazla abartılı anlatımıyla da bu olgunun acı ve karamsar mizahını pek inandırıcı ve gerçek bir biçimde yansıtamaz.

### Çevrilen Film Sayısı

Bir önceki döneme göre seyircideki azalış film sayısına da yansır. Yıllara göre çekilen film sayısı şöyledir: 1974: (189), 1975: (225), 1976: (164), 1977: (124), 1978: (126).

## Gençler İş Başında

### 1978-1987/88: YENİ TÜRK SİNEMASI DÖNEMİ

1978 Türk sinemasında yeni bir dönemin başlangıcı olur. TV nedeniyle büyük bir krize giren sinemamız kısa bir dönem için de olsa TV' de gösterilme olanağı olmayan türlere (seks, şiddet ve arabesk) el atması, sinema salonlarının kapanmasına, kadın ve ailelerin yanı sıra gerçek sinemaseverlerin salonlardan uzaklaşmasına zemin hazırlar. Türk sineması için yitik yıllar olarak tanımlanan bu dönem seyircisizlik, dağıtım ve gösterim olanaklarının kısıtlı olması nedeniyle kalıcı projelere el atılmadığı gibi, birçok sinema adamının (yapımcı, yönetmen, oyuncu Vs.) sektörden çekilmesini de kaçınılmaz yapar.

Bir önceki dönemde Yeşilçam'ın geleneksel seyircisinin bilinen nedenlerle (seks, avantür ve arabesk türünün sinemaya egemen olmasından ötürü) sinemadan uzaklaşıp, yerini, sinemadan beklentileri farklı olan lümpen seyirci olarak adlandırdığımız bir kesime bırakması, sinema ortamında hem büyük bir boşluk hem de ileriye yönelik yapılacak film projelerinde bir belirsizlik oluşturdu. Sektörde; ne eski filmlerin geleneğini sürdürmeyi amaçlayan ve onlara para yatıran yapımcılar/yönetmenler, ne de bu tür filmler yapılırsa bile onları izleyecek seyirci kaldı. Üstelik olmayan seyircinin yerine, yeni bir seyircinin oluşması için ne türden filmlerin yapılması gerektiği konusunda da kuşkular vardı. Eski yerli film seyircisini evlerindeki TV'nin karşından sinema salonlarına yönlendirmek neredeyse olanaksızdı. Çünkü TV'de ücretsiz olarak izledikleri film/diziler, dışarda ücretli olarak izleyecekleri yerli filmlerden daha kaliteliydi. Kimi yapımcıların TV'deki dizilerden etkilenerek, onların adını taşıyan yerli versiyonlarını yapması sinemadan uzaklaşan seyirciyi hiç etkilemeyen başarısız birkaç deneme oldu. Yeşilçam'ın büyük yapımcılarının ise böylesine bir dönemde sinemaya yatırım yapmaları düşünülmeydi. Zaten böyle bir dertleri de yoktu. Onlar ya sinemadan ayrıldılar ya da TV'de yeni arayışların peşinde takıldılar.

Sonunda sorun; kimler, hangi türde filmler yaparsa yeni bir seyirci oluşturabilir sorusunda kilitlendi.

Yeni Türk sinemasında bu sorundaki “kimler” uzun bir birlikte çalıştıkları yönetmenlerin yanında asistanlık yapıp da, kendilerine güvenmeyen yapımcılar tarafından film çekimlerine izin verilmeyen asistanlar, bunların yapacağı türler; toplumsal içerikli ve politik filmler, yeni seyirci ise; dönemin sosyo/politik konjonktürüne uygun olup da, evlerine çekilen TV karşındaki geleneksel seyirci ile, seks, avantür ya da arabesk filmleri izleyen lümpen seyirci arasında kalıp da eskiden beri yerli filmlerin melodramlarına kayıtsız ve de uzak kalan genç seyirciler oldu.

1978’de; çoğu Yılmaz Güney ekolünden gelen asistanlarla, yönetmenlik yaptıkları halde yeni sinemanın amaçladığı filmleri bir önceki dönemde yapma olanağı bulamayan diğer genç yönetmenler piyasaya aynı zamanda birbirinden ilginç yapıtlarla olmayan seyircinin karşına çıktılar. Böylece yaş ortalamaları 30’un civarında olan ve bir önceki döneme oranla daha eğitilmiş olan bu gençler Türk sinemasında Yeni Türk Sineması dönemini başlattılar. Bu yönetmenlerin ortak bir özelliği, Yeşilçam’da yetişip, Yeşilçam’ın argümanlarını kullanarak Yeşilçam’a alternatif filmler üretmeleri oldu. Çoğunlukla politik – toplumsal konulara eğilen bu genç yönetmenler, kırsal kesimin toprak, su gibi mülkiyet sorunu başta olmak üzere yarı feodal ilişkilerin beraberinde getirdiği tüm sorunları sansür engeline karşın cesaretle anlatabilmenin üstesinden geldiler. Fakat sinema ortamındaki uzun süren hareketsizlik ve ulusal sinemaya ilişkin seyircisizlik, bu yönetmenlerin ortaya koydukları yapıtların içerden daha çok dışarda ilgi görüp değerlendirmelerine neden oldu. Bu dönemde yapılan birçok film, ulusal film festivallerinde içerdikleri konuların sakıncaları yüzünden yarı resmi jüriler tarafından saf dışı bırakılırken, aynı filmler, aynı zamanda yapılan uluslararası film festivallerinde ödül üstüne ödül kazandılar. Bu garip çelişkinin Türk sinemasına getirdiği en büyük yarar ise, o güne dek Türk sinemasına ve yapıtlarına duyarsız kalarak onlardan hiç söz etmeyen Batı’nın ilk kez bu dönemde, Türk filmlerini ödüllere boğup, saygın sinema dergilerinde geniş yer vererek övgüyle söz etmeleri oldu. Neredeyse bu dönemde dış festivallere katılıp da ödül almayan bir tek filmimiz kalmadı. Bir çak saygın sinema dergileri Türk sinemasından söz ettiği gibi özel sayılar da hazırladı.



Yeni Türk Sineması dönemindeki birçok genç yönetmenin dışarda kazandığı ödüller, kimi eski sinema yapımcı-yönetmenleri tarafından pek olumlu karşılanmadı. Yeni yönetmenlerin kırsal kesimi konu alan filmlerindeki eleştirisel bakış açılarına gönderme yaparak “film mi, kilim mi” gibisinden tartışma yaratan ironik yaklaşımların ortaya çıkmasına da neden oldu.

### Dönemin Önemli Filmleri

Dönemin önemli yönetmenlerinden Erden Kıral, Orhan Kemal'in aynı adlı yapıtından Mahmut Tali Öngören'in senaryolaştırdığı “*Bereketli Topraklar Üzerinde-1979*” filminde Çukurova'nın sömürüye, insafsızlığa ve açlığa tutsak ortamında, güç koşullara karşı direnenek çalışmak zorunda kalan ırğatların günlük yaşamından kesitler verirken, bir diğer önemli filmi olan “*Hakkari'de Bir Mevsim-1982*” bir öğretmen, zorunlu olarak gittiği (ya da sürüldüğü) Türkiye'nin geri kalmış ya da bırakılmış bir yöresindeki sorunlarla çatışmasını anlattı. Ferit Edgü'nün “*O*” adlı yapıtından Onat Kutlar'ın senaryolaştırdığı film 33. Berlin Film Festivali'nde, Juri Özel Ödülünü (Gümüş Ayı), FIBRESCI ödülünü kazandı.

Ayrıca; Yavuz Özkan'ın yazıp yönettiği, Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Hâle Soygazi, Meral Orhansay, Halil Ergün'ün oynadıkları “*Maden-1978*” de güç koşullar altında bir maden ocağında çalışan işçilerin sömürüye karşı baş direnişleri, Yavuz Turgul'un “*Muhsin Bey*”inde eski ile yeninin çatışması, yönetmenliğini Çölgeçen'in, senaristliğini Yavuz Turgul'un, yaptığı, Şener Şen'li “*Züğürt Ağa-1986*” da ağılık kurumunun çöküşünün ince bir güldürüsü, Yusuf Atılgan'ın aynı adlı yapıtından Ömer Kavur'un sinemaya aktardığı, “*Anayurt Oteli-1986*”nde; küçük bir Anadolu kasabasında otelin katibi Zebercet'in (Macit Koper) kendi kendisiyle ödeşmesi, Ali Özgentürk'ün “*At-1981*” filminde oğlunu okutmak, onu bir diploma sahibi yapmak için çabalayan, seyyar satıcı yoksul bir babanın büyük kentin içinde başlayıp, noktalan bir dramı anlatıldı.

Dönemin en önemli çalışması ise, senaryosunu içerdeki adam Yılmaz Güney'in yazdığı, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı, Tarık Akan, Şerif Sezer, Halil Ergün, Meral Orhansoy, Necmettin

Çobanoğlu'nun oynadıkları "Yol-1981" filmi oldu. 1982 yılındaki Cannes Şenliği'nde Costa Gavras'ın "Kayıp/Missing" filmiyle Altın Palmiye Ödülü'nü kazanarak Türk sinemasının "Susuz Yaz" dan (Berlin Film Festivali, Altın Ayı-1964) sonra Uluslararası A tipi film festivalinde büyük ödülü alan ikinci Türk filmi oldu. Filmde, İmralı Yarı Açık Cezaevi'nde tutsak olan beş mahkûmun bayram iznine çıkararak memleketlerine dönmesi ve orada karşılaştığı sorunlar anlatılır. Şerif Gören'in yalın ama etkili bir sinema diliyle perdeye yansıttığı Yol, Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak da kabul edilir.

### 12 Eylül Filmleri

Döneme damgasını vuran eğilimlerin başında ise geç de olsa 12 Eylül'ün sorgulanmasını yapan ve sinema literatürüne "12 Eylül Filmleri" diye geçen çalışmalar olur. 12 Eylül Dönemi'nde yaşananlar Türk sinemasında biraz geç de olsa, doğrudan doğruya değil de anımsatma yoluyla ele alınır. İşkence, içerdeki adamın dışarıya çıktıktan sonraki uyumsuzluğu, dışlanması, iç ödeşmeye girmesi, hesaplaşma zemini araması vs. gibi durumlar üstü kapalı olarak kimi filmlerde işlenmeye başlanır. 12 Eylül ve sonrasında dolaylı bir şekilde anımsatan bu filmler arasında "Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören)", "Kimlik (Melih Gülgen)", "Sis (Zülfü Livaneli)", "Baharın Bittiği Yer (Ziya Öztan)", "Bütün Kapılar Kapalıydı (Memduh Ün)", "Uçurtmayı Vurmasınlar (Tunç Başaran)", "Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören)", "Ses (Zeki Ökten)", "Prenses (Sinan Çetin)", "Öç (Mesut Uçakan)", "Yağmur Kaçakları (Yavuz Özkan)", "Av zamanı (Erden Kıral)" ve "Su da Yanar (Ali Özgenç)" bulunur.

### Kadın Filmleri

TV'lerin yaygınlaşması, feminist akımın etkinlik alanına kavuşması, sansür ve ahlâk anlayışının hoşgörüsü sınırlarında dolaşması Türk sinemasındaki klasik kadın ve ona ilişkin sorunlarını işlenmesinde de radikal değişimler yapar. 1980'li yıllara kadar Türk sinemasında kadın dar bir ikonografinin içinde adeta tutsak edilerek iki tür kadın oluşturulur: İyi kadın, kötü kadın. İyi

kadın; saflık ve namusun simgesidir. Vesikalı da olsa, genelevde de çalışsa, , öpüşmez, yatağa girmez, sevişmez, kısacası bedinin o bir yerlerini açıkta bırakmazdı. Çünkü o; namusun ve masumiyetin değişmez bir simgesiydi. Kötü kadın ise, bunun tam tersiydi. Günaha davet eden, şehveti saçan, cinsellik ağına aldığı erkeleri mahva sürükleyen, ocak söndürüp, yuva yıkartı. Bu tür kadınlar sevmez, sever gibi gözüktür, acı çekmez, çektirmekten ise büyük hazlar alırdı. İyi kadın katıksız melek, kötü kadın ise şeytanın tam kendisiydi. Kadın tinsel anlamda yüceltilişiyle erkeğin erdemini, fiziksel olarak kullanılmasıyla da erkeğin zaafını ya da gücünü açıklayan bir araçtı.

Türk sinemasındaki bu kesin kadın ayırımı 1980'li yıllardan sonra yerini tek bir kadına bırakmaya başladı. Türk sineması, öpüşmenin ve de sevişmenin sevginin doğal bir uzantısı olduğunu bu dönemde fark etti. Türk sinemasındaki kadının bu değişimine oluşturan en önemli faktör TV'deki yabancı diziler oldu. Kadını bir tip olmaktan sıyrıp bir karaktere dönüştüren ve aynı karakter içinde iyi ve kötüyü, masumiyeti ve cinselliği barındıran yaşayan kahramanlar olarak sunulması, sinemadaki tek tip kadına bakışı da değiştirdi. Bu arada feminist akımların etkin olması, sansürün de çağdaş bir tavır alması kadının değişim-dönüşümünde büyük rol oynadı.

Türk sinemasında bu değişim-dönüşümün öncüsü ise Müjde Ar oldu. Çoğunlukla düşmüş ya da düşürülmüş kadın rollerini oynayan bu oyuncu "*Deli Kan*", "*Ah Güzel İstanbul*", "*Göl*" vs filmlerde bir kadının soyunabileceğini, yatağa girebileceğini ve sevişeceğini kanıtladı.

Müjde Ar'ın bu öncülüğünden sonra Türk sinemasının öpüşmekten bile çekinen starları da benzer eylemlere girişmek zorunda kaldılar. Tükan Şoray, Atıf Yılmaz'ın yönettiği "*Mine*" ve "*Seni Seviyorum*" filmlerinde sevginin bir cinsel boyut da içerebileceğini ve buna rağmen masumiyetini koruyabileceğini biraz geç de olsa kanıtlamak istedi. Hülya Koçyiğit, Hâle Soygazi ve Fatma Girik de bunu yineleyerek sinemadaki kadın imajını köklü bir şekilde değiştirdiler.

## Uluslararası Bir Festivalin Doğuşu

Kültür Bakanlığı himayelerinde, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen Uluslararası İstanbul Film Festivali, ilk kez 1982 yılında İstanbul Festivali çerçevesinde altı filmlik bir ( Film Haftası) olarak başladı. Festivalle anlamlı bir ilişki kurabilmek için, gösterilen filmlerde (Sanatlar ve Sinema) teması seçildi ve etkinlik 1983'te "Uluslararası İstanbul Sinema Günleri" adıyla yapılmaya başlandı. . 1989 yılı başında, dünya festivallerinin koordinasyonunu üstlenen FIAPF (Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonu) tarafından özel konulu, yarışmalı festival olarak tanınarak, dünyanın en önemli kırk festivali arasına girdi ve bu gelişmeye paralel olarak ismini (Uluslararası İstanbul Film Festivali) olarak değiştirdi.

## Bu Bönemde Çevrilen Film Sayısı

Film sayısındaki azalma bu dönemde de devam ediyor. Yıllara göre film sayısı şöyle: 1978: (126), 1979: (193), 1980: (68), 1981: (71), 1982: (72), 1983: (78), 1984: (126), 1985: (123), 1986: (184), 1987: 186), 1988: (117), 1989: (99). (Kaynak: Agah Özgüç (Türk Filmleri Sözlüğü)

## Ulusal Sinemanın En Büyük Krizi: Yeşilçam'a Veda Zamanı

### 1988-1994: MAJÖRLER DÖNEMİ

Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik üzerine, yabancı şirketlerin ülkemizde doğrudan doğruya şirket kurup, dağıtım ve gösterim haklarını alması, o güne kadar koruma altındaki Türk sinemasına indirilen en büyük darbe olur. 1988 yılına dek, yalnızca yabancı film ithal edenlerin, dışarıdan gösterim hakkını alarak yurda soktukları yabancı filmler, bundan böyle, bu filmleri üreten asıl firmalar tarafından Türkiye'ye getirilir ve haksız bir rekabet ortamı yaratılır.

Bu yasadaki ilk önce dev Amerikan şirketleri (WB-UIP ) yararlanırlar. Majör adı verilen bu şirketlerin yasanın kabulünden hemen sonra harekete geçmeleri, UIP; "Dokunulmazlar" ve "Yağmur Adam"la, WB ise "Tehlikeli İlişkiler" filmiyle Türkiye'deki pazara

ilk adımlarını atarlar ve kısa sürede film sayısını arttırarak tüm piyasaya egemen olurlar. Hollywood'un gösterişli yapımları karşısında, zaten bunalım içinde olan Türk sineması daha da güç duruma girer. Film üretmez konumuna düşer, ürettiği az sayıda filmi ise büyük kentin merkezi sinemalarında gösterime sokamaz. Çünkü Dev Amerikan şirketleri yalnızca film getirmekle kalmazlar, aynı zamanda tüm Türkiye'de geniş bir dağıtım ağını da kurarak işletmeyi de üstlenirler. 100'ün üzerinde film üreten Türk sineması Majörlerin gelmesinden sonra yılda ancak (16 mm'lik filmleri saymazsak) 8 ile 14 arasında film üretmeye başlarlar ve bu ürettiklerinin ancak üçte birini vizyona sokar.

Majörlerin Türk sinema piyasasına girmesiyle birlikte, Türk filmlerinin gösterim olanakları da büyük ölçüde etkilenir. Aylar boyu tek bir Türk filmi büyük kentin merkezi sinemalarında gösterime giremez olur. Bu ve bundan sonraki dönemlerde Türkiye'de yapılan filmlerin büyük bir kısmı ancak yabancı film ithal eden şirketlerin bünyesindeki dağıtım ve işletmeye girerek gösterilme hakkına sahiptirler. Bu dağıtımlara giremeyen yerli filmlerin ticari açıdan hiçbir şansı bulunmaz.

Dev Amerikan şirketleri ile bunların dışında kalan yabancı film ithal eden yerli şirketler kendi aralarında büyük kentin merkezi sinemalarının işletmesini paylaşır, işletme zincirini çok kısa sürede tüm Türkiye'ye yayarlar. Dağıtım olanaklarına da sahip olan bu şirketler tüm merkezi sinemaları kapatınca, çok az sayıda yapılan Türk filmleri merkezi sinemalarda gösterim şansını yitirir. Aylar boyu İstanbul, Ankara, İzmir başta olmak üzere birçok büyük kentte tek bir Türk filmi vizyona giremez. Girme şansını bulanlar ise ancak yabancı kaynaklı şirketlerin dağıtım ve iletme koşullarını kabul ederek onların denetiminde vizyona girebilirler. 1988-1989 sinema mevsiminde 212 yabancı filme karşılık ancak 13 Türk filmi gösterime girer. Bunların büyük bir çoğunluğu da ancak kıyıda köşe de kalmış sinemalarda birkaç gün gösterimde kalabilirler. Filmleriyle Türk sinemanın en fazla gişe hasılatı yapan Türkan Şoray'ın iki filminden biri (*Hava Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu*) ancak üç gün vizyonda kalırken diğeri (*Menekşe Koyu*) İstanbul'da gösterime girecek sinema salonu bulamaz.



Korhan Yurtsever'in "*Zincir*" adlı filmiyle, Mahinur Ergun'un "*Gece Yarısı Tutsakları*" filmleri ise benzer akıbete uğrayarak üç günlük gösterimden sonra iş yapmıyor gerekçesiyle gösterdikleri sinemalardan kaldırılır. Yurtsever bu durumu protesto etmek için "*Zincir*" filmini, gösterimden kaldırıldığı sinemanın (Moda sineması) önünde yakar. Küçük şirketler iflas eder, sinema salonlarının işletmesiyle dağıtımın büyük bir kısmı yabancı şirketlerin denetimine geçerek yerli şirketlerin gösterim ve dağıtım olanağı tümüyle değilse bile büyük bir ölçüde kısıtlanır.

### Ulusal sinema Hollywood'a Karşı

Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişiklik nedeniyle Türkiye'de şirket kurup, dağıtım ve gösterim hakkını alan yabancı filmler ve özellikle de dev Amerikan filmleri ulusal sinemanın yaşama olanaklarını tümüyle değilse bile büyük ölçüde kısıtlanırlar. Türk sinema ortamına egemen olan karamsar düşünceye göre; ulusal sinemanın yabancı filmlere ve özellikle de Hollywood yapımlarına karşı ayakta kalması çok zor, hatta olanaksız görünür. Yeni Amerikan filmlerinin Avrupa ülkeleriyle aynı anda, hata bazen onlardan önce yeni pazar Türkiye'de vizyona girmesi, yerli yapımların ticari şansını büyük ölçüde azaltır, kimi zaman onların vizyona girme şansını bile etkiler.

Ulusal sinemanın sıfır noktasına doğru hızla gerilediği bir dönemde Ertem Eğilmez'in bir çeşit vasiyet filmi sayılan "*Arabesk-1988*" olağanüstü ticari başarısı, ulusal sinemada bir umut ışığının belirmesine zemin hazırlar.

Milyonlarca dolarlık Amerikan yapımlarına karşın, bu filmlere oranla çok mütevazı bütçelerle kotarılan *Arabesk* filmi, aynı zamanda ulusal motiflerden hareket edilerek bu tür yabancı filmlerle savaşım verileceğinin de ilk örneği olur. Arabesk, Türk sinemasına, bu sinemanın neredeyse resmi türü sayılacak melodram türüne, ironik yaklaşan, onu tiye alan, giderek de açıktan açığa eleştiren tarafıyla beğeni kazanıp milyonları etkiler. .

*Arabesk*'in öncülüğünde başlayan bu kendine gelme, bir çeşit ulusal sinemanın baş kaldırışı 1992'de Sinan Çetin'in Almanya'daki göçmen Türklerin sorunlarını ve iç ödeşmelerini konu

alan “*Berlin in Berlin*”, 1993'te Şerif Gören'in bu kez Amerikan filmlerini tiye alan “*Amerikalı*”, 1994'te yine Sinan Çetin'in belirli kalıplara girmeyen, seyri hoş filmi “*Bay E*”, 1995'te Mustafa Altıoklar'ın Osmanlı tarihinin ilginç sayfalarından birine yaptığı yolculuğun öyküsü olan “*İstanbul Kanatlarımın Altında*”, 1996'da Yavuz Turgul'un, Şener Şen'li bir eşkiya eskisinin dramını konu alan “*Eşkiya*” filmi ve 1997'de Mustafa Altıoklar'ın kenar mahallenin yitik ve bitik insanların serüvenini anlatan “*Ağır Roman*”la, 1999'da Gani Müjde'nin Osmanlı-Bizans çatışmasına ironik bir şekilde yaklaşan “*Kahpe Bizans*” ı ile devam eder. Tüm bu öncü filmler, ulusal sinemanın kendi motiflerinden ve konularından hareket ederek üstün yapımlar dış kaynaklı filmler karşısında ayakta kalabileceğinin birer kanıtı ve umut ışığı olur.

Ulusal sinema açısından bu kısır dönemde dikkati çeken filmlerden biri de kriz ve sonraki dönemlerde yaptığı filmlerle ulusal sinemayı ayakta tutmayı çalışın Tunç Başaran'ın Feride Çiçekoğlu'nun yaşanmışlıklarından sinemaya aktardığı “*Uçurtmayı Vurmasınlar-1989*” olur.

Filmdeki tüm olaylar annesiyle birlikte içerde kalmak zorunda kalan küçük çocuk Barış'ın gözündün verilir. Barış tutukevinde çocukluğunu yaşamakla yaşamamak ikilemi arasında kalırken, o güne dek bilmediği kimi sözcüklerin de anlamını öğrenir. Onun için iftira, komünist, özgürlük ya da sünnet, dört duvar arasında sığmayacak kadar geniş anlamlar ifade eder. Ama böylesine bir ortamda yeşerdiği kadar sevgiden de nasibine düşeni alır.

*Uçurtmayı Vurmasınlar* genelde sevgi, iyimserlik, yardımseverlik üzerine kurulu olmasına karşılık, dönemin kimi politik olgularına da simgesel göndermeler yapar.

### Film sayısı

Bu dönemde tekrar ilk dönemlere dönülüp film sayısı çift rakamlara iniyor. 1988: (117), 1989: (99), 1990: (77), 1991: (33), 1992: (39), 1993: (82), 1994: (82) (Kaynak: Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü*)

## Yeşilçam'a Veda

### 1994- 2011: BAĞIMSIZLAR ya da POSTYEŞİLÇAM DÖNEMİ

Türk sinemasında 1980'li yılların sonlarında başlayan, 1994'ten sonra ise etkin bir konuma evrilen değişim olgusu, biçim, içerik, oyuncu, yönetmen ve finans kaynaklarının edinimi başta olmak üzere bir önceki dönemle taban tabana zıtlık gösteren radikal bir değişim ve dönüşümü ortaya koyar. Etkin bir konumda olmasa da hâlâ tek filmlik bir sermayeye sahip kimi yapımcıların cılız destekleriyle varlığını idame ettirmeye çalışan geleneksel sinema sektörünün, yani klasik Yeşilçam'ın dışında, aralarında bağlayıcı bir bağ olmayan farklı kişi ve grupların gerçekleştirdiği bu değişim ve dönüşüm sonrasında sinemamızda *"Bağımsızlar"* olarak adlandıracağımız bir dönemin başlangıç evresinin ilk adımlarını oluşturur.

1994 sonrasındaki yapıtlarda kendini açıkça otaya koyan bu değişim, önceki dönemlerin, gerek biçim/anlatım, konu seçimi ve sinemayı genel olarak algılayış ve çözümle açısından, bir önceki dönem filmleri ve anlayışı ile taban tabana bir zıtlık, farklılık taşır. Bu içerik ve estetik kaygılarda gözlenen bu farklılık, aynı zamanda filmlerin yapılış öncesi ve sonrası alanlarda kendini belli eder. Bu filmlerin çoğu klasik yapımcıların sağladığı bir destek/katkıyla değil de, aksine kişisel birikim ya da sinema dışı bir sermayenin/katkının sinemaya kanalize edilmesiyle elde edilir. Bu da film yapanların bir çeşit klasik yapımcıların tecimsel amaçlı direktömlerden sıyrılarak kendi bağımsızlıklarını ilan etmesi, gişe gelirlerinden daha çok, kendi dertlerini sinema yoluyla anlatabilme ilkesini öne çıkarmaları anlamına gelir.

Öte yandan 1994 yılından sonra ortaya çıkan bu oluşum, bilinçli ve aynı düşünce çevresinde toplanmış örgütlü bir ortaya çıkıştır. Ya da etkisini yitiren eski sinemanın yerine yeni bir sinema düzeni kurma düşüncesinden daha çok aralarında hiçbir bağ ve sinema anlayışı olmayan kişilerin, kendi kişisel sinemalarını kendi belirledikleri amaçlar doğrultusunda oluşturur. Bağımsız sinemacılar olgusunu genel olarak; kendilerinden talep edilmeden, tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemi düzeyinde tanımlamak da mümkündür.

1990'lı yılların başlarını Majörlerin ezici baskısı ve korkusu karşısında sinik ve üretimsiz geçiren Yeşilçam, sorunları rasyonel ve radikal bir biçimde çözeceği yerde, aksine çoğaltıcı, riski göze almayan, devletin ya da başka kaynakların finansmanıya kısa vadede geçiştirme politikası içine girer. İyi düşünülüp tasarlanmamış, geleceği olmayan vakıf gibi örgütlenmelerden medet umarak, dışarıdaki sermayenin yardım, sponsorluk ya da benzeri şekillerde sinemaya yöneltilmesi düşünce kapılır. Birkaç tekil örnekle adım atılmak istendiyse de sonuç alınmayıp, dışarıdaki sermayenin ürkütülmesine neden olunur.

Böylesi bir ortamda klasik yapımcıların tümü geri çekilir. Ve Türk sineması dünyada ilk kez -birkaç istisna dışında- yapımcısı olmayan bir sinema konumuna düşer. Ve hazır para ile hiçbir riski göze almadan film yapmaya alışmış birçok yönetmen, film yapamaz konumuna düşerek piyasanın dışında kalırlar.

Tam bu aşamada kimi gençler, kendi birikimleri ya da edindikleri küçük yardımlarla tüm riskleri göze alıp gişeye yönelik ticari kaygılardan uzak film yaparak atağa geçerler.

1994'ten itibaren geleneksel Yeşilçam'ın usta-çırak ilişkilerinden yetişmeyen, klasik yapımcıya gereksinim duymayan, biçim ve içerik açısından daha önce yapılanlardan çok farklı ve ayrık olan projeleri, tüm riskleri göze alarak gerçekleştiren bağımsız sinemacılar ortaya çıkmaya başlar. Yaptıkları filmler kadar, yapma yöntemleri de bir hayli değişik olan bu yönetmenler Türk sinemasının her yönüyle BAĞIMSIZ ve de BAĞLANTISIZ ilk kuşağını oluştururlar.

### **Bu Dönemin Öne Çıkan 3 Filmi ile 3 Yönetmeni**

Bu dönemin filmleriyle öne çıkan üç yönetmeni Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan olur. Bir bakıma bu üç yönetmen aynı zamanda Bağımsız dönemin mimarları olurlar.

Derviş Zaim'in "*Tabutta Rövaşata-1996*" da araba sevdalısı bir hırsızın sıra dışı öyküsü anlatırken, Zeki Demirkubuz "*Masumiyet-1997*"inde anlattığı sıradan bir öykü ile adeta Türk sinemasında küçük bütçeyle de baş yapıtların yapılabileceğini kanıtlayan ilk örneklerden birine imza atar. Dönemin en önemli bir diğer filmi olan Nuri Bilge Ceylan'ın "*Uzak-2002*" da yine sınırlı

bir bütçeyle alışılmış tür ve anlatımları dışlayarak kendine özgü, dolaysız, ama etkili bir anlatım oluşturarak Türk sinemasının son yıllardaki en iyi filmlerinden birini yapar.

Film içeriğindeki farklı okumalara açık sadeliğinin yanı sıra, gösterişli ve görkemli bir görseelliğe sahip olur. Film, başta 56. Cannes Film Festivali (Juri Özel Ödülü ve En İyi Erkek Oyuncular) olmak üzere birçok festivalde sayısız ödül kazanıp, Türk sinemasının son yıllarda en fazla ödül kazanan yapımı olur.

### **Dönemin Diğer Önemli Film ve Olayları**

Bu dönemin gişe rekorları kıran filmi Yılmaz Erdoğan'ın "Vizontele" ve "Vizontele Tuba" filmleri olur. Her iki film de içinde buldukları dönemin ana akım türündeki önemli ve aynı zamanda da ileriye yönelik yapılması arzulanan bu türün adeta prototipini oluşturur.

Bu dönemde çok az sayıda da olsa Yeşilçam'dan arda kalanlar son kozlarını ortaya koyarak direnmelerine devam eder. Bu yönetmenlerden biri de Yavuz Turgul'du. Senaryosunu ve yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı "Eşkuya-1996" filmi; dağ yasaları ile kent yasalarının, eski yaşam biçimiyle yeni ve değişen yaşam biçimi arasında takılı kalan bir kişinin kendi yöntemleriyle ölümüne bir hesaplaşmasıdır. Düz ama etkili bir anlatımın egemen olduğu film, oyuncuların üstün performansından, görüntü düzenlemesine dek Türk sinemasının alışılmış normlarını zorlayan farklı bir çalışma olur.

1964 yılından beri yapıla gelen Antalya Altın Portakal Film Festivali ilk kez bu yıl, yarışma ve gösterim bölümüne ulusal yarışmanın yanı sıra uluslararası boyut eklenerek uluslararası oldu. Festivalin yıllardan beri dağıtılan Altın Portakal Heykelciği de bu yıldan itibaren değiştirildi.

Türkiye'de üvey evlat muamelesi gören, TV'lerde bile ancak çok geç saatlerde yayına girme şansını yakalayan belgesel filmler Türk sinemasında ilk kez ticarî sinemalarda vizyona girmeye başladı. Bunun ilk örneği Tolga Örnek'in yönettiği "Hititler" olur. Bunu "Açık Sarı Desene", "Gelibolu" ve "Çanakkale" filmleri takip eder.



Belgesellerin bir çoğu uzun metrajlı iddialı Türk filmlerinden daha çok seyirci toplar. Ve böylece Türk sinemasında belgesel filmler de ticarî sinemalarda vizyona girerek gerekli seyirciye ulaşır imajı yaratılır.

### En Çok İzlenen Türk Filmleri

Türk sinemasında gişeye ve izleyene dönük istatistiklerin sağlıklı ve doğru bir biçimde yapılması çok yakın zamanlarda olur. 1980'den önce bu konuda sağlıklı verilere varmak olanaksız gibi bir şeydir. Çeşitli nedenlerle yapılmayan bu istatistikler nedeniyle ancak en çok izlenen filmler listesine girenler 80 sonrası Türk filmlerini kapsar.. Bu filmler Tüm zamanların en çok izlenen Türk filmleri değil, istatistiklerin sağlıklı bir şekilde tutulduğu 80'sonrasının en çok izlenen Türk filmleridir. (Semt ve yazlık sinemaların olduğu, bir filmin tüm illerde ayrı ayrı vizyona girdiği yıllarda aşağıda verilen aylara ulaşılmış olduğu ve hatta bunların geçildiği tahmin edilmemektedir.)

### 1980 Sonrası En Fazla İzleyici Toplayan 15 Türk Filmi

- 1-GORA (Ömer Faruk Sorak) 4.000.222
- 2-Vizontele (Yılmaz Erdoğan- Ömer Faruk Sorak) 3.308.320
- 3-Vizontele Tuğba (Yılmaz Erdoğan) 2.581.140
- 4-Hababam Sınıfı Askerde (Kartal Tibet) 2.581.140
- 5- Eşkîya (Yavuz Turgul) 2.572.287
- 6-Kahpe Bizans (Gani Müjde) 2.472.162
- 7- Asmalı Konak Hayat (Abdullah Oğuz) 1.791.396
- 8- O Şimdi Asker (Mustafa Altıoklar) 1.657.051
- 9- Hababam Sınıfı Merhaba (Kartal Tibet) 1.580.535
- 10-Komser Şekspir (Sinan Çetin) 1.331.462
- 11- Güle Güle (Zeki Ökten) 1.275.967
- 12- Her Şey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı) 1.239.015
- 13-Propaganda (Sinan Çetin) 1.238.878
- 14-Neredesin Firuze (Ezel Akay) 1.064.162
- 15-Deli Yürek (Osman Sınay) 1.052.907

(Kaynak: Antrakt Sinema Gazetesi)

## Film Sayısı

Film sayısındaki düşüş bu dönemde de devam eder. Ayrıca bu dönemdeki filmlerin çoğu 16 mm olarak çekilir. Yıllara göre çekilen film sayısı ise şöyledir: 1994: (82), 1995:(37), 1996: (37), 1997: (25), 1998: (22), 1999: (20), 2000: (29), 2001: (20), 2002: (22), 2003 (23), 2004: (19). (Kaynak: Agah Özgüç.(Filmler Sözlüğü)

## Seyirci Yok Ödül Çok

### 2012 ve SONRASI:

### FESTİVALLİK FİMLER (ARTHOUSE) DÖNEMİ

İkinci kuşak bağımsızların ortaya çıkmasıyla başlayan, pandemi koşulları nedeniyle yaygınlık kazanıp günümüze dek ulaşan yeni bir dönem. Dönemin en belirgin özelliği; ana akım filmlerin (mainstream) neredeyse yok denecek denli azalıp, çoğunlukla arthouse filmlerin yapılmış olmasıdır. 2012/13 yıllarında ikinci kuşak bağımsızların yapıtlarıyla öne çıkan bu durum, pandeminin beraberinde getirdiği bilinen kısıtlamalar nedeniyle hız kazanmış, giderek sinema piyasasından çok, festivallerin yarışmalı kısımlarında her yıl belirli oranda artış göstererek ön plana çıkmışlardır. Bu tür filmlerin ortaya çıkmasındaki en önemli neden ise; ana akım filmlerin hem nicelik, hem de nitelik olarak sinema piyasasıyla festivallerin yarışmalı bölümlerinin beklentilerini karşılamaktan uzaklaşmasıdır.

Ana akım filmlerin yokluğundan yararlanarak yapılan bu küçük bütçeli, dar kadrolu ama (B)tipi filmlerden, içerik ve anlatım açısından oldukça farklılık gösteren “festivallik filmler”; dağıtım ve gösterim tekellerinin sinemalarında çok az gösterim olanağını bulduklarında, kendilerini yalnızca festivallerde -o da seçilme şanslarını elde ettikleri takdirde- ifade etme olanağına kavuştular. 2012’den sonra artış göstererek neredeyse tüm ulusal festivallerin yarışmalı bölümlerinde öne çıkan bu tür filmlerin ticari sinemalarda vizyon görme şanslarının az olması, onların gösterim olanağı bulduğu festivallerle özdeşleşerek “festival filmleri” olarak tanımlanmalarını adeta kaçınılmaz yapmıştır. Festivallik filmlerin ticari sinemalar yerine festivallere yönelip,

izleyenden çok ödül ya da ödüllere yönelmesi, bir tercihin ötesinde zorunluluk ve olanaksızlıktan kaynaklanmıştır.

Öte yandan bu dönem; filmlere para yatıran ya da bulan yapımcıların neredeyse tarihi karıştığı bir dönemdir. Festivallik filmlerinin birçoğu, kendi olanaklarını kullanarak çok kısıtlı koşullarda film yapma şansını elde ederler. Bakanlık desteği, ödül parası, sponsorluklar, bu alanda yapılan filmlerin çok az bölümünün sahip olduğu olanaklardır. Ayrıca, büyük bir kısmında yapımcılıkla yönetmenliğin aynı kişide birleşmesi, bu gruba giren filmlerin büyük bir riskle karşılaşmasını da kaçınılmaz yapar.

Festivallik filmlerin en büyük sorunu sinemanın “olmazsa olmaz” üç koşulundan –seyirci, salon, film- den yalnızca birisine sahip olmasıdır. Bu sorun ana akım filmler gibi, festivallik filmlerin karşısında da büyük büyük bir engel teşkil etmekte, onların zor olan koşullarının daha da zorlaşmasına zemin hazırlamaktadır. Çoğunlukla belirli sayıda izleyene sahip olan festivallik filmlerle sinema piyasasını canlı tutup, devamını sağlaması neredeyse olanaksızdır. Pandemi koşulları, artan bilet fiyatları, dijital platformların cazibesi, gösterim olanaklarının yok denecek denli az olması, festivallik filmlerin şanslarını azaltan başlıca nedenlerdir. Öte yandan ulusal ve uluslararası festivallerin yarışmalı bölümlerinin sekiz ile on ile sınırlı olması, bu gruptaki filmleri bir diğer şanssızlığıdır.

Pandemi ortamıyla, sonrasında yapılan ulusal festivallerin yarışma bölümlerine seçilen filmlerin neredeyse yüzde doksantını (29. Adana Film Festivalinde yüzde yüzünü) ilk yönetmenlik sınavını veren festivallik filmlerin oluşturması, bu dönemin önmüzdeki yıllarda da aynı hızla süreceğinin bir habercisi oluyor.

#### KAYNAKÇA:

And, Metin (1971): Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu, İstanbul: İş Bankası Yayınları

Bozis, Yorgo – Bozis Sula (2014): Paris'ten Pera'ya Sinema ve Rum Sinemaclar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Bulunmaz, Barış- Osmanoğlu, Ömer.(2016): İstanbul'un 100 Sinema Salonu. İstanbul: Kültür A.Ş.

Dorsay, Atilla (1989): Sinemamızın Umut Yılları, 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar. İstanbul: İnkılap Kitapevi

- Dorsay, Atilla (1995): 12 Eylül Yılları ve Sinemamız. İstanbul: İnkılap Kitapevi
- Ertuğrul, Muhsin (2007): Benden Sonra Tufan Olmasın, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Evren, Burçak (2006): Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü, İstanbul, 43. Antalya Altın Portakal Film Festivali Yayınları
- Evren, Burçak (1995): Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam, İstanbul, Milliyet Yayınları
- Evren, Burçak (1996): Düş Şatoları: Eski İstanbul Sinemaları, İstanbul, Milliyet Yayınları
- Evren, Burçak (1983), Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi, İstanbul; Film-San Vakfı
- Evren, Burçak (2014): Gayri Resmi Türk Sinema Tarihi, Adana, Altın Koza Kültür Sanat Yayınları,
- Filmer, Cemil (1984). Hatıralar. İstanbul
- Gökmen, Mustafa (1991). Eski İstanbul Sinemaları, İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları
- Malik, Hilmi A. (1933): Türkiye'de Sinema ve Tesirleri. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası
- Onaran, Alim Şerif (1981): Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Onaran, Alim Şerif (1994): Türk Sineması, Ankara: Kitle Yayınları
- Osmanoğlu, Ayşe (1960): Babam Abdülhamid, İstanbul, Güven Basımevi
- Özgüç, Agah (2009): Türk Filmleri Sözlüğü, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara
- Özgüç, Agah (1996): Türk Film Yapımcıları Sözlüğü, İstanbul: Fi-Yap Film Yapımcılar Derneği
- Özön, Nijat (1985): Sinema Uygulayımı-Sanat-Tarih, İstanbul: Hil Yayını
- Özön, Nijat (1968). Türk Sineması Kronolojisi, 1895-1966, İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Özön, Nijat (1962). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Artist Yayınları, İstanbul
- Özön Nijat (1970) Fuat Uzkınay. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları
- Özuyar, Ali (2016): Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Özuyar, Ali (2007): Sinemanın Osmanlıca Serüveni, Ankara, De-Ki Yayınevi
- Sağnak, Mehmet (2016): Pelikül Haberleri, İstanbul: Doğu Kitapevi
- Saydam Barış (2014): Burçak Evren-Maria Tuti Söyleşisi. İstanbul. Boğaziçi Festivali Yayınları
- Scognamilla, Giovanni,(1973): Türk Sinemasında Altı Yönetmen, İstanbul; Türk Film arşivi Yayını
- Scognamilla, Giovanni,(2011): Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam, İstanbul: Küre Yayınları
- Scognamillo, Giovanni (1987): Türk Sinema Tarihi 1896-1989. İstanbul: Metis
- Sevengil, Refik Ahmet. (1961): Türk Tiyatro Tarihi. Tanzimat Tiyatrosu. Ankara: Milli Eğitim Basımevi
- Sevengil, Refik Ahmet. (1933): Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi
- Silan, Bircan Usallı-Evren, Burçak. Fatma Girik, Muğla: Datça Altın Badem Film ve Kültür Festivali Yayınları

- Sılan, Bircan Usallı, Dört Yapraklı Yonca, İstanbul: Epsilon, 2004  
Taş, Vadullah, Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2009  
Ün, Memduh, Futbolcudan Yönetmen, İstanbul: Horizon Yayınevi, 2012  
Ün, Memduh-ÜN, Uğur, Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2009  
Yılmaz, Atf. Söylemek Güzeldir. İstanbul: Afa Yayınları, 1995.

## Prof. Dr. AYTEKİN CAN

*Panel Yöneticisi*

Teşekkür ederiz hocam, şimdi de Dr. Süleyman Duyar'a sözü verelim. 1990'lar sinemasını Eşkıya filmi üzerinden anlatsın.

## YÖNETMEN ÇOK OKUMALIDIR

### Dr. SÜLEYMAN DUYAR

Öncelikle, söze başlamadan önce Burçak Evren hocamla aynı kürsüyü paylaşma fırsatı verdiği için hocalarımıza teşekkür ediyorum. Çünkü benim için sinemaya başlamamda yeri büyüktür hocamın. Lisede öğrenciyken sinema ile ilgili yazılarını okurduk. Sinemayla ilgilendiğimiz için takip ediyordum ve o zaman kendisine de mail atmıştım. Mailime hemen şu cevabı vermişti, "Eğer sinema işi ile yönetmen olarak ilgilenmek istiyorsan belli bir yaşa kadar aç kalmayı göze alacaksın ve sana naçizane tavsiyem, çok fazla okumak, her alanda, her şeyden bilgi almak, çok fazla okuma yapmak..." diyordu. Yani okuma bölümü çok yoğun bir meslek, çok yoğun bir iş olarak bana tavsiye etmişti. Ben de elimden geldiği kadar bu yaşama kadar tavsiyesine uymaya çalıştım.



Sinema öğrenimim boyunca benim de kafamı kurcalayan bir meseleyi gündeme getirmek istiyorum aslında Türk sinemasının



da bir sorunu, bir ortak sinema dili geliştirememiş olmamız. Bunu ben 2010 yılında yurt dışında öğrenciyken Çağan Irmak'a sordum, kendisi de biraz uzakta olunca iletişim eksikliğinden dolayı biraz yanlış anladı. Sorduğum soru şuydu, kendi filmlerinde her zaman farklı bir tarzı tercih ediyor, farklı yeni şeyler deniyor, sürekli olarak yeni yeni tarzları gündeme getirmeye çalışıyor. Örneğin, o gün galasına gittiğimiz Prensesin Uykusu adlı filmde animasyon içeren bir film bölümü vardı; kendisine bu noktadan hareketle "Sizin de takip ettiğiniz bir yönetmen var mı, Türk sinemamızın bir geleneği olacak mı?.." diye sormuştum. Türk sinemasının geleneğinin olmamasının aslında iyi bir şey olduğunu ve bize yenilikler kattığını söyledi genel olarak, ama daha sonradan Sevin Okyay, "Sen çocuğu yanlış anladın tekrar yanına çağırabilir misin?.." dedi. Çağan Irmak kürsüden tekrar anons yaptı, "O arkadaş buraya gelebilir mi?.." diye. Ben de yanına gittim. "Söyle bakalım merakını..." dedi. Ben de anlattım, bizim ortak bir sinema dilimiz olmayacak mı, bizim neyi takip etmemiz lazım, öğrenciler olarak kimi örnek almamız lazım, diye tekrar sordum. Kendisi soruyu uzaktan bu şekilde anlamadığını tekrar söyledi bana. Metin Erksan'ı, Lütfi Ömer Akad ve Ömer Kavur sinemasını takip ettiğini söyledi. Bizim de sinema geleneğine sahip çıktığımız ve sinema bilincine sahip olmamız açısından öğrenciler olarak bize teşekkür etti. Şimdi ben bu sorunlara yıllardır kafa yoruyorum Türk sinemasının bir karakteri, kişiliği olmayacak mı, diye. Yani biz, bir İran sineması izlediğimiz gibi, bir ilk karesinden tanıdığımız İtalyan sineması gibi bir, İngiliz sineması gibi Türk sinemasını biçimsel olarak tanımlayabilecek bir yapı oluşturabilecek miyiz diye.

Son dönemde sanırım Kurtuluş Kayalı'nın yazdığı yazılarda okudum bu geleneğin aslında Amerikalı filmiyle başladığı söyleniyor. İlk defa Türk sineması kendi kodlarıyla hareket etmeye başladığı dönemi, aslında ticarileşme dönemi dediğimiz bir zaman dilimi 1990'lar sonrası anlaşılıyor ama aslında Yeşilçam da ticarî bir dönem olarak karşımızda duruyor. Yüksek lisans tezimizde yaptığımız çalışmada klasik anlatı sinemasıyla beraber mi başladı bu gelenek, diye düşündüğümüz zaman aslında Yeşilçam geleneğinin tamamının ticarî olduğunu, klasik anlatı sinemasını, belli yapıları, işte Greimas evrenini, Propp evrenini,

belli şablonları, temaları takip ettiğini biz Aytekin Can hocamla beraber çalışmamızda ortaya koyduk. Yeşilçam geleneğindeki melodram, Burçak Evren hocamın da anlattığı gibi bir melodram geleneği olarak devam ediyor ama belli bir döneme kadar, bu dönem de arabesk filmlerle birlikte bozuluyor. Arabesk filmlerin gündeme gelmesiyle artık Türk sineması melodramdan da yavaş yavaş kopmaya başlıyor. Bunun sonucunda tabii filmlerin arabeskleşmesinin arka planında o arabesk sanatçıların kasetlerinin çıkması, bunların plaklarının satılması uğruna yanına bir de reklam malzemesi olarak bir film eklenmesi, bir pazarlama stratejisi olarak filmler görmeye başlamamız oldu. Tabii bu gelenek 1990'larda da devam ettiği için belli bir grubun, belli bir tekelin elinde kaldı sinema bütçesi. Daha sonra yeni sinemacılar 1 Ocak 1989'da başlayarak Euro İmaj desteğine başvurmaya başladılar. Euro İmaj desteğinde de artık Euro İmaj'ın istediği tarzda filmleri çekmeye başladık, daha çok bireysel, yani Fransız filmlerin, İtalyan filmlerin anlatı yapıları neyi gerektiriyorsa ona yönelik senaryolar göndermeye, senaryolar çekmeye başladık. Bu biraz daha bizim sinemamızın rotasını Author geleneğine çevirdi. Hâlen bazı eleştirmenler Türk sinemasının festivalizme hizmet ettiğini, bir ortak sinema üretmediğimizi tekrar yineliyorlar.

Ben, Burçak Evren hocam da buradayken kendisine sormak istiyorum, biz bu sorunu çözebilir miyiz, hatta sizin bir yazınız vardı, ben de bir sinema öğrencisi olarak dikkatimi çekmişti, "Sinema okulları sinemadan soğutuyor!.." diye. Hocam bunu söylerken aslında şunu kastediyor; başlık "sinema okulları sinemadan soğutuyor!.." deyince biraz da suçlu hocalarmış gibi duruyor, ama aslında hocamın yazısının alt metninde şöyle diyor; "Gelen öğrenciler, sinemayı bilerek ve isteyerek seçmedikleri için hocaların veya sinemayla ilgilenenlerin onlara vereceği çok fazla bir şey olmuyor. Bu bölüme gelenler ya yönetmen olmak kaygısıyla sinema bölümlerini tercih ediyor veya başka mesleklerle yönelmek adına, dört senelik bir diploma almak adına bu bölümde okuyorlar..."

Hâl böyle olunca teknik donanım, uzman teknik ekibinin yetiştirmemesi tekrar yine Türk sinemasında bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Bir ses teknisyeni dediğimiz zaman yurt dışından Macaristan'dan teknik ekip çağırılıyor, bizim elimizdeki yetişmiş

elemenlar da çok az sayıdadır. Kurgucu yetiştiriyoruz bu kadar senedir, iki veya üç tanesi stüdyolarda çalışabiliyor, sinema filmlerini kurgulayabiliyor. Burçak Evren hocamdan Türk sineması sorunları üzerine biraz konuşarak bu sorunu aydınlatmasını rica ediyorum.

### BURÇAK EVREN

*Sinema Yazarı*

Dört beş üniversitede yirmi yıldır ders yapıyorum. Ayrıca konservatuvarda Müjdat Gezen'le yirmi yıldır ders veriyorum. Sinemayla ilgili şu anda 117. kitabımı hazırlıyorum. Kitaplarım çok pahalı ve 350 bin adet Türk sineması ile ilgili doküman topluyorum. Devletin bütün kütüphanelerinden on kat daha fazla bir arşive sahibim. Bunu yaşamım boyunca arabam yok, hiçbir şeyim yok, bu dokümanları topluyorum. Nerede bir sinema kapanıyorsa onların depolarını satın alıyorum. Osmanlıca belgeler var. Şimdi şöyle bir soru soralım, siz gençler, bir doktora tezi yaptığınız vakit sinemayla, tiyatroyla, müzikle, mimariyle Türkiye'de gideceğiniz tek bir kurum var mı?

### Dr. SÜLEYMAN DUYAR

Mimar Sinan'dan başka gidecek bir yerimiz yok.

### BURÇAK EVREN

*Sinema Yazarı*

Mimar Sinan'da belge yoktur, film vardır. Bu filmlerin zaten bizim elimizde birebir hepsi vardır. Bana belge söyleyin, şimdi Türk sinemasındaki ilmi üslup arayışlarıyla Türk sinemasına ait bir dil arayışının peşindeyim. Türkiye'de kaç makale, yani benim yaptığım sistemde Türkiye'de sinemayla ilgili herkese, bir doktora tezi yapan bir kişinin üç yılını ben on dakikaya indirdim.



Ne yapıyorum, gireceksiniz, bir düğmeye basacaksınız, o dil anlayışı ile ilgili Türkiye'de çıkmış Osmanlıca yazılar da dâhil olmak üzere beş yüz tane, bir diğer düğmeye basacaksınız onunla ilgili bütün fotoğrafları koltuğunuzun altına alıp gideceksiniz. Bunu yıllardır on tane bakana yirmi tane kişiye anlattım. Türk Sinemasında Bilgi Belge Merkezi kurdum. Ben topladığım her şeyi bu ülkeye bağışlayacağım diye. Hiç kimse yanıt vermedi. Sonunda bütün hepsini Amerika'daki bir üniversiteye bağışlayacağım. Çünkü benim ihtiyacım olan her şeyi orada buldum. Osmanlı tiyatrosu ile bütün dokümanları bir Japonya müzesinde buldum. Onlar bana gönderdi. Benimle ilgili bir şey buldum. Bir kere Türkiye'de hangi üniversitenizde Bilgi Belge Merkezi var, hangi üniversitenin doktora tezleri sizin üslup arayışı dediğiniz yerli ve millîlik standardına uygundur?

Herkes yabancı dille yayın yapıyor. Türkiye'deki üniversitelerin %99'u bütün tezlerini benim sinemamda yaptı. İran sineması dediniz, İranlıların Greek Center'ı var. Bir tane makale istiyorum, bana bir koli kitap gönderiyorlar. Türkiye'de niye böyle bir şey yok? Belge yoksa tarih yoktur, bunu bir kere kafamıza koyalım. Belgesiz tarih olmaz. Belge toplayan hiçbir kurumumuz yok. Üç kurumumuz vardı, birine devlet el koydu. Ağah Hun rahmetli oldu, ne olduğu belli değil. Bir grubumuzda başka bir şeyler oldu. İşte en son benimki, o da giderse bir daha tekrarı olan bir şey koyamazsınız.

Bir de diyorsunuz ki arabesk, şarkılarla başladı. Arabeskin Türk sinemasında melodramların daha hisli ve daha ağdalı yapılmasının tek nedeninin 1974'lerdeki iç göç olduğu söylenir. Arabesk müziğine ne diyorduk biz, gecekond müziği. Çünkü iç göçle gelenler, merkezin dışında varoşlarda toplandı.

Varoşlarda toplananlar ne oldu?

Birisi Elazığ'dan geldi, Birisi Doğu Anadolu'dan geldi. Birisi çayda çıra oynarken öbürü horon tepmezdi. Mutlaka bunların da ortak bir kültürü olmalıydı. Hem varoşlarda oturacaksın, hem şehrim ışıklarına bakacaksın, hem şehrin içinde kalacaksın, ama ne köylü ne de kentli olacaksın, ne geleneksel ne modern olacaksın. O zaman ne oldu, kendi aralarında bir müzik yaratmak zorunda kaldılar. Sonra bu müzik ne oldu, o gecekondulardan

yavaş yavaş kentlere kaymaya başlandı ve mass culture dediğimiz kitle kültürü doğmaya başladı. Ondan evvelki melodramlar nereden çıktı, televizyonda gösterilme olanağı olmayan türlere sinema el attı. Çünkü çöktü, denetim vardı ve televizyonlarda gösterilmiyordu. Bugün dediğiniz gibi ortak dil yok diyoruz. Bugün dünyanın bütün ülkelerine servis yapan diziler neden denetime alınmıyor?

Sinema zaten ticarî idi. Orada denetime almanız mümkün değildi. Ama bugün diziler denetime alınmalıdır. Niye alınmıyor? Yeşilçam'ın yaptıklarından on kat daha kötüsü oluyor. Ama cilalayarak, çok güzel bir sunuş yaparak dünyaya satıyoruz. Para geliyor. Yeşilçam ticarîydi. Benim sanatla, kültürle, ülkeyle hiçbir derdim yok. Ben para kazanayım yeter, bir koyup on verin bana diyordular.

Gelelim okullara. Eskiden Güzel Sanatlar Akademileri vardı. Öğrenciler mülakatla alınırdı. Mesela bir tiyatro bölümüne 500 kişi müracaat eder içlerinde 10 kişi alınırdı. Hocalarla bir derdim yok, onların elleri kolları bağlı. Tıptan mezun olanların %99'u doktor oluyor. Sinemadan mezun olanların %1'i sinemacı oluyor. İlk üniversitede ben derse başladığımda dersimi verdikten sonra çıktım dekanla konuştum. Dedim ki bu öğrencilerden bir şey olmaz. Bana 25 sene evvel şöyle dedi. Hocam, bize devlet bunları gönderiyor, dört yıl oyalayın, sonra da bırakın, eline A4 boyutunda bir diploma verin!.. Ben, nasıl olur diye dehşete düştüm. Yirmi yıl sonra bu gerçeği gördüm. Çünkü bugün





Kars'ta da Van'da da sinema okulları var. İletişim fakülteleri var. Bunların kaçta kaç sinemacı olabilir? Mümkün değil. Sanat öyle bir dal değil. İkincisi dil, kendiliğinden oluşmaz. Bir dil yapalım, sinemaya bir dil kazandıralım, diyemezsiniz. Sinema ahlâk öğretmez. Sinema eğitim vermez. Sinema tarih öğretmez. Sanat özgürdür. İstedğini yapacaksın. Eğer siz tarih öğrenmek istiyorsanız Mevlânâ ile ilgili kalın kalın kitaplar var. Alır kitapları okurum. Ben iki tane görüntüden ne anlayacağım? Üslubu oluşturmak tamamıyla yönetmene aittir. Madem bir kesim, bu filmler ahlâksız filmlerdir, diyor; peki, ahlâklı filmler niye yapılmıyor? Bir yönetmen çıkacak, kendi dilini oluşturacak. Yeni dalgacılar çıkmışlar, yeni gerçekçiler çıkmışlar, bizde böyle bir olay yok. Sadece eğilimler, akımlar yok, modalar var. Mimarimizde var mı, birinci dönem mimari diyoruz, ikinci dönem mimari diyoruz. Konya'da mimarî başka, İstanbul'da başka, Erzurum'da başka. Bir standart mimarî şeklimiz var mı? Yok. Hangi sanatımızda var? Müziğimiz çalınma, Arap müziğinden alınmış. Mimarî de öyle, kentsel dönüşüm diyoruz, garip bir mimarî çıkıyor. Aksine kentsel dönüşümde evler, Erenköy doğup büyüdüğü yer benim, evler düşey, onun altındaki terzi, kasap, bakkal gidiyor. Modern moda evleri açılıyor. Mahalle kültürü gidiyor. Mahalle kültürünü yok ediyoruz o güzel evlerde. Çünkü kirası da o kadar pahalı ki, ayakkabıcının, kasabın, manavın orada yaşaması mümkün değil. Onların yerini büyük marketler alıyor. Gelenek buradan kopuyor. Türk filmlerinde hiç olmazsa, o ticarî filmlerde mahallede bir problem olduğu zaman kasap devreye giriyor, bakkal veresiye verir, öbür taraftan terzi girer, manav girer devreye problemin çözümünü için. Bir dayanışma vardır. Bu alttaki bir olguyla bir dayanışmayı simgeler. Bugün ne var? Ben doğduğum yere denize yabancıyım. Çünkü benim dükkânım değil, benim berberim değil, benim bakkalım değil. Zorda kaldığım vakit bakkal bana veresiye verirdi. Bunlar kayboluyor. Dün o filmler yerli ve millî değil, diyenler bugün bu filmleri yasaklayamıyor. Çünkü para getiriyor.

Türk sinemasının ticarî olmadığı hiçbir dönemi yoktur.

Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü", ödül kazandığı "Susuz Yaz"ı boykot ettiler iş yapmadı diye. Adama yirmi yıl film yaptırmadılar. En büyük yönetmenimiz sefalet içinde öldü.

**Dr. SÜLEYMAN DUYAR**

Türk sinemasına en büyük darbeyi ticarî kaygıların, ticarî hareketlerin vurduğunu görüyoruz.

**Prof. Dr. AYTEKİN CAN**

*Panel Yöneticisi*

Bir bilgi ve belge konusunda ekleme yapmak istiyorum.

2003 yılıydı. Türk Sinema Kurultayı yapıldı. Antalya Altın Portakal Film Festivali kapsamında biz de akademisyen arkadaşlarım ile katılım sağladık. Mimar Sinan Üniversitesi'nden, Anadolu Üniversitesi'nden ve Marmara Üniversitesi'nden akademisyenler vardı. Ayrıca film sektöründen birçok değerli katılımcı vardı. Dönemin Kültür Bakanı Sn. Erkan Mumcu'ydu. RTÜK (Radyo ve Televizyon Üst Kurulu) gibi bir Türk Sinema Kurumu kurulması da gündeme geldi. Bunun merkezinin o dönemde Ankara mı, İstanbul mu olması konusunda sinemacılarla katılımcılar arasında bir görüş ayrılığı ortaya çıktı. O kurumun kurulması o dönemde düşünüldü. Kültür Bakanı Sn. Mumcu da bu konuya olumlu yaklaştı ve bunun yönetmeliğinin hazırlanmasını istedi.



Bunun merkezinin o dönemde Ankara mı, İstanbul mu olması konusunda sinemacılarla katılımcılar arasında bir görüş ayrılığı ortaya çıktı. O kurumun kurulması o dönemde düşünüldü. Kültür Bakanı Sn. Mumcu da bu konuya olumlu yaklaştı ve bunun yönetmeliğinin hazırlanmasını istedi.

Toplantıda Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı, Sami Şekeroğlu gibi değerli sinemacılar vardı. Daha sonra bu kurultayın da kitabı basıldı. Keşke öyle bir Türk Sinema Kurumu gibi bir kurum kurulsaydı bizim için daha iyi olmaz mıydı? Tam anlamıyla RTÜK değil ama bilgi ve belgelerin, arşivin saklanacağı, bütün yönetmenlerin ve sinemateklerin olacağı, filmlere ve genç yönetmenlere destekler verileceği böyle bir kurumunuz olsa mıydı?

**BURÇAK EVREN***Sinema Yazarı*

Kültür Bakanlığı bir müze açtı. Gulyabani, içine koyacak bir şey bulamadılar. Sonunda bana müracaat ettiler. Bunu yapalım bilgiyi, belgeyi toplayalım, çünkü Yılmaz Güney'den bilmem kime kadar bana gelen belgeler var. Bana bunları emanet ettiler. Benim olsun diye vermediler. Ben de bu ülkeye vereceğim bunları. Bugün satsam, iki üç tane ev alabilirim bunların karşılığında. Bir de bu belge ve bilginin artık tekrarı yok. Bendeki gittiği vakit, yangın olduğu, kaybolduğu vakit tekrarı yok. Olanları da yok ettik, bilmem ne ettik. Ondan sonra çocuklar niye sinemayla ilgilenmiyor, niye iyi araştırmacılar çıkartmıyor?

Bugün açık söyleyeyim. Özel üniversitelerin civarından bile çocuklarımı geçirtmem. Ders verdiğim yerleri söylüyorum. Bu tür araştırmayla, bilimle, sinemayla, sanatla, kültürle bir şey çıkartmıyor. Öğrencilere kızdığım vakit, şunu söylüyordum;

“İyi ki tıp dersi vermiyorum, çünkü siz önünüze gelen hastaları öldürürsünüz!..”

“İyi ki mimarî dersi vermiyorum, yaptığınız evler iki günde yıkılır!..”

İşte depremlerde gördük.

“Sinema dersi veriyorum, olsa olsa en büyük zarar, babanızın parasını yersiniz, o da beni ilgilendirmez!..”



**Prof. Dr. AYTEKİN CAN**

*Panel Yöneticisi*

Teşekkür ediyoruz hocam, şimdi de sözü Arş. Gör. Hasan Hüseyin Toydemir'e veriyoruz.

## SİNEMAYA SOSYO-POLİTİK YAKLAŞMAK

HASAN HÜSEYİN TOYDEMİR

**T**ürk sinemasının kendine ait bir biçimi neden yok, bir üslup bütünlüğü neden oluşmuyor? Az önce Süleyman Duyar hocamın Burçak Evren hocama yönelttiği bu sorudan başlayayım ben de. Bu konuya açıklık getirmek gerekiyor.

Bu soruna daha geçmişten başlayarak sosyo-politik yaklaşmak lazım. Sinema, Lumière Kardeşler'in icadından çok kısa bir süre sonra ülkemize hızlı bir şekilde geliyor ama ondan sonra kesintiye uğruyor. Muhsin Ertuğrul'un tek başına götürdüğü dönem, ondan sonra tiyatrocular dönemi sonra her yönetmen kendince bir şeyler yapmaya çalışıyor. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, hepsi belli arayışlar içinde ve kendilerince bir üslup bulmaya çalışıyorlar. Öykünüyorlar, yurtdışında döneme damga vuran filmlere ve yönetmenlere bakıyorlar. Bu da çok doğaldır. O zamandan bugüne kadar da bu böyle devam ediyor. Ülkedeki politik gelişmeler arasında bir şekilde kendi dilini inşa etmeye çalışan yönetmenler çıkıyor sürekli. Ömer Kavur gibi daha ayrık sinema dilleri de çıkıyor Yavuz Turgul gibi seyirciyi yakalayan ama bağımsız dertlerden de geri kalmayan bir sinema da çıkabiliyor. Daha sonrasında 90'lı yılların ortasında, Burçak Evren'in tabiriyle Bağımsız Sinemacılar



dönemi başlıyor. Reha Erdem, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu ve Tayfun Pirselimoglu başta olmak üzere kendi sinema dilini arayan, inşa etmeye çalışan birçok yeni yönetmen çıkıyor.

### **Prof. Dr. AYTEKİN CAN**

*Panel Yöneticisi*

Son olarak bir eklemem var. Türk sinemasında her dönem “Yeni Sinemacılar Dönemi” diye genellenen dönemler var. Bu da bazen karışıklığa yol açabiliyor.

### **BURÇAK EVREN**

*Sinema Yazarı*

İlk dört dönem, yani Muhsin Ertuğrul Dönemi Geçiş Çağı, Sinemacılar Dönemi Nijat Özön’dü. Ondan sonra on iki dönemin sekizini ben koydum. Bunlar tutuldu. Yeni Sinemacılar demiyoruz biz, o yeniler bağımsızlardı. Yeşilçam bitti. Yeni Sinemacılar dediğimiz, o 1977’deki Erden Kral’ların ve Ali Özgentürk’lerin geldiği nokta.

### **HASAN HÜSEYİN TOYDEMİR**

90’larda başlayan bağımsız sinemacıların önünde örnek alabileceği sadece bireysel mücadeleci sinemacılar var. Ama Avrupa’ya baktığımızda ya da Rusya’ya baktığımızda total bir dil var. Yani bunların kopyalayabileceği daha sağlam kaynaklar var. Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik gibi sadece çıktıkları ülkeyi değil dünyadaki sinemayı etkilemiş akımlar var. Dolayısıyla bunların “kopyalanması” daha kolay ve pratiktir. Çünkü oradaki sinema dilinin güçlü olduğu dünya genelinde kabul edilmiş. Bizim sinemamızda Ömer Kavur’u kopyalasalar ne olacaktı? Zaman üzerine birkaç tane film yapacaklardı. Bunu Ömer Kavur’un sinemasını sadece zamana indirgemek ya da küçümsemek için



söylemiyorum. Aksine, bir alt metin üzerine hikâye anlatma çabısıyla o da kendi sinema dilini oluşturma amacıyla bir arayış içindeydi.

Özetle; 90'lı yıllara geldiğimizde yeni film yapacak yönetmenlerin önünde ulusal manada çok sağlam bir kaynak yoktu. Dolayısıyla onlar da kendi dillerini inşa etme derdine düştüler. O yüzden, Nuri Bilge Ceylan'ın birkaç yönetmenden "apardığı" ve sonrasında bu dile kendi elementlerini eklemleyerek inşa ettiği, dünya sinemasında kabul görmüş bir anlatım dili var. Derviş Zaim'in, oldukça bağımsız bir üslupla başlayıp sonrasında büyük bütçeli ve anaakım üsluba daha yakın bir yere konumlanan kendince bir sineması var. Yeşim Ustaoglu'nun, modern üslubu daha çabuk benimseyip harmanladığı bir sineması var. Reha Erdem'in daha metaforik temellere dayanan, resim sanatından da beslenen oldukça estetik bir sinema dili var. Bunların hepsi bireysel mücadeleler. Ve ortaya çıkan bu tablo biraz da bizim ülkemizin kaderinin parçası. Başlangıçta bahsettiğim sosyo-politik potada eriyor hepsi. Sinema tarihimize baktığımızda ülkedeki pek çok şey gibi sinemanın da sürekli sekteye uğradığını görüyoruz. Darbeler, erotik furya dönemi derken, sinemacılar küsüyor sinemaya. Sinema yapmayı bırakıyorlar. Tabii şu şerhi düşmek lazım: Bütün dünyada, ülke sinemaları dönemin politik gelişmelerinden etkilenmiştir. Ama bizimki kadar politik atmosfere göbeğinden bağlı bir sinema olduğunu zannetmiyorum.

Ülkedeki sinemacılar hep kendi mücadelesini vermek zorunda kalmışlar. Yeşilçam filmlerinin peynir ekmek gibi üretilip tüketildiği zamanlarda farklı bir şeyler denemenin ne kadar zor olduğunu tahmin edersiniz. Dönemler değişse de mücadele ve arayış devam ediyor. 2000 sonrası sinemaya baktığımızda Semih Kaplanoğlu manevî bir şeyler peşinde koşuyor. Nuri Bilge Ceylan daha edebî bir tarafa gitti en son filmlerinde. Bağımsız Sinemacıların hangisine baksak benzer arayışları görebiliriz. Yani ortak bir dil çatısı altında toplamaya çalışmamamız lazım aslında. Öyle bir dil olsaydı zaten çoktan çıkardı. Demek ki çıkacak bir atmosfer yok ülkede. Ama çok iyi sinemacılar çıkıyor son zamanlarda. Mesela bu topraklardan, Ermenek'ten çıkan Emin Alper müthiş filmler yapıyor. Pelin Esmer, Tolga Karaçelik, Mahmut Fazıl Coşkun, Özcan Alper, Seren Yüce, Kıvanç Sezer, Fikret

Reyhan, Selman Nacar gibi sinemacılar çıkmaya devam ediyor bu ülkede. Bunlara sadece doğru açıdan bakmak gerekir. Bireysel mücadele bizim ülkemizin kaderidir ama bizde bireycilik çok öyle savunulmaz. “Hep beraber hareket edelim” daha popüler ve alıcısı hazır bir söylemdir. Toplumcuyuz biz. Aslında bireysel olmak, kendini geliştirmek çok daha kritik bir noktada duruyor. Burçak Evren hocamın dediği o; bizden mezun olan öğrencilerden bir tanesi yönetmen oluyor zaten. Çok eğitimle olan bir şey değil bu. Kendi içinde de bir şey olması lazım, kendini geliştirmesi lazım öğrencilerin.

Son olarak şunu söyleyebiliriz; dönemin teknolojik gelişmeleri de sadece bizim sinemamızı değil dünya sinemasını etkileyen bir yerde durmaktadır. Uğur Yücel’in *Yazı Tura*’yı bir handycam kamerayla çekmesi bir şeylerin başlangıcı olmuştur mesela. Film çekme pratiği çok hızlı bir şekilde değişti o zamandan bu zamana kadar. 35 mm’lerle başlayan hikâye, önce dijital kameralarla sonra küçülmesine rağmen çözünürlüğü artan kameralarla ve en son cep telefonlarıyla film çeken yönetmenlere kadar geldi. Artık sinemaya da gerek yok(!). Yani dijital platforma da satabilirler. YouTube’da yayınlatabilirler filmlerini. Evet, “sinema sinemada izlenir”, ben de öyle düşünüyorum zaten ama en azından bir film yapma fikri artık çok rahat pratiğe dökülebiliyor. Dolayısıyla bir yönetmenin kendince inşa ettiği bir dili sunması çok daha kolay. Böyle bir zaman ve ortamda bizim de ülkemizin sinemasını tek bir dil çatısı altında toplamaya çalışmamız oldukça yersiz. Bu dili aramak yerine, ortaya çıkan (varsa yeni) dilleri analiz etmek daha doğru bir yaklaşım. Zaten çıkacaksa, film eleştirmenleri, sinema araştırmacıları ve akademisyenlerin analizleri bunu ister istemez ortaya koyacaktır. Sinemacı kendi sanatını yapacak, ama biz diyeceğiz ki, şu filmle şu film arasında bir bağlantı var. Demek ki ülkemizde bir eleştiri problemi de mevcut. Filmlerin sosyolojik, ideolojiki felsefi vs. açıdan yapılan analizleri o döneme ait bir coğrafya portresi de çıkaracaktır. Bunu da biz yapacağız ve bu dönemde böyle filmler ortaya çıkmıştır diye ortaya koyacağız. Yönetmene böyle bir görev yüklenemez. O kendi içindeki şeyi anlatır, sinemasını yapar. Onu analiz edip bir anlam çıkarma işi izleyicidir. Bu nedenle ortak bir dili zoraki olarak çıkaramazsınız.

**BURÇAK EVREN***Sinema Yazarı*

Sizi doğrulamak için söylüyorum. Sinemanın çekim aşamaları vardır. Farklı mekânlarda farklı argümanlar getirir. Ben inanıyorum ki bundan sonra bir ev hanımı da elindeki telefonla kendi derdini anlatacak. Derdin yoksa sanat olmaz. Dert olacak. Dert olmadan sinema olmaz. Ev kadını elindeki telefonla, ille de bir kamerayla değil, ne olursa olsun herkes kendi derdini anlatabilecek. Üslup böyle olacak. Belki o bizim istediğimiz standartlarda olmayacak, ama bizim derdimizi en içten en doğru ve tokat gibi vurarak bize anlatabilecek. Sinema, neyi anlattığını değil, nasıl anlattığı üzerine kurulur. Onun için sinemayı sinemacılara bırakmayacak kadar önemlidir. Herkesin mutlaka derdi yoksa hikâyesi de olmaz.

**HASAN HÜSEYİN TOYDEMİR**

Burçak Evren hocamın dediği çok doğrudur. En son Cannes Film Festivali'nde "TikTok Filmleri" diye bir kategori eklendi mesela. Dünyanın en prestijli film festivali TikTok'u bir stil olarak kabul etti. O dik ekranı, uzun ince ekranı kabul etti sinema. Zamanın gerçeği budur. Sinemaskop dediğimiz geniş ve yatay format hala yerini koruyor ama herkesin gözünün alıştığı telefon ekran formatının da artık sinemanın alanına girdiğini kabul etmek gerekiyor. Zamanın gerçeklerini görmezden gelemeyiz. Yine aynı konuya geliyoruz, böyle bir zamanda sinemacıların sürekli yeni bir şeyler deneyebildiği, yeni görüntü formatlarıyla bir şeyler anlatmaya çalıştığı bir çağda, hepsinin kendi dili olabileceğini de en başta bizim kabul etmemiz lazım.

**BURÇAK EVREN***Sinema Yazarı*

Belki hocalarım biraz darılacak, ama dört yıllık eğitim, ben kurslarda da ders veriyorum, inanın kurslarda altı aylık eğitimdeki başarı, dört yıllık eğitimdeki başarıdan çok daha fazladır.

Çünkü Antalya Altın Portakal, Adana Altın Koza ödülleri alan benim öğrencilerimden daha çok altı aylık kurslarda yetişenlerdir. Bu üniversitedeki hocaların yetersizliği değil, eğitim düzeyinde ve üniversiteye hiçbir bağlam yapmadan her birini bölümlere almak, puanlarına göre almak.

### HASAN HÜSEYİN TOYDEMİR

Bizler de İletişim Fakültesi'nde eğitim veriyoruz ama şunu itiraf etmek gerekiyor: İletişim Fakültesi içerisinden sinemacı çıkarmak maalesef çok zor. Bir sinemacının yetişmesi için en doğru yer film okuludur. Gerekirse iki yıl olsun ama film okulu olsun. Oraya gelen öğrencinin, senaryosundan tekniğine, felsefesinden psikolojisine, her şeyi film üzerinden alması gerekir. Çocuk okula gelirken zaten sinemayla fazla bir bağlantısı yok. Konya tabiriyle oraya "gärerlemeye" gelmiş. Biz toparlamaya çalışıyoruz heykeltraş gibi. Maalesef durum böyledir. Eğer ülkedeki sinemanın eğitim temelli sorunlarını konuşacaksak bunları da konuşmalıyız. Yoksa sadece içinde yönetmenlik mayası olan çocukların film çekmesini bekler dururuz. Bu işe doğru bir sinema eğitimiyle katkı sağlanabilir. En azından bunun umuduna tutunabiliriz.



## Dr. ÜMİT SAVAŞ TAŞKESEN

Bu yetişme ya da yetişmeme sorununun temelinde üniversite-nin yapısı, süresi ile ilgili olduğunu düşünmüyorum. Buradan şunu temellendirilerek bir katkıda bulunmak istiyorum kendim-ce. Malcolm Gladwell'in Outliers/Çizginin Dışındakiler diye çok ilginç bir kitabı var. Bu sıra dışı, farklı, spordan, sanattan tutun da işte kendi alanlarında Bill Gates'ten Bill Gıdays'a, grup-larına, kendi çapında, dünya çapında ün yapmış ya da sanatçı ol-muş kişilere baktıklarında biyografik okumalarını yapıyor ve bu kişilerle ilgili bir kuram ortaya koyuyor. Sekiz bin saat kuramı. Diyor ki, bu insanlar bu meslek dalında okumalarını çocuk yaş-tan başlıyor ve devamında bununla ilgili uğraş alanları Sekiz bin saat ya da yukarısında emek gösteren kişilerden oluyor. Yani iki yılda ya da dört yılda, bir de hasbelkader dediğiniz gibi gelmiş birisi, tutkuyla öncesinden izlemiyor veya sizin dediğiniz gibi evim yok arabam yok buna yıllarınızı saatlerinizi verdiğiniz için Burçak Evren, Burçak Evren oluyor. Bütün herhangi bir titlin, unvanın dışarısında. Aslında bunu da doğrulayan şey o. Hani buna baktığımızda bile bu iş saatle eğitim evet, eğitim metodo-lojisi, ama bir tutku ve ayrılan zamanla ilgilidir. Hani o kitap, söylediklerinizi düşündüğümüzde onu doğruluyor. Dolayısıyla ne kadar üniversite yapısı, öğrencilerin yapısı, ama uygulama, tutku, araştırma, devamında gelen şey bunu belirliyor. Oradaki bir ilginç anekdotu da paylaşmak istiyorum, sanırım Münih Üni-versitesi'nde müzik bölümündeki öğrencilerle ilgili bir araştırma yapılıyor, hocalar soruyorlar, öğrencilerinizi kategorize eder mi-siniz, diye.





Ne olarak?

Bu müzik öğretir, bu da sanatçı olur ya da işte dünya çapında besteci olur, diye. Öğretmenlerden farklı farklı kategorileri, öğrencileri alıyordular, seçilenlere sonra soruyorlardı.

Siz müzikle ne kadar uğraştınız?

Ben üç yaşından, beş yaşından itibaren çalışmaya başladım.

Sonra kategori, işte zaman dilimini ayırdıklarında gerçekten sanatçı olur, dediklerinin ayırdığı saat bu kuramı doğrular niteliktedir. Dolayısıyla sanatla veya sadece sanatla değil, bilimle, hani Bill Gates'in uğraştığı dönem şeylerine baktığımızda, hani yetenek evet, ben de önceliyorum, ama zaman, emek, disiplin ve ayrılan adanmışlık gerçekten çok önemlidir.

Aslında öğretmen, eğitim sinemamız niye yok, diye bir soru soracaktım. Ama sormuyorum, artık bu hikâyeleri hep Hint filmlerinden izliyoruz. Bizde de sadece Hababam Sınıfı var.

Teşekkür ediyorum.

## ZAFER KARAKUŞ

Öncelikle çok teşekkür ediyorum, çok istifade ettik, emeğinize sağlık. Ben burçak bey'e bir soru yönetmek istiyorum tabii ortaklaşa da cevaplandırabilirsiniz ama özellikle tarihsel gelişim noktasındaki vakıfietinize şahit olduğum için bu soruyu size yönetmek istedim şu ana kadar konuşmacı arkadaşlarımızla cumhuriyetin 100 yıl içerisinde bir sinema paradigması ile ilgili zihnimde eksiklik olduğuna dair kanaat oluştu onu paylaşırken gerekçem de şu kapitalizmin propaganda aracı olarak özellikle savaşlar döneminde hollywood'dan başlayarak Avrupa'daki sinema daha geçmişine de bakarak bu noktaya getiriyorum ülkemiz önümüzdeki Yeni yüzyılda postmodern dünyada sinemaya böyle bir anlam yükleyebilecek mi? Yani sinema bir papağan da aracı olarak ülkemiz kültürünün tanıtımı noktasında ve yaygınlaştırma noktasında nerede duruyor bunu nasıl başarırız teşekkür ederim.

**BURÇAK EVREN***Sinema Yazarı*

**D**oğru bir soru değil. Ülkenin sinemadan beklediği falan bir şey yok. Eğer sinemadan bekliyorsa, böyle bir kimsenin derdi olmadığı için. Bakın benim gibi kişisel arşiv yapan, daha benim dışımda da var, eğer belge yoksa tarih kuramazsınız. Sanatı bir yere getiremezsiniz. Ben belge, belge, belge diyorum. Bu belgeler sadece kâğıt parçalarıyla değil, bir sistem yok. Bir olgu yok. Mesela bu belgelerle ilgili Ortak Pazar'a, Fransa girerken kültür bakanı şöyle bir laf söylüyor.

"Biz, Ortak Pazar'a harp sanayimizi verebiliriz, ilaç sanayimizi de verebiliriz, ama kültür sanatımızı veremeyiz..."

Niye?

Çünkü biz, harp sanayimizi ve ilaç sanayimizi eskisinden daha güçlü kurabiliriz, ama biz kültürümüzü verirsek en az iki kuşak feda ederiz. İki kuşak feda etmek demek, elli yıl demektir. Elli yıl demek, dünya yarışında yüz yıl geri gitmek demektir. Onun için biz, olmayan bir şeye elbiseyi giydirdiğimiz vakit, olmuyor. Birisi etik kaygılarla gidiyor, dar geliyor. Birisi siyasî ve ideolojik gidiyor, olmuyor. Sanatı özgürce bırakalım. Özgür bırakırsak o kendi yolunu bulur. Bugün gerçekten çok iyi akademisyenler var. Bu işe kafa yoranlar var. Bizim gibi olmayacak onlar. Daha farklı bir yere götürecekler. Biz el yordamıyla bulduk. Çünkü biz, televizyonun olmadığı, bilgisayarın olmadığı dönemlerde buna el attık. Ben bu arşivi kendiliğimden kurmadım. Bu işi yaparken baktım ki, müracaat edecek hiçbir yer yoktu öğrenciliğimde. Ben bir sürü hukukta okudum, ondan sonra gazeteciliğe geçtim. Hep gazeteci oldum. Kime el attıysam, sinemacının bile çektiği filmlerle ilgili fotoğraf bulamadım. O zaman bunu birisi yapmak zorunda, dedim ve ben yapmaya başladım. Öğrencilik yıllarımda bunu yaptım. Daha sonra da bunu geliştirdik. Benim gibi daha birçok arkadaşım var. Onlar da aynı fedakârlıklarla bunları toplamaya çalıştılar. Ama hepsi birer birer yok oluyor.

Biz bunları bir kuşağa devretmedikten sonra, o heyecanı vermedikten sonra olmuyor. Yani idealist davranarak sinemayı biz oyun çamuru gibi şekillendiremeyiz. Sanat konjonktürden alabilir, iktidardan alabilir, eğitimden alabilir, ama eğitim, eğitim, eğitim... Hangi konuda olursa olsun eğitimde hafif bir yumuşama, esneme bu işi yok edebilir. Özel okullarla bu eğitimi maalesef yok edip gittik.

## KEREM NADİR ÖZCAN

*Senarist*

**H**ocam öncelikle sizinle tanıştığıma çok memnun oldum. Biraz önce Yeşilçam'da melodram geleneği ile ilgili bir konuya değinildi. Günümüzde de benim düşüncem, sinemada içerik olarak ve biçim olarak arayışlar, toplumsal, bireysel arayışlar, biçim-teknik arayışları dışında sinemanın içerik olarak bir zaman Atıf Yılmaz'ın kadın sorunlarına değindiği işte o dönemin "Kadının Adı Yok" gibi birçok "Adı Vasfiye" gibi girişimlerin dışında melodram geleneğinin bizim katılsal sinemamızdaki geleneğin günümüzün sorunlarıyla, yine toplumsal ekolden gelen Yılmaz Güney gibi birleştirilip bunun en güzel örneklerini "Aşk, Büyü vs." filmi ile Ümit Ünal vermişti. Yeni içerik olarak tartışılmayan uç konular, belki değinilmeyen karanlık taraflarda kalmış insanların sadece bireycilikten de öte toplumsaldan da öte karanlık taraflarını ön plana çıkartan bir sinema arayışına, bir de akımlardan bahsedildi. Mesela Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçilik, hep bir dergi etrafında hep bir politik akım etrafında birleşmiştir, Amerikan sinemasının endüstriyel yapısına bir karşı duruş olarak tabii ki. Bizim de sinemamızda şöyle bir durum var. Sinemacıların kendi içinde bir farklılıkları var. Nuri Bilge Ceylan sineması çocuklar ve gençlere hitap ediyor. Zeki Demirkubuz ve belli örnekler var. Sinemacılar da aldıkları filmlerde Nuri Bilge Ceylan'ın mesela Anton Çehov olsun, İran sinemasında Abbas Kiyarüstemi, biçim olarak mesela hümanist olarak bunları alıyorlar. Ya da birçok Dostoyevski olsun, bizde şöyle bir problem gördüm, bu kadar kendi sinemacıların içindeki bir faşizmin içinden özellikle Z kuşağı, ben Z kuşağından değilim

ama bu sinemacılar nasıl yol alacaklar? Bir de şöyle bir problem var. Festivallerde özellikle teknik olarak çok fazla iyi kameralar istiyorlar. Sonuçta bu bir yaratıcılık işidir. Bir ev kadını bile telefona bir şeyler çekerken büyük ve küçük festivallerde yüksek teknolojili kameralar bekliyorlar. Teknik, ses vs. çok önemli şeyler ama öne çıkması gereken kriter yaratıcılık değil midir?

## BURÇAK EVREN

*Sinema Yazarı*

**U**nuttuğum bir konuyu ifade edeyim. Her şeyde olduğu gibi sinema da artık değişim ve dönüşüm içindedir. Günde kaç gazete alıyorsunuz, kaç dergi okuyorsunuz, diye bir soru sorsam, yok değil mi, bunlar yaşamımızdan çıktı. Sinemanın da argümanları değişti. Kitlenin kamusal alanda üç kuşağın birden bir izlenince izlemesi mümkün değil artık.

Sinema bugün iki şekildedir. Birincisi bizim festivallik filmler/ataeur dediğimiz, bir kitlenin hiç sevmediği filmlerdir. Diğer taraftan ana akım/mainstream dediğimiz, her ülkenin sinema endüstrisinin yatırım yaptığı, yüksek bütçeli ve her tür seyirciye hitap eden filmlerdir. Artık ana akım filmler yapılmıyor. Bugün filmlerin %99'u bizim kapıları sokağa açılan sinema yok ki, orada seyretsek. Nerede izleniyor, sinemada izlenmiyor, sinemanın dışındaki dijital platformlarda izleniyor. Yani kitlelerin bir arada ailece sinemaya gitme geleneği 25 yıldır Türkiye'de silindi. Kapıları sokağa açılan sinemalar AVM'lerin yukarısına kutu sinemalara döndü. Onların elinden bu pandemiyle beraber tamamen dijital platformlardan film izlenir oldu. Şimdi burada sorsam, en son normal bir sinemaya ne zaman gittiniz veya bu yıl çevrilen son on filmden kaçını gördünüz? Maalesef görmediniz. Çünkü o filmler festivallik filmlerin ticarî şartı dağıtımına bile girmiyor. Sinemalarda gösterilmiyor. Bütün gençlik dijital platformlarda izliyor.

Ana akım filmler niçin yapılmıyor?

Kim gidecek?

Ana akım filmleri yapmak, o festivallik filmleri yapmaktan yirmi kat daha çok bütçe istiyor. TÜİK'in rakamlarına göre %95 öğrenci öğlen ne yiyeceğini düşünürken siz kalkıp da 150 lira verip hangi sinemaya gideceksiniz?

Bizim normal sinema izleme alışkanlığımızla sinemanın kendini belli etme mecraları değişti. Artık var yok dijital platformlarda kendi evlerimizde kendi başımıza izleyeceğiz. Bir evde eşim başka yerde, kızım başka yerde, ben başka yerde film izliyoruz. Televizyonda bile aynı kanallar izlenmiyor. Yani o değişim ve dönüşüm, toplumu bu hâle getirdi.

Sinemanın geleceği nereye gidecek?

Ben de merak ediyorum, ama o artık kitlelerin kamusal alanda farklı kuşaktan, farklı kültürden insanların bir arada bulunma özlemi yok oldu. Çünkü film izlemek değildi bizim amacımız. Sinemaya gitmek bir ritüeldi. Biz bunları ortadan kaldırdık. Kaldırınca o dijital platformunun bir birinden ilginç davetkâr, ret edemediğimiz, ama bir tarafta da sizin dediklerinizi iskaladığımız bir düzen başlıyor. Buna sinema mı demek lazım, görüntü kirliliği mi demek lazım, onu bilmiyorum.

## MELAHAT ÜRKMEZ

Çok istifade ettik, teşekkür ediyorum.

Disney'in Atatürk filmini yayından kaldırmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

## BURÇAK EVREN

*Sinema Yazarı*

Gerçeğini mi söyleyeyim yoksa basında çıkanları mı söyleyeyim?

Dil olarak, anlatı olarak Disney'in istediği normlara uygun değil. Dünya piyasasına sunulacak bir film değil. Cumhuriyetin 100. yılında bu filmin ilk bölümünü siz de izlediniz değil mi, o kadar büyük masraflarla çekilen bir film değildi.



Şablonsu, hamasi deriz biz. Disney'in normlarına uygun olmadığı için yayından kaldırıldı. Ama şimdi diyorlar ki Türkiye'ye karşı Ermenilerin lobi baskısı falan. Hayır, o değil. O da var, ama iyi bir film olduktan sonra Ermeni lobisi falan vız gelir.

### **Prof. Dr. AYTEKİN CAN**

*Panel Yöneticisi*

Panelimizin sonuna geldik. Sayın Sinema Yazarı Burçak Evren Türk sinemasının tarihsel gelişimini, sansürü ve bugün geldiği noktayı çok güzel değerlendirdi. Sayın Dr. Süleyman Duyar ve Sayın Arş. Gör. Hasan Hüseyin Toydemir Türk sinemasının 1990 – 2000'ler dönemlerini kısaca bize özetlediler. Tüm katılımcılara ve panelistlere çok teşekkür ediyorum.

Hepinize sinemayla dolu günler diliyoruz.

### **Prof. Dr. AHMET TARHAN**

*Sunucu*

Evet, çok teşekkür ediyoruz. Katılımcı hocalarımıza katılım belgelerini takdim ediyoruz.



BASINDA ÇIKAN  
H A B E R L E R**Belgeler Olmadan Sinema Tarihi Olmaz**

**T**ürkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi'nin Selçuklu Belediyesi si işbirliği ile düzenlediği, "Cumhuriyetin 100. Yılında Kültürel Etkinlikler" projesi kapsamında yapılan panelde Prof. Dr. Aytekin Can, Dr. Süleyman Duyar, Hasan Hüseyin Toydemir ve Burçak Evren, "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Sineması" nı konuştular.

Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) Konya Şubesi'nin Cumhuriyetin 100. Yılı münasebetiyle tertip ettiği ve Selçuklu Belediyesi'nin "Fikrin Varsa Adres Belli" projesi kapsamında desteklediği kültürel etkinliklerinin sekizinci ve sonuncusunda bu hafta "Cumhuriyetin 100. Yılında Türk Sineması" konuşuldu. TYB Konya Şubesi Yönetim Kurul üyesi Prof. Dr. Ahmet Tarhan'ın düzenlediği panelde Prof. Dr. Aytekin Can, Dr. Süleyman Duyar, Hasan Hüseyin Toydemir ve Burçak Evren konuştu. Panel Konya İl Halk Kütüphanesi Konferans Salonunda gerçekleşti.

Prof. Dr. Aytekin Can, "Türk sinemasının başlangıcını 1912 olarak kabul edebiliriz, değil mi hocam? Aslında, bazıları bunu 1906'ya kadar çekebilir, ancak bizim için gerçekten önemli olan, özellikle belgesel filmlerden sonraki dönemlerdir. Muhsin Ertuğrul'un tiyatrocular dönemi, daha sonraki lütfu hakaret dönemi,





ardından yeni sinemacılar dönemi gelir. Türk sinemasıyla ilgili kitaplarda ve hocamın yazdığı Türk sinema tarihinde bu dönemleri görebiliriz. Ben de öğrenciyken Türkiye'nin ilk sinema profesörü olan rahmetli Halim Şerif Onaran hocamızdan, profesör doktorun kitaplarından bu tarihi öğrenmiştim. Şimdi ise internet ve Google sayesinde bu konuda binlerce belgeye ulaşabiliyoruz..." dedi.

Sinema tarihinde belgelerin öneminden ve ülkemizde umursanmadığından bahseden Burçak Evren "Şu anda, Türk sinemasıyla ilgili 250.000 adet belge topluyorum. Devlet kütüphanelerinin toplamından 10 kat daha fazla bir arşiv oluşturuyorum. Hayatım boyunca arabam yok, hiçbir mülküm yok; ancak bu belgeleri topluyorum. Sinemayla ilgili depolar nerede varsa, özellikle Osmanlıca belgeler içerenlerin depolarını araştırıyorum. Ben şu anda Türk sinemasının gelişimini, işleyişini araştırıyorum. Yaptığım sistem Türkiye'de sinema ile ilgili herkesin bir doktora tezi yapmasına olanak tanıyor. Türkiye'de çıkmış Osmanlıca yazılar da dâhil olmak üzere, üç yılda bulamadığım bilgileri buluyor. Bu konuda bir başarı olduğunu düşünüyorum. Ancak, Türkiye'ye bağış yapmayı düşündüğümde, kimse bana yanıt vermedi. Sonunda, Amerika'daki bir üniversiteye bu belgeleri bağışlamaya karar verdim. Çünkü ihtiyacım olan her şeyi orada buldum. Osmanlı Tiyatrosu ile ilgili tüm belgeleri bir



Japon üniversitesinde buldum. Türk sinemasında bir Bilgi Belge Merkezi oluşturdum ve topladığım her şeyi bu ülkeye bağışlayacağım. Türkiye’de bilgi veremeyen hiçbir üniversite olmadığını söylediğimde, doktora tezleriyle ilgili olarak yüzde 99’unun benim tarafımdan yapıldığını belirtmek isterim. Belgeler olmadan tarih olmaz. Bu gerçeği kafamıza sokmalıyız. Türkiye’de belge toplayan hiçbir kurumumuz yok. Sadece üç kurumumuz var, ancak bunlar da yeterli değil. Türk sinemasının dışında veya azaldığını iddia ettiğimiz bir konu var mı? Bunun için bir yasa teklifi gösteren yok...” dedi.

Hasan Hüseyin Toydemir, “Türk sinemasında sadece bireysel mücadele ön planda, ancak Avrupa’da veya dünya çapında genel bir bakış açısıyla ele alındığında daha sağlam temellere dayanan bir dil bulunmaktadır. Yeni Dalga ve yeni gerçekçilik gibi büyük akımların Rus sinemasındaki etkileri göz önüne alındığında, bu kaynaklardan beslenmek mümkündür. Ancak Türk sinemasının elinde sağlam bir temel bulunmamaktadır, bu nedenle sinemacılar kendi dillerini oluşturmak zorundadır. Bu bağlamda, yönetmenler kendi bağımsız sinema anlayışlarını oluşturmuşlardır. Ancak, Türk sinemasının genel sorunu olan bu bireysel mücadele, tarihsel olarak sürekli tekrarlanan darbeler ve eleştirilerle sinemacıları olumsuz etkilemektedir. Sinemaya baktığımızda, Nuri Bilge’nin daha edebi bir tarafa yönelerek uzun metrajlı





filmler yaptığı, Derviş'in başlangıçta bağımsız bir iş yapmasının ardından daha büyük projelere imza attığı görülmektedir. Bu yönetmenlerin kendi gelişimlerini sürdürmeleri oldukça doğaldır. Ancak, Türk sinemasında genel bir dilin olmaması normaldir. Eğer böyle bir dil varsa, zaten ortaya çıkmış olurdu. Atmosferin eksikliği ülkede film yapmak için zorlu bir arayış içinde olmamıza neden olabilir. Bireysel mücadele, ülkemizin sinemasının kaderidir. Ancak, bireycilik her zaman savunulacak bir şey değildir; toplum olarak birlikte hareket etmeliyiz. Aslında, bireysel gelişim ve kendi içinde bir şeyler oluşturma konusunda kapsamlı bir eğitim almak gerekir. Bir öğrencinin mezuniyeti sadece yönetmen olması için yeterli değildir. Mezun olan bir öğrencinin gerçek bir potansiyeli olmalı ve bu potansiyeli geliştirmelidir..." dedi.

Dr. Süleyman Duyar, "Türk sinemasında ortak bir sinema dili geliştirememiş olmamız, 2010 yılında yurt dışında öğrenim gördüğüm bir dönemde farkına vardığım bir sorundu. Bu konuyu bir film yönetmenine sordum. Sorum, kendi filmlerinde her zaman farklı bir tarzı tercih ediyor ve sürekli yeni tarzları gündeme getirmeye çalışıyorsunuz, peki Türk sinemasının bir geleneği olacak mı, bir kimliği olacak mı diye idi. Yönetmen, Türk sinemasının bir geleneğinin olmamasının aslında iyi bir şey olduğunu ve bize yenilikler kattığını belirtti. Ancak, bu konuda





bir sorunu çözmek ve ortak bir sinema diline sahip olmak istiyordum. Yıllardır bu sorunla uğraştığımı ve Türk sinemasının bir karakteri olup olmadığını düşündüğümü ifade ettim. Bu, İran sinemasını veya İtalyan sinemasını tanıdığımız gibi tanıyabileceğimiz bir ilk karesine sahip olup olamayacağımızı merak ettiğimiz bir konuydu. Son dönemde yazılanlara göre, bu geleneğin aslında Amerikan filmiyle başladığı belirtiliyor. Türk sinemasının kendi kodlarıyla hareket etmeye başladığı dönem, aslında ticari bir dönem olan 90'lar sonrasında olduğunu



düşünüyoruz. Yeşilçam'ın ticari bir dönem olduğunu ve klasik anlatı sinemasıyla başladığını, ancak daha sonra melodram geleneğinin arabesk filmlerle bozulmaya başladığını belirttim. Yani, Türk sinemasının melodram geleneği bir döneme kadar devam etti, ancak arabesk filmlerle bu geleneğin bozulmaya başladığını düşünüyorum..." dedi.

Günün anısına katılım belgeleri, Selçuklu motifli çini plaket ve TYB Konya Şubesi 2021 yılı kültürel etkinliklerini barındıran İnsanlığa Sözümüz Var kitabını TYB Konya Şubesi Başkanı Ahmet Köseoğlu, TYB Konya Şube Başkan Yardımcısı Ahmet Çaycı, TYB Yönetim Kurulu üyeleri Melahat Ürkmez ve Hüzeyme Yeşim Koçak, Konya İl Sivil Toplumla İlişkiler Müdürü Özgür Karayazılı takdim ettiler.

Video İzleme Linki:

<https://www.youtube.com/live/p-mbEBoquN8?si=O5gEUc4b6AE5ppkH>



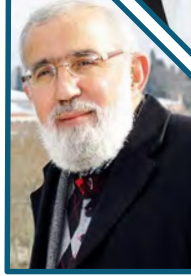


TÜRKİYE  
YAZARLAR BİRLİĞİ  
**KONYA  
ŞUBESİ**

*Kültür, düşünce ve  
sanat ile geçen*

**30**  
*yıl*

*(1994'ten günümüze...)*



*Şehrin  
Kültürel Birikimi*











# RENGARENK . KELEBEKLERİN GİZEMLİ DÜNYASINI KEŞFET



**SELÇUKLU  
BELEDİYESİ**



**KONYA TROPİKAL  
KELEBEK BAHÇESİ**