

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**CUMHURİYET TÜRKİYESİ'NDE (1923-1950)
ULUSAL KİMLİK VE HAFIZA İNŞASI
BAĞLAMINDA EDEBİYAT FAALİYETLERİ**

M. ŞERİF ESKİN

2502120356

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. M. FATİH ANDI**

İSTANBUL, 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Mehmet Şerif ESKİN Numarası : 2502120356
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. M. Fatih ANDI
Tez Savunma Tarihi : 08.05.2017 Saati : 12.00
Tez Başlığı : Cumhuriyet Türkiye'sinde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-Prof. Dr. M. Fatih ANDI		Kabul
2-Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul
3- Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI		Kabul
4- Yrd. Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN		Kabul
5- Yrd. Doç. Dr. Zeynep Kevser ŞERİFOĞLU DANIŞ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Turgay ANAR		
2- Yrd. Doç. Dr. Fırat KARAGÜLLE		

ÖZ

Cumhuriyet Türkiye'sinde (1923-1950) Ulusal Kimlik ve Hafıza İnşası Bağlamında Edebiyat Faaliyetleri

M. Şerif Eskin

Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus-devlet olarak tarih sahnesindeki yerini alması kurucu kadronun gözünde salt rejim değişikliğinden ibaret bir hadise değildir ve aynı zamanda yeni bir ulus inşası bağlamında sıfır noktasına işaret eder. Cumhuriyet rejiminin tesisi ve siyasi otoritenin tahkim edilmesinin ardından homojen bir ulus yaratma işine girilmiştir. Yeni ulusun ideal vatandaş kimliğinin tasarlanması ise daha ziyade kültürel dönüşüm eksenli bir planlamaya dayanmaktadır. Bilhassa Harf İnkılâbı sonrasında üzerinde yoğunlaşılacak bu gündem kapsamında tüm resmî aygıtların yanı sıra sanat ve edebiyat kurumları başta olmak üzere sivil yapılar da mobilize edilmeye, ilgili seferberlik doğrultusunda faydalı kılınmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, bahse konu bağlamdan hareketle ulus inşası sürecinde edebiyat kurumuna ne tür bir rol atfedildiğini ve edebiyattan ulusal hafıza ve kimlik inşası noktasında nasıl yararlanılmaya çalışıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Uluslaşma programı çerçevesinde edebiyat kurumundan hem Cumhuriyet inkılâplarına ayak uydurarak kendini yenilemesi hem de bu inkılâpların halka benimsetilmesi hususunda telkin vasıtası olarak işlevselleşmesi beklenmekteydi. İnkılâp Edebiyatı şeklinde adlandırılacak bir hareket etrafında örgütlenen faaliyetlerde bir taraftan yeni rejimin ufku doğrultusunda bir edebiyatın nasıl kurgulanabileceği geniş kapsamlı olarak tartışılmış bir taraftan da ulusal edebiyat kanonu tasarlanmaya çalışılmıştır. Araştırmada öncelikle edebiyat tarihinde şimdiye dek üzerinde pek durulmamış olan bu hareket hakkında birincil kaynaklardan hareketle bir değerlendirme sunulacak, ardından örnek eser ve vaka incelemeleriyle nasıl bir edebiyat anlayışı inşa edilmeye çalışıldığı irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ulus İnşası, İnkılâp Edebiyatı, Ulusal Hafıza ve Edebiyat, Ulusal Kimlik ve Edebiyat, Halkevleri

ABSTRACT

Literary Activities in the Context of National Identity and Memory Building in Republican Turkey

M. Şerif Eskin

The emergence of the Turkish Republic on the stage of history as a nation state did not merely mean a regime change for the Turkish Republic's founding fathers but it was also starting point of the Turkish nation building process. Immediately after the establishment of the new regime and the consolidation of the political authority, the republican cadres endeavored to create a homogenous nation. The idealized citizen of this homogenous nation was designed based on the basic principles of the Republic's cultural transformation program. Especially after the *Harf İnkılâbı* (alphabet revolution), beside government apparatus and official institutions; civil organizations as well as the institutions of art and literature were mobilized and used as an instrument for the sake of the nation building agenda. The aim of this study is to examine what kind of role was attributed to the institution of literature in creating a new nation and how the government benefited from the literature in order to reshape the national memory and identity. Within the framework of the nationalization program, republicans expected the institution of literature to renew itself according to the Republic's *inkılâps* (reforms) so that it can function as an indoctrination tool in making Turkish people to adopt the new reforms. In the activities organized around a movement which would then be named as *İnkılâp Edebiyatı* (Reform Literature), it is widely discussed how to design a new literature in accordance with the principles of the Republican regime and the national literature canon is tried to be designed. This study offers a general assessment of the *İnkılâp Edebiyatı*, which has long been ignored in the Turkish literary studies, based on the primary sources, then it will be questioned that what kind of understanding of literature was planned to built in the light of the case studies.

Keywords: Nationalism, Nation Building, National Memory and Literature,
National Identity and Literature, People's Houses

ÖNSÖZ

Türkiye’de bilhassa 1930’lu yıllar itibariyle sanat ve edebiyat kamuoyunu spesifik ve çok yönlü bir gündem meşgul etmeye başlamıştır: İnkılâp Edebiyatı... 1920’lerin ikinci yarısından itibaren tezahür etmeye başlayan İnkılâp Edebiyatı kurgusu matbuatta geniş tabanlı münakaşalara konu olmuş, hakkında -birçoğu manifestatif nitelikte- yüzden fazla yazı kaleme alınmış, ülke genelinde dağıtım sunulan dönemin en etkili süreli yayınlarından il ve ilçeler bazında yayın yapan yerel dergilere dek çok geniş bir yelpazede tartışılmış, farklı mecralardaki konferanslarda-toplantılarda üzerinde mülâhazalarda bulunulmuş ve Cumhuriyet’in kuruluş yıllarındaki hâkim edebiyat cemaati tarafından iştiyakla sahiplenilip geliştirilmeye çalışılmıştır. Peki, neredeyse topyekün bir seferberliğe işaret eden tüm bu mesaiden murad edilen ne idi? İnkılâp Edebiyatı gündemi edebiyat tarihinde görülen hareketlenmelerden, zümreleşmelerden vb. olgulardan herhangi biri miydi yoksa geçici bir moda mıydı? Nadiren İhtilal Edebiyatı olarak da zikredilen bu proje, adını Osmanlı İmparatorluğu’nun tasfiye edilmesinin ardından Cumhuriyet rejimi tarafından yeni bir ulus ve ulusal kültür inşa etmek üzere girişilen bir dizi reformlardan; inkılâplardan alır. Sadece bu yönüyle ele alındığında dahi bahse konu olgunun kendinden önceki ve sonraki edebiyat hareketlerinden, edebiyat modalarından, topluluk teşekküllerinden farklılık arz ettiğini ve sivil alanın ötesine uzanan birtakım angajmanlara sahip olduğunu kavramak mümkündür. Nasıl ki gerçekleştirilen her bir inkılâp yeni inşa edilmekte olan ulusun kültürel çehresinin ana hatlarını kurucu kadro tarafından tasarlandığı şekilde dönüştürmek maksadına mâtufsa edebiyat kurumunun da bu gidişata ayak uydurması, inkılâpların ruhuyla bütünleşen bir edebiyatın doğması arzulanıyordu. Dahası, bu kadarıyla sınırlı kalmayıp edebiyatın ulus inşası sürecinde aktif ve kurucu bir rol üstlenerek tasarlanan yeni ulusal kimliğin bileşenlerini; ulusal mitleri, sembolleri, anlatıları estetize ederek onları kolektif hafızaya kazımak ve nesiller boyu taşımakla vazifelendirilmesi aciliyet kesbeden bir gereklilik hatta zorunluluk olarak algılanıyordu. Aslına bakılırsa Cumhuriyet rejiminin tesis ve tahkimiyle birlikte

erken tarihlerden itibaren edebiyat kurumunun uluslaşma projesiyle eşgüdümlü olarak tanzim edilmesine dair arayışların ve bu yönde kimi müstakil çıkışların varlığını gözlemek mümkündür. Bu dağınık girişimler zaman içerisinde Halkevleri gibi bizzat devlet eliyle kurulmuş yahut ileride detaylandıracağımız üzere devlet desteğiyle varlığını ikame etmiş olan kültürel aygıtlar marifetiyle sistematize edilmiş, İnkılâp Edebiyatı başlığı altında toplanmıştır. Bir ulus-devlet olarak tarih sahnesindeki yerini alan Türkiye Cumhuriyeti'nde ulusal kimlik ve ulusal hafıza inşası bağlamında edebiyat kurumunun nasıl bir işlev üstlendiğini tasvir ve tahlil etmeyi amaçlayan bu çalışmada ilgili bağlamdan hareketle İnkılâp Edebiyatı tasarımı merkeze alınarak bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Araştırmanın sınırları belirlenirken Cumhuriyet'in kuruluş yılı olan 1923 ile Demokrat Parti'nin iktidarı Cumhuriyet Halk Partisi'nden devraldığı 1950 tarihleri esas alınmıştır ancak ele alınan meselenin tarihsel seyri dolayısıyla 1930'lu yıllara yoğunlaşmıştır.

İnkılâp Edebiyatı olgusunun bu denli mühim bir niteliğe, geniş bir etki alanına ve farklı sosyal disiplinleri ilgilendiren bir karaktere sahip olmasına mukabil gerek edebiyat tarihlerinde gerek Cumhuriyet dönemine odaklanan araştırmalarda pek konu edilmemiş olması bugünden bakıldığında meselenin dikkatle üzerinde durulması gereken bir başka boyutudur. Selçuk Çıkla¹ ve K. İrfan Karakoç'un² çalışmaları bu alanda istisna kabilindedir. Çıkla'nın gerek İnkılâp Edebiyatı konulu yazısı gerek Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü dolayısıyla yazdırılan/bastırılan edebî eserlere dair makalesi³ öncü nitelikte araştırmalar olmaları açısından kıymetli çalışmalardır. Fakat bu incelemelerde konu üzerinde yeterince derinleşildiğini ve ilgili tarihsel hadisenin mahiyetini kavramaya yetecek düzeyde tahliller sunulduğunu söylemek güçtür zira sınırlı bir matbuat taraması ile yetinilmiştir. Karakoç'un doktora tezinde İnkılâp Edebiyatı ve onun etrafındaki meselelere dair sunduğu çerçeve ise büyük oranda Çıkla'nın çalışmalarını tekrar eder niteliktedir. Öte yandan

¹ Selçuk Çıkla, "İnkılâp Edebiyatı", **Hece**, No: 90-92, 2004, s. 435-441.

² Kani İrfan Karakoç, "Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası", (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

³ Selçuk Çıkla, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar", **Turkish Studies**, No 1, 2006, s. 45-63.

Esra Dicle Başbuğ⁴ ile Elif Çongur⁵ gibi isimlerin ulusal kimliğin inşası ve resmî ideolojinin telkininde tiyatronun rolünü irdeleyen çalışmaları da -her ne kadar İnkılâp Edebiyatı kurgusundan bağımsız olarak konuyu ele alsalar da ve bu yaklaşım tarzı önemli bir eksiklik olsa da- edebiyatın uluslaşma sürecinde ideolojik bir aygıt olarak nasıl kullanıldığını kavramak açısından başvurulacak eserler arasındadır. Bu tezde ise hem İnkılâp Edebiyatı kurgusuna hem de bu kapsamda inşa edilen kanona dair daha kuşatıcı ve kapsamlı bir perspektif ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Elinizdeki tezin ortaya çıkmasında öncelikli olarak danışmanım Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya teşekkür borçluyum. Gerek lisans ve yüksek lisans yıllarımda gerek doktora tecrübemde sağlamış olduğu perspektifle edebiyata dair meselelere farklı yönlerden eleştirel bakabilme ufkunu sağladığı için ve ayrıca araştırma-yazma süreçlerinde lutfettiği yoğun ilgi-alaka dolayısıyla kendisine en samimi hislerimle şükranlarımı arz ederim. Akademik çalışma yürüten pek çok kimse gibi ben de aile fertlerimi zaman zaman ihmal etmek zorunda kaldım. Bu durumu her daim anlayışla karşılayan anne ve babam başta olmak üzere tüm yakınlarıma ve bilhassa her türlü desteğini hiç bir zaman esirgemeyen eşim Emine Eskin'e gönülden teşekkür ederim. Sunmuş olduğu çalışma imkânları dolayısıyla Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Nihat Öztoprak'a, görüşlerinden istifade ettiğim Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk, Ahmet Demirhan, Fatma Gerçekçioğlu ve Abdullah Çağıl'a, elindeki malzemeleri paylaşma nezaketi gösteren Yrd. Doç. Dr. Fırat Karagülle'ye, kaynaklara erişim noktasında emekleri geçen Bahar Avcı ve Abdullah Parlar başta olmak üzere tüm Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi kütüphane çalışanlarına teşekkür ederim.

İstanbul, 2017

M. Şerif Eskin

⁴ Esra Dicle Başbuğ, **Resmî İdeoloji Sahnedeki Kemalîst İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

⁵ Elif Çongur, **Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi**, İstanbul, İmge Yayınları, 2017.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ULUS, ULUSÇULUK VE KİMLİK.....	13
1.1. Ulus ve Ulusçuluk Teorilerinde Temel Taklaşımalar.....	13
1.2. Muhayyel Cemaat Olarak Ulus.....	15
1.3. Kitle Eğitimi, Yüksek Kültür Çağı ve Ulus.....	24
1.4. Toplumsal Mühendislik, Gelenek İcatları ve Ulus.....	31
1.5. Ulusun Etnik Kökenleri: Anlatılar, Mitler ve Semboller.....	37
1.6. Ulusu Tasarlamak: Hafıza ve Kimlik İnşası.....	44

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ ULUSA YENİ EDEBİYAT YARATMA PROJESİ: İNKILÂP

EDEBİYATI	60
2.1. İnkılâp Edebiyatı Projesinin Ortaya Çıkış Süreci	60
2.2. İnkılâp Edebiyatı'nın İdeolojik Üretimi: Altı Ok ve Edebiyat	66
2.2.1. Edebiyat ve Devletçilik İlkesi	68
2.2.2. Edebiyat ve Laiklik İlkesi	78
2.2.3. Edebiyat ve Ulusçuluk-Halkçılık İlkeleri.....	81
2.2.4. Edebiyat ve İnkılâpçılık İlkesi Yahut İnkılâpçı Edebiyatın Vasıfları	94
2.3. İnkılâp Edebiyatı'na Gelenek İcat Etmek: Ulusçuların Folklor ve Halk Edebiyatına Yönelişi	106
2.4. “Eski Dava”ya Yeni Bakışlar: “İnkılâbın Vecibesi” Olarak Hece Vezni	127
2.5. Bir İdeolojik Aygıtlştırma Süreci: “Edebiyat Eğitiminde İnkılâp”	131
2.5.1. Harf İnkılâbının Ardından: 1929 Müfredat Revizyonu	131
2.5.2. 1930 Edebiyat Muallimleri Kongresi ve Alınan Kararlar	140
2.6. Bir Münakaşanın Muhassalası ve İnkılâp Edebiyatı Projesinde Model Alınan Sanat-Edebiyat Politikaları.....	148
2.7. Dönemin Tek Partili Rejimlerinde Devletçi Sanat-Edebiyat Politikaları ve Türkiye	165
2.8. İnkılâp Edebiyatı Projesi Hakkında Genel Değerlendirme.....	193

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNKILÂP EDEBİYATI KANONUNUN PROTOTİPLERİ	212
3.1. İnkılâp Edebiyatı Kanonu Hakkında	212
3.2. İnkılâp Edebiyatının Prototipleri	220
3.2.1. İnkılâp Edebiyatı Tasarımının Ütopyası: <i>Yaban</i> 'dan <i>Ankara</i> 'ya	220
3.2.2. Sanat ve Edebiyat Kurumlarına Bir Muhtıra: <i>Roman</i>	241
3.2.3. Edebiyat "Büyük Şef" in Emrinde: <i>Yeşil Gece</i>	243
3.2.4. Edebiyat "Milli Şef" in Emrinde: <i>Ateşten Gömlek</i>	255
3.2.5. Klerikan Nefreti ve Laisizm Aşkına: <i>Vurun Kahpeye</i>	259
3.3. İnkılâp Edebiyatının Prototiplerinde Şematik Unsurlar	263
3.3.1. Anadolu'nun Yeni Fatihleri: Aydın-Öğretmen / Öğretmen-Aydın Tipolojisi	264
3.3.2. Ulusu İnşa Etmek: Nesil Yaratma Ülküsü	267
3.3.3. Şeytanlaştırılmış Din Adamı Tipolojisi	269
3.3.4. Zamansal ve Mekânsal Kodlamalar: İstanbul'dan Ankara'ya – İmparatorluktan Ulus-Devlete	272

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNKILÂP EDEBİYATI KANONUNUN POPÜLİST CEPHESİ: ONUNCU YIL YAYINLARI ÖRNEĞİ	274
4.1. Bir Endoktrinasyon Seferberliği Olarak Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları ve Edebiyata Biçilen Rol	274

4.2. Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları Kapsamında Yayımlanan Edebî Eserler	285
4.3. Onuncu Yıl Yayınlarında Şematik Unsurlar	288
4.3.1. Din ve Din Adamları	288
4.3.2. Yeni Din Olarak Ulusçuluk	295
4.3.4. Yeni Din Olarak Ulusçuluğun <i>Apotheosis</i> 'i: Gazi Kültü	301
4.3.4. Osmanlı ve Osmanlılar	312
4.3.5. İdealize Edilmiş Karakterler	320
4.4. Onuncu Yıl Yayınlarına Toplu Bakış	326
SONUÇ	333
BİBLİYOGRAFYA	341
EKLER	367
ÖZGEÇMİŞ	392

KISALTMALAR LİSTESİ

- A.e.** : Aynı eser
A.g.e. : Adı geçen eser
A.y. : Aynı yer / Yazara ait son zikredilen yer
BCA : Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi
BOA : Başbakanlık Osmanlı Arşivi
Bkz. : Bakınız
Bs. : Basım / baskı
C. : Cilt
CHF : Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP : Cumhuriyet Halk Partisi
Der. : Derleyen
DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
Ed. : Editör
Çev. : Çeviren/ler
Haz. : Hazırlayan/lar
Kon. : Konuşan / Söyleşi yapan
No : Numara / sayı
S. : Sayfa
Sy. : Sayfa numarası yok
Ty. : Yayın tarihi yok
Vd. : Ve diğerleri, ve devamı
Yy. : Yayın yeri yok

GİRİŞ

*İtalya'yı yarattık; şimdi sıra İtalyanları
yaratmaya geldi.*

Massimo d'Azeglio

On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan.

Onuncu Yıl Marşı

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından günümüze kolektif hafızada resmî ulusal anlatının taşıyıcılığını ve meşruiyet propagandasını üstlenme noktasında pek az siyasi sembol "Onuncu Yıl Marşı" kadar mahir ve kullanışlı olabilmiştir. İşlevselliğinin ötesinde, o dönem üretilmiş metinlerden neredeyse hiç biri ulus-devletin egemenlik ufkunu ve ulusu tahayyül tarzını kestirme yoldan aksettirme kudretine bu marş kadar sahip değildir. Kurucu kadronun; sınıfsız, yekpâre, homojen bir toplum yaratma arzusunun, (*İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kütleyiz*) ulusun karanlık devirlerden bu yana var olmakla beraber tarihi de aşacak metafizik efsuna mâlik olduğuna dair perenyalist söyleminin, (*Tarihten önce vardık, tarihten sonra varız*) aydınlanmacı-ilerlemeci iştihakının (*Karanlığın üstüne güneş gibi doğarsız / Türk'e durmak yaraşmaz, Türk önde Türk ileri*) ve sâir hayalinin bir arada temsile sunulduğu böylesine konsantre bir metne rastlamak zordur.

Marşta kullanılan yüklemelerin ekseriyeti geçmiş zaman kipinde olmakla birlikte neredeyse tamamı birinci çoğul şahıs çekimlidir. Birinci hususiyet -eserin telif tarihi itibariyle- yakın diyebileceğimiz bir geçmiş zamanın *anlatılaştırılması* gayretinin ürünüyken, ikincisi, bu anlatılar manzumesinin topluluk tarafından beraberce terennümü marifetiyle bir cemaat mistisizmi (*biz duygusu*) yaratma gayesine yöneliktir. Faruk Nafiz ve Behçet Kemal'in hazırladığı güfteyi bestelemek

üzere görevlendirilen Cemal Reşit Rey o günleri anlatırken dönemin Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumumisi Recep Beyin [Peker] kendisini çağırıp asker, polis, sivil... herkesin söyleyebileceği bir marş istediğini aktarır.¹ Yapılan planlamaya göre Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamalarında, şehir merkezlerinden kasaba ve köy meydanlarına dek ülkenin her idari biriminde gencinden yaşlısına halkın her katmanı katılım sağlayarak icrada bulunacak; topluluğun mensupları, anlatıyı hep bir ağızdan coşkuyla terennüm ederken marşın güftesinde mündemiç “biz” vehmini içselleştirecektir. Bu retorikle kurumsallaştırılmak istenen ne idi? Marşta kurgulanan anlatıyı ritüelistik bir atmosferde kitlelerin dil ile ikrar etmesi neyi sembolize etmekteydi yahut bundan ne ümit edilmekteydi? Bahse konu soruların cevabına yine metnin kendisinden ulaşmak mümkündür. Başlığından itibaren tebarüz ettiği üzere anlatı, zamansal kadrajla şekillenmekte, zımnen de olsa bir *sıfır noktasına* (1923) işaret etmektedir. Zamanın sıfırlanmasına yapılan bu telmih aynı zamanda on beş milyonluk bir nüfusa, kendilerinin yeniden yaratıldıklarına dair, kimliklerinin sıfırlandığına dair bulunulmakta olan bir telkine mâtuftur.

Cumhuriyet'in kendi anlatısını inşa etme bakımından giriştiği en karakteristik seferberliklerden birinde (Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları) sunulan başlıca mesaj yeni bir ulusun yaratıldığıydı. Zira birçok tarihsel tecrübede tesadüf edildiği üzere genellikle ulus-devletler, egemenliklerinin meşruiyetini ona atfettikleri ulusu yine kendileri icat ve inşa etmek durumunda kalmıştır. Türkiye'de de hadiseler aşağı yukarı Massimo d'Azeglio'nun işaret ettiği istikamette vuku bulmuştu. Türkiye tarihini, kimi romanlar eşliğinde özgün bir perspektifle okuduğu çalışmasında Findley, Cumhuriyet dönemine, “Milli Mücadelenin askeri ve siyasi safhalarında zafer kazanıldıktan sonra Türk milletini yaratma işi başladı.”² şeklinde bir giriş yapar. Nitekim geriye dönüp bakıldığında bilhassa Harf İnkılâbı sonrasında Tek-Parti iktidarının yönetim ve denetimi altında ulus yaratmaya yönelik bir dizi planlama çerçevesinde tüm resmî/sivil aygıtların seferber edildiği görülür.

¹ Evin İlyasoğlu, **Cemal Reşit Rey: Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 134.

² Carter V. Finley, **Modern Türkiye Tarihi: İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007**, Çev. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2014, s. 248.

Bu tez, ulus inşası için girişilen söz konusu sefeberlikte, bir başka deyişle toplumsal mühendislik projesi kapsamında edebiyat kurumuna nasıl bir rol atfedildiği ve uygulamada onun ne tür bir işlev yüklendiğini tasvir ve tahlil etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın hareket noktası, edebiyatın ulusu *tahayyül* etmeyi mümkün kılan tarihsel-toplumsal fenomenlerden biri olduğudur. Kolektif mutabakat sağlama açısından elverişliliği ve daha önceki kimi tecrübelerle bu potansiyelinin teyit edilmiş olması Cumhuriyet elitlerinin de dikkatini celbetmiş, ilk dönemden itibaren edebiyatın uluslaşma projesinin dümen suyuna girmesini sağlamak için mesai sarf edilmeye başlanmıştı. Nitekim öyle de oldu. Yer yer gönüllü katılıma yer yer patronaja dayalı olarak işleyen bir üretim mekanizması çok sürmeden tesis edildi. Ulusal anlatının dolaşıma sokulmasındaki rolü ve ehemmiyetini tasvir etmeye çalıştığımız Onuncu Yıl Marşı, edebiyat kurumu marifetiyle icat edilmiş bir siyasi sembol olarak bahse konu mekanizmanın ürünüdür.

Edebiyat, ulusu tahayyül edebilme imkânı sunmasının yanında onun hikâyesini kurgulayarak tarihsel devamlılık fikrinin tahkim edilmesini sağlar; uluslaşma programında kendisine isnat edilen iki vecibe budur. Çalışmamızın temel dayanaklarını bu önermeler oluşturacaktır.

Ulusun teşekkülünü mümkün kılan sâiklere dair açıklamaları³ hâlâ aşılammamış olan Anderson; şahısların, yüzlerini hiç görmedikleri, seslerini hiç işitmedikleri, hikâyeleri hakkında herhangi bir fikre sahip olmadıkları başkaca şahıslarla zihinsel birliktelik kurabilmelerini, onlarla aynı kimliği paylaşma hissiyatı edinebilmelerini matbaa sonrasında gelişen yayın kapitalizmi ile gazete ve roman sayesinde tezahür eden bir algılama biçimine bağlar. Kabaca özetlersek; A şehrindeki X şahsı, her sabah gazetesini eline aldığı anda, yüzlerce kilometre ötedeki B kasabasında yaşayan ve hakkında hiçbir malumat sahibi olmadığı Y şahsının da aynı eylemi gerçekleştirdiğini, aynı tarihi taşıyan gazeteyi kendisiyle aynı gün itibarıyla tükettiğini; onunla aynı “standart dil”de uzlaşabileceğini ister istemez tahayyül

³ Bkz. bu çalışma Birinci Bölüm.

edecektir. Şöyle örnekler Anderson: Önceleri, Lille'deki bir kişi ile Lyon'daki bir kişiyi, birbirlerinin varoluşu hakkında malumat sahibi olmaya sevk eden herhangi bir zorunluluk yoktu. Ancak standartlaşmış yayın dili sayesinde kendileri gibi binlerce ve on binlerce insanın var olduğunu gözlerinde canlandırabiliyorlardı.⁴ Roman türü de eşzamanlılık fikrini yerleştirip pekiştirerek şahıslara muhayyilelerinde, kendilerini başkalarıyla birlikte aynı hikâyenin kahramanları olarak addedebilecekleri bir zaman tasavvurunun taslağını sunmuştu. Standart yayın dilleri ise zamanla ulusal diller olarak kurumsallaşacak, Latince ve Arapça gibi yüksek dilleri tahtlarından edeceklerdir. Descartes ve Pascal'ın mektuplaşmaları Latince idi. Oysa Voltaire tüm mektuplarını Fransızca olarak kaleme aldı.⁵ Tüm bu faktörler bir araya geldiğinde kişilerin yeni tarz bir muhayyile ile kendilerini özel bir tür cemaat olarak hayal edebilmelerinin imkânı doğmuştu. Bu nevezuhur cemaat biçimi de modern ulusların temel morfolojisini oluşturdu.⁶

Jusdanis, Anderson'a atıfla; sonraları radyo, televizyon, film endüstrisi gibi araçların da kolektif kimliklerin oluşturulmasında matbaanın yanına ikame edilen iletişim teknolojileri olduğunu not düşer. Lakin edebiyat bu süreçten payını ilk alan, ulusçuluğun hizmetine güdümlenen ilk sanat kurumuydu. Peki, neden resim, müzik yahut başka bir sanat değil de edebiyat? Sözelimi mimari de modern dönemde sık sık ulusçuluk parantezine alınmak istenmişti veya diğer sanat dallarının da ulusçuluğun hizmetine sevk edildiği çokça görülmüştü. Matbaa sonrası yayıncılık piyasasının gelişmesi sayesinde elde ettiği geniş çaplı dolaşım imkânı edebiyata kitlesel düzeyde tesirler yaratma kudreti bahşetmişti ve bu durum onu “ayrıcalıklı” kılan hususların başında gelmekteydi.

“Matbaa, yeni okur kitleleri ve birleşik mübadele alanları yaratarak ‘gittikçe artan sayıda insanın yepyeni yollardan kendileri hakkında düşünmelerini ve başkalarıyla ilişki kurmalarını’ [Anderson] sağlamıştır. Milli anlatıların tarihler, coğrafyalar, şiirler, biyografiler ve romanlar biçimini alarak çoğalması ve yayılması, matbaa teknolojisiyle matbaa ürünleri piyasasının genişlemesi sayesinde mümkün olmuştur.

⁴ Benedict Anderson, **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, Londra, Verso, 2006, s. 77.

⁵ a.e., s. 18.

⁶ a.e., s. 46

Edebiyat, kitlesel olarak üretilip milliyetçiliğin hizmetine koşulan ilk sanattı. Bir anlamda, edebiyat, kurmaca olarak adlandırılan ve milletin ve yurttaşlarının hayatını ve tavırlarını temsil ettiği düşünülen bu anlatıların çerçevenmesinden öte bir şey değildi. Edebiyat hem tekil hem geneli yansıtmaya kapasitesiyle donatılmıştı, bu şekilde de kişiye özel anları kamusal hakikatlere bağlıyordu.”⁷ [vurgu bize ait]

Edebiyat, sahip olduğu potansiyel uyarınca, ulusu teşkil edeceği varsayılan kitlelerin mensupları arasında zihinsel ve duygusal bağ tesis etmekle vazifelendirilmek istenegelmiştir. Zira heterojen kitlelerin ulusçular yahut ulus-devlet tarafından yekpâre homojen bir topluluğa tahvil edilmesi bireyler arasında muhayyel bağlar tesis etmekle mümkün olacaktır. Bu minvalde, yukarıda işaret edildiği üzere, kişisel olanla kamusal olanı raptetmeye muktedir olması, diğer bir ifadeyle topluluk mensupları arasında kolektif bilinç inşa etmeye elverişli olması onu çekici kılmaktaydı. Edebiyat kurumunun ulusçuluğun hizmetine güdümlendirilmesi, “hikâyelerin hem halkın toprak ve tarihle özdeşleşmesini kolaylaştırması hem de milli sembelleri günlük pratiğe geçirme kapasitesine sahip olması yüzündendir.”⁸ Ulusçu hareketlerin en çok ihtiyaç duydukları şey de yarattıkları sembollerin ve kurguladıkları anlam dağarcıklarının muhataplar tarafından içselleştirilmesi yani vatandaşların kendilerini bir ulus olarak tahayyül edebilmelerini sağlayacak kültürü benimsemeleridir. Bu çerçevede, bize göre, edebî metinlerin mahareti Anderson’ın tasvir ettiği tarzda bir tahayyül imkânı sağlamasında saklıdır ve Türkiye tecrübesinde ulusçu hareket bundan farklı veçheleriyle geniş çapta istifade etmiştir. “Orda bir köy var uzakta”⁹ şeklinde bir mısranın tam da uluslaşma/ulus-devletleşme sürecinde telif edilmiş olmasının tarihsel açıdan bir tesadüf olarak değerlendirilemeyeceği kanaatindeyiz. Şiirin ufku, muhayyel mekânlarla kurulması öngörülen zihinsel ve duygusal bir irrasyonel bağlılığı temsil eder. İrrasyoneldir çünkü özne, gidip görmese de, gezip tozmasa da oradaki köyü, “bizim” köyümüz addeder. Özne tarafından dönülüp varılmasa da oradaki yol için “bizim” yolumuz, inilip çıkılmasa da oradaki dağ için “bizim” dağımız, yatılıp kalkılmasa da oradaki ev için “bizim” evimiz denilmesi; uzaktaki ses için “Duymasak da, tınmasak da / O ses bizim sesimizdir.”

⁷ Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 230.

⁸ a.e., s. 228.

⁹ Ahmet Kutsi Tecer, **Bütün Şiirleri**, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2013, s. 95.

şeklinde sanal bir sahiplenmede bulunulması metnin üretildiği tarihsel ve toplumsal koşullarla bir arada değerlendirildiğinde asıl ifadesini bulacaktır. Gidilip görülmemiş mekânlara, işitilip terennüm edilmemiş seslere; hayalî bir evrene duyulan nostaljik özlem kişisel bir melankoliden öte, telkin edilmek istenen cemaat mistisizmiyle ilintilidir. Netice olarak da böylesine bir şiirsel temsil ulus fikrini gerek maddi gerek manevi olarak en azından zihinde kurgulamaya, tahayyül etmeye imkân sunar. İmgeler bu sebeple anonimdir. O köy, ulus-devletin sınırları içerisinde herhangi bir köy, o ses, bu sınırlar dâhilinde yankılanan herhangi bir ses olabilir. Bu anonim tasavvur, metni alımlayan kişiler ulus-devlet haritası içerisinde her nerede mukim olurlarsa olsunlar onlara, kendilerinden yüzlerce kilometre ötede, haklarında herhangi bir malumata ve fikre sahip olmadıkları kimselerle özdeşlik kurabilme melekesini bahşedecektir. Tıpkı Onuncu Yıl Marşı'nda olduğu gibi “biz” kipinde inşa edilir anlam örgüsü. “Biz”, üst özne olarak ulustur. Okurun, bu şiirsel nostalji marifetiyle kendini o “biz” içerisinde anonim bir öge olarak addetmesi ve paralel olarak kendini üst özne ile özdeşleştirmesi mukadderdir. Böylelikle kişisel olan, özel olan, yerel ve bölgesel olan, ulusal olana raptedilecektir. Hem tekili hem geneli yansıtma kapasitesi mevcuttur edebiyatın.

Mezkûr şiirin, resmî eğitim sistemi kapsamında günümüze dek ilkökul sıralarından itibaren okutulan kanonik metinler arasına girmiş olması -millî eğitim ideolojisinin, ders kitaplarında yer alacak edebî metinlerin tespiti noktasında nasıl titiz bir seçiciliğe sahip olduğunu¹⁰ da göz önüne alırsak- ayrıca anlamlıdır. Eser, kitle eğitimi vasıtasıyla sayısız kuşakların kolektif hafızasında yer edinen ve onların kimliklerini dokuyan ortak hatıralardan biri hâline gelmiştir. Zira ulusal edebiyat kanonlarının başlıca marifetleri daha önceleri kutsal metinlerin gerçekleştirdiğine benzer bir işlevle¹¹ kişileri ortak metinsel mekânlar etrafında birbirlerine kenetlemeleridir. Bu tarz ortak metinler Sarah M. Corse'un sarıh bir şekilde tasvir ettiği gibi dünya genelinde okul çağındaki çocuklara devlet himayesi altında uluslarının “şaheserleri” olarak okutulur. Her bir ulusal edebiyat kanonunun

¹⁰ Bu konuda Türk Dili ve Edebiyatı ders kitapları üzerinden yapılan bir değerlendirme için bkz. Elif Bakı, **Ulusun İnşası ve Resmi Edebiyat Kanonu**, İstanbul, Libra Yayıncılık, 2010.

¹¹ Bkz. Jusdanis, a.g.e., s. 79-133.

üslupları, temaları ve anlatıları; en çok kıymet takdir edilmiş ve meşrulaştırılmış metinleri, akademik sahada ve daha genel olarak sosyal platomlarda tefsir edilerek onların yerleri her daim pekiştirilir. Eğitimli insanlar kendi ulusal kanonlarının âşinaları olarak farz edilir. Sözgelimi Amerika’da “herkes”, onlardan birini gerçekte okumamış olsa dahi *The Scarlet Letter* veya *Moby Dick*’in bir şekilde âşinasıdır.¹² Zira, ileriki satırlarda teferruatlandırmaya çalışacağımız üzere modern bir fenomen olarak ulus, vatandaşların, bir yüksek kültürü paylaştıkları varsayımıyla temellendirilir. Farklı kimlik dokularına sahip olan kişilerden müteşekkil heterojen toplulukların homojen bir bütün olarak ulusa dönüştürülmelerinde onları ortak bir kimlik etrafında buluşturacak olan aralarındaki “ulusal kültür” bağıdır. “Ulusal bütünlük” fikri bir “yüksek kültür” tasavvuruyla mümkün kılınabilecektir. Kimlik mekânı olarak kültürün temel bileşenlerinden biri neredeyse istisnasız şekilde edebiyat olagelmıştır: “Ulusal edebiyatlar ulusal kültürlerin temel taşlarıdır.”¹³ Öte yandan Bir kanonlaştırma ameliyesi olarak ulusal edebiyat kurgusunun doğuşu uluslaşma / ulus inşası süreçleriyle eşzamanlı ve eşgüdümlüdür: Corse’un da işaret ettiği üzere 18. asır itibarıyla temayüz etmeleri bakımından her iki olgunun ortaya çıkışları tarihsel açıdan çakışmaktadır. Ulusal edebiyatlar tıpkı uluslar gibi özel bir zümrenin belirli bir faaliyetler dizisi kapsamındaki kültürel inşa çalışmaları ile yaratılmıştır.¹⁴ Kanon olarak ulusal edebiyat, bir taraftan ulusların kendilerini başka uluslardan ayırt etmelerini sağlayacak kültürel sınırları inşa ederken (yani dışlama mekanizmasını kurarken) bir taraftan da ulusun hikâyesini kurgulayarak çok yönlü bir levâzımatçı gibi işlev görür. Bir ulusal edebiyata mâlik olma fikri, tıpkı bir toprak parçasına mâlik olmak kadar ehemmiyetli olmuştur kimi zaman. Hobsbawm, Almanya ve İtalya örneklerinde, kurumsallaşmış bir yüksek kültür dili ve o dildeki edebiyat sayesinde coğrafi ve siyasi sınırların aşılabilirdiğini vurgular.¹⁵

¹² Sarah M. Corse, **Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and The United States**, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, s. 1.

¹³ a.e.

¹⁴ a.e., s. 7.

¹⁵ Eric Hobsbawm, **Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, s. 103.

Söz konusu bağlamlardan hareketle bu çalışmada üzerinde durulmak istenen bir diğer husus da Türkiye özelinde ulusal kültür ve edebiyatın sınırlarının nasıl belirlenmeye çalışıldığıdır. Nitekim, “ulusal” kavramının bizatihi kendisi her koşulda hatları keskinleştirilmiş ve belirginleştirilmiş sınırlamalara gönderme yapar. “Biz” ve “ötekiler” retoriği ile çekilen sınır hatları ulusal söylemin eksenini teşkil eder. “Bizim” addedilenler kanondan içeri buyur edilirken kimi eserler, yazarlar ve edebiyat gelenekleri de (Klasik Osmanlı Edebiyatı’na karşı takınılacak tavırda olduğu gibi) kültür planlayıcılarının hışmına uğrayarak kapı dışarı edilir. Sadece edebiyat özelinde değil genel olarak ulusal kültür kanonunun icadında da aşağı yukarı benzer bir metod uygulanır.

Çalışmamızda, ulusal kültür ve onun başlıca altkümesini oluşturan ulusal edebiyat olgularının ulus fikriyle birlikte ortaya çıkması (ve bir yandan da ulus fikrini mümkün hâle getirmeleri) dolayısıyla öncelikle tarihsel bir fenomen olarak ulusun nelğine dair kimi teorik yaklaşımlara temas edeceğiz. Bizim esas alacağımız paradigma, ulusun ve ulusçuluğun tarihselliğidir. Primordiyalistlerin iddia ettiği gibi ulusları karanlık devirlerden bu yana var olan kendiliğinden teşekküller, tarih-üstü yapılar olarak değil, modernleşmenin bir ürünü olarak değerlendireceğiz.

Özellikle 1980’lerden itibaren yaşanan patlama sonrası neredeyse bir akademik modaya dönüşen ulusçuluk çalışmalarına dair literatür ve teoriler bugün artık içinden çıkılmaz bir okyanusa dönüşmüş durumdadır. Takdir edilir ki hepsine tek tek değinmek ve açıklamalar sunmak böyle bir çalışmanın sınırları dâhilinde mümkün değildir. Bu sebeple ağırlıklı olarak üzerinde duracağımız teoriler, ulusun tarihselliğini savunanlar arasında da sosyal-kültürel dönüşüm esasında yorum imkânı sunanlar olacaktır. Birinci Bölüm’de görüşlerine temas edeceğimiz teorilerden herhangi birinin (ve genel olarak ulusçuluk teorilerinden hiç birinin) olguları tek başına açıklama hünerine sahip olmadığı kanaatini taşıdığımızı şimdiden belirtmekte fayda görüyoruz. Ancak bahse konu edeceklerimizden her biri, ulus fikrini açıklamak için sundukları modellerde esas aldıkları hareket noktaları itibariyle ayrı ayrı yorum imkânları sunacak kıymettedir. Sözelimi Gellner’in devlet tekelindeki kitle

eğitimine yaptığı vurgular İkinci Bölüm’de ele alacağımız edebiyat eğitimine dair gündemin sosyolojik arka planı hakkında mühim açıklamalar mesâbesindedir. Yahut Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları kapsamında işletilen süreci Hobsbwam’ın gelenek icadı ve toplumsal mühendislik teorisinden ayrı okumak bir noksanlık olarak kalacaktır. Dahası -bu çalışmanın da temel fikrini oluşturacak olan- kimlik ve hafıza arasındaki kurucu ilişkiye dair dikkatler geliştiren Anderson ve Smith’in sundukları perspektif ayrı ayrı noktalardan analiz fırsatları sunmaktadır. Nitekim bu tezin temel iddiası ulus kurgusunun bir hafıza siyasetine dayandığı ve kolektif kimliğin hafıza temelinde şekillen(diril)diği, edebiyatın da bu süreç içerisinde ulusal hafızayı biçimlendirme noktasında sembollerin, mitlerin, geleneklerin ve anlatıların hem icadını hem taşıyıcılığını üstlendiğidir. Birinci Bölüm’ün devamında Renan’ın uluslaşma için takdim ettiği unutuş reçetesinden hareketle ulus-hafıza-kimlik olguları arasında teorik bir zemin oluşturmaya çalışacağız. Zira ele alacağımız vaka olarak Türkiye Cumhuriyeti örneğinde, kurucu kadronun zihnindeki ulus modelinde yüksek kültür ve kolektif hafıza faktörleri temel bileşenler olarak karşımıza çıkar. Bu noktada Atatürk’ten aşağıda yapacağımız aktarımlar mühim karineler ihtiva etmektedir.

- “a) Zengin bir hâtıra mirasına sahip bulunan;
b) Beraber yaşamak hususunda müşterek arzu ve muvaffakatte samimî olan;
c) Ve sahip olunan mirasın muhafazasına beraber devam hususunda iradeleri müşterek olan insanların birleşmesinden vücuda gelen cemiyete millet namı verilir. Bu tarif tetkik olunursa bir milleti teşkil eden insanların rabıtalardaki kıymet, kuvvet ve vicdan hürriyetiyle insanî hisse gösterilen riayet, kendiliğinden anlaşılır; Filhakika, maziden müşterek zafer ve yeis mirası; İstikbalde tahakkuk ettirilecek aynı program; Beraber sevinmiş olmak, beraber aynı ümitleri beslemiş olmak; Bunlar elbette bugünün medenî zihniyetinde diğer her türlü şartların fevkinde mâna ve şümül alır. Bir millet teşekkül ettikten sonra, efradının *devlet* hayatında, *iktisadî* ve *fikrî* hayatta müştereken çalışmak sayesinde meydana gelen millî harsta (kültür) şüphesiz milletin her ferdinin çalışma hissesi, iştiraki, hakkı vardır. Buna nazaran *bir harstan olan insanlardan mürekkep cemiyete millet denir*, dersek milletin en kısa tarifini yapmış oluruz.”¹⁶ [vurgular orijinal metne ait]

¹⁶ A. Âfetinan, **Medenî Bilgiler ve M. Kemal Atatürk’ün El Yazıları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1969, s. 23-24.

Atatürk'ün tasvirine göre ulusu meydana getiren unsurların başında kişileri duygusal açıdan birbirine bağlayacak olan “hatıra mirası” gelmektedir. Vurgulanan ikinci nokta ise bir arada yaşama arzusudur. Genel olarak baktığımızda her iki husus birbiriyle iç içedir: Bireylere ortak yaşama arzusu sağlayacak olan, paylaşılan ortak hatıra mirası yani kolektif hafızadır. Aynı hafızayı, aynı geçmiş duygusunu paylaşmak ve onun etrafında kenetlenmek aynı gelecek ülküsüne bağlanmayı sağlayacaktır; hafızaya yüklenen misyon bu şekildedir. Yapılan değerlendirmelerin neticesinde ulusun en konsantre tanımının *aynı kültürü paylaşan toplum* olarak sunulması dikkat çekicidir. Tek-Parti iktidarının etkin figürlerinden Recep Beyin [Peker] o dönem Almanya'sının nasyonal-sosyalist yayın organlarından *Europäische Revue*'de yayımlanan ve sonra *Ülkü*'de “Uluslaşma-Devletleşme” başlığıyla tercümesine yer verilen “Volk = und Staat = Werdung” adlı manifestatif yazısında verilen ulus tanımı de yukarıdakiyle neredeyse birebir örtüşmektedir. Burada ek olarak ulus inşası için o dönem izlenen metodlara dair de önemli göndermeler bulunmaktadır.

“Bize göre ulus, dili bir, kültürü bir, ve mazi hatıraları ile istikbal emelleri bir olan aynı hadiselerden aynı surette duygulanan müşterek felâketlerden beraber acı duyan, müşterek mazhariyetlerden beraber sevinen ve müşterek zorluklara beraber karşı koyan siyasal ve sosyal bir bütünlük olmalıdır. (...) Biz yeni mânâda millet bütünlüğünü içinden bir olmak ve içten kuvvetli olmak diye anlıyoruz. (...) Bunu temin için, edükatif ve metodlu bir çalışmanın yeri büyük olmakla beraber ırkî kaliteye ve bilhassa tarihte büyük güçlükleri başarmış olmaya esaslı yer ve önem veriyoruz.”¹⁷

Cumhuriyet elitlerince ulus; dili, kültürü, geçmiş duygusu ve gelecek ülküsü bir olan bireylerin kolektif hafıza paydaşlığında anonimleşmesinden (dönemin jargonuyla söyleyecek olursak *kütleleşmesinden*) ibaret bir olgu şeklinde anlaşılmaktaydı. Dolayısıyla ulus yaratma (yani kimlik inşası) sürecinde yürütülen projelerin odak noktası yeni bir ulusal hafıza kurgulamak olacaktır. Eski rejimin hatıraları halkın ve çeşitli zümrelerin zihninde henüz çok taze olduğundan yeni

¹⁷ Recep Peker, “Uluslaşma-Devletleşme”, *Ülkü: Halkevleri Mecmuası*, C. VII, No: 41, Temmuz 1936, s. I, IV.

rejimin iktidarını tahkim etmesi, yürüteceği hafıza siyasetine bağlı olarak görülüyordu. Hâl böyle olunca toplumun mevcut hafızasının biçimlendirilmesi adına Harf İnkılâbı başta olmak üzere bir dizi kültürel reforma girişildi. Toprak'ın ifadesiyle Cumhuriyet tarafından Batılılaşma projesi kapsamında ulusal bilinç yaratmak için “yapılmak istenen şey unutkan bir toplum yaratmaktır.”¹⁸ Kemalist elitler bir taraftan İslamiyet öncesi Türk tarihini reddedilmek istenen Müslüman-Osmanlı tarihinin yerine ikame etmek isterken bir taraftan da Batılılaşma çabaları doğrultusunda bir söylem geliştirmeye çalışıyordu.¹⁹ Bu noktadan hareketle muhalif seslerin bastırılması ve siyasi iktidarın pekiştirilmesini müteakiben 1930'lu yıllar tüm resmî-sivil aygıtların Tek-Parti iktidarının patronajında mobilize edildiği bir seferberliğe sahne olur. Yürütülen projenin “mecelle”si ise Atatürk başta olmak üzere tüm öncülerin altını çizdiği gibi CHF parti programı ve onun ideolojik hatlarını belirleyen Altı Ok'tur. Kültürel dönüşümü hedefleyen bir Batılılaşma projesi niteliğindeki bu seferberlikte en çok yararlılık göstermeleri beklenen kurumlar ise sanat ve edebiyattır.

Kuruluş yıllarında sanat ve edebiyat kurumlarının, yeni düzenin buyruklarını kitlelere telkin etmek maksadıyla belirli bir amaca kanalize edilmesi amaçlanmıştır. Ne var ki o günkü çehresi itibariyle edebiyatın (tıpkı musiki gibi) Doğulu-Osmanlı-Müslüman kimliklerinden kalıntılar barındırdığı düşünüldüğünden öncelikle kendini yenilemesi arzu edilmektedir. Kemalistlere göre edebiyat kurumunun ulusçu kimlik politikalarına hizmet etmesi ve işlevsel bir propaganda aracına dönüşmesi için, iç tutarlılık sağlama adına, öncelikle bizatihi kendisinin yeni bir kimlik kuşanması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bu perspektiften hareketle bilhassa 1930'lar itibariyle çok yoğun mesai sarf edilmiş, yeni bir ulusal edebiyat ve kanon inşa etmek üzere İnkılâp Edebiyatı adı altında ideolojik kadrajını Altı Ok'un tayin edeceği bir projeye girilmiştir. Tezin omurgasını oluşturacak İkinci Bölüm'de söz konusu proje kapsamındaki faaliyetler üzerinde yoğunlaşıp İnkılâp Edebiyatı denilerek nasıl bir sanatsal tasavvurun ve üretim mekanizmasının kurgulanmaya gayret edildiğini

¹⁸ Binnaz Sayarı (Toprak), “Türkiye’de Dinin Denetim İşlevi”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C. XXXIII, No: 1, 1978, s. 176.

¹⁹ a.y., s. 177 vd.

teferrutlandırmaya çalışacağız. Sonraki bölümlerde ise İnkılâp Edebiyatı projesinin kuvveden fiile geçirilip geçirilemediğine dair bazı değerlendirmelerin akabinde ne tür eserlerin bu kanona dâhil edilebileceği noktasında tahlillerde bulunmaya çalışacağız. Üçüncü Bölüm’de odaklanacağımız eserler yekûnu daha ziyade okur-yazar kesime hitaben kaleme alınmış ve tabir yerindeyse “yüksek edebiyat” çerçevesinde değerlendirilebilecek olanlardır. Dördüncü Bölüm’de ise Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları çerçevesinde yürütülen geniş tabanlı “halk terbiyesi” faaliyetlerinde edebiyatın nasıl vazifelendirildiğini ve bu kapsamda üretilen popülist metinlerin ne tür ağırlık merkezleri etrafında kurgulandıklarını ele alacağız.

BİRİNCİ BÖLÜM

ULUS, ULUSÇULUK VE KİMLİK

1.1. Ulus ve Ulusçuluk Teorilerinde Temel Taklaşımlar

Giriş bölümünde de belirttiğimiz gibi bugün ulus ve ulusçuluk hakkındaki literatür artık bütünüyle kuşatılması zor bir hâl almaya başlamış ve araştırmacılar gittikçe artan bir teori yığınyla baş etmek durumunda kalmaktadır. İlgili paradigmalardan birçoğu da ulus ve ulusçuluk konularında evrensel geçerliliğe sahip açıklayıcı modeller sundukları iddiasındadır. Bu husus da meseleyi iyice karmaşıktır. Zira her ulusun ve ulusçuluk olgusunun kendi özel tarihsel koşulları söz konusu olabilmektedir. Ayrıca ulusun teşekkülünü mümkün kılan sâikler yahut uluslaşma süreçlerinde izlenen stratejiler fazlasıyla değişkenlik arz edebilmektedir. Teorisyenlerin mensup oldukları bilimsel disiplin dahi meseleye bakış açılarını belirlemede etken olabilmektedir. Dolayısıyla açmaza düşmemek ve bir edebiyat tarihi tezinin sınırlarını aşmamak için bu bölümde öncelikle ulus ve ulusçuluk teorilerindeki temel yaklaşımlara günümüz itibariyle genel kabul görmüş kategorizasyonlar üzerinden kabaca değineceğiz. Sonrasında çalışmamıza ilham veren bazı teorik modelleri teferruatlandırmaya çalışacağız. Amacımız bir senteze ulaşmak da değildir. Netice itibariyle tezimizde yorumlamaya ve anlamlandırmaya gayret edeceğimiz mesele Türkiye Cumhuriyeti örneğinde, uluslaşma sürecinin kültürel dönüşüme bakan cephesi itibariyle ulusal hafıza ve vatandaşlık kimliğinin inşası noktasında edebiyat kurumunun nasıl bir rol üstlendiğidir. Bu sebeple belirli bir noktadan itibaren ulus-hafıza-kimlik üçgenindeki analizlere ağırlık vereceğiz.

Literatürde genel olarak ulusçuluk teorileri “primordiyalist”, “modernist” ve “etno-sembolcü” başlıkları altında tasnif edilmektedir. Ne var ki bu sınıflandırmalar altına yerleştirilen teoriler de kendi içlerinde büyük uyuşmazlıklar göstermektedir. Bahsini ettiğimiz başlıkları daha ziyade bu yaklaşım modellerinin ulusların kökenine dair sundukları açıklamalarla ilgilidir. Şöyle ki primordiyalistlerin temel fikri, ulusların uzun süreden beri var olduğudur. Onlara göre yüzyıllar boyunca

geriye gidilerek ulusların tarihinin izi sürülebilir.¹ Primordiyalist terimi daha ziyade ulusları doğal ve eski çağlardan beri varlıklarını sürdüren yapılar olarak tanımlayanlar hakkında kullanılmaktadır. Bununla birlikte modernistleri birleştiren ortak payda, ulusları modernleşme süreçlerinin bir neticesi olarak değerlendirmeleri iken etno-sembolcülerini bir araya getiren görüş ulusların etnik kökenlerine atfettikleri önemdir.² “Modernist” tanımıyla adlandırılan açıklama biçimi uluslar ve ulusçuluk hakkındaki literatür içerisinde “en dominant yaklaşım olarak”³ kabul edilmektedir. Modernistler primordiyalist kategorisinde değerlendirilebilecek teorilerin eleştirisinden hareket etti. Kalkış noktaları ve merkeze aldıkları olgular farklı olsa da hepsini bir araya getiren perspektif ulusların tarihin karanlık sayfalarından bu yana var oldukları görüşüne karşı çıkmaları ve modernleşmeyle birlikte yaşanan sosyal-kültürel-politik vs. dönüşümlerin aşağı yukarı 18. asırdan itibaren ulusları meydana getirmeye başladığıdır. Kısaca, uluslar, primordiyalistlere göre tarih-dışı doğal yapılar iken modernistlere göre tarihsel olgulardır. Etno-sembolcüler ise modernistlere karşı eleştirel bir tavırla ortaya çıkarak onların ulusları yoktan var edilmiş uydurma yapılar olarak değerlendirdiklerini, oysa her ulusun bir etnik köken mirası üzerinde filizlendiğini iddia ederler. Bu bakımdan bir “ara yol” olarak⁴ değerlendirilmeleri de mümkündür. Modernistlerin takdim ettikleri güçlü akademik tezler artık ulus olgusunun modern ve tarihsel bir karaktere sahip olduğu görüşünü pekiştirmiş durumdadır. İleride göreceğimiz gibi etno-sembolcü kanadın en güçlü temsilcisi Smith de bunu kabul etmektedir. Modernist kanadın en güçlü temsilcileri ise Anderson ve Gellner olarak belirlemiştir. Kültürel dönüşümü esas alarak tezlerini geliştirmiş olmaları da onları bizim için dikkat çekici kılmaktadır. Gellner’ın izinden gitmekle beraber ortaya koyduğu bakış açısıyla uluslaş(tır)ma süreçlerinin yorumlanması adına yaygın kabul gören tarihsel bir yaklaşımın öncüsü de modernist isimlerden Hobsbawm’dır.

¹ John Breuilly, “Approaches to Nationalism”, **Mapping The Nation**, Der. Gopal Balakrishnan, Londra, Verso, 1999, s. 149-150.

² Umut Özkırmılı, **Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2015, s. 79.

³ “Modernism”, **When is the Nation: Towards an Understanding of Theories of Nationalism**, Der. Atsuko Ichijo, Gordana Uzelac, Londra, Routledge, 2005, s. 9.

⁴ Bkz. Özkırmılı, a.g.e.

1.2. Muhayyel Cemaat Olarak Ulus

Bu alandaki tartışmalarda 1983'ten bu yana neredeyse en çok gönderme yapılan isimlerden olan Benedict Anderson'a göre ulus herşeyden önce bir hayal, bir tasavvur, bir tasarı ürünü olarak *modern* bir olgudur. Primordiyalist yaklaşımı savunan kuramcılarının veya kimi ulusçu düşünürlerin iddia ettiği gibi ulusların kökenlerini tarih öncesi dönemlere dek dayandırmak mümkün değildir. Ulusun (ve tabi buna bağlı olarak ulusçuluk, uluslaşma, ulus-devlet vb. kavramsal çerçevelerin de) temel niteliği modern zamanlarda, modernitenin ürünü olan ve/veya bizzat moderniteyi kuran kimi tarihsel/toplumsal/kültürel gelişmelerin, dönüşümlerin, parametrelerin gölgesinde; hayal edilmiş, tasarlanmış olması yani muhayyelliğidir. Anderson, ulusu tarih-dışı değil tarihsel bir olgu hüviyetinde kavramasıyla literatürde modernist çizginin temsilcilerinden biri olarak konumlandırılır.

Anderson'a göre ulusçuluk kadar ulus-olmaklık (nation-ness) da bir tür kültürel yapaylıktır (cultural artefact). Bu olguları tam olarak kavrayabilmek için onların tarihte nasıl ortaya çıktıkları, süreç içerisinde ne gibi anlamsal dönüşümlere uğradıklarını dikkatle incelemek gerekmektedir. Bu yaklaşımla bahse konu kültürel yapaylıkların bir defa yaratıldıktan sonra nasıl "modüler" bir hüviyete bürünerek çok farklı toplumsal koşullarda ve coğrafyalarda, çeşitli siyasi ve ideolojik gruplaşmaların kavşağında yer alabilecekleri kestirilecektir.⁵ O güne dek ulusçuluk literatüründe yapılan temel hatalardan biri, bu olgunun, faşizm, liberalizm vb. bir ideoloji olarak tasnif edilmesinden kaynaklanmaktadır. Tüm bunlara mukabil, "Öyleyse antropolojik bir edayla ulus için şu tanımı teklif ediyorum" der ve ekler Anderson: "Ulus; –tabiatı gereği hem egemenlik hem sınırlılık esasında tahayyül edilmiş– muhayyel bir siyasi cemaattir."⁶ Bu tanım ortaya konulduktan sonra, *tahayyül*, *sınırlılık*, *egemenlik* ve *cemaat* gibi dört anahtar kavram etrafında açıklamalar sunulur. Şimdi sırasıyla bunlara göz atalım.

⁵ Benedict Anderson, **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, Londra, Verso, 2006, s. 3-4.

⁶ a.e., s. 6.

1) Ulus muhayyeldir zira en ufak ulusların üyeleri dahi cemaatin öteki üyelerinin büyük bir çoğunluğu hakkında herhangi bir âşinâlığa sahip olmayacak, onlara dair herhangi bir malumat edinmeyecek fakat bununla beraber diğer tüm üyelerin yekûnuna dair bir tasavvur onların zihinlerinde özel bir tür tahayyül marifetiyle yer edinecektir.⁷ Bu noktada Seton-Watson'a da bir atıf yapar Anderson ve aşağıdaki pasajda yer alan “kendilerini bir ulustan addetme” tarifini “kendilerini bir ulus olarak hayal etme” şeklinde dönüştürür. Seton-Watson, tam bir bilimsel tanımın geliştirilemeyeceğini itiraf ederek, ulus fikrinin mümkün hâle gelmesinin, bir ulusa mensup kimselerin kendilerini o ulus içerisinde farz etmelerine bağlı olduğunu vurguluyordu.

“Netice itibariyle ulus olmanın bilimsel bir tanımlamasının tasarlanamayacağı sonucuna varmak durumundayım. Nitekim bu olgu vardı ve var olmaya devam etmektedir. Tüm söyleyeceğim şudur ki bir cemaatin büyük bir kısmı kendini bir ulustan addettiğinde veya ulusu vücuda getirmiş saydığı anda gerçekten o ulus var olmaya başlar. Nüfusun tamamının bu şekilde hissediyor ve davranıyor olmasının gerekmediği gibi, bu nüfus içerisinde ne kadarlık bir dilimin böyle hissediyor olmasının icap ettiği gibi dogmatik bir sonuca da varamayız. Ne zaman ki hatırı sayılır bir grup bu inancı paylaşırsa, ulusal bilince mâlik olunur.”⁸

2) Ulus ister istemez *sınırlı* olarak tahayyül edilir. Çünkü nüfusu milyara varan en büyük ulus bile, esnek de olsa hudutlar ile mahdut olmak durumundadır. Hiçbir ulus kendini bütün bir insanlıkla hemhudut olarak hayal etmez. En mesiyantik ulusçular dahi bu görüşten uzaktır.⁹ Böylelikle belirli bir sınır içerisinde mukim olma fikri, sınırların ötesinde başka ulusların, veya başkalarının varlığını da tasavvura imkân sağlayacak ve ulusçu düşüncenin temelini oluşturan “biz” ile “öteki/ler” karşıtlığına bir şekilde zemin oluşturulacaktır.

3) Ulus *egemen* olarak tahayyül edilir. Çünkü bu kavram Aydınlanma ve Devrim'in, tanrısal kaynaklı tüm hanedanlık mülklerinin meşruiyetini tahrip ettiği bir

⁷ a.e., s. 6.

⁸ Hugh Seton-Watson, **Nations and States: An Inquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism**, Londra, Methuen, 1977, s. 5.

⁹ Anderson, **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, s. 7.

çağda ortaya çıkmıştır.¹⁰ Her ne kadar bu çağda belirli bağılıklara karşı bir özgürleşim iddiası sunulsa da bu özgürlük egemen ulus-devlet sayesinde ve onun sancağı altında mümkün hâle gelecektir.

4) Netice olarak ulus bir *cemaat* (community) olarak tahayyül edilir zira her ulustaki eşitsizlik ve sömürüye dayalı yapılanmalara rağmen ulus dikey değil yatay bir biçimde tasarlanır zihinlerde.¹¹ Modern toplumlarda meydana gelmesi kaçınılmaz olan hiyerarşik/dikey tabakalaşmalara karşın, ulusal söylemde bu arıza perdelenir ve tüm yurttaşların aynı ve eşit haklara sahip kimseler olarak, bir *seküler cemaat* bilinci edinmeleri amaçlanır.

Peki, daha önceleri, insanlar diğer insanları zihnen de olsa hiç düşünmüyorlar ve kendi ufak çevreleri dışında hiçbir gruba dair herhangi bir aidiyet temelli tasavvur sahibi değiller miydi? Ne oldu da bir anda büyük insan toplulukları tek bir imge etrafında uluslaştırılabilir bir hâle geldi? Anderson'ın bu sorulara verdiği cevaplara geçmeden evvel, literatürde onun öncülü olarak kabul edilen Karl Deutsch tarafından ortaya atılan bazı görüşlere değinmek, çerçeveyi anlamlı kılmak açısından faydalı olacaktır.

Karl Deutsch, 1953 yılında yayımlanan ve modernist kuramlar içerisinde “ulus inşası ekolü” olarak da tasnif edilen çizginin öncüsü sayılabilecek eserinde, toplumsal iletişim ve etkileşim süreçlerini merkeze alarak kavramsal bir model ortaya koymaya çalışıyordu. Deutsch, bir ulusal topluluğun üzerinde bina edildiği temelin, “üyeler arasındaki karşılıklı ilişkinin yoğunluğuna dayandığı savını öne sürer.”¹² Söz konusu bireylerarası etkileşim ise “şehirleşme, ikincil ve üçüncül sektörlerdeki aktif nüfus, gazete-kitap okuma, üniversite öğrenciliği, göçmenlik ve posta hizmetlerinden yararlanan kişilerin oranları” gibi verilerden hareketle analiz edilebilir. Geleneksel toplum - sanayi toplumu karşıtlığına dayanan bu çözümlemeye

¹⁰ a.e., s. 7.

¹¹ a.e., s. 7.

¹² Christophe Jaffrelot, “Bazı Ulus Teorileri”, **Uluslar ve Milliyetçilikler**, Haz. Jean Leca, Çev. Siren İdemem, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 56.

göre, yukarıda sıralanan etmenler birer toplumsal hareketlilik göstergesi olarak iyi kötü bir etkileşim ve iletişim ağına dâhil olmanın ifadesi niteliğindedir.¹³ Ulusal bütünlük, tasvir edilen iletişim ağı sayesinde mümkün olacaktır. Ona göre dil birliği, karakter birliği, hatıra birliği, tarih birliği gibi koşullara bağlı genelgeçer açıklamalar ulusun neliğini kavrama konusunda her zaman istisnalara açıktır. Bunların herhangi birinin tek başına kurucu bir rolünden bahsedemeyiz. Ancak gerekli olan yeterli bir toplumsal iletişimin tesis edilmesidir. Tezlerini somutlamak adına İsviçre örneğine başvurur Deutsch: İsviçre’de dört farklı dil konuşulmasına rağmen tek bir halk olarak hareket edilmektedir. Herhangi bir İsviçrelinin, farklı dil konuşan bir başka İsviçreliyle anlaşması pekâlâ mümkünken, aynı dili konuştuğu ancak bir başka ulusa mensup biriyle anlaşması o kadar kolay değildir.¹⁴ İsviçre’de Almanca yayın yapan bir derginin editörünün anılarını aktarır Deutsch. Almanca konuşan bu İsviçre vatandaşı [German-Swiss], Almanca konuşan yabancılarla anlaşamadığı hâlde Fransızca konuşan [French-Swiss] İsviçreli arkadaşıyla çok daha rahat konuştuğunu belirtmektedir: “Fransızca konuşan İsviçreli arkadaşımınla ben, aynı mefhumlar için farklı kelimeler kullanıyorduk ancak birbirimizi anlıyorduk. Fakat [Almanca konuşan] Viyanalı biriyle ben, aynı kelimeleri farklı mefhumlar için kullanıyorduk, son kertede birbirimizi anlamıyorduk.”¹⁵ Bireylerin mensup oldukları topluluğun alışkanlıklarını, sembollerini, hayat tarzını, tercihlerini vb. öğrenmesi ve bu yolla etkin bir toplumsal iletişime girmesi aynı dili konuşmalar dahi kolektif bir aidiyet geliştirmelerini sağlayacaktır. Netice olarak bir halka mensup olmak temelde toplumsal iletişimle alakalı bir husustur.¹⁶ “Deutsch’un çizdiği tabloda kitle iletişim araçları önemli bir yere sahiptir. Topluma yeni bakış açıları sunma, bireyleri ortak ideallere inandırma görevi kitle iletişim araçları tarafından yerine getirilmeliydi.”¹⁷ Halk aşamasından, bir sonraki aşama olan ulus aşamasına geçiş bu şekilde sağlanacaktır. Bu noktalardan yola çıkarak Deutsch tarafından belirlenen çerçeveyi eleştirel bir yaklaşımla genişletip aşan ise Anderson olacaktır. “Anderson da

¹³ Jaffrelot, a.y.

¹⁴ Karl Deutsch, **Nationalism and Social Communication - An Inquiry into the Foundations of Nationality**, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/Londra, 1966, s. 97.

¹⁵ a.e.

¹⁶ a.e.

¹⁷ Özkırıklı, a.g.e., s. 62.

uluslaşma sürecini iletişim ağlarının gelişmesi etkenine dayalı bir şemada açıklarken, Deutsch'un aksine, bunun kuramsal görünümüne değil, toplumsal inanç ve bilinç düzeyinde oluşturduğu değişimlere önem verir.”¹⁸ Açtığımız bu parantezi kapatıp tekrar Anderson'ın açıklamalarına dönecek olursak ilerleyen satırlarda kitle iletişiminin ve kapitalist yayıncılık kurumlarının, tekil bireylerin özel bir topluluk (cemaat) içerisinde belirli bir *tahayyül* yöntemiyle anonimleştirilerek ve bu anonimliklerden bir toplam elde edilerek ulusun tasavvur edilmesinde nasıl bir rol üstlendikleri kavranacaktır. Yazar ulusal bilincin ortaya çıkışını dinin gerilemesi, “kutsal” dillerin düşüşü, kapitalist yayın piyasasındaki gelişmeler ve zaman algısındaki dönüşüm gibi belli başlı faktörler esasında ele alır. Ortaçağ'ın sonundan itibaren büyük dinlerin hâkimiyetlerini kaybetmelerinin de başlıca iki sebebi olduğunu vurgular kuramcı. Bunlardan birincisi, insanların ufkunu değiştirecek ve başka hayat tarzlarının da varolabileceğini gösteren coğrafi keşiflerdir.¹⁹ Diğeri ise Latince ve Arapça gibi kutsal metin dillerinin matbaa sonrası süreçte etkilerini kaybetmesi ve ileride “ulusal diller”e evrilecek olan yerel dillerin kapitalist yayın piyasası marifetiyle yükseltilmesidir.²⁰

Aydınlanma sonrası dönemde hanedanlıkların ve dinî cemaatlerin hâkimiyetlerini kaybetmesi ve bunların yerini seküler cemaatler olarak ulusların almasını açıklamak için irdelenmesi gereken en önemli olgu dünyayı algılama biçimindeki bir değişimdir Anderson'a göre; bu da zaman algısındaki farklılaşmadır. Ortaçağ Hıristiyan zihni için geçmiş ve şimdi'nin birbirinden radikal bir şekilde ayrışması söz konusu edilemezdi. Benjamin'in mesiyani zaman olarak adlandırdığı bu çerçevede, geçmiş ile geleceğin anlık bir şimdi içerisinde kavranmasına dayalı bir eşzamanlılık (simultaneity). Bunu Hıristiyan görsel kültürü üzerinden şu şekilde örneklendirir yazar: Hz. Meryem'in bir Toskana tüccarının kızı olarak resmedilmesi Ortaçağ inananlarına hiç de garip gelmiyordu. Modern müzeci ve restorasyon mantığıyla bakılarak Hz. Meryem'in Sami hatları ve birinci yüzyıl kıyafetleriyle tasvir edilmesi gibi bir kaygı söz konusu olmazdı. Bizim bugünkü düzçizgisel ve

¹⁸ Ozan Erözden, **Ulus-Devlet**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1997, s. 15.

¹⁹ Anderson, **Imagined Communities**, s. 16.

²⁰ a.e., s. 18.

homojen zaman kavrayışımızla bakıldığında birinci yüzyılın eşliğinde yaşamış birinin on dördüncü yüzyıl dekoru ve kılık kıyafetiyle resmedilmesi anakronik görülecektir. Fakat o dönemler için geçmiş ve geleceğin herhangi bir ayrışma temelinde kavranmaması bunu olağan kılmaktaydı. İşte moderniteyle birlikte çözülmeye uğrayan, zaman tasavvurundaki bu iç içelikti. Ortaçağın Zaman-Boyunca-Eşzamanlılık tasavvurunun yerini, Benjamin'in "homojen, içi boş zaman" adını verdiği, takvim ve saatle ölçülen yeni bir zaman tasavvuru aldı. Bu dönüşümün, ulusun ortaya çıkışındaki hayati önemini kavrayabilmek için de 18. yüzyılda tebarüz eden iki tahayyül biçimini, gazete ve romanı yapısal bakımdan mercek altına almak gerekecektir.

Gazete ve roman, "ulusun ne çeşit bir muhayyel cemaat olduğunu tasvir/tasavvur etmenin teknik vasıtaları niteliğindedir."²¹ Modern edebiyatın başat türü olarak romanın, kadim türlerden farklılaştığı en önemli noktalardan biri zamansal örgütlenme şekliydi. Eski tür anlatılarda çoğu zaman anonim veya kozmolojiye dayalı olarak karşımıza çıkan zamansal yapılanma, roman türünde tam da Benjamin'in tasvir ettiği anlamda "homojen, içi boş" bir zaman olarak, saat ve takvimle atbaşı giden bir hüviyete bürünür. Anderson'ın dikkatini çeken iki önemli noktadan biri (diğeri ise tanrısal bakış açısidir) budur. Birazdan örneklendirilerek anlatılacak olan bu klişeleşmiş yapı, Anderson'a göre bizatihi "homojen, içi boş bir zaman"da eşzamanlılığı tesis etmek için, daha özgül bir ifadeyle "bu sırada" [meanwhile] tabirini somutlamak için türetilmiş gibidir. Şöyle bir örneklendirme ile görüşlerini izah etmeye çalışır: Bir roman çatısından bir bölümü ele alacak olursak; Adam (A), bu adamın karısı (B) ve metresi (C) ile metresin sevgilisi (D) arasındaki ilişkilerin anlatıldığı ve aşağıdaki gibi şematize edilen bir epizot, bize modern zamanlara kadar pek de tanıdık olmayan bir zamansal örgütlenme ve anlatsal tasavvurun ipuçlarını verir.

²¹ Anderson'ın bu başlık altında derlediğimiz görüşleri için bkz. **Imagined Communities**, s. 22-31.

Zaman-olay-kişiler çizelgesi

Kişiler: A: Bir adam | B: A'nın karısı | C: A'nın metresi | D: C'nin sevgilisi

Zaman	I	II	III
Olaylar	A, B ile münakaşa ediyor.	A, C'ye telefon açıyor.	D barda kafayı buluyor.
	C, D ile ilişkiye giriyor.	B alışveriş yapıyor.	A, B ile evde akşam yemeği yiyor.
		D bilardo oynuyor.	C kâbus görüyor.

Tabloda ortaya çıkan ilişkiler ağının zamansal kurgusu ve inşa edilen anlatı, bilhassa *tanrısal bakış açısının* da yapıyı tamamlamasıyla şöyle bir tasavvurun ortaya çıkmasına olanak sunmuştur:

“Bu sekans süresince A ile D'nin hiç karşılaşmamış olmasına ve hatta eğer C kartları doğru oynadıysa bunların birbirlerinin varlıklarından haberdar bile olmayacaklarını kaydedelim. Şu hâlde A ile D arasındaki bağlantılar esasında nedir? Birbirini tamamlayan iki tasarım: Evvela; Wessex, Lübeck, Los Angeles gibi kimi toplumlara katılmış durumdalar. (...) İkincisi, A ve D, tanrısal bakış açısına sahip [dolayısıyla herşeyi bilen] okurların zihninde konumlanıyor. Sadece okur, tıpkı Tanrı gibi, o anda A'nın C'ye telefon açtığını, B'nin alışveriş yaptığını ve D'nin bilardo oynadığını görüyor; bunların hepsini *aynı anda* izliyor. Bu eylemlerin tamamının, aynı takvimsel ve saate dayalı zamanda, birbirlerinden habersiz kimseler tarafından icra ediliyor olması; yazarın, okurlarının zihninde canlandırdığı bu muhayyel dünyanın yeniliğini ortaya seriyor. ‘Homojen, içi boş’ bir takvimsellikte zamanda ilerleyen bu sosyolojik organizma fikri (...) yekpâre bir cemaat olarak tasavvur edilen ulusun katıksız bir örneğidir [analogue]. Bir Amerikan vatandaşı, 240.000.000 Amerikalı içerisinden ancak bir avuç Amerikalının adını bilebilir; hepsiyle asla tanışmaz. Bu 240.000.000 kişinin herhangi bir zamanda ne yaptıkları hakkında da en ufak bir fikri yoktur. Lakin onların istikrarlı, anonim ve eşzamanlı aktivitelerinden tamamıyla emindir.”²²

Bu karmaşık tasvirin ne anlama geldiğini özetleyelim. Roman türünün ortaya çıkması ve yaygınlık kazanmasıyla zihinlerdeki zaman algısı kökten dönüşüme uğramış, modern insan, yeni bir tür tahayyül imkânı edinmiştir. Kişiyi, belirli bir toprak bütünlüğü içerisinde milyonlarca insanla muhayyel bir duygudaşlık kurma

²² Anderson, a.g.e., s. 25-26.

olanağı sağlayan ve bu yolla “ulusal muhayyile” gibi bir kolektif mefhumun varlığını pratikte mümkün kılan, tanrısal bakış açısına dayalı işte bu yeni tahayyül tarzıdır.

Kurgusal bir türün olarak gazetenin, tarih sahnesinde belirişinden itibaren yol açtığı bilinç dönüşümü de en az romanın yol açtığı dönüşüm kadar önemlidir. Gazeteler de roman gibi kişiler arasında bağlar kurulmasını sağlar. Herhangi bir gazetenin ilk sayfasında birbiriyle alakasız çok sayıda haber yer alır ancak bunların arasında da hayalî bir ilişki bulunmaktadır. Onları bir araya getiren faktör nedir diye sorarsak yine bir zamansallık bahse konu olacaktır: Tek ve en önemli sembol olarak sayfanın tepesinde yer alan *tarih*.²³ “Gazetenin üst köşesindeki tarih bize dünyanın dönmekte, zamanın yavaş yavaş akmakta olduğunu hatırlatır. Milletler de zamanla birlikte devinirler.”²⁴ *The New York Times*’a iki gün boyunca kıtlık haberleriyle konu olan Mali’den daha sonra aylar boyunca hiç bahsedilmese, okurlar bu ülkenin külliyen yok olup gittiğini, kıtlığın tüm halkı kırıp geçirdiğini düşünmez. Gazetenin romana benzerliği, bu *romansı* yönü, Mali’nin bir roman kahramanı gibi oralarda bir yerde olduğunu, hikâyede kendisine sıra geldiğinde tekrar ortaya çıkacağını okura alttan alta telkin eder.²⁵ Gazetenin gündelikliği, basılıp dağıtıldığı gün itibariyle raf ömrünü tamamlamış olması ise bir başka açıdan yeni bir kolektiviteyi inşa edecektir. Bir günlük ömrünün olması, gazeteyi *o anda* tüketilmesi icap eden bir metaya dönüştürür. Dolayısıyla bu eşzamanlı tüketim, *aynı anda* kitleler tarafından aynı metanın tüketilmesi, kolektif ve seküler bir âyinin icrasıdır. Nitekim Hegel, modern zamanlarda sabah dualarının yerlerini gazetelere bıraktığını belirtmişti.²⁶ Tıpkı bir Amerikan vatandaşının diğer 240.000.000 Amerikalıdan sadece çok az sayıda bir kısmını tanıyor olmasına rağmen bunların tamamının kendisi gibi anonim bir hayat sürdüğünü tahayyül etmesi gibi, “bir gazete okuru kendisiyle aynı gazeteyi okuyanlardan belki sadece birkaçını şahsen tanımaktadır, ancak her sabah kendisi gibi on binlerce kişinin aynı gazeteyi okuduğuna dair inancı tamdır.”²⁷ Bu kitlesel

²³ Anderson, *Imagined Communities*, s. 33.

²⁴ Özkırımlı, *Milliyetçilik Kuramları*, s. 180.

²⁵ Anderson, *Imagined Communities*, s. 33.

²⁶ a.e., s. 35.

²⁷ Erözden, *Ulus-Devlet*, s. 16.

âyin, iletişimsel bir süreç sonucu ortaya çıkan yeni bir tahayyül biçimi olarak, modern seküler cemaatlerin inşasına zemin hazırlamış olacaktır.

1500-1550 yılları arası Avrupa için bir ekonomik refah devresiydi. Yayıncılık da bu iktisadi kalkınmadan payına düşeni aldı ve bu dönem itibariyle zengin kapitalistlerin denetimi altındaki bir endüstriye dönüştü. Başlangıçta pazar, Avrupa'nın Latince okur kitlesiydi. Kapitalizmin yerel diller [vernacular] devrimi, Avrupa'da kutsal dilin, Latincenin düşüşünün en önemli sebebiydi. Kutsallığının yanı sıra Latincenin önde gelen vasfı, çok büyük oranda çift dilli kimseler tarafından kullanılıyor ve buna mukabil çok az sayıda insan tarafından ana dili olarak konuşuluyor olmasıdır. Bu sebeple vazgeçilmez değildi. Ne var ki 150 yıllık bir süreç sonunda bu pazarda doygunluğa erişildi. Kapitalist yayıncılar doğal olarak kâr odaklı bir üretim politikası güdüyordu, bu da çağdaş okur kitlesinin geniş kesimlerinin ilgisini çekecek eserlerin basımını icap ettiriyordu. Diğer yandan Avrupa genelinde baş gösteren nakit sıkıntısı yayıncıları yerel dillerde basılmış ucuz ve basit ürünlere yöneltti. Böylesi bir ortamda halk dilleri matbuat dünyasında edindikleri yer itibariyle adım adım iktidara yürüyorlardı. Latince ile rekabetleri sonucu iktidar-dilleri statüsüne erişmeleri çok zaman almayacaktı. Paris'te Fransızca, Londra'daysa erken İngilizcenin iktidar dili mesâbesine yükselmesi, Hıristiyanlığın muhayyel cemaatinin zayıflamasına hız kazandırdı.²⁸ Ulusçuluğun yükselişi ile dinî cemaatler ve Latincenin düşüşü arasında makul bir korelasyon vardır. Latince ve Arapça gibi ulusun sınırlarını aşan, "lingua franca" işlevine sahip bu diller ulusçuluk için tehlikelidir. "Çünkü ulusçuluk ancak bir devlet ya da halkın sınırları içinde var olabilmektedir. Bu nedenle bir devletin sınırlarının dışına taşarak başkaları ile birlikteliğin oluşmasına yarayacak bağlar, ulusçuluk için engel teşkil edecektir."²⁹

Sonuç olarak bu yeni yayın dilleri, ulusal bilincin gelişmesine üç yönden katkı sağladı. Birincisi; belirli toprak parçaları üzerinden yaşayan insanlar arasında iletişimsel bir uzam inşa edildi. Fransızcalar, İngilizceler ve İspanyolcalardan

²⁸ Anderson, **Imagined Communities**, s. 42.

²⁹ Ömer Say, **21. Yüzyılda Ulus, Çokkültürlülük ve Etnisite**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2013, s. 75.

herhangi birini bilenler, artık matbuat aracılığıyla anlaşabiliyordu. Öte taraftan kendi dil haritalarında yer alan yüzbinler hatta milyonlarca insanın ayırdına vardılar. Yayın endüstrisi sayesinde ortaya çıkan bu hareketlilik, bir dip akıntı şeklinde sonraları ulus olarak tahayyül edilecek cemaatlerin çekirdeklerini oluşturdu. İkincisi; kapitalist yayıncılığın yerel dillerin standardize edilmesini sağlaması; üçüncüsü de yine kapitalist yayıncılığın yerel diller içerisinden birtakım lehçelerin öne çıkarılmasına tavassut ederek yeni iktidar dilleri yaratmasıydı.³⁰ Bu iki faktör şu açıdan önemlidir: Ulus-devlet iktidarları, egemenliklerini tahkim etmek bakımından, ulusal bilinç inşa etmek yolunda, her zaman tüm kitleyle iletişim kurmada yararlı bir araç olacak “standart” bir dil amaçlayacaklardır. İsviçre gibi istisnaları bir kenara koyarsak, uluslaşma programlarının büyük çoğunluğunun ortak gündemi de dil birliği olarak karşımıza çıkacaktır.

1.3. Kitle Eğitimi, Yüksek Kültür Çağı ve Ulus

Aksini iddia etse bile modern insan bir krala, ülkeye ya da dine değil, bir kültüre bağlılık göstermektedir. – Gellner

Gellner ilk olarak 1964 yılında yayımlanan kitabında ulusçuluk konusuna müstakil bir bölüm ayırarak meseleye temas eder.³¹ 1980’li yıllarda ortaya atacağı tezlerin nüvesi buradadır ve başta gelen vurgulardan biri şöyle özetlenebilir: Ulusçuluk, doğal ve evrensel değil, olumsaldır (contingency).³² Yani önceden belirlenmiş bir program çerçevesinde ortaya çıkmamıştır ve bazı tarihsel gelişmeler yaşanmasa belki de hiç ortaya çıkmayacaktı. Böylelikle ulusları tarih-dışı doğal yapılanmalar olarak gören ulusçu fikriyatla arasına kalın bir çizgi çekiyordu. İlk çalışmasında diğer yandan Markistlerin “yanlış adres kuramı”nı eleştirir.³³ Eleştirilerden nasibini alan bir diğer isimse, ulusçuluk fikrini felsefi akımlar ve

³⁰ Anderson, **Imagined Communities**, s. 44.

³¹ Bkz. Ernest Gellner, **Thought and Change**, The University of Chicago Press, 1965, “Nationalism” bölümü: s. 147-148.

³² Ernest Gellner, **Thought and Change**, The University of Chicago Press, 1965, s. 150-153.

³³ Marksistlere yöneltilen eleştiriler için ayrıca bkz. Gellner, **Thought and Change**, s. 147 vd.

düşünce sistemleriyle ve Kant'tan hareketle Aydınlanma'yı merkeze alarak açıklayan Kedourie olacaktır.³⁴ Gellner'in son olarak kabul edilemez bulduğu yorum ise ulusçuluğu, kan ve toprağın atavistik güçlerinin yeniden tebarüz etmesi olarak tasavvur eden "karanlık tanrılar kuramı"dır.³⁵ Peki, ulus adı verilen bu karmaşık yapıyı ortaya çıkaran süreç nasıl işlemiştir ve ne gibi gereklilikler üzerinde temellenmiştir?

Gellner, ulusların ve ulusçuluk düşüncelerinin biçimlenme süreçlerini açıklamak için önerdiği kuramsal modelde geleneksel toplumlardan sanayi toplumlarına *geçiş* sürecini merkeze alır. Etnik özellikler ve modernleşmeye dayalı olarak etnik gruplar arasında tezahür eden çatışmaları öncelikle hesaba katar. Şöyle ki kırsal kesimde yaşayan geleneksel toplulukların kendi kendilerine yeten hayat tarzlarının, birbirleriyle etkileşime girmelerini pek gerektirmemesi nedeniyle bu cemaatler arasında güçlü bir kültürel farklılaşma gözlenmekteydi. Kültürel homojenleşmenin esas olduğu uluslaşma fikrine son derece ters olan bu durum, ulusçu örgütlenmenin önünde bir engel teşkil etmekteydi.³⁶ Oysa sanayi çağı homojenleşmiş bir toplumu önceliyordu. Anonimleşen bireylerden müteşekkil homojen toplumlar ancak ve ancak sanayiye dayalı hayat tarzını sürdürülebilir kılacaktı.

Gellner ulusların ortaya çıkışını insanlık tarihini üç aşamada sınıflandırarak açıklamaya başlar: Avcı-toplayıcı dönem, tarım çağı ve modern sanayi devri. Avcı-toplayıcı dönemdeki insan grupları herhangi bir siyasi otoriteye bağlı olmadığından uluslar yahut ulusçuluk ortaya çıkamazdı. Çoğunlukla merkezî yapılanmalara sahip tarım toplumlarında da güç dağılımı ve kültür toplumsal konuma göre belirleniyordu. Aristokratlar, askerler, bürokratlar ve din adamlarından oluşan elitler, kültürü kendilerini diğer sınıflardan ayırt etmek için kullanmaktaydı. Diğer yanda da köylerde yaşayan çiftçiler nüfusun büyük bölümünü teşkil etmekteydi ve içe dönük

³⁴ Kedourie'ye yöneltilen eleştiriler için bkz. Gellner, **Thought and Change** s. 151-152 ve ayrıca krş. Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, s. 220 vd.

³⁵ Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, s. 223.

³⁶ Christophe Jaffrelot, "Bazı Ulus Teorileri", **Uluslar ve Milliyetçilikler**, Haz. Jean Leca, Çev. Siren İdemen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 57.

bir hayat tarzına sahiplerdi. Dolayısıyla yakın çevreyle kurdukları bağlar siyasi değil ekonomik sâiklerce biçimleniyordu.³⁷ Bu nedenle ne siyaset ne de kültür temelli bir kimlikten bahsetmek imkânsızdı. Toplumsal yapı, kültür ve siyaset birbirlerinden ayrı örgütleniyordu. Bu nedenle ulus fikrinin kökenleri bu dönemde aranamaz. Asıl tahlil edilmesi gereken devre sanayi öncesi tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş ve sonrasıdır. Gellner sanayileşme sürecinin rolünü açıklamak için antropolojiden hareketle *yapı* ve *kültür* arasındaki farklılaşmayı izah ederek yola koyuluyor:

“Yapı, insanların oynadığı farklı rollere ve bu roller arasındaki ilişkiye atıf yapar. Gellner kültür için eşdeğer bir tanım yapamıyor ama insanların kendilerini başkalarına nasıl sundukları (elbise, dans ve tören) ile ortaya koydukları rolleri karşılaştırıyor. Sanayi öncesi yüz yüze toplumlarda insanların yapılar aracılığıyla tanımlandığını ileri sürüyor. Herkes diğer herkesin rollerini, dolayısıyla da toplumsal konumlarını bilir. Yapı kimliği sağlar, kültür ise sadece yapıyı güçlendirir.”³⁸

Devasa boyuttaki tarım toplumlarında ulusların ve ulusçuluğun işte bu nedenlerle gelişmesi mümkün değildi çünkü hâkim kimliklerin varlığına rağmen ulusların ve ulusçuluğun ortaya çıkışını engelleyen bölünmeler vardı. Siyasi otorite ile kültür arasında bir örtüşme mevcut değildi. Büyük imparatorlukların yanı sıra şehir devletleri ve ufak çaplı prenslikler vb. şekillerde çeşitlenen farklı siyasi otorite biçimleri görülürdü. Ancak devlet/siyasi iktidar, hiçbir zaman farklı toplulukların hayat tarzlarına nüfuz etme gibi bir kaygıya sahip değildi. Bu bağlamda Gellner bir mukayeseye Osmanlı İmparatorluğu’nun kendi millet sistemi içerisinde çok sayıda topluluğa gösterdiği hoşgörünün bugün modern bir devlet yapılanmasıyla (mesela Kıbrıs’ta görüldüğü gibi) mümkün olamadığını irdeler.³⁹ Sanayi toplumuyla tarım toplumu “arasındaki açık farklılık, sanayi toplumunun daha hareketli, tarım toplumununsa daha istikrarlı oluşudur.”⁴⁰ Sanayileşmeyle birlikte insan topluluklarının kendi kendine yetmesini sağlayan istikrar ve içe dönük yapılanma

³⁷ Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları**, s. 160.

³⁸ John Breuilly, “Sunuş”, Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk** içinde, s. 29.

³⁹ Breuilly, a.y., s. 29 – 30.

⁴⁰ Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, s. 101.

dağılmaya başlamış, toplumsal hareketlilikte müthiş bir artış görülmüş, durağan toplulukların yerini akışkan topluluklar almıştır.

Klasik lonca sisteminin çözülmesi ve yeni tür üretim sistemleri toplumsal rollerde hızlı değişimler ortaya çıkardı. Herşeyden öte yepyeni bir *toplumsal iş bölümü*'ne gidildi. Meslekî dağılımlar ve yapılanmalar yeni baştan düzenlenmekteydi. Tarım toplumundaki sabitlik (ulemânın ömür boyu ulemâ, askerinin asker, çiftçinin çiftçi olarak devam etmesi) artık mümkün değildir. “Mesleki değişim ve hareketlilik, insanların, bir ömür boyu devam edecek ve bir kimlik sağlayacak (...) tek bir meslek ve konum için hazırlanmasını değil, sanayi toplumunda roller arasında hareket edebilecek becerilerle donanmasını gerektirir.”⁴¹ İnsanlar meslekler ve konumlar arasında salınmaya, oradan oraya savrulmaya, göç etmeye, iş değiştirmeye vs. herşeye hazırlıklı olmalıydı.

Modern şehirde, farklı kökenlere ve iletişim kültürüne sahip topluluklar, ortak bir iletişim ağına dâhil olarak kendilerini ifade etmelidir. Böyle bir ortamda artık eski *yapılar* değil, kültür kimliği şekillendirmeye başlar. Tarım toplumunda, kimliği kuran *yapıyı* pekiştirmekten öte bir işlevi olmayan kültür, artık bizatihi kimliğin kurucusu hâline geliyordu. Ancak bu rastgele bir kültür olamaz ve rastgele kimlikler kurulamazdı. Sanayileşmenin bir araya getirdiği insan teklerinin uygun bir ortamda sosyalleşebilmesi için, dilsel ve kültürel farklılıkların törpülenmesi, kolektif bir bilinç icat edilmesi gerekiyordu. Eugen Weber'in meşhur ifadesine başvurarak söylersek “Köylülerin Fransızlara dönüşmesini sağlamak” işi olarak ulusal kültürün inşası, kitlesel eğitimi gerekli kılacaktır.

Tarım toplumunda nüfusun büyük bir bölümü, rutin işlerini sürdürürken bir yandan da topluluklarındaki gençlere o işleri öğreterek, onlara tecrübelerini gündelik hayat içerisinde aktararak yaşamlarını sürdüren birimler hâlinde yaşıyordu. Nüfusun küçük bir kısmı da (hekimler, kâtipler, ulemâ vb.) uzmanlaşmış bir eğitim sürecinden geçiyordu. Sanayi toplumunda ise çalışmak, kol gücü kullanmak anlamına

⁴¹ Breuilly, a.y., s. 31.

gelmiyordu. “Çalışmak temelde artık şeylerin değil anlamların üstesinden gelmek demektir. Genelde diğer insanlarla iletişim kurmayı ya da bir makinenin denetim mekanizmasını beceriyle idare etmeyi gerektirir.”⁴² der ve şu açıklamayla devam eder yazar: “Çoğu iş, gerçekten ‘insanlarla’ çalışmayı gerektirmiyorsa da iyi kavranması gereken ve herkesin *anlayabileceği* bir tür standart dil aracılığıyla açıklanan çeşitli düğme, şalter ve vinçlerin denetimini içerir.”⁴³ Gellner’a göre bu gelişmeler yekûnu şu anlama gelmektedir ki insanlık tarihinde hiç olmadığı kadar kesinlikli bir iletişim bu kadar yaygın bir düzeyde kullanılmaya başlıyordu. Tarım toplumlarında yahut eski tip kabilelerde *bağlam* yani ses tonu, mimikler, ortam vs. iletişim açısından herşey demektir. İletişim kesin tanımlara bağlı bir zeminde sağlanmıyordu. Aksine kapalı bir toplulukta birebir ilişkilerde açıklık ukalalık addediliyordu. Modern toplumun iletişimi ise söz konusu bu *bağlamdan* bağımsızlaşmayı gerektirir. Ortak ve açık anlama dayanmalıdır. Özetle;

“Yüksek teknoloji ve sürekli büyüme beklentisi temelinde, bir yanda birbirine yabancı insanlar arasında standart bir konuşma dili ve gerektiğinde de yazı dili aracılığıyla aktarılan ortak ve açık anlamlara dayalı kesin ifadelerle sürekli kullanılan bir iletişim biçimini, diğer yanda da hareketli bir iş bölümünü gerektiren bir toplum oluşmuştur. (...) Uygun iş bulabilmeleri ve manevi yurttaşlık haklarının tamamını etkin bir biçimde kullanabilmeleri için bu toplumun üyelerinde aranan okur-yazarlık ve teknik beceri ve standartlaşmış bir ortamda geçerli kavramlara hâkimiyet düzeyi o kadar yüksektir ki bunu kendi yağında kavruyan yerel birimler gerçekten *sağlayamaz*.”⁴⁴ [vurgu yazara ait]

Yukarıda tasvir edilen tablodan da anlaşılacağı üzere birbirini tamamlayan nedenlerden dolayı her birey, tarım toplumundaki gibi ait olduğu yerel grup tarafından değil, uzmanlarca eğitilmelidir. Bu da ancak modern *ulusal eğitimle* mümkün olacaktır. Gittikçe somutlaşan bu ihtiyaç ise katı bir hiyerarşik düzeni beraberinde ortaya çıkarır: “Yüksek lisans okullarının kılavuzluğunda yetişmiş öğretim üyelerince üniversitelerde eğitilmiş lise öğretmenlerinin eğittiği ilkökul öğretmenlerinin yer aldığı bir piramit...”⁴⁵

⁴² Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, s. 109.

⁴³ a.e., 110.

⁴⁴ a.e., s. 111.

⁴⁵ a.e., s. 111.

Max Weber, devleti meşru şiddet tekeline elinde bulunduran kurum olarak tanımlıyordu. Gellner ise bu tanıma atıfla geleneksel toplumlardaki düzensiz ve tikel eğitim kurumlarından farklı olarak modern kitlesel eğitim kurumlarının sanayi toplumlarında nasıl bir işleve ve misyona sahip olduğunu şu çarpıcı ifadelerle anlatır: “Modern toplumsal düzenin temelinde cellat değil, profesör vardır. Devlet gücünün başlıca aracı ve sembolü giyotin değil (...) devlet doktorasıdır.”⁴⁶ Bundan böyle meşru eğitim tekeline zaptetmek, meşru şiddet tekeline sahip olmaktan daha ehemmiyetli ve belirleyicidir. “Bu olgu anlaşıldığında ulusçuluğun (...) köklerinin insan doğasında değil, artık yaygınlaşmış durumdaki belli bir toplumsal düzende yattığı kavranabilecektir.”⁴⁷

Gellner için eğitim altyapısı yönetim örgütlerinin en büyüğü olan devletten başkasının karşılayamayacağı kadar büyüktür. Bu yükün altından ancak devlet kalkabileceği gibi, böylesine hayati ve ciddi bir işlevi olan eğitim aygıtının denetimi de ancak devlet tarafından sağlanabilecek düzeydedir. Devletten başka hiçbir oluşum/örgütlenme bu derece büyük bir ağı ne organize edebilir ne de asgari müşterekler bağlamında denetleyip standartlara oturtabilir.⁴⁸ Sanayi toplumunun insanı artık yerel birimlerin, eski tip eğitim ağlarının değil ancak modern okulun sağladığı kültürle gerekli donanımlara sahip olabilecektir. Bu kültür, kendisi homojen olmakla birlikte, eğitim aygıtı marifetiyle aşılandığı kitleleri de homojenleştirmeliydi ve ulusçuluk çağına geçiş süreci böylece ortaya çıkacaktı.

“Kültür, artık, aynı zamanda daha sert ve zorlayıcı kısıtlamalarla varlığını sürdüren bir toplumsal düzeni sadece süsleyen, onaylayan ve ona meşruiyet sağlayan bir araç değildir; kültür şimdi ihtiyaç duyulan ve paylaşılan bir ortam, yaşam için gerekli kan ya da belki de toplumun üyelerinin sadece onunla soluk alabildiği, hayatını idame ettirebildiği ve üretimi gerçekleştirdiği ortak bir atmosferdir. Herhangi bir toplum için kültür, *herkesin* nefes alabildiği, konuşabildiği ve üretebildiği bir ortam olduğuna göre bu, herkes için *aynı* kültür olmalıdır. Dahası, bu, artık büyük ya da yüksek bir kültür (okur-yazar, sürekli eğitim) olmalıdır; artık farklılaşmış, yerel

⁴⁶ a.e., s. 112.

⁴⁷ a.e., s. 112.

⁴⁸ a.e., s. 115.

bağlantılı, okur-yazar olmayan küçük bir kültür ya da gelenek olamaz.”⁴⁹ [vurgular yazara ait]

Gellner’in kuramında temel iddia şudur: “Ulusçuluk, ulusların bir ürünü değildir, tam tersine ulusları meydana çıkaran ulusçuluğun kendisidir.”⁵⁰ İlk başta şaşırtıcı ve tenakuz içeriyor gibi görünür bu tez; ulus mefhumunun kendisi ortaya çıkmadan nasıl olur da bu mefhumdan türetilmiş bir başka mefhum o mefhumun kendisini yaratır? İşte nirengi noktası da buradadır; ulusun gizemi, *icat edilmiş, yaratılmış* olmaklığında saklıdır. Peki yoktan mı var edilmiştir? Bu noktada tarihsel mirasın hakkı teslim edilir. Uluslaşma programı, geçmişten tevarüs edilen “çok sayıdaki kültürün içinden bir seçim yapıyor ve onları çoğunlukla tamamen dönüştürüyor olsa bile bu kültürel zenginlikten yararlanılır.”⁵¹ Ulusçuluk, ölü dilleri canlandırabilir, gelenekler icat edebilir, oldukça hayalî, kadim varsayılan bazı saf özellikleri bugüne taşımaya teşebbüs edebilir... Fakat bunların hepsi Gellner’in tabiriyle birer *yama* olarak kalacaktır. “Ulusçuluğun kullandığı kültürel parçalar ve yamalar çoğu kez gelişigüzel yaratılmış tarihsel icatlardır.”⁵²

Nitekim tarihsel miras, ilk önce bir *ayıklama* ameliyesine tâbi tutulur. Çok sayıda kültürler içerisinde sadece bir tanesi seçilir fakat seçilen kültür de olduğu gibi kabul edilmez; ulusçuluğun dayattığı şartlar muvâcehesince difüzyona uğratılır. Daha önemlisi ayıklanmış olan kültürlerden gelenler de bu seçilmiş kültüre tâbi olmaya zorlanır. “Ulusçuluk, altkültürlerin, daha önceleri halkın çoğunluğunun ve bazı durumlarda da tümünün hayatına hâkim olduğu bir toplumda bir yüksek kültürün genel olarak dayatılmasıdır.”⁵³ Okullarda aşılana, akademisyenlerce denetlenen, bürokratik ve teknolojik iletişim gereksinimlerine göre inceden inceye dizayn edilmiş bir dilin toplum geneline yayılmasıdır söz konusu olan. Uluslaşma dediğimiz şey de böylesine bir “yüksek” ve “ortak” kültürün bir arada tuttuğu,

⁴⁹ Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, s. 116.

⁵⁰ a.e., s. 138.

⁵¹ a.e.

⁵² a.e.

⁵³ a.e., s. 139-140.

atomize edilmiş, anonimleştirilmiş bireylerden müteşekkil bir toplum kurma tasarısıdır.⁵⁴

Tabii tüm bunların hiçbirini devletten bağımsız olarak düşünmek mümkün değildir hatta asli rol devlete aittir. Bu noktada Gellner'ın ulusçuluk tanımı devleti incelemektedir: “Ulusçuluk, öncelikle siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir. [U]lusçuluk, etnik sınırların siyasal sınırların ötesine taşmamasını ve özellikle (...) bir devletin içindeki etnik sınırların iktidar sahipleriyle yönetilenleri birbirinden ayırmamasını öngören bir siyasal meşruiyet kuramıdır.”⁵⁵ Hâl böyle olunca ulusçuluk meselesi devletsiz cemaatlerde ortaya çıkmaz. Ortada bir devlet yoksa, -tanımda belirtildiği veçheyle- siyasal birim ile yani devletle ulusun sınırlarının çakışıp çakışmaması diye bir problem de söz konusu edilemez. Devlet olmadığı takdirde ayrıca yöneticiler de olmayacaktır. Yöneticiler olmayınca yönetilenlerle yöneticilerin aynı ulustan olup olmadığı da sorgulanamayacaktır.⁵⁶ Evet, ulus-devletin temel özelliklerinden biri de yönetilenler ve yöneticilerin aynı ulustan olması veya bu şekilde olduğu farz edilmesiydi. Ulus çağının öncesinde kimi hanedanlıkların yönettikleri toprak parçası üzerinde yaşayan topluluklardan farklı etnik kökenden olması doğal karşılanan bir durumdu. Ulus-devlet çağında ise böyle bir olguyu hayal etmek dahi imkânsızdır.

1.4. Toplumsal Mühendislik, Gelenek İcatları ve Ulus

Eric Hobsbawm ulusçuluk literatüründe iki eseriyle ön plana çıkar: *Nations and Nationalism* ile *The Invention of Tradition*. Her iki eserin ortak özelliği daha ziyade birer sosyal tarih çalışmaları olmalarıdır. Buraya dek temas ettiğimiz ve bundan sonra edeceğimiz kimi teorisyenler gibi ulusçuluğun yapısal analizine girilerek bu fikri her yönüyle açıklamaya mahir bir model/şema ortaya koyma iddiasına sahip değildir. Dolayısıyla, Özkırımlı'nın da belirttiği gibi Hobsbawm'ın

⁵⁴ a.e., s. 140.

⁵⁵ a.e., s. 71.

⁵⁶ a.e., s. 74-75.

görüşleri daha çok bir “bakış açısı”⁵⁷ niteliğindedir. Ancak bu, onun çalışmalarının kuramsal yönden diğerlerine nazaran daha az kıymetli olduğu anlamına da gelmez. Bu alandaki şöhretini büyük ölçüde borçlu olduğu *The Invention of Tradition*’da ortaya koyduğu tahliller, uluslaşma programlarının ne tür kolektif aygıtlar ve tasarım mekanizmaları yoluyla yürütüldüğünü kavramak açısından ufuk açıcıdır. Gerek tarihsel gerek sosyolojik perspektiften çok zaman ihmal edilen kimi olgulara (kutlamalar, festivaller, kulüpler vb.) dikkati çekmesi ulusçu fikriyatın tahkim edilmesine olanak sağlayan törensel pratiklerin gerçek anlamlarını düşünmeye sevk etmiştir araştırmacıları. Hobsbawm önemli ölçüde Gellner’in ortaya koyduğu ulus tanımına ve kuramsal çerçeveye sadık kalır. Ulusçuluğu, “siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilke” olarak kabul ettiğinin altını çizer.⁵⁸ Tarihçi, ulusların ve ulusçuluğun kökenleri konusunda da Gellner ve diğer modernistlerle aynı kampta yer alır, primordiyalistlere karşı bir duruş sergiler:

“Ben de birçok ciddi araştırmacı gibi ‘ulus’u ne başlangıçtan beri var olan ne de değişmez bir toplumsal teşekkül olarak görüyorum. Bu olgu münhasıran, muayyen ve tarihsel olarak yakın bir döneme aittir. Ulus toprağa dayalı [territorial] modern bir devletle, ulus-devletle alakalıdır...”⁵⁹

Hobsbawm bugün artık iyice yerleşik bir hâl almış resmî ya da yarı-resmî törensel pratikler ile kamusal sembollerin, ulusal söylem aksini iddia etse de yakın bir zamanda icat edilen yapaylıklar olduğunu öne sürer. Mesela “Dünyada en eski – ve çok geride kalmış bir maziyle bağlantılı izlenimi veren”⁶⁰ gelenek, Britanya monarşisinin debdebeli merasimleridir. Ne var ki bu törenlerin başlangıç tarihi 19. asrın ikinci yarısına denk düşmektedir. Köklü görünen veya öyle görünmesi istenen geleneklerin ortaya çıkışları çoğunlukla yakın geçmişe tekabül etmektedir. Özellikle Batılı ülkelerdeki geleneklerin büyük bir çoğunluğu 1870-1914 yılları arasında

⁵⁷ Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları**, s. 142.

⁵⁸ Eric Hobsbawm, **Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality**, Cambridge University Press, 2000, s. 9.

⁵⁹ a.e.

⁶⁰ Eric Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 1.

tasarlanmıştır.⁶¹ İcat edilmiş gelenekler ne işe yarar ve neden icat edildiler? Ortak özellikleri nelerdir? Neden en çok bu yıllar arasında -yazarın ifadesiyle söyleyecek olursak- “seri üretim” gelenekler ortaya çıkmıştır? Özkırımlı’nın özetle ifade ettiği gibi dünya tarihi bu aralık geniş ölçekli toplumsal/siyasi dalgalanmalara sahne olmuş, bilhassa Avrupa ve Amerika’da çok sayıda yeni ulus *yaratılmıştır*. Kitlesele demokrasi marifetiyle geniş halk kitlelerinin siyasi alana dâhil edilmesi ise yerleşik düzenden çıkar sağlayıcıları bir anlamda tehdit ediyordu. Bu tehditle baş etmenin, hızlı toplumsal dönüşümü kontrol altına alabilmenin en kestirme yolunun da büyük halk topluluklarının enerjilerini kamusal törenler ve ritüellere kanalize etmek olacağı düşünülmüştü. Nitekim Hobsbawm için halkı denetim altında tutmanın ve sistemle barışık yurttaşlar yaratmanın üç yolu vardı: 1) Festivaller, spor organizasyonları, sendikalar vb. yeni kurumlar oluşturmak, 2) devletin kontrolünde kitlesele eğitim sistemi veya kraliyet merasimleri ile yeni statü edinme ve toplumsallaşma yöntemleri kurgulamak, 3) cemaatin bütünlüğü esasına dayalı topluluklar, yani ulus yaratmak. Bilhassa üçüncüsü önemliydi çünkü ulusçu söylemler bu tip geleneklere dayanılarak inşa ediliyordu. Son kertede ulusçuluğun kendisi de icat edilmiş bir gelenektir.⁶² “Modern dünyanın sürekli değişimi ve yenilenmesi ile bu dünyada toplumsal hayatın en azından bazı kısımlarını değişmez ve sabit bir yapıya oturtma girişimleri arasındaki karşıtlık”⁶³ gelenek icadının zihniyet köklerinin aranması gereken gerilimli noktadır. Tabii hemen şunu da eklemek gerekir ki icat edilmiş gelenekler kamusal merasimlerden ibaret kalmayacaktır. Mimariden folklorla çok geniş bir spektrumda kurgulanacak ulusal sembolizmler bu tasarıya dâhildir.

Diğer yandan Hobsbawm; *geleneksel* olarak vasıflandırılan toplumlardaki *görenek* (custom) gibi eski tip uygulamalar ile modern toplumlarda da çokça üretildiği görülen temayülü (convention) ayrı ayrı kategoriler altında değerlendirmek gerektiğini vurgulayarak titiz bir ayırım yapar. Sözelimi görenek, yargıçların yaptığı işin kendisi iken; peruk, cübbe ve diğer takım-taklavat vs. ile yargıçların yaptıkları

⁶¹ Eric Hobsbawm, “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 351.

⁶² Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları**, s. 143-144.

⁶³ Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, s. 3.

işi kuşatan ritüelleşmiş pratiklerin toplamı bir icat edilmiş gelenektir. Nitekim bir vakit sıradan insanlar da peruk takmaktaydı lakin yargıçların perukları, sıradan insanların peruk takmayı bırakmalarından sonra günümüzdeki anlamını kazanmıştır.⁶⁴ Bu malzeme artık gündelikliğini yitirdikten sonra belirli bir kamusal sembolizm aracına dönüştürülmüş ve bir gelenek unsuruna tahvil edilip yeniden icat edilmiş olacaktır. Teamüllerse ideolojik içerikli olmayıp daha ziyade teknik uzlaşımlardır.⁶⁵ Bu geçmiş olgulardan farklı olarak modernizasyon süreçlerinde karşımıza çıkacak ve uluslaş(tır)ma stratejilerinin en kullanışlı aygıtlarına dönüşecek olan gelenekleri Hobsbawm genel olarak şöyle tasvir eder:

“İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde *tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşulamaya çalışan* bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında, mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler.”⁶⁶ [vurgular bize ait]

19. asırda Britanya Parlamentosu'nun inşasında Gotik mimari üslubunun seçilmesi bu bağlamda bilinçli bir tercihtir. İkinci Dünya Savaşı sonunda parlamento sarayı tekrar inşa edilirken yine aynı plan üzere devam edilmiştir. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi yeni geleneklerin kendilerini karanlık devirlere dek uzanan bir uzak geçmişe eklemlenmesi de gerekmez.⁶⁷ Mühim olan nokta *seçilmiş* bir geçmişle bağ kurulmuş olmasıdır. Hangi mirasla irtibat kurulmak isteniyorsa tarihsel süreklilik oraya atfedilerek kurgu ortaya konulur: “İcat edilmiş geleneklerin özgüllüğü bu *sürekliliğin büyük ölçüde yapay ve uydurma* olmasında yatar. Kısacası, yeni durumlara uyarlanmış, eski durumları akla getiren formlara bürünmüş, (...) kendi geçmişlerini oluşturarak bugünde karşılığını bulan geleneklerdir bunlar.”⁶⁸ [vurgu bize ait]

⁶⁴ Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, s. 4-5.

⁶⁵ a.y.

⁶⁶ a.y., s. 2.

⁶⁷ a.y.

⁶⁸ a.y., s. 3.

İcat edilmiş geleneklerin hemen hepsi, cemaat bütünlüğünün tesis ve tahkim edilmesi için bir meşruiyet kaynağı olarak tarihe yönelir. En devrimci, ilerici, *yenilikçi* hareketler dahi kendilerini bir “halk geçmişi”ne bağlama gayretindedir; Fransa’da kral karşıtlarının “Nos ancêtres les Gaulois : Atalarımız Galliler” sloganlarında görüldüğü gibi...⁶⁹ Bu noktada tarih, profesyoneller eliyle üretilip kitlelerin kullanımına sunulan bilgi paketlerine dönüşür. “Ulusun, devletin ya da hareketin ideolojisi veya bilgi sermayesinin parçası hâline gelen tarih, aslında halkın hafızasında saklananlardan değil; işi bunu yapmak olanlarca seçilen, yazılan, resmedilen, popülerleştirilen ve kurumsallaştırılan bilgi paketlerinden oluşur.”⁷⁰

1870-1914 arasında “seri üretim” şeklinde tebarüz eden geleneklerden somut tecrübeler (Fransa ve Amerika) değinerek konuyu açıklığa kavuşturmaya çalışalım. Fransa tecrübesinde başlıca üç yenilik dikkat çekiyordu.⁷¹ Birincisi; Kilise’nin seküler denginin geliştirilmiş olmasıdır. Bu amaçla inşa edilen kurum, cumhuriyetçi ve devrimci ilkelerle soğurulmuş ilköğretimdi. Yeni cumhuriyetin öğretmenleri, papazların rakipleriydi. (Cumhuriyet dönemi edebiyatındaki veya köy romanlarındaki imam-öğretmen karşıtlığı burada hatırlanabilir.) İkincisi; halka açık törenlerin icadıdır ve Bastille Günü bunun en temel örneğidir. 1880’de icat edilen Bastille Günü, resmî/gayr-ı resmî festival, gösteri, eğlence ve merasimleri; yediden yetmişe herkesin yerini alabileceği şekilde “Fransa’nın 1789’un ulusu olarak ilan edilmesinin yıldönümünde birleştiriyordu.”⁷² Sadullah Paşa’nın bir tanesine katılarak *1878 Paris Ekspozisyonu*’nda uzun anlattığı dünya sergileriye Bastille Günü’ne nazaran daha az kalıcı olmasına rağmen, bir dönem için ulus-devletin küresel emperyalizmine meşruiyet sağlayan bir işlev de yüklenmişti. Bugün Fransa’nın simgesi hâline gelen Eyfel Kulesi de Fransız İhtilali’nin 100. yılına tekabül eden 1889 Paris Sergisi için inşa edilmişti. Üçüncü özellikse bu dönemdeki kamusal

⁶⁹ a.y., s. 16.

⁷⁰ a.y.

⁷¹ Fransa hakkında derlediğimiz bu görüşleri için bkz. Hobsbawm, “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, **Geleneğin İcadı**, s. 314-315.

⁷² Hobsbawm, “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, **Geleneğin İcadı**, s. 315.

anıtların seri üretimiydi. “Bu anıtlar Cumhuriyet’in kökenlerinin izini (...) sürüyordu ve seçmenlerle ulus arasındaki gözle görünür bağı temsil etmekteydi.”⁷³

Amerika tecrübesi ise Fransa’dan oldukça farklılık arz eder.⁷⁴ Güney eyaletlerinin ayrılması konusu halledildikten sonra ABD’nin uluslaşma sürecinde en önemli meselesi, doğuştan Amerikalı olmayan ve göç yoluyla buraya intikal etmiş son derece heterojen bir kitlenin nasıl asimile edilerek Amerikanların yaratılacağıydı.

“ABD’nin bu dönemde icat edilmiş gelenekleri, öncelikle bu amaç akılda tutularak tasarlanmıştı. Bir taraftan göçmenler ulusun tarihini yâd eden ritüelleri kabullenmeye teşvik edildiler –örneğin Devrim ve kurucu babaları (4 Temmuz) ve Protestan Anglo-Sakson geleneği (Şükran Günü). (...) Diğer taraftan, eğitim sistemi, 1880’lerden itibaren yaygınlaşan Amerikan bayrağına saygı duruşu gibi, okullarda gündelik ritüel haline gelen araçlarla siyasal toplumsallaşmayı sağlayıcı bir makineye dönüştürülmüştü.”⁷⁵

Hobsbawm’a göre uluslaştırma süreçlerinin başat aygıtları olan bu gelenekler kimi zaman neredeyse yoktan var edilirken kimi zaman da var olan pratiklerin/malzemelerin dönüştürülmesi suretiyle icatlar gerçekleştirilir. Asıl ilginç olanı da ikincisidir: Eski malzemeler yeni amaçlar uyarınca kurgulanan modern geleneklerin ihdasında kullanılabilen veya yeni gelenekler eskilere yamanarak tasarlanabilmektedir. Her toplum bu tarz malzemeler açısından büyük bir stoğa sahiptir. İhtiyaç hâlinde ambarlardan çekilip çıkarılan malzemeler/pratikler yeniden dizayn edilerek ulusal sembolizmin hizmetine sunulur. Örneğin İsviçre’de yerleşik pratikler (halk şarkıları, fiziksel güce dayalı müsabakalar vb.) yeni ulusçu perspektife dayalı olarak güncellenmiş, kurumsallaştırılmış ve en önemlisi ritüelleştirilmiştir. Öğrencilere okutulmak üzere, halk şarkıları üslubunda ancak dinî ilahilerin ritüel öğelerini de barındıran, yurtsever-ilerici görüşleri ve ulusçu duyguları empoze etme odaklı tasarlanmış eserlerden müteşekkil repertuarlar kurgulanmıştır.⁷⁶ Folklor, halk

⁷³ a.y., s. 316.

⁷⁴ ABD hakkında derlediğimiz bu görüşleri için bkz. Hobsbawm, “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, **Geleneğin İcadı**, s. 324-325.

⁷⁵ a.y.

⁷⁶ Hobsbawm, “Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, s. 8.

şarkıları, dinî-kültürel kaynaklar ve spor bu açılardan birer hazine niteliğinde olabilecektir.

Toparlayacak olursak; icat edilmiş gelenekler tarihsel bir yenilik olan ulus (dolayısıyla ulusçuluk, ulus-devlet, ulusal sembolizm vb.) ile doğrudan alakalıdır ve toplumsal mühendislikteki uygulamalara dayanmaktadır. Ulusu meydana getiren bireyler ile ulusu temsil veya sembolize eden fenomenler yahut kurumlar arasında özdeşleşme sağlamak ve yönetici elitlerin kolektif üstünlük duygusunu beslemek onlara yüklenen asli misyondur. Kendilerine göre bir geçmiş tasarımı oluşturulur. En önemli araçsal rol burada tarihe verilir çünkü telkin edilmek istenen bir tarihsel süreklilik duygusudur. Zira uluslar ve onların tüm kültürel/ideolojik/siyasi bagajları tamamıyla modern teşekküller olmalarına rağmen, ulusçu düşünce bunun aksini empoze ederek kendisini alternatifsiz ve baki kılmaya çalışmaktadır. Kimi zaman yeni olarak kimi zaman da eski bazı uygulama ve malzemelerin dönüştürülmesi esasına dayalı kurgulanırlar. Bu noktada folklordan spora ve hatta dine kadar geniş bir mirastan yararlanılması söz konusudur.

1.5. Ulusun Etnik Kökenleri: Anlatılar, Mitler ve Semboller

Primordiyalistler ve modernistler arasındaki çatallanmanın belirleyici olduğu ulusçuluk çalışmalarında 1990'lardan itibaren John Armstrong ve Anthony D. Smith'in yayınlarıyla birlikte sonraları araştırmacılar tarafından etno-sembolcü olarak tanımlanan yeni bir kategori oluşacaktır. En önemli temsilcisi Smith olan etno-sembolcü kavrayışa göre bugünün ulusları tüm yeniliklerine rağmen modern öncesi dönemin etnik topluluklarının bir tür devamı niteliğindedir. Etnik topluluklarla uluslar arasında daha ziyade gelişmişlik düzeyi bakımından bir fark vardır. Etnik kimlikler varlıklarını tehdit eden göç, istila vb. tüm tarihsel faktörlere rağmen cevherlerini uzun süre korur ve modern dönemin ulusları etnik kültürlerin şemsiyesi altında şekillenir.⁷⁷

⁷⁷ Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları**, s. 204.

Etno-sembolcü yaklaşım primordiyalistlerin tarihsel süreklilik fikrini kabul etmemekle birlikte, modernistlerin ulusal oluşumu *inşa* ve *icada dayalı* açıklamalarına karşı çıkar. Modernistlerle ayrıştıkları temel nokta ulusların bir dönemde inşa/icat edilmiş yapaylıklar olamayacağıdır. Aynı zamanda Gellner'in öğrencisi olan Smith, olgunluk çağı eserinde tavrını açıkça ortaya koyar ve "bir uçta kültürel örüntüleri doğası gereği sabit addeden, öteki uçta etnik duyguları 'stratejik' bakımdan manipülasyona müsait ve kültürel olarak da mütemediyen şekil verilebilirmiş gibi telakki eden"⁷⁸ kutuplaşmadan uzak durmak gerektiğini ifade eder. Her ne kadar farklı bir yaklaşım geliştirmeye çalıştığını ve primordiyalist/modernist kutuplaşmasını aşma iddiasını öne sürse de Smith'in kuramı bir ölçüde primordiyalistleri anımsatır cinstendir. Breuilly, 1996 tarihli çalışmasında, Smith'in tezlerini primordiyalist yaklaşımın daha kabul edilebilir bir versiyonu olarak tarif etmektedir.⁷⁹ Ulusçuluklar burjuvazinin bir ürünü olarak da sayılamaz Smith'e göre; bu yönüyle Marksist kuramcılarla arasına set çeker.⁸⁰ Smith, bu itirazlardan sonra ulusların şekillenmesinde etnik temellerin modern öncesi dönemlere dek uzanan ve sanıldığından daha karmaşık, önemli, belirleyici bir rol oynadığını dile getiren tezlerini ortaya atar.

Smith, ulusu oluşturan unsurları beş başlık altında toplar.⁸¹ 1) Tarihî bir toprak, ülke veya yurt 2) ortak mitler ve tarihî hafıza 3) ortak kamu kültürü 4) tüm bireyler için geçerli yasal hak ve ödevler 5) ülke genelinde ortak bir ekonomi. Buradan hareketle ulusu "tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğu"⁸² olarak tanımlar. Ulusal kimliğin bu çok yönlü ve terkibe dayalı yapısı, kendisi dışındaki dinî, sınıfsal, etnik, ideolojik vb. tüm kolektif kimliklere dair unsurları ve özellikleri bünyesinde bir araya getirip bitişirmesi esasına dayanmaktadır. Ulusçuluğun liberalizm, faşizm, komünizm gibi ideolojilerle

⁷⁸ Anthony D. Smith, **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Akşener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 48.

⁷⁹ Breuilly, "Approaches to Nationalism", **Mapping The Nation**, s. 150.

⁸⁰ Say, **21. Yüzyılda Ulus, Çokkültürlülük ve Etnisite**, s. 79.

⁸¹ Smith, **Millî Kimlik**, s. 31-32.

⁸² a.e., s. 32.

kuracağı bukalemunvâri permüstasyonların açıklaması da burada gizlidir. Ulusal kimliğin çok boyutlu yapısı, onun herhangi bir ulusçu hizip tarafından tek bir boyuta indirgenmek suretiyle kitlelere kolay ve hızlı biçimde aşıl原因amayacağı anlamına da gelmektedir. Bu nedenle ulusal kimliğin devletle alakalı kavramlaştırmalardan da açıkça ayrıldığını vurgular Smith. Her ikisinin de bir toprağa/ülkeye ve halk egemenliğine yaptığı atıf dolayısıyla aralarında kimi kesişmelerin olması da inkâr edilemezdir ancak içerikleri ve odakları çok farklıdır. Kavramsal olarak ulus, her tür spesifik durumda biri sivil ve toprağa dayalı diğeri etnik ve jenealojik olan iki boyutu değişik ölçülerde birbirleriyle harmanlamıştır.⁸³ Ulusçu kurtuluş dramasının vaadi, gücünü, “[B]ir halkın, topluluğun ya da bölgenin, hayatının ilk evrelerine dek uzanan anıları, sembolleri, mit ve değerleri cisimleştiren geleneklerin yaşayan canlı varlığı”⁸⁴ sayesinde artırır. Dolayısıyla ulusların kimliğini kavramak için etnik temellere inmek gerekecektir. Bir *etni*’nin genel olarak altı ana özelliği vardır.⁸⁵

1. Kolektif bir özel ad
2. Ortak bir soy miti
3. Paylaşılan tarihî anılar
4. Ortak kültürü (diğer kültürlerden) farklı kılan bir ya da daha fazla unsur.
5. Özel bir “yurt”la bağ
6. Nüfusun önemli kesimleri arasında dayanışma duygusu.

Belirli bir topluluk bu unsurlardan ne kadar çoğuna sahipse ve bunları paylaşıyorsa ideal etni tipine o kadar uygunluk göstermiş olacaktır. Bunların izine tesadüf edildiği yerde kolektif bir kimlik duygusuna aidiyet besleyen, tarihsel kültüre sahip ve ırk kategorisinden tamamen ayrı tutulması gereken özel tür bir cemaat karşımızda bulunuyor demektir. Bir nüfus biriminin etni olarak tanımlanmasını sağlayan bu unsurlar kümesinin (4. madde hariç) genel özelliği ise *tarihsel*, *kültürel* ve en önemlisi *özel* olmalarıdır. Ortak soy miti dahi böyledir; söz konusu olan somut, nesnel bir veri değil, ortak ataya dair bir *mittir*. Smith’in deyimiyle “Etnik ayniyet

⁸³ a.e., s. 32-34.

⁸⁴ a.e., s. 40.

⁸⁵ a.e., s. 42.

duygusu için önemli olan hayalî bir soy, farazî bir ecdattır.”⁸⁶ “Paylaşılan tarihî anılar” da, tarihî bir hakikatten ziyade ortak soy inancında olduğu gibi mitik bir olguyu tasvir etmektedir. Nitekim modern öncesi kavimler için mit ile tarih arasındaki sınırın çok muğlak olduğunu göz önüne almak gerekmektedir. Görüldüğü üzere belirli bir etni teşekkülü için gerekli olan şartlar çok büyük ölçüde nesnel değil öznel bağlamlara sahiptir. Etni mensuplarının bu unsurlara bağlılıkları da öznellik esasına dayalı olacaktır; kimi zaman artıp kimi zaman azalabilecektir. Bunlardan birine sadakat azaldığı takdirde etniklik duygusu da zayıflamaya başlayacak, etniler çözülp dağılabilecek veya başka güçlü etniler tarafından manevi olarak ilhak edilebilecektir.⁸⁷

Yukarıdaki çıkarımlardan da anlaşılacağı üzere etnilerin varlıklarını sürdürebilmeleri birtakım şartlara bağlıdır. Ulusların ataları olarak etnilerin bu öznel ve kültürel vasıfları; ulusların tarihin başlangıcından beri var olan yapılar olamayacağı anlamına gelir. Ancak bir anda ortaya çıkamayacak olan uluslar da etniler üzerinde temellenecektir. Netice itibarıyla hem primordiyalistler hem de modernistlerin ulusların kökenlerine dair iddiaları reddedilmiş olur. Artık cevaplanması gereken soruysa birinci aşamada bu etnilerin nasıl oluştuğu, ikinci aşamada kendilerini nasıl muhafaza edip tarih içerisinde diğer etniler tarafından ilhak edilmekten kurtuldukları, üçüncü ve son aşamada nasıl olup da uluslara dönüştükleridir. Smith etnilerin nasıl biçimlendiği sorusuna ampirik olarak iki şekilde cevap verilebileceğini söyler; birleşme ve bölünme. Şehir devletlerinin birleşmesi ile kimi kabilelerin zaman içerisinde kaynaşmaları gibi yollarla bir birimin diğerini yutması birinci türe örnektir. Bir etnik cemaat içerisinde bir grubun ayrılarak başka bir topluluk teşekkül etmesine yani bölünmeye ise Smith Şii mezhepçiliğini ve Bangladeşi örnek gösterir.⁸⁸ Teşekkül etmeye başlayan bu etnilerin kendilerini muhafaza etmeleri ve bekalarını sağlamlaştırılmaları da dinî reform, kültürel ödünç alma, halk katılımı ve etnik seçilmişliğe dair mitler gibi dört ana vasıtayla sağlanır. Bunlar topluluğun yazar tarafından ‘etnik yenilenme’ olarak

⁸⁶ a.e., s. 43.

⁸⁷ a.e., s. 45-46.

⁸⁸ a.e., s. 46.

adlandırılan devamlılık sağlayıcı tazelenme süreçlerinin dinamosudur. Yahudilikteki ortodoks reform hareketlerinin etnik yenilenme ile atbaşı gitmesi birinci vasıtaya örnek gösterilir. Kültürel ödünç alma ise etnilerin başka kültürel yapılarla kontrollü ve seçici alış-verişini ifade eder. Etnilerin kendilerini korumaları belirli kültürel sınırlar içerisinde tecrit olmalarına değil aksine başka gruplarla ilişkileri sürdürüp bunu denetim altında tutabilmelerine bağlıdır. Sasani İnan'ında 5. asır itibariyle görülen halk hareketleri yoluyla Sasani iktidarının zayıflatılırken bir yandan da aşınmış olan Zerdüşti köklerin/dokuların onarılmış olması halk hareketlerinin etnik yenilenme sürecine katkı sağlama örneğidir. Etnik seçilmişliğe dair mitlere mâlik olmayan gruplarınsa bir defa bağımsızlıklarını kaybettikleri anda başka cemaatler tarafından kolayca yutulabileceği gözlemlenmiştir.⁸⁹ Etnilerin tüm tarihsel ve cemaatsel hareketlenmelere rağmen kendilerini koruyarak varlıklarını muhkem kılmaları sonucunda da Smith'in *etnik çekirdekler* adını verdiği, kimi zaman imparatorlukların yahut devletlerin ve modern vakitlere gelince ulusların özünü oluşturacak yapılar ortaya çıkar.

“Belli olaylar, kahramanlar, peysajlar ve değerlerin yanı sıra imajlardan, kùltlerden, ayinlerden ve sanat eserlerinden oluşan belli bir gelenek, etnik kùltürü ayırt edici kılan özelliklerin toplandığı ve topluluğun nesillerinin seçici bir biçimde sonuçlar çıkardığı bir ambar biçimi almaya başlar. (...) Bizim ‘etnik çekirdek’ adını verdiğimiz şey, bu tür birleştirici ve kapsayıcı mekanizmalar aracılığıyla yavaş yavaş oluşur, kurulur. Bu çekirdekler, Ortaçağ’ın başlarındaki barbar düzeni (regna) gibi, krallık ve devletlerin özünü ve temelini oluşturan yüksek asabiyeli ve öz-bilinçli ayırdedici etnilerdir.”⁹⁰

Etniler ve uluslar arasında böyle bir halef-selef ilişkisi vardiysa bunlar arasında bir karşılaştırma yapmak da analitik çerçeveyi tamamlamak açısından elzemdir şüphesiz. Nitekim etni tarif edilirken sıralanan şartlar ve unsurlar öznellikleriyle öne çıkıyordu lakin ulusun her durumda nesnel bir çerçeveye sahip olması gerekiyordu. Başta zikrettiğimiz ulus tanımını tekrar hatırlayarak yazarın açıklamalarını aktaralım. Zamanla biri diğerine dönüşecek bu iki mefhum arasındaki mukayese de şu çerçevede yapılır:

⁸⁹ a.e., s. 63-67.

⁹⁰ a.e., s. 68-69.

“Millet, bir etnide olduğu gibi, tanım gereği ortak mitleri ve anıları olan bir topluluktur. Aynı zamanda da teritoryal [toprağa dayalı] bir topluluktur. Ancak etnide, bir ülke ile olan bağ sadece tarihî ve sembolik kalabilirken, millette bu bağ fizikî ve fiildir; milletlerin ülkeleri vardır. Başka bir deyişle milletler etnik ‘unsurları’ gereksinirler. Elbette bu unsurlar yeniden işlenebilir, çoğu zaman da öyle olur. Ama teritoryal bir yurda dair ortak mit ve anılar olmaksızın milletleri kavramak olanaksızdır.”⁹¹

Smith’in ulusu açıklamaya yönelik geliştirdiği etni temelli şema buraya kadar tasvir edildiği biçimiyle birçok örneğe uygulanabilir gözükmektedir. Peki, ileriki satırlarda Hobsbawm’ın gelenek icadı bağlamında önemli bir örnek olarak zikredeceği gibi göç ve göçmenler yoluyla teşekkül etmiş toplulukların uluslaşma tecrübeleri nasıl izah edilecekti? Sonuçta buradaki kozmopolit kitlenin kendi içerisinde belirginleşmiş bir etnik yapılanma göz önüne getirilemiyordu. Kuramcının kendisi de buraya temas eder. Manzaranın öbür tarafında, ulusların etnik bagajlar olmaksızın teşekkül etmesi söz konusudur: Avustralya, Arjantin, Amerika, Afrika vb. örneklerde olduğu gibi. Başat bir etninin olmadığı yahut kuruluşta etnilere atıf yapılmayan durumlarda yönetici seçkinler toplumsal homojenliği sağlamak ve ayrılıkçı hareketlerin önünü almak adına yeni bir siyasi ideoloji ve ulusal sembolizm yaratma işine girişirler. “Bu gibi durumlarda devlet, mitleri, anıları, sembolleriyle, yitik veya eksik olan egemen etninin işlevsel muadili olacak ‘sivil bir din’ oluşturmak için kullanılmıştır.”⁹² Tarihsel açıdan ilk olarak ortaya çıkan uluslar etnik çekirdekler temelinde oluşmuş ve kültürel açıdan güçlü olan bu ilk örnekler dünyanın da pek çok yerinde ulus inşası süreçlerinde taklit edilmiştir.⁹³ Manzaranın *diğer* tarafında olup biten buydu. Başarılı uluslaşma süreçleri sonunda tebarüz eden güçlü ulus örneklerini model alanlar da onlar gibi bir etnik kültüre sahip olmadıkları durumda, bu kültürün öğelerini; mitleri, sembolleri, gelenekleri vs. yaratma işine girişmişlerdi. Smith açısından bu olgu da etnik temelin ne kadar vazgeçilmez olduğunun ispatıdır.

⁹¹ Smith, **Millî Kimlik**, s. 70-71.

⁹² a.e., s. 72.

⁹³ a.e., s. 73.

Anthony D. Smith'in başta hocası Gellner olmak üzere modernist kümedeki kuramcılara –bizce de son derece haklı ve yerinde olarak– getirdiği eleştirilerden biri kimlik ve kolektif hafıza unsurlarına ulusların yapısal analizinde yeterince yer verilmemiş olmasıdır.⁹⁴ Hafıza faktörü yok sayılmamış ancak kendisine ufak değiniler haricinde özel bir parantez açılmamıştır. Aslına bakılırsa, ki Smith'in iddiası da bu yöndedir, Gellner dâhil modernist kuramcılar geçmişin ayıklanarak biçimlendirilmesinin uluslaşma ve ulusal kimlik edin(dir)me sürecindeki rolünün farkındadırlar. Fakat bunun nasıl bir ameliyeyle ve hangi unsur marifetiyle gerçekleştiği üzerinde yeterince durulmaz. Mesela Gellner, ulusçu iradenin ölü dilleri canlandırabileceği, gelenekler icat edebileceği, oldukça hayalî, kadim varsayılan bazı saf özellikleri bugüne taşımaya teşebbüs edebileceğini söylerken⁹⁵ bu çabayı resmediyor, ne var ki kolektif hafıza inşası hususunda gerekli sistematik tartışmayı aceleyle geçiyordu.

Smith, ilk baştan itibaren kendi çalışmalarında kolektif hafızanın rolünü vurgulayacak,⁹⁶ ustalık eserinde ise (*National Identity*) kimlik meselesini başlığa taşıyacaktır. *Ulusların Etnik Kökeni*'nde Smith'in sorguladığı en önemli meselelerden biri, modern toplumların açmazlarından biri olarak nitelediği, geçmişe duyulan derin nostaljiye eşlik eden yenilik arzusudur. Ona göre bilhassa etnik geçmişe duyulan bu özlem, bütün zamanlarda ve topraklarda toplulukların bir özelliği olmakla beraber, insanların ölüm ve beyhudelik ile ölümün tehdit ettiği faniliğin üstesinde gelme çabaları ile alakalıdır.⁹⁷ Bu noktada Smith ulusçuluğun, bu anlam arayışına vekil bir dine dönüşerek ve kendi metafiziğini yaratarak cevap verdiğini dile getirir.

“Her durumda, geleneğin ve dinsel kurtuluşların zayıflamasıyla, insanın etnik geçmişe özlemi modern zamanlarda çok acil, yaygın ve süreğen hale gelir. Bu anlamda, ‘etnik milliyetçilik’ ‘vekil’ bir dine dönüşür, bu din, bireyleri soy, anılar ve

⁹⁴ Anthonny D. Smith, “Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner’s Theory of Nationalism”, *Nations and Nationalism*, C. II, No: 3, Kasım 1996, s. 382. vd.

⁹⁵ Bkz. bu çalışma s. 30.

⁹⁶ Bkz. Anthony D. Smith, *Ulusların Etnik Kökeni*, Çev. Sonay Bayramoğlu, Hülya Kendir, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002, 8. Bölüm vd.

⁹⁷ Smith, *Ulusların Etnik Kökeni*, s. 224 vd.

kimlikler zinciri ile çözülmeyen bağlar oluşturmuş, devam eden topluluğa bağlayarak, ölümden sonraki varoluşla ilgili herhangi bir düşüncenin ortadan kalkmasıyla doğan beyhudelik duygusunu yenmeyi amaçlar.”⁹⁸

Ulusçuluk geçmişle kurulan bağlar aracılığıyla kaybedilen bütünlük duygusunun yerini doldurmaya çalışır. Ancak bu ameliyede geçmiş ayıklayıcı bir yaklaşımla kullanışlı duruma getirilmelidir: “milliyetçiler onu [geçmiş] amaçlarına göre budamalı ve sunmak istedikleri hikâyeler için çok seçici bir hafıza kullanmalıdır.”⁹⁹ Tam da burada Hobsbawm’ın görüşlerini hatırlatan Smith, onu kısmen onaylamakla birlikte, söz konusu icatların tamamıyla uydurma olmadıklarını iddia ederek modernistlerle ayrıştığı noktanın altını çizer. Ona göre birçok örnekte ulusçular tarafından işlenen mitoloji uydurma bilgilerle değil, destanlar, vekayinâmeler, mitler, motifler ve geleneklerin yeniden elden geçirilmesiyle meydana getirilir. “İcat, var olan öğelerin ve motiflerin bir roman tarzında tekrar birleştirilmesi ise, belki, bu sınırlı anlamıyla, milliyetçi mitolojileri ‘icatlar’ olarak adlandırabiliriz”¹⁰⁰ der ve kanaatimizce bu saptaması Anderson, Gellner ve Hobsbawm gibi modernistlerle ne ölçüde fikir birliğine ne ölçüde fikir ayrılığına sahip olduğunu izaha kavuşturur. Ana hatlarıyla baktığımızda Smith, ulusların modern olgular olduğunu inkâr etmemekle birlikte onların yoktan var edilmediklerini, her durumda bir etnik mirasa ihtiyaç duyduklarını iddia eder. Etnik bir mirasa sahip olmayan toplulukların dahi böylesine kökleri yaratmaya ihtiyaç duymalarını da bu görüşüne delil olarak sunar. Sonuç olarak geçmiş kimi zaman yeniden keşfetme yoluyla kimi zaman da konjoktürel olarak yeniden inşa etme yoluyla seçici hafıza tarafından devşirilir. Sadece ender durumlarda katıksız bir uydurmadan söz açılabilir.

1.6. Ulusu Tasarlamak: Hafıza ve Kimlik İnşası

Hafıza meselesinde Smith’in de hakkını teslim ettiği gibi Anderson modernistler arasında bir istisna teşkil eder. *Imagined Communities*’in ikinci

⁹⁸ a.e., s. 227.

⁹⁹ a.e., s. 228.

¹⁰⁰ a.e., s. 229.

baskısına (1991) “Hafıza ve Unutuş” başlıklı bir bölüm eklenecektir.¹⁰¹ Yapılan düzenlemeden de anlaşılacağı üzere ilk baskıda üzerinde pek durulmayan ulus-hafıza ilişkisine burada Renan’dan hareketle özel bir parantez açılmıştır. İkinci baskıya yazdığı önsözde samimi bir itirafta bulunarak, 1983’te Renan’a atıf yaparken onun aslında ne söylemek istediğini pek anlamamış olduğunu dile getirir: Anderson, Renan’ın birazdan üzerinde duracağımız ve *unutuş ödevi* olarak adlandırdığımız tezini okurken yazarın ironi yaptığını sanmıştır ancak Fransız tarihçinin son derece ciddi olduğunu sonradan fark etmiştir.¹⁰² Nitekim Renan öyle bir tasavvuru açığa çıkaracaktır ki gerçekten de ilk bakışta yadırgatıcı yahut ironik gelecektir okura ancak onun amacı ne yadırgatmak ne de ironi yapmaktır.

Ulusçuluk literatürüne bakıldığında sadece Anderson değil büyük ölçüde tüm akademik araştırmacıların ve kuramcılarının gündemine hafıza meselesini sokan Renan olmuştur. Bilimsel düzeyde ulus/ulusçuluk/ulus-devlet hakkındaki araştırmaların henüz filizlenmemiş olduğu bir dönemde (1882) Renan söz konusu görüşlerini ortaya atmıştı. Bu açıdan öncü bir kimliğe sahiptir. Evet, ulus-devletlerin ve ulusçu hareketlerin ortaya çıkışı neredeyse bir yüzyılı bulmuştu ancak henüz bu konuda net bir tanımlama çabası tam olarak ortaya konulmamıştı. O döneme kadarki gündem, Herder, Fichte, Mill ve Rousseau gibi ulusçuluk düşüncesini etkileyen ve bu noktada kurucu kimliğe sahip olan düşünürlerin siyasi-ideolojik tezlerinden ibaretti. Renan’ın, yankıları bugüne dek devam edecek şu sözleri Sorbonne’daki “Ulus nedir?” başlıklı bir konferansında kaydediliyordu:

“Unutuş, hatta şöyle ifade etmek isterim ki *tarihsel çarpıtma*, bir ulusun teşekkülünde başlıca faktördür. Bu nedenle tarih araştırmalarının gelişmesi ulusallık açısından bir tehlikedir. Tarihsel incelemeler gerçekten de bütün siyasi oluşumların kökeninde, sonuçları pek hayırlı olmuş şiddet olaylarının yattığını aydınlığa çıkarır. *Birlik her zaman hoyratça sağlanır*; Kuzey Fransa ile Güney Fransa’nın birleşmesi neredeyse yüz yıllık bir katliam ve dehşet sürecinin ürünüdür. Bir asırlık bu arındırma işinin ustası diyebileceğimiz Fransa kralının; ulusal birliği en mükemmel şekilde tesis etmiş olan kralın, dikkatle bakıldığında sonraları prestijini kaybettiği, kendi yarattığı ulus tarafından lanetlendiği görülecektir. Lakin onun ve icraatlerinin

¹⁰¹ Anderson, **Imagined Communities**, s. 187-206.

¹⁰² a.e., s. XIV.

kıymetini ancak bilgili-görgülü zihinler anlayacaktır. (...) Hiçbir Fransız, kendisinin Bourgonde mu Alain mi Taifale mi yoksa Vizigot mu olduğunu bilmez; her Fransız vatandaşı Saint-Barthélemy'yi ve XIII. asır Midi katliamlarını unutmuş olmakla yükümlüdür.”¹⁰³ [vurgular bize ait]

Renan'ın kimi zaman hayrete düşüren bu soğukkanlı tasviri, birçok bakımdan ulusçu fikriyatın bilinçaltı kodlarını çözmeye yarayacak niteliktedir. Söz konusu eğer uluslaşma ise katliama varana dek her türlü şiddet meşru ve hatta gerekli sayılacaktır. Fiziksel şiddetle sağlanan bütünlüğün tahkim edilmesi ise sosyolojik-psikolojik-kültürel şiddetle, hafıza politikası ile mümkün olacaktır. Ulus, uğrunda her tür dehşetli kıyım, katliam ve şiddetin meşru kılındığı bir tanrısallık düzeyinde ele alınır. Renan'a göre bir ruh, bir manevi ilke olan o kutsal şeyi yani ulusu; ırk, dil, din, ortak çıkarlar, coğrafya ve askerî zaruretlerden öte birbirinden ayrılmaz iki önemli unsur şekillendirir. Bunlardan biri geçmişe diğeri de şimdiye dairdir. Birincisi; geçmişe dair olanı, müşterek hatıralar mirasına mâlikiyettir. Geçmiş, şan ve şeref vesiledir. Dolayısıyla atalar kültürü; atalara tapınma en meşru haktır. Zira “bizi biz yapan o atalardır” der ve şöyle tamamlar: “Kahramanca bir geçmiş, büyük adamlar ve şan-şeref; (...) işte üzerine bir ulus fikri inşa edilecek sosyal sermaye...”¹⁰⁴ Geçmişte birlikte kazanılmış görkemli zaferlere sahip olmak, bunlara dair ortak bir hafıza geliştirmek, ulusun geleceğini de inşa edecek ana esastır. Eski zaferlerin hatıraları gelecekte yeni zaferlerin kazanılmasına dair en önemli motivasyon olacak ve kitleler bu şekilde fedakârlığa koşullanıp mobilize edilebilecektir. İkincisi ise birlikte yaşama arzusu çerçevesinde ortak mirası değerlendirip kolektif irade sergilemektir. Burada Fransız ulusçuluğunun Rousseaucu kökleriyle karşılaşırız. Rousseau'nun genel irade kavramını anımsatan bu ilkeyi Renan çarpıcı bir teşbihle yeniden temsil yoluna gidecektir: “Ulus hergün tekrarlanan bir plebisittir.”¹⁰⁵ Hergün tekrarlanan bu halkoylaması ulusun kendi kendini devamlı olarak teyit etmesidir. Bu benzetme her ne kadar demokratik bir uzlaşım ifadesi gibi gözükse de belirli bir zorunluluğun ifadesidir. Verili düzen sürekli korunan bir hafıza sayesinde muhkem kılınacaktır. Tabii bu hafıza seçilmiş, ayıklanmış hatıralardan müteşekkil kurgusal

¹⁰³ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une Nation?*, Paris, Calmann Levy, 1882, s. 7-9.

¹⁰⁴ a.e., s. 26.

¹⁰⁵ a.e., s. 27.

bir hafızadır. Bir tarafta şan-şeref yüklü geçmiş devamlı yâd ettirilecek, hatırlatılacak, diğer taraftaysa istenmeyen, kurulu düzenin ideolojik çıkarlarını tehdit eden hatıralar bastırılacak, unutturulacaktır.

Anderson da bu noktada ulusçuluğun tarihsel bir değişim/dönüşüm sürecine tekabül etmesi dolayısıyla, tam da kırılma noktasında, eski bilinç formlarının *unutulup* yeni bilinç formlarının inşa edilmesinin kaçınılmaz olduğunu ifade eder. “Eğer ulusçuluk benim dile getirdiğim gibi bilinç formundaki radikal bir değişikliğin dışavurumu ise bu inkıtayla beraber daha eski bilinç formlarını unutmak ve kendi anlatısını yaratmak zorunda değil midir?” diyen yazar, bu perspektiften bakılınca 1820 sonrası ulusçu düşüncelerin çoğunda karakteristik olarak görülen atavistik fanteziler kurma eğiliminin (Renan’ın yukarıda temas ettiğimiz atalar kültürünü hatırlamak yerinde olacaktır) bir gölge-fenomen niteliğinde olduğunu not düşer. Asıl önemli olan 1820 sonrası “ulusçu hafıza” ile modern biyografi ve otobiyografi arasındaki yapısal uyumdur.¹⁰⁶ Açtığı bu yeni başlık altında “ulusların biyografisi” kavramsallaştırmasıyla görüşlerini toparlayan Anderson, öncelikle bilinçteki tüm köklü değişimlerin doğaları gereği kendilerine özgü amnezilere neden olacağını vurgular ve açıklamalarına şu analogiyle devam eder: Bir bireyin, ergenlik çağının fizyolojik ve duygusal dönüşümlerinden sonra çocukluk bilincini *hatırlaması* artık mümkün değildir. Bebeklik ve ilköğrenlik arasındaki binlerce günlük zaman dilimi artık ulaşılmaz hâldedir. Öyle ki bir çocukluk fotoğrafına baktığımda, o kişinin ben olduğumu bir başkasının yardımı olmadan anlamam imkânsızdır. Bu yabancılaşmadan, artık *hatırlanamayan* ve bu sebeple *anlatılması* icap eden bir birey olma durumu, yeni bir kimlik/özdeşlik (identity) kavrayışı tezahür eder: O fotoğraftaki kişi ile ben özdeşimdir (identical). Modern bireyler için geçerli olan bu durum uluslar için de geçerlidir. Bir yanda seküler ve çizgisel bir zaman içinde yerleşik olunduğuna dair farkındalık ve bunun içerdiği süreklilik fikri; diğer yanda ise 18. asır sonlarına doğru yaşanan kopuşlarla birlikte yaşanan amnezi söz konusudur.¹⁰⁷ Özetlersek; Nasıl ki bireyin kendini otobiyografik olarak süreklilik içinde kavrayabilmesi için bir kopuş (ergenlik) sonrası yaşadığı amneziyi yeni bir

¹⁰⁶ Anderson, **Imagined Communities**, s. XIV-XV.

¹⁰⁷ a.e., s. 204-205.

anlatı inşa ederek aşması gerekiyorsa ulusların da unuttukları süreklilik deneyimi için bir kimlik/özdeşlik anlatısı inşa etmesi gereklidir. Ulusların (oto)biyografisi de böylelikle ortaya çıkacaktır.

Uluslaş(tır)ma tecrübelerinin bilhassa kültürel dönüşüme bakan cephelerini aydınlığa kavuşturmak için merkeze alınması gereken en önemli olgu bize göre hafıza politikasıdır. Ulusçu proje dediğimiz program, ulus-devletin ve ulusun bekasını sağlamak adına kitlesel bir anonimleştirme harekâtıdır. Ulusçu projelerin karşılaştığı temel meselelerden biri çoğunlukla siyasi sınırlar içerisine yerleştirilmek istenen cemaatlerin heterojen bir karaktere sahip olmasıdır. Homojenleştirilip tek bir muhayyel cemaate dönüştürülmesi amaçlanan cemaatlere mensup bireylerin anonimleştirilmeleri ise kolektif bir kültürel hafıza etrafında birbirlerine raptedilmeleri ile mümkün olacaktır. Aynı geçmişi paylaşıyor olmak duygusu, birlikte aynı mevcudiyeti ve geleceği *tahayyül* edebilmenin, aynı *yüksek kültür* potasında eriyebilmenin esasıdır. Çoğu zaman da aslında böyle bir kolektif hafıza kendiliğinden var olmadığı için tıpkı ulus gibi ulusal hafıza da ulusçu proje tarafından kurgulanacaktır. Gellner'a atıfla söylersek, ulusçuluk bir noktada devletin hatıraları ile ulusun hatıralarının çakışmasını öngören bir siyasi ilkedir. Seküler ulus-devlet modelinde bu hafıza siyaseti dinin ve dinî olanın kamusal alandan ötelenmesi sonucu ortaya çıkan manevi boşluğun tatmini için bir alternatif metafizik geliştirme gayreti olarak da tezahür edecektir. Ulusçuluk bir bakıma *vekil din* işlevi üstlenecektir. Tüm o şaşaalı kamusal merasimler bu yeni seküler dinin ritüelleri, icat edilecek gelenekler yahut hafıza mekânları yine bu seküler dinin metafiziğini teşkil edecektir.

Uzun süre sadece bireysel planda ele alınan hafızanın kolektif ve toplumsal çerçevesi üzerinde sistematik olarak duran ve sosyal bilimler literatürüne kolektif hafıza kavramını armağan eden isim Maurice Halbwachs'dır. O, kolektif hafızanın varlığını teslim etmekten öte hafızanın çalışma biçiminin bizzat toplumsal bir kadrajda şekillendiğini dile getirmesiyle de bu alanda çığır açıcı bir girişimde bulundu. Halbwachs'a göre kolektif hafızanın varlığından önce göz önüne alınması

gereken genel olarak hafızanın toplumsal bir kadraj içerisinde şekillendiğidir. Hatıralar, içinde bulunulan grubun/cemaatin vs. genel koşullarına göre biçimlenir. “Doğrusu şu ki her bireysel bilinçte, *içinde yer aldığımız çok farklı muhitlerin ürünü olarak* düşünceler ve imgeler birbirinin peşi sıra orijinal bir düzen içinde konumlanır. Her birimizin bu bakımdan bir tarihi vardır.”¹⁰⁸ [vurgu bize ait] Connerton’ın da ifade ettiği gibi, Halbwachs’a göre, birçok durumda başkaları bizi birşeyleri hatırlamaya kışkırttığı için hatırlarız. Hatıra getirdiğimiz anıları ya da herhangi bir gün boyunca diğer insanlarla sürdürdüğümüz dolaylı/dolaysız tüm ilişkileri göz önüne alıp aklımızdan şöyle bir süzersek, “çoğu kez başkalarının bize sorduğu sorular için ya da bize sorular sorulabileceğini düşlediğimizde belleğimize başvurduğumuzun ayırımına varırız ve o kimselere yanıt verebilmek için kendimizi, onların gördüğü gibi, söz konusu aynı grubun ya da grupların parçası olarak görürüz.”¹⁰⁹ Hafızaya yapılan her başvuru yani her hatırlama çabası, ne kadar bireysel bir gereksinim sonucu olursa olsun kişiler, mekânlar, tarihler, kelimeler, dilsel formlar gibi başka birçok kimse tarafından paylaşılan düşünceler kümesi ile etkileşim içerisinde şekillenir. Başka bir kimse tarafından dile getirilmemiş düşünceleri ve hatta sadece bizim şahit olduğumuz olayları hatırlarken bile bu böyledir. Hafızamızın işleyiş biçimi, içinde yer aldığımız toplumun maddi-manevi tüm unsurlarıyla birlikte şekillenir.¹¹⁰ Jan Assmann, kendisi böyle bir formülasyon ortaya koymasa da Halbwachs’ın söylediklerine bakılırsa mutlak bir yalnızlık içerisinde büyüyen bir insanın, hafızasının da olamayacağını söyler.¹¹¹

Halbwachs’ın çizdiği çerçevede kolektif hafızayı cemaatsel ilişkiler biçimlendirir. Tezlerini genel olarak özetleyecek olursak şunu söyleyebiliriz: Kişilerin hafızaları, toplumsal bir kadraj içerisinde şekillenir. Toplum, kişiye hatıralarını yerleştirebilmesi için bir çerçeve sunar. “Birey [de] hatıralarını toplumsal

¹⁰⁸ Maurice Halbwachs, **La Mémoire Collective**, Paris, Albin Michel, 1997, s. 82.

¹⁰⁹ Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alaeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 65.

¹¹⁰ a.e., 65-66.

¹¹¹ Jan Assmann, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 44.

hafızanın sunduğu bu çerçevelerin yardımıyla zihninde canlandırır.”¹¹² Bireysel hafızalar birbirlerine ve toplumsal yapılara mahkûmdur. Kendi başlarına etkinlik gösteremezler. Bu noktada kişilerin belli ortaklıklar çerçevesinde oluşan hafızaları da zorunlu iletişim süreciyle etkileşime girer ve bir grup hafızasını ortaya çıkarır. Bir grubun hafızasında en çok belirginlik kazanan hatıralarsa o grubun mensuplarını en çok alâkadar edenlerdir Halbwachs’a göre. Bu hatıralar kümesi grubun kendi iç yaşantısına veya sık sık ilişki içinde bulunulan diğer gruplarla aralarında meydana gelen olaylara dayalı deneyimler bütünü olabilir. Her iki durumda da grubun çoğunluk kısmını ilgilendiren hatıralar öne çıkar. Grup içerisinde küçük bir azınlığı ilgilendiren hatıralarsa kolektif hafızaya dâhil olsalar bile geri planda kalmaya mahkûmdurlar. Topluluğun tek bir mensubunu ilgilendiren hatıralar için de bu geçerlidir. Bunların bile kolektif hafızaya eklenilebilmeleri o grup içerisinde ortaya çıkan olaylar oldukları içindir.¹¹³ Öte yandan kolektif hafıza tanımı gereği çoğulluk arz eder.¹¹⁴ Ne kadar çok grup varsa o kadar çok hafıza vardır.

Bu arada sosyal bilimler literatüründe hâlâ hafıza, geçmiş ve tarih kavramların birbirlerinin yerin kullanıldıkları vâkidir. En genel biçimiyle tarih = geçmiş = hafıza veyahut geçmiş = hafıza = tarih gibi yanılıcı bir yaklaşım sergilenebilmektedir. Halwachs’ın bize göre alana sağlamış olduğu en önemli katkılardan biri de tarih ve hafıza arasında yaptığı, derli toplu bir ufuk sağlayan ayırtırmadır; bu ikisi birbirine karıştırılmamalıdır.¹¹⁵

“Tarih geçmişin olayları üzerine dışsal bir bakış varsayarken bellek anlatılan olgularla içsel bir ilişki kurar. Bellek geçmişi şimdiki zaman içinde sürdürürken, tarih geçmişi, yaşanmış olanın öznel duyarlılığının taban taban zıddında, kapalı, zamanı dolmuş, rasyonel yordamlara göre örgütlenmiş zamansal bir düzen içinde sabitler. Bellek çağları katederken tarih bunları birbirinden ayırır.”¹¹⁶

¹¹² Maurice Halbwachs, *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925, s. 391.

¹¹³ Halbwachs, *La Mémoire Collective*, s. 75-76.

¹¹⁴ Barbara Misztal, *Theories of Social Remembering*, Philadelphia, Open University Press, 2003, s. 51.

¹¹⁵ Bkz. Halbwachs, *La Mémoire Collective*, s. 130 vd.

¹¹⁶ Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Klavuzu: Tarih, Bellek, Siyaset*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Versus, 2009, s. 17.

Tarih, geçmişe dışarıdan bakmak zorundadır çünkü üzerine eğildiği geçmişle doğrudan bir bağ kurmak durumunda değildir. Oysa hafıza dediğimiz şey ise ister bir bireye ister bir gruba ait olsun, birşeyleri *kendi hatırına* getirerek algı düzeyine çıkaracaktır. Hafıza her zaman bir özneyi gerekli kılmaktadır. Halwachs da toplumu hafızanın ve hatırlamanın öznesi olarak görür ve buradan hareketle “grup hafızası” ve “ulus hafızası” kavramlarını geliştirir.¹¹⁷ Halwachs’ın açtığı yol, kolektif hafızanın nerelerde nasıl işlevler üstlenebileceğini tespit edebilmek adına önemli bir başlangıç olmuştur. Toplulukların ona attığı en önemli rol ise kimlik inşasının temel bileşeni olmasıdır.

“Halwachs’tan bu yana, bir gurubun kolektif belleğinin, bu grubu pozitif imajla donatma ve sosyal kimliği savunma işlevi olduğu kabul edilmektedir. Öyleyse grup veya topluluğun kimliği, zorunlu olarak belleklerden geçer. Kolektif bellek, kimlik inşasının vazgeçilmez bir aracıdır. Çok-işlevli bir İsviçre bıçağı gibi kolektif bellek de, grup kimliğinde çeşitli roller görür.”¹¹⁸

Bu çığır açıcılığının yanı sıra Halwachs’ın sosyolojik perspektifinin aşırı ucu, gruplardan/toplumdan bağımsız bir bireysel hafızanın varolmasını imkânsız görmesidir. Kuramının en büyük zaafı ve en çok eleştiri alan yönlerinden biri budur. Connerton’ın bu kurama getirdiği önemli ve haklı eleştiri ise Halwachs’ın kolektif hafızayı araştırmalarının odağına oturtmuş olmasına rağmen, geçmişin imgelerinin ve geçmişin hatırlanmış bilgisinin törensel uygulamalarla kuşaklar arasında taşınarak muhafaza edildiğini görememiş olmasıdır.¹¹⁹ Gerçekten de bu öncü ismin kolektif hafızanın nesiller boyu nasıl tevarüs ettirildiğine dair yeterli bir perspektif ortaya koyduğunu tam olarak söylemek mümkün değildir. Bu sahadaki çalışmalarda ilgili probleme en doyurucu ve pratikte işe yarar açıklamaları getirenlere Paul Connerton ve Pierre Nora gibi kalemler olacaktır.

Hobsbawm’ın *gelenek icadı* olarak adlandırıp tasvir etmeye çalıştığı süreci/pratikleri, yine ona yakın bir dönemde, 1980’li yıllardan itibaren Fransız

¹¹⁷ Assmann, a.g.e., s. 45

¹¹⁸ Nuri Bilgin, **Tarih ve Kolektif Bellek**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2013, s. 35.

¹¹⁹ Connerton, a.g.e., s. 67.

tarihçi Pierre Nora hafıza mekânları kavramsallaştırması etrafında mercek altına aldı. Bazı temel yaklaşım ve kavramsal farklılaşmaların dışında Eric Hobsbawm ile Pierre Nora'nın üzerinde durduğu olgu aşağı yukarı aynıydı. Öyle ki Nora bu akrabalığı tescil ve İngiliz tarihçiyi de takdir eder nitelikte; hafızanın politik kullanımının çağın bir fenomeni olduğunu, Fransa'ya veya bir başka ülkeye özgü olmadığını, Eric Hobsbawm'ın ise bunu "hoş bir tarzda geleneğin icadı olarak adlandırdığını"¹²⁰ ifade eder. Diğer yandan Paul Connerton da Hobsbawm'ın icat edilmiş gelenek araştırmasının içerik ve çerçeve bakımından doğrudan kolektif hafızayla ilgili olduğunu ima eder.¹²¹ Netice itibariyle, bize göre, gelenek olgusu ister ulus-devletleşme / uluslaşma süreçlerindeki bir toplumsal mühendislik projesi sonucu ister geçmiş ve gelecek arasında bir zihinsel devamlılığın / bağlılığın ifadesi olarak doğal bir biçimde ortaya çıksın, her durumda bir hafızayı gerektirmektedir. Gelenek, bizatihi bir hafızalaş(tır)madır.

Pierre Nora'nın 1978-1981 yılları arasında EHESS'te verdiği seminerlerin ürünü olan *Les Lieux de Mémoire* (Hafıza Mekânları) üst başlıklı eser, 130 tarihçinin katkısıyla on yılda ortaya çıkan, "Cumhuriyet", "Ulus" ve "Fransalar" temaları altında 3 ana cilt ve toplam 7 kitaptan müteşekkil bir derlemedir. Kuramsal çerçevesi Nora tarafından belirlenen ve bizzat kendisinin editörlüğünü üstlendiği bu devasa envanter çalışmasında yaklaşık 130 makale bulunur. Eserde yer alan her bir çalışma Fransız ulusal ve cumhuriyet hafızasının tecessüm ettiği vakalar üzerine eğilir. Nora, ulusal hafıza hakkında genelgeçer yargılarda bulunmaktansa neden bir "vaka incelemesi"ni tercih ettiğini şu şekilde gerekçelendiriyordu: "Bana öyle geliyordu ki hafıza mekânları gerek kendi varoluşları gerek gerçeklik etkileriyle hem ulus hem hafızanın yüklendiği muğlaklıklar ve kendi aralarındaki karmaşık ilişkileri hızlı ve kesin bir şekilde açıklığa kavuşturuyordu."¹²² Fransız tarihçiye göre hafıza özellikle bu mekânlar içerisinde tecessüm eder, canlılık kazanır. Kişilerin iradelerine ve asırların işleyişine bağlı olarak en bariz semboller hafıza mekânları şeklinde ortaya

¹²⁰ Pierre Nora, "De la République à la Nation", *Les Lieux de Mémoire I: La République*, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, s. 651.

¹²¹ Bkz. Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, s. 7, s. 88-90 ve özellikle bu sayfalardaki dipnotlar.

¹²² Pierre Nora, "Présentation", *Les Lieux de Mémoire I: La République*, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, s. VII.

çıkâr.¹²³ Peki hafıza mekânlarından kastedilen somut olarak neydi? Nora bunun cevabını çok geniş bir yelpazede sunar; en somut ve maddi objeler ile yerlerden en soyut ve manevî olgulara kadar pek çok unsur hafıza mekânı olarak işlev kazanabilecektir. Hafıza mekânları her şeyden önce kalıntılar yahut izlerdir; bir tarihteki, anmaya/anımsamaya dair bilinçtir. Âbideler, mabedler, müzeler, arşivler, yıldönümleri, bayramlar, mezarlıklar, koleksiyonlar, vakıflar, tutanaklar, sözleşmeler, marşlar, armalar, sözlükler, ansiklopediler, ders kitapları, pedagojik eserler, bayraklar vb. çok farklı tezahürleri söz konusu olabilmektedir. Nora'ya göre hafıza mekânları, doğal bir hafızanın yokluğu fikrine binaen ortaya çıkar çünkü arşivler kurmak, yıldönümlerini sürdürmek, kutlamalar organize etmek, hazin cenaze nutukları çekmek, belgeleri notere tasdikletmek... bunların hiçbiri doğal değildir. Hafıza mekânları der Nora, “sırtımızı dayadığımız hisarlardır; nitekim müdafaa ettikleri şey tehdit altında olmasa onları inşa etmezdik.”¹²⁴ Önemli bir husus da şudur ki sırf yukarıda sıralanan listede yer alıyor olmaları da bu nesnelere yahut olgulardan herhangi birini hafıza mekânı olarak saymaya yetmez. Bizatihi kazanmış oldukları özel anlamlar veya kendilerine atfedilen değerler onları hafıza mekânı kılacaktır. Söz gelimi bir arşiv binası gibi en müşahhas ve geçmiş imgesiyle iç içe olan bir mahal bile, ancak “muhayyile onu sembolik bir aura ile kuşattığında” hafıza mekânı hâline gelebilecektir.¹²⁵ Reims veya Panthéon anıtları gibi resmî olarak kutsanmış yerlerden *Larousse Ansiklopedisi*'ne, Fransız ulusal marşı La Marseillaise'den üç renkli Fransa bayrağına kadar çok geniş bir semboller topluluğu bu kapsama dâhil edilir. Bayramlar, anma törenleri, yıldönümleri de birer hafıza mekânıdır. Bilhassa onuncu, ellinci, yüzüncü gibi sembolik yıldönümleri dikkat çekicidir. Nora Fransız İhtilali'nin yüzüncü yıldönümü ile Victor Hugo'nun yüzüncü yıldönümünü Fransa ölçeğinde bunlara örnek olarak verir.¹²⁶ “Hafıza mekânı *hatırlanan şey* değildir; bizzat hafızanın teşekkül ettiği yerlerdir. Geleneğin de

¹²³ a.y.

¹²⁴ Pierre Nora, “Entre Mémoire et Histoire”, **Les Lieux de Mémoire I: La République**, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, s. XXIV; Nora, “Présentation”, **Les Lieux de Mémoire I: La République**, VII. vd.

¹²⁵ Nora, “Entre Mémoire et Histoire”, s. XXIV vd.

¹²⁶ Nora, “Présentation”, s. XIII.

bizzat kendisi değildir lakin onun laboratuvarıdır.”¹²⁷ Hafıza veya gelenek, bu mekânsal çerçeveler içerisinde varlık kazanır, işlenir, kendini yeniler ve kuşaktan kuşağa aktarılır.

İlk cildi 1984’te yayımlanan *Les Lieux de Mémoire*’ın, 1992’de raflardaki yerini alan son cildinde Nora, hafıza mekânlarıyla fiziksel, ele avuca gelir birşeyler kastetmediğini tekrar belirtme gereği duymuştur. Hafıza mekânlarını hiçbir zaman somut, elle tutulur nesnelere sınırlamadığını belirten Fransız tarihçi, gerek somut gerek soyut olsun, bu kategoriye aldığı tüm olgular arasında belirli bir ortaklığın var olduğunu, onları bu çerçeve içerisinde bir arada ele aldığını açıklar.

“Hafıza mekânları (...) iki tür gerçeklik düzenini varsayar: Bir tarafta, ele avuca gelir, hissedilebilir, bazen maddi bazen daha az maddi, zamana, mekâna, dile, geleneğe sinmiş bir gerçeklik; diğer tarafta ise en katıksız hâliyle sembolik ve tarihle yüklü bir gerçeklik. Hafıza mekânı kavramı, fiziksel ve sembolik nesnelere, aralarında ortak *birşeyler* var olduğu düşüncesi baz alınarak ele almayı hedefler. İşte ne varsa bu ortak birşeylerde var.”¹²⁸ [vurgu yazara ait]

Nora’nın bu alışılmadık kavramsallaştırması yer yer yadırganmış, çok zaman bir çeviri problemi ortaya çıkarmıştır. Kavram başka dillere çevrilirken mütercimler hep farklı yollar izlemiştir. Görüldüğü üzere yıldönümlerinden anma törenleri ve bayramlara kadar kadar kimi olabildiğince soyut, sözlüklerden ansiklopedilere kadar kimi de olabildiğince somut ancak mekân olmayan nesnelere bu şekilde adlandırılması garip bulunabilecektir. Sembolik bir zaman dizisi için veya matbu bir nesne için mekân ifadesi kullanılabilir miydi? Hafıza mekânlarının tam olarak anlaşılabilmesi için işte bu noktanın açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Nora’nın *lieu* kavramını seçmesi bir özensizlik veya işgüzarlık eseri değildir. Kendisi bu şekilde açıkça formüle etmese de buradaki nirengi noktası bize göre şudur: Yüklendiği tüm hatıralarla birlikte hafızanın mecazi bağlamlarından sıyrılıp somut kolektif tezahürlere sahip olabilmesi için bir çerçeveye ihtiyaç vardır. (Halbwachs bu çerçeveyi toplumun belirlediğini söylüyordu.) Böyle bir kadraj her

¹²⁷ a.y., s. X.

¹²⁸ Pierre Nora, “Comment Écrire L’histoire de France?” **Les Lieux de Mémoire III: Les Frances**, C. 3/1, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1992, s. 20.

zaman gereklidir. Aksi hâlde geçmişin zihinde canlandırılması pek de olanaklı değildir. Belirli bir *kesit* (bu kesit bir nesne, bir yer, bir arma, bir marş, bir insan, zamansal bir odak olabilir) bize geçmişi anlamlı bütünlük içinde sunabilecektir. *Geçmiş*, o kesit içerisine yerleştirilerek *şimdi* önünde *temsil* edilir. Şimdi'deki bu temsil geçmişin bugünde varlığını sürdürmesini sağlayacaktır. Mesela tüm kutlama/anma pratiklerinde artık günümüzün en alelâde bir olgusu hatta takıntısı hâline gelen; onuncu, yirmi beşinci, ellinci, yüzüncü vb. yıldönümlerinin neden bunca önemseniyor olduğu ancak bu şekilde anlaşılır. Çünkü bunlar birer geometrik *kesit* olarak, belirli bir şeyin hatırasını *sembolik bir çerçeve* içerisinde sunarlar. İşte bu en somut şekliyle hafızanın *mekânsallaşması* olgusudur. Traverso, Nora için “Halbwachs’ın tezini alarak, tarih yazımı işlemlerine dair çok daha sorunsallı bir bakış sundu”¹²⁹ derken bir kuramsal akrabalığa işaret ediyordu. Eğer temelde Halbwachs’tan gelen bir ilham varsa o da bu *çerçeve/kadraj* fikridir bize göre. Halbwachs’ın ilk eserinin ismi manidar bir şekilde “Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri” idi. Peki, Hafıza mekânları ne işe yarar? Nora’ya göre Fransa’da Cumhuriyet, güçlü kişiliğini, kuruluş evresindeki hafıza politikasına borçludur.¹³⁰ Cumhuriyetçi hafıza birleştirici, toparlayıcı bir unsura dönüşmüştür.¹³¹

Bir kolektif hafıza biçimi olarak ulusal hafıza, ulusal bilincin inşa edildiği ve nesiller arasında transferinin mümkün hâle geldiği çerçevedir. Buraya dek yaptığımız değiniler genel olarak bu yönlü bir teorik arka plan oluşturmaya yöneliktir. Daha doğrusu, kolektif hafıza uluslaşma süreçlerinde en azından böylesine bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve bu doğrultuda geliştirilen stratejilerle manipüle edilmeye çalışılmıştır. Bilgin’in vurguladığı gibi; “Kolektif kimlikte geçmişe dönük bir yan vardır; çünkü kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir.”¹³² Misztal da ulusun *mnemonic* bir cemaat olduğu fikrine temas eder. Ulusun

¹²⁹ Traverso, **Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Siyaset**, s. 18.

¹³⁰ Nora, “Présentation”, s. X.

¹³¹ Nora, “De la République à la Nation”, s. 655.

¹³² Nuri Bilgin, **Kollektif Kimlik**, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1999, s. 60.

devamlılığını sağlayabilmesi için makul bir geçmiş ve itimat edilebilir bir gelecek tasavvuruna ihtiyaç vardır.¹³³ Misztal bu alanda kalem oynatan pek çok kimse gibi Renan'ın yukarıda temas ettiğimiz unutuş reçetesine vurgu yapar. Yine Billig de Renan'a atıfla müesses ulusal nizamların karmaşık bir hatırlama-unutuş diyalektiği içinde işlediğini söyler: “Her milletin kendine ait bir tarihi, kendine ait bir kolektif hafızası olması gerekir. Bu hatırlama aynı zamanda kolektif bir unutmadır. Bir taraftan kadimliğini kutlayan millet, diğer taraftan tarihteki yeniliğini unuttur.”¹³⁴

Almanya'nın uluslaşma tecrübesi hakkında özgün bir perspektif ortaya koyan Alon Confino ise tezlerinin merkezine kolektif hafızayı alır. Ona göre Alman ulusallığı, cemaat içerisinde, lokal hafıza(lar) ile ulusal hafıza arasında hatıralar üzerinden yürütülen toplu bir pazarlık ve mübadele işlemine dayanmaktadır. 1871'den itibaren ulusal bütünlüğün sağlanmış olması hafıza politikasıyla kurulan mutabakat sayesinde.¹³⁵ İster aile ister ulus olsun, farklı ilgi ve güdülenmelerle hareket eden sosyal grupların müşterek bir kimlik keşfetmelerini kolektif hafıza ile açıklar Confino. Her cemaat geçmişe dair tasarılar kurmaktadır. Lakin bir cemaat içerisinde ondan fayda sağlanması isteniyorsa sadece belirli bir geçmişin seçilmiş olması da yeterli değildir. Bu seçme yahut ayıklama işlemi ile birlikte duyguları idare ve halkı motive etmek gerekmektedir.¹³⁶

Licata ve arkadaşları, hafıza ve kimlik arasındaki ilişkiye dair çalışmalarında, anlatsal karakteri dolayısıyla hafızanın, kimliği tanımlama işlevi sunduğunu dile getirir. Bu noktada hikâyeler, nereden gelip nereye gittiğimize dair bir anlatı takdim etmektedir. Kolektif hafızanın anlatsal muhtevası, cemaat içerisinde bağlılık kurmaya hizmet eder. Anderson'a atıfla ortaya koydukları bir diğer tez de bu *muhayyel* geçmişin, grubun tüm çağdaş üyeleri arasında eşzamanlı olarak yatay bir dayanışma yarattığıdır. Buna mukabil grubun geçmiş zamandaki üyeleri ile şimdiki

¹³³ Misztal, **Theories of Social Remembering**, s. 17.

¹³⁴ Michael Billig, **Banal Milliyetçilik**, Çev. Cem Şişkolar, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, 2002, s. 50.

¹³⁵ Alon Confino, **The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918**, University of North Carolina Press, 1997, s. 7 vd.

¹³⁶ Alon Confino, “Memory and Cultural History: Problems of Method”, **The American Historical Review**, C. 102, No: 5, 1997, s. 1390.

üyeleri arasında da dikey bir dayanışma tesis eder hafıza.¹³⁷ Kimlik kurgusundaki ikinci işlevi onu yüceltmek iken üçüncü işlevi cemaatin yapıp ettiklerine meşruiyet zemini oluşturmaktır. Hafızanın dördüncü mühim işlevi ise cemaatin seferber edilmesine yönelik sağladığı imkândır. Nihai olarak geçmiş, politik aktörler için, cemaatin mobilizasyonunu sağlama yolunda, etkili bir retorik inşa edilmesi için verimli bir kaynak mesâbesindedir.¹³⁸

Hafızanın bu denli kullanışlı olabilmesi, kuşkusuz, şimdiye kadarki temaslardan da anlaşılacağı üzere her daim manipülasyona açık olması ve daha önemlisi zaman-aşırı diyebileceğimiz bir mecrada konumlanıyor olmasıdır. Hafıza, onu kurgulayanların elinde -teşbih yerindeyse- elastik bir oyun hamuru gibidir. Artık herşeyin hafıza kurmak anlamına geldiğini vurgulayan Traverso, “Geçmiş, kültürel duyarlılıklara, etik sorgulamalara ve şimdiki zamanın politik beğenilerine göre ayıklanıp yeniden yorumlandıktan sonra kolektif belleğe dönüşüyor.”¹³⁹ diyerek müşterek hafızanın devamlı olarak biçimlendirilip şimdiki zamanın bilincine eşlik ettiğine işaret eder. Bununla birlikte o da tıpkı Nora gibi hafıza politikalarını yahut hafızanın politikleşmesini Hobsbawm’ın yukarıda uzunca ele aldığımız görüşleriyle alakalandırır:

“[B]u olgu birçok açıdan Eric Hobsbawm’ın ‘geleneğin icadı’ diye adlandırdığı şeye benzemektedir. Bir gurubun ya da bir toplululuğun bağdaşıklığını güçlendirmeyi, kimi kurumlara meşruiyet kazandırmayı, toplumun bağrına değerleri kazınmayı hedefleyen ritüelleşmiş pratikler gerçek ya da mitsel bir geçmişin etrafında inşa edilir. Başka deyişle, bellek, değerler, inançlar, semboller ve litürjiler sistemiyle birlikte Batı dünyasının *sivil din*’inin vektörü olma eğilimindedir.”¹⁴⁰ [vurgu yazara ait]

Bu alanda yapılan çalışmalarda araştırmacıların neredeyse hemfikir olduğu husus Özyürek’in belirttiği gibi hafızanın geçmişte olup bitmiş olayların zihinde

¹³⁷ Lauren Licata vd., “Mémoire des Conflits, Conflits de Mémoire: Une Approche Psychosociale et Philosophique du Rôle de la Mémoire Collective Dans les Processus de Réconciliation Intergroupe”, **Social Science Information**, C. 46, No: 4, 2007, 568-570.

¹³⁸ a.y., s. 570-571.

¹³⁹ Traverso, **Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Siyaset**, s. 2.

¹⁴⁰ a.e., s. 2-3.

yeniden canlandırılmasından ibaret olmadığıdır. Geçmişten ziyade mevcut durumdaki dinamikler tarafından belirlenen ve değişkenlik arz eden bir süreç söz konusudur. Hafıza, şimdiki zamanın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden ve yeniden şekillenmekte ve bu, onun hâlihazırdaki durumları meşrulaştırmak adına bir misyon üstlenmesi anlamına gelir. Nitekim kimlik kurgusuyla hafızanın sıkı bir ilişkisi bulunmaktadır.¹⁴¹ Netice olarak hafıza, “ister bireysel olsun olsun kolektif, şimdiki zamanın daima filtre ettiği bir geçmiş görüntüsüdür.”¹⁴²

Buraya dek son dönem sosyal bilimler literatüründen hareketle bir dizi teorik yaklaşımı ana hatlarıyla tasvir etmeye çalıştık. Hafıza, kolektif hafıza, ulusal hafıza vb. olgular hakkında sunmaya çalıştığımız çerçeveyi toparlamak ve bu çalışmada nasıl bir yaklaşım sergileneceğini ana hatlarıyla özetlemek adına son olarak şunları kaydetmek istiyoruz.

Evvela temas etmek istediğimiz nokta şudur ki hafıza politiktir. Bilhassa kolektif hafıza, aidiyet eksenlerini belirlediğinden cemaatin yahut devletin menfaatleri doğrultusunda politize edilir. Hatırlama-unutuş diyalektiği cemaatin tutarlı ve bütünlüklü bir hikâye etrafında kenetlenebilmesi adına işlerlik kazanır. Kolektiviteye hizmet edecek hatıralar ayıklanıp seçilirken ortak çıkarlar adına tehlikeli sayılabilecek olanların üstü örtülür. Ulusal hafıza bahse konu olduğunda ise bu politizasyon daha da çetrefilleşir: Hele ki uluslaş(tır)ma sürecinin tepeden işlediği durumlarda bir mühendislik atölyesine dönüşür. Netice itibarıyla ister başarılı olunsun ister başarısız, ister bir dirençle karşılaşsın isterse işler yolunda gitsin; burada üzerinde durmak istediğimiz husus ulusal hafızanın manipülasyona açık olduğu ve bu açık kapıdan istifade edilmeye çalışıldığıdır. Bir mühendislikle dizayn edilip edilemeyeceği şu an için tartışma konumuz değildir.

Hafıza bir gruba ya da grup içerisindeki zümreye (bu durumda ulusa ve/veya onun tasarlayıcılarına) kendi hikâyesinin meşruiyet çerçevesini sağlamakla

¹⁴¹ Esra Özyürek, “Giriş”, **Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası**, Der. Esra Özyürek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 8 vd.

¹⁴² Traverso, a.g.e., s. 11.

mükelleftir. Geçmişin şimdi önünde temsil edilmesi, hâlihazırdaki kimlik kurgusuna hizmet etmek içindir. O günün politik çıkmazlarını aşmak gaye edinir. Ayıklanan, seçilen ve en yumuşak ifadesiyle dönüştürülen geçmiş şimdideki bireylerin birtakım değerler ve semboller manzumesi (kültler, efsaneler, destansı hikâyeler, mekânlar vb.) ile özdeş [identique] kılınması yoluyla kimlik [identité] edinmelerini sağlar. Bahsini ettiğimiz olgu bireyler için geçerli olduğu kadar gruplar ve uluslar için de geçerlidir. Ulusal kimliğin inşası öncelikle ulusal hafızanın dizayn edilmesine bağlıdır. Bu noktada seçkin zümrenin kitlesel mobilizasyonu sağlamak adına kuşkusuz çeşitli araçlara ihtiyacı olacaktır. İnce'nin de belirttiği gibi Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında edebiyat bu aygıtlardan biri olarak işlevselleştirilmiştir.

“Ulus gibi makro sosyal grupların kolektif bir kimliğe demirlenmesinde, ortak bir geçmiş anlatısını kurgulayacak bir bellek ve edebiyat gibi bu belleği kitleselleştirecek mecralar büyük önem taşır. (...) Ulusa kendini anlatan, ona özgüven sağlayan ve güncel politik gereksinimler etrafında kenetlenmesini sağlayan resmi anlatı, kolektif belleğin tasarlanmasını, yönetilmesini gerektirir. Özellikle ulus-inşasının erken evrelerinde, resmi ulusal bellek, yerel bellekleri bastırır ve unutulacak/hatırlanacak olaylar, kişiler, yerler seçilerek öne çıkarılır ya da ötelenir.”¹⁴³

Çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde edebiyatın Cumhuriyet'in kuruluş evresinde resmi hafızanın kurgulanışında nasıl bir rol üstlendiğini ve bu sürecin hangi ağırlık merkezleri etrafında yürütüldüğünü tasvir etmeye çalışacağız. Böyle bir meseleyi tahlil etmek için öncelikle nasıl bir edebiyat tasarlanmaya çalışıldığı üzerinde durmak gerekecektir. Zira ele alacağımız projenin gündemi sadece edebiyatı belirli bir tarzda araçsallaştırmak değil, aynı zamanda bizzat edebiyat kurumunun kendisini dönüştürmektir.

¹⁴³ Gökçen Başaran İnce, “Ulusal Kimlik, Kolektif Bellek ve Edebiyat: Dersimli Kız Romanında Resmi Bellek Temaları”, **Monograf**, No: 5, 2016, s. 63.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ ULUSA YENİ EDEBİYAT YARATMA PROJESİ: İNKILÂP EDEBİYATI

2.1. İnkılâp Edebiyatı Projesinin Ortaya Çıkış Süreci

“Sanat, fikirleri donuk klişe ve soğuk kalıp olmaktan kurtarır: Bizim inkılabımızın fikirleri donmuş ve soğumuştur. Çünkü ne saz, ne fırça, ne kalem bu düsturları ısıtmıyor ve canlandırmıyor.”¹

Atatürk, 1935 Mayısında organize edilen CHP Dördüncü Büyük Kurultayı'nın açılış konuşmasındaki “Geçen kurultaydan bugüne kadar, kültürel ve sosyal alanda başardığımız işler, Türkiye Cumhuriyetinin ulusal çehresini, kesin çizgileriyle, ortaya çıkarmıştır. Yeni harfleri, ulusal tarihi, öz dili, ar, ilimsel müzik ve teknik kurumlariyle **modern Türk sosyetai bu son yılların eseridir.**”² sözleriyle ulus inşası sürecinde kültürel dönüşüm açısından son dört yılın kendileri için nasıl bir anlamı haiz olduğunu açıklıyordu. Hemen devamında da “Bütün bu işler, Partimizin programını, özenle göz önünde tutarak başarılabilmiştir.”³ diyerek gerçekleştirilen sosyal-kültürel dönüşüm projelerinde ne gibi ilkelerin esas alındığına dair adres gösteriyordu. Evet, 1930'ların ilk yarısı önceki dönemlerle karşılaştırıldığında, kültür, sanat ve edebiyat alanlarına yönelik ulusçu devlet politikalarının sistematize edilmeye çalışıldığı bir kesit olarak karşımıza çıkar. 1930'lu yıllar yeni ulus-devletin kültürel hudutlarını tahdid etmek adına kurucu kadro tarafından girişilecek topyekün bir seferberliğe sahne olur. Türk Ocakları'nın kapatılıp yerine Cumhuriyet ideolojisinin kültürel dönüşüm projesinin karargâhları niteliği kazanan

¹ Falih Rıfki [Atay], **Yeni Rusya**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1931, s. 100.

² Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, C. I, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 398.

³ Atatürk, a.y.

Halkevleri'nin açılması, Musiki İnkılâbı'nın yaşanması, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, Üniversite Reformu'nun gerçekleştirilmesi, Güzel Sanatlar Akademisi'nin yeniden yapılandırılması⁴ ve aşağıda ele alacağımız İnkılâp Edebiyatı tartışmalarının 1933 itibariyle alevlenmiş olması bu dönemde yaşanan gelişmelerden sadece birkaçıdır.

Ulus-devlet kurulmuş, muhaliflerin tasfiyesi büyük oranda tamamlanmış, siyasi alanda iktidar pekiştirilmiştir. Sıra kültürel iktidarı tahkim etmeye geldiğinden, artık eski düzenin hatıralarını hafızalardan silmek ve bu doğrultuda yeni vatandaş kimliğini inşa etmek işine daha çok ağırlık verilecektir. İmparatorluk bakiyesi heterojen bir topluluğu homojen bir kitle olarak ulusa dönüştürmek, dönemin jargonuyla söyleyecek olursak “on beş milyon genç yaratmak her yaştan”, artık aciliyet kazanan bir kültürel dönüşüm projesinin hayata geçirilmesiyle mümkün olacaktır.

Kemalist uluslaşma hareketi, bu icat ve inşa faaliyeti kapsamında eğitim, sanat ve edebiyat sahalarıyla yakından ilgilenmiştir. Zira ulusçuların endoktrinasyon seferberliğinde, eğitim, sanat ve edebiyat kurumlarının birer ideolojik aygıt olarak işlerlik kazanmaları ve ilgili sürecin lokomotifliğini üstlenmeleri arzulanmıştır. Bu doğrultuda evvelâ söz konusu kültürel yapılar yeniden dizayn edilmek üzere siyasi otoritelerce veya onların sözcüleri/temsilcileri tarafından ele alındı; çünkü “eski düzenin artıkları” olarak yeni düzene ayak uyduramayacakları, hâlihazırda kendilerine atfedilen ideolojik misyonun temsilciliğini üstlenemeyecekleri düşünülmekteydi. Bununla birlikte Kemalist uluslaşma programının Batıcılık ekseninde şekillenen modernleşme tasavvuru uyarınca geçmişin Doğulu (Osmanlı ve Müslüman) kimliğinden kimi bileşenleri hâlâ bünyelerinde barındırmakta olan kültürel yapıların bir an evvel Osmanlılığa ve Müslümanlığa ait hususiyetlerden arındırılmaları icap ediyordu. Katı ve otoriter bir siyaset üslubuyla kültürel inkılâplara girişildi. En sancılı tecrübelerden biri Musiki İnkılâbı oldu. Resim, heykel

⁴ Bu dönemdeki kültür ve sanat politikaları hakkında bkz. Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.

vb. sanat dalları zaten büyük ölçüde Batı'dan ithal edildiği için bu tarz bir modernizasyona ihtiyaçları yoktu. Onlara dair gündem sadece nasıl birer kullanışlı ideolojik aygıt olarak işlevselleştirilecekleriydi. Edebiyat ise bu genel manzara içerisinde üzerinde çokça tartışma yürütülen ve yeniden dizayn edilerek zapturapt altına alınmaya çalışılan sahalardan biri oldu.

Cumhuriyet Türkiye'si'nde resmî ideolojinin güdümünde mevcut edebiyat kurumunun yeniden biçimlendirilmesi veyahut yeni bir edebiyat tasavvuru geliştirilmesine dair oluşan gündemin merkezinde “İnkılâp Edebiyatı” kavramı yer alır. Sanat ve edebiyat kamuoyundaki mülâhazalarda İnkılâp Edebiyatı kavramı kimi zaman yeni rejimin tüm sahalarda gerçekleştirdiği inkılâpların kitlelere benimsetilmesi ve yeni düzenin buyruklarının ilkokul sıralarındaki öğrencilerden Anadolu'nun her yanındaki köylülere kadar bütün ulusa telkin edilmesi adına sürdürülecek bir toplumsal mühendislik projesini ifade eder. Buna kısaca *inkılâbın edebiyatını yapmak* diyebiliriz. İnkılâp Edebiyatı, kimi zaman da bu propaganda tasarımının ötesinde ve asıl önemli veçhe olarak edebiyat sahasında bir inkılâp gerçekleştirmek marifetiyle çehresini Kemalist ilkelerin belirlediği yeni bir ulusal/ulusçu edebiyatın yaratılması tahayyülüne işaret eder. Tıpkı dil ve alfabede olduğu gibi bir reform hayali dışı vurulur; buna da kısaca *edebiyat inkılâbı* demek istiyoruz.

İlk bakışta bir çatallanma söz konusu gibidir ancak kavramın her iki cephesi de birbiriyle iç içedir. İlerleyen satırlarda vuzuha kavuşacağı üzere ulus inşası projesi kapsamında yeni bir ulusal edebiyat yaratmak; daha teknik ifadesiyle yeni bir *edebiyat geleneği icat etmek* aynı zamanda yeni düzenin hikâyesini de tasarlamak anlamına gelecektir. İcat edilecek ulusal edebiyat, en azından kendi meşruiyeti ve inandırıcılığı adına, kendisinin mucidi olan uluslaşma programını makul bir anlatı ile takdim ve temsil etmek durumundadır. Netice olarak edebiyat inkılâbı yapmak, aynı zamanda inkılâbın edebiyatını yapmayı zorunlu kılacaktır.

Tespitlerimize göre İnkılâp Edebiyatı kavramı ilk defa 1926 yılı sonlarında

M. Fuat⁵ [Köprülü] tarafından ortaya atılmış ve yukarıda ana hatlarını tasvir etmeye çalıştığımız bağlamda kullanılmıştır. *Hayat* mecmuasındaki “İnkılâp ve Edebiyat” başlıklı yazısında Köprülü, oldukça keskin bir tavırla o günkü mevcut edebiyat dünyasını kendi perspektifinden toplumsal gerekçeler doğrultusunda eleştiriye tabi tutmakla işe başlar: “Fikir ve sanat hayatımızda, şu son beş-on senelik edebiyatımız kadar berbat, sahte, millî ruha millî hayata yabancı bir edebiyat devresi nadir bulunur. (...) Dünkü hayat telâkkilerinin yaratmış olduğu sahte, marazî, ferdiyetçi edebiyat...”⁶ Yazarı bunca hiddetlendiren mesele edebiyatın bireysel bir düzlemde ilerlemiş/ilerliyor olmasıdır. Süregelmekte olan üretimi “fuhuş ve zina edebiyatı” olarak adlandıran Köprülü, “güya milli hikâyecilerimiz, bu pis edebiyatın bayağı taklitleriyle ortalığı doldurdular” diyerek milli edebiyat kapsamında değerlendirilen bazı kimseleri de isim zikretmeden hedef alır. Güncel edebiyat yayınlarını müstekreh, muzır, felaketli, genç nesilleri zehirleyen, korkunç, tahripkâr gibi nitelermeler etrafında, “İstanbul hayatının en kirli, en mütereddi safhalarını, âdeta büyük bir zevk ve lezzetle ortaya dökmekle vazifelerini yaptılar...” diyerek ağır bir şekilde itham eder.⁷ Bu noktada edebiyat ortamının eleştirisinin yanında sonraları iyice somutlaşacak olan İstanbul-Ankara kutuplaştırmasının da ilk belirtileri sezilmektedir.

Memnuniyetsizliğin asıl sebebi ise edebiyatın yeni düzeni içselleştirmemiş olmasıdır. Edebiyat kurumu henüz inkılâbın edebiyatını yapmaya başlamamıştır: “Halbuki, bugünün edebiyatı, Türk milletinin geçirdiği inkılâp safhalarını ve inkılâp mefkûrelerini, romanlarında, şiirlerinde, piyeslerinde bütün kuvvet ve vuzuhuyla yaşatabilmeliydi...”⁸ Peki, nasıl bir edebiyat arzu ediliyordu? Hâlihazırdaki “müstekreh” edebiyat yerine nasıl bir tasavvur geliştirilmeliydi? Bu soruya verilen

⁵ Çıkla ve Karakoç tarafından İnkılâp Edebiyatı kavramının ilk olarak 1933 yılında Eflâton Cem [Güney] tarafından kullanıldığı ifade edilmiştir lâkin araştırmalarımız Eflâton Cem’in ilgili yazısından çok önceden itibaren ve çok sayıda kalem tarafından bu kavramın kullanılmış olduğunu ortaya çıkardı. Bkz. Selçuk Çıkla, “İnkılâp Edebiyatı”, *Hece*, No: 90-92, 2004, s. 435; Kani İrfan Karakoç, “Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s. 120 vd.

⁶ Köprülüzâde Mehmet Fuat, “İnkılâp ve Edebiyat”, *Hayat*, C. I, No: 5, 30 Kânun-ı Evvel 1926, s. 82.

⁷ Köprülüzâde Mehmet Fuat, a.y.

⁸ Köprülüzâde Mehmet Fuat, a.y.

cevaptan da anlaşılacağı üzere daha ilk günlerden itibaren inkılâbın edebiyatını yapmak için edebiyat inkılâbını gerçekleştirmenin de bir zaruret olduğu düşünülmektedir.

“Kurun-ı Vusta'nın köhne müesseselerini ortadan kaldıran, hayat ve kâinat hakkında yeni yeni telâkkiler yaratan muazzam inkılâp hamlesi sanatkârlarımızın ruhunda acaba nasıl izler bıraktı? Sanat sahasında da eski 'kıymet'lerin yerine kaim olan ve yeni hayat ile hem-âhenk yeni 'kıymetler' meydana çıktı mı? (...) 'Sanat' telâkkileri, umumi hayat ile birlikte bir 'inkılâp' geçirerek bir 'inkılâp edebiyatı' yaratabildi mi? (...) Bize öyle bir edebiyat lazımdır ki (...) ferdiyetleri içtimai mefkûreler içinde eritsin; yaratacağı kahramanlarla Türk seciyesinin faziletkârlıklarını tecessüm ettirsin; eski hayat şekillerinin uyuşturucu telâkkilerine, yabancı harsların meş'um tahakkümüne isyankâr bir gençlik yaratsın...”⁹

Sanat anlayışlarının genel gidişata paralel olarak bir dönüşüm geçirmesi sonucu İnkılâp Edebiyatı'nın ortaya çıkması, sadece edebiyat kurumunun belirli angajmanlar edinmesinden ibaret bir anlam taşımamaktadır. Ne de olsa uluslaşma programı, karakteri itibariyle tüm ekonomik, siyasal, sosyal, kültürel kurumları zapturapt altına alma eğilimindedir denilerek salt böyle bir kaygının ürünü olarak değerlendirilmemelidir Köprülü'nün tasavvuru. Bu kanonik metindeki son satırlar sanat ve edebiyat kurumunun kurucu kadronun gözünde nasıl bir hayati ve işlevsel role sahip olduğunu ortaya çıkarır niteliktedir: “İşte Türk inkılabı, edebiyat ve sanat sahasında böyle bir hareket bekliyor, ve ancak böyle bir hareket, inkılabı itmam edecektir.”¹⁰ Köprülü için uluslaşma projesinin *itmam* edilmesi, yani tamamlanıp geleceğinin garanti altına alınması sanat ve edebiyatın ilgili çerçeveye oturtulmasına bağlıdır.

1926'daki bu başlangıç, tartışmanın asıl alevleneceği 1930'lu yılların ilk yarısındaki gündemin de odak noktalarını belirler nitelikte olacaktır. Bu yıllar arasında ise İnkılâp Edebiyatı hakkında yoğun bir gündemin oluştuğunu söylemek şu ana kadarki araştırmalarımız doğrultusunda pek mümkün gözükmemektedir. Ancak matbuata çok fazla yansımaya da geri planda bir dip akıntı hâlinde İnkılâp Edebiyatı

⁹ Köprülüâde Mehmet Fuat, a.y., s. 82-83.

¹⁰ Köprülüâde Mehmet Fuat, a.y., s. 83.

tasavvurunun şekillenmeye devam ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Sözgelimi Cumhuriyet Halk Fırkası'nın yarı resmî yayın organı mesâbesinde olan *Hakimiyeti Milliye* gazetesinin 26 Ocak 1929 tarihli nüshasında yer alan ve matbuat hakkında genel bir değerlendirme içeren haberde “Kim ne derse desin, yürüyen bir inkılap edebiyatı var. Bu belki beklenen ve yüksek ideal şeklinde değildir. Fakat vardır, ve yürüyor.”¹¹ şeklinde kaydedilen satırlar bu olguyu tescil etmektedir. Aynı haberde *Hakimiyeti Milliye*'nin bu durumu dikkatle takip ettiği ve bir edebiyat ödülü ihdas edeceği belirtilip, “Demek oluyor ki edebiyat meselesi indî ve sadesuya tenkit safhasından fiil ve eser sahasına intikal edecektir” denilerek artık İnkılâp Edebiyatı'nın somut olarak inşa edilmeye başlandığı vurgulanmaktadır. Süreci hızlandırmak adına doğrudan taltif ve teşvik gayretinin bu yıllardan itibaren gündeme geldiği anlaşılmaktadır.

1 Temmuz 1931 tarihli *Hakimiyeti Milliye*'de ise Behçet Kemal'in polemik yazısında “Sanatta yenilik arıyan inkılâbın edebiyatını yaratmaya çalışan (...) gençleri böyle, yanıp bitmiş bir mumun etrafında çırpınıyor görmekten hazin bir akıbet var mıdır”¹² şeklindeki bir ifadeye tesadüf edilir. Bu ve benzeri biçimde satıraralarına yerleşmiş durumda kullanıldığı zaman zaman görülmekle beraber kavram hakkında bir mülâhazaya pek girilmez. Aynı gazetenin 21 Nisan 1932 tarihli nüshasında da Aka Gündüz'ün, Falih Rıfki'nin *Zeytindağı* kitabı hakkındaki değerlendirmeleri İnkılâp Edebiyatı mefhumuyla ilintilendirilir. “Zeytindağı Müjdedağıdır” diye başlıklandırılan yazıda Gündüz, Falih Rıfki'nin bu eserini hayali kurulan edebiyatın müjdesi olarak büyük övgüyle takdim eder. Gündüz'e göre İnkılâp Edebiyatı'nı kuracak dil *Zeytindağı* ile doğmuştur: “ ‘Türk inkılâbı henüz edebiyatını yapmadı, çünkü dilini bulamadı’ diyenlere karşı Zeytindağı en kuvvetli bir ilk müjdedir. Bu dil, *Zeytindağı*'nda doğmuştur. (...) Zeytindağı, inkılâp edebiyatının yarınki şaheserleri için en mükemmel bir mevadî iptidaiyedir.”¹³ Bu örneklerden anlaşılacağı üzere 1926'daki çıkıştan sonra İnkılâp Edebiyatı gündemi yavaş yavaş mayalanmaya

¹¹ Bir ay – Bir yıldız, “Hafta Musahabesi: Üç Neslin Gönül Bezmi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 2713, 26 Kânunusani 1929, s. 2.

¹² Behçet Kemal [Çağlar], “Bir Edebî İrtica”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3576, 1 Temmuz 1931, s. 5.

¹³ Aka Gündüz, “Zeytindağı Müjdedağıdır”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3865, 21 Nisan 1932, s. 2.

başlamıştır. Esas tartışılarsa 1933'ten itibaren uzunca bir süreye yayılmış olarak devam edecektir.

Bu ilk dönemin (1926-1933) göze çarpan hususiyetlerinden biri de edebiyatın neliğine ve nasıl olması gerektiğine dair matbuatta dile getirilen düşüncelerin sıklıkla fert-cemiyet dikotomisi etrafında şekillenmesidir. Edebiyatın bireysel değil toplumsal angajmanlarla biçimlenmesi ve bir ideal/ideoloji yüklenmesi gerektiğine dair çokça manifestatif metnin yayımlandığı müşahade edilir. Daha genel bir çerçeveyi ifade ediyor olsa dahi bu olgu da İnkılâp Edebiyatı tasavvurunun geliştirilmesine zemin teşkil etmiştir. Hatta özellikle ulusçu/ulusal bir edebiyat yaratılması adına bu hususların özellikle gündemde tutulduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Netice itibariyle bu sahada kalem oynatan yazarların tamamına yakınının İnkılâp Edebiyatı tartışmalarını hararetlendiren yahut tartışmalar hararetlendiğinde İnkılâp Edebiyatı savunusuna ve tasarımına girişen isimler oldukları görülecektir. Paralel biçimde İnkılâp Edebiyatı'nı savunanlar kendilerine sanatın esasen toplumsal kadrajda biçimlenmesi gerektiğini öne süren aydınlanmacı-modernist anlayışı referans alacaklardır. Tabii burada Milli Edebiyat Hareketi ve onun öncesinden itibaren sanatçıların bu angajmanla hareket etmesine dair oluşmuş bir fikriyatın/külliyatın mevcudiyetini gözden ırak tutuyor ve ilgili damarın bu dönemde tebarüz ettiğini ileri sürüyor değiliz. Tasvir etmeye çalıştığımız husus İnkılâp Edebiyatı tasarımının nasıl bir süreç içerisinde mayalandığıdır.

2.2. İnkılâp Edebiyatı'nın İdeolojik Üretimi: Altı Ok ve Edebiyat

1933'ün ilk yarısından itibaren edebiyat ortamı bir hayli hareketlenecektir. Kültür-Sanat alanında resmî ideolojinin gönüllü sözcülüğünü üstlenen Behçet Kemal, Refik Ahmet'in [Sevengil] Halkevi tarafından İstanbul'da organize edilen "Yeni Edebiyatımız Nasıl Olmalıdır" temalı bir konferansının ardından hayli manidar şu satırları kaydediyordu:

“İstanbul edebiyatı da nihayet hidayete erişti; (...) nihayet o da Ankara’da verilen kararı tasdik etti, sade tasdik etmek değil, uzun araştırmalardan sonra biricik özlü ve doğru fikir olarak buldu, kabul etti ve haykırdı: Sözü ve özü türk bir edebiyat!. En son teknik, yarınki türkçe ve millî inkılap!..”¹⁴

Köprülü’nün doğrudan isim zikretmeden ağır ithamlarla hedefe koyduğu İstanbul edebiyat çevresi ne olmuştu da hidayete ermeye başlamıştı? Yeni ulus-devlete, Ankara’ya biat edip iman tazelemek ne anlama geliyordu? Behçet Kemal’e bu satırları yazdıran konferansın içeriği hakkında çok fazla malumata sahip değiliz ancak Refik Ahmet’in bundan az bir zaman sonra basılacak *Bizim İsteddiğimiz Edebiyat* adlı eseri üzerinden fikir yürütmek pekâlâ mümkündür. 30 sayfalık bu küçük kitap, yazarın büyük ölçüde 1925 ve 1929 yıllarında *Vakit*’te çıkan eleştiri metinleri ile yukarıda bahsi geçen konferansın notlarından müteşekkildir. Refik Ahmet, “Türkiye’de yapmak istediğimiz yeni ulus edebiyatını artık eski okumuş azlık kişiler dilile yazamayız; ulusun edebiyatı, ulusun zengin, verimli, temiz dilile yazılmalıdır”¹⁵ diyerek dönemin ideolojik atmosferine uygun şekilde dil konusunda tasfiyeci bir yaklaşım sergiler. Yazara göre hâlihazırdaki edebiyatın en büyük eksiği ise ideolojisiz kalmış olmasıdır. Sürekli bir edebiyat yaratmak isteniliyorsa “ilk adımda [onun] ideolojisini yapmalı, amacını çizmeli, bugünkü dağınık çalışmaları bu yolda birleştirip sıklaştırmalıyız”¹⁶ diyen Refik Ahmet, bu ideolojinin esasları için de Cumhuriyet Halk Fırkası’nın parti programını adres gösterir. “İstenilen edebiyat”ın ana hatları Altı Ok ile belirginleştirilir. İnkılâpçı, cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi ve laik olması hayal edilen yeni edebiyatın başlıca vazifesi ise “inkılâbı kökleştirmek”¹⁷ olarak belirlenir.

Atatürk, 1931-1935 yılları arasında yürütülen projeler sayesinde modern Türk toplumunun istenilen çehreye kavuştuğunu söylerken CHF parti programının rehber alındığını vurguluyordu. Refik Ahmet’in parti programından hareketle çizdiği

¹⁴ B. K. [Behçet Kemal], “Yeni Edebiyat Nasıl Olmalıdır?” **Hakimiyeti Milliye: Hilaliahmer Özel Sayısı**, 6 Nisan 1933, s. 2.

¹⁵ Refik Ahmet [Sevengil], **Bizim İsteddiğimiz Edebiyat**, İstanbul, Bürhaneddin Matbaası, 1933, s. 25.

¹⁶ a.e., s. 21.

¹⁷ a.e., s. 22-25.

çerçeve ise Kemalizmin Altı Ok'u uyarınca edebiyat kurumunun biçimlendirilmesini öngörür. Nitekim bu bölümde vuzuha kavuşacağı gibi edebiyat kurumunda gerçekleştirilmesi amaçlanan reformlar Altı Ok'la uyum içerisindedir. Gündemin ana başlıklarını hep Atatürk ilkeleri belirlemiştir. Devletin resmî uluslaşma programı geliştirilen fikirlerde esas alınır. Bu kapsamda şimdi merkezî konumu dolayısıyla devletçilik ilkesinden başlayarak Altı Ok'un edebiyat kurumunun yapılandırılması noktasında nasıl yorumlanmaya çalışıldığını inceleyeceğiz.

2.2.1. Edebiyat ve Devletçilik İlkesi

Yakup Kadri'nin Harf İnkılâbı sonrası yaşanan matbuat krizini konu aldığı 1929 tarihli yazısındaki kimi değiniler, 1930'lu yıllarda yoğunlaşan sanat ve kültür kurumlarının devlet(çi)leştirilmesi gündeminin habercisi gibidir: “Bizde her inkılap gibi hars ve irfan sahasındaki inkılaplar da hep devlet marifetile vuku bulur ve onun kuvvetine dayanarak yürür. (...) Her hususta etatist¹⁸ bir milletin yalnız hars ve irfan işlerinde aksi bir bir kabiliyet göstermesine intizar neden?”¹⁹ Sanatın ve edebiyatın devlet(çi)leştirilmesi hakkında mütalaalar sonraki yıllarda İnkılâp Edebiyatı gündemi içerisinde sıkça yer bulur. Basında yer alan haberler ve hakkındaki değerlendirme yazılarından anladığımız kadarıyla 1933 Haziranında yayımlanan *Bizim İstedüğümüz Edebiyat*, yine *Kadro*'nun bu ayki sayısında çıkan Eflâtun Cem'in [Güney] “İnkılâp Edebiyatı” yazısıyla beraber pek çok tartışmanın fitilini ateşleyecektir. Köprülü'yü tasdik ve tekrar eder cinsten bir girizgâhla konuya dâhil olan Eflâtun Cem, mevcut sanat ortamını yeni rejimin bünyesinde *ancien régime*'den kalma bir yama olarak görür ve onun yeni ulus yaratma projesinde diğer sahaların gerisinde kalmasından şikâyetlenir: “Kurtuluş inkılâbımızın getirdiği yeni görüşlerle plânlı bir cemiyet kuruyoruz; (...) Halbuki, san'at cephesi, maziden, eliştiriliği mevsiminden kalma bir eda ve mana ile yeni cemiyetin bünyesinde eski bir yama gibi duruyor.”²⁰ Yazara göre buna rağmen bir tarafta da “Şe'niyetlerden doğan, cemiyete şuur olan bir

¹⁸ fr. étatiste: devletçi

¹⁹ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Matbuat Buranı”, *Hakimiyeti Milliye*, No: 2791, 17 Nisan 1929, s. 1.

²⁰ Eflâtun Cem, a.y., s. 67

inkılâpçı edebiyat!”²¹ yeşermektedir lakin ortada ciddi bir problem vardır. Falih Rıfki'nın ileride değineceğimiz beyanatında olduğu gibi Eflâtun Cem de kültür ve sanat sahasındaki çokseslilikten, yani “anarşi”den epey rahatsızdır. Bu anarşi devlet aygıtı tarafından planlı müdahalelerle kontrol altına alınmalıdır. Çünkü çoksesli ortam içerisinde resmî ideoloji tarafından asıl duyulması ve duyurulması istenen sesler gerekli yankıyı bulamamaktadır. “Ferdî psikolojilerin yavelerile kokuşan edebiyatın kalabalığı, içtimaî duygularla yanan bu öz san’atın yığınlara kadar yayılıp yerleşmesine fırsat vermiyor; bir ‘Yaban’, bir ‘Roman’ çıkıyor; okunacağı gibi okunmuyor...”²² Sözün yine dönüp dolaşıp fert-cemiyet dikotomisi bağlamında edebiyatın toplumsallığı/bireyselliği meselesine geldiği bu muhakemede netice olarak ortaya atılan fikirse *devletin duygu işine de el atmasıdır*.

“Tezatsız bir içtimai bünye yaratmak davasını taşıyan büyük inkılâbımız, (...) *edebiyatımızı* da anarşiye sürükliyen tezatlardan koruyacaktır. Tezatların tasfiyesi için disiplin, plânlı murakabe ister. Binaenaleyh, şu istihale krizi karşısında duygu işine de devlet teşkilâtının elatmasını, başıboş edebiyatın iyi bir nizam altına alınmasını düşünüyoruz.”²³

Eflâtun Cem’in ortaya attığı fikirler kendinden öncekilerin perspektifini ideolojik ve metodolojik açılardan epey uç noktalara taşıdı. Ulusun yatay olarak *tahayyül* edildiğini vurgulayan Anderson’ı hatırlatır öncelikle bu satırlar. *Tezatsız bir içtimai bünye* tam da anonimleşmiş bireylerin toplamından müteşekkil bir ulus hayalinin dönemin jargonuyla tipik bir ifadesidir. “Duygu işi” de elbette burada ihmal edilmeyecektir. Planlı-programlı şekilde bir toplumsal mühendislik projesi olarak edebiyatın devletleştirilmesi burada açıkça teklif edilir. Altı oktan biri olan devletçilik ilkesinin edebiyata ve sanata tatbik edilmesinin lüzumu hususunda artık daha fazla gecikmeye tahammül edilemeyeceği dile getirilir.

Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 1931 tarihli parti programında devletçilik ilkesinin “Ferdî mesai ve faaliyeti esas tutmakla beraber mümkün olduğu kadar az zaman içinde milleti refaha ve memleketi mamuriyete eriştirmek için milletin umumî

²¹ Eflâtun Cem, a.y., s. 68.

²² Eflâtun Cem, a.y.

²³ Eflâtun Cem, a.y.

ve yüksek menfaatlerinin icap ettirdiği işlerde -bilhassa iktisadî sahada- Devleti filen alâkadar etmek mühim esaslarımızdandır”²⁴ biçiminde tanımlandığı ve özellikle ekonomik sahaya vurgu yapıldığı görülmektedir. Ulusçu-ulusal edebiyatın icadı için Altı Ok eksenli bir program ortaya koyan Refik Ahmet, her bir okun edebiyatla nasıl ilintilendirileceğini detaylı olarak izah etmeye çalışmıştı. Ancak sunulan bu yol haritasında devletçilik ilkesi diğer ilkelere nazaran birkaç satırla geçiştirilir. Edebiyatın nasıl laik, halkçı, inkılâpçı, cumhuriyetçi olacağı örneklerle anlatılır ama devletçilik bahsi açıldığında sadece parti programındaki tekrar eder cinsten şu kısa açıklamayla yentiniilir ve edebiyatın nasıl devletçileştirileceğine dair herhangi bir düşünce takdim edilmez. Devletçilik, “en yakın bir günde ulusu para ve yaşayış genişliğine, yurdu güzelliğe, bakımlı ilerleyişe eriştirmek için ulusun büyük ve yüksek kazançlarına uygun işlerde, hele ‘İktisat’ yolunda devleti doğrudan işe karıştırmak demektir.”²⁵ Parti programındaki gibi sadece iktisadî devletçilikten dem vurulur. Eflâtun Cem ise âdeta parti programındaki ibareye atıf yaparcasına “Esasen edebiyat, bazılarının uydurdukları gibi sadece bir ilham mataı değil, bir kültür meselesidir. Bilhassa iktisat gibi ve ondan doğan bir cemiyet hâdisesi, bir inkılâp unsurudur.”²⁶ der ve edebiyatın da ekonomi gibi ilgili politikalar kapsamına dâhil edilmesi gereken bir kurum olduğunu ileri sürer.

Bir zümre bu dönemden itibaren devletçilik ilkesinin kültür-sanat alanında da tatbik edilmesi gerekliliğine vurgu yapmaya başlar. Bunlar arasında en sert görüşleri serdedenlerden biri İsmail Hakkı’dır [Baltacıoğlu]. İsmail Hakkı, 1934 yılında çıkarmaya başladığı *Yeni Adam* dergisiyle ulus inşası sürecinde Kemalist ilkelerin taşıyıcılığını üstlenme adına gönüllü olarak en çok efor sarf eden isimlerden biri olarak matbuat tarihinde yer edinir. Dergisinin yayın politikası tamamıyla bu konulara kanalize olmuştur. Daha adından itibaren mesaj yüklüdür; -İtalya’nın yaratıldıktan sonra İtalyanların yaratılmasına sıra gelmesi gibi- yeni yaratılan ulus-devlet için elzem “yeni adam”ın yaratılması ana gündem maddesidir.

²⁴ Cumhuriyet Halk Fırkası, **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı**, Ankara, T.B.M.M. Matbası, 1931, s. 31.

²⁵ Refik Ahmet, a.g.e., s. 24.

²⁶ Eflâtun Cem, a.y.

Asıl uzmanlık alanı pedagoji ve felsefe olan, bir mülakatında şiirden hiç hoşlanmadığını belirten²⁷ ve esasen edebî bir kimliğe sahip olmayan İsmail Hakkı, buna rağmen ulusçu edebiyat tasarımına dair en çok ve devamlılıkla söz söyleyen isimlerden biri olarak karşımıza çıkar. Aşağıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere ona göre edebiyatın varlığı öyle ya da böyle bir realiteyse, edebiyat bir şekilde varlık gösteriyorsa, her kültür kurumu gibi zaruri olarak inkılâp kanonuna boyun eğmek mecburiyetindedir. Sadece edebiyatçılar değil, herhangi bir sanatkârın özgürce davranması mümkün görülmez bu perspektifte.

“Hakiki bir inkılâp herşey gibi edebiyatı da göz önün[de] tutar. Edebiyat madamki vardır ve çalışmaktadır, onun eseri inkılâp için ya müspet ya menfidir, şu halde inkılâbın yaşayan edebiyat müessesesine karşı eli kolu bağlı durması imkânsızdır. **Sanatkâr hürdür, istediğini yapar denilemez.** (...) Sözün kısası sanat için içinde yaşadığı sosyetenin inkılâp arzularına boyun eğmek sert bir zarurettir. Bizim devlet de her devletçi rejimi gibi edebiyat adamına elini uzatmalı, ondan istiyeyeğini istemeli, bunun için de onu tâbiin elinden kurtarmalıdır. Edebiyat böyle bir koruma görmediği için halkın hasta, hayvanî ve mürteci benliğini sömürüyor, eğer devlet onu kazanırsa ister istemez İnkılâbın adamına hizmet edecektir.”²⁸ [vurgu bize ait]

İsmail Hakkı sadece edebiyat değil bütün kültür kurumlarının devletleştirilmesi taraftarıdır: “İşte, tiyatro, sinema, radyo, gazete, mecmua, kitap. Bunlardan hiç biri bugün bir devlet kurumu olmadığı gibi hiç biri de ulusal bir kültür kurumunun autoritesine bağlanmış değildir. (...) Bugün bu kurumlardan hiç biri Türk ulusunun istediği şeyi bütün vermiyor.”²⁹ Edebiyatın acaba Türk ulusunun mu yoksa Türk ulusçularının mı istediği şeyi bütün olarak vermediğini sormak yerinde olacaktır. Türk ulusu adına konuşan İsmail Hakkı aslında Türk ulusçularının sözcülüğünü yapıyordu diyebiliriz. 1935’te bu satırları kaleme alan yazar, 1937’de de onun bir zevk meselesi olmadığını söyleyerek edebiyatın devletleştirilmesi için bakanlığı göreve çağırır. “Edebiyatın da terbiye ve tiyatro gibi devletleşmesini istiyoruz. (...) [H]âlâ edebiyatı bir zevk işi sayarız, hâlâ aşk romanlarını millî

²⁷ Nusret Safa Coşkun, **Millî Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?**, İstanbul, Burhaneddin Basımevi, 1938, s. 17.

²⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Teşkilâtsız Edebiyat”, **Yeni Adam**, No: 118, 9 Nisan 1936, s. 2.

²⁹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Bu Böyle Sürüp Gidecek mi?” **Yeni Adam**, No: 81, 18 Temmuz 1935.

edebiyat sanırız. (...) [A]caba bu işle uğraşmak Kültür Bakanlığı'nın ve kültür memurlarının vazifesi değil midir?"³⁰

Edebiyat ve uluslaşma üstüne, bu konularda kalem oynatan diğer edebiyatçılardan bile daha çok söz söylediği görülen Baltacıoğlu, 1930'lu yıllarda ön plana çıkan "beden terbiyesi" politikalarına da çatarak yer yer Sosyal Darwinizme yer yer de Durkheim sosyolojisine yaslanan görüşlerle asıl üstünde durulması ve ıslah edilmesi gereken kurumun edebiyat olduğunu ısrarla dillendirir. Nüfus ve beden terbiyesi politikalarına gönderme yaparak başladığı "Suçlu Olan Sanat" başlıklı yazısında, "Canlı varlıklarda olduğu gibi insanlarda da ileriliğin ölçüsü irilik değil, vazife inceliği ve iş bölümüdür. Arılar ve karıncalar cirimlerinin ufaklığına rağmen yüksek hayvanlardır. (...) Sosyeteler için de böyle, en ileri sosyete en çok vazife bölümü taşıyandır"³¹ diyerek toplumsal işbölümünü esas alan bir perspektif ortaya koyar. Ancak bu işbölümü Baltacıoğlu'na göre kendiliğinden ortaya çıkmayacaktır. Kültür birliği sağlanarak birbirlerine benzetilmiş insanların "çoğalıp sıkışması" icap etmektedir. "Millî evrimin sırrı" olarak nüfusun çoğalması gerekmektedir. Ona göre toplumların çoğalma istekleri ise hayatta kalma arzularından neşet etmektedir. Fakat bu "hayatta kalma" meselesi, bir sağlık ve dirilik meselesinden önce bir sanat ve kültür sorunudur. Toplumun devamlığını sağlamak için yeni adam tipini yaratmak gerekmektedir. Yeni adamı yaratacak olansa bir heykeltıraş edasıyla onu tıraş edecek olan romancıdır. Edebiyatçılar bu vazifeyi üstlenmedikleri için suçlanırlar ve genel olarak sanat da bu yüzden kabahatlidir. Sağlık, beden terbiyesi ve nüfus politikaları ile yeni adam cismen belki ortaya çıkıyor olabilir ama ruhen geride kalmaktadır. Çünkü romancı ve sanatçılar toplumsal işbölümünde üstlerine düşeni hakkıyla yapmamaktadır:

"Cismi önde ruhu arkada bir sosyete çoğalmak şöyle dursun bir soy sosyal şahsiyetsizlik[ten] kurtulamaz. Yeni Adama yeni yaşayım şuuru vermelidir. Bunun da yolu yeni adam tipini canlı olarak tıraş etmektir ki romancıya düşen vazifedir. Türk romancısının yapmadığı yahut yapamadığı vazife yine budur. Biz sanat kurumumuz devletleşmelidir, dediğimiz zaman sanatın devlet eliyle en yüksek millî hayat

³⁰ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Şehvetsiz Edebiyat", **Yeni Adam**, No: 208, Birinci Kânun 1937, s. 2.

³¹ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Suçlu Olan Sanat", **Yeni Adam**, C. VI, No: 135, 30 Temmuz 1936, s. 2.

değerlerini cisimlendirecek roman ve piyes ve sinema tiplerini yaratacak maddi ve sosyal şartlara erişmesini istemiştik. Rasgele bir konformizm değil.”³²

İsmail Hakkı edebiyatın devletleştirilmesinin, yazarların yayıncıların maddi boyunduruğundan kurtarılmasına yönelik bir teşkilatlanma ile mümkün olacağı kanaatindeydi. Eğer edebiyat devlet tarafından gerekli maddi himayeyi görürse “halkın hayvanî ve mürteci” benliğini sömürmekten vazgeçecek ve inkılâbın hizmetine girecektir. Sadri Etem [Ertem] de iyi bir sanat ve edebiyat hayatı yaratmak için düşünce ve bilgi aygıtlarının seferber edilmesi gerektiğini, “ileri görüş ve ileri teknik sahibi ulusların kafalarıyla bir hizada işleyen kafaya sahip olmanın” zorunluluk teşkil ettiğini, bu nedenle güçlü bir felsefi arka plan geliştirmenin elzem olduğunu söyler. Fakat bunların ötesinde daha önemli olan nokta devletin sanatı himaye altına almasıdır. “Asıl san’atı, doğrudan doğruya güzel eserleri korumak için de tek bir çare vardır. San’atı, ileri kültürü kurmayı bir devlet işi saymak. Bunun nasıl olabileceğini de san’atin himayesi meselesile birlikte tetkik ederiz.”³³

Bu kestirme yaklaşımlara karşın Eflâtun Cem ise edebiyatın devletleştirilmesi hususunda nasıl bir yol izlenmesi gerektiğini tarif ederken daha ziyade devlet aygıtının kontrolü altında sürdürülecek olan kapsamlı bir ideolojik kurumsallaşmadan dem vurmıştı. Kendi ifadeleriyle söyleyecek olursak; “devlet duygu işine el atmak” için, edebiyata “inkılâbın ideolojisine uygun veçheler vermek” için şu dört maddelik planı³⁴ hayata geçirmelidir. Öncelikle bir “sanat kafası” yaratmak gerekmektedir. Bu “ışıklı kafa”nın yaratılması da kurulacak bir “İnkılâp ve Maarif Akademisi” ile mümkün olacaktır. İleri teknik ve estetikle düşünebilecek olan bu akademi, “edebî hareketlere hâkim, hedefli inkişafı nâzım” olacaktır.

Sanat akademisinden sonra yapılması gereken iş ise yeni bir sanat mecmuası kurmaktır. Servet-i Fünun’u örnek gösteren yazar, “Edebiyatı cedide, aynı hayat ve edebiyat telâkkileriyle yaşıyan bir avuç san’atkârın heyecanlı çalışmasından

³² Baltacıoğlu, a.y., s. 2.

³³ Sadri Etem [Ertem], “Edebî Hareketlerin Genişlemesi İçin”, **Varlık**, C. III, No: 39, 15 Şubat 1935, s. 233.

³⁴ Bu dört maddelik plan için bkz. Eflâtun Cem, a.y., s. 68-69.

doğmuştur. Özlediğimiz millet edebiyatı için de, hâdiseleri yeni ve muayyen görüşlerle karşılayan böyle bir mecmuaya ihtiyacımız var.” diyerek yazılı bir edebiyat mahfilini ve kolektif bir poetik çabayı gerekli görür. Bu mecmuanın yayını ise yukarıda adı geçen akademinin belirleyeceği kriterler muvâcehesince sürdürülecektir. Edebiyatın teknik ve estetik meseleleri burada tartışılacak, ortaya konulan edebî eserler bu dergi vasıtasıyla yayılacaktır.

Eflâtun Cem’in ortaya attığı tezin bizce en önemli yönü ise yeni bir edebiyat yaratma projesinin hem esaslarının hem uygulama örneklerinin dar bir seçkinler zümresi tarafından ortaya konulacak olmasıdır. Başta Servet-i Fünun örneğinin verilmiş olması biraz da bu sebeptir. Belirli bir çevrenin inşa edeceği sanat anlayışı sistematize edilip bir proje hâlinde bütün bir sanat kamusuna emsal olarak takdim edilecektir. “Azlık fakat şuurlu bir kadro ile yayma ve yaratma işine başlayan bu sanat mecmuası; verdiği örneklere ve estetik ölçülere göre yetişmiş, ayar edilmiş kalemlerle az zamanda büyüyecek ve (...) inkılâbın yalın edebiyatı doğacaktır.”³⁵

Bu görüşler, yazının neşredildiği ve ulus inşa sürecinde yeni rejimin ideolojisini yapma adına kalkışılan karakteristik hareketlerden birini temsil eden *Kadro*’nun perspektifiyle de doğrudan örtüşmektedir. Şevket Süreya Aydemir, Vedat Nedim Tör, Buhan Asaf Belge ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi isimlerin başını çektiği *Kadro* hareketi, dar bir seçkinler zümresinin öncülüğünde hayata geçirilecek kitlesel ideolojik dönüşümü hedefliyordu. Derginin ismi de zaten buradan kinayedir; işte o entelektüel seçkinler zümresinin oluşturduğu “kadro” inkılâp insanını yaratacaktır. İlk sayıdaki çıkış manifestosunda bu hayal sarıh bir şekilde ifade edilir. Eflâtun Cem’in ortaya attığı tezlerin kişisel bir çıkıştan ibaret olmadığını, İnkılâp Edebiyatı hayali adına geliştirmeye çalıştığı tasavvurun aslında nasıl bir projenin altkümesini teşkil ettiğini kavramak için bu çıkış manifestosuyla bir karşılaştırma yapmak faydalı olacaktır.

“İnkılâbın irade ve menfaati, inkılâbı duyan ve yürüten, azlık fakat şuurlu bir avangardın, azlık fakat ileri bir KADRO nun iradesinde temsil olunur. (...) İnkılâbın

³⁵ Eflâtun Cem, a.y., s. 69.

derinleşmesi demek, her şeyden evvel, bu prensiplerin ve onların ifadesi olan inkılâp ahlâk ve disiplini[ni]n, ileri kadronun dimağından genç neslin, şehir halkının ve köylünün dimağına inmesi ve yerleşmesi demektir. (...) İnkılâbımızın, her biri ayrı ayrı kıymettar ve orijinal olan bu fikir ve nazariye unsurları birer birer izah edildikçe, bu esaslar inkılâp nesli için kriteriyumlar olacak, yeni ve standartlaşmış inkılâpçı tip böyle doğacaktır.”³⁶

Kadro; yeni, standardize edilmiş, karşılaştığı her durumda aynı olguları aynı kriterlere göre değerlendirecek kolektif kimlik tipini yaratmayı amaçlayan bir zümre hareketidir. “İleri” kadronun zihni ile şehir halkından köylü halkına dek bütün bir ulusun zihinsel dünyası arasında kurulacak köprü sayesinde dünyayı algılayış biçimi yeniden düzenlenecektir. Eflâtun Cem’in edebiyat ve sanat sahasında “azlık ve şuurlu bir kadro” eliyle edebiyatın devlet(çi)leştirilmesi gerektiğini ileri sürmesi işte bu bağlam içerisinde asıl anlamını kazanır. Edebiyatta yapılacak hamle de bir “kadro” hamlesi olmalıdır. Akademi ve mecmua etrafında örgütlenecek olan inkılâpçı edebiyat kadrosu, geliştirdikleri sanat anlayışını, “kriteriyumu” yeni başlayan gençlere aktarmakla vazifeli olacaklardır. Tabi asıl vazifeleri ise bu edebiyatı yeni rejimin buyrukları doğrultusunda ve o buyrukları kitlelere aşılacak tarzda yaratmaktır. Öte yandan projenin üçüncü ve dördüncü maddelerinde ise yapılacak yayın faaliyetlerinin desteklenmesi, uygun görülenlerin mükâfatlandırılması ile Halkevleri’nin dil ve edebiyat şubelerinin akademinin direktifleri doğrultusunda işlemesi gerekliliği üzerinde durulur. Bahse konu plan ve program sonucu “Gençliğin fikir cihazını disiplinli neşriyata açık bulundurmak, ruhî temayüllerini millet edebiyatına doğru istikametlendirmek”³⁷ bu şekilde organize edilmiş olacaktır.

Edebiyatın devletleştirilmesi bahsinde en ilginç ve belki de tahayyül edilebilecek en uç teklif ise Yaşar Nabi’den [Nayır] gelir. Bir *memur-yazar* sistemini öneren bu yaklaşıma bakıldığında yine iktisadî sahada uygulamaya konulan devletçilik ilkesinin referans alındığı görülmektedir. Şeker ve tütün nasıl devlet tekeline alınmıyorsa yayıncılık da pekâlâ devlet tekeline alınabilmelidir: Yokluğundan

³⁶ “Kadro”, **Kadro**, C. 1, S. 1, İkincikânun 1932, s. 2.

³⁷ Eflâtun Cem, a.y., s. 69.

şikâyet edilen İnkılâp Edebiyatı'nın yaratılması, Yaşar Nabi'ye göre yazarların mesai usulüyle çalışmaları ve devlet memuru olarak isihdam edilmeleri sayesinde mümkün olacaktır.

“Sanatkârın verimini artırmak için onu makineleştirmek lâzımdır. (...) Cemiyet için hayırlı işleri, meselâ şimendiferleri, mektepleri nasıl hükûmet vücade getiriyorsa, bahusus ki halkçı ve devletçi bir hükûmetin, cemiyet için lüzumuna kani olduğu edebiyatı niçin kendisi işletmesin. (...) Şeker gibi, tütün gibi maddeleri inhisar altına alan devletin memleketin kültür hayatında pek mühim bir rol oynayan neşriyat işini de kendi idaresi altına almak istemesinde ne gayritabiîlik vardır? (...) Filhakika bütün neşriyatı idare edecek bir inhisarın çok güç ve bugünkü vesaitle adeta imkânsız olduğunu kabul etmek lâzım. Bununla beraber nazariye eğer doğruysa, bu yolda ufak tefek tecrübelerle girişmek te pek doğru bir iş olur sanıyorum. Bir inkılâp edebiyatının yoksulluğundan her gün şikâyet ediyoruz. Acaba Ma[a]rif vekâletine merbut hususî bir büro ile, önceden tanzim edilmiş şuurlu bir program takip edilerek böyle bir neşriyat serisi vücade getirilemez mi? Bir memur gibi muayyen saatte vazifesine başlayarak ve günde muayyen saat çalışarak yine muayyen miktarda yazı yazacak seçilmiş muharrirlerin en mükemmel inkılâp edebiyatını vücade getireceklerine inanıyorum.”³⁸

Her ne kadar aşırı uçlarda geziniyor görünse de aslında Yaşar Nabi'nin öngördüğü model bir yönüyle hayata geçirilmiştir diyebiliriz. Dördüncü Bölüm'de ele alacağımız, Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları dolayısıyla yapılan yayın faaliyetlerinin edebiyat ayağına CHF Kâtibiumumiliği ile birlikte Maarif Vekâleti'nin patronajı öncülük edecektir. Bu kapsamda ısmarlanıp yayımlanmış olan eserler de İnkılâp Edebiyatı'nın numuneleri arasında yer almaktadır. Yazarlar maaşlı devlet memurları olarak istihdam edilmedi ancak rejimin patronajında bir edebiyat üretimi teşekkül etti. Edebiyatın devlet tekeline alınmasına yönelik çağrılara mukabil Ankara'dan da bu veçhede ültimatolar yayımlandı. Kemalist uluslaşma hareketinin kültürel alandaki en önemli figürlerinden biri olan Falih Rıfkı, 1933 Mayısındaki bir yazısında, inkılâpların sanatsal çalışmalarda ifade edilmesine dair şikâyetlerin duyulduğunu, genç şair ve edebiyatçıların da “ısmarlama” ile uğraşmaktan bıktıklarını ifade ettiklerini zikreder. Fakat ona göre *istiskal* hakkı sanatçılarda değil inkılâp müessesesinde. Sanat kurumu böyle serzenişlerde bulunacağına inkılâbın “*münkir*”lerine karşı yatışmaz bir hıncı” ile fırçasını, yayını ve kalemini hizmete

³⁸ Yaşar Nabi [Nayır], “Propaganda Edebiyatı”, *Milliyet*, No: 2572, 11 Nisan 1933, s. 4.

sunmalıydı. Sanat ve edebiyat ortamında bir *anarşinin*, kendi başınlığın, çoksesliliğin hüküm sürdüğü vurgulandıktan sonra devlet aygıtının parti ile beraber hâdiseye el koymak durumunda olduğu deklare edilir. Topyekün bir seferberliğin ima edildiği yazıda tehditvâri bir üslupla da artık rica döneminin geçtiği, yani sanatçılardan ve edebiyatçılardan inkılâba hizmet etmeleri yönünde ricada bulunulmaması gerektiği, bunun yerine onların doğrudan *sevk ve idare* altına alınması icap ettiği dillendirilir.

“Yeni Türk devleti ancak bir kültür ve iytikat davasıdır. (...) Maarif ve Halkevleri, ve bütün devlet ve fırka müesseseleri, hep birlikte, kültür ve iytikat anarşisine karşı, kültür ve iytikat disiplini kavgasına, yepyeni bir hız, yalın ve yaman bir hamle ile girişmek zamanındayız. Bütün emekler, masraflar ve cihazlar, hepsi devlet ve fırkanın yüksek müdahalesi ve mürakabesi altında, sarsılmaz bir *merkezî*’liğe [vurgu metne ait] doğru teksif olunmalıdır. Sokak ve fert hırsları, ancak böyle yenilecektir. Rica ve irşat değil, sevk ve idare lazımdır.”³⁹

Tek Parti döneminde devletçilik ilkesi daha çok iktisadî kalkınma cihetiyle takdim edilmekteydi. Böyle olmakla beraber, bu ilke, Hamit Emrah Beriş’in de belirttiği gibi hızlı bir ekonomik kalkınmanın dinamosu olmak gibi pragmatik bir amaçla izah edilmesinin yanı sıra cumhuriyetçilik, halkçılık, ulusçuluk, laiklik ve inkılâpçılık ilkeleri arasında merkezî bir konuma sahiptir. Ulus-devlet inşası yolunda atılan tüm adımlar esasen merkezî otoritenin güçlendirilmesine yöneliktir. Zira diğer ilkelerin pratikte arzu edilen boyutlarıyla uygulanabilmeleri devlet otoritesinin gerektiği şekilde sağlam tesis edilmesine bağlıdır. Dolayısıyla devletçilik sadece iktisadî alanla sınırlandırılabilir bir yaklaşım değildir; aksine bu ilkenin siyasi bir tarafı bulunmaktadır. Devletçilik bu yönüyle, kuruluş döneminde sergilenen otoriter yönetim anlayışına da hukuki ve teorik açılardan zemin hazırlayan ilke olmuştur.⁴⁰ Taha Parla da Kemalist devletçiliğin iktisadi sahaya sınırlı kalmadığını, bu ilkenin aynı zamanda siyasi-idari boyutunun olduğunu vurgulamaktadır.⁴¹ Bu noktada bizim eklemek istediğimiz husus ise devletçilik ilkesinin ekonomik ve siyasi yönünün

³⁹ Falih Rıfkı [Atay], “Ne İşi Var?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4260, 31 Mayıs 1933, s. 1.

⁴⁰ Hamit Emrah Beriş, **Tek Parti Döneminde Devletçilik: Türkiye’de Otoritarizmin Siyasal ve Ekonomik Temelleri**, İstanbul, Tezkire Yayıncılık, 2015, s. 204-205.

⁴¹ Taha Parla, **Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP’nin Altı Ok’u**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995, s. 42 ve diğer yerler.

yanında kültürel yönünün de 1930'lar itibariyle tebarüz etmeye başladığıdır. Ekonomik kalkınmanın yanında kültürel dönüşümün sağlanması için sunulan reçetelerin ortak özellikleri otoriter kimlikleridir. Kültürel otoritarizmin teorik açıdan referansı da Kemalizmin devletçilik ilkesi olmuştur. Buraya kadar sergilediğimiz tipik örneklerde devletçilik ilkesinin kültürel alana uygulanması arzusunun nasıl tasavvur edilmeye başlandığını gördük. Bu ve diğer ilkelerin pratikte edebî üretim süreçlerine ne ölçüde yansıdığıysa sonraki bölümlerde incelenecektir.

2.2.2. Edebiyat ve Laiklik İlkesi

Altı Ok'un edebiyata tatbiki noktasında kimi zaman örtük kimi zaman açıkça dile getirilen hususlardan biri de edebiyatın laikleştirilmesidir. Yeni inşa edilen rejimin en sık vurgu yapılan hususiyetlerinden biri olan laiklik, bu dönemde sadece sosyal ve siyasal değil aynı zamanda kültürel bir olgu olarak hayatın tüm alanlarını tanzim edecek bir ilke şeklinde kavranmaktaydı. 1931 tarihli CHF parti programında "Din telâkkisi vicdanî olduğundan, Fırka, din fikirlerini Devlet ve dünya işlerinden ve siyasetten ayrı tutmayı milletimizin muasır terakkide başlıca muvaffakiyet amili olarak görür"⁴² denilerek basit bir ayrımla yetiniliyordu. Ancak edebiyat sahasındaki tartışmalarda ve edebiyatın laikleştirilmesi sürecinde ortaya konulan fikirler sadece seküler bir edebiyat tasarısıyla yetinmiyor, aynı zamanda dinin ve dinî olanın ötekileştirilmesini öngörüyordu. İlgili girişimler genel olarak devletin kültür politikalarındaki tavrıyla örtüşme içerisindedir.

Bu bağlamda Hasan Âli Yücel, İnkılâp Edebiyatı için örneklik teşkil edecek bir eserin nasıl olması gerektiğini tasvir ederken, "klerikan düşmanlığı ve laisizm aşkını" telkin etmenin gerçek anlamda istenileni vereceğini vurgular. Sanatın uluslaşma ve ulus-devletleşme süreci içerisindeki rolünü nasıl kavradığını da izah eden aşağıdaki açıklamaları, laikliğe karşı duyulan arzunun aynı zamanda dinî olana karşı bir ötekileştirmeyi de önkoşul olarak gerektirdiğini ifade eder. Böyle bir

⁴² Cumhuriyet Halk Fırkası, **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı**, s. 31.

ötekileştirme, laikliğin tavandan tabana indirilmesi ve halka benimsetilmesi için gerekli atmosferi ve duygu dünyasını hazırlayacaktır.

“Bismarck’ın gerçekleştirdiği birliği daha önce sanatkârlar hazırladı; bu tahakkuktan sonra onun halka sinmesi için de sanata bir vazife düşmedi mi? Sanatın bu rolü de öteki ilki kadar aziz ve mühim değil mi? (...) Meselâ bizde klerikan düşmanlığı ve laisizm aşkını duymuş bir sanatkâr öyle bir roman yazabilir ki; softanın fikirlerindeki gerilikle okuyanı ondan iğrendirir, bu, tam bir inkılâpçı eserdir. Mutlaka onun içerisinde feryat ve figanlı hitabelere, sokak hatipliğine ihtiyaç yoktur. Yeter ki realist bir gözle romanın kahramanını bizim gözlerimizle görebilsin.”⁴³

Üzerinde durulması icap eden bir değini de pasajın sonunda yer alır. Romancıdan hem propagandist bir edâ takınmak yerine realist bir gözle meselelere yaklaşması hem de olayları kendilerinin gözlüğüyle görmesi istenmektedir. Her koşulda tekseslilik esastır. Önceki başlıkta gördüğümüz gibi devletçilik taraftarlarının yakındıkları kültür-sanat kamusundaki çokseslilikti.

Hasan Âli’nin bu projeksiyonu ortaya koymasından birkaç ay sonra *Akşam*’da Portreci imzasıyla neşredilen bir yazıda onun kavrayışıyla aynı doğrultuda bir yorum geliştirilerek Hüseyin Rahmi’nin romanları muhtevası ve söylemi itibariyle inkılâpçı olarak tanımlanır. İddia şu şekilde temellendirilir: Hüseyin Rahmi’nin eserleri okunduğu takdirde ilk planda onun muhataplarını eğlendirmek maksadıyla mizah yaptığı sanılabilecektir. Oysa ki Hüseyin Rahmi’nin kahkahalar attıran eserlerinde “büyük fikir, müdafaa edilen büyük tez vardır.”⁴⁴ Romancının bu tezleri savunması ve savunma biçimi inkılâpçı bir tutum addedilip övülür:

“Hüseyin Rahmi bu tezleri müdafaa ederken son derece inkılâpçıdır. Meselâ o bütün romanlarında büyücülerle, falcılarla, softalarla, din perdesi altından bir bir dalavera yürüten yobazlarla, tufeyli paşa damadlarıyla öyle bir alay etmiş, bunları öyle yerden yere vurmuştu ki Rahminin bütün eserleri bunun için birer inkılâp edebiyatı nümunesi sayılabilir.”⁴⁵

⁴³ Hasan Âli Yücel, “Sanat ve İnkılâp”, *Yücel*, C. V, No: 27, Mayıs 1937, s. 93-94.

⁴⁴ Portreci, “Hüseyin Rahmi”, *Akşam*, No: 6797, 17 Eylül 1937, s. 7.

⁴⁵ Portreci, a.y.

Sanatın ulus inşasında en önemli ideolojik aygıt olduğunu neredeyse her fırsatta dile getiren Behçet Kemal, Kemalistlerin eski düzenin bir kurumu olarak tekkeye eserlerinde yer veremeyeceğini, verenlere de tahammül edemeyeceğini beyan eder: “Sanatı inkılabın sağ eli tanıyoruz. İnkılabı kökleştirecek telkini ve terbiyeyi yapacak sanattır. (...) Kemalistler, büyüklerinin yıktığı sarayı ve tekke’yi mısralarında ve satırlarında yaşatamazlar! Yaşatanlara tahammül edemezler”⁴⁶ Sanatı makineleştirmek de istemediklerini vurgulayan Behçet Kemal, “sanatın bir kalp gibi hiç durmadan çarpmasını istiyoruz; fakat ne Musset’in, ne Mevlananın... kalbi gibi! Mustafa Kemal’in kalbi gibi çarpmasını istiyoruz”⁴⁷ derken de hem dinî/tasavvufî hem de Batılı etkilere kapalı bir edebiyat atmosferi tasvir ediyordu.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu da aynı düzlemde edebiyatın yeniden biçimlendirilmesi için esas şartlar arasında laikliğe önemle yer verir. İnkılâp Edebiyatının nasıl olabileceğine dair fikir yürüttüğü bir yazısında, edebiyatın laikleşmesinin, tasavvuf kültüründen arındırılmasıyla mümkün olabileceğini söyler. “Yine edebiyatın yenileşmesi demek, lâikleşmesi, yani bütün sırlık ve tasavvufluk kıymetlerden ve ‘bilinmez’ kültüründen kendisini kurtarıp iradesini vakıaları bulmaya ve tutmaya vermesi demektir.”⁴⁸ Pozitivist ve realist bir edebiyat tasavvuru içerisinde laikliği kavrayan Baltacıoğlu için sanatkârın ilham perisi de olmayacaktır. Sanatkâr, sadece toplumsal meselelerden ibaret bir laboratuarda mühendis edâsıyla sanatını icra edecektir.⁴⁹

Altı Ok’un edebiyat ve sanat anlayışı için temel parametre olarak belirlenmesi gerektiğini ilk olarak ileri sürenlerden Refik Ahmed ise “İnkılâpçı edebiyat artık ne tapkı ne acun saltanatından çıkma düşünceleri ve sözleri de kullanmayacak, yeni çığırın izlerini yaşatacak ve yükseltecek”⁵⁰ diyordu. Bu

⁴⁶ Behçet Kemal [Çağlar], “Kemalistler Edebiyatı Nasıl Anlıyor?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4280, 20 Haziran 1933, s. 4.

⁴⁷ Behçet Kemal, a.y.

⁴⁸ İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], “İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?”, **Yeni Adam**, C. I, No: 6, 5 Şubat 1934, s. 7.

⁴⁹ İsmail Hakkı, a.y.

⁵⁰ Refik Ahmet, **Bizim İstedğimiz Edebiyat**, s. 25.

bağlamda şairin sevgilisini “melek” olarak tasvir etmesi yahut meleğe benzetmesi dinî düşüncenin ve din dilinin edebiyata sirayet etme biçimi olarak örneklendirilir. Laiklik esasında inşa edilecek ulusal edebiyatta bunlara yer yoktur Refik Ahmet’e göre.⁵¹ Sabiha Zekeriya ise “Türk inkılâbının edebiyattan beklediği vazifeler neler olabilir?” sorusunu yanıtlarken “inkılâbın ferdin ve cemiyetin hayatta yaptığı değişiklikleri aksettirmesi, irticâ, taassubun inkılâba kuracağı pusulara karşı, fikirleri ileri kametlere çevirmesi”ni beklediğini kaydedip, edebiyatın bu şekilde vazifelendirilmesini öngörür.⁵² Edebiyat ve laiklik ilkesine dair görüşler bu kadarla sınırlı değildir elbette. Ulusçuluk ilkesi bağlamında yapılan değerlendirmelerde de laiklik ilkesine sıkça göndermeler yapılır. *Bizim İstedığımız Edebiyat* üzerine çıkan münakaşada da göreceğimiz ki yöntem ve üsluptaki katı cepheleşmeye rağmen dinî düşüncenin bertaraf edilmesi söz konusu olduğunda şaşırtıcı bir ittifak başgösterir. İnkılâp Edebiyatı mülâhazalarında, Altı Ok’tan üzerinde en geniş tabanlı mutabakatın tesis edildiği ilke laikliktir.

2.2.3. Edebiyat ve Ulusçuluk-Halkçılık İlkeleri

Yaratılmak istenen yeni edebiyatın belki de en muğlak boyutu bu başlık altında ele alınacak olandır. Ulusal edebiyat mı ulusçu edebiyat mı? Bunun yanı sıra Meşrutiyet sonrası ortaya çıkan Millî Edebiyat Hareketi ile bu dönemki İnkılâp Edebiyatı odaklı hareketler nasıl tefrik edilecek? Bir devamlılık mı söz konusu yoksa yeni bir kurgu mu? Köprülü, Kâzım Nami ve Yakup Kadri gibi Millî Edebiyat Hareketi’ne bir şekilde dâhil olmuş baskın figürlerin aynı zamanda İnkılâp Edebiyatı tasarımı da karşımıza çıkması meseleyi hayli giriftleştiren hususlardan biridir.

Genç Kalemler dergisi etrafında örgütlenmiş olan Millî Edebiyat Hareketi içerisinde yer alan isimler de kuşkusuz bir ulusal edebiyat yaratmak gayesiyle hareket etmekteydi. Cumhuriyet sonrasındaki süreçte de devam etmekte olduğunu gördüğümüz Millî Edebiyat tartışmalarına ait meselelerin bu yeni dönemdeki

⁵¹ a.e., s. 25.

⁵² Sabiha Zekeriya, “Edebiyat Anketi: Bayan Sabiha Zekeriya’nın Cevabı”, *Yeni Adam*, No: 239, 27 Temmuz 1939, sy.

atmosfer içerisinde artık daha çok İnkılâp Edebiyatı tartışmaları çerçevesinde yürütüldüğünü öncelikle ifade edebiliriz. Ancak şu da bir vakta ki kimi zaman Millî Edebiyat tartışmaları İnkılâp Edebiyatı gündeminden bağımsız olarak sürdürülmek istenmektedir. Konuyu sarâhate kavuşturmak adına, öncelikle İnkılâp Edebiyatı sahasında görüş beyan eden isimlerin Millî Edebiyat hakkındaki düşüncelerine değinmek istiyoruz. Buradan hareketle en azından birinci dereceden muhatapların zihninde bu iki olgunun nasıl konumlandığı ve ne derece farklılaşmalara sahip oldukları anlaşılacaktır.

İnkılâp Edebiyatı kavramını ilk olarak kullandığı yazısında Köprülü de “Filhakika ‘lisan’ ve ‘vezin’ itibariyle şu son on beş senelik ‘milli edebiyat’ cereyanının tesiri altında çok bariz ve süratli bir terakki mahsus oluyor; lakin bu ‘millileşme’ yalnız şekli ve haricî kalmayarak ruha da tesir etmelidir.”⁵³ derken Millî Edebiyat akımıyla ortaya çıkan gelişmelerin biçimsel düzeyde kaldığına, muhteva itibariyle pek de bir yenilik arz etmediğine işaret eder. Yukarıda da değinildiği üzere Köprülü’nün Millî Edebiyat akımı ile ortaya çıkan eserlerden birtakım memnuniyetsizlikleri söz konusuydu.

Eflâtun Cem de İnkılâp Edebiyatının teorisyenliğine girişirken 1923’ten itibaren “kart ve körpe kalemler”in yeni bir sanat teşekkülü için çarpıştığını, bu müsâdemeden yeni bir edebiyat doğmasını ümit ettiklerini ancak sonucun pek de istedikleri gibi olmadığını belirtiyordu.

“Biz, ruhların bu ihtilâlini ümitli bir yürekle karşıladık. Çünkü [1]908 hareketinden sonra da böyle olmuştu: Edebiyatı cedide, Fecri ati, Nayiler, Yeni Lisancılar birbirile yine böyle çarpışmış; neticede, ortaya ‘Millî cereyan edebiyatı’ çıkmıştı. Bu defa da ihtiyakı duyulan edebiyatın bugünkü mektepler arasındaki vuruşmadan doğacağını umduk ve bekledik. Fakat, on yılın sükûtunu, sükûtun şiiirini inciten şu kuru gürültüden, beklenen ‘Millet edebiyatı’ doğmadı, doğmuyor; hâlâ, her bucaktan yorgun, ezik bir ses geliyor.”⁵⁴

⁵³ Köprülüzâde Mehmet Fuat, a.y., s. 83.

⁵⁴ Eflâtun Cem, a.y., s. 67.

Bu çıkarımlardan anlaşılacağı üzere Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp gibi isimlerin başını çektiği Millî Edebiyat Hareketi ile Cumhuriyet sonrasında ortaya çıkan İnkılâp Edebiyatı tasavvuru dönemin edebiyatçıları için bir bakıma farklı olguları ve tahayyül biçimlerini ifade etmektedir. Eflâtun Cem burada Millî Edebiyat ve Millet Edebiyatı şeklinde bir ayırım ortaya koyarak söz konusu farklılığı belirginleştirme gayreti içerisine girer. Millet, yani ulus edebiyatının yaratılması için de İnkılâp Edebiyatı tasarımına yönelinmiştir.

Aynı dönemde “Bir zamanlar millî edebiyat diye bir şey tutturmuştuk; bunun mahiyeti pek iyi anlaşılmadan, ortaya bir *inkılâp edebiyatı* bahsi atıldı.”⁵⁵ Şeklindeki çıkışla İnkılâp Edebiyatı mülâhazalarına dâhil olan Yakup Kadri’nin bu imasından, kendisinin de bir şekilde içinde bulunduğu Millî Edebiyat akımı ile İnkılâp Edebiyatını farklı tezahürler olarak değerlendirdiği şeklinde bir çıkarıma varmak mümkündür.

Behçet Kemal, Gökalp’in ulusal bilinç inşası bakımından edebiyat ve kültür tarihinde müstesna bir yere sahip olduğunu belirtmekle beraber, “Dil ve tarih araştırmaları ile işlerini bir arada yürüten halk evleri edebiyat kollarıdır ki memlekette ilk defa millî edebiyat için şuurlu ve toplu bir adım atmışlardır.”⁵⁶ şeklindeki çıkarımlarıyla gerçek anlamda bir ulusal/ulusçu edebiyatın ancak Cumhuriyet’in kültür politikaları ile mümkün hâle geldiğini öne sürer.

Kâzım Nami de bir Türk edebiyatından bahsetmek gerekirse sadece İnkılâp Edebiyatı’nın söz konusu edilmesi gerektiğini iddia eder. “Bir Türk edebiyatı var mıdır?” sorusuna cevap olmak üzere üzere şu satırları kaydeder: “Behçet Kemal, bu söyleyişimde ‘ihtilâl’ edebiyatından demurmaklığımı istemişti. O, ihtilâl edebiyatı dedi; ben inkılâp edebiyatı diyorum. (...) Ben Türkün edebiyatından söylemek

⁵⁵ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “İnkılâp Edebiyatı” **Kadro**, C. III, No: 25, İkinci Kânun 1934, s. 21.

⁵⁶ Behçet Kemal Çağlar, “Edebî Bir Tasfiye”, **Varlık**, C. IV, No: 79, 15 Birinci Teşrin 1936, s. 100.

istersem, Türkün inkılâp edebiyatından söylemeliyim.”⁵⁷ Ömer Seyfettin’in yeni bir edebiyat yaratmak için yeni bir dil inşa etmenin gerekliliği üzerinde durduğu ve Millî Edebiyat’ın en önemli manifestolarından biri olan “Yeni Lisan” makalesine atıfta bulunan Kâzım Nami, “İnkılâbımız, ilk vasıflarıyla yıkıcı, yaratıcıdır. Edebiyatımız da böyle olacaktır. Türk edebiyatının yıkıcılığı ‘Yeni Lisan’dan beri sürüyordu; 29 T.evvel 1933’e değin, tam yıkıcı olmadı. Divancılara, tanzimatçılara, serveti fünunculara yüz vermekten vazgeçemedi”⁵⁸ şeklindeki teziyle Millî Edebiyat’la birlikte bir kıyıdanmanın meydana geldiğini ancak asıl devrimin 1933’te Mustafa Kemal Paşa’nın bir nutkuyla yaşandığını Yakup Kadri’nin bir yazısına atıfta iddia eder. Kâzım Nami o kadar emindir ki 29 Ekim 1933’ten sonra Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun gibi önceki edebiyat bakıyelerine “yüz veren” kimselerin Türklükle ve Türk edebiyatıyla bağlarının kopuk olduğunu, “Onları dilimize almağa, adlarını anmağa bile biz öyle Türkler utanmalıyız.” diyerek deklare eder. “Tek ve yüksek romancı” olarak tavsif ettiği Yakup Kadri’nin ilgili yazısından da uzun alıntılarla bu tezini açıklamaya çalışır. Peki, Yakup Kadri ne demişti?

Türkiye çapında büyük bir seferbelikle icra edilen Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamalarının hemen ertesinde, *Kadro*’nun 1933 Kasım sayısında yer alan “Türk İnkılâbında Üslup” başlıklı yazısında Yakup Kadri, her devrin kendine has bir üslubunun olduğu gibi çağların kapısını aralayan devrimlerin de kendilerine

⁵⁷ Kâzım Nami [Duru], “İnkılâp Edebiyatı”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. III, No: 13, Mart 1934, s. 47-48.

⁵⁸ Kâzım Nami, “İnkılâp Edebiyatı”, s. 48. Kâzım Nami birçok defa asıl millîleşme hareketinin Kemalist devrimlerle birlikte ortaya çıktığını ifade edecektir. Türk edebiyatını genel bir değerlendirmeye tabi tuttuğu yazısındaki şu satırlara bu bağlamda temas etmek gerekir: “Gazi’mizin başardığı inkılâplar yürüyor; her inkılâp yeni bir inkılâba yol açıyor. Bu arada Türk Tarihi, Türk Dili, Tetkik Cemiyetleri işe başladı, millîleşmeyi tamamiyete doğru götürmekteyiz. İşte, şimdi bir Türk millî edebiyatı mevzubahs olabilir. (...) Türk Dili Tetkik Cemiyeti’nin çalışmaları ile folklor edebiyatımızın temel unsurları birer birer ortaya çıkarılıyor. (...) Millî edebiyatımızın böyle bir tav üzerine aşılması için ilhamlı şairlerin bu yolu tutmaları gerekir” (Kâzım Nami, “Türk Edebiyatına Bir Bakış”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. III, No: 14, Nisan 1934, s. 119.) Bir başka yazısında ise Millî Edebiyat hareketini şöyle eleştirir: “Meşrutiyetten sonra doğan edebiyata gelince: Bunu kuranlardan hemen hepsi sağdır, ve kalem sahibidir. Onlar ‘millî edebiyata biz hayat verdik’ iddiasında bulunup duruyorlar. Halbuki yaptıkları, nihayet, bir sezinin ifadesidir. Türk edebiyatı, sadece, ne çok Türkçe kelime kullanmaktır, ne [a]ruz veznini atarak heca veznile yazmaktır, ne de divan ve koşma taklitleri yapmaktır.” (Kâzım Nami, “Halk Edebiyatı”, **Yeni Türk**, C. I, No: 4, İkinci Kânun 1933, s. 301.)

mahsus bir üsluba mâlik olduğunu beyan eder. Bu bağlamda Fransız ihtilaline “korkunç bir giyotin” üslubu hâkimdir. “Romalıların hakîmane kahramanlığını hatırlatırcasına ulvî, fakat daima ölüm kokusu sinmiş bu edebiyat, bugün, bize Büyük Fransız İnkılâbından kalmış manevî tesirlerin en silinmezini”⁵⁹ teşkil etmektedir der. Fransız İhtilali’nden daha geniş bir kitleyi ve kapsama alanını etkilemiş olan Rus Devrimi’ne gelince onda böyle bir trajediden, “haile edebiyatı”ndan eser bulunamaz. Yüz altmış milyonluk bir kitleyi etkilemiş ve “bir *kökten değişme* tecrübesi ifade eden bu inkılâp, onu yapan milletin *mistik* ruhuna rağmen herhangi bir fabrika üslubunun fennî sadeliğinden fazla bir şey arz etmez. [vurgular yazara ait]”⁶⁰ Bu çıkarımlar “Türk inkılâbı” ile yapılacak bir mukayese için girizgâh niteliğindedir. Sonrasında söz Mustafa Kemal Paşa'nın “Onuncu Yıl Nutku”na getirilir...

“[A]caba kendi inkılâbımızın bünyesinde doğmuş olan üslubun *karakteristik* vasıflarını kâfi bir vuzuh ile sezebiliyor muyuz? Hemen itiraf edeyim ki, ben de geçen ayın milli bayram şenliklerine kadar Türk inkılâbının kendine has bir üslubu olduğunu hissetmiş değildim. Ne vakit ki Gazi, millete yeni hitabesini okudu, o vakit inkılâbımızın üslubu, bütün kendine has güzellikleriyle, yeni bir mimarî gibi gözüm önünde çizgilenip teecessüm etti.”⁶¹

Yakup Kadri için bu yeni “söz mimarisi”nin ilk belirtileri Garp Cephesi Kumandanı İsmet Paşa ile Millet Meclisi Reisi Mustafa Kemal arasındaki telgraflaşmada ortaya çıkmıştır.⁶² Bu yazışmadan, o güne kadar ana dilinde hiç duymadığı “taze ve asil bir şivenin müstesna tadını” aldığını belirten romancı, Milli Mücadele yıllarındaki kalem çalışmalarında bu yeni sesin kendisi için “yepyeni bir millî estetik şiarı” olduğunu da vurgular. Bundan sonraki beyanları ise Milli Edebiyat

⁵⁹ Yakup Kadri, “Türk İnkılâbında Üslup”, **Kadro**, C. II, No: 23, İkinci Teşrin 1933, s. 23.

⁶⁰ Yakup Kadri, a.y., s. 23.

⁶¹ Yakup Kadri, a.y., s. 24

⁶² Kastedilen yazışma 01.04.1921 tarihinde İsmet Paşa'nın “Metristepe’den görülen manzarayı” tasvir ettiği telgraf ve M. Kemal’in buna verdiği cevaptır. Yazar, sözlerini sürdürürken bu telgraflaşmadan şu kısımları alıntılar:

İsmet Paşa: “... Bozüyük yanıyor. Düşman, binlerce maktulleriyle doldurduğu muharebe meydanını silâhlarımıza terk etmiştir.”

M. Kemal: “Bütün tarihi âlemde, sizin İnönü meydan muharebesinde deruhte ettiğiniz vazife kadar ağır bir vazife deruhte etmiş kumandanlar enderdir. Milletimizin istiklâl ve hayatı, dahiyane idareniz altında şerefle vazifelerini gören kumanda ve silâh arkadaşlarınızın kalp ve hamiyetine büyük emniyetle istinat ediyordu. Siz, orada, yalnız düşmanı değil milletin makûs taliini de yendiniz.”

Hareketi ile Cumhuriyet ideologlarının edebiyat tasavvurlarını karşılaştırma adına son derece önemli değiniler içermektedir.

“Meşrutiyet devrinde, gene biz, Namık Kemal’in *romantik* vatanperverliğine düşmeyen bir yurtçuluğu ve Balkan komitacılarının azgın milliyetçiliğine benzemeyen bir millet sevgisini edebiyata sokabilmek için yıllarca çalışmıştık. (...) Cumhuriyet inkılâpçıları, Millî mücadele kahramanları ise, bize, sayısız bir yığın ganimetten başka edebiyatın hazinesine de asil, temiz ve yüksek bir milliyet ve vatan *Partenon*’u kurabilecek ifade unsurları getirmişlerdir. Gazi’nin onuncu yıl münasebetiyle söyledikleri nutku, şimdiden böyle bir *Partenon*’un ana direği addedebiliriz. Sade, yalın ve sağlam edasıyla *Ege* dehasının can verdiği sütunlara, içerisindeki samimi hikmetle Orhon taşlarının üstündeki kitabelere eş olan bu nutuk yalnız Türk milletine yeni bir hedef vermiyor, aynı zamanda, Türk inkılâbına, ondaki kurucu ve yaratıcı milliyetçilik vasıflarına göre bir millî üslup bahşediyor.”⁶³
[vurgular yazara ait]

Burada dikkat çekmek istediğimiz hususlar sırasıyla şu şekildedir. 1) Meşrutiyet sonrası millîleşme hareketi yadsınmamakla beraber asıl milat Cumhuriyet kabul edilir. 2) Mustafa Kemal Paşa’nın kurucu ve “yaratıcı” kimliği artık sadece siyasi alanla sınırlı görülmemekte, edebiyata dek teşmil edilmektedir. Retoriğin, edebiyatın, dilin, estetiğin de ilhamı artık odur. “Ulusun yaratıcısı” olan, Türkiye’yi yarattıktan sonra Türkleri de yaratacak olan Mustafa Kemal Paşa, kimi entelektüellerin gözünde ulusçu estetiğin de yaratıcısı olarak konumlandırılmaktadır. 1939’a gelindiğinde (görüleceği üzere artık İnkılâp Edebiyatı’nın yaratılması değil de bu edebiyatın ürünleri konuşulmaya başlanmıştır) Ömer Asım Aksoy da İnkılâp Edebiyatı’nın şiir, piyes hikâye gibi ürünlerinin bulunmasına rağmen bu edebiyatın asıl verimlerinin nutuklar olduğu düşüncesindedir: “Yirmi senelik istiklâl ve inkılâp tarihimizin ciddi, ateşli ve gür sesli bir edebiyatı vardır. Bunu istiklâl ve inkılâbımızın türlü davaları üzerine söylenmiş olan nutuklar ve makaleler temsil eder. Gerçi inkılâp edebiyatının şiir, piyes, hikâye olarak mahsulleri mevcuttur. Fakat asıl çehresi bilhassa nutuklarda, ondan sonra da makalelerde teşhis olunur.”⁶⁴

⁶³Yakup Kadri, a.y., s. 25.

⁶⁴ Ömer Asım Aksoy, “İnkılâp Edebiyatı ve Nutuklar”, **Başınar: Gaziantep Halkevi Dergisi**, No: 7, Eylül 1939, s. 3.

Yakup Kadri ve Aksoy'un yorumları artık iyiden iyiye tebarüz eden bir yaklaşımın sanat ve edebiyat kanonundaki tezahürleri niteliğindedir. “Şef”, her alanda, her anlamda kanun koyucu ve üslup-yöntem belirleyicidir. Bunun yanında kitlenin duygu ve düşünceleri “şef”in karizmasında tecessüm eder; onun söylemlerinde en sarıh ve fasih ifadesini bulur: “Millî Şef, üzerinde türlü türlü cereyanlar müsaid en karışık millî davaları salim düşünceler ve bedîf ifadeler meşheri olan o müstesna nutuklarile herkesin gönlü ve kafası için benimsenir maddeler haline getirmiştir.”⁶⁵ Yurttaşlar arasında konuşma ve söz söyleme hevesi de bu yeni açılan “ateşli ve gür sesli inkılâp edebiyatı faslı” sayesinde yayılmıştır. Atatürk ve İnönü'den aktarılan kimi misaller de İnkılâp Edebiyatı'nın sehl-i mümtenileri yahut bercesteleri mesâbesinde takdim edilir. “Ordular, ilk hedefiniz Akdenizdir; ileri!” hitabı ile “Gençliğe Hitabe” bu misallerin başında gelir. İnönü'dense Anıtkabir açılışındaki nutkundan şu satırlar “citlerce mersiye okunmuş kadar insanın ruhunda derin tesirler bırakan” bir şaheser, İnkılâp Edebiyatı şaheseri olarak sunulur: “Devletimizin bânisi ve milletimizin fedakâr sadık hadimi, İnsanlık idealinin âşık ve mümtaz siması, Eşsiz kahraman Atatürk! Vatan sana minnettardır.” Şunu da özellikle belirtmek gerekir ki bu durum sadece bir kısım edebiyat ve sanat erbabının yakıştırmasından ibaret değildir. Sonraları Cumhuriyet ideolojisinin perspektifinden hazırlanmış olan edebiyat ders kitaplarında Atatürk ve İnönü'nün nutuklarının *güzel yazı* ve retorik örnekleri olarak takdim edilmesi işte böyle bir tasavvurun pratiğe yansımadır. Gür sesli ve üst perdeden bir üslup hayali sonraki bölümlerde de göreceğimiz gibi boşuna değildir. Dönem edebiyatının üslubuna bu “nutuk üslubu” iyiden iyiye rengini vermiştir. Aka Gündüz'ün gençlere hitap ettiği şu satırları yüksek sesli ve buyurgan üslup arzusunun bildirisidir: “Mısralarınız fakrüdeminin mırıltısı, kafiyeleriniz içi kinli, tembel, müterreddi yılğarın hırıltısı olmasın. Bu toprağın çocuklarında bir şuurlu arslanın notalı sesi vardır.”⁶⁶

İnkılâp Edebiyatı gündeminde sık sık Millî Edebiyat Hareketi'ne yahut onun temsilcilerine göndermelerde bulunulduğu görülür. Söz konusu mirasa dair olumlu bir değerlendirmeye rastlamaksa pek mümkün değildir. Zira İnkılâp Edebiyatı

⁶⁵ Aksoy, a.y., s. 4.

⁶⁶ Aka Gündüz, “Üç Reçete: 1 N.lı Reçete”, **Çığır**, C. I, No: 1, 1933, s. 14.

tarafklarına göre onların ulusulukları hep bireylerle mall kalmaktadır. Milli Edebiyat Hareketi'ne yöneltilen eleştiriler genellikle bu edebiyat anlayışının Osmanlı yahut İslam kimlik bileşenlerinden sıyrılamamı olması ynindedir. Selâmi İzzet'in sunduğu görüşler de bu istikamette olmakla beraber Mehmet Emin Yurdakul'un ŗiirine ayrıca "fikirsizlik" suçlamasında bulunulur. Bu arada aşağıdaki pasajın doğru anlaşılması açısından buradaki "milli edebiyat" kavramının Meşrutiyet sonrası Millî Edebiyat Hareketi'ni değil de genel olarak hayali kurulan ulusal edebiyatı imlediğini de belirtmek gerekir.

"Millî edebiyatın, inkılâp edebiyatının Mehmet Emin Bey fikirsizliğinden, Mehmet Emin Bey heyecansızlığından kurtulmasını istiyoruz. (...) Mehmet Emin Beyde Namık Kemal'in romantizmi ve turancılarda, divan edebiyatının mistik ve romantik lirizmi vardır. Ziya Gök Alp devrini karıtıralım. Bulacağımız Nedimin ŗu tarzıdır: 'İte  ifte kayık iskelede made.' İte aslolan herşeyden evvel bunu kırmak, bunu kazımak. 'Glgl kerrakeli mor hareli'yi hortlatmamaktır. Bunun için de milli edebiyatımız, inkılâp edebiyatımız evvelâ çocuklara ve büyüklere inkılpılığın faydalarını sayıp döken bir yurt bilgisi olacaktır."⁶⁷

Cumhuriyet öncesindeki girişimlerin arzulanan ulusal/ulusçu karakterdeki edebiyatı yaratamadığına dair en açık ve keskin görüşler ise Edirne Halkevi dergisi *Altok*'ta dile getirilir. Tanzimat modernlemesinden itibaren meseleyi ele alan yazar, Türk ulusuluğuna büyük hizmetlerde bulunmasına rağmen Ziya Gökalp'ın dahi doğru bir pusula izlemediğini açıklar. Bu yazıdaki ilgili kısımları, dönemin ulusçu fikriyatının edebiyata ve yakın dönem edebiyat tarihine bakış aısını yansıtması açısından kuşatıcı bir örneklilik teşkil ettiği için aşağıda ana hatlarıyla aynen özetliyoruz.

"Yalnız ŗu var ki tanzimatıların upuzun yüzyıl içinde anlayamadıkları, anlatamadıkları büyük hakikatı Atatürk devrimi bize kısa bir zaman pek aydın olarak anlatmış, belletmitir: Ulus[al] varlık dışında hiç bir ŗey hiç bir ar doğamaz ve yaşayamaz. (...) Edebiyatta ulusçuluk ve halkçılık prensibine karşı en kayidsiz görünen 'sanat sanat içindir' diyen 'ecole pittoresque' sanata özgü güzellik okulu yanıtları bile yersiz yurdsuz, milliyetsiz bir edebiyat olamayacağını eserleriyle göstermişlerdir. (...) Tanzimattan beri bizimkilerin yazılarında büyük Rus edibi

⁶⁷ Selâmi İzzet [Sedes], "Millî Edebiyat ve İnkılâp Edebiyatı", *Vakit*, 23 Eylül 1933, s. 3-7.

Dostoyevski'nin romanı neviden halkın ruhu kokan bir eser niçin yaratılamadı deniliyor. Bize göre bunun sebebi çok açıktır: Halkçılığa ve ulusal varlığa değer verilmemek; alaca bulaca ve karışık bir dille 'homogene' tek varlık olmiyan bir sosyetenin bucalamasına kapılarak; renksiz, ideyelsiz, milliyetsiz kalmaktır. (...) Tanzimatçıların yapıcıları gibi yazıcıları da ne istediklerinin, ne yaptıklarının, nereye gittiklerinin ve ne yana yönelmek lâzım geldiğinin iyice farkında olmamışlardır. (...) Bütün temiz ve yüksek emellerine ve Türk ulusçuluğu[n]a sonsuz hizmetlerine rağmen[n] büyük üstad Ziya Gökalp bile ulusal kültür bahsında garplılışma ve islâmlaşmayı yani koyu şarklılaşmayı atbaşı yürütmek istemiyor muydu?"⁶⁸

Kemalist devrimlerin modernleşme bağlamında milat kabul edilmesi, sanatta ve edebiyatta ulusçuluk prensibinin esas alınması, yersiz-yurtsuz ulus-dışı bir eserin edebî kıymeti haiz olamayacağıının iddia edilmesi, ulusun da ancak homojen, yekpâre bir varlık şeklinde tezahür edebileceğinin öne sürülmesi gibi hususlar itibariyle kültürel dönüşüm projesini işleten paradigmanın odak noktaları bir araya getirilerek karakteristik bir değerlendirme ortaya konulur. Ziya Gökalp'ın tüm "samimi" gayretlerine rağmen eleştiriye mazur kalması ise onun laik-ulusçu paradigmaya ters düşen fikirleri dolayısıyladır. Altı Ok'tan laikliğin yine belirleyici olduğu bu tezde, bir diğer ilkenin, halkçılığın da ulusal edebiyat tahayyülünde merkeze alındığı ayrıca müşahade edilmektedir.

Yukarıdaki değerlendirmeleri karakteristik kılan yönlerden biri de edebiyatta halkçılık ilkesini ulusçuluk parantezine alırcasına onunla aynı zeminde ele alıyor olmasıdır. Daha yazının başlığından itibaren "ulusçu-halkçı edebiyat" kavramlaştırmasıyla halkçılık ilkesi ulusçulukla bitştirilmeye çalışılır. Mete Tunçay'ın isabetli tespitlerinde yer aldığı üzere Cumhuriyet ideolojisinde "Altıok'a yansıyan Halkçılık, eşitlikçi ve özgürlükçü bir ilke olarak getirilmemiş, ulusçulukla sınırlanmış, daha doğrusu (Halk kavramının yerine Ulus kavramı konularak) ulusçuluğa dönüştürülmüştür."⁶⁹ İnkılâp Edebiyatı'na dair yazılarda da halkçılık ilkesi çoğunlukla ulusçuluk ilkesinin gölgesinde kalmıştır. Halkçılık prensibinin edebiyata nasıl tatbik edilebileceği tarif edilirken bir bakıma ulusçuluk ilkesinin

⁶⁸ Ruhi Günel, "Ulusçu-Halkçı Edebiyat ve Çekoslovak Edebiyatı", **Altıok: Edirne Halkevi Mecmuası**, C. III, No: 24, 1936, s. 14-15.

⁶⁹ Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyetinde Tek-Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 212.

başka başka boyutları söz konusu edilir. Baltacıoğlu “edebiyatın cemiyetle anlaşması demek (...) her gönlün lirizmesini bulup çıkarmak, sözün kıyası edebiyatı herkes için bir dil haline getirmek, edebiyatı halklaştirmek demektir.”⁷⁰ derken aslında demokratik, özgürlükçü ve eşitlikçi bir halkçı tahayyülden çok homojenleştirmeye dayalı, ortak dili ve ortak duyusu esas alan bir ulusçu perspektifi temel ediniyordu. Nitekim bu satırların yer aldığı yazısında zamanın en mühim medeniyet hadisesinin demokrasinin doğuşu olduğunu belirtmekle beraber aynı düzlemdeki ve bir hafta sonra yayımlanan diğer yazısında demokrasiyi Mustafa Kemalcilik olarak tarif ediyordu. “İnkılâbın mektebi ancak bir demokrasi yurdudur. Demokrasiden anladığımız mana, yaratıcı gücü ve cihan sevgisile Mustafa Kemalciliktir.”⁷¹ Cemiyet/toplum, halk, kitle/kütle ve ulus kavramları bu bölümde üzerinde durduğumuz mülâhazaların neredeyse tamamında rahatlıkla birbirlerinin yerine kullanılır. Aralarında herhangi bir fark olduğu varsayılmaz.

Edebiyatta halkçılık prensibinin algılanma biçimlerinden biri de yer yer açıkça ifadesini bulan yer yer de satır aralarına nüfuz etmiş şekilde alttan alta ilerleyen folklor merkezli anlayıştır. Sonraki başlıklarda ele alacağımız gibi her anlamda İmparatorluk mirasının reddini esas alan Kemalist kültürel dönüşüm projesi, bir Osmanlı bakiyesi olarak Divan Edebiyatı geleneğini reddetmiş, kendi buyrukları doğrultusunda inşa edilecek ulusal/ulusçu edebiyat için seçilmiş bir gelenek olarak folklor ve halk edebiyatını öne sürmüştür. Bu bağlamdaki halk edebiyatı iştihakı ve folklor araştırmaları furyası halkçı tutumun gereği/ürünü olarak değerlendirilmiştir. Enver Behnan örneğinde en somut hatlarıyla tecessüm eden bu algı, hem genel olarak halkçılık anlayışına hem de Tek Parti’nin halkçılık tezine dair bir yanlış anlama ve yanlış yorumlamadan ileri gelmektedir. Enver Behnan’ın, “Bizde hakikî bir manada ‘halkçılık’ Cumhuriyet devrinde başlamıştır. Halkçılık, halkın yüksek meziyetlerini araştırmak ve bütün bedialarını tetkik etmekle kabildir.”⁷² sözlerindeki “halk bediaları” folklorik verimleri tanımlamaktadır. Oysa bir siyasi tutum olarak

⁷⁰ İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], “İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?”, s. 7.

⁷¹ İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], “İnkılâbın Mektebi”, *Yeni Adam*, C. I, No: 7, 12 Şubat 1934, s. 5.

⁷² Enver Behnan Şapolyo, “Atatürk ve Türk Rönesansı: Güzel Sanatlar”, *Çığır*, C. II, No: 27, 1935, s. 9.

halkçılık başka, bir disiplin olarak halkiyat başkadır. Halkiyatın halkçı bir ideolojiye sahip olması da mümkündür. Fakat Türkiye'nin uluslaşma sürecindeki jakoben tecrübe böyle bir hassadan mahrumdur. Yine Tunçay'a başvurup⁷³ söyleyecek olursak gerek Millî Mücadele yıllarında gerek Cumhuriyet'in ilk günlerinde sahici bir halkçı yönelimden bahsetmek mümkündür. Sonrasında ise daha çok tahakküm ve tecebbüre dayalı bir jakoben yönetim anlayışı; "halkın yararına", "halk için", "halkın yönetime katılması" manalarındaki halkçılığı gölgelemiştir. Öte taraftan birincil kaynaklar olarak CHF/CHP parti programlarında halkçılığın nasıl tanımlandığına baktığımızda bu ilkenin daha çok sınıfsız bir homojen toplum hayalinin ifadesi olarak yer aldığını görürüz. 1931 nizamnamesinde bu okun anlamı şöyledir: "İrade ve hakimiyetin kaynağı millettir. Bu irade ve hakimiyetin, devletin vatandaşa ve vatandaşın devlete karşılıklı vazifelerinin hakkıyla ifasını tanzim yolunda kullanılması Fırkaca büyük esastır. Kanunlar önünde mutlak bir müsavat kabul eden ve hiç bir ferde, hiç bir aileye, hiç bir sınıfa, hiç bir cemaate imtiyaz tanımayan fertleri halktan ve halkçı olarak kabul ederiz."⁷⁴ 1935 ve 1939 programlarında bu tarif, esası üzerinde pek fazla değişiklik yapılmadan iyice genişletilip açıklanmıştır. Eflâtun Cem'in edebiyatın devletleştirilmesi bahsinde "tezatsız bir içtimai bünye" derken işaret ettiği aslında tam da bu tasavvurdu. Onuncu Yıl Marşı'ndaki "İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kütleyiz" dizesi de kurucu ideolojinin halkçılık tarifinin konsantre bir ifadesidir. Bu da homojen bir ulus arzusunun yanı sıra, ulusun anti-sosyalist ve anti-kapitalist bir kimlikle biçimlenmesine dair projeksiyonun ifadesidir.

Toparlayacak olursak; Altı Ok'tan halkçılık, halkı önceleyen bir özgürleşme projesinden çok ulusçuluğu tamamlayan ve onun gölgesinde işleyen bir paradigmadır. Halkı merkeze alan bir siyasi-kültürel örgütlenmeyi ifade etmediği gibi halkiyat çalışmalarını da ifade etmez. Hatta laiklik prensibinin uygulanması söz konusu olduğunda halkçılığın aksi yönde bir tecebbür ve tahakküm ile karşı karşıya kalırız. Bu bakımdan laiklik diğer okların da rengini, kapsama alanlarını, uygulama

⁷³ Tunçay'ın laiklik ve halkçılık ilkelerinin uygulama sürecinde yaşanan çatışmayı tasvir ettiği değerlendirmeleri için bkz. Tunçay, a.g.e., s. 211 vd.

⁷⁴ Cumhuriyet Halk Fırkası, **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı**, s. 31.

biçimlerini belirleyen bir ilkedir. Hemen tekrar hatırlayacak olursak Ziya Gökalp'ın ulusçuluğu ve ulusal kültür tasavvuru İslâm'ı dışlamaması sebebiyle reddedilmişti. Dönemin ulusçu politikalarının ideolojik buyruklarının kültürel paradigma değişimindeki rolü artık iyice belirginlik kazanmaya başlamıştır. Ulusa ve ulusal olana dair algı gittikçe laiklik ilkesi doğrultusunda biçimlenir. Baltacıoğlu'nun bir röportajda kendisine yöneltilen “Millî edebiyat nedir?” sorusuna verdiği cevapta onu dinî ve insanî edebiyatın anti-tezi olarak nitelemesi bu bakımdan önemlidir. Aynı zamanda bu cevapta “insanî edebiyat” ile kastedilen ve şiddetle dışlanan bireysel/bireyci edebiyattır. Bu dışlayıcı yaklaşım da bireyleri birer tekil özne olarak değil anonim varlıklar olarak tahayyül eden ulusçu buyrukların uzantısıdır.

“Millî edebiyat, bir kerre millî dille yapılan edebiyat demektir. Bir millet dilindeki yabancı kelimeleri ve klişeleri atıp öz dili ile konuşup canlı realiteyi kavramaya gücü yetti mi, onun edebiyatı millî olur. Bu anlayışa göre millî olmayan edebiyat yoktur. (...) Fakat asıl millî edebiyat başkadır. Bu edebiyat dinî ve insanî edebiyatların antitezi olan edebiyattır. Meselâ orta zaman sosyetelerinde edebiyat umumiyetle dinîdir. Halbuki komünist Rusya'da edebiyat umumiyetle insanîdir. Halbuki bir de millî edebiyat vardır. Bu ne demektir? Bence millî edebiyat orta zamanda olduğu gibi Allah'ı ve Rusya'da olduğu gibi insanîyet'i bir yüce hayır (*bien suprême*) alacağına milliyet'i yüce hayır olarak alan edebiyat demektir. Böyle bir edebiyatın bütün değerleri millet denilen dil birliğinden gelir.”⁷⁵

CHP'nin 1935 tarihli parti programında ulus; “dil, kültür ve ülkü birliği ile birbirine bağlı yurddaşlardan meydana gelen siyasal ve sosyal bir bütün”⁷⁶ olarak tanımlanır. Baltacıoğlu'nun ulus anlayışı Kemalist ideolojinin ulus tarifıyla örtüşme içerisindedir. Ulusu dil birliği olarak kavrayan Baltacıoğlu'na göre, bir edebiyatın ulusal karaktere sahip olması için ulusal dille yapılmış olması da yeterli değildir. Edebiyatın öncelikle dinî bağlamdan kopması, *bien suprême* olarak Allah'ı değil milliyeti esas alması gerekmektedir. Bu minvalde edebiyat tasarımı artık laik-ulusçu bir kadraja oturtulacaktır. Altı Ok'tan laikliğin aynı zamanda ulusçulukla iç içe olması kaçınılmazdı. Ulusun egemenliği ilkesi, sadece hanedanları ve eski tip yönetim biçimlerini değil, dinî otoriteleri de siyasi merkezden ötelemeyi gerektiriyordu. Komünist Rusya'daki edebiyatın insanî olmakla eleştirilmesiyle de

⁷⁵ Coşkun, a.g.e, s. 15-16.

⁷⁶ Cumhuriyet Halk Partisi, **C H.P Programı**, 1935, s. 3.

yine meselenin aynı noktaya gelip düğümlendiği görülür. Bireysel olana öncelik veren edebiyat, Durkheim-Gökalp çizgisinin mirası olan “fert yoktur, cemiyet vardır” düsturunca şiddetle reddedilir.

Kâzım Nami de aynı doğrultuda yeni ulusal edebiyat yaratılırken Fransız edebiyatının bütün kıymetine rağmen örneklik teşkil edemeyeceğini insanî bir edebiyat olması dolayımında gerekçelendirir: “Fransız edebiyatı fikre verdiği değer, haiz olduğu vuzuh, ifade ettiği insanî duygular itibariyle bütün dünyaca muteberdir; çok iyi ve yüksek edip ve şairleri yetiştirmiştir; fakat bunlar, millî olmaktan ziyade insanîdir. Onun için edebiyatımızı yaratırken Fransa’yı örnek alamayız.”⁷⁷ Edebiyat için arzulanan en önemli kisve ulusçuluktur. “İnsanî” olarak nitelenen edebiyatın büyük bir kararlılıkla kapı dışarı edilme arzusu, kolektif bir ulusal mistisizm yaratmak adına edebiyatın elverişli bir zemine çekilmek istenmesindedir. Topluluk mistisizminin bir başka ifadesi kendisini Sadri Etem’de bulur: “İlk insan toplulukları en derin, en coşkun duygularını kendi kendisini ilahlaştırdığı zamanlar duyar. Bu duygu acundaki duyguların en kollektif olanıdır. Sanat adamı kollektif davanın mihrakı oldukça onun sözleri bir davanın bayrağı gibi başlarda dolaşır.”⁷⁸

Önceleri Yedi Meşale hareketi içerisinde yer alan Vasfi Mahir Kocatürk’ün ulusçu çizgiye kayması çok zaman almayacaktır. 1930’ların edebiyat ortamını ve edebiyat kurumunun genel gidişatını değerlendirdiği bir çalışmada sonuç olarak telkin ettiği tezler edebiyatta “ulusal benlik” kavrayışını esas ittihaz eder: “Biz Türk edebiyatını Türkün karakteri üzerine kurmadıkça, Türk edebiyatında Türk topraklarının rengini canlandırmadıkça cihan edebiyatı içinde fazla bir değer alamayız. Tarih ve sosyoloji alanında ulusal benliğine dönmüş olan Türk çok geçmeden edebiyatta da kendi ruhunu gösterecektir.”⁷⁹ Evrensel kıymete sahip bir edebiyatın yaratılmasının ancak ulusal benliği ve ulusçu kimliği esas alan bir edebiyatın yaratılmasıyla mümkün olacağı tezi Hasan Âli Yücel tarafından da

⁷⁷ Kâzım Nami [Duru], “Türk Edebiyatına Bir Bakış”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. III, No: 14, Nisan 1934, s. 119.

⁷⁸ Sadri Ertem, “Edebî Hareketlerin Genişlemesi İçin”, s. 233.

⁷⁹ Vasfi Mahir [Kocatürk], “Türk Edebiyatını Nasıl Okutacağız”, *Varlık*, C. III, No: 70, 1 Haziran 1936, sy.

savunulur. Ona göre ulusal edebiyatı yaratmanın yolu ulusçu edebiyatı yaratmaktan geçmektedir: “Biz milli edebiyata gitmek ve ona milletlerarası bir değer verdirebilmek için her şeyden önce milliyetçi bir edebiyat yaratmaya mecburuz.”⁸⁰

2.2.4. Edebiyat ve İnkılâpçılık İlkesi Yahut İnkılâpçı Edebiyatın Vasıfları

Altı Ok içerisinde semantik açıdan en çok dikkatle yaklaşılması gereken inkılâpçılıktır. İnkılâpçılık ilkesi, zaman zaman devrimcilik kavramıyla da ifade edildiğinden bir anlam karmaşası ortaya çıkmıştır. Kavramın kapsamını ve anlamsal çerçevesini yerli yerine oturtmak adına doğrudan parti programlarına başvurmak istiyoruz.

Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1931 tarihli parti programında bu ilke tek cümleyle net bir şekilde tanımlanır. “Fırka, milletimizin bir çok fedakârlıklarla yaptığı inkılâplardan doğan ve inkişaf eden prensiplere sadık kalmayı ve onları müdafaa etmeyi esas tutar.”⁸¹ 1935 programında ise inkılâpçılık ilkesinin tanımı dil ve içerik bakımından kısmen farklılaşır. Adı da devrimcilik olarak değiştirilir. “Parti devlet yönetiminde, tedbir bulmak için derecel ve evrimsel prensiple kendini bağlı tutmaz. Ulusumuzun sayısız özverilerle başarmış olduğu devrimlerden doğan ve olgunlaşan prensiplere bağlı kalmak ve onları korumak parti için esastır.”⁸² 1939 programında bu defa ilkenin adı tekrar inkılâpçılık olarak değiştirilir. Tanımda ise 1935 versiyonu muhteva olarak aynen muhafaza edilir fakat 1935 versiyonundaki öztürkçeleştirme operasyonu bu defa tersine döner: “Parti, devlet idaresinde tedbir bulmak için tedrici ve tekâmülî prensiple kendini bağlı tutmaz. Parti, Milletimizin bir çok fedakârlıklarla yaptığı inkılâplardan doğan ve inkişaf eden prensiplere sadık kalmayı ve onları müdafaa etmeyi esas tutar.”⁸³

⁸⁰ Hasan Âli Yücel, “Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat”, **Varlık**, C. III, No: 71, 15 Haziran 1936, sy.

⁸¹ Cumhuriyet Halk Fırkası, **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı**, 1931, s. 31.

⁸² Cumhuriyet Halk Partisi, **C. H. P. Programı**, 1935, s. 12.

⁸³ Cumhuriyet Halk Partisi, **C. H. P. Programı**, 1939, s. 8.

Sonraki parti programlarında da aynı içeriğin korunduğu görülmektedir. Taha Parla'nın ifade ettiği üzere 1935'teki programda geçen devrimcilik ifadesi, öztürkçeleştirme çabasının bir sonucundan ibarettir. Devrimcilik, ihtilâlcilik anlamında kullanılmamaktadır.⁸⁴ Bu mukayesedeki amacımız, inkılâpçılık ilkesinin çoğu zaman bir devrimci tutum olarak algılanmasındaki yanlış anlamının kökenini ortaya koymaktır. Aslına bakılırsa Kemalizmin inkılâpçılık ilkesi bize göre devrimciliğin aksine muhafazakâr bir tutumun ifadesidir. Her üç tanım göz önüne alındığında açığa çıkacaktır ki inkılâpçılıktan murad edilen, kurucu kadronun gerçekleştirdiği inkılâpların muhafazası ve müdafaasıdır. Dolayısıyla inkılâpçılık ilkesinin edebiyata tatbiki noktasında bir *devrimci edebiyat* hayalinin anlaşılması gerekmektedir.

Tek-Parti ideolojisinin belirlemiş olduğu ufuk doğrultusunda inkılâpçılık ilkesi edebiyata uygulanırken bir devrimcilik düşü değil, genel planda inkılâp olarak adlandırılan bir siyasal-kültürel dönüşüm projesinin benimsenmesi/benimsetilmesi ve buna paralel olarak başta da söylediğimiz gibi yine aynı ideolojik angajmanlar doğrultusunda bir edebiyat inkılâbının hayal edilmesi şeklinde bir olgu anlaşılmalıdır. Fazıl Ahmet Aykaç'ın "Türk inkılâbının edebiyattan meşru olarak isteyeceği ilk şey, kendine ediplerimizin tam bir şuuru lâhik olması hususudur. Buna malik olan kalem ve sanat sahipleri, hür ve samimi bir irfan ile o mevzu üzerindeki sanihalarını yazarlarsa iyi neticelere intizar etmek yanlış olmaz sanırım."⁸⁵ cümleleriyle veya Şükûfe Nihal'in "Türk inkılâbı edebiyattan çok şey beklemektedir. (...) Bazı büyük hakikatlerden en ebedi sanat eserleri doğar. Onların mukaddes heyecanı, ancak sanatkârın eliyle asırların ötesinde çağlıyabilir."⁸⁶ ifadeleriyle edebiyata yüklenen misyonu izah etmeye çalışmaları bahse konu bakış açısının ürünüdür. Köprülü'nün 1926'da sunduğu perspektifte istisnasız olarak tüm kalemler mutabıktır. İnkılâbı ancak sanat ve edebiyatın inkılâplaştırılması *itmam* edecektir. Çünkü onların gözünde "bütün yeni umdeler etrafında cemiyeti tek uzviyet haline bir

⁸⁴ Parla, a.g.e., s. 45.

⁸⁵ Fazıl Ahmet Aykaç, "Edebiyat Anketi: Bay Fazıl Ahmet Aykaç'ın Cevabı", **Yeni Adam**, No: 237, 13 Temmuz 1939, s. 8.

⁸⁶ Şükûfe Nihal [Başar], "Edebiyat Anketi: Bayan Şükûfe Nihal'in Cevabı", **Yeni Adam**, No: 240, 1939, s. 4.

dava San'atı getirebilir.”⁸⁷ Ulusun yekpâre bir bütünlük arzemesi için gerekli duygu ve ülkü birliğinin sağlanması, kaynaştırma ameliyesinin gerçekleştirilmesi edebiyat başta olmak üzere sanat kurumundan beklenmektedir. Ne var ki bu bağlamlar dikkate alınarak inkılâpçılık ilkesinin edebiyat ve sanat sahasına nasıl uygulanacağı hususunda kafalar epey karışıktır. Kimilerine göre İmparatorluk bakiyesi İstanbul edebiyatının dil ve biçim olarak tasfiye edildiği farz olduğundan inkılâp ve edebiyat arasında sağlanacak birliktelik daha ziyade bir muhteva meselesi olarak algılanır. Kimileri içinse her ikisini de tekrar tekrar göz önüne almak ve yeniden şekillendirmek lazımdır.

Halit Ziya Uşaklıgil, tarih boyunca edebiyatın tek bir seçkinler zümresine hitap etmekle yetindiğini iddia eder. Divan Edebiyatı ile Tanzimat Edebiyatı böyle olduğu gibi Servet-i Fünun Edebiyatı da bütün Batıcı hamlelerine rağmen dilinin ağıdalı ve sanat kaygısıyla yüklü olmasından dolayı aynı kusurla malûldür. İnkılâp Edebiyatı bir farklılık getirmek istiyorsa hem halka hitap etmeli hem de yüksek zümrenin zevkini tatmin edecek bir katmanlı yapıya sahip olmalıdır.

“İşte inkılâp edebiyatı bence edebiyatı sade bir lisan ile halka da söyleyecek bir hale getirmek temayülündedir. Sade olmak düşüncesile san'attan soyunacak kadar çırcıplak, bir kelime ile, basit olmak tehlikesine düşmeden, hem yüksek sınıfın zevkini memnun etmek, hem kendisini halka tanıtmak maksatlarını bir arada temin eyleyince inkılâp edebiyatı hedefine vasil olmuş olacaktır.”⁸⁸

Bu konudaki ilk yazılardan birini kaleme alan Sadri Etem'e göre de ulusçu ideoloji için ihtiyaç duyulan sanat ve edebiyat hâlihazırda verili bir unsur olarak mevcut değildir. Onu yaratmak gerekmektedir.

“Bizim için lâzım olan sanat havada dolaşan, havada yaşayan bir mahluk değildir. Onun ruşeymlerini hayatta ve Türk inkılâbının seyrinde aramak gerektir. Bu ruşeymleri sanatın şekil ve muhtevası itibarile tetkik etmelidir. Şekil ve lisan itibarile bizde inkılâpçı sanatın malzemesi mevcuttur. Lisanın sadeliği, sanatkârın ruhile halis şiire doğrudan doğruya açılan nazım şekilleri sanatta bir inkılâbın ifadesidir. On sene

⁸⁷ Hıfzı Oğuz [Bekata], “Toplu ve Teşkilatlı Gençlik İçin San'at”, *Çığır*, C. I, No: 4, 1933, s. 7.

⁸⁸ Halit Ziya [Uşaklıgil], “Halit Ziya Beyefendinin Edebiyatımıza Dair Düşünceleri”, *Çığır*, C. I, No: 3, 1933, s. 7.

evvelki nesirle bugünkü nesir arasında ne kadar fark vardır. Bu fark Osmanlı ile Türk arasındaki farktır. Hattâ bu kadar değil, lisanda geniş halk kütlesinin demokrasisi tamamile teşekkül etmiştir.”⁸⁹

İnkılâpçı edebiyatın gerekli hamleyi yapabilmesi için lüzum arz eden gelişmelerse tamamlanmıştır. Yine Cumhuriyet’in bir milat olarak kabul edildiği bu yaklaşımda Aka Gündüz gibi inkılâbın edebiyatını yapmak için gerekli dilin teşekkül ettiği vurgulanır. Neredeyse tüm isimler arasında bu nokta itibariyle bir ittifak söz konusudur. Ulusal/ulusçu bir edebiyatın inşası için evvelâ Osmanlı dilinin tasfiye edilmesi gerekliydi. Çünkü Cumhuriyetçilere göre Osmanlı Türkçesi kozmopolit bir kimliğe sahipti ve böyle bir dille ulusal/ulusçu bir edebiyatın mayalanması mümkün değildi. Behçet Kemal de yaklaşık olarak aynı günlerde güzel sanatlarda yeni bir ekol oluşturmak ve inkılâbın edebiyatını yapmak için gerekli tüm şartların olgunluk kazandığını, bütün âmillerin yanında *mücbir* sebeplerin de meydana olduğunu belirterek bir çağrıda bulunuyordu. Daha önce atıf yaptığımız yazısında İstanbul edebiyatının ihtida edip Ankara’ya iman ettiğini söyleyen Behçet Kemal, kurulmak istenen bu yeni ekolü de *Ankara mektebi* olarak adlandırır: Her anlamda yeni ulus-devletin ideolojik kriterleri ve sembolleri edebiyata giydirilmek istenmektedir. Edebiyat ve yayın dünyasının asıl merkezi olan İstanbul’un böylesine ötelenmesi ve ötekileştirilmesine yönelik gayretin geri planındaki sâiklerin neler olduğunu kestirmek pek de zor değildir. Anahtar kelimelerse yine aynıdır. Plan, hilkat/tekevvün/yaratma, işbölümü: Belirli bir plan-program çerçevesinde işbölümü altında bir sanat ve edebiyat yaratmak... Şu kısa pasaj Kemalist kültürel otoritarizmin tasarlayıcılarının jargonlarını özetler niteliktedir:

“Evet! Güzel sanatlarda yeni bir mektep, bir Ankara mektebi kurmak zamanıdır.. Ankara’nın edebiyatı, Ankara’nın resim ve heykeli, Ankara’nın musikisi ve ila... Bu, bir mektep kurmuş olmak için mektep kurma değil, bütün malzemeler hazır, bütün elemanlar, bütün planlar hazır... Bütün âmiller, bütün mücbir sebepler meydana.. Öyle bir hava var ki: Hilkatın ilk tekevvün anlarında olduğu gibi... (...) Tıpkı, muazzam bi[r] insanın üstündeki iş bölümü gibi, inkılâbın edebiyatını yapmak için toplanalım, konuşalım, kararlaştıralım; aramızda bir iş bölümü yapalım...”⁹⁰

⁸⁹ Sadri Etem [Ertem], “İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat”, s. 50.

⁹⁰ Behçet Kemal [Çağlar], “Orkestra Hazır, Şef İstiyor!”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. II, No: 11, Birincikânun 1933, s. 383.

Ankara sembolizasyonu, Türk ulusçularının zihinlerinde İstanbul'un kültürel iktidarını yıkma gayesine mâtuftur. İstanbul'un iktidarını yıkmaksa aslında hatıraları tasfiye edilmek istenen İmparatorluğun geriye kalan hayaletini ortadan kaldırmak anlamını haizdir: “Ankara, bütün bir yeni Türklük değil de nedir? (...) Yalnız edebiyat için değil; resim için de öyle.”⁹¹ Resmî ideolojinin gönüllü sözcüsü Behçet Kemal Çağlar'ın “Böyle bir edebiyat doğmaktadır. (...) edebiyatta bir Ankara mektebi kurulmak ve hatta gelişmek üzeredir. Halkevleri bu toplantının karargâhlarıdır. Bir kaç mecmua bu cereyanın üstünde bir bayrak gibi dalgalanıyor...”⁹² cümleleriyle Ankara ekolünü müjdelediği yazısının “Edebî Bir Tasfiye” başlığını taşıması da bu kavrayışın yeterince açık bir göstergesidir.

Muhtar Körükçü'nün bir taraftan Klasik Osmanlı Edebiyatı'nı bir taraftan da Modernleşme Dönemi Osmanlı Edebiyatı'nı hedef aldığı aşağıdaki satırlarında Göksu ve Çankaya mecaz-ı mürselleri aracılığıyla söz konusu Ankara temsili tekrar ortaya konulur.

“Dünya tarihinde nadir görülen, hiç bir millete nasip olmıyan büyük bir inkılâp geçiren bir memlekette artık ne ay suratlı yara yaseminden yataklar yapılır, ne tepsi gibi güneşe, yeşil çayıra, ölü tabiata sone yazılır, ne de cemiyet kardeşliği hayaline kaside. Bugün kıracı cennet yapan Ankara havası ile doğan göğüslerden, yarı müstemlekeyi en büyük devletler arasına katan devrim atmosferi ile işleyen kafalardan, dünyanın en büyük şefinin ve onun rejiminin sevgisiyle çarpan kalplerden çıkan ses ancak dâvânın şarkısı, devrimin kasidesi olabilir. (...) bugün tabiatı dava gözüyle görüyoruz. Göksu deresi, yerini Çankayanın sağlam ve sert havasına bıraktı.”⁹³

İnkılâpçı edebiyatın ideal muhteva itibarıyla bir anatomisini çıkarmaya çalışan Sadri Etem için o günkü (1933) edebî eserlerin bir kısmı ve özellikle tarihî romanlar maziye hasret duyanların arzularına hitap etmektedir. Eserlerin bir kısmı da kozmopolit vasıflı olup “dünyanın başka yerlerine hasret çekerek vatanda gurbeti

⁹¹ Behçet Kemal [Çağlar], “Edebiyatta Ankara”, **Milliyet** [Milliyet Ankara Postası eki], No: 2624, 2 Haziran 1933, s. 1.

⁹² Behçet Kemal Çağlar, “Edebî Bir Tasfiye”, s. 101.

⁹³ Muhtar M. Körükçü, “Ankara Sanatı”, **Yücel**, Cilt IV, No: 19, Eylül 1936, s. 1.

yaşayan, Aksarayda otururken Nis [Nice] hayalile can verenlerin idealine cevap vermek” istemektedir. Bu vakıalar gelecek açısından önemli birer tehlikenin habercisidir. Gidişata dur denilmediği takdirde yarın muhteva itibarile Refik Halid’inkine çok benzeyen, ancak daha derin, daha tehlikeli, daha büyük ihtirasları içeren gerici bir edebiyatın meydana çıkma ihtimali bulunmaktadır. Tarihî roman türü de bu yüzden sakınca arz etmektedir. Bu tür, geçmiş günlerin nostaljisini yaşattığı için gerici edebiyat hamlesinin bir mukaddimesi olarak değerlendirilir. Yazar tarihî romanları hedef alırken herhangi bir somut örnek zikretmez, fakat tamamıyla bu türün kendisini hedef aldığı da söyleyemeyiz. Lakin şu var ki o günlerde artık resmî ideolojinin buyruklarıyla uyumlu ve bilhassa Türk Tarih Tezi’ni olumlamak ve benimsetmek adına da tarihî romanlar pekâlâ yayımlanıyordu. Dolayısıyla daha çok Osmanlı dönemini konu alan tarihî romanların sakıncalı addedildiğini not düşmek gereklidir. Gerici edebiyatın yanında kozmopolit edebiyat da zaten varlığını yer yer sürdürmektedir ona göre. Bu tabloya karşın bir kısım eserler de “yerli bir hayat tanzim etmek için yerli malzeme kullanmak isteyenlerin ideallerine cevap veren” vasıftadır. Buradan hareketle artık hâkimiyet kurması tasarlanan ulusçu edebiyat için sunulan muhteva reçetesi bir iki cümleyle takdim edilir: “Muhteva itibarile inkılâpçı edebiyat cemiyetin ileri temayüllerini ifade eden eserler olacaktır. Bu tarzın piştarlarile epey zamandır karşı karşıyayız.”⁹⁴ Sadri Etem, memnuniyetsizlik duyduğu o günkü edebiyat ortamı hakkında uzun uzun değerlendirmeler sunarken, asıl hayalini kurduğu edebiyatın nasıl olması gerektiği hakkındaysa birkaç cümle ile yetinir. Görüşleri bir tez inşa etmekten ziyade, bir anti-tez doğurur niteliktedir. İnkılâpçı edebiyatın nihai tanımını ortaya koyarken dahi onu ne olduğuyla / ne olması gerektiğiyle değil ne olmadığıyla / ne olmaması gerektiğiyle tanımlar: “İnkılâpçı edebiyat ne kozmopolit ne de maziperestin ruhlarına ramolmayan edebiyattır.”⁹⁵ Benzer bir reddiyeci yaklaşımın Kâzım Nami tarafından da sergilendiği görülür. “Mey ve mahbup edebiyatını, Avrupai yeniliklerin edebiyatını, taklitçi milliyet edebiyatını ben Türkün asıl edebiyatı saymıyorum.”⁹⁶ Mey ve mahbup edebiyatı ile Klasik Osmanlı, Avrupai yeniliklerin edebiyatı ile de

⁹⁴ Sadri Etem, “İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat”, s. 50.

⁹⁵ Sadri Etem, a.y., s. 50.

⁹⁶ Kâzım Nami [Duru], “İnkılâp Edebiyatı”, **Varlık**, C. I., No: 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.

Tanzimat sonrası Osmanlı edebiyatının kastedildiği açıktır. Taklitçi milliyet edebiyatıyla da Meşrutiyet sonrası Millî Edebiyat Hareketi'nin hedef alındığını söylemek gerektiğini düşünüyoruz. Edebiyatın *inkılâplaşması* için herşeyden evvel bahsettiği taklitçilikten uzaklaşması ve özgün bir ulusal kimlik edinmesi icap etmektedir.

“Soruyorum: böyle bir edebiyatın “e”sini bile sezmeye, kavramaya, taklitçilikten uzak bir iç yaradışile kurmaya başlamış şairlerimizin, yazarlarımızın sayısı kaç bulur? Yazan yetişkenleri ve gençleri içinde üç beş kıymeti kâfi görmekten uzağım. (...) Edebiyatımız ilkin orijinal, sonra inkılâpçı olabilir. Yahut ikisi birlikte yürüyebilir. Her şeyden önce Türkün milli vasıfları edebiyatında görülmelidir. Her çehrenin başka çehrelere benzemeyen hususiyetleri gibi her milleti de başkalarından ayıran hususiyetler vardır. Edebiyatımızda kendi millî vasıflarımızı tebarüz ettirdiğimiz gün orijinal bir edebiyat yaratmış olacağız. İnkılâbımız [da] bu milli vasıflarımızdan biri haline geldiği için bu suretle edebiyatımız inkılâplaşmış olacaktır.”⁹⁷

Yakup Kadri'ye göre inkılâp edebiyatı yapmanın inkılâp hamleleri ve prensiplerini “neşir ve tamim” etmek mi yoksa bizzat edebiyat sahasında bir yenilik yaratmak mı olduğu dahi henüz belirginlik kazanmamıştır. O, edebiyatın inkılâplaşmasını Hasan Âli Yücel'le benzer bir çizgide yorumlar. Yücel gibi Yakup Kadri de doğrudan inkılâplara dair mevzuları okurun önüne sürmeden, dolaylı bir yolla inkılâbın ruhunu edebiyata işlemek gerektiğini düşünmektedir. Kimileri inkılâptan ve inkılâpçılardan sitayişle bahsetmeyi inkılâp edebiyatı yapmak zannetse de romancı için “Edebiyatta inkılâpçılık bir mevzu intihabı meselesi değildir. Dünyaya, inkılâptan ve inkılâpçılardan hiç bahsetmeksizin, şiirde, sanatta ve kültürde en büyük, en derin inkılâpları yapan şairler gelmiştir...”⁹⁸ Peki nasıl olmalıdır İnkılâp Edebiyatı? Skolastik düşüncüyü yıkan Rönesans devri klasik hümanizminin kendisi artık durağanlaşarak ve mutlaklaşarak bir skolastik paradigmaya dönüşmüştür. Bu nedenle Yakup Kadri'nin hayali yeni tarz bir hümanizmin inkişaf etmesidir. “Köhne hümanizm”in yerine çağın dinamizmini ruh edinen yeni bir varlık telâkkisi beklenir.

⁹⁷ Kâzım Nami, a.y.

⁹⁸ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Gene İnkılâp Edebiyatına Dair”, **Kadro**, C. III, No: 26, Şubat 1934, s. 27.

“...sanat ve edebiyat dünyasında henüz mazi tasfiye edilmiş değildir. Bizim bildiğimiz, eski *hummanisma*, *Renesans* devrinden kalma *klâsik* insâniyat, henüz cihanın her yerinde, yeni ve eski tarz cemiyetlerin hepsinde hüküm sürüp duruyor. İnkılâp edebiyatı iştiyakı, işte, gittikçe *iskolastik* bir mahiyet alan bu köhne *hummanisma*’dan kurtulma hamlesini ifade eder. (...) Şu halde inkılâp edebiyatı demek, yeni bir *hummanisma*, yeni bir insan ve ruh telâkkisi demek oluyor. Nasıl ki *Renesans* sanatkarı, *iskolastisma*’nın elinde donup taş kesilmiş *itibarî* insanı, ortadan kaldırıp, yerine etiyle, kanıyla, yürüyen, konuşan, oturup kalkan, ağlayan ve gülen insanı ikame etti ise, bugünün ve yahut yarının sanatkarı da bu harekete gelmiş mahlûkun, ezeliyet ve ebediyet içindeki baş döndürücü *dinamisma*’sını ifade edecektir, ve böyle bir sanatkarın zuhuru, yeryüzünde, ikinci bir Galile vakası olacaktır.”⁹⁹

Sonraki yıllarda rönesans düşüncesini geliştirmeye çalışan Şapolyo olacaktır. Avrupa’da nasıl ki Yunan ve Latin külliyatları keşfedilip tevarüs edildikten sonra bir rönesans meydana geldiyse ön Asya yani Türkiye’de de Atatürk’ün direktifleriyle yürütülen tarih ve filoloji çalışmalarının Türk rönesansı için bir başlangıç olduğunu belirtir Şapolyo. Bu hareketin edebiyattaki izdüşümünü yaratmak için de “Osmanlı ruhunun bize miras bıraktığı eskilikleri atarak bir ‘İnkılâb Edebiyatı’ meydana getirmeliyiz” der ve edebiyat rönesansı için genel itibariyle dönemin inkılâpçı edebiyat perspektifini özetleyen sekiz maddelik bir plan sunar:

“1- Ulusal dille yazmak. 2- Budunun bedialarını araştırmak. 3- Mistik edebiyattan, lirik edebiyata doğru gitmek. 4- Bedbini felsefeden, nikbini felsefeyi esas tutmak. 5- Materyalist olmayıp, maneviyetçi olmak. 6- Ulusal ruhumuzu, ahlakımızı, hayatımızı mevzu alarak ulusal edebiyatı doğurmak. 7- Garp tekniği içinde, ulusal benliğimizi yaşatmak. 8- Türk inkılâbını yaşatmak için, onu idealize etmek.”¹⁰⁰

Yakup Kadri tarafından klasik hümanizme yöneltilen onca eleştiriye karşı öne sürülen yeni dinamizm hayalinin nasıl bir tasavvur olduğu ise neredeyse hiç tafsilatlandırılmaz. Yakup Kadri’nin bu satırları yayımlandıktan kısa bir süre sonra İsmail Hakkı’nın İnkılâp Edebiyatı’nın nasıl olabileceğine dair kaleme aldığı yazıda benzer bir yaklaşımın izleri sezilir. İnkılâpçılık ilkesinin edebiyata uygulanması

⁹⁹ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “İnkılâp Edebiyatı” **Kadro**, C. III, No: 25, İkinci Kânun 1934, s. 22-23.

¹⁰⁰ Enver Behnan Şapolyo, “Atatürk ve Rönesans II: İnkılâb Edebiyatı”, **Çığır**, C. III, No: 29-30, 1935, s. 10.

noktasında yeni bir romantizm yaratılması, bu romantizmin de makine lirizmini gaye olarak benimsemesi gerektiği dile getirilirken Altı Ok'tan laiklik ve devletçilik de merkeze alınır. Nazım Hikmet'in "makinalaşmak"ını hatırlatan bu çıkarımlar, aslında Kemalizmin fikrî arka planında kuvvetle etkisi görülen bilim dini anlayışının bir uzantısıdır. Kemalist ideolojinin "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir." düsturu bu satırlar okunurken akılda tutulmalıdır. İsmail Hakkı'nın edebiyatı bilimle sıkı bir şekilde irtibatlandırma isteğinin bu denli baskın olması boşuna değildir. Klasik romantizmdeki doğaya dönüş ve doğanın kendisinin bizzat sanat için model teşkil etmesi şeklindeki kavrayış yerini doğaya karşı mütehakim bir yaklaşımı ifade eden endüstriyalizme devreder bu tasavvurlarda. Kâzım Nami de "Bugünün aşkı bile inkılâpla alakalıdır. Artık su kenarlarında ormanlar içinde sükûnlu ve romantik bir his hayatı yaşamıyoruz."¹⁰¹ diyerek benzer bir tavır sergiler.

Edebiyat kurumunun inkılâpçılışmasının aşağıda zikredilen kriterler esasında bir "demokrasi bünyesi"nce ilhakıyla mümkün olacağını ve yeni bir edebiyat yaratırken bunların dikkate alınmasını gerekli gören Baltacıoğlu, daha önce belirttiğimiz gibi demokrasiyi de Kemalizmle eşanmalı sayıyordu.

"Zamanımızın en mühim medeniyet hâdisesi demokrasi bünyesinin çıkmasıdır. **İlimleşmek, sanayileşmek, birlikleşmek, lâikleşmek, devletleşmek** bu demokrasinin en geniş temelleridir. Edebiyat ta içinde olmak şartile bir sanat bu zamanın malı olmak için bu yeni kıymetler ve ülkülerle anlaşmış olmak gerektir. Bu anlaşmanın ilk eseri edebî eseri ilim ile, yani, madde, ruh, hayat, cemiyet ilimlerinin ve felsefelik spekülasyonların keşifleriyle ve mutalarıyla sıkı bir münasebet temin etmesidir. Böyle bir vaziyet edebiyat adamını sırf enfüsî ve cahilce duygu spekülasyonu yapan eski romantik duyuştan uzaklaştıracaktır. (...) Yine edebiyatın yeni cemiyetle anlaşması demek, 'sanayilenme'si demektir. Bu, şakaya tahammülü olmayan bir zarurettir. XVI'ncı asırdan beri tabiat, insanların maddelik yoksullarını gidermiye hazır bir kul ve köledir. Buna karşı olarak sanayi zamanımızın 'yüksek hayr'ıdır.¹⁰² Şimdiki 'romantizma'nın gayesi 'makine lirizmesi' yapmaktır."¹⁰³ [vurgu bize ait.]

¹⁰¹ Kâzım Nami Duru, "Sanat ve İnkılâp", Kon. Behçet Kemal Çağlar, **Yücel**, C. V, No: 28, s. 134-135.

¹⁰² Fransızca *bien suprême* kavramına atıf yapılmakta.

¹⁰³ İsmail Hakkı [Baltacıoğlu], "İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?", s. 7.

Bilimci ve endüstriyalist yaklaşımın tipik örneklerinden birini de Ertuğrul Şevket'te görürüz. Edebiyatın toplum hayatı içerisindeki rolünün genişlemesini bilim ve endüstrinin gelişmesiyle doğru orantılı olarak değerlendiren yazar, "İlim + Endüstri = Edebiyat"¹⁰⁴ biçiminde bir förmülasyon ile görüşlerini açıklar. Bu bağlamda onun için "Türk inkılâbının edebiyattan istediği vazife endüstriden beklediği vazifenin aynıdır. Yani, edebiyattan, yapıcı rolünü hakkiyle başarması istenmektedir."¹⁰⁵ Hem İsmail Hakkı hem Ertuğrul Şevket'in tezlerinde edebiyatın/edebiyat kurumunun endüstrileşmesi bizzat kendisinin endüstriyalist bir karakter kazanarak dünyayı kavrayış biçimini değiştirmesi, bunun yanında bir endüstriyel toplum mühendisliği bağlamında kitlesel dönüşümde üstüne düşen vazifeyi icra ederek aygıtlaşması arzu edilir. Bunun yanında Marinetti ile tecessüm eden İtalyan fütürizmini hatıra getiren bir bakış açısı söz konusudur.

Köprülü'nün, İnkılâp Edebiyatı kavramını ilk defa kullandığı 1926 tarihli yazısındaki tezleri büyük ölçüde tekrar eden Münir Müeyyet Bekman, "Bir rejim ancak ulusun edebiyatta gösterdiği, göstereceği kudret ile kuvvet bulur. (...) Kalpleri inkılâba bağlayan unutmamalı bir edebî varlıktır. Genç ruhlar, tekâmüle henüz adım atmış ruhlar ancak ve ancak edebiyatın inkılâb terennüm eden telkinleriyle istenilen hedefe doğru döner."¹⁰⁶ şeklinde görüşleriyle bu kitlesel dönüşümde edebiyata biçilen misyonu ve bu misyonun önemini tasvir eder. Ancak kendisinden beklenen performans bir türlü edebiyat kurumunca ortaya konulamamaktadır. Bununla beraber edebiyat kurumu diğer sanat kurumlarından geri kalmakla suçlanır. "Yeni mimariye, yeni musikiye doğru koşuyoruz. (...) Fakat yeni adamın edebiyattaki ilerleyiş[i] hiçte verimli olamadı, olamıyor."¹⁰⁷ Buna mukabil Bekman'a göre İnkılâp Edebiyatı denilirken bu mefhumun sınırları da belirlenmemiştir. Bu amaçla bir manifesto da kendisi yayınlar. O güne kadar hararetle tartışılan İnkılâp Edebiyatı meselesinde 1935 gibi neredeyse geç sayılabilecek bir tarihte hüküm vermek için kalem oynatmasına rağmen önceki

¹⁰⁴ Ertuğrul Şevket [Avaroğlu], "Edebiyat Anketi: Ertuğrul Şevket'in Cevabı", **Yeni Adam**, No: 246, 14 Eylül 1939, s. 4.

¹⁰⁵ Ertuğrul Şevket, a.y.

¹⁰⁶ Münir Müeyyet Bekman, "İnkılâp Edebiyatı Mes'elesi", **Çığır**, C. III, No: 29-30, 1935, s. 9.

¹⁰⁷ Bekman, a.y.

yıllarda dile getirilenlerden pek farklı bir tez geliştiremez. Ana fikir olarak İnkılâp Edebiyatı'nın realist bir edebiyat olması gerektiğini ileri sürer. Bunun yanında vezin-ölçü meselelerinde serbestiyetçi bir tutum sergiler. Fakat bu özgürlükçü yaklaşım vezin ve ölçü gerekliliğine dairedir, hangi vezinlerin kullanılabilceği hususunda değildir.¹⁰⁸ Hıfzı Oğuz ve Yusuf Kenan da benzer bir kıyasla aynı memnuniyetsizliği tekrarlamıştı Bekman'dan önce. Her alanda inkılâbın eserleri boy vermesine rağmen edebiyatta cılız ve sakat eserler doğmaktaydı. Yusuf Kenan'a göre edebiyatın bu geri kalmışlığının sebebi Behçet Kemal ve diğerlerinin de sık sık dillendirdiği üzere hâlâ eski estetik değer yargılarının yıkılmamış olmasıdır. Çünkü o günler itibariyle eser verenlerin neredeyse hepsi eski düzen içerisinde, İmparatorluk döneminde yetişmişti.

“[B]u günkü edebî eserlerin dünün sanat telakkisinin kokusunu taşıması, en yenilerinin duyuş ve düşünüş itibarile eskileri andırması hiç te tenkit edilecek veya garibsenecek bir netice sayılamaz. Biliyoruz ki bu günkü düşünce ve duygularımızın tekevvününde dünün fikir ve hislerinin büyük bir tesiri bulunduğu inkâr edilemeyecek bir vakiadır ve bu böyle olunca bu telakkiler ve kanaatler içinde yetişmiş, ilk fikrî ve hissî terbiyesini dünün eserlerinden almış olanların beklediğimiz sanat eserini verememesi gayet tabiidir. Onun içindir ki inkılâbın şartlarına uygun ve diğer fikir ve kıymetlere intibak eden özlü sanat eserlerini ancak inkılâbın içinde yetişmiş, bütün benliği o heyecanla sarsılmış genç nesilden beklemek mecburiyetindeyiz.”¹⁰⁹

Hıfzı Oğuz için de “Millî benliğin damgasını taşıyacak olan” sanatı ancak genç nesil inşa edebilecektir. Zira mevcut sanatkârlar “öz sanatın” karşısında hazin bir hodbinlik içinde olmakla geri ve samimiyetsiz bir tutum takınmaktadır. Diğer yandan genç nesil edebiyat ve sanat erbabını kısırlaştıran bir ortam mevcuttur: “Yenilik olsun diye, memleketin içtimai bünyesini hiç kâle almadan, beceriksiz san'at komisyoncuları türedi. Ve örneksiz hareket edememek cesareti kırmış, ibda

¹⁰⁸ Bekman'ın tezini şu cümleleriyle özetlemek mümkündür: “Bana göre inkılâp edebiyatı davasının iki kasdı vardır. 1 – İnkılâp prensiplerini yaymak için edebiyatın münhasıran bu cebhede dönüşü. 2 – Edebî dilde ve edebî san'atın tekniğinde yenilik. (...) Tâ eski devirlerden beri Türk edebiyatı dil itibarile, teknik itibarile nasıl merhaleler takib ettise, şimdi de şimdiden sonra da edebiyatta yeni yapı, yeni tekniğe mühtacız. San'atkâr satırların ölçüsünü bulmak için muhakkak vezn kaidelerine uymağa mecbur değildir. (...) San'atın ölçüsü yoktur, san'at en yeni şekilde en güzel şeyi yapabilmektir. (...) Dünün san'at telakkisi ile bu günün telakkisini ayırmak lazımdır. Dünde ısrar edenler inkılâbı anlamıyanlardır.” (Bekman, a.y.)

¹⁰⁹ Yusuf Kenan, “Yeni Sanata ve Edebiyata Doğru”, **Çığır**, C. II, No: 25, 1934, s. 5.

kabiliyetini kısırlaştırmıştır. (...) Bununla beraber yaşayan ibdâlar, o kadar çok taklit ve tekrar edilmiştir ki, iptizale düşmüş ve usanç vermeğe başlamıştır.”¹¹⁰ Örneksizlikten yakınan Hıfzı Oğuz asıl mühim meselenin (gelene) kıyılarına yaklaşır ancak sözü bir türlü ortaya getiremez.

Görüldüğü üzere bir tarafta her ne olursa olsun işlemekte olan bir İnkılâp Edebiyatı / Edebiyat İnkılâbı projesinden bahsedenler varken bir tarafta da istenilen eserlerin bir türlü verilememesinden, beklenen edebiyat atılımının bir türlü yapılamamasından yakınan isimler bulunmaktadır. Ayrıca İnkılâp Edebiyatı'nın nasıl olması gerektiği ve bilhassa Altı Ok'tan inkılâpçılık ilkesinin edebiyata nasıl tatbik edileceği konusunda fikir karmaşası mevcuttur. Yusuf Kenan eskilerden umudu kesip gençlerin hamlesini beklemek gerektiğini söylese de Yakup Kadri daha acı bir itirafta bulunur. Birçoğunun hiç temas etmediği lakin en hayati husus olan gelenek meselesine dikkat çeker. İmparatorluk mirasının tasfiyesi aynı zamanda bir şekilde süregelmekte olan bir edebiyat geleneğinin de tasfiyesi anlamına gelecekti. Yeni nesilin kısırlılığının sebebi bu gelenek mahrumiyetidir. Bir *icat* için evvela bir kök bulunmalıydı.

“Kim ne derse desin **edebiyat ve sanat an'ane**ye istinat eder; an'anesiz bu iş **olmaz**. Meselâ Ruslar yepyeni, köksüz bir sanat yapmak istediler, olmadı, muvaffak olamadılar ve yine eski şairlerden, eski muharrirlerden kök aradılar. **An'ane ve kök olmayınca zaten yeniden bir icat olmaz**. Eğer Sofoklüs, Uripidus gelmeseydi, Racine ve [C]orneille gelmezdi. Bizde eskiden hiç olmazsa arap, acem kültürü vardı, ona istinat ederdik; şimdi dayanacak şey yok; (...) Muhakkak an'ane lazım, hudai nabit sanatkâr yetişmez, onun için bugünkü gençlik bir dereceye kadar mazurdur.”¹¹¹ [vurgu bize ait]

¹¹⁰ Hıfzı Oğuz, “Toplu ve Teşkilatlı Gençlik İçin San'at”, s. 6.

¹¹¹ “Yakup Kadri ile Bir Konuşma”, **Yücel**, Cilt IV, No: 20, Birinci Teşrin 1936, s. 53-54.

2.3. İnkılâp Edebiyatı'na Gelenek İcat Etmek: Ulusçuların Folklor ve Halk Edebiyatına Yönelişi

Kültürel ve sanatsal ulusçu dönüşüm programının en kritik ve halledilmesi güç meselesi gelenek olacaktır. Bir yanda ulusa ait kadim zamanlardan bu yana süregelen bir kültür ve medeniyet anlatısı (Türk Tarih Tezi'nden beklenen bu değil miydi?) inşa edilmeye çalışılacak, bir yandan da bu anlatının sağlamasını yapmak ve tarihsel süreklilik görüşünü ispatlamak adına yaratılacak yeni sanat ve edebiyat kurumunun o tahayyüle eklemesi arzulanacaktır. 19. asırdan itibaren ciddi kırılmalar yaşasa ve yer yer metamorfoza uğrasa da kendi içerisinde bir devamlılık sağlamış olan Osmanlı edebiyat geleneği reddedilmek zorundadır. Çünkü kurucu kadroya göre o, Türk değil, kozmopolittir. Ulusun değil, ümmetin malıdır. Kanonizasyon öylesine keskindir ki ulusal marşın yazarı Âkif dahi –Kemalistlerin ulusçuluk anlayışlarına göre– Türkçü değil ümmetçi olmakla suçlanıp resmî edebiyat kanonunun dışına itilmişti.¹¹² İmparatorluk sanat geleneği reddedildiği takdirde tarihsel devamlılık zincirinde ortaya çıkacak büyük boşluğun doldurulması, hikâyenin sahiciliği ve meşruiyeti adına elzemdi. O hâlde Cumhuriyetçilerin tahayyülündeki “hakiki Türk”ün edebiyat geleneği hangisiydi? Ya da onların düşlerindeki gibi mâhut tarihsel süreklilik anlatısının sağlamasını yapacak, Osmanlı Edebiyatı'nın haricinde bir edebiyat geleneği var mıydı? Onların jargonuyla söyleyecek olursak “yabancı tesirlerden kendisini muhafaza eylemiş, her zaman Türk kalmış ve Türk'ün yüksek faziletleri ile üstün seviyesini temayüz ettiren” bir edebiyat damarı var mıydı? Bu sorunun cevabı evet veya hayır seçeneklerinin dışındadır. Ulusçu düşünceyi olumlayacak bir edebiyat geleneğinin var olup olmaması önemli değildi. Yoksa bile model alınan Avrupa uluslaşma hareketlerinde olduğu gibi, gelenek, icat edilecekti. Modern Avrupa'nın edebiyatta Yunan ve Latin geleneğini tevarüs yoluyla bir şekilde kendisine mâletmesine her fırsatta atıf yapılması boş yere değildir. Zaten ileride göreceğimiz gibi uluslaşma olgusunun modernliği ve özel bir tür yapaylığının farkındadır İnkılâp Edebiyatı'nın teorisyenleri. Ulus nasıl yaratıldıysa onun edebiyat

¹¹² Bkz. M. Fatih Andı, “Cumhuriyet'in Ulusal Kimlik Oluşturma Süreçleri ve Mehmed Âkif”, **Hece**, No: 232, Nisan 2016, s. 83-88.

geleneği de öylece yaratılacaktır. Altı Ok'a uygun bir sanat tasavvurunu yaratmak için yönelinen *kaynak* ise folklor ve halk edebiyatıdır.

İnkılâpçılık doğrultusunda yeni bir edebiyat icadına girişmek üzere fikirler geliştirmeye çalışan isimlerin birçoğunda böyle bir edebiyatın yaratılması için gerekli tüm şartların olgunlaştığı noktada ittifak vardı. Fakat Yakup Kadri kısmen farklı görüşler ortaya koyar. Yeni bir edebiyat yaratma hususunda ortaya atılan teorilerin ve tebarüz eden hareketlerin, “hattâ bazı ‘dirigé’ cemiyetlerde yapılan plânların şimdiye kadar hiç bir müspet netice vermediği”¹¹³ görülmüştür. Bugünün sanatkarı “sevk ve idare” altına alınsa da alınmasa da ortaya çıkacak ürünler birer başlangıç dönemi eserinden öte bir kıymete sahip olamayacaktır. Çünkü yukarıda vurguladığı gibi henüz tam anlamıyla oturmuş bir edebiyat geleneği yoktu.

“[M]esela Harpsonrasının bazı inkılâpçı cemiyetlerinde –ki buna Türkiye’yi de ithal ediyorum– **zorla İnkılâp emrine alınmak istenen sanatkarın** meydana hiçbir şey çıkaramadığı ve çıkaranların da yeni insanı, yeni cemiyeti, yeni hayatı, görüş ve anlayış tarzını daima eski tasvir ve tahkiye usulleriyle anlattıkları; cihanı eski sanatkarın gözüyle görüp, eski sanatkarın diliyle terennüm ettikleri görülüyor. Kuru bir realizm veya dar ve individuel bir psikolojik tahlil bütün romanlara hâkim olmakta devam ediyor ve bunların üstünde yeni **hayat ideolojisi bazı tezli tiyatro piyeslerindeki “tirad”lar gibi sırtıyor**. Şu halde her şeyin plân lastiği, her kuvvetin inkılâp emrine alındığı şu devirde sanatkarı (...) kendi haline mi bırakalım? (...) **Bugünün sanatkarına serbesti versek de vermesek de onun bize vereceği eserler, şimdilik birer istihale devri eseri olmaktan ileriye geçemeyecektir**. Çünkü zaman, devrini henüz ikmal etmemiştir. Yani insan dediğimiz mahlûk, henüz, ruhunda eski cemiyetin ve eski hayat şartlarının tohumlarını muhafaza etmektedir.”¹¹⁴ [vurgular bize ait]

Yakup Kadri bu nokta itibariyle diğer isimlerden ayrılrsa da birçoğuyla hemfikir olacağı husus kurgulanacak yeni edebiyatın nasıl bir geleneğe eklemleneceğidir. Bu *muhayyel* kök halk edebiyatı geleneği olacaktır. Daha 1925’te, şairlerin halk edebiyatında geniş bir “ilham menbaı” bulacaklarını ve bu ilham sayesinde Türk rönesansınının gerçekleşeceğini ve inkılâpların da ancak bu rönesans

¹¹³ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Moskova Edebiyat Kongresinde”, *Varlık*, C. II, No: 31, 15 Birinci Teşrin 1934, s. 98.

¹¹⁴ Yakup Kadri, a.y.

sayesinde tahkim olunabileceğini iddia ediyordu: “Hepimizin dört gözle beklediğimiz edebî ve bedîî ‘rönesans’ millî çerçeve içinde ancak bu yoldan ve bu vasıta ile tahakkuk edebilir; (...) Türk inkılâbı da ancak böyle bir ‘rönesans’ın tahakkukundan sonradır ki köklerini kalplere ve dimağlara salmış olur.”¹¹⁵ Onun diğer kalemlerden ayrıldığı husus sadece “yüksek sanat” ürünlerinin ortaya çıkması için henüz o yıllar itibariyle şartların yeterince olgunlaşmadığıdır. Bu görüşlerini de şu şekilde gerekçelendirir.

“Sosyalist ihtilâl ve sosyalist inşa bakımından Sovyet Rusya; ve millî kurtuluş inşası bakımından Kemalist Türkiye. Her iki memlekette de, dahildeki inşa işi henüz tamamlanmadığı için yeni kıymet ölçülerinin gündelik hayattan kültür hayatına intikal etmesi ve kültür faaliyetlerinin organik ve serbest inkişafı, yani büyük sanat devresi başlamamıştır. Fakat bu devreyi hazırlıyacak olan epik devri, öyle zannediyorum ki her iki memleket de açmış bulunuyor. Muhakkak ki bu yaşadığımız devir, “Epique” bir devirdir. Onun için bizim her şeyden evvel bir “epopee” şairine ihtiyacımız vardır. (...) Eğer iddia ettiğimiz gibi “epique” devir içinde yaşıyorsak bu nefhanın kendi kendine sanatkârların ruhunda uyanması lâzım gelmez mi? Biz, yazık ki “homerique” devre, ne gibi devirlerin takaddüm etmiş olduğunu pek iyi bilmiyoruz. Lâkin ne Yunan mitolojisini, ne Truva destanını, ne Odise efsanesini bizzat Homer’in kendisi icat etmediğine göre bu büyük klasik devreye bir halk edebiyatı, folklor devrinin takaddüm etmiş olduğuna hükmetmek lâzım gelir.”¹¹⁶

Dikkat çeken husus şudur ki epik devrin öncesi hakkında yeterli malumat sahibi olunmadığı itiraf edilmesine rağmen bu devri hazırlayan müktesebata folklor ve halk edebiyatı olduğu kanaatine bir şekilde ulaşılmıştır. Kurulmaya çalışılan bu bağ ise aslında daha geniş kapsamlı bir tahayyül girişimine referans oluşturmak gayesinin ürünüdür. Şöyle ki Cumhuriyet devri itibariyle ulusçu-inkılâpçı bir edebiyat hayalini pratikte mümkün kılmak isteyenlerin büyük oranda yönelecekleri *kaynak*, tasarlanan yeni edebiyatı eklemleyecekleri gelenek, halk edebiyatı olacaktır. Hasan Âli, 1935 tarihli bir mülâkatında bu niyeti “Halk edebiyatı bugünün edebiyatı sayılmamalı ve sanılmamalı, fakat yarının edebiyatına ruh ve mana verecekler için

¹¹⁵ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Türk Halk Edebiyatı”, **Türk Yurdu**, C. III, No: 15, Kânun-ı Sâni 1925, s. 251.

¹¹⁶ Yakup Kadri, “Moskova Edebiyat Kongresinde”, s. 98-100.

kendinden geçilmez bir kaynak olduğu da göz önünden uzak tutulmamalı.”¹¹⁷ şeklindeki beyanlarıyla ifade eder. “Türk rönesansı”nı dillendiren bir başka Cumhuriyet kalemi Enver Behnan Şapolyo ise ulusal sanat dehalarının doğuşunu folklor araştırmalarına bağlar. “Halka doğru gidişte ‘Folklor’a ehemmiyet vermek lâzımdır. Folklor, halkın dilinde ve zevkinde şifahî bir surette yaşayan ‘bedialar’dır.”¹¹⁸ Rönesansın gerçekleştirilmesi adına söz konusu ‘bedialar’ yani masallar, destanlar, üstûreler, koşmalar, atasözleri, türküler, tekerlemeler vb. öğeler derlenmelidir. Bu ham malzeme yekûnunun sanatkârlar tarafından tetkik edilmesi sonucu onlardan alınacak ilhamla özgün eserler yaratılacak ve ulusal sanat dehaları bu yöntemin benimsenmesi sayesinde doğacaktır.¹¹⁹

Bu bağlamda bir tasavvur geliştirmeye çalışanların ortak söylemi ise halk edebiyatının tarihsel süreçte kendini her zaman dış etkilerden muhafaza ederek “Türk” kalmış olmasıdır. Baltacıoğlu bu grup içerisinde ve görüşleri yine son derece keskindir. “Tarihte edebiyatımızın dinî, mürteci, saltanatçı, sınıfçı, hanedancı, asaletçi olduğu görülmüştür.”¹²⁰ sözleriyle hedef aldığı Osmanlı Edebiyatı’na mukabil “Bizde halk edebiyatı hep millî kalmıştır.”¹²¹ diyerek konumunu belirler. Halk edebiyatı yahut folklorü bu başlık altında görüşlerini ele aldığımız isimler gibi bir alternatif edebiyat geleneği olarak sunmasa da (veya bir başka ifadeyle bu noktada herhangi bir beyanı olmasa da) Halit Ziya da ulusal edebiyatın birincil kaynağı olarak buralara işaret eder. “Millî edebiyat halkın göğsünden fişkırmış neşidelerdir, manilerdir, destanlardır, koşmalardır; hikâyeler, efsaneler, masallar, rivayetlerdir; darbimesellerdir...”¹²²

Birden yükselişe geçen bu halk edebiyatı ilgisinin ve hatta bu edebiyatın modern ulusal/ulusçu edebiyat için bir kaynak mesâbesine yükseltilme çabasının asıl

¹¹⁷ Hasan Âli Yücel, “Hasan Âli ile Bir Konuşma”, Kon. Muzaffer Reşit, **Varlık**, C. III, No: 58, 1 İlkânun 1935, sy.

¹¹⁸ Enver Behnan Şapolyo, “Atatürk ve Türk Rönesansı: Güzel Sanatlar”, s. 9.

¹¹⁹ Şapolyo, a.y.

¹²⁰ Coşkun, a.g.e., s. 16-17.

¹²¹ a.e., s. 17.

¹²² Halit Ziya, “Halit Ziya Beyefendinin Edebiyatımıza Dair Düşünceleri”, s. 7.

sebebi ise Klasik Osmanlı Edebiyatı'na alternatif bir gelenek icadının amaçlanmasıdır. Önceki başlıklarda görüldüğü üzere ulusçu programın esaslarını edebiyata tatbik etmek isteyenlerin istisnasız tamamı İmparatorluk mirasının reddini temel alan bir tutum sergilemektedir. Bu çerçevede Osmanlı edebiyatı gayrimillî ve kozmopolit bir edebiyat olarak değerlendirilip ötelenmiştir. Halk edebiyatı ön plana çıkarılırken sunulan argüman net olarak bu şekildedir. Bu konu üzerinde ısrarla duran ve en çok kalem oynatan iki isimse Kâzım Nami ile Yakup Kadri oldu. Yakup Kadri Divan Edebiyatını sadece gayrimillî olmakla değil aynı zamanda gayriinsanî olmakla da itham eder.

“Divan Edebiyatı, yalnız gayrimillî değil, gayriinsanîdir. Burada *ruh*, insanın ruhu muayyen bir takım söz, mecaz ve istiare kalıpları içinde hapsolünmüş ve pek azı dışarıya sızmak imkânı bulabilmiştir. (...) Onun içindir ki, Divan Edebiyatı mahzeninden çıkıp ta millî halk şairlerine kavuşunca, birden bire, insan karakterleri, kuş cıvıltıları, yaprak hışırtıları, güneş ve deniz parıltılarile dolu canlı bir âleme doğmuş gibi oluruz.”¹²³

Romancı kadarıyla da iktifa etmez. En dikkat çeken iddia eğer bir “Klasik Türk Edebiyatı”ndan bahsedilecekse bunun Divan Edebiyatı değil Türk Halk Edebiyatı olacağıdır. Anonim Türk Halk Edebiyatı verimlerini de bu çerçevenin dışında tutan Yakup Kadri; Karacaoğlan, Dertli, Velet Sultan, Yunus Emre gibi şairlerden geri kalan mirası Türk klasizminin “dağınık servetleri” olarak tavsif eder. Türk edebiyatı tarihi bu gibi şairler ve onların eserleri merkeze alınarak kurgulanmalıdır.¹²⁴ Türk entelektüeli bu asıl kaynağa, halk edebiyatı ürünlerine yönelmek yerine kendi iç dünyasına gömülmekle eleştirilir *Yaban* yazarı tarafından: “Halbuki, bunlar, asıl hakıky ve büyük millet edebiyatının kendi kendine topraktan fişkırın tabii ve halis malzemeleridir. Lâkin, Türk entelektüeli bu geniş hazineyi bırakıp kendi yazı odasının çıplak duvarlarından hakikat ve güzellik usaresi çıkarmağa uğraşır.”¹²⁵ Öte yandan Eflâtun Cem'in de edebiyat kurumunun “inkılâplaştırılması” ve “devletleştirilmesi” için elzem gördüğü çalışmalar arasında

¹²³ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı”, **Kadro**, C. I, No: 10, Birinci Teşrin 1932, s. 27.

¹²⁴ Yakup Kadri, a.y.

¹²⁵ Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], “Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı”, **Kadro**, C. 1, No: 2, Şubat 1932, s. 27.

halk edebiyatı antolojilerinin hazırlanması vardı.¹²⁶ Çünkü Kâzım Nami'de de ifadesini bulacağı üzere gelecekte biçimlenmesi arzu edilen edebiyat, Divan değil halk edebiyatı üzerinde yükselecektir. Bir önceki başlıkta bahse konu olan, edebiyatın biçimsel olarak mı yoksa muhteva itibariyle mi inkılâba uyum sağlayacağı meselesine dair onun kanaati halk edebiyatına yapılacak bir “inkılâp aşısı” ile sorunun çözüleceğidir.

“Edebiyat teknik itibariyle mi, yoksa ruh itibariyle mi inkılâbı ifade edecek? Edebiyatımız bugüne kadar tekniğinde olsun, ruhunda olsun, yürüdüğümüz inkılâp yoluna yabancı kalmış gibidir. Geçmiş inkılâp günlerinin firari heyecan ve tahassüslerini zapt edenler pek azdır. Namık Kemal: *Edebiyatsız millet dilsiz insan kabilindedir*, demiş [vurgu yazara ait]. Bir millet isek edebiyatımız vardır. Ancak bu edebiyat, bazı münevverlerin dediği, düşündüğü edebiyat değil, halk içinde tarihî seyrini şaşırmayan halk (Folklor) edebiyatıdır. İşte **edebiyatımızın tayı bu halk edebiyatıdır ve inkılâbımız, insanlığın asırlar arasında yarattığı bilgilerle süslenerek bu edebiyata aşılacaktır.** Türk edebiyatı, folklor edebiyatına, bu canlı köke aşılacak bir inkılâp ruhiyle, yaşayan, yürüyen, koşan, uçan bir edebiyat olacaktır.”¹²⁷ [vurgu bize ait]

Yazar aynı zamanda halk kavramını ulus kavramıyla eşdeğer tutmak amacındadır; halk kelimesinin o günkü amacı hâlâ kavranamamıştır. Bu kavram zikredildiğinde ya bir “insan kümesi”, ya bir “insan yığını” veya “avam” mânâsı zihinde canlanmaktadır. Oysa ki ona göre halk denildiği vakit sınıf, zümre, tabaka farkları gözetilmeksizin bütün bir ulus anlaşılmalıdır. Bu sebeple halk edebiyatı denildiğinde “millet edebiyatı” anlaşılması gerektiği düşüncesindedir.¹²⁸ Halk edebiyatının sınırları ve kapsamı konusunda da Yakup Kadri ile uzlaşma içerisindedir.

“ ‘Halk edebiyatı’ndan dilediğim millet edebiyatıdır; bazılarımızın anladığı gibi yalnız folklor edebiyatı değildir. Folklor edebiyatı kütle edebiyatıdır; söyleyenleri, kuranları, bilinmeyen, millî şuurden doğan bir edebiyattır. Benim halk edebiyatı dediğim edebiyat ise, yapanları, kuranları bilinen bilinmeyen millî edebiyattır. (...) Şu halde bizim bir millî edebiyatımız var mıdır? Ben, divan edebiyatını,

¹²⁶ Eflâtun Cem a.y., s. 69.

¹²⁷ Kâzım Nami [Duru], “İnkılâp Edebiyatı”, *Varlık*, C. I., No: 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.

¹²⁸ Kâzım Nami [Duru], “Halk Edebiyatı”, *Yeni Türk*, C. I., No: 4, İkinci Kânun 1933, s. 300.

servetifünün edebiyatını, hatta meşrutiyetten sonraki İstanbul edebiyatını millî Türk edebiyatı saymıyorum.”¹²⁹

Kâzım Nami'nin bir diğer dikkat çekici görüşü ise modern Batı edebiyatlarının; Yunan ve Latin kültürlerinin, ulusların kendi halk edebiyatlarına aşılması sonucu filizlendikleridir. Batılı edebiyatların bu kadar güçlü ve başarılı olmaları da köklerinin halk edebiyatına dayanması sebebiyledir. İdeal anlamdaki Türk edebiyatı da henüz şairlerin şuurlarına geçmiş durumda değildir. Kuvveden fiile geçmesi için gerekli olan şey şairlerin bu cevhere yönelmeleridir.¹³⁰

Behçet Kemal Çağlar'ın ulusçu-inkılâpçı edebiyatın yaratımı konusunda “Halkevleri bu hususta daha yakından mesai iştiraki yaptıkça, halkevleri mecmuaları gelişip güzelleştikçe, halk şairlerinin tetkiki derinleştikçe tarih cemiyeti destanlarımızı, dil cemiyeti dilimizi verdikçe beklenen büyük neticenin doğması yaklaşacaktır”¹³¹ şeklindeki kehaneti de aynı projeye imada bulunur. Geriye dönüp bakıldığında Eflâtun Cem'in hayalini kurduğu İnkılâp ve Maarif Akademisi kurulmamış, dolayısıyla bu akademi çatısı altında yayımlanması planlanan sanat mecmuası projesi de hayata geçirilememişti. Ancak şunu önemle belirtmek gerekir ki açıldıktan sonra ülke genelinde sayıları hızla artan Halkevleri Eflâtun Cem tarafından tasvir edilen tarzda bir fonksiyon üstlenmişti. Başta Ankara ve İstanbul Halkevlerinin neşrettikleri olmak üzere Türkiye genelinde onlarca halkevi dergisi birer ideolojik-kültürel seferberlik aygıtı hâline gelmişti. Hem Halkevleri çatısı altında yürütülen edebiyat faaliyetleri, hem de bu dergiler aracılığıyla yapılan yayınlarda folklor ve halk edebiyatı derlemelerine çok büyük önem atfedilmekle beraber onlara çok geniş yer ayrılması, bu başlık altında değerlendirilen hususun aynı zamanda bir devlet politikası olduğunun da göstergesidir. Öyle ki CHF/CHP Halkevleri merkez teşkilatının dergisi olan *Ülkü*'de, diğer il ve ilçelerin halkevleri tarafından çıkarılan dergilerin, genele hitap eden konular üzerinde durulması veya yabancı dillerden çeviriler yapılması gibi çalışmalar yerine, kendi bölgelerindeki folklor ve halk edebiyatı derlemelerine ağırlık vermeleri yönünde uyarıldıkları görülür.

¹²⁹ Kâzım Nami, a.y.

¹³⁰ Kâzım Nami, a.y.

¹³¹ Behçet Kemal Çağlar, “Edebî Bir Tasfiye”, s. 100.

Edebiyat geleneğinin icadına dair yürütülen mesai devlet politikalarının güdümünde ilerlediğinden merkezî otorite tarafından telkin edilen düşünceler bu atmosferde her anlamda karşılığını bulabilmektedir. İbrahim Necmi [Dilmen], *Kadro*'da yayımlanan çalışmasında eski Türk hikâyelerinden güncel dil ve edebiyat çalışmaları için yararlı olacak malzemelerin çıkacağını belirtiyordu. Bu kadarıyla bakıldığında pek de farklı birşey söylemediği düşünülebilir. Lakin İbrahim Necmi meseleyi öyle bir boyuta taşır ki artık edebiyat geleneğinin icadı, bugün anladığımız mânâdaki Türk Halk Edebiyatı'nın sınırlarının çok ötesine taşar. Türk Tarih Tezi'nin yansıması olarak öne sürülen bu iddiaya göre Sümer ve Eti medeniyetlerinden geriye kalan dil ve edebiyat yadigârları gün ışığına çıktıkça Türk edebiyatının en canlı örnekleri de ortaya çıkmış olacaktır.

“Türk dilinin güzelliği, zenginliğini, inceliğini göstermek için en iyi örnekleri eski Türkçe kitaplarda bulabiliriz. Bunların en parlakları Arap ve Acem dillerinin daha Türkçeye hiç girmediği zamanlardan kalanlarıdır elbette. Yalnız bunlar yazık ki çok azdır. (...) Şurada, burada elde edilen birkaç yazı da şimdilik iyice araştırılmamış bir halde duruyor. Sümer ve Eti eserlerinin ortaya konması, bu Türk dil ve edebiyat hazinesine yeni bir zenginlik verecektir. Sümerlerden kalma Gılgamış hikâyesini gösterir bir tabletin kısmen olsun tanılması, geriye doğru gidildikçe Türk dilinin, Türk edebiyatının, Türk duygusunun en canlı, en millî parçalarına rasgeleceğimizi bize gösteriyor.”¹³²

Tüm bu görüşlere karşın Refik Ahmet halk edebiyatına olumsuz bakar. Ona göre uzun yıllar unutulmuş halk edebiyatının folklor araştırmalarının artmasıyla birlikte yeniden kale alınmaya başlanması sevindirici bir gelişmedir. Ancak sadece edebiyat tarihi için malzeme toplanması açısından olumlu bir gelişmedir bu. Folklor ve halk edebiyatının, yeni ulusal edebiyatın biçimlendirilmesinde herhangi bir rol üstlenmesinin söz konusu olamayacağını şu sözlerle iddia eder: “Bir aralık bundan sonraki edebiyatın örneğinin de geçmişteki budun edebiyatı olması gerekir yolunda yanlış bir düşünce ortaya çıkmıştı.”¹³³ Ona göre bu edebiyat sadece tarihsel bir bakış açısıyla taranıp değerlendirilmelidir. Başka da bir anlam ifade etmez zira istenilen

¹³² İbrahim Necmi [Dilmen], “Eski Türk Hikâyelerinden Dil ve Edebiyat İçin Ne Güzel Şeyler Çıkabilir?”, *Kadro*, C. II, No: 18, Haziran 1933, s. 79.

¹³³ Refik Ahmet, *Bizim İstedığımız Edebiyat*, s. 18-19.

edebiyat halk edebiyatı değildir: “Bizim istediğimiz edebiyat ‘halk edebiyatı’ değildir, ‘halkçı bir edebiyat’tır.”¹³⁴ Genel olarak edebiyatı da teknik açıdan Batılı olarak hayal eder. “Ulus edebiyatını batı tekniği içinde yerli tadı üstün tutan ve yaşatan bir edebiyat olarak anlıyorum.”¹³⁵ Bu perspektifle de Türk rönesansının gerçekleştirilebilmesini folklor temeline dayandıran Şapolyo ile bir noktada (Batılı tekniğin benimsenmesi) kesişir.

“Halkın bediaları” olarak vasıflandırdığı folklor unsurları temelinde yeni Türk edebiyatının inşa edilmesi gerektiğini savunan Şapolyo ise sadece derleme çalışmaları yapmanın yetmeyeceğini, bu kaynaktan devşirilecek malzemenin ayrıca Batılı bir teknikle işlenmesinin şart olduğunu iddia eder. “Halktan toplanan bedialar ne kadar orijinal olursa olsun teknik itibarile iptidaidirler. Bu eser tamamen orijinal olması için, yüksek bir tekniğe ihtiyaç vardır. Bu da ancak ‘garp klâsik’lerini tetkik etmek, araştırmak, okumak ve duymakla kabildir.”¹³⁶ Tüm kalemler için referans noktası Yunan ve Latin klasikleri ile Avrupa’nın kurmuş olduğu bağdır. Batılı tecrübe model alınmak istenir.

“O halde bu günün güzel sanatlarında çalışanlara düşen iki vazife vardır: 1- Buduna doğru. 2 – Evrensel şah eserlere doğru. Bu gün cumhuriyet gençliğinin bir dağdan sızan iki pınarı vardır. (...) Bu berrak pınarın birisi, halkın vicdanında şifahî bir surette yaşayan ‘orijinal’ler, ikinci pınar da avrupadaki evrensel orijinal sanat eserleridir. (...) O halde bizde rönesansın başlaması için ‘orijinal’ mefhumunu anlamak lâzımdır. Halbuki Türk ulusu Atatürke gelinceye kadar orijinali anlayamamış ve orijinal ruhunu tadamamıştır. (...) Acunda bütün sanat inkılâbı yapan uluslar, halka doğru gittiler, fakat bununla kalmayıp, eski yunan ve lâtin klâsiklerini de tetkik ederek ulusal bir edebiyat meydana getirmişlerdir.”¹³⁷

O güne dek bir ulusal edebiyat geleneğinin inşa edilememesi hususunda suçlanan merci de tahmin edileceği üzere İmparatorluk’tur. Nüshet Haşim Sinanoğlu, III. Selim’den itibaren Osmanlı dönemi Batılılaşma hareketlerini ve Hilâfet makamını bu bakımdan itham ve mahkûm eder. Ona göre Batı’da daha XI. yüzyıldan

¹³⁴ a.e., s. 19.

¹³⁵ a.e., s. 23.

¹³⁶ Şapolyo, “Atatürk ve Türk Rönesansı: Güzel Sanatlar”, s. 9.

¹³⁷ Şapolyo, a.y.

itibaren başlayan uluslaşma temayülleri “eklesiyastik”¹³⁸ kültürün yerini ulusal kültüre bırakması sayesinde. Fransa’da XI. yüzyılda özgünleşen edebiyatın İtalya’da XIII. yüzyıla gelindiğinde ancak orijinalleşmeye başlamasını yarımada’nın Papalık etkisine daha açık bulunmasına bağlar. Uluslaşmanın önünde dinî otoriteyi bir engel olarak görmesi şaşırtıcı bir yorum değildir ancak Fransız ve İtalyan edebiyatlarının daha bu yıllardan itibaren Latince’nin etkisinden sıyrılıp özgünleşmeye ve ulusallaşmaya başladığı şeklindeki tezi tartışmaya açıktır. O yıllar itibariyle bugünkü anlamda birer Fransızca ve İtalyanca dillerinden bahsetmek bile mümkün değildir. XVI. - XVIII. yüzyıllar dolayında yaşanan gelişmeleri yaklaşık beşer yüz yıl geriye götürerek tartışmalı bir bakış açısı sergiler. Bu notu kaydedip asıl mevzuya dönersek Sinanoğlu için Hilâfet yüzünden orijinal edebiyatın yaratılışı gecikmeye uğramış çünkü “orijinal edebiyatın tek kaynağı” olarak addettiği folklor Hilâfet sebebiyle XX. yüzyıla dek keşfedilememiştir. Bununla beraber Divan Edebiyatı’nı Türk olmamakla suçlaması Kemalist-ulusçu yaklaşımın tipik özelliğini yansıtır. Ona göre sunulan perspektifin genç kuşaklarca reddedilmesi gibi bir husus da söz konusu edilemeyecektir.

“Türkiyede halifeler düne kadar yaşadıkları için eklesiyastik kültür düne kadar yaşamış, yani orijinal edebiyatın kaynağı olan unsurlar, XX asrın içinde bile kendi âleminde kalmıştır. Bazılarının yanılıp *Türk edebiyatı* dedikleri *Osmanlı* yahut *Divan edebiyatı*, onun için, orta çağ edebiyatının bütün karakter i s t i ğ i n i t a ş ı r. Bugün, Türk inkılâbı, orta çağın bu topraklar üstündeki bütün tesislerini yıkmıştır. Türk orijinal edebiyatının doğuşu ve hızla ilerleyişi için artık engel yoktur. Bu yeni yapıda folklor temel taşıdır. Geçlik bu temelin üstünde yazmadan önce okuyarak, yapıyı kuracaktır. (...) Bu ana prensibi formülleştirip genç şaire, bağlanılacak tek i n a n olarak vermelidir. ‘Fikri âcizaneme göre.....’ diye laf etmek, İ n a n ı hırpalamak yasaktır.”¹³⁹ [vurgular yazara ait]

Birkaç kısık sesli ve küçük itiraz dışında İnkılâp Edebiyatı / Edebiyat İnkılâbı teorisyenlerinin arasında halk edebiyatı ve folklorün inşa edilecek yeni edebiyatın mayası, kaynağı, hafızası olması gerekliliğine karşı bir muhalefet yoktur. Daha önemlisi bu fikir eşzamanlı olarak bir devlet politikasına da dönüşür.

¹³⁸ fr. ecclésiastique: kiliseye ait, kiliseyle ilgili

¹³⁹ Nüshet Haşim Sinanoğlu, “Orijinal Edebiyatın Tek Kaynağı”, *Çığır*, C. I, No: 4, 1933, s. 10.

Son bir parantez açarak, Yakup Kadri'nin millî edebiyatı başlatanlardan biri olarak kabul ettiği¹⁴⁰ Yunus Emre örneğinden hareketle Halk Edebiyatı'nın dönemin hâkim perspektifine uygun biçimde nasıl *temellük* edildiğini, nasıl *alımlandığını* kısaca özetlemeye çalışacağız. Müstakil bir çalışmayla incelenmeyi hak eden bu vakıa, takdim edilen geleneğin icat edilmiş / inşaî karakterini en bariz şekilde somutlayan bir misaldir. Evvelâ bahse konu Halk Edebiyatı'nın, edebiyat tarihi çalışmalarından sonra kendi içerisinde âşık edebiyatı, dinî-tasavvufi halk edebiyatı / tekke edebiyatı, anonim Türk halk edebiyatı gibi alt kümelere ayrıştırıldığını belirtelim. Genel olarak bu Türk Halk Edebiyatı kategorisi içerisinde de en az diğerleri kadar güçlü damar yine tekke edebiyatı yahut dinî-tasavvufi halk edebiyatı olarak adlandırılmaktadır. Ulusçu edebiyat-tarihyazını Yunus Emre'yi Türk Halk Edebiyatı geleneği içerisinde tekke edebiyatı/dinî-tasavvufi halk edebiyatı altbaşlığında değerlendirir.

Burada Cumhuriyetçileri Türk Halk Edebiyatı konusunda kısmen temkinli davranmaya iten husus işte bu edebiyat geleneğinin dahi önemli ölçüde dinî-tasavvufî bir dokuya sahip olmasıdır. Oysa “İstenilen edebiyat”ın, İnkılâp Edebiyatı'nın en başta gelen karakteristiği dünyevîliği-sekülerliği ve daha önemlisi dinî düşünce karşıtlığıydı. Bu mânia nasıl aşılacaktı? Dünyevî neşvenin en canlı örneklerini içeren Divan şiirleri reddedilirken tasavvufun sır makamlarını terennüm eden, dinî hassasiyet ve duyuşun en lirik örneklerini telif etmiş olan Yunus Emre nasıl bir alımlama süreci sonunda temsilî bir imgeye dönüştürülecekti? Rejimin gönüllü sözcüleri arasında yer alan Aka Gündüz'den aşağıda yapacağımız şu aktarım bu sorunun cevabı için en vâzih ipuçlarını ihtiva etmektedir.

“ ‘Tasavvuf edebiyatı’ denilen çevreye bakanlar aşağı yukarı hep bir görüş çatalından bakmışlardır. Ve bu edebiyat içinde yaşamış görünenleri de yine hep onun çerçevesine sokmuşlardır. Halbuki bu, böyle değildir. Edebiyat izleyicisi yeni genç bu çatalı ve bu kalıbı kırmalıdır. Tasavvuf edebiyatını artık millî kültür, millî dil ve kafa inkılâbı çatalından izlemeğe bakmalıdır. (...) Yani Yunusta tasavvuf en ön dizide görünür, görünür amma, dediğim gibi düşünün, göreceksiniz ki en önde görünen en sondadır. **Tasavvufu, yapmak istediklerinin kalkanı edinmiştir.**

¹⁴⁰ Bkz. bu çalışma s. 137.

Yoksa **Yunus Emre ve onu güdenler tastamam birer dil, kafa, kültür inkılâpçılarıdır.** Dikkatli okuyunuz ve derin düşününüz, söylediklerime inanacaksınız. Onlar islâm beynelmilelçiliği içinde **ümmetçi gibi sanılmaktadır.** **Amma gerçekte tam birer milliyetçidirler.** Devirlerinin duygu, düşünüş ve söyleyiş şartları, onları öyle yazmağa mecbur etmiş. Sonra bir değerleri daha var. Tasavvufun herşeye boyun büktüren, iradeyi kemiren felsefesi onların arasındaki **halkçıları** çürütememiştir. Hem hepsinde bir ‘Erkek edebiyat’ sezilir. (...) Yunus şiiirlerinde millî ülküyü çok güzel tarif eder.”¹⁴¹ [vurgular bize ait]

Tasavvuf, edebiyat ve kültür tarihine mâlolmuş bir âbidevî şahsiyetin nasıl anakronik yorumlarla bambaşka bir imgeye dönüştürülerek alımlandığının mühim bir örneğidir bu metin. Yorumlamanın tamamında anakronizm mevcuttur; ulusçuluk, inkılâpçılık ve halkçılık gibi modern çağda doğmuş tutumları tanımlayan kavramlar çok önceki zamanlarda yaşamış bir kimseye ve onun takipçilerine rahatlıkla yakıştırılmaktadır. Dahası sınırlar o kadar zorlanır ki tasavvufun aslında gizli ulusçuluk ajandası için bir takiyye aygıtı olarak kullanıldığı iddia edilir. Yunus Emre’nin “millî ülküyü çok güzel tarif ettiği” şiiirlerinin hangileri olduğuna dair somut bir örnek ise zikredilmez. Dikkat çeken bir yorum da “erkek edebiyat” olarak tanımlanan, koçaklama gibi epik türden eserlerin sahipleri ile dervişin aynı potaya hapsedilmesidir. Dadaloğlu ve Yunus aynı zeminde tahayyül edilir. “Yalnız Yunus mu? O devrin halk içinde yetişen bütün edebiyatçılarında bu erkek edebiyatı buluyoruz. Buradaki erkek kelimesini kadının zıttı olarak kullanmıyorum. Doğru, dinç, açık yürekli bir dilek özü demek istiyorum.”¹⁴² Erkek edebiyat, her mevzuya hâkim olmalıdır Aka Gündüz’e göre; yeni kültür ve yeni ülkü erkek edebiyat istemektedir.

Çarpıtmaya vardırıldığı söylenebilecek olan bu yeni Yunus Emre imgesinin üretimi ise daha öncelere dayanan bir projenin sonucudur. Öykünün Cumhuriyet yıllarında dönüm noktalarından biri 1929’dur. Yeni kurulan Halk Bilgisi Derneği’nin öncülüğünde 15 Nisan 1929 günü Türkiye çapında Yunus Emre anma törenleri organize edilir. Bu “anma” seferberliği başlı başına bir hafıza politikası üretimidir. Yunus Emre Günü olarak ilan edilen 15 Nisan’da gerçekleştirilecek faaliyetler devlet

¹⁴¹ Aka Gündüz, “Üç Reçete: III üncüsü”, **Çığır**, C. I, No: 3, 1933, s. 9.

¹⁴² Aka Gündüz, a.y.

aygıtının yarı-resmî yayın organı *Hakimiyeti Milliye* başta olmak üzere matbuatta genişçe ele alınır. Günler hatta haftalar öncesinden gazete sütunlarında haberler yer almaya başlar. Konuya en çok odaklanan *Hakimiyeti Milliye* hem haberlerinde ihtifallere önemle yer verir hem de 15 Nisan tarihinde gündeme bağlı olarak üç ayrı yazı yayımlar. Önce bu faaliyetlere kısaca bir göz atalım.

Yaklaşık iki ay evvelden, 24 Şubat'ta çıkan bir gazete yazısı ile düzenlenecek anma merasimleri Faruk Nafiz tarafından bahis konusu edilir ve bu vesileyle Yunus Emre'nin neden asırlar sonra bu kadar âni bir teveccühe mazhar olduğu açıklanmaya çalışılır. Aka Gündüz ve diğerleri kadar keskin bir söylem sergilenmese de dönemin temayüllerine uygun bir perspektif çizilir. Şaire "halkçılık" vasfı yüklenir: "Yunus Emre, işte asırlarca sonra kendisini birdenbire hatırlatan bir bahtiyardır. Acaba bu şairin (...) ilahilerinde ne gibi bir kudret var ki onun unutulmamasında müessir oluyor? (...) Buna doğrudan doğruya 'halkçılık'tan diyebiliriz."¹⁴³

15 Nisan günü yayımlanan yazısında Aka Gündüz yine Yunus Emre'yi dinî-tasavvufî kimliğinden tecrit etme gayesindedir. Türk dilinin en berrak pınarı olarak nitelediği Yunus şiirlerinden örnekler sunar. Onun "Gel gör beni aşk neyledi" mısralarıyla meşhur manzumesini alıntıladıktan sonra şöyle bir yorumda bulunur: "Bu çağıltı skolastik aşk vahimesinin gürültüsü değildir: bu, Anadolu Türkünün ruhindaki emsalsiz lirik tufandır."¹⁴⁴ Bu sözlerini "Niçin ağlarsın ey bülbül" ilâhisinden mısraları alıntıladıktan sonra da aynen tekrar etme ihtiyacı duyar. Yazının finalinde "Yunus Emrenin yüz çizgilerini tanımıyoruz, fakat okursak, anlarsak ve duyarsak onu mermere ve tunca hakkedebiliriz. Yunusun sembolik heykeli neden gönül pınarlarımızın kilittaşı olmasın. Bu teşebbüsü Halk Bilimi Derneğinden bekliyoruz."¹⁴⁵ çağrısıyla mecazen bir imada bulunur. Yunus Emre'den, ulusal sembolizmin hizmetine koşulacak bir kanonik figür çıkarılması arzulanmaktadır.

¹⁴³ F. N. [Faruk Nafiz], "Yunus Emre", *Hakimiyeti Milliye*, No: 2742, 24 Şubat 1929, s. 2.

¹⁴⁴ Aka Gündüz, "Y. Emre Günü", *Hakimiyeti Milliye*, No: 2789, 15 Nisan 1929, s. 2.

¹⁴⁵ Aka Gündüz, a.y.

Hakimiyeti Milliye'de 15 Nisan günü neşredilen bir başka yazıda da Yunus Emre'nin mutasavvıf kimliği açıkça örtülmeye çalışılır. Paralel biçimde söz konusu hafıza politikası doğrultusunda Yunus Emre'den ulusal-mitolojik bir figür üretilmek istenir. "Bence 'Yunus'un tasavvufu ikinci ve üçüncü derecede kalır. Onda asıl mühim olan kıymet; bedii sezisindeki kudret ile lisanındaki millîlik ve açıklıktır. (...) 'Yunus'u millî edebiyat karşısında bu düşünceyle düşünmeli. (...) Ben 'gün'ün manasını bu hedeften düşünüyorum."¹⁴⁶

Faruk Nafiz'in 15 Nisan tarihli yazısında ise Yunus'un mutasavvıf kimliği teslim edilmekle beraber önceki yazısında yer alan "halkçı" tavsifi tekrar edilir fakat bu defa bakış açısı çetrefilleşmeye başlar. "Yunus Emre, söyleyişte halk şairi olmakla beraber, düşünüşte bir tekye adamı, bir derviş, bir mutasavvıftır. (...) kelimeleri ile halka düşünceleri ile tekyeye hitap ediyordu. Bu yarım halkçılık bile onun, asırlardan sonra belli başlı bir gün sahibi olmasına mani olmadı."¹⁴⁷ Yunus Emre'nin halkçılığının *yarımlığı* çok açık ki bir mutasavvıf olması sebebiyledir. Kelimeleri ile halka hitap etse de düşünceleri ile tekkeye hitap etmesi onun halkçılığını yarım kılmaktadır yazara göre.

Bu ortamda kalem oynatan Türk Halk Bilgisi Derneği Kâtibiumumisi Ziyaeddin Fahri [Fındıkoğlu] ise ilk bakışta daha makul bir yaklaşıma sahip gözükmele beraber dönemin angajmanlarından kendini kurtaramaz. "Yunus, edebiyat dilimizin Osmanlılaşmağa, melezleşmeğe yüz tuttuğu bir sırada öz türkçeyi kullandı. Türk yurdunda 'Osmanlıca' asırlarca saltanat sürerken yalnız onun dili ve yalnız onun yaptığı tesirler öz türkçeyi yaşattı."¹⁴⁸

Türk Halk Bilgisi Derneği, tüm illerde organize edilen anma törenlerine öncülük ettiği gibi aynı proje kapsamında *Yunus Emre* adlı bir derleme de yayımladı. Çalışmanın Halk Bilgisi Derneği imzalı ve "Yunus Emre'yi Niçin Seviyoruz?"

¹⁴⁶ K. Z., "Yunus Emre'nin Kıymeti", **Hakimiyeti Milliye**, No: 2789, 15 Nisan 1929, s. 3.

¹⁴⁷ F. N. [Faruk Nafiz], "Yunus Emre", **Hakimiyeti Milliye**, No: 2789, 15 Nisan 1929, s. 1.

¹⁴⁸ Ziyaettin Fahri [Fındıkoğlu], "Yunus ve Öz Türkçe", **Hakimiyeti Milliye**, No: 2787, 13 Nisan 1929, s. 4.

başlıklı takdim yazısında, mutasavvıf hakkındaki biyografik malumatın kıtlığına ve onun doğum/ölüm yıllarına dair herhangi kesin bilginin elde bulunmamasına rağmen neden 15 Nisan gününün tercih edildiği şöyle izah edilir: “Bu [640.] dönüm yılı içinde bu günün seçilmesine gelince, bunun için şairin şiirlerinde tasavvuf renkleri arasında yaşatılan ve şiirinin en galip unsuru olan tabiat güzelliğini düşünmeli, bu görüşle ‘15 Nisan’ı ‘Yunus’u anmak günü yapmalıdır.”¹⁴⁹ Zoraki bir bağdaştırma gayretiyle karşılaşırız yine. Yunus Emre şiirinin asli damarı tasavvuf, *renklere* ingirgenirken, tabiat güzelliği, onun eserlerinin mihveri olarak takdim edilir. Bu kurgu da el çabukluğuyla bir *bahar sembolizmine* raptedir. Söz konusu bilinçli seçimin; 15 Nisan tarihlendirmesinin ilgili gerekçeye dayandırılmış olması ve sunulan izahat, hakkında malumat sahibi olmayan birinde şairin panteist yahut pastoral şiir ustası olduğu izlenimini uyandıracak türdendir. Teferruatına girmeden şunu söylemeyi bir zorunluluk addediyoruz ki Yunus Emre’nin eserlerinde –o da sınırlı ölçüde yer edinen– tabiat, panteist veya pastoral bir unsur olarak değil, tasavvufî bir yönelim gereği doğal biçimde vahdet-i vücud anlayışıyla kavranır. Buradan folklorik bir tabiat/bahar sembolizmi türetmek de mümkün değildir.

Takdim yazısı baştan sona algı ve imge üretme odaklı politik ve araçsal kodlamalarla örülüdür. Şimdi detaylarıyla bu metnin söylemini irdeleyerek nasıl bir anma/hatırla(t)ma stratejisi güdüldüğünü kavramaya çalışalım. En kayda değer tamamlayıcı vurgulardan biri folklor araştırmalarının devlet politikasına dönüştüğüdür. Zaten Türk Halk Bilgisi Derneği de sivil bir örgütlenmeden çok *devletin ideolojik aygıtı* işlevinde bir kurumdur. “Kıymetli müderris” ve “muhallet eser” göndermelerinden kasıtsa Köprülü ve onun *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* kitabıdır. Tüm bu temas noktaları 1929 Yunus Emre ihtifallerinin nasıl bir hafıza politikası çerçevesine oturduğunu kavramızı sağlayacak mahiyettedir.

“Ötedenberi halk şairi olarak tanınan Yunus, filhakıka, dinî halk şiirlerine en çok müessir olmuş, ismini kütlenin şuuruna nakşetmiştir. Dinî halk edebiyatımızın mevzuuna olan hakimiyeti, umumî halk edebiyatının şekillerine tesirden geri kalmadı. Hele kullandığı lisan yabancı tesirlerle anlaşılmaz bir hal alan kılasik

¹⁴⁹ Türk Halk Bilgisi Derneği, “Yunus Emreyi Niçin Seviyoruz”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 3.

edebiyatın lisanı yanında temiz ve saf türkçeyi muhafaza ve bu güne devretti. O kadar ki millî edebiyat ve lisan ceryanları arasında ismi bir imtisal numunesi oldu, ve kıymetli bir müderrisimiz muhallet bir eserile bu kıymetli numunenin ilmini yaptı. Derneğimiz[in] onu bugün anması ise sebepsiz değildir. Edebiyatımız bir tevekkuf devri geçiriyor, bir taraftan millî edebiyatlara ilham ve hamle veren Halkbilgisi alakası bizde de uyandı, devlet teşkilâtı için mühim bir kısmına elattı, ve resmî şebekeler gayeye doğru yürümeye başladı.”¹⁵⁰

Başlangıçta deminki örneğin devamı olarak Yunus Emre'nin dinî ve tasavvufî kimliği üstünkörü anılarak geçiştirilir. Yaklaşık altı sayfalık bu yazının sadece ilk satırlarında konuya temas edilir; geriye kalan kısmın tamamı ulusçu kültürel dönüşüm propagandasında yararlı olabilecek bir figür icat etme çabasına hasredilmiştir. Daha ileride de zaten bu tasavvufi kimliğin ötelenmesi telkin edilmiş, Yunus'taki mistisizmin yerine yeni mistisizm olarak toplumsal ülküye bağlılık ikame edilmiştir. Bu nokta da sıkı sıkı tembihlenir vaziyettedir; yoksa Yunus'un hatıra getirilmesi, ona duyulan muhabbet mazinin yâdı olarak algılanmamalıdır onlara göre. Paralel olarak dervişin tasavvufî kimliği de kavramsal oyunlarla örtülmeye çalışılır. Dikkat edilirse bundan sonra tasavvuf da değil, mistisizm kavramı kullanılır. Ancak bu, İslam mistisizmi olarak da anılmaz. “Felsefi mistisizm” kavramının bilinçli bir tercih olduğu açıktır. Çünkü buradan yola çıkarak yine kavramsal manipülasyonlarla ulusçu fikriyatın “içtimai mistisizm”ine sığmamak istenmektedir.

“Mısralarında hazmedilmiş, yaşanmış bir felsefenin akisleri parlayordu. Zamanında kıymet verilmeyen ve kimsesiz kalan millî dil bu akislere vasıta oldu. Biz o akislerde Yunus'un devrin bütün içtimai kıymetlerine mihrak olan kalbini görüyoruz. Yeni zaman ise bu kıymeti, cemiyete ve cemiyetin kalbine çevirdi. **Binaen aleyh bugün eğer bir tasavvuf varsa bu, ferdin içtimai varlığa bağlı mefkûresi için vasıtaadır.** Yunus Emre'yi sevmek, onun için bir 'gün' yapmak daha ziyade değişen bu telekinin [telakkinin] sembolü mahiyetindedir. Yoksa şaire olan muhabbet, hiç bir zaman tarihin tekerrürünü istemek, edebî bir rücu düşünmek değildir: mazimizde bir Yunus Emre vardı, şiirinin, vezni, şekli, dili Türk idi. Mevzuunu o zaman Türkün yaşadığı felsefe 'Mistisizm' teşkil ediyordu. İstikbalimizin beklediği 'Yunus Emre'nin şiirinde de vezin, şekil, dil daha Türk, daha orijinal olacak ve mazideki 'felsefi mistisizm' yerini Türkün şimdi yaşadığı 'içtimai mistisizm' tutacaktır. Yunus Emre'yi bu bakımdan düşünürsek ve yapılacak merasimi bu neviden tarihe

¹⁵⁰ Türk Halk Bilgisi Derneği, a.y., s. 4.

karşı içtimaî bir hürmet vesilesi, istikbale karşı da bir ilham ve hamle vasıtası sayarsak ‘Halkbilgisi derneği’nin teşebbüsündeki mana anlaşılmalı olur.”¹⁵¹

Bir taraftan da ileriki yıllarda icat edilecek “hümanist Yunus Emre” portresini sezdirecek tarzda dünyevî bir yoruma bağlanır bu mistisizm: “ ‘Mistisizm’in beşerî ve insanî köşesini düşünecek, her zaman ve her mekân için doğru olan umumî psikolojisini göz önüne alacak olursak, Yunus Emre’nin felsefesine, tarihî kıymetine ilâveten beşerî bir kıymet vermek gerekir.”¹⁵²

Alıntıladığımız pasajlarda Yunus Emre’nin ulusal edebiyat kanonu inşa etmek bakımından hangi yönleriyle “imtisal numunesi” teşkil ettiği izah edilmeye çalışılır. Argümanlardan ilki, önceki yaklaşımlarda olduğu gibi sade bir Türkçe kullanmış olmasıdır. İkinci olarak ve sanat tekniği açısından geliştirilen argümanlardan biri yukarıdaki pasajda vurgulandığı gibi şiirin şekil ve vezin itibarıyla “Türk” olduğudur. Üçüncü argümansa halk şairlerinin Divan Edebiyatı mensuplarının aksi yönde bir tutumla “yabancı” şiir biçimlerine/türlerine ve aruza meyletmemesini sağlayan etkenin Yunus Emre olduğu biçimindedir: “Edebiyatımıza yabancı olan kaside ve gazel şekillerine, Yunus’un ve onun tesiri altında devam eden halk şiirlerinin verdiği hamle ile karşı koyduk, millî veznimiz olan hece veznini bugüne kadar yaşatan amillerden biri de şüphesiz Yunus Emre’dir. Millî edebiyatımızın vezni ve şekilleri ondan az müteessir olmamıştır.”¹⁵³ Bu argümanların doğruluğunu tafsilatıyla tartışmak çalışmanın sınırlarını fazlasıyla aşacaktır ancak mukayese ve genel bir tetkik imkânı sağlaması bakımından öncelikle bazı somut verilere değineceğiz. Bugün elimize ulaştığı üzere şairin başlıca iki eseri bulunmaktadır: *Risâletü’n-Nushiyye* ve *Divan*. Bunlardan birincisi mesnevi şeklindedir. Aruzdan “fâilâtün fâilâtün fâilün” vezninde kaleme alınmış on üç beyitlik bir manzum ve bunu takip eden bir mensur parça ile başlar. Nâsihatnâme türündeki toplam 600 beyitlik risalenin geri kalan kısmıysa “mefâilün mefâilün feülün” veznindedir. *Divan* ise gelenekte olduğu gibi çeşitli tür ve şekildedeki şiirlerinin bir araya getirilmesiyle teşekkül etmiştir. Buradaki nazımların üçte biri

¹⁵¹ Türk Halk Bilgisi Derneği, a.y., s. 9.

¹⁵² Türk Halk Bilgisi Derneği, a.y., s. 5.

¹⁵³ Türk Halk Bilgisi Derneği, a.y., s. 7.

(417 şiirden 138'i) aruz, üçte ikisi de hece vezni ile kaleme alınmıştır. Şiirlerin geneli beyit, bir kısmı da musammat esasına göre tertip edilmiştir. Özgün yanlarından biri heceyle söylediği şiirlerinin gazele benzemiş olması sebebiyle “heceli gazel” denilebilecek yeni bir şekil ortaya çıkarmış ve sonraki mutasavvıfları da böylece etkilemiş olmasıdır.¹⁵⁴ Tüm bu verilere baktığımızda karşımıza çıkan tablo –eğer illa bir karşılaştırma yapılacaksa– Yunus Emre şiirinin halk edebiyatına yakınlığı kadar ve hatta belki de ondan daha fazla Divan Edebiyatı hususiyetlerine sahip olduğudur. Halk Edebiyatı'nı etkilediği kadar Divan Edebiyatı'nı etkilediğini söylemek mümkündür bu bakış açısıyla. Ne var ki Yunus Emre literatürüne oldukça hâkim ve en esaslı metin neşirini yapmış olan Tatcı'nın da söylediği gibi dervişi “kullandığı dile bakarak bir halk şairi yahut divan şairi saymak doğru değildir.”¹⁵⁵ Gözden kaçan bir diğer husus da Yunus Emre'nin eserlerini telif ettiği yıllarda, XIII. asrın sonu XIV. asrın başlarında, Divan Edebiyatı'nın kıyasıya eleştirilen dilinin henüz teşekkül etmemiş olmasıdır. Yunus Emre merkeze alınarak Türk Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı arasında yapılan tarihsel mukayese bu açıdan zaten sorunludur.

Edebî şekil ve vezin itibariyle de külliyyatın mürekkep bir yapıya sahip olduğunu (Yunus'un mesnevi türünde bir risale telif ettiğini, şekil itibariyle gazeller söylediğini, vezinde hece kadar aruz da kullandığını ilh..) gördük. Fakat bu hususiyet söz konusu dönemde ve ele aldığımız çalışmalarda hiç zikredilmez. “Mazimizde bir Yunus Emre vardı, şiirinin, vezni, şekli, dili Türk idi” denilerken ulusçu güdümlenmeyle genellemeci bir yaklaşım sergileniyordu. Konuyu daha da açıklığa kavuşturmak için şunu tekrar etmek elzem ki ulusçuların Divan Edebiyatı'nı reddedip ona alternatif bir gelenek olarak Türk Halk Edebiyatı'nı öne sürmelerindeki en önemli dayanak noktaları; Klasik Osmanlı Edebiyatı'nın dil, şekil ve vezin itibariyle “Türk” olmadığıydı. O, kozmopolitti. Bilhassa vezin konusu sonraki başlıkta görüleceği üzere ideolojik bir dava hâlini almıştı. Yunus Emre edebiyat tarihi içerisinde bir “halk şairi” olarak tasnif edilip Türk Halk Edebiyatı'nın da kurucusu olarak empoze edilirken külliyyatının bu mürekkep yapısı tamamıyla

¹⁵⁴ Mustafa Tatcı, “Yûnus Emre”, *DİA*, C. 43, 2013, s. 602-603.

¹⁵⁵ Tatcı, a.y., s. 603.

görmezden gelinir. “Türklük” meselesine gelince; bu yorumlardaki “Türk” kavrayışı elbette genel bir kategori olarak değil, Cumhuriyet ulusçularının zihnindeki ideal Türklük kavramı olarak değerlendirilmelidir.

Derlemede Aka Gündüz’ün Yunus hakkında bir başka yazısına daha yer verilir. Burada da derviş tasavvuftan tecrit edilir: “Zamanımızın zalim, korkunç çerçevesini mısraları ile parçalıyan Emre kahraman, hiçbir vakit tasavvufun malı değildir, olmamış, olmayacaktır. Yiğit Yunus, muhitini, neslini ve sonraki nesilleri hayatiyete, hakikate sürüp götürmek isteyen bir millî mücahittir.”¹⁵⁶ Bu gibi değerlendirme yazılarının yanında Faruk Nafiz, Ziyaettin Fahri, Necip Fazıl ve İsmail Hikmet’e ait Yunus Emre için yazılmış ve anma törenlerinde okunan (tahminimizde de anma törenlerinde okunmaları için ısmarlanmış/yazılmış olan) şiirler bulunmaktadır. Faruk Nafiz’in şiiri “Nice derviş, ağzında senin ilâhilerin / Ardınısıra gezdiler hakka ulaştık diye (...) Senin gözünde, Yunus, her yol hakka çıkardı / Titriyorken biz bugün sonumuz toprak diye”¹⁵⁷ mısralarıyla özetlenecek tarzda bir derviş portresi çizerken Necip Fazıl, “Kaç mevsim bekleyim daha kapında / Ayağımda zincir, boynumda kement (...) Bırakamam tutmuşum yakandan / Medet ey şairim, ‘Yunus’un medet!!!” hitabıyla daha kişisel bir bağ kurma çabası sergiler. Bu iki şiir özelinde doğrudan herhangi bir tarihsel/ideolojik koşullanma yoktur. Ziyaettin Fahri ise “Şulesiz tarihimizin ufkunda yıldız: Yunus! / Ey kararmış mazinin fecrinden bir iz: Yunus!”¹⁵⁸ mısralarındaki imayla dönemin hâkim perspektifine uygun hareket eder. İsmail Hikmet’in şiirine geldiğimizdeyse karşımıza çıkan imge Yunus’tan çok Karacaoğlan’ı andırır. Bir dervişten, bir mutasavvıftan ziyade dünyevî neşvenin lirizmini kuşanan bir halk şairi portresi çizilir: “Ya bir narin, titrek söğüt yaprağı, / Ya bir öksüz kızın gonce dudağı / Yüreğinde oldu sevda kaynağı / O kaynaktan çağlayanlar çağladı! / Ak pörçüklü anaların dilinde, / Maral gözlü gelinlerin elinde, / Türk kızının saçlarının telinde / Öksüz yurdun hicranına

¹⁵⁶ Aka Gündüz, “Büyük Türkün Kitabı”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 29.

¹⁵⁷ Faruk Nafiz [Çamlıbel], “Yunus’un Aşkı”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 18.

¹⁵⁸ Ziyaettin Fahri [Fındıkoğlu], “Yunus’un Mezarında”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 18.

ağladı!”¹⁵⁹ Nitekim İsmail Hikmet’in manzumesi tamamıyla bu anma ve yapay bir ulusal sembolizm yaratma stratejisine adanmıştır. Onun anılması, hatırlanması, bir kök keşfetmek içindir: “Seni andım bugün yine yurdumda, / Divanının karşısında durdumda / İşte dedim: Türkün şiiri burada; / Bu t[e]selli yaralarımı bağladı!”¹⁶⁰ Derlemede ayrıca Ziyaettin Fahri’nin yukarıda değindiğimiz yazısı “Yunus’un Lisanı” başlığıyla sunulmuş, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*’dan bir bölüm kısaltılarak “Yunus’un San’ati” bölümünde iktibas edilmiş; Mehmet Halit tarafından yine Köprülü’nün eserinden hareketle hazırlanan kısa bir biyografi ile Yunus Emre’nin bazı seçme şiirleri yer almıştı. Her anlamda Köprülü’nün etkisi hissedilmekle beraber derlenen şiirlerin hangi kaynaktan aktarıldığı ve neye göre seçildikleri belirtilmemiştir. 46 sayfalık bu derlemenin sadece üçte birini Yunus’un şiirleri oluşturur. Üçte ikilik kısım ise yukarıda değindiğimiz ve ekseriyetle kurgusal bir Yunus Emre kimliği inşa etmeye yönelik içerikten oluşur.

1929 ihtifallerinin bir muhasebesini yapan Köprülü’nün ilgili faaliyetlerin hemen ardından kaleme aldığı yorumuna değinerek bu bahsi sonlandırmak istiyoruz. Yazının başlığı dahi çok şey söylemektedir: “Edebiyatımızın Yolu...” Köprülü büyük bir şevk ve heyecanla kaleme almıştır bu yazıyı. Edebiyat sahasında düşlediği inkılâbın gerçekleşmesi için ilk büyük adım atılmıştır âdeta: “15 Nisan 1929 günü, edebiyatımız için âdeta yeni bir merhale oldu... (...) Bu son ihtifallerden duyduğum saadeti anlatmağa muktedir değilim.”¹⁶¹ Yunus Emre Günü etkinliklerini böylesine bir dönüm noktası olarak anlamlandırmasının ve böylesine sevinçle karşılamasının gerekçeleri hayli dikkat çekicidir. Başlıkta ima edildiği üzere edebiyat asıl istikametini, tutması gereken asıl yolu bulmuştur.

“Büyük millî şairimiz ‘Yunus Emre’nin hâtırasını taziz için memleketin her bucağında ihtifaller tertip edilen bu 15 Nisan gününün ehemmiyeti, sadece, altı asır evvel ölmüş bir büyük adamımıza karşı gösterdiğimiz hürmetten mi ileri geliyor? (...) Hayır... Bugünün asıl ehemmiyeti, bütün gençlik kendi ana diline, millî edebiyatına karşı duyduğu derin iştiyakın en canlı, en heyecanlı bir şekilde izhar

¹⁵⁹ İsmail Hikmet [Ertaylan], “Yurdumun Öz Şairine”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 46.

¹⁶⁰ İsmail Hikmet, a.y.

¹⁶¹ Köprülüzâde Mehmet Fuat, “Edebiyatımızın Yolu”, **Hayat**, C. V, No: 125, 18 Nisan 1929, s. 1.

etmesinde oldu. (...) Türk edebiyatı asırlardan beri kâh Arap-Acem edebiyatları, kâh Avrupa edebiyatlarını taklit etti; (...) Bu vadide eski yeni bir takım büyük san'atkârlar yetiştirmiş olduğumuzu haklı bir gurur ile iddia edebiliriz. Nevai, Füzuli, Nedim, Hamit gibi... Fakat gençlik bu büyük şairleri tazizden daha evvel, 'Yunus Emre' gibi bir halk şairine (...) karşı meftunluğunu gösterdi. Çünkü Yunus ilâhilerini halkın özdilile, ve tamamile halk edebiyatından, halk zevkından ilham alarak yazmış, ve böylece **millî edebiyat ceryanının, edebiyatta halkçılığın en büyük mümessili olmuştur.** 'Milliyet' cereyanının bu şuurlu devrinde, 'millî dil' ve 'millî edebiyat' iştiağı bütün ruhları doldurduğu bir sırada, gençliğin 'Yunus'a karşı böyle bir hürmet göstermesi pek tabîî değil midir?..'162 [vurgu bize ait]

Yunus Emre'nin ulusçu bir gözle yeniden *tahayyül* edilerek, yeni bir Yunus Emre imgesi icat edilerek tarihte konumlandırıldığı görülür. Aka Gündüz gibi bir popülist ulusçunun irdelediğimiz anakronik ve cüretkâr yorumları kaynağını Köprülü'nün fikirleri üzerinde gelişen zeminde bulur diyebiliriz. Nitekim bu yazısında *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*'ın büyük kısmını Yunus Emre'ye tahsis ederek ona bu unvanı verdiği için on iki yıl öncesinde edebiyatçıların birçoğunun kendisine güldüğünü hatırlatıp, "Zaman, bu meselede kimin haklı olduğunu meydana koydu." diyerek gururlanmaktadır. Hemen şunu not düşmek gerekir ki olabildiğince objektif olarak bakıldığında Yunus Emre'nin, Türkçenin büyük bir şairi olması mühim bir hakikattir lakin 12-13. asırlarda yaşadığı düşünülen, hayatı hakkındaki bilgi kısıntılarının çoğu tartışmalı olan bir kimsenin, 18-19. asırlarda ve Batı'da ortaya çıkmış (millî edebiyat, milliyetçilik, halkçılık vb.) kavramlarla 20. asırda tasvir, tasavvur ve temsil edilerek böylesine hayalî bir imgeye hapsedilmesi baştan başa anakronik bir yorumlamadır. Bir kök arayışıyla tarihe yönelinmiştir. Elverişli bir isim olarak Yunus Emre bu proje kapsamında *muhayyel* bir imgeye dönüştürülmüştür. Sunulan portrenin tarihsel şahsiyetle pek alâkası yoktur. Mesele bu kadarla da sınırlı kalmaz; sonraki dönemde kültür politikalarında hâkim söylem hüzmanizme evrildiğinde, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde inkılâpçı/halkçı/ulusçu olarak tavsif edilen Yunus Emre âniden bir hümaniste¹⁶³ dönüştürülür.

¹⁶² Köprülüzâde Mehmet Fuat, a.y.

¹⁶³ Bu konuda eleştirel değerlendirmeler için bkz. Ahmet Yaşar Ocak, *Türk Sufiliğine Bakışlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 98-122; İbrahim Maraş, "Yunus Emre'nin Hümanist Yorumcuları", *Dinî Araştırmalar*, C. VIII, No: 23, 2005, s. 29-38.

Konuyu noktalarken de her toplumun gelenek icat etme bakımından zengin stoklara sahip olduğunu, ihtiyaç hâlinde ambarlardan çekilip çıkarılan unsurların tekrar dizayn edilerek ulusal sembolizmin hizmetine sunulduğunu tespit eden Hobsbawm'ı hatırlamak yerinde olacaktır.

2.4. “Eski Dava”ya Yeni Bakışlar: “İnkılâbın Vecibesi” Olarak Hece Vezni

1933'te Cenap Şahabettin aruz veznine geri dönüşü dillendirdiği gibi hâkim edebiyat cemaatinin hışmına uğrar. Aruz-hece tartışmalarının daha eski tarihlerde başladığı ve hangi gerekçelerle hecenin aruza alternatif bir vezin olarak kökleştirilmek istendiğini biliyoruz. Şimdi üzerinde duracağımız gündemde ise hece vezninin savunusu noktasında dönemin ideolojik angajmanları ve inkılâpçı edebiyat tasavvuru bağlamında bir argümantasyon ortaya konulur. Bilhassa 1933'te karşımıza çıkan manzara, buraya dek oluşan fotoğrafın kadrajına dâhildir. Dönem itibariyle aruz-hece tartışmaları artık ulusçu programın çizdiği çerçeve uyarınca bir gericilik-ilericilik yahut Osmanlıcılık-Türkçülük meselesi olarak kavranır. Hece veznine yüklenen anlam ve misyon, İnkılâp Edebiyatı'na yüklenen anlam ve misyon muvâcehesinde yeniden belirlenir ve bu yeni tasavvur halk edebiyatı bazlı bir edebî gelenek icadı çabasının uzantısı olarak temayüz eder.

Doğrudan Cenap Şahabettin'in yazısı üzerine başlayan tartışmada Halit Fahri, aşağıdaki pasajda da görüleceği gibi Sadri Etem'in yukarıda geçen Osmanlı/Türk ayrımı gibi bir kategorizasyon sunar. Enis Behiç de “Aruz ancak Osmanlıcaya, eh... oldukça uyardı. O Osmanlıca ki her halde türkçe değildi.”¹⁶⁴ gibi bir ayrım üzerinden hecenin tercih sebebini izah etmişti.

¹⁶⁴ Enis Behiç [Koryürek], “Bir Eski Bahis: Aruz-Hece”, **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 84.

“Bana Cenap Şahabettin Beyin ‘Tekrar aruza dönmek zamanı geldi’ kılıklı son garibesini hatırlatarak soruyorsunuz. – Niçin hece veznini tercih ediyorsunuz? Niçin mi? (...) [H]ece veznile öz Türkçe yazılır, aruzla Osmanlıca... Aradaki farkı izaha lüzum yok! (...) Asıl Cenap Beye sormalı: millî ülkünün şifa veren rüzgârları yurdun bir ucundan öbür ucuna eserken aruzun o yegâne ahenk dediği kum kasırgası hâlâ kulaklarını sağırlandırmadı mı?...”¹⁶⁵

Halit Fahri, Cenap Şahabettin’e karşı çıkarken, ulusçu ideallerin bunca yaygınlık kazanmasına rağmen hâlâ nasıl olur da aruza meyl edilebilir biçiminde bir argüman sunar. Edebî bir hassasiyetten ziyade ideolojik bir tutum söz konusudur. Aruz Osmanlılığı, hece ise *Kemalizmin belirlediği anlamıyla* Türk(çü)lüğü temsil etmektedir bundan sonra. Hece savunusu artık Millî Edebiyat dönemindeki gibi bir anlama da sahip değildir. Nasıl ki Millî Edebiyat Hareketi yetersiz bulunarak yerine Kemalizmin ilkeleri (Altı Ok) doğrultusunda “halis” bir ulusal/ulusçu edebiyat yaratmak adına İnkılâp Edebiyatı projesine girişildiyse, hece vezni de bu proje içerisinde yeniden anlamlandırılır. Bu ayrımın en net ifadesini de Necmeddin Halil’de görürüz.

“1909 inkılâbından biraz evvel ve sonra aruz vezni yerine hecenin kullanılması sebepleri başkadır; bugünkü düşüncelerimize uymaz. (...) O senelerin heceli şiirleri, uzun zamanlar aruzun tantanasına alışmış olan kulaklar için yavan ve musikisiz gelmiştir. Fakat bu gün için vaziyet büsbütün başkadır; genç şairlerimiz hecede ozanlarımızın ve aşıklarımızın bulduğu temiz ve samimi musikiyi bulmuşlardır. (...) Şiirin ahenginin behemehal vezinden geleceği zannına kapılarak aruza dönmek fikrini ortaya atanlar bugün için söyleyecek sözü olmayan, gözü ve kafası geride olan kimselerdir.”¹⁶⁶

Yazarlar tarafından, Meşrutiyet sonrasında heceye yönelen kimseler ile kendi dönemleri arasında belirgin bir ayrıştırma ortaya konulur. Cumhuriyet sonrasında hecenin kazandığı anlam artık halk edebiyatıyla kurulacak bağla ilintilidir bir yönüyle. Zira artık edebiyatın eklemelendirileceği gelenek, kurgulanacak edebiyatın hafızasının raptedileceği kaynak halk edebiyatıdır. Halk edebiyatı ise gerek Klasik Osmanlı gerekse Modernleşme Dönemi Osmanlı Edebiyatlarının reddini esas alan

¹⁶⁵ Halit Fahri [Ozansoy], “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 82.

¹⁶⁶ Necmeddin Halil [Onan], “Aruz, Hece Meselesi”, *Varlık*, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 82-83.

bir tasfiyeci projenin sunduğu alternatif gelenektir. Aruza dönüş sadece bir vezin meselesi değil, aynı zamanda bu projeye karşı bir hamle olarak kavranır. Bu sebeple ulusçuların zihin dünyasında aruz gericiliği hece de ilerliliği temsil eder. Behçet Kemal'in heceyi inkılâp şiirinin vecibesi olarak vazetmesi bundandır. Cumhuriyetin kendisi nasıl tartışılmaz bir iman akidesi ise hece de aynı şekilde tartışılmaz ve tartışılması teklif dahi edilemez bir akidedir. Hececilik ulusçulukla eşdeğerdir. O da Cenap Şahabettin'i ağır bir dil ve ideolojik gerekçeler sunarak gericilikle itham eder. Hece veznine öylesine bir anlam ve misyon yüklenir ki buna karşı aruzun tercih edilmesi ulusal/ulusçu değerlere karşı bir saldırı olarak algılanır. Niyet okumasına dönüşen değerlendirmede, Cenap Şahabettin'in bu değerlere açıktan saldırmaya cesaret edemediği için vezin üzerinden saldırmaya cüret ettiği öne sürülür. Heceye dil uzatmak Cumhuriyet'e dil uzatmaktır:

“Hece, inkılâp şiirinin bir vecibesidir. Heceyi kullanmanın nedeni ve niçini bile bence fazladır. Cumhuriyet rejimimiz, nasıl Cumhuriyet üzerinde münakaşa kabul etmezse İnkılâp şiiri ve vezni de öyle! (...) [A]ruzu, ilerlediğimiz yolda sahra diye çölde bıraktık.. D e v e k e r v a n ı n ı d e ğ i l t r e n k a t a r ı n ı t e r e n n ü m e d e c e ğ i z. Cenap bey isminde bir adam da yeni dile, terkipsiz dile, hastalısız ve milli şiire, milli hisse ve milli kültüre hücumdan korkuyor da böyle bir tevîl yolu, böyle bir kale gediği arıyor.. Hece millî bünyesi tamam olan her dilin şiirinde biricik vezindir.. Ne mahkememizde mecelle, ne alfabemizde eski harf, ne başımızda fes, ne de şiirimizde aruz!”¹⁶⁷ [vurgu yazara ait.]

Bu tartışmalar arasında düşüncelerini paylaşan Kemalettin Kami ise şiir hayatına aruzla başlamasına rağmen “millî mülâhazalardan ziyade teknik araştırmaların yarattığı kanaatler” sonucu heceye yöneldiğini ifadeyle ideolojik değil estetik bir angajmanla hareket ettiğini belirtir. Her iki vezni ise şöyle kıyaslar: “Aruz makamatlı saz musikisidir. Millî vezin meltem fısıltısından gök gürültüsüne kadar bütün sesleri toplayabilen ve insan ruhunun bütün ihtizazlarına cevap veren engin bir garp musikisidir.”¹⁶⁸ Bunların dışında başka başka yazılar da kaleme alınır ve buralarda hece ile aruzun teknik karşılaştırmaları yapılmak suretiyle estetik temelli

¹⁶⁷ Behçet Kemal [Çağlar], “Aruz, Hece Meselesi”, **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 82.

¹⁶⁸ Kemalettin Kami [Kamu], “Millî Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir”, **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 83-84.

argümanlarla Cenap'a cevap verilmeye çalışılır. Meselenin bu boyutu konumuz dışında kaldığından o yazılara tamamıyla değinmiyoruz.¹⁶⁹

1933 sonbaharındaki aruz-hece münakaşasında dikkat çeken en önemli husus şudur ki Cenap Şahabettin bile fikirlerini savunurken asıl Türk vezninin hece değil aruz olduğunu öne sürüyordu. Kendisine ondan fazla yazıyla cevap verilmesi ve itiraz edilmesine yol açan, geniş tabanlı bir polemigi başlatan röportajda, şiir yazıp yazmadığına dair soruya “Vallahi parmak hesabı yazamıyorum. Bu vezinle nazımda musiki temin edileceğine kani değilim.. Aruza da kimse ehemmiyet vermiyor. Aruz vezinle yazılmış şiiri kitapçılar istihkar ediyor ve basmıyorlar.”¹⁷⁰ sözleriyle cevap vermeye başlar. Acaba yayıncılar *istihkar* ettiklerinden mi yoksa başka sâiklerle mi aruzla yazılmış şiirleri basmıyorlardı? Bu sorunun şu aşamada cevaplanması oldukça güçlük teşkil etmekle beraber, dönemin atmosferi göz önüne alındığında sadece estetik ve edebî kaygılarla aruz şiirlerinin basılmadığını söylemek mümkün değildir. Aruz, gericilikle, Osmanlılıkla eşdeğer tutulmaktaydı. Cenap'ın aruz savunusunda iki başat argümanı vardır. Birincisi, şiirdeki estetik anlayışını “nesir + musiki = nazım” şeklindeki formülasyonla ifade edip, parmak hesabı olarak adlandırdığı hece vezninin müzikaliteden yoksun ve ilkel bir ölçü olduğunu not düşer. Şiirde müzikaliteyi “kısa hecelerle uzun hecelerin, harekelerin, sakinlerin muntazam bir halde münavebe etmeleri” sağlayabilecek, armoni böylece temin olunacaktır. Aruz bunu sağlarken hece vezni bu kabiliyetten mahrumdur ve dünyanın en kötü, en biçimsiz ölçüsüdür ona göre. “Parmak saymak iptidai bir harekettir.”¹⁷¹ Belki de kendisine sonradan gelecek olan ve yukarıda özetlediğimiz saldırıyı tahmin etmiş olacak ki ikinci argümanda asıl “millî vezin” olarak aruzu takdim eder. “Sonra efendim biz parmak hesabını türkçe diye aldık. Halbuki aruzun eski Türk vezni olduğu meydana konuldu. Aruzun bizden alındığını salâhiyettar kimseler söylediler. Asıl bizim olmayan vezin parmak hesabı veznidir.”¹⁷² Şairin referans aldığı, aruzun

¹⁶⁹ Bu konunun teknik yönleriyle ele alındığı bir çalışma olarak bkz. Hasan Kolcu, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Ankara, Akçağ Yay., 2007.

¹⁷⁰ Cenap Şahabettin, “Aruz Veznine Dönme Zamanı Artık Gelmiştir”, Kon. Hikmet Feridun, **Akşam**, No: 5353, 4 Eylül 1933, s. 4.

¹⁷¹ Cenap Şahabettin, a.y.

¹⁷² Cenap Şahabettin, a.y.

eski Türk vezni olduğuna dair görüş 1932 yılında toplanan Birinci Türk Dili Kurultayı'nda Samih Rifat tarafından ilk defa ortaya atılmıştı.¹⁷³ Kongreye sunduğu tebliğde Samih Rifat kimi tetkiklerde bulunarak aruz veznini Türklerin İranlılardan değil İranlıların Türklerden aldığını ispatlamaya çalışır.¹⁷⁴ Cenap Şahabettin'in herhangi bir bilimsel değeri-ciddiyeti olmayan ve Türk Tarih Tezi'nin yarattığı atmosferin ürünü olduğunu düşündüğümüz bu iddiaya itimat etmesi dönemin ideolojik baskılarından başka birşeyle açıklanamaz. Nitekim Cenap, 1932'de sunulan bu tezden önce de Cumhuriyet döneminde aruzu savunmuştu. Artık hece-aruz meselesi bir gericilik-ilericilik problemine dönüştürüldüğünden, kendini koruyacak bir çıkış yolu bulmaya çalışmıştır diyebiliriz.

2.5. Bir İdeolojik Aygıtlama Süreci: “Edebiyat Eğitiminde İnkılâp”

2.5.1. Harf İnkılâbının Ardından: 1929 Müfredat Revizyonu

Cumhuriyet Türkiye'sinde Tek Parti ideolojisine güdümlü bir edebiyat geleneği icadı adına yürütülen projenin önemli bir ayağını da liselerdeki edebiyat eğitiminin yeniden biçimlendirilmesi için yürütülen müfredat çalışmaları oluşturur. Bizzat bu programların tasarlayıcıları tarafından konuya dair gündem içerisinde sürdürülen tartışmalarda ortaya atılan fikirler, Cumhuriyet elitlerinin edebiyat kurumuna yaklaşım tarzlarını tüm paradoksları ve çelişkileri ile birlikte yansıtması açısından son derece kayda değerdir. Görüleceği üzere daha 1930 öncesinden itibaren ortaöğretim edebiyat eğitimi meselesi dolayımında geliştirilen tavırlar ve karşılaşılan manzara, yeni bir ulusçu/ulusal edebiyat icadının neden bu kadar acil ve mühim bir mesele olarak 1930'lu yılların gündemini sık sık işgal ettiğini de bir yönüyle açıklığa kavuşturmuştur.

¹⁷³ Hasan Kolcu, **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Ankara, Akçağ Yay., 2007, s. 250.

¹⁷⁴ Samih Rifat [Yalnızgil], "Karahanlılar Edebiyatı (Kutadkubilik) - Türkçenin Kendi Muhiti Şartları İçinde İnkıfâfi", **Birinci Türk Dili Kurultayı**, Ankara, Maarif Vekâleti, 1933, s. 189.

Osmanlı'nın gerek klasik gerek modernleşme dönemi edebiyatına karşı sergilenen tasfiyeci yaklaşım, büyük problemleri de beraberinde getiriyordu: Malum gerekçelerle reddedilen bu birikim ötelendiği takdirde ortaöğretim edebiyat derslerinde hangi metinler okutulacaktı? Geriye ne kalmaktaydı? Ulusun geleceğini şekillendirecek olan gençler nasıl bir edebiyat görgüsü kazanmalıydı? Edebiyat eğitimi nasıl bir tasavvurla yeniden şekillendirilecekti? Daha önemlisi, resmî ideolojinin temel söylemi bir tarihsel süreklilik tezi üzerinde yükseliyordu. Buna göre tarihin karanlık devirlerinden modern zamanlara dek kesintisiz süregelen bir kültürel devamlılık söz konusuydu. Öyleyse İmparatorluğun yaklaşık 600 yıllık edebiyat birikimi reddedildiği takdirde ortaya çıkacak olan tarihsel boşluk nasıl ve ne ile doldurulacaktı? Eğer bir tarihsel süreklilik söz konusuysa ve ilgili zaman kesitinde öne çıkan Osmanlı edebiyatı kozmopolit bir müktesebat olarak “Türk” kabul edilemeyecekse, bu aralıkta Türk edebiyatı nasıl bir devamlılık sağlamıştı? Tartışmaların en dikkat çekici kısımlarını bu problemler doğrultusunda bir söylem geliştirme gayretleri oluşturur. Bu bağlamda bilhassa Harf İnkılâbı'ndan sonra edebiyat eğitimi müfredatına yönelik çalışmalar ve tartışmalar dönemin zihin haritasını çıkarmak adına oldukça zengin veriler sunmaktadır.

1928 tarihinde gerçekleştirilen Harf İnkılâbı Kemalist uluslaşma programının kültürel dönüşüm projesinin en önemli dönüm noktalarından birini teşkil eder. Bu hamlenin hemen ardından girişilen ilk reformlardan biri ortaöğretim müfredatlarında radikal bir değişikliğe gidilmesidir. Arapça ve Farsça dersleri programdan çıkarılır. Reformun sembolik ve pratik değeri İmparatorluğun kültürel mirası ile araya konulacak mesafenin belirginleştirilmesi açısından hayli yüksektir. Aynı gayret doğrultusunda edebiyat derslerinin kapsamı üzerinde yapılandırmaya gidilir ve 1929 yılında yeni müfredat yürürlüğe konulur.

1929 reformlarından önce de lise edebiyat müfredatı hakkında tartışmalar başlamıştı. Ders kitabı yazarlarından olan ve müfredat planlayıcıları arasında yer alan Ali Canip [Yöntem] 1927 yılı itibariyle mevcut program hakkındaki eleştirel mülâhazasını şu sözlerle bitirmişti: “Bize orta tedrisatımız için mütevazı, tatbiki

kabil ve hassaten hayata yakın bir edebiyat programı lâzımdır. Bir program lâzımdır ki Türk çocuğunu laik cumhuriyet rejime göre nasyonalist yapsın ve Avrupalı hem-sinnine yaklaştırsın!”¹⁷⁵ Bu dönemde edebiyat eğitimi ve müfredat konusunda teorik olarak en çok söz söyleyen ve aynı zamanda pratikte aktif rol alan Ali Canip, Cumhuriyet ideolojisinin edebiyat eğitimine yüklediği misyonu sarih bir şekilde özetler. Sonraki dönemde sergilenen yaklaşımlar da bu faydacı ve ideolojik formülasyonun tafsilatlandırılması anlamını haizdir. O dönemin önde gelen ders kitabı yazarı ve edebiyat tarihçilerinden Vasfî Mahir Kocatürk de 1936’da edebiyat derslerinde ulusçu ve ideolojik gayelerin estetik ve edebî gayelerden önce geldiğini beyan edecektir. Artık yapılması gereken ulusçu gayelere matuf yeni bir seçmeci edebiyat tarihi kanonu oluşturmaktır.

“Okullardaki edebiyat dersinin gayesi ne edebiyat tarihçisi yetiştirmektir, ne de şair. Okul talebesi (...) ancak en çok tanınmış, en değerli ve kendisine en çok kültür verebilecek eserleri tetkik etmek mecburiyetindedir. Bunlarda ulusal, ahlaki ve hayatî taraflar arar. **Okul edebiyatında ikinci derecede edebî kıymeti olan ulusal veya ahlakî bir eser, birinci derecede değerli olan ülküsüz bir esere yüz kere tercih olunur.** (...) Edebiyat dersi gençliğin ulusal ruh birliğini, müşterek duygu ve iradesini işleyecek en kudretli vasıttır. (...) Bizim yapacağımız en büyük iş **Türk edebiyatını bugünkü gayeye göre tasnif ederek önemli kısımlara fazla yer vermek, önemsiz kısımları geçmek** olacaktır.”¹⁷⁶ [vurgular bize ait]

Vasfî Mahir yazısının devamında da bu edebiyat tarihi kanonunun nasıl oluşturulacağını somut olarak bir plan ve şema doğrultusunda uzun uzun tasvir eder. Sunduğu tabloda İslamiyet öncesi edebiyata genişçe yer verilmesi, ulusal destanların örneklerle izah edilmesi, ardından tasavvuf cereyanına kısaca değinip Ahmet Yesevi’nin bir iki satırla geçilmesi, sonrasında Yunus Emre’nin üzerinde çokça durulması ve takip eden asırlarda yetişmeye başlayan “laik halk şairlerini”nin ön plana çıkarılması, Divan Edebiyatı’na da ana hatlarıyla kabaca yer verilmesi hedeflenir. 19. asıra gelindiğinde ise Klasik Osmanlı Edebiyatı nâmına sadece Enderunlu Vasıf’tan bahsetmenin yeterli olacağı; Dertli, Emrah ve Zihni gibi halk şairlerinin genişçe ele alınmasının gerektiği ve sonrasında Batıcılaşma akımı

¹⁷⁵ Ali Canip [Yöntem], “Edebiyat Tedrisatı Meselesi: Bugünkü Programın İkamet ve Sakameti”, **Hayat**, C. II, No: 38, 18 Ağustos 1927, s. 225.

¹⁷⁶ Vasfî Mahir, a.y.

doğrultusunda belli başlı isimlerden bahsedilmekle beraber Türkçülük hareketinin ve Mehmet Emin, Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp gibi temsilcilerinin diğer tümünden daha geniş bir şekilde okutulması gerektiği öne sürülür. Bu tasnif ve planlama, yani “önemli kısımlara fazla yer verip önemsiz kısımları geçmek” amacıyla oluşturulan reçete, İslam öncesi edebiyat ile Müslümanlaşma sonrasındaki halk edebiyatı geleneğini laiklik esasında öne çıkarması, modernleşme döneminde Türkçü hareketi merkeze alması, Divan Edebiyatı’nı ötelemesi vb. yönleriyle her anlamda ulusçu programın edebiyat ve edebiyat eğitimi tasavvurunu özetler mahiyettedir.

Ne var ki belirli ideolojik angajmanların bağlayıcılığı sebebiyle hayali kurulan müfredatın oluşturulması pek kolay olamayacaktır. 1929 eğitim programının hazırlandığı dönemde konuya dair tartışmalar *Hayat* mecmuası etrafında yoğunlaşır. Buradaki yazılar arasında göze batanlardan biri Mehmet Emin [Erişirgil] tarafından kaleme alınmıştır. Dönemin Talim ve Terbiye Heyeti Reisi olarak Mehmet Emin’in görüşleri, hem planlayıcıların zihninde edebiyat derslerinden beklenen ideolojik işlevin nelere tekabül ettiğini dışavurması hem de onların açmazlarına dair başat ipuçlarını vermesi bakımından manidardır. “Edebiyat Tedrisatında Halli Güç Mesele” başlıklı yazıda Mehmet Emin, herhangi bir ideolojik bağlama değinmeden, liselerde edebiyat okutmanın amacını “Bedî zevk vermek, temiz lisan öğretmek, muhtelif asırların düşünce ve duygu tarzlarını anlatmak”¹⁷⁷ olarak tarif eder. Ancak “eski eserlerin dar çerçeveleri ile” bunu başarmak mümkün değildir; ne Divan Edebiyatı’nın, ne Tanzimat Sonrası Osmanlı Edebiyatı’nın ne de Servet-i Fünun döneminin ürünleri olan eserler ile “temiz lisan” duygusunun verilmesi mümkündür ona göre. “Temiz lisan”dan kasıtsa Osmanlı dilinin hususiyetlerinden arındırılmış bir Türkçedir. Her ne kadar bedî zevk aşlamak amacıyla edebiyat derslerinin okutulduğu söylene de bu minvalde çalışmaları şekillendiren asıl kaygı Osmanlı kültür ve sanat dünyasıyla araya konulacak mesafedir. Eğer klasik ve modernleşme dönemi Osmanlı edebiyatlarından metin örnekleri öğrencilere sunulursa gençlerin aynı zamanda onlar gibi yazmamaları gerektiği hususunda uyarılmaları da gerekecektir. Bu da bir tenakuza yol açacaktır.

¹⁷⁷ Mehmet Emin [Erişirgil], “Edebiyat Tedrisatında Halli Güç Mesele”, *Hayat*, C. VI, No: 137, 15 Ağustos 1929, s. 1.

“Bilakis bunlardan ekserisini gençlere nümune olarak göstereceğiniz zaman derhal onlara böyle yazmamaların[1] da ihtara mecbursunuz. Her muallim Füzuli'nin bu parçası çok güzel, fakat sen böyle yazmıyacaksın; Fikret'in bu parçası çok güzel fakat sen bu kelimeleri kullanmıyacaksın, Halit Ziya Bey roman ve hikâyecilikte bir devir açmıştır amma sen ona lisan için bir nümune olarak bakmıyacak, bilâkis bunu fena bir lisan addedeceksin.. demek zarureti karşısındadır.”¹⁷⁸

Edebiyat eğitimi için “halli güç mesele” işte budur. Eğer öğrencilere estetik örnekler olarak Osmanlı edebiyatlarından metinler sunulursa onların o tarafa meyiletme tehlikelerinin ortaya çıkacağı ima edilmektedir. Bu sebeple kanon dışına itilmeleri zaruret teşkil etmektedir. Abdülhak Hâmid'in eserlerinde büyük insani kıymetlerin varlığına rağmen Arapça ve Farsça menşeli kelimelerin/terkiplerin çokluğu dolayısıyla onların dahi okutulmalarının imkânsız olduğu bir başka misal olarak zikredilir. Bu noktada can alıcı soruyla baş başa kalınmaktadır: Peki ya geriye ne kalıyor? Mehmet Emin de bu açmaza temas ederek elde başka pek birşey kalmadığını itiraf eder. “O halde bugün elimizde ne kalıyor? Halk şiirlerinin çok mahdut eserleri, bugünün şiir ve nesirlerinden çok az parça... İşte edebiyat muallimlerinin elinde talebeye bedî zevk verecek, hiç olmazsa bugün için lisan nümunesi olacak vasıta.. Bununla ne yapılabilir?”¹⁷⁹ Kısmî de olsa bir çözüm olarak sunulan tabloda yine halk edebiyatına doğru bir yönelim ortaya çıkar. İnkılâp Edebiyatı tasarımı kapsamında halk edebiyatının asıl gelenek olarak takdim ve tahayyül edilmesi ile edebiyat eğitiminde esas alınacak malzemenin halk edebiyatından seçilmesine yönelik fikir aynı koşullanmanın ürünüdür elbette.

1929'da Mehmet Emin tarafından sunulan bu tablonun hatları 1932 yılında Yakup Kadri tarafından daha da açık ifadelerle iyice belirginleştirilir. Klasik Osmanlı Edebiyatı'nın mensuplarını “Enderun şairleri” olarak tavsif eden Yakup Kadri, bunların tarihin karanlıklarına gömüldüğü takdirde en azından okullarda okutulacak bir klasik edebiyatın varlığına ihtiyaç duyulacağını ifadeyle, konuya giriş yaparken değindiğimiz tarihsel süreklilik paradoksuna da vurgu yaparak bir çözüm

¹⁷⁸ Mehmet Emin, a.y.

¹⁷⁹ Mehmet Emin, a.y.

önerisi sunar. “Türk” olmayan Osmanlı edebiyatı ötelenmelidir ancak bunun kadar önemli bir husus da doğacak boşluk hissini yaratacağı tehlikedir.

“Osmanlı edebiyatı denilen bir nevi dil ve kültür mahsulü artık, bir daha gün yüzüne çıkmamak üzere tarihin karanlığına gömülmüştür. Bu hadise, Türk edebiyatının bütün mazisini silmek manasını mı ifade ediyor? (...) Bir boşluk insanın arkasında olsa da önünde olsa da baş döndürür, göz karartır. Bize yaşayış ve oluştta devam hissini veren şey gelecekte ziyade geçmiştir. (...) Onun için bizim de her medeni millet gibi çocuklarımıza, hiç değilse mektep dersi olarak öğretmeye mecbur bulunduğumuz bir klâsik edebiyatımız olacaktır. Ve, bu meydana duruyor. (...) Fakat bu klâsik Türk Edebiyatı (...) Divan Edebiyatı değil, Velet Sultan ve Yunus Emre’den beri devam etmekte olan Millî Edebiyatımızdır. Bunu Folklor denilen anonim halk edebiyatından ayırmak lâzımdır. (...) Gerek tekke ve gerek âşık edebiyatı Türk klâsismasının dağınık servetlerini teşkil eden eserlerdir. Bunları toplayıp tedvin etmek ve Türk edebiyat tarihinin ana hatlarını bunun seyrine ve tekâmülüne göre çizmek lâzımdır.”¹⁸⁰

Yakup Kadri, edebiyat eğitimi kapsamında *klasik* olarak halk edebiyatının takdim edilmesi gerektiğini öne sürer. Oysa bu görüşleri serdetmeden yedi yıl önce kaleme aldığı ve yine halk edebiyatını büyük bir övgüyle takdim ettiği yazısını “Gerçi bu dağınık lisan ve şiir anâsırının muhalled bir Türk edebiyatı teşkil ettiği iddiasında bulunacak değiliz.”¹⁸¹ sözleriyle tamamlamıştı. 1925’te halk edebiyatının tüm zenginliğine rağmen bir *muhalled*, yani bir *klasik* edebiyat teşkil edemeyeceğini tamamıyla kendi değerlendirmeleri sonucu ifade eden Yakup Kadri’nin 1932’de nasıl bu noktaya geldiği üzerinde düşünmek gerekir.

1932 itibariyle Klasik Osmanlı Edebiyatı’na bakışı da iyice netleşmiştir. Edebiyat eğitiminde bu birikim ancak bir *antitez* olarak yer alabilir. “Divan Edebiyatı, nevi şahsına münhasır *bir zümre san’atı* olarak öğretilir. Çünkü “kültürümüzde ne kadar yabancı olursa olsun, Divan Edebiyatı, bizim millî fikir hayatımızda bir hâdisedir ve onun edebî tenkit sahasında hiç değilse *antitez* olarak yaşamasına ihtiyaç vardır.”¹⁸² [vurgular yazara ait.] Yakup Kadri’nin ancak bir antitez olarak konu edilebileceğini belirttiği Osmanlı edebiyatının yabancı bir

¹⁸⁰ Yakup Kadri, “Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı”, s. 26-27.

¹⁸¹ Yakup Kadri, “Türk Halk Edebiyatı”, s. 251.

¹⁸² Yakup Kadri, “Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı”, s. 26-27.

edebiyat olarak değerlendirildiği ve bu sebeple ulusal eğitim içerisinde de dünya edebiyatının diğer örnekleri gibi tasnif ve tetkik edilmesi gerektiği bile dillendirilir. 1939’da edebiyat eğitimi ve müfredatına dair konular yeniden gündeme geldiğinde İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu meseleye de dâhil olur ve Klasik Osmanlı Edebiyatı’nın yanı sıra Tanzimat Sonrası Osmanlı Edebiyatı’nın da tamamıyla kaldırılıp yerine sadece halk edebiyatının okutulması gerektiğini öne sürer. Öyle ki bu edebiyatlar birer “yabancı dilde edebiyat” olarak kabul edilir ve onların ders kitaplarında ancak (Fransız, İngiliz edebiyatları gibi) tercüme yoluyla yer edinebilecekleri söylenir.

“Divan edebiyatı ve onun artığı olan Tanzimat edebiyatı ders mevzuu olamaz; çünkü yapmacık, uydurma ve gayrı millî olan bir edebiyattır. Eski ve yeni Türklerin kabile, aşiret, il, ümmet ve millet hayatlarına ait olan her edebiyat tabî edebiyat, orijinal edebiyattır, insanîdir. Divan edebiyatı kaldırılmalı, yerine halk edebiyatı konulmalı, bu edebiyata cihan edebiyatında mayasını yine halkten aldığı için insanî olan edebiyat katılmalıdır. Halk edebiyatını aynen almalı, Divan ve Tanzimat edebiyatları da içinde olmak üzere yabancı dillere ait edebiyatlarda insanî olanlar halk dilimize geçirilmelidir. Böyle yapılmazsa edebiyat derslerini büsbütün kaldırmak doğru olur.”¹⁸³

Edebiyat derslerinin tamamıyla kendisinden beklenen faydaya hizmet etmesi istenmektedir. Aksi takdirde kaldırılması dahi görüldüğü üzere teklif edilebilmektedir. Nitekim tekrar 1929 gündemine dönecek olursak; o günlerde de Mehmet Saffet [Engin] genel olarak edebiyat derslerinin eğitim programı içerisindeki yerinden şikâyetçidir ve derslerin kaldırılması yahut azaltılması taraftarıdır. Kuruluş yıllarının eğitim politikalarında etkinliği bulunan Mehmet Saffet, “muasır hayat felsefesine uygun gelmeyen” derslerin müfredattan çıkarılması lüzumunu dile getirir ve “vicdan hürriyetinin cari olduğu bir devirde din dersleri mekteplerde okutulmamalıdır”¹⁸⁴ diyerek laiklik ilkesi bağlamında din derslerinin müfredatta yer almaması gerektiğini emsal olarak zikreder. Buraya dek kendi içerisinde bir derece tutarlı diyebileceğimiz söz konusu yaklaşım edebiyat derslerine gelince aniden uç bir noktaya varır. Din dersleri çağdaş laiklik anlayışına ne denli

¹⁸³ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Edebiyat Trajedisi”, ”, **Yeni Adam**, No: 258, 7 Birinci Kânun 1939, s. 2.

¹⁸⁴ Mehmet Saffet [Engin], “Mekteplerimizde Edebiyat Tedrisatı”, **Hayat**, C. VI, No: 143, 15 Teşrin-i Sâni 1929, s. 3.

aykırıysa edebiyat dersleri de pozitif bilimlerin bütün kudretiyle hâkimiyet sağladığı bir devrin eğitim anlayışına o denli aykırıdır Mehmet Saffet'e göre. Edebiyatın gençleri hayalperest ve dedikoducu yapma tehlikesi bulunmaktadır. "Zira edebî kültürle ilmî kültür arasında mühim bir ayrılık vardır. (...) Birisi heyecan diğeri sistemli düşünce üzerine müessirdir. Fazla edebiyat gençliği hayalperest ve dedikoducu yapar, halbuki ilim daha ziyade doğru düşünen hayat adamları yetiştirmekte amil olur."¹⁸⁵ Fakat yine ilginçtir ki M. Saffet tarafından edebiyat derslerinin kaldırılması yerine içeriklerinin Batı edebiyatlarına ağırlık verilecek şekilde değiştirilmeleri teklif edilir. Okul programlarının Türk edebiyatı tarihiyle yüklü olduğu, buna mukabil çok yüksek seviyedeki Batı edebiyatının ihmal edildiği, oysa ki gençlere esasen Homer, Dante ve Goethe gibilerin şaheserlerini okutmak gerektiği ileri sürülür. Bu öneri de şu şekilde temellendirilir.

"Gerçi yukarıda da zikrettiğimiz gibi Avrupa ve Amerikada son zamanların maarif cereyanları, ilmin ve sanayiın kazandığı büyük kudret ve inkişaf karşısında edebiyat derslerine karşı bir bezginlik göstermekte ise de, bu cereyan şimdilik bizi o kadar alakadar etmez. Zira garpliler asırlarca bu yüksek edebiyat içinde ruhlarını yikadıktan sonra tertemiz çıkmış bulunuyorlar. (...) Biz ise bu berrak ve diriltici menbalardan hayat suyu içmeye henüz başlıyoruz. Aynı medeniyet seviyesine yükselebilmek için garplilerin geçtikleri yollardan bizim [de] geçmekliğimiz lazımdır. (...) İtiraf edelim ki bizim edebiyatımız garbinkine nisbetle çok geri ve ruhsuzdur. (...) Bu kadara kalmıyor. Bizim eski edebiyatımız genç nesilleri islamî ve bozuk şark gültürüne doğru çekiyor. Halbuki biz ondan kurtulmak, uzaklaşmak isteyoruz. Yetişecek nesli, şarkın köhne ve mürteci tesirlerinden uzaklaştırmak lâzımdır. Görülüyor ki mekteplerimizde Türk edebiyatı derslerini azaltıp yerlerine garp edebiyatını koymakla genç fikirlerde inkılabımızın iki mühim rüknü kökleşmiş olacaktır. Yeni yetişecek münevver Türk neslini Avrupa zihniyetiyle yetiştirmek inkılâbımızın biz terbiyecilere tevdi ettiği en mühim bir vazife değılmidir?"¹⁸⁶

1929 müfredat değışikliği döneminde görüş beyan eden isimlerden Refik Ahmet [Sevengil] ise halk edebiyatına karşı mesafeli bir yaklaşım sergiler. O da diğervaleri gibi liselerdeki edebiyat eğitiminin bu dersin gayesine hizmet etmediğinden şikâyetçidir. Sunduğı reçete ise genel temayülle uyumlu olmakla birlikte halk edebiyatına verilecek yer noktasında muhaliftir. Bu yaklaşıma göre ilk kökenlerden

¹⁸⁵ Mehmet Saffet, a.y.

¹⁸⁶ Mehmet Saffet, a.y.

Osmanlı'ya dek Türk edebiyatı “aşiret ve feodalite köylüsüne mahsus iptidai”¹⁸⁷ bir karaktere sahipti. Klasik Osmanlı Edebiyatı ise saray ve çevresiyle mahdut bir aristokrasi edebiyatıdır. Buna paralel olarak gelişen tekke ve halk edebiyatları ise İmparatorluk döneminin köylü ve orta sınıf şehirli ahalisine hitap etmektedir. Tanzimat sonrası edebiyatı da sınırlı bir aydın ve burjuvazi kesimini muhatap alıyordu. O halde lise öğrencilerine aşılınması icap eden zevk; “Aşiret ve feodalite köylüsünün zevki mi? Sarayı mihrap sayan aristokrasinin dalkavuk zevki mi? Derviş ve aşık zevki mi? (...) Esnaf ruhlu burjuvazinin zevki mi?” diye soran yazar, “Zannedirim ki ne o, ne öteki, ne de diğeri...”¹⁸⁸ diyerek halk edebiyatını da karşısına alan bir reddiye ile öne çıkar.

Diğer tasfiyeciler doğacak boşluğu en azından halk edebiyatıyla doldurmak peşindeydi. Peki, halk edebiyatı da reddedilince edebî metin örneği olarak okutulacak ne kalıyordu geriye? Bu soruyu cevaplamak adına Refik Ahmet, öncelikle edebiyat derslerinin misyonunu tarif eder. Cumhuriyet'in ilanıyla “Yerde, gökte, irfanda, vicdanda vahimelerin saltanatının yıkıldığı ve insan zekâsının şaheseri makinenin tabiatı ramettiği” bir devre girildiği, liselerde okutulacak edebiyatın da bu yeni kültüre hizmet etmesi gerektiği vurgulanır. Tıpkı Mehmet Saffet ve İsmail Hakkı gibi endüstriyalist ve pozitivist bir tutum sergileyen yazar, liselerde bu amaca binaen o dönem itibariyle yeni telif edilmiş eserler ve genç yazarların derslerde okutulması gerektiğini, Cumhuriyet'le girilen yeni kültür devresine uygun edebiyatın da Cumhuriyet yıllarında aranması gerektiğini ileri sürer. Bunun yanında dünya edebiyatı şaheserlerinin de okutulması ikinci teklif olarak sunulur. Buraya dek tecessüm eden tüm bu tablo içerisinde en açık Batıcı tutumu sergileyense Hasan Âli olacaktır.

“Liselerde edebiyat programları baştan başa değişmiş gibidir. Buna değişmeden ziyade **inkılap diyebiliriz. Zira son şekli ile bu program garbi ve garpten gelen tesirleri esas telakki ediyor.** Bu telakkiyi doğuran kuvvet yeni harfler, ve bu harfleri de meydana koyan Büyük halâskârdır. (...) Yeni dahil olduğumuz büyük

¹⁸⁷ Refik Ahmet [Sevengil], “Edebiyat Dersinde Ne Okutmalı?”, **Hayat**, C. VI, No: 139, 15 Eylül 1929, s. 7.

¹⁸⁸ Refik Ahmet, a.y., s. 7.

zümreyi teknikte taklit edebilmek için dahi, onu doğuran hayatî espabı, doğumuna müessir olan irfanı bilmek zarurî değil midir? Bütün bu hayat safhalarını en iyi gösterecek vasıta ise şüphesiz edebiyattır.”¹⁸⁹

2.5.2. 1930 Edebiyat Muallimleri Kongresi ve Alınan Kararlar

Edebiyat eğitiminin içeriği ve amaçlarına dair gündem 1930 yılı Ağustos ayında toplanan ve altı gün süren (16-21 Ağustos) Edebiyat Muallimleri Kongresi vesilesiyle tekrar hararetlenir. Kongre hem oturumlarda tartışılan konuların detaylı olarak haberleştirilmesiyle hem de gazetelerde görüş yazılarının yayımlanmasına vesile olmasıyla geniş çaplı bir gündem oluşturur. Kongrenin toplanmasındaki amaç edebiyat derslerinin müfredatını tekrar ıslah etmektir. Bunun yanında parti basınından anladığımız kadarıyla bir diğer mühim maksat dil inkılâbının tabana yayılması amacıyla neler yapılabileceğini görüşmektir.¹⁹⁰ En çok tartışma ve ihtilafa sebep olan husus Divan Edebiyatı'nın okutulup okutulmayacağıdır. Dönemin Maarif Vekâleti Müsteşarı Mehmet Emin Beyin [Erişirgil] başkanlık ettiği kongrede ikinci gündem itibaren “Liselerde edebiyat ve edebiyat tarihi tedrisatında usul” başlığı altında müzakerelere başlanır. Basından takip ettiğimiz cihetle ateşli tartışmaların yaşandığı bu konuda temel ihtilaf edebiyat tarihi ve Divan Edebiyatı'na yer verilip verilmemesine dairdir. Bir taraf o güne dek derslerin mihreri olan bu edebiyatın gençleri fertçiliğe sevketmesi sebebiyle müfredattan kaldırılmasını, onun yerine Halk Edebiyatı ile Batıcı eksende gelişen son dönem edebiyatının ikame edilmesini savunur. Diğer taraf da Divan Edebiyatı'nın unutulmaması gerektiği yönünde fikir

¹⁸⁹ Hasan Âli [Yücel], “Orta Tedrisatta Edebiyat”, **Hayat**, C. VI, No: 138, 1 Eylül 1929, s. 2.

¹⁹⁰ Kongreyi yakından takip eden ve en geniş şekilde ona yer ayıran *Hakimiyeti Milliye*'de bu gaye şöyle ifade edilir: “Lisan inkılâbının feyizli neticelerini yaratacak muallimler bu inkılâp icaplarını düşünmek, fikirlerini söylemek biri birile tanışmak fırsatını hazırlayan Maarif Vekâletimiz bu kongreye gayet iyi ve memleket için çok faydalı bir ilim havası içinde devam ediyor.” - “Edebiyat Muallimleri Kongresi Açıldı – Kongrenin Görüleceği Mevzular Genişledi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3267, 17 Ağustos 1930, s. 1. – *Cumhuriyet*'teki A.A. kaynaklı haber de *Hakimiyeti Milliye*'yi teyit etmektedir. “Maarif Müsteşarı Mehmet Emin Bey, kongre mesaisini hulâsa eden bir nutuk irat eylemiş, muallimlerimizin Türkçe ve edebiyat tedrisatında bilhassa harf inkılâbından sonra takibi lâzım gelen usul ve prensipler hakkında çok kıymetli müzakerelerde bulunduğunu ve kararlar verdiğini, izhar edilen temayüllerin vekâletçe ehemmiyetle nazarı dikkate alınması ve tahakkuk ettirilmesi için elinden gelen her şeyi yapacağını beyan etmiştir.” – “Türkçe Kongresi Emin Beyin Bir Nutku ile Dağıldı”, **Cumhuriyet**, No: 2261, 23 Ağustos 1930.

beyan eder.¹⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir isim dahi bu kongrede Divan Edebiyatı'nın programdan kaldırılması gerektiğini savunmuştu. Zabıtları yayımlanmadığından¹⁹² içeriği hakkında ancak gazete haberlerini ve katılımcıların yorumlarını takip ederek fikir sahibi olduğumuz kongrenin neredeyse tamamına yakını bu gündem meşgul eder. Öte yandan kongrenin zabıtları yayımlanmasa da alınan kararlar tafsilatıyla *Hakimiyeti Milliye*'de yer almıştır. Aşağıda bunları paylaşacağız.

Toplantıyla eşzamanlı olarak gazetelerde kongre gündemine dair çıkan yazılar da meseleye nasıl yaklaşıldığını anlamak açısından önemlidir. Bunlardan birinde Reşat Nuri [Güntekin] İslam medeniyeti ve Şark görüş dairesinden ayrıldığını, artık Batılı bir medeniyet anlayışı doğrultusunda inkılâplar yapıldığını belirterek ve Harf İnkılâbı'nı gerekçe göstererek sistematik bir edebiyat tarihinin okutulmasına karşı çıkar. Aslında muhalefet ettiği husus genel olarak bir edebiyat tarihi okutulması değildir. Asıl mesele şu ki sistematize edilmiş bir edebiyat tarihi ister istemez Divan Edebiyatı'na geniş yer ayırmayı gerektirecektir fakat bu da inkılâpçıların projesine ters düşecektir. Ona göre edebiyatta bir inkılâp gerçekleşmiştir ve bu inkılâp “zamanların değişmesiyle olan tabii ve tedricî bir inkılâp değil bir milletin tarihinde pek uzun fasıllarla, ancak bir iki defa görülen bir temelden, kökten değişmedir.”¹⁹³ Reşat Nuri'nin de aralarında bulunduğu edebiyat öğretmenlerinin edebiyat tarihinin okutulmasına karşı çıkma gerekçeleri buydu. Öte yandan bir diğer gerekçe de Divan Edebiyatı'nın yeni gelişmekte olan edebiyat için artık bir *kök*, bir *gelenek* değeri olmadığıdır. Bu kökle irtibat kesildiyse, onun gelecek nesillere herhangi bir katkısı olmayacaksa, kendisi müfredatta yer almamalıdır. Eski eserlerin en karakteristiklerinden ve dil itibarıyla en sade

¹⁹¹ Bkz. “Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi: Liselerde Edebiyat Tarihi Nasıl Okutulmalıdır?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3268, 18 Ağustos 1930, s. 1.

¹⁹² Halit Fahri kongreyi değerlendirdiği yazısında “Esasen kongre müzakeratının zapıtları tutulmuştur ve Maarif Vekâleti tarafından büyücek bir kitap halinde tab'ı mukarrerdir.” diyerek zabıtların yayımlanacağını ilan etmişti ancak sonrasında bu zabıtların neden yayımlanmadığına dair bir bilgiye ulaşamadık. (Halit Fahri [Ozansoy], “Ankara’da Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi - II”, **Resimli Uyanış: Servetifünun**, C. LXVIII-IV, No: 93-1778, 11 Eylül 1930, s. 230.)

¹⁹³ Reşat Nuri [Güntekin], “Edebiyat Muallimleri Kongresi 1: Sistematik Bir Edebiyat Tarihi Okutmak Hem Faydasız, Hem İmkânsızdır”, **Vakit**, No: 4530, 19 Ağustos 1930, s. 2.

olanlarından bazıları yeni eserlerin arasına karıştırılarak örnek metinler sunulmalı ve bununla yetinilmelidir.

“Evvelâ cesaretle teslim etmeliyiz ki Türk edebiyatı artık dünkü edebiyat değildir. Mazi ile alakamızı ne kadar kesmek mümkünse o kadar kesmişizdir. (...) Bizim yeni edebiyatımız ise –onlardaki gibi– [Batı’nınki gibi, Ş. E.] ana ağacın yeni dalları, sürgünleri mahiyetinde değildir. Bizim divan edebiyatı ağacı kökünden baltalanıp yıkılmıştır. (...) Sistematik bir edebiyat tarihi tedrisi bugün için yalnız faydasız değil imkânsızdır da. (...) Bilhassa harfler değiştikten sonra, Arabi, Farsî kalktıktan sonra Fuzulînin Nefînin lisanını lise talebesinin anlamasına imkân kalmamıştır.”¹⁹⁴

Divan Edebiyatı programdan tasfiye edildiği takdirde bir büyük boşluk doğacaktır elbette. Hemen ardından kaleme aldığı ikinci yazıda kendisi bu problemi başlıktan itibaren dile getirir ve alternatifini sunar: Batı edebiyatları... Klasik Osmanlı Edebiyatı’nın dışında gelişen Batıcı edebiyat geleneğinin de lise edebiyat derslerini dolduracak kadar yeterli bir örnek metinler yekûnu oluşturamadığını itiraf mahiyetinde zikreder; Batı edebiyatlarını taklitten mütevellit yeni edebiyatın ürünleri ise çoğunlukla cılız ve sakattır. “Muallim yarım asırdan fazla mazisi olmıyan, keyfiyet gibi kemmiyetçe de fakir olan yeni edebiyatımızda üç uzun ders senesini doldurmağa kâfi yazı bulabilecek mi?”¹⁹⁵ Batı edebiyatlarını alternatif olarak sunması da uluslaşma projesinin Batıcı karakteri dolayısıyladır. Her ne kadar yeni edebiyat geleneği Halk Edebiyatı mirası üzerinde inşa edilmek isteniyorduysa da teknik itibarıyla Batılı bir edebiyat arzu ediliyordu. O hâlde tesirine girilen medeniyet dairesine daha iyi uyum sağlamak için gayret gösterilmeli ve Batı edebiyatları bu yüzden okutulmalıdır.

“Dünkü Osmanlı edebiyatına nisbetle meselâ Acem edebiyatı ne idise bugünkü yeni Türk edebiyatına nisbetle meselâ Fransız edebiyatı da odur. Aynı medeniyet kaynağına mensup milletlerin edebiyatlarında bir fikir teknik ve estetik işbirliği bulunması sakınılmaz bir zarurettir. Bir Alman romanı bir Fransız romanına ne şekilde benzerse bir Türk romanı da öyle benzemek mecburiyetindedir.”¹⁹⁶

¹⁹⁴ Reşat Nuri, a.y.

¹⁹⁵ Reşat Nuri [Güntekin], “Edebiyat Muallimleri Kongresi 2: Muallimlerimiz Yeni Edebiyatımızdan Üç Uzun Ders Senesini Doldurmağa Yazı Bulabilecekler mi?”, **Vakit**, No: 4531, 20 Ağustos 1930, s. 2.

¹⁹⁶ Reşat Nuri, a.y.

Divan Edebiyatı'nın lise programlarından lağvedilmesine dair en sert görüşleri ihtiva eden yazının başlıca iddiası da Batıcılığa fikri etrafında şekillenir. Son derece sert ifadelerin yer aldığı bu metinde edebiyat öğretmenlerine biçilen rol, *unutkan* nesiller yetiştirmektir. Unutturulacak olan da Divan Edebiyatı'dır. O edebiyata âşinâ nesil yetiştirmek bir yana, aksine öğrenciler ondan ne kadar uzaklaştırılabilirse eğitim asıl amacına ulaşmış olacaktır. Fakat ilginç olan, daha 1930 yılında, yeni nesillerin Yunan ve Latin klasikleriyle yetiştirileceğinin, “estetik terbiyelerini” bunlar aracılığıyla edineceklerinin haber veriliyor olmasıdır. Bundan beş-on yıl sonra devletin en önemli kültür politikası hâline gelecek olan klasikler çeviri furyası bu amaca binaen değil miydi? Yazının *Hakimiyeti Milliye*'de çıkmış olmasına da ayrıca dikkat çekmek istiyoruz.

“Cümhuriyet neslini Avrupalı gibi mi yetiştirmek istiyoruz: yoksa asyalı gibi mi? Eğer Avrupalı gibi yetiştirmek istiyorsak, Avrupa kültürü ile hiç alâkası olmıyan ‘Divan edebiyatı’nın mektep programlarında yeri olmamalıdır. (...) Ya kültür değiştireceğiz ya da değiştirmeyeceğiz. Bu meselede ‘ikiliğin’ yeri yoktur ve olamaz: ya o; ya bu... (...) Bugünün gençlerini o pervers¹⁹⁷ edebiyata bulaştıramayız. (...) **Ondan öğreniyoruz.** (...) Nasıl ki, yunan, latin edebiyatları ile tercümeleleri delaletiyle temas edebiliyorsak, yarınki nesil de, **divan edebiyatının o piç dilini**, o icili biçili stilini temiz türkçemize tercümeleleriyle anlayabilecek. Ve o vakit divan edebiyatının bütün gülünçlüğü, bütün bayağılığı apaçık sırtacak. (...) Bugünün neslini Avrupa kültürü ile yetiştireceğiz: Ona her şeyden evvel klasik bir sanat terbiyesi vereceğiz. Yunan ve latin sanatından başlayarak Avrupa kültürünün sanat nümunelerini ve sanat tarihini öğreteceğiz. Bu suretle liseyi bitiren bir türk genci Nefî’yi, Nabi’yi, Baki’yi, Nedim’i anlamayacak fakat Homer’i, Şekspir’i, Göte’yi, Rasin’i, Şiller’i ta[d]acak. (...) **Edebiyat muallimleri, divan edebiyatını anlamıyan, ondan zevk duymıyan bir nesil yetiştirdikleri gün**, Avrupalı Türkiye’ye karşı vazifelerini yapmış olacaklardır.”¹⁹⁸ [vurgular bize ait]

Dönemin etkin kalemlerinden Kâzım Nami de Edebiyat Muallimleri Kongresi’nde Divan Edebiyatı aleyhinde söz söylediğini not düşerek tavrını “onun, halk cumhuriyetçiliği ve humanisma noktai nazarlarından, terbiyevî bir kıymeti

¹⁹⁷ Yoz, yozlaşmış.

¹⁹⁸ V. N. [Vedat Nedim?], “Liselerde Divan Edebiyatının Yeri Olmamalıdır!”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3271, 21 Ağustos 1930, s. 4.

olmadığı”¹⁹⁹ fikriyle gerekçelendirir. Divan Edebiyatı’nın, gençlerin istenilen surette “terbiye” edilmesini engelleyeceği düşüncesini öne sürerken de başlıca iki dayanak noktası sunar. Birincisi bu edebiyat geleneğinin saltanat zümresinin sanatı olduğu, ikincisi de -kendi ifadesiyle- “başka edebiyatlarda olduğu gibi” mayasını folklordan almamış olmasıdır. “Acem mukallitliği”, Divan Edebiyatı’nın inkâr ve imha edilmesi için temel argümanlardan biri olarak sunulurken onun yerine ikame edilmek istenen yeni edebiyatın “Batı mukallitliği” ise pek söz konusu edilmez yahut ulusçuluk açısından bir mania addedilmez. Aksine, mesela Reşat Nuri demin alıntılar yaptığımız aynı konuya hasredilmiş yazısında “Batı mukallitliği”ni bir zaruret ve ihtiyaç olarak görüyordu. Kâzım Nami’nin Divan Edebiyatı’nı bir “sınıf edebiyatı” olarak kategorize etmesi de yine bu dönemde ön plana çıkmaya başlayan yaklaşımlardan biridir.

“Bir kere Divan edebiyatı, saltanat zümresinin edebiyatıdır. Osmanlı saltanatı, azçok farklarla Bizans ve İran saltanatlarını taklit ettiği gibi bu saltanat zümresi de edebiyatında Acem mukallidi olmuştur. (...) İşte bu taklit edebiyat, osmanlı sarayından, hademesinden, ulemasından, saltanat terbiyesinin birleştirdiği bin bir unsurdan teşekkül eden bir sınıfın edebiyatıdır. (...) Daha sonra Divan edebiyatı, başka edebiyatlar olduğu gibi, folklor edebiyatının rasyonalize edilmesinden doğmuş değildir. (...) Türk gençliğinin edebî terbiyesine zarar verecek bir edebiyattır. Ben bunu, mekteplerimizde okutmak ve gençliğin terbiyesinde müessir kılmak istenince onu nasıl inkâr etmem?”²⁰⁰

Faruk Nafiz’in konuya müdâhil olduğu yazısı eğitim gündemindeki karmaşanın asli sâiklerini meydana çıkarır mahiyettedir. Onun öncelikle dikkat çektiği husus lise programlarının matematik ve fen bilimlerine ait kısımlarının hemen hiç tadilata uğramamasıdır; çünkü onlar yabancı kaynaklardan devşirilmiştir. Lakin “tarih gibi, edebiyat tarihi gibi bizim karıştığımız bizim yaşadığımız, bize ait derslerin programları”²⁰¹ bir türlü karara bağlanamamaktadır. Evet, bu mukayese ve tespit, edebiyat eğitimi üzerinde Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren yaşanan polemiklerin nasıl bir çıkmazda düğümlenip kaldığına işaret eder. Edebiyat eğitimi matematik ve fen bilimleri eğitimine nazaran fazlasıyla politik bir meseledir.

¹⁹⁹ Kâzım Nami [Duru], “Divan Edebiyatı”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3274, 24 Ağustos 1930, s. 2.

²⁰⁰ Kâzım Nami, a.y.

²⁰¹ F. N. [Faruk Nafiz], “Edebiyat Tarihi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3272, 22 Ağustos 1930, s. 2.

Diğerleri gibi ithalat ve tercüme yoluyla çözülmesi de mümkün değildir. Edebiyat kurumu her anlamda bir kavganın tezahür sahasına dönüşmüştür.

Günler alan münakaşa ve müzakerelerin sonunda 20 Ağustos 1930 günü yapılan oylamayla mühim kararlar alınır. Buna göre Divan Edebiyatı müfredattan tamamıyla kaldırılmasa da önemli revizyonlara gidilmiştir. Anadolu Ajansı kaynaklı haberde alınan önemli kararlardan biri aktarılır: “Kongre, lise dördüncü sınıf programlarında eski edebiyata ait nazım ve nesir şekillerile lâfız ve mana san’atlarına ait kısmın tamamen tayyolunmasını kararlaştırmıştır.”²⁰² *Hakimiyeti Milliye* haberinde ise karar şu şekilde yer alır: “[Lise] dördüncü sınıf edebiyat programında mevcut ve eski divan edebiyatına ait şekillere ait izahat ile bu baptaki lafız ve mana hünerleri hakkındaki kısımlar üzerinde münakaşa cereyan etmiştir. Ancak bu lafız ve mana hünerleri hakkındaki kısımlara lüzum görülmiyerek mevcut programdan ihraç kararı verildi.”²⁰³ Divan Edebiyatı’na edebiyat tarihi içerisinde bir fasıl olarak yer verilecektir. Ancak asıl önemli karar bundan sonra alınandır. Oylamadan çıkan sonuca binaen liselerde Divan Edebiyatı öğretiminin yöntem ve sınırlarını belirlemek üzere ayrı bir komisyon²⁰⁴ teşekkül eder. Komisyonun hazırladığı on maddelik yönergede katı bir tutum sergilenir. Klasik Osmanlı Edebiyatı’nın kısmen müfredattaki varlığını koruyacak olmasına rağmen öğrencilerin ondan etkilenmesi önlenmek istenir. Hazırlanıp kabul edilen ve “Divan edebiyatının tedrisi esnasında gerek muallimin gerek talebenin içtinap etmesi lâzım gelen esaslı noktalar ki -10 maddeden ibarettir- tesbit edilmiş” notuyla açıklanan yönergenin maddelerini sırasıyla aktarıyoruz.

1. Edebiyat dersi çocuğu bugünkü hayat telakkilerinin gayri bir telakki altına koyabilecek şekilde olmamalıdır.
2. Eski sanat hünerlerini havi parçalara lüzumundan fazla zaman verilmemelidir.

²⁰² “Edebiyat Muallimleri Kongresi”, *Vakit*, No: 4534, 23 Ağustos 1930, s. 4.

²⁰³ “Edebiyat Muallimleri Kongresi Bitti”, *Hakimiyeti Milliye*, No: 3272, 22 Ağustos 1930, s. 1.

²⁰⁴ Komisyon şu isimlerden müteşekkildir: Talim ve Terbiye Kurulundan İhsan, Kabataş Lisesinden Behçet, İstanbul Lisesinden Hamdi, İstanbul Kız Muallim Mektebinden Mustafa Nihat ile Baki ve Kuddusi Beyler.

3. Bir devre ifade eden bir şahsiyetten sonra mukallitlerini göstermekten tevakkü etmelidir.
4. Hayatların ve muhitlerin üzerinde tavakkuf etmeli, piyografi üzerinde ısrar etmemelidir.
5. Eserden müessire intikal ederken eski sanat hünelerinin kıymetlerini mübalegalandırmamalıdır.
6. Eski eserleri okuturken devrin felsefesi üzerinde çok durmamalıdır.
7. Talebede hasıl olacak fikirler, metinlerin doğrudan doğruya tetkikinden çıkartılmalı ve bu suretle talebe tasallufa sevkedilmemelidir.
8. Sınıftaki talebenin hepsini aynı seviyeye isale uğraşmamalı ve her talebeyi zekâsının ve istidadının müsait olduğu azami dereceye isale çalışmalıdır.
9. Muallim kendi zevkini talebeye telkine uğraşmamalıdır.
10. Talebeyi orijinal fikirler bulmaktan ve tenkitlerini söylemekten menetmemelidir.²⁰⁵

Yönerge herhangi bir izaha muhtaç bırakmayacak ölçüde açıktır. Divan Edebiyatı'nın derslerde işlenirken izlenecek metod hakkında geliştirilen bu katı kontrolcü ve sınırlayıcı tutuma karşın dünya edebiyatları ile “Avrupaî Türk edebiyatı”nın okutulması hususunda tam aksine olumlu, serbestiyetçi ve teşvik edici telkinlerde bulunulur:

“Diğer bir derste de 19uncu asra kadar cihan edebiyatının şaheserleri edebî kıraat halinde ve lüzum görüldükçe bedî kıymetleri ve mensup oldukları mektepler hakkında izahat verilmek suretile talebeye gösterilecek ve bu meyanda Latin ve Yunan şaheserleri dahi ihmal edilmeyecektir. Diğer taraftan bu derste Avrupaî Türk edebiyatının en güzide parçaları da okutturulacaktır. Diğer üçüncü derste ise tahrir yaptırılacaktır. Altıncı seneye gelince müşterek kısmında üç ders vardır. Bir derste Tanzimattan itibaren Türk edebiyat tarihi mufassal bir şekilde gösterilecektir. Bu sınıfta Türk edebiyatının garp medeniyetinden nasıl müteessir olduğu izah edilecek ve edebiyatımızdaki millî cereyanlar da dahil olduğu halde edebiyatın bu safhaları kuvvetli bir eser ianesile izah olunacaktır. Diğer ders saatinde ise cihan edebiyatının 19uncu asırdan itibaren en meşhur sanat mektepleri ve felsefî cereyanları gene kıymetli eserlerin yardımı ile talebeye gösterilecek ve bir derste de tahrir yaptırılacaktır. Edebiyat şubesinde ise iki saat zarfında gerek cihan edebiyatının ve gerek Avrupaî Türk edebiyatının en meşhur eserlerinden intihaplar yapılacak ve bu eserlerin bedî kıymetleri hakkında talebeye etüdler yaptırılmalıdır.”²⁰⁶

²⁰⁵ “Edebiyat Tarihimiz Nasıl Okutulacak?” **Hakimiyeti Milliye**, No: 3271, 21 Ağustos 1930, s. 2.

²⁰⁶ a.y.

Tartışmalarda ve alınan kararlarda geçen “cihan edebiyatı” kavramı da yanıltıcı bir karaktere sahiptir ve bugünkü mânâsıyla kullanılmamaktadır. İlk bakışta bütün dünya edebiyatlarının kastedildiği anlaşılabilir fakat “cihan”dan anlaşılan sadece Batı dünyasıdır. Bu da Kâzım Nami'nin kongre hakkındaki değerlendirme yazısında açıklığa kavuşur. “Edebiyat muallimleri kongresinde halledilen meseleler arasında bir de ‘Cihan Edebiyatı’ vardır. (...) Mamafih, tabir kongrede izah edildi; anladık ki cihan edebiyatından murat Fransız, İngiliz, Alman, İtalya ve İskandinav edebiyatlarıdır.”²⁰⁷ Dünya edebiyatı kavramı belirli angajmanlar dolayımında öylesine mahdut hâle getirilir ki bu tutumun çelişkili yönü de âdeta itiraf edilir: “Arap ve Acem edebiyatını büsbütün ihmalde haklıyız diyelim. Nobel mükâfatını alan Hintli Tagore’yi geçecek miyiz? İşte o vakit işin içinden çıkmamızın imkânı kalmaz.”²⁰⁸ Bununla beraber dünya edebiyatı olarak takdim edilen Batı edebiyatının modern örnekleriyle de yetinilmemesi ve Yunan-Latin klasikleriyle bu çerçevenin desteklenmesi gerektiği, o sebeple de Yunan-Latin klasiklerinin tercüme yoluyla Türkçeye kazandırılmalarının zaruret teşkil ettiği vurgulanır Kâzım Nami tarafından. Nitekim yönerge ve işleyiş esaslarının kabul edilmesinin ardından kongrenin son bölümünde, müfredattaki Batı edebiyatı konularının daha verimli bir şekilde işlenmesi için antoloji ve edebiyat tarihlerinin hazırlanması ile bir kısım eserin Türkçeye tercüme edilmesi kararlaştırılmıştır: “Garp edebiyatları dersi okutturulması ve bu dersler için de zengin ve müfit Antolojiler ve son sınıf için bir garp edebiyatı tarihinin ihzarı ve aynı zamanda bununla beraber garp edebiyatını ve sair alâkadar edebiyatın şah eserlerinin de telhisen broşür halinde tercümeleri muvafık görülmüş ve kararlaştırılmıştır.”²⁰⁹

²⁰⁷ Kâzım Nami [Duru], “Cihan Edebiyatı”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3275, 25 Ağustos 1930, s. 2.

²⁰⁸ Kâzım Nami, a.y.

²⁰⁹ “Edebiyat Muallimleri Kongresi Bitti: Kongre Dün Mühim Kararlar Verdi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3272, 22 Ağustos 1930, s. 1.

2.6. Bir Münakaşanın Muhassalası ve İnkılâp Edebiyatı Projesinde Model Alınan Sanat-Edebiyat Politikaları

Refik Ahmet'in muhtasar bir risale hüviyetindeki eseri yayımlandıktan sonra kopan ve Peyami Safa, Ağaoğlu Ahmet, Nurullah Ataç,²¹⁰ Selâmi İzzet, Sadri Etem, Yaşar Nabi, Faruk Nafiz, Etem İzzet, Elif Naci ile meselenin her anlamda ve her platformda müdavimi hâline gelen Behçet Kemal'in dâhil olduğu bir tartışma başta *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Vakit*, *Akın*, *Son Posta*, *Hakimiyeti Milliye* olmak üzere dönemin önde gelen gazetelerinin sanat ve edebiyat gündemini bir süre meşgul edecektir. Bu olayı ayrı bir başlık açarak ele alma ihtiyacı duymamızın sebeplerinden birincisi söz konusu münakaşanın o yılların edebiyat gündeminin özeti mahiyetinde olmasıdır. Yaşanan polemik ayrıca bazı yaklaşım farklılıklarını da belirgin şekilde yansıtmaktadır. En önemlisi ise Peyami Safa'nın İnkılâp Edebiyatı taraftarlarına yönelttiği kimi eleştiriler sonucu dönemin devletçi sanat-edebiyat politikalarının kurgusunda hangi modellerin emsal alınmaya çalışıldığının bu hadise vesilesiyle açığa çıkmasıdır. Öte yandan yaşanan münakaşa, görüşleri aşağı yukarı aynı temele otursa bile kimi isimlerin ana akımın biraz dışına çıktıkları takdirde nasıl bir tepkiye maruz kalacaklarını bariz bir şekilde örneklemektedir. Münhasır bir vakıa niteliğindeki bahse konu gündem, kültürel dönüşümün planlayıcılığına soyunan kimi isimlerin otoriter üslup ve yaklaşımlarını bütün sarahatiyle ortaya çıkaracak niteliktedir.

Bizim İsteddiğimiz Edebiyat yayımlandıktan sonra Ağaoğlu Ahmet, edebiyat ve devletçilik ilkesinin bağdaştırılma fikrine alaycı bir üslupla sert eleştiriler getirir. Peyami Safa ise bu kitapta arzulanan edebiyat kurgusunun ilkel bir yaklaşım ürünü ve "iptidai bir özlem" in dışavurumu olduğunu iddia ederek münakaşayı alevlendirir.

"Edebiyat fertçi mi olmalıdır, cemiyetçi mi? Bu, iptidailiği kaba tasnifinde mündemiç ve yanlış ikame edilen dava, iki yüz yıl kadar gecikerek bize intikal etmiş bulunuyor ve 'cemiyetçi edebiyat' dedikleri bir gaye etrafında, genişledikçe izi

²¹⁰ Refik Ahmet'in aşağıda değineceğimiz yazılarında yaptığı atıflardan haberdar olduğumuz Nurullah Ataç'ın bu münakaşaya dair yazılarına *Son Posta* ve *Akın* gazetelerinin kütüphane koleksiyonlarındaki eksikler nedeniyle ulaşamadık.

dağılan silik fikir halkaları peyda oluyor. (...) Refik Ahmet Bey arkadaşımızın neşrettiği 'İstedğimiz Edebiyat' isimli kitaba varıncıya kadar birçok yazılarda bu özleyişin sesini duyuyoruz. (...) 'Fert' ve 'cemiyet' komplekslerini birbirinden müstakil, basit, hatta birbirini nakzeden mefhumlar gibi anlamaktan ileri gelen bu iptidai özleyiş, herhangi bir akidenin değil, doğrudan doğruya muasır bilgileri ve fikir hareketlerini iyi takip etmemiş olmak gibi bir ihmalin çocuğudur."²¹¹

Safa'nın öne sürdüğü görüş, *sanat toplum içindir / sanat sanat içindir* gibi bir ayrımı esas alarak hareket etmenin yüzeysel bir tutum olacağı, insan ruhuna ait her faaliyetin zaten toplumsal olduğu, Avrupa'da çoktan yıllanmış ve terk edilmiş bu dikotominin bizde tekraren gündeme alınmasının vakit kaybindan başka bir şey ifade etmeyeceğidir. Toplumcu edebiyat belirlenimi bir *fazlalıktır*. "İnsan yalnız yoğurt yerken ve ayran içerken 'fert'tir; ruhî fonksiyonlarında ve şahsiyetinde tamamen bir cemiyet parçasıdır, bir kalabalığın ifadesidir" der ve sanatın fert ile cemiyet gibi sathi sınıflandırmaların üstüne çıkan "insani bir billurlaşma" olduğunu vurgular.²¹²

Refik Ahmet'i desteklemek ve müdafaa etmek amacıyla Peyami Safa ile Ağaoğlu Ahmet'in yazılarına ilk cevaplardan biri Selâmi İzzet'ten [Sedes] gelir. Selâmi İzzet, Ağaoğlu Ahmet'in, edebiyatın gücünü toplumsal meselelerden aldığını bildiği hâlde "devletçi" sözüne tahammülü olmadığı için muteriz bir konuma geçtiğini iddia eder: " 'Devletçi edebiyat'a balta vurmak istedi. Ağaoğlu Ahmet Bey içtimaiyatçıdır. Fakat Edebiyatın sosyal mevzulara temas edip, inkılâpçı bir gaye gütmemesini istemez."²¹³ Peyami Safa'nın yazısını ise olgun bulan Selâmi İzzet, "Doğru. Bu dava da iptidaidir. Medenî dünya bu davayı iki üç yüz sene evvel gütmüş ve bir zaman kapatmıştı"²¹⁴ diyerek ona önce hak verir ama tüm ilkelliğine rağmen bu meselenin gündeme alınması gerektiğini, Avrupa medeniyet dairesine dâhil olabilmek için onların yaşadığı tecrübeyi tekrarlamamanın lüzum arz ettiğini dile getirir. Selâmi İzzet'e göre Avrupalıların "daha evvelce güttükleri davaları aynen onlar gibi gütmek ve onların hallettikleri gibi halletmek" gerekmektedir. Dahası

²¹¹ Peyami Safa, "İstenilen Bir Edebiyat", **Cumhuriyet**, No: 3274, 19 Haziran 1933, s. 4.

²¹² Peyami Safa, a.y.

²¹³ Selâmi İzzet [Sedes], "Edebiyat Kütle İçindir", **Vakit**, No: 5547, 20 Haziran 1933, s. 3.

²¹⁴ Selâmi İzzet, a.y.

Avrupalılaşmak istemekle beraber Avrupalılar gibi devletçi bir edebiyat istemek de makul görülmelidir. Tüm bunlar için “lâzım olan edebiyat, inkılâp edebiyatıdır.”²¹⁵

Aynı günlerde meseleye dâhil olan Sadri Etem [Ertem] de tarafsız gözükmek ister gibi bir başlangıç yapar ancak Refik Ahmet’i desteklemek maksadındadır. Rönesansla birlikte doğan ve Fransız İhtilali’yle zirveye ulaşan fertçi anlayışın artık yerini başka bir dünya görüşüne bıraktığını öne sürerek edebiyatın toplumsallaştırılmasını gerekçelendirmeye çalışır. Doğrudan zikretmese de devletçi ve otoriter rejimin bir gerekliliğe dönüştüğünü ima etmekte ve edebiyatın da bu çerçevede biçimlendirilmesini savunmaktadır. Cemiyetçi edebiyat olarak adlandırdıkları ve İnkılâp Edebiyatı projesinin temel referansı olacak anlayışın hâkim kılınması gerektiğini iddia ederken bunu parlamenter demokrasinin çöküşüyle ilintilendirmesi mühim bir temas noktasıdır. Daha ileride açıklığa kavuşacağı üzere esasen Hitler Almanya’sı, Mussolini İtalya’sı ve Sovyet Rusya’sı gibi tek partili otoriter-totaliter rejimlerdeki devlet tekeline alınmış sanat-edebiyat politikaları o yılların Türkiye’inde etkili olmuştur. Parlamenter demokrasinin askıya alındığı dönemin tek partili rejimlerinde devlet eliyle kolektivist bir edebiyat anlayışı hâkim kılınmak isteniyordu. Sadri Etem’in aşağıdaki imaları bu tarihsel çerçeve içerisinde değerlendirildiği takdirde anlam kazanacaktır.

“İş tekniği ve onu takip eden fikirler değiştiği zaman fertler yerine kütleler geçiyor. İktisatta, siyasette, ahlâkta doğan yeni cereyanlar artık ferdin başı boş inkişafına imkân bırakmıyor. Harp sonu fikriyatı Rönesans’tan doğdu, fakat Rönesans’ın ferdiyetçiliği aleyhine en kuvvetli bir mânîa oldu. Plânlı iktisat, siyasette parlâmentoların iflâsı gibi hadiseler yeni bir devrin, ve yeni bir felsefe çığırının açıldığını gösterir. Bundan doğan edebiyat cereyanı da fert yerine cemiyeti mevzu olarak aldı.”²¹⁶

Ona karşı açılan cephede yer alan Yaşar Nabi, Peyami Safa’yı toplumcu edebiyat tezinin eskiliğine rağmen bütün Batı’da tekrar günün meselesi hâline gelmesini inkâr etmekle suçlar. Yazısının temel fikirlerinden biri de Türk edebiyatının en güzel eserlerinin (Reşat Nuri’nin *Yeşil Gece*’si ile Falih Rıfkı ve

²¹⁵ Selâmi İzzet, a.y.

²¹⁶ Sadri Etem, “İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi”, *Vakit*, No: 5548, 21 Haziran 1933, s. 3.

Yakup Kadri'nin son eserleri kastedilmektedir) kendi inandıkları dava için yazılmış olanlar olduğu, bu durumun da sanatın toplumculaşırken illa estetikten ödün vermek zorunda kalmayacağı anlamına geldiğidir. Öte yandan mesele estetik kaygı da değildir: “Kaldı ki biz, meseleyi yalnız estetik bakımından görmüyoruz. Memleketin yenileşmesi ve inkılâbın gayelerine erişmesi için bütün varlığımızla seferber olduğumuz bir zamanda edebiyata da bir memleket borcu düştüğüne inanıyoruz.”²¹⁷

Selâmi İzzet, Sadri Etem ve Yaşar Nabi'nin yazıları üzerine ikinci bir yazı kaleme alan Peyami Safa, ilk yazısındaki fikirlerinden ödün vermez bir tablo çizmeye çalışmakla birlikte bu defa çok daha tedbirli ifadeler kullanır. Anlaşılmanın aksine kendisinin bizzat ulusçu ve inkılâpçı bir sanat düşlediğini açıkça belirterek, tam da bu sebeple diğerleri tarafından öne sürülenin aksine daha sağlıklı bir metod geliştirilmesine dair bir zihnî çaba içerisinde olduğunu ima eder. Edebiyatın Altı Ok muvâcehesinde hüviyet kazanmasının kendisinin de esas dileği olduğunu beyan eder: “Milliyetperver, inkılâpçı bir san'atın doğmasını en çok özliyenlerden biri de benim. Hiç kimseye bu duygumdan şüphe etmek salâhiyetini vermem. (...) Dilerim ki Türkiye'de de milliyetperver, cumhuriyetçi, halkçı ilâh... bir edebiyat doğsun...”²¹⁸ Kendisine yöneltilen eleştirilerden bazı noktaları açıklamaya çalışan Peyami Safa, bu yazısında daha çok sanata belirli bir gaye telkin etmenin faydalı sonuç vermeyeceğini izaha çalışır. Proust gibi bir ferdiyetçi yazarın Fransa'nın şerefini yükseltmekte en az bir cemiyetçi ve ulusçu edip Barrès kadar faydalı olduğunu misal olarak arz eder. Görüşünü özetlemek gerekirse; inkılâp ve edebiyat bağdaştırmasını bir saplantı hâline getirmeden söz konusu projenin yürütülmesi gerektiğini iddia eder. O, aşırılıkların törpülenmesinden yanadır. Bu noktada “Sevgili Nâzım Hikmet'i tevkifhaneye gönderen ifrat, mahiyetini değiştirerek, sevgili Behçet Kemali de Bakırköy şifahanesine yollayabilir. Türk inkılâbı din softasının da, fikir softasının düşmanıdır ve Türk hem milliyetperver, hem de ... insandır!”²¹⁹ sözleriyle daha serbest bir tasavvur sergilemeye çalışır.

²¹⁷ Yaşar Nabi [Nayır], “Cemiyetçi Edebiyat”, **Milliyet**, No: 2648, 26 Haziran 1933, s. 4.

²¹⁸ Peyami Safa, “San'at ve Gaye”, **Cumhuriyet**, No: 3283, 28 Haziran 1933, s. 3.

²¹⁹ Peyami Safa, a.y.

Münakaşa bunlarla sınırlı kalmaz. Peyami Safa, inkılâpçı ve ulusçu bir sanat arzusuna dair demeçlerinin ardından Etem İzzet [Benice] tarafından şiddetli suçlamalara uğrar. Safa'ya sinsilik imasında bulunan yazar, âdeta tehdit edercesine aşağıdaki dipnotta yer alan satırlar aracılığıyla muarızına hücum eder. Artık hadise edebî bir münakaşa olmaktan çıkmaya başlamıştır. Peyami Safa ayrıca “karşı taraf”ın başı olarak lanse edilir ve Nâzım Hikmet – Behçet Kemal kıyası üzerinden bir niyet okuması yapılır.²²⁰ Sonrasında Etem İzzet, konuyu bir rejim meselesi hâline getirerek Peyami Safa'yı başka rejimlere karşı “ağız suyu akıtmakla” suçlar: “Türkiye Cumhuriyeti Peyami Safa Beyin özlediği rüzgâra tutulmuş haşhaş başı gibi kökleri sarsılan Amerika, Fransa Cumhuriyeti değil; cihan birliği içinde yeni hüviyeti, yeni tutumu ve kendi davası, kendi kurumu olan yepyeni bir cumhuriyettir.”²²¹ Peyami Safa ve onunla benzer görüşü savunanları “inkılâp silindirisinin altından fırlamış, sadmeden bir kenarda topaçlaşıp kalmış bir kaç insan” olarak niteleyip, “Bunların hâfizalarını uyandırmak, beyinlerini tazelemek, kafalarını yenilemek, onları yeniden güneşe çıkarmak için kendilerine bizim düsturlarımızı, inkılâbın düsturlarını ezberletmek lâzımdır.”²²² sözleriyle bu tarz fikir sahiplerinin yola getirilmesi gerektiğini de deklare eder. Etem İzzet, bahsini ettiği kimselere ezberletilmesi

²²⁰ Polemiğin hangi boyutlara taşıdığı göstermesi açısından şu satırlar dikkat çekicidir: “Bir: ‘Sevgili Nâzım Hikmeti tevkifhaneye götürün ifrat.’ Bu ne demek?.. Hangi ifrat?.. Bu ifrat ile neyi kastediyor?.. İnkılâp mevki[-i] iktidarını mı, Cumhuriyet müddeiumûmîsini mi, müfrit milliyetperver Türk inkılâpçılığını mı? Nâzım Hikmetin sevgili oluşu da ayrı. Peyami için Nâzım şahsan mı sevgilidir, fikirleri ve komünizme inancı ile mi sevgilir? Bu noktanın ayırdı yerinde olur. Hem bir işaret yapmalıyız: **Eğer Peyaminin dediği gibi ‘Sevgili Nâzım Hikmeti tevkifhaneye götürün ifrat, sevgili Behçet Kemali de tımarhaneye’ götürürse Peyami Safayı ve onun itikadındakileri de mahkûm olabilecekleri âkıbete götürür ve o zaman bu mukaddes bir ifrat olur!** İki: Ağaoglu Ahmet Bey bir yazısında ‘bana ne’cilikten bahsetmiş. Büyük harpte ve Osmanlı İmparatorluğunun sonunda da ‘Yangeldizm’ tabiri ile ‘bana ne’ciliğin benzeri ruha ve ‘İttihat ve Terakki’ye hücum edilmiş. Peyami bu hatırasını kaydediyor. Bu hâtıranın tazelenişindeki imayı, mukayese ve münasebeti hele bir türlü anlayamadık. Ne demek isteniyor?..” (Etem İzzet [Benice], “Türk İnkılâbı ve İnkılâpçı Edebiyatta Peyami Safa”, **Milliyet**, No: 2654, 2 Temmuz 1933, s. 4.)

Peyami Safa, Etem İzzet’in bu yazısına karşı cevabında onu jurnalcılık ve ikiyüzlülükle suçlar ve ağır ifadeler kullanarak cevabında şu satırları kaydeder: “ ‘Peyami Safa ve onun davasında, onun inancında olanlarla konuşulamaz.’ Ne demek bu? Yani cumhuriyetçi, vatanperver, milliyetperver olanlarla mı konuşulamaz? Vaktile bir takım amele cemiyetlerinde müşevveş bir sürü teşebbüslere girişen bu komünist dönmesiyle milliyetperver bozuntusu ile mi konuşulur?” (Peyami Safa, “Milliyete Cevap”, **Cumhuriyet**, No: 3288, 3 Temmuz 1933, s. 3.)

²²¹ Etem İzzet [Benice], “Türk İnkılâbı ve İnkılâpçı Edebiyatta Peyami Safa”, **Milliyet**, No: 2654, 2 Temmuz 1933, s. 4.

²²² Etem İzzet, a.y.

gerektiğini öne sürdüğü sekiz maddelik bir manifesto da sunar. Bunların bazılarında deminki satırlarda değindik; edebiyat tasavvuru açısından önemli olan bazı maddeleri de şöyle özetleyebiliriz:

“Sanat cemiyet için, fert için değil gaye içindir. Türkiyede gaye inkılâptır. (...) İnkılâpçı san’atkâr milliyetperverdir. Milliyetperver san’atkâr daima inkılâpçı değildir. (...) Kemalizm gibi Kemalist san’at ve edebiyat da bir kalıptır. Bütün insanlar hüviyet ve vicdanlarıyla bu kalıptan geçeceklerdir. Fikirlerde iz’ansız bir teşettüt, tereddüt.. değil tam bir birlik ve beraberlik istiyoruz. (...) Türk milleti için **padişahlık, hilâfetçilik, softalık ne kadar irtica ise liberal demokratlık, nizacı, panikçi, boğaz boğaza, tabanca tabancaya cümhuriyetçilik**; Fransız, Amerikan, Yunan demokrasisi fikir ve tezahürlerine esirlik ve onu isterlik de o kadar kötü ve o kadar **mürteçiliktir.**”²²³ [vurgular bize ait]

Aslında kendisi de bir “inkılâp” taraftarı olan Peyami Safa, sanat ve edebiyat tasavvurunda bir nebze serbestiyetten ve yeni edebiyatın inşası noktasında yöntem farklılığından bahsetmesinin ardından rejim düşmanlığına varan suçlamaların hedefi olur. Etem İzzet’in yazısında otoriter rejimin dışındaki her türlü rejim arzusu hilâfet ve saltanat taraftarlığı kadar tehlikeli addedildiği gibi, sanat ve edebiyat hayatındaki serbestiyet de böylesine bir rejim düşmanlığıyla eşdeğer tutulur. Bu vurgularıyla Etem İzzet’in görüşleri Sadri Etem’inkileri tamamlar. Sadri Etem parlamenter demokrasinin iflas ettiği tezinden hareketle yeni düzen itibarıyla teksesliliğe dayalı kolektivist bir toplumsal örgütlenmenin gereği olarak İnkılâp Edebiyatı projesini refere etmeye çalışıyordu. Etem İzzet ise İnkılâp Edebiyatı’na karşı muhalefeti çoğulcu ve liberal demokrasi özlemiyle eşdeğer görmekte ve bunu da hâlihazırdaki rejime karşı bir başkaldırı ve irtica olarak değerlendirmektedir. Münakaşanın her merhalesinde İnkılâp Edebiyatı projesinin bir rejim meselesi olarak kavrandığı daha da açıklığa kavuşmaktadır.

Peyami Safa’nın kendini ulusçu-inkılâpçı olarak takdim etmesi dahi Etem İzzet’in nazarında yeterli değildir; nitekim inkılâpçı sanatçının doğal olarak milliyetperver olduğu ancak bunun her milliyetperver sanatçının inkılâpçı olacağı anlamına gelmediği şeklindeki ayrımı da muarızını başka bir yönden köşeye

²²³ Etem İzzet, a.y.

sıkıştırmak amacını taşır. Etem İzzet, aynı yazıda benzer bir ayrımla ismini zikretmeden Elif Naci'nin görüşlerini de hedefe alır. Peyami Safa'ya yakın bir çizgide yer alan ressam, “Âdeta bir natümort yapan ressam veya plâjdan bahseden muharrir veya bir damla sudan ilham alan şair vatan haini ilan ediliyor” sözleriyle inkılâp sanatı taraftarlarından şikâyetlenip, “bütün benliğini inkılâba ve içinde bulunduğu cemiyete borçlu olan sanatkârı mutlaka borcunu aynen ödemeğe mecbur etmek bana fazlaca insafsız görünüyor”²²⁴ diyerek tavrını ortaya koyar. Ancak o da romancı gibi aslen inkılâp taraftarıdır ve inkılâpçı sanatın kendiliğinden filizlenmesini öngörür. Sanatçı öyle ya da böyle inkılâbı içselleştirecektir: “Bize inkılâpçı sanat lâzımdır. Ve içimizde bunu, bu ihtiyacı duymamış kim vardır? Hepimiz bilir ve inanırız ki sanatkârın benliğini, içinden ve en derin saran mefkûre onu zatan bu büyük emelde gebe bırakacaktır ve eser mutlaka doğacaktır.”²²⁵

Ressama göre ısmarlama sanat mümkün değildir. Doğal bir mayalanma süreci beklenmelidir. İnkılâp sanatı, sadece bir muhteva ve konu seçimi meselesi değildir. Öte yandan “büyük davanın kıymetli şairleri” olarak vasıflandırdığı Faruk Nafiz, Behçet Kemal ve Yaşar Nabi gibi isimlerin yanında “kaldırımlarda kafasını taştan taşa vuran Necip Fazıl'ı şüphesiz ki ‘İnkılâp çocuğu değildir’ ittihamiyle tokatlayamayız”²²⁶ biçimindeki çıkışıyla daha kapsayıcı bir ufuk çizmeye çalışır. Bu bağlamda yazısını da şu cümleyle bitirir: “Mezbahada boğazlanan bir öküz resmini yapmağa çalışan sanatkârı da takdis edelim ve aslâ şüphe etmiyelim ki o da inkılâp sanatkârıdır.”²²⁷ Etem İzzet işte bu satırlara da cevap verme telaşı içindedir. Yukarıda bahsi geçen manifestosunda bir maddeyi de buna ayırmıştır. Millîlik ve inkılâpçı olmaklık yine ayrı ayrı hususiyetler olarak addedilir: “Mezbahada öküzün kesilişini yapan san’atkâr millî san’atkârdır, eseri de Türk san’at eseridir. Fakat bu resim inkılâbın resmi ve o san’atkâr hâşâ inkılâp san’atkârı değildir. Roman için, hikâye için, her şey için de böyle!”²²⁸

²²⁴ Elif Naci, “İnkılâp Sanatkârı”, **Milliyet**, No: 2651, 29 Haziran 1933, s. 4.

²²⁵ Elif Naci, a.y.

²²⁶ Elif Naci, a.y.

²²⁷ Elif Naci, a.y.

²²⁸ Etem İzzet, a.y.

Polemiğe en son dâhil olan Behçet Kemal ise daha nazik bir üslupla hareket eder ancak aynı mütehakkim ve tepeden bakan tavırla seslenir muhatabına. Ona göre Peyami Safa ikinci yazısında hizaya gelmiştir. “Peyami Safa bunun üzerine ikinci bir cevap yazdı; bu cevapta yola gelmiş olduğunu, istediğimiz edebiyatı kendisinin de istediğini anlattı.”²²⁹ Ancak bu da yeterli değildir. Peyami Safa’nın düşündüğünün aksine İtalyanların D’annunzio’sunun bir benzeri Türkiye Cumhuriyeti’ne de lâzımdır.

“Ve Goethe’nin fikirler için dediği gibi: ‘Artık yeni bir mesih beklemiyorum. Fırkâmın prensipleri benim en mukaddes incilimi vücuda getirmiştir. Ve şimdi biz, tam bir yaratma çağında olan inkılap havası içinde sanatın aziz ve büyük varlığı namına şundan bundan evvel bir D’annunzio’ya muhtacız. Ve onun (...) Salandra’ya dediği gibi: Bize şairin kelimesi değil bombası lazım!’”²³⁰ [vurgular yazara ait]

Refik Ahmet’in kitabı hakkında ilk yazılardan birini kaleme alan Faruk Nafiz ise “Değerli arkadaşımızın istediği edebiyat, bizim de istediğimiz edebiyattır” şeklindeki çıkışıyla bir taraftan onunla hemfikir olduğunu ifade ederken bir taraftan da “istenilen edebiyat”ın vücut bulması için henüz şartların olgunlaşmadığını belirtmişti.²³¹

Tüm bu tartışmaların ardından münakaşanın müsebbibi *Bizim İsteddiğimiz Edebiyat* kitabının yazarı da iki yazıyla ele alınan meselelere dair görüşlerini açıklar. Öncelikle o da Peyami Safa’ya çatarak bu konuda ikinci olarak kaleme aldığı “San’at ve Gaye” başlıklı yazısını “eski fikirlerinden bir nevi yarım sola dönüş”²³² olarak niteler. Nurullah Ataç’ı ise *Son Posta*’da ayrı *Akın*’da ayrı görüşler serdederek bir yerde ak dediğine öteki yerde kara demekle eleştirir.²³³ Peyami Safa ve Ağaoğlu Ahmet, “inkılâpçı edebiyatın düşmanları” olarak Refik Ahmet’in hedefindeki asıl

²²⁹ Behçet Kemal [Çağlar], “İstedğimiz Edebiyat”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4293, 3 Temmuz 1933, s. 3.

²³⁰ Behçet Kemal, a.y.

²³¹ Faruk Nafiz [Çamlıbel], “İstenilen Edebiyat”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4280, 20 Haziran 1933, s. 3.

²³² Refik Ahmet [Sevengil], “Bizim İstedğimiz Edebiyat”, **Vakit**, No: 5557, 30 Haziran 1933, s. 7.

²³³ Refik Ahmet, a.y.

kişilerdir. Refik Ahmet, edebiyatın inkılâbı kökleştirme yolunda nasıl faydalı olabileceğini göstermek adına CHF parti programını (dolayısıyla Altı Ok'u) esas almasının Peyami Safa ve Ağaoğlu Ahmet'i sınırlendirdiğini iddia eder ve ayrıca ikisinin parti dışında kalmış olmalarını zikrederek iğneleyici bir üslupla cevabına başlar: “Kendilerinin dışında kaldıkları bir fırkanın adının bahse karışması mı onları huysuzlandırdı?”²³⁴ Sonrasında da Ağaoğlu Ahmet'in kendisinin görüşlerini çarpıttığını iddia eder.

“ ‘Bizim istediğimiz edebiyat’ isimli kitapta Türk inkılâbının karakterini Cümhuriyet Halk Fırkası programında gösterildiği şekilde işaret ederken iktisadî devletçilikten bahsettim. O kitapta devletçi edebiyat lafı yoktur, ve edebiyatla devletçilik arasında bir münasebet mevzuu bahsedilmemiştir. Ağaoğlu Ahmet Bey makalesinde ‘Risalenin müellifine göre bir romancı bir aşkı tasvir ederken aşkın devletçilikle alâkadar olduğunu mutlaka gösterecektir. Ve saire...’ şeklinde bazı tuhaf bile sayılamayacak cümleler sıraladıktan sonra ‘Gel de bizde kâşifler ve mucitler olmadığını iddia et’ diyor. Bir adamın söylemediği sözü söylemiş gibi göstererek hükümler yürütmek dilimizde ağır bir kelimeyle tavsif edilir. Ben Ağaoğlu Ahmet Beyi bu yaşından sonra o yola dökülmüş görmek istemem.”²³⁵

İlgili başlıkta bizim de vurguladığımız gibi, evet, Refik Ahmet devletçilik ilkesini açıklarken sadece parti programındaki çerçeveyi özetlemekle yetinmiş, diğer ilkelerin edebiyata nasıl tatbik edileceğini detaylı olarak açıklarken devletçilik ilkesinde böyle bir izah ortaya koymamıştı. Ancak temel tezi yeni inşa edilecek ulusal/ulusçu edebiyatın Altı Ok temelinde biçimlendirilmesi gerektiği idi. Bu sebeple Ağaoğlu Ahmet'in salvoları pek de yersiz sayılmaz. Serbest Cumhuriyet Fırkası içinde etkin olarak yer alan bu liberal aydının devletçilik ilkesini baz alarak bir eleştiri geliştirmiş olması aradaki gerilimin nasıl bir ayrışmanın ürünü olduğunu yansıtmaktadır. Peyami Safa'ya da uzun uzun cevap veren Refik Ahmet, Safa'nın Cumhuriyet Halk Fırkası'nın programını bir defa olsun okumuş olsaydı inkılâbın mahiyetini kavramış olacağını söyleyerek keskin bir yaklaşım sergiler: Eğer partinin projesini anlasaydı o da kendilerine katılacaktı... “Memleket dışındaki muasır bilgileri ve fikir hareketlerini iyi takip etmiş olan Peyami Safa, memleket içindeki

²³⁴ Refik Ahmet [Sevengil], “İnkılapçı Edebiyat Düşmanlarına Cevap!”, **Vakit**, No: 5560, 3 Temmuz 1933, s. 6.

²³⁵ Refik Ahmet, a.y.

İnkılâp hareketini de takip etmiş ve onun yüksek manasını anlamıya çalışmış olsaydı değerli muharriri bu davada yanibaşımızda görecektik.”²³⁶ Yine de Peyami Safa'nın ikinci yazısında “imana geldiğini” belirtir, tıpkı Behçet Kemal'in dediği gibi. Peyami Safa'nın okları üstüne çektiği “İstenilen Bir Edebiyat” başlıklı ilk yazısından sonra kaleme aldığı ve görüşlerini kısmen restore ettiği “San'at ve Gaye” yazısı bir tek Etem İzzet'i ikna edememişti.

Bize göre Peyami Safa'nın ilk yazısındaki asıl önemli nokta bu münakaşa esnasında büyük ölçüde es geçilmiştir. Romancı, “Kendi içtimaî seyrimizi hesaba katmıyarak iki üç komşu devletin edebiyat siyasetini –hem de hiç anlamadan– hudutlarımızın içine sokmak isteyenlere, farkında olmadan yabancı telkinlerin aleti olmamalarını tavsiye etmeliyiz”²³⁷ derken Sovyet Rusya başta olmak üzere o dönemki totaliter rejimlerin politikalarının taklit edilmeye çalışıldığını öne sürüyordu. Peyami Safa'ya karşı oluşturulan cephede yer alanlar, belki de bu hususa cevap vermek onların kendi iç tutarlılıkları açısından epey zor olacağından neredeyse konuyu geçiştirmişlerdir. Selâmi İzzet, Peyami Safa'yı onaylayan bir itirafla bu temayülü Avrupalılaşıma projesinin bir parçası olarak açıklamakla yetinir: “Hem anlamıyorum, neden Avrupa medeniyeti çerçevesi içinde bir millet olmak istiyelim de neden edebiyatımızı Ruslar, Almanlar, İtalyanlar gibi devletçileştirmek istemiyelim?...”²³⁸ Yaşar Nabi ise “Şu halde gayelerine erişmek için aynı edebiyat siyasetini muvaffakiyetle tatbik eden devletleri nümune yapmamızda ne mani vardır? Biz onların edebiyatını değil, sadece metodunu memleketimize almak istiyoruz...”²³⁹ şeklindeki gerekçesini kamuoyuna sunar. 1933 Haziran-Temmuz aylarında yaşanan bu münakaşanın üstünden bir süre geçtikten sonra Peyami Safa, Moskova Edebiyat Kongresi vesilesi ile kaleme aldığı yazısında söz konusu tezlerini daha da açık ve geniş bir şekilde ortaya koyar. Bu beyanlarıyla İnkılâp Edebiyatı meselesindeki genel tavrı da netliğe kavuşmuş olur.

²³⁶ Refik Ahmet, a.y.

²³⁷ Peyami Safa, “İstenilen Bir Edebiyat”, s. 4.

²³⁸ Selâmi İzzet, a.y.

²³⁹ Yaşar Nabi, a.y.

“Evet, aramızdaki bazı insanlar gibi dünkü Sovyet Rusya da şöyle diyordu: ‘San’at cemiyetin ifadesidir, sınıf kavgasının şuurudur, müstahsilin sesidir, işçinin silâhidir; (...) Bu propaganda bize kadar yürüdü ve aramızda da sesler yükseldi: ‘Cemiyetçi san’at, inkılâpçı san’at isteriz!’ (...) [G]ünün hâdiselerinden ilham alan bir inkılâp san’atından uzun ömür bekleyebilir miyiz? Aktüaliteyi güzel san’atlara malederseniz gündelik gazetelere ne kalıyor? (...) Hakikî inkılâp san’atı, inkılâp manzaralarını tesbit eden bir film gazetesinin adı realizminden, yahut hazırlop ideallere ah çeken soluk ve sun’î bir romantizmden tiksindir. **İnkılâp sanatkârı inkılâbın kabzımalı değil, bahçivanıdır.** Toprağı beller, zemini hazırlar, tabii şartları tekemmül ettirir. (...) Sovyet Rusya da bunu anlamak üzeredir veya anlamış bulunuyor. Nasıl anlamasın?”²⁴⁰ [vurgu bize ait]

Evet, sanıldığı gibi Peyami Safa İnkılâp Edebiyatı muarızlarından biri değildir. Aksine diğerlerine nazaran daha uzun soluklu ve etkili bir tasavvur geliştirmesini önermektedir. Öteki isimlerle sadece yöntem ve üslupta ayrışır. Dönemin hâkim atmosferi içerisinde bu kadarlık bir muhalefetle dahi âdeta manen linç edilir ve ayrıca tehditlere maruz kalır. Bunca sayfaya ve zamana yayılan *Bizim İstedığımız Edebiyat* münakaşasında dikkat çekici olan bir diğer husus, tarafların birbirlerine karşı o kadar keskin pozisyon almalarına mukabil, söz konusu din olduğunda şaşırıcı derecede bir ittifak hâsıl olmasıdır. Daha en başından itibaren taraflar bu noktada müttefiktir. Şöyle ki Peyami Safa’nın yukarıda alıntıladığımız cümlesinde geçen “içtimai seyir” ile kastettiği husus, Türk uluslaşmasının ayırıcı tarihsel-toplumsal vasfı olarak addettiği, Cumhuriyet rejiminin din politikasıdır. Ona göre Rusya ile Almanya sosyalist veya nasyonal sosyalist siyasetleri uyarınca burjuva düzenini yıkmaya çalışarak bir inkılâp gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Lakin Türkiye’nin, “içtimai seyri” içerisinde gerçekleştirdiği inkılâp, bu minvalde değildir; İslâm skolastiği olarak tanımladığı dinî düşünceye karşı mücadele noktasında şekillenmektedir.

“Bugünkü Rusya veya Almanyanın anladığı manada bir san’at ve edebiyata gelince, bu, büsbütün başka birşeydir. Sosyal – nasyonalist ve komünist tezlerine göre orada bir ihtilâl tekemmül edinceye kadar, estetik susuyor ve politika söylüyor. **Bizim inkılâbımız[s]a,** burjuva nizamı demediği âdet ettiğimiz bütün bir Avrupa

²⁴⁰ Peyami Safa, “Sovyet Rusyada İnkılâp San’atı”, *Cumhuriyet*, No: 3386, 21 Eylül 1933, s. 3.

medeniyetini yıkmak ve değiştirmek değil, **islâm skolastiğinden kurtulmaktır.**²⁴¹
[vurgu bize ait]

Muarızlar bu noktada hemfikirdir. Yaşar Nabi, “istediğimiz edebiyat (...) memlekette başı ezilmesi lâzımgelen **iskolâstik zihniyetle mûcadele edecek olan bir edebiyattır**” beyanıyla ittifakını ortaya koyar. Refik Ahmet de inkılâbın bir cephesinin söylendiği gibi “islâm iskolastiğinden kurtulmak” olduğunu ikrar eder.²⁴² Selâmi İzzet ittifaka katılmakla beraber ilginç bir akıl yürütmeyele karşımıza çıkar: “Edebiyatımızın ülküsü, sade ve sade islâm iskolastiğinden kurtulmak değildir. Fakat bundan kurtulmak için de ferdin arzularına, neşe ve elemlerine artık kulak asmamız lâzımdır.”²⁴³ Kimsenin bu noktaya itirazı olmadığı gibi tehditleşmeye varan onca kavgaya rağmen üzerinde ittifak edilen en önemli husus budur.

Bizim İstediğimiz Edebiyat etrafında kopan münakaşa, İnkılâp Edebiyatı tasavvurunun şekillenmesinde önemli ölçüde etkili olduğu anlaşılan kimi faktörlerin açığa çıkmasına katkı sağlamıştır. Selâmi İzzet ve Yaşar Nabi'den yaptığımız alıntılardan; Almanya, İtalya ve Rusya gibi o dönemki totaliter rejimlerin yürürlüğe koydukları devletçi sanat politikalarının, inkılâpçı sanat taraftarlarını etkilediği ve oralarda izlenen kültür-sanat siyasetinin Türkiye şartlarına tercüme edilmek istendiği anlaşılmaktadır. Nitekim Yaşar Nabi, yaklaşık dört yıl sonra, 1937'de yayımladığı *Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri*'nde geçmişe yönelik açık beyanlarda bulunur. Onun tanımlamasıyla “İnkılâp edebiyatı isteriz diye haykıran” zümre için o günlerde Sovyet Rusya'nın politikaları emsal teşkil ediyordu: “Rusyada devlet elinde dirije edilen edebiyatın –mücerret sanat kıymeti ne olursa olsun– Sovyet ideolojisine ve rejimine yaptığı büyük hizmetler de bir örnek olarak gözönünde duruyordu.”²⁴⁴ Hareketin en önemli aktörlerinden Yakup Kadri'nin 1934 tarihli şu satırları da İnkılâp Edebiyatı tasavvurunun nasıl bir kadraja oturtulduğunu kavramak açısından manidardır: “İnkılâp edebiyatı... komşumuz Ruslar bunu yapmağa çalışıyor. Hitler Almanyası, bunun iştiyakıyla yanıp tutuşuyor. Faşist İtalya, her yeni çıkan eserde

²⁴¹ Peyami Safa, “İstenilen Bir Edebiyat”, s. 4.

²⁴² Refik Ahmet, a.y.

²⁴³ Selâmi İzzet, a.y.

²⁴⁴ Yaşar Nabi Nayır, **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1937, s. 14.

bunun beşaretini gözetliyor.”²⁴⁵ Bu satırların yer aldığı yazısında romancı, Sovyet Rusya’nın, Nazi Almanya’nın ve Faşist İtalya’nın da İnkılâp Edebiyatı yaratma iştiağıyla hareket ettiğini ifade ederken adı geçen rejimlerdeki hadiseyle Türkiye’deki hamlelerin benzer bir arayışın ifadesi olduğunu net bir şekilde açıklar.

1920’li yıllardan başlayarak 1940’lı yıllara dek sanat ve edebiyat kamusunda Almanya, İtalya ve Rusya’daki kültür politikalarının emsallığı üzerinde önemle durulmuştur. Falih Rıfkı henüz 1925’te kaleme aldığı kimi yazılarda Rusya’da Bolşeviklerin ve İtalya’da Faşistlerin güzel sanatları ve edebiyatı kullanarak rejimin ideolojisini halka benimsetme yolunda önemli merhaleler kaydettiğini belirterek bu hususta söz konusu iktidarların izlediği stratejilerin ve kullandığı propaganda yöntemlerinin Türkiye’de model alınmasını ısrarla ve defaatle önermişti. Falih Rıfkı’nın 1920’li yıllardan 1930’lu yılların ikinci yarısına dek neredeyse onlarca yazıda ve kimi kitaplarında bu hususun üzerinde sıkça durduğu görülür. Ona göre yeni vatandaş kimliğinin kurgulanıp hemen ardından kitlelere benimsetilmesi noktasında en etkili ve en hızlı sonuçlara ulaşmanın yolu güzel sanatlar, edebiyat, radyo, sinema vb. yapılar ile kurumların birer propaganda aygıtı olarak işlevselleşmesinden geçiyordu.²⁴⁶ Dönemin önde gelen siyasi elitlerinden biri olarak Falih Rıfkı’nın çağrılarının karşılıksız kalmadığı ve bu çağrılarının kimi kültür politikalarının planlanmasında son derece belirleyici olduğunu çalışmamızın bundan sonraki kısmında ortaya çıkacak veriler doğrultusunda söylemek mümkündür.

Yeni Adam’ın 1935 nüshalarından birinde Nurullah Berk’in “Sovyet Sanati ve Devletleşme”²⁴⁷ başlıklı yazısı ise derginin şu notu altında okura takdim edilir: “Ressam [Nurullah] Berk bu güzel yazısında Yeni Adam’ın ötedenberi güttüğü davayı ele alıyor, sanatın devletleşmesini niçin istediğini anlatıyor.” Sanat ve edebiyat kurumlarının devletleştirilmesini en çok hararetle savunan isimlerden biri olarak önceki başlıklarda karşımıza çıkan İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun *Yeni*

²⁴⁵ Yakup Kadri, “İnkılâp Edebiyatı”, s. 21.

²⁴⁶ Falih Rıfkı’nın bu konuya dair farklı dönemlerdeki değerlendirmeleri için bkz. Funda Selçuk Şirin, **İmparatorluktan Cumhuriyet’e Bir Aydın: Falih Rıfkı Atay**, İstanbul, Tarihçi Kitabevi Yayınları, 2014.

²⁴⁷ Nurullah Berk, “Sovyet Sanati ve Devletleşme”, **Yeni Adam**, No: 55, 15 Kânunusâni 1935, s. 10.

Adam'ında çıkan bu yazıda Sovyet Rusya ve İtalya'nın sanat politikalarından övgüyle bahsedilir.

“Kültür varlığımızın iki mühim parçasını teşkil edecek olan ressamlığın ve heykeltraşlığın kök salması için sanatın devletleştirilmesi lüzumunu fırsat buldukça ileri sürüyoruz. Bu fikri, gelişi güzel, üç beş artiste ekmek parası temin için söylenmiş değil, fakat kati bir lüzumun ifadesi olarak kabul etmek lazımdır. Sanati devletleştirme şeklinin ne gibi neticeler vereceğini mücerret tahminlere bağlamak mecburiyetinde değiliz. **Etatizasyon²⁴⁸ prensipinin bu günün sosyal gidişlerine uygun olduğunun kısmen İtalya’da, ve tam bir olgunluk ile Sovyet Rusya’da görüyoruz. (...) Büyük sanat devirleri, sanatkârın otoritenin hizmeti altına girdiği devirlerdir.** Sanatın yükselmesi için artistine bir ‘iklim’ yapmak lâzımdır. Rejimler, yahut sosyal kuruluşlar, sanat adamlarına bu iklimi vermekle mükellefdirler.”²⁴⁹ [vurgular bize ait]

Nurullah Berk, sanatın devletleştirilmesini öne sürerken bunun müspet veya menfi sonuçlar mı vereceğini tartışmanın anlamsız olduğu görüşündedir. O günlerin İtalya’sı ile Sovyet Rusya’sında başarılı sonuçlar alındığı kanaatindedir ve bu tecrübelerin Türkiye’de izlenecek politikalara emsal teşkil edebilecekleri fikrini ileri sürer. Dönemin matbuatında o yılların öne çıkan tek parti iktidarları olarak Almanya, İtalya ve Rusya örneklerinin idealize edilmesine yönelik sayısız emâreye ulaşmak mümkündür. Söz konusu parantezi açanların tamamı da inkılâpçı sanat arzusunu dillendiren kimselerdir. Bir başka örnek zikredecek olursak Burhan Asaf, inkılâp sanatını konu aldığı yazısında, sanatın araçsallaştırılması ve devlet tekeline alınmasını meşrulaştırmaya çalışırken yine totaliter tek parti rejimlerinin emsallğine imada bulunur. “İnkılâp Sanatına Varmak Yolları” başlıklı yazısında sanatın rejim tarafından *sevk ve idare* altına alınmasının sanattaki özgür yaratıcılık kaidesinin hilâfına olmadığını ve bilakis böyle bir hamlenin sanatta yaratıcılığın önünü açacağını ispatlamaya çalışır uzun uzun.

“Zamanımızdaki inkılâpların sanata büyük bir ehemmiyet vererek onu kendi emirlerine almak istemeleri, işte bu yüzdendir. (...) Çünkü hiç bir telkin sanatkârınki kadar kuvvetli olmamıştır. (...) Sanat ile sanatkârı ‘inkılâbın emrine vermek’, ilk adımda, sanatın aleyhinde ve onun her türlü hür ve müstakil yaratıcılığın tecridi

²⁴⁸ fr.: étatisation: devletleştirme, devletçileştirme, devlet tekeli altına alma.

²⁴⁹ Nurullah Berk, a.y.

manasını tazammun eden ve ‘sanat sanat içindir’ vecizesile taarruz ederse de, davanın üzerinde duruldukça, bunun böyle olmadığı görülür.”²⁵⁰

Münür Hayri’nin *Ülkü*’deki “Bugünkü manasiyle Tiyatro Nedir?” başlıklı yazısında da tiyatro özelinde benzer bir yaklaşım sergilenir. Tiyatronun devlet eliyle kontrol altına alınması ve endoktrinasyon faaliyetlerinde araçsallaştırılması söz konusu parantezde değerlendirilir. “Türk inkılâbı, Rus inkılâbı, İtalya inkılâbı, Alman inkılâbı on senelik, tarih için çok kısa bir devir içinde birbirini müteakip cihana serpildi. Bu inkılâplar devrinde doğan yeni fikirleri yaymak için kullanılan vasıtaların arasında, hattâ başında tiyatro ele alındı.”²⁵¹ Münür Hayri yazısına Hallkevleri’ndeki tiyatro faaliyetlerine dair bir girizgâhla başlar. Bu değinilerden sonra amatör tiyatroya da el atılması yönündeki fikrini ortaya koyar. Buraya dek sanat ve edebiyat sahalarının farklı kalemlerinden alıntılıdığımız benzer yaklaşımların sayısını çoğaltmak mümkündür ancak bu kadarıyla yeterli bir fikir sahibi olunacağı kanaatindeyiz.

Almanya, İtalya ve Rusya’da uygulanan devletçi sanat politikalarının, Türkiye’de güçlü bir akis bulduğu açıktır. Bu olgu CHF iktidarınca tek partili modelin tahkim edilmesi ve devletçilik ilkesinin yürürlüğe konulması gibi hadiselerle de zamansal olarak çakışmaktadır. İnkılâpçı sanat kurgusunun temel parametrelerinden biri olan sanatın devletleştirilmesi hususunda girilen arayışın siyasal otoriteler ile rejimin aydınlarını, sanatçılarını, yazarlarını bu konuda model alınabilecek ülkelerin uygulamalarıyla ilgilenmeye yönelttiği söylenebilir. Nitekim 1930’lardaki otoriter siyasal eğilimlere paralel olarak kültür politikalarında da Tek-Parti iktidarı tarafından uygulanan katı merkezîleşme-tekelleşme stratejisinin sonucu olarak tezahür eden Türk Ocakları’nın kapatılması ve yerlerine CHF Halkevleri’nin açılması hadisesine dikkat kesildiğimizde pusulanın ibresi yine aynı adreslere işaret edecektir. 1930’ların başında Mustafa Kemal Paşa’nın öncülüğündeki CHF ileri gelenleri tarafından kapatılmaları gündeme getirildiğinde Türk Ocakları adına en çok

²⁵⁰ Burhan Asaf [Belge], “İnkılâp San’atına Varmak Yolları”, **Kadro**, C. II, No: 29, Mayıs 1934, s. 30-31.

²⁵¹ Münür Hayri [Egeli], “Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. III, No: 13, Mart 1934, s. 434.

direnen isimlerden biri Hamdullah Suphi [Tanrıöver] idi. Yaklaşık yirmi yıl sonra bu kez Halkevleri'nin kapatılması görüşülürken, Tanrıöver TBMM'de söz alır ve o döneme dair tanıklıklarını teferruatıyla paylaşır.

“Arkadaşlar, Birinci Büyük Millet Meclisinde hizipler olduğunu hatırlıyor musunuz? Kendi kendilerini feshettiler. Memleketimizin çok mâruf 3-4 Devlet adamının, siyaset adamının eliyle bir Terakkiperver fırkası kuruldu. O da kendi kendisini feshetti. Talebe birlikleri, Muallimler Birliği, Türkocakları, Gazeteciler Cemiyeti, İhtiyat Subaylar Cemiyeti, Türk Kadınlar Birliği ve saire, bir sürü intihar! Bu vakalar yakın tarihimizin çok hazin bir safhasıdır. Sebep, ilân edilmiş olan sebep şu bütün kuvvetleri bir elde toplamak arzusudur. Misal sâridir. Rusya'da bir Narodnidom ve Konsamol var tek partinin emrinde. Almanya'da tek parti ve onun emrinde Hitler Yugend Teşkilâtı var. Şefin iradesi mutlak. Bu şef Mussolini'nin tek partisi de bu partinin emrinde Balillâ teşkilâtını kurdu. Mareşal Antonesku Demir Muhafızlar teşkilâtının başındadır. İşte misaller, işte sirayet membaları.”²⁵²

Tanrıöver, ilk meclisten sonra siyasal, toplumsal ve kültürel alanlardaki mevcut kurumların kendilerini lağvetmek zorunda kalmalarını otoriter-merkeziyetçi politikaların uygulamaya konulmasıyla açıklarken izlenen stratejinin kaynağı olarak dönemin tek partili rejimlerini zikreder. Nitekim 1932 tarihli çalışma talimatnâmelerinde Halkevleri'nin kuruluş gayeleri açıklanırken Macaristan ve Çekoslavakya örneklerinden sonra İtalya ve Almanya'daki benzer kurumlardan bahsedilerek şu şekilde bir izahat sunulur:

“Faşistlerin bütün İtalya'ya şamil Dopolavoro isimli bir millî kültür teşkilâtı ve bu teşkilâtın 1586 kültür derneği ile millî mevzularda piyesler temsil eden gençlerden mürekkep 1000 kadar amatör temsil grupları vardır. (...) Faşist Dopolavoro teşkilâtı geçen yıl zarfında İtalya'nın muhtelif şehir, kasaba nahiye ve köylerinde 27 bin kadar kadar millî bayram tezahürleri tertip etmiştir. (...) Almanların, sayılması sayfalar dolduracak kadar çok halk kültür teşkilâtı vardır. Bunlardan Nurenberg'teki bir kültür cemiyetinin idare ettiği yüksek halk mektebinin yalnız muallim sayısı (60) 1 daimî (110) u muvakkat kurslara mahsus olarak (170) dir. (...) Bu birkaç misal bu sahalarda çalışmaya her milletten çok fazla mecbur bulunduğu halde maddî ve

²⁵² **T.B.M.M. Tutanak Dergisi**, C. 9, IX. Dönem, 109. Birleşim, II. Oturum, 06.08.1951, s. 618. (Çevrimiçi) <https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/TBMM/d09/c009/tbmm09009109.pdf> 05.10.2016

manevî vasıtaları maalesef çok eksik olan memleketimizde resmî, gayri resmî kuvvetlerin aynı maksat üzerinde teksifi lüzumunun kıymetini tebarüz ettirebilir.”²⁵³

Burada iki noktaya dikkat çekmek istiyoruz. Birincisi; İtalya ve Almanya'dan örnek gösterilen kurumlar hakkında istatiki bilgiler ile desteklenerek verilen detaylı malumata bakıldığında, bu modellerin ciddi bir biçimde incelenmiş olduklarını söylemek mümkündür. İkincisi ve daha dikkat çekici olanı, kurulan Halkevleri'nde gerçekleştirilen faaliyetlerin tam da yukarıda verilen örneklerle aynı tarzda olmalarıdır. Halkevleri'nin en önemli icraat kalemini piyes temsilleri ²⁵⁴ oluşturmuştur. Halkevleri'nde sadece bu organizasyonlarla ilgilenmesi için müstakil bir bölüm dahi (Temsil Şubesi) ihdas edilmişti. Temsil Şubesi'ne yüklenen vazife tiyatronun telkin kuvvetinden yararlanarak ulusçu fikriyatın ve Kemalist ilkelerin kitlelere empoze edilmesiydi. Diğer yandan kitlesel endoktrinasyon süreçlerinin en kullanışlı araçlarından biri olarak bu yıllarda karşımıza çıkan ulusal bayramların, kamusal merasimlerin vb. törensel faaliyetlerin organizasyonları da Halkevleri'nin rehberliğinde/himayesinde yürütülmekteydi. Tüm bunların ötesinde, genel planda, Halkevleri aracılığıyla yürütülen “halk terbiyesi” faaliyetlerinde kullanılan siyasal propaganda yöntemleri ve endoktrinasyon araçları, dönemin tek partili totaliter rejimlerinde kullanılan yöntem ve araçlarla aşağı yukarı aynıdır. Nitekim Dördüncü Bölüm'de görüleceği üzere ulusal bayramlar hakkında sistematik düşünceler geliştirmeye çalışan ve bu konularda dönemin etkin isimlerinden olan Nusret Kemal'in *Ülkü*'de yayımlanan “Sovyetlerde Bayram ve Terbiye” konulu yazısı da kültürel planlama açısından Sovyet tecrübesinin yakından incelendiğini göstermektedir. Nusret Kemal, Ekim Devrimi'nin yıldönümünde kutlanan Sovyet bayramı hakkında oldukça teferruatlı bilgiler sunar zira kendisi bu kutlamalardan birine katılmış ve yerinde incelemelerde bulunmuştur. Dergide söz konusu tetkik yazısının takdim notu da dikkat çekicidir: “Bu yazıda Sovyet rejimi lehinde veya aleyhinde bir fikir ve hüküm aranmamalıdır. Maksat bayramlardan terbiye sahasında

²⁵³ Cumhuriyet Halk Fırkası, **C.H.F. Halkevleri Talimatnamesi**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1932, s. 4.

²⁵⁴Halkevleri'nde sahnelenen piyeslerin ulus inşası sürecinde üstlendikleri ideolojik işleve dair bkz. Esra Dicle Başbuğ, **Resmî İdeoloji Sahnedeki Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

ne suretle istifade edildiği hakkında bir usul göstermektir. ÜLKÜ başka memleketlerde bu yoldaki usuller ve çalışmalar üzerinde de yazı davet eder.”²⁵⁵

Hem matbuatta oluşan gündemden hem de birincil kaynaklarda yer alan emârelerden anlaşıldığı üzere 1930’lu yıllarda dönemin Almanya, İtalya ve Rusya gibi tek partili totaliter rejimlerinin devletçi kültür politikaları Türkiye’de izlenen stratejinin kurgulanmasında etkili olmuştur. Sanat tarihi veya kültür politikaları tarihi açısından bu olguyu irdeleyen kapsamlı çalışmalardan malesef bugün için söz edemiyoruz. Ancak Nimet Keser’in “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi” başlıklı doktora tezi resim alanında bahsettiğimiz olgunun varlığını ispatlayan önemli bir çalışmadır. Yeri geldiğinde edebiyat alanıyla mukayese imkânı sağlaması amacıyla bu çalışmadan aktarımda da bulunacağız. Şu an için üzerinde durmak istediğimiz nokta Tek-Parti döneminde ortaya çıkan devletçi sanat tasavvurunun ve bunun edebiyata bakan kısmının, dönemin Almanya, İtalya ve bilhassa Sovyet Rusya gibi ülkelerindeki gidişattan bağımsız olarak tahlil edilemeyeceğidir. Söz konusu tecrübelerle yapılacak mukayese, İnkılâp Edebiyatı tasavvurunun nasıl bir siyasal atmosfer içerisinde yoğunluk kazandığını anlamlandırmak açısından geniş ufuk sağlayacaktır. Bu amaçla şimdi açacağımız başlıkta Rusya, Almanya ve İtalya’daki sanat-edebiyat politikalarının mahiyetini genel olarak özetleyip sonrasında yer yer kıyas yoluna gideceğiz.

2.7. Dönemin Tek Partili Rejimlerinde Devletçi Sanat-Edebiyat Politikaları ve Türkiye

İki savaş arası dönemde diktatörler iktidarlarını pekiştirme yolunda, onu kullanışlı hâle getirmek için “ulusal geçmişi kâh mitleştirerek kâh icat ederek kendi namlarına seferber etmeyi arzuladılar.”²⁵⁶ Bu süreç içerisinde İtalyan Faşizmi için referans noktası Antik Roma iken Hitler’in Nazi Almanyası Ortaçağ Tötonik

²⁵⁵ Nusret Kemal [Köymen], “Sovyetlerde Bayram ve Terbiye”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. II, No: 9, 1 Teşrinievvel1933, s. 238.

²⁵⁶ Eric Hobsbawm, “Foreword”, *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45*, Ed. David Britt, Londra, Thames and Hudson, 1995, s. 15

şövalyeliği ile saf ırk anlayışının kombinasyonuna dayalı bir tasavvur geliştirdi. Sovyetler Birliği içinse durum biraz daha karmaşıktı. Çarlık rejiminin yıkılması ve mirasının yok edilmesine karşılık bir zaman sonra bu geçmiş mirası da Stalin tarafından –özellikle Almanlara karşı– yürütülen propagandada kullanılabilir hâle dönüştürülecekti.²⁵⁷

1930-1945 aralığının belirgin özelliklerinden biri işte bu mitleştirmeye dayalı hafıza siyasetidir. Totaliter rejimlerde kültür ve sanat politikalarının belirleyicileri, kitlelerin mobilizasyonu noktasında onlara ajitatif bir rol biçerek sanat ve edebiyatı söz konusu icat ve inşa süreçlerinde katalizör olarak aygıtlama eğilimindedir. Bu araçsallaştırma pratiklerinin temel karakteristiklerinden biri de çoğunlukla sanat ve edebiyatın hâlihazırdaki biçimleri ve üsluplarıyla kabul edilmemesi, onların sadece muhteva itibarıyla değil tarz olarak da devlet tarafından belirlenen bir kalıba sokulmak istenmesidir. En bariz misal ise Stalin Rusyası'nda 1932 yılından itibaren farklı görüşlere sahip sanat ve edebiyat topluluklarının tasfiye edilmeye başlanmasının ardından 1934'te Sovyet-Sosyalist Realizmi'nin parti-devletin resmî üslubu olarak kabul edilip uygulayıcılara dayatılmasıdır. Diğer üsluplar reddedilmiş, sanat ve edebiyat kurumu üzerinde tekel oluşturulmuştur. Hâlbuki Lenin döneminde farklı akım ve üslupları savunup bunları eserlerinde uygulayan sanatçı toplulukları mevcuttu. Lenin bu anlamda (her ne kadar o da parti ve sanatı birbirine raptetmeye çalışmış ve bu eğilim onun döneminden itibaren ortaya çıkmış olsa da) Stalin'e nazarla kısmen serbestiyetçi bir yaklaşıma sahipti. Yeni rejime aykırı düşmemek şartıyla sanatçılara Lenin tarafından sınırlı bir özgürlük bahşedilmişti. Stalin'le birlikte rüzgâr tamamen tersine dönmüştür. Totaliter rejimlerde Şef'in sanata/edebiyata yahut sanatçılara-yazarlara bakışı ile onun siyasal perspektifi –her konuda olduğu gibi– belirleyici niteliktedir. Paralel olarak sanatçılar ve yazarlar da bu perspektife uygun hareket etmeye çalışmanın yanında Şef'in tanrısal rolünü içselleştirmekle yükümlü veya buna kendi iradeleriyle güdümlüdürler.

²⁵⁷ Hobsbawm, a.y.

Nazi Almanyası'nda ekspresyonizme karşı sergilenen farklı tutumlar ve nihayetinde Hitler'in görüşleri doğrultusunda bu akımın şeytanlaştırılma hadisesi tipik bir örnek teşkil eder. Başlangıçta, Propaganda Bakanı Josef Goebbels tarafından Emil Nolde, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Barlach gibi isimlerin temsilciliğini üstlendiği Alman ekspresyonizminin III. Reich'a uygun bir ulusal ruhu ifade edebilecekleri savunulmuştu. Bir dönem Nazi Partisi'ne (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) üye olan Nolde haricindeki diğer isimlerin Nazizm'e açık bir destekleri söz konusu değildi. Üstelik ekspresyonistler tek parti diktasının kabullenemeyeceği nitelikleri haizdi; anti-otoriter ve bireyciydiler. Lakin Clark'ın deyiimiyle Goebbels şunu sezmiş olmalı ki kimi ekspresyonist yazı örnekleri incelendiğinde aşırı ulusçu yaklaşımlar ve belli belirsiz bir anti-kapitalist tavır gözlenmekteydi. Ayrıca ekspresyonistlerin “bedensel duygu ve tutkuların zihinsel faaliyetlerden üstün olduğu görüşlerini açıkça sergileyen sanat ve yaşam tarzları da Nazizm'in eylem anlayışıyla ortaktır.”²⁵⁸

Nazi hareketinin başlangıç aşamasında ve Nazi rejiminin ilk evresinde, aralarına modernistlerden bir kısmının katılması nasyonal-sosyalistler tarafından kabul edilmişti. Richard'a göre bu yaklaşım “hem entelektüelleri yemlemeye yarıyordu, hem de sanatlara karşı sözde iyi niyetlerini gösteriyordu. Edebiyat alanında Benn ve Johst aracılığı ile, ne Yahudi ne de bolşevik olan bir kısım ekspresyonistleri, gerçekte sayıları az olmakla birlikte, kendi yanlarına çekmeye çalıştılar. Resim sanatında Emil Nolde kendilerine destek sağladı.”²⁵⁹ Ne var ki Goebbels'in ve diğer bazı kimselerin desteği dahi ekspresyonist sanat eserlerini Nazi gazabına uğramaktan kurtaramaz. Hitler ve Alfred Rosenberg gibi liderler ekspresyonizme açıkça saldırmıştır. Hitler, şansölye seçildikten sonra modern sanat yanlıları müzelerden tasfiye edilmeye başlandı. Modern sanata karşı yürütülen ezici kampanyanın Nazi olmayan entelektüellere gözdağı vermek adına güç gösterisi niteliğinde kasıtlı bir proje olduğu söylenir. Bir diğer kanı da ekspresyonizmin,

²⁵⁸ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 74.

²⁵⁹ Lionel Richard, **Nazizm ve Kültür: Deniz kızlarının Şarkısı**, Çev. Nesrin Güner, Ankara, Kalem Yayıncılık, 1985, s. 71.

nasyonal-sosyalizm ideolojisinin temel dayanak noktalarından biri olan dejenerasyon kuramına örneklik teşkil edebileceği için bilinçli olarak hedef seçilmiştir. 1937 Temmuz ayında Münih’te düzenlenen Dejenere Sanat Sergisi’nde (Entartete Kunst) yaklaşık 100 sanatçıya ait 700 civarında modern sanat eseri, birer anti-tez olarak, sırf alaya almak ve küçümsemek için görücüye çıkarıldı. Sergilenen eserlerin yanına eleştirmen ve sanatçıların resimler hakkında demeçleri iliştilmiş, bunlara Hitler’in resimler için kaleme aldığı tahkir edici altyazılar ile ekspresyonist sanatın “müstehcen, saçma, kutsal olgulara saygısız ve Afrika sanatına dayanan ‘Zencileştirici’ (*Verniggerung*) kökenleri olduğunu belirterek sanatçıları açıkça suçlayan büyük boyutlu sloganlar eşlik etmiştir.”²⁶⁰ Sergilenen eserler kültürel bolşevizmin ürünleri olarak kınanmış ve Yahudi emperyalizminin komplosu olmakla itham edilmiştir. Nasyonal-sosyalist tecrübenin tipik vakalarından biri yukarıda ismi geçen Nolde’nin hikâyesidir. Dejenere Sanat Sergisi için seçilen kurbanlardan biri olarak ressamın, serginin ardından Goebbels’e yazdığı mektup hayli trajiktir:

“Sayın Bakan, sizden, bana karşı sürdürülen iftira kampanyasına son vermenizi rica ediyorum. Ben bunun acısını, çok özel olarak duymaktayım. Öylesine özel ki, nasyonal sosyalist hareketin başında, yabancı unsurların Alman sanatını istila etmelerine karşı, resmin zarar verici piyasasına karşı Liebermann ve Cassire döneminin entrikalarına karşı mücadele veren tek sanatçı bendim. Bu mücadele, büyük ve üstün güçlere karşı verilmişti ve bana, yıllar boyunca, sadece zarar vermiş ve maddi sıkıntılar getirmişti. Nasyonalsosyalizm, bana ve benim sanatıma ‘dejenere’ ve ‘çökmüş’ sözcüklerini eklediği zaman, iyi tanınmadığım duygusuna kapıldım; zira gerçek bu değildir: benim sanatım, güçlü, sert ve zorlu bir Alman sanatıdır.”²⁶¹

Nolde’nin Goebbels’e seslenişi beyhûde bir çaba olarak kalacak hatta 1941’de resim yapması yasaklanacaktır. Bu vaka Nazilerin kendi taraftarlarına karşı dahi ne denli acımasız olduklarını gösterir. Modernist/avangart sanatın dışlanması, dejenere sanat olarak yaftalanıp hüküm giymesi, faşistlerin sanat ve propaganda tasavvurlarında pek kullanışlı olmayacağı sebebiyledir. Naziler, kitleleri etkilemek ve III. Reich ruhunu ulusa aşlamak adına sanat ve edebiyatı araçsallaştırma, bu amaçla da onları tamamıyla devlet tekeline alma yönünde bir politika güdüyordu.

²⁶⁰ Clark, a.g.e., s. 76.

²⁶¹ Aktaran: Richard, a.g.e., s. 71-72.

Edebiyat ve sanatın kitlesel planda propagandist kullanımı söz konusu olduğunda da topluluğun ortalama algısına uygun bir *dil* yakalamak icap edecektir. Nazi propagandasının düsturu açıklıktır. Tüm kitleye hitap edebilecek, onları harekete geçirecek ortalama bir açıklık. Hitler, Alman olmayı açık olmakla izah ederken bunu öngörüyordu. Ekspresyonist sanatın veya genel olarak modern sanatın bu propaganda temelli sanat ve edebiyat politikasında *işe yarar* bir konum elde etmesi de mümkün değildi. Naziler, devlet aygıtının sunmuş olduğu iktidar imkânlarıyla mevcut sanat ve edebiyat hareketlerini, akımlarını yahut bağımsız sanat faaliyetlerini devre dışı bırakıp, kendi tasarladıkları, kitle ruhunu inşa ve seferber edecek Nazi sanatını tek sanat anlayışı olarak hâkim kılma peşindeydi.

III. Reich dönemi partiye dayalı modern diktatörlük biçimi yani totaliter bir rejim olarak sanat ve edebiyatın denetim altına alınması bakımından döneme damga vuran siyasal tecrübelerden biriydi. Yazarlara ve sanatçılara karşı sergilenen tutumlarla birlikte kültür politikaları doğrudan Führer Prensipleri'ne göre belirlenmekte, şiddete dayalı bir uygulama yöntemi eşliğinde ve katı bir tekseslilik esasında yürütülmekteydi.

Hitler 30 Ocak 1933'te iktidarı ele alır almaz eyaletler özerkliklerini kaybetmiş, anayasa askıya alınmış, kısaca devlet yönetiminde çok hızlı bir merkezîleşme ve totaliterleşme süreci başlatılmıştı. Kültür ve sanat kurumları da bu gidişattan nasiplerini alır. Ülke genelindeki tiyatro ve operalar ancak Nazi propagandasına yararlılıkları ölçüsünde faaliyet gösterebilir duruma düşer. Nazi Partisi'ni memnun eden kurumlar cömert bir şekilde maddi olarak ödüllendirilmekteydi. Bu lütfkârlığa mukabil ari ırk politikasının kültür ve sanat alanlarındaki uzantıları acımasız tasfiyeleri beraberinde getirdi. Nazi devletine zararlı olarak görülenler işlerinden kovulmakla beraber kurumlar tecrit altına alındı. Bu operasyonda ilk olarak hedefe alınanlarsa Yahudi yazar ve kompozitörler ile kültürel bolşevik olarak nitelenen kimseler oldu. Müzikte Mendelssohn'un *A Mid-summer Night's Dream*'i ile Hindemith'in *Mathis der Maler*'i yasaklılar listesine girdi. Tiyatroda Bertolt Brecht ve Arthur Schnitzler gibi birçok çağdaş yazarın eserleri

sansüre takıldı, sahneden kaldırıldı. Goethe'nin *Iphigenie*'si ile Lessing'in *Nathan der Weise*'ı klasik hümanizmi temsil eden fikirler ihtiva etmeleri gerekçesiyle yasaklandı.²⁶²

Bu müdahaleler bir yana, Nazilerin asıl zaptetmek ve boyundurukları altına almak istedikleri kurum Prusya Sanat Akademisi idi. 1696'da kurulan ancak 1918'e kadar plastik sanatların ön plana çıkarıldığı ve edebiyata pek itibar edilmeyen bu kurumda Weimar Cumhuriyeti'nden sonra edebiyat bölümü açıldı. Ünlü yazar Thomas Mann bu birimin ilk üyelerinden biriydi. Nazilere göre Weimar Cumhuriyeti'nin ruhunu en iyi yansıtan kurum akademinin edebiyat bölümü olmuştu.²⁶³ Bu görüş propaganda faaliyetlerine neredeyse tarihte hiç görülmediği kadar önem atfeden ve bu yolda bir bakanlık ihdas eden III. Reich rejiminin iştahını kabartmış olacak ki onları akademinin ilgili bölümü başta olmak üzere ülke genelindeki tüm edebiyat mevzilerini (yazarlık örgütleri, dergiler, yayınevleri vb.) hızlı ve otoriter bir şekilde ilhak etmeye yöneltti.

1933 Şubat'ındaki operasyonla evvela muhalif isimler Henrich Mann ve Kathe Kollwitz edebiyat bölümüne üye oldukları (H. Mann aynı zamanda bölüm başkanıydı) Prusya Sanat Akademisi'nden tasfiye edildiler. Hemen ardından Thomas Mann'ın da aralarında bulunduğu diğer pek çok kalemin akademiye ayrılımları sağlandı. Bölüm adeta boşaltılmış olduğundan önce kapatıldı, 1933 Mayıs'ında yeniden açılarak tamamıyla nasyonal-sosyalistlerin kontrolüne bırakıldı. Göstermelik seçimlerle rejimin belirlediği Ernst-Wilhelm Schaefer, Emil Strauss, Will Vesper ve Erwin G. Kolbenheyer, Herman Claudius, Gustav Frenssen ve Henrich Lersch gibi yazarların üyelikleri sağlandı. Alman Yazarlar Birliği'nin kaderi de aynı şekilde olacaktır. 10 Mart 1933'teki yönetim kurulu toplantısında Hitler yanlıları, muhalifleri kurumdan istifa etmeye zorladı. Buradaki tasfiye harekâtı da on beş gün gibi kısa bir sürede tamamlandı. Yönetimi tamamıyla devralan Naziler, ulusçu olmayan ve yeni düzenin hizmetine girmeyeceği varsayılan yazarların üyeliklerini düşürdü. 8

²⁶² Frederick Dorian, **Commitment to Culture: Art Patronage in Europe Its Significance For America**, Pittsburgh, The University of Pittsburgh Press, 1964, s. 257-258.

²⁶³ Richard, a.g.e., s. 90.

Mayıs'ta bir sendika statüsünden çıkarılan edebiyatçılar birliği artık sıradan bir meslek örgütüne dönüşmüştü. Totaliter iktidar üç dört ay gibi bir zaman dilimi içerisinde hâkimiyetini kurmuştu. Devletin “iyi” ve “kötü” yazarları artık belirlenmişti. “Kötü” yazarların kimi hapse atıldı, kimi susmak zorunda kaldı, kimileri de çareyi göç etmekte buldu. Edebiyat ve sanat sahalarındaki merkezîleştirme faaliyeti için ilk hamleler yapılmıştı. Öyle ki Ulusal Bilim, Eğitim ve Kültür Bakanı Bernhard Rust 13 Mayıs 1933'te öğretmen ve öğrenci temsilcilerine iktidarın kültürel cephesinin ele geçirildiğini deklare edecektir.²⁶⁴

13 Mayıs 1933'teki bu mağrur ve muzaffer çıkış Nazilerin ilk dönemlerindeki mühim hadiselerden biri olan kitap yakma eylemleriyle de kronolojik olarak çakışıyordu. Modern kültür tarihinin en trajik hadiselerinden biri olan bu vaka 10 Mayıs 1933 günü Berlin sokaklarında meydana gelmişti. Hitler, iktidara geldikten üç gün sonra, 2 Şubat 1933'te muhtevasında “yanlış malumat” yer alan kitapların yasaklanmasını emretti. Tabii buradaki yanlışlık ve doğruluk kıstasları da oldukça öznel. Neye göre yanlış neye göre doğru, bunu belirleyen yine Nazilerdi. Bu süreç Rosenberg'in kurduğu Alman Kültürü Uğrunda Mücadele Birliği'nin öğrencileri ve gençleri örgütlemesiyle yürütülüyordu. Nasyonal Sosyalist Alman Öğrenci Birliği mensupları başlattıkları propaganda faaliyeti kapsamında “Alman Olmayanlara Karşı 12 Tez” başlıklı bir afiş hazırladı. On iki maddelik bir bildiriden oluşan afiş Nazi gençleri tarafından dağıtılıp duvarlara asılıyordu. Afişin ilk beş maddesi şu şekildedir:

- I. Edebiyat ve dil cevherini halktan [volk] alır. Alman halkı, kendi edebiyatı ve dilinin yine kendi halk geleneklerini saf ve katıksız bir şekilde ifade edeceğinden emin olmalıdır.
- II. Hâlihazırda, edebiyat ve Alman geleneği arasında bir uçurum mevcuttur. Bu, kabul edilemez bir durumdur.
- III. Dil ve edebiyatın saflığı senin sorumluluğundur. Halk [volk] olman, sana, dilini sadakatle muhafaza etme vazifesini tevdi etmiştir.

²⁶⁴ Richard, a.g.e., s. 88-93 ve 104.

- IV. Başlıca düşmanımız Yahudiler ve onların köleleridir.
- V. Bir Yahudi ancak bir Yahudi gibi düşünebilir. Eğer o [Yahudi] Almanca yazarsa, yalan söylemiş olur. Bir Alman, Almanca yazdığı hâlde Alman olmayan biri gibi düşünürse o kişi haindir.²⁶⁵

Diğer maddelerde de öğrencilerin Alman dilini ve Alman kimliğini savunmak adına iştiyak duymaları gerektiği, Yahudi entelektüalizmi ve onun Alman işbirlikçilerine karşı mücadele edilmesi gibi hususlar buyurgan bir edayla telkin edilir. Ana fikrini bu on iki tezin oluşturduğu propaganda çalışması hedef alınan “Alman ruhunun düşmanları”na ait eserlerin kişisel kütüphanelerden çıkarılıp çeşitli yollarla imha edilmesi ve yakılması yoluyla da pratiğe dökülmeye başlandı.

10 Mayıs 1933 günüyse Berlin Opera Meydanında akşam karanlığında teatral düzenlemeyle geniş kapsamlı bir kitap yakma organizasyonu gerçekleştirildi. Hücum bandosunun müziği eşliğinde öğrenciler özel kostümlerini kuşanmış olarak ellerinde meşalelerle meydana çıktı. Kütüphaneciler eliyle hazırlanan büyük ateşe kutular dolusu kitaplar atılıyordu. Bu esnada dokuz ayrı münâdi sembolik olarak seçilmiş ve farklı alanlardan (edebiyat, felsefe, tarih, psikoloji vb.) bazı yazarların isimlerini zikrederek onların eserlerinin neden mahkûm edildiğini ilan ediyordu. Birinci münâdi; “Materyalizm ve sınıf çatışmasına karşı halkın birliği ve ideal hayat tasavvuru için Marx ve Kautksky’nin eserlerini alevlere teslim ediyorum.”²⁶⁶ diyerek mahkûmiyet gerekçesini açıklarken ikinci münâdi “Ahlaki yozlaşmaya karşı ahlaklılık için, disiplin için, aile ve devlet ruhu için Heinrich Mann, Ernst Glaeser ve Erich Kästner’in eserlerini alevlere teslim ediyorum.”²⁶⁷ beyanıyla nasyonal-sosyalistlerin üstünü çizdiği edebiyatçıları yaftalıyordu. Yedinci münâdi ise *Bati Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* eseri ve savaş karşıtı söylemiyle tanınan Erich Maria Remarque’ın eserlerini “Büyük Savaş’ın askerlerine edebî ihanete karşın halkın

²⁶⁵ “Against the un-German Spirit”, İngilizceye Çev. Roland Richter, (Çevrimiçi) <http://www.library.arizona.edu/exhibits/burnedbooks/documents.htm> 29.11.2016. (Afişten yapılan alıntılar, belirtilen kaynaktaki İngilizce tercüme üzerinde tarafımızca Türkçeye aktarılmıştır.)

²⁶⁶ Lucien X. Polastron, **Books on Fire: The Destruction of Libraries throughout History**, İngilizceye Çev. Jon E. Graham, Vermont, Inner Traditions, 2007, s. 179-180.

²⁶⁷ a.e., s. 180.

sağlıklı prensipler doğrultusunda eğitimi için”²⁶⁸ ateşe attığını ilan eder. Bunların yanında eleştirmen ve deneme yazarı Alfred Kerr’in kitapları Alman dilini bozduğu için yakılır; sekizinci münâdi de onun adını ve hüküm gerekçesini haykırmaktadır. O akşam yakılan kitap sayısı ise 25.000 civarındadır. 10 Mayıs ile 21 Haziran 1933 arasında buna benzer 30 ayrı kitap yakma ritüelinin gerçekleştirildiği aktarılır.²⁶⁹ Kitap yakma ritüelinde hedefe alınanlar arasında en çok edebiyatçılar bulunmaktaydı. Yakılan kitaplar, münâdiler tarafından ismi zikredilenlerinkinden ibaret değildi. Bunlar, belirli kalıp-yargılar için seçilmiş sembolik kimselerdi.

Tüm kurumlarda/sahalarda hızlı ve acımasız bir şekilde yürütülen bahse konu temizlik harekâtıyla eşzamanlı olarak da yeni tarz bir edebiyat ve müzik furyası başlamıştı. Bu yeni müzik ve edebiyatın ilhamıysa Hitler’di.²⁷⁰ Yeni düzen kapsamında yayınevleri nasyonal-sosyalistlerin denetimine girmişti. Yazarların vazifeleri açıldı: Şair ve oyun yazarı Hanns Johst 1933 ilkbaharında Nazi rejiminin tasarladığı sistemde yazarların görevini “Adolf Hitler’in kültür askerleri” olarak tanımlıyordu.²⁷¹ Öte yandan şunu da not düşmek gerekir ki Nazilerin kültürel ve edebî faaliyetleri 1933 iktidarından önce başlıyordu. Nazi eleştirmenler tarafından örnek olarak gösterilen eserler 1933 öncesinde kaleme alınmıştı. Hitler iktidarıyla birlikte edebî değeri düşük olan bu eserler başta edildi.²⁷² Edebiyat ve sanat faaliyetleri III. Reich’in emrine alınarak bir propaganda vasıtasına dönüştürülmek üzere yeniden kurgulandı. Nazilerin daha önceden tasarlanmış bir planları vardı ve otoriteyi ele geçirir geçirmez parti programında yer alan projelerini genişleterek uyguladılar. Bu kadar kısa sürede hâkimiyetin sağlanması daha ziyade 1933 öncesi faaliyet ve planlamalar sayesinde.

Faşist İtalya’daysa totaliter rejimin genel karakteri itibariyle edebiyat ve sanat erbabına yaklaşım Almanya’dakinden farklı değildi. Mussolini yönetiminde de sanat, propaganda ve sansür iç içe geçmiş durumdaydı. Clark, naziler ile karşılaştırıldığında

²⁶⁸ a.e., s. 181.

²⁶⁹ a.e., s. 182.

²⁷⁰ Dorian, a.g.e., s. 258.

²⁷¹ Richard, a.g.e., s. 121

²⁷² Richard, a.g.e., s. 138.

faşistlerin kültür politikasında tekdüzeliği daha az empoze ettiği kanısındadır.²⁷³ Böyle olduğu kabul edilse dahi sanat politikalarında izlenen yöntemin şiddet dozajı Almanya'ninkinden pek geri kalır sayılmaz. Toscanini, 1931'de senfoni orkestrasını yönetmek üzere Bologna'da sahne aldıktan sonra konseri faşistlerin marşı "Giovinezza" ile açmayı reddedip doğrudan icrayı başlatınca salondaki faşistlerden biri sahneye atılıp bu ünlü şefi tokatlar. Dört gün sonra da Bologna Sanatçı ve Müzisyenler Birliği, Toscanini'yi vatansever olmamakla itham eder. O günlerde her türlü teatral gösteri ve konserin açılışında faşist parti marşının icrası bir zorunluluktur. Bu kuralı çiğnemesi ülkeyi terk etmek zorunda bırakacaktı kendisini.²⁷⁴

Faşist ve Nazi rejimlerde liderlerin propaganda bağlamında sanata verdikleri ehemmiyet bir yana kendilerini de birer sanatçı olarak takdim etme arzuları ortak noktalardan biridir. Benito Mussolini keman çaldığı için kendisini bir sanatçı addediyordu.²⁷⁵ Cunningham, Nazilerin sürekli olarak sanattan, kültürel kıymetlerden dem vurduğunu ve bunlar hakkında konuştuklarını belirterek Almanya'da herşeyin artık bir ulusal sanat ve ulusal kültür meselesi hâline geldiğini not düşer: Hitler'e göre ülkesinin o gün hâlihazırdaki tüm liderleri birer sanatçıdır.²⁷⁶ Devletin, sanatın patronu olmasının yanı sıra devlet adamlarının da birer sanatçı olarak imaj çalışması yapmaları, iç içe geçmişliğin boyutlarını sergilemesi açısından mühim bir noktadır.

Almanya'da olduğu gibi burada da devletin iyi ve kötü sanatçıları kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmışlardı. "Kötü" tarafta kalanların durumları pek iç açıcı değildi. Diğer yandan III. Reich rejiminin modern sanatı mahkûm etmesine benzer şekilde Mussolini ülkesinde İtalyan fütürizmi faşistler tarafından önce içeriye buyur edilmiş, ardından farklı bir muameleyle karşılaşmıştı. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki İtalyan fütürizmi doğuşundan itibaren savaşı kutsayan bir

²⁷³ Clark, a.g.e., s. 69.

²⁷⁴ Dorian, a.g.e., s. 64

²⁷⁵ a.e., s. 58.

²⁷⁶ John Cunningham, "Art in Nazi Germany", **Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress**, Ed. Matthew Baigell, Julia Williams, Rutgers University Press, 1986, s. 167.

estetizasyon ve ulusçulukla iç içe geçmiş bir militarist söylemi barındırmaktaydı. Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 tarihli fütürist manifestosu açık sözlüdür. Savaşın, yıkıcılığın, militarizmin, kadınları aşağılamanın kutsanmasını arzuladıklarını ilan eder. Marinetti siyasal arenada da 1910'dan itibaren İtalyan faşizminin benimseyeceği bir tutum sergiledi. Demokratik partiler ve parlamenter rejime karşı olduğunu bildirdi. Ardından Libya saldırılarını da destekleyerek barış yanlılarını eleştirdi. Prezzolini'nin, 1923 tarihli bir yazısında faşizmi, ulusçulukla fütürizmin birleşmesinin sonucu olarak değerlendirmesi çarpıcı bir tespittir. Faşizmde, fütürizmde de rastlanan coşkunluk ve şiddetin, mantıksızlığın ve gözüpekliğin dinamik unsurunun bulunduğu dikkat çekiyordu.²⁷⁷ Mussolini rejimini fütüristleri kendi safına çekmeyi yeğlemiştir. Rejimle sağlanan bu ittifakta fütüristler de ileriki dönemde sadakatlerini göstermekten geri durmadı. Gittikçe ilginç bir hâl alan bu ilişkide Prezzolini'nin bahsi geçen yazısındaki kehanetinin gerçekleşeceği ortaya çıkacaktır. Yazar, daha 1923'te şu öngöründe bulunuyordu: "Fütürist grubun yakında tavrını değiştirmek zorunda kalacağını ve değişmeyen değerler, mantıksal bir edebiyat ve hazırlanmış tablolar yönünde süren gelişmeye katılacağını sanıyorum."²⁷⁸ Ki gerçekten de öyle olmuş, fütüristlerin eserleri, daha Marinetti'nin manifestosunda kapatılmaları gerektiği öne sürülen müze ve kütüphanelere girmeye başlamıştı.

"Fütürist estetik, biçimsel olarak daha klasik ve iktidardaki faşizmin ideolojisine daha çok yarayan diğer bir sanatın yaşayabilmesi amacıyla, ortadan kaldırıldı. Modern sanatın estetik yenilikleri durdurulmakla kalmadı, hatta geleneğe dönüş ve geçmişe tapma övüldü, gösterişçi sanat değer kazandı, can çekişen folklorun canlandırılmasına çalışıldı, kalıntıların klasikleştirilmesi zevki özendirildi, zafer taklari yapıldı. (...) Modernist girişimler kısmen hoşgörülüyorlardı, ancak uygulamaları, ideolojik amaç birliğine uygun olarak geçici ve faşist hareketin genel stratejisine bağımlı kaldı."²⁷⁹

Mussolini İtalyası'nın modern sanata karşı tutumu Hitler Almanyası'na nazaran daha insafli ve pragmatik olsa da rejimin kendini sağlama aldıktan sonra

²⁷⁷ Richard, a.g.e., s. 68.

²⁷⁸ a.e., s. 69.

²⁷⁹ a.e., 69-70.

sanat politikalarındaki ibresi farklı bir yöne kaydı. Geçmiş sanat birikimlerinden yararlanılarak bugüne dair bir tasavvur geliştirildi. İktidarın kudretinin ve azametinin temsil vazifesini ilgili dönemin devletçi sanat politikası yürüten rejimlerinde bir tür neo-klasizm ürünü olan anıtsal eserler yüklendi. Bu bakımdan Hitler Almanyası ile Mussolini İtalyası (ve hatta Stalin Rusyası) sanatında geçmişin hayaletlerinin dirilmesi ortak bir fenomendir. İtalya’da bir müddet sonra resmî sanat politikalarının, folklorun ve geçmişin kutsanmasına dayalı arkaizme kayması böyle bir tablonun ürünüdür.

Bilhassa kayıp altın çağa dönüş arzusunun dışavurumu olarak faşist rejimlerde arkaik imge ve biçimlere sanatta/mimaride yaygın olarak başvuruluyordu. Geçmiş kullanılarak süreklilik hissini uyandırma gayesinin faşist sanatta üretilen çoğu eserde rastlanan ortak nokta olduğunu vurgulayan Clark, bu arkaizmin temelindeki politik güdülenmeyi de böylece tasvir etmiş olur. Feodal toplumların katı hiyerarşisi içerisinde mevcut bulunduğu hayal edilen birlik duygusunu övme amacıyla faşizan resimlerde Ortaçağ, savaşçılık ve yurttaşlık temaları doğrultusunda konu edinilmiştir. Hitler bir Germen şövalyesi olarak resmedilirken, Mussolini’nin, liderlik sembolü olarak Ortaçağ İtalyası’nda bir şehir-devlet prensi şeklinde tasvir edildiği görülür.²⁸⁰ 1930-1945 arası totaliter rejimlerdeki iktidar-sanat ilişkisini değerlendirdiği yazısında belirttiği üzere Hobsbawm’a göre İtalyan mimarisinin ihtişamlı yanı (ve tabii bunun işe yararlığı) dünyanın geri kalan ülkelerince de keşfedilmiştir. Stalin Rusyası ve Hitler Almanyası’nda, resmî faşist mimarinin ruhu, tumturaklı bir retorik olarak tevarüs edilmiştir.²⁸¹ Neo-klasizmin, bu yıllarda bir tür iktidar ifadesine dönüştüğü görülür. Devletler, sadece ellerindeki iktisadi, siyasi, askerî vb. güçlerle değil aynı zamanda uluslarının kültürel planda sahip oldukları kudretle de güç gösterilerine malzeme devşirme amacındaydı. “Bu üslup [neo-klasizm] hem faşizm hem de Stalinizm için bu tarz kültürel muhafazakârlığı modern çerçevede ifade etmenin etkili bir yolu olmuştur.”²⁸² İdeolojik açıdan birbirlerinin baş düşmanı konumunda olan faşist-nazist rejimler ile komünist rejimin güç gösterisi söz konusu

²⁸⁰ Clark, a.g.e., s. 66-67.

²⁸¹ Hobsbawm, a.y., s. 13.

²⁸² Clark, a.g.e., s. 68.

olduğunda aynı üsluba ve yönetime başvurmuş olmaları 1930'lu yılların ilginç özelliklerinden biridir.

Batı Avrupa'da manzara böyleyken, bir başka devletçi sanat politikası Doğu Avrupa'da inşa edilmekteydi. Sovyet Rusya'nın kültürel inşa politikaları bağlamında sanat ve edebiyat doğal olarak Marksist düşünceye göre şekillendirilmek isteniyordu. Ancak ne Marks ne Engels'in metinlerine baktığımızda edebiyatın neliğine ve nasıl olmağına dair kapsamlı bir projeksiyona rastlarız. Sistemik bir edebî/estetik kuram geliştirilmemişti. Marksizmin ana kaynaklarından hareketle ancak dolaylı çıkarımlarda bulunmak mümkündü. Hele ki bir rejim inşasında sanat ve edebiyatın devlet tarafından nasıl kurgulanacağına dair bir stratejik bakış açısı hiç söz konusu değildi. Dolayısıyla Lenin ve Stalin gibi siyasal önderler ile Plehanov, Lunaçarski, Gorki, Jdanov gibi simaların başını çektiği kalem erbabının bir sanat ve edebiyat kurgusu geliştirmeleri, Marksizmin Rus yorumunun bir altbaşlığı hüviyetinde anlaşılmalıdır. Kısacası Marksist estetik üretme işi sonraki yorumcuların eseri olacaktır. Sovyet tecrübesinde karşımıza çıkan tablo ise hem poetik, hem eleştirel hem siyasal yönden girişilen topyekün bir inşa seferberliğidir. Başta edebiyat olmak üzere tüm sanat kurumları zamanla ideolojik donanma harekâtının aparatlarına dönüştürülecektir.

Gerek Marks gerek Engels sanat ve edebiyatın sanayi toplumu içerisinde nasıl bir konuma ve işleve sahip olduklarının önemli ölçüde farkındaydılar. Çeşitli yazı ve yorumlarına bakıldığında Marks ve Engels'in edebiyat ve sanatın kaba bir ideolojik buyurganlık yüklenmesine açıkça karşı oldukları da rahatlıkla görülebilir.

Aslına bakılırsa Marks ve Engels'in edebiyatı ideolojik bir kalıpla değerdirdiklerini söylemek dahi mümkün değildir. Buna dair yeterli kanıt hiçbir zaman sunulamamıştır.²⁸³ Oysa Ekim Devrimi'nin ilk günlerinden itibaren sosyalist-komünist cemaat içerisinde edebiyatın burjuva alışkanlıklarından arındırılması ve proleterya davasına eklemlenmesi gerektiği dillendirilmeye başlanmıştır. Lenin'nin

²⁸³ Margaret M. Bullit, "Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union", **The Russian Review**, C. XXXV, No: 1, 1976, s. 55 vd.

1905 tarihli “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı” başlıklı bildirgesi bu tasavvurun en somut örneklerinden biridir. Sonraları Sovyetler Birliği Komünist Partisi’nce yürütülen sanat ve edebiyat politikalarının kuramsal temelini oluşturacak olan²⁸⁴ bu çerçeve ile parti edebiyatı kavramı da yerleşik bir hâl almaya başlayacaktır.

“[E]debiyatın tümü parti edebiyatı durumuna gelmelidir. Burjuva alışkanlıklarının, kazanç sağlamanın, ticarileşmiş burjuva basınının, burjuvaziye özgü edebî kariyerizmin ve bireyciliğin, ‘aristokratik anarşizmin’ ve kazanç hırslının tersine, sosyalist proletarya *parti edebiyatı* ilkesini ortaya koymalı, bu ilkeyi geliştirmeli ve bu ilkeyi olanak oranında eksiksiz uygulamalıdır. Parti Edebiyatı ilkesi nedir? Sosyalist proletarya için, edebiyat bireyleri yada grupları zengin etme aracı olamaz. Edebiyat, proletaryanın ortak davasından kopuk, bireysel bir girişim de olamaz. Partizan olmayan yazarlara paydos! Edebiyat süpermenlerine paydos! Edebiyat, proletaryanın ortak davasının bir *parçası*, tüm işçi sınıfının siyasal bilince ermiş tüm öncüleri tarafından harekete geçirilen bir tek büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın vazgeçilmez dişlisi olmalıdır. Edebiyat, örgütlü, planlı ve bütünlenmiş Sosyal-Demokratik Parti çalışmalarının koparılmaz bir parçası olmalıdır.”²⁸⁵ [vurgular metne ait]

Lenin bu çıkışının hemen ardından, edebiyata dair geliştirdiği partizan perspektifin kimi “histerik aydınlar” tarafından özgürlüğü kısıtlayıcı olarak değerlendirilebileceğini zikrederek böylesi karşı çıkışların burjuva-aydın bireyciliğinden başka bir anlam taşımayacağını ifade eder. Bununla beraber “kişisel atılımlara, bireysel eğilimlere, düşünce ve fantazilere, bireysel öz ve biçime çok daha geniş bir hareket alanı sağlanacaktır”²⁸⁶ diyerek koşullu bir güvence vermekten de geri durmaz. Esas mesele partizanlıktır. Parti ideolojisinin sınırları dâhilinde kalınması şartıyla bir özgürlük lutfedilecektir. Ona göre edebiyatın gerçek anlamda özgürleşmesi demek burjuvazinin hâkimiyetinden koparılması demektir. Ancak bu “özgürleştirme” operasyonu yazarı ve okuru kapitalden bağımsızlaştırma anlamını haiz değildir sadece. Aynı zamanda ideolojik angajmanı da şart koşmaktadır.

²⁸⁴ Leyla Tagızzade, “Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, C. III, No: 4, 2006, s. 9.

²⁸⁵ V. Lenin, “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Seçkin Cılızoğlu, İstanbul, Yeni Dünya Yayınları, 1976, s. 154.

²⁸⁶ Lenin, a.y., s. 155.

“[E]debiyata diri proletarya davasının kan damarlarını aşılıyarak, artık eskimiş olan o yarı Oblomov – yarı tüccar havasındaki Rus ilkesini, yani yazar yazısını yazar, okuyucu da okur ilkesini çökertmelidir. (...) Bu, gerçekten özgür bir edebiyat olacaktır. Çünkü burjuva edebiyatındaki gibi hırs yada kariyerizm değil, sosyalizm fikri ve emekçilere duyulan yakınlık, edebiyat saflarına sürekli olarak taze güçler katacaktır.”²⁸⁷

Lenin’in tasavvuru öylesine katı ve otoriterdir ki sonraları liberal Marksist eğilim taşıyan teorisyenler arasında da tartışma konusu olacak ve tabir yerindeyse bu tutum kendisine kondurulamayacaktır. Hatta Lukács gibi bir kuramcı, Lenin’e ait olduğu belirtilen bir mektuptan hareketle metinde geçen edebiyat kavramının *sanat olarak edebiyatı* değil de genel bir yazılar ve yayınlar kategorisi olarak *literatürü* imlediğini iddia edecektir.²⁸⁸ Fakat metnin tamamına bakıldığında bu yorum kabul edilemezdir. Açıkça sanat olarak edebiyat kastedilmektedir. Nitekim en başta Marksistler içerisinde bir grup Lukács’ı yanlışlayacaktır.

Rus teorisyenler arasında da ilk başlarda tam bir ittifak yoktu fakat ideolojik güdümlenmeyi esas alan ve bu bakımdan ileride de göreceğimiz gibi Marks ve Engels’in fikirlerinin de hilâfında yol tuturan kanat galip gelecektir. Rus Marksistleri arasında edebiyat ve sanata dair geliştirilecek politika noktasında Plehanov ve Lunaçarski arasındaki ayrışmada somutlaşan bir çatallanma mevcuttu. Bunlardan birincisi edebiyat ve sanat kurumlarının doğrudan siyasal düzenin emrinde güdümlenmesine karşı çıkarken ikincisi tam aksi bir yöntem benimsemeyi yeğliyordu.

Marksist estetik teorisinin geliştirilmesi noktasında en önemli katkılar Plehanov’dan gelmişti. Bu eleştirmen, “Sanatçıların emrinde olan ilham perileri devlet emrine girerse, çürümenin en açık belirtilerini gösterecek, doğruluklarını, güçlerini, çekiciliklerini yitireceklerdir.” diyerek edebiyat ve sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasına karşı bir tavır takınmıştı. Genel olarak sanat ile edebiyatın ahlâka ve politikaya indirgenmesini doğru bulmuyor, aksi yönde tezler

²⁸⁷ Lenin, a.y., s. 155, 158.

²⁸⁸ Bu konuda bir değerlendirme için bkz. Murat Belge, **Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1997.

sunuyordu. Bununla beraber Sosyal-Demokrat Parti içerisinde yaşanan ayrışmada Plehanov'un Menşevikler ile saf tutması, Bolşevik Devrimi'ne muhalefet etmesi ve Birinci Dünya Savaşı'nı desteklemesi onun Bolşeviklerin gözünde bir hain olarak konumlandırılmasına sebep olmuştu. Bu sebeple Devrim sonrasındaki yapılandırma sürecinde Plehanov pek de makbul bir isim olarak görülmedi. Fikirleri mahkûm edildi. Paralel olarak dönemin etkin sosyalist kültür teorisyenleri kendilerine ihanet eden eleştirmenin bakış açısının aksi yönde düşünceler ve uygulamalar geliştirmeye yöneldi.²⁸⁹

Özellikle, Lenin'in önerisiyle Halk Eğitim Komiserliği'ne seçilen²⁹⁰ ve kuruluş yıllarında ön plana çıkan bir figür olarak Lunaçarski, Bolşevikler'in Menşeviklerle giriştiği mücadeleyi kültürel planda Plehanov'a karşı sürdürür gibidir. Kısacası yaşanan siyasal ayrışma kültür-politik bir ayrışmayı da beraberinde getirecektir. Sanat politikaları noktasında Marksistler arasında tebarüz eden ihtilaf, estetik teorisine dair fikrî bir ayrışma değildir. "Menşeviklerin politik iktidara müdahale etmeme tavırları, Plehanov'un, bir eleştirmen olarak, sanat eserine müdahale etmeme tavrına yansımış gibidir. Menşeviklerin köylülüğü küçümsemesiyle, Plehanov'un yazar olarak Tolstoy'u önemsememesi paralel gibidir; Lunaçarski, Rus köylülüğünün yazarı olduğu için Tolstoy'u öven Lenin'in yanında tavrı alır."²⁹¹ Lunaçarski, edebiyatı sınıf siyasetine bağlı olarak işlevsel bir gözle değerlendirir. Edebiyat, içinden çıktığı toplumsal sınıfın sözcülüğünü yapmaktadır. O kadar emindir ki bu tezinden, sanat siyasal-toplumsal koşullardan bağımsız olmak iddiasıyla, sırf sanat için sanat gayesiyle icra edildiğinde dahi mutlaka kendi dışındaki yapılardan birine hizmet ediyordur: "Edebiyat, sözcüsü olduğu sınıfı örgütlemeyi oldum bittim görev edinmiştir. O kadar ki, 'sanat için sanat' görüşüne yaslandığı ve siyasal, dinsel, kültürel ya da başka amaçlarla arasına özenle mesafe

²⁸⁹ Murat Belge, **Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1997, s. 45-46, 50-51 ve muhtelif yerler.

²⁹⁰ Anatoli Lunaçarski hakkında geniş malumat için bkz. İrina Lunaçarski, "Lunaçarski Üstüne", Anatoli Lunaçarski, **Sosyalizm ve Edebiyat**, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1998 içinde, s. 11-31.

²⁹¹ Belge, a.g.e., s. 55-56.

koyduğu zaman bile, onlara hizmet etmekten geri durmamıştır.”²⁹² Böylesine bir yorum edebiyatın politik kullanımı için de zemin hazırlama gayesinden ayrı olarak değerlendirilmemelidir. Propaganda yolunda edebiyata yüklenecek olan ideolojik işlev için bir tarz meşruiyet zemini oluşturulmaya çalışılmaktadır. Devrim ve sanat konulu yazısından yapacağımız alıntı bu bağlamdaki görüşlerinin genel bir özeti mahiyetindedir. Metinde yer alan önemli bir değini de, sonraları resmî edebiyat ve sanat görüşü olarak ilan edilecek olan sosyalist realizmin sanatsal bir üslup olmaktan ziyade sanatçının benimseyeceği bir bakış açısı, angaje bir görme biçimi olmasına dair uzatılan ipucudur. Bu hususa ileride tekrar döneceğiz. Şimdi sanata yüklenen işlevin nasıl bir kadraja oturtulduğuna bakalım.

“Devletin de görevi kültürel etkinlik içinde devrimci düşünceleri, duyguları ve davranışları bütün ülkeye yaymaktır. (...) Eğer devrim sanata bir ruh verebilirse, sanat da –buna karşılık– **devrimin dili** olabilir. Günümüzde propagandanın gücünü bilmeyen var mı? Peki ama sanatsal eylem, olayları ve dünya görüşümüze özgü mantık yapılarını açık, soğuk, nesnel biçimde sergileyen propagandadan neyle ayrılır? Yanıt: Dinleyicilerle okurların duygularını sarsmasıyla ve onların iradelerini doğrudan etkilemesiyle... **Sanat, devrimci vaazı ısıtır ve içerdiği bütün renkleri parlattır.** Evet, şaşırmanın, ‘vaaz’ dedim, çünkü hepimiz aslında birer ‘vaiziz.’ Propaganda da derin bir bilgiye dayanarak yeni bir inancın durmadan vaaz edilmişinden başka bir şey değildir. **Sanatın gücüyle pekiştiğinde bu vaazın insanları daha çok etkileyeceğinden kuşku duyulabilir mi?** (...) Gelgelim, zamanımızın vaizi kolektif bir vaizdir. Bundan dolayı, propagandasını yaymak için Parti, bütün sanat biçimleriyle donanmak zorundadır. Yalnızca afişler değil, daha derin düşünceleri ve daha güçlü duyguları kapsayan tablolar ve heykeller de katıksız bir biçimde sosyalist gerçekliğin kavranmasına yardım edebilirler.”²⁹³ [vurgular bize ait]

Lunaçarski bu satırların devamında da tüm sanat dallarına değinerek her birinin sosyalist inşa sürecinde nasıl *faydalı ve işlevsel* olacağını coşkulu bir dille tek tek açıklamaya çalışır.

Açıkça Plehanov’un düşüncelerine karşıt bir noktada konumlanmaya çalışır Halk Eğitim Komiseri. Öyle ki, Plehanov’un, kendisinin görüşlerine nazaran çok

²⁹² Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1998, s. 81.

²⁹³ a.e., s. 74-75.

daha derinlik arz eden teorik yaklaşımlarına karşı yeterli bir argümantasyon sunamaz. Ancak Plehanov'un Marksist olmayan bir muarızının, Çernişevski'nin görüşlerini sahiplenmekte de bir beis görmez. Evet, Çernişevski bir materyalistti ama Marksist değildi. Fakat Plehanov'un özerklik yanlısı yaklaşımına karşın Çernişevski edebiyatın kitlesel kullanımı noktasında araçsal bir yaklaşım benimsiyordu. Plehanov mu Çernişevski mi haklı diye soran Lunaçarski, bu noktada Çernişevski'nin bir Marksist olmadığı hâlde kendilerinin onun öğretisini kabul edebileceklerini beyan eder.²⁹⁴ Plehanov'un siyasal mağlubiyeti entelektüel mağlubiyetini de beraberinde getirdi. Lunaçarski'nin, bir ölçüde Çernişevski'den devraldığı aydınlanmacı modernist yaklaşıma, bir ölçüde de Lenin'in parti edebiyatı ilkesine dayanan ve Gorki ile Jdanov elinde daha da keskinleşecek olan araçsal görüş sonraki döneme hâkim olacaktır.

1920'lerin Rusyası edebiyat ve sanat politikaları bakımından karmaşık bir görünüm arz ediyordu. Bir tarafta kısmi bir serbestiyet eğilimi diğer tarafta ise edebiyatın proleter mücadele ve yeni düzenin ideolojisini yüklenip benimsetmesi adına tekelleştirilmesi temayülleri gözükür. Bununla beraber edebiyat faaliyetleri üzerindeki denetim gittikçe artmakta ve yazarlar kontrol altına alınmaktaydı. İktidarın otoriter hamleleriyle eşzamanlı olarak, tahayyül edilen proleter kültürün icat edilme işine de girişiliyordu.

Yeni Ekonomi Politikası (NEP) döneminin ilk yıllarında Sovyetler Birliği'nde edebiyatın hemen her alanında gelişim ve ilerlemeye tanıklık edildi. Yazarlar ve akademisyenler, Savaş Komünizmi'nin maddi noksanlıkları ve ideolojik kısıtlamalardan görece özgürleşmiş olarak enerjilerini tekrardan edebî ve kültürel çalışmalara vakfette imkânı buldu.²⁹⁵ Ticarete özel teşebbüslere kısmen izin veren bu yeni ekonomi politikası, özel yayınlar ve dergiler etrafında bir kitle edebiyatının filizlenmesini de sağlamıştı.²⁹⁶ Ne var ki edebî gayelerle siyasal gayelerin "karşı

²⁹⁴ Belge, a.g.e., s. 58.

²⁹⁵ Brandon Taylor, **Art and Literature Under the Bolsheviks: Authority and Revolution 1924-1932**, C. II, Londra, Pluto Press, 1992, s. 31 vd.

²⁹⁶ Jean Bonamour, **Rus Edebiyatı**, Çev. İsmail Yerguz, Ankara, Dost Yayınları, 2006, s. 91.

karşıya getirilmesi ve ikincinin egemen olmasıyla sonuçlanacak gelişmelerin ilk tohumları NEP döneminde atılmıştı yine de. Genellikle *proletkult* deyimini altında toplanan girişimler bu bakımdan büyük önem taşımaktadır.²⁹⁷

Bogdanov'un fikirlerinden ilhamını alan ve ortak bir proleterya kültürü tesis etmeyi amaçlayan Proletkült'ler (Proleterya Kültür Teşkilatları) ilk birkaç yıl içerisinde hızla yayılarak güçlü ve etkin bir ağ oluşturdu. Yetişkinlere yönelik sanatsal ve eğitsel faaliyetler yürüten bu örgüt kültürün bir lüks olmadığı mottosundan hareketle popülist ve halkçı bir kalkınma hareketini temsil ediyordu. Proletkültler etrafında devletin arzu edebileceği tarzda bir edebiyat da inşa edilmeye çalışılıyordu ve Sovyetik temalarla kahramanlıkların ön plana çıktığı görülüyordu. Ne var ki Proletkültler'in parti denetiminin dışına taşıyacak bir etki alanı oluşturması ve özerkleşmesi Lenin ile Parti merkezinin hoşuna gitmez. Teşkilat 1920'lerin başında iktidarın ihtarlarına maruz kaldı, sonrasında varlık gösteremedi ve kapandı.²⁹⁸

Lenin'in ölümünün ardından Stalin'in iktidarı ele almasıyla birlikte edebiyat ve sanat alanındaki kısmi özgürlük ortamı da sistematik müdahalelerle ortadan kaldırılacak, farklı yazar ve sanatçı toplulukları dağıtılarak bir tekelleşme yoluna gidilecektir. 1932 yılında Stalin tüm edebiyat örgütlenmelerini dağıtır ve hepsi Sovyet Yazarlar Birliği çatısı altında tek bir oluşuma tabi olmaya mecbur edilir. Böylelikle tekelleşme yolunda en önemli adım atılmış olacaktır. Yazarların bu kuruma kaydolmaları ve onun belirlediği prensiplere uymak gibi bir mecburiyetleri bulunmaktadır. Birliğe üye olmayanların eser yayınlaması mümkün değildir. Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1934'te ilk defa toplanan kongresinde ise sosyalist realizm anlayışı parti-devletin tek geçerli resmî sanat anlayışı olarak kabul edilir. Yazarların bu karara uymama gibi bir şansları yoktur. Bu bakımdan yaşanan tecrübe neredeyse dünya tarihinde benzersizdir. Bonamour bu dönemi şu şekilde tasvir eder:

²⁹⁷ Ahmet Oktay, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. s. 75.

²⁹⁸ Lynn Mally, **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, Berkeley, University of California Press, 1990, s. 1-32; 253-259 ve muhtelif yerler.

“20’li yılların edebiyat yaşamı, özgürlüğe indirilen sayısız darbe (entelektüellerin dışlanması, sansür) dışında hiçbir akademik özelliği olmayan çok sert polemiklere de sahne olmuştur. Proleter yazarlar, devrimci bir bağnazlık adına saldırılarını ve suçlamalarını yoğunlaştırırlar. Son bağımsız dergiler 1924-26’da kaybolur. 1925’te Parti (Troçki ve Voronski’ye karşı) ‘proleterya edebiyatı’ kavramını getirirken bir yandan da ‘yoldaşlar’a karşı en azından geçici bir hoşgörü öngörür. 1929’dan başlayarak ‘tepeden devrim’ mantığı (kolektifleştirme, planlı sanayileşme) ön plana çıkar. Pilniak ve Zamyatin’e (*Akaju* ve *Biz* adlı yapıtları dış ülkelerde basılmıştır) karşı şiddetli bir kampanya başlatılır. Çoğu, içlerinde en ünlüsü olan ve 1931’de ülkesine dönen Gorki’yi lider olarak kabul eden ‘yoldaşlar’ın özerkliğinin sonudur bu: Gorki aracılık eder. 1932’de yeni bir edebiyat siyaseti benimsenir. (...) Yoldaşların rahatlaması aldatıcıdır: ideolojik kontrolü sağlayacak olan devlettir.”²⁹⁹

1930’lar, ilk günlerden itibaren, 1920’lerde başlayan tekelleşme ve devletleştirme hamlelerinin Stalin şiddeti altında iyice pekişeceği ve edebiyatın-sanatın bürokratların teftişi altında zaptedileceği bir dönem olacaktır. Öyle ki Stalin’in ölümünden sonraya dek bu tahakküm bütün ağırlığını yazarların üstünde hissettirecektir. Jdanov, bu dönemde kültür-edebiyat-sanat jandarması hüviyetindedir. Stalin’in ülke genelindeki totaliter yönetim anlayışının bu sahalara aksettirilmesi önemli ölçüde onun eliyle olur. *Zvezda* dergisine çektiği nutuk dönemin kültür ve sanat politikasının karakterini yansıtır niteliktedir. Zoşçenko’nun dergide yer bulması şöyle bir üslupla eleştirir:

Zoşçenko, önemli bir Leningrad dergisinin sayfalarında kendisine bir yer sağlamış ve orada kendi nefret verici ‘ahlâk öğütleri’ni vermeye başlamıştır. Üstelik *Zvezda*, gençliğimizi eğitmesi gereken bir dergidir. Zoşçenko gibi Sovyet düşmanı, adi bir yazarı bağrına basan bir dergi böyle bir görevi yerine getirebilir mi? (...) Zoşçenko’nun, Leningrad edebiyatının parklarında ve bahçelerinde elini kolunu sallayarak gezinmesine izin vermek için ne gibi bir haklı gerekçeniz var? Leningrad’daki etkin Parti kadroları ve Leningrad Yazarlar Birliği, bu kadar utanç verici şeylerin olmasına nasıl izin vermiştir?”³⁰⁰

Ahmet Oktay şöyle bir tespitte bulunur: “Yeterince vurgulanmamıştır ve tüm suçlamalar, Stain/Jdanov ikilisine yüklenmiştir ama, Toplumcu Gerçekçiliğin

²⁹⁹ Bonamour, a.g.e., s. 108

³⁰⁰ A. A. Jdanov, **Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine**, Çev. Fatmagül Berktaş, İstanbul, Bora Yayınları, 1977, s. 25-27.

[sosyalist realizm] Maksim Gorki olduğu söylenmelidir.”³⁰¹ Evet, çoğu yerde Stalin döneminin en etkin figürünün Gorki olduğu çoğunlukla es geçilir. Nitekim dönemin tanıklarından olan ve Sovyet kültür politikalarını sahiplenen tavrıyla dikkat çeken Zelinski’nin aktardığına göre, sosyalist realizmin resmî edebiyat-sanat görüşü olarak benimsenmesi ve benimsetilmesine dair karar, Gorki’nin evinde gerçekleştirilen ve Stalin’in de iştirak ettiği bir toplantıda alınmıştı: “Stalin bu toplantıda Sovyet yazarlarının yöntemini sosyalist gerçekçilik olarak benimsemiştir.”³⁰² Kararın resmîleştiği 1934’teki kongresinde de Sovyet Yazarlar Birliği’ne Gorki başkanlık etmekteydi. Bu kongrede yaptığı konuşmada Gorki şu sözlerle edebiyatın *devrimci romantizm* rotasını belirliyordu: “Emeği, kitaplarımızın baş kişisi yapmalıyız. Yani emek süreçleri içinde örgütlenen insanı, ülkemizde çağdaş teknolojinin sağladığı olanaklarla donanmış ve emeği, daha kolay ve daha üretken yaparak, onu bir sanat düzeyine çıkarmakta olan örgütlü insanları anlatmalıyız kitaplarımızda.”³⁰³

Sosyalist realizmin tam olarak bir açıklamasını bulmaksa aslında pek mümkün değildir. Bu anlayış, biçimsel bir mesele midir yoksa daha ziyade bir temalar bütünüdür hâkimiyetini öngören ve daha çok içerikle alakalı bir mesele midir? Bu, nasıl bir gerçekçilikti? Devlet ideolojisine dayalı bir gerçekçilikle ne kastediliyordu? Bu konuda farklı dönemlerde Sovyet yazarlar tarafından çeşitli açıklamalar getirilmiştir. Hepsini burada tekrarlamamın da imkânı yoktur ama genel bir değerlendirme yapacak solursak; Leninist partizan ilkenin esas alındığı bu anlayışın en açık tariflerinden biri Lunaçarski tarafından ortaya konulmaktadır.

“Daha da ötesi, sosyalist gerçekçiliğin amacı vardır. Sosyalist gerçekçilik neyin iyi neyin kötü olduğunu bilir, hangi güçlerin ilerlemeyi engellediğini, hangi güçlerin büyük amaca yönelmeyi kolaylaştırdığını saptar. Bu saptama, her sanatsal imgeyi, gerek içten gerekse dıştan yepyeni bir biçimde aydınlatır. Bu nedenle sosyalist gerçekçiliğin kendine özgü temaları vardır. Çünkü sosyalist gerçekçilik, yaşamamızın temel işlemleri ile, yaşamın sosyalist çizgiye dönüştürülmesi mücadelesi ile az yada çok dolaysız bağlantılı olan her her şeye önem verir. Bugün, bu türden önemli yapıtlar; amaçlı, etkin diyalektik gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik

³⁰¹ Oktay, a.g.e., s. 107.

³⁰² K. Zelinski, *Sovyet Edebiyatı*, Çev. Funda Savaş, İstanbul, Konuk Yayınları, 1978, s. 184.

³⁰³ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, Çev. Şemsa Yeğin, İstanbul, Payel Yayınları, 1989, s. 256-257.

çerçevesinde yapıtlar veren sanatçılarımız var. Örneğin, Maksim Gorki'nin (...) Klim Samgin romanı böylesi bir yapıttır. Gerçi bu roman bugünden çok, yakın geçmişi konu edinmektedir, ama birtakım toplumsal güçlerin peşpeşe yok olacaklarını ve Bolşevizmin demir gibi güçlü tohumunun yeşereceğini sergilemektedir.”³⁰⁴

1933'te sunulan yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı üzere oldukça enteresan bir realizmdir bu. Evvelâ gerçeğin kendisi belirlenmiştir. Bu gerçeklik, sosyalist ilkeler bütünü bağlamında öngörülen ilerleme tasavvurudur. Neyin iyi ve neyin kötü olduğu zaten bilinmektedir. Yazarın üstüne düşen de sosyalist ilkelerin ve fikirlerin önkabulüne dayalı olarak bu gerçekleri aydınlığa çıkarmasıdır. Sosyalistlerin “burjuva realizmi” olarak adlandırdıkları 19. yüzyıl Batı realizminden tamamen farklı bir görme biçimidir bahse konu olan. Dolayısıyla kavramdaki sosyalist sıfatı yerli yerine otururken, realizm, böyle bir tasarım içerisinde eğreti durmaktadır. Nitekim Lunaçarski de ortaya koyduğu tarifin hemen ardından “Bu bir çeşit romantizm değil midir?” diye sorma ihtiyacı duyar. Kavramdaki bu çatışıklığa pek değinmeden elçabukluğuyla Gorki'nin *devrimci romantizm* tasavvuruna sözü getirir ve ardından sosyalist realizmin belirli bir oranda romantizm ögesi buldurmak zorunda olduğunu ifade eder. Sosyalist realizm, var olanın gerçekçiliğinden ziyade var olacağı tahayyül edilenin gerçekçiliği gibidir. Biçimsel bir meseleden çok belirli temaların hâkimiyetine dayalı bir tasarımdan dem vurulduğu da açıktır. Sovyet Rusya'ya dair bahsi kaparken, Dunham'ın hem sosyalist realizmin bildiğimiz anlamdaki realizmle tezatını ve cilâlı gerçekçiliğini hem de Stalin'in yarattığı kontrol mekanizmasını özetlediği aşağıdaki yorumlarına yer vereceğiz.

“Sosyalist realizmin kurallarından ilgili herkes için en bağlayıcı ve en faydalı olanı, gerçeğin sürrealist güzellemesini veya en güzel parıltılar ile cilâlanmasını yani yazarın yalan söylemesini vazedenediydi. Mutlu sonlar bolcadır: erkekler kızları alır, traktörler tamir olur, iş ve aile sorunları çözülür. Tüm okuyucuların bu yalanlara itiraz ettiklerini varsayamayız. Şüphesiz kimileri itiraz etmişti, fakat diğerleri de itiraz etmedi. Böylesi bir kurmacanın itkisi/dürtüsü avuntu getiriyordu. Ve, gerçeği arzuladıklarından daha fazla umudu arzulayanlar vardı. Rejim, yazarları sözcüleri olarak eski zamanlardan çok daha fazla kullanıyordu. Stalin'in edebiyat üzerindeki

³⁰⁴ Anatoli Lunaçarski, “**Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**” Çev. Seçkin Cılızoğlu, İstanbul, Yeni Dünya Yayınları, 1976 içinde, s. 29.

kişisel etkisinin sembolik olmadığını hatırlamak tüyler ürpertici. Diktatör kendisini bir yağmanın/deneysel girişimin içine attı ve kesip biçerek, yasaklayıp izin vererek ‘mühendislerinin’ sürekli (...) işlerine karıştı. Önde gelen yazarlar ile geceler boyu yaptığı telefon görüşmeleriyle ve devamlı müdahaleleriyle hepsini felaketin eşiğine getirdi.”³⁰⁵

Bu üç devletin kültür politikalarına genel olarak baktığımızda kullanılan yöntem açısından kendi aralarında hayli benzerlikler taşıdıklarını görürüz. Bu noktada ilk olarak şunu belirtmek gerekir ki söz konusu dönemde bu ülkeler tek-parti diktaları altında yönetilmekteydi. Devletçilik ilkesi esas alınmaktaydı. Diğer yandan Parti ve devlet iç içe geçmiş durumdaydı. Sınırların nerede başlayıp nerede bittiğini kestirmek pek mümkün değildi. Kültür politikalarının pusulası da böyle bir çekim alanı içerisinde yön tayin ediyordu. İdeolojik açıdan faşist ve nazi rejimler bir uçta, Stalinist Sovyet rejimi diğer bir uçta yer almaktaydı. Ancak iktidar-kültür-sanat-edebiyat-propaganda denklemlerinde bağıntıların yerli yerine oturtulma biçimleri ortaklık arz etmekteydi. İtalya’nın Roma mimarisinden ilhamla sanatta güncel bir iktidar dili kurması belli ölçüde anlaşılır bir olgudur. Ancak dost ülke Hitler Almanyası’ndan öte başlıca düşman Stalin Rusyası’nın da aynı dili kullanmaya öykünmesi ve bir anlamda taklide yönelmesi ilginç bir tarihsel tecrübe olarak karşımızda durur. Yönetim anlayışındaki ve yöntemdeki ortaklığa mukabil, birazdan değineceğimiz üzere sanatsal üslupların ve ürünlerin de benzeşmeleri, sanat tarihi açısından yeni bir parantezin açılmasını beraberinde getirecektir.

Igor Golomstock, bu üç ülkenin yanına Çin Halk Cumhuriyeti’ni de ekleyerek ortaya koyduğu araştırmasında, adı geçen rejimlerdeki total devlet anlayışlarına atfen *totaliter sanat* kavramını ortaya attı. Sonrasında birçok araştırmaya ilham olan bu kapsamlı ve nitelikli inceleme ilgili dönemin siyasi atmosferi içerisinde baş gösteren belirli bir tür yönetim anlayışının sanat üzerinde kurduğu denetim mekanizması marifetiyle nasıl bir aygıtlama sürecinin işletildiğini açıklığa kavuşturdu. Lewis Mumford’ın *Makine Efsanesi*’nde kullandığı dev-makine (*megamachine*) terimini ödünç alarak (Lenin’in parti edebiyatı ilkesini tanımlarken

³⁰⁵ Vera S. Dunham, **In Stalin’s Time: Middleclass Values in Soviet Union**, Durham, Duke University Press, 1990, s. 26-27.

proleter düzeni dev bir mekanizmaya benzetip edebiyata da burada işlevsel bir dişli vazifesi öngörmesini hatırlamak Golomstock'u anlamak açısından yerinde olacaktır.) bir perspektif geliştirdi. Golomstock'a göre ilk ortaya çıktığı andan itibaren totaliter devlet biçimi kendi imajına uygun olarak ve dev-makine prensiplerine göre belirlenmiş amaca ve katı programa sahip bir kültür inşa eder. Bu yolda kendisine engel teşkil eden herşeyi insafsızca devre dışı bırakır. Totaliter sanatın temelleri tek partili devlet ile aynı yer ve zamanda atılmıştır.³⁰⁶ Bu çerçevede Golomstock tarafından totaliter devlet sanatının üretim ve denetim koşulları şu şekilde sıralanır:

1. Devlet, bir bütün hâlinde sanatı ve kültürü ideolojik bir silah ve iktidar mücadelesinin bir aygıtı olarak tasavvur eder.
2. Devlet, ülkenin tüm sanat hayatı üzerinde tekel sahibidir.
3. Devlet, sanatın inşası ve sonrasında kontrolü için gerekli olan tüm araçları imal eder.
4. Devlet, varolan çeşitli sanat akımları arasından kendi ihtiyaçlarına en çok cevap verebilecek olanı seçerek –ki bu genellikle içlerindeki en muhafazakâr olanıdır– onu devletin resmî ve zorunlu sanat akımı ilan eder.
5. Devletin resmî sanat akımı ilan edilen görüş dışında kalan bütün üslup ve akımlar devlet tarafından ve toplumsal sınıflara, ırklara, partilere, devlete ve hatta insanlığa; sosyal ve sanatsal gelişime düşman ilan edilmiş, söz konusu akımlara ölümüne savaş açılmıştır.³⁰⁷

Bu dev-makinenin inşa edildiği sürecin zamana ve mekâna yayılma yoğunluğu totaliter sanatın biçimlenme aşamalarını, saflığını ve ne oranda billurlaştığını belirler. Fakat dev-makine bir kere harekete geçti mi mezkûr ülkenin tarihi ve kültürel geleneği ne olursa olsun, totaliter kültürün uluslararası bir biçimi olan; *total realizm* olarak adlandırabilecek bir tarz ortaya çıkar.³⁰⁸

³⁰⁶ Igor Golomstock, **Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China**, İngilizceye Çev. Robert Chandler, New York, Harper Collins, 1990, s. XIII.

³⁰⁷ a.e., s. XIII.

³⁰⁸ a.e., s. XIV.

Cumhuriyet Türkiyesi'nde, yeni düzen doğrultusunda kurgulanacak edebiyat ve sanat politikalarının yoğun olarak tartışıldığı 1930'lu yıllarda, parti/devlet ideolojisiyle uyumlu bir icat/inşa sürecine girilmeye başlandı. Arzulanan *yeni* edebiyat ve sanatın, Tek-Parti'nin sunduğu siyasal ufka güdümlü olmasıyla beraber aynı zamanda parti ideolojisini estetize ederek kitlesel ölçekte yaygınlaştırmakla (propaganda) vazifelendirilmesi isteniyordu. Bu gündem kapsamında sürdürülen mülâhaza ve münakaşalar açıkça göstermiştir ki söz konusu inşa sürecinde devletçi ve otoriter bir siyaset benimseniyordu. Rusya, Almanya ve İtalya'daki kültür politikalarının ilham alınabilecek modeller olarak takdim edilmesi ve o doğrultuda fikirler geliştirilmesi de bu rejimlerdeki kültür politikalarının otoriter-devletçi karakteri dolayısıyladır. Nitekim o yıllarda öne çıkan devletçilik ilkesinin edebiyat tasavvurunun şekillenmesinde etkili olduğunu önceki başlıklarda müşahade etmiştik. Bu bakımdan faydalı olacağını düşündüğümüz kimi mukayeselere aşağıda yer vereceğiz.

Totaliter sanat tecrübelerindeki en bariz hususiyet, katı bir merkeziyetçiliğin esas alınmasıydı. Richard'ın aktardığı gibi, devlete karşı zararlı unsurlarla savaşıma ihtiyacı ve sanatçılar arasında kolektif bir arzu yaratma kaygısıyla Kültür Odası'nı kurduklarını belirten Nazilerin Propaganda Bakanı Goebbels, hedefinin tüm profesyonel örgütleri, merkezî bir örgüt çatısı altında toplayarak kültür anarşisinin önüne geçmek olduğunu dile getiriyordu.³⁰⁹ Tekrar hatırlayacak olursak, kurucu kadronun etkin figürlerinden olan ve üstlendiği rol açısından Goebbels ile benzer bir konuma sahip Falih Rıfkı, aynı günlerde, “Yeni Türk devleti ancak bir kültür ve iytikat davasıdır” şeklindeki mukaddimesinin ardından “Maarif ve Halkevleri, ve bütün devlet ve fırka müesseseleri, hep birlikte, kültür ve iytikat anarşisine karşı, kültür ve iytikat disiplini kavgasına, yepyeni bir hız, yalın ve yaman bir hamle ile girişmek zamanındayız.” diyerek topyekün bir seferberlik ilanında bulunuyordu. Bu hamle de parti/devlet aygıtının tekelinde yürütülecek bir merkezîleştirme operasyonu ile gerçekleştirilecektir: “Bütün emekler, masraflar ve cihazlar, hepsi devlet ve firkanın yüksek müdahalesi ve mürakabesi altında, sarsılmaz bir

³⁰⁹ Richard, a.g.e., s. 108.

merkezi'liğe [vurgu Falih Rıfki'ya ait] doğru teksif olunmalıdır. Sokak ve fert hırsları, ancak böyle yenilecektir. Rica ve irşat değil, sevk ve idare lazımdır.”³¹⁰ Her ikisinin de söylemi ve argümanları neredeyse birebir aynıdır: i) Kültür ve sanat sahasındaki, *anarşiye* yani çoksesliliğe tahammül gösterilmez, hedef tekseslilik. ii) Katı bir merkezîyetçi yaklaşım beyan edilmektedir; ibrenin yönünü belirleyecek olan parti/devlet ideolojisidir. iii) Dolaylı değil, açık ve kurumsallaşmış (bir tarafta Kültür Odaları diğer tarafta Halkevleri) bir müdahale tasavvur edilmektedir. iv) Bireysel atılımlar böyle bir tablo içerisinde hoşgörülmecek, kurumsallaşma ile birlikte kolektif ve mobilize sanat çalışmaları organize edilecektir.

Bizim İsteddiğimiz Edebiyat'ın yayımlanmasından sonra çıkan geniş tabanlı münakaşada Behçet Kemal ise yeni düzende arzulanan şairi, “istenilen edebiyat”ın şairini şöyle tanımlıyordu: “Ve şimdi biz, tam bir yaratma çağında olan inkılap havası içinde sanatın aziz ve büyük varlığı namına şundan bundan evvel bir D’annunzio’ya muhtacız. Ve onun (...) Salandra’ya dediği gibi: Bize şairin kelimesi değil bombası lazım!”³¹¹ Dorian tarafından, tıpkı Nazilerin Gerhart Hauptmann’ı gibi Faşistlerin saray şairi (*poet-laureated*) olarak tanımlanan Gabriele D’Annunzio, Roma’daki propaganda kalemlerinin şefi konumundaydı.³¹² Johst’un Adolf Hitler için edebiyatçılara biçtiği Hitler’in kültür askeri olma vazifesini, İtalya’daki rejim adına bu şairin yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Yine Behçet Kemal’in vurgulu bir ifadeyle “D e v e k e r v a n ı n ı d e ğ i l t r e n k a t a r ı n ı t e r e n n ü m e d e c e ğ i z.”³¹³ [vurgu Behçet Kemal’e ait] şeklindeki manifestatif bildirisi, faşizmle uyumlu bir yol tuttuğunu gördüğümüz İtalyan fütürizminden derin izler taşır. Bunu, İsmail Hakkı’nın İnkılâp Edebiyatı’nı tarif ederken dillendirdiği “Şimdiki ‘romantizma’nın gayesi ‘makine lirizmesi’ yapmaktır.”³¹⁴ vurgusuyla bir arada değerlendirirsek, İtalyan fütürizminin bir dip-akıntı biçiminde ilgili gündemde yer edindiğini gözlemlemiş oluruz.

³¹⁰ Falih Rıfki [Atay], “Ne İşi Var?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4260, 31 Mayıs 1933.

³¹¹ Behçet Kemal [Çağlar], “İstedğimiz Edebiyat”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4293, 3 Temmuz 1933.

³¹² Dorian, a.g.e., s. 62.

³¹³ Bkz. bu çalışma s. 130.

³¹⁴ Bkz. bu çalışma s. 191.

Totaliter sanat havzasındaki siyasal-idari organizasyonlara baktığımızda her alanda olduğu gibi kültür ve sanat politikalarında da şeflerin direktiflerinin kanun hükmünde olduğunu gördük. 1930'ların Türkiye'sinde de benzer bir atmosferin varlığı rahatlıkla gözlemlenebilir. Mustafa Kemal Paşa'nın Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü için düzenlenen kutlama töreninde irat ettiği kısa nutuktaki başlıca vurgulardan biri güzel sanatlara dairdi. Kutlamaların ardından bu nutuk *Ülkü*'de yayımlanan bir yazıda şu şekilde keskin bir yaklaşımla yankısını bulacaktır:

“Güzel sanatları inkişaf ettirmeğe ve inkılâba maletmeye çalışmak da artık millî vazifelerimizden biri oldu. Cümhuriyetin Onuncu Yıldönümü münasebetiyle Büyük Gazi'nin irat ettiği tarihî nutkun güzel sanatları alakadar eden kısmı her sanatkârın, her terbiyecinin, hattâ her münevver Türk'ün ebedî bir direktif olarak gözünün önünden eksik etmiyeceği bir vecizedir. (...) Aldığımız emir, vaktin eriştiğini bize hatırlatmaktadır. Şeflerimiz bize: Sanat ordusu iş başına! diyorlar. (...) Kumandanlarımız tecrübeli ve bizi götürecekleri yolun en iyi yol olduğuna inanımız kuvvetlidir. (...) Her şuurlu vatandaşın bu savaşta kudreti kadar bir vazifesi, bir de mesuliyeti olduğunu hatırdan çıkarmamak lazımdır. Üzerine düşen vazifeyi yapamıyan vatandaş inkılâp teknesinin lüzumsuz bir safrasıdır.”³¹⁵

Refik Ahmet'in, muhteva itibariyle çok güçlü olmasa da bu dönemdeki mülâhazaların seyrini belirleyecek derecede etkili olan çalışması *Bizim İsteddiğimiz Edebiyat*, genel olarak edebiyat kurumunun CHF parti programında belirlenen ilkelere, yani Kemalizmin Altı Ok'una göre yeniden şekillendirilmesini öngörüyordu. Bu yaklaşım, Sovyet Rusya'da edebiyat politikalarının temel referansı hâline gelen *parti edebiyatı* ilkesini anımsatır niteliktedir. Türkeş de parti edebiyatı fikri ve Sovyet sanat politikalarının Kemalist edebiyat kanonunun inşasına girişenleri cezbettğine işaret etmekle beraber aradaki zamansal çakışmaya dikkat çekmektedir.³¹⁶ Öte yandan Refik Ahmet'in İnkılâp Edebiyatı için sunduğu ideal görme biçimi, sosyalist realizmin yöntemleriyle benzerlik arz etmektedir. Sovyetlerin resmî sanat anlayışındaki idealizasyon maksatlı realizmin benzeri bir tasavvur burada karşımıza çıkar. Yazara göre tekil bireyler yerine topluluğu konu alması gereken

³¹⁵ Ali Sami [Boyar], “Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz” *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. 3, No: 17, Temmuz 1934, s. 359.

³¹⁶ Ömer Türkeş, “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, C. II, Ed. Ahmet İnel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 425.

edebiyatçı, gözlerini ulusun yaşayış biçimine çevirmelidir. “Yeni edebiyatçının yaşayışa çevrilecek gözleri önce bir fotoğraf camıdır; olduğu gibi görmek... Bundan realistik çıkıyor.”³¹⁷ Ancak koşullu ve güdümlü bir realizmle ele almalıdır onu: “Bu gözler böyle olmakla beraber bir projektördür. Yaşayış kara ve çirkin de olsa ‘halkçı’ san’at eri bu karanlık kuyunun içinde bir aydınlık, bir avunma ışığı bulur, yazısını okuyanların dikkatini gözlerini oraya çeker, iç varlıklarını sağlamlaştırır.”³¹⁸

Totaliter sanata yüklenen en önemli misyon ise ulusal duygu birliğini, kitle ruhunu inşa edecek bir propaganda işlevi görmesidir. Bu bakımdan İnkılâp Edebiyatı tasavvuru bağlamında edebiyat kurumuna biçilen temel rol de önceki başlıklarda gördüğümüz üzere benzer bir ideolojik aygıtlamaştır. Çoğunlukla “inkılâbı kökleştirmek” olarak ifade edilen bu vazife kolektivizm esasına dayalı bir düşünce ve duygu birliğini telkin etmeyi öngörüyordu. Bu bakımdan bireysel temaların hoş karşılanmaması hatta bu tarzda ürünler verecek şekilde edebiyat mesailerini sürdürenlere karşı katı bir tecrit uygulama eğilimi belirgin ortaklıklardan biridir.

Dikkat çekici hususlardan biri de her zaman sabit bir ötekileştirme mekanizmasının işliyor olmasıdır. Sovyetler, kendi ideolojilerinin hilâfında gördükleri kimseleri veya kendi edebiyat ve sanat anlayışlarının dışında hareket edenleri burjuva emperyalizmine hizmet etmekle suçlamaktan geri durmuyorlardı. Naziler ise modernist sanati, kendi taraftarları tarafından icra ediliyor olsa dahi Yahudi emperyalizmi veya kültürel bolşevizmle suçluyordu. Faşistler ile Nazilerin bir diğer şeytanlaştırma yaftası da kozmopolitizmdi. İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının muarızları için yaftaları da her zaman hazır ve ortaktı: Gericilik, Osmanlıcılık, ümmetçilik ilh... Aruz-hece gibi teknik ve biçimsel bir meseleye dair tartışmada dahi edebiyat tarihinin ilk modernistlerden biri sayılabilecek Cenap Şahabettin’in uğradığı linçte böylesine ithamlara ve imalara maruz kalması trajik bir vakadır. Öyle ki bu çaresizlik içerisinde Cenap Şahabettin, aruzu savunmak adına Samih Rıfat’ın hiçbir bilimsel mesnedi bulunmayan ancak Türk Tarih Tezi’ne yaslanan iddiasını kendisine dayanak noktası kılmaya çalışıyordu. Yahut her fırsatta inkılâpçı olduğunu âdeta

³¹⁷ Refik Ahmet, **Bizim İstedğimiz Edebiyat**, s. 22.

³¹⁸ Refik Ahmet, a.g.e., s. 22.

feryat edercesine ilan eden Peyami Safa'nın, edebiyat politikasında izlenecek yöntem noktasında partizanlardan farklı bir tavır takınması sonucunda neredeyse hapisle tehdit edilmesi, ilk çıkışının ardından ikinci bir yazı kaleme alarak önemli ölçüde çark etmek zorunda kalması sergilenen şiddetin boyutlarını yansıtmaya açısından karakteristiktir.

Şimdiye dek mukayeseli olarak sıraladığımız mezkûr örneklerin sayısını artırmak da mümkündür ancak şimdilik bu kadarıyla iktifa etmeyi yeterli görüyoruz. İlerleyen kısımlarda yeri geldikçe kimi atıflarda bulunmaya ve mukayeseler sunmaya devam edeceğiz. Nitekim totaliter sanat kurgusu ve politikalarına ilginin sadece edebiyat sahası ile sınırlı olmadığını belirtmekte yarar var. Nimet Keser'in Tek-Parti döneminde resim sanatının ideolojik üretimini incelediği çalışmasında ortaya koyduğu gibi bu sahada da kayda değer bir etkilenmenin varlığı söz konusudur. Hem totaliter sanattan hem de onun kaynaklarından yararlanıldığı tespit edilir. Dönemin genel eğilimlerini kavramak açısından şu değerlendirmeleri göz önünde bulundurmamak yararlı olacaktır.

“Türk resim sanatında iktidar kaynaklı patronaj, çok partili döneme kadar, ressamların sanatsal üretimlerinde en önemli kurumdur ve buradan gelen güçle sanat eserinin biçimini ve izleğini yönlendirebilmiştir. Patronaj kaynağının yönlendirmeleri sonucunda, Türkiye’de çok partili döneme kadar yapılan resimlerin temel özelliği betisel olmasıdır. Bu özellikleriyle 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olan SSCB, İtalya, Almanya gibi bir dönem tek partiyle yönetilmiş devletlerin resim sanatıyla da benzerlik göstermiştir. (...) Totaliter devletlerin sanatları hem birbirlerinden hem de ortak kaynaklardan etkilenmiştir. Tek Parti dönemindeki Türk resim sanatı da hem totaliter sanattan hem de onların beslendiği kaynaklardan beslenmiştir.”³¹⁹

2.8. İnkılâp Edebiyatı Projesi Hakkında Genel Değerlendirme

Genel bir perspektif sunmak amacıyla tekrarlayacak olursak manifestatif bir çıkış kapsamında ve proje olarak yeni bir edebiyat yaratma arzusunu ifade eder

³¹⁹ Nimet Keser, “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006, s. 381-382.

şekilde İnkılâp Edebiyatı kavramı -şu ana kadarki tespitlerimize göre- ilk defa 1926'da Mehmet Fuat [Köprülü] tarafından ortaya atılmıştır. Ancak İnkılâp Edebiyatı projesine dair kapsamlı ve geniş tabanlı bir gündemin oluşması 1930'ların ilk yarısına tesadüf edecektir. Bu kronoloji, edebiyat kurumunun kendi içinden tezahür eden sâiklerden ziyade Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ve ulus inşa sürecinin seyriyle alakalıdır. Zira 1923-1930 aralığında siyasal iktidarın pekiştirilmesi ve Tek-Parti otoritesinin tahkim edilmesinin ardından 1930'lu yılların ilk yarısında kültürel dönüşüm projesine ağırlık verilmiştir. Kabaca bir ayırım yaparsak, 1923-1930 kesitinde ana gündem maddesi ulus-devletin inşası iken 1930'lu yıllarda esas odak noktası ulusun yaratılması olmuştur. Atatürk'ün bu bölüm başında vurguladığımız nutkunu tekrar hatırlarsak Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal çehresinin kesin çizgilerle ortaya çıkmasının 1931-1935 aralığındaki siyasal-kültürel hamleler sayesinde sağlandığı deklare ediliyordu. Nitekim o nutukta Atatürk'ün çizdiği aşağıdaki tarihsel dönemlendirme oldukça anlamlıdır: 1930'lar itibariyle artık yeni rejimin temellerinin sarsılmazlığına kanaat getirilmiş, devleti diğer devletlerden ayıran siyasal hudutlar tayin edilmiştir. Bundan sonraki ajanda, ulusu diğer uluslardan tefrik edecek olan kültürel hudutların inşa edilmesi işine tahsis edilmiştir.

“Partimizin her kurultayı, denebilir ki, bir dönüm başında toplanmıştır. 1927 kurultayı, doğuda kopan azıyı yenerek cumhuriyetin sarsılmaz temelde olduğunun anlaşılmasına; 1931 kurultayı güvenlik ve sükûnun kesin olarak kurulmasına rasgelir. Bu kurultayımız ise, geniş ölçüde gelişim devri içinde bulunduğumuz günlerde toplanmış oluyor. (...) Türk ulusu ancak varlığını derin ve sağlam kültür sınırları ile çevreledikten sonradır ki, onun yüksek kapasitesi ve erdemi, uluslar arasında tanılır.”³²⁰

Kısacası söz konusu dönemde kültürel dönüşüm projesi kapsamında Tek-Parti otoritesi altında bir inşa seferberliği başlatılmıştır. İnkılâp Edebiyatı projesinin kapsamlı bir şekilde gündemdeki yerini alması ve hem teorik hem pratik faaliyetlerin en çok o yıllarda icra edilmiş olması ulus inşası sürecindeki bu virajın alınmasıyla doğrudan eşgüdümlüdür. Nitekim Türk Ocakları'nın kapatılıp kısa bir süre sonra Halkevleri'nin açılması önemli kırılma noktalarından biridir. Halkevleri'nin İnkılâp

³²⁰ Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, C. I, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 1997, s. 398.

Edebiyatı tasarımında üstlendikleri belirleyici role temas etmeden evvel Türk Ocakları'nın kapanış sürecine kısaca değinmek istiyoruz. Zira izlenen kültür politikasının karakterini tam olarak kavramak ve edebiyatın nasıl bir kadraja oturtulmaya çalışıldığını anlamak açısından bu nokta önemli ölçüde fikir vermektedir.

Türk Ocakları her ne kadar CHF yönetimiyle yakınlık kurma gayretinde olsa da ve parti ideolojisine eklenme yönünde adımlar atmaya çalışsa da özerk bir kurumsal yapı arz ediyordu. Kendi içerisinde de büyük oranda (Halkevleri'ne nazaran) demokratik bir örgütlenme anlayışına sahipti. Ocakların bu kendi başınlığı başta Mustafa Kemal Paşa olmak üzere Tek-Parti politbürosunda rahatsızlık uyandırmaktaydı. Hamdullah Suphi gibi kurumu temsil eden kimseler ne kadar direnseler de Mustafa Kemal Paşa'nın emri doğrultusunda ocaklar lağvedilmekle birlikte mal varlıkları CHF tarafından ilhak edildi. Bu hadise Tek-Parti iktidarının 1930'lardan itibaren otoriter bir rejim ihdas etme politikasıyla paralel bir gelişmedir. Şimşek'in ifadesiyle "Türk Ocaklarının feshi ya da kapatılması nasıl ülkedeki toplumsal ve kültürel alanların sonu demek oluyorsa, Halkevlerinin açılması da bu tür alanların tek-parti ideolojisinin egemenliği altına girdiği anlamına gelir."³²¹ Ocakların yerine açılan Halkevleri tamamıyla parti merkezinin denetimi altındaydı. Türk Ocakları'nın yöneticileri kongre ve seçimle belirlenirken Halkevleri'nin idarecileri Ankara tarafından atanmaktaydı. Netice itibariyle bu operasyon sonucunda Tek-Parti otoritesi halka yönelik siyasal ve kültürel eğitim çalışmalarını tekeline almış bulunur.³²²

Kültür ve sanat kamusundaki tekelleşme arzusuna uygun biçimde Halkevleri'nde edebiyat faaliyetleri otoritenin istediği tarzda dizayn edilmeye çalışıldı. Özellikle Ankara ve İstanbul Halkevleri İnkılâp Edebiyatı projesinin matbuata yansımadan evvel tartışıldığı, mayalandığı, olgunlaştırıldığı mekânlardır. Sözgelimi Sadri Etem'in 11 Nisan 1933 tarihli yazısında şu ifadelerle rastlarız:

³²¹ Sefa Şimşek, **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932-1951**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002, s. 43.

³²² a.e., s. 43 vd.

“Ankara Halkevinde bir toplantıda gençler inkılâpçı bir edebiyatın nasıl olması lâzım geldiğini düşünmüşler karar vermişler.”³²³ Ankara Halkevi’nde böyle bir gündemle yapılan toplantıdan çıkan başlıca iki kararı da yazar şöyle aktarır: “A) Edebiyatın kültür savaşında asker safına geçmesini B) Bundan sonra Anadoluyu söyleyen bir edebiyatın canlanması üzerinde ayak direyişi.”³²⁴ Kâzım Nami ile Refik Ahmed gibi isimlerin Halkevlerinde İnkılâp Edebiyatı konulu müstakil konferanslar verdiklerini ve daha sonraki yazılarının esasını buradaki konferansların teşkil ettiğini de görmüştük. Bu ve benzeri birçok faaliyete ev sahipliği yapan Halkevleri’ni Behçet Kemal Çağlar’ın, yeni bir sanat ve edebiyat ekolü kurma yolundaki seferberliğin “karargâhı” olarak nitelemesi ³²⁵ tesadüfi değildir. Yine Faruk Nafiz’in, *Bizim İstedığımız Edebiyat* gündemi etrafında kaleme aldığı yazısında yer alan “Eğer son Halkevleri edebiyatı olmasaydı biz bir tek telakkiden bile mahrum kalacaktık.”³²⁶ şeklindeki serzenişi Halkevleri etrafında yürütülen edebiyat faaliyetlerinin nasıl bir anlama sahip olduğunu açıklığa kavuşturmuştur. Yazara göre Halkevleri edebiyatı “istenilen edebiyat” a ulaşılacak yolda önemli bir merhale teşkil etmektedir.

Halkevleri’nin İnkılâp Edebiyatı meselesiyle yakından ilgilenmesini anlamlandırmak adına Atatürk ile Mehmet Emin [Yurdakul] – Hamdullah Suphi [Tanrıöver] arasında geçtiği aktarılan ve üçüncü bölümde detaylarına yer verdiğimiz³²⁷ bir tanıklığı göz önünde bulundurmaya yararlı olacaktır. Atatürk’ün Mehmet Emin’in [Yurdakul] şahsında bütün Türk Ocakları çevresinin edebiyat faaliyetlerini yetersiz bularak onları sert bir dille azarladığı hadise tam da bu örgütlerin lağvedilme sürecinin başladığı döneme denk gelmektedir. Türk Ocakları’nın yerine açılan Halkevleri’nin ilk zamanlarından itibaren yeni rejime yeni bir edebiyat icat etme çabası içinde bulunmalarını bu açıdan değerlendirdiğimizde

³²³ Sadri Etem [Ertem], “Edebiyatı Bakar Körlükten Kurtarmak İçin”, **Vakit**, No: 5477, 11 Nisan 1933, s. 3.

³²⁴ Sadri Etem, a.y.

³²⁵ Bkz. Behçet Kemal Çağlar, “Edebî Bir Tasfiye”, s. 101.

³²⁶ Faruk Nafiz [Çamlıbel], “İstenilen Edebiyat”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4280, 20 Haziran 1933, s. 3.

³²⁷ Bkz. bu çalışma s. 217.

sanatsal patronajın ve merkezîleşme-tekelleşme girişimlerinin mahiyeti daha da belirginlik kazanır.

İnkılâp Edebiyatı Hareketi'nin bu dönemde yoğunlaşmasındaki etkenlerden birinin de matbuatta yaşanan gelişmelerle alakalı olduğu kanaatindeyiz. İnkılâp Edebiyatı projesine dair gündem ağırlıklı olarak *Ülkü*, *Varlık*, *Kadro*, *Çığır*, *Yücel*, *Yeni Türk*, *Yeni Adam* gibi ulusal çapta yayın yapan mecmualar ile Halkevleri'nin yerel dergileri etrafında şekillenmiştir. Bu mecmuaların ortak hususiyeti 1930'ların ilk yarısından itibaren yayın hayatlarına başlamış olmalarıdır. *Yeni Türk* 1932, *Kadro* 1932, *Ülkü* 1933, *Varlık* 1933, *Çığır* 1933, *Yeni Adam* 1934, *Yücel* 1935 yılında yayımlanmaya başlamıştır. Bununla beraber hepsi hâkim ideolojinin taşıyıcılığını üstlenme ve onu yeniden üretme noktasında etkin rol oynamışlardır.

Ülkü ve *Yeni Türk* Halkevleri'nin yayın organlarıdır. Yayın politikaları Halkevleri'ne biçilen misyon doğrultusunda şekillenmiştir. Dönemin CHF Kâtibiumumisi Recep Bey [Peker] derginin ilk sayısındaki ilk yazıda *Ülkü*'nün misyonunu şu şekilde açıklar:

“Aynı şeyleri aynı suretle bilmek, müşterek mefhumları anlamada birleşmiş olmak lâzımdır. İnsanları bilgi birliği, düşünüş birliği toplar. Bir bilen ve bir düşünenler bir birini severler, birbirine inanırlar. (...) ‘ÜLKÜ’ bu büyük yola katılanlar arasında kafa birliği, gönül birliği ve hareket birliği yapmak için... ‘ÜLKÜ’ millî dile, millî tarihe, millî sanatlere ve kültüre hizmet için... ‘ÜLKÜ’ bütün bu gayelere hizmet yolunda çalışan halkevlerinin ruhundaki harareti yazı vasıtasıyla yaymak için... çıkıyor. ÜLKÜ’de büyük davaya inananların, buna Türk cemiyetini inandırmak, toplu ve heyecanlı bir millet kütlesi yaratmak hizmetinde vazife ve hisse almak isteyenlerin yazıları çıkacaktır.”³²⁸

Derginin yayın politikasını belirleyen temel parametre ulus inşası bağlamında bireyler arasında zihinsel ve duygusal birliktelik oluşturmaktır. Kültür ve edebiyat dergisi hüviyetinde olan ve uzun yıllar etkili bir yayın faaliyetiyle ideolojik endoktrinasyonda merkezî bir rol oynayan *Ülkü*'nün ilk sayısında, dergideki edebiyat

³²⁸ Recep [Peker], “Ülkü Niçin Çıkıyor”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. I, No: 1, Şubat 1933, s. 1.

ve dil bölümünde “inkılâpçılık heyecanını kuvvetlendirecek eserlere”³²⁹ yer verileceği vurgulanır. Kısacası Halkevleri merkez teşkilatının bu yayın organı zaten doğrudan bir ideolojik aygıt olarak tasarlanmıştır. 1933’te çıkmaya başlayan ve günümüzde hâlâ yayın hayatını sürdüren edebiyat dergisi *Varlık* ise partiye/devlete ait bir yayın organı olmasa da gönüllü olarak ideolojik seferberliğe katılır. Derginin kurucusu Yaşar Nabi [Nayır] yayın manifestosunda *Varlık*’ın misyonunu şu ifadelerle açıklar:

“Memlekette bir tek hakikî san’at mecmuası yok. İnkılâbın, her sahada, yokluktan varlıklar yaratmak işine girişmiş olduğu bir devirde acısı hissedilen bu boşluğu doldurmak, duyulan bir ihtiyaca cevap vermek gayesiyledirki *VARLIK* çıkıyor. *VARLIK*, Cumhuriyeti en büyüğümüzden emanet alan bir Türk gençliğinin, **yaratıcı bir İnkılâp Neslinin sanat sahasında da var olduğunu göstermek ve onun için çalışmak istiyor.**”³³⁰ [bold vurgu bize ait]

Varlık olayı, bu dönemde devletin/partinin edebiyat kurumu üzerinde tesis etmeye çalıştığı patronaja dair karakteristik örneklerden birini teşkil eder. Varlık gerekçesini doğrudan doğruya sanat ve edebiyat sahaslarında da inkılâp ideallerinin temsiline bağlayan derginin sıkı bir devlet/parti desteğiyle taltif ve teşvik edilmiş olduğunu tespit ettik. Hem *Varlık*’ta yayımlanan teşekkür notundan hem de devlet arşivlerinde yer alan kayıtlardan bu karşılıklı alışverişin mahiyetini tahlil etmek mümkündür. Derginin sekizinci sayısında “Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye dairesi, 4915 umumî ve 71 hususî numaralı bir tamim göndererek Mekteplerimiz ve muallimlerimiz için faydeli görüldüğü kaydiyle mecmuamızın alâkadarlara tavsiyesini bildirmiştir.”³³¹ bilgisi paylaşılır. Maarif Vekâleti’nin bu genelgesinin yanı sıra CHF tarafından gönderilen bir tamimde de “Varlık’ın memleket için faydeli yazılarla çıktığı”³³² zikredilerek Halkevleri’ne de aynı şekilde tavsiye edildiği belirtilir. Buna mukabil dergi adına yapılan açıklamada “Gerek Maarif Vekâletine, gerek Fırkaya teşekkür minnetimizi bildirirken bu teveccühe lâyük olmaya çalışmayı

³²⁹ Ülkü, “Ülkü’nün Yazı Bölümleri”, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. I, No: 1, Şubat 1933, s. 90.

³³⁰ Y. N., [Yaşar Nabi (Nayır)], “Varlık Ne İçin Çıkıyor?”, *Varlık*, C. I, No. 1, Ankara, 15 Temmuz 1933, s. 16.

³³¹ Varlık, “Varlık’ın Teşekkürü”, *Varlık*, C. 1, No: 8, 29 I. Teşrin 1933, sy.

³³² Varlık, a.y.

bir borç bildiğimizi ilâve ederiz.”³³³ beyanıyla *Varlık*’tan beklenen vazifenin ifa edileceğine dair taahhütte bulunulur. Nitekim 1935 yılına gelindiğinde dergiye sunulan teşvik, tavsiye boyutundan maddi destek boyutuna taşınır. CHP Genel Sekreterliği’nin 29 Mart 1935 tarihli teskeresiyle *Varlık* dergisine tüm Halkevleri şubeleri adına abone olduğu kaydedilir.³³⁴ Halkevleri şubelerinden CHP Genel Merkezi’ne gönderilen yazılarda da derginin kendilerine ulaştığı teyit edilir. Tek-Parti’nin matbuata yönelik maddi desteği çoğunlukla abone olma yoluyla sağlanmıştır. Bu döneme ait kayıtlarda “abone olmak yoluyla yardım yapılması” gibi ibarelere sıkça rastlanır ve Parti’nin genel politikası bu şekilde biçimlenmiştir. Öte yandan şunu eklemek gerekir ki *Ülkü* ve *Hakimiyeti Milliye* gibi partinin yayın organlarında da *Varlık* dergisinin sık sık okurlara tavsiye edildiği görülür.

Varlık bu dönemde en uzun süre ve istikrarla desteklenen edebiyat-sanat dergisidir. 1946 tarihli bir belgeden, Türkiye genelindeki Halkevleri ve Halkodaları adına *Varlık* dergisine o gün itibariyle toplam 462 adet aboneliğin bulunduğu anlaşılmaktadır.³³⁵ Yani 1935’te başlayan abonelik usulüyle himaye, 1946’ya kadar artarak devam etmiştir. 1947’de Yaşar Nabi Nayır ve Ankara arasında *Varlık*’ın aboneliği hakkında gerçekleştirilen yazışmada “Parti basın işlerini ve bu arada aboneleri bulduğumuz dergi ve gazeteler[e] yardım meselelerini yeniden gözden geçirmek ve bu işleri organize etmek üzereyiz.”³³⁶ notuyla bu noktadaki destek politikasının gözden geçirildiği ve bir süre abonelik sistemi yerine kendileri tarafından belirlenen miktarda satın alma yoluna gidileceği CHP Genel Sekreterliği tarafından bildirilir. Dönemin CHP Genel Sekreteri Cevat Dursunoğlu tarafından Yusuf Ziya Ortaç’a gönderilen bir başka cevap yazısında da 1948 yılı itibariyle “gazete ve dergilere yapılmakta olan abone usulünün bırakılacağı, çıkacak mecmualardan her nusha üzerine bedeli ödenerek alınacağı”³³⁷ belirtilir. Bu verilerden anlaşılacağı üzere söz konusu yardım politikası 1948’e kadar devam etmiş

³³³ *Varlık*, a.y.

³³⁴ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 16.82.3-10. (10.07.1935)

³³⁵ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1357.506.1-13 (08.12.1946.)

³³⁶ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1357.506.1-5 (27.12.1947)

³³⁷ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1288.280.3-11 (24.12.1947)

ve *Varlık* bu dönem içerisinde önemli ölçüde Parti tarafından maddi-manevi desteklerle ödüllendirilmiştir.

Öteki dergilere baktığımızda da benzer bir taltif ve teşvik sistematiği karşımıza çıkar. Yayın politikasını Kemalist ilkeler doğrultusunda gençlik yaratma ülküsüne adayan ve önemli ölçüde kültür-sanat-edebiyat içerikli olan *Çığır* da Halkevleri'nin abone yapıldığı ve yayın hayatına başlangıcından itibaren uzun süre desteklenen dergilerden biridir. *Çığır*'ın henüz çıkmaya başladığı 1933'te Halkevleri adına 55 adet³³⁸ abonesi bulunurken 1938'e gelindiğinde bu sayı 167'i³³⁹, 1941 yılına gelindiğinde ise 211'i bulacaktır.³⁴⁰ *Kadro* dergisinin nasıl bir misyonla hareket ettiğini "Edebiyat ve Devletçilik İlkesi" başlığında zikretmiştik. *Kadro*'nun yayın hayatını sürdürebilmesi adına Maarif Vekâleti başta olmak üzere devlet kurumları ve Çankaya tarafından 600'ü aşkın abonelik kaydıyla desteklenip himaye edildiği bilinmektedir.³⁴¹ *Yeni Adam* da Parti kayıtlarından anlaşıldığı üzere maddi olarak desteklenmiştir.³⁴²

Sadece dergi isimlerinden hareketle yapılacak kısa bir söylem analizi dahi bizi ideolojik angajmanlara ulaştırır. *Ülkü*'nün ismi ulusçu ve Kemalist ülküden, *Kadro*'nun ismi inkılâp ideolojisini tecsim edip onu kitlelere aşılacak ve halkı aydınlatacak aydın kadrosundan, *Çığır*'ın ismi yeni düzeni içselleştirerek geleceğe taşıyıp devamlılığı sağlayacak genç Kemalist neslin açacağı hayal edilen çığırdan, *Yeni Türk* ve *Yeni Adam*'ın isimleri yeni ulus-devlet için yaratılacak ulusun timsali yeni Türkler ve yeni adamlardan, *Yücel*'in ismi yeni rejimin ilkelerini kuşanıp yücelmekten, *Varlık*'ın ismi inkılâp hareketinin yokluktan varlıklar yaratması iddiasından kinayedir.

Ülkü, *Varlık*, *Kadro*, *Çığır*, *Yücel*, *Yeni Türk*, *Yeni Adam* ve Halkevleri'nin diğer yerel dergileri gibi yayın organları, hem İnkılâp Edebiyatı gündeminin

³³⁸ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-271 (08.04.1934)

³³⁹ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-219 (06.05.1938)

³⁴⁰ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-139 (14.06.1941)

³⁴¹ Temuçin Faik Ertan, **Kadrocular ve Kadro Hareketi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1994, s. 63.

³⁴² BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1288.280.3-8 (19.06.1949)

şekillendiği mecralar olarak hem de bu edebiyat tasavvuru doğrultusunda metin üretimine katkı sağlayan mekanizmalar olarak devletin birer ideolojik aygıtı mesâbesinde işlev üstlenmişlerdir. 1930'ların ilk yarısındaki kültür ve sanat politikaları doğrultusunda yayın stratejilerini belirleyen bu dergiler devletin/partinin maddi destekleriyle çalışmalarını uzun yıllar sürdürme imkânı elde etmişlerdir. Bütünlüklü olarak baktığımızda da matbuattaki bu hareketlenmenin devlet ile sanat-edebiyat kurumları arasındaki karşılıklı bir etkileşimin ürünü olduğunu söylemeliyiz. Bahse konu dergiler 1930'larda tebarüz eden kültürel inşa hamlesi doğrultusunda etkin bir rol oynamak üzere yayımlanmaya başlanırken uluslaşma projesinin üst yürütücüleri tarafından da ideolojik angajmanlar doğrultusunda teşvik ve taltif edilmişlerdir. Devlet patronajının belirleyici olduğu bu olguyu değerlendirirken, Yakup Kadri'nin 1929 tarihli yazısında³⁴³ matbuattaki kısırlığın ancak kültürel alandaki yapılanmanın devlet eliyle organize edilerek aşılabileceği yönündeki görüşünü hatırlamak gerekir. Arzu edilen tarzda bir kültürel inşa için devletin duruma el atması gerektiği dillendiriliyordu. Nitekim öyle de olmuş ve 1930'lardan itibaren yürürlüğe konulan devletçilik ilkesi kapsamında sanat ve edebiyat kamusu dizayn edilmeye çalışılmıştır.

İnkılâp Edebiyatı'na dair gündemin 1930'lardan itibaren yoğunlaşmasında ayrıca iki vakıanın etken olduğu kanaatindeyiz. Harf İnkılâbı sonrasında ortaöğretim edebiyat müfredatının yeniden şekillendirilmesine dair çabalar etrafında oluşan kamuoyunda şu husus çok net bir şekilde ortaya çıkmıştı ki ulusçuların zihnindeki edebiyat tasavvurunu somutlayan, öğrencilere hâkim ideolojinin söylemini empoze etme noktasında işlev görecektir ve orta mektep yahut lise sıralarından itibaren onların ulusal kimliklerini inşa etme noktasında yararlı olacak metinlerin azlığı ciddi bir şikâyet konusuydu. Hem 1929 müfredat tartışmaları hem 1930 Edebiyat Muallimleri Kongresi dolayımında zikredilen görüşler bu durumu ima ediyordu. Diğer taraftan Halkevleri'nin Dil ve Edebiyat Şubeleri ile Temsil Şubeleri, kuruluş günlerinden itibaren en etkin olan ve ideolojik endoktrinasyon bağlamında kendilerine mühim vazifeler yüklenen bölümlerdi. Özellikle Temsil Şubesi'nin faaliyetlerinde

³⁴³ Bkz. Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], "Matbuat Buranı", **Hakimiyeti Milliye**, No: 2791, 17 Nisan 1929, s. 1.

sahnelenmek üzere parti politbürosunun kriterlerine uygun olarak telif edilmiş piyeslere ihtiyaç duyulmaktaydı. Hem Maarif Vekâleti'nce yürütülecek örgün eğitimde hem de Halkevleri marifetiyle yürütülecek halk terbiyesi faaliyetlerinde duyulan ihtiyaçların 1930'lar itibariyle belirleyici olduğu kanaatindeyiz. Nitekim bilhassa çalışmamızın dördüncü bölümünde ortaya çıkacağı gibi İnkılâp Edebiyatı kapsamında değerlendirilebilecek olan metinlerin önemli bir kısmı piyes türünde telif edilirken, bu eserlerin ısmarlayıcıları olarak da Maarif Vekâleti ile CHF Kâtibiumumiliği ön plana çıkacaktır.

İnkılâp Edebiyatı gündeminin 1930'larda yoğunlaşmasına dair şimdiye dek sıraladığımız başlıca âmiller bir arada tahlil edildiğinde aslında hepsinin birbirleriyle iç içe geçmiş faktörler olduğu rahatlıkla müşahade edilecektir. Netice itibariyle bu faktörlerin hepsi ulus inşası bağlamında sanat, edebiyat ve kültür kurumlarının Kemalist ilkeler doğrultusunda tekelleştirilip, devletleştirilip, yeniden dizayn edilmesi gibi bir üst projenin toplumsal alandaki tezahürleridir.

Peki, İnkılâp Edebiyatı denilerek nasıl bir edebiyat tahayyül ediliyordu? Soruyu cevaplamak adına ilk temas edilmesi gereken husus bu edebiyatın “ne için” tasarlandığıdır. Zira serdedilen fikirlerin neredeyse tamamında edebiyatın kendi başlılığı, özerkliği vs. şiddetle eleştirilip, edebiyat kurumunun topyekün belirli bir hedefe kanalize olması, varlığını *birşey için* muhkem kılması isteniyordu. Tartışmalarda sık sık sanatın sanat için mi yoksa toplum için mi olduğuna dair kutuplaşmaya atıf yapılmaktadır. İnkılâp Edebiyatı taraftarları görünürde kendilerine “sanat toplum içindir” ilkesini referans almaktadır. Ne var ki toplum ile sanatçı / sanat kurumu arasındaki karşılıklı bir etkileşim yahut akışkanlık değildir arzulanan. Sanat/edebiyat kurumuna isnat edilen rol ulusçu doktrinlerin kitlelere aşılması noktasında işlevsellik kazanmasıdır. Tek taraflı iletişime dayalı bir endoktrinasyon tahayyül edilir. Netice itibariyle sanat ne toplum ne de sanat içindir; **sanat ulusçuluk içindir**. “Sanat toplum içindir” düsturuyla tecsim edilen aydınlanmacı-modernist yaklaşımın referans alınması da edebiyatın araçsallaştırılması noktasında bir meşruiyet arayışının ürünüdür. Başka da bir anlam ifade etmez.

Şunu da vurgulama ihtiyacı hissediyoruz ki sanatın birşeyler *için* seferber edilmesini arzu eden Kemalistlerin metinlerine baktığımızda çokça “cemiyet”, “halk”, “kütle” gibi kavramlara rastlarız ve sanatın/edebiyatın bunlar *için* olması gerektiği iddia edilir. Ancak bahse konu kavramlar bağımsız sosyolojik çerçeveleri ifade eden, birbirlerinden ayrı, müstakil kavramlar olarak kullanılmazlar ve çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılmalarında da beis görülmez. Cemiyet, halk, kütle gibi kavramlar aslında çoğunlukla Kemalistlerin zihinlerindeki muhayyel cemaat olarak ulus’u imlemektedir. Sözelimi zaman zaman sanatın/edebiyatın halklaştırılmasından bahsedilir. Ancak bu ifade, “halk için sanat” veya “halkçı sanat” gibi sosyalist bir anlamda kullanılmaz. (Zira Kemalizmin halkçılık ilkesi anti-liberal ve anti-sosyalist halkçılıktır ve “bazılarının yakıştırmaya çalıştığı gibi sosyalizan, narodnikvari, orta-sınıfçı, orta-köylücü vb. bir popülizm değildir.”³⁴⁴) Karşıdaki topluluğun ortak idrakine uygun, herkesin anlayabileceği bir dilin kullanımını kastedilen. Zira ulus; ortak dil, ortak duyuş ve ortak düşünüş esasında tasarlanmaktadır. Nitekim Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra Tek-Parti otoritesinin tesis edilme sürecinde Altı Ok’tan halkçılık, ulusçuluk parantezine alınmıştı. Kısacası cemiyet, kütle, yahut halk yararını gözetme iddiasıyla meşrulaştırılmaya çalışılan projenin nihai anlamda odak noktası ulus’tur. Edebiyat cemiyet içindir, edebiyat halk içindir, edebiyat kütle içindir ilh... benzeri iddialar aslında edebiyat ulus içindir şeklinde okunmalıdır. Ulus da hâlihazırda verili ve sınırları belirli bir kavramsal çerçeveyi ifade etmez, henüz tahayyül aşamasındadır. Onu hayal edip yaratacak olan da ulusçuluk olduğuna göre **edebiyat ulusçuluk içindir**. Zira İnkılâp Edebiyatı teorisyenlerinin ortak arzusu Kemalist uluslaşma programının uygulama sürecinde edebiyatın araçsallaşması; ulusçu programın hizmetine girmesiydi.

İnkılâp Edebiyatı gündeminde dikkat çeken meselelerden biri de gelenektir. Ulusçuların istisnasız hemfikir oldukları nokta Osmanlı edebiyat geleneğinin reddidir. Klasik Osmanlı Edebiyatı’nın (Divan Edebiyatı) kapı dışarı edilmesi noktasında tartışmasız bir ittifak söz konusudur. Modernleşme Dönemi Osmanlı

³⁴⁴Parla, a.g.e., s. 42.

Edebiyat hareketleri de (Tanzimat Sonrası Osmanlı Edebiyatı, Servet-i Fünun ve hatta Milli Edebiyat) Kemalistlerin hışmına uğrar. Klasik Osmanlı Edebiyatı'na karşı sergilenen reddiyeci ve tasfiyeci yaklaşımın ana argümanı bu edebiyat geleneğinin kozmopolit bir kimliğe sahip olduğudur; Arap ve Fars edebiyatlarıyla olan etkileşimine sık sık vurgu yapılarak gayrimillî bir karakter taşıdığı iddia edilir. Klasik Osmanlı Edebiyatı'nın millî bir edebiyat olmamakla beraber ümmet edebiyatı olduğu bir diğer gerekçe olarak sunulur. Buna mukabil Türk Halk Edebiyatı olarak adlandırılan ve yeni yeni kanonlaşmaya başlayan bir edebiyat geleneği, Osmanlı edebiyat geleneğine karşı öne çıkarılır ve “Türkün millî edebiyatı” olarak takdim edilmeye çalışılır. Çoğunlukla anakronik yaklaşımlarla yorumlanıp tarihsel olarak konumlandırılmaya çalışılan Türk Halk Edebiyatı seçilmiş bir gelenek biçiminde icat edilir. İnkılâp Edebiyatı için kaynaklık edecek olan folklor ve halk edebiyatıdır. Ancak halk edebiyatının olduğu gibi alınılması arzulanmaz. Batılı formlar içerisinde, modern tekniklerle folklor ile halk edebiyatı unsurları işlenerek ulusal edebiyat yaratılacaktır. İnkılâp Edebiyatı tasavvuru bu bakımdan Musiki İnkılâbı kapsamında yürürlüğe konulmak istenen programla neredeyse bire bir örtüşmektedir. Nitekim her iki olgu da kültürel alandaki tekelin ürünüdür. Musiki İnkılâbı'na dair kapsamlı bir çalışma ortaya koyan Ayas'ın tespitlerini, mukayese imkânı sunması açısından buraya alıyoruz.

“İmparatorluk mirasından kopmayı ve Türk kimliğini koruyarak Batılılaşmayı hedefleyen yeni rejim, Osmanlı müziğini, oluşturmak istediği ulusal kültürün dışına itmeye karar verdi. Yaratılması amaçlanan ulusal kültür, Batı tekniği ile halk müziğinin bir sentezine dayanacaktı. Ancak halk müziği ilkel bir müzik, olsa olsa Batı tekniğiyle işlendiğinde anlam kazanacak bir hammadde olarak görüldüğünden, müzik alanındaki reformlar esasen Batı müziğinin aktarılmasına dayandırıldı. Sentezin ilk ayağı olan Batı müziği Doğulu kimliğin zıddını temsil ederken, halk müziği ise Doğuyla özdeşleşmiş imparatorluk kimliğinin zıddı olarak düşünülmekteydi. Bu da imparatorluk geçmişinin inkârına ve Batının model alınmasına dayanan Cumhuriyet Batılılaşmasının amaçlarıyla uyumluydu. Hem imparatorluk geçmişini hem de Doğulu kimliği temsil eden Osmanlı müziğine sentezde yer yoktu.”³⁴⁵

³⁴⁵ Güneş Ayas, **Mûkisi İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014, s. 21.

Musiki İnkılâbı marifetiyle hayata geçirilmeye çalışılan proje, İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının hayata geçirmeye çalıştıkları proje ile ruh ikizidir. Musiki İnkılâbı sürecinde Osmanlı müziğini tasfiye etmek için onun “topluma yabancı bir azınlığın kültürü olduğu”³⁴⁶ şeklinde bir argüman geliştiriliyordu. İnkılâp Edebiyatı taraftarlarınca en çok dile getirilen suçlamalardan biri de Klasik Osmanlı Edebiyatı’nın dar bir zümreye hitap ettiği, Saray ve saraylılar dışında herhangi bir hükümünün bulunmadığıydı. Yakup Kadri bu sebeple Divan şairlerini “Enderun şairleri” olarak tavsif etmekteydi.

Cumhuriyet modernleşmesi, İmparatorluğun sanat geleneklerini reddederken aynı zamanda folklorla yönelmişti. Hem edebiyatta hem müzikte birbirine eşdeğer parametrelerin hâkim olması tesadüfi değildir. Ayrıca Batı’da folklor araştırmalarının ortaya çıkması ve bir disiplinin teşekkül etmesi de modernleşme-uluslaşma süreçleriyle eşzamanlıdır. Ulusların, özgün birimler olarak diğer uluslardan ayırt edici hususiyetlerinin belirlenimi noktasında folklor önemli bir başvuru kaynağı olarak ön plana çıkmıştır. Romantik Alman milliyetçiliği olarak tanımlanan hareket hem folklor tarihindeki öncü kimliği hem de folklor ile ulusçuluk arasında güçlü bir bağ ihdas etmesi bakımından etkileri dünya geneline yayılmış bir tecrübedir.

Johann Gottfried Herder, milli ruhun dilde, mitosta ve halk edebiyatında³⁴⁷ tecessüm ettiğini ileri sürerek geniş bir çevrenin folklorla yönelmesini sağlayacaktır. Almanya’da Herder’in öncülüğünde ortaya çıkan bu yaklaşım bir disiplin olarak folklorun inşa edilmesinde kurucu hüviyete sahip Grimm Kardeşleri de derinden etkiledi. Klasik Osmanlı Edebiyatı’na karşı Türk Halk Edebiyatı’nı asıl millî edebiyat ve eklemlenilmesi gereken gelenek olarak öne süren Yakup Kadri’nin Grimm Kardeşleri zikrederek Alman ekolüne atıf yapması da bu tecrübenin etkilerini açığa çıkarır: “Alman halkiyatını bir Grimm çıkıp da ilmî usuller dâhilinde tespit ve tasnif etmemiş olsaydı, Alman hassasiyetinin ve Alman dehasının en yüksek tecellisi

³⁴⁶ a.e., s. 25.

³⁴⁷ Meral Ozan, “Herder’de Volk Kavramı”, *Milli Folklor*, No: 45, 2000, s. 41.

‘Wagner musikisi’ asla meydana gelmezdi ve Kleist’ten itibaren bütün bir muazzam şair silsilesinin sânihası menbasızlıktan kuruyup giderdi.’³⁴⁸

İmparatorluğun son döneminde aydınların ilgisini çekmeye başlayan folklor çalışmaları, Osmanlı aydınları tarafından da ağırlıklı olarak ulusçuluk parantezinde alınılmıştı. Rıza Tevfik, Akçuraoğlu Yusuf, Ziya Gökalp, Mehmed Fuad [Köprülü] gibi isimler tarafından gündeme getirilen folklor disiplinine dair yorumlar bir şekilde siyasal bağlamlara oturtulmaktaydı. Bilhassa folklor ve ulus arasındaki ilişki farklı noktalardan da olsa vurgulanmaktaydı.³⁴⁹ Bu sürecin bir uzantısı olarak Cumhuriyet döneminde folklor ve halk edebiyatı çalışmaları altın çağını yaşayacaktır. Zira yeni ulusun sanat ve edebiyatının folklor verimleri baz alınarak inşa edilmesi yönündeki görüş bir devlet politikası olarak benimsenmiştir. Halkevleri’ne ait yayınlardan ve dokümanlardan bu politikanın ne derece benimsendiği ve yürürlüğe konulduğu anlaşılmaktadır. CHP Halkevleri Çalışma Talimatnamesi’nde Dil ve Edebiyat Şubesi’nin görev tanımlarından biri “Halk dilinde yaşayıp yazı dilinde kullanılmayan Türkçe söz ve tâbirler ile folklor (Halk Bilgisi) mahsullerini toplamak”³⁵⁰ olarak kaydedilir. Halkevleri’nin yerel dergilerinde de folklor ve halk edebiyatı alanlarında derleme-yayımlama çalışmalarına büyük ölçüde ağırlık verilmiştir. Nitekim 1941 tarihli bir CHP yayınında, Halkevleri ve Halkodaları bünyesinde yürütülen edebiyat çalışmalarının neden halk edebiyatı ve folklor araştırmalarına yoğunlaştığı açıklanırken bu iştiyakın sebebi olarak yeni ulusal sanat hareketinin halk sanatının aşısı ile filizleneceği beyan edilir.

“Halk sanatıyla yalnız bir folklor hazinesi diye değil, doğrudan doğruya aktüel ve köklü bir sanat hareketi olarak alâkalanmak, bütün edebiyatı gelişmiş ve dünya mifyasında verimlenmiş milletlerde olduğu gibi, bizde de Halk sanatına eğilmek, onun aşısını yemek lâzım ve mukadder olduğunu edebiyat çalışmalarımız göz önünde tutmaktadırlar.”³⁵¹

³⁴⁸ Yakup Kadri, “Türk Halk Edebiyatı”, s. 247.

³⁴⁹ Arzu Öztürkmen, *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 37.

³⁵⁰ CHP, *C.H.P. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*, 1940, s. 6.

³⁵¹ CHP, *C.H.P. Halkevleri ve Halkodalarının 1940 Çalışmaları*, Ankara, 1941, s. 31.

Dönemin hâkim paradigması ulusal edebiyatın ancak folklor ve halk edebiyatı geleneğine eklemlenerek ve ondan devşirilecek malzemenin Batılı-modern tekniklerle stilize edilerek yaratılabileceğidir. Bu sebeple CHP'nin yayımladığı faaliyet raporunda folklor çalışmalarının sadece tarihsel araştırmalardan ve dokümantasyondan ibaret olmadığı; aksine güncel ihtiyaçlar doğrultusunda bir inşa faaliyetine kaynaklık etmesi için folklor araştırmalarına yönelindiği vurgulanır.

Tek-Parti iktidarının egemen söylemi ve kültür politikaları her anlamda ulusal edebiyat tasarımı açısından belirleyici olmuştur. İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının belirledikleri ideolojik angajmanlar CHP'nin Altı Ok'u doğrultusunda şekillenir. Bu bağlamda devletçilik ilkesi, kültürel otoritarizmin ve merkeziyetçi-teknelci sanat-edebiyat politikalarının temel referansı olmuştur. Edebiyat kurumunun resmî otoritelerce zaturapt altına alınmasını öngören fikirlerin başlıca dayanak noktası bu ilkedir. Nitekim İnkılâp Edebiyatı tasarımı sadece söylemde ve üslupta belirli ilkelere sahip bir edebiyat hareketini ifade etmez; aynı zamanda edebiyat kurumunun iç işleyişini merkeziyetçi bir politikanın tekelinde bulundurmaya hedefler. Edebiyat ortamındaki çokseslilikten şikâyet edilmesi, bunun bir “anarşi” olarak değerlendirilmesi boşuna değildi. Ancak tekseslilik sağlandığı takdirde tasarlanan edebiyat ile endoktrinasyon faaliyetlerine girişilebilecekti. Tekseslilik de edebiyat kurumunun parti/devlet tarafından ilhak edilmesi ile sağlanacaktır.

Tek-Parti'nin *vesayete* dayalı otorite anlayışı kültür gündemine de sirayet etmiştir. Yaşar Nabi, edebiyatın devletleştirilmesi gerektiğini iddia ederken “Türk edebiyatı ve Türk neşriyatı, kendi kendini idare edebilecek bir çağa gelinceye, rüşünü isbat edinceye kadar vesayete muhtaçtır. Ve bu vesayet hakkı ve vazifesi doğrudan doğruya onun hükûmetine düşer.”³⁵² diyerek bu vesayet arzusunu açıklıkla dillendiriyordu. Vesayet terimine özellikle vurgu yapmak istiyoruz zira dönemin yönetim anlayışını kavramak için anahtar kavramlardan biridir. CHF/CHP elitleri tek parti modelini kabul ettirmeye çalışırken onu meşrulatırmak ve muhafeleti tasfiye etmek adına Türkiye Cumhuriyeti'nin çok partili demokratik bir yönetime henüz

³⁵² Yaşar Nabi [Nayır], “Propaganda Edebiyatı”, **Milliyet**, No: 2572, 11 Nisan 1933, s. 4.

hazır olmadığını, rüştünü ispatlayıp gerekli olgunluk çağına erişene dek halkı idare edecek bir vesayete ihtiyaç duyulduğunu öne sürüyorlardı. Ete'nin belirttiği gibi kuruluş yıllarında “toplumun henüz demokratik iradesini kullanacağı bir seviyeye ulaşmadığı iddia edilmiş, Kemalist politikalar neticesinde toplum 'aydınlatıldığında' demokratik bir rejime geçileceği ifade edilmiştir.”³⁵³ Onların gözünde ulus çocukluk çağındaydı, henüz kendi kararlarını alabilecek erişkinlikte değildi, bir ebeveynin vesayetine ihtiyaç duymaktaydı, bu durumda vesayet hakkı ulusu modernize edip aydınlanmasını sağlayacak ve bu yolla onu olgunluk çağına ulaştıracak olan siyasal-kültürel elitlerdeydi. Parti, “halk için halka rağmen” düsturunca kendisini halka vâsi tayin etmişti.

Şimdiye dek ortaya çıkan manzara aynı zamanda Igor Glomstock'un dönemin tek partili rejimlerindeki tecrübelerden hareketle totaliter sanat olarak kavramsallaştırdığı tarihsel olgu ile de önemli boyutta uyum içerisindedir. Golomstock'un totaliter sanat mekanizmasını tarif ederken sıraladığı ölçütlere³⁵⁴ atıfla söyleyecek olursak; 1) sanat ve edebiyat topyekün seferberlikte ideolojik silah mesâbesinde ve iktidar mücadelesinin bir aygıtı olarak tasarlanmıştır. Bu husus üzerinde tekrar teferruatla durmayı gerektirmeyecek kadar açıktır. 2) İnkılâpçı sanat/edebiyat taraftarlarının ortaya koydukları perspektiften ve bilhassa devletçilik ilkesine yapılan göndermelerden anlaşıldığı gibi devletten ülkenin tüm kültür, sanat ve edebiyat hayatı üzerinde bir tekel kurması beklenmektedir. Nitekim Türk Ocakları - Halkevleri hamlesi tekelleşme yolunda atılan karakteristik ve temsil gücü yüksek adımlardan biri olmuştur. 3) Dergilerin ve Halkevleri'nin İnkılâp Edebiyatı'nın tasarlandığı ve üretildiği süreç içerisinde üstlendikleri rolleri göz önüne alırsak devlet tarafından sanatın inşası ve sonrasında kontrol altında tutulması amacıyla gerekli aygıtların imal edildiği de ortaya çıkmış olur. 4) Sovyet Rusya'da sosyalist realizmin resmî ve zorunlu sanat akımı olarak ilan edilmesi gibi patronaj noktasında varılacak son noktayı ifade eden bir hadise Türkiye'de cereyan etmemiştir. Ancak edebiyatta

³⁵³ Hatem Ete, The Legal, Political and Sociological Roots of Tutelary Regime in Single-Party Period, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s. 386.

³⁵⁴ Bkz. bu çalışma s. 188 vd.

olmasa da Musiki İnkılâbı tecrübesinde yaşananlar bu otoriter yaklaşımı hatırlatacak düzeydedir. 5) Totaliter sanat olgusunda resmî kanonun dışında kalan anlayışlara ve üsluplara nasıl savaş açıldıysa İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının kendi arzuladıkları çerçevede hareket eden tüm kalemleri (bilhassa sanatın özerkliğinden yana olanları) şeytanlaştırma yoluna gittiklerini bu bölüm boyunca gözlemledik. Diğer yandan Tek-Parti döneminde kimi tarzdaki edebiyat eserlerine devlet eliyle (basım yasağı getirme, toplatma vb. yollarla) uygulanan katı sansür de parti/devlet otoritesinin genel tavrının ne yönde olduğunu aydınlatmaktadır.

Devletçilik ilkesi daha ziyade edebiyat kurumunun üretim mekanizmalarını denetim altına sokma bakımından dikkate alınır. Laiklik, ulusçuluk, inkılâpçılık ilkeleri ise sanat anlayışı ve edebî söylemin inşası nokta-i nazarından belirleyici olmuştur. Bize göre, İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının kendilerini Meşrutiyet sonrasında ortaya çıkan Milli Edebiyat Hareketi'nden ayrı olarak konumlandıklarındaki temel gerekçe de bu hareketin ideolojik kadrajını Altı Ok'un belirlemiş olmasıdır. Tek-Parti'nin ulusçuluk ilkesi Turancı-Türkçü veya o güne dek tebarüz etmiş diğer milliyetçiliklerle farklılık arz eder. Diğer yandan Cumhuriyet'in katı ve dayatmacı laiklik anlayışının birinci dereceden belirleyici olması Milli Edebiyat Hareketi ile İnkılâp Edebiyatı Hareketi arasındaki temel farklılıklardan biridir. Ziya Gökalp'ın uğradığı eleştirilerden biri Türkleşme ve muasırlaşmayı İslamlaşma ile bir arada yürütmek istemesiydi. Netice itibarıyla Millî Edebiyat Hareketi ile Cumhuriyet'in ürünü olan İnkılâp Edebiyatı Hareketi arasında keskin bir sınır hattı belirlemek gerekmektedir. Her ne kadar her iki hareket içerisinde yer almış ortak isimler (Köprülü, Yakup Kadri, Kâzım Nami vd.) bulunsa da –ki onlar da İnkılâp Edebiyatı tezahür ettikten sonra Millî Edebiyat tecrübesine mesafeli yaklaşacaklardır– fikrî temellerde yaşanan alt üst oluş sıfır noktasından itibaren yeni arayışları zorunlu kılmıştır. Daha geniş perspektiften bakarsak, İnkılâp Edebiyatı Hareketi'ni Millî Edebiyat Hareketi'nin bir devamı olarak görmek, Cumhuriyet'i Osmanlı modernleşmesinin zorunlu bir sonucu olarak değerlendiren bakış açısı gibi problemleri bir yaklaşım tarzı olacaktır. Zaten Cumhuriyet modernleşmesini belirli bir noktadan itibaren belirli bir süre (Tek-Parti iktidarı)

tekeline alan anlayışın Osmanlı modernleşmesiyle ayrıştığı temel husus din meselesine yaklaşım şekliydi. Kara'nın altını çizdiği gibi;

“Cumhuriyeti Osmanlıdan koparan hususları büyük ölçüde (hatta tamamen) din ekseninde ele almak mümkündür. (...) Osmanlı batılılaşmasının nerede ise her aşamasında, yapılan / yapılması düşünülen her şeyin, -ana mantığı elverişli olmasa bile- doğrudan veya dolaylı olarak dinî bir mantık ve muhteva ile açıklanmaya çalışılması, tabiatları gereği modern alanla dinî alan arasında var olan mesafenin ve boşluğun tehditkâr olmaktan uzaklaştırılması, bir başka ifade ile bir tür dinleşmenin atbaşı götürülebilmesi doğrultusunda ciddi gayretlere dönüşecektir. Buna modernleşme ile dinin uzlaştırılması teşebbüsü de diyebiliriz. (...) 1923 sonrasında Cumhuriyet Türkiye'si'nin din-siyaset-batılılaşma çizgisinde büyük ölçüde terkettiği işte bu modernleşme ile dinleşmeyi birlikte götürme istikametindeki üst siyasettir. (...) Cumhuriyet ideolojisi İslâm unsurunu devre dışı bırakarak, en yumuşak tabirle İslâm ve Müslümanlığı paranteze alarak nasıl modernleşme projesi yürütebileceklerinin peşinde oldular denebilir. (...) Cumhuriyet ideolojisinin bazı dönemlerde ve birçok konuda İslâmı çatışmayı göze aldığı, İslâmı çatışarak bir kimlik oluşturmaya çalıştığı da bir vâki'dir.”³⁵⁵

Cumhuriyet ideolojisini Osmanlı bakiyesinden ayıran başlıca husus din meselesine dair yaklaşımlar etrafında ve laiklik ilkesinin yorumlanış şekline bağlı olarak somutlaşmaktadır. Bu üst yönelim altında Kemalist Altı Ok'un ideolojik sınırlarını tayin edeceği İnkılâp Edebiyatı'na atfedilen misyon dinî düşüncenin ve yerleşik dinî yapılanmaların (medrese, tekke vb.) geriletilip toplumsal alandan tasfiye edilmesidir. Cumhuriyet ideolojisinin taşıyıcılığını üstlenen edebî eserlerde değişmez unsur olarak, bir stereotip olarak, şeytanlaştırılmış din adamı figürünün yer alacak olması, edebiyata kimlik inşası sürecinde dinle girişilecek çatışmada tayin edilen mevzi dolayısıyladır.

Tüm bunların ötesinde, İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının fikriyatında Cumhuriyet'in kuruluşu tarihsel olarak sıfır noktası kabul edilir. Milli Edebiyat Hareketi dâhil 1923 öncesi tüm edebiyat hareketlerinin, edebiyat anlayışlarının, edebiyat geleneklerinin kapı dışarı edilmesi bu yüzdendir. Edebiyat, kültürel

³⁵⁵ İsmail Kara, **Cumhuriyet Türkiye'si'nde Bir Mesele Olarak İslâm**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008, s. 27-28.

hafızanın sıfırlandığı bir noktadan itibaren Cumhuriyet döneminde ihdas edilen ideolojik temeller üzerinde sıfırdan inşa edilmek istenmektedir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNKILÂP EDEBİYATI KANONUNUN PROTOTİPLERİ

3.1. İnkılâp Edebiyatı Kanonu Hakkında

Önceki bölümde tebarüz ettiği üzere henüz Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren rejim değişikliği ve ulus inşası projesine bağlı, onunla ideolojik açıdan eşgüdümlü olarak yeni bir edebiyatın / edebiyat kanonunun inşa edilmesine dair çabaların baş gösterdiğini ve bu doğrultuda yoğun bir kalem mesaisinin sarfedildiğini gördük. Peki, onca konferansa, yazıya ve tartışmaya konu olan İnkılâp Edebiyatı tasarımı kuvveden fiile geçebildi mi? Daha somut ifadesiyle İnkılâp Edebiyatı tasarımında öngörülen kriterlere uygun düşen ve bahis konusu edilen ihtiyaca cevap verebilecek türde eserler telif edilebildi mi? Yahut hangi türden eserler İnkılâp Edebiyatı kanonuna dâhil edilebilir? Şu ana dek bu bağlamda çizilmiş olan bir çerçeve bulunmamakla beraber¹ çalışmamızın bu ve sonraki bölümünde ilgili boşluğu doldurmak adına bir girişimde bulunmaya çalışacağız.

İnkılâp Edebiyatı'nın neliğine ve nasıl olmağına dair birçoğu manifestatif nitelikte sayısız çalışmanın matbuatta yer almış olmasına rağmen bir iki küçük istisna haricinde hangi eserlerin bu kanona dâhil olduğu/olacağı/olması gerektiği hususunda net bir söyleme rastlamayız. İnkılâp Edebiyatı teorisyenleri onca teferruat üzerinde durmalarına rağmen imtisal numûnesi olarak değerlendirilebilecek somut

¹ Ömer Türkes'in Kemalist edebiyat kanonunu tasvir etmeye yönelik çalışması, her ne kadar İnkılâp Edebiyatı olgusu etrafında bir çerçeve çizmese ve bu meseleye pek değinmese de önemli dikkatlerin geliştirildiği bir başvuru kaynağı vasfındadır. Burada Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanları, Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece*'si, Yakup Kadri'nin *Yaban* ve *Ankara*'sına yapılan göndermeleri yerinde ve önemli buluyoruz. Bkz. Ömer Türkes, "Güdükl Bir Edebiyat Kanonu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, C. II, Ed. Ahmet İnel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 425-448.

bir eser zikretmekten çoğunlukla kaçınmışlardır. Ancak kanonik metinlerin tespitini yapma hususunda bize rehberlik edecek kimi önemli tutamaklar da yok değildir. Öncelikle elimizde bulunan ipucu niteliğindeki bazı verileri değerlendirmek istiyoruz. Sözelimi –ki bizce işaret ettiğimiz tutamaklardan en önemlisidir– tam da İnkılâp Edebiyatı gündeminin yoğunlaştığı zamanlarda ve bu konuda iştiyakla kalem oynatmış kimseler tarafından telif edilmiş olmakla beraber muhteva itibariyle de İnkılâp Edebiyatı tasarımını ve hatta daha geniş ölçekte İnkılâp Sanatı tasarımını konu edinen edebî eserler mevcuttur. Bunlardan biri Falih Rıfki'nin *Roman*'ı, diğeri ise Yakup Kadri'nin *Ankara*'sıdır. Tabi burada hemen şunu belirtmek gerekir ki sadece muhteva itibariyle İnkılâp Edebiyatı / İnkılâp Sanatı tasarımını konu edinmiş olmaları tek başına yeterli bir delil değildir; ancak mühim bir karinedir. Bunun ötesinde şunları da göz önüne almak gerekir ki dönemin hâkim ideolojisinin taşıyıcılığını üstlenen matbuat çevresinde bu kalemlerin ve onların bu dönemde yayımlanmış eserlerinin kanonlaştırılmasına yönelik ciddi bir çabanın varlığını sezmemek mümkün değildir. Eflâtun Cem, İnkılâp Edebiyatı Hareketi'nin önde gelen manifestolarından biri niteliğindeki yazısında “Ferdî psikolojilerin yavelerile kokuşan edebiyatın kalabalığı, içtimaî duygularla yanan bu öz san'atın yığınlar kadar yayılıp yerleşmesine fırsat vermiyor; bir ‘Yaban’, bir ‘Roman’ çıkıyor; okunacağı gibi okunmuyor...”² diyordu. Devamında da devletin müdahalede bulunarak kültür-sanat ortamında bu duruma el atması gerektiğini dillendiriyordu. Eflâtun Cem'in iması, açıklıkla, arzulanan edebiyatın numuneleri olarak *Roman* ve *Yaban*'ı (*Ankara* henüz yayımlanmamıştır) işaret ediyordu. Bununla beraber yine önceki bölümde gördüğümüz gibi Aka Gündüz 1932'de İnkılâp Edebiyatı'nı tesis etmek için gerekli dilin Falih Rıfki'nin o sene yayımlanan *Zeytindağı* adlı eseri ile doğduğunu müjdeliyordu. Sonrasında daha keskin bir ifadeyle *Zeytindağı*'nı “inkılâp edebiyatının yarınki şaheserleri için en mükemmel bir mevadî iptidaiye”³ olarak takdim ediyordu. Öte yandan *Ankara* hakkında ilk yazılardan birini kaleme alan Mansur Tekin'in şu değerlendirmeleri de Yakup Kadri'nin burada söz konusu ettiğimiz eserlerinin döneminde nasıl alımlandığını izah etmesi açısından mühimdir: “Kadrodaki küçük makaleleri ile zaman zaman inkılâp edebiyatının ne olması lâzım

² Eflâtun Cem [Güney], “İnkılâp Edebiyatı”, **Kadro**, C. II, No: 18, Haziran 1933, s. 68.

³ Aka Gündüz, “Zeytindağı Müjdedağıdır”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3865, 21 Nisan 1932, s. 2.

geldiğini söyleyen edip buna bizzat iki misal vermiştir: ‘Yaban’ ve ‘Ankara’.⁴ Bu gibi tutamakların sayısını çoğaltmak da mümkündür. *Bizim İstedığımız Edebiyat* münakaşası dolayısıyla Peyami Safa’ya karşı kaleme aldığı yazısında Yaşar Nabi de “Reşat Nurinin Yeşil Gecesi ile, Yakup Kadrinin ve Falih Rıfkının bütün son [e]serleriyle esasen nûmuneleri dirilmiş olan millî bir edebiyatın sahasını genişletmesini istiyoruz.”⁵ diyerek hangi eserlerin “istenilen edebiyat”a örneklik teşkil edeceğini belirtiyordu.

Diğer tarafta inkılâpçı edebiyat eserinin nasıl olması gerektiğine dair en net tariflerden birini veren ve kurucu kadro içerisinde etkin bir figür olarak tarihteki yerini alan Hasan Âli Yücel’in çizdiği çerçeve önemli bir ipucu niteliği taşır. İnkılâpçı eserin illa ki yüksek perdeden inkılâplar ve inkılâpçılardan bahsetmesi gerekmediğini vurgulayan Yücel tekrar edecek olursak şöyle bir kadraj sunuyordu: “Meselâ bizde klerikan düşmanlığı ve laisizm aşkını duymuş bir sanatkâr öyle bir roman yazabilir ki; softanın fikirlerindeki gerilikle okuyanı ondan iğrendirir, bu, tam bir inkılâpçı eserdir.”⁶ Yücel’in tarifini kişisel bir çıkıştan ibaret de görmemek gerekir. Onun bu kanonik tespiti İnkılâp Edebiyatı teorisyenlerinin büyük bir kısmının görüşlerini özetler mahiyettedir. Nitekim *Bizim İstedığımız Edebiyat* yayımlandıktan sonra çıkan geniş tabanlı münakaşada muarızların ittifak ettiği tek nokta “İslam iskolastiğini geriletme” şeklinde ifade edilmişti.⁷ Kısacası İnkılâp Edebiyatı Hareketi’nden beklenen en önemli işlevlerden biri egemen ideolojinin başta gelen ilkesi laiklik doğrultusunda dinî düşüncenin ve din kurumunun toplumsal düzen içerisindeki hâkimiyetini ortadan kaldırmaktı. Peki, hangi eserler bu doğrultuda değerlendirilebilir? Yahut bu tür eserler var mıydı? Hasan Âli Yücel 1937 tarihli mülâkatta bu tarifi verirken var olan eser(ler)den hareketle mi bir ufuk çiziyordu yoksa beklentisini mi dile getiriyordu? Soruyu cevaplandırmak adına öncelikle uzun yıllar edebiyat tarihi içerisinde atlanmış bir husus olarak İnkılâp Edebiyatı Hareketi hakkında öncü nitelikte incelemelere imza atmış olan Selçuk

⁴ Mansur Tekin, “Ankara”, **Kadro**, No: 28, Nisan 1934, s. 48.

⁵ Yaşar Nabi [Nayır], “Cemiyetçi Edebiyat”, **Milliyet**, No: 2648, 26 Haziran 1933, s. 4.

⁶ Hasan Âli Yücel, “Sanat ve İnkılâp”, **Yücel**, C. V, No: 27, Mayıs 1937, s. 94.

⁷ Bkz. bu çalışma s. 159 vd.

Çıkla'nın tespitini paylaşmak istiyoruz: “Yücel’in ifade ettiği inkılapçı eser’e örnek olarak gösterilebilecek eserlerden birkaçı, din adamı olarak nitelenebilecek kişilerden, onların inanış ve yaşayış biçiminden öğrendirme ve ideoloji empoze etme gayesiyle yazıldığı anlaşılan *Vurun Kahpeye* ve *Yeşil Gece* adlı romanlardır.”⁸

Çıkla'nın tespitine hak vermemek mümkün değildir. Zira Çelik’in de belirttiği gibi *Yeşil Gece*, özel bir amaca hizmet etmek maksadıyla kaleme alındığı izlenimi vermektedir ve romancının külliyatı içerisinde de aykırı bir görüntü arz eder. Baştan sona katı bir ideolojik angajmanla kurgulanmıştır.⁹ Eserde ara renklere tesadüf etmek mümkün değildir. Yazarın diğer romanlarına nazaran oldukça şematik bir yapıya sahiptir. Fethi Naci’nin eseri değerlendirirken düştüğü şu notlar bu bakımdan dikkat çekicidir: “Koca romanda bir tane olsun merhametli, insan sever din adamı yok. Hepsi jurnalci, çıkarıcı, kendi çıkarı için başkasının gözünü oymaya hazır!”¹⁰ Edebiyat kamusu içerisinde *Yeşil Gece* hakkındaki mühim söylenti ise romanın o yıllarda Mustafa Kemal Paşa’nın isteği/direktifi üzerine kaleme alındığıdır. Tevatür yoluyla uzun yıllar boyunca aktarılagelen bu iddiayı tespit edebildiğimiz kadarıyla yazılı ortamda ilk olarak zikreden Oktay Akbal konu hakkında şu satırları kaydeder:

“Anlatırlar, Mustafa Kemal bir gün çok beğendiği bir romancı olan Güntekin’e ‘Bana yobazlığı eleştiren bir roman yaz’ demiş. ‘Yeşil Gece’ bu dileğin ürünüymüş... Ne denli doğrudur bilmem, Güntekin böyle bir dileğe mi uydu yoksa kendiliğinden mi girişti bu işe? İkisi de olabilir. (...) Devrimci Türkiye’nin yazarıdır o. Atatürk Devriminin bir öncüsü, bir savunucusudur.”¹¹

Mustafa Kemal Paşa’nın Reşat Nuri Güntekin’den böyle bir istekte bulunup bulunmadığına dair elimizde kesin bir delil olmasa dahi bu tevatürün gerçekliğini kuvvetle muhtemel bulmaktayız. Birol Emil de Akbal’a atıfla iddiayı değerlendirirken “Eserin yayın tarihi, şahısları, meseleleri ve romancının diğer

⁸ Selçuk Çıkla, “İnkılâp Edebiyatı”, **Hece** (Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı), No: 90-92, 2004, s. 439.

⁹ Hüseyin Çelik, “Reşat Nuri Güntekin”, **DİA**, C. XIV, s. 307-309.

¹⁰ Fethi Naci, **Reşat Nuri’nin Romancılığı**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1995, s. 136.

¹¹ Oktay Akbal, “Kubilay’dan Yeşil Gece’ye”, **Cumhuriyet**, 16.01.1974, s. 2.

romanları arasındaki istisnai yeri göz önüne alınınca *Yeşil Gece*'nin böyle bir direktif veya telkinden doğmuş olması mümkündür.”¹² der. *Yeşil Gece* öylesine köşeli bir görme biçiminin ürünüdür ki bir defa yazarın ustalığına halel getirecek düzeyde şematik bir kurguya sahiptir. Anlatıda gri alanlar hiç yoktur. Nitekim Emil de Reşat Nuri'nin başka hiçbir romanında din kurumu ve onun temsilcilerine Şahin Efendi gibi yalınkılıç hücum eden bir kahramanın var olmadığını tespit ederek “Tam inkılâp Türkiyesi'nin romanı” olarak nitelediği eserin Atatürk'ün telkini üzerine yazılmış olabileceğini doğrulayan bir diğer argüman olarak bu hususlara dikkat çeker: “Reşat Nuri'nin diğer romanları arasında tek ideolojik romandır. Ondan önce veya sonraki romanlarının hiç birinde, bu genişlikte ve katılıkta bir ideolojik fikir, tem veya şahıs görülmez.”¹³

Reşat Nuri, 1950'lerde verdiği röportajda kendi neslinin yetiştiği sanat ve edebiyat ortamını tasvir ederken devletin o dönemki patronajına değinir. Spesifik bir adrese yönlendirmez fakat tanıklığını paylaşmaya çalıştığı görülür. O dönemki patronajın mahiyetini genel hatlarıyla tasdik etmesi bakımından ilgili açıklama mühim fikirler sunmaktadır.

“Bu neslin yardımcısı, yol göstereni yoktu. Eskiler mi? Kendileri muhtacı himmet dedeler!. Mektepler, üniversite, edebiyat hocaları mı? Edebiyat hocası, eskiyi, antikayı ve müstehaseyi korumakla ödevli olan memurdur. Bir siyasi ve sosyal **inkılâp rejiminin edebiyat ve sanata da uzayan dirijizmi?** Ancak her yerde devletin sanattan ne isteyebileceği malûm... Mümkün olsa da keşke gölge etmese... Bunlar dışında kitapçılık, tabilik mi kalıyor! Fakat yine malûm. **Zorlayıcı baskılarıyla o da bir devlet**, hem de bir tüccar devlet değil midir? Hasılı bu nesil, savaşında yalnız kalmıştır.”¹⁴ [vurgular bize ait]

Reşat Nuri cephesinde durum böyleyken, yeri gelmişken meselenin bir de diğer cephesine bakmak bize daha geniş çaplı bir ufuk sağlayacaktır. O da şudur ki Mustafa Kemal Paşa'nın edebiyat kurumuyla yakından ilgilendiği, edebî üretim

¹² Birol Emil, **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I: Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne Kadar**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984, s. 313.

¹³ a.e., s. 314.

¹⁴ **Edebiyatçılarımız Konuşuyor**, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1953, s. 41.

mekanizmaları içerisinde belirleyici bir konuma sahip olduğudur. Birinci'nin aktardığına göre Faruk Nafiz Çamlıbel'in Türk Tarih Tezi'ni konu alan manzum piyesi *Akın*, 1932 yılında Mustafa Kemal Paşa'nın isteği üzerine kaleme alınmıştır.¹⁵ Mustafa Kemal Paşa'nın edebiyat ve sanat kurumları üzerindeki kurucu/yönlendirici etkisi bu dönemdeki sanat patronajının en önemli boyutunu teşkil eder. Son olarak temas etmek istediğimiz bir başka tanıklık da o günlerde edebî üretimin nasıl bir atmosferde şekillendiğini kavramak açısından mühim bir kaynak mesâbesindedir. Adile Ayda edebiyatçılara dair hatıratında babasından (Sadri Maksudi Arsal) naklen Atatürk'ün sofrasında yaşanan bir hadiseyi ayrıntısıyla aktarır.

“Serbest Fırka hikâyesinden beş altı ay evvel yani 1930 yılının başında, Atatürk, sofrada Türk Ocakları'nın çalışmalarına ilgi gösterir, daha doğrusu ilgi göstermekle söze başlar ve sonra biraz sert bir sesle:

- Ne yapar bu ilim ve hars heyeti? diye sorar. Etraftakiler bir azar tonu ile sorulmuş bu soru karşısında şaşırırlar. Atatürk de şöyle devam eder:

- Haydi diyelim ki, ilim mensupları tarihimizi araştırıyorlar. Ya harsı temsil edenler? Onlar ne yapar? Gazi bu soruyu bilhassa Mehmet Emin Beye bakarak sorar ve ısrarla:

- Evet, ediplerimiz, şairlerimiz ne yapıyorlar? “Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur”, anladık. Fakat o zamandan beri koskoca bir İstiklal Harbi, bir Milli Mücadele geçirilmiş. Hani bunu mevzu yapan milli şairlerimizin milli şiirleri?

Mehmet Emin Bey, bu sözler karşısında bayılacak gibi olur, dili tutulur ve cevap veremez. Fakat kendisini milli şairi korumakla görevli sayan Hamdullah Suphi Bey şöyle der:

- Türk milletinin İstiklal Mücadelesi başlı başına bir destan mevzuudur. Destanlar ise uzun çalışmalarla meydana gelir. Firdevsi Şehname'yi otuz yılda yazmıştır. Elbette milli şairimiz Türkün epopesini yazmağa başlamıştır bile...

Atatürk “Öyle mi?” der gibi şaire bakınca, o da şu sözleri söylemeğe mecbur olur:

Milli kahramanları terennüm etmek biz şairlerin vazifesidir. Benim de en büyük emelim budur. Yeter ki, kalemim sizin yarattığınız harikaları anlatmağa layık olsun.”¹⁶

1930'da yaşanan bu hadiseden kısa sayılacak bir süre sonra Nisan 1931'de Türk Ocakları'nın lağvedilip yerlerine Şubat 1932'de Halkevleri'nin açıldığı notunu da tamamlayıcı bir bilgi olarak kaydetmekte yarar var. İnkılâp Edebiyatı / Sanatı

¹⁵ Necat Birinci, **Faruk Nafiz Çamlıbel: İnceleme - Seçmeler**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1993, s. 74-75.

¹⁶ Adile Ayda, **Böyle idiler Yaşarken... (Edebî Hâtıralar)**, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1984, s. 25-26.

tasarımlarının kurgulanma süreçlerinde Halkevleri'nin nasıl bir merkezî role sahip olduğuna da temas etmiştik. Öte yandan Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında “O yüksek ve duygulu sanat ve edebiyat kurucusu”¹⁷ şeklinde tavsif edilen Atatürk'ün sadece patronaj itibarıyla değil, aynı zamanda nutuklarıyla edebiyat kanonunu üslup açısından biçimlendirecek derecede bir etki alanı oluşturduğunu yahut bir kısım kalemler tarafından böyle yorumlandığını¹⁸ da hatırlamakta fayda var. Toparlayacak olursak; önümüzde duran veriler değerlendirildiğinde *Yeşil Gece*'nin belirtilen tarzda bir istek sonucu kaleme alınmış olması veya olmaması noktasına takılıp kalmaktansa meseleyi daha geniş bir perspektifte değerlendirmek faydalı olacaktır. Doğrudan bir istek üzerine yazılmış olmasa dahi netice olarak eserin dönemin hâkim ideolojisinin söylemine ve propagandasına hizmet etmek adına kurgulanmış bir çatıya sahip olduğu açıktır. *Vurun Kahpeye* de bize göre aynı kadrajda değerlendirilmesi gereken bir romandır zira *Yeşil Gece* ile aşağı yukarı aynı şemaya oturduğu müşahade edilecektir. Bunun yanı sıra *Ateşten Gömlek*'in bir patronaj dâhilinde telif edildiğine dair ileriki sayfalarda paylaşacağımız önemli bir belge de bulunmaktadır.

Tüm bunların dışında bize göre şimdiye dek adlarını zikrettiğimiz eserleri spesifik kılan ve belirli bir çerçeve içerisinde değerlendirilmelerini gerektiren asıl neden her birinin neredeyse aynı şablonu tekrarlarcasına şematik hususiyetlere sahip olmalarıdır. Netice itibarıyla üzerinde durduğumuz husus şudur ki onlarca kalemin seferberliğinden anlaşıldığı üzere Türkiye tarihinin önemli bir evresinde ortaya çıkmış bir *edebî hareket* söz konusudur. Karşımızda duran ve halledilmeyi bekleyen mesele de bu edebî hareketin kanonik metinlerini tespit etmektir. Burada izlenmesi gereken yol da metodolojik açıdan bakıldığında ele alınan metinlerin birbirlerini ne derece tamamladıklarıdır. Nitekim belirli bir tarihsel olgunun edebiyat hareketi / edebiyat furyası vb. bir kavramsal çerçeve dâhilinde değerlendirilebilmesi de bu kıstasa bağlıdır. Çalışmamızın bu bölümünde adı geçen eserleri öncelikle müstakil olarak ele alıp sonrasında söz konusu şematik unsurlar hakkında değerlendirmeler sunmaya çalışacağız.

¹⁷ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 194.

¹⁸ Bkz. bu çalışma s. 87 vd.

Belirlediğimiz anlatılar Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adivar ve Falih Rıfkı Atay'a aittir. Bu isimler hem Cumhuriyet dönemi edebiyatının başat kalemleridir hem de dönemin etkin politik figürleridir. Nitekim bu kimseler Cumhuriyet dönemi edebiyatından bahsedildiğinde bugün akla ilk gelecek kalemlerdir. Bu bakımdan oluşturmaya çalıştığımız çerçevenin, temsil gücü yüksek bir örneklik arz edeceği kanaatindeyiz. Diğer yandan bahse konu romanların şematik yapılarıyla o dönem içerisinde kendilerinden sonra telif edilecek birçok esere emsal teşkil etmiş olduklarını yahut benzer tarzda yapıya sahip olan eserler toplamı içerisinde türlerinin en bariz örnekleri olarak sıvrıldıklarını şimdiden dile getirmek gerekmektedir. Dolayısıyla birer *prototip* niteliğindedirler. Sözgelimi hem İnkılâp Edebiyatı kanonu içerisinde hem de sonraki dönemlerde bilhassa köy romanı furyası kapsamında çokça karşımıza çıkacak olan şeytanlaştırılmış din adamı tipolojisinin üretimi bu eserler ile başlamıştır. Bu üretilmiş din adamı imgesinin karşısında konumlandırılacak ve onunla çatışacak da aydın(lanmacı) öğretmen tipolojisidir.

Son olarak bizatihi ulus inşasının bu eserlerde ön plana çıkan en önemli ortak temalardan biri olduğunu not düşmek istiyoruz. Nitekim İnkılâp Edebiyatı Hareketi de edebiyat kurumunun ulus inşası sürecinde bir ideolojik aygıt olarak işlerlik kazanmasını ve o yolla, tesis edilen yeni rejimin meşruiyetini tasdik edecek türden anlatılar üretmesini öngörüyordu. Türkiye Cumhuriyeti yaratıldıktan sonra Türklerin nasıl yaratılacağı ele alacağımız eserlerin başlıca dikkat noktasıdır.

İnkılâp Edebiyatı Hareketi bağlamında değerlendirilmeleri gerektiğini düşündüğümüz kimi kalem çalışmaları da Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü dolayısıyla girişilen tekellüflü propaganda seferberliği kapsamında bastırılan ve büyük bir çoğunluğunu piyeslerin teşkil ettiği edebî eserlerdir. Doğrudan bir devlet projesi olarak, patronaj altında, sistematik, planlı, eşzamanlı, eşgüdümlü bir telif faaliyetinin ürünleri olarak raflardaki yerlerini almaları dolayısıyla bu eserler tarihsel-sosyolojik açıdan güçlü bir örneklik vasfına ve yüksek temsil kabiliyetine sahiptirler. Öte yandan ilgili çalışmaların büyük bir kısmının, tezimizin ikinci bölümünde karşımıza çıkan; Kâzım Nami, Yaşar Nabi, Behçet Kemal, Etem İzzet,

Aka Gündüz, Sadri Etem, Vasfi Mahir, Halit Fahri gibi ulusçu-inkılâpçı bir edebiyat arzusunun savunucuları tarafından kaleme alınmış olmaları da önemli bir husustur. Bu sistematik yayın faaliyetinin İnkılâp Edebiyatı gündeminin en yoğun olduğu 1933 yılına tesadüf etmesi de ayrıca vurgulanması gereken bir dayanak noktasıdır. En önemlisi de bu ürünlerin İnkılâp Edebiyatı'ndan beklenen tarzda bir işlev sunacak mahiyette olmaları ve o doğrultuda yayımlanmalarındır.

Onuncu yıl yayınlarının da ilk planda göze çarpan hususiyetleri birbirlerini tekrar eder cinsten bir şematik yapıya sahip olmalarıdır. Netice itibariyle bahse konu telifler, ısmarlama ürünler olarak, otoritelerce yazarlara sunulan belirli bir şablon esasında kaleme alınmışlardır yahut o şablona uygun olan ve yakın zamanda telif edilmiş kimi eserler seçilip bu kapsamda tekrar bastırılmıştır. Onuncu yıl yayınlarının bir diğer önemli özelliği ise oldukça sade bir dile, basit birer kurguya, küçük hacimlere ve popülist söylemlere sahip olmalarıdır. Bunun sebebi ise kanaatimizce kitlesel olarak dolaşıma sokulmak üzere köylüsünden şehirlisine halkın her kesimine ve gencinden yaşlısına her algı düzeyinden bireylere hitap etmek üzere tasarlanmış olmalarıdır. Kendilerinden kitlesel ölçekte fayda sağlamaları beklendiği açıktır. *Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye*, *Ateşten Gömlek*, *Yaban*, *Ankara*, *Roman* gibi eserlerse daha çok okur-yazar / entelektüel kesime hitap eder niteliktedir. Şimdiye dek ortaya çıkan çerçeve doğrultusunda bu eserleri aşağıda “İnkılâp Edebiyatının Prototipleri” başlığı altında, onuncu yıl yayınlarını ise son bölümde ele alacağız.

3.2. İnkılâp Edebiyatının Prototipleri

3.2.1. İnkılâp Edebiyatı Tasarımının Ütopyası: *Yaban*'dan *Ankara*'ya

Çalışmamızın ikinci bölümünde görüldüğü gibi Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnkılâp Edebiyatı tasarımı bağlamında oluşan edebî gündem içerisinde ön plana çıkan isimlerin başında gelmektedir. Yazar, aynı zamanda dönemin etkin bir politik

figürü olarak uluslaşma sürecinde aktif rol üstlenmişti. Her anlamda temsil kabiliyeti yüksek bir isim olan Yakup Kadri, İnkılâp Edebiyatı tasarımında sadece teorik fikirler serdetmekle yetinmemiş, aynı zamanda eser üretimiyle söz konusu kurguyu olgu düzeyinde somutlamaya çalışmıştır. Romancı, teorisini pratikle mümkün kılma yolunda oldukça önemli tecrübeler ortaya koymuştur. 1934 yılında yayımlanan *Ankara*, bu çalışmaların en önemlisidir. Zira eser tam da edebiyat sahasında gerçekleştirilmesi arzulanan inkılâp marifetiyle ve sanatsal üretim mekanizmalarını uluslaşma programının güdümüne tabi kılma yoluyla bir İnkılâp Edebiyatı yaratma düşlerinin ve gayretlerinin doruk noktasına ulaştığı bir dönemin (1933-1934) ürünüdür.

Bunların yanı sıra *Ankara*, muhteva itibariyle de nihai anlamda İnkılâp Edebiyatı tasavvurunun bizatihi kendisini konu almasıyla önem kazanmaktadır. Eser, belirli bir noktadan itibaren bir *yazar romanı* hüviyeti kazanır. Roman kahramanı Neşet Sabit, İnkılâp Edebiyatı kapsamında ürünler telif eden ideal ve destansı bir kişilik olarak resmedilir. *Ankara* sadece bu hususiyeti ve zikrettiğimiz muhtevası itibariyle de değil, bütün cepheleriyle ve tüm tematik unsurlarıyla İnkılâp Edebiyatı kanonunun önde gelen ve yüksek temsiliyet sahibi eseri sayılmalıdır.

Bir tür alegori sayılabilecek olan anlatı, gerek olay örgüsü / kurgu gerek mekânsal sembolizasyon gerekse karakterlere atfedilen temsiliyet yükleri bakımından irdelendiğinde karmaşık bir anlam örgüsüyle karşılaşırız. Söz konusu noktalardan hareketle yapacağımız inceleme, romanın İnkılâp Edebiyatı tasarımı bağlamında nasıl bir misyon üstlendiğini açığa çıkaracaktır.

Ankara'nın başkişilerinden Selma Hanım'ın öyküsü eksene alınarak bir kuruluş anlatısı inşa edilir. Onun kişisel serüveni ile mekânsal ve içsel yolculukları etrafında, romancının hem yakın tarih yorumu hem de bir ulusçu ütopya niteliğindeki gelecek tasavvuru anlatıya kodlanır. Aşağıda detaylı olarak üzerinde duracağımız gibi hepsi ayrı ayrı sembolik anlamlara sahip evlilikleri ve bunlara paralel olarak yaşadığı mekânsal değişiklikler ve içsel dönüşümler mercek altına alındığında

görülür ki romanın her bölümünde farklı bir eşikle karşı karşıya kalır Selma Hanım. Her eşik bir sıçrama gerektirmektedir. Kibar çevrelerde yetişmiş İstanbul kadını olarak başladığı yolculuğunda atladığı her eşiğin ardından ulusçu ütopya açısından daha da olgunlaşan Selma Hanım, nihayetinde ideal ulusal kimliğe mâlik bir kadın kahramana dönüşür.

Üç bölümden oluşan romanın her bir bölümü belirli bir tarihsel zaman kesitini konu almaktadır. Birinci bölüm Millî Mücadele yıllarına, ikinci bölüm Cumhuriyet'in kuruluşundan sonrasına, üçüncü bölümse Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü ile yirminci yıldönümü arasındaki on yıllık zaman dilimine odaklanır. Eser, 1934 yılında yayımlandığından, romanın üçüncü bölümü, yazarın gelecek tasavvurunu yansıtan bir ütopyadır.

Selma Hanım, buradaki bir banka şubesinde muamelat şefi olarak görevlendirilen eşi Nazif'i takip ederek İstanbul'dan Ankara'ya göç eder. Bu günler aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin dağılıp Ankara'da yeni bir rejimin tesis edilmeye başlandığı zamanlardır. Dolayısıyla eski rejimin payitahtından yeni rejimin başkentine göç, tam da böyle bir tarihsel kesit içerisinde temsîlî bir anlam kazanmaktadır. Yaşanan, sıradan bir yer değiştirme değildir. Selma Hanım'ın taşındığı yeni mekân, zamanla onun yeni kimliğini de inşa edecektir. Fiziksel yolculuk beraberinde içsel yolculuğu da getirecektir. Ancak karşımızda yekpâre ve homojen bir Ankara yoktur, Ankaralar (Tacettin Mahallesi, Yenişehir, Çankaya...) vardır. Mekânsal bölünmeler yeni düzenin figürleri arasındaki çatışık ilişkileri ve kamplaşmaları imlemektedir. Karakterizasyon da bu bağlamda şekillenir. Verili bir Ankaralı tipolojisi yoktur, Ankaralılar vardır. Selma Hanım'ın sırayla evlilik yapacağı üç eşi, mesleklerine (bankacı, asker, yazar) yüklenen anlamlarla beraber bu yeni Ankaralılardan her birini ve yazar tarafından onlara ulusal inşa sürecinde atfedilen rolleri temsil eder. Her bölümde bir başka şahısla evlidir o. Boşanma ve yeni evlilikler yapma gerekçeleri de Ankara'nın oluşum serüveni, dolayısıyla uluslaşma sürecinin paralelinde şekillenecektir. Nihayetinde karar kıldığı kişi ise bu angaje romanın tezini pekiştirmek amacıyla idealize edilen kahramandır. Eserdeki

temsilî kurgunun satıraralarını okumaya çalışarak konuyu izaha kavuşturabiliriz.

Nazif’le aslında problemsiz gözükten bir evlilik yürüten Selma Hanım, Ankara’da edindiği sosyal çevre içerisinde bir askerle (Binbaşı Hakkı Bey) tanışır ve bu kişiye karşı içten içe hayranlık duyguları beslemeye başlar. Binbaşı onun gözünde gittikçe destani bir kişiliğe bürünür: “Selma Hanım, onu seyrederken, adeta, destani bir rüyaya dalmış gibiydi. Genç binbaşının belindeki kayışa, ayaklarındaki çizmelere bir *trofe*’nin parçaları gibi bakıyordu ve duvarın boz sathı üstünde onun narin silueti bir ok yayının kaykılıp gerilişlerini resmediyordu.”¹⁹ Birinci bölümde yazar tarafından yapılan tasvirlerde de Hakkı Bey, dünyevi hissiyattan kendini tecrit etmiş bir vazife insanı olarak temayüz eder. Selma Hanım’dan etkilenmesi dahi söz konusu değildir: “Atı ve biniciliği her şeyden üstün tutan bu asker Selma’nın inip binmesine kendi eliyle yardım ederken onun bir genç ve güzel kadın olduğunun farkına bile varmıyordu...”²⁰ Ete kemiğe bürünmüş bir insandan çok, Yakup Kadri’nin sıkça atıf yaptığı antik Yunan estetiği ürünlerinden bir savaşçı heykeli canlandırılmaktadır âdeta: “Binbaşı Hakkı Bey’in yüzü, akşamın kızıl aydınlığı içinde, tunçtan bir madalyonun ortasındaki profil gibi hissiz ve hareketsiz duruyordu.”²¹

Selma Hanım, Hakkı Bey’le olan dostluğu sayesinde Millî Mücadele’ye karşı duyarlılık geliştirecek, bir zaman sonra kendisini bu seferberliğe adayacak ve gönüllüler arasına katılacaktır. Ancak Nazif bu konularda oldukça pasif bir davranış kalıbı sergilemektedir. İşgal kuvvetlerinin Ankara yakınlarına kadar ilerlemiş olduğu günlerde ise Kayseri’ye geçme noktasında Selma’yı ikna etmeye çalışır ama o, burayı bırakıp gitmeme konusunda kararlıdır. Nazif ise eşini Ankara’da bırakıp can güvenliği endişesiyle Kayseri’ye geçer. İlişkilerindeki kırılma noktası budur. Selma ayrıca Nazif’ten koştukça başka birşeylere bağlanmaktadır.

“Bu devir, Selma Hanım için, yalnız karılık kocalık bakımından değil, fikirce, hisce bütün benliğine şamil bir inkılâbın kaynağı oldu. Nazif’ten ayrıldıkça Ankara’ya,

¹⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 83.

²⁰ a.e., s. 55.

²¹ a.e., s. 58.

Ankara'nın ifade ettiği milli manaya bağlılığı artıyordu. Sanki, gözlerinin üstünden bir perde kalkmış, sanki idraki emsalsiz bir şeffaflık bağlamıştı."²²

Diğerlerine kıyasla korkak ve silik bir kimse olarak tasvir edilen bankacı Nazif Bey'e karşın Binbaşı Hakkı Bey yeni Ankaralı kadının gözünde kahramanlaşır.

"Selma Hanım kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ne kadar sönük, ne kadar şahsiyetsiz ve mıymıntı bulduğunu asıl bugün anlıyordu. Onun ütülü ve tozsuz pantolonundan, beyaz gömleğinden, saçlarının o intizamlı taranışından ve yumuşak, pembe cildinden tiksiniyordu. Asker kıyafeti haricinde bir erkek timsali, onun için, artık tasavvuru kabil olmayan cinsiyetsiz bir şeydi ve gene bunun içindir ki, Binbaşı Hakkı Bey'i her görüşünde, tekrar o dövüşken erkek mahşerinin içine dönmüş gibi bir helecan duyuyor, onu gittikçe daha derin bir hisle takdir ediyordu."²³

Romanın birinci bölümü Selma Hanım'ın bankacı Nazif Bey'den kopması ve Binbaşı Hakkı Bey'i muhayyilesinde idealize etmesiyle neticelenir. İkinci bölüme gelindiğinde ise Selma Hanım Millî Mücadele'de gösterdiği başarılar sonucu Miralay rütbesine terfi edip emekliye ayrılan Hakkı Bey'le evlenmiştir. Kurguda zamansal bir sıçrama söz konusudur. Nasıl evlendiklerine dair bir detaya yer verilmez. Çabucak geçilen ve muallakta kalan ilk evrenin ardından bu defa yeni eşi bir hayal kırıklığına dönüşmeye başlamıştır Selma Hanım için. Askerlikten ayrılan Hakkı Bey, bir şirketin başına geçmiş ve iş adamı olarak hayatını sürdürmektedir. Eski idealist askerin yerini yeni düzenle birlikte tezahür eden burjuvalardan biri almıştır. Meslek değiştirmesiyle beraber yaşam tarzı da dönüşüme uğramıştır. Balolar, suareler, davetler etrafında sürdürülen bir cemiyet hayatına kendini kaptırmıştır birçokları gibi: "Eski Milli Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra milli dava adeta böyle bir mondenlik iddiası şekline girmişti."²⁴ Yazarın, Hakkı Bey'in şahsında çizdiği tipolojiye bakıldığında bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmeyi başarabilmek bu eski Milli Mücadelecilere büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli gözükmektedir. Söz konusu kesim Tanzimat sonrası dönemin romanlarındaki alafranga tiplerini andırır şekilde tavsif ve karikatürize edilmektedir. Yeni teşekkül eden Ankara hayatı çarpık bir medeniyet

²² a.e., s. 90.

²³ a.e., s. 86.

²⁴ a.e., s. 106.

yorumu olarak tasvir edilmektedir. Gidişat, Selma Hanım'ın, kendisini bu debdebeye kaptıran yeni eşinden de uzaklaşmasına sebep olacaktır. Millî Mücadele yıllarında Selma Hanım'ın gözünde bütün kahramanlık duygularının timsali hâline gelen Hakkı Bey yapmacık bir salon adamına dönüşmüştür.

“O günlerde Selma'nın bütün milli coşkunluğu toplanıp toplanıp bu genç zabitin üzerinde tekâsüf etmişti. Lakin, şu dakikada yanında yatan adam o adam mıdır? Buna bin şahit ister. Nazif ne kadar eski Nazif değilse Miralay Hakkı Bey de o kadar eski Hakkı Bey değildir. Selma Hanım'ın, bu Hakkı Bey'e, ikide bir 'Nerede o tunç rengin? Nerede o çelik gövden? Nerede o sert ağzın? O koyu kumral bıyıkların?' diye soracağı geliyor.”²⁵

Birinci bölümde oldukça geri planda kalan Neşet Sabit'in hikâye içerisinde sivirmeye başlaması, bu virajların alınmasıyla eşzamanlıdır. Hakkı Bey'in kendisini eğlence hayatına kaptırmasıyla birlikte Selma Hanım yalnızlaşmaya başlar ve bu atmosferde Neşet Sabit'le aralarındaki dostluk bağları derinleşir. Neşet Sabit, Ankara hayatındaki gidişattan memnun değildir ve muhalif bir tavır takınır. Onun entelektüel bir edayla sergilediği eleştirel tutum ve fikirler ilk başlarda Selma Hanım'a eğlenceli gelir ve kendisine anarşist imasında bulunur. Selma Hanım'ın Neşet Sabit'ten aldığı karşılık oldukça keskin olmakla beraber ulusçu tonu ağır basmaktadır. Ulusçu tahayyül uyarınca bireyin özgül varlığı ayıplanıp toplulukla kaynaşması ve anonimleşmesi esas alınır. Gökalpvarî bir çıkışla “fert yok, cemiyet vardır” iddiasında bulunulur. “Hayır, hanımefendi; anarşistin en âlâsı sizlersiniz. Sizin muhitinizdeki insanlardır. Çünkü, cemiyet harici ve cemiyete rağmen yaşayan müfrit ferdiyetçilersiniz. Ben ise cemiyetin içinde kaybolmuş bir adamım.”²⁶ Süreç içerisinde Hakkı Bey'den uzaklaştıkça ve onun dönüşümünü yakından müşahade ettikçe Selma Hanım Neşe Sabit'e hak vermeye başlayacaktır.

“ ‘Ben sizin bütün fikirlerinize iştirak etmekteyim. Ben de sizin gibi bu hayatın yavanlığını, yapmacıklığını hissediyorum. Ben de sizin gibi, geçirdiğimiz o büyük ve yüksek devirden sonra vasıl olunması lazım gelen milli gayenin (eliyle salonu göstererek) bu olmadığını, bu olamayacağını biliyorum. (...) Kocamın yüzüne baktıkça ona acıyorum. Bilirsiniz ki, benim kocam, belli başlı kahramanlardan

²⁵ a.e., s. 98.

²⁶ a.e., s. 124.

biriydi. Sert ve keskin ruhlu bir idealistti. Bana, daima hürmet ve itaat telkin eden bir erkekti. Muzaffer bir kumandan olarak cepheden döndüğü günü hatırlıyorum. O vakit, o benim daha hiç bir şeyim değildi. Fakat her şeyimdi. Üstümde, hiç kimsenin paylaşamayacağı bir nüfuzu, bir hükmü vardı. Gözleri gözlerime her değişinde: ‘Söyleyin; emriniz nedir?’ diyeceğim gelirdi. Halbuki, şimdi... şimdi?’
Salın ortasında, ... Elçiliği müsteşarının haremiyle dans eden Hakkı Bey’i gösterdi. Selma Hanım’ın kocası saçları özenle taranmış başını güzel kadının kulağına doğru yaklaştırmış, türlü zendost işmizazlarıyla ona bir şeyler mırıldanıyordu.
‘İşte, o adam, şimdi bu hale geldi. Bu hale düştü. Bakınız, bu gülümsemelere, bu dudak kıpırdatmalara, bu yapmacıklara, bu kırılıp dökülmelere... Onu böyle gördükçe, bu cemiyette bir soysuzlaşma unsuru mevcut olmadığına, bir şeyin bozulup yumuşamadığına hükmetmemek mümkün müdür?’²⁷

Yazar tarafından karikatürize edilen yeni Ankara hayatının simgesi niteliğindeki salon toplantılarından biri esnasında Neşet Sabit ile Selma Hanım arasında geçen bu diyalog ve “yeni Hakkı Bey” tasviri yeterince açıktır. *Hamlet*’teki o ünlü “Kokuşmuş birşeyler var Danimarka Krallığında” repliğine yapılan bir gönderme ile tablo tamamlanır. “Kokuşmuşluk” öyle bir boyuta varır ki Hakkı Bey sonunda bir “ecnebi madamla” ilişki yaşamaya başlar. Yazar tarafından Selma Hanım’a bu olay karşısında verdirilen tepki de hayli temsil yüklüdür. Bir Türk kadınla kendisini aldatmasına, kendisinin gururunu ayaklar altına almasına belki boyun eğecektir ama bir ecnebi kadınla aldatmış olması ihaneti katmerlemiştir. “Bari, Hakkı Bey’in bu münasebeti bir Türk hanımıyla olsaydı. Genç kadın, gurur ve haysiyetinin bu kadar kırılışına, bu kadar ayaklar altına alınıp çiğnenişine, belki, boyun eğcekti. Fakat, kocasının bir ecnebi kadınla bu alakası, ona karşı iki katlı bir ihanetti. Onu, hem cinsiyetinde, hem milliyetinde yaralıyordu.”²⁸ Romanın ikinci bölümü Selma’nın eski Miralay yeni iş adamı Hakkı Bey’den Neşet Sabit’e doğru yönelen hikâsiyle son bulur. Yazarın ütopyasını teşkil eden üçüncü bölümde ise Selma Hanım artık Neşet Sabit ile evlidir. Bu defa hayalindeki evlilik hayatına ulaşmıştır. Daha önceki eşleri kendisine ihanet etmişken, Neşet Sabit ona her zaman sadık kalır. Öyle ki Selma Hanım’ın tiyatro oyuncusu Yıldız’dan o derece kuşkulanasına ve Neşet Sabit’le aralarında bir yakınlık peyda olmasından o kadar

²⁷ a.e., s. 141.

²⁸ a.e., s. 154-155.

şüphelenmesine rağmen bu düşünceler onun kuruntuları olarak boşa çıkacaktır. Neşet Sabit'in kendisine ihanet etmediğine kati şekilde kanaat getirecektir.

Üç yeni Ankaralı tipinin Selma Hanım'la ilişkileri dolayımında ortaya çıkan portreleri ve bunların taşıdığı simgesel anlamlar şu şekildedir: Nazif, bir bankacı olarak, Millî Mücadele günlerinde korkup Ankara'yı terk etmişti. Hakkı Bey ise Millî Mücadele günlerindeki kahramanlıklarına rağmen sonrasında bir *snob*'a (bkz. *Ankara*, s. 154) dönüşür. Bir yazar ve "kültür inkılâpçısı" olarak Neşet Sabit ise her zaman istikrarlı davranmış, salon eğlenceleri etrafında şekillenen yeni Ankara hayatına hiç meyilememiş, kuruluş sonrasında ulusçu ideallere hep bağlı kalmıştır. Dikkat edilirse ulusçu ideallere bağlanamayan Nazif ile ulusçu ideallerden saptığı resmedilen Hakkı Bey'in bu noktadaki sadakatsizlikleri Selma Hanım'a karşı sadakatsizlikle neticelenmiştir.

Bu noktada biraz daha derinleşecek olursak; bu üç yeni Ankaralı tipi arasında en silik olanı ve yazar tarafından korkaklıkla tasvir edilip cezalandırılanı bir bankacıdır. Her zaman istikrarlı bir *devletçi* profili ortaya koyan Yakup Kadri, *Ankara*'yı okurlara sunduğu yıllarda aynı zamanda *Kadro* dergisini de yayımlamaktaydı. *Kadro* etrafında iyice belirginleşen bu devletçilik anlayışının temel karakteristiği ise anti-kapitalizmdir. Ortaya koydukları iktisadî tasavvurlar o derece keskindir ki *Kadro* cephesine en büyük tepkiler sermaye çevrelerinden gelecektir. *Kadro*'nun kapanması/kapatılmasını bu çatışma doğrultusunda İş Bankası çevresinin devlet katındaki baskılarına bağlayan görüşler söz konusudur.²⁹ Yakup Kadri de (başka zamanlarda başka gerekçeler sunmuş olsa da) 1962 yılında Doğan Avcıoğlu'nun yönettiği bir açık oturumda *Kadro*'yu İş Bankası ekibinin kapattırıldığını dile getirmiştir.³⁰ Yazarın kapital karşıtlığı ve katı devletçi politik anlayışı böyle örtük bir biçimde kurguya aksetmiştir. Hakkı Bey en azından Millî Mücadele sürecindeki kahramanlığıyla üzerine düşeni yapmıştır. Ancak bankacı Nazif korkup kaçmıştır. Yazar tarafından zımnî bir cezalandırma söz konusudur

²⁹ Temuçin Faik Ertan, **Kadrocular ve Kadro Hareketi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1994, s. 67-68.

³⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Atatürk'ün Özlediği Türkiye'yi Kurabildik mi?", **Yön**, No: 47, 7 Kasım 1962, s. 13.

Nazif'in şahsında. Kapitale karşı olan savaşını bu şekilde ortaya koyar. Eserin geneline baktığımızda da ticaret ve sermaye ehlinin her daim karikatürize edildiği görülür. Nitekim onun üçüncü bölümde kuracağı Ankara ütopyasında, yani Cumhuriyet'in ileriki yıllarında bu kesim gereken şekilde dışlanmış ve ifşa edilmiş olacaktır. "Millî teşebbüs erbabı", ulusun yaratılış süreci içerisinde bir galat-ı hilkattir. Yakup Kadri'nin *Kadro*'yla bütünleşen iktisadî devletçilik tasavvuru aşağıdaki pasajlarda somutlaşır. Bu ütopyada özel teşebbüse gerekli darbe indirilmişken, işçi sınıfı da birer devletçi memur hassasiyeti ve bilinciyle hareket etmektedir.

"Hele, bu yüksek gayeyi halk ve devlet sırtından zengin olmak manasına alanların ve bir zamanlar kendilerine milli teşebbüs erbabı namını verenlerin herkes indinde birer galat-ı hilkatten farkı yoktu. Bu gibiler, kazandıkları paraları hep Avrupa'da gizli gizli yemeye gidiyorlar ve bazen gittikten sonra artık hiç geriye dönmüyorlardı. (...) Türk işçileri, Türk mühendisleri, Avrupa'daki arkadaşları gibi bedbaht da değildiler. Eski Roma'nın esir sürüleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimış, içkiden, açlıktan bütün insani faziletlerini kaybetmiş Avrupa proleteryanının sefalet ve felaketinden Türkiye'de eser görülmüyordu. Türkiye'de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vekarını, mesuliyetini taşıyorlardı."³¹

Özelde baktığımızda bilhassa 1930'lu yıllarda resmî otoritelerce yürürlüğe konulan devletçilik politikaları *Kadro*'cuların başını çektiği bir kısım aydın zümresi arasında müdahaleci, kolektivist, totaliter bir şekilde yorumlanmıştır. Ne var ki resmî otoritelerin devletçilik anlayışları bu grupların devletçilik anlayışlarından farklıdır. Üst yönetimin devletçilik perspektifi ferdî teşebbüsü esas almakla beraber ferdin altından kalkamayacağı noktalarda devletin devreye girmesini öngörmekteydi.³² Yakup Kadri'nin eserindeki tasavvur böyle bir dönemin ve dönemecin ürünü niteliğindedir. Bankacı karakterin kurgulanışı romancının sermaye karşıtı ideolojik tutumuyla doğrudan ilintilidir denilebilir.

Bir asker olarak Hakkı Bey ise romanın birinci bölümünde kahramanlaşırken sonrasındaki tutumuyla ulusal inşa seferberliğinden geri kalmakla suçlanır âdeta.

³¹ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 180 - 183

³² Naci Bostancı, *Kadrocular ve Sosyo-Ekonomik Görüşleri*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990, s. 3.

Buna mukabil Neşet Sabit, bu yoldaki ülküyü devam ettirmek gayesindedir. Selma Hanım ile arasındaki bir diyalogda sarfettiği şu cümle, bizi romanın asıl tezine bir adım daha yaklaştırır. “[D]ediğim gibi, benim muhitimde Milli Mücadele şartları hâlâ hâkimdir.”³³ Peki, işgal ordularının püskürtüldüğü ve ulusal hâkimiyetin muhkem kılındığı o günlerde devam etmesi gereken mücadele neye veya kim(ler)e karşı yürütülecekti? Önceleri bir asker olarak Hakkı Bey’in şahsında yürütülen mücadele bundan sonra nasıl yürütülecekti? Üçüncü bölümün esas konusu Neşet Sabit’in kalem çalışmalarıdır. Bundan sonra yürütülecek mücadele bir kültürel kalkınma, bir nesil yetiştirme seferberliğidir. Aksi halde Cumhuriyet hamlesi Osmanlı’nın son dönemlerindeki modernleşme hareketlerinin akıbetiyle aynı kaderi paylaşacaktır. Bu noktalar üzerinde detaylı olarak durmadan önce, Ankara’nın 1960’lı yıllarda yapılacak üçüncü basımı için yazarın kitaba iliştirdiği bir nota göz atmak yararlı olacaktır.

“...uyanıyorum ve kendimi toparlayarak etrafıma bakıyorum, o devirden bu yana ne kalmış diye. Kitabın birinci bölümünde belirtmeye çalıştığım Milli Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamıyorum. Ya son bölümde hayalini kurduğum Türkiye’nin gerçekleşmesine doğru bir gelişme olmuş mudur? (...) Şimdi, o yirmi yıl üstünden bir yirmi yıl daha geçmiş bulunuyor. Fakat, biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hâlâ romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara’nın içinde tepinip durmaktayız.”³⁴

Tekrar belirtecek olursak 1934’te yayımlanmıştı bu roman. Birinci ve ikinci bölüm geriye dönüktü. Yaşanmış olan zamanların yoruma dayalı bir dokümantasyonu şeklindeydi. Yazarının bahsini ettiği son bölümde konu alınansa henüz yaşanmamış olan zamanların, geleceğin tahayyülüdür. Bir Cumhuriyet ütopyasıdır. Bu ütopyanın merkezinde ise artık bir öğretmen olan Selma Hanım ile bir yazar olan Neşet Sabit vardır. Kültür, sanat ve edebiyat kurumları İnkılâp Edebiyatı tasarımında tüm kalemlerin hayalini kurdukları bir kıvama gelmiştir. Bu ütöpic kurguda, çalışmamızın ikinci bölümünde üzerinde durduğumuz ve pek çok farklı isim tarafından ortaya atılan görüşlerin, arzuların, hayallerin gerçekleşmiş

³³ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 123.

³⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Bir Not”, **Ankara** içinde, s. 9.

olduklarını görürüz. Sanat ve matbuat, inkılâbın hizmetine girmiştir. Üzerlerine düştüğü varsayılan vazifeleri yerine getirmeye başlamışlardır.

“Nice kötü âdetler, gayrimilli cereyanlar, tereddidi ve irtica unsurları, bu sayede yeni Türk cemiyetinin bir köşesinde barınmaz oldu. Karikatürçünün parmaklarından muharririn gözlerinden çıkan şimşekler, bunları, bir tarlayı saran azgın otlar gibi yakıp kavuruyor, kökünden mahvediyordu. Haklı olarak Türk Molière’i namını alan genç bir komedia müellifinin yeni bir eseri, kozmopolit züppe ile bencil menfaatçinin suratına öyle bir cehennem damgası basmıştı ki, halk, böylelerini dört yıllık yoldan tanıyor ve yüzlerine tükürmekten kendini güç zapt ediyordu. Sinemalar, bu piyesin kazandığı muvaffakiyetten sonra, artık, halkın aşağı duygularına hitap eden ve hep insanlığın hayvanlık kısmını gıdıklayan, adi, bayağı ve zevksiz filmleri çevirmekten vazgeçmişler, bunun yerine milli davalara hizmet eden *satirik* ve *epik* filmler yapmaya başlamışlardı. (...) Hele Anadolu’nun bir yerinde bir bataklık kurutulduğunu, yeni bir demiryolu hattı üstünde ilk trenin işleyişini ve Seyhan sahasındaki pamukların Kayseri bez fabrikalarına gelip oradan beyaz patiska veya renkli basma halinde çıkışını gösteren milli aktüalite filmleri, sinema sallerini alkış ve sevinç çılgınlıklarıyla çın çın çınlatıyordu.”³⁵

Selma Hanım, yukarıda bahsi geçen tarzda filmlerden birini izlerken (artık eşi olan) Neşet Sabit’in de böyle bir roman yazmasını hayal eder ve fikrini hemen onunla paylaşır. Neşet Sabit, romanına çalışmak üzere bir natüralist yazar gibi altı ay kadar fabrikalarda çalışanlarla beraber vakit geçirir. Fakat onun asıl büyük projesi yazacağı piyestir. Öyle ki Büyük Devlet Tiyatrosu’nun açılışı, onun yazacağı söz konusu piyesin temsiliyle yapılacaktır. Neşet Sabit’in piyesinin hedefinde, *Ankara*’nın ikinci bölümünde karikatürize edilen tipler vardır. Daha önemlisi, bu eser, bir İnkılâp Edebiyatı ürünüdür. Romanda aynen bu şekliyle zikredilir.

“Neşet Sabit’in bu piyesi satirik bir eserdir. Bundan kendi keselerini doldurup, kendi rahat ve refahlarını temin ettikleri için artık memleketi toz pembe bir renk arkasından gören, milleti azamî tokluk ve bolluğa ermiş farzeden ve artık inkılâbın durduğunu veya durması lazım geldiğini söyleyen *oportunist* tiplerin yergisi yapılmakta idi. Nasıl ki, onyedinci asır edebiyatında ilk defa olarak “Pinti” ve “Mürâf” tipleri Molière’le adeta klasik birer mizah örneği haline girmişse Neşet Sabit de bu “Kaltaban” tipinin **inkılâp edebiyatında** ebedî bir maskara modeli olarak kalmasını istiyordu.”³⁶ [bold vurgu bize ait]

³⁵ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 181.

³⁶ a.e., s. 192.

Mustafa Kemal Paşa'nın huzurunda gerçekleştirilen ilk temsilinde bu piyes büyük bir beğeni ile karşılaşmıştır. Romanda piyesin başarısı abartılı bir dille tasvir edilir; öyle ki izleyicilerin bir kısmı bu piyes günlerce sürmediği için kızar gibi olmuşlardır. Neşet Sabit, bir edebiyatçı olarak kalemiyle ulusal inşa sürecinde üstüne düşen vazifeyi yapmıştır.

İnkılâpçı sanat ütopyası sadece bu kadarıyla da konu edilmez romanda. Tezimizin ikinci bölümünde görüldüğü üzere ulusçuların kültürel dönüşüm ajandalarında ana gündem maddesi folklor ve halk verimleri baz alınarak yeni bir ulusal sanat inşa etmektir. Genel olarak sanat inkılâbı bu şekilde gerçekleştirilecekti. Musiki İnkılâbı'yla yapılmak istenen böyle bir hamleydi. Neşet Sabit'in piyesinin başarısını kutlamak için gidilen Pınarbaşı adlı mekân üzerinden sunulan tablo da bu tasarımın temsili niteliğindedir. Burada karşımıza çıkan manzarada folklorik verimler Batılı tekniklere göre yeniden yorumlanarak stilize edilmiştir. (İnkılâpçı sanat ve edebiyat tasarımında da gerçekleştirilmek istenen hamle bu değil miydi?) Yaratılacak ulusçu/ulusal sanat ve edebiyat için gelenek icat etmek adına folklor ve halk edebiyatına yönelinmesi planlanıyor ve bu tasavvur bir devlet politikasına dönüşüyordu. İşte o tahayyül gerçekleştirilmiş, bir ulusal-kamusal kültür mekânı içerisinde temsile sunulmuştur.

“Pınarbaşı, sanatkârlar ve mütefekkirler arasında büyük rağbet kazanmış olan bir *cabaret artistique*'in adıdır ve burada eğlenceler tamamıyla kültürel bir mahiyet taşır. Çünkü, onu idare edenlerin her biri kendi çıkırında bir sanat ve şiir ehlidir. Mesela, hemen bütün halk türkülerini ve oyunlarını Garp musiki metodlarına göre *armonize* etmiş bir musikişinas burada çalgıcıbaşılık etmektedir. Bu halk şairi, burada, her akşam, zemin ve zamana uygun birtakım destanlar, koşmalar, mâniler söylemektedir. Son derece sevimli ve zekî bir meddah bitmez tükenmez tulûatlarıyla halkı gülmekten kırıp geçirmektedir.”³⁷

Temsilî bir mekân olarak Pınarbaşı'nın hususiyetleri bu kadarla da sınırlı değildir. Mekân ismini “milli heykeltıraşlardan biri” tarafından yapılan, “kurnalarından türlü türlü, renk renk serin içkiler akan şadırvan biçimi,

³⁷ a.e., s. 201.

monumental”³⁸ yani âbidevi bir çeşmeden almaktadır. Her hafta icra edilen programlar bir vilâyetin adını taşımaktadır: Urfa Gecesi, Aydın Gecesi, Erzincan Gecesi gibi... Mikro ölçekte böyle bir kimliğe sahip olan Pınarbaşı makro ölçekte de stilize edilmiş folklor bazlı inkılâpçı kültür ve sanat tasavvurunun somutlandığı bir alegori niteliğindedir.

Jusdanis’e göre, Avrupa’da ulus-devletin icat edilmesi süreciyle eşzamanlı olarak yeni bir sivil toplum ortaya çıkmıştır. Devletten ayrı olmakla birlikte onu meşrulaştıran ve devlet aygıtınca korunan bir özel çıkarlar alanıdır bu yeni sivil toplum. Kahvehaneler, sanat galerileri, tiyatrolar, konser salonları, sosyal kulüpler, akademiler, yayınevleri vb. mekânlar etrafında teşekkül eden kamusal hayatta bireyler, kimlikleri başka devletlerin vatandaşlarından ayrılan, belirli bir cemaatin üyeleri olarak inşa edilmektedirler. Ulus-devletin vatandaşları söz konusu mekânlarda ulusun sembolleriyle özdeşleşmekte ve teşekkül eden yeni toplumsallık çerçevesinde *davranış kılavuzları* edinmektedirler. Böylelikle kültür, bireylerin özel menfaatlerini genel/ulusal menfaatler toplamıyla ilintilendirmeyi sağlayarak onların kimliklerini üst bir kimlikle bitişirmeye aracılık ediyordu.³⁹ Jusdanis’in nihai anlamda dile belirttiği gibi “eğer milli kültür yurttaşların duyarlılığına etki ederek toplumsal bir mutabakat oluşturmanın bir aracı olarak yaratılmışsa, bu etkilenme işi bu mekânlarda gerçekleşiyordu.”⁴⁰ Romanda bir *cabaret artistique* olarak tasavvur edilen kurgusal mekâna tam da böyle bir misyon ve işlev atfedildiği görülür. Cabaret artistique olarak adlandırılan mekânların ilk örneği Fransa’da ortaya çıkmış ve Üçüncü Cumhuriyet’e geçiş sürecine tanıklık etmiş sanatçılar tarafından inşa edilmiştir. Bir tür sanatçı kahvehanesi olan bu mekânlarda ressam, şairler, müzisyenler, romancılar bir araya gelerek sanat ve edebiyattan politikaya her türlü toplumsal mesele hakkında mülâhazalarda bulunurlardı.⁴¹ Bu tip kamusal kültür mekânlarından biri olarak tasarlanan Pınarbaşı, bir kolektif kimlik mekânıdır. Aynı

³⁸ a.e., s. 203.

³⁹ Gregory Jusdanis, **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 179.

⁴⁰ a.y.

⁴¹ John Houchin, “The Origins of the Cabaret Artistique”, **The Drama Review**, C. XXVIII, No: 1, 1984, s. 5.

zamanda yaratılması arzulanan ve icat etme işine girişilen ulusal/ulusçu kültürün de tezahür sahasıdır.

Pınarbaşı bütün hususiyetleriyle *kolektif* bir inşa işinin mekânsal temsili niteliğindedir: Duvarları ve tavanları sanatla bezelidir; sıradan boyacılar ve nakkaşlar tarafından değil, devrin önde gelen ressamı tarafından bezenmiştir. Kendisine ismini veren âbidevi eser bir “milli heykeltraş”ın ürünüdür. Sahnesinde Batı müziği metodları uyarınca “armonize edilmiş” folklorik eserler icra edilmektedir. Mekân *kolektif* bir seferberliğin neticesidir: “Bütün sanatkârlar, Pınarbaşı için, kendi keyiflerine ve fantezilerine göre yürekte gelen bir şevk ve hamle ile ücretsiz çalışarak”⁴² inşa etmişlerdi burayı. Son derece munis ve mütevazı bir mahal olarak tasvir edilen cabaret artistique, ulusal kültürün bir taraftan icat edilip bir taraftan da vatandaşlara aktararak sürekli biçimde yeniden üretildiği bir işleve sahiptir.

Pınarbaşı aynı zamanda Yenişehir ahalisinin “yapmacık” Avrupai sosyal hayatına karşı sunulan bir alternatif olarak karşımıza çıkar. Nitekim romanın temel vurgu noktalarından biri de başta değindiğimiz *Ankaralar* arasındaki bölünmedir. Tacettin Mahallesi, Yenişehir ve Çankaya ulusal alegorinin kodlandığı mekânlardır. Selma Hanım ve Nazif Bey, İstanbul’dan Ankara’ya taşındıkları vakit Tacettin Mahallesi’ne yerleşmişlerdi. Burası “yerliler”in yerleşim birimidir. Eski düzenden kalma yaşam biçimleri bu mekânsal çerçeve içerisinde temsil edilir. Yenişehir’se “yabanlar”ın mahallidir. İkinci bölümde karikatürize edilen yaşam tarzının mekânsal çerçevesidir. Nasıl ki Yenişehir ahalisi benlikçi ve kimliksiz kimseler olarak tasvir edildiyse onların yaşam alanları da paralel bir biçimde tasavvur edilir. Bu mahallin müstakil ve birbirlerinden ayrı, birbirlerine mesafeli yapılar örgütlenmesi şeklinde biçimlenen manzarası, burada mukim kimselerin benlikçi kimliklerinin yansıması olarak tezahür eder: “Yenişehirde bütün evler, sanki, bir benlik ve benlikçilik kalesi gibidir. Etrafi bahçe duvarlarıyla çevrilmiş ve birbirinden en az kırk elli metre uzakta duran bu evler (...) birer *egoism* yuvası şeklinde görünür.”⁴³ Dolayısıyla burada bir *cemaat* hayatının tesis edilmesi, homojen bir topluluğun teşekkülü yani uluslaşma

⁴²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 203.

⁴³ a.e., s. 149.

mümkün değildir. “Bellidir ki, burada bir cemaat, hatta, ne de bir mahalle hayatı teessüs edebilmiştir. Her aile kendi fildişi kulesi içine çekilmiştir.”⁴⁴ O kadar soğuk bir ortamdır ki burası, Hakkı Bey’le evliliği süresince Yenişehir’de ikamet eden Selma Hanım, tüm “sefalet”ine rağmen Tacettin Mahallesi’ndeki hayatına dahi özlem duyar hale gelmiştir. Selma Hanım Yenişehir günlerinde kendi kendine Tacettin Mahallesi’ndeki mandaların dahi daha cana yakın olduğunu söyleyecek bir haletiruhiyeye bürünmüştü.

Ankara’nın ulusçular için sahip olduğu manevi atmosfere halel getirdiklerinden Yenişehir ahalisi romanın üçüncü bölümünde, yazarın ütopyik kurgusu çerçevesinde İstanbul’a nakledilmiştir. “Zira, İstanbul, bütün manasıyla bir zevk ve safa merkezi, bir *turizm* şehri, bir *kozmpolit* liman halini almıştı.”⁴⁵ [vurgular Y.K.’nin] denilerek en iyi cazların, gazinoların, barların, çaylı dans salonlarının artık İstanbul’da olduğu belirtilir. Hayatı ancak bu taraflarıyla algılayanlar için Ankara bundan böyle sıkıntılı bir yerdir. Çünkü başkentte “müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkarı tarafından *harmonize* edilmiş yerli danslar ve *folklor* havaları çalınıyordu.”⁴⁶ [vurgular Y.K.’nin] Ankara ahalisinin *boş zaman* uğraşları noktasındaki talepleri artık eğlence mekânlarına, balolara ve suarelere değil ulusçu perspektifle düzenlenmiş yüksek sanat cemiyetlerinedir. Halkevi sahnesinde Ankaralıların gittikçe artan temaşa ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına çoğunluğu telif eserlerden oluşan edebî piyesler temsil edilmekte, bazen de kimi operalardan seçme parçalar icra edilmektedir. Yakup Kadri, bu faaliyetler “halkın ruhunda yeni başlayan lirik ve dramatik açlığa kâfi bir gıda teşkil ediyordu”⁴⁷ diyerek hayalindeki ideal Ankaralıları yüksek sanat ve edebiyat tutkunları olarak tarif eder. İlgili kısımdaki asıl vurgu kültürel ve sanatsal kalkınmanın gerçekleştirildiği noktasındadır. Bu atmosferin tasviri yapılırken Orfeus mitine yapılan gönderme ve kurulan bağ bu bakımdan dikkat çekicidir. “Ankara, bütün manasıyla bir *Orfe* masalını yaşamaya başlamıştı ve bu masalın kahramanının

⁴⁴ a.e., s. 147.

⁴⁵ a.e., s. 177.

⁴⁶ a.e., s. 178.

⁴⁷ a.e., s. 178.

(...) Çankaya tepesinde çağladığı ve onun varlığından bir seyyalenin daima aşağıya doğru aktığı hiss olunuyordu.”⁴⁸

Ankara'da mekânsal sembolizmin mühim veçhelerinden birini de Çankaya temsili teşkil eder. Nazif Bey ile şehre taşındıkları vakit oturdukları Tacettin Mahallesi'nin, Selma Hanım'ın önceki ikameti İstanbul'da “bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanısta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve o gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal Ankara'nın adı, zihinde bir hayal ülkesi”⁴⁹ şeklinde tasvir edilen ideal mekân ile örtüşen bir yanı yoktur. Romanda doğrudan dile getirilmese de bir nevi hayal kırıklığı yaşanır ilk başta. Tacettin Mahallesi'ndeki manzara pek iç açıcı değildir. Selma Hanım'ın dönüşümüne de herhangi bir katkı sunmaz. Aksine buranın sakinlerinin kendisine benzemesi gerektiğini ve yerlilere medeniyet getirdiklerini düşünmektedir: “A hiç de değil, ben onlara benzeyeceğime onlar bana benzemeye çalışsın. Biz, buraya medeniyet getiriyoruz.”⁵⁰ Sonrasında, Selma Hanım'ın dönüşümündeki ilk evrenin belirleyeni konumundaki Binbaşı Hakkı Bey, onun gözünde Ankara'ya asıl anlamını kazandıracak kapıyı aralar. Birlikte çıktıkları bir gezintiyle Çankaya'yı keşfederler. Çankaya'ya çıkış, bir *yükseliş* sahnesini andıracak nitelikte tasvir edilmiştir. Çankaya sınırlarına girildiği andan itibaren topoğrafya birden değişmiştir. Yabangülleri ile çevrili bir yoldan yüksekteki bir mabede tırmanırcasına yol almaktadırlar. Nitekim Mustafa Kemal Paşa'nın evine gelindiğinde “ancak mübarek âbideler önünde hissedilen bir huşu” duyulacaktır.

“Selma Hanım'ın yüreği ağzına geldi. Gerçi Milli Hareket başının Ankara'da ne kadar sade yaşadığını biliyordu. Fakat, bu sadeliğin derecesini kendi gözleriyle ölçerken bir mucize karşısında gibi hayret ve heyecana düşmüştü. (...) Selma Hanım, bu binanın yanı başında bir küçük ev, onun biraz ötesinde bir büyük çadır görüyordu. (...) Selma Hanım'ın gözünde bu manzara, adeta *allegorik* bir mahiyet alıyordu. Öyle ki, yüreğine ancak mübarek âbideler önünde hissedilen bir huşu çöktü. Bir müddet başını önüne eğip daldı ve başını tekrar kaldırıp etrafına baktığı

⁴⁸ a.e., s. 178.

⁴⁹ a.e., s. 17.

⁵⁰ a.e., s. 31.

vakit her yanı değişmiş oldu. Genç kadın bütün Ankara'yı, şimdi, başka türlü görüyordu.”⁵¹

Selma Hanım'ın muhayyilesinde Ankara'nın gerçek anlamını kazanması bu Çankaya yolculuğu sayesinde. Anlatının seyri içerisinde sembolik anlamlar yüklenen söz konusu fiziksel yolculuk, aynı zamanda Selma Hanım'ın içsel yolculuğunun da başlangıç noktasını teşkil eder. Romanın geneline baktığımızda da Çankaya tanrısal ve mitolojik tasvirlerle kodlanmıştır. Nitekim “yaratılış” burada gerçekleştirilecektir. Türkiye Cumhuriyeti yaratıldıktan sonra Türkler burada yaratılacaktır. Yeni hayatın tanrısı burada ikamet etmektedir. Birinci bölümden yukarıda alıntıladığımız pasajdaki tanrısalılık vurgusu üçüncü bölümde daha da belirginleşir. Ulusun yaratılması, Tevrat'ın “Yaratılış” bölümündeki ayetler alıntılanıp yaratıcı rolü Mustafa Kemal Paşa'ya atfedilmek suretiyle sembolize edilir. Çankaya'da “ol” denilmiştir ve yaratılış gerçekleşmiştir:

Bu, bir *'dünyanın ikinci yaratılışı'* idi. Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı, aydınlığa, ol! demişti; aydınlık oluyordu ve *'Suların arasında arasında Levh olsun,'* demişti. Levh, meydana gelmişti ve *'tohum verir nebati ve yeryüzünde tohumu kendisinden olarak cinsine göre yemiş veren ağaçlar husule gelsin,'* demiş ve *'tohumun cinsinden türlü ağaçlar bitmişti.'* ”⁵² [vurgular yazara ait]

Şimdiye dek ana hatları belirginleşen tabloya bakarak *Ankara*'nın söylemini özetleyecek olursak karşımıza şöyle bir tasavvur çıkmaktadır: Uluslaşma sürecinde birinci evre, yani ulusal kurtuluş gerçekleştirilmiş olsa da bundan sonra üzerinde durulması gereken ulusal kuruluş evresi henüz tamamlanmamıştır. Gerekli inşa faaliyetinin gerçekleştirilmesi için de iki büyük hamle gerekmektedir: İktisadi kalkınma ve kültürel dönüşüm. İktisadi kalkınma tasavvuru kısaca değindiğimiz üzere *Kadro*'nun öngördüğü müdahaleci/kolektivist/tolatiler/planlı devletçilik anlayışı çerçevesinde şekillenir. Ütopyanın gerçekleşmesi, bu ikisinin başarısına bağlı olacaktır: “Ankara'nın çehresi ve bütün yeni Türkiye'deki hayat tarzı (...) birdenbire değişmemiştir. Bu, bir taraftan 1928 harf inkılabıyla beliren ve tarih, dil

⁵¹ a.e., s. 65.

⁵² a.e., s. 174.

hareketleriyle kıvamını bulan bir fikir ve ilim uyanışının, öbür taraftan da (...) iktisadi kalkınma savaşının alıp yürümesiyle başlamıştı.”⁵³ Bu sebeptendir ki birinci bölümün kahramanı bir asker iken üçüncü bölümün ideal kahramanı bir yazardır. Birinci bölümde herhangi bir varlık gösteremeyen yazar, ikinci bölümde yaşanan uyanışın ardından üçüncü bölümde merkezî bir rol üstlenmiştir. Bunun yanında İstanbul’dan göç eden kadın kahraman da artık bir öğretmen olarak görev yapmaktadır. Ulusal aydınlanma ülküsünde “mücadele” sırası artık sanat ve maarif ehliindedir. Askerler nasıl ulusal kurtuluşa üzerlerine düşeni yaptılarsa şimdi de sanatkârlar ulusal kuruluşta, ulusal kimliğin inşasında üzerlerine düşeni yapmak ve inkılâp kanonuna dâhil olmak durumundadırlar. Ancak bu şekilde inkılâplar tahkim edilebilecektir. Yeni ulus-devlet düzeninin gerektirdiği yeni insan tipini de bu iki kahraman (sanatkâr ve öğretmen) birlikte yaratacaklardır. Bu yönüyle dikkate alındığında *Ankara*, 1930’lu yılların ilk yarısında yoğunlukla gündemi meşgul eden İnkılâp Edebiyatı tasavvurunun ütöpik bir tahkiyesi niteliğindedir. Orada da gördüğümüz üzere Kemalistlere göre inkılâpların “itmam edilmesi” ancak sanat ve edebiyat kurumlarının inkılâplaştırılması yoluyla, ulusçu projenin otoritesi tarafından ilhak edilmesiyle mümkün olacaktı. Yakup Kadri’nin ütopyasının nasıl bir kültürel dönüşüm öngördüğüne ve bu anlatı içerisinde söz konusu tasarımın nasıl kodlandığına da bu bölümün sonunda değineceğiz.

Ankara, Yakup Kadri külliyyatı içerisinde *Yaban* ve *Panorama* ile olan halef-selefliliği itibariyle de dikkat çeker. *Ankara*’nın, bilhassa üçüncü bölümündeki köy ve köylü tasavvurunu anlamlandırmak açısından, *Yaban*’la karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede itibariyle Yakup Kadri’nin *Ankara*’daki ulus inşası ütopyasında; *Yaban*’ın “yerliler”inden bir ulus yaratmak teması, üzerinde dikkatle durulması gereken hususlardan biridir. Nitekim dönemin yazar ve entelektüel zümresini en çok meşgul eden gündemlerden biri Anadolu nüfusunun büyük çoğunluğunu teşkil eden köylülerden yeni ulusun Türklerinin nasıl devşirileceğidir.

⁵³ a.e., s. 179.

Fakat *Yaban*'da yazar tarafından kurgulanan tablo pek iç açıcı değildir. Bekir Çavuşlar, Salih Ağalar, Zeynep Kadınlar'dan müteşekkil topluluğa karşı pek de dostâne bir bakış açısı sergilenmez. Kendisinden ulusun devşirileceği kitle de vatanın devşirileceği coğrafya da oldukça keskin çizgilerle resmedilen bir tablo içerisinde az gelişmiş ve hatta hiç gelişmemiş unsurlar olarak tasvir edilir. Köylüler için belirtilen kanaat şu ifadede tecessüm eder: “Bunlar, henüz bir sosyal yaratık haline bile girmemiştir. Tâ yontulmamış taş devrindeki insanlar gibi yaşıyorlar.”⁵⁴ Köylüler tasvir edilirken sık sık hayvanlarla mukayeseye gidilir. Hayvanlar dahi bu insanlardan daha sevimli ve kimlik sahibi yaratıklar olarak resmedilir. Ahmet Celal hayvanlarla bile sıkı bir yakınlık kurabilirken köylülerle arasındaki mesafenin azalması bir yana aradaki uçurum her geçen gün derinleşmektedir.

“Oysa, ben burada hayvanlara insanlardan daha yakınım. Onları, tiksinden, şefkatle sevmesini biliyorum ve bu sevgim onlara geçebiliyor. Boz eşek bana iyiden iyiye alışmış. Zira, onun başını koltuğumun altına alıp saatlerce okşarken, o tatlı tatlı bana bakar ve bazen ben yürüyünce kendiliğinden arkama takılır. Oysa, küçük İsmail, bana karşı hâlâ ilk geldiğim geceki yabancılığını, uzaklığını muhafaza etmektedir. Ona, dostluk ve sevgi göstermiyor muyum? Eski çamaşırlarımı hep ona vermiyor muyum? Avucuna ikide bir paralar sıkıştırıyor muyum? Yaptığım iyiliklerin hiçbiri, hiçbiri onu bana meylettirmiyor!”⁵⁵

Köylüler böyle iken Anadolu coğrafyası da aynı doğrultuda bir azap kaynağıdır. Alışıldık Anadolu romantizminin, “memleket romantizmi”nin hilâfında çorak, yaşamaya elverişsiz, bir imtihan sebebi olarak görürüz coğrafyayı. *Yaban* bu yönüyle dönemin romantik Anadolu tasavvurundan kopar.

“Burada ise, yalnız gerçek; çıplak, çirkin, kaba, yalçın gerçek!.. Boz toprak dalgaları, alabildiğine uzuyor. Yeknesak ovayı ikiye bölen Porsuk Çayı şiddetli bir zelzelenin açtığı uzun, bir yılankavî yarık gibidir. Hiç suyu görünmez. (...) Boz topraklar orada pıhtılaşmış sanılır. Elinizi bir soksanız günün hangi saatinde ve hangi mevsiminde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır. Ve tepeler... Ve tepeler, birer urdur. (...) Boş ve lüzumsuz feza içinde, hiçbir kuşun geçtiğini görmedim. Allah insanları intihaba davet için, o büyük Tufan cezasını tertip zahmetine katlanmamalı

⁵⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İstanbul, İletişim Yayınları, 76. bs., 2016, s. 72.

⁵⁵ a.e., s. 68.

idi. Nuh'un ümmetini, böyle bir toprak üstünde bu çıplak tepelerle çevrilmiş yere bırakmalı idi.”⁵⁶

Yakup Kadri, 1942 yılında yapılacak ikinci baskısı dolayısıyla *Yaban*'ın başına *Ankara*'da olduğu gibi bir açıklama koyma ihtiyacı hisseder. Romanın, yayımlandığı dönemde o kadar çok şımartılmasına mukabil son yıllar itibariyle köylü aleyhtarlığı gibi sert eleştirilere maruz kaldığını not düşen yazar, “bazı sokak demagogları tarafından onun aleyhine birtakım suikastler” tertip edildiği kanaatindedir. Bu sebeple ilgili eleştirilere yine romanın içerisinden aşağıda alıntılatacağımız bölümdeki tiradları örnek göstererek cevap vermeye çalışır. Yazarın savunması, köylülerin cehalet ve maddi-manevi sefalet hallerinin sorumlusu olarak Türk entelektüelinin işaret edilmesidir.

“Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada, ben harp malûlü Ahmet Celâl yapayalnızım. Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksilmek hakkını kendinde buluyorsun. Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir karafası vardı, aydınlatamadın. Bir vücudu vardı, besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvanî duyguların, cehâletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabanî ot gibi bitti. Şimdi, elinde orak, burada hasada gelmişsin. Ne ektin ki, ne biçeceksin? Bu ısırganları, bu kuru dikenleri mi? Tabî ayaklarına batacak. İşte, her yanın yarılmış bir halde kanıyor ve sen, acıdan yüzünü buruşturuyorsun. Öfkeden yumruklarını sıkıyorsun. Sana ıstırap veren bu şey, senin kendi eserindir, senin kendi eserindir.”⁵⁷

Yazar kendisini savunurken, köylülere karşı bir kasıt beslemediğini, aksine onların içinde bulunduğu durumdan aydın zümresini sorumlu tuttuğunu ve bunu da romanda belirttiğini dile getirir. Açıkça görüldüğü üzere yazarın savunusu dahi halkı ancak ve ancak aydınlar zümresinin aydınlabileceği önkabulü üzerine kuruludur. Köylülerle yapılan empati dahi aydın-merkezcidir. Verildiği söylenen özeleştiride dahi faillik aydına atfedilir. Aydın kişiyi toplumun aydınlanmasında yegâne temsil yetkisine sahip kimse olarak görür. Bu aydınlanmacı-jakoben tavır Yakup Kadri'nin fikriyatını inşa eden temel taşlarından en önemlisidir. Cumhuriyetçiler arasında bu

⁵⁶ a.e., s. 29-30.

⁵⁷ a.e., 110 – 111.

bakış açısının yaygınlığını hesaba katarsak Yakup Kadri'nin eserinin pek de “yaban”a atılacak bir konumda olmadığını söylemek gerekir.

Bu son temaslarımızın maksadı *Yaban*'ın aydın-halk yabancılaşması açısından taşıdığı sembolik değeri tekrarlamak değildir. Başta da belirttiğimiz gibi bizim için esas hareket noktası *Ankara*'daki köy-köylü tasavvuru ile buradaki köy ve köylü tasavvuru arasında bir mukayese yapmak ve ütöpik bir İnkılâp Edebiyatı projesi olarak *Ankara*'daki kimi kodlamaların arka planına ulaşmaktır. Tekrar *Ankara*'nın üçüncü bölümüne dönecek olursak burada karşımıza çok farklı bir tablo çıkacaktır. Bir zamanların Anadolu'sundan eser kalmamıştır.

“...Anadolu'nun insan eli değmeyen bir noktası kalmamıştı. Uzaklar yakınlaşmış, çoraklar yeşillenmiş; ocaklar tütmeye başlamıştı. Eskiden, bir yolcu, bir köye yaklaşırken her biri bir kovuğa sinip saklanan köylüler, şimdi, civarlarından geçenleri yolun yarısından gülyüzle karşılamaya çıkıyor: ‘Bize buyurmaz mısınız?’ diye sesleniyordu ve bunlar, artık hiç tezek yakmıyordu. Kömür ve odun işini en modern tekniğe göre eline almış olan Devlet, artık, bu tarihöncesi, bu taşdevri yakıt âdetini, köylünün başından âşarı, fesi, sarığı nasıl kaldırırsa öyle kaldırmıştı. Onun için köylerde köy evlerinde misafirlik etmek, en titiz şehirliler için bile bir cismanî azap olmaktan çıkmış, Virgilus'un *Bukolik*lerindeki kır safaları gibi bir şey olmuştu.”⁵⁸

Yaban'da taşdevrini yaşayan köy ve köylü birden modern zamanları yaşamaya başlamıştır. Hele Batı Anadolu köylerinin ileri Avrupa ülkelerindeki köylerinden hiçbir farkı kalmamıştır; yüksek bir zirai planlama ve kalkınma sonucunda kazandıkları yeni çehre Fransa'nın Provence'ını andırmaktadır. Tüm bunlar “iradeli bir fen eli” tarafından iktisadi bir planlama sonucu gerçekleştirilmiştir. Vahşi köylülerin yeni ulus-devletin munis vatandaşlarına dönüştüğü ütopyanın bu cephesi de merkez-çevre ilişkisinin nasıl yorumlandığını kavramak açısından sembolik bir değere sahiptir. Esas olan yine merkez, yani *Ankara*'dır. Orada, merkezde gerçekleştirilecek olan kültürel dönüşüm temelli “inkılâp” çevreyi de ihya ve inşa edecektir. “Medenileşme” hareketinin öncüsü merkez olacaktır. Bu, aynı zamanda toplumsal hiyerarşi açısından da entelektüel

⁵⁸ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 225.

zümrenin öncülüğünü imlemektedir. Ulusu yaratacak olan, Şef'in liderliğinde seçkinlerce gerçekleştirilecek olan kalkınma hareketidir.

3.2.2. Sanat ve Edebiyat Kurumlarına Bir Muhtıra: *Roman*

Falih Rıfki Atay'ın *Roman*'ı, yayımlandığı dönem içerisinde resmî ideolojinin gönüllüleri tarafından dikkat çekilen ve kanonlaştırılmaya çalışılan eserlerden biridir. Kitabın 1952'de yapılan ikinci baskısına yazarın ilıstirdiğı notta şunlar kaydedilir: “*Roman*, o tarihteki anlayışına göre zamâne'nin eğlenceli bir hicvi olmak iddiasındaydı. Doğrusunu ister misiniz, hâlâ aktüel olmasına şaşıtm ve kitaba bir değer verdiğimden değil, bugün de söylemek istediklerimi söylediğı için basılmasına razı oldum.”⁵⁹

Biçimsel olarak karmaşık yapılı olan bu eser, *Ankara*'nın ikinci bölümündekine benzer bir hiciv ve karikatürizasyon kaygısıyla kaleme alınmış olmakla birlikte dönemin sanat ve edebiyat erbabına da bir tür muhtıra niteliğindedir. Nitekim ikinci bölümde değindiğimiz gibi 1933 yılında tüm sanat erbabının devlet ve parti aygıtlarının hizmetine alınarak sevk ve idare edileceğini *Hakimiyeti Milliye*'deki başyazısıyla deklare eden Falih Rıfki, ilgili görüşlerinin temelini oluşturan fikirleri daha evvel, 1932'de önce *Milliyet*'te tefrika edilip sonra kitap hâlinde yayımlanan bu eser içerisindeki tiradlarda açıkça beyan etmişti.

Yakup Kadri'nin *Ankara*'sı gibi (her ne kadar ne derece roman olduğu tartışılır olsa da) bir tür yazar-romanı sayılacak cinstendir bu metin. Ne tür bir eser olduğunu tartışmayı bir kenara bırakarak söyleyecek olursak; yine *Ankara* gibi bu kitap da İnkılâp Edebiyatı tasavvurunu konu almaktadır netice itibariyle. Ulusal kuruluşun devam etmesi ancak sanatsal atılımlarla mümkün olabilecektir. Bu kanonun dışında yürütölen herhangi bir sanat faaliyetinin şeref sahibi olması da mümkün değildir Falih Rıfki'ya göre. Önemli vurgu noktalarından biri de sanat ve edebiyatın rejim tarafından himaye edilmesi için artık bu kurumların ulus-devlet

⁵⁹ Falih Rıfki Atay, **Roman**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2. bs., 1952, s. 3.

olarak yeni Türkiye'nin inşa sürecinde yararlılıklarını ortaya koyarak rüştlerini ispat etme gerekliliğidir.

“[S]enelerdir sanatkârlık iddiasını bıraktım. (...) Ben gerçekten dâva adamıyım. Sanatı, edebiyatı, makaleyi, gazeteyi, mecmuayı, seyahati, her şeyi, dâvama yardım için ve yardım ettiği kadar alırım; o kadar kıymet veririm. Türkiye dâvasından, Türkiye'nin baştanbaşa, topyekûn, halkı ile, toprağı ile, köyü ve şehri ile, kafası ve gönlü ile yeniden yaradılışı dâvasından, bu memlekette herhangi bir fikir adamının, yalnız kendini veya başkalarını hoşlandırır işler artırabileceğine inanmıyorum. Türkiye dâvası ile dâvalanmıyan hiç bir kimsenin ve mesleğin, hizmetini değil, şerefini de anlamıyorum. Dâvanın sıcak heyecanından kurtulan, keyif için sanat, eğlence için yazı, hatta tuhaflık için mizah yapabilenlere, şaşar, kalırım. Toprakta ara sıra sekip havalanan kanatlı sanat, katı yer üstünde nasır bağlamış elini gördüğüm yerlerde, gözümde daha büyüdü. Dâvanın her duraladığı, durduğu, şaşaladığı yere sanat, bir ruh gibi girmektedir. İyi cümle mi yazıyorsunuz, güzel mısra mı sıralıyorsunuz, ustaca yay mı çekiyorsunuz, mermer çekiçlemesini mi biliyorsunuz, hepsi hepsi, herkesten, her şeyden evvel dâvaya lâzımdır. İhtilâl dâvasının harcı, insan kabiliyetlerinin hepsinin birden hamurudur. (...) Sanatın en maddî, en hor dâva işlerinde neye yarar olduğunu göstermedikçe, sanatı himaye ettiremeyiz.”⁶⁰

Genel itibariyle Cumhuriyet sonrası İstanbul'unun ve İstanbulluların hicvine dayanan eserin son satırları aşağıdaki muhtıravârî beyannâmeye ayrılmıştır. Pasajda yer alan “ihtilâl” kavramını, yerine Kemalizm'in dağarcığındaki “inkılâp” kavramını koyarak okumak gerekmektedir. İşaret edilen Kemalist reformlarla inşa edilen yeni düzendir. Falih Rıfkı'nın nutukvârî bu eserini mühim kılan bir husus da aşağıda görüldüğü gibi sanatçılara neyi işlemeleri gerektiğine dair bir temalar manzumesi sunmasıdır. Nitekim İnkılâp Edebiyatı'nın verimlerinde en çok onun anlatılmasını istediği, daha geniş bir ifadeyle söyleyecek olursak anlatılaştırılmasını istediği temalar karşımıza çıkacaktır. İlgili satırların evvelâ 1932 yaz aylarında yayımlandığını da tekrar hatırlatmak istiyoruz. Zira İnkılâp Edebiyatı gündemi bu noktadan sonra hararetlenmeye başladı. 1930'lardaki harekette Falih Rıfkı'nın zımnen kanun koyucu bir konumda olduğu kanaatindeyiz.

“İhtilâlin güzel sanatlara karşı vazife ve mesuliyetlerini yazarken sanatın ihtilâle karşı vazife ve mesuliyetlerini unutmamaklığımız doğru olur. (...) İhtilâl şiiri marşta

⁶⁰ Falih Rıfkı Atay, **Roman**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2. bs., 1952, s. 115.

hazreti Akif'in güftesini, ihtilâl musikisi Lange beyin bestesini, ihtilâl resmi Beyoğlu fotoğrafçısını henüz ayakta tutuyor. Türk güzel sanatlarının hepsinin birden atelyesine gidiniz: Nerede Rumeli, nerede büyük harp, nerede inkıraz, nerede mütareke, nerede ihtilâl? (...) Ya bu kendine çalan BEN davulu patlıyacak ya bayram kalabalıklarının peşine düşen macuncu zurnası patlayacaktır.”⁶¹

Falih Rıfki, İnkılâp Edebiyatı Hareketi'nin postülalarını ana hatlarıyla tersim etmiş bulunmakla beraber, İnkılâp Edebiyatı Kanonu'na da birinci dereceden müdâhildir. Kuvâ-yı Milliye aşamasından itibaren Millî Mücadele içerisinde aktif rol almış ve bu doğrultuda Anadolu'da birçok faaliyete katılmış olan, daha önemlisi yeni devletin millî marşının müellifi olan Âkif'in ötelenmesi ve kanon dışına itilmesi sürecinde Falih Rıfki ön sıralarda yer almıştı. Âkif'e, Cumhuriyet kurulduktan sonra yeni düzende kendisine ve temsil ettiği fikrî-edebî damara yer bulunmadığını, “artık gidip kumda oyna” gibi alaycı bir ifadeyle bir gazete başyazısında dillendiren yazar,⁶² *Roman*'da da ona ve dolayısıyla temsil ettiği çizgiye çatmadan edemez. Falih Rıfki, bu minvaldeki kalem çalışmalarıyla Kemalist sanat-edebiyat kurgusunun münşi ve mucitleri arasında müstakil bir makama sahiptir.

3.2.3. Edebiyat “Büyük Şef”in Emrinde: *Yeşil Gece*

Mustafa Kemal Paşa'nın isteği üzerine yazıldığı artık yaygın bir kanaat hâlini alan *Yeşil Gece*, Hasan Âli Yücel'in yaptığı İnkılâp Edebiyatı tarifine en iyi uyan romandır diyebiliriz. Reşat Nuri Güntekin, bahse konu romanı yayımlandıktan yıllar sonra Mustafa Baydar'a verdiği röportajda, *Yeşil Gece*'nin devamı niteliğinde “Gecenin Ötesi” başlıklı bir roman yazmayı tasarladığını belirtir. Reşat Nuri'nin planına göre iyice yaşlanmış Şahin Bey ve yazar bu romanda karşılaşacak; Şahin Bey, “İkimiz de o zaman gençtik, toyduk, birçok şeyleri yanlış gördük”⁶³ diyecektir. Böyle bir roman yayımlanmadı. Gençlik ve toylukla açıklanmaya çalışılan ve yanlış görüldüğü itiraf edilen şeylerden kasıt özel olarak ne idi, bu zikredilmez. Aynı

⁶¹ a.e., s. 116.

⁶²M. Fatih Andı, “Cumhuriyet'in Ulusal Kimlik Oluşturma Süreçleri ve Mehmed Âkif”, *Hece*, No: 232, Nisan 2016, s. 83-88.

⁶³ Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, 1960, s. 90.

röportajdaki diğer kimi beyanları ise önemli ipuçları verir. Roman yazımının “Atatürk inkılâbı ve lâik eğitim zamanına rastladı”ğını, bir öğretmen olarak dönemin atmosferinden etkilendiğini ifade eder: “O heyecan beni de bir çeşit polemik romanı yazmaya, daha doğrusu romanımı o tarafa sürüklemeye sevketti. Yani roman sanatı bakımından bunu bir ikilik, bir kusur gibi görmek lâzımdır.”⁶⁴

Öte yandan eserin Rusça çevirisi, Nazım Hikmet tarafından kaleme alınan, *Yeşil Gece*'nin Reşat Nuri'nin en derin eseri olduğunu iddia eden ve romanın ateizm propagandasında çok yararlı olacağını belirten bir takdim yazısıyla yayımlanmıştır.⁶⁵ *Yeşil Gece* için Reşat Nuri'nin en derinlikli eseri yorumunda bulunmak abartılı olacaktır. Ateizm propagandası açısından *kullanılışlı* muhtevası dışında özgün bir tarafı olduğunu söylemek güçtür. Aksine Reşat Nuri külliyyatı içerisinde edebî açıdan en çok kusur taşıyan ve şematik eserlerden biridir. Gerçeklikler hep verilidir. Gerçekçi bir teknikle kaleme alınmış izlenimi verilmek istense de önceden saptanmış belirli davranış kalıpları roman kahramanlarına giydirilmek suretiyle yazarın kılavuzluğunda bu kahramanlardan her biri verili gerçekliğin yeniden üretiminde üzerlerine düşeni yaparlar. Kimin defterinin iyi kimin defterinin kötü amellerle doldurulacağı önceden belirlenmiştir.

Yeşil Gece'nin kahramanı Şahin Bey medreseli genç bir molla iken yaşadığı inanç krizleri sonrasında itikadını kaybetmiş ve medreseden ayrılıp Darulmuallimin'e geçiş yaparak öğretmen olmuş bir kimsedir. Eserin başlangıç kısmında, onun yaşadığı inanç krizlerinden uzun uzun bahsedilir. Osmanlı Devleti'nin son demlerinde öğretmen olarak görev yapmaya başladığı günlerden itibaren kendini din ve din adamlarına karşı savaşmaya adanmış bir idealist olarak resmedilir. Kendi yaşadığı aydınlanmayı bütün topluma yaşatmak istemektedir. Kendisini aydınlanma ülküsüne vakfeder. Şahin Bey'in zihin dünyasına göre toplum bir karanlıkla malûldür. Karanlığın kaynağı da din ve din adamlarıdır. Eserin ismi bu yargıdan mülhemdir; yeşil dine ait olanları, gece ise dinden kaynaklı karanlığı imler.

⁶⁴ a.e.

⁶⁵ Çelik, a.y., s. 308.

Anadolu'nun içinde bulunduğu karanlığın tek sebebi medrese ve medreselilerin şahsında (tekke dâhil) bütün bir din kurumudur.

“Medreselilerin yeşil gecesi yalnız kendi içlerini karanlığa boğmakla kalmamış; memleketin her yanına yayılmış, her köşesini kaplamış. Zaten bunun başka türlü olmasına da imkân yoktu. Akıllara, vicdanlara şimdiye kadar hep bu medreseden yetişenler rehberlik ediyorlardı. Bu adamlar, memlekete karanlıktan gayri ne götürebilirlerdi ki?.. (...) Evet, zavallı memleket asırlardan beri bir yeşil gece içinde yaşıyordu. Halk, dünyayı hep bu karanlığın arasında görüyordu. Anadolu'da fikirlerin geri, insanların sefil kalması, işlerin fena gitmesi hep bu yüzdendi.”⁶⁶

Karakterizasyonda ve olay örgüsünde din adamları her koşulda hilekâr, zalim, entrikacı ve daha önemlisi vatan haini olarak kurgulanmıştır. Şahin Bey'e karşı bir fahişeyi kullanarak komplo kuracak kadar ahlaki yönden düşük portreler çizilir. İşgalci Yunan kuvvetleri Sarıova'ya vardığında onlara rehberlik edecek olan, işbirliğine girecek olan bu zümrenin romandaki en güçlü temsilcisi hüviyetindeki Eyüp Hoca'dır. Din adamlarına karşı –yine Hasan Âli'ye atıfla söylersek– tiksinti duygusu yaratma isteği ve bu yöndeki algı inşası gayreti her aşamada öne çıkar. Bu hususiyet fazlasıyla açık edildiğinden ve daha önce farklı çalışmalar ve vesilelerle de sıkça dile getirildiğinden, üzerinde detaylı olarak durma gereği duymuyoruz. Ne var ki şu ana kadarki yorumlamalarda gözden kaçırıldığını düşündüğümüz bir noktaya dikkat çekmek istiyoruz. Romanın söyleminde genel olarak medresenin yarattığı insan tipinin var olan karanlığın başta gelen sorumlusu olduğu her fırsatta yinelenir. Ancak yazarın araya iliştirdiği tiradlardan birinde karşımıza öyle bir tablo çıkar ki burada artık medresenin mi bu insan tipini yarattığı yoksa esasında problemin medresenin insan kaynağı olarak Anadolu köylerinden mi neşet ettiği konusunda tereddüde düşürecek tasvirlerle karşılaşırız. İlgili kısım şu şekildedir:

“Açlığın, sefaletin Anadolu köylerinden başlarında bir yırtık sarık, sırtlarında birer meşin heybe ile sürüp getirildiği alil, ebleh, mütereddi, yarı meczup çocuklar, karlı havalarda yiyecek aramak için şehirlere inen aç kurtlara benzeyen yalnız sıhhatten, iştihadan ve hayvani sevk-i tabiilerinden ibaret birçok iptidai mahlûklar -isimleri, çehreleri karışmış korkunç bir heyula sürüsü halinde- boş hücrelerde, rutubetten taşları yosun bağlamış avluda her günkü hayatlarını yaşıyorlardı. (...) Bu yanda yine

⁶⁶ Reşat Nuri Güntekin, **Yeşil Gece**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 27 bs., ty., s. 43.

bir boğaz kavgası. Yahut dağdaki sığırtmaçların birbirini öldürürcesine itişip boğuşmalarına benzer şakalar...”⁶⁷

Bir kurum olarak medresenin hedefe konulması ve dolayısıyla medreselilerin hırpanî ve hilekâr figürler olarak temsil edilmesi romanın görünürdeki tezinin doğal bir sonucudur. Fakat, medreseye henüz adım atmış çocukların böylesine hayvanî motiflerle örülü bir tasvirle takdim edilmeleri düşündürücüdür. Kanaatimizce *Yaban*'dakiyle akraba bir bakış açısidir bu. O romanda da köylüler henüz sosyalleşmemiş, hayvanî dürtülerinden sıyrılamayan, eğlenmeyi dahi bilmeyen ve insanî melekeleri gelişmemiş yaratıklar olarak karşımıza çıkıyordu. Mesela sıradan bir kişinin medrese eğitimi sonrasında Reşat Nuri'nin romanında öngörüldüğü tarzda bir tipe dönüşmesi anlaşılır bir kurgu olacaktır. Ne var ki henüz medreseye adım atmadan bile bu çocuklar alil, ebleh, meczup yaratıklar olarak dağdan şehre yiyecek bulmak için inmiş hayvanlara benzetilir.

Bu bölümde ele alacağımız romanların şematik özelliklerinden biri meslek fetişizmidir. Roman kahramanları, bireysel hususiyetlerinden çok meslekleriyle tanımlanırlar. Onların doğalarını iyi ya da kötü olarak belirleyen, karakterlerini inşa eden, olaylar karşısındaki tepkilerini belirleyen büyük ölçüde meslekleridir. Bu olgu, genel anlamda iştilgal edilen mesleğin insan karakteri üzerinde etkide bulunması görüşünden de öte bir anlamlandırmayı ve koşullanmayı ifade eder. Meslek, kimlikle eşdeğerdir. Meslekler her zaman (çoğunlukla da birbirlerini onaylayan ve tekrar eden) ideolojik anlam bagajlarıyla kurmacalarda temsil edilir. Bu noktada en çok temsiliyet atfedilen mesleklerden biri de öğretmenliktir. Genç bir molla iken “aydınlanma” yaşayan Şahin Bey, aydınlanma ülküsünü yaymak uğruna idealist bir tavırla öğretmenlik mesleğini seçer bundan sonrası için.

“Yıllar geçtikçe bu; kimse ile davası olmayan, her şeyi boş gören, şen, şakacı, munis softada bir ikinci çehre görüldü: Muallimliğe yeni bir din gibi inanan, onun mukaddes aşkına için için yanan ateşli bir havari çehresi... (...) İtikadını kaybettiği zaman içinde açılan boşluğu nihayet doldurmaya muvaffak olmuştu. Vaktiyle yeşil

⁶⁷ a.e., s. 28.

bayrağa ne kadar taassup ve inhisar ile gönül bağladıysa şimdi de muallimliği öyle seviyordu.”⁶⁸

Roman kahramanı mesleğine bir dine bağlanır gibi bağlanmıştır. Yazar tarafından öylesine idealize edilir ki Şahin Bey, o Darulmuallimin’den mezun olunca özellikle Anadolu’ya gitmek ister. İstanbul’a tayin edildiği halde Maarif Nezareti’ne başvuruda bulunarak İzmir’in Sarıova beldesine naklini ister. O günlerde herkes için şaşırtıcı bir vakadır bu. Maarif Nezareti’ndeki ilgili şube müdürü dahi, Şahin Bey tayin meselesi için geldiğinde peşin hükümlerle, onu, Anadolu’ya atanmış ve naklini İstanbul’a aldırarak isteyen kimselerden biri sanacak, sonrasında büyük şaşkınlık yaşayacaktır.

Şahin Bey’e göre Anadolu’da din kurumu sebebiyle “fikirler geri, insanlar sefil, işler fena” hâlde olduğundan, o, aydınlanmaya ön ayak olma adına burada görev yapmayı arzulamaktadır. Fikirlerinden o derece emindir ki henüz Sarıova’ya varmadan evvel orada ne ile savaşması gerektiğini bilmekte, kendi fikrinde inkılâp planları yapmaktadır. Sarıova’ya intikal eder etmez de önceden zihninde kodladığı veçheyle savaşılması icap edecek ilgili zümre orada kendisini bekliyor olacaktır.

Nasıl ki düşman kümenin hangi zümreden çıkacağına eminse, Sarıova’da gerçekleştirmeyi tasarladığı inkılâp için etrafına toplayacağı mütteliklerin hangi zümreden çıkacağına da o kadar emindir. İlginçtir ki bu öngörüsü de doğru çıkacaktır. Yine meslekî bir kamplaştırma söz konusudur. Bir stratejist edasıyla planlar yapmaktadır: “Şahin Efendi (...) Sarıova’da yapmak istediği büyük inkılâbı tek başına başaramayacağını biliyordu. Münevver mütteliklere ihtiyacı vardı. Burada elbet yeni fikirli fen adamlarına, mühendislere, doktorlara, iyi tahsil görmüş memurlara, milliyetçi genç muallimlere tesadüf edecekti.”⁶⁹ Toplayacağı mütteliklerin sayıca azlığı onun planlarını etkileyemeyecektir. İyi organize bulunduğu takdirde bir tür aydın despotizmiyle “cahil sürüleri” istedikleri gibi sevk ve idare olunabilecektir. Bu bakımdan aşağıdaki satırlarda sunulan tablo, bir zümrenin zihin

⁶⁸ a.e., s. 47-48.

⁶⁹ a.e., s. 60.

dünyasının minyatürü niteliğindedir. Planlı programlı bir inkılâp kalkınmasıyla gerekli aydın kadronun öncülüğünde her türlü zihinsel inşa faaliyetini gerçekleştirmek mümkündür: Bu gibi arkadaşların adetçe az olması da pek ehemmiyetli değildi. “Ne istediğini ve ne yapacağını bilen sekiz, on münevver insan; karanlık fikirli, karanlık maksatlı hesapsız cahil sürülerini dilediği gibi sevk ve idare edebilirdi.”⁷⁰

Mesleklerin bu dönem kurmacalarında ideolojik bagajlarıyla birlikte yer aldıklarını tekrar zikretmekte beis görmüyoruz. Şahin Efendi, pozitivist aydınlanmacı fikrince inkılâpçı müttefiklerin “fen adamları” arasından çıkacağından emindir ve nitekim öyle de olmuştur: “Tahmininin biri daha doğru çıkmıştı. Eserini meydana getirmek için muhtaç olduğu müspet fikirli ve temiz emelli müttefikleri fen adamları arasında daha kolay bulabilecekti.”⁷¹ Sarıova’da Şahin Bey’in en yakın dostu ve müttefiki bir mühendis olacaktır: Deli Necip. Buradaki birçok olayda onunla kafa kafaya verip amaçları doğrultusunda işbirliği yürütürler. Bir fen adamı ve bir öğretmen bu romanda aydınlanma dininin havarileri olarak faaliyetlerini yürütmektedirler.

Şahin Bey’in ütopyası nesil yetiştirmektir. Kendisi gibi aydınlanmış nesiller yetiştirerek yeşil geceyi aydınlığa kavuşturacaktır. Paralel biçimde bir mühendis olarak Deli Necip de Sarıova’yı yeniden iskân edecektir. Toplum mühendisliğinin iki cephesi söz konusudur ve bir tarafta öğretmene diğer tarafta mühendise vazife düşmektedir. Yeni neslin mimarı Şahin Bey, yeni Sarıova’nın mimarı da Deli Necip olacak, inkılâp böylelikle gerçekleştirilecektir. Şahin Bey din adamı kimliğine sahip kimseleri toplumsal alanın dışına atacakken Deli Necip de onlara ait yapıları ortadan kaldırarak inşa faaliyetini gerçekleştirecektir. *Ankara*’dakine benzer bir mekânsal sembolizmle karşılaşırız fakat Yakıp Kadri’nin eserindeki gibi alegoriye başvurulmaksızın doğrudan bir anlatım sergilenir. İşgal günlerinde eve kapanan Deli Necip, kurtuluş sonrası planlarını yapmaktadır. Bakış açısı o kadar sert ve katıdır

⁷⁰ a.e., s. 60-61.

⁷¹ a.e., s. 79.

ki Yunan mezaliminin yapacağı muhtemel yıkım kendi amaçlarına hizmet edeceği için hayra yorulacaktır.

“ – Şurası park... Parkın sağında sinema... Fakat plandan bir şey anlamayacaksın...
(...)

– İyi ama sinema zannıma kalırsa Kadirî Tekkesi'nin bulunduğu yere tesadüf ediyor... (...) Peki, tekkeyi ne yapıyorsun? Hem sade bu değil... **Sarıova'yı bütün türbeleriyle, medreseleriyle yok farz ediyor, yerine yeni bir memleket kuruyorsun.** Kadirî tekkesinin yerinde bir sinema... Sonra Kelâmi Baba Türbesi yerinde bir mektep... 'Sipahizade' medresesinin üstünde bir tiyatro.

Şahin Efendi bunları söylerken gülüyordu. Fakat Necip, gayet ciddi ve ağır cevap veriyordu:

– **Bu sel öyle bir sel ki, tekke, medrese, türbe... önüne ne geçerse sürüp götürecektir... Bir kere Yunanlılar buradan çıkarken sanırım ki taş üstünde taş bırakmayacaklar, akıllarınca bizi zarara sokuyoruz diye, bilmeden bize müthiş bir hizmette bulunacaklar...** Çünkü ne binaları binaya, ne sokakları sokağa benzeye kurun-i vustâ yadigârı yerine tertemiz, şişşirin bir kasaba yapacağız...

– Güzel hayal... Fakat medresenin yerine yine medrese, tekke yerine yine tekke yapmak isteyenlere nasıl karşı duracağız? (...)

– Doğan Beyciğim... Sana 'Bu hal-i efesîştimalle sebep asırlardan beri devam eden zulüm ve zulmetin vesaire...' diye uzun uzun edebiyat yapmayacağım. Sadece 'Bizi bu hale koyanlar, başka tabirle Yunan'ı Anadolu'nun göbeğine getirenler padişahlarla softalardır,' diyeceğim. Bu millet, Yunan'ı buradan def etmeye kadir midir? Şu halde bu hakikati idrake ne kadirdir. Bu hakikati anlamaya muktedir değil midir? O takdirde Yunan'ı sittin sene buradan atamayız. (...) Evet, bu millet, yedi düvelin gayret ve entrikasına rağmen Yunan'ı buradan atmaya kadir olursa, emin ol padişahların, softaların da pabuçlarını ellerine verir..."⁷² [vurgular bize ait]

Tekkeler ve medreseler yıkıldıktan sonra halihazırdaki yerlerine inşa edilecek yapılar da, yani sinema ve tiyatro da sembolik anlamları haizdir. *Yeşil Gece*'nin ötekisi din kurumudur. Tahayyül ve arzu edilen inkılâbın ve ertesinde girişilecek olan inşâ faaliyetinin hedefinde din adamları ile dinî müesseseler vardır. Bu söylem, sıradan bir çatışmacı ve kanonik yaklaşım olarak değerlendirilmemelidir. Nasıl ki din kurumuna ait mekânlar (camiler, tekkeler, medreseler) kişileri bir araya getirip belirli inanç kodları etrafında bir cemaat ruhu inşa ederek onları bir amaca kanalize ediyorsa, ulusçu program cemaat ruhunu kültür ve sanat kurumlarına ait mekânlar vasıtasıyla inşa etmektedir. *Ankara*'da, Pınarbaşı adı verilen kurgusal mekân tam da

⁷² a.e., s. 236-237.

böyle bir endoktrinasyona hizmet ediyordu. Ulusçuluk bir kültürel dönüşüm programıdır. Cemaat ruhunun inşa edilmesi noktasında dinin yerini alan ulusçuluğun mabetleri de kamusal kültür mekânları olacaktır. Deli Necip'in tekkeler ve medreselerin buldukları noktalara sinema ve tiyatro inşa etmeyi planlaması bu bakımdan dikkat çekicidir.

İlerleyen sayfalarda Deli Necip'in muhayyel Sarıova'sı için başka mekânsal planlamaları da ortaya çıkar. En az sinema ve tiyatro kadar sembolik bir mekândır bir tanesi: Müze. "Sarıova için bir kütüphane ve müze projesine çalışıyorum. Türbelerde, medreselerde, camilerde duran perakende kitaplarla âsarîyatıyı bir gün mutlaka bir yere toplamak lâzım gelecek. Projem enfes bir şey azizim, enfes, enfes..."⁷³ Camiler, medreseler ve türbelerin yeni ulusal mekânda yerleri yoktur ancak buralardaki âsâr-ı atika birer nostalji ve oryantalizm nesnesi olarak gelecekte müzelerde yerlerini alacaklardır. Bu tahayyül, bizi bir taraftan da Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm programı kapsamında, Musiki İnkılâbı bağlamında işletilmeye çalışılan müzeleştirme / müzeye kaldırma sürecine götürür.⁷⁴ Müzeleştirme, mevcudiyette belirli işlevlere sahip olan ve hayatın akışı içerisinde üstlendikleri rollerle anlamsal yüklerini nesilden nesile aktaran nesnelere işlevsiz kılınarak yaşam alanlarından tecrit edilmesidir. Bir eseri varlık mekânından koparıp belirli bir kurgu çerçevesinde müzeye kaldırmak, aynı zamanda onun kendi doğal ortamında sahip olduğu işlevi ortadan kaldırmak ve anlam yükünü de artık aktarılamaz duruma getirmektir. Deli Necip'in müzeye kaldıracağı âsâr-ı atikalar birer egzotik nesne olarak kamusal kültür mekânlarının hizmetine koşulacaktır.

Peki, daha önemlisi, din kurumuna ait mekânların yerine modern kamusal mekânlar inşa edilirken bizzat dinin yerine ikame edilecek olan ne idi? Bu sorunun cevabı da vurgulu biçimde romanın kimi satırlarına işlenmiştir. Şahin Bey, yaşadığı inanç krizinden sonra bir boşluğa düşecek gibi olmuştur fakat romancının müdahalesiyle hemen yeni pusulasını eline alır; tabir yerindeyse yeni dinine ihtida

⁷³ a.e., s. 229.

⁷⁴ Bkz. Güneş Ayas, **Musiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.

eder. Eğer o güne dek bağlandığı ahiret düşüncesi bir kandırmacadan ibaretse artık ne gibi bir amaç uğruna mücadele etmeliydi? Bunu kendine kendine sorar Şahin Bey. Daha önce kendisine sonsuzluk fikrini sağlayan ahiret düşüncesinin yerini bundan sonra ulusçu idealler alacaktır. Nasıl ki evvelce sonsuzluk iştihakına ahiret düşüncesi cevap verdiyse artık ona bu imkânı ulusçuluk sağlayacaktır. Öncelikle şu satırlara dikkatle bakıp sonrasında Anderson'ın bazı mühim tespitleriyle mukayesede bulunalım:

“Benim yerime, bana benzeyen, benim gibi düşünen, benim gibi duyan ve söyleyen insanlar bırakırsam bu, beni acaba bir dereceye kadar müteselli etmez mi? Yüz sene sonra bu sokakta yine benim dilim konuşulur, karşıdaki denizde yine benim bayrağımı taşıyan gemiler dolaşırsa kendimi daha az mahvolmuş sayamaz mıyım? Evet, dilimin, duygularımın hakikat haline gelmiş olması benim için bir dereceye kadar başka insanlarda yaşamaya devam etmek sayılmaz mı? Eski softaya evvela safсата ve fikir oyuncağı gibi gelen bu düşünceler, inanmaya muhtaç ruhunda yavaş yavaş bir hakikat şekline girmeye başlıyordu. Kendine benzeyen, kendi emelleriyle çırpınan, kendi dilini söyleyen bir cemaatte -hatta ölümünden sonra- kendini duymak... Bu duyguya sahip olduktan sonra cemaat için kendini ve başka fertleri feda etmek bile artık felâket sayılmazdı. Bu son inkılâp tamam olduğu gün, Şahin Efendi artık ferdi hayatının ebedi, yahut fani olmasına o kadar fazla ehemmiyet vermeyen, kendi gibi duyan, kendi diliyle söyleyen cemaat yaşadığı müddetçe ummandaki damla gibi daima mevcut olacağına inanan bir ateşli milliyetçi haline gelmiş oldu.”⁷⁵

Anderson'a göre Budizm, Hıristiyanlık ve İslam gibi büyük dinlerin, binlerce yıl boyunca geniş coğrafyalarda ve farklı toplumsal formasyonlar arasında varlık gösterilebilmeleri, insanoğlunun “Neden kör olarak doğdum?”, “Kızım neden zekâ özürlü?” gibi büyük problemleri ve kederlerine dair açıklama üretebilme yetenekleri sayesinde. Oysa bütün evrimci/ilerlemeci düşünme biçimleri, bu tür soruları cevaplama hususunda alelacele bir geçiştirmeye sessizliğe bürünmüştür. Marksizmin de dâhil olduğu modern düşünceler kümesinin büyük bir zaafiydi bu. Seküler akılcılık ve Aydınlanma çağı kendi modern karanlığını da üretmişti. Paralel olarak 18. yüzyıl ulusçuluğun doğduğu dönem olmakla birlikte dinî düşüncenin hâkimiyeti kaybetmeye başladığı bir evreydi. İşte böyle bir tablo içerisinde dinî düşüncüyü gerileten ancak insanlığın onda bulduğu önemli cevaplara alternatif

⁷⁵ a.e., s. 50.

üretmeyen ilerlemeci düşünce kümelerinin boş bıraktığı alanı doldurmak için en elverişli kurum ulus olacaktı. Ulus-devletler, ulusların kadimliği fikrini telkin ederek, ezeli bir geçmişten sonsuz bir geleceğe doğru kesintisizce bir ilerlemenin garantisini sunarak bunu başarmaya çalışacaktı. Ulus mensupları, Debray gibi, “Evet, bir tesadüf sonucu Fransız olarak doğdum, lakin herşey bir kenara Fransa ebedîdir” şeklinde bir sonsuzluk düşüncesini güvenli bir liman olarak addedebilecekti. Anderson’ın formülasyonu; “Ulusçuluğun efsunu, tesadüfü kadere tahvil edebilmesindedir.”⁷⁶ Smith de ulusçuluğun benzer bir anlam ihtiyacına karşılık verdiğini dile getiriyordu.⁷⁷ *Ulusların Etnik Kökeni*’nde ifade ettiği gibi “gelecek kuşakların hafızasında yer almak ölüm tehdidinin son bulması olarak”⁷⁸ görülmektedir.

Şahin Bey’in zihinsel ve ruhsal dönüşümü üzerinden çizilen tabloda kaybedilen sonsuzluk düşüncesini bireye kazandıracak olan; dine alternatif olarak sunulan fikriyat ulusçuluktur. Pasajda “cemaat” ile tabir edilen mefhum, dil birliği ve ülkü birliğine dayalı biçimde tahayyül edilmiş bir topluluk olarak ulusu ifade eder. Şahin Bey’e göre, kendisinin varlığını, ölümünden sonra da ebedî kılacak olan şey ulus fikridir. Bu sebeple ulusçulukta karar kılmıştır. Bu yeni dinin ateşli bir havarisine dönüşmüştür. Nitekim onun düşlediği inkılapları iktidarı devralan ulusçular gerçekleştirecektir.

Eserin propaganda dozajı final epizodunda en yüksek düzeye ulaşır. Yaşanan tüm olumsuzluklar ve kötülükler Cumhuriyet’le birlikte yok olmuştur. Yeşil gecenin karanlığından ulusal aydınlanmaya, kendisinin inkılâp planlarında düşündüğünden çok daha hızlı bir şekilde varılmıştır. Hilafet kaldırılmış, tekkeler ve medreseler kapatılmıştır. Romanın, tekkeler ve medreselerin kapatılmasının hemen ertesine tesadüf eden yayın tarihi ve ne vesileyle kaleme alındığını dikkate alırsak ilgili politikalara kamuoyu nezdinde meşruiyet sağlama amacıyla bir propaganda aygıtı olarak tasarlandığını belirtmek gerekmektedir.

⁷⁶ Anderson, **Imagined Communities**, s. 9 -11.

⁷⁷ Bkz. bu çalışma s. 42 ve 44 vd.

⁷⁸ Bkz. Anthony D. Smith, **Ulusların Etnik Kökeni**, Çev. Sonay Bayramoğlu, Hülya Kendir, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002, s. 265.

“Yâd illerde senelerden beri hasretini çektiği Sarıova’sına nihayet kavuşmuştu. Sade düşmandan değil, Yeşil Gece’nin karanlığından da kurtulan Sarıova’sına. (...) [H]ilafet kaldırılmış, medreseler, tekkeler kapanmış, Sarıova’daki türbe kandilleriyle beraber Yeşil Gece de müebbeden sönmüştü. Biraz evvel arabayla oviden geçerken tarlalarda geniş hasır şapkaklı erkeklerin çalıştığını görmüştü. Halbuki on küsur sene evvel Sarıova’ya ilk gelişinde aynı yerlerde abani, yahut yemeni sarıklı adamlar güneş altında ter döküyordu. Hâsılı onun istediği ve düşündüğü şeyler tasavvurundan çok daha az bir zaman içinde hakikat haline gelmişti. Eyüp Hocalar, Zühtü Hocalar Sarıova sokaklarında azgın arılar gibi uğuldayarak dolaşan softa tabalları; başlarındaki fese, dillerindeki yenilik iddiasına rağmen onlardan daha softa olan büyük memur, Hacı Emin gibi altmışından sonra tövbekâr olmuş eşkıyalar ve derebeyleri müebbeden mağlup olmuştu. (...) Hâsılı beklediği büyük inkılâp olmuştu. Yollar açık ve temizdi.”⁷⁹

Reşat Nuri Güntekin’in uluslaşma sürecinde resmî kanonla ilişkisi *Yeşil Gece* örneğinden ibaret değildir. 1935’te Başbakanlığa bağlı Basın Genel Direktörlüğü tarafından yayımlanan *Hülleci* adlı piyesinin girişinde yayımlayan kurumca düşünülen önemli bir not bulunmaktadır. Burada “halka yeni davaları anlatacak piyeslerin azlığı”ndan şikâyet edilir ve bu eksikliğin telafi edilmesi için “ulusal tezleri yığına anlatacak eserlerin tanınmış yazarlara **ismarlandığı**”, *Hülleci*’nin de bu kapsamda yayımlanacak eserlerinden ilki olduğu belirtilir.⁸⁰

1930’lar aynı zamanda Reşat Nuri Güntekin denilince akla ilk gelen eser *Çalığışu*’nun yeniden basıldığı döneme tekabül etmektedir. Fakat sıradan bir yeniden basım değildir bu, eser ciddi ölçüde “yenilenerek” okurlara sunulur. N. Ahmet Özalp’ın önemli çalışmasında açığa çıkardığı üzere 1939’da yapılan altıncı baskısından itibaren romana başka bir hüviyet kazandıracak ölçüde muhteva değişikliklerine gidilir. İlk olarak 1922’de tefrika edildikten sonra kitap hâlinde yayımlanan *Çalığışu*’nun altıncı baskısında, Osmanlı döneminin tarihsel ve toplumsal koşullarını yansıtan unsurların ayıklanması, telif edildiği yıllara dair olumlu intibalar uyandıracak içeriklerin çıkarılması yahut ilgili içeriklerin tersine

⁷⁹ Güntekin, *Yeşil Gece*, s. 243-245.

⁸⁰ Basın Genel Direktörlüğü, “Önsöz”, Reşat Nuri Güntekin, **Hülleci**, İstanbul, Devlet Basımevi, 1935 içinde, s. 3.

anlam yüklenecek şekilde güncellenmesi söz konusudur. Roman, ayrıca dinî bir anlamı yahut çağrışımı olan öğelerden arındırılmıştır.⁸¹

Yeni edisyonda gerçekleştirilen operasyonun ürünü olarak yapılan değişikliklerin tipik bazı örnekleri⁸² şu şekildedir: 1922 baskısında Matmazel Orani'nin ağzından aktarılan “Çok tuhaf... Bu çarşıfta garip hassalar var. Kadını yalnız daha güzel göstermekle kalmıyor... ona dediğiniz gibi mahzun bir ciddiyet veriyor.” şeklinde ifade 1939 baskısında çıkarılmıştır. “Nizameddin Efendi, artık bir daha İstanbul'a dönmemiş, altı sene diyar diyar bütün Kürdistan'ı, Irak'ı, Arabistan'ı dolaşmıştı.” cümlesinde bulunan, Osmanlı coğrafyasına ait kimi yer isimleri üzerinde de değişikliğe gidilmiştir: “Artık bir daha İstanbul'a dönmemiş, Diyarbakır'dan Musul'a, Musul'dan Hanıkın'a, oradan Bağdat'a, Kerbela'ya geçmiş...” İstanbul tasvirlerinden birinde gözlemlenen değişiklik de dikkat çekicidir. 1922 nüshasında yer alan “Hani Boğaziçi'nde eski zamandan kalma kayıkhaneli yalılar vardır, bu evler tıpkı onlara benziyordu.” tasviri yerini “Hani Kavaklar'da önüne ağlar serilmiş, yağmurdan çürüyüp kararmış, Boğaz rüzgârlarından bir yana çarpılmış, viran balıkçı kulübeleri vardır; bu evler, ilk bakışta onları hatırlatıyordu.” nitelermelerine bırakır. İstanbul'un tarihî dokusuna ait olumlu bir tasvirin nasıl tersine çevrildiği bir yoruma ihtiyaç bırakmayacak düzeyde açıktır. Din kelimesinin uğradığı sansür de önemli örneklerden biridir. Hacı Kalfa'nın “Yaz kızım yaz... Hem dinini seversen, benden de selâm yaz...” ifadesi “Yaz kızım yaz ve beni seversen benden de selâm yaz.” şekline bürünmüştür. Benzer türde sayısız değişiklikle sansürlere uğrayarak yeniden raflardaki yerini almıştır *Çalikuşu*. Düzenlemelerin mahiyetine bakıldığında da romana İnkılâp Edebiyatı kanonuna uygun bir hüviyet kazandırma gayretinin bahse konu olduğu görülür.

⁸¹ N. Ahmet Özalp, “Edebiyatta Dirijizm: Çalikuşu Operasyonu”, **Kaşgar**, C. I, No: 10, 1999, s. 32.

⁸² Bu değişikliklerin bir dökümü için bkz. Özalp, a.y., s. 33-36. Metin içerisinde yaptığımız mukayeselerde ilgili alıntılar bu incelemeden derlenmiştir.

3.2.4. Edebiyat “Milli Şef”in Emrinde: *Ateşten Gömlek*

Halide Edip tarafından İsmet Paşa'ya gönderilen ve Başbakanlık Arşivleri'nde yer alan 24 Şubat 1923 tarihli telgrafta şu ifadeler yer almaktadır: “*Ateşten Gömlek*’in ‘İstanbul’ kısmı bitmek üzeredir. ‘Anadolu’ için emirlerinizi bekliyorlar. Aktörlerin hatta kadınların Türk olduğunu Fevzi Paşa Hazretlerine söylemenizi rica ederim.”⁸³ İsmet Paşa ve Halide Edip arasındaki “emir-komuta” zincirinin edebiyata yansıyan boyutları hakkında bu karinenin dışında sahil bilgiler şu an için elimizde bulunmamaktadır. Lakin ifadeler en azından *Ateşten Gömlek*’in yazım sürecine dair fikir sahibi olmak açısından yeterince netliğe sahiptir. Eserin bir proje olarak telif edildiği; generallerin bilgisi, onayı ve yönlendirmesi dâhilinde muhtevasının biçimlendirildiği anlaşılmaktadır.

Konumuz açısından dikkat çekici diğere nokta ise kadınlar dâhil kahramanların “Türk” oldukları bilgisinin paylaşılma gereği duyulmasıdır. Bu ifade spekülasyonlara müsaittir. Türklükten kastın ne olduğunu tartışmak mümkündür zira 1923 gibi erken bir tarihte henüz sınırları kesin olarak belirlenmiş tanımlamalardan bahsetmenin mümkün olduğunu söylemek güçtür. Bununla beraber romanda bir Türk kimliğinin tasavvur edilme çabası da gözden kaçmayacak derecede baskın bir tema olarak önümüzde durmaktadır. Her ne kadar telgrafta kahramanların tamamının Türk olduğu vurgulansa da anlatıya dikkat kesildiğimizde bu Türk kimliğinin henüz tasarlanmasında olduğu gerçeği su yüzüne çıkar.

Anlatının ana ekseninde yer alan Peyami, İhsan, Cemal ve Ayşe, kuruluş yıllarındaki kimlik inşası tasavvurunun somutlanması adına kurgulanmış karakterlerdir. İhsan, kibar çevrelerde yetişmiş İstanbullu bir askerdir. Cemal ise İzmirli olmakla beraber daha ziyade Anadolu tipinin sembolüdür. Peyami de İhsan gibi İstanbullu bir ailenin evladıdır ama diğerelerinden farklı olarak, asker değil, diplomattır. Romanda anlatıcı Peyami’dir. Onun gözünden aktarılan aşağıdaki

⁸³ BOA, HR.İM.00016.00134.001.001. – 24.02.1923.

düşüncelerden de anlaşılacağı üzere İhsan, daha Osmanlı tipinin hususiyetlerini taşımaktadır.

“İhsan’ın ailesi de Şişli’de kibar ve eski bir aile (...) O, Cemal kadar konuşmuyor, Cemal’in çok kere onu kızdırmak için İstanbullulara, İstanbul ananesine hücumuna cevap vermiyor. (...) [A]lafranga zabıt ruhundan başka hususi şeyler taşıdığını seziyorum. Fakat o kendinden bir şey vermiyor. Her vakit nazik, her vakit etrafındakilerin rahat ve arzusunu düşünen yeni bir Osmanlı enmûzeci, Türk demiyorum. Çünkü yeni Türk genci daha mütecaviz, daha dalgalı, daha istediği çok olan bir mahluktur. (...) Bu iki gencin birbirini sevdiğini çok istiyorum; fakat biraz da benim için beraber gezmelerine karşı gurur hissediyorum, yalnız anlıyorum ki daha natamam olmakla beraber Anadolu genci tipi Cemal, daha yeni ve daha saridir. İhsan üzerinde iradesini şimdilik hissedilmeyecek kadar yavaş fakat kati olarak hâkim kılıyor. Bu iki genç birbirinden o kadar ayrı mıdır? Bilmiyorum. Bir sikkenin yazı tura tarafı gibi birbirini itmam eden şeyler değil midirler?”⁸⁴

Cemal, gittikçe İhsan’ı etkisi altına almaktadır. Cemal’in İhsan üzerinde iradesini kati olarak hâkim kılması elbette sembolik bir anlam taşımaktadır; bu, belirli bir zümrenin başka bir zümreyi tesiri altına almasını imlemektedir. Nitekim bu temsilî karakterler henüz birbirleriyle anlaşmamaktadırlar. Onların birbirleriyle kaynaşmalarının arzu edilmesi de bu iki zümrenin kaynaşarak yeni bir cemaat teşekkül etmesine dair hayalin dışavurumudur. Nihayet az sonra bir saldırı sonucu yaşanan patlama başka bir temsilî kişiyle onları aynı kareye sokacaktır. Bu sahne itibarıyla arzulanan yeni insan tipinin nasıl teşekkül edeceğine dair tahayyül de açığa çıkar.

“Birdenbire döndük, paçaları lime lime yarım kunduralı, göğsünde harp madalyasının yırtık bir kurdelesini, uzun heyula gibi bir Anadolu neferi... İhsan ve Cemal ona doğru gittiler. Bana öyle geldi ki bu üçü de bir örnek insandır. Yüzleri, vücutları kaybolacak, üçü birbirine karışacak, hepsinden birdenbire bir tek insan çıkacak.”⁸⁵

İhsan ve Cemal belirgin kimlikler olarak tasvir edilirken “Anadolu neferi” isimsizdir; yeni insanın oluşumunda rol alacak üç tipten biridir ancak kendisine dair herhangi bir hususi malumata yer verilmez. Anonim bir karakter olarak bu sahnede

⁸⁴ Halide Edip Adıvar, **Ateşten Gömlek**, İstanbul, Can Yayınları, 34. bs., 2016, s. 26-27.

⁸⁵ a.e., s. 28.

yer alır. Bize göre anonim kimliğiyle *halkı* temsil etmektedir. Bu tablo, ilerleyen satırlarda karşımıza çıkacak bir başka kurgu (halkla kaynaşma) ile birlikte değerlendirildiğinde anlam kazanacaktır. Son olarak temas etmek istediğimiz husus şudur ki Cemal de Anadolu genci tipini temsil etmekteydi; o halde bu isimsiz Anadolu neferi ile Cemal arasındaki fark neydi? Romanda bu farklılığı tefsir eden bir detaya rastlamayız. Elimizdeki verilere bakarak kısıtlı bir tahlil yapabiliriz ki buradan da Cemal’in en azından tahsil görmüş ve profesyonel bir asker olarak belirginlik kazanmış bir karakter olması sonucuna ulaşılır. Anadolu neferi bir “er” iken Cemal rütbeli bir zabittir. Sonuç olarak halihazırdaki kahramanların her biri temsilî kimliğe sahiptir. Arzulanan dönüşüm ise bunların mezcoluması marifetiyle “yeni adam”ı ortaya çıkarmak istikametindedir.

Bu koşullar arasında bir diplomat olarak Peyami’nin yaşadığı dönüşüm de sembolik anlamlar kuşanacak şekilde kodlanmıştır. Cemal’in kızkardeşi olan Ayşe ile bir zamanlar evliliği söz konusu olmuş fakat o günlerin bakış açısıyla bu kadını Anadolulu olduğundan reddetmişti Peyami. Sonraları adım adım ona karşı bakışı değişecektir: “Ayşe her gün bana yeni ve şayan-ı hayret bir kadın görünüyor. On sene evvel adı Ayşe, kendi vilayetli diye evlenmekten korkarak Avrupa’ya kaçtığım bu kadının, bizim Avrupa taklidi kadınlardan daha ziyade şahsiyeti var.”⁸⁶ Milli Mücadele günlerine gelindiğinde Peyami artık Ayşe’ye âşık olacaktır. Peyami’nin bakış açısındaki değişime yüklenen anlam İhsan ve Cemal’in arzulanan dostluklarına yüklenen anlamla eşdeğerdir.

Ateşten Gömlek yayımlanırken eserin başına iliştirilen, “Yakup Kadri Bey’e Açık Mektup” başlığını taşıyan uzunca nottan anlaşıldığı gibi eserin ismi Karaosmanoğlu’ndan ödünç alınmıştır. Burada açıklıkla belirtildiği gibi bir görüşmelerinde Yakup Kadri Halide Edip’e “Ateşten Gömlek” isminde bir Anadolu romanı yazacağını söyler. Halide Edip, kendisinin de bir “Ateşten Gömlek” yazacağını belirtir Yakup Kadri’ye. 1922 dolaylarında gerçekleştiği anlaşılan bu diyalogdan bir yıl sonra *Ateşten Gömlek* isimli roman Halide Edip imzasıyla

⁸⁶ a.e., s. 55.

yayımlanır. Yakup Kadri'nin o günlerde yazmayı tasarladığı Anadolu romanı ise 1932'de yayımlanan *Yaban*'dır. Leman Karaosmanoğlu'nun aktardığına göre Yakup Kadri bu romanın yazım ve yayım işini muhtemel tepkileri göz önüne alarak on yıl ertelemiştir.⁸⁷ İki roman arasındaki akrabalık bu kadarla da sınırlı değildir. *Yaban*'ın en önemli satırlarında yer alan zeytinyağı-su teşbihi burada da halk-entelektüel ikiliği için kullanılır.

1923'te planlı bir propaganda çalışmasının ürünü olarak yayımlandığını düşündüğümüz bu roman görünürde Milli Mücadele yıllarını konu alsada satırlarındaki açık göndermeleriyle daha çok Milli Mücadele sonrasına dair bir projeksiyon niteliğindedir. Cephe günlerinde Peyami ve İhsan arasında geçen diyalog da bu projeksiyonun ana hatlarını yansıtır niteliktedir.

“ ‘Ben’ diyordu. ‘Her zaman böyle asker ruhlu bir adamdım. Fakat çok ham bir gençtim. Sonraları hayli de alafrangalığa özenirdim. Hâlâ medeni şeyleri, güzel şeyleri severim, diyebilirim. Yalnız biraz bunlardan uzaklaştık. Anadolu'nun ta ortasına gelenleri yenmekle memleketimizi muhafazaya kabil olamayacağımı düşünüyorum. Onlar, düşmanlarımız, kendi memleketlerine sahip oldukları gibi biz de sahip olmalıyız. Şimdiye kadar zeytinyağıyla su gibi duran gibi duran bu halkla biz kaynaşmalıyız. Göreceksin Peyami, bu halkı kendi memleketine sahip edecek yine bizim yaratacağımız ordu olacak.

‘İzmir’e inelim yeter İhsan.’

‘Bu akşam içim hülya yapmak istiyor. Yalnız İzmir’i almak yetmez. Memleketi temizlemek lazım. Anadolu ordusu İzmir’den sonra öyle bir harp açacak ki... Köhne şeyleri, karanlık şeyleri, halkı sefil ve esir eden şeyleri hep temizleyecek ve yıkacak... Hemşire Ayşe’yle biz bunları daima konuşurduk. O bana İzmir’in ne mamur ne mesut olduğunu hep anlattı. Biz, Yunan’ı çıkardıktan sonra biz, evet ordu, Anadolu’yu baştan başa mamur ve mesut edeceğiz. Artık İstanbul’a hiç dönmeyeceğiz.’⁸⁸

Dışarıya karşı sürdürülen savaştan sonra içeriye karşı açılacak savaşın işaret fişekleri *Ateşten Gömlek* ile çakılmıştı. Anadolu harekâtının ikinci aşamasına dair projeksiyon da *Vurun Kahpeye*'de ortaya çıkacaktır.

⁸⁷ İskender Savaşır, “Halit Ziya, Yakup Kadri ve Diğerleri”, (Leman Karaosmanoğlu ile röportaj), **Defter**, C. I, No: 2, 1987, s. 136.

⁸⁸ Adıvar, a.g.e., s. 116.

3.2.5. Klerikan Nefreti ve Laisizm Aşkına: *Vurun Kahpeye*

Cumhuriyet'in edebiyatı içerisinde nasıl bir konuma ve işleve sahip olduğunu özetlemeye çalıştığımız ve 1928 yılında yayımlanan *Yeşil Gece*, 1926 tarihli *Vurun Kahpeye* ile önemli ölçüde ruh ikizi hüviyetinde bir eserdir. Sembolik değer taşıyan ve dönemin angajmanları açısından ideolojik anlam atıflarıyla yoğrulmuş, mistifike edilmiş bir meslek olarak öğretmenlik üzerine kuruludur. Eserin *Yeşil Gece* ile önemli ortaklıklarından biri şudur ki her ikisinde de romanın başkışisi Darulmuallimin'den mezun olunca özellikle Anadolu'ya gitmek için çabalar. Bu yönüyle Reşat Nuri'nin eserinde Halide Edip'in sunduğu çerçevenin tekrar edildiği görülmektedir. Halide Edip'in öğretmen kahramanı Aliye, diplomasını alır almaz soluğu Maarif koridorlarında alırken İstanbul'da kalmak isteyen öğretmen adaylarını da küçümser.

“Son senesinde asabi ve ateşli bir genç muallimenin ‘Anadolu’da çalışınız’ telkinini, herkesin bir moda diye sadece bahsedip münakaşa yürüttüğü bu fikri, ruhuna yakıcı ve müspet bir emel olarak yerleştirdi. Şahadetname alır almaz taşrada iş almak için Maarif’in koridorlarında dolaşmaya başladı. (...) Maarif’in koridorlarında iş bekleyen yorgun ve meyus yüzlü muallimelerin taşra hizmetinden, vebadan ürker gibi kaçan, İstanbul’da bir yer bulabilmek için her zillate katlanan tavırlarına istihfafla baktı.”⁸⁹

Şahin Bey ve Aliye arasındaki önemli ortaklıklardan biri ise her ikisinin mesleklerinde olduğu kadar özel hayatlarında da bağlandıkları ülkü uğrunda idealist bir tavır takınmalarıdır. Sözelimi Şahin Bey, eğer hayatında bir kadın olursa benliğini adadığı ve gerçekleştirmeyi tasarladığı inkılâplara ihanet etmiş sayacaktır kendisini. Bu sebeple herhangi bir gönül ilişkisine tenezzül etmez. *Vurun Kahpeye* romanına geldiğimizde ise Aliye'nin Kuvâ-yı Milliye reislerinden biri olan Tosun Bey'le ilişkisi söz konusudur ancak böyle bir idealist kahramana yazar tarafından dünyevî tutkular kondurulamamış olacağından onların ilişkileri hemen başka bir kadraja alınır. Evvela Aliye'nin sıradan bir kimseye değil bir Kuvâ-yı Milliye reisine iltifat etmiş olması başlı başına bir vurgudur. Nitekim şu tasvirlerde de gözleneceği gibi idealizasyona hanel gelmemesi için aralarındaki yakınlaşmanın tensel bir

⁸⁹ Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, İstanbul, Can Yayınları, 16. bs., 2016, s. 23.

münasebet olmadığı vurgulanır ve bu ilişkiye metafizik anlamlar yüklenir: “Bu, yalnız uçsuz sahralarda vahşi kaplanları birbirlerine cinsiyetlerinin incizabıyla, kasırgasıyla sevk eden, çiftleştiren maddî bir iptila değildi. Bu, daha ziyade dünyada insanlara tarih yaptıran, insanları işkenceye, ölüme tebessüm ve vecd içinde götüren ezeli aşklardan birine benziyordu.”⁹⁰

Romanın *Yeşil Gece* ile en bariz ortaklığı ise öğretmen – din adamı kutuplaştırmasıdır. Reşat Nuri’nin eserindeki zalim ve vatan haini Eyüp Hoca karakterinin bir eşi (Hacı Fettah Efendi) evvelce Halide Edip’in eserinde tecsim edilmiştir. Karakterizasyon aracılığıyla sunulan bu karşıtlığın romanda tebarüz ettiği en belirgin sahne ise aşağıda ana hatlarıyla alıntılatacağımız bölümdür. Aliye bir vatansız olarak öğrencilerine milli marşlar söyleyip onları sokak sokak gezdirirken işgal kuvvetleriyle işbirliği yapacak olan Hacı Fettah Efendi Cuma namazı çıkışında Kuvâ-yı Milliye aleyhine vaaz ederek halkı kışkırtmaktadır. Hacı Fettah Efendi’nin bir diğer marifeti de işgal kuvvetlerine dinî bir kisveyle meşruiyet atfediyor olmasıdır.

“[Aliye], çok coşkulu bir ruhla çocuklara millî marşlar öğretiyor, her yerde memleketi alan yabancıların şiddetle aleyhinde bulunuyor, çocukları ellerinde bayraklarla sokaklarda, biraz halkla mektebi karıştıran millî heyecanla dolaştırıyordu. (...) O, çocukları toplamış, bayrak, şarkı hepsi tamam, tabur halinde gezmeye çıkarmıştı. Aynı zamanda da cuma namazından sonra Hacı Fettah Efendi halkı meydana toplamış, yüksek sesle Kuva-yı Milliye aleyhine vaaz ediyordu. (...) ‘[H]ergangi bir kuvvet ve hükümet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi siyanet ederse ona biat ediniz.’”⁹¹

Bu karşılaşma esnasında Aliye ile Hacı Fettah Efendi’nin maiyeti göğüs göğüse gelir. O anda kendisinin linç edileceğini düşünmeye başlar Aliye. Fakat tam da bu esnada Kuva-yı Milliye reisi Tosun Bey, adamlarıyla birlikte kasabaya giriş yapacak, Aliye de böylelikle ahalinin elinden kurtulmuş olacaktır. Nitekim Tosun Bey ile Aliye’nin bu masalsi karşılaşmaları yukarıda değindiğimiz türden metafizik yorumlamalarla sunulan bir aşka dönüşecektir. Tosun Bey’in şahsında Kuvâ-yı

⁹⁰ a.e., s. 68.

⁹¹ a.e., s. 42-43.

Milliyeciler de birer ilerici olarak tasavvur edilir. Onların “müşterek ve bariz husiyetleri” şu şekildedir: “Çavuşundan paşasına kadar içlerinde yeni bir şeyler isteyen herhalde hiç mutaassıp olmayan, mühim bir surette yeni kadına taraftar olan bir şey vardı.”⁹² Dolaylı bir ikilik de burada görülür: Vatan haini din adamı profili ile vatansever ve ilerici Kuva-yı Milliye profili arasında tezatlaştırma.

Hacı Fettah Efendi, *Yeşil Gece*'deki Eyüp Hoca gibi kumpasçı bir karakterdir. İşgal kuvvetleriyle işbirliği yapan Hacı Fettah, bunların bozguna uğrayıp Ankara'ya bağlı kuvvetlerin kasabaya doğru ilerlediğini fark edince eşraftan Uzun Hüseyin Efendi ile işbirliği yaparak, Aliye'ye, Yunan komutanı Damyanos'la birlikte olma iftirası atıp “Biz, kendi ordumuz girmeden, burada şeriatın namusunu temizleyeceğiz, izzet ve şerefini yükselteceğiz.”⁹³ diyerekten onu kasaba meydanında galeyana getirdiği halka linç ettirmiş, boğazlatmıştır.

Vurun Kahpeye ve onun yazarı Halide Edip, din ve din adamına karşı geliştirilen bakış açısı noktasında bir yönüyle dönemin hâkim söyleminden az da olsa farklılaşan bir hususiyete sahiptir. Diğer eserlerde “alternatif” bir dinî tasavvurun geliştirilmesi söz konusu değildir. Mesela *Yeşil Gece*'de Şahin Bey, reform yanlısı medreselilere dahi hoşgörüle yaklaşılmasını, bütün olarak bu zümrenin toplumsal alandan tasfiye edilmesini öngörüyordu. Halide Edip'in romanında ara parantez niteliğindeki Mevlid sahnesinde başkaca bir dinî figür olarak bir Mevlevi Dedesi karşımıza çıkar. Hacı Fettah Efendi'dekinin tersine bir yüceltme söz konusudur ve ikisi arasında kıyasa gidilir. “Bu Dede'nin derin yüzü, güzel sesi [Aliye'yi] Allah'a temas eden bir aziz vecdiyle sarsmıştı. Halbuki bu güzel camiin durduğu meydanda daha kaç gün evvel başka bir adam, vazifesi kutsi olan bir din adamı, ona cehennem ve azâb dakikaları yaşatmıştı.”⁹⁴ Lakin romanın genelinde ön planda olan ve din kurumunun temsiliyetini yüklenen karakter Hacı Fettah Efendi'dir. Alemdar Yalçın'ın da tespiti bu bakımdan yerinde ve önemlidir ki *Vurun Kahpeye*, Hacı Fettah Efendi karakteri marifetiyle “kendisinden sonra gelen ve köy

⁹² a.e., s. 54.

⁹³ a.e., s. 194.

⁹⁴ a.e., s. 85-86.

romanı geleneğinde yer alan olumsuz din adamı tipinin başlangıcı olmuş ve hepsini de etkilemiştir.”⁹⁵

Halide Edip’in eseri sonraki yılların romanlarında iyice yaygınlık kazanacak olan icat edilmiş din adamı imgesinin üretimi noktasında kanonik bir hüviyete sahiptir. *Sinekli Bakkal*’da daha da ön plana çıkacak olan Mevlevi Dedesi tipi, yazarın idealindeki din anlayışını teccim etmek üzere tasarlanmıştır ki bu noktaya eğildiğimizde de Şark mistisizminin sınırlarına hapsedilmiş bir din tasavvuru karşımıza çıkar. Şunu da hatırlamakta fayda var ki *Sinekli Bakkal*’da Rabia’nın dedesi İmam İlhami Efendi, jurnalcı ve menfaatçi bir kimse olarak karakterize edilmiştir. *Vurun Kahpeye* romanındakine eşdeğer bir ikilik sunulur. Bu kadrajda dinin gündelik pratikler kümesi olarak toplumsal hayatta etkin işlev ve konuma sahip olmasını temsil eden karakterler kötücül kimseler olarak tasavvur edilir. Mevlevi Dedesi tipine ise yazar tarafından *kültürelleşmiş* ve toplumsal alandan ziyade bireysel alana hitap eden mistik bir bilgelik öğretisinin temsilciliği yüklenmiştir. Bu kavrayışın, dönemin baskın laiklik anlayışına pek fazla aykırı düşmediğini söylemek de mümkündür.

Vurun Kahpeye’nin Mevlid meclisi esnasında kısa süreliğine de olsa farklı bir havanın teneffüs edildiğine şahit oluruz. O da genel tablo içerisinde bir istisna mesâbesindedir. Sözgelimi *Ankara*’da Neşet Sabit Yenişehir’de Selma Hanım’ın evinde gerçekleştirilen bir davetten bunalarak çıkar ve yolda “yerliler”in bir Mevlid meclisine gitmelerine tesadüf eder. Halide Edip’e örtük bir gönderme ve cevap niteliğinde yorumlanabilecek sahnede Neşet Sabit üzerinden verilen mesaj nettir. Burada Mevlid meclisi mistik bir yükseliş zemini olarak değil Ortaçağ Asyası’nın sembolü olarak yani “gerici” bir anlam yüküyle tasavvur edilir. Yakup Kadri’nin kahramanı Halide Edip’inkinden farklı olarak, tıpkı Reşat Nuri’nin Şahin Bey’i gibi din kurumuna karşı tamamıyla cephe alır. Önceki başlıkta üzerinde durduğumuz ve Yenişehir ahalisinin temsil ettiği kitle yeni tasarlanan ulusal bünyeye ne denli aykırıysa “kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşadıkları” söylenen bu kitle

⁹⁵ Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002, s. 181-182.

de o denli aykırıdır. İki farklı dünya bu sembolik karşılaşma sahnesinde mukayese edilir.

“Bir şehir içindeki, hatta bir şehrin iki yakın mahallesi arasındaki bu kesin hayat tarzını kendi nefsinde iyice hissetmek için, Neşet Sabit, bu meclise girip mevlût ayinine iştirak etmek istedi. Selma Hanım’ın evindeki wiskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevlûtтан, ancak, iki iç kilometrelik bir mesafe ayırıyordu. Genç adam, yarım saat evvel ‘aksa-yı garp’ta idi. Şimdi, tam Asya’nın, bir *Ortaçağ* Asya’sının göbeğindedir. Bu kadar iviceçli bir cemiyet içinde doğru yolu nasıl bulmalı? Bu mevlûde gidenler mi haklıdır, o salonda dans edenler mi? Doğrusu, Neşet Sabit, kendisini ne onlardan, ne bunlardan addedebiliyordu. Onun milli idealine göre vücut bulması lazım gelen yeni Türk cemiyetinin üslûbu ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. Türk inkılâbının vakarlı ve ahenkli ruhu, kendine layık ifadeyi çok daha canlı, çok daha şahsiyetli bir mimaride aramaktadır. Genç adam bunun ilk çizgilerini kendi içinde sezer gibi oluyor, fakat, muhayyelesi, bütün bir **plana** vücut verecek bir vuzuha bir türlü eremiyordu. O akşam, bir nevi *buluğa* eriş buhranını andıran bir tedirginlik içinde yattı.”⁹⁶

3.3. İnkılâp Edebiyatının Prototiplerinde Şematik Unsurlar

Bu bölümde incelediğimiz eserleri bütünüyle göz önüne aldığımızda sadece şimdiye kadar ortaya çıkmış olan tablodan dahi anlaşılacağı üzere söz konusu romanların önemli ölçüde ortak bir görme biçimine sahip oldukları müşahade edilir. Zira belirli bir dönem içerisinde belirli angajmanlar doğrultusunda üretilmiş metinler olarak sınırları keskin bir propaganda programının ürünü niteliğindedirler. Ortak temalar o derece birbirini onaylar ve tekrar eder biçimdedir ki bir arada değerlendirildiklerinde şematik bir kurgunun varlığı ortaya çıkar. Şimdi bu eserlerin akrabalık bağlarını oluşturan hususiyetler üzerinde durarak genel bir çerçeveye sunmaya çalışacağız.

⁹⁶ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 138-139.

3.3.1. Anadolu'nun Yeni Fatihleri: Aydın-Öğretmen / Öğretmen-Aydın Tipolojisi

Ele aldığımız eserlerin ilk planda göze çarpan özelliklerinden biri aşağı yukarı birbirlerini tekrar eder şekilde belirli tipteki kahramanların epik bir yüceltiyle tasavvur edilmeleridir. İdealize edilmiş kahramanlar daha çok öğretmen kimlikleriyle yüceltilirler. *Yeşil Gece*'nin Şahin Bey'i, *Vurun Kahpeye*'nin Aliye'si başlı başına öğretmenlikleriyle idealize edilen kimselerdir. Romanlar da onların öğretmenliğe ilk adım attıkları andan itibaren başlar. *Ankara*'da ise Selma Hanım başlangıçta öğretmen değildir. Fakat geçirdiği iç yolculuk sonunda ulusçu-idealist bir yaklaşımla kendine meslek olarak öğretmenliği seçer. Çalışmaya karar verdiği zamanlarda bir banka veya şirkette görev almayı cazip bulmayarak Neşet Sabit'in de yönlendirmesiyle öğretmenliğe yönelir. Dikkat edilirse yine Nazif Bey örneğinde değindiğimiz veçhe ile banka-bankacılık üzerinden örtük bir mesaj verilmektedir. "Genç kadın bir bankada veya bir şirkette çalışmayı hiç cazip bulmuyordu. O yapacağı işin insani ve içtimai bir kıymeti olsun istiyordu. Neşet Sabit bunu sezdi: 'Sonra,' dedi. Size göre başka iş mi yok? Mükemmel bir muallime de olabilirsiniz." ⁹⁷ Kurgusu Selma Hanım'ın iç dönüşümü ekseninde ilerleyen *Ankara*'da, bu kadın kahramanın tekâmülünü tamamladığı merteye de öğretmenliğe başladığı evre olacaktır. İdeal kimliğine, öğretmenliğe başladıktan sonra kavuşur.

Şahin Bey ile Aliye ve Selma Hanımlar aslına bakılırsa sadece ideal öğretmen kimliğini tecsim eden bir karakteristiği temsil etmezler. Çok katmanlı bir sembolizasyondan bahsetmek elzemdir. Bu öğretmenler, sadece resmî ve formel eğitim düzeni içerisinde vazifelerini yürüten devlet memurlarını değil aynı zamanda Cumhuriyet'in aydın tipolojisini sembolize ederler. Zira ulus inşası sürecinde aydın kendisini bir "dönüştürme değil, bir yeni baştan inşa projesinin mimarı olarak konumlamaktadır. Cumhuriyet aydını, aydınların öğretmenlik vasfına sahiptir."⁹⁸

⁹⁷ Yakup Kadri, *Ankara*, s. 100.

⁹⁸ L. Funda Şenol Cantek, *Yerliler ve Yabancılar: Başkent Olma Sürecinde Ankara*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 50.

Onuncu Yıl Marşı'nda, "on yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan" denilirken, inşa edilen ulusun, çocuğundan yaşlısına her bireyi bir *genç* olarak tavsif edilir. Buradaki gençlik mefhumu, biyolojik değil sosyolojik bir gençlik mefhumuna gönderme yapar. Çünkü her bireyin ulusçu program tarafından yeniden yaratıldığı farz edilir. Bireyler ulus inşası süreciyle birlikte yeniden doğmuşlardır. Dolayısıyla bu bireylerin anonim varlıklarının yekûnundan teşekkül ettiği/edeceği varsayılan ulus henüz gençlik evresindedir. Onları yetiştirecek, yeni ulusun ideal vatandaşı olma yolunda kimliklerini biçimlendirecek olan, aydınlardır. Çiğdem'in, Türk aydınının kısa bir tarihçesi niteliğindeki çalışmasında, "Kemalist aydınlanma ülküsünün, toplumu, neredeyse tarihin sıfırlandığı bir andan başlayarak mutlak eğitime ihtiyacı ve bu ihtiyacı karşılaması mümkün olmayan (...) bir pedagojik obsesyonla iş görmesi"⁹⁹ derken işaret ettiği gibi, uluslaşma projesi aydınlar tarafından yürütülecek eğitim seferberliği marifetiyle gerçekleştirilmesi düşlenen bir aydınlanma hareketini esas alıyordu. Aydın, aynı zamanda öğretmendir. Paralel olarak irdelediğimiz eserlerde de karşımıza çıkan olgu ise öğretmen kahramanların aynı zamanda toplumsal hiyerarşinin üst basamaklarına konumlanan aydın/entelektüel kimliğini temsil etmesidir. Vazifelerine sıradan bir meslek olarak değil, söz konusu ülkü uyarınca yüksek bir idealizmle bağlanırlar. Şahin Bey ve Aliye'nin, herkesin kaçındığı Anadolu memuriyetine bile isteye çıkmaları bu vurguyu güçlendirmek adınadır.

Yaban, ilgili kadraj içerisinde bize göre hususi bir ayrıcalığa sahiptir. Romanın kahramanı bir öğretmen değildir; ancak mikro ölçekte köylülerin, makro ölçekte bütün bir Anadolu halkının içinde bulunduğu iddia edilen cehaletin, karanlığın, gelişmemişliğin faturasının, vazifesini hakkıyla icra edememiş olan aydına/entelektüele kesilmesi icap ettiği belirtilir Yakup Kadri tarafından. Şöyle ki ikinci basımı (1942) dolayısıyla eserin başına eklediği takdim yazısında Yakup Kadri, *Yaban*'a yöneltilen en önemli suçlamanın köylü aleyhtarı bir karakter taşıması olduğuna değinir ve aslında böyle olmadığına dair bir izahat verme gayretinde

⁹⁹ Ahmet Çiğdem, "Entelektüeller ve İdeolojiler", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, C. IX, Ed. Tanıl Bora - Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 118.

bulunur. Bunu yaparken de romanda yer alan aşağıdaki satırların esas alınması gerektiğini; amacının köylü aleyhtarlığında bulunmak olmadığını, eseriyle köylülerin sefaletinin asıl sorumlularına mesaj vermeye çalıştığını beyan eder.¹⁰⁰

“Bunun sebebi, Türk aydını gene, sensin! Bu viran ülke ve bu yoksul insan kitlesi için ne yaptın? (...) Anadolu halkının bir ruhu vardı; nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı; işletemedin. Onu, hayvanî duyguların, cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakla kuru göğün arasında bir yabanî ot gibi bitti. Şimdi elinde orak, buraya hasada gelmişsin! Ne ektin ki, ne biçecesin?..”

Yaban'daki köylü tasavvurunun mahiyetini ve romancının açıklamasının sahici olup olmadığını tartışmaktan ziyade konumuz açısından ehemmiyet arz eden hususa dikkat çekmek istiyoruz. Yazarın kendini müdafaa amacıyla referans verdiği tirada dikkatle bakılırsa, onun zihnindeki aydın/entelektüel tasavvurunun açıkça somutlandığı görülür. Halkın kafasını aydınlatacak, halka üstünde yaşadığı toprağı işlemesini ve vücudunu beslemesini *öğretecek* olan aydındır. Kullanılan metafor da manidardır: ekip-biçme. Aydın kişi, bir zirai faaliyet gerçekleştirircesine ekip-biçerek toplumu *yetiştirecek* öznedir. Halk, bu zirai faaliyetin nesnesidir.

Yeşil Gece, *Vurun Kahpeye*, *Yaban*, *Ankara* gibi eserler, netice itibarıyla Cumhuriyet ideolojisinin aydınlanma söyleminin taşıyıcılığını üstlenmişlerdir. Halk ve aydın zümre arasındaki akışkanlık; toplumun öğretmenliğini üstlenen entelektüellerin zihninde tecessüm eden ülkünün, karşısındaki kitleye aktarımını esas almaktadır. Halkın aydınlatılması işi, “lider” ve “öğretici” vasıflarına vurgu yapılan aydınların¹⁰¹ Cumhuriyet ideallerini kitleye empoze etmeleri marifetiyle gerçekleştirileceğinden dönemin anlatılarında öğretmen-aydın / aydın-öğretmen tipolojisi epik/destansı kahramanlar olarak kurgulanmıştır.

¹⁰⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Yaban’ın İkinci Basılışı Vesilesiyle”, **Yaban** içinde, s. 10.

¹⁰¹ Bkz. Çiğdem, a.y., s. 117 vd.

3.3.2. Ulusu İnşa Etmek: Nesil Yaratma Ülküsü

Ankara'nın bütün mesajı, romanın ikinci bölümünde, Neşet Sabit'in Selma Hanım'la olan diyalogunda dile getirdiği şu cümlede özetlenir: “[D]ediğim gibi, benim muhitimde Milli Mücadele şartları hâlâ hâkimdir.”¹⁰² Millî Mücadele devam etmektedir çünkü Kemalistlere göre haricî düşmanlara karşı verilen savaş artık dâhilî düşmanlara karşı yürütülecek ve daha önemlisi ulusun bekasını inşa ve tahkim etmek adına gelecek nesiller yaratılacaktır.

Çalışmamızın bu kısmında *Ankara*'ya ayırdığımız başlık altında detaylı olarak değindiğimiz üzere artık mücadele sırası sanat ve maarif ehlinde, yani aydın kesimdeydi. Romanın üçüncü bölümünde Selma Hanım'la Neşet Sabit'in bir başka diyalogunda geçen “Yeni nesile biz vücut verdik. Onu bizim neslimiz yarattı. (...) Evet, biz düşündük. Biz, tahayyül ettik, biz, istedik. Fakat bizim düşüncemiz onlarda vaka; bizim hayalimiz onlarda hakikat; bizim isteğimiz, onlarda irade oldu.”¹⁰³ şeklindeki vurgu bu kurgunun ifadesidir. Nitekim *Ankara*'nın üçüncü bölümünde ortaya çıkan Yıldız Hanım, arzulanan yeni insan tipinin minyatürüdür. O, hem tiyatro oyuncusu hem de sporcudur. Karakter kurgusu tam da Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki ideal genç tasavvurunu yansıtır. Yıldız Hanım hem tiyatro sahnesinde (Neşet Sabit'in piyesinde) yetenekli bir oyuncu olarak hem de stadyumda erkeklerle yarışacak düzeyde çevik bir atlet olarak karşımıza çıkar. Selma Hanım “yeni nesile biz vücut verdik” derken de Yıldız Hanım örneğinden hareket ediyordu.

Neşet Sabit ve Selma Hanım'ın evliliklerinin nasıl bir sembolik anlam taşıdığını belirtmiştik. Ancak bu ikisinin bir çocuğu olmamıştır. Bu kurgunun bilinçli bir tercih olduğu kanaatindeyiz. Ortaya çıkan tabloda bu yeni evlilikten bir çocuk doğmamış ancak söz konusu birliktelik kitlesel seferberlikle bütün bir Cumhuriyet neslini doğuracak/yetiştirecektir. Onlar bir bakıma yeni Cumhuriyet'in çocuklarına ebeveynlik ederek daha üst bir aile kimliğini temsil ederler.

¹⁰² Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 123.

¹⁰³ a.e., s. 219.

Ankara’da vaziyet teferruatıyla birlikte bu şekildeyken, *Yeşil Gece*’nin ise tamamı yukarıda gördüğümüz üzere Şahin Bey’in nesil yetiştirme ülküsünü konu ediniyordu. Bir medreseli olarak itikadını kaybettikten sonra Şahin Bey, içine düştüğü anlam boşluğunu ulusçu bir nesil yetiştirme idealiyle dolduracaktır. O artık “yeşil ordu”nun değil, kendisine yeni bir din olarak belirlediği ve onun uğrunda mücadele etmek için öğretmenliğe başladığı ulusçu ideallerin askeri olacaktır. Nitekim İstanbul’dan çıkıp Sarıova’ya yaklaştığında, kasabanın uzaktan silüetini seçer seçmez “Bizim muharebe meydanı gördüdü”¹⁰⁴ der. Artık o ülkü uğrunda savaşıacaktır. Neşet Sabit’in “Milli Mücadele”si ile Şahin Bey’in muharebesi aynı amaca yöneliktir: Ulusun bekasını inşa edecek ve tarihsel sürekliliği sağlayacak nesilleri yetiştirmek.

Halkın öğretmeni olarak aydın yahut aydın bir kimse olarak öğretmen, sadece genç nesilleri yetiştirmekle muvazzaf değildir. Aynı zamanda hâlihazırdaki erişkinler de onların gözünde birer çocuktur. Nitekim *Yeşil Gece*’nin kahramanı Şahin Bey, ilk başlarda kendilerine öfkelenen de sonrasında kasaba ahalisine acımaya başlar çünkü onlar birer büyük çocuktur ve ancak arzuladığı eğitimden geçtikleri takdirde olgunlaşacaklardır. “[B]iraz evvel kızdığı ve nefret ettiği halde şimdi halkı acıyarak seviyor: ‘Onlar, bir nevi büyük çocuklar... Bütün kabahat onları bu hale getirenlerde,’ diye mazur görüyordu. Memleketi yalnız ‘Yeni mektebin’ kurtaracağına olan emniyeti on kat daha kuvvetlenmişti.”¹⁰⁵ Ulus yaratma projesinin en net şekilde dillendirildiği romanlardan biri de *Yaban*’dır. *Yaban*’ın “büyük çocuklar”ı ise köylülerdir. Kendisinin gözünde, evrimlerini tamamlayıp birer sosyal varlık haline gelememiş olan ve yalnız hayvanî dürtüleriyle hayata tutunan kimseler olarak köylüler, yani Anadolu halkı, Ahmet Celal’e göre mürebbîlerinin öncülüğünde terbiye edilecek ve onlardan ulus yaratılacaktır.

“Eğer, bize zafer nasip olsa bile kurtaracağımız şey, yalnız bu ıssız toprakla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu bu Bekir Çavuşlar, bu Salih Ağalar, bu Zeynep Kadınlar, bu İsmailler, bu Süleymanlarla **yeni baştan yapmak** gerekecektir. Ben, Kemal Paşa’dan yana olmam da, kimden yana olurum?

¹⁰⁴ Güntekin, *Yeşil Gece*, s. 52.

¹⁰⁵ a.e., s. 175.

Çünkü, o, yarın bu dev işini başaracak olan serdengeçti gönüllülerin başıdır.”¹⁰⁶
[vurgu bize ait]

Evet, henüz ortada bir ulus yoktur ve onu bahsi geçen köylülerden yaratmak gerekecektir. En mühim temas noktası da söz konusu ulus inşasının belirli bir zümrenin öncülüğünde, bir liderin etrafında toplanacak kadronun rehberliğinde gerçekleştirilecek olmasıdır. Uluslaşma projesi en sarıh ifadesini de bu metinde bulur; ulus, sıfırdan yaratılacaktır. Hafızaları ve kimlikleri sıfırlanacak olan bu kitle, aydınlardan oluşan ebeveyn zümresinin vesayeti altında geçirecekleri çocukluk ve ergenlik günlerinin ardından aynı ülkü etrafında kenetlenmiş, aynı dili konuşan, müşterek hatıraları paylaşan bir cemaat kimliğine râm olarak olgunluk çağlarına erişeceklerdir.

3.3.3. Şeytanlaştırılmış Din Adamı Tipolojisi

İnkılâp anlatılarının en bariz ortaklıkları ve birbirlerini tekrar eder cinsten en dikkat çekici şematik hususiyetleri din adamı tasavvurlarıdır. Öğretmenler/aydınlar nasıl epik bir yüceltiyle destansı kahramanlar olarak temsil edilmişlerse din adamları o ölçüde hatta daha keskin çizgilerle şeytanlaştırılmıştır. Neredeyse hepsinde medreseliler ve imamlar mütareke yıllarında işgal kuvvetleriyle işbirliği yapmış vatan hainleri olarak tebarüz eder. *Yeşil Gece*'de Eyüp Hoca, *Vurun Kahpeye*'de Hacı Fettah Efendi, *Yaban*'daki köy imamı bu tipolojinin en keskin örnekleridir. *Ateşten Gömlek*'te İhsan'ı tuzağa düşüren grup içerisinde din adamları vardır. *Yaban*'da Ahmet Celal'e göre Anadolu bu kimseler tarafından istila edilmiştir. “Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin (...) frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır.”¹⁰⁷

Vatan hainliğinin yanı sıra din adamları aynı zamanda ahlaki yönden fazlaca zaafiyet sahibi ve katil kişilikler olarak kurgulanır. *Yaban*'ın Şeyh Yusuf Efendisi bir sahtekârdır. *Yeşil Gece*'nin Eyüp Hocası ile *Vurun Kahpeye*'nin Hacı Fettah Efendisi

¹⁰⁶ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İstanbul, İletişim Yayınları, 76. bs., 2016, s. 153.

¹⁰⁷ Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 110.

aydınlanmanın simge şahsiyetleri olan öğretmenlere tuzaklar kurmak, iftiralar atmakla mesailerini doldurmaktadır. *Yeşil Gece*'ye bakılırsa küçük Bedri acımasız bir tempoda yürütülen hafızlık eğitimi nedeniyle hayatını kaybetmiştir. Din kurumunun mensupları, bütünüyle, bu küçük çocuğun katilleri olarak deklare edilir. Hacı Fettah Efendi Aliye'nin katlinde hem azmettiricidir hem de faillerden biridir. *Ankara*'nın Tacettin Mahallesi'ndeki imam da bir katildir. Selma Hanım ve mahalleli arasında geçen bir diyalogda imam ve kızına dair bir dedikodunun aktarımında şu anlatıma rastlarız: “Geçen gün imamın kızı tutturmuş, ille saçlarımı İstanbul modası kestirecem diye... Babası ‘Hele bir kes, kafanı da kör bıçakla ben keserim,’ demiş. Yapar mı yapar. Bizim imam zorludur. Gençliğinde katil maddesinden on beş sene hüküm yedi.”¹⁰⁸ Yine *Ankara*'da; Selma Hanım, Nazif Bey ve o günlerin Milli Mücadele kahramanı Binbaşı Hakkı Bey, Murat Bey'in bağ evinde onun ailesiyle birlikte yenilen akşam yemeği sonrasında sohbet ederken, aynı zamanda milletvekili olan Şeyh Emin ve Nuri Hoca'nın oraya intikal etmesiyle şöyle bir sahne yaşanır:

“Murat Bey, ümitsiz bir tavırla:

‘Eyvah, yakalandık; dedi. (...)

‘Hanımefendi, bunlar, bizim Meclisin en koyu mutassıplarındandır. İntihap dairelerinde de öyle bir nüfuzları vardır ki, kimse ses çıkaramıyor, adeta herkese terör yapıyorlar.’

Binbaşı Hakkı Bey, hiç istifini bozmadı:

‘Kara terör, kara terör,’ diye söylendi. ‘Bizim düşmanımız yalnız Avrupa değil, bunlar da... Bir gün bunlarla da çarpışmak lazım gelecek.’”¹⁰⁹

Bu sahne yaşandığında henüz Milli Mücadele devam etmektedir. Şeyh Emin Efendi ve Nuri Hoca, bahse konu diğer din adamları gibi işgal kuvvetleriyle birlikte hareket etmeyip ilk günlerden itibaren Ankara hükûmetinin yanında yer alan kimselerdir. Büyük Millet Meclisi'nin ilk mebusları arasındadırlar. Onlar dahi makul ve makbul kimseler değildir. Nitekim henüz 1923 tarihinde yayımlanan *Ateşten Gömlek*'te “Anadolu ordusu İzmir'den sonra öyle bir harp açacak ki...” denilirken bu bakış açısı daha o zamanlardan kendini göstermeye başlıyordu. Vatan haini olmayan

¹⁰⁸ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 46.

¹⁰⁹ a.e., s. 42.

din adamları da bir şekilde tasfiye edilmeleri elzem “yobaz” karakterler olarak resmedilir.

Roman, Ankara ve Yeşil Gece'nin ortak temalarından biri de “kara terör”ün failleri, “yeşil ordu”nun neferleri olan “sarıklılar”ın Cumhuriyet sonrasında birden “şapkalılar”a dönüşmüş ve karanlık yüzlerini bu şekilde gizleme yoluna gitmiş olmalarıdır. Selma Hanım, romanın ikinci bölümünde bahsi geçen balolardan birinde Şeyh Emin’le karşılaşır ama o artık sarığını atmış ve yeni düzene uyma telaşı içerisinde: “Bu adam, frakı, bol yakalığı, katı plastronu içinde kaba saba tahtadan yapılmış bir elbise askısını andırıyordu.”¹¹⁰ Şeyh Emin, romanın birinci bölümündeki kimliğiyle de ikinci bölümündeki kimliğiyle de romancının hicvinden kurtulamaz.

Şahin Efendi ise esaret hayatı sonlanıp Sarıova’ya döndüğünde, Maarif Müdürlüğü’nde Eyüp Hoca’ya tesadüf eder lakin o artık sarıklı değil melon şapkalıdır. Eski molla bu yeni kisvesiyle de Şahin Efendi’ye karşı orada hemen bir kumpas kurar. Melon şapkalı Eyüp Hoca, yeni Maarif Müdürü’nü Şahin Efendi’nin işgal günlerinde düşman kuvvetleriyle işbirliği yaptığına ve onun bir vatan haini olduğuna ikna eder. Romanın finali itibariyle ortaya çıkan manzara da bu bağlamda Şahin Efendi’nin şu sözüyle özetlenir: “Çok doğru söylemişler... İnkılâp denilen şey bir günde olmuyor.”¹¹¹ Netice itibariyle verilen mesaj, görünürde yeşil gecenin karanlığı ortadan kalkmış olsa da eski düzenin karanlık suretlerinin kisve değiştirerek yeni düzen içerisinde kendilerini gizledikleridir.

Eski düzenin kişi ve kurumlarının kisve değiştirerek yeni düzen içerisinde kendilerini gizlemelerine dair en güçlü temsil ise Falih Rıfkı’nın *Roman*’ındadır. Erenköy Vatan Kulübü olarak faaliyetlerini sürdürmekte olan kurum, bir Bektaşî tekkesinden dönüştürülmüştür. Bu mekân ile sembolize edilen olgu, şahıslar düzeyinde de onların kisvelerindeki dönüşümle temsil edilir. Lakin son kertede sunulan tasavvur bu kimselerin dönüşümlerinin dış görünüşle sınırlı kaldığı, onların zihinsel olarak eski düzenin tehlikeli sayılabilecek birer bakiyesi olduklarıdır.

¹¹⁰ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 118.

¹¹¹ Güntekin, *Yeşil Gece*, s. 249.

“Erenköy Vatan kulübünün bahçesindeyiz. Burası vaktile Bektaşî tekkesi idi. Şeyh Veysel efendinin eş dostları, zavallı adam ihtiyarlıkta sürünmesin diye bir kulüp açarak, reisliğini ona verdiler.

Şeyh efendi sakalını kesti, bıyığını kıırttı, Hacı Bektaş Veli'nin külâh kalıbına bir kara melon geçirdi ama, reis olduğu için gene tekkede yatıyor. (...)

Şu başı göğsüne sarkan, girik alınlı ihtiyarı görüyor musun? Şeyhin eli ayağı gibi bir şeydir. Doksan senelik hoca iken, bir günde sarığını attı, kasket giydi, derler. Söz aramızda, ilk zamanları, geceleri kapısını kapar, kasketi yere vurur, çiğner dururmuş.”¹¹²

3.3.4. Zamansal ve Mekânsal Kodlamalar: İstanbul'dan Ankara'ya – İmparatorluktan Ulus-Devlete

Yeşil Gece, *Ankara*, *Yaban*, *Vurun Kahpeye* ve *Ateşten Gömlek* romanlarının bir başka ortak hususiyetleri anlatının başlangıç yahut kırılma noktasını İstanbul'dan çıkışın teşkil etmesidir. İstanbul'u terk etmek, bir rejimden ve onu temsil eden tüm kimlik bileşenlerinden sıyrılmak mânâsını haizdir. Yolculuk Anadolu'ya yahut Halide Edip'in eserinde “Anadolu'nun Kâbesi”¹¹³ olarak vasıflandırılan Ankara'yadır. Anadolu, kendisini yeniden fethederek Anadolu'lulardan yeni bir ulus yaratacak fatihlerin kızılmasıdır. Kurgulardaki bu ortak çatı altında yer yer çatalanmalar ve Anadolu'yu/Anadoluluları temsilde kimi farklılaşmalar görülsede tüm anlatıları birbirine rapteden ortak bağ İstanbul'a karşı Ankara/Anadolu yüceltisidir. Yakup Kadri'nin adını başkentten alan romanında ideal ulusal bünyeye aykırı düşen kozmopolit kitlenin İstanbul'a yakıştırıldığını görmüştük. Nitekim İstanbul, bu ortak görme biçimi uyarınca eski düzenin kalıntısıdır. Falih Rıfkı'nın *Roman*'ı doğrudan İstanbul hicvine dayalıdır ve eserin sonunda bir zamanların Dersaadet'i kokuşmuş bir bataklığı andırırçasına tasvir edilirken yaradılış sırlarını barındıran Anadolu'ya davette bulunulur.

“Bu satırları yazarken sonbahar odamın karşısındaki ağaçların yapraklarını sarartıyor; ufak dallarını kırıyor. Rüzgâr, Marmara bulutlarını, sual işaretinin başı

¹¹² Atay, *Roman*, s. 91.

¹¹³ Adıvar, *Ateşten Gömlek*, s. 170.

gibi, kıvıra kıvıra palamut leşi kokan Halice doğru atıyor. Palamut ölüsünden, Balattan, açık havaya, serine, yükseğe; sağanakla güreşe, fırtına ile yarışa, uçsuz bucaksız istepe, derin ormana, yaylanın donmuş gözyaşlarına benzeyen buz birikintilerine, bir kül ve ateş kaosu içinde yaradılış esrarlarını arayan Anadolu'ya çıkınız.”

İstanbul ve İstanbul hayatı, heterojen ve kozmopolit bir toplumsallığın ifadesi olarak tanımlanırken, yeni başkent, daha doğrusu idealdeki Ankara, homojen bir cemaat hayatını imleyen yatay bir toplumsallığın ifadesidir. Neşet Sabit, ruhunun “milli muvazene”sini Ankara’da bulmuştur. Hayatında ilk defa kendisini bir cemaatin üyesi olarak hissetmesine imkân tanıyan mekân burasıdır: “Burada, her sabah, benimle beraber bir millet uyanıyor (...) ömrümde ilk defa olarak, burada, kendi etimden, kendi kanımdan, kendi cevherimden bir cemaat içinde yaşadığımı hissediyorum.”¹¹⁴

İstanbul’dan Anadolu’ya yahut Anadolu’nun Kâbe’si olduğu söylenen Ankara’ya yönelmek, zaman içerisinde belirli bir hareketliliği değil de zamanın sıfırlanması ve tespit edilen sıfır noktasından itibaren yeni bir zamansallık ve mekânsallığın icadını temsil eder. Pâyitaht’ın geride bırakılması, onun hatıraları ve bu hatıraların kadrajında dokunan kimliğin tarihöncesine itilmesine yönelik bir gayrettir. Zira zaman sıfırlandığından, tarih burada yeniden başlamıştır. Tarihin sıfır noktası ise egemen söylemin buyrukları doğrultusunda tahkiye edilen ulusal kur(t)uluş dönemidir. *Yeşil Gece*, *Ankara*, *Yaban*, *Vurun Kahpeye* ve *Ateşten Gömlek*’te anlatı zamanları bir şekilde Ankara’da yeni rejimin tesis edildiği günlerle kesişmektedir. Her bir anlatının birbirini tamamlayan / birbirine raptolan mekânsal kurguları, aynı zamanda benzer bir zamansal kurgu etrafında bütünleşmeleriyle de pekiştirilir.

¹¹⁴ Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 80.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNKILÂP EDEBİYATI KANONUNUN POPÜLİST CEPHESİ: ONUNCU YIL YAYINLARI ÖRNEĞİ

4.1. Bir Endoktrinasyon Seferberliği Olarak Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları ve Edebiyata Biçilen Rol

Ulus inşası sürecinin spesifik vakalarından biri Türkiye genelinde kitlesel bir seferberlikle icra edilen Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamalarıdır. Yürütülen tüm faaliyetler bir arada değerlendirildiğinde onuncu yıl kutlamaları; ritüelleriyle, kamusal merasimleriyle, mit, sembol ve gelenek icatlarıyla, kolektif bilinç inşasına yönelik propaganda çalışmalarıyla, kitlesel mobilizasyon boyutuyla ve daha pek çok hususiyeti dolayısıyla uluslaşma dönemi Türkiye Cumhuriyeti tarihi içerisinde emsalsiz bir tecrübe olarak yerini alır.

Yeni ulus-devletin kurucuları, muhayyilelerindeki ideal vatandaşları yaratma yolunda tüm imkânları seferber etmiştir. 1933 de özellikle seçilmiş bir yıldır. Onuncu, yirmi beşinci, ellinci vb. ondalık yıldönümlerinin hafıza kurgusu noktasında ne tür sembolik anlamlara sahip olduğuna değinmiştik.¹ Bu bakımdan bir hafıza mekânı olarak addedeceğimiz Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü'ne atfedilen anlam yükünün kavranması açısından kamusal merasimlerin kolektif hafızanın taşıyıcılığını üstlenme noktasında edindiği işlevi göz önünde bulundurmak gerekir. Bilhassa yıldönümleri (anma törenleri ile kutlamalar), topluluk mistisizminin yaratılmasında, kitle ruhunun tasarlanan şekilde inşa edilmesinde ulus-devletlerce sık sık başvurulan araçlardan biri olmuştur. Zira otoriteler, ancak bu cemaat ruhunun kodlarına hâkim oldukları takdirde kitleleri manipüle edebilecektir. Heterojen

¹ Bkz. bu çalışma s. 54-55 vd.

kitlelerin; yerel ve bölgesel farklılıklarının törpülenip homojen bir bütüne dönüştürülmeleri, bir kolektif bilinç ve hafıza inşasına bağlıdır. Müşterek hatıralar sayesinde ortak bir geçmiş duygusu edinilecek ve bu da ortak bir gelecek tasavvurunun paylaşılabilmesini sağlayacaktır. Anma ve kutlama törenleri, iştirak eden bireyler arasında müşterek duygu birliğini sağlamaya yönelik olarak toplumsal mühendislik araçları mesâbesindedir. Anılan veya kutlanan her ne ise, onun özlemi yahut coşkusunu kolektif olarak tecrübe etmek, merasim dolayısıyla bir araya gelmiş kişiler arasında zihinsel ve duygusal paydaşlığı tesis edecek; aynı sevinci ve aynı kederi paylaşmak, bireyler arasında aynı cemaate mensubiyet ve aidiyet duyma hissiyatını yaratacaktır.

“Geriye dönüp bakıldığında 1933 yılında gerçekleştirilen onuncu yıl kutlamalarının, devlet tarafından olağanüstü bir dikkat ve hassasiyetle yürütüldüğü, adeta topyekûn bir hafıza inşası seferberliğine dönüştürüldüğü görülecektir.”² Gerek arşiv kayıtları ve tutanaklardan gerek matbuatta oluşan gündemden anlaşıldığı üzere aylar öncesinden hazırlıklara girişildiği, kutlamaların sadece şehir merkezleriyle sınırlı kalmayıp köylere varıncaya dek tüm yurt sathında Ankara tarafından belirlenen program çerçevesinde icra edilmesi için özel bir teşkilatlanmaya gidildiği anlaşılmaktadır. Falih Rıfki'nin henüz 1933 Nisan ayında ortaya koyduğu aşağıdaki beyanlar, hem bu yıldönümüne nasıl bir anlam atfedildiği hem de bilhassa ilerleyen satırların konusu olacak neşriyat faaliyetlerinin nasıl bir kadraja oturduğu hakkında sarih fikirler sunmaktadır.

“Onuncu yıldönümünde bir *cem* ameliyesi yapacağız. (...) Onuncu yıldönümü bütün tezahürleri, merasimleri, resmi küşatları, resmi geçitleri ve bilhassa neşriyatıyla hakiki *bir sanattır*. Bu sanatında hususi bir estetiği, hususi bir tekniği vardır. **Hele neşriyat kısmını şimdiden hazırlamağa başlamamız lazımdır.** (...) Onuncu senenin merasim ve tezahürleri de, her biri ayrı ayrı manalı ve her biri hakiyaten heyecan verici bir estetikte olmak lazımdır. Bunun için merasim ve tezahürlerin devlet tarafı, âdetâ halk tarafının içinde kaybolmalıdır.”³ [italik vurgular yazara, bold vurgular bize ait]

² Şerif Eskin, “Ulusal Kimliğin İcadı ve Hafıza Mekânı Olarak Onuncu Yıl Marşı”, **Hece**, No: 232, Nisan 2016, s. 100-101 vd.

³ Falih Rıfki [Atay], “Onuncu Sene”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4227, 28 Nisan 1933, s. 1.

Nitekim öncelikle 11 Haziran 1933 tarihinde 2305 nolu “Cümhuriyet İlânının Onuncu Yıl Dönümü Kutlulama Kanunu” başlıklı bir yasa⁴ çıkarılmıştır. Kanun maddeleri, onuncu yılında Cumhuriyet Bayramı’nın üç gün boyunca kutlanması, memur maaşlarının bayram öncesinde ödenmesi, bayram günlerinde posta ücretlerinde yarı yarıya indirim uygulanması, kutlamalara katılacak asker, polis ve öğrencilere hükûmete ait ulaşım vasıtalarında ücretsiz hizmet verilmesi, onuncu yıl hatırasına bir madalya bastırılması gibi konuları düzenlemektedir. Kutlamaların nasıl organize edileceği hususunda ise tamamıyla hükûmet yetkili kılınmaktadır. Bu bağlamda kanunda öngörüldüğü üzere Temmuz ayı ortalarına doğru dönemin CHF Kâtibiumumisi Recep Bey [Peker] başkanlığında kutlamaların içeriği ve uygulama esaslarını berleyip Türkiye çapındaki organizasyonları tek merkezden yönetmek üzere bir yüksek komisyon ihdas edilmiştir.⁵ Kutlamalara asıl rengini verecek olan icraatlar da kanunda belirtilen hususların haricinde olmak üzere bu komisyonca planlanacak faaliyetlerdir.

Onuncu Cumhuriyet Bayramını Kutlulama Yüksek Komisyonu, vakit kaybetmeden çalışmalarına başlar. Kutlamaların nasıl bir perspektif ve yöntemle icra edileceğine dair detaylı talimatnameler komisyonca hazırlanıp Temmuz ayı sonlarından itibaren vilâyetlerde teşekkül eden alt komitelere gönderilir. I Nolu Talimatname’de “Onuncu Cumhuriyet bayramının kutlulama vaziyefesi için tesbit edilen ana fikirler” ifadesi altında öncelikle “Bayram büyük hacimde yapılacaktır. Kutlulama, sesli, hareketli, renkli, ziyalı ve manalı olacaktır.”⁶ denilir ve ne ölçekte bir seferberliğin kurgulandığı şöyle izah edilir: “Bütün vatanda en az bir buçuk milyon vatandaşın sokaklar ve meydanlarda bayrama iştirak etmesi, radyoda ve şehir, kasabaların salon ve meydanlarında da en az bin konferans verilmesi ve beş

⁴ **Cümhuriyet İlânının Onuncu Yıl Dönümü Kutlulama Kanunu**, (Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc012/kanuntbmmc012/kanuntbmmc01202305.pdf 01.01.2017.

⁵ “Cumhuriyetin Onuncu Yılına Kutlulama İçin Recep Beyin Reisliğinde Yüksek Komisyon”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4403, 13 Temmuz 1933, s. 1.

⁶ **BCA**, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-334. (29.07.1933)

yüz kadar temsil yapılması tesbit olunmuştur.”⁷ Talimatnamenin birinci bölümünde merasimlerin nasıl tertip edileceği, ikinci bölümünde süsleme ve dekorasyonların nasıl yapılacağı, üçüncü bölümde radyo ve gazetelerin ne vazifeler üstleneceği izah edilmektedir. Bizim için önem arz eden dördüncü bölümde ise “Şiirler, Konferanslar, Halk Destanları, Temsiller, Konserler, Halk Türküleri” başlığı altında edebiyattan ve edebiyatçılardan neler beklendiği detaylı olarak açıklanmaktadır. Buna göre şehir ve kasabalarda CHP’ye, Halkevlerine, belediyelere, okullara, cemiyetlere ait tüm salonlardan temsiller ve şiir dinletileri için istifade edilmesi, tiyatro sahneleri için şimdiden hazırlıklara başlanması ve eksikliklerin giderilmesi, provalara vaktinde başlanması için tedbirler alınması ile Parti mensuplarının, Halkevleri yetkililerinin, öğretmenlerin, öğrencilerin, memurların yanı sıra devlet kurumlarının, ordunun ve özel müesseselerin tiyatro temsillerinin icrası için yardımcı olmaları yönünde direktifler verilmektedir.⁸

Yapılacak tiyatro temsilleri için de ayrıca merkez tarafından eserler gönderileceği, bunun yanı sıra “memleketin bu işi yapacak bütün evlatlarından takip ettiğimiz büyük maksada uygun olacak mevzular üzerinde komitelerin seçecekleri konferanslar ve şiirler yazdırılmalı, hazırlatılmalı”⁹ denilerek kendilerine sunulan çerçeve içerisinde kalmak kaydıyla yerel komitelerin de eser ısmarlayabilecekleri not düşülmektedir. Ancak burada tanınan inisiyatif lokal düzeydedir. Daha ziyade bulunan çevreye uygun olarak, köyler için halk diliyle destanlar hazırlatılması ve bunun için halk şairlerine başvurulması istenmektedir. Nitekim asıl eser ısmarlama işine CHF Kâtibiumumiliği ile Maarif Vekâleti nezaret edecektir. I Nolu Talimatname’deki mühim verilerden biri de kutlamalar kapsamında kullanılacak edebî eserlerin vasıflarını tarif eden A bendinin 6 numaralı fıkrasıdır:

“6 - Kutlulama işindeki bütün yazılar, sözler, temsiller, şiirler, nutuk ve konferansların Türk inkılâp ve istiklalinin ana ruhunu anlatacak, **cümhuriyet, milliyet, halkçılık** ve **inkılâpçılık** ve **lâyıklık** fikirlerini genişletecek, faydalarını anlatacak ve cümhuriyet devrinin maddî feyizlerini, iktisadî sistemlerimizin, **himaye**

⁷ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-334. (29.07.1933)

⁸ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-337. (29.07.1933)

⁹ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-337. (29.07.1933)

ve devletçiliğin üstünlüğünü anlatacak mahiyette olması esas şarttır.”¹⁰ [bold vurgular bize ait]

Bize göre talimatnamedeki bu maddenin anlamı sadece Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü bağlamıyla sınırlı değildir; aynı zamanda uluslaşma sürecinin planlayıcıları olarak Tek-Parti siyasal elitlerinin bir edebî eserden ne beklediklerini yahut onlara göre bir edebî eserin nasıl olması gerektiğini kavramak açısından birincil kaynak niteliğindedir. Görüldüğü üzere ideolojik kadrajın hudutları Altı Ok ile tahdit edilmektedir. İnkılâp Edebiyatı taraftarlarının arzuladıkları da bu değil miydi?

Yüksek komisyonun çalışmalarına paralel olarak Maarif Vekâleti de yoğun bir mesaiye başlayacaktır. Bu çerçevede ilk olarak dönemin Maarif Vekili Dr. Reşit Galip, 11 Temmuz 1933 tarihli mektubuyla (Bkz. Ek - 2) yazarlar ve sanatçıları Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü münasebetiyle eserler telif etmeye davet eder. Sonrasında ortaya çıkan ürünlerden, çok sayıda kimseye gönderildiği anlaşılan mektupta “sizden Türk inkılâbının herhangi bir cephesine ait bir mevzu üzerine şiir, hitabe, manzum ve mensur piyes, roman, küçük hikâye, monolog, etüt gibi yazılardan hangisini tensip buyurursanız bunlardan birini veya bir kaçını yazıp vekâlete göndermenizi ehemmiyetle rica ediyorum”¹¹ denilerek geniş yelpazede ısmarlama bulunulur. Basım işlerinin ilgili kutlama takvimine yetiştirilebilmesi için de Eylül ayı başına kadar hazırlanan çalışmaların kendilerine teslim edilmesi gerektiği bildirilir. Yaklaşık 40-45 günlük bir süre tanınmıştır yazarlara.

Falih Rıfki’nin 1933 Nisan ayında ana hatlarıyla ortaya koyduğu plan yavaş yavaş somutlanmaktadır. Falih Rıfki, bilhassa yayın faaliyetlerine o günlerden itibaren hazırlık yapmak gerektiğini vurguluyordu. Nitekim resmî otoritelerin patronajı altında ve yukarıda sınırları tayin edildiği veçheyle kapsamlı bir neşriyat seferberliğine girişilir. Selim Nüzhet’in [Gerçek] onuncu yıl kutlamalarından kısa bir

¹⁰ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-338. (29.07.1933)

¹¹ BCA, Fon Kodu: 30.10.0.0, Yer No: 198.352.10-2; 3. (11.07.1933)

süre sonra *Ülkü*'de yayımladığı bibliyografyaya¹² göre bu kapsamda 80'den fazla kitap basılmıştır. Ancak Selim Nüzhet'in hazırladığı bibliyografyada bazı eksikler bulunmaktadır.¹³ Listedeki eksikleri onuncu yıl kutlamalarına dair arşiv belgeleri ile *Türkiye Bibliyografyası*'ndan yararlanarak tamamladığımızda 22 piyes¹⁴ ve 3 adet roman-hikâye türünde eser bastırıldığı görülür. Ayrıca yukarıda belirtilen planlama çerçevesinde, gerek radyoda gerek kamusal merasimlerde okunmak üzere ısmarlanmış/yazdırılmış şiirlerin bir araya getirilmesinden oluşan *Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar* adlı bir derleme bulunmaktadır. Selim Nüzhet'in hazırladığı listede Vecdi Zihni isimli bir yazarın *Cumhuriyet Destanı* adlı şiir kitabından bahsedilmektedir ancak söz konusu esere dair hiç bir kütüphane ve koleksiyonda herhangi bir kayda rastlayamadık. Bununla birlikte Faruk Nafiz'in *Cumhuriyet Destanı* başlıklı bir eserini tespit ettik ve tek forma hâlinde basılmış olarak 60 dörtlükten oluşan bu manzumenin muhtevası itibariyle onuncu yıl kutlamaları kapsamında neşredildiği kanaatindeyiz. 1933'te Devlet Matbaası'na basılan ve *Türkiye Bibliyografyası*'nın (1928-1938) "Resmî Neşriyat" cildinde tasnif edilen¹⁵ *Cumhuriyet Destanı* Selim Nüzhet'in listesinde bulunmasa da temas ettiğimiz hususlardan dolayı bu eseri onuncu yıl yayınları kapsamında değerlendireceğiz.

Onuncu yıl yayınları kapsamında değerlendireceğimiz toplam 28 edebî eser bulunmaktadır. (Eserlerin tam listesi sonraki başlıkta yer almaktadır.) Bunların büyük çoğunluğunun piyes türünde olmasının sebebi kutlamalar kapsamında tiyatro temsillerine ağırlık verilmesi sebebiyledir.

¹² Selim Nüzhet [Gerçek], "Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat", **Ülkü: Halkevleri Mecmuası**, C. II, No: 12, 1933, s. 443-455.

¹³ Sözelimi yüksek komisyonca kutlamalarda temsil edilmek üzere seçilen ve bastırılan *Sönmeyen Ateş* (Nahit Sırrı) ile *Kahraman* (Faruk Nafiz) bu kaynakta yer almamaktadır.

¹⁴ Çıkla bu sayıyı 20 olarak tespit etmektedir. Ancak yaptığımız tespitler sonucu biz 22 olarak kaydediyoruz. Bkz. Selçuk Çıkla, "Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar", **Turkish Studies**, No 1, 2006, s. 56 vd.

¹⁵ Maarif Vekâleti, **Türkiye Bibliyografyası: Resmî Neşriyat 1928-1938**, C. I, İstanbul, Devlet Basımevi, 1939, s. 498. Eser burada maddi bir hata sonucu Roman-Hikâye başlığı altında tasnif edilmiştir.

Onuncu yıl etkinliklerindeki yayın politikasında şu iki yol izlenmiştir. 1) Yakın zamanda basılmış kimi eserler yüksek komisyon tarafından onuncu yıl kutlamaları kapsamında değerlendirilmek üzere seçilmiş ve yeniden yayımlanmıştır. Bunlar; Faruk Nafiz'in *Kahraman*, Nahit Sırrı'nın *Sönmeğe Ateş* ve Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım* adlı piyesleridir.¹⁶ 2) Belirli kalemlerin, ısmarlama yoluyla telifte bulunmaları sağlanmıştır. Listenin büyük çoğunluğunu da bu şekilde sipariş üzerine kaleme alınan kitaplar oluşturmaktadır. CHF Kâtibiumumiliği ile Maarif Vekâleti bu siparişlerin sahipleridir. Cumhuriyet İlânının Onuncu Yıl Dönümü Kutlulama Kanunu'nun yedinci maddesi "Cumhuriyetin onuncu yılını doldurması münasebetile neşredilip Maarif vekâletince tesbit edilen ve adları Nafia vekâletine bildirilen matbualardan posta ücreti alınmaz." şeklindedir. En baştan böyle bir kıstas belirlenmesi, bakanlığın onuncu yıl anısına yayınlar yapmasının daha evvelden kararlaştırıldığını göstermektedir.

Edebî eserler haricindeki onuncu yıl yayınları ise çeşitli türlerde ve farklı kurumlar tarafından yapılan ve çoğunlukla Cumhuriyet dönemindeki gelişmeler ile inkılâpların anlatıldığı neşriyattan oluşur. Coşkun'er'in altını çizdiği gibi bu kategorideki yayınların önemli bir kısmı (23 adet) ticaret ve sanayi odaları tarafından yapılmıştır. "Bunlarda, ticaret ve sanayi odalarının buldukları il ve ilçelerin iktisadi durumları, Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet'in ilk on yılı itibariyle karşılaştırmalı olarak incelenir ve çeşitli istatistiksel bilgiler eşliğinde sunulur."¹⁷ Öte yandan 48 adet süreli yayın onuncu yıl özel sayısı hazırlamış, bu döneme denk gelen nüshaların muhtevası Cumhuriyet dönemindeki siyasi, iktisadi, eğitim vb. alanlardaki gelişmelere dair değerlendirme ve propaganda yazılarına ayrılmıştır. Özellikle gazeteler onuncu yıla özel nüshalar hazırlamış, 29 Ekim 1933 günü *Hakimiyeti Milliye* 88 sayfa, *Cumhuriyet* 64 sayfa, *Milliyet* 52 sayfa, *Akşam* 32 sayfa¹⁸ olarak basılmıştır. O dönem gazetelerin günlük ortalama 8-12 sayfa civarında hacimle okurların eline ulaştığını düşünürsek verilen rakamların mahiyeti daha iyi

¹⁶ Nezahat Demirhan, **Cumhuriyetin Onuncu Yılı'nın Türk İnkılâp Tarihindeki Yeri ve Önemi**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1999, s. 71-72.

¹⁷ Kerem Coşkun'er, "Onuncu Yıl Anısına Yapılan Yayınlar", **Toplumsal Tarih**, No: 118, 2003, s. 94.

¹⁸ Demirhan, a.g.e, s. 156.

anlaşılacaktır. Kutlamaların ardından Yüksek Komisyon Reisi Recep Bey [Peker] tarafından Başvekâlet'e sunulmak üzere hazırlanan faaliyet raporunda bütün gazetelerin normal hacimlerinin üstünde çıkarılmaları için ricada bulunulduğu ve matbuatın da takdire değer bir alâka ile mukabelede bulunduğu belirtilmektedir.¹⁹

Buraya dek ortaya çıkan tablodan da anlaşılacağı üzere propaganda çalışmalarının omurgasını edebiyat faaliyetleri oluşturmaktadır. 80 kitaptan ticaret-sanayi odaları ile diğer kişi ve kurumların yayınlarını çıkarırsak; bizzat CHF ve devlet eliyle yapılan yayınların yarısından fazlasını edebî eserler oluşturmaktadır. Faaliyet raporundaki nicel açıdan en çarpıcı istatistik şudur: “Onuncu Cümhuriyet bayramı için 18 şiir ve destan yazdırılmıştır. Bunlardan **400 bin** bastırılarak kasabalara, köylere ve orduya yollanmıştır. Bu şiir ve destanlardan seçme olanları bayram günlerinde merkezden radyo ile verilmiş ayrıca bunlar risale halinde bastırılmıştır.”²⁰ Öte yandan ısmarlanan piyeslerden Aka Gündüz'ün *Yarım Osman*'ı özellikle köyler düşünülerek sahnesiz ve dekorsuz olarak kolayca temsil edilecek bir eser olarak tasarlanmıştı. Bu piyes, okulu bulunan köyler ve asker kışlalarında oynanmak üzere **40 bin** adet basılarak dağıtılmıştır.²¹

Faaliyet raporu (Bkz. Ek - 4) ve gazete malumatlarından anlaşıldığı üzere ritüel havasında gerçekleştirilen kutlama törenleri, tiyatro gösterileri, konferanslar, şiir dinletileri, konserler, neşir faaliyetleri, radyo yayınları, havai fişek gösterileri, akşam vakitleri yapılan ışıklandırmalar, ülkenin dört bir yanının propaganda afişleriyle donatılması, hatıra madalyaları bastırılması ve daha pek çok etkinlik sonucunda onuncu yıl kutlamaları üç gün boyunca şehir merkezlerinden kasaba ve köylere dek tüm yurt çapında icra edilen ve toplumun her tabakasını içine alan bir festival şeklini almıştır. Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamalarına neden bu denli ağırlık verildiği ve tüm aygıtların seferber edildiğini kavramak açısından son olarak bazı temaslarda bulunmak istiyoruz. Dönemin önde gelen figürlerinden Nusret Kemal'in *Ülkü*'de yer alan yazısında vurguladığı gibi bu mutantan organizasyona bir

¹⁹ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-153. (19.11.1933)

²⁰ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-155. (19.11.1933)

²¹ BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-154. (19.11.1933)

vatandaşlık eğitimi olarak bakılıyordu: “Bugünlerde şahit olduğumuz onuncu yıl kutlulanması beşeriyet tarihinde, nispetler dahilinde, en büyük halk ve inkılâp terbiyesi işidir.”²² Sovyet Rusya ve İtalya’nın kitlesel propaganda faaliyetleriyle yapılan kıyas ve meydan okuma da yine önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz etkileşim açısından dikkat çekicidir: “Bu işte yalnız Sovyet İttihadı ve İtalya bize rakip iddiasında bulunabilir fakat bu memleketlerde tezahürler o kadar dar akidelerin çerçeveleri içinde dizginlenmiştir ki (...) bizimkinden geridirler.”²³ “Millî Bayram ve Halk Terbiyesi” başlıklı bir diğer yazısında da kamusal merasimlerden öncelikli muradın duygu birliği tesis etmek olduğunun altını çizer. Törenler, “propaganda silahı”nın namlusuna sürülecek mermilerdir.

“[M]illî birliği kurmakta en büyük rolü müşterek heyecanlar oynar. Fertleri olduğu gibi grupları da birbirine bağlayan müşterek heyecanlardır. (...) Demek oluyor ki bir devlet çatısı altında, müşterek menfaatler doğuracak şartlar içinde yaşayan fertler ve gruplar sürekli müşterek heyecanlarla beslenirlerse aralarındaki kan, âdet, din ve hatta dil farklarına rağmen müttehit bir cemiyet teşkil edebilirler. Bugünkü medeni dünyada bile en büyük silah olan propaganda müşterek heyecanlar yaratmak için kullanılan bir vasıttan başka nedir?”²⁴

Çalışmamızın İkinci Bölüm’ünde 1930’lu yıllardan itibaren ulus-devletin tahkim edilmesini müteakiben ulus inşasına ağırlık verildiğini belirtmiştik. Tam da bu devreye tesadüf eden onuncu yıl kutlamaları, söz konusu planlama içerisinde kapsamlı bir “halk terbiyesi” hareketine dönüştürülür. “Halk terbiyesi”nin, yani vatandaşlık eğitiminin, vatandaş kimliği edindirme harekâtının temel odak noktası ise kolektif bilinç ve hafıza inşasıdır. Ulusal bayramların felsefesini yapma noktasında bu dönem ön plana çıkan (*Ülkü*’nün haricinde *Varlık* ve *Yeni Türk*’te de bu konuda birer yazı kaleme almıştı) Nusret Kemal’den son olarak aktaracağımız aşağıdaki satırlar, kolektif hafıza teorisyenlerinin dikkatini çezecek türdendir: Mazinin yâdı marifetiyle hatıraların diri tutulmaya çalışılması, mistik bir tecrübe olarak kabul edilmekle birlikte maksadın geçmişe yönelik bir saplantı yaratma değil

²² Nusret Kemal [Köymen], Millî Bayram ve Halk Terbiyesi, *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, C. 2, No: 9, 1933, s. 248.

²³ Nusret Kemal, a.y.

²⁴ Nusret Kemal [Köymen], Millî Bayram ve Halk Terbiyesi, *Yeni Türk*, C. I, No: 2, Teşrinisani, 1932, s. 147-148.

geleceğin kurgulanması olduğuna dair tezler bizim oluşturmaya çalıştığımız çerçeveyi destekler niteliktedir.

“Bir yıl dönümü şüphesiz her şeyden evvel geçmişin hatırlanması demektir ve her şeyden ziyade mukaddes bir hatıranın yaşanmasına yarar; yani haddizatında insanı ileriye olmaktan ziyade geriye bağlayan bir şeydir, reel olmaktan ziyade mistik bir zevktir. (...) Fakat bir inkılâp yıl dönümü böyle olmaktan çok uzaktır. İnkılâp karanlık gerinin divarı içinde en aydınlık ileriye açılmış bir kapıdır. Bu kapıdan fırlayan insan ancak ne sür’atle ileri gittiğini görmek için geriye bakar. Ülküsüne yaklaşmak için bu hızın kâfi olup olmadığını anlasın diye. (...) Cumhuriyet yıl dönümü böyle bir bayramdır. Cumhuriyetin onuncu yıl dönümü ancak ileriye ölçmek için geriye bakacağımız, yaptığımız çok işin ne kadar az olduğunu anlamak için geçmişini hesaplayacağımız bir gündür. (...) Esasen bugünlerde gördüğümüz ve iştirak ettiğimiz bayram da çok büyük ölçüde bir halk terbiyesi faaliyetinden başka bir şey değildir.”²⁵

Konuya giriş yaparken, Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamalarının uluslaşma dönemi içerisinde emsalsiz bir tecrübe olduğunu ifade etmiştik. Nitekim Öztürkmen’in ortaya koyduğu gibi Cumhuriyet kuşaklarının kolektif hafızasında yer edinen iki büyük törenden biri Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamalarıdır. Diğeri ise Atatürk’ün defnedilme merasimidir.²⁶ Caymaz da ilgili çalışmasında onuncu yıl merasimleri ile dolaşıma sokulan siyasal sembollerin “seyirciler ve katılımcıların zihinlerinde kalıcı izler bıraktığını düşünmek mümkündür”²⁷ diyerek bu olguyu teyit etmektedir. Diğer taraftan Yakup Kadri’nin *Ankara*’sında Selma Hanım’ın sembolik anlamlar muvâcehesinde kurgulanan kişisel öyküsünde, kırılma noktası Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamaları idi. Selma Hanım, Ankara’daki şatafatlı törende Mustafa Kemal Paşa’nın onuncu yıl nutkunu dinledikten sonra gerçek bir aydınlanma yaşamış, pusulasını bu an itibarıyla tesbit etmişti. Yakup Kadri’nin, Cumhuriyet ütopyasına hasrettiği üçüncü bölüm de bu nutuk söz konusu edilerek başlamaktadır: “Cumhuriyet’in onuncu yıldönümü bayramında, Gazi Mustafa Kemal’in Türk milletine hitabesi, bir devir başlangıcının,

²⁵ Nusret Kemal [Köymen?] “Cumhuriyetin On Yılı ve İlerisi”, **Varlık**, C. 1, No: 8, 29 I. Teşrin 1933, sy.

²⁶ Arzu Öztürkmen, “Milli Bayramlar: Şekli ve Hatırası I”, **Toplumsal Tarih**, No: 28, Nisan 1996, s. 30 vd.

²⁷ Birol Caymaz, “Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlulamaları: 29 Ekim 1933”, **Bilgi ve Bellek**, No: 7, 2007, s. 138.

bir yeni sabahın ilk işareti gibi olmuştu.”²⁸ Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamalarından birkaç ay sonra 1934’te yayımlanan romanın bahse konu üçüncü bölümünün finalinde de yirminci yıl kutlamalarına erişilmiştir ve Selma Hanım için bir başka viraj alınmak üzeredir: “Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumumiliği, ona, gelecek İlkteşrin sonunda Türk Cumhuriyeti’nin yirminci yılına basacağını ve Selma Hanım’ın bu bayram şerefine yapılacak şenliklerin tertip heyetlerinden birine seçildiğini bildiriyordu.”²⁹ Son sahnede de yirminci yıl kutlamalarının tasvir edilmesiyle roman hitama erişir. Anlatının zamansal çatısı Cumhuriyet’in iki on yılı esasında kurgulanır. Gerek Selma Hanım gerek Yıldız Hanım gibi kahramanların Cumhuriyet’in örnek vatandaşları olarak kimliklerini edinmeleri iki on yıl arasındaki süreçte tezahür eder. Yıldönümleri ve bunların idrak edilme biçimlerine atfedilen temsiliyet yükü, onuncu yılın daha o günlerden itibaren kolektif hafızada nasıl bir yer edinmeye başladığının göstergesidir.

Vatandaşlık eğitimi ve endoktrinasyon seferberliğine dönüştürülen onuncu yıl merasimleri, resmî-sivil tüm aygıtların ve CHF elitlerinin emir komuta zinciri altında toplumun her zümresinden geniş kitlelerin mobilizasyonu ile icra edilmiştir. Ulusal hafıza ve kimlik inşası planlamasında bir dönüm noktasını ifade eden Onuncu Cumhuriyet Bayramı’nda, edebiyat kurumu, otoritelerce kendisinden istifade edilen ideolojik aygıtlar arasında ön sırada mevzilenmiştir. Tezimizin geri kalan kısmında böyle bir atmosfer içerisinde ve hiyerarşi altında gerçekleştirilen edebî üretim sonucunda ortaya çıkan metinler hakkında değerlendirmeler sunmaya çalışacağız. Burada da karşılaşacağımız başlıca vakıalardan biri ilgili eserlerin, Üçüncü Bölüm’de “İnkılâp Edebiyatı’nın prototipleri” olarak tasnif ve tarif ettiğimiz metinlerde olduğu gibi, şematik yapılara sahip olmalarıdır. Belirli bir patronaj sistemi dâhilinde ve ideolojik telkinlerde bulunmak üzere telif edilmelerinden ileri gelen bu hususiyet, edebiyat sosyoloji açısından da münhasır bir vaka vasfındadır.

Metin incelemelerine geçmeden evvel son olarak kısa bir değinide bulunmak istiyoruz. Geriye dönüp baktığımızda 1933 tecrübesinin bir benzerine

²⁸ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 171.

²⁹ a.e., s. 227.

rastlayamıyoruz. Sözelimi Münir Hayri Ürgüplü 1938’de “Sanat ve İnkılâp” konulu bir söyleşide “Cumhuriyetin onbeşinci yıl dönümünde de ‘Çıktık açık alınla on yılda her savaştan’ dersek geçirmiş olacağımız beş yılın mevcudiyetini silmiş ve bu beş yıl içerisinde yerimizde saydığımız mânasını açığa vurmuş olmaz mıyız?”³⁰ diyerek icat edilmiş olan geleneğin devamlılığını sağlamak adına yeni atılımların lüzumuna işaret eder. “Bu sebeple on beşinci yıl dönümünde yeni bir şairin sesi, aynı kuvvet ve inanı sinesinde taşıyan mısralarla kulağımızı çınlatmalı, benliğimizi doldurmalıdır.”³¹ sözleriyle de Onuncu Yıl Marşı gibi bir on beşinci yıl marşının gerekliliğinden bahseder. Nitekim o günlerde on beşinci yıl marşı için de bir yarışma açılmıştı fakat sonuç bu defa pek istenildiği gibi değildir. Beklenen düzeyde bir marş telif edilememiş ve matbuatta sonucun neden böyle olduğuna dair münakaşalar da yaşanmıştır. On beşinci yıl kutlamaları onuncu yıla kıyasla daha sönüktür. 1938 Cumhuriyet Bayramı anısına yapılan edebî yayınlar³² da 1933 yayınlarıyla kıyas edilemeyecek düzeyde dar çerçevelidir. Bunlar arasında dikkat çeken faaliyetlerden biri olarak Hrant Noradungian’a, (Noradungian) onbeşinci yıl münasebetiyle Fransızca şiirler yazdırılmış³³ ve bunun için kendisi 200 Lira ödenerek taltif edilmiştir.³⁴ Sonraki yıllarda ilgilendiğimiz bağlam itibariyle pek kayda değer bir vakanın varlığından söz etmek mümkün değildir.

4.2. Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü Kutlamaları Kapsamında Yayımlanan Edebî Eserler

Bugüne dek yapılan bibliyografik değerlendirmelerdeki kimi nicel ve nitel tutarsızlıklardan dolayı, inceleme aşamasına geçmeden evvel, Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü münasebetiyle telif edilen veya bu kapsamda kutlamalarda

³⁰ Münir Hayri Ürgüplü, “San’at ve İnkılâp”, **Yücel**, C. VI, No: 31, Eylül 1937, s. 11.

³¹ Ürgüplü, a.y.

³² On beşinci yıl anısına yapılan edebî yayınlar için bkz. Murat Karataş, “Türkiye Cumhuriyeti’nin On Beşinci Yıldönümü Anısına Yapılan Yayın Faaliyetleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 54, No: 1, 2014, s. 92-93.

³³ **BCA**, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-112 (01.11.1938)

³⁴ **BCA**, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-110 (07.11.1938); **BCA**, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-111 (01.11.1938)

temsil edilmek üzere seçilip yeniden bastırılan eserlerin listesini aşağıdaki tabloda türlerine göre tasnif ederek listeleme ihtiyacı duyuyoruz. Hangi eserin hangi kurum tarafından ısmarlandığını topluca tasvir etmek şu iki sebepten dolayı faydalı olacaktır: 1) CHF Kâtibiumumiliği'nce ısmarlanan/bastırılan yayınlardan kimileri parti yayını olarak neşredilirken kimilerinin bizim ulaşabildiğimiz 1933 tarihli nüshaları özel yayınevleri tarafından basılmıştır. Bu sebeple bibliyografik künyelerinde partinin dışında bu kurumlar zikredilmiş olacağından bir karışıklığın doğması yahut tutarsızlık intibasının uyanması muhtemeldir. Sözgelimi Halit Fahri'nin *On Yılın Destanı* adlı piyesi CHF tarafından sipariş edilmiştir ancak bizim kaynakçamızdaki künyede Kanaat Kütüphanesi etiketiyle yer alacaktır. Aşağıdaki tabloda “yayınlayan kurum” başlığı altında verdiğimiz bilgiler, söz konusu eserleri ısmarlayan kurumlardır. 2) Listenin büyük kısmını işgal eden piyesler özelinde ise şöyle bir durum söz konusudur: CHF Kâtibiumumiliği'nin bastırduğu oyunlar genel halk kitlesi göz önünde tutularak hazırlanmıştır. Maarif Vekâleti'nin yayınladıkları ise ilk ve orta dereceli okullardaki öğrencilere yöneliktir. CHF'nin piyesleri yetişkinlere hitap eden bir dile sahipken vekâletinkiler daha genç yaştaki mekteplilere yöneliktir. İnceleme kısmında eserlerden yapılacak aktarımlarda bu hususiyeti göz önünde bulundurmak yararlı olacaktır. Hazırladığımız tablo aynı zamanda bu gözlemin kolaylıkla yapılabilmesi içindir.

Tablo I. Cumhuriyet'in Onuncu Yılı Anısına Yapılan Edebî Yayınlar

Tür	Yazar	Eser Adı	Yayınlayan Kurum
Roman ve Hikâye	Ethem İzzet	<i>On Yılın Romanı</i>	Maarif Vekâleti
	Sadri Etem	<i>Bir Varmış Bir Yokmuş</i>	Maarif Vekâleti
	Şaziye Berin	<i>Baybiçe</i>	Maarif Vekâleti

Piyes	Aka Gündüz	<i>Mavi Yıldırım</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Aka Gündüz	<i>Yarım Osman</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Ali Zühtü – Müçteba Salâhattin	<i>Tarih Utandı – Milli Destan</i>	Maarif Vekâleti
	Burhan Cahit	<i>Gâvur İmam</i>	Maarif Vekâleti
	Faruk Nafiz	<i>Kahraman</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Galip Naşit	<i>Destan</i>	Maarif Vekâleti
	Halit Fahri	<i>On Yılın Destanı</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	İbnürrefik Ahmet Nuri	<i>Şer'îye Mahkemesinde</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	İffet Halim	<i>Burla</i>	Maarif Vekâleti
	Kâzım Nami	<i>Uyanış</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	M. Aşir, M. Ali	<i>Aşar Soyguncuları</i>	Maarif Vekâleti
	Nahit Sırrı	<i>Sönmeye Ateş</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Nihat Sami	<i>Bir Yuvanın Şarkısı</i>	Maarif Vekâleti
	Nihat Sami	<i>Kızıl Çağlayan</i>	Maarif Vekâleti

	Reşat Nuri	<i>İstiklâl</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Reşat Nuri	<i>Vergi Hırsızı</i>	Maarif Vekâleti
	Vasfi Mahir	<i>10 İnkılâp</i>	Maarif Vekâleti
	Vasfi Mahir	<i>Yaman</i>	Maarif Vekâleti
	Vedat Nedim	<i>29 Birinci Teşrin</i>	Maarif Vekâleti
	Yaşar Nabi	<i>Beş Devir</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Yaşar Nabi	<i>İnkılâp Çocukları</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Yaşar Nabi	<i>Köyün Namusu</i>	CHF Kâtibiumumiliği
Şiir	Faruk Nafiz	<i>Cumhuriyet Destanı</i>	Tespit edilemedi.
	Kolektif	<i>Cümhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar</i>	CHF Kâtibiumumiliği
	Zihni Vecdi	<i>Cumhuriyet Destanı</i>	Esere ulaşılamadı.

4.3. Onuncu Yıl Yayınlarında Şematik Unsurlar

4.3.1. Din ve Din Adamları

Onuncu yıl yayınlarının önemli bir kısmında, İnkılâp Edebiyatı'nın prototipleri olarak nitelendirdiğimiz eserlerde yer aldığı tarzla ve daha önemlisi *Yeşil*

Gece ile *Vurun Kahpeye* gibi anlatılar marifetiyle üretilmeye başlayan şeytanlaştırılmış din adamı tipolojisine rastlarız. Romanlarda, piyeslerde, şiirlerde yer alan din adamları arasında herhangi insanî haslete sahip bir karaktere tesadüf edilmez. Aslına bakılırsa bu şematizasyonda şahıslar da kurumların (medrese ve tekke) temsilini yüklenmiş gölge oyunculardır. Basitçe söylersek din adamı karakterizasyonu din kurumunun karakterizasyonudur. Gerek üçüncü bölümde gerek bu bölümde birbirini tekrar edencesine karşımıza çıkan bu manzaranın neden böylesine sabit ve keskin hatlarla teşekkül ettiğini bir sonraki başlıkta değerlendireceğiz. Şimdi öncelikle onuncu yıl yayımlarında tebarüz ettiği biçimiyle din ve din adamları algısı üzerinde duracağız.

Medreseliler, tekke mensupları ve imamlar; Hacı Fettah Efendi gibi, Eyüp Hoca gibi ahlakî yönden düşük, vatan haini, zalim ve mütecâviz aktörler olarak resmedilir. Yaşar Nabi, *Bizim İstedığımız Edebiyat* dolayısıyla yaşanan münakaşada, “istenilen edebiyat”ın imtisal numûnesi olarak *Yeşil Gece*’yi takdim etmişti. Kendisinin kaleme aldığı *Köyün Namusu*³⁵ da Reşat Nuri’nin romanını taklit olarak değerlendirilebilecek düzeyde tekrar etmektedir. Artık standartlaşmaya başladığı üzere iki cephe vardır; öğretmen ve imam. Köyün aydın, ilerici ve Cumhuriyetçi öğretmeni Hasan ile köylü kızlarından Emine evlenme arzusundadır. Fakat köylüyü kendisine madden bağımlı kılmış Hızır Ağa da Emine’yi istemekte, onun ailesinin kendisine olan borçlarını koz olarak kullanmaktadır. Köy ağası Hızır’ın sağ kolu ise imamdır. Emine’nin hayattaki tek varlığı olan yatalak ninesini ikna etmek üzere köyün imamı aracılık etmektedir. Ne var ki Emine ayak diremekte, ağanın imam üzerinden kurmaya çalıştığı nüfuz ters tepmektedir. Hadiselerin kilitlendiği aşamada köyün imamı (tıpkı *Yeşil Gece*’de Eyüp Hoca ve maiyetinin Şahin Efendi’ye kurduğu gibi) bir kadını kullanarak Hasan’a kumpas kurar. Çarşafli kadın hasta numarası yaparak köyün okuluna girip öğretmenden yardım isteyecek, onu tuzağa düşürecek, imam köylüleri yanına alarak baskın yapacak ve şahitler huzurunda tescillenen zina vakası Maarif Müdürlüğü’ne aktarılıp gereğinin yapılması sağlanacaktır. Yapılan planı Emine’nin öğrenip Hasan’ı bilgilendirmesiyle imam ve

³⁵ Yaşar Nabi [Nayır], *Köyün Namusu*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

ağa başarısız olur fakat pes etmezler. Bu defa Hızır Ağa'nın kiraladığı iki başıbozuk Emine'ye tarla dönüşü saldıracak, sonrasında köylü kızının güpegündüz zina yaptığı yönünde jandarmaya ihbarda bulunulacaktır. Yeni planın ilk aşaması icra edilir, Emine evine döner ve ızdırap içinde ağlamaktadır. Ertesinde köyün imamı jandarmalarla kapıya dayanır. Hızır Ağa'nın kiraladığı adamlardan birinin Hasan'a suçunu hemen o anda itiraf etmesiyle kumpas yine başarısız olur.

İmam her iki çirkin tuzakta da başrolde dir lakin piyese baktığımızda onun marifetleri bu kadarla sınırlı değildir. *Yeşil Gece*'de küçük Bedri'nin hafızlık eğitimi sebebiyle canından olmasına mukabil *Köyün Namusu*'nda imamın yanında hafızlık yapan küçük çocuk akıl ve beden sağlığını yitirmiş, yarı-meczip bir hâle bürünmüştür. İmamın dikkat çeken diğer icraatı da bir akşam kahvede şapka inkılâbı aleyhinde köylüleri galeyana getirmesi ve ahaliye şapkalarını oracıkta yaktırmasıdır. Ne var ki imamın buradaki hesabı da başkadır: Köylüler bir anlık heyecanla şapkalarını yakmışlar ama ertesi sabah kasabaya gidip yenilerini almak durumunda kalmışlardı. Kasabadaki şapka satıcısı ile imam ticari olarak ortaklık içindedir. İmam hem köylüleri yeni düzene karşı kışkırtmakta hem de bunu istismar ederek maddi kazanç sağlamaktadır. İmam batıl itikatlerin de aşılacağıdır. Her türlü kötülük onun şahsı etrafında cereyan eder; feodalite ve saltanat da onun vasıtasıyla köylü üzerinde tahakkümünü sürdürmektedir.

On Yılın Romani'nda da köy ahalisi din adamları tarafından sömürülmekte ve aynı zamanda dinî inançlarından dolayı içinde buldukları "sefalet" in farkına dahi varamamaktadır: "Medrese, tekke, padişah, cami, softa ve cehlin yağurduğu bir zihniyet, gözyaşı akıtan ve bir ocağı söndüren bir kötülüğü ancak allahtan bilebiliyordu." ³⁶ Etem İzzet'in eserinde din adamı olarak başlıca iki karakter bulunmaktadır: İmam ve şeyh. "Tekkede Halvet" başlığı altında verilen aşağıdaki sahnede, şeyh, şifa bulmak amacıyla kendisine gelen kadınları istismar eder ve eşi askerde olan genç kadınla gayrimeşru ilişkiye girer.

³⁶ Etem İzzet [Benice], *On Yılın Romani*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 15.

- “– Ne var ya hatun?.. Kadın ezile büzüle, yutkuna yutkuna:
– Üzerinize sağlık şeyhim. Hacı Musagilin gelin biraz ağrı sancı duyuyor da bir muska yazsanız diyecektim, dedi.
– Gelin burada mı?..
– Burada..
– Kocasını nerede?..
– Askerde.
Şeyhefendi gözlerini yumdu, kara sakalını sıvazladı, allahla konuşmuş gibi yaptı:
– Hatun o kızın derdi büyük dedi ve .. ilave etti:
– Halvet ister. (...) Kalsın halvet olalım.
Ve kadının kulağına eğildi:
– Şeyhin dediği allahın dediğidir..”³⁷

Karakterizasyona bakıldığında imamın da şeyhten geri kalır yanı yoktur. İmam, bir taraftan cami avlusunda oynayan çocuklara küfürler savuran bir taraftan da evli bir kadına alttan alta göz koyan bir figürdür. Aşağıda aktaracağımız pasaj, imam tipinin romanda nasıl temsil ve tasavvur edildiğini kavramak açısından yeterince fikir verecek açıklıktadır. Romanın başlangıç kısmındaki bir sahnede, imam köyün kadınlarından Ayşe’yi yoldan çevirir ve ona neden moralinin bozuk olduğunu sorar. Ayşe, kocası Musa’nın sekizinci eşini aldığını ağlamaklı bir ses tonuyla imama söyler. Buna mukabil “imam göbeğini savura savura” kahkaha atar ve kadına serzenişlerinin yersiz olduğunu telkin etmekle birlikte onun ardından cinsel bir temayülle iç geçirir. Diyalogdaki ifadeler akıldışı denilebilecek derecede abartılıdır ki ilk bakışta yazarın ciddiyetinden şüphe etmemek elde değildir. Fakat romancı fazlasıyla ciddidir. Herhangi bir mizahi kaygısı da yoktur.

- “– Sakın ha.. sakın ha.. tövbe de. Yediye kadarı farz, on ikiye kadarı sevaptır. Bir erkeğin karısını besliyecek geliri olduktan sonra on tane, on iki tane ayali olmuş ne çıkar? (...) Sekiz de olur, on da olur. Sen keyfine, sevabına bak!, diye kadının omzunu sıvadı ve onu uğurladı:
– Hoşça git. Bizi de gönlünden çıkarma hatun..
Ve kadın giderken o arkadan bakıyor, kendi ke[n]disine söyleniyordu:
– Sekiz ortağın içinde yine en güzeli bu.
Bu söylenişte imam efendinin sarığı altında saklanan iç hüviyetin ifadesi, bir özleyişin isteği vardı!”³⁸

³⁷ a.e., s. 24-25.

³⁸ a.e., s. 22-23

On Yılın Romani'nda birinci bölüm, roman kahramanları Torun ve Erhan'ın çocukluklarının geçtiği köyün genel durumunu tasvir etmek üzere kurgulanmıştır. "1912 yılında Osmanlı İmparatorluğunun köyü hep budur."³⁹ ifadesiyle de sergilenen tablonun bütün bir Cumhuriyet öncesi Anadolu köyünü temsil ettiği söylenir. O günlerde köye gelen bir Osmanlı paşası ile bahse konu din adamlarının bir araya getirildiği epizotla da bu hayalî köy tablosunun ana hatları iyice belirginleştirilir. Torun ile Erhan'ı himayesine alan ve romanda idealize edilen kahramanlardan Demir Çavuş eski bir askerdir. Köye gelen Osmanlı paşasının yanına giderek köyde bir okul açılmasını istediklerini söyler. Paşanın cevabı, "Köyde mektep olmaz. Buna aklın ermiyor mu?.. Bir daha böyle dangalaklık yapma."⁴⁰ şeklinde olacaktır. Şeyh, imam ve Osmanlı paşası elbirliğiyle okul açılmasını engelleyecektir. Dönemin metinlerinden alışık olduğumuz cami-tekke / okul zıtlştırması basit bir kurguyla temsile sunulur. Şeyh, imam ve paşa ittifakla köylüyü okuldan uzak tutmak gayesindedir. Roman, kaba bir iyiler-kötüler şematığı üzerine kuruludur. Dahası iyiler çok iyiirken kötütüler de o derece çok zalimdir. Din kurumu ve din adamlarının hangi tarafta konumlandırıldığı şu pasajda iyice somutlaşır.

"Paşa şeyhefendi ile konuşuyor, ona:

– Halkın maneviyatını yüksek tutmalı, allah, padişah korkusunu çoğaltmalı. Ulûmu diniyenin ahkâmını köylüye belletmeli.

Diyor, şeyhefendi de övünüyordu:

– Paşa hazretleri bizim köylü çok dangalaktır. Yumruğu vur lokmayı ağzından al. Hepsi beş vakit namazındadır. Dinden diyanetten, hocasının ardından, padişahın emrinden ayrılmaz. (...)

– Köye mektep yapılmaz..

diyen paşanın şeyhin kulağına eğilip:

– Allah, padişah korkusunu çoğaltmalı.

demesi... ve: – Tekke.. – Medrese.. – Cami.. – Softa.. – Cehil..

Saltanatın afyon aşısı, köylüye çizme yalatmanın ayrılmaz tadıdır."⁴¹

Dikkat çekici yapısal hususiyetlerden biri de romanda yer alan şeyh ve imama herhangi bir özel isim konulmamış olmasıdır. Genel itibariyle de eserdeki "iyiler"İN hepsi birer özel isme sahipken (Demir Çavuş, Torun, Erhan) "kötüler"

³⁹ a.e., s. 33.

⁴⁰ a.e., s. 33

⁴¹ a.e., s. 31-34.

sadece mensup oldukları siyasal-toplumsal-dinî konum uyarınca, sıfatlarıyla yahut meslek isimleriyle anılır. Yazarın maksadı bu kişilere atfedilen kurumsal temsil aracılığıyla, sergilediği tablonun genelleştirilmesidir. İmam, şeyh ve diğer “kötüler”, bu sebeple herhangi bir özel isimle zikredilmez; onlar genel toplumsal kategorileri ifade etmek üzere kabaca kurgulanmış tiplerdir. Ne var ki anlatıcı araya girerek bu niyetini açıklama iştiağından da kendini kurtaramaz: “Demirçavuş bu köy dünyası içinde bir rastlamadır. Bütün geçmişte bir Demirçavuş daha yoktur. Fakat, Zaptiye.. İmam.. Tahsildar.. Mültezim.. Şeyh! Her vakit odur. Değişmemiştir.”⁴² Onuncu yıl yayınlarının tamamı da böylesine kategorilerin verili şematik kurgulara oturtulması sonucu *üretilmiş* popülist metinlerdir.

Yaşar Nabi'nin beş perdelik manzum piyesi *Beş Devir*'in her bölümü son dönem Osmanlı ve kuruluş dönemi Türkiye Cumhuriyeti tarihinin belirli devrelerini konu edinir. Bölüm başlıkları sırasıyla şu şekildedir: İstibdat Devri, Balkan Harbi, Büyük Harp, İstiklâl Savaşı, Cümhuriyet. Bu tarihsel şema bağlamında piyesin birinci perdesinde sahne, bodruma benzeyen karanlık bir odadır. Sahne kurgusu II. Abdülhamid devrinin tasavvuruna göre şekillenmiştir. Vatansever kimseler olarak oyun kahramanlarının bir bodrumda toplanmaları bu döneme atfedilen istibdat dolayısıyladır. Öte yandan sahne atmosferi de sembolik olarak karanlık kurgulanmıştır zira ancak Cumhuriyet devrine erişildiğine aydınlığa kavuşulacaktır.

Beş Devir'in birinci kısmı Cemal, Ahmet, Şakir, Şinasi ve Ferhat adlı şahısların diyalogları üzerinden ilerler. Cemal, Namık Kemal'in “Hürriyet Kasidesi”ni okumaktadır. Bunu dinleyen diğer şahıslar kasidenin yarattığı heyecanla aralarında konuşmaya başlarlar. Şinasi, Ferhat ve Şakir vatansever gençler olarak ateşli nutuklar irat ederken Ferhat “Nereye ulaşacak haykırırsak seslerimiz? / Yalvarsak, dua etsek Rabbimiz bizi duyar, / Arzumuz olmuyorsa elbet bir hikmeti var.”⁴³ diyerek teslimiyetçi bir tavır sergiler. Bunun üzerine Şinasi'nin verdiği cevap şöyledir:

⁴² a.e., s. 35.

⁴³ Yaşar Nabi [Nayır], **Beş Devir**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 5-9.

Şinasi

“Karşıyor yine ağzında siyasetle din,
Sen de mi bu sözleri bize söyleyecektin?
Yoksa beyaz kefeni sen de mi geydin diri!
Bu fikirler değil mi şarkın paslı zinciri?
Tevekkül, esaretle miskinlik felsefesi,
Tevekkül, mazlumların göğe varmayan sesi.
Beklersin asırlarca gökten ümit beklersen,
Kendi kuvvetinden um artık ne umarsan sen.
At Şarkın üzerine yakışmayan pasını.
Duy içindeki maddeyi yenmek ihtirasını.”⁴⁴

Şinasi'nin Ferhat'a cevabı, din ile gerikalmışlık arasında kurulan neden sonuç ilişkisine dayalı mâhut anlatının tekrarından ibarettir. Bir de diğer taraftan bakacak olursak; Ferhat'a söylenenler aslında Şinasi'ye söylenmek istenilenlere zemin oluşturmak amacıyla kurgulanmıştır denilebilir. Nitekim birinci perdenin sonunda Ferhat da arkadaşlarını ihbar etmiş bir jurnalci çıkacak; Cemal, Şakir, Ahmet ve Şinasi yapılan baskın sonucu tutuklanacaktır. Dinî referanslarla hareket eden Ferhat'ın arkadaşlarına ihanet etmesi İnkılâp Edebiyatı eserlerinin genel şematik hususiyeti dolayısıyladır.

Din mefhumu bu kanon içerisinde bir şekilde ihanet tavrıyla bitştirilir. Referanslarını dinden alan şahıslar / din kurumunu temsil eden tipler ya çevrelerini sömürerek onlara ihanet ederler ya da kimi zaman saltanatla kimi zaman da Mütareke günlerinde işgal kuvvetleriyle girdikleri işbirliği sonucunda halka yahut vatana ihanet ederler: Tıpkı *Yaban*, *Yeşil Gece*, *Vurun Kahpeye* vb. yerlerde olduğu gibi. Aka Gündüz'ün *Mavi Yıldırım*'ı çerçeveyi tamamlayan eserlerden biridir. Piyeste, İmam Hüseyin Efendi, olay örgüsü içinde ortalıkta gözükmez ama ihanet içerisindedir. “Hancı – İmam Hüseyin Efendi üç gün var İstanbul'a gitti. Şeyhislâm çağırtmış. Ellem millici zorbalar için yeni emirler verecek.”⁴⁵ Millî Mücadele'ye katılmak üzere Anadolu'ya geçen “Mavi Yıldırım Teşkilatı”nın mensuplarının karşılaşacağı Binbaşı da kendini gizlemek için imamın vekili kılığına girecektir. Burhan Cahit'in piyesindeki tirad da; “Aykut – Sen bu milletin akli erenlerinden

⁴⁴ a.e., s. 9.

⁴⁵ Aka Gündüz, *Mavi Yıldırım*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 35.

korkma. Asıl kötülük, o millete Cennetten, Cehennemden bahseden yobaz oğullarından çıkar.”⁴⁶ şeklindedir ve Orhan Seyfi'nin “Hasta Adam”ındaki “Başında toplanmış hep iskatçılar / O cahil hocalar, cahil hacılar... / Zehirler sunuyor şifa yerine”⁴⁷ şeklindeki dizeleriyle birbirlerini tamamlarlar. *Baybiçe*'de de din adamları memleketin ahvalinin baş müsebbibidir: “Din namı altında binlerce softa, millet bünyesine sakırğa azmanları gibi yapışmış, bu, asırlarca kanı emilen zavallı Türkün başına, alevden bir taç gibi geçen saltanat, onun yıkılmaz bünyesini yavaş yavaş göçertmişti.”⁴⁸

Onuncu yıl yayınlarında din ve din adamlarına karşı geliştirilen söylem, Hasan Âli'nin inkılâpçı eser tarifini somutlamaktadır. Hâlihazırdaki dinî otoritelerin yerinden edilmesi maksadına mâtuf bu söylem bir taraftan Cumhuriyet'in kendi geliştirmeye çalıştığı din politikasına da eklenir. Faruk Nafiz'in *Cumhuriyet Destanı*, Mustafa Kemal Paşa'nın Kur'an-ı Kerim'i Türkçeye çevirtmesine göndermede bulunarak asıl aydınlanmanın bundan sonra yaşanacağını telkin eder ve Türkçe ezan uygulaması da bu minvalde anlamlandırılır. “Kur'anı anlasın diye her duyan, / Türkçeye çevirtti, anlar okuyan. / Göz yumup dinleme ey cahil uyan, / Başında okunan Türkçe ezanı.”⁴⁹

4.3.2. Yeni Din Olarak Ulusçuluk

İnkılâp Edebiyatı'nda dine ve din adamlarına karşı açılan cephe savaşını anlamlandırmak için iki olguyu bir arada değerlendirmek gerekmektedir: 1) Evvelâ, laik düzenin tahkim edilmesi maksadına yönelik olarak bireylerin zihin ve duygu dünyalarına telkinlerde bulunulmaya çalışılmaktadır. Medrese ve tekke mensupları ile din kurumunun şeytanlaştırılması bu yüzdendir. 2) Laik rejimin tesisiyle eşzamanlı olarak Kemalist ulusçuluk seküler bir din olarak ikame edilmek

⁴⁶ Burhan Cahit [Morkaya], *Gâvur İmam*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 19.

⁴⁷ Orhan Seyfi [Orhon], “Hasta Adam”, *Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 13.

⁴⁸ Şaziye Berin [Kurt], *Baybiçe*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 17.

⁴⁹ Faruk Nafiz [Çamlıbel], *Cumhuriyet Destanı*, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933. s. 1.

istenmektedir. Kaya'nın ifadesiyle bu dönemde ulusçuluk, "aynı kimliğe dahil edilen insanları ulus-devletin sembolleri ve ritüelleri ile birbirine kenetleyecek olan seküler bir din durumundadır."⁵⁰

Mete Tunçay, Türkiye Cumhuriyeti hakkında yabancı matbuatta ilk kitaplardan birini telif eden Grace Ellison'ın kimi görüşme notları ve gözlemlerini⁵¹ aktardıktan sonra şöyle bir değerlendirme sunar:

"Grace Ellison ulusçuluğun Türkiye'de yeni bir din olduğunu, hatta bu dinin temel dayanağı olan Misak-ı Milli'nin Kuran-ı Kerim'den daha kutsal sayıldığını söylediğinden başka, Yakup Kadri'nin Büyük Şefi Hazreti İsa'ya benzetişine de değinmektedir. Bunlar, yabancı bir yazarın abartmalı gözlemlerinden ibaret değildir, tek-parti döneminin özellikle ilk yarısında olağan duygu ve düşüncelerdir. Mustafa Kemal Paşanın kendisi, başlangıçta, bu gibi onu yüceltme eğilimlerine karşı, soğukkanlı bir alçakgönüllülük göstermiştir. (...) Fakat giderek laikleşme hareketinin (bu hareketten etkilenen) şehrli kesimlerde yarattığı manevî boşluğun bir yarı-din haline getirilen ulusçulukla doldurulmaya çalışılmasına alışılmış, Atatürk başta olmak üzere önderlerin de bu ideolojinin Olimpos topluluğu diye görülmesi ve gösterilmesi kaçınılmaz olmuştur."⁵²

Tunçay, Ellison'ın tespitlerini destekler mahiyette görüş beyan ederken Behçet Kemal'in, Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necat* yani mevlid eserini tanziren yazdığı "Atatürk Mevlidi"ni söz konuyu olguyu somutlayan bir örnek olarak zikreder. Ayrıca Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında Kitab-ı Mukaddes'in "Yaratılış"

⁵⁰ Serdar Kaya, **Endoktrinasyon ve Türkiye'de Toplum Mühendisliği**, Ankara, Nirengi Kitap, 2011, s. 122.

⁵¹ Tunçay Ellison'dan şu satırları aktarır:

"Türkiye Cumhuriyeti hakkındaki ilk yabancı kitaplardan birini (*Turkey Today*, 1928) kaleme almış olan İngiliz kadın yazar Grace Ellison, Konya'dan Adana'ya giderken bir okul müfettişi ile konuştuklarını anlatıyor:

–'Bizim peygamberimiz Gazi'dir: Arabistanlı zatla işimiz bitti. Muhammed'in dini Arabistan için gayet iyiydi, ama bize göre değil'

–'Fakat sizin hiçbir inancınız yok mu' diye sordum.

–'Var', dedi, 'Gazi'ye, ilme, ülkemin geleceğine ve kendime inanıyorum.'

–'Ya Tanrı' dedim.

–'Tanrı hakkında kim ne bilebilir ki', diye cevap verdi. 'İlim vardır, iyinin kötünün gücü vardır; geri kalanı hakkında ise hiç kimse kesin bir şey bilemez.'

(Mete Tunçay, **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 332.)

⁵² Tunçay, a.g.e., s. 333-334.

bölümünden Atatürk'e atfen yapılan iktibası⁵³ “biçimce Hristiyan, ama özce pagan bir *apotheosis*” diye nitelendirir.⁵⁴ Tunçay'ın verdiği örneklerin tamamının edebî metinlerden olması da tesadüf değildir zira Kemalist ulusçuluğun bir *vekil din* olarak ikame edilmesinde rol alan başlıca ideolojik aygıtlar sanat ve edebiyat (bilhassa heykel ve edebiyat) olmuştur. Tekrar hatırlatıp altını çizicek olursak *Yeşil Gece*'nin kahramanı Şahin Efendi, dinî itikadını kaybettikten sonra yeni bir din olarak ulusçuluğa iman etmiş ve bu kimliğiyle romanda yüceltilmişti. Nitekim onuncu yıl yayınlarında en çok rastladığımız tema da Kemalist ulusçuluğun bir din olarak takdis edilmesi ve buna paralel biçimde Mustafa Kemal Paşa'nın şahsında bir *apotheosis*'e girişilmesidir.

Cumhuriyet elitlerinin sanat ve edebiyatın inkılâplaştırılması noktasında o denli iştiyakla hareket etmeleri önemli ölçüde bu olguyla ilintilidir. Yaratılacak mitolojinin kitlelere telkin yoluyla benimsetilmesinde, onların hafızalarına kazınmasında sanat ve edebiyat en etkili propaganda silahı olarak görülmektedir. Propagandada kullanılan diğer vasıtalara nazaran sanat ve edebiyat eserleri, muhatapların doğrudan bilinç ve duygu dünyalarına hitap eder. Daha önemlisi ulusçu mitolojinin yaratılma işi de bu istikamette kullanışlı bulduklarından bir bakıma sanat ve edebiyat kurumlarına havale edilmişti. Bu potansiyel, kimlik ve hafıza inşası hususunda ulusçuların iştahını kabartmıştır. Hafıza ve kimlik inşası seferberliği olarak Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamaları kapsamında yayımlanan edebî eserlerde din dilinin ve çeşitli veçheleriyle din olgusunun tematik olarak öne çıkması bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bazı örneklerle göz atacak olursak; Yaşar Nabi'nin diğer manzum piyesi *İnkılâp Çocukları*'nda Atatürk'ün *Nutuk*'u yeni dinin kutsal kitabı mesâbesinde takdim edilmektedir.

“*Gündüz:*

Turgut, gönüllerimiz birleşti aynı kapta
Sevgiyi heceledik çünkü aynı kitapta.
Bu kitap, biliyorsun NUTUK adlı eserdi,
Yeni din imanını bize bu eser verdi.

⁵³ Bkz. bu çalışma s. 236.

⁵⁴ Bkz. Tunçay, a.g.e., s. 333'deki dipnot.

...
Bu ne sır ki bir vücut yapar on beş milyonu”⁵⁵

On beş milyonluk kitlenin yekvücut hâline getirilmesi ulus inşasını imlemektedir. İcra edilen ameliye ise “sır” olarak imgeleştirilip kendisine mucizevi bir anlam atfedilir. Metnin söylemi inşa edilirken, kullanılan dil, mistik menkıbelerden devşirilmiştir. Mistik anlatılarda ve peygamber kıssalarında gördüğümüz, zaman ve mekânın metafizik kudretlerle olağanüstü bir şekilde kat edilmesi, fizik kurallarının altüst oluşu (mucize ve keramet) metinlerde çokça karşımıza çıkar: “On yılda gitmek için asırlarca ileri / Seferber edeceğiz bütün mucizeleri / Biz artık bilmiyoruz mesafe ne, zaman ne... (...) On asırlık yere biz tam on yılda varmışız.”⁵⁶ Ankara için Halide Edip’in *Ateşten Gömlek*’inde yer alan “Anadolu’nun Kâbesi” yakıştırması ise, *İnkılâp Çocukları*’nda bir dinî nas hâlini almıştır: “Kopunca kâbemizin Çankaya tepesinden”⁵⁷.

Maarif Vekâleti’nce mektep temsilleri serisi kapsamında neşredilen *Tarih Utandı* tek perdelik bir oyun olarak tasarlanmıştır. Ancak piyes kendi içerisinde iki tabloya ayrılmıştır. Birinci tablo oyunun asıl kısmını teşkil eden ikinci tabloda ve genel itibarıyla de olay örgüsünden bağımsız bir tirad hüviyetindedir. Muhtevası da göz önüne alınarak bu açıdan bakıldığında; birinci tablo oyun başlamadan evvel mistik bir ritüel atmosferi oluşturmak amacıyla kurgulanmış gibidir. Piyesin sahne yönergeleri doğrultusunda ışıkların kâh söndürülüp kâh açılması, sergilenen sahnelemeler ve okunan manzumelerdeki ifadeler bir araya gelince söz konusu temsil âdeta bir âyin icrasını andırmaktadır. Bilge ihtiyar motifiyle de menkabevî atmosfer tamamlanmaktadır.

Birinci tabloda bir ihtiyar, karşısında diz çökmüş hâlde onu dinleyen bir çocuğa, Türk tarihine dair bir kitaptan pasajlar okuyup kıssalar anlatmaktadır. Elindeki cildi yere bırakıp bir diğer cildi alırken aşağıdaki manzumeyi okumaya başlar. Türk tarihinin dördüncü aşaması, yani Cumhuriyet’e gelindiğinde Türklük

⁵⁵ Yaşar Nabi [Nayır], *İnkılâp Çocukları*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 10.

⁵⁶ a.e., s. 18 ve 20.

⁵⁷ a.e., s. 23.

dini inşa edilmiştir. Yeni dinin kutsal kitabını, amentüsünü hazırlayanlar da Cumhuriyet'in bânileridir.

“İhtiyar:

Büyük Türk tarihinin bitti üçüncü cildi
Dördüncüde her millet Türk önünde eğildi

...

Bunu yazan tarihle eskinin bağı yoktur.
Bu tarih kısa fakat eskiden daha çoktur...
Bu savaşı yazanlar, yaşıyanlar, yapanlar
Yeni Türklük dinine kuran hazırlıyanlar
Bu bilmem kaç sayfa uyanan bir milletin
Destanıdır evlâdım bu kitap işte senin
Bu kitap işte senin, Türkün amentüsüdür..”⁵⁸

Burada onuncu yıl yayınlarının çoğuna teşmil edilebilecek bir olguya değinmek istiyoruz. *Tarih Utandı*, aynı zamanda tarihin mitolojileştirilmesi yahut tarihî olanın mitleştirilmesi noktasında tipik bir örneklik arz eder. İlk bakışta, ihtiyar, bir kitaptan faydalanarak muhatabına “tarih” anlatmaktadır. Fakat -kabaca ifadesiyle- bildiğimiz anlamda geçmişin rasyonalize edilmiş bilgisi olarak bir tarih değildir bu. Daha ziyade bir menkıbe yahut destan anlatıcısıdır ihtiyar. Kullandığı dil de rasyonel olmaktan ziyade menkabevîdir; uzak yahut yakın geçmişin mistifikasyonuna dayalıdır. Ulusçuluğun dinleştirilmesi yahut ulusçuların tanrılaştırılması (apotheosis) meselesinin bir boyutunu da bu hadise teşkil eder. Tarihî şahsiyetlerin mitleştirilmesi ve tarihî hadiselerin destanlaştırılması marifetiyle, Kemalist-ulusçu edebiyatın kanonik metinlerinde tarih, mucizelerle bezeli mistik hülyaların anlatısı olarak menkıbelere dönüşür. Bu eserlerin künyelerinde en sık tesadüf ettiğimiz kavramlardan birinin “destan” olması rastlantısal değildir ve bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Yeni dinin münkirlerinin ihtida öyküleri de menkabevî bir dil ve kurguyla tahkiye edilir. *On Yılın Romanı*'nda yer alan, daha evvel bahsettiğimiz Osmanlı paşası, mistik-dinî menkıbelerde münkirlerin felaketlere dûçar olup başlarına gelen musibetlerden sonra iman etmelerine benzer bir akıbeta uğrayarak nedamet getirip

⁵⁸ Ali Zühtü, Müçteba Salâhattin, **Tarih Utandı: Millî Destan**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 4.

tevbe-istiğfar eder. “Bu telgrafi dilenip devşirdiğim para ile çekiyorum. Ben hainim. Milletime hiyanet ettim. Fakat, şimdi imana geldim. Allahın birliğine inanır gibi Türk milletinin büyüklüğüne, yaratıcılığına inanıyorum.”⁵⁹ Tarih ve menkıbe o derece iç içe geçer ki hemen devamında bu telgrafın mahiyetini açıklayan şöyle bir satıra denk geliriz: “Rıza Tevfik Beyden tıpkı tıpkısına İstanbul Paşasının telgrafındaki sözler.”⁶⁰ Osmanlı paşası ihtida etmiş ve ulusun tanrısal vasfını kabullenmiştir. Zira seküler bir din olarak ulusçuluğun iman akidelerinden biri eski itikatları terk edip ulusun “varlığına ve birliğine” iman etmektir:

“Artık bizden uzakta kulolmak, ümmet olmak;
En yakın ülkümüzdür ön safta millet olmak
Ankara’da on yıldır yöneldik kendimize
Dost – düşman şimdi örnek diye bakıyor bize
Yoktan bir yurt yarattı; yaratacaktır elbet
Kulluğu silkip atan, tanrılaşan bu millet
İzmir’de getirdikten sonra dünyayı dize
Hakka inanır gibi inandık kendimize”⁶¹

Nihat Sami’nin [Banarlı] mektep temsili olarak telif edilen *Bir Yuvarın Şarkısı* oyunu da Cumhuriyet bayramını konu edinerek neticelenirken ulusçuluk dininin iman akideleri tefsir edilir.

“Türk kızı varlığına bu savaşta inandı.
Allahla Allahlaşan insanları da geçti...
O kadar yükseldi, ki Gazi Gazileşti:
Çöken tarikatlerin heyecanı, yalandır!..
Yükselişin Tanrısı yalnız, bir heyecandır:
Millî heyecan.. Kalan duygular, hep yarımdır,
Hastadır, asılsızdır.”⁶²

⁵⁹ Etem İzzet, **On Yılın Romanı**, s. 158.

⁶⁰ a.e.

⁶¹ Behçet Kemal [Çağlar], “Geçen On Yıl İçinde”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 7.

⁶² Nihat Sami [Banarlı], **Bir Yuvarın Şarkısı**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 57.

4.3.4. Yeni Din Olarak Ulusçuluğun *Apotheosis*'i: Gazi Kültü

Ernest Gellner, Durkheim'in toplumun dinî ibadet aracılığıyla kendi saklı imgesine taptığı tezini hatırlatarak "Ulusçu bir çağda ise toplumlar böyle bir kamuflemandan sıyrılarak pişkinlik ve açıklıkla kendilerine tapınırlar"⁶³ şeklinde bir tespitte bulunur. Ele aldığımız metinlerde başat motifler olarak ulusun ve ulusçuluğun dinî ve itikadî anlam örgüleriyle tasavvur edilmesi, bir tür yeni inanç sisteminin tesisiyle alâkalıdır. İlk bakışta Kemalist-ulusçu akaidin iki farklı iman akidesi var gibi görünür. Bir taraftan ulusun kendisi tanrılaştırılarak ona tapılırken, bir taraftan da ulusun yaratıcısı tanrılaştırılıp ona bir mabud gözüyle bakılır. Fakat daha derine inildiğinde şu idrak biçimi sarâhatle müşahede edilir ki "Bütün yurt dile gelir çünkü onun sesinde"⁶⁴ yahut "O demek millet demek"⁶⁵ örneklerinde ve daha pek çok yerde ifade ve ima edildiği üzere ulus, yaratıcısının şahsında en sahil biçimiyle teecessüm eder. Şef, ulus mefhumunun ete kemiğe büründüğü yegâne timsaldir. Mustafa Kemal Paşa, bu idrak ve akaidin neticesi olarak yeni dinin hem peygamberi hem tanrısı olarak temsil edilir. Ünder'in de Durkheim'a atıfta bulunarak işaret ettiği gibi ulusun takdis edilmesinden liderin takdis edilmesine geçmek için fazla bir mesafe katetmeye gerek yoktu. Mustafa Kemal Paşa bir tanrı yahut peygamber olarak addedilmeye başlayınca eserleri de kutsal metinler mesâbesine çıkacaktır.⁶⁶

Halit Fahri'nin [Ozansoy] kaleme aldığı *On Yılın Destanı*, bu bakımdan temsil gücü yüksek eserlerden biridir. Sık sık dinî göndermelerle ve din dilinin devşirilmesi yoluyla *apotheosis*'e gidilir. Halit Fahri de Yakup Kadri gibi Hz. İsa'ya benzetir Mustafa Kemal Paşa'yı. Hz. İsa'nın ölüleri diriltme mucizesine atfen, asıl

⁶³ Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, Hil Yayın, 2013, s. 139.

⁶⁴ Yaşar Nabi, **İnkılâp Çocukları**, s. 23.

⁶⁵ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, s. 31.

⁶⁶ Hasan Ünder, "Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, C. II, Ed. Ahmet İnel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 148 ve 150.

mucizenin bir ulusu diriltmek olduğu söylenir: “Ölüye can veriş bir iş mi ki İsanın? / En büyük Peygamberdir bir milleti dirilten.. / Borcum yalnız Onadır, Onundur bu can, bu ten!”⁶⁷ *On Yılın Destanı*’nda kullanılan dil kutsal metinlerdeki ifadeleri çağrıştırır cinstendir. Herşeyin varoluş sebebi ve varlıkların kendisine yöneldiği yegâne varlık Gazi’dir.

“*Birinci Genç*

Gökte yıldızlar Onun sevgisile yanmışlar,
Onu tavaf ederler heykeline yüz sürüp...
Ve ay böyle atının ayağında köpürüp
Bir nur dalgası olur...”⁶⁸

Halit Fahri’nin eserinde tıpkı *Tarih Utandı*’da olduğu gibi bilhassa mistik bir atmosfer yaratmak üzere tasarlanmış, önemli ölçüde olay örgüsünden bağımsız kısımlar bulunmaktadır. Üçüncü perdenin “Gazi” başlıklı birinci tablosu, Atatürk anıtları etrafında dinî ritüelleri andıran birtakım pratiklerin gerçekleştirildiği seküler bir âyin niteliğindedir. İslam’ın temel vecibelerinden hacda nasıl Kâbe tavaf edilirse, oyunun kahramanları, yukarıdaki gibi, Atatürk heykelini tavaf etmektedir. Yine hac ibadeti dolayımında kullanılan “Kâbeye yüz sürmek” deyimini burada Gazi heykeline teşmil edilir. Heykellerin azameti de ne sanattan ne de sanatkârın hünerinden neşet etmektedir. Heykeltıraşın böylesi bir eser ortaya koyabilmesi de Gazi’nin bahşettiği yaratıcı lütuf sayesinde:

“*Turgut*

Gazi eseri gibi bulutlara yükseliş!..
Düşün, Gönül, dehası ne dehadır bu başın!
Gazi heykellerinin bu kudreti ne taşın,
Ne tuncun, ne sanatkâr elinin eseridir,
O ele kudret veren Gazinin elleridir:
O eller ki der ki yürü, o eller der ki yarat,
En şerefli eseri yaratmak zevkini tat!”⁶⁹

⁶⁷ Halit Fahri [Ozansoy], *On Yılın Destanı*, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi [CHF Kâtibiumumiliği], 1933, s. 23.

⁶⁸ a.e., s. 44.

⁶⁹ a.e., s. 46.

Tekiner'in, konu hakkındaki çalışmasında ortaya koyduğu gibi Tek-Parti dönemine ait Atatürk anıtları yeni ulusal düzenin tesisiyle yakın bir araçsal ilişki içerisindedirler ve ulusal ritüelin bir parçası olarak tezahür etmişlerdir. Anıtların yüklendiği başlıca ideolojik işlev, yeni rejime ait ulusal söylemin görselleştirilerek kolektif hafızaya işlenmesidir. Atatürk kültürünün üretiminde ve onun kitlesel ölçekte yaygınlaştırılmasında, toplumun kolektif bilincine nakşedilmesinde anıtların kurucu bir rolü olmuştur.⁷⁰

Anıtlara yüklenen ideolojik temsiliyet onlara atfedilen kutsiyetle perçinlenmiştir. *On Yılın Destanı* ve yanı sıra *Baybiçe*'de Atatürk heykellerinin tapınma nesnelere dönüştürülmeleri, bunlar etrafında pagan âyinleri andıran pratikler icra edilmesi, yeni din olarak benimsenen ulusçuluğun ibadetler kümesinin sembolik boyutta temayüz edişidir. Metinlerde anıtların tasvirleri de mistik ve esrarlı bir atmosfer yaratmaya dönüktür. *On Yılın Destanı*'nin "Gazi" tablosunda sahne kurgusu bu açıdan dikkat çekicidir: "Zafer abidesinin ay ışığı altında görünüşü çok heybetlidir. Ay, bazan, buluta girer; o zaman abidenin, kararan manzarası daha esrarlı bir mana ile derinleşir."⁷¹ Böyle bir aura içerisinde çocuk, genç, yaşlı, farklı kuşaklardan figürler heykelin etrafında, tanrıya şükredercesine, minnet duygularını dile getirirler.

Onuncu yıl yayınlarından *Baybiçe*'de vaka zamanı Cumhuriyet'in ellinci yıl dönümüne tesadüf eder. Esere adını veren Baybiçe'nin oğlu Babür, ellinci Cumhuriyet Bayramı dolayısıyla arkadaşlarına bir davet vermiştir. Baybiçe ve oğlu Babür'ün misafirleri Cumhuriyet bayramı anısına otantik kostümler kuşanmıştır: "Büyük bayramın şerefine kimi Buhara, kimi Tatar, kimi Kırgız, Oğuz kostümü giymiş, erkeklerin ellerinde sazlar, kızlarda kopuzlar, yeni Türk selâmile Babüre 'Yaşa' diyorlar."⁷² Akşam yemeğini ise "yeşil şalvarlı, beyaz ipek peştemalli, ince vücutlu hizmetçi kızlar" ikram etmektedir. Yemek esnasında "Gazimizin yüce

⁷⁰ Ü. Aylin Tekiner, *Atatürk Heykelleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 265 ve muhtelif yerler.

⁷¹ Halit Fahri, *On Yılın Destanı*, s. 43.

⁷² Şaziye Berin, *Baybiçe*, s. 7.

şerefine” diye kadeh kaldırılıp billûr kâselerden de kırmızı içilmektedir.⁷³ Böylesi bir sembolik tablo içerisinde, Baybiçe’nin Aydın’ın bir köyünden İstanbul’a getirdiği ve beş yaşından itibaren hem akademide hem de evde özel olarak dans eğitimi almasına ön ayak olduğu Melike, ansızın doğan ay ışığı altında ortaya çıkmış ve Gazi heykelinin önünde, bir âyin niteliğindeki “Cumhuriyet dansı”nı icra etmeye başlamıştır. On dört yaşındaki Melike, kendisinin icat ettiği söylenen bu dansı, heykelin önünde secde edercesine çimlere kapanarak bitirmiştir. “Huşu” içinde gerçekleştirilen bu ritüel esnasında da heykelin ulvî simasında bir tebessüm belirmiştir. Misafirlerse bu esrarlı sahneyle büyülenmiştir.

“O esnada fıstık ağaçlarının üzerinden, titriyen gümüş bir tef gibi, yavaş yavaş ay doğdu ve sahildeki güllerin arasından, alev rengi tüllere bürünmüş, on dört yaşlarında, yıldız kadar parlak bir kız çıktı; yaşı kadar masum, duracakmış gibi yavaş adımlarla, tül den kanatlarını açarak, çimenlerin üzerinde dolaşa dolaşa, Gazinin heykeli önünde şükranı temsil eden coşkun dalgalar içinde dakikalarca kıvrıldıktan sonra secde eder gibi çimenlere kapandı. O anda heykelin ulvî simasında bir tebessüm dolaşır gibi oldu. Bu, henüz on dört yaşında iken dehasını açmakta olan küçük artistin kendi icat ettiği ‘Cumhuriyet dansı’ idi. (...) Melike secdesinden yine huşu içinde kalkarak güllerin arasından, akar gibi kayboldu. Misafirler manzaranın füsunu altında ezilmiş kalmışlardı.”⁷⁴

Babür’ün arkadaşları yemekten sonra Cumhuriyet’in kuruluşu ve sonrasındaki süreç hakkında sohbete başlarlar. O esnada erken Cumhuriyet neslinin bir timsali olarak Baybiçe salona iner ve arkadaş meclisindeki sohbete kendi gözlemleri ve deneyimlerini aktararak dâhil olur. Didaktik diyaloglarla ilerleyen hikâyenin bu kısmında Baybiçe de Gazi *apotheosis*’ini tekid eder: “Yeniden yarattığı vatanın başında hâlâ bir Allah gibi duran Gazi yok mu, işte o dev cesedinde çarpan bir dev kalbi duymuş ve o cesetten bu yüce kalbi sökerek şu dev milleti yaratmıştır.”⁷⁵

Tapınma âyinleri ile tezahür eden tanrılaştırma ameliyelerinin yanında Allah’ın sıfatlarının Gazi’ye teşmil edilmesi bir diğer temayül olarak öne çıkar. *Mavi*

⁷³ a.e., s. 14.

⁷⁴ a.e., s. 14.

⁷⁵ Şaziye Berin [Kurt], **Baybiçe**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 15.

Yıldırım piyesinde konu edilen Mavi Yıldırım Teşkilatı adını Mustafa Kemal Paşa'nın göz renginden almaktadır. Bu husus açıklanırken bir taraftan da çok sayıda Kur'ân ayetinde vurgulanan⁷⁶ Allah'ın "Basar" (her şeyi noksansız gören) sıfatı Atatürk'e atfedilmektedir.

"Yalçın – Teşkilâtın adı Mavi Yıldırım teşkilâtıdır.

Birisi – Yıldırım eyi amma, niçin Mavi!

Türköz – Çünkü Mustafa Kemal'in herşeyi gören, bütün karanlıkları delen gözleri mavidir."⁷⁷

On Yılın Romanı'nda da Allah'ın "Kadir" (her şeye gücü yeten, dilediği yerine gelen) sıfatı⁷⁸ Gazi'ye atfedilir: "O ne isterse o olur. Allah gibi bir kumandandır."⁷⁹ Etem İzzet'in eseri bu yönlü çokça tema barındırmaktadır. Torun ve Erhan'ın çocukluklarının geçtiği, Osmanlı yıllarında sefalet içinde bulunan köy, Gazi'nin kudretli elleri değdikten sonra yeniden yaratılmış ve köylü artık ona tapmaktadır.⁸⁰ Köylü kadınları da artık Türk kadınının yeni ilahı ve peygamberini haykırmaktadır: "– O kadınlığı kurtardı. O kadını erkekle bir yaptı.. O kadına insanlık hakkı verdi. Ve.. Fadik bacı bağırdı: – Türk kadınının Allahı da peygamberi de Gazidir."⁸¹ Allah'ın farklı sıfatlarının iç içe geçmiş olarak Mustafa Kemal Paşa'ya atfedildiği bir diğer örnek de *Tarih Utandı*'dir: "Yürüten, yürüttüren, gören, nuru gösteren / Mahvolmuşken yeniden hayat veren, can veren / Kanı kanından senin. Her dem seninle hem hal / Adı da senin adın *Gazi Mustafa Kemal*."⁸² Onuncu yıl yayımlarının geneline hâkim olan ve en sık rastlanan ortak hususiyet bu *apoteosis*'tir. Buraya dek sıraladığımız örneklerle oluşan çerçeveyi Galip Naşit'in

⁷⁶ Bkz. Mülk, 19; Bakara, 96; Bakara, 110 vd.

⁷⁷ Aka Gündüz, **Mavi Yıldırım**, s. 16.

⁷⁸ Bkz. Âl-i İmran, 189; Maide, 17; En'am, 17 vd.

⁷⁹ Etem İzzet, **On Yılın Romanı**, s. 59.

⁸⁰ "Erhan köyü görüp te tanımanın imkânı yok. İçinde büyüdüğümüz, hastalıklı, yoksul, tembel, zulmün oyunağı bu köy şimdi bambaşka bir değişikliğin kaynağı ve.. geçtiğim her köy böyle. Kim derdi ki, on yıl içinde bir köy böyle değişebilir. (...) Erhan herşeyin başında – Ruh değişikliği var!.. Köylü uyanık!.. Gaziye tapmıyor." (Etem İzzet, **On Yılın Romanı**, s. 132)

⁸¹ Etem İzzet, **On Yılın Romanı**, s. 169.

⁸² Ali Zühtü, Müçteba Salâhattin, **Tarih Utandı: Millî Destan**, s. 5.

Destan'ı⁸³ ile Yaşar Nabi'nin *Beş Devir*'i⁸⁴ aşağıdaki dipnotlarda yaptığımız alıntılarda görüleceği şekliyle tamamlar.

Onuncu yıl yayınlarında Mustafa Kemal Paşa'nın şahsı üzerinden girişilen *apotheosis*'in bir diğer boyutunu da ilâhi anlatılara göndermeler marifetiyle yapılan meydan okumalar teşkil eder. Şef, bir taraftan tanrılaştırılıp bir taraftan Allah'ın sıfatları kendisine teşmil edilirken, diğer taraftan da kutsal metinlere ve peygamber kıssalarına telmihlerde bulunulur ve onun kudretiyle peygamberlerin / Tanrı'nın kudreti arasında mukayeseye gidilir. Behçet Kemal, “Yedi gün yedi yılmış.. bilmem neymiş.. ne çıkar / İşte, on yılda, yoktan var olmuş bir dünya var / On yılda yaratmak da yaratmaktır apansız..”⁸⁵ mısralarında, Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an-ı Kerim'deki yaradılış kıssalarına alaycı bir dille göndermelerde bulunarak, Cumhuriyet'in ilk on yılı itibariyle gerçekleştirilen inşa işini kâinatın yoktan var edilişi ile kıyaslar. Bir diğer manzumesinde ise yine aynı bağlamlar içerisinde telmihlerde bulunup mikyas kabul etmediğini beyan eder.

“Böyle çıkmamıştır gemiden o dağa Nuh
-Nasıl girerse girsin- ilk beden o ilk ruh
Gazi Anadoluya girer gibi girmiştir..
Bu, Tanrı aklının da zor aldığı bir iştir:
Rastgele iş yaparken ‘hilkat’ şuursuz gibi
İlk adımı atarken; o, hükmünün sahibi
Neyin eşi deseler Gaziyi kıskanırım;
Mikyas tanımıyorum efsane mazi gibi...”⁸⁶

Gazi, eşsiz ve benzersiz olarak, varlığın kökeni ilk ruh olarak, Tanrı aklının da erişemeyeceği bir yaratma işine girişmiştir. Onun yaratma işi ise hilkatinki gibi

⁸³ “Biz yeni Türkiye'nin Kemalist çocukları, (...) Hepimizin yüreği bir tek duyguyla çarpar, / Hepimizin kafası bir tek varlığa tapar. / Gazi Mustafa Kemal bu tek varlığın adı” (Galip Naşit [Arı], **Destan**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 23.)

⁸⁴ “Evet ‘O’dur her yıla bir asır hızı veren, / Bize bir güneş gibi yolumuzu gösteren. / O verdi nesi varsa bugün onbeş milyona, / Taparsa çok mu sanki bütün bir millet ona!” (Yaşar Nabi, **Beş Devir**, s. 31.)

⁸⁵ Behçet Kemal [Çağlar], “Geçen On Yıl İçinde”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, s. 6.

⁸⁶ Behçet Kemal [Çağlar], “Samsuna Çıktığı Gün”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, s. 3-4.

şuursuz değildir, planlı ve programlıdır. *İnkılap Çocukları* da benzer bir söylemi tekrarlayarak Tanrı'nın dahi Mustafa Kemal Paşa'nın başardığı işin azametine katlanamayacağını dillendirir.

“Asırlar, ah asırlar dirilse de anlatsa,
Sarayların yüzünden kızıl maskeyi atsa,
Bu maskenin altında gösterse anayurdu.
Bunu anlatacak dil dehşetinden kururdu.
Nasıl eli donmadan Tarih bunları yazdı,
Tanrı, Tanrı olaydı buna dayanamazdı”⁸⁷

Faruk Nafiz'in *Kahraman*'ı, Gazi *apotheosis*'i bağlamında müstakil bir misal vasfındadır. *Kahraman*'daki mesaj, Mustafa Kemal Paşa'nın ilâhî kudretleriyle kişilerin zihin ve duygu dünyalarını nasıl dönüşüme uğrattığına; onları nasıl yeniden yarattığına dairdir. Piyes, buraya dek üstünde durduğumuz metinlere nazaran daha girift bir yapıya sahiptir. Diğer örneklerdeki gibi Gazi *apotheosis*'i sadece onun şahsına yöneltilen ilâhî methiyeler düzeyinde kalmaz, aynı zamanda olay örgüsüne yapılan kodlamalarla tanrısal bir imge yaratılır. Bu sebeple öncelikle piyesteki hadiseleri özetlemeye çalışacağız.

Vaka zamanı Millî Mücadele yıllarıdır. Oyun, adını Mustafa Kemal Paşa'dan almaktadır. Mekân, ismi verilmeyen Anadolu köyündeki bir handır. Hanın sahibi olan kardeşler Hasan ve Hüseyin, birer asker kaçağıdır. Hüseyin, âşık olduğu Emine'den ayrı kalmamak için Cihan Harbi'nde askere gitmemiştir. Hasan da eşkıyalık yapmakta olan bir kimsedir. Hanı işletense Emine'nin babası Bekir Çavuş'tur ve Emine'nin Hüseyin'le evlenmesini engellemek için ondan kendisinin karşılayamayacağı miktarda başlık parası (bin altın) istemektedir. Böyle bir ortamda Millî Mücadele'de görev alan subaylardan Binbaşı Aziz, konaklamak üzere hana gelir. Burada Binbaşı Aziz, köyün muhtarı, köyün imamı, Hasan, Hüseyin, Bekir Çavuş ve diğer kişilerle sohbet ederken onlara Mustafa Kemal Paşa'yı anlatmaya başlamıştır. Heyecanlı bir edayla tasvire başlayan Binbaşı Aziz'in ağzından aktarılan aşağıdaki manzumede görüldüğü gibi yine Hırısyanî teşbihlere başvurulmuş bir

⁸⁷ Yaşar Nabi, *İnkılâp Çocukları*, s. 12.

taraftan Hz. İsa'nın şifa ve diriltme mucizelerine göndermeler aracılığıyla kıyasta bulunulur, bir taraftan da Yakup Kadri'deki gibi ışık metaforuna başvurulur.

“Görmeyen göz Güneşten nur alsa kördür yine.
Şifa verir hastaya belki İsanın eli,
Diriltemez gönülde canveren bir emeli.
Fakat o el dokunsa gözyaşları kan olur...
Gölgeler cisme döner, hayaller insan olur...
...
Benim taptığım Güneş ne yol tanır, ne sınır,
Uzak yakın, isteyen herkes ondan ısınır!”⁸⁸

Bu arada Binbaşı Aziz'in askerî açıdan stratejik öneme sahip evrakının çalınıp kendilerine getirilmesi için düşman kuvvetler üç bin altın karşılığında Hasan'la anlaşır. O da kardeşi Hüseyin'i, Emine'yle evlenebilmelerine imkân sağlayacak bin altın karşılığında işbirliğine ikna etmiştir. Fakat Binbaşı Aziz'in Mustafa Kemal Paşa'yı tasvir ettiği sahnenin hemen ardından köylü Ahmet nefes nefese içeri girip bir yolcunun geldiğini haber verir. Bekir Çavuş yolcunun hana buyur edilmesini ister. Ahmet ise onun Bilecik'e gitmek üzere yol sorduğunu, içeri girmek istemediğini aktarır. Bunun üzerine Bekir Çavuş dışarı çıkıp bakmak için ayaklanır ancak o sıra Aziz Bey Ahmet'e gelen kişinin nasıl bir yolcu olduğunu sorar; Ahmet'in cevabı tek kelimedir: “Anlatamam.” Ahmet'in bu cevabı üzerine Binbaşı Aziz dışarı çıkıp bakmaya karar verir. Gelen kişi “Kahraman”, yani Mustafa Kemal Paşa'dır. Bir kişi hariç (o da Binbaşı'nın evrakını çalmak için fırsat kollayan Hasan'dır) herkes onu görmek için dışarı çıkar. Ahalinin dışarıda olmasından istifade ederek yukarı çıkıp planını icra eder. Ne var ki Kahraman'ın ansızın çıkagelişi olayların seyrini de altüst etmiştir. Hasan her ne kadar evrakları çalmayı başarmışsa da Hüseyin büyük bir dönüşüme uğramış ve kardeşiyle tasarladıklarından vazgeçmiştir. Çünkü Mustafa Kemal Paşa'yı bir defa görmesi onun yeniden yaradılışına vesile olmuştur. Hasan'la olan diyaloglarında bunu şöyle ifade eder:

“İçimde, çirkin, iğrenç, karanlık, her ne varsa
O gözler bir lâhzada devirdi sarsa sarsa

⁸⁸ Faruk Nafiz [Çamlıbel], **Kahraman**, İstanbul, Cumhuriyet Kütüphanesi, 1933, s. 44.

Bir kere o gözlerin yanmasın şimşegiyle
Çoktur insana değişmek bir dem bile!

...

Sora duydum içimde dolaştı gizli bir el,
O çamur yığınınından kurdu yeni bir temel.
Bu temel bir lâhzada can evimde yükseldi,
İçimde hiçbirşeyden birşey vücuda geldi.”⁸⁹

Bu bölümdeki çamur ve ışık (şimşek) imgeleri ilerleyen kısımlarda asıl anlamsal bağlamını bulacaktır. Şöyle ki Hüseyin, kardeşinin giriştiği işten artık rahatsızlık duymaktadır ve kendisini engellemeye çalışır. Hasan geri adım atmamak istemez. Tutuştukları kavga esnasında Hüseyin, Binbaşı'nın evraklarını kurtarmak pahasına kardeşini öldürmüştür. Handa bulunan kimseler duydukları silah sesi üzerine olayın cereyan ettiği yere gelir ve Hüseyin'i buz kesmiş vaziyette bulurlar. Bekir Çavuş ve diğerleri şaşkınlık içerisinde. Binbaşı ise soğukkanlıdır ve durumu anladıktan sonra yaşanan hadiseyi aşağıdaki gibi yorumlar. Aziz Bey'in anlatımına göre iki kardeşin el birliğiyle işe girişmişken bir anda zıt cephelere düşmeleri, onlardan birinin Mustafa Kemal Paşa'yı görmesi sayesinde. Onun cemali, tecellisi, nuruyla Hüseyin'i yeniden yaratmıştır. Hasan ise o akşam dışarı çıkmayıp bu ışıktan, bu nurdan mahrum kaldığı için karanlığa saplanmış. Eğer Hasan da o akşam bir adım atıp Kahraman'ı görmek için çabalamış olsaydı, hayatı mahvolmayacaktı:

“Karışınca bağrına o güneşten biraz nur
Bir anda insan olur demin bastığın çamur.
İşte senin Hüseyin, daha dünkü serseri,
Heykeltraş güneşin bir lâhzalık eseri.”

...

Bir hayata maloldu atılmıyan bir adım.
Senin bağrın ışıkla, o karanlıkla doldu,
Kahramanı sen gördün, o görmedi, kör oldu...
Bir adım atsaydı o, senden ayrılmasaydı,
Bunu yaptırtamazdı her kim onu asaydı...”⁹⁰

⁸⁹ a.e., s. 70.

⁹⁰ a.e., s. 87, 88-89.

Bilindiği üzere Kur'an-ı Kerim'de, "Andolsun, biz insanı kuru bir çamurdan, şekillendirilmiş bir balçıktan yarattık"⁹¹ mealindeki ayette Allah'ın insanı çamurdan/balçıktan yarattığı ifade edilip, bir başka yerde ise "Sonra onu şekillendirip ona ruhundan üfledi"⁹² denilerek yaradılışın basamakları açıklanır. Yukarıdaki manzumede nurun, çamuru insana dönüştürmesi bu bağlamda anlam kazanır.

Kahraman'da benzeri başka ifade ve göndermeler de bulunmaktadır. Mustafa Kemal Paşa'nın şahsı etrafında girilen *apotheosis*'in asıl veçhesi ise başta da belirttiğimiz gibi daha ziyade kurguda saklıdır. Her ne kadar bütün hikâyenin gidişatını belirleyen, kahramanların kaderlerini tayin eden Gazi olsa da, o, piyeste hiç *gösterilmez*. "Kahraman", köye geldiğinde, herkes onu görmek için handan dışarı çıkmıştır ama sahne orada kesilir. Bir piyeste kahramanı olarak göremeyiz onu; kişileştirilmez. Görülmez/gösterilmez ancak kurguda insanların ve olayların kaderini o tayin eder: tanrısal düzeydedir. Bir anlık "tecelli"si ise herşeyi yerinden etmiştir. Mustafa Kemal Paşa'nın piyesteki varlığı bir "tecelli" mesâbesindedir. Nitekim Hüseyin kardeşine, o akşamki karşılaşma ânını, "Tanriyle konuştuğu vakit Sina dağında / Belki bu sıtma yoktu Musanın dudağında. / Anladım ki bu, odur!"⁹³ şeklinde tarif ve tasvir eder. Hüseyin'in Kahraman'ı gördüğü ân, Hz. Musa'nın Tur dağında Allah'ı işittiği ve sonrasında tecellinin gerçekleştiği⁹⁴ âna benzetilir. Nasıl ki bir anlık tecelli Tur dağını yerle bir etmeye yetmişse ve Hz. Musa ondan sonra Rabbini tenzih etmişse; Hüseyin'in Kahraman'ı bir ân için görmesi de onun bambaşka bir insana dönüşmesine, yeniden yaratılmasına yetmiştir.

⁹¹ Kur'an, XV, 26. (Çevrimiçi) <http://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf#/kuran-meal-2/hicr-suresi-15/ayet-28/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1> 05.02.2017.

⁹² Kur'an, XXXII, 9. (Çevrimiçi) <http://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf#/kuran-meal-2/secde-suresi-32/ayet-9/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1> 05.02.2017.

⁹³ Faruk Nafiz, **Kahraman**, s. 66.

⁹⁴ Kur'an-ı Kerim'de bu hadise şöyle aktarılır: "Mûsa, belirlediğimiz yere (Tûr'a) gelip Rabbi de ona konuşunca, 'Rabbim! Bana (kendini) göster, sana bakayım' dedi. Allah da, 'Beni (dünyada) katiyen göremezsın. Fakat (şu) dağa bak, eğer o yerinde durursa sen de beni görebilirsin.' dedi. Rabbi dağa tecelli edince onu darmadağın ediverdi. Mûsa da baygın düştü. Ayılınca, 'Seni eksikliklerden uzak tutarım Allah'ım! Sana tövbe ettim. Ben inananların ilkiyim' dedi." (Kur'an, VII, 143. [Çevrimiçi] <http://kuran.diyaret.gov.tr/mushaf#/kuran-meal-2/araf-suresi-7/ayet-143/diyaret-isleri-baskanligi-meali-1> 05.02.2017.)

Hüseyin, silah sesi üzerine gelenlere başından geçenleri anlatırken sergilenen tablo da Kahraman'ın tanrısal kudretinin temsili niteliğindedir. Onun ağzından sunulan anlatıma bakılırsa, kendisi de neyi nasıl yaptığını bilmemekte, idrak edememektedir. Bir ses işitmiş, âdeta ilâhî bir “ilham”a mazhar olmuş, bundan aldığı güçle vazifesini ifa edebilmiştir. Binbaşı Aziz de Hüseyin'in yaşadığı tecrübeyi Kahraman'ın zaman ve mekân üstü ilâhî kudreti ile tefsir eder. Görüleceği üzere, yukarıda vurguladığımız cihette, Kahraman, hikâyede tanrısal katta konumlandırılmaktadır. Diğerleri onu görmese dahi o diğerlerini görmekte ve orada olmasa dahi onlara sesini duyurabilmektedir. Kimi metinlerde, methiye yoluyla Allah'ın “Basar” sıfatının Gazi'ye teşmil edildiğini görmüştük; burada ise kurgu marifetiyle o, herşeyi gören ilâhî bir konuma yerleştirilmiştir. Nuru da her yere ulaşabilmektedir.

Hüseyin

Bilmiyorum,

Tabancanın önünde yürürken ben ilerde
Birden nasıl oldu da döndüm durduğum yerde,
Birden nasıl elinden silâhı alabildim?
O sırada geriye çevrilen ben değildim,
Ben değildim Hasana namlısını kaldıran,
Tetiğe parmağını dokunan, vuran, kıran...
Bir ses bana: ‘Onları vermiyeceksin!’ dedi,
Gönlüm de: ‘Emir budur, cezayı çeksin!’ dedi.

Aziz

Sana emreden kimdi?

Hüseyin

Sana emreden kimse,
Varlığımı ben ona borçluyum ölmedimse.
Adını bilmiyorum. (...)

Aziz

Değişmez insan oğlu belki bin bir emekle,
Değişir kahramanı görmekle, dinlemekle.
O Kahraman bir sıcak güneşi andırıyor,
Yolunda uyuyanlar varsa uyandırıyor.
Nurunu hem yükseğe veriyor, hem alçağa
(...)
Secdeye varsa gerek onu gördükçe damlar,

Yeniden can buluyor köyler, evler, adamlar⁹⁵

Onuncu yıl yayınlarında Gazi *apotheosis*'i çoğunlukla semâvî dinlere ait anlatıların ve anlam dağarcıklarının devşirilmesi yoluyla gerçekleştirilir. Bunun yanında yer yer antik devir mitolojilerinden yararlanıldığı da gözlemlenir. Vasfi Mahir'in *Yaman*'ında Gök Tanrı'nın kılıcını Gazi kuşanmıştır ve çehresi ilk devrin yarı-ilâh mitolojik figürlerini andırmaktadır: “Verdikçe dik başını batının rüzgârına, / Benziyordu ilk devrin yarım ilâhlarına... / Gördüm onu kanadı açılmış kartal gibi”⁹⁶ *On Yılın Destanı*'nda ise Atatürk heykeli etrafında cereyan eden ritüel atmosferindeki sahnede Turgut'un anıtı tasvir ederken “Kanatlanmış sanırsın Gazinin bindiği at!..”⁹⁷ göndermesi de Pegasus ve Bellerophon'tes'i hatırlatmaktadır.

4.3.4. Osmanlı ve Osmanlılar

“İşte çocuklarımız biz Türklere padişahlar bu tuhaf şeyi giydirmişlerdi. Yabancılar da gülerlerdi. Tıpkı şimdi sizin güldüğünüz gibi. Gazi babamız bu püsküllü belâyı da başımızdan attırdı. Şimdi biz de bütün medenî milletler gibi şapka giyiyoruz.”⁹⁸

Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamaları için tasarlanan propaganda programı eski düzen – yeni düzen kıyası ekseninde şekillenir. Eski düzenin henüz kolektif bilinçte taze olan hatıralarını baskılamak yahut tahrif etmek ve yeni düzenin meşruiyet anlatısını kitlelere telkin etmek yayın faaliyetlerinin başlıca gündem maddesidir. Hazırlanan yüzbinlerce afişten⁹⁹ ve dönemin şartları içerisinde yüklü

⁹⁵ Faruk Nafiz, *Kahraman*, s. 85, 87-88.

⁹⁶ Vasfi Mahir [Kocatürk], *Yaman*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 47.

⁹⁷ Halit Fahri, *On Yılın Destanı*, s. 46.

⁹⁸ Vedat Nedim [Tör], *29 Birinci Teşrin*, yy., Maarif Vekâleti, 1933, s. 16.

⁹⁹ Aynı zamanda Ankara'daki kutlama tertip komitesinde görev alan Şapolyo, başkentte Cumhuriyet Bayramı'nın nasıl idrak edildiğini anlatırken şu satırları kaydeder: “Bir gurup halk toplanmış duvar afişlerini seyrediyor. Kırmızı zemin üzerine altı tane, altı oklu bir bayrak, altında siyah zemin üzerine beyaz yazı ile Cümhuriyetçiyiz, Milliyetçiyiz, Halkçiyiz, Devletçiyiz, Lâikiz, İnkılâpçiyiz. Onun yanında bir levha: Gazi Hazretlerinin geçliğe hitabesi yazılı, daha ötesinde eski mektep, yeni mektep levhası. Karşıda bir evin duvarında bir levha daha; eski nikâh, yeni nikâhı tasvir eden resimler. Onun yanında Sevr haritası, altında Lozan hudutlarını gösteren anavatan haritası. Diğer bir resim Türk

sayılacak miktarlarda bastırılan kitaplara dek hemen her materyalde ya doğrudan ya dolaylı eski-yeni mukayesesi kompozisyonun ana hatlarını belirler. Ismarlanan edebî eserlerin birçoğuna da bahse konu propaganda şematiği hâkimdir. Bu minvalde, metinlerin tamamına hâkim olan söylemde Osmanlı imgesi, tahmin edileceği üzere, tıpkı din ve din adamları imgesi gibi şeytanlaştırmaya dayalıdır. Kimi zaman padişahlar kimi zaman da Osmanlı devrine ait kurumlar ve uygulamalar hedeftedir. Söz konusu sistematik demonizasyon, kuşkusuz yeni rejimin reformlarını (inkılâplar) halka benimsetmek maksadına mâtuftur.

Sadri Etem'in [Ertem] *Bir Varmış Bir Yokmuş*'unda, Sultan Abdülmecid, gözdesini memnun etmek amacıyla peşine düştüğü bir elmas kadeh uğruna Osmanlı maliyesi ile askeriyesini ve daha önemlisi Anadolu gençlerini felakete sürüklemiştir. Selim Nüzhet'in onuncu yıl yayınları bibliyografyasında "Tanzimat devrinin ve Tanzimat ricalinin hikâyesi"¹⁰⁰ olarak tarif edilen eserdeki mübalağa dozu diğerlerine nazaran oldukça yüksektir. Osmanlıların yanı sıra Osmanlı modernleşmesi/batılılaşması da ilginç bir şekilde hicvedilir. Popülist bir söyleme sahip roman, Abdülmecid'in bir eğlence meclisi kurdurup Gülbahar'la birlikte şarap içmek istediğini söylemesi ve onun çağrılmasını emretmesiyle başlar. Sultanın cariyesi gelir ancak o çocukluğunda büyükannesinden duyduğuna göre Saray'daki gözdelerin özel bir elmas kadehten şarap içtiğini, kendisinin de aynı kadehi istediğini belirtir ve bunu bahane ederek Abdülmecid'e eşlik etmez. Mücevher kadeh ise bir tüccara satılmıştır. Gülbahar'ın arzusu Abdülmecid'in zihin dünyasını altüst etmiştir. Ne yapıp edip kadehi bulmak ve gözdesine sunmak istemekte, hergün Sadrazam Mustafa Reşit Paşa'ya onu bulup bulamadığını sormaktadır. Romandaki tabloya göre padişah ile sadrazamı İngiliz esareti altındadır. Babıali ahalisi, İngiltere'nin diğer düvel-i muazzamaya karşı piyonlarıdır: "Abdülmecit ile Reşit Paşa İngilizceyi kıvrısalardı Babıalinin İngilizceyi resmî dil kabul etmesi mümkündü. İşlere o kadar

tarhihinin ana hatlarını ve medeniyetini göstermekte idi." Enver Behnan [Şapolyo], **Cümhuriyetin Onuncu Yıldönümü Ankarada Nasıl Kutulandı**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1934, s. 4.

¹⁰⁰ Selim Nüzhet, a.y., s. 445.

ingiliz markası vurulmuştu. (...) Onun için Reşit Paşa makamında İngiliz[lerin] düşmanlarına tuzak kurmakla meşguldü.”¹⁰¹

Böylesi ilişkiler ağı içerisinde dönemin İngiliz sefiri Lord Stratford’ın referansıya, bir İngiliz tüccar olan Thomas, Reşit Paşa’ya gelir ve kadehi bulabileceğini, normalde bu işin 15 milyon Sterline mâlolacağını, kendisinin 10 milyon Sterlin karşılığında Sultanın isteğini karşılayabileceğini söyler. Stratford ve Thomas’ın bu vaat karşılığında Babıali ve sultan üzerindeki yaptırım güçleri de artmıştır. Kadehi geri satın almak için devletin borçlanması gerekmektedir. Stratford, padişaha, borçlanma konusunda kendilerine yardımcı olabilmesi için bazı şartların sağlanmasının gerektiğini söyler. Birincisini şöyle ifade eder: “Bir defa Avrupa bankalarından para almak için centilmen bir Avrupalı olmak lâzımdır. (...) Bizim kıyafeti olduğu gibi kabul etmelidir.”¹⁰² Abdülmecid de babasının zaten kıyafet değiştirmek istediğini söyler ve ertesi gün yeni tarz bir giyim kuşamla ortaya çıkar. Osmanlı elitleri de derhal onu takliden aynı kılığa bürünür. Sonraki görüşmelerinde kendisini yeni kisvesiyle karşılayan padişaha Stratford, bu reformdan memnuniyet duyduğunu fakat Batılı bankalardan borç alabilmek için bir şartın daha yerine getirilmesi gerektiğini söyler: “Memleketinizde ecnebilerin henüz toprak sahibi olmasına müsaade edilmiyor. Ecnebilere de tasarruf hakkı veriniz.”¹⁰³ İngiliz sefirin bu arzusu da hemen ertesi gün fermanla yerine getirilmiştir. “... davullar çalındı. Halk uykudan hayretle kalktı. İmamlar papazları, papazlar hahamları öptüler. Mahallelerde tellâllar dolaştı. ‘Bundan sonra gâvura gâvur denmiyecek’, diye.”¹⁰⁴ Tanzimat Fermanı’nın ilan edildiği şartlar böyle tasvir edilmektedir. Bu arada Stfard’la birlikte Thomas da durumdan istifade ederek Osmanlı ülkesinde dilediği gibi ticaret yapabilmekte, kendisine tanınan imtiyazlar dolayısıyla yerli esnaf iş yapamaz hâle gelmekte, tezgâhlar art arda kapanmaktadır. O sırada savaş da kopmuş (Kırım Harbi), felaketler yaşanmıştır. Sözelimi Ruslar savaşta şehit olan Osmanlı erlerinin cesetlerini toplayarak onlardan elde ettikleri yağlarla mum üretmişlerdir.

¹⁰¹ Sadri Etem [Ertem], **Bir Varmış Bir Yokmuş**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 53.

¹⁰² a.e., s. 56

¹⁰³ a.e., s. 59.

¹⁰⁴ a.e., s. 59.

Abdülmeccid'in ölümünden seneler sonra bu defa Thomas'ın oğulları daha da acımasızlaşacak, yerine geçen Abdülhamid de aynı düzenin devamlılığını sağlayacaktır.

“Köylülerin, kasabalıların, fakirlerin etrafı bir kale duvarlarıyla çevrilmişti. Padişah artık yaşamak için av yapıyordu. (...) Bu av başka avdır. Size bu avın hesabını şu hesap gösterir. Padişah tütünü rejiye verdi. Rejiden 30 senede 60 milyon lira kazandı. Bunun 30 milyon lirasını İmparatorluğun borcuna verdi. Reji şirketi 16 senede sermayesini dört defa artırdı. (...) 30 senede kolcu ve kaçakçı 30 bin kişi öldü. Bu ne demektir? Bu şu demektir: osmanlı İmparatorluğu 60 milyon lirayı ancak 30 bin insanın kafasını yiyerek, kanına girerek 30 bin karıyı kocasız, bir o kadar anayı çocuksuz ve babayı evlatsız ve kim bilir kaç on bin çocuğu babasız bırakarak kazandı. Bir adamın kellesi ona 2.000 liraya mal oldu. Bu iki bin liranın yarısını hesapsız, kitapsız borcuna karşı koydu, yarısını da yedi içti. Vakıa soysuz kediler yavrularını yerler. Fakat hiçbir kedi 30 bin yavrusunu yememiştir. Hiçbir gladiyator sahnesinde 30 sene içinde 30 bin esir parçalanmamıştır. Padişah baba, otuz sene içinde 30 bin çocuğun kellesi üstünde oturmuş ve cıgarasını böylece fosurdatmıştır.”¹⁰⁵

Abdülmeccid'in gözdesini memnun etmek için peşine düştüğü elmas kadeh uğruna girişilen hamleler sonucunda Osmanlı ülkesi sefaletle dūçar olmuştur. Söz konusu devirden sonra yaşanan tarihî hadiseler hızlıca geçilip Birinci Dünya Savaşı günlerine atlanır. Bu defa Enver Paşa ile Ziya Gökalp hicvedilir. Bilhassa aşağıdaki dipnotta¹⁰⁶ aktardığımız Ziya Gökalp hicivleri dikkat çekicidir. Hem Turancı, hem İslamcı hem Osmanlı olmakla eleştirilir. Enver Paşa üzerinde böylesine nüfuz sahibi biri olarak tasavvur edilmesiyle (ki o satırlar da Almanya ile yapılan ittifakın konu

¹⁰⁵ a.e., s. 99.

¹⁰⁶ “Enver sanki yedi cediti sütbesüt asilzade imiş gibi bir asalet sınıfı kurmaya çalışıyor. İktisat gibi hasis manasız, bayağı işleri asilzade vatandaşlardan uzak bulundurmaya bir nevi asalet kahramanlığı sanıyordu. Tavanları yaldızlı, kırmızı konakta ihtilâl fırkasının nazırları, azaları bu meseleyi konuşmazlardı. Enverin bir çavuşu emirlerini söyler yahut bunlar Ziya Gökalpın ağzından bir mısra halinde çıkardı. Sessizler kulübü olan kırmızı konak susar, Ziya Gökalp gökten ilham alan bir şaman gibi durup dururken söyler, durur, sonra düşünür, vahyin sonunu bekler gibi düşünür. Nihayet karar verir. 27 Martta at eti yiyip kımız içildi ise Turancıdır. Muharrem'in onunda aşure yedi ise islâmcıdır. Yat kulübünde şampanya kadehi geldi ise Osmanlıdır. Ertesi gün bir manzume, bir makale, bir makale, bu makalede 13üncü asrın 20inci asırla evlenişini görürsünüz. Zengin köy ağaları medenî şehirlerden taze, modern kadınları kendi malikânelerine nasıl çekerlerse, on üçüncü asırda yirminci asrı böylece kendine karı edinirdi. Filozof artık asırların nikâhını kıyan bir imamdan başka bir şey değildir.” (Sadri Etem, **Bir Varmış Bir Yokmuş**, s. 109-110.)

edildiği kısımda geçmektedir) uyandırılan intiba, Birinci Dünya Savaşı'na giden süreçte zımnen Ziya Gökalp'ın da sorumlu tutulduğunu akla getirecek türdendir.

Onuncu yıl yayınlarında Osmanlı sultanları kimi zaman doğrudan örneklerle (çoğu zaman da II. Abdülhamid üzerinden) kimi zaman da genel bir tipoloji olarak konu edilir. Herhangi bir padişah ismi veya onu hatırlatacak remiz zikredilmeden genel bir tipoloji üzerinden gidilir.

Osmanlı sultanları çoğunlukla tebaayı sömüren, köleleştiren, kendi zevk ve safaları uğrunda vatan toprağını müsrifçe harcanacak bir sermaye edinen kimselerdir.¹⁰⁷ Bununla beraber mühim vurgulardan biri de onların “Türk” olmadıkları,¹⁰⁸ asırlar boyunca boyunca Türklüğü esir aldıkları,¹⁰⁹ başkalarına kul olmakla beraber Türk'e hükümdarlık ettikleridir.¹¹⁰ Türklüğü esaretten kurtaran da Mustafa Kemal Paşa'dır. *Kadro* ekibinden Vedat Nedim'in *29 Birinci Teşrinici* adlı oyununda, mektep talebelerinin dilinden bu anlatı şöyle kurgulanır:

¹⁰⁷ “*Ayten Hanım* – Bugün kitaplarınızı kapatınız. Sizinle ana, evlât gibi konuşalım. Memleketimiz büyük bir ihanete uğradı. Düşmanlar topraklarımızı çığnıyorlar. Padişah ta onlarla birlik oldu. Sarayda; hamamında, külhanında rahat geçecek birkaç günlük ömrü için milleti feda etti.”

(Burhan Cahit, **Gâvur İmam**, s. 14)

¹⁰⁸ “Türk milleti değildir Rumelinde yenilen, / Yenilen o millete düşman saray denilen / Bir kızıl felâkettir, bir kapkara zillettir. / Yenilen saray fakat canı yanan millettir.”

(Yaşar Nabi, **Beş Devir**, s. 13)

“Türkün büyük derdini Türk olmyan ne anlar: / Halife onlarla bir, sultan onlarla birlik, / Şehzadeler ediyor düşmanlara muhbirlik”

(Yusuf Ziya [Ortaç], “1919-1933”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, s. 16.)

“Biz yıktık sarayı ta temelinden / (Türk) neler çekerdi onun, elinden / Ne derdin anlardı; ne de dilinden / Emerdi kanını sırtlanlar gibi”

(Besim Atalay, “Cumhuriyet Destanı”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, s. 29.)

¹⁰⁹ “Türkelinin biricik varyeti köylüler / Açlıktan sefaletten ölürken birer birer / Söndürdüğü ocaklar, akıttığı al kanlar / Üstünde zevkederdi şu kıpkızıl sultanlar / Altı yedi asır Türk başka bir nam altında / Köle gibi yaşadı kendi öz vatanında / Bir tan vakti Samsundan yeni bir güneş doğdu / Güneşe kendisinden çok nurlu bir doğdu”

(A. Zühtü, M. Salâhattin, **Tarih Utandı**, s. 6-7.)

¹¹⁰ “Hem biz tam üç düşmanla vuruştuk bu savaşta / Üçünü de hakladık.. İngiliz vardı başta.. / Sonra, başkasına kul, Türke Hakan sayılan, / Sultan adlı, bir sürü zehirleyici yılan!..”

(Nihat Sami [Banarlı], **Kızıl Çağlayan**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 19.)

“Ertuğrul – Padişah denilen bir adam varmış. Sarayı varmış, hiç bu saraydan dışarı çıkmamış, millete yüzünü göstermezmiş, bütün memleket sanki bu saraymış. Sonra bir gün düşmanlar memleketi basmışlar. Padişah da sarayını kurtarmak için memleketi yabancılara satmak istemiş. Millet buna kızmış, Gazi babamız milletin başına geçmiş, düşmanları bir güzel pataklamış, memleketten koğmuş, memleketi satmak isteyen padişahın da kulağından tutup memleketten dışarı atıvermiş.”¹¹¹

Vasfî Mahir’in *10 İnkılâp*’ında sultanlar aynı zamanda din istirmacılarıdır. O güne dek halkı soyabilmek için dini kullanılırlardı çünkü halk dinini bilmiyordu. Halka dinini öğreten de Cumhuriyet inkılâbı olmuştur.¹¹² Yaşar Nabi’nin hem *Beş Devir*’inde hem *İnkılâp Çocukları*’nda bilhassa Sultan II. Abdülhamid Osmanlı hanedanının temsilcisi olarak ön plandadır. Piyeslere göre onun temel vasfıysa okul ve bilim düşmanlığıdır.¹¹³ Avrupa bilim ve teknikte alıp başını ilerlemişken, araya asırlarca mesafe girmişken ona yetişmek için çabalayacak yerde “bir kıpkızıl çiviyle” olduğu yerde çakılıp kalmıştır memleket.¹¹⁴ Kısacası Osmanlı sultanları bu metinlerde Türklerin ve Türklüğün aydınlık geçmişini karartmış olan şeytanî figürlerdir: “Sultan dedikleri son şeytanımız.”¹¹⁵

Osmanlı imgesinin inşasında başvurulan yöntemlerden biri de İmparatorluk döneminin iktisadi-idari kurumlarının ve bunların işleyiş sisteminin karikatürize edilmesidir. Reşat Nuri’nin [Güntekin] *İstiklâl*’i başta olmak üzere *Şer’iye Mahkemesinde* ile *Âşar Soyguncuları* bu kabilden eserlerdir. Dr. Reşit Galip, Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü anısına metinler kaleme almaları için yazarlara

¹¹¹ Vedat Nedim, **29 Birinci Teşrin**, s. 4-5.

¹¹² “Bence Türk inkılâbının (...) büyük tarafı halka dini öğretmesidir. (...) Eski devirde padişahlar halkı daha kolay soyabilmek için onlara din namına birçok korkunç öğütler verir ve onları miskinleştirir.”¹¹²

(Vasfî Mahir [Kocatürk], **10 İnkılâp**, İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1933, s. 9)

¹¹³ “Mektepten şeytan görmüş gibi korkardı Sultan, / İsterdi, yarasalar gibi, ağarmasın tan. / Gözlerinde Sultanın, ki yurdun sahibiydi, / Kitap en büyük düşman, fikir yılan gibiydi.”

(Yaşar Nabi, **İnkılâp Çocukları**, s. 16)

¹¹⁴ “O sultan ki kızıla boyadı bütün yurdu, / Her yükselmek isteyen genci beyninden vurdu. / Bir sürü cahillerle çevrenmiş dört yanı, / Yükselmeyi öğreten ilim büyük düşmanı. (...) / Avrupa yaydan çıkmış ok gibi uçarken, / Aramızda asırlar kadar mesafe varken, / Ona yetişmek için atılacak yerde biz, / Bir kıpkızıl çiviyle yere çivilenmişiz.

(Yaşar Nabi, **Beş Devir**, s. 7)

¹¹⁵ İshak Refet [Işıtman], “Onuncu Yıla Destan”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, s. 25.

gönderdiği mektupta, “âşar usulü gibi Türk inkılâbının yıktığı şeylerin memlekete yaptığı mazarratları tebarüz ettirmek için mizahi bir yoldan gidilmek de mümkündür”¹¹⁶ diyerek konu ve üslup seçiminde rehberlik etmişti. Maarif vekilinin bu telkini uyarınca telif edilen *Âşar Soyguncuları*’nın önsözünde yazarlar, bu piyesle birlikte Türk köylüsünün Osmanlı dönemindeki hâlini tasvir etmek istediklerini not düşüp, gönderdiği mektupla kendilerini teşvik eden Reşit Galip’e teşekkür ederler.¹¹⁷ Oyunda, aşar vergisini toplamak üzere Meşrutiyet köyüne gelen mültezim, muhtarla işbirliği yaparak hileli ölçümler ve türlü desiselerle çiftçiyi soymaktadır.

İbnürrefik’in “Bir Perde Komedi” altbaşlığıyla yayımlanan piyesi *Şer’iye Mahkemesinde*, adından anlaşılacağı üzere Osmanlı hukuk sisteminin bir kanadını teşkil eden kurumları konu alır. Girişte yazar tarafından iliştilmiş çok kısa bir açıklama mevcuttur: “Eski devirlerde şer’i mahkemelerde dâvalar nasıl görülür ve ne garip ilâmlar verilirdi. Bu piyesteki mevzu budur.”¹¹⁸ Oyunun dikkat çekici muhteva unsurlarından biri Mustafa Kemal Paşa’nın henüz Meşrutiyet yıllarında saltanatı ortadan kaldırıp Cumhuriyet’i kurmak üzere fikrî düzeyde de olsa girişimlerde bulunduğu dair epizottur. Şer’iye mahkemesinde görevli muhızr Ali ve kâtip Hasan, bir zamanlar ne çok para kazandıklarını (o da rüşvet vb. usulsüz yollarla kazanılmaktadır) yâd ederken, Meşrutiyet’in işlerini baltaladığından konu açarlar. Hasan, “Ya Meşrutiyet’in büyük babası gelecek olursa ne yapacağız?” diyerek asıl o zaman sınır dışı edileceklerini dile getirir ve söz genç zabıt Mustafa Kemal’e gelir; Meşrutiyet’in büyük babası ise Cumhuriyet’tir. “Con Türklerin bir meclisinde bir asker, Mustafa Kemal Bey mi ne varmış o demiş ki sarayın iradesi, fermanı bâkı kaldıkça, başına iki arşın bez sararak hocalık taslayan yobazlar durdukça meşrutiyet bu memlekette bir şey yapamaz. (...) Yani zımnem demek istemiş ki Cumhuriyet getirelim.”¹¹⁹ Bu peşrevin ardından piyesin konusunu teşkil edecek hadiselere geçilir. Davaların nasıl görüldüğüne dair karikatürize edilmiş olaylar sunulur.

¹¹⁶ BCA, Fon Kodu: 30.10.0.0, Yer No: 198.352.10-2; 3. (11.07.1933)

¹¹⁷ M. Âşir, M. Ali, *Âşar Soyguncuları*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 3.

¹¹⁸ İbnürrefik Ahmet Nuri [Sekizinci], *Şer’iye Mahkemesinde*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

¹¹⁹ a.e., s. 6.

Reşat Nuri'nin *İstiklâl*'inde idam mahkûmu Adalı Hüseyin, cezasından kurtulmak için eline geçen fırsatı, ulusçu duygularla, tereddütsüz reddeder. Aslında bir serseri ve katil olan Adalı, bağımsızlık esasınca vatansever duygulara sahipken Osmanlı idaresi kapitülasyonlar dolayısıyla her türlü zilleti sineye çekmektedir. Hadise Akdeniz kıyısındaki bir kazanın hapisanesinde cereyan eder. İşlediği cürümlerle kaza ahalisine yaka silktirmiş olan Adalı, son işlediği cinayet suçundan idam cezasına çarptırılmıştır. Sabaha karşı hükmün icrası edilmesi için kaymakam, adliye müfettişi, savcı, hapisane müdürü gibi yetkililer bir araya gelmiştir. Adalı'nın katlettiği maktulün 70 yaşlarındaki ihtiyar babası da idamı izlemek üzere orada beklemektedir. Hazırlıklar sürerken General Galo isminde bir ecnebi komutanın emir subayı olan binbaşı, yanında Ermeni tercümanııyla hapishaneye gelir ve kaymakamı görmek ister. Adalı Hüseyin'in nüfus kaydının bulunduğu Terma adası, birkaç yıl evvel Osmanlı hâkimiyetinden çıkıp başka bir devlet tarafından ilhak edilmiştir. Terma adasının belediye reisi Resul Efendi de Adalı Hüseyin'in abisidir. Haberi alınca duruma müdahale etmesi için girişimde bulunmuş, General Galo emir subayını göndermiştir. Ecnebi zabiti, kaymakama, Adalı'nın nüfus kaydının Terma adasında olduğu için onun bir başka devletin vatandaşı sayıldığını, bu sebeple kapitülasyonlar gereği Osmanlı ülkesinde idam cezasının uygulanamayacağını söyler. General Galo'nun emri doğrultusunda aynı zamanda bu meselenin halledilmesi için gerekirse çatışma yoluna gidilecektir; buna hazırlık olarak iki zırhlı gemi ile iki torpido sahilde toplarını kasabaya çevirmiş şekilde beklemektedir. Galo'nun verdiği nota doğrultusunda kazanın bağlı olduğu vilâyetin valisi de Adalı'nın teslimi için binbaşıya bir tezkere vermiştir. Kaymakam, müfettiş, savcı vb. diğer devlet ricali şaşkınlık içindedir. Yaşanan hadisenin bir kepezelik olduğu, devlet haysiyetinden eser kalmadığı yönünde söylenirler. Kaymakam "Ben bu namussuzluğu nasıl yapacağım?" derken müfettiş; Ecnebî kapitülasyonu kabul eden bir devlet her türlü şerefsizliği ezelden kabul etmiş, sineye çekmiş bir devlet demektir..."¹²⁰ diyerek cevap verir. Çaresizce, ecnebi zabatine teslim edilmek üzere mahkûmun getirilmesi talimatı verilir. Adalı Hüseyin, yetkililerin huzuruna getirildiğinde durumu öğrenir ve tepkisiyle herkesi şaşkınlığa uğratır.

¹²⁰ Reşat Nuri [Güntekin], *İstiklâl*, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933, s. 12.

“Benim memleketimin, devletimin işine yabancıların, dost olsun ve düşman olsun, ecnebinin burnunu, parmağını sokmasına tahammül edemem ... Benim devletim, benim kanunum beni ölmeğe mahkûm ediyor ... haksız bile olsa benim devletimdir, benim milletimin kanunudur. (Heyecanı artmış, sesi tıkanarak) unutma amma ... Allah aşkına söyl[e]diğimi ceneral Galoya bir bir tekrar et... de ki bu külhan beğın terbiyesi yok... Adam akıllı lakırdı etmesini bilmeyor; lûgatlı konuşmasını bilmiyor, (...) bir tek lûgat biliyor: “İstiklâl, istiklâl ben ben yalnız bu luğatın manasını biliyorum ... istiklâl... (...) ceneral Galo memleketime millette zırlılarını çevirecek... Bizim hükûmetimizle, kanunumuzla çocuk oyuncağı gibi oynayacak (...) ben bunu kabul edeceğim, Termadaki namussuz kardaşimin yanına gidüp canımı kurtaracağım... Ceneral Galoya, onun devletine ‘yaşasın’ diye bağıracağım... Beni bu ekmekten yiyecek kadar mı aşağılık sanıyor, Ceneral Galo? Termadaki kardeşlerim!...”¹²¹

Adalı, kendisine sunulan imtiyazı böylece reddettikten sonra idam cezasının da uygulanmasını ister. Buna mukabil, öldürdüğü gencin babası, kendisinin de eski bir asker olarak istiklâlin anlamını çok iyi bildiğini beyan ederek Adalı’yı affeder. İhtiyar köylü, Adalı’ya, kaybettiği evladının yerine kendisini koymak istediğini söyler ve piyes burada neticelenir. *İstiklâl*’de sahnelenen tablo, katil bir serserinin dahi bağımsızlık uğrunda gözünü kırpmadan kanunlara boyun eğip canını feda edebilecekken Osmanlı otoritesinin yarı-müstemleke bir idareyle devlet haysiyetinden yoksun kaldığını resmeder.

4.3.5. İdealize Edilmiş Karakterler

İnkılâp Edebiyatı’nın prototipleri olarak tasnif etmeye çalıştığımız, okur-yazar ve entelektüel kesime hitap eden eserlerde olduğu gibi Kemalist-ulusçu edebiyat kanonunun popülist cephesini örnekleyen onuncu yıl yayınlarında da belirli meslek gruplarını temsil eden karakterlerin demonize edilmesine mukabil belirli meslek gruplarının temsilcileri idealize edilir. Demonizasyon noktasında her iki grubun kesişim kümesini din adamları oluşturur. Onuncu yıl yayınlarında ayrıca Osmanlılar diğer gruba nazaran çok daha ön planda ve baskındır. Karakter

¹²¹ a.e., s. 18.

idealizasyonuna gelince de kesişim kümesini öğretmenler, fen adamları ve sanatkârlar oluşturur.

Hem *Yaban* hem *Ankara*'da eski askerler farklı gerekçelerle de olsa karikatürize edilmişti. Onuncu yıl yayınlarında ise eski askerler, tıpkı öğretmenler ve fen adamları gibi aydınlanmış portreler olarak temayüz eder. *Yaban*'daki Bekir Çavuş, onca dünya görmüşlüğüne rağmen Anadolu köylüsünün marazî hasletlerinden sıyrılamamıştı. *On Yılın Romanı*'nda ise Demir Çavuş nadide bir şahsiyet olarak temsil edilir: Yerleşik düzenin “zalım” idarecilerine isyan eden, köye okul açılmasını isteyen, Torun ve Erhan'ın elinden tutup Ankara'ya götüren ve onlar burada Mustafa Kemal Paşa tarafından okula yerleştirildikten sonra ilerlemiş yaşına rağmen Millî Mücadele'ye katılan Demir Çavuş'tur. *Âşar Soyguncuları*'nda köylünün aydınlanmasını sağlayıp onları mültezim ile muhtara karşı örgütleyen ve neticede mültezim Hamit Ağa'yı öldüren Kahraman Çavuş'tur. Aka Gündüz'ün *Yarım Osman*'ı¹²² adını piyes kahramanından alır. Köylü Osman, Cihan Harbi'nde sol gözü ve sol kolundan yaralanmış, bir tarafı eksik hâlde olduğu için bu şekilde lâkaplanmıştır. Uzviyeti “yarım” kalsa da kendisi “tam” bir asker ruhuna sahiptir. Köylüyü, kendilerini sömüren mültezimin elinden yine eski bir asker olan Yarım Osman kurtaracaktır.

Öğretmenler, onuncu yıl yayınlarında yine aydın-öğretmen kimlikleriyle yüceltilen karakterlerdir. *Gâvur İmam*'da kadın öğretmen, Şahin Efendi ve Aliye Hanım gibi, öğrencilere vatansever duygular aşıl原因, onları aydınlatan bir figürdür: “*Ayten Hanım* - Türk topraklarında tek düşman kalmayınca kadar çarpışacağız. Ana yurdumuzda kardeşi kardeşe düşüren cehalete harp açacağız. Masum Türk köylüsünü din bayrağı altında haydutluğa sürükliyen halife ve padişahçılara aman vermiyeceğiz.”¹²³ Kâzım Nami'nin *Uyanış*'ında¹²⁴ dünya savaşından yaralı dönen ve sonrasında Millî Mücadele'ye katılmak yerine umutsuzca eve kapanan genç zabıt Aytekin'in “uyanış”ını sağlayacak kişi yine bir kadın öğretmen olan Güner'dir. Genç

¹²² Aka Gündüz, *Yarım Osman*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

¹²³ Burhan Cahit, *Gâvur İmam*, s. 15.

¹²⁴ Kâzım Nami [Duru], *Uyanış*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

öğretmen, Yunan işgali sonrasında anne-babasını kaybedip başından geçen olayların ardından geride kalan tek akrabası Aytekin'in İstanbul'daki evine geldiğinde, eski zabıt ideallerini kaybetmiş bir halde odasına kapanmış ve ömrünün sonuna dek burada kitaplarla meşgul olmayı tasarlamaktadır. Aytekin'in arkadaşı Aslan, ona ne kadar telkinlerde bulursa da başarılı olamamıştır. Güner'in yaşadıkları ve dirayetli duruşu karşısında mahcubiyet duyan Aytekin "uyanış" yaşamıştır ve piyesin adı da buradan kinayedir. Sonrasında hep birlikte Anadolu'ya geçilir. Aslan ve Aytekin cephede görev alırken, Güner cephe gerisi hizmetlerde gönüllü olur. Güner, Manisa'da, kendisinin sorumluluğunda olan birimde çalışan Anadolu kadınları bilinçlendirmekte, kendilerine Türklüğün mahiyetini anlatmaktadır. Her şartta vatansever ve dirayetli bir aydın-öğretmendir.

Yaban'da Ahmet Celal, Türk entelektüeline sesleniyor ve "ne ektin ki ne biçmeyi umuyorsun?" mealinde bir soruyla köylünün içinde bulunduğu sefaletten, cehaletten, onlara hakkıyla öğretmenlik yapamamış olan aydınları sorumlu tutuyordu. Halit Fahri'nin manzumesindeki köylü tasavvuru *Yaban*'dan farklı değildir ancak buraya "Cumhuriyet bağının asil bağcısı" öğretmen el atmıştır. Öğretmen, aydın olarak üstüne düşen vazifeyi icra etmekte, tabir yerindeyse tarlayı ekip biçmekte yani köylülerin kafasını aydınlatmaktadır.

"Muallim

Bu on bir milyon köylü kırk bin köyü doldurmuş,
Hepsini eski devir bir katil gibi vurmuş!
Ne okuma, ne yazma, ne insan yaşaması,
Hepsinin kafasında kara cehalet pası,
Hepsi hurafelerin çürüttüğü bir yığın!..
İşte yarın beyninde doğacak aydınlığın
Safasını sürececek olan bu köylülerdir...
İşte bu köy o güne tez kavuşan bir yerdir...

Mühendis

Cumhuriyet bağının ey asil bağcısı gel,
Alnından bir öpeyim..."¹²⁵

¹²⁵ Halit Fahri, **On Yılın Destanı**, s. 41-42.

Yaşar Nabi, köy ve köylü meselesine Yakup Kadri'ye nazaran daha nazik bir üslupla yaklaşmaya çalışmakla birlikte onun doğrudan dile getirmediği kimi şeyleri oyun kahramanı aracılığıyla açıkça zikretmekten sakınmaz. Köylü, köylüye rağmen “terbiye” edilecektir. Çünkü köylülerin medenî yaşları ile biyolojik yaşları arasında uçurum vardır: “Köylüyü kendine rağmen müdafaa lâzım. O, çocuk gibidir, başında kendisine mukayyet olacak bir vasiye ihtiyacı vardır. (...) Rejimin idealini tahakkuk ettirmek onun gençler ordusuna düşer.”¹²⁶ Halk için halka rağmen düsturu ve bu doğrultuda refere edilen vesayet siyaseti herhangi bir kodlamaya gerek duyulmadan didaktik bir edayla piyeste telkin edilir. Halkı halka rağmen terbiye edecek olan da aydınlardır. Nitekim *Köyün Namusu*'nda köylüyü aydınlatan ve kalkındıran, ağaya ve imama karşı örgütleyen, onların kooperatif kurmalarına ön ayak olan, İnkılâp Edebiyatı'nda aydın tipinin alışıldık temsilcisi hâline gelen öğretmendir. Hasan, bir köylü kızı olan Emine'nin sadece sevgilisi değil aynı zamanda öğretmenidir. Hasan Emine'ye ödevler verir; aralarındaki aşk ilişkisini öğretmen-öğrenci ilişkisi tamamlar. “Köyün öğretmeni” olan Hasan'ın en önemli destekçisi ve yâreni de kasabadan gelen doktordur. Fen adamı olarak o da kendini “halka karşı” sorumlu addeden bir aydındır. İkisi arasında geçen diyalogda Hasan'ın dile getirdiği şu düşünceler piyesin tezini özetler: “Köylere doğru bir münevver akını tasavvur ediniz, çok değil her köye bir kaç kişi, hattâ bir tek kişi düşse kâfi. Bu geniş propaganda şebekesi bir kaç yıl içinde ne büyük işler görebilir.”¹²⁷ Doktorlar, öğretmenler ve sanatkârlarla birlikte yüceltilen kahramanlar arasındadır. Nahit Sırrı'nın [Örik] *Sönmeyen Ateş*'inde¹²⁸ karısı ve eski bir Osmanlı paşası olan kayınpederinin tüm maddi hırslarına karşın, onların komisyonculuk yaptıkları silah ticaretinde Millî Mücadele komutanlarından taraf olup, sonrasında Ankara'da kalarak gönüllü olan ve hastanelerde mühim vazifeler üstlenen piyes kahramanı da bir doktordur.

Meslek fetişimimizi tecsim eden eserlerin başlıcalarından *Beş Devir*'de, daha evvel II. Abdülhamid rejiminin gadrine uğramış olan vatansever gençlerin her biri, Cumhuriyet devrine erişilince inkılâp yolunda yararlı işler ortaya koyan idealistler

¹²⁶ Yaşar Nabi, *Köyün Namusu*, s. 30.

¹²⁷ a.e., s. 29.

¹²⁸ Nahit Sırrı [Örik], *Sönmeyen Ateş*, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

olarak karşımıza çıkarlar. Şinasi fen bilimcisi, Ahmet yazar, Şakir heykeltıraş olmuştur. Sultan Abdülhamid'in jurnalciliğini yapıp onları ihbar eden Ferhat ise tevbe etmek için Şinasi'ye gelmiştir. Son tabloda mekân Şinasi'nin laboratuvarıdır ve sahne kurgusu şöyledir: “Geniş penceresinden bir fabrikanın umumî manzarası görülen bir laboratuvar. Temiz ve lâke eşyalar. Pencerenin altında geniş masada muntazam tasnif edilmiş pek çok şişeler, tüpler ve kimya levazımı.”¹²⁹ Bu tablo dahi tek başına yeterince fikir vermektedir. Beş devrin ilkinde, “istibdat devri”nde mekân karanlık bir bodrum katıydı. Beşinci devirde, yani Cumhuriyet'te mekân nezih bir laboratuvardır; karanlıktan aydınlığa çıkmıştır.

Şinasi laboratuvarında çalışırken Ferhat içeri girer. Üstü başı perişan hâldedir. Yalvarıp yakararak af dileyip beş parasız kaldığını, büyüklük gösterilip kendisine bir iş verilmesini söyler. Şinasi ise merhamet edip onu hemen işe alır. Şinasi tekrar mikroskopa eğilmişken Ahmet gelir ve arkadaşına şu soruyu yöneltir: “İnkılâbın yoluna fen bugün de seferber. / Anlat aziz doktorum, son keşfinden ne haber?”¹³⁰ Şinasi heyecanlı bir şekilde cevap verdikten sonra Ahmet'in kendisini takdir ettiği cihetle o da arkadaşına teveccühte bulunur:

Şinasi

Sen de koştun savaşa inkılâbın sesiyle,
Hissene düşeni yaptın ziyadesiyle.
İnkılâp yanan ocak, sen içinde bir korsun,
Okuyorum: ne içten, ne coşkun yazıyorsun.
Görüyorum alevden işli nutuklarını,
Sen de hazırlıyorsun bizim gibi yarını.
Biz birer makineyiz, sen onu işleten gaz,
Yaz yine sen durmadan, yine hiç durmadan yaz.
Nakşolsun satırların her gencin gözlerine,
Bu hızla gitmek için muhtacız sözlerine.¹³¹

Şinasi'nin ağzından dillendirilen fikirler aynı zamanda İnkılâp Edebiyatı projesinin ulus inşası sürecinde yazarlara biçtiği rolün konsantre bir ifadesi

¹²⁹ Yaşar Nabi, **Beş Devir**, s. 26.

¹³⁰ a.e., s. 27.

¹³¹ a.e., s. 29.

vasfındadır. Şinasi bu sözlerin ardından Ahmet'e Şakir'i sorar. Ahmet'in cevabından anlaşıldığı üzere Şakir de inkılâpçı sanata adamıştır kendini: "Bronzu eriterek kalbinin ateşinde, / Yapıyor inkılâbın Zafer âbidesini. / Bu eser anlatacak Türkün mucizesini / Göğsümüz kabarcak yine millî bir hazla."¹³² Sanatkârlar ve fen adamları el ele vererek korporatif bir dayanışma içerisinde ulusun bekasını inşa ve ihya edecektir. Aynı temsile *On Yılın Destanı*'nda da rastlarız. Manzum oyunun başkişisi Turgut, "Gazi Türkiye'sinin büyük senfonisini" bestelemekle meşguldür. Turgut ile karısı Gönül'ün çıktıkları Anadolu yolculuğunda duraklarından biri Uşak'tır. Eserin, "Mühendisle Bestekâr" başlıklı ikinci tablosu burada geçmektedir. Sahne *Beş Devir*'deki laboratuara nazire gibidir; *ufukta* fabrika vardır: "Uşakta bir mühendis evinde çalışma odası.. kübik bir yazıhane.. kübik mobilya.. duvarda Uşak şeker fabrikasının bir resmi.. bazı planlar.. makine resimleri.. bir etajerde büyük ciltler.. Dipteki açık pencereden fabrikanın bacaları görünür."¹³³ Bu mekânsal kurgu içerisinde, aşağıdaki manzume, meslek fetişizminin ötesinde inkılâpçı sanat tasavvurunu tecsim etmek açısından mükemmel bir örneklik sunmaktadır. İnkılâpçı sanat-edebiyat projesi ile açıkça bir toplumsal mühendislik planlanmaktaydı. Diğer bir ifadeyle sanatın-edebiyatın toplumsal mühendislik projesinde aktif ve yapıcı bir rol üstlenmesi isteniyordu. Turgut ile arkadaşının diyalogunda sanatkâr ve mühendisin toplumsal rollerinin eşitlenmesi, birbirlerine eşdeğer tutulmaları; ulusçuların zihinlerinde sanat tasavvurunun mühendislikle eşitlenmesinden ileri gelmektedir. Nasıl ki Halit Fahri'nin piyesinde mühendisin icraatı bir sanat eseri olarak, senfoni olarak değerlendiriliyorsa, aslında sanat ve edebiyat da Türk ulusçuları tarafından bir mühendislik çalışması olarak algılanıyordu; ulusun inşa edileceği toplumsal mühendislik projesinde hızlı ve etkili sonuçların alınmasını sağlayacak kullanışlı ve yararlı birer hendese aygıtı...

Turgut

Şimdi âşık mühendis fabrika dumanına..

Gönül

Bir mühendis lâzımdı bir bestekâr yanına..

Biriniz bir sanatkâr, biriniz fen adamı,

¹³² a.e., s. 29.

¹³³ Halit Fahri, *On Yılın Destanı*, s. 31.

Bu ne zevktir, kalbiniz bu zevki duymadı mı?..

Turgut

Evet, bu demektir ki sanatla fen kardeştir,

İkisi de vatani parlatacak güneştir...

Evet, bu demektir ki kardeşimle ben birim,

O bana kuvvet verir, ben ruha ses veririm..

(...)

Mühendis

Sonra koşalım hepimiz işe yine

Ben kendi senfonime...

Pencereden fabrikayı gösterir,

Sen kendi senfonine..¹³⁴

Onuncu yıl yayınlarında kimi meslek erbabının belirgin bir şekilde yüceltilmesi elbette Kemalist ulus inşa programının aydınlanmacı-pozitivist yönüyle alakalıdır. Diğer yandan fen adamları, öğretmenler ve sanatkârlar bir nevi yeni din olarak ikame edilmek istenen ulusçuluğun havarileri hükmündedir. Kapı dışarı edilmek istenen “eski” dinin müntesipleri, İslamî hayat tarzını sembolize edilen figürler, yani imamlar ve şeyhler bilhassa aydınlanmacı-pozitivist öğretmenlerle devamlı bir çatışma içerisinde tahkiye edilir. Ara renklere ve gri alanlara asla yer verilmeden keskin bir müşfik-zalim / vatansever-hain / ahlaklı-ahlaksız kısacası iyi-kötü şematığı altında kurgulanan mâhut çatışmada her daim din kurumunun temsilcileri kavram çiftlerindeki negatif kategoriler altında konumlandırılır. 1933 Cumhuriyet Bayramı kutlamaları için ısmarlanan ve dolaşıma sokulan metinlerin, geniş halk kitleleri ve öğrencilerin tamamı hedef alınarak telif edildikleri göz önüne alındığında, bahse konu meslekî zümrelerin kolektif bilinçteki meşruiyetlerinin yapılandırılmak istendiği açıktır.

4.4. Onuncu Yıl Yayınlarına Toplu Bakış

Ele aldığımız eserler, her ne kadar Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamaları kapsamında üretilmiş olsalar da etki alanları tarihsel olarak 1933 ile mahdut değildir. Evvelâ şunu göz önüne almak gerekir ki bilhassa onuncu yıl yayınlarının kahir ekseriyetini oluşturan piyeslerin tamamına yakını uzun yıllar

¹³⁴ a.e., s. 35.

boyunca hem Halkevleri'nde ¹³⁵ hem de ilk ve orta dereceli resmî eğitim kurumlarında sahnelendi. Halkevleri 1951'de kapatıldı ve oralardaki tiyatro faaliyetleri de böylelikle son bulmuş oldu. Lakin Maarif Vekâletinin 1933'te "mektep temsilleri" serisi kapsamında hazırlattığı oyunlar 1950 sonrasında da okullarda temsil edilmeye devam etti. *On Yılın Romanı*, *Bir Varmış Bir Yokmuş* ve *Baybiçe* gibi roman-hikâye türündeki eserler ile şiirlerin ne düzeyde dolaşımda kaldığına dair somut bir veri sunamıyoruz. Ancak onların da en azından Tek-Parti döneminde geçerliliklerini korudukları ve muteber metinler olarak işlevliklerini sürdürdüklerini söylemekte bir sakınca görmüyoruz.

Hepsinden önemlisi bu eserler, 1933 seferberliğinde üstlendikleri rol sonucunda kolektif hafızada bıraktıkları izlerle Cumhuriyet tarihi içerisinde kalıcı tesirlere imza atmış oldular. Misal teşkil etmesi açısından bazı olgulara temas etmek istiyoruz. Tunçay, "Ulusçuluğun bir din olarak ortaya konulması, özellikle CHP'nin Dördüncü Büyük Kongresinden [1935] sonra doğallaşmıştır."¹³⁶ diyerek isabetli bir tespitte bulunur. Kemalist ulusçuluk 1940'lara doğru artık iyiden iyiye bir din olarak addedilmeye/yorumlanmaya/vasıflandırılmaya başlanmıştı. 1933'ten itibaren kitlesel planda dolaşıma sokulan metinlerin ulusçuluğun bir din olarak telkin edilmesinde önemli işlev yüklendiği kanaatindeyiz. En azından bu iki süreç birbirinden bağımsız olarak değerlendirilemez diyebiliriz. Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü'ndeki söylem inşasının ve edebiyat kurumunun üstlendiği misyonun etki sınırlarını kavramamızda yardımcı olacak daha somut bir örnekligi ise "Onuncu Yıl Marşı" bize sunar.¹³⁷ Dönemin muteber edebiyat cemaatinde öne çıkan iki isim; Faruk Nafiz ve Behçet Kemal tarafından güftesi hazırlanan marş, âdeta yeniden üretilerek günümüzde dahi işlevselliğini korumaktadır. Öyle ki Cumhuriyet'in 75. Yıldönümü kutlamalarında var olan boşluğu o günlerde birdenbire *hatırlanan* "Onuncu Yıl Marşı" doldurmuştur. 2000'li yıllara doğru "Onuncu Yıl Marşı"nın tekrar dolaşıma sokulma hadisesi müstakil bir sosyolojik vaka niteliğindedir. Marş, bir pop-müzik

¹³⁵ Halkevleri tiyatro çalışmaları hakkında kapsamlı bir tarihçe için bkz. Nurhan Karadağ, **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları: 1932-1951**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1988.

¹³⁶ Tunçay, **Türkiye Cumhuriyetinde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması**, s. 336.

¹³⁷ Bu konuda bir değerlendirme için bkz. Eskin, a.y.

sanatçısı tarafından yeni arajmanla piyasaya sürülmüş ve tabir yerindeyse popüler kültüre mâledilmiştir. Bu marşa günümüz Türkiye’sinde atfedilen kutsiyet, onuncu yılda üretilen Kemalist-ulusçu popülizmin kolektif hafızaya ne kertede nakşedilmiş olduğunun göstergelerinden biridir. Marş, gündelik ve toplumsal hayatta edindiği yer ve işlevle onuncu yılın sınırlarını çoktan aşmış ve bütün bir Cumhuriyet hafızasının, ulusal ritüelin, ulusçu akaidin, ulus-devlet mukaddesatının sembolü hâline gelmiştir.

Başta da değindiğimiz gibi 1933 Cumhuriyet Bayramı kutlamalarına kitlesel bir vatandaşlık eğitimi seferberliği gözüyle bakılıyordu. Organizasyon kapsamında telif edilen metinlerin ortak hususiyeti de muhataplara hangi davranış normlarını içselleştirdikleri takdirde iyi birer ulus-devlet vatandaşı olabileceklerini telkin etmektir. Önceki başlıklarda ortaya çıkan tablo itibarıyla vatandaşlık eğitiminin Altı Ok’a bağlılığı tesis etmek, Kemalizm’in yeni bir inanç sistemi olarak benimsenmesini sağlamak, eski düzenin hatıralarını ortadan kaldırmak gibi ideolojik odak noktaları etrafında yoğunlaştığını gördük. Reşat Nuri’nin *Vergisi Hırsızı* piyesi ise vatandaşlık eğitimi konusunda spesifik bir örneklik teşkil eder; tam anlamıyla didaktik bir eserdir. Bir parantez açarak *Vergi Hırsızı*’na kısaca değinmek istiyoruz. Oyun kahramanı Demir, sahip olduğu gayrimenkul varlıklara, hileli bir şekilde değerlerinden daha az fiyat biçirmiş ve böylece daha az vergi ödemenin yolunu bulmuştur. Bir gece uykuya daldıktan sonra rüyasında bir hırsız göğsüne bıçak dayayarak ondan tüm parasını ister ve Demir de canını kurtarmak için elindeki tüm nakiti teslim eder. Yaşadığı şokla beraber polis yok mu diye bağırarak Demir’in penceresinin önünde bir polis belirir. Polisten, yetişip hırsızı yakalamasını ister ancak aldığı cevap şudur: “Ben artık polis değilim... Sen Devletten vergi çaldın... Devlet te aylığımı veremedi... Paralarını çalmak değil, seni gözümün önünde kıştır kıştır kesseydi elimden bir şey gelmezdi...”¹³⁸ Polis sitemlerini sürdürdükten sonra gözden kaybolur. Demir birdenbire uyanıp paralarım diye çığlık atar. Olan bitenin bir rüya olduğunu anladıktan sonra tekrar uykuya dalar. Bu defa gördüğü rüyada küçük oğlu Orhan, okul arkadaşından fena bir dayak yemiştir. Orhan’ı yanına alıp hesap sormak üzere öğretmeninin yanına gittiğinde ise polisten aldığı gibi bir cevapla karşılaşır:

¹³⁸ Reşat Nuri [Güntekin], *Vergi Hırsızı*, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933, s. 12.

“Hükûmete vergi vermekten kaçtın... O da bize aylık veremedi... (...) Mektep te kapandı... (Orhana bakarak) Zavallı yavrucuk... Babanın yüzünden okuyamayacaksın.”¹³⁹ Yine fırlayarak uyanır ve bu rüya Orhan’ın yaşadıkları sebebiyle onu daha da etkilemiştir. Çok geçmeden tekrar uyur ve üçüncü rüyada bu defa kasaba yolu üzerindeki büyük köprünün yapımında mühendis olarak çalışan büyük oğlu Cevat işsiz kalmıştır. Onun da sebebi aynıdır; Demir vergisini ödemediği için köprü yapımı yarım kalmış ve Cevat’ın işine son verilmiştir. Tekrar uyanıp uyuduktan sonra daldığı son rüyasında onu daha büyük bir felaket beklemektedir. Ülke işgal edilmiştir ve bir asker Demir’e; “Sen devlete vergi vermekten kaçındın... O da bana kurşun alacak para bulamadı... Bu felakete sen sebep oldun vergi hırsızları...”¹⁴⁰ Rüya silsilesinin en sonunda ise aç-bîilaç vardığı hastanede, hastabakıcı birtakım vergi hırsızları sebebiyle devletin artık hizmet veremediğini söyleyip kapıyı Demir’in yüzüne kapatır. Demir uyandıktan sonra artık bu rüyaların mide ağrısından kaynaklanmadığını, vicdanın derinliklerinden neşet ettiğini anlamıştır; çekmecedden bir yığın para çıkarıp devletten çaldığını iade etmeye gider. Verilen mesaj oldukça açıktır.

“Halk terbiyesi” seferberliği dolayımında üretilmiş metinler olarak onuncu yıl yayınları genel olarak didaktik eserlerdir. Zira başta Mustafa Kemal Paşa olmak üzere Cumhuriyet elitlerinin çoğu edebiyatı bir “terbiye vasıtası” olarak görmekteydi. Cumhuriyet’in Onuncu Yıldönümü kutlamalarında edebî yayınlara ağırlık verilmesi bu kavrayış biçimiyle alakalıdır. Nitekim Atatürk’ün, edebiyatın gayesine dair Afet İnan’a dikte ettirdikleri bu görme biçimini sarıh bir şekilde ifade etmektedir. Edebiyat; aydınlatıcı, koşullandırıcı, ulusal ülküye kanalize edici bir terbiye aygıtıdır.

“Beşeriyette en müspet ilim ve en ince teknik esaslarına dayanan hayatla ve kanla karşılaşmak kendileri için en mukadder olan askerlik gibi yüksek bir idealist meslek dahi, kendini içinde bulunduğu içtimai heyete anlatabilmek ve bu büyük insanlık ve kahramanlık yolculuğunu hazırlayabilmek için, uyandırıcı, hedeflendirici, yürütücü ve nihayet fedakâr ve kahraman yapıcı, vasıtayı edebiyatta bulur. Bu itibarla,

¹³⁹ a.e., s. 15.

¹⁴⁰ a.e., s. 19.

edebiyatın her insan cemiyeti ve bu cemiyetin hal ve istikbalini koruyan ve koruyacak olan her teşekkül için, en esaslı terbiye vasıtalarından biri olduğu kolaylıkla anlaşılır.”¹⁴¹

“Halk terbiyesi” yani vatandaşlık eğitiminin odak noktaları doğrultusunda söz konusu eserlerde vaka zamanları belirli tarihsel kategorilerde yoğunlaşır. Bu bağlamda şu üç zaman kesiti ele alınır: 1) Sultan Abdülmecid ve II. Abdülhamid’den itibaren son dönem Osmanlısı 2) Millî Mücadele yılları 3) Cumhuriyet dönemi. Kimi eserler bu zaman kesitlerinden sadece birine odaklanırken kimileri bir kaçını kapsayabilmektedir. İffet Halim’in [Oruz] piyesi ile Şaziye Berin’in anlatısı bu kadrajın dışına taşmaktadır. *Burla*¹⁴² Dede Korkut anlatılarından Salur Kazan hikâyesinin tiyatroya uyarlanmış bir versiyonudur. *Baybiçe*’de ise vaka zamanı Cumhuriyet’in ellinci yılıdır.

Osmanlı dönemi ve Osmanlıların konu edilmesi sadece hiciv ve karikatürizasyon maksatlıdır. Onun dışında herhangi bir tarihsel bakış açısı gözetilmez. İkinci ve üçüncü kategorideki metinler bir bakıma “İnkılâp Tarihi” anlatısı hüviyetindedir.

Millî Mücadele’yi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunu yahut Cumhuriyet devri inkılâplarını konu alan eserlerde Mustafa Kemal Paşa haricinde gerçek bir tarihsel şahsiyetin neredeyse hiç bahsi geçmez. Kur(t)uluş anlatısı tamamıyla Gazi’nin olağanüstü yaratıcı kudretine yapılan atıflarla inşa edilir. Sonradan kenara çekilen yahut tasfiye edilen komutanlar ve devlet adamları bir yana “ikinci adam” İsmet Paşa’ya dahi pek rastlayamayız. Bir istisna olarak Kâzım Karabekir’in *On Yılın Romanı*’nda adı geçer. Ancak Kâzım Karabekir’e yer verilmesi sadece Mustafa Kemal Paşa’nın riyasete liyakatini onun ağzından tasdik ettirmek içindir. Anlatıcı Kâzım Karabekir’in bir iç konuşmasını aktarır. Doğu Cephesi Kumandanı neden kendisinin “reis” olamadığını sorgulamakta ve cevabı yine kendisi vermektedir.¹⁴³

¹⁴¹ Afet İnan, **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Haz. Arı İnan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 394.

¹⁴² İffet Halim [Oruz], **Burla**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.

¹⁴³ “Kâzım Karabekir Paşa için için:

Üçüncü kategorideki eserler ise şapka inkılâbından harf inkılâbına Kemalist reformların faziletlerini takdis etmeye adanmıştır.

Kemalizm her ne kadar katı pozitivist dünya görüşü ekseninde biçimlenmiş bir paradigma olsa da ve onuncu yıl yayınlarında aydınlanmacı-pozitivist kahramanlar yüceltilse de metinlerde kullanılan dil alabildiğine mistik, mitolojik ve irrasyoneldir. Pozitivist dünya görüşünün metafizik/teolojik bir söylemle tahkim ve telkin edilme gayreti İnkılâp Edebiyatı'nın popülist ürünlerinde tebarüz eden ilgi çekici hususiyetlerden biridir. Bu paradoks Cumhuriyet modernleşmesi için kaçınılmazdı. Kemalistlere göre hem ulus-devletin gerektirdiği egemenlik kaidesi hem pozitivist-ilerlemeci paradigma uyarınca toplumun dinî normlardan, pratiklerden, kodlardan, sembollerden, kısacası mukaddesatından arındırılması gerekiyordu. Sadece arındırmak da yeterli değildi. Bir boşluğa mahal verildiği takdirde, yerinden edilen kutsalların yerine yenileri ikame edilmediği takdirde, eski hatıraların canlanacağı düşünülüyordu. Tam bu nokta ulusçu maneviyatın icadı devreye sokuldu. Eski dinî pratiklerin yerini ulusal ritüeller olarak kamusal merasimler aldı. Sözgelimi 1933 kutlamalarında icat edilen ritüellerden biri olan toprak alma merasimi seküler bir âyin niteliğindedir.¹⁴⁴ Kutlamalarla, anma toplantılarıyla, açılış merasimleriyle... bir topluluk mistisizmi yaratılarak cemaatin mensupları zihnen ve kalben birbirlerine raptedilmeye çalışıldı. Tüm sembolizmiyle ve kolektif bilinçte bıraktığı izlerle Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamaları, bugünden geriye bakıldığında, ulusun inşa devresine dair bir hafıza mekânı niteliğindedir. Manevi bir rota arayışının ifadesidir. Kolektif hafızanın

– Ben niye reis olmadım?.. diye kendi kendisine sordu. Vicdanı ona cevap verdi:

– Eğer kabiliyetin olsaydı reis sen olurdun.

Ve .. tavzih etti:

– Müdafaayı Hukuk ilk evvel sana bizimle çalış.. dediği zaman ben askerim, gizli bir cemiyetin himayesini üzerine alamam. İmparatorluk hükûmeti beni mes'ul eder.. diye korktun. İmanın zayıf. Korkun fazlaydı. Ve .. ihtar etti:

– Rütbesiz Mustafa Kemali şef ilan eden millet bu yüksek vasıfları sende bulsaydı sana, senden başkasında görseydi ona verirdi.

Ve.. Kâzım Karabekir Paşa başını önüne eğdi, vicdanına ve şefine itaat etti. Ona:

– Reisim.. dedi. Her kumandan, her nefer gibi kendine verilen vazifenin başına geçti.”

(Etem İzzet, **On Yılın Romani**, s. 56-57.)

¹⁴⁴ Bkz. Caymaz, a.y.

mekânsallaştırılarak dizayn edilmesine işaret etmektedir. Bu minvalde Nora'nın, "hafıza mekânları, mukaddesattan arındırılmış bir toplumdaki kutsiyet arayışları; ritüelsiz kalmış toplumlardaki ritüellerdir"¹⁴⁵ tarifini hatırlamak yerinde olacaktır.



¹⁴⁵ Pierre Nora, "Entre Mémoire et Histoire", **Les Lieux de Mémoire I: La République**, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, s. s. XXIV.

SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus-devlet olarak egemenliğini ilan etmesinin ve siyasal otoritenin tahkim edilmesinin ardından sıra yeni rejimin meşruiyetini kendisine atfedeceği ulusun yaratılmasına gelmişti. Eski düzen tasfiye edilmesine karşın egemenliğin meşruiyet kaynağını teşkil edecek olan ulus, henüz devlet otoritesinin hayal ettiği tarzda homojen bir kütle olarak örgütlenememişti. Devlet idaresi altındaki nüfusun çok büyük bir bölümü hâlâ *ancien régime*'den kalma Müslüman-Osmanlı kimliğine sahip vatandaşlardan oluşmaktaydı. Kurucu elitlerin düşüncesi; İmparatorluk bakiyesi bir topluluğun belirli ulusal semboller, mitler, anlatılar, ritüeller... kısacası yeni bir maneviyat ve değerler manzumesi etrafında kurgulanmış bir ulusal kimlik paydaşlığında bir araya getirilip homojenleştirilmesine yönelik planlı-programlı bir süreç sonucunda söz konusu inşa işinin tamamlanabileceği yönündeydi. Bu dönemin birincil kaynaklarında en çok rastladığımız anahtar kavramların “plan”, “program”, “ayar” vb. olması böylesine bir projeksiyonun, bir toplumsal mühendislik tasarısının yansımasıdır. İlgili planlamanın temelinde ise yeni bir ulusal kültür yaratma arzusu yatmaktaydı. Vatandaşların Müslüman-Osmanlı kimliğinden sıyrılıp yeni rejimin tasarladığı seküler ulusal kimliği kuşanmalarını sağlayacak olan; onları ortak bir paydada buluşturup aynılaştıracak, kaynaştıracak olan katalizör ulusal kültürdü. Aynı kültürü paylaşıyor olmak tıpkı aynı dini yahut başkaca değerler manzumelerini paylaşmak gibi bir işlev üstlenecek, bireylerin birbirlerini aynı kimliğe malik “eşit” kimseler olarak tahayyül etmelerini sağlayacaktı. Netice itibarıyla “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kütle”nin mayasını ulusal kültür teşkil edecekti. Atatürk'ün, İkinci Bölüm'ün başlangıcında atıf yaptığımız söylevinde, ancak kültürel alandaki inkılaplar sonrasında modern Türk toplumunun istenilen çehreye kavuşmaya başladığını belirttiğini tekrar hatırlamakta fayda görüyoruz. Bu noktadan hareketle elinizdeki çalışmada kuruluş yıllarındaki hâkim atmosfer ve tarihsel koşullar içerisinde, bir kültürel inşa seferberliği kapsamında edebiyat kurumunun konumu ve işlevi ana

hatlarıyla tespit edilmeye çalışıldı. Çalışmanın bundan sonraki aşamasında tezin bölümlerinde müstakil olarak ortaya çıkan kimi verileri bir arada değerlendirerek bazı genel çıkarımlarda bulunmak istiyoruz.

Evvelâ şunu belirtmek gerekir ki edebiyat müzik gibi ulusal kültürün temel yapıtaşlarından biri olarak kavrandığından öncelikli olarak dönüştürülmesi (dönemin diliyle söyleyecek olursak; *inkılâplaştırılması*) arzulanan sahalardan biri olmuştur. Eğer bu sağlanamazsa ulusal kültürün yaratılması yolunda tam bir başarıdan söz edilemeyecekti. Bugüne dek Musiki İnkılâbı gibi bir “Edebiyat İnkılâbı”ndan pek söz edilmemiştir. Fakat geriye dönüp baktığımızda her iki alanda yaşanan süreçlerin çok benzer olduğu ve daha önemlisi temelde aynı paradigmanın işlediğini söylemek gerekmektedir. İnkılâp Edebiyatı kurgusu da tıpkı Musiki İnkılâbı’nda olduğu gibi Osmanlı mirasının tamamıyla tasfiye edilmesini, folklor ve halk edebiyatından devşirilecek ham malzemenin modern ve Batılı tekniklerle işlenmesini esas alan bir sanat anlayışını öngörüyordu. Nitekim Batılı ulusların, folklor ve halk edebiyatlarıyla kurdukları bağ sayesinde özgün birer ulusal kültür inşa ettikleri düşünülüyor; kendilerinin tarihsel tecrübeleri model alınırsa onlar gibi bir ulusal sanata sahip olunabileceği hesaplanıyordu. Batılı ulusların tarihsel tecrübeleri başlıca ilham kaynağıydı. Bu ve daha pek çok açıdan bakıldığında İnkılâp Edebiyatı kurgusu rejimin genel kültür-sanat politikasının bir tezahürü ve tescimi niteliindedir. “Edebiyat İnkılâbı” şeklinde bir kavram ilgili dönem itibarıyla çok nadir olarak kullanılmıştır fakat İnkılâp Edebiyatı Hareketi’nin başlıca maksadı öncelikle edebiyat kurumunun inkılâplaştırılması, yani Altı Ok’un vazettiği prensipler doğrultusunda yeni bir ulusal edebiyatın yaratılmasıydı.

Sovyet Rusya, Almanya ve İtalya gibi dönemin devletçi sanat politikaları uygulayan diğer rejimlerindeki tecrübelerine benzer olarak edebiyat Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında iktidar mücadelesinin bir aygıtı ve levazımatçısı olarak tasavvur edilmiş ve bu cihetle işlevselleştirilmiştir. Kültürel yapılanma kapsamında resmî ideolojinin tasarladığı türde bir aygıt dönüşmesi için edebiyat kurumu üzerinde kimi “sevk ve idare” mekanizmalarının tesis edildiğini söylemek mümkündür. Türk

Ocakları'nın tasfiye edilmesinden sonra kurulan Halkevleri çevresinde oluşturulan edebiyat zümreleri ve icra edilen faaliyetler dönemin hâkim edebiyat cemaatini ortaya çıkarmıştır yahut belirli bir zümrenin hâkimiyetini pekiştirmiştir. Paralel olarak edebiyat matbuatında inkılâpçı edebiyat taraftarlarının yayınları teşvik, taltif ve himaye edilmiştir. Edebiyat eğitimi kapsamında da inkılâpçı edebiyat anlayışının döneme damga vurduğunu ve millî eğitim ideolojisinin belirleniminde önemli rol oynadığını müşahade ettik.

Cumhuriyetçiler için edebiyat, bir taraftan ulusal kültürün başlıca bileşenlerinden biri olarak inkılâplaşırken bir taraftan da propaganda aygıtı olarak işlev görmeliydi. İnkılâp Edebiyatı'nın teorisyenliğini üstlenmeye çalışan isimlerin istisnasız hemfikir oldukları nokta buydu. Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki en özgün tecrübelerden biri olan Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamaları çerçevesinde ortaya konulan ve CHF Kâtibiumumiliği ile Maarif Vekâleti'nin patronajında yürütülen geniş çaplı yayın çalışması bu gayenin sistematik olarak pratiğe dönüştürüldüğü en önemli ve emsalsiz vakalardan biridir. Hem üretilen metinlerin tarihsel vasıfları hem de bizatihi üretim sisteminin kendisi edebiyat kurumu ile ulus-devlet rejimi arasındaki ilişkiyi incelediğimiz yıllar itibariyle sarîh bir şekilde izah etmektedir.

Propaganda faaliyetlerinde Cumhuriyet elitlerinin edebiyattan başlıca iki beklentisinin var olduğundan söz edebiliriz. Birincisi; onun bir “terbiye vasıtası” olarak vatandaşlık eğitiminde yararlı hizmetler üstlenmesi, tasarlanan ideal vatandaş kimliğinin normlarını kitlelerin benimsemesine ve içselleştirmesine katkıda bulunmasıydı. Bundan sebeptir ki İnkılâp Edebiyatı kanonu dâhilinde değerlendirilebilecek eserlerin tamamına yakını didaktik tarzda metinlerdir. Dikkat çeken bir diğer hususiyet ise inkılâpçı edebiyat eserlerine nutuk üslubunun, hitâbet edâsının yoğun bir şekilde sirayet ettiği ve hatta birçoğunu tamamıyla etkisi altına aldığıdır. Eserlerin kurgularını aksatacak tarzda ve onları estetik yönden oldukça kusurlu kılacak düzeyde “okura hitap eden” didaktik tiratların metinlerde yer almasına çokça rastlanır. Nutuk üslubunun bilhassa şiirlerde ve manzum eserlerde

kendisini gösterdiğini de kaydetme ihtiyacı duyuyoruz. Zira söz konusu şiirler ve manzum eserler kürsüde, sahnede, radyoda okunmak / temsil edilmek yahut afiş-döviz şeklinde bastırılmak üzere telif edilmişti. Siyasal telkinde bulunma gayreti, estetik gayelerin her zaman önünde olmuştur. CHP Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nde (1940) Halkevleri bünyesinde yer alan Dil ve Edebiyat Şubeleri'nin birinci vazifesinin “muhitin umumi bilgisinin artmasına ve Parti prensiplerinin kökleşmesine, yurt sevgisinin, yurddaşlık vazifeleri duygusunun yükselmesine yarıyacak mevzularda konuşmalar ve konferanslar tertiplemek” olduğu kaydedilir. Maddenin devamında ilgili şubelerin, bu yükümlüğün yanı sıra “dil ve edebiyat mevzularile de bilhassa meşgul ol[acağı]” bildirilir. Söz konu görev tanımının mahiyeti ve yapılan takdim-tehir, dönem itibarıyla uluslaşma programı çerçevesinde nasıl bir edebiyat anlayışının hâkim olduğunun yahut hâkim kılınmaya çalışıldığının konsantre bir ifadesi niteliğindedir: Dil ve edebiyat mevzularıyla doğrudan iştiğal etmekten önce vatandaşlık eğitimine ve Tek-Parti ideolojisinin tahkimine hizmet edilmelidir. Şubelerin özel olarak edebiyat çalışmalarındaki gayeleri sıralanırken de “Edebî mahsullerimiz arasında bilhassa cemiyetin ihtiyaçlarına cevap veren, inkılâbımızı halk tabakalarına yayıp kökleştiren, Türkün engin mazideki yüksek mevkiini, tarihî şereflerini ve millî mücadelenin şanlı hatıralarını ebedileştiren sanat eserlerini çoğaltmak” şeklinde bir görev tanımı sunulur. Bu veriler, çalışmamızın ikinci bölümünde tasvir ve tahlil etmeye çalıştığımız İnkılâp Edebiyatı kurgusunda edebiyata atfedilen misyonun zamanla bir devlet politikası hâline dönüştüğünün de göstergesidir.

Propaganda aygıtı olarak edebiyattan üstlenmesi beklenen bir diğer rol de yeni rejimin meşruiyet anlatısını hem inşa hem telkin etmek noktasındaydı. Türkiye Cumhuriyeti yaklaşık altı asır boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü bir coğrafya üzerinde kurulmuş, yeni devlet, eski düzenin tebaasını da devralmıştı. Tebaanın gözünde yeni rejimin kendisinin ve reformlarının (inkılâpların) bir meşruiyet zeminine oturtulması aciliyet kesbeden ihtiyaçlardan biriydi. Cumhuriyet'in meşruiyet propagandası ise öncelikle eski düzenin hatıralarını temelden yıkmaya ve tahrif etmeye dayalıydı. Dolayısıyla ilgili edebî söylemde kılık

kıyafetten padişah otoritesine dek Osmanlı'ya dair sembollere karşı âdeta savaş açılmıştır. Buna mukabil Cumhuriyet'in sembolleri ve kuruluş hikâyesi estetize edilerek kutsiyet derecesinde yüceltilmiştir. Genel anlamda özetleyecek olursak; edebiyat kurumu burada efsanevi/destansı bir ulusal kuruluş anlatısı tertip etmek için seferber olmuştur veya bir başka ifadeyle seferber edilmiştir. Bahse konu anlatının destansı/efsanevi yönüne ise özellikle vurgu yapmak istiyoruz. Tezin Birinci Bölüm'ünde tasvir etmeye çalıştığımız gibi bir topluluğun bireylerinin ortak bir paydada buluşarak kendilerini bir ulus olarak tahayyül etmeleri destansı bir geçmiş duygusunun mündemiç olduğu müşterek hatıralar yekûnunun paylaşımıyla mümkün hâle gelebilmektedir. Kişilerin birbirlerini aynı efsanevi hikâyenin kahramanları olarak tahayyül etmeleri, onlara aynı kimliği paylaşıyor olma hissiyatını bahşedecektir. Tabi şunu da eklemek gerekir ki söz konusu ulusal hafıza tasarısı Tek-Parti otoritesinin öngördüğü biçimde ayıklanmış, seçilmiş, o günün siyasal angajmanlarına ihtiyaç verecek şekilde dönüştürülmüş hatıralar bütününden müteşekkildi.

Tahlil etmeye çalıştığımız eserlerde ön plana çıkan ortak hususiyetlerden biri de ütöpik gelecek tasavvurlarına sıkça rastlanmasıdır. *Ankara*, bu açıdan ilk zikredilmesi gereken anlatılar arasındadır. Bu kurgular, siyasal elitlerin öngördüğü ideal ulus ve yurt tasarımını en azından ve öncelikle zihinde mümkün kılmak maksadına mâtuftur denilebilir. Zira *Yaban*'da zikredildiği üzere ulus henüz ortada yoktur; onu Bekir Çavuşlarla, Salih Ağalarla, Zeynep Kadınlarla, İsmaillerle, Süleymanlarla “yeni baştan yapmak” gerekmektedir. Edebî metinler vasıtasıyla kurgulanan ütopyalar idealdeki ulusal çehrenin tecsim edildiği metinsel mekânlar niteliğindedir. Sözünü ettiğimiz ütöpik metinlere baktığımızda Anadolu da Ankara'nın yörüngesinde ve onun numune-i imtisalliğinde baştan başa “planlı ve programlı” bir şekilde mamur kılınmıştır. Ulusçular, bütün bir yurt sathını yeni baştan yazılacak boş bir levha olarak addetmekteydi. Yapılan plan ve programların meşruiyet telkinini de bu ütopyalar marifetiyle edebiyat kurumunun üstlendiğini söyleyebiliriz. İnşa edilecek ulus ve yurt, öncelikle edebiyat vasıtasıyla *yazılmıştır* (veya yazılmaya çalışılmıştır). Öğretmenlerin, fen adamlarının, sanatkârların ve

yazarların anlatılarda idealize edilmesi daha ziyade bu hususla ilintilidir. Öğretmenler, -*Yeşil Gece*'deki Şahin Bey'in ifadesiyle- "büyük çocuklar" olarak görülen halkı eğiterek onları birer ideal vatandaş kimliğine büründürcek; mühendisler yine Şahin Bey'in can yoldaşı Deli Necip gibi yurt sathını baştan başa iskân edecek; yazarlar ve sanatkâtlar da bu kuruluş anlatısını destanlaştıracak, âbideleştirecek ve onun hatırasını tahkim ederek geleceğe taşıyacaktır. Ütopya, ana hatlarıyla bu şekildedir.

Kanaatimizce edebiyat kurumunun uluslaşma döneminde üstlendiği başlıca işlevlerden biri de katı laiklik politikaları bağlamında ortaya çıkan maneviyat boşluğunun doldurulması noktasındadır. Dinin ve dinî düşüncenin sosyal hayattan dışlanması sonucunda doğal olarak manevi bir boşluk oluşmuştu. Tezde yer yer temas ettiğimiz üzere dinden boşalan alan ulusçuluğun dinin yerine ikame edilmesiyle doldurulmaya çalışıldı. Bu noktada edebiyat hem ulusçuluğun yeni bir din olarak telkin edilmesinde etkili bir propaganda aracı olmuştur hem de bu yeni seküler dinin maneviyat dünyasını inşa edecek, topluluk mistisizmini tecrübe ettirecek anlatıların üretimini üstlenmiştir diyebiliriz. *Yeşil Gece*'de Şahin Bey'in dinî inancını kaybettikten sonra ulusçuluğu bir yeni din olarak benimsemesi bu anlayışın erken tarihlerden itibaren edebiyat eserleri üzerinden temayüz etmeye başlamasının bir örneğidir. Onuncu yıl yayınlarında en güçlü şekilde ortaya çıkan temaların bu cihette olduğunu da gözlemledik. Söz konusu gayretin bir diğer cephesini de medrese ve tekke mensuplarına karşı açılan savaş oluşturur. Yeni dinin ikame edilmesi için öncelikle eskisinin tahtından edilmesi gerekmektedir. Bu sebepledir ki klasik dinî düşünce ve dinî yaşam tarzının temsilcileri ile ulusçu maneviyatın temsilcilerinin her daim karşı karşıya getirildiklerini; bir tarafın aydınlanmanın, vatanperverliğin, insanî değerlerin, diğer tarafın ise vatan hainliğinin, gayriinsanî hasletlerin, ilerleme karşısındaki yegâne engelin timsalleri olarak resmedildiğini görürüz. Üçüncü Bölüm'de ele aldığımız eserlerde tebarüz etmeye başlayan bu temsil, zamanla anlatsal bir şemaya dönüşmüş ve stereotipler ortaya çıkmıştır. Nitekim bahsini ettiğimiz şematizasyonun ne derece yerleşik bir hâl aldığı ve popülist bir söyleme dönüştüğü onuncu yıl yayınları örneğinde görüldü.

Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü kutlamalarında ortaya çıkan manzara ise edebiyat sosyolojisi açısından son derece spesifik bir vaka niteliğindedir. Ulus-devlet idaresinin topyekün seferberlikle kitlesel bir vatandaşlık eğitimi faaliyetine dönüştürdüğü merasimlerde kolektif bilinç ve hafıza inşa etme sürecinde en önemli aygıtlardan biri olarak edebiyat kurumu vazifelendirilmiştir. Sadece bu örnekte değil, genel olarak kuruluş döneminde edebiyat, ulusal ritüellerin vazgeçilmez ve yararlı aygıtlarından biri olarak işlev görmüştür.

Son olarak edebiyat tarihi açısından meseleye bakacak olursak şunları da kaydetmek gerekir ki araştırma sürecimiz boyunca -birkaç istisna haricinde- İnkılâp Edebiyatı olgusu üzerinde bugüne dek yeterince durulmadığını gözlemledik. Oysaki sadece bu tezde ortaya çıkan manzara dahi bizi tıpkı Servet-i Fünun, Millî Edebiyat, Fecr-i Âtî yahut İkinci Yeni gibi edebiyat tarihi açısından başlı başına bir fasıl teşkil edecek bir “edebiyat hareketi” ile karşı karşıya bulunduğumuz sonucuna ulaştırmaktadır. Şimdiye kadarki edebiyat tarihi çalışmalarında bu olgunun atlanmış ve tahlil edilmemiş olması şüphesiz pek çok eksikliği de beraberinde getirmiştir. Konu hakkında dile getirilen kimi görüşlerde ise dönem itibarıyla inşa edilmeye çalışılan edebiyat anlayışı ve edebiyat kanonunun güdük kaldığı ve bu sebeple üzerinde pek de durulmaya değer görülmediğidir. Edebiyat tarihyazımı açısından böyle bir yaklaşımın kabul edilemeyeceği açıktır. Nihayetinde Türkiye tarihinin en mühim devresinde -estetik değerleri her ne ölçüde olursa olsun- sayısı yüzlerle ifade edilecek nicelikte eserin ortaya çıkmasıyla sonuçlanan bir edebiyat hareketi bahse konudur. Daha önemlisi bu kapsamda üretilen metinlerin önemli bir kısmı Halkevleri ile ortaöğretim kurumlarında okutularak ve temsil edilerek tarihsel ve sosyolojik açıdan son derece kritik bir işlev görmüşler, kolektif hafızada nesiller boyunca resmî ulusal anlatının taşıyıcılığını üstlenmişler ve vatandaşlık eğitiminin yahut kimlik inşasının vazgeçilmez aygıtları olarak her daim kendilerine başvurulmuştur. Sadece bu hususiyetler dahi çok yönlü disiplinlerarası araştırma ve incelemeleri gerekli kılmaktadır. Zira bu araştırma neticesinde ulaştığımız sonuçlardan biri de edebiyat incelemelerinin tarihsel, toplumsal ve siyasal koşullardan bağımsız olarak

yürütüldüğünde -bilhassa dönem çalışmalarında- noksanlıklarla malûl kalmaya mahkûm olduğudur.



BİBLİYOGRAFYA

I. Arşiv Belgeleri

BOA, HR.İM.00016.00134.001.001. (24.02.1923.)

BCA, Fon Kodu: 30.10.0.0, Yer No: 198.352.10-2; 3. (11.07.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-334. (29.07.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-337. (29.07.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-338. (29.07.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-153. (19.11.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-154. (19.11.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-155. (19.11.1933)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-271 (08.04.1934)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 16.82.3-10. (10.07.1935)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-219 (06.05.1938)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-110 (07.11.1938)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-111 (01.11.1938)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-112 (01.11.1938)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-139 (14.06.1941)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1357.506.1-13 (08.12.1946.)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1288.280.3-11 (24.12.1947)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1357.506.1-5 (27.12.1947)

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1288.280.3-8 (19.06.1949)

II. Yararlanılan Kaynaklar

- Akbal, Oktay: “Kubilay’dan Yeşil Gece’ye”, **Cumhuriyet**, 16.01.1974, s. 2.
- Anderson, Benedict: **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, Londra, Verso, 2006.
- Andı, M. Fatih: “Cumhuriyet’in Ulusal Kimlik Oluşturma Süreçleri ve Mehmed Âkif”, **Hece**, No: 232, Nisan 2016, s. 83-88.
- Assmann, Jan: **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Atatürk, Mustafa Kemal: **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**, C. I-III, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 5. bs. 1997.
- Ayas, Güneş: **Mûkisi İnkılâbının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.
- Ayda, Adile: **Böyle idiler Yaşarken... (Edebî Hâtıralar)**, Ankara, Ayyıldız Matbaası, 1984.
- Baki, Elif: **Ulusun İnşası ve Resmi Edebiyat Kanonu**, İstanbul, Libra Yayıncılık, 2010.
- Başaran İnce, Gökçen: “Ulusal Kimlik, Kolektif Bellek ve Edebiyat: Dersimli Kız Romanında Resmi Bellek Temaları”, **Monograf**, No: 5, 2016, s. 36-68.
- Baydar, Mustafa: **Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar**, İstanbul, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, 1960.

- Bayındır Uluskan, Seda: **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.
- Beriş, Hamit Emrah: **Tek Parti Döneminde Devletçilik: Türkiye'de Otoritarizmin Siyasal ve Ekonomik Temelleri**, İstanbul, Tezkire Yayıncılık, 2015.
- Belge, Murat: **Marksist Estetik: Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1997.
- Bilgin, Nuri: **Kollektif Kimlik**, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1999.
- Bilgin, Nuri: **Tarih ve Kolektif Bellek**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2013.
- Billig, Michael: **Banal Milliyetçilik**, Çev. Cem Şişkolar, İstanbul, Gelenek Yayıncılık, 2002.
- Birinci, Necat: **Faruk Nafiz Çamlıbel: İnceleme - Seçmeler**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 1993.
- Breuilly, John: "Approaches to Nationalism", **Mapping The Nation**, Der. Gopal Balakrishnan, Londra, Verso, 1999, s. 146-174.
- Breuilly, John: "Sunuş", Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, Hil Yayın, 2013 içinde, s. 17-70.
- Bonamour, Jean: **Rus Edebiyatı**, Çev. İsmail Yerguz, Ankara, Dost Yayınları, 2006.
- Bostancı, Naci: **Kadrocular ve Sosyo-Ekonomik Görüşleri**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990.
- Bullit, Margaret M.: "Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet

- Union”, **The Russian Review**, C. XXXV, No: 1, 1976, s. 53-76.
- Cantek, L. Funda Şenol: **Yerliler ve Yabancılar: Başkent Olma Sürecinde Ankara**, İstanbul, İletişim Yayınları, 3. bs., 2003.
- Caymaz, Birol: “Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlulamaları: 29 Ekim 1933”, **Bilgi ve Bellek**, No: 7, 2007, s. 115-139.
- Clark, Toby: **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Confino, Alon: **The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918**, University of North Carolina Press, 1997.
- Confino, Alon: “Memory and Cultural History: Problems of Method”, **The American Historical Review**, C. 102, No: 5, 1997, s. 1386-1403.
- Corse, Sarah M.: **Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and The United States**, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Connerton, Paul: **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alaeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Cumhuriyet Halk Fırkası: **C.H.F. Nizamnamesi ve Programı**, Ankara, T.B.M.M. Matbası, 1931.
- Cumhuriyet Halk Fırkası: **C.H.F. Halkevleri Talimatnamesi**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1932.
- Cumhuriyet Halk Partisi: **C.H.P. Programı**, Ankara, Ulus Basımevi, 1935.
- Cumhuriyet Halk Partisi: **C.H.P. Programı**, Ankara, Ulus Basımevi, 1939.

- Cumhuriyet Halk Partisi: **C.H.P. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi**, Ankara, Zerbamat Matbaası, 1940.
- Cunningham, John: “Art in Nazi Germany”, **Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists’ Congress**, Ed. Matthew Baigell, Julia Williams, Rutgers University Press, 1986, s. 167-169.
- T.B.M.M **Cümhuriyet İlânının Onuncu Yıl Dönümü Kutlulama Kanunu**, (Çevrimiçi)
https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc012/kanuntbmmc012/kanuntbmmc01202305.pdf (01.01.2017).
- Çongur, Elif: **Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi**, İstanbul, İmge Yayınları, 2017.
- Coşkun, Kerem: “Onuncu Yıl Anısına Yapılan Yayınlar”, **Toplumsal Tarih**, No: 118, 2003, s. 94-95.
- Coşkun, Nusret Safa: **Milli Bir Edebiyat Yaratabilir miyiz?** İstanbul, Burhaneddin Basımevi, 1938.
- Çelik, Hüseyin: “Reşat Nuri Güntekin”, **DİA**, C. XIV, 1996, s. 307-309.
- Çıkla, Selçuk: “İnkılâp Edebiyatı”, **Hece** (Hayat Edebiyat Siyaset Özel Sayısı), No: 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 435-441.
- Çıkla, Selçuk: “Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar”, **Turkish Studies**, C. I, No 1, 2006, s. 45-63.
- Çiğdem, Ahmet: “Entelektüller ve İdeolojiler”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, C. IX, Ed. Tanıl Bora - Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 112-124.

- Daniel, Marko: “Chronology”, **Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45**, Ed. David Britt, Londra, Thames and Hudson, 1995, s. 18-29.
- Demirhan, Nezahat: **Cumhuriyetin Onuncu Yılı'nın Türk İnkılâp Tarihindeki Yeri ve Önemi**, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, 1999.
- Deutsch, Karl: **Nationalism and Social Communication: An Inquiry into the Foundations of Nationality**, Massachusetts, The MIT Press, 1953.
- Diyanet İşleri Başkanlığı: **Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali** (Çevrimiçi) kuran.diyanet.gov.tr Erişim tarihi: 05.05.2017.
- Dunham, Vera S.: **In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Union**, Durham, Duke University Press, 1990.
- Dorian, Frederick: **Commitment to Culture: Art Patronage in Europe Its Significance For America**, Pittsburgh, The University of Pittsburgh Press, 1964.
- Edebiyatçılarımız Konuşuyor, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1953.
- Emil, Birol: **Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I: Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne Kadar**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984.
- Erözden, Ozan: **Ulus-Devlet**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1997.
- Ertan, Temuçin Faik: **Kadrocular ve Kadro Hareketi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1994.

- Eskin, Şerif: “Ulusal Kimliğin İcadı ve Hafıza Mekânı Olarak Onuncu Yıl Marşı”, **Hece**, No: 232, Nisan 2016, s. 98-104.
- Ete, Hatem: The Legal, Political and Sociological Roots of Tutelary Regime in Single-Party Period, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Finley, Carter V.: **Modern Türkiye Tarihi: İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007**, Çev. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2014.
- Gellner, Ernest: **Thought and Change**, Chicago, The University of Chicago Press, 1965.
- Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı, Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, Hil Yayın, 2013.
- Gerçek, Selim Nüzhet: “Cümhuriyetin Onuncu Yıldönümünde Yapılan Neşriyat”, **Ülkü: Halkevleri Mecmuası**, C. II, No: 12, 1933, s. 443-455.
- Golomstock, Igor: **Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China**, İngilizceye Çev. Robert Chandler, New York, Harper Collins, 1990.
- Gorki, Maksim: **Edebiyat Yaşamım**, Çev. Şemsa Yeğın, İstanbul, Payel Yayınları, 1989.
- Halbwachs, Maurice: **Les Cadres Sociaux de la Mémoire**, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925.
- Halbwachs, Maurice: **La Mémoire Collective**, Paris, Albin Michel, 1997.
- Hobsbawm, Eric: “Foreword”, **Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45**, Ed. David Britt, Londra, Thames and Hudson, 1995, s. 11-15.

- Hobsbawm, Eric: “Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 1-17.
- Hobsbawm, Eric: **Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality**, Cambridge University Press, 2000.
- Hobsbawm, Eric: “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, **Geleneğin İcadı**, Der. Eric Hobsbawm, Terrence Ranger, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s. 305-356.
- Houchin, John: “The Origins of the Cabaret Artistique”, **The Drama Review**, C. XXVIII, No: 1, 1984. s. 5-14.
- Ichijo, A.; Uzelac, G. (Der.) **When is the Nation: Towards an Understanding of Theories of Nationalism**, Londra, Routledge, 2005.
- İlyasoğlu, Evin: **Cemal Reşit Rey: Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- İnan, A. Afet: **Medenî Bilgiler ve M. Kemal Atatürk’ün El Yazıları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1969.
- İnan, A. Afet: **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Haz. Arı İnan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 8. bs., 2009.
- Jaffrelot, Christophe: “Bazı Ulus Teorileri”, **Uluslar ve Milliyetçilikler**, Haz. Jean Leca, Çev. Siren İdemen, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 54-65.
- Jdanov, A. A.: **Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine**, Çev. Fatmagül Berktay, İstanbul, Bora Yayınları, 1977.

- Jusdanis, Gregory: **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- Kaya, Serdar: **Endoktrinasyon ve Türkiye’de Toplum Mühendisliği**, Ankara, Nirengi Kitap, 2011.
- Keser, Nimet: “Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2006.
- Kara, İsmail: **Cumhuriyet Türkiye’nde Bir Mesele Olarak İslâm**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2. bs., 2008.
- Karadağ, Nurhan: **Halkevleri Tiyatro Çalışmaları: 1932-1951**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1988.
- Karakoç, Kani İrfan: “Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk Edebiyatının İnşası”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Karataş, Murat: “Türkiye Cumhuriyeti’nin On Beşinci Yıldönümü Anısına Yapılan Yayın Faaliyetleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. 54, No: 1, 2014, s. 81-104.
- Kolcu, Hasan: **Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları**, Ankara, Akçağ Yay., 2007.
- Lenin, V.: “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı”, **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Seçkin Cılızoğlu, İstanbul, Yeni Dünya Yayınları, 1976, s. 147-159.
- Licata, Lauren vd., “Mémoire des Conflits, Conflits de Mémoire: Une Approche Psychosociale et Philosophique du Rôle de la Mémoire Collective Dans les

- Processus de Réconciliation Intergroupe”, **Social Science Information**, C. 46, No: 4, 2007, s. 563-589.
- Lunaçarski, Anatoli: **Sosyalizm ve Edebiyat**, Çev. Asım Bezirci, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1998.
- Maarif Vekâleti, **Türkiye Bibliyografyası: Resmî Neşriyat 1928-1938**, C. I, İstanbul, Devlet Basımevi, 1939.
- Mally, Lynn: **Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia**, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Maraş, İbrahim: “Yunus Emre’nin Hümanist Yorumcuları”, **Dinî Araştırmalar**, C. VIII, No: 23, 2005, s. 29-38.
- Misztal, Barbara: **Theories of Social Remembering**, Philadelphia, Open University Press, 2003.
- Naci, Fethi: **Reşat Nuri’nin Romancılığı**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 1995.
- Nora, Pierre: “Présentation”, **Les Lieux de Mémoire I: La République**, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, s. VII - XIII.
- Nora, Pierre: “Entre Mémoire et Histoire”, **Les Lieux de Mémoire I: La République**, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, XVII -XLII.
- Nora, Pierre: “De la République à la Nation”, **Les Lieux de Mémoire I: La République**, C. 1/I, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984, s. 651-659.
- Nora, Pierre: “Comment Écrire L’histoire de France?” **Les Lieux de Mémoire III: Les Frances**, C. 3/1, Der. Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1992, 11-32.

- Ocak, Ahmet Yaşar: **Türk Sufiliğine Bakışlar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 11. bs., 2009.
- Oktay, Ahmet: **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.
- Ozan, Meral: “Herder’de Volk Kavramı”, **Milli Folklor**, No: 45, 2000, s. 40-41.
- Özalp, N. Ahmet: “Edebiyatta Dirijizm: Çalıkuşu Operasyonu”, **Kaşgar**, C. I, No: 10, 1999, s. 29-36.
- Özkırımlı, Umut: **Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 3. bs., 2015.
- Öztürkmen, Arzu: “Milli Bayramlar: Şekli ve Hatırası I”, **Toplumsal Tarih**, No: 28, Nisan 1996, s. 29-35.
- Öztürkmen, Arzu: **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- Özyürek, Esra: “Giriş”, **Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası**, Der. Esra Özyürek, İstanbul, İletişim Yayınları, 3. bs., 2012.
- Ünder, Hasan: “Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, C. II, Ed. Ahmet İnel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 138-155.
- Parkhomenko, M. vd.: “**Sanatta Sosyalist Gerçekçilik**, Çev. Seçkin Cılızoğlu, İstanbul, Yeni Dünya Yayınları, 1976.”
- Parla, Taha: **Türkiye’de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları: Kemalist Tek-Parti İdeolojisi ve CHP’nin Altı Ok’u**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

- Peker, Recep: “Uluslaşma-Devletleşme”, **Ülkü: Halkevleri Mecmuası**, C. VII, No: 41, Temmuz 1936, s. I-VII (Dergi eki)
- Polastron, Lucien X.: **Books on Fire: The Destruction of Libraries throughout History**, İngilizceye Çev. Jon E. Graham, Vermont, Inner Traditions, 2007.
- Renan, Ernest: **Qu’est-ce qu’une Nation?**, Paris, Calmann Levy, 1882.
- Richard, Lionel: **Nazizm ve Kültür: Deniz kızlarının Şarkısı**, Çev. Nesrin Güner, Ankara, Kalem Yayıncılık, 1985.
- Say, Ömer: **21. Yüzyılda Ulus, Çokkültürlülük ve Etnisite**, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2013.
- Seton-Watson, Hugh: **Nations and States: An Inquiry into the Origins of Nations and the Politics of Nationalism**, Londra, Methuen, 1977.
- Savaşır, İskender: “Halit Ziya, Yakup Kadri ve Diğerleri”, (Leman Karaosmanoğlu ile röportaj), **Defter**, C. I, No: 2, 1987, s. 133-139.
- Şapolyo, Enver Behnan: **Cümhuriyetin Onuncu Yıldönümü Ankarada Nasıl Kutlandı**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1934.
- Sayarı (Toprak), Binnaz: “Türkiye’de Dinin Denetim İşlevi”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, C. XXXIII, No: 1, 1978, s. 173-185.
- Smith, Anthony D.: “Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner’s Theory of Nationalism”, **Nations and Nationalism**, C. II, No: 3, Kasım 1996, s. 371-388.
- Smith, Anthony D.: **Ulusların Etnik Kökeni**, Çev. Sonay Bayramoğlu, Hülya Kendir, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002.

- Smith, Anthony D.: **Millî Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Akşener, 6. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Şimşek, Sefa: **Bir İdeolojik Seferberlik Deneyimi: Halkevleri 1932-1951**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002.
- Şirin, Funda Selçuk: **İmparatorluktan Cumhuriyet'e Bir Aydın: Falih Rıfkı Atay**, İstanbul, Tarihçi Kitabevi Yayınları, 2014.
- T.B.M.M. **T.B.M.M. Tutanak Dergisi**, C. 9, IX. Dönem. (Çevrimiçi)
<https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANA K/TBMM/d09/c009/tbmm09009109.pdf>
05.10.2016
- Tagızade, Leyla: "Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**", C. III, No: 4, 2006, s. 7-24.
- Tatcı, Mustafa: "Yûnus Emre", **DİA**, C. 43, 2013, s. 600-606.
- Taylor, Brandon: **Art and Literature Under the Bolsheviks: Authority and Revolution 1924-1932**, C. II, Londra, Pluto Press, 1992.
- Tecer, Ahmet Kutsi: **Bütün Şiirleri**, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2013.
- Tekiner, Ü. Aylin: **Atatürk Heykelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Traverso, Enzo: **Geçmiş Kullanma Klavuzu: Tarih, Bellek, Siyaset**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Versus, 2009.
- Tunçay, Mete: **Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek-Parti Yönetimi'nin Kurulması (1923-1931)**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 3. bs., 1999.

- Türkeş, Ömer: “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, C. II, Ed. Ahmet İnel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 425-448.
- Yalçın, Alemdar: **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002.
- Zelinski, K. : **Sovyet Edebiyatı**, Çev. Funda Savaş, İstanbul, Konuk Yayınları, 1978.

III. İncelemeye Esas Teşkil Eden Yazı ve Eserler

- Adivar, Halide Edip: **Ateşten Gömlek**, İstanbul, Can Yayınları, 34. bs., 2016.
- Adivar, Halide Edip: **Vurun Kahpeye**, İstanbul, Can Yayınları, 16. bs., 2016.
- Aka Gündüz: “Y. Emre Günü”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 2789, 15 Nisan 1929, s. 2.
- Aka Gündüz, “Büyük Türkün Kitabı”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 29.
- Aka Gündüz: “Zeytindağı Müjdedağıdır”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3865, 21 Nisan 1932, s. 2.
- Aka Gündüz: “Üç Reçete: 1 N.lı Reçete”, **Çığır**, C. I, No: 1, 1933, s. 14.
- Aka Gündüz: “Üç Reçete: III üncüsü”, **Çığır**, C. I, No: 3, 1933, s. 9.
- Aka Gündüz: **Mavi Yıldırım**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Aka Gündüz, **Yarım Osman**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

- Akalın, Hamdi: “İnkılâp Edebiyatı”, **Çığır**, C. II, No: 27, 1935, s. 27.
- Aksoy, Ömer Asım: “İnkılâp Edebiyatı ve Nutuklar”, **Başpınar: Gaziantep Halkevi Dergisi**, No: 7, Eylül 1939, s. 3-7.
- Ali Zühtü, Müçteba Salâhattin: **Tarih Utandı: Millî Destan**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Arı, Galip Naşit: **Destan**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Atalay, Besim: “Cümhuriyet Destanı”, **Cümhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Atay, Falih Rıfkı: **Yeni Rusya**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1931, s. 100.
- Atay, Falih Rıfkı: “Onuncu Sene”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4227, 28 Nisan 1933, s. 1.
- Atay, Falih Rıfkı: “Ne İşi Var?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4260, 31 Mayıs 1933, s. 1.
- Atay, Falih Rıfkı: **Roman**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2. bs., 1952.
- Avaroğlu, Ertuğrul Şevket: “Edebiyat Anketi: Ertuğrul Şevket’in Cevabı”, **Yeni Adam**, No: 246, 14 Eylül 1939, s. 4.
- Aykaç, Fazıl Ahmet: “Edebiyat Anketi: Bay Fazıl Ahmet Aykaç’ın Cevabı”, **Yeni Adam**, No: 237, 13 Temmuz 1939, s. 8.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “İnkılâp Edebiyatı Ne Olabilir?”, **Yeni Adam**, C. I, No: 6, 5 Şubat 1934, s. 7.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “İnkılâbın Mektebi”, **Yeni Adam**, C. I, No: 7, 12 Şubat 1934, s. 5.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “Bu Böyle Sürüp Gidecek mi?” **Yeni Adam**, No: 81, 18 Temmuz 1935, sy.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “Teşkilâtsiz Edebiyat”, **Yeni Adam**, No: 118, 9 Nisan 1936, s. 2.

- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “Suçlu Olan Sanat”, **Yeni Adam**, C. VI, No: 135, 30 Temmuz 1936, s. 2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “Şehvetsiz Edebiyat”, **Yeni Adam**, No: 208, Birinci Kânun 1937, s. 2.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı: “Edebiyat Trajedisi”, ”, **Yeni Adam**, No: 258, 7 Birinci Kânun 1939, s. 2.
- Banarlı, Nihat Sami: **Bir Yuvarın Şarkısı**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Banarlı, Nihat Sami: **Kızıl Çağlayan**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Başar, Şükûfe Nihal: “Edebiyat Anketi: Bayan Şükûfe Nihal’in Cevabı”, **Yeni Adam**, No: 240, s. 4.
- Bekata, Hıfzı Oğuz: “Toplu ve Teşkilatlı Gençlik İçin San’at”, **Çığır**, C. I, No: 4, 1933, s. 3-7.
- Bekman, Münir Müeyyet: “İnkılâp Edebiyatı Mes’elesı”, **Çığır**, C. III, No: 29-30, 1935, s. 9-10.
- Belge, Burhan Asaf: “İnkılâp San’atına Varmak Yolları”, **Kadro**, C. II, No: 29, Mayıs 1934, s. 28-32.
- Benice, Etem İzzet: “Türk İnkılâbı ve İnkılâpçı Edebiyatta Peyami Safa”, **Milliyet**, No: 2654, 2 Temmuz 1933, s. 4.
- Benice, Etem İzzet: **On Yılın Romanı**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Berk, Nurullah: “Sovyet Sanati ve Devletleşme”, **Yeni Adam**, No: 55, 15 Kânunusâni 1935, s. 10.
- Bir ay – Bir yıldız: “Hafta Musahabesi: Üç Neslin Gönül Bezmi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 2713, 26 Kânunusani 1929, s. 2.
- Boyar, Ali Sami: “Güzel Sanatları İnkılaba Nasıl Maledebiliriz” **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 3, No: 17, Temmuz 1934, s. 359-361.

- Cenap Şahabettin: “Aruz Veznine Dönmek Zamanı Artık Gelmiştir”, Kon. Hikmet Feridun, **Akşam**, No: 5353, 4 Eylül 1933, s. 4.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Bir Edebî İrtica”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3576, 1 Temmuz 1931, s. 5.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Yeni Edebiyat Nasıl Olmalıdır?” **Hakimiyeti Milliye: Hilaliahmer Özel Sayısı**, 6 Nisan 1933, s. 2.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Edebiyatta Ankara”, **Milliyet** [**Milliyet Ankara Postası** eki], No: 2624, 2 Haziran 1933, s. 1.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Kemalistler Edebiyatı Nasıl Anlıyor?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4280, 20 Haziran 1933, s. 4.
- Çağlar, Behçet Kemal: “İstediğimiz Edebiyat”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4293, 3 Temmuz 1933, s. 3.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Orkestra Hazır, Şef İstiyor!”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. II, No: 11, Birincikânun 1933, s. 383.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Aruz, Hece Meselesi”, **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 82.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Samsuna Çıktığı Gün”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Geçen On Yıl İçinde”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Çağlar, Behçet Kemal: “Edebî Bir Tasfiye”, **Varlık**, C. IV, No: 79, 15 Birinci Teşrin 1936, s. 99 - 102.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz [F. N.]: “Yunus Emre”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 2742, 24 Şubat 1929, s. 2.

- Çamlıbel, Faruk Nafiz [F. N.]: “Yunus Emre”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 2789, 15 Nisan 1929, s. 1.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz: “Yunus’un Aşkı”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 18.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz [F. N.]: “Edebiyat Tarihi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3272, 22 Ağustos 1930, s. 2.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz: “İstenilen Edebiyat”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4280, 20 Haziran 1933, s. 3.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz: **Cumhuriyet Destanı**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933.
- Çamlıbel, Faruk Nafiz: **Kahraman**, İstanbul, Cümhuriyet Kütüphanesi, 1933.
- Dilmen, İbrahim Necmi: “Eski Türk Hikâyelerinden Dil ve Edebiyat İçin Ne Güzel Şeyler Çıkabilir?”, **Kadro**, C. II, No: 18, Haziran 1933, s. 70 - 79.
- Duru, Kâzım Nami: “Divan Edebiyatı”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3274, 24 Ağustos 1930, s. 2.
- Duru, Kâzım Nami: “Cihan Edebiyatı”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3275, 25 Ağustos 1930, s. 2.
- Duru, Kâzım Nami: “İnkılâp Edebiyatı”, **Varlık**, C. I., No: 1, 15 Temmuz 1933, s. 3.
- Duru, Kâzım Nami: “İnkılâp Edebiyatı”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. III, No: 13, Mart 1934, s. 46-53.
- Duru, Kâzım Nami: “Türk Edebiyatına Bir Bakış”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. III, No 14: Nisan 1934, s. 116-123.
- Duru, Kâzım Nami: “Halk Edebiyatı”, **Yeni Türk**, C. I, No: 4, İkinci Kânun 1933, s. 300-302.
- Duru, Kâzım Nami: “Sanat ve İnkılâp”, Kon. Behçet Kemal Çağlar, **Yücel**, C. V, No: 28, s. 134-135.

- Egeli, Münür Hayri: “Bugünkü Manasiyle Tiyatro Nedir?”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. III, No: 13, Mart 1934, s. 432-434.
- Elif Naci: “İnkılâp Sanatkârı”, **Milliyet**, No: 2651, 29 Haziran 1933, s. 4.
- Engin, Mehmet Saffet: “Mekteplerimizde Edebiyat Tedrisatı”, **Hayat**, C. VI, No: 143, 15 Teşrin-i Sâni 1929, s. 3.
- Erişirgil, Mehmet Emin: “Edebiyat Tedrisatında Halli Güç Mesele”, **Hayat**, C. VI, No: 137, 15 Ağustos 1929, s. 1.
- Ertaylan, İsmail Hikmet: “Yurdumun Öz Şairine”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 46.
- Ertem, Sadri Etem: “Edebiyatı Bakar Körlükten Kurtarmak İçin”, **Vakit**, No: 5477, 11 Nisan 1933, s. 3.
- Ertem, Sadri Etem: “İki Cins Edebiyatın Döğüşmesi”, **Vakit**, No: 5548, 21 Haziran 1933, s. 3.
- Ertem, Sadri Etem: “İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat”, **Varlık**, C. I, No: 4, 1 Eylül 1933, s. 50.
- Ertem, Sadri Etem: **Bir Varmış Bir Yokmuş**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Ertem, Sadri Etem: “Edebî Hareketlerin Genişlemesi İçin”, **Varlık**, C. III, No: 39, 15 Şubat 1935, s. 233.
- Fındıkoğlu, Ziyaettin Fahri: “Yunus ve Öz Türkçe”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 2787, 13 Nisan 1929, s. 4.
- Güney, Eflâtun Cem: “İnkılâp Edebiyatı”, **Kadro**, C. II, No: 18, Haziran 1933, s. 67 - 69.
- Güntekin, Reşat Nuri: “Edebiyat Muallimleri Kongresi 1: Sistemantik Bir Edebiyat Tarihi Okutmak Hem Faydasız, Hem İmkânsızdır”, **Vakit**, No: 4530, 19 Ağustos 1930, s. 2.
- Güntekin, Reşat Nuri: “Edebiyat Muallimleri Kongresi 2: Muallimlerimiz Yeni Edebiyatımızdan Üç Uzun Ders Senesini Doldurmağa Yazı

- Bulabilecekler mi?", **Vakit**, No: 4531, 20 Ağustos 1930, s. 2.
- Güntekin, Reşat Nuri: **İstiklâl**, Ankara, Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1933.
- Güntekin, Reşat Nuri: **Vergi Hırsızı**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Güntekin, Reşat Nuri: **Hülleci**, İstanbul, Devlet Basımevi, 1935.
- Güntekin, Reşat Nuri: **Yeşil Gece**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 27 bs., ty.
- Işıtman, İshak Refet: "Onuncu Yıla Destan", **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 20-28.
- K. Z., "Yunus Emre'nin Kıymeti", **Hakimiyeti Milliye**, No: 2789, 15 Nisan 1929, s. 3.
- Kadro, "Kadro", **Kadro**, C. 1, S. 1, İkincikânun 1932, s. 2.
- Kamu, Kemalettin: "Milli Vezin Her Bakımdan Aruza Faiktir", **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 83-84.
- Koryürek, Enis Behiç: "Bir Eski Bahis: Aruz-Hece", **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 84.
- Kenan, Yusuf: "Yeni Sanata ve Edebiyata Doğru", **Çığır**, C. II, No: 25, 1934, s. 5-6.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: "Türk Halk Edebiyatı", **Türk Yurdu**, C. III, No: 15, Kânun-ı Sâni 1925, s. 245-251.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: "Matbuat Buranı", **Hakimiyeti Milliye**, No: 2791, 17 Nisan 1929, s. 1.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: "Milli Tasarruf ve Halk Edebiyatı", **Kadro**, C. 1, No: 2, Şubat 1932, s. 26-28.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: "Enderun Şairleri ve Halk Edebiyatı", **Kadro**, C. I, No: 10, Birinci Teşrin 1932, s. 26-27.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: "Türk İnkılâbında Üslup", **Kadro**, C. II, No: 23, İkinci Teşrin 1933, s. 23-25.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: “İnkılâp Edebiyatı” **Kadro**, C. III, No: 25, İkinci Kânun 1934, s. 21-23.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: “Gene İnkılâp Edebiyatına Dair”, **Kadro**, C. III, No: 26, Şubat 1934, s. 27 - 29.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: “Moskova Edebiyat Kongresinde”, **Varlık**, C. II, No: 31, 15 Birinci Teşrin 1934, s. 98 - 99.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: “Yakup Kadri ile Bir Konuşma”, **Yücel**, Cilt IV, No: 20, Birinci Teşrin 1936, s. 53 - 54.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri vd.: “Atatürk’ün Özlediği Türkiye’yi Kurabildik mi?”, **Yön**, No: 47, 7 Kasım 1962.
- Karaosmanoğlu Yakup Kadri: **Ankara**, İstanbul, İletişim Yayınları, 33. bs., 2016.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri: **Yaban**, İstanbul, İletişim Yayınları, 76. bs., 2016.
- Kocatürk, Vasfi Mahir: **Yaman**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Kocatürk, Vasfi Mahir: **10 İnkılâp**, İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1933, s. 9.
- Kocatürk, Vasfi Mahir: “Türk Edebiyatını Nasıl Okutacağız?”, **Varlık**, C. 3, No: 70, 1 Haziran 1936, sy.
- Köprülü, Mehmet Fuat: “İnkılâp ve Edebiyat”, **Hayat**, C. I, No: 5, 30 Kânun-ı Evvel 1926, s. 82-83.
- Köprülü, Mehmet Fuat: “Edebiyatımızın Yolu”, **Hayat**, C. V, No: 125, 18 Nisan 1929, s. 1.
- Körükçü, Muhtar M.: “Ankara Sanatı”, **Yücel**, Cilt IV, No: 19, Eylül 1936, s. 1.
- Köymen, Nusret Kemal: “Millî Bayram ve Halk Terbiyesi”, **Yeni Türk**, C. I, No: 2, Teşrinisani 1932, s. 147-148.
- Köymen, Nusret Kemal: “Millî Bayram ve Halk Terbiyesi”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. 2, No: 9, Birinciteşrin 1933, s. 245-252.

- Köymen, Nusret Kemal: “Sovyetlerde Bayram ve Terbiye”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. II, No: 9, 1 Teşrinievvel 1933, s. 238-240.
- Köymen, Nusret Kemal: “Cumhuriyetin On Yılı ve İlerisi”, **Varlık**, C. 1, No: 8, 29 I. Teşrin 1933, sy.
- Kurt, Şaziye Berin: **Baybiçe**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- M. Âşir, M. Ali: **Âşar Soyguncuları**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Mansur Tekin: “Ankara”, **Kadro**, No: 28, Nisan 1934, s. 48-50.
- Morkaya, Burhan Cahit: **Gâvur İmam**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933.
- Nayır, Yaşar Nabi: “Propaganda Edebiyatı”, **Milliyet**, No: 2572, 11 Nisan 1933, s. 4.
- Nayır, Yaşar Nabi: “Cemiyetçi Edebiyat”, **Milliyet**, No: 2648, 26 Haziran 1933, s. 4.
- Nayır, Yaşar Nabi [Y. N.]: “Varlık Ne İçin Çıkıyor?”, **Varlık**, C. I, No. 1, Ankara, 15 Temmuz 1933, s. 16.
- Nayır, Yaşar Nabi: **Beş Devir**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Nayır, Yaşar Nabi: **İnkılâp Çocukları**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Nayır, Yaşar Nabi: **Köyün Namusu**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Nayır, Yaşar Nabi: **Edebiyatımızın Bugünkü Meseleleri**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1937.
- Onan, Necmeddin Halil: “Aruz, Hece Meselesi”, **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 82-83.
- Orhon, Orhan Seyfi: “Hasta Adam”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933, s. 13.

- Ortaç, Yusuf Ziya: “1919-1933”, **Cumhuriyetin 10uncu Yılı İçin Yazılan Şiirler - Destanlar**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Oruz, İffet Halim: **Burla**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Ozansoy, Halit Fahri: “Aruz, Hece Meselesi”, **Varlık**, C. 1, No: 6, 1 Teşrinievvel 1933, s. 82.
- Ozansoy, Halit Fahri: **On Yılın Destanı**, İstanbul, Kanaat Kütüphanesi, 1933.
- Ozansoy, Halit Fahri: “Ankara’da Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi - II”, **Resimli Uyanış: Servetifünun**, C. LXVIII-IV, No: 93-1778, 11 Eylül 1930, s. 230 - 231.
- Örik, Nahit Sırrı: **Sönmeyen Ateş**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.
- Portreci: “Hüseyin Rahmi”, **Akşam**, No: 6797, 17 Eylül 1937, s. 7.
- Peker, Recep: “Ülkü Niçin Çıkıyor”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. I, No: 1, Şubat 1933, s. 1.
- Safa, Peyami: “İstenilen Bir Edebiyat”, **Cumhuriyet**, No: 3274, 19 Haziran 1933, s. 4.
- Safa, Peyami: “San’at ve Gaye”, **Cumhuriyet**, No: 3283, 28 Haziran 1933, s. 3.
- Safa, Peyami: “Milliyete Cevap”, **Cumhuriyet**, No: 3288, 3 Temmuz 1933, s. 3.
- Safa, Peyami: “Sovyet Rusyada İnkılâp San’ati”, **Cumhuriyet**, No: 3386, 21 Eylül 1933, s. 3.
- Sedes, Selâmi İzzet: “Edebiyat Kütle İçindir”, **Vakit**, No: 5547, 20 Haziran 1933, s. 3.
- Sedes, Selâmi İzzet: “Millî Edebiyat ve İnkılâp Edebiyatı”, **Vakit**, 23 Eylül 1933, s. 3-7.
- Sekizinci, İ. Ahmet Nuri: **Şer’iye Mahkemesinde**, Ankara, CHF Kâtibiumumiliği, 1933.

- Sevengil, Refik Ahmet: “Edebiyat Dersinde Ne Okutmali?”, **Hayat**, C. VI, No: 139, 15 Eylul 1929, s. 7.
- Sevengil, Refik Ahmet: **Bizim İstedigimiz Edebiyat**, İstanbul, Bürhaneddin Matbaası, 1933.
- Sevengil, Refik Ahmet: “Bizim İstedigimiz Edebiyat”, **Vakit**, No: 5557, 30 Haziran 1933, s. 7.
- Sevengil, Refik Ahmet: “İnkılapçı Edebiyat Düşmanlarına Cevap!”, **Vakit**, No: 5560, 3 Temmuz 1933, s. 6.
- Sabiha Zekeriya, “Edebiyat Anketi: Bayan Sabiha Zekeriya’nın Cevabı”, **Yeni Adam**, No: 239, 27 Temmuz 1939, sy.
- Günalp, E. Ruhi: “Ulusçu-Halkçı Edebiyat ve Çekoslovak Edebiyatı”, **Altıok: Edirne Halkevi Mecmuası**, C. III, No: 24, 1936, s. 14-17.
- Sinanoğlu, Nüşet Haşim: “Orijinal Edebiyatın Tek Kaynağı”, **Çığır**, C. I, No: 4, 1933, s. 10.
- Şapolyo, Enver Behnan: “Atatürk ve Türk Rönesansı: Güzel Sanatlar”, **Çığır**, C. II, No: 27, 1935, s. 9-10.
- Şapolyo, Enver Behnan: “Atatürk ve Rönesans II: İnkılâb Edebiyatı”, **Çığır**, C. III, No: 29-30, 1935, s. 10.
- Tör, Vedat Nedim: **29 Birinci Teşrin**, İstanbul, Maarif Vekâleti, 1933.
- Türk Halk Bilgisi Derneği, “Yunus Emreyi Niçin Seviyoruz”, **Yunus Emre**, Ankara, İktisat Matbaası, 1929, s. 3-9.
- Ülkü “Ülkü’nün Yazı Bölümleri”, **Ülkü Halkevleri Mecmuası**, C. I, No: 1, Şubat 1933, s. 90-93.
- Uşaklıgil, Halit Ziya: “Halit Ziya Beyefendinin Edebiyatımıza Dair Düşünceleri”, **Çığır**, C. I, No: 3, 1933, s. 7-9.
- V. N. [Vedat Nedim?], “Liselerde Divan Edebiyatının Yeri Olmamalıdır!”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3271, 21 Ağustos 1930, s. 4.

- Yalnızgil, Samih [Rifat] “Karahanlılar Edebiyatı (Kutadkubilik) - Türkçenin Kendi Muhiti Şartları İçinde İnkişafı”, **Birinci Türk Dili Kurultayı**, Ankara, Maarif Vekâleti, 1933.
- Yöntem, Ali Canip: “Edebiyat Tedrisatı Meselesi: Bugünkü Programın İkamet ve Sakameti”, **Hayat**, C. II, No: 38, 18 Ağustos 1927, s. 225.
- Yücel, Hasan Âli: “Orta Tedrisatta Edebiyat”, **Hayat**, C. VI, No: 138, 1 Eylül 1929, s. 2.
- Yücel, Hasan Âli: “Hasan Âli ile Bir Konuşma”, Kon. Muzaffer Reşit, **Varlık**, C. III, No: 58, 1 İlkânun 1935, sy.
- Yücel, Hasan Âli: “Millî Edebiyat, Milliyetçi Edebiyat”, **Varlık**, C. III, No: 71, 15 Haziran 1936, sy.
- Yücel, Hasan Âli: “Sanat ve İnkılap”, **Yücel**, C. V, No: 27, Mayıs 1937, s. 93-95.

IV. Gazete Haberleri ve Anonim Dokümanlar

- “Against the un-German Spirit”, İngilizceye Çev. Roland Richter, (Çevrimiçi) <http://www.library.arizona.edu/exhibits/burnedbooks/documents.htm> 29.11.2016.
- “Edebiyat Muallimleri Kongresi Açıldı – Kongrenin Görüşeceği Mevzular Genişledi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3267, 17 Ağustos 1930, s. 1.
- “Türkçe Kongresi Emin Beyin Bir Nutku ile Dağıldı”, **Cumhuriyet**, No: 2261, 23 Ağustos 1930.
- “Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi: Liselerde Edebiyat Tarihi Nasıl Okutulmalıdır?”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3268, 18 Ağustos 1930, s. 1.
- “Edebiyat Muallimleri Kongresi”, **Vakit**, No: 4534, 23 Ağustos 1930, s. 4.
- “Edebiyat Muallimleri Kongresi Bitti”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3272, 22 Ağustos 1930, s. 1.

“Edebiyat Tarihimiz Nasıl Okutulacak”? **Hakimiyeti Milliye**, No: 3271, 21 Ağustos 1930, s. 2.

“Edebiyat Muallimleri Kongresi Bitti: Kongre Dün Mühim Kararlar Verdi”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 3272, 22 Ağustos 1930, s. 1.

“Cumhuriyetin Onuncu Yılına Kutlulama İçin Recep Beyin Reisliğinde Yüksek Komisyon”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4403, 13 Temmuz 1933, s. 1.

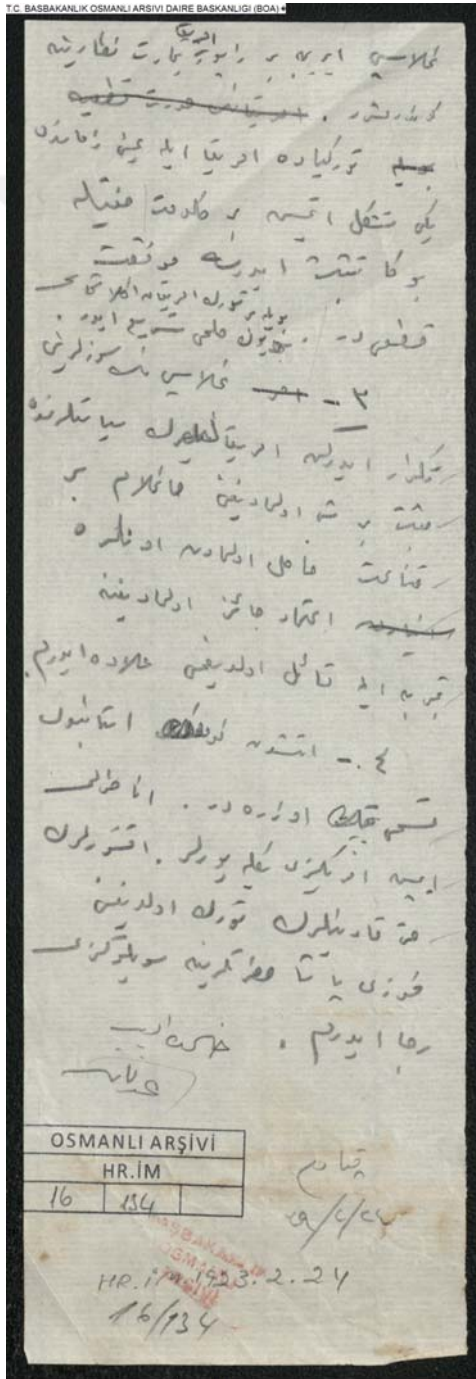
“Onuncu Cumhuriyet Bayramını Milletçe Kutlulama İçin”, **Hakimiyeti Milliye**, No: 4321, 31 Temmuz 1933, s. 1-3.



EKLER

EK – 1: Halide Edip'in İsmet Paşa'ya Telgrafı

BOA, HR.İM.00016.00134.001.001 (24.02.1923)



HR.İM.00016.00134.001

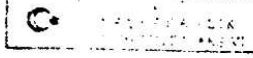
EK – 2: Maarif Vekili Dr. Reşit Galip tarafından yazarlar ve sanatçılara Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü münasebetiyle eser telif edilmesi hususunda gönderilen mektup.

BCA, Fon Kodu: 30.10.0.0, Yer No: 198.352.10-2. (11.07.1933)

T. C.
Maarif Vekâleti

M. T. T. . . . DAİRESİ

Umumi No. 3200
Hususi No.



Yüksek II/7/ 1933

Hülasa

Muhterem Efendim,

Aziz Cumhuriyetimizin 1933 Teşrinievvelinin 29 uncu gününe tesadif edecek olan onuncu yıldönümü münasebetiyle bütün Türk edip, şair, muharrir ve mütefekkirlerinden Türk İnkılâbının herhangi bir cephesi hakkında yazılar yazmaları için rica ediyorum. Cumhuriyetin onuncu yıldönümünü, Büyük Türk Kurtarıcısının Başkumandanlığı altında dünyaya hayret veren bir hızla yol almış olan Türk İnkılâbının menasını, gayesini, genişliğini ve güzelliğini halkımıza anlatmak ve kalplerde heyecan yaratmak için fikir ve kalem adanlarımıza emsalsiz bir fırsat veriyor.

Türk köylüsü ve bugün mekteplerimize devam eden yüz binlerce Türk yavrusu başta olduğu halde bütün millet, Türk İnkılâbının yarattığı binbir mucizenin yaşamış heyecanını Türk yazıcılarının kalemlerinden çıkmış eserlerde de okuyarak duymak ihtiyacındadır.

Maarif Vekâleti Türkiye Cumhuriyetinin onuncu yıldönümü münasebetiyle Türk muharrirlerinin Türk İnkılâbının herhangi bir cephesi hakkında vücuda getirecekleri eserleri neşre vasıta olmağı kendisi için büyük bir şeref ve mühim bir vazife sayar.

Sizin Türk İnkılâbına karşı duyduğunuz samimi heyecanı yakından bildiğim için Türk edip ve muharrirlerine tevaccüh eden yüksek millî vazifede sizinle birleşmeği münasip gördüm. Bu davete yürekte gelen bir atılışla icabet buyuracağınızdan eminim. Binaenaleyh sizden Türk İnkılâbının herhangi bir cephesine ait bir mevzu üzerine şiir, hitabe, manzum ve mensur piyes, roman, küçük hikâye, monolog, etüt gibi yazılardan

2

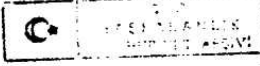
Harici daire ...rakına ...rakına ...rakına ...rakına ...rakına

030 10 198 352 10

T. C.
Maarif Vekâleti

DAİRESİ

Harici No:
Muzai No:



Ankara

1933

Hulasa

hangisini tensip buyurursanız bunlardan birini veya bir kağıdı yazıp Vekâlete göndermenizi ehemmiyetle rica ediyorum.

Bu yazıları ilköğretim çocukları veya ortamekteplere ve daha yüksek mekteplere devam eden gençler veya köylü ve halk kütlesi için yazabilirsiniz.

Yazılacak eserlerde meselâ yobazlık, skolastik zihniyet, muzır ve batıl fikir, itikat ve an'aneler, yanlış telâkkiler, âşar usulü gibi Türk İnkilâbının yıktığı şeylerin memlekete yaptığı mazarratları tebarüz ettirmek için mizahî bir yoldan gidilmek de mümkündür. Her halde mevzuun icabına göre bu mevzu ve sizin edebî meslekinize ve zevkinize en uygun gelecek edebî nev'i seçmekte tamamen serbestsiniz.

Eserinizi ve bilhassa mektepler için yazdıklarınızı biran evvel bastırmak ve Cümhuriyetin yıldönümünden evvelki hafta içinde mekteplerde inşat veya temsil ettirmeğe imkân olmak üzere nihayet eylül başına kadar Vekâlete göndermenizi rica ederim.

Eseriniz satın alınarak Vekâletçe bastırılacaktır. Hangi mevzu üzerine hangi neviden bir eser hazırlıyacağınızı birkaç gün içinde Vekâlete bildirmenizi bilhassa temenni ile saygılarımı sunarım, Efendim.

Maarif Vekili

Atina m. d. v. t. r.

Hangi dâire evrakına cevap teşkil edilmiş izahı den. olmasın

030	10			198	352	10
-----	----	--	--	-----	-----	----

EK - 3: "Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutlulama Yüksek Komisyonu Reisliği" tarafından Türkiye genelinde ilgili idari birimlere gönderilen 1 Nolu Talimatname

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-334. (29.07.1933)

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Ankara : 29.VII.933

Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutlulama
Komitesi Reisliğine

her yıl, evvelki yıldan fazla halkın huzurunda şakı ile yapılır.

1) Onuncu Cümhuriyet bayramının kutlulama vazifesi için tesbit edilen ana fikirler şunlardır :

Bayram büyük hacimde yapılacaktır . Kutlulama , sesâi , hareketli , renkli , ziyalı ve manalı olacaktır . Bütün vatanda en az bir buçuk milyon vatandaşın sokaklar ve meydanlarda bayrama iştirak etmesi , radyoda ve şehir , kasabaların salon ve meydanlarında da en az bin konferans verilmesi ve beş yüz kadar temsil yapılması tesbit olunmuştur .

2) Bütün bu işlerin teferruatlarını tanzim için merkezde komisyonumuza bağlı yardımcı komiteler kurulmuştur . Bütün bu çalışmaların neticeleri ve her yerdaki tatbik şekilleri birbiri ardından yetiştirilecektir.

3) Vilâyet komitelerinin şimdiden yapacakları işler ve hazırlıklar hakkında aşağıdaki maddelerle umumî hatlar çizilmiştir . Vilâyet komiteleri bu umumî hatlardan kaza , nahiye ve köy komitelerine isabet edecek kısımları da ayırarak teblig ve takip edeceklerdir . Kutlulama işlerini intizamlı bir halde hazırlamak ve tatbik etmek için vilâyet komiteleri kendi emirlerinde çalışmak üzere vilâyet merkezlerinde aşağıdaki işlerin mahiyetlerine göre ikişer üçer âzadan mürekkep lüzumu kadar yardımcı komiteler teşkil edeceklerdir . Bu maksat için vilâyet ve kazalardaki kutlulama komitelerinin yerlerindeki millî ve hayır cemiyetlerinden ve millî banka ve müessesese şubelerinden istifade etmeleri ve yardım istemelerini rica ederim . Bunu şubelerine tamim etmelerini millî banka, cemiyet, ve müesseselere tamim rica ettim .

Onuncu Cümhuriyet Bayramında
Merasim

Her şehir kasaba ve köyde bütün rufusun en az onda biri bayram yerinde bulunmak için teştip ve teşvik yapılmalıdır . İnkilâbın heyecanını

24 Temmuz olunmazlar . İnkilâp ruhunu halkın her kesimine yaymak için teşvik olunmalıdır .

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ (2)

tattırmak için şehir ve kasabalara yakın köylerden atlı ve yaya köylüler çağırılmalıdır , Kara , deniz ve hava ordularının inzibat kuvvetlerinin bütün mekteplerin , sporcuların millî cemiyetlerin ve halk kütlelerinin merasimdeki vaziyet ve vazifeleri ayrıca yazılacaktır . Bu merasim için şehir ve köylerin en münasip yeri her mahallin komitesi tarafından şimdiden tesbit edilip hazırlanmalıdır . Bu yer tesbit olunurken her seneki yere bağlanmak şart değildir . (Şehir , kasaba ve köylerin içinde ve bu mümkün olmazsa bitişik yakınında çok vatandaş alabilecek en müsait cadde veya meydanı tercih etmeği tavsiye ederiz . On yıllık Cumhuriyetin kutlulanacağı bu meydanın bundan sonraki Cumhuriyet bayramlarında büyük millî toplanmalarda aynı maksatla kullanılması ve ilerde bu meydanlara (Cumhuriyet meydanı) adının verilmesi derpiş olunmalıdır . Kutlulanma günlerinde resmî ve gayrî resmî bütün bandolardan , musiki takımlarından ve köyler için davul zurnadan istifade olunacaktır . Üç bayram gününün kutlulama sıraları temsil , konferans , radyo programları ayrıca yazılacaktır .

b- Donanma ve dekorasyon :

Bütün resmî daireler , millî müesseseler , fırka, Halkevleri , mektepler ve Cemiyetlerin binaları geniş surette kara ve denizden üç bayram gününde gece ve gündüz donatılacaktır . Bayraklar ve lambalar , fenerler şimdiden hazırlanmalıdır . Bütün vatandaşların da evleri/hiç olmazsa birer bayrak , birer fener asmaları için teşvik yapılacaktır . Her şehir ve kasabada mühim cadde ve sokaklarda veya meydanlarda halkın uzaktan göreceği büyüklükte Cumhuriyet devrinin yapılmış ve yapılacak mühim işlerini mukayeseye yarayacak renkli grafikler ve mukayese resimleri yapılacaktır . Bunlar geceleri tenvir olunacaktır . Ayrıca her şehir ve kasabada en münasip bir salon içinde aynı grafikler ve resimlerden birer sergi yapılacaktır . Her yerde bu maksat için en uygun olacak hükümet , fırka , Halkevi , belediye , mektep , kulüp ve sahiplerinin rızası ile sinema ve saire gibi salonlardan en münasip olanı şimdiden tesbit olunur . Bu resim ve grafiklere esas olacak malûmat ve örnekler ayrıca gönderilecektir .

Bu cümlelerin tamamı şehir ve kasabalarda yapılacak bayramlar için münasip yerlerin tespiti için yazılmıştır. Şehir ve kasabaların dışında köylerde yapılacak bayramlar için de münasip yerlerin tespiti için yazılmıştır.

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

(3)

Bu işe ayrılacak cadde, meydan ve salonlar şimdiden tespit edilecektir. Bütün mühim cadde, sokak ve meydanların geniş ve uzun kırmızı bez üstüne beyaz boya ile yazılmış cumhuriyet ve inkilâbın esasını gösterir kelime ve küçük cümlelerle lavhalar halinde donatılması o gün istifade edilecek bütün salonların içlerinin de bayrak ve aynı lavhalarla süslenmesi için şimdiden bez ve boya tedarik edilecektir. Yazılacak yazılar hakkında merkezden örnek ve malûmat yollıyacağız. Ayrıca grafik ve yazıları gösteren renkli basılmış divar lavhaları göndermek için hazırlanıyoruz. Tren, vapur, otobüs ve otomobillerin de iç ve bilhassa dışlarının aynı tarz bayrak ve lavhalarla donanması için teşvik ve hazırlık yapılacaktır.

c) Radyo ve gazeteler: İstanbul ve Ankara radyo merkezlerini, kuvvetlerinin bir arada kullanmak için bayram günlerinde yalnız Ankara radyosunun çalışması düşünülmüştür. Alıcı radyosu bulunan Fırka, Halkevi, müessese ve mektepler ve millî cemiyetlerin ve elindeki hususî cihazı o günler için halkın istifadesine tahsis etmek isteyen vatandaşların bütün cihazlarından istifade olunacaktır. Halkın toplanabileceği umumî salonlara ve şehirlerin kalabalık cadde ve meydanlarına hoparlörler konacaktır. Hangi radyoların nerelere konacağı şimdiden tetkik ve tespit olunacak, bayramdan evvel pruvaları yapılacak, eksikleri tamamlanacaktır. Her Vilâyetdeki gazeteler ve mecmualar bayramın birinci günü her zamanki hacminin en az dört beş misli büyük çıkacaktır. Vilâyet komiteleri bu gazetelere şimdiden inkilâbın ve istiklâlin büyük kıymet ve mahiyetini anlatacak mevzular verecek ve kıymetli vatandaşlara daha şimdiden yazılar ve makaleler hazırlatacaktır. Gazetelerin mümkün olduğu kadar renkli ve resimli çıkarılması tercih olunur. Gazete yazılarına mevzu olacak on cumhuriyet yılının eserlerine dair merkezden de esaslar gündereceğiz. Bundan başka her vilâyet gazetesi tami-

38

min 4 üncü maddesinde yazılan mahallin hususî idare ve belediyesinin Cumhuriyet devri eserlerine de sütunlarında yer ayıracaktır .

d- Şiirler , konferanslar , halk destanları , temsiller , konserler , halk türkülleri :

Şehir ve kasabaların bütün salonlarından konferanslar , konserler , temsiller ve şiirler için istifade edilecektir . Aynı şeyler hava müsait olursa şehir ve kasabaların kalabalık yerlerinde ayrılacak halk meydanlarında da ayrıca yapılabilir . Salonlar için fırka , halkevleri , belediye , umumî meclis , mekteplerin ve cemiyetlerin yerlerinden ve sahiplerinin rızası ile hususî yerlerden istifade olunur . Bütün bunlarla beraber temsil yapılacak salonlardan sahnesi olmayanların nasıl tamamlanacağı , basit dekorları için şimdiden tedbir alınacaktır . Büyük şehirlerin bir kaç yerinde diğer şehir ve kasabaların hepsinde temsil verileceği şimdiden göz önünde tutulmalıdır . Temsil için eser göndereceğiz veya tavsiye edeceğiz . Provalara waktinde başlanmak için her yerde şimdiden temsil heyetleri tesbit olunacaktır . Fırka , Halkevleri unsurları muallimler ve talebe ile memurlardan devlet müesseseleri ve hususî müesseseler ve cemiyetlerden ve ordunun yardımından temsiller için istifade edilecektir . Konferanslar için bir taraftan ayrıca mevzular göndereceğiz , inşat edilecek şiirler tavsiye edeceğiz veya göndereceğiz . Diğer taraftan memleketin bu işi yapacak bütün evlâtlarından takip ettiğimiz büyük maksada uygun olacak mevzular üzerinde komitelerin seçecekleri konferanslar ve şiirler yazdırılmalı , hazırlatılmalı ve konferansçılar tesbit olunup çalıştırılmalıdır .

Her yerin millî halk türkülerinden münasipleri seçilip , söylenüp , oynanmak için hazırlanmalıdır .

Köyler için yeni devletin büyük idealini halk dili ile anlatacak destan yazdırıp yollamağı düşünüyoruz . Her yerde maksada uygunluğu

332

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

tekkik olunacak aynı şekilde destanları yazdıracak halk şairlerimiz bulunabilir .Bunlara yazdırılacak eserler de köy komitelerine gönderilmelidir .

4) Her vilâyet komitesi hükümet ve belediye mensupları ile alâkalı vatandaşlardan mürekkep birer hususî yardımcı komite yaparak vilâyet içinde Cumhuriyetin on yılı içinde yapılmış mühim işlerin cetvellerini ve raporlarını hazırlatacaktır . Ypl bilhassa köprü , mektep , spor , kütüphane , bataklik kurutma sihat işleri ve su getirme gibi şeylerin Cumhuriyetin feyizlerini ifade edecek mukayeseli şekillerini doğru olarak tesbit etmek mühimdir . Keza belodiyeleri için de aynı şeyler hazırlanacaktır .

5) Onuncu Cumhuriyet bayramımızı bütün dünyaya duyurmak için vatan dışında radyo , konferans , matbuattan istifade yolları ayrıca tesbit olunuyor .

6) Kutlulama işindeki bütün yazılar , sözler , temsiller , şiirler , nutuk ve konferansların Türk inkilap ve istiklalinin ana ruhunu anlatacak Cumhuriyet , milliyet , halkçılık ve inkılâpçılık ve lâyıklık fikirlerini genişletecek faydalarını anlatacak ve Cumhuriyet devrinin maddî feyizlerini iktisadî sistemlerimizin,himye ve devletçiliğin üstünlüğünü anlatacak mahiyette olması esas şarttır .

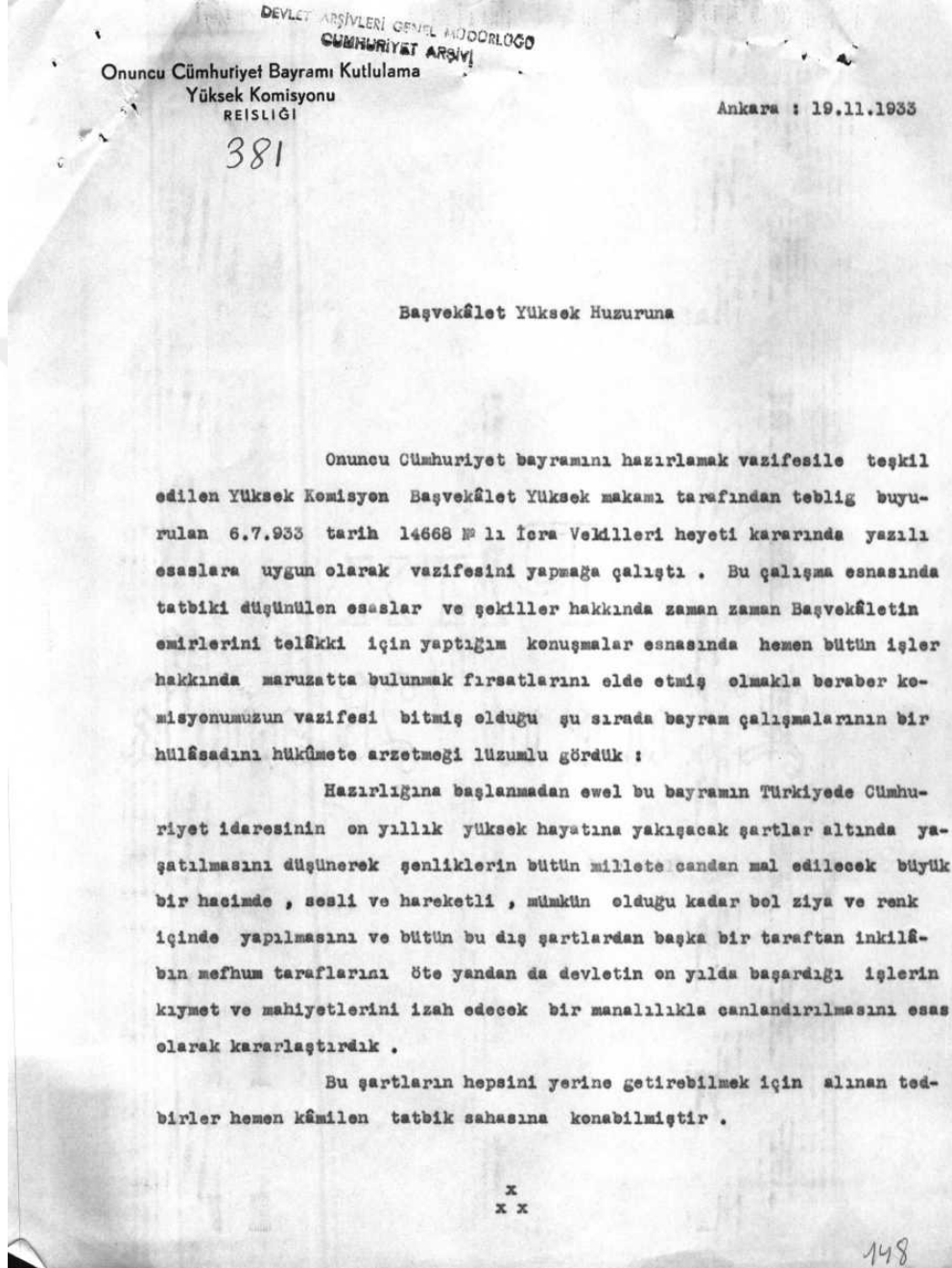
7)Bu talimat (1) № lıdır . Diğerleri numara sırasile yollanacaktır . Talimatlar vilâyet komitelerinde okunup yapılacak yardımcı komitelerin işleri takip olunacak ve bütün hazırlıklar birbirine eklenerek umumî kutlulama eseri küll halinde tamamlanacaktır .

C. H. F. Kâtibiummisi
Yüksek Komisyon Reisi

333

EK – 4: “Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama Yüksek Komisyonu Reisliği” tarafından Başvekâlete sunulan faaliyet raporu.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1150.36.1-150. (19.11.1933)



DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ

(2)

Her şeyden evvel eldeki zamana ve vasıtalara nisbetle bu büyük bayramın hemen bütün millî mevcudiyetimize mal edilebilecek ve dış alemde kuvvetli akisler hasıl edecek bir genişlikte kutulanmasının ana sebepleri üzerinde kısaca durmağı faydeli ve lüzumlu buluruz :

- 1.- Türk inkilâbının şekil , manâ ve tatbik bakımlarından yüksek kıymeti ,
- 2.- Yeni Devletin Cümhuriyet yıllarında iç ve dış çalışmasından doğan ve memlekete maddî ve manevî büyük kıymetler veren eserlerin yüceliğı ,
- 3.- Bu bayramı memleketin hakikatteki yüksek vaziyetine uyacak bir büyüklükte yaşatmak için komisyonumuzun birlikte çalıştığı bütün unsurların (Merkezde Vekâletler heyetleri ile yardımcı komiteler, Ankara vilâyet komitesi , Vilâyetlerde , kazalarda, ilâh. mahallî komiteler ve memleket dışında Elçiliklerimiz) el ve iş birliğı yapma yolunda takdirlere değer yüksek heyecanla çalışmaları ,
- 4.- Millet kütlesinin memleket havasındaki diriliğı ve yükseliğı anlayan ileri bir şuurla bayramı kendine mal edişi ,
- 5.- Bütün hükümet teşkilâtının muayyen maksadı temin yolunda komisyonumuzla ve Fırka ile çalışma birliğı yapması .

X
X X

Bu maruzattan sonra Bayrama esas olarak düşünülüp tatbik edilen işlerin mümkün olduğu kadar kısa bir hülâsasını arz ediyorum .

- 1.- Bayramın fikir ve manâ tarafını kuvvetlendirecek vasıtalara (Gazete ve mecmualar , nutuk ve kenferanslar , şiirler , resimler ve saire) yardım etmek için Cümhuriyetin on yıllık işlerini gösteren bir rehber (20 bin nüsha) neşrelundu . Bu rehber vaktinde resmî teş-

149

Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ

(4)

hususî makamlardan rica olundu .

6.- İnkilâp mefhumlarını ifade eden kısa sözlerin büyük levhalar halinde her tarafa asılması için bu sözler tesbit olundu . Her yere şekil , renk ve asma tarzları için örnekler yollandı . (Altmış kısa söz tesbit olunmuş , bunlar şehir ve kasaba sokaklarına asıldıktan başka milyonlarca küçük renkli kâğıtlara bastırılarak tayyarelerle memleketin hemen her tarafına atılmıştır . Sigara kutularının içine aynı sözler yazılı küçük kâğıtlar konmuştur) .

7.- Onuncu Cümhuriyet bayramı için yapılan marşın notaları ve partisiyonları memleket içinde ve dışında bütün alfkalı müesseselere yollanmış yapılan marş plakları da aynı yerlere vaktinden evvel gönderilmiştir . Her yerde bayramdan evvel ve bayramda çok miktarda marş güftesi bastırılıp dağıtılmıştır . Radyo bayramdan evvel marşı her kese öğretmek için emekle çalışmıştır . (Radyo şirketine ayrıca teşekkür edildi) .Fırka Halkevleri ve bütün mekteplere marşın öğretilmesi yolunda takdire değer hizmetleri geçmiştir .

8.- Bayram günlerinde resmî daire ve cemiyetlerden başka hususî şirketlerin ve bütün millî müesseselerin gece ve gündüz için çok ışık ve bayrak kullanmaları rica edilmiştir . Her fırkaya kayıtlı arkadaşın hususî Evlerine en az bir fener ve bir bayrak asması istenmiş ve bütün yurtdaşların da bu yolda teşvikleri rica edilmiştir . Yerli ve ecnebi hemen bütün teessüslerin ve takatı olan her yurtdaşın bu ricaları gönül arzusile kabul ve tatbik ettiklerini kaydetmek vazifedir .

9.- Asker , jandarma , mektep talebesi ve müstahdemlere verilecek elbise ve sairinin tevzi zamanının bayrama rast getirilmesi rica olunmuştur . (Bunun bir kanunla usulleştirilmesi faydeli bir hatıra olarak kaydedilmelidir) . Bundan başka bütün yurtdaşların kendilerine aile ve çocuklarına yeni elbiseyi Cümhuriyet bayramında yapmaları için fırka teş-

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ
Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ

(3)

kilâttan başka bütün matbuata , fırka ve halkevlerine , Cemiyetlere , Ticaret , Etibba odaları barelar gibi tesislere ve alâkalı bütün müesseselere gönderildi . Bu kitabın tertibinde Vekâletlerin , resmî makamların , hususî Cemiyet ve şirketlerin hazırladıkları raporlardan istifade olundu .

Millî Cemiyet ve şirketlerin , Ticaret ve sanayi odalarının hususî idareler ve belediyelerin de kendi iş ve muhitlerine göre aynı mahiyette birer rehber neşretmeleri rica edildi .

2.- Bütün gazetelerin tabî hacimlerinin 3 : 12 misli/çıkartılması için teşebbüs alındı ve ricada bulunuldu . (Bütün Türk matbuatı bu işi takdire değer bir alâka ile ve kudretlerinin yettiği hudut içinde yaptılar) . Uzak vilâyetlerdeki gazetelerimize inkilâp devrine ait hazırlanmış fotograf ve klişeler yollandı . Bütün gazete ve mecmualara Ankarada bayrama iştirak için seyahat pâyimleri yollandı .

3.- On yıllık Cümhuriyeti hatırlatacak şekilde modelleri yaptırılarak bayram için posta pulları tertip olundu . (Postave telgraf ve telefon Umum Müdürlüğü pulları yetiştirmek için çok çalıştı) bütün kibrit ve içki inhisarlarına kutu ve şişelere yapıştırılacak onuncu yıl etiketleri nûmuneleri yollandı . (inhisarlar bütün bunları muvafakiyetle tatbik ettiler ve zamanında yetiştirdiler) Patlayıcı maddeler inhisarı memleketin her tarafına şenlik fişenklere yetiştirmek için alâka ile çalıştı .

4.- Bayramın hareketli olmasını temin için mahallindeki yefli ve eonebî bütün nakil vasıtaları şirketlerine karar vermek tamamen kendi ihtiyarlarına muallak olmak kaydı altında bayram günlerine mahsus tarife tenzilâtı ricasında bulunuldu . Bütün bu şirketlerin istisnasız olarak mümkün olan tenzilâtı yaptıkları kayda değer . Komisyon bu şirketlere teşekkür etmiştir .

5.- Yeni inşaatın temel atma ve yapılacak işlerin başlama ve yapılmış olanların açılma merasimlerinin bayrama rastgetirilmesi resmî,

Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ

(5)

kilâfı teşvikler yapılmıştır .

10.- Uç bayram gününde temsil edilmek üzere günün mevzuuna uyacak (11) piyes yazdırılmıştır . Bunların aynı maksada hizmet edebilecek eski piyeslerle birlikte bayram günlerinde bütün şehir ve kasabalarda temsil edilebilmesi için کافی zaman evvel her yerde salon , sahne hazırlıkları yaptırılmış temsillerde rol alacak memleket evlâtlarına vazifeler tevzi ettirilmiştir .

Yeniden yazdırılan (11) piyesten bir tanesi (YARIM OSMAN) az ve basit san'atkarla sahnesiz ve dekorsuz temsil edilebilecek bir kolaylıkta idi . Bu piyesin mektebi olan köylerle kırsalalarda temsili rica edilerek 40 bin nüsha bastırılıp dağıtılmıştır .

11.- Kurtuluş ve inkilâp savaşlarının ve Cümhuriyet devrindeki hükümet çalışmalarının manalarını ifade eden (26) büyük yazı , mukayeseli resim ve grafikleri gösterir levha hazırlanmıştır . Bu levhalardan memleketin bütün şehir ve kasabaları cadde , sokak ve meydanlarına afiş olarak asılıp yapıştırılmak üzere 200 bin adet basılarak vaktinde yerlerine gönderilmiştir .

Gene bu levhalardan köyler için hazırlanan kısımlar vaktinde köylere gönderilmiştir .

12.- Basılan rehber kitabından istifade edilerek bayram günlerinde halka konferanslar hazırlanması için fırka ve Halkevi teşkilâtına ve komitelere vazife verilmiştir . Ayrıca inkilâp ve istiklale ait konferans mevzuları gönderilmiştir . Radyo ile merkezden 11 konferans verilmiştir .

İnkilâbın ruhunu ve Cümhuriyet idaresinin işlerini izah edici mahiyette ve ecebileri alâkadar edecek mevzular üzerinde mufassal bir konferans tipi hazırlanarak bütün Elçilik ve Maslahatgüzarlıklarımıza yetiştirilmiştir . Bunlardan başka bütün köylerde bayram günlerinde okunmak üzere ve köylülere yeni devletin mahiyetini Cümhuriyet

Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ

(6)

hükümetinin çalışmalarını anlatacak şekilde ayrı bir tip konferans hazırlanarak bütün köylere yetiştirilmiştir .

Köylü tipi konferansın türk askeri için faydalı olacak şekilde değiştirilmiş bir sureti ayrıca çok miktarda bastırılarak bayram günlerinde okutulmak üzere orduya yollanmıştır .

13.- Onuncu Cümhuriyet bayramı için (18) şiir ve destan yazdırılmıştır . Bunlardan 400 bin bastırılarak kasabalara , köylere ve orduya yollanmıştır . Bu şiir ve destanlardan seçme olanları bayram günlerinde merkezden radyo ile verilmiş ayrıca bunlar risale halinde bastırılarak her yerde dağıtılmıştır .

14.- Bayram günlerinde radyonun verme kuvvetini artırmak için İstanbul ve Ankara merkezleri birlikte geliştirilmiştir . Bayramın üç gününde etuz saatlik bir radyo programı tatbik olunmuştur .

Radyo programı istiklal ve Cümhuriyetin onuncu yıl marşlarıyla konferanslardan , şiir ve destanlardan seçilmiş millî müzik parçaları ile Türk kompozisyonları ve ecebî parçalardan terkip olunmuştur .

15.- Memleketin bütün şehir , kasaba ve köylerinde bayramın birinci günü ewelde hazırlanan meydanlarda aynı saatte toplanılmıştır . Her yer imkân ve vasitanın yettiği kadar aynı programı tatbik etmiştir . Mevcub olan ve fırka vasıtasile bayramdan ewel getirilen ve yerlerine gönderilen radyo alıcı makineleri ile Reiscümhur Hazretlerinin nutku bir çok yerde bu meydanlarda ve hususî yerlerde dinlenmiştir .

Köyler için birbirine benzer ve hususî bir merasim tipi tatbik olunmuştur . Her yerde şehir ve kasabalarda merasimde asker , jandarma ve mekteplerden başka çok miktarda halk iştirak etmiştir . Şehir ve kasabalara civardan bayram münasebetile bir çok köylüler gelmiştir . Onuncu yılda bayramın kutulandığı bütün meydanlara (Cümhuriyet meydanı) adının verilmesi bütün komitelerden rica edilmiştir . Ricalarımıza göre bu adın verilmesi her yerin belediye meclisi ve köy heyetleri tarafından usulü

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ
Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ (7)

dairelerinde alınacak kararlarla olacaktır . Bu sayede memleketin her bucagında Cümhuriyetin onuncu yılı bayramının hatırası ebedî olarak yaşayacaktır . Aynı maksadı temin için her yerin takatına göre en az bir para ile bu meydanlara birer taş dikerek bayram hatırasının bir plakla tesbit edilmesi hatırlatılmıştır .

16.- Bütün ecnebi memleketlerde büyük bayramımızın faydeli ve manalı bir surette yaşatılması için Elçi ve Maslahatgüzarlıklarımıza aşağıda yazılı ricalar ve yardımlar yapılmıştır :

- A) Hazırlanan rehber kitabı ile bu kitabın hülâsa olarak yapılan Fransızca tercümelere gönderildi ,
- B) Yukarıda konferans bahsinde arzedilen hazır konferanslar yollandı ,
- C) İstiklal ve Cümhuriyetin onuncu yıl marşlarının seçilmiş millî müzik parçalarının plakları ve onuncu yıl marşının notaları ile bando ve orkestra partisiyonları ve garp musikisine göre yapılmış millî kompozitörlerin eserlerine ait notalar ve partisiyonlar gönderildi ,
- D) Buldukları devlet merkezinde ve memleketin büyük şehirlerinde tanınmış yüksek adamlar vasıtasile veyahut paralı konferans salonlarında diğer hatiplerle konferanslar verdirilmesi rica edildi ,
- E) Buldukları memleket gazete ve mecmualarile yollanan yardımcı vesikalardan istifade olunarak neşriyat yaptırılması ve maruf zatlara makaleler yazdırılması rica olundu . Bu gazete ve mecmualarda neşredilmek üzere yeni türkiyeye ait kırk fotografik seriden her yere bir kağıt takım yetiştirildi .
- F) Ecnebi memleket radyo merkezlerinden bayramımıza rastlayan gece programında münasip zamanlar alınması ve müzik ile konferanslarımızın radyo programında yer alması için çalışılması rica olundu .
- G) Resmî kollarından başka Elçilik binalarında ecnebi memleketteki talebemiz ve Türk kolonisile toplantılar yapılarak yollanan

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
Onuncu Cumhuriyet Bayramı Kutlamasına
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ (8)

şairler , konferanslar ve musiki parçaları ile canlı saatler geçirilmesi ve mümkün olan yerlerde gönderilen piyeslerin temsil edilmesi rica edildi.

H) Merkezde hazırlanan kısa sözler ve divar afiş levhaları yollandı .

(Şimdiye kadar alabildiğimiz umumî haberler ve bazı raporlar dışındaki müesseselerimizin bütün bunları yerine getirmek için gayretle çalıştıklarını gösteriyor . Tafsilat istediğimiz raporlar getirecektir)

17.- Yapılan rehberle verilen malûmat ve grafik nümunelerinden istifade olunarak bir çok şehir ve kasabalarda , salonlarda cadde ve meydanlarda Cumhuriyet devrinin işlerini gösterir sergiler kuruldu .

18.-Komitelerde bütün bu bayram çalışmalarında el birliği yapan Cumhuriyet Halk fırkası teşkilâtının ayrıca bayram münasebetiyle yaptığı işler hakkında malûmat :

A) Millî bankaların yardımı ile köy kanununun tatbik olunduğu büyük ve mühim köylere (Mevcut köylerimizin takriben yarısı olan yirmi iki bin köye) yün dokuma şaliden emprime bayrak yollandı . Bu bayraklar yapılan talimatı mucibince köylerde millî bayram ve cuma günleri asılacaktır .

B) Cumhuriyet Halk fırkası için bayrak kabul olundu . Fırka ve Halkevi bina ve salonları bu bayraklarla süslendi . Bir çok yerlerde geçit resmâne iştirak eden halkın önünde fırka el bayrakları taşındı . Cumhuriyet bayramına iştirak eden halk kütlelerinin göğüslerini süslemek üzere bir milyon kadar küçük ipekli fırka bayrağı yaptırılarak bayramdan önce bütün şehir ve kasabalara yetiştirildi . (Bir çok yerlerden alınan haberler halkın bu bayrakları kapışarak göğüslerine taktıklarını ve gönderilen miktarların yetişmediğini gösteriyor) ,

C) Memleketin fırka teşkilâtı olan vilâyet ve kaza merkezlerinde üç bayram gününde serbest halk kürsüleri açıldı . (Yalnız bu kürsülerden 5885 nutuk ve konferans verildiği tesbit olundu) .

D) Fırkaca çıkarılması mukarrer olan köy gazetesinin (Yurt) birinci numarası bayrama yetiştirildi . (Gazete on beş günde bir çıkmaya devam edecektir , yalnız köylüler için parasızdır) .

E) Fırkaca Ankarada bayrama iştirak eden köylü ve askere on beş bin paket sigara dağıtıldı . Ankarada ve diğer şehir ve kasabalarda bayram için gelen köylülere fırka tarafından yemek verildi .

F) Bayram münasebetile fırkanın sinema ve radyodan istifade si yoluna girildi . Bayramdan iki gün evvel yetiştirilen sesli sinema makinesi Ankara merasimini ilk eser olarak tesbit etti .

G) Büyük millî kurtarıcıya milletin minnettarlığını ifade için vilâyet ve kazalardan Cümhuriyet bayramının kutulandığı meydanlardan onun adına alınacak birer avuç toprağın Ankaraya gönderilmesi karar altına alındı . Her yerde bu vazifeye bayram programlarında yer verildi . Ve toprak merasimle alındı . Bunların Ankarada toplanup mevzuun büyüklüğüne uyacak bir şekil verilmesi takdire arz olunur .

x
x x

Bayramın hazırlanması yolunda hizmetleri geçen merkez yardımcı komiteleri ile vilâyetlerdeki komiteler ve Elçilerimizle ve ayrıca yazı , sesim , musıkı , tezyinat gibi bir çok çeşit arz eden işleri yalnız inkilâp heyecanı ile çalışarak başaran arkadaşlar hakkındaki takdir ve teşekkürümüzü ^{Ankara} ayrıca kaydetmeği vazife biliriz . Bu arada Ankara komitesinin yüksek hizmetlerini sureti mahsusada kayda lâfık buluruz .

Bayram hazırlığı için yapılan muamele ve muhaberele desyalarında bundan sonraki Cümhuriyet bayramlarında istifade edilebilecek esaslar ve örnekler vardır . Bu desyalar komisyona vazife veren yüksek makamın emrine hazır bulundurulmak üzere Cümhuriyet Halk Fırkası Kâtibiumu-

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ
Onuncu Cümhuriyet Bayramı Kutulama
Yüksek Komisyonu
REİSLİĞİ (10)

milî bürosunda bulunuyor.

Vilâyetler komiteleri dosyalarından istifade olunarak bundan sonraki bayramlar şenliklerinde işe yarayacak program tipleri hazırlamaları ve bu bayramda kullanılan malzeme ve nümunelerden ileride faide görülecek olanların saklanması da mezkûr komitelerden rica ettik .

Bundan başka geçirdiğimiz onuncu yıl bayramının neşriyat, konferanslar, temsiller ve saire gibi işleri hakkında etraflı malûmat verilmesini ve fotograf ve resimler gönderilmesini mezkûr komitelerden ve Elçiliklerden istedik . Bütün bunların bir arada toplanarak ve bayram hazırlığı dosyalarına eklenerek Türkiyede onuncu Cümhuriyet bayramının kuvvet ve kıymetini bizden sonraki nesillere nakledecek ve Türk inkilâp tarihinde tesbit edilecek büyük bir eserin vücuda getirilmesini teklif ederiz .

Maarif Vekâletinin bastıracağı madalya ile bütün Vekâletlerimizin ve bazı dairelerin faydalı teşebbüsleri ve bayram münasebetile neşrettikleri bir çok kıymetli eserleri büyük takdirlerle zikretmeği vazife sayarız .

Sen söz olarak Yüksek hükûmetimizin bizlere geçirdiğimiz büyük millî bayramı hazırlamak gibi şerefli bir vazifeyi vermiş olmasından doğan minnettarlığımızı derin saygılarımızla arz ederiz .

C. H. F. Kâtibumumisi
Yüksek Komisyon Reisi

Haşîye : Bayram masrafları hakkında
bir muhtıra bağlıdır .

EK – 5: *Varlık* dergisine CHP Genel Sekreterliğinin direktifi üzerine abone olunduktan sonra Halkevlerinin Ankara'ya verdikleri raporlardan bir örnek.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 16.82.3-10. (10.07.1935)

EDREMIT
HALKEVİ
Başkanlığı
Sayı : 36

MEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Edremit:10/7/935

C.H.P. Genel Sekreterliğine

Ankara

5/502 Sayı Ve 29/5/935 günlemeçli Teskerenizle obone olunarak Evimize gönderildiği bildirilen *Varlık* mecmuası devamlı olarak gelmektedir ve arkadaşların faydalanmaları için okuma odasına konulmaktadır.Saygılarımızı sunar sağ olmanızı dileriz.

Halkevi Başkanı

J. Barın

*Kayıtlı olarak
dosyasına
13. VII*

490	01			16	82	3
-----	----	--	--	----	----	---

EK – 6: 1946 itibariyle Halkevleri ve Halkodaları adına *Varlık* dergisine abone sayısı ve abonelik bedelleri hakkında.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1357.506.1-13. (08.12.1946.)

V A R L I K
D E R G İ S İ V E Y A Y I N L A R I

İSTANBUL ANKARA CADDESİ 50/1

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Kaydedildi

C. H. F. Genel Sekreterliği
58918 11 Aralık
Eki

İstanbul, 8.12.1946

C. Halk Partisi Genel Sekreterliğine
ANKARA

Mecmuamıza Halkevleriyle Halkodaları adına kaydettirilmiş bulunan ceman 462 aboneğin 1946 senesi son üç ayına ait posta sevk makbuzları ilişik olarak sunulmuştur. Yıllık abonesi 3 liradan üç aylık devrenin bedelini teşkil eden 346 lira 50 kuruşun adresimize havale edilmesine müsaadelerini saygılarımızla rica ederiz.

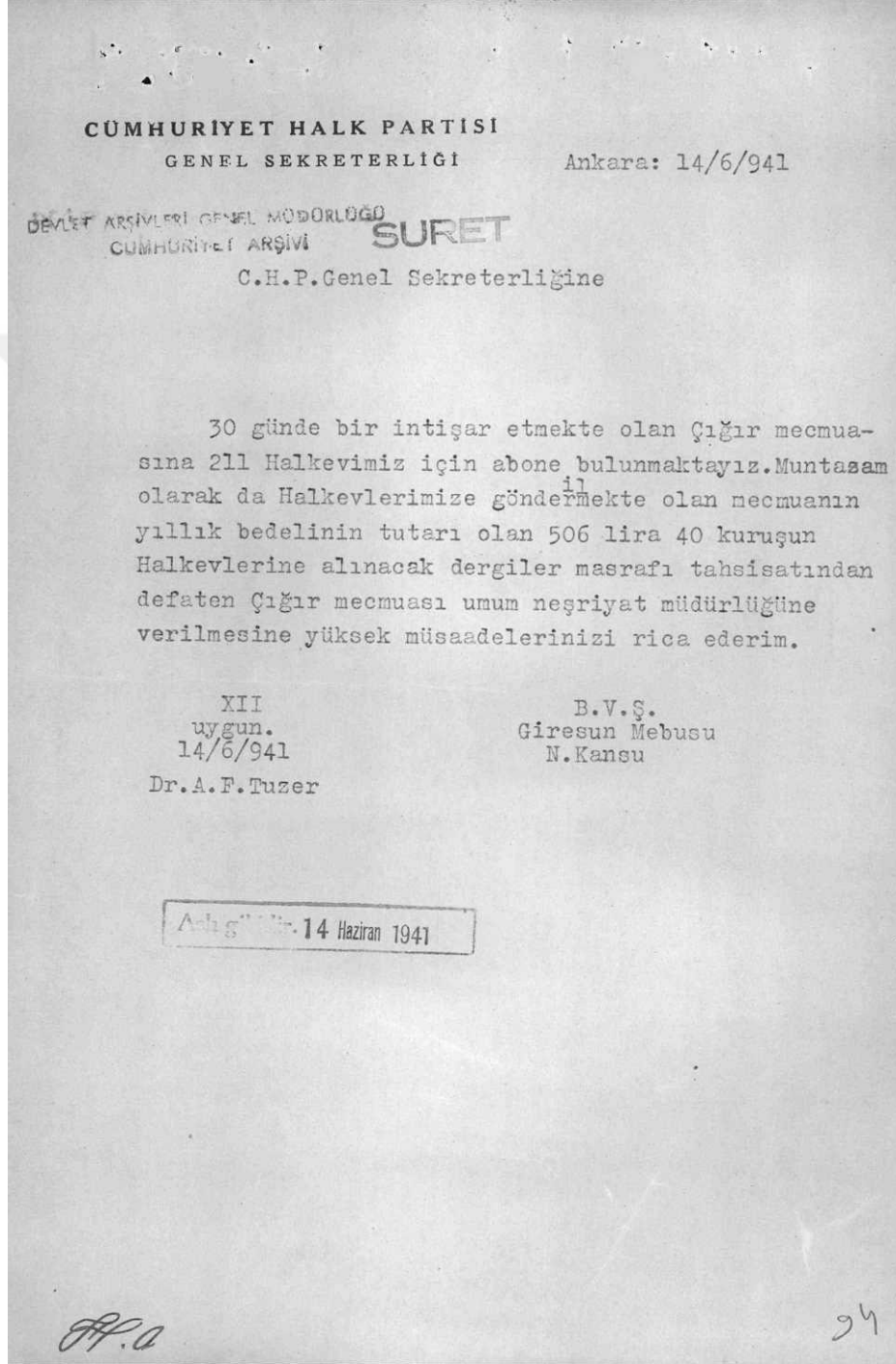
Yasın Nalb

XI
12-24

13

EK – 7: 1941 itibariyle Halkevleri ve Halkodaları adına *Çığır* dergisine abone sayısı ve abonelik bedelleri hakkında.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-139. (08.04.1934)



EK – 8: 1938 itibariyle Halkevleri ve Halkodaları adına *Çığır* dergisine abone sayısı hakkında.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-271 (06.05.1938)

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

5
6747

6 Mayıs 1938

Bay Hıfzı Oğuz Bekata
Çığır Dergisi Sahibi
DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ Posta Kutusu 95
CUMHURİYET ARŞİVİ Ankara

13.4.938 tarihli yazınıza karşılıktır:
Derginiz yalnız 167 Halkevi için abone olunmuş ve parası da toptan ödenmişti. Yukarıda tarihi yazılı mektubunuzda son çıkan 64 üncü sayınızın 209 Halkevine gönderildiği bildirilmektedir. Partinin bu işlere muhassas parası her sene için ölçülü ve muayyen olduğundan , ölçü dışında tediye yapmağa imkân olmadığını sevgilerimle bildiririm.

c. k. y.

Yazıldı 6 Mayıs 1938.

Karşılığı geldi
Sayı: 10336

173

EK – 9: 1933 itibariyle Halkevleri ve Halkodaları adına *Çığır* dergisine abone sayısı ve abonelik bedelleri hakkında.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1301.322.1-271 (08.04.1934)

ÇIĞIR MECMUAASI
ANKARA

C. H. F.		8 - 4 - 1934 Ankara
<i>Katibi Umumiyeti</i>		Sayı: 257
9 Nisan 1934		Sıra: 1
No: 43071	1	DEVLET ARŞİVİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ CUMHURİYET ARŞİVİ

CUMHURİYET HALK FIRKASI UMUMİ KÂTIPLİĞİNE

Efendim,
1.4.933 tarih, 8/38744 sayılı emirlerinizle *Çığır* Mecmuasının Halevlerinin abone olunması tensibedilmiş ve o zaman mevcut olan (55) Halkevine abone kaydedilerek keyfiyet 13.5.933 tarih, 72 sayılı Fırka tamimile bütün Halkevlerine bildirilmişti.

Çığır, tuttuğu yolda her gün bir az daha inkişaf ederek kendi münderecatile yaşamasını temine çalışmaktadır.

12 inci sayısile birinci yılını bitirmiş olduğundan, ikinci yıl için abonelerin yenilenmesine yüksek müsaadelerini diler, saygılarımı sunarım efendim.

NEŞİYYAT MÜDÜRÜ

X
VIII XIII
S. 14. IV. 934

ANKARA
1933
MECMUAASI

Abonesi: bir seneliği, 120 kuruştur. Umumi tevziat ve fatora ilişiktir efendim.

225

EK – 10: Hrant Noradungian'a (Noradunkyan) Cumhuriyet'in On Beşinci Yıldönümü münasebetiyle yazdığı Fransızca şiirler dolayısıyla yapılan 200 liralık ödeme hakkında.

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-112 (01.11.1938)

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİK
CUMHURİYET ARŞİVİ
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

----- S U R E T -----

Genel Sekreterlik Yüksek katına

Cumhuriyetin on beşinci yılı münasebetile
H.Noradungian'a Fransızca olarak Yüksek buyurukları
üzerine yazdırılan şiirlerden dolayı kendisine 200 iki
yüz lira ödenmesine ve paranın adresine gönderilmesine
yüksek buyuruklarını dilerim.

C.H.P.Başsekreteri
Z.Arkant

G.S. emrile evet I. 1.XI.1938
M.Akkaya

29

BCA, Fon Kodu: 490.1.0.0, Yer No: 1156.57.1-110 (01.11.1938)

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ
H. NORADUNĞIAN

Karaköy Palas 3cü Kat No. 14

Telefon: 40548

İstanbul 7/11/ 1938

C. H. P. Genel Sekreterliği	
16368	9 T.San 1938
	Eki: 1

Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği
ANKARA

Pek Sayın Bayım,

Cumhuriyet on beşinci yıl dönümü münasebetile yazmış olduğum şiirlerin Yüksek Makamlarınca takdir ve kabul edildiği zaten beni kâfi derecede mesut kılmıştı. Buna ilaveten yardım olarak gönderilen iki yüz lira için arz şükraneyler ve ilişik makbuzu en derin saygılarımla iadeten takdim ederim.

G.S.

X
VIII, I 10. XI. 1938
M. A.

H. Noradunğian

VIII inci büroya

makbuz alında sunuldu 14.11.38
15.11.38 büno 1

V. Kemal

K. Güneş

10159 25

ÖZGEÇMİŞ

M. Şerif Eskin, 1985 yılında Gaziantep'in Nizip ilçesinde doğdu. 2009 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. 2012'de aynı bölümde "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserleri ve Estetiğinde Bergson Felsefesinin İzdüşümleri ve Kurucu Rolü" başlıklı yüksek çalışmasını Prof. Dr. M. Fatih Andı'nın danışmanlığında tamamladı. Ardından doktora eğitimine başladı. Yüksek lisans tezi Dergâh Yayınları tarafından *Zaman ve Hafızanın Kıyısında – Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi* başlığıyla kitaplaştırıldı. 2012 yılında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlayan Eskin, araştırmalarında edebiyat ve felsefe, edebiyat ve ulusal kanon, edebiyat ve hafıza gibi alanlara yoğunlaşmaktadır.