



**ŞİİR İLE HİKÂYENİN KESİŞTİĞİ ORTAK NOKTADA
-TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E-
MANZUM HİKÂYE**

Ünal BÜYÜK

**Kasım 2014
DENİZLİ**

**ŞİİR İLE HİKÂYENİN KESİŞTİĞİ ORTAK NOKTADA
-TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E-
MANZUM HİKÂYE**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

Ünal BÜYÜK

Danışman: Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ

**Kasım 2014
DENİZLİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı öğrencisi Ünal BÜYÜK tarafından Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ yönetiminde hazırlanan "Şiir ile Hikâyenin Kesiştiği Ortak Nektada -Tanzimat'tan Cumhuriyet'e- Manzum Hikâye" başlıklı tez aşağıdaki jüri üyeleri tarafından ..28.11.2014..... tarihinde yapılan tez savunma sınavında başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ



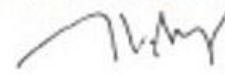
Jüri-Danışman

Prof. Dr. Yunus BALCI

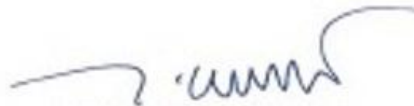


Jüri

Yard. Doç. Dr. Ali DONBAY



Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 13/12/2014...tarih ve ..26/12.. sayılı kararıyla onaylanmıştır.



Prof. Dr. Turhan KAÇAR
Enstitü Müdürü

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Ünal BÜYÜK

ÖN SÖZ

“Şiir” ve “hikâye”, edebiyatın ana türleri arasında yer alır. Her iki edebî tür, birey ve toplum ruhunda oluşan evrene dair varlık, tabiat, insan, olay ve meselelere dair düşünce, intiba, coşku ve heyecanları ifade eder. Coşku ve heyecanlar ifade edilirken daha çok “şiir”; yaşanmış veya yaşanması muhtemel olay ve durumların nakledilmesinde ise “hikâye” söz konusu olur. Edebiyatın en köklü edebî türleri arasında yer alan şiir ve hikâyeyi tek bir potada eriten “*manzum hikâye*” ise olay veya durumların lirik duygular eşliğinde anlatılmasında var olur. Şu hâlde manzum hikâye, herhangi bir olay veya durumun lirik duygular eşliğinde şiir formuna dökülmesiyle vücut bulan bir edebî türdür.

Şairler, temelde birey ve toplum hayatında ortaya çıkan birtakım aksaklıkları yalın bir dil ve açık bir üslûpla ifade etmede daha çok manzum hikâye formunu tercih etme eğilimindedirler. Bu eğilimde, kültürümüzde geniş yer tutan “*kıssadan hisse*” geleneğinin önemli tesiri bulunmaktadır. Nitekim çalışmamızda görülecek olan yoksulluk, yaşlılık, aile, millî bilinç, dinî duyarlılık, kahramanlık, aşk, ölüm gibi temalar manzum hikâyelerin varlık sebebine dair açık ipuçlarıdır.

Kültür ve edebiyatımızda sözlü dönemden günümüze kadar ortaya konulan ve şiir ile hikâyeyi aynı çatı altında buluşturan manzum hikâyelerden lâyıkiyle haberdar olduğumuzu, bugüne taşıyıp topluma mal edebildiğimizi, birikimlerden hareketle yeni sentezlere ulaşabildiğimizi söylemek zordur. Nitekim Türk Edebiyatı’nın her döneminde -muhteva, yapı, dil ve üslûp bakımından birtakım farklılıklara rağmen- var olan ve özellikle Tanzimat Edebiyatı’ndan Cumhuriyet Edebiyatı’na uzanan süreçte önemli yekûn teşkil eden manzum hikâyeler konusu üzerine - birkaç makale ve kitapta verilen birtakım bilgiler dışında- pek fazla çalışma yapılmamıştır. Bu gerçekten hareketle çalışmamızın konusunu “*Şiir ile Hikâyenin Kesiştiği Ortak Noktada -Tanzimat’tan Cumhuriyet’e- Manzum Hikâye*” olarak belirledik.

Amacımız, 1860-1923 yılları arasında Türk Edebiyatı’nda manzum hikâye konusunu kronolojik bir bütünlük içinde ortaya koyabilmektir. Bir başka ifadeyle konunun belirtilen dönemde Türk Edebiyatı’ndaki genel görünümünü tasvir etmeyi; buradan hareketle de Türk milletinin belirtilen altmış üç yıllık tarihi müddetince manzum hikâye tasavvurunu ortaya koymayı; imkânlar nispetinde manzum hikâyenin türler, şairler ve edebî dönemler arası durumunu mukayese etmeyi; benzerlik, farklılık ve değişiklikleri de tespit etmeyi amaçladık.

“*Şiir ile Hikâyenin Kesiştiği Ortak Noktada -Tanzimat’tan Cumhuriyet’e- Manzum Hikâye*” isimli çalışmamızın kapsamı, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadarki (1860-1923) 63 yıllık dönemdir. Bilindiği üzere bu dönem, Türk Edebiyatı’nın Batı Edebiyatı’nın tesirine girdiği dönemdir. Türk toplum hayatına Batı medeniyetinin kapılarını aralayan Tanzimat Fermanı (1839) ile resmî bir mahiyet alan Batılılaşma süreci, birey ve toplum hayatının bütün alanlarında birtakım değişikliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu alanlardan biri de Türk Edebiyatı’dır.

Çalışmamızın en zor tarafı, 1860-1923 arasında yazılmış manzum hikâyelerin derlenip toparlanmasıydı. Çünkü belirtilen dönemde pek çok manzum hikâye kaleme alınmıştır. Biz çalışmamızı, 20 şair ve 100 manzume ile sınırladık. Bu sayıları da elimizde bulunan daha yüksek sayıdaki manzumelerden “*seçme*”ler yaparak elde ettik. Dolayısıyla çalışmamızın -adına rağmen- 1860-1923 döneminde manzum hikâye türünde eser kaleme almış bütün şairleri ve onların konuyla ilgili bütün metinlerini kapsamadığını belirtmek isteriz.

Çalışmaya dâhil edilecek eserlerin belirlenmesinde, manzum hikâyelerin 1860-1923 yıllarında yazılmış olması kıstasını esas aldık. Bazı şairlerin 1860’tan önce, bazı

şairlerin ise 1923'ten sonra da yaşamış olmaları noktasında, sanatkârların 1860-1923 yıllarında yayımlanan eserlerini dikkate aldığımızı söylemek isteriz.

Manzum hikâyelerin derlenip toparlanmasında üç tür kaynaktan yararlandık. Bunlar; farklı şairlere ait şiir kitapları, son yirmi-otuz yıl içinde sayıları hayli artan şiir antolojileri ve şairler üzerine yapılmış bilimsel çalışma kitaplarıdır. Sonuçta toplam 100 manzum hikâyenin bu kaynaklara göre yapılan dağılımı şöyle bir tablo oluşturmuştur.

MANZUM HİKÂYELERİN KAYNAK VE ORANLARI

KAYNAK TÜRÜ	MANZUME ADEDİ	ORAN
Şiir Kitapları	74	% 74
Antolojiler	14	% 14
Bilimsel Çalışma Kitapları	12	% 12
Toplam	100	100

Çalışmaya dâhil edilen bütün şairlerin isimleri ile değerlendirmeye tabi tutulan manzumelerin listesi, kaynaklarıyla birlikte kitabın sonuna alındı. Hacmin uzayacağı endişesiyle çalışmada, şairlerin biyografilerine yer verilmedi.

“Şiir ile Hikâyenin Kesiştiği Ortak Noktada -Tanzimat’tan Cumhuriyet’e- Manzum Hikâye” isimli çalışmamız “Giriş” ve “Sonuç” dışında üç ana bölümden oluştu. Bunlar; “Manzum Hikâyelerde Muhteva”, “Manzum Hikâyelerde Yapı” ve “Manzum Hikâyelerde Dil ve Üslûp” başlıklı ana bölümlerdir.

Giriş bölümünde önce “Türk Edebiyatında Manzum Hikâye” ve “İslâmiyet Öncesi Türk Edebiyatında Manzum Hikâye (Destan)” hakkında bilgi vererek hem çalışmaya genel bir çerçeve çizmeye hem de okuyucuyu konuya hazırlamaya çalıştık. “Halk Edebiyatında Manzum Hikâye (Halk Hikâyesi)” ve “Divan Edebiyatında Manzum Hikâye (Mesnevi)” ve “Manzum Hikâyenin Özellikleri” konularını anlatmaya devam ederek çalışmamızın tarihî bütünlük içinde algılanmasını ve çalışmamıza mukayese imkânı sağlamayı amaçladık.

Çalışmanın “Manzum Hikâyelerde Muhteva” başlıklı birinci bölümde manzum hikâyelerin muhtevaları çözümlenip tasnif edildikten sonra, elde edilen sonuçlar tasvir edildi. İçerik bakımından manzum hikâyenin bütün detaylarıyla ortaya konulmaya çalışıldığı bu bölüm kendi içinde “Toplumsal Tema ve Konular” ve “Bireysel Tema ve Konular” adları altında iki alt bölüme ayrıldı. Her iki alt bölümde manzum hikâyelerde ele alınan tema ve konular üzerinde duruldu. Tespit edilen toplumsal ve bireysel tema ve konulardan hareketle 1860-1923 yıllarındaki temel meseleler, elde edilen sonuçlar vasıtasıyla ortaya konulmaya çalışıldı.

“Manzum Hikâyelerde Yapı” başlıklı ikinci bölümü “Manzum Hikâyelerde Dış Yapı” ve “Manzum Hikâyelerde İç Yapı” başlıklı iki alt bölüme ayırdık. Ayrıca genel dış ve iç yapı üzerinde de durduk. Birinci alt bölüm, manzum hikâyelerin dış yapısını belirleyen şiir türüyle ilgili unsurlara ayrıldı. Toplam 100 manzum hikâyenin genel dış yapıları, nazım şekilleri, nazım birimleri, mısra, beyit veya bend yapıları, vezinleri, kafiye ve redifleri üzerinde duruldu. “Manzum Hikâyelerde İç Yapı” isimli ikinci alt bölümde ise manzum hikâyelerin iç yapısını teşkil eden hikâye türü ve bu türe ait anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân unsurları ele alındı. Bu bölümün amacı, bir önceki bölümde ele alınan muhtevanın nasıl bir yapı içinde sunulmuş olduğunu ortaya koymaktı. Ayrıca Türk Edebiyatı’nın 63 yıllık döneminde “yapı”da yaşamış olduğu değişim okuyucuya takdim edilmiş oldu.

Çalışmamızın üçüncü bölümü olan “Manzum Hikâyelerde Dil ve Üslûp”u “Manzum Hikâyelerde Dil” ve “Manzum Hikâyelerde Üslûp” başlıklarına ayırdık. “Manzum

Hikâyelerde Dil” başlığı altında manzumelerdeki dili genel niteliği ve kelime serveti bakımından değerlendirmeye çalıştık. İkinci alt bölümde ise 100 manzum hikâyedeki - tespit edebildiğimiz kadarıyla- ortak üslûp özelliklerini izah etmeye gayret ettik.

Tez; “Sonuç”, “Manzum Hikâye Kaynakçası”, “Genel Kaynakça” ve “Özgeçmiş” bölümleriyle son buldu.

Edebiyat biliminin zor taraflarından biri kuşkusuz çalışmamızda görüldüğü üzere, uzun bir zaman dilimi içinde birbirinden farklı zihniyet, sanat anlayışı, kimlik ve şahsiyete sahip pek çok sanatkârın, farklı dönemlerde kaleme aldıkları edebiyat eserlerindeki ortak yönleri tespit edip aynı potada buluşturabilecek birlik ve bütünlük içinde izah edilebilmesidir. Söz konusu gerçek, çalışmada kusursuzluk ve mükemmellik iddiasını zorlayan esas meselelerden birisini teşkil etti. Bununla birlikte bugüne kadar pek fazla ele alınmamış önemli bir konunun kamuoyunun dikkatine sunulmuş olmasının daha mükemmel çalışmalara zemin hazırlayabileceğini düşündük.

Çalışmada sık sık metin alıntılarına yer verdik. Belki bu alıntılar bazı okuyucular tarafından fazla veya gereksiz bulunabilecektir. Ancak manzum hikâyelerin amaçlanan bütünlük içinde değerlendirilebilmesi için yapılan alıntılar bir zarurettten doğdu. Ayrıca alıntılarla ilgili tavrımızın eserin hacmini boş yere şişirmek değil; şairlerin kaleme aldıkları manzum hikâyelerdeki zevk, duyuş ve düşünüşlere okuyucuyu ortak edebilmek olduğunu belirtmek isteriz. Metin alıntılarında şairin imlâsına bağlı kaldık. Bu sebeple çalışmada metin alıntılarında birtakım imlâ farklılıklarıyla karşılaşabilecektir.

Metinlerin temininden itibaren yardımlarını gördüğüm, her safhada büyük bir sabır ve dikkatle çalışmayı okuyup, inceleyen ve olabildiğince hatasız bir dil ve üslûpla tamamlanmasını sağlayan, çalışma boyunca her türlü bilgi ve tecrübesini benimle paylaşmaktan çekinmeyen değerli hocam Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ’ye müteşekkirim.

ÖZET

ŞİİR İLE HİKÂYENİN KESİŞTİĞİ ORTAK NOKTADA -TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E- MANZUM HİKÂYE

Ünal BÜYÜK

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ

Kasım 2014, 293 sayfa

Manzum hikâye, edebiyat sanatının ana dalları olan şiir ve hikâyenin bir potada eritilmesiyle oluşmuş edebî türdür. Manzum hikâyede dış yapının teşekkülünde yer alan nazım şekli, nazım birimi, ahenk unsurları, kafiye, vezin gibi unsurlar şiir; iç yapıyı meydana getiren anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân gibi unsurlar ise hikâye türüne aittir. Çoğunlukla toplumsal olmak üzere bireysel tema ve konuların da işlendiği manzum hikâyelerde dil, tabii olarak hem şiirsel hem de anlatımsal işlevde kullanılmıştır.

Türk Edebiyatı'nda destan döneminden itibaren varlığını hissettiren manzum hikâyeler, Divan Edebiyatı'nda mesnevi, Halk Edebiyatı'nda ise halk hikâyeleri adıyla varlığını sürdürmüştür. Ayrıca gazavatnâme, habnâme vb. eserlerde de manzum hikâye türüne has özellikleri görmek mümkündür.

Batı Edebiyatı'yla temasın başladığı Tanzimat Edebiyatı'ndan itibaren manzum hikâyenin muhteva, yapı, dil ve üslûbunda birtakım değişiklikler ortaya çıkmıştır. Sanatkârların çöküş döneminin etkisiyle oluşan toplumsal ve bireysel problemleri ortaya çıkarma arzusu bu değişmeyi zarurî kılmıştır. Bunun yanında mesajların daha tesirli iletilmesi için yapılan şahsî değişikliklerin de bu eserlerin klasik formdan uzaklaşmasına sebep olduğu belirtilmelidir.

Kaynağını edebiyatın en köklü iki edebî türünden alan manzum hikâye türünün 1860-1923 yıllarında pek çok sanatkârın dikkatini çektiği görülür. Değişen zevk ve duyuş tarzları sebebiyle arayışlar içerisine giren şairler, iki edebî türün sentezi olan manzum hikâyenin bir çıkış yolu olduğunu kabul etmişlerdir. Bu yüzden manzum hikâyelerde Tanzimat'tan Cumhuriyet Edebiyatı'na kadar geçen zamanda yaşanan zihniyet değişikliğini görmek mümkün olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Şiir, hikâye, manzum hikâye, muhteva, yapı, dil, üslûp.

ABSTRACT**ŞİİR İLE HİKÂYENİN KESİŞTİĞİ ORTAK NOKTADA
-TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E-
MANZUM HİKÂYE**

Ünal BÜYÜK

Master Thesis

Turkish Language and Literature Department

New Turkish Literature Programme

Thesis Advisor: Prof. Dr. İsmail ÇETİŞLİ

November, 2014, 293 pages

The poetic story is a type of literature that is formed by melting poetry and story that are the main branches of literature in the same pot. In poetic story, the elements which form external structure such as shape, master unit, elements of harmony, rhyme, meter belong to poetry whereas the ones that form internal structure like narrator, point of view, plot, people, time and space belong to story type. The langue in poetic stories in which especially social themes and subjects are processed besides individual ones is naturally used both as poetic and narrative forms.

The poetic stories which have felt their presence since the period of epic stories, formed as mesnevi in Divan Literature and folk tales in Folk Literature. Moreover, it is possible to see the special features of poetic story type in the works such as gazavatnâme, habnâme etc.

Since Reforms Literature, the beginning of the contacts with Western literature, some changes have occurred in the content, the structure, the language and the style of the poetic story. The desire to uncover the social and individual problems which were formed by the effect of the collapsing period, made this change essential. In addition to this, it should be pointed out that the personal changes that was made to transform messages more effectively have caused these works to digress from the classical form.

It is seen that poetic story type which takes its source from the most radical two types of literature, drew attention of several artists in the years 1860-1923. Due to the changes in tastes and perception, styles of the poetic story, the syntheses of two types of literature, were accepted as the way out by the poets who were in quest of innovations. Therefore, it has been possible to observe the changes in mentality from Reforms to Republic Literature in poetic stories.

Key Words: Poem, story, poetic story, content, structure, langue, genre.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TABLolar DİZİNİ.....	ix
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MANZUM HİKÂYELERDE MUHTEVA

1.1. Edebî Eserde Muhteva.....	13
1.2. Toplumsal Tema ve Konular.....	17
1.2.1. Yoksulluk.....	18
1.2.2. Hastalık.....	35
1.2.3. Yaşlılık.....	40
1.2.4. Kimsesizlik.....	43
1.2.5. Yozlaşma.....	46
1.2.6. Yöneticiler ve Sorumlulukları.....	60
1.2.7. Vatan Sevgisi ve Kahramanlık.....	66
1.2.8. İdeal Değerler (Eğitim-Öğretim, Dayanışma, Çalışma/Çalışkanlık, Millî Bilinç/Türkçülük, Medeniyet, Mefkûre/Ülkü).....	77
1.2.8.1. Eğitim-Öğretim.....	78
1.2.8.2. Dayanışma.....	79
1.2.8.3. Çalışma/Çalışkanlık.....	81
1.2.8.4. Millî Bilinç/Türkçülük.....	86
1.2.8.5. Medeniyet.....	95
1.2.8.6. Mefkûre/Ülkü.....	96
1.2.9. Aile.....	98
1.2.10. Dinî Duyarlılık ve İmân.....	106
1.3. Bireysel Tema ve Konular.....	111
1.3.1. Sevgi/Aşk.....	111
1.3.1.1. Karşı Cinsde Duyulan Sevgi.....	112
1.3.1.2. Anne ve Baba Sevgisi.....	125
1.3.1.3. Evlat Sevgisi.....	128
1.3.1.4. Kardeş Sevgisi.....	133
1.3.2. Ölüm ve Ölüm Duygusu.....	134

İKİNCİ BÖLÜM

MANZUM HİKÂYELERDE YAPI

2.1. Manzum Hikâyelerde Genel Yapı Özellikleri.....	151
2.2. Manzum Hikâyelerde Dış Yapı.....	156
2.2.1. Genel Dış Yapı.....	156
2.2.2. Manzum Hikâyelerde Nazım Şekilleri.....	157
2.2.2.1. Divan Edebiyatı Nazım Şekilleri.....	158
2.2.2.1.1. Mesnevi.....	158
2.2.2.1.2. Musammat.....	162
2.2.2.2. Halk Edebiyatı Nazım Şekilleri.....	164
2.2.2.2.1. Koşma.....	164
2.2.2.3. Batı Edebiyatı Nazım Şekilleri.....	165
2.2.2.3.1. Düzenli Nazım Şekilleri.....	166
2.2.2.3.1.1. Sone.....	166
2.2.2.3.1.2. Sarma Kafiye Nazım Şekli (Rime Embrassée).....	167
2.2.2.3.2. Serbest Düzenli Nazım Şekilleri.....	168
2.2.2.3.2.1. Eşit Düzenli Nazım Şekilleri.....	168
2.2.2.3.2.1.1. Üçlüler.....	169
2.2.2.3.2.1.2. Beşliler ve Altılılar.....	169
2.2.2.3.2.2. Karışık Düzenli Nazım Şekilleri.....	171
2.2.2.4. Batı Edebiyatı Tesiriyle Değişikliğe Uğrayan Klasik Nazım Şekilleri.....	173
2.2.2.4.1. Serbest Müstezat.....	173
2.2.3. Manzum Hikâyelerde Nazım Birimi.....	175
2.2.3.1. Beyit.....	176
2.2.3.2. Dörtlük.....	177
2.2.3.3. Diğer Nazım Birimleri.....	178
2.2.4. Manzum Hikâyelerde Vezin.....	180
2.2.4.1. Aruz Vezni.....	181
2.2.4.2. Hece Vezni.....	182
2.2.5. Manzum Hikâyelerde Kafiye ve Redif.....	184
2.2.5.1. Kafiye.....	184
2.2.5.2. Redif.....	187
2.3. Manzum Hikâyelerde İç Yapı.....	188
2.3.1. Anlatıcı.....	189
2.3.2. Bakış Açısı.....	193
2.3.2.1. Hâkim Bakış Açısı.....	195
2.3.2.2. Kahraman Bakış Açısı.....	197
2.3.3. Olay Örgüsü/Vak'a.....	200
2.3.4. Şahıs Kadrosu.....	205
2.3.4.1. Yoksullar.....	209
2.3.4.2. Hastalar.....	211
2.3.4.3. Yaşlılar.....	212
2.3.4.4. Kadınlar.....	215
2.3.4.5. Çocuklar.....	217
2.3.4.6. Vatanseverler.....	220
2.3.4.7. Âşıklar.....	222
2.3.4.8. Tarihî Kahramanlar.....	224
2.3.4.9. Mitolojik Kahramanlar.....	226

2.3.4.10. Temsilî Kişiler.....	227
2.3.4.11. Hayvan ve Bitkiler.....	228
2.3.5. Zaman.....	230
2.3.6. Mekân.....	235

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MANZUM HİKÂYELERDE DİL VE ÜSLÛP

3.1. Manzum Hikâyelerde Genel Dil ve Üslûp Özellikleri.....	244
3.2. Manzum Hikâyelerde Dil.....	245
3.2.1. Dilin Genel Görünümü ve Dilde Değişme.....	246
3.3. Manzum Hikâyelerde Üslûp.....	259
3.3.1. Edebî Geleneğin Belirlediği Üslûplar.....	260
3.3.1.1. Modern Şiir Üslûbu.....	261
3.3.1.2. Divan Şiiri Üslûbu.....	264
3.3.1.3. Halk Şiiri Üslûbu.....	266
3.3.2. Manzum Hikâyenin İçeriğinin/Şairin Amacının Belirlediği Üslûplar.....	267
3.3.2.1. Tahkiyevî Üslûp.....	268
3.3.2.2. Lirik Üslûp.....	269
3.3.2.3. Açık Üslûp.....	270
3.3.2.4. Kapalı Üslûp.....	271
3.3.2.5. Terkibî Üslûp.....	272
3.3.2.6. Didaktik Üslûp.....	273
3.3.2.7. Hasbihâl Üslûbu.....	275
3.3.2.8. Tasvirî Üslûp.....	277
3.3.2.9. Eleştirel Üslûp.....	278
3.3.2.10. Hamasî Üslûp.....	279
SONUÇ.....	281
ŞAİR VE MANZUM HİKÂYE KAYNAKÇASI.....	284
KAYNAKLAR.....	288
ÖZ GEÇMİŞ.....	293

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Manzum Hikâyelerde Tema ve Konular.....	149
Tablo 2. Manzum Hikâyelerde Nazım Şekilleri.....	175
Tablo 3. Manzum Hikâyelerde Nazım Birimleri.....	180
Tablo 4. Manzum Hikâyelerde Vezinler.....	184
Tablo 5. Manzum Hikâyelerde Bakış Açısı.....	200

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

Fak.: Fakülte

Hzl.: Hazırlayan

MEB: Millî Eğitim Bakanlığı

s.: Sayfa

S.: Sayı

TDK: Türk Dil Kurumu

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı

TTK: Türk Tarih Kurumu

TÜBAR: Türklük Bilimi Araştırmaları

Yay.: Yayınları

GİRİŞ

Manzum hikâye, edebiyat sanatının ana dalları olan “*şiiir*” ve “*hikâye*”nin sentezinden oluşan bir edebî türdür. Söz konusu tür kısaca; bir olayın veya durumun *şiiir* formunda ifade edildiği edebiyat türü olarak tarif edilebilir. Bu yüzden adı geçen iki edebî türün sentezi olan manzum hikâyede dil, hem *şiiire* hem de hikâyeye has işlev ve niteliklere sahiptir. Dilin çok yönlü işlevlerinin bir arada kullanılışı, manzum hikâyeye edebî türler içerisinde ayrı bir yer kazandırır. Hiç şüphesiz bu nitelik, *şaire* geniş imkânlar da sunmuştur.

Manzum hikâye, destan döneminden bu tarafa *şiiir* ve hikâyeyi bir potada buluşturur. Edebiyat sanatının ortaya çıktığı dönemlerde yegâne tür olan destan, kültürde ve sosyal yapıdaki gelişmelerin tesiriyle *şiiir* ve hikâye gibi iki yeni türe hayat verir. Böylece edebiyat manzum ve mensur olmak üzere iki ana kola ayrılmış; *şiiir* manzum edebî türlere; hikâye ise mensûr edebî türlere öncülük etmiş olur. Yani *şiiir* ve hikâye müstakil birer edebî tür olmalarının yanı sıra, klasik dönemden itibaren ortaya çıkan bütün edebî türlerin prototipi konumuna yükselirler.

Edebiyattaki türler üzerine; dolayısıyla *şiiir* ve hikâyeyi içinde barındıran manzum hikâyeye ilgili yapılacak araştırmalarda, bu üç türün bilinmesi ve anlaşılmasının -araştırmaların doğruluğu ve güvenilirliği için- lüzumu aşikârdır.¹

Bu noktada kısaca “*destan*” üzerinde durmak faydalı olacaktır. Edebiyatın oluşmaya başladığı dönemlerde destanlar, bir musiki aleti eşliğinde söylenmişlerdir. Böylece destanın zaten içerisinde var olan ahenk, doğrudan doğruya musiki ile artırılmak istenmiştir. Musikili söyleyiş sayesinde destan, daha etkileyici hâle gelmiştir. Ayrıca destan içeriğiyle dinleyicinin zihninde ezgili hâliyle yüzyıllarca iz bırakmıştır. Bu yüzden destanlar dilden dile, gönülden gönüle kolayca yayılmışlardır.

Manzum hikâyede de ahenk ve ritim önemli bir niteliktir. Ancak modern dönemlerde, destancı gibi bir “*anlatıcı-müzisyen*” bulmak çok zordur. Üstelik bu dönemlerde, *şiiirin* musiki aleti eşliğinde söylenmesinin bazı zorlukları da bulunmaktadır. Bununla birlikte modern dönem şairlerinin olayları *şiiir* formunda anlatma gayretlerinin arkasında, dstandaki gibi ahenk ve ritim yakalama arzusu bulunduğu açıktır. Zira manzum hikâyedeki ahenk unsurları modern dönem insanına, hikâye okurken *şiiire* has bir ezgi duyma imkânını verecektir.

¹ Daha fazla bilgi için: Şerif Aktaş, *Şiiir Tahlili Teori Uygulama*, Akçağ Yay., Ankara, 2006, s. 14-19.

Manzum hikâye türü muhteva, yapı, dil ve üslûp bakımından “*halk hikâyesi*” ve “*mesnevî*”lerle de benzer özellikler gösterir. Çünkü adı geçen türlerde de asıl olan, belli bir “*hikaye*”nin şiir formunda okuyucuya takdimidir. Belirtilen ortaklıkların yanında manzum hikâyenin gerek destandan gerek halk hikâyesinden gerekse mesneviden ayrı bir tür olduğu aşikârdır. Manzum hikâye; şiir ve hikâyenin yeni bir edebî potada eritilmesinden doğmuş yeni bir türdür. Kısacası manzum hikâyenin şiiri ve hikâyeyi kullanım şekli kendine hastır.

Manzum hikâye, diğer edebî türlerde olduğu gibi sanatkârın kendisini, tabiatı ve metafizik âlemi irdeleyişinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Her şeyi irdeleyen sanatkâr, tabiat ve metafizik âleme dair hislerini ifade etmenin farklı yollarını aramıştır. Hislerin ve fikirlerin farklı ifade edilişi de edebî türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Manzum hikâyenin de tabiat ve metafizik âlemi anlamak, algılamak ve anlatmak isteyen veya tabiat ve metafizik âlemdeki hakikate ulaşmayı arzulayan sanatkârın farklı ifade yollarından biri olduğunu kabul etmek gerekir. Bu noktada tabiat ve metafizik âlemin sınırlarına sahip olmak isteyen sanatkârın estetik olma gayretinden de söz edilmelidir. Zira estetik olma arzusu, bütün güzel sanat dallarında olduğu gibi edebiyat sanatının da vazgeçilmezidir.

Görüleceği üzere destan, şiir ve hikâye sanatkârın tabiat ve metafizik âlemi ifade etmek üzere bulup yararlandığı edebî türlerdendir. Ancak sanatkâr, modern dönemle birlikte hayat şartlarına paralel olarak daha da karmaşık bir hâle gelen hisleri ve fikirleri klasik formlarla ifade etmekte zorluk çekmiştir. Öyleki bazı durumlarda, türlü katmanları ihtiva eden duygu ve düşünceleri tek başına şiir ve hikâye ile veya başka edebî türlerle tam manasıyla ifade edememiştir. Üstelik tabiat ve metafizik âlemde geçen olaylar ve durumlar kişiden kişiye, toplumdaki topluma, zamandan zamana, mekândan mekâna hatta sanatkârdan sanatkâra önceki yıllara nazaran farklı özellikler içermiştir. Bu durumu fark eden sanatkâr, edebiyata dair bilgi ve tecrübesini kullanarak yeni edebî tür arayışı içerisine girmiştir. Bu noktada en çok başvurduğu edebî türler olan şiir ve hikâyenin destan, halk hikâyesi ve mesnevî gibi geleneksel edebî türlerde bir arada kullanıldığını hatırlamıştır. Böylece bu hatırlayış sonucunda dış yapı olarak şiirin, iç yapı olarak da hikâyenin özelliklerini taşıyan manzum hikâye, modern dönem şairinin arayışlarına rehber olmuştur. Edebî manada bir ihtiyaç dolayısıyla ortaya çıktığı anlaşılan manzum hikâye sayesinde sanatkâr, geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki bağın güçlenmesine yardımcı olmayı amaç edinmiştir.

Buraya kadar yapılan açıklamaların daha da anlaşılır olması için Sözlü Edebiyat, Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı'nda manzum hikâyenin yerini tutan edebî türlerin bilinmesi gerekir. Yukarıda manzum hikâyenin doğuşu anlatılırken destan konusu ele alındığı için manzum hikâye-destan ilişkisi üzerinde ayrıca durulmayacak, yeri geldikçe yeni tespitler ortaya konulacaktır.

Manzum hikâye ile şiir ve hikâye arasındaki ilişki ele alındığında manzum hikâyede her şeyden önce bir hikâyenin anlatıldığı gerçeğiyle karşılaşılır. Ancak manzum hikâye, hikâye türü gibi nesir değildir. Buna rağmen manzum hikâyede bir hikâyede bulunması gereken bütün unsurlar bulunur. Zira hikâyenin yapısını teşkil eden ana unsurlar olan anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân manzum hikâyede de yer alır. Buna göre manzum hikâye her ne kadar şekil bakımından şiir olsa da her şeyden önce bir hikâyedir. Yani manzum hikâyede mana kısmını teşkil eden hikâye, biçim kısmı olan şiire göre daha ön plandadır.

Bunun yanında manzum hikâyelerin çoğu klasik yapıdaki hikâyeler gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşmuştur. Bir olayın nakledildiği hikâyelerde olduğu gibi manzum hikâyelerin giriş bölümünde çoğunlukla çevre tasvirleri ve şahısların tanıtımı yapılır veya mesajla ilgili olarak birtakım ipuçları verilir. Gelişme bölümünde daha çok entrikalara dayanan olaylar ve çatışmalara geçilir. Ayrıca gelişme bölümündeki olaylar, çoğu hikâyede olduğu gibi merkezî bir olaya göre şekillenir. Sonuç bölümünde ise merkezî olaydaki entrikayı bir çözüme kavuşturur. Genellikle şairin, kıssadan hisse anlayışı çerçevesinde okuyucuya nasihat verdiği mısralarla hikâye sona erer. Ancak şiir formunda kaleme alınan manzum hikâyelerde nakledilen olayların vezin, kafiye ve redif gibi ahenk unsurlarıyla desteklendiği unutulmamalıdır.

Manzum hikâyelerde, çoğunlukla toplumsal içerikli konular ele alınmıştır. Nakledilmek istenen konunun anlatımında ise tahkiye, tasvir, tahlil, diyalog ve monolog gibi hikâyede sık sık başvurulan anlatım biçimlerinden yararlanılmıştır. Özellikle diyalog ve monologlarla kurgunun inandırıcılığı artırılmaya çalışılmıştır.

Şiir ve hikâye türleri ile manzum hikâye arasındaki ilişkiden sonra modern dönem; 1860-1923 dönemindeki manzum hikâyelerin özellikleri hakkında birtakım ipuçları verecektir. Modern dönemin başlamasına neden olan Rönesans ve Reform hareketleri, coğrafi keşifler, Fransız İhtilâli ve sanayi inkılâbının Batı'da büyük ve kalıcı değişimleri beraberinde getirmiştir. Coğrafi keşiflerle sanayi inkılâbı ekonomik, Fransız İhtilâli siyasal, Rönesans bilimsel ve sanatsal, Reform ise dinî değişimlere zemin hazırlar. Bu değişimler bir bütün olarak ele alındığında ortaya çıkan yeni dünya

görüşünün, Batı Medeniyeti'ni dolayısıyla Batı Edebiyatı'nı yeni bir şekle soktuğu ve insanların duygu ve düşüncelerine yeni manalar kazandırdığı görülür. Batılı sanatkarların kaleme aldıkları “*mensur şiir*”ler ile “*hikâye*”yi, ortaya çıkan yaklaşım değişikliğinin edebiyattaki yansımaları olarak kabul etmek gerekir. Ayrıca Batı menşeli bu büyük değişimin zamanla tüm dünyayla birlikte Türk Edebiyatı'na da yayıldığını belirtmek faydalı olacaktır. Türk Edebiyatı, XIX. yüzyıldan itibaren Batı Edebiyatı'ndan yapılan çevirilerle yeni yaklaşımların tesirine girmiş; şeklen ve ruhen değişmeye başlamıştır. Bu değişimden tabîi olarak manzum hikâyede etkilenmiştir. Zira “*Türk edebiyatında Servet-i Fünûn döneminden (1896) sonra yaygınlaşan “manzum hikâye”lerde Şark hikâye geleneğinin de tesiri olmakla birlikte, manzum hikâyeler üzerinde yapılan incelemeler Batı'dan yapılan çevirilerin daha tesirli olduğunu gösterir.*”²

Manzum hikâye-Sözlü Edebiyat, Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı arasındaki ilişkiye gelindiğinde en başta Türk Edebiyatı'nın meydana geldiği ilk yıllarda tabîi olarak bugünkü gibi gelişmiş ve çeşitlenmiş bir edebiyattan söz edilemeyeceği söylenmelidir. Zira bir edebiyatın türlü aşamalardan geçtikten sonra gelişip değiştiği bilinen gerçektir. Daha önce de belirtildiği üzere Türk Edebiyatı'nda ilk tür “*destan*”dır. Destanı söyleyen sanatkar, destan aracılığıyla milletteki millet olma bilincini uyandırmayı arzulamıştır. Zira destanlara milletin deneyimi, tarihi, yaşam şekli, kültürü, dili ve daha pek çok özellikleri yansımıştır. Bu duruma bağlı olarak destana, efsanelerin ve mitlerin millet muhayyilesinde yeniden işlendiği bir edebî tür olarak yaklaşılması gerekir. Bir başka deyişle destanlar millete kültürel ve tarihî bir bilinç kazandırırken, içerdiği şiirsellik yönüyle de estetik bir zevk ve anlayış kazandırmıştır. Bu yüzden ilk dönem destanlarında didaktik, epik, pastoral ve satirik özellikler lirik bir tonla birleştirilmiştir. Üstelik bu üslûp özelliği uzun yıllar milletlerin belleğinde yer edinen, daha çok kahramanlık temalı olayların unutulmasını da engellemiştir. Zira destanlarda ortak bir yaşanmışlık veya hayalle ortaya çıkan ortak bir anlatı ve lirizm mevcuttur.

Türkler, destandaki olay/olayları anlatan ve bir musiki aleti eşliğinde şiirleri söyleyen destancıya uzun yıllar ayrı bir önem ve değer vermiştir. Bu durumda destanların, atlı göçebe Türk milletinin aynası olduğunu söylemek gerekir. Şu hâlde destanın, bir edebî tür olmanın yanında millet hayatının ayrılmaz bir parçası olduğu da aşîkârdır. Zira Türk milleti uzun yıllar var oluş sebebini, kültürel ve mitolojik öğelerini

² Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Kitabevi Yay., İstanbul 2012, s. 9.

ve kendilerine düşman olan milletleri destanlar yoluyla idrak etmiş ve nesilden nesile aktarmıştır. Aktarış esnasında ise şiirin lirik, hikâyenin ise öyküleme gücü etkili olmuştur. Ayrıca şiir ve hikâyenin destanda birlikte kullanılmış olması Türk milletinin bu iki edebî türe olan ilgi ve alâkasını da ortaya koyar. Zira her millet gibi Türk milletinin de söyleyeceği bir şiiri ve anlatacağı bir hikâyesi vardır.

Destan döneminden sonra ortaya çıkan ve Türk milletinin estetik zevk ve anlayışını yansıtan Türk Halk Edebiyatı ise genel olarak sözlü bir edebiyattır. Bizzat halkın içinden çıkan Halk Edebiyatı'nda sade, anlaşılır, duru, akıcı, açık, tutarlı bir dil ve üslûp kullanılmıştır. Türk milletinin ortak malı olan Halk Edebiyatı, Türk milletinin her ferdi tarafından sahiplenmiş ve sevilmiştir. Bu yüzden “*Masal, fıkra, efsane, mâni, türkü, koşma, ilahî, halk hikâyeleri*” gibi eserlerin her dönemde toplumun belleğinde yer edinmesinin sebebi bu noktada aranmalıdır. Üstelik halk, bu ürünleri nesilden nesile aktarmayı kendisine görev addetmiştir. Ancak her aktarıшта, aktarılan dönemin zihniyetine göre halk edebiyatı ürünlerinin varyantlarının da meydana geldiği belirtilmelidir.

Türk milletinin tasavvurundan doğan, bir âşık tarafından anlatılan ve manzum hikâyelerle benzer özellikler taşıyan halk hikâyelerine gelindiğinde, bu eserlerin uzun yıllar dilden dile dolaştığı görülür. Zira “*Kerem ile Aslı*”, “*Tahir ile Zühre*”, “*Ferhat ile Şirin*”, “*Arzu ile Kamber*” gibi hikâyeler her zaman çok sevilmiştir. Halk hikâyelerine karşı gösterilen bu sevgi, hikâyelerdeki asıl kahramanları ideal insan konumuna yükseltmiştir.

Halk hikâyelerinin başkahramanları birbirini seven iki gençtir. Bütün hikâyeler, birbirlerini seven iki gencin bir araya gelmelerini engelleyen bir çatışma üzerine kurgulanmıştır. Çatışmayı çoğunlukla “zengin-yoksul”, “Müslüman-Hıristiyan” gibi zıtlıklar meydana getirmiştir. Temel bir çatışma üzerinde ilerleyen pek çok halk hikâyesinde, olay örgüsü dört aşamalı bir şablon üzerine oturtulmuştur. Bunlar;

- * Aşkın başlaması,
- * Engelleme,
- * Kaçma/kovalama ve
- * Kavuşmadır.

Çoğu halk hikâyesinde kavuşmalar bu dünya yerine öteki dünyada olmuştur. Böylece millet, halk hikâyelerinin asıl kahramanları olan “*Kerem-Aslı*”, “*Tahir-Zühre*”,

“*Ferhat-Şirin*”ve“*Arzu-Kamber*”i öteki âlemde birleştirerek onları ideal tip konumuna yükseltmiş ve kurguladığı edebî tür vasıtasıyla aşklarını ebediyete kadar yaşamalarını sağlamıştır. Aşağıdaki dörtlükte Kerem’in ölümü üzerine Aslı’nın serzenişleri ve Kerem’le öteki âlemde buluşmayı arzulayışı rahatlıkla görülür.

Bize Hak’tan bir inayet olur mu?

Maceramız hoş rivâyet olur mu?

Mahşerde görüşmek kısmet olur mu?

Yandı Kerem beni saldı bu derde(Kerem ile Aslı)³

Görüleceği üzere halk hikâyeleri, aslında destan söyleme geleneğinin devamıdır. Bu hikâyelerde destanlarda olduğu gibi nazım ve nesir bir arada kullanılmıştır. Üstelik hikâyeyi anlatan âşık, destancı gibi çaldığı sazla hikâyesine ezgi katmıştır. Ayrıca olay örgüsü, hikâye şeklinde nakledilmiştir. Özellikle diyaloglara, halk hikâyelerinde sıkça yer verilmiştir. Modern hikâyelerde diyalog ve monologlara yeri geldikçe başvurulmasına karşın halk hikâyelerinde, çoğunlukla dörtlükler şeklinde olan karşılıklı konuşmalarla asıl vurgulanmak istenen duygu ve düşünce yansıtılmak istenmiştir. Karşılıklı konuşmaların, hikâyelerdeki cümle ve paragraflar yerine, hece vezinli mısralardan müteşekkil dörtlüklerle yapılmış olması duygu ve düşüncelere lirizm katmıştır.

Türk halk hikâyeleri, manzum hikâyeler gibi yapı olarak bir yönüyle hikâye, bir yönüyle şiirdir. Bu yüzden halk hikâyeleri, halkın kurguladığı manzum hikâyeler olarak ele alınabilir. Ancak halk hikâyelerindeki şiir bölümleri, hikâye bölümüne göre daha etkilidir. Oysa daha önce de belirtildiği üzere manzum hikâyelerde kullanılan form, tamamen şiir olmasına karşın hikâye daha ön plandadır. Bu farklılığın nedeni, eserlerin ortaya çıktıkları dönemlerin zihniyetiyle ilgilidir. Zira Türk halk hikâyeleri Türk zihniyetinin Doğu medeniyetiyle tam manasıyla şekil bulduğu yılların ürünüdür. Şu hâlde halk hikâyeleriyle manzum hikâyelerin birbirleriyle benzer özellikler ihtiva ettikleri; ancak aralarında bakış ve algılayış farklılığının bulunduğu söylenmelidir. Ayrıca halk hikâyelerinin halkın ortak estetik anlayışının bir ürünü olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Kısacası halk hikâyelerine, halkın estetik boyuttaki duyuş ve

³*Kerem ile Aslı*, Parıltı Yay., İstanbul, 2004, s. 139.

düşünüşü yansımıştır. Manzum hikâyeler ise bir şairin tabiat ve metafizik âlemle ilgili ferdî merak ve hayret duygularının ürünüdür.

Türk Halk Edebiyatı'nda manzum hikâyeye benzerlik gösteren diğer metinler ise öğretme ve bilgi verme amacıyla kaleme alınmış olan “*menkabe*”, “*velâyetnâme*”, “*gazavatnâme*” vb. eserlerdir. Bilhassa tekke şairleri, dünyanın yaratılışını ve peygamberlere ait kıssaları naklederlerken “*tahkiye üslûbu*”na sık sık başvurmuşlardır. Bu şairler, anlatacakları konuları tabiî olarak halkın anlayabileceği şekilde kurgulamışlardır. Bu yüzden naklettikleri olaylardaki figürleri (*insan, hayvan, bitki, eşya vb.*) zaman ve mekânları destanî bir hava içerisinde takdim etmişlerdir. Ayrıca mukaddes kitaplardaki (*Zebur, Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim*)veya din uluları etrafında teşekkül eden (*hiciv, şathiye, devriye, menkabe, velâyetnâme, gazavatnâme vb.*) kıssalara benzeyen mistik, tasavvufi hikâyelerde de manzum ve mensûr şekiller bir arada kullanılmıştır. Aşağıda bir devriyeden alınan mısralarda hayal ve kurgunun iç içe geçtiği, hayal ve kurgunun hikâye şeklinde anlatıldığı rahatlıkla fark edilecektir.

Ol zaman ki yog idi bu kâ'inât

Zât içinde nihân idi her sıfat

Zât içinde bu sıfât mestûr idi

Bu vücûd yok idi hemân nûr idi

Ne nebî var idi ol dem ne velî

Dahi söylenmedi idi lâ belî

Yir ü gök hazîne içinde sır idi

İkilik yog idi hemân bir idi... ”⁴

Divan Edebiyatı'nda, -mensubu bulunduğu Doğu medeniyetine paralel olarak- “*şiiir*”i öne çıkarmıştır. Buna rağmen Divan Edebiyatı'nda kısmen nesir örnekleri de ortaya konulmuştur. Buna göre Divan Edebiyatı her şeyden önce lirik bir edebiyattır. Gazelin en çok kullanılan şiiir kalıbı olması ve hikâyelerin dahi şiiir formundaki mesnevi nazım şekliyle yazılıp anlatılmış olması, Divan Edebiyatı'nın lirik bir edebiyat

⁴ Abdurrahman Güzel, “Tekke Şiiri”, *Türk Dili*(Türk Şiiri Özel Sayısı III), S. 445-450, Haziran 1989, s. 335.

olduğunun bir başka kanıtıdır. Zira Divan Edebiyatı'nda şairlerin adları gazelleriyle, kasideleriyle, mesnevîleriyle birlikte anılmıştır. Buna karşın nesir yazan tanınmış münşilerden Kâtip Çelebi, Evliya Çelebi, Mercimek Ahmet, Lâtîfî ve Sehî Bey vb. çoğunlukla şairlerden sonra zikredilmişlerdir.

Divan Edebiyatı'na mensup şairlerin, kısa veya uzun hikâyeleri mesnevî nazım şekliyle anlattıkları görülür. İçerisinde en az bir hikâye ihtiva eden mesnevîlerin beyit sayısı yüz beyitten, yirmi, otuz bin beyite kadar ulaşmıştır. Mesela, “*XIII. yüzyılda Mevlânâ Celâleddin Rûmî (ölm. 1273) ’nin yazıldığı nazım şekliyle anılan 25.618 beyitlik büyük eseri, Mesnevî-i Mânevi’si Farsça olduğu hâlde, Türk şairleri üzerinde yüzyıllar boyunca bıraktığı geniş etkisi bakımından sözü edilmeye değer çok önemli bir eserdir. Mesnevî ‘fâilâtün fâilâtün fâ’ilün’ kalıbıyla yazılmıştır. Bu yüzyıl sonunda Şeyyâd Hamza’nın 1529 beyitlik Yûsuf u Züleyhâ menevîsi edebiyatımızın ilk aşk mesnevisidir. Sula (Suli) Fakîh’in 4800 beyitlik büyük Yusuf u Züleyhâ mesnevisi de Şeyyâd Hamza’nın ki gibi ‘fâilâtün fâilâtün fâ’ilün’ vezniyle yazılmıştır.*”⁵

Aslında destan ve halk hikâyeleri gibi bir manzum hikâye olan mesnevîler, Divan Edebiyatı'nda en çok kullanılan nazım şekilleri arasında yer almışlardır.⁶ Beyit nazım birimi ve aruz veznine ait kısa kalıplarla kaleme alınan mesnevîlerde, her şeyden önce bir hikâyenin nakledilmesi esastır. Mesnevîde hikâye ve romanda olduğu gibi olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân ile belli bir bakış açısı ve anlatıcı mevcuttur. Fakat roman ve hikâye “*nesir-hikâye*”, mesnevî ise “*manzum-hikâye*” formuna sahiptir.

Divan Edebiyatı'nda sıkça kullanılan nazım şekillerinden olan mesnevî, aslında Batı Edebiyatı'ndaki romanın işlevini üzerine alan bir türdür. Zira Divan Edebiyatı'nda roman türü bulunmamaktadır. Daha öncede belirtildiği üzere mesnevî, destan ve halk hikâyeleriyle de benzerlik gösterir. Ancak mesnevîde anlatılan olaylar, sanatkârane bir üslûpla mesnevî türüne has bir kalıp içerisinde ifade edilmiştir. Ayrıca Tanzimat Edebiyatı'yla Türk Edebiyatı'nda önem kazanmaya başlayacak olan modern tarz manzum hikâyenin ilk formlarından birinin mesnevî olduğu rahatlıkla söylenebilir. Modern Türk Edebiyatı'nda manzum hikâye türünün ilk örneklerini kaleme alan Şinasî'nin eserlerinde bu durum açıkça tespit edilebilir.

Şu hâlde içerisinde bir veya birden fazla olayın cereyan ettiği mesnevî nazım şeklini, manzum hikâye türünün Türk Edebiyatı'ndaki ilk sistemli kalıbı olarak kabul etmek gerekir. Ayrıca bazı araştırmalarda Türk Edebiyatı'nda kaleme alınan ilk mesnevî

⁵Haluk İpekten, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yay., İstanbul, 1994, s. 52.

⁶Daha fazla bilgi için: Cevdet Kudret, *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, İnkılap Yay., İstanbul 1962, s. 494.

olan “*Kutadgu Bilig*”in ilk manzum hikâye olduğu belirtilir. “*Türk Edebiyatında manzum hikâyenin köklü bir geçmişi vardır. Edebiyatımızda bilinen ilk manzum hikâye örneği Yusuf Has Hacib’in Kutadgu Bilig’idir. Ondan sonra Türk şairleri daha çok mesnevî formu içinde bu türün örneklerini vermişlerdir. Tanzimat yıllarından itibaren ise Şinasi’nin, Abdülhak Hamit’in, Tevfik Fikret ve Ali Ekrem’in, Mehmet Emin ve Mehmet Âkif’in farklı özellikler gösterecek de birçok manzum hikâye yazdığı görülür.*”⁷ Aşağıda “*Kutadgu Bilig*”ten alınan mısralarda şiir ve hikâyenin tek bir potada eritildiği açıkça görülür.

Bayat atı birle sözüg başladım

Törütgen igidgen keçürgen idim

Öküş ögdi birle tümen ming sena

Ugan bir bayatka angar yok fena (Yusuf Has Hacib, *Kutadgu Bilig*)⁸

Divan Edebiyatı’nda mesnevinin yanında “*gazavatnameler*”⁹ de manzum hikâye türüyle benzerlikler gösterirler. Bu metinler de manzum hikâyeler gibi şiir formunda yazılmışlardır. Ayrıca gazavatnamelerde, belirgin bir olay örgüsü bulunduğu; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekâna önem verildiği görülür. Kısacası gazavatname, yapı ve içerik olarak manzum hikâyelere yakın eserler olarak telakki edilmelidir.

Manzum hikâyenin ortaya çıkışı, şiir ve hikâye türleriyle olan bağı ve Türk Edebiyatı’nda edindiği yer hakkında verilen kısa bilgiden sonra manzum hikâyenin bir edebî tür olarak tam manasıyla anlaşılabilmesi için taşıdığı özelliklerin bilinmesi gerekir. Manzum hikâyenin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

*Manzum hikâye, her şeyden önce bir edebî metindir.

*Manzum hikâyede kurgu ve tasarlama vardır.

*Manzum hikâye, şiir formuyla yazılmış bir hikâyedir.

*Edebiyatın bütün türlerinde olduğu gibi manzum hikâyenin de konusu insandır. •

*Manzum hikâyenin Türk Edebiyatı’ndaki ilk örneklerini destanlar oluşturur.

*Manzum hikâye, konu ve konunun işleniş bakımından şiire nazaran hikâye türüne daha yakındır.

⁷ Selçuk Çıkla, *TÜBAR-XXV*, Erzincan, Bahar 2009, s.62.

⁸ Reşit Rahmeti Arat, *Kutadgu Bilig I Metin*, TDK Yay., Ankara, 1991, s. 17.

⁹Gaza, din uğruna savaşların anlatıldığı manzum veya düzyazılı eserlerdir. Yükselme Devri’nde çok yazılmış, sonraları azalmıştır.

*Manzum hikâyede, şairin sözcüsü durumundaki şahıslara da yer verilebilir. Şair, duygu ve düşüncelerini kendisinin temsilcisi durumundaki kişiler üzerinden vermeye çalışır.

*Manzum hikâyede, hikâye türünde olduğu gibi olay örgüsündeki olaylar ve çatışmalar aktarılır, çevre tasvirleri yapılır ve şahıslar tanıtılır.

* Manzum hikâyede serim, düğüm ve çözüm bölümleri bulunur. Giriş bölümünde çoğunlukla çevre tasvirleri ve şahısların tanıtımı yapılır. Gelişme bölümünde olaylar nakledilir ve olayları daha belirgin kılan çatışmalara geçilir. Bu bölümde şahıslar arasında oluşturulan entrik yapıyla anlatımda akıcılık sağlanır. Sonuç bölümünde ise olay sonlandırılır ve okuyucunun ders çıkaracağı ifadeler yer verilir.

*Manzum hikâye farklı nazım birimleri (*bend, beyit, tek bend veya karışık*) şeklinde yazılabilir.

*Manzum hikâyeler mesnevi, serbest müstezat, koşma, sone, üçlü, beşli, çapraz ve sarma kafiyeli nazım şekli gibi formlarla; fabl, destan ve masal gibi edebî türlerle kaleme alınabilirler.

*Manzum hikâyede, belli bir düzen içerisinde yer alan vezin, kafiye ve redif bulunur. Ancak bu unsurların karışık olarak bulunduğu manzum hikâyeler de mevcuttur.

*Manzum hikâyede, genellikle toplumu ilgilendiren olaylara yer verilir. Ancak bireyin şahsî hayatında cereyan eden tema ve konular da işlenir.

*Manzum hikâyede, daha çok toplumu eğitime veya toplum hayatındaki problemleri ortaya koyma eğilimi vardır.

*Manzum hikâyede şiir dili, nesir diline yaklaşır. Bu durum manzum hikâyenin lirik şiirden veya saf şiirden ayrılmasına sebep olur. Manzum hikâyelerin konunun özelliğine göre epik, didaktik, satirik ve kısmen pastoral şiire ait özellikleri taşıdığı da görülür.

*Manzum hikâyelerde geçen cümleler birden fazla mısradaki devam edebilir. Bu yüzden anjanbeman sanatına sık sık başvurulur.

*Manzum hikâyede daha çok tahkiye, tasvir, tahlil, diyalog ve monolog gibi birbirinden farklı anlatım biçimleri kullanılır.

*Modern dönemde kaleme alınan manzum hikâyelerin dış yapı bakımından daha çok Maupassant tarzı hikâye türüne ait özellikleri ihtiva ettiği görülür.

*Manzum hikâye kaleme alan şairler başta realizm olmak üzere romantizm, parnasizm, natüralizm ve sembolizm gibi farklı akımlardan etkilenmişlerdir.

*Manzum hikâyede, hikâye türünde olduğu gibi gözleme önem verilir. Ancak manzum hikâyelerin ilk örnekleri olan destan, halk hikâyesi ve mesnevilerde gözlemden ziyade, muhayyel hayatta gerçekleşen intibaların daha ön planda olduğu görülür.

*Manzum hikâye teliftir ve yazılıdır. Ancak destan ve halk hikâyeleri şeklinde söylenen/yazılan metinler ya Anonim Edebiyat'a ya da Halk Edebiyatı'na dahil edilir.

*Manzum hikâye, Servet-i Fünûn döneminde hikâye ve roman türlerinde görülen gelişmeye paralel olarak teknik yönden belli bir olgunluk kazanır.

*Şinasî ile başlayan modern dönem insanının hayatı algılayış tarzını yansıtmayı amaç edinen manzum hikâye yazma geleneği, Tevfik Fikret'le gelişir; Mehmet Âkif'te en başarılı örneklerine kavuşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

MANZUM HİKÂYELERDE MUHTEVA

1.1.Edebî Eserde Muhteva

Bir edebî eserin ana unsurlarının başında “*muhteva/mana*”sı gelir. Çünkü okuyucu, her şeyden önce metnin muhteva/manasına dikkat eder. Bu yüzden muhteva/mana ile “*okuyucu-eser*” arasında sıkı bir bağ kurulur. Bu noktada mana ve okuyucudan yoksun bir edebiyat sanatından bahsedilemeyeceği açıktır. Zira edebiyat eseri muhtevası ile okuyucu için bir değerdir ve bu muhteva okuyucunun varlığı ve idrakine muhtaçtır.¹⁰

Edebiyat eserinin duygu ve düşünce çekirdeği olan tema; temanın gözlem, problem ve intibalarla daha somut ve anlaşılır olmasını sağlayan konu; okuyucuya iletilmek istenen mesaj ve edebî eserin dünya görüşünü belirleyen zihniyet metnin muhtevasını meydana getirir. Yani muhteva, sanatkârın eserin başından sonuna kadar anlatmak, söylemek veya sezdirmek istediği duygu ve düşünceler bütünüdür. Şu hâlde sanatkârın, kaynağını muhtevadan alan ve belli bir forma dönüşmesiyle var olan edebî eser yoluyla okuyucu ile temas kurmayı arzuladığı söylenebilir. Böylece muhteva sayesinde sanatkârın, okuyucusuyla edebî manada bir iletişim kurmaya çalıştığı ortaya çıkar.

Sanatkârın, diğer insanlarla iletişim kurmak, onlara bir şeyleri anlatmak, aktarmak, hatırlatmak ya da sezdirmek isteğinin temelinde, insanın duygu ve düşüncelerini başkalarıyla paylaşma istek ve arzusu yatar. Ayrıca sanatkârın her insan gibi fiziki ve metafizik âleme dair merak ve hayret duygularına sahip olduğu da unutulmamalıdır. Zira sanatkâr, hem insan hem de sanatkâr olmanın getirdiği duyarlılık ve sorumluluk bilinciyle hareket eder; bu duyarlılık ve bilinçle benliğinde merak ve hayret uyandıran fiziki ve metafizik âlemdeki problemlere dair bulduğu çözüm yollarını diğer insanlarla paylaşır.

Elbette bir edebiyat eseri sadece muhtevadan ibaret değildir. “*Dil*”, “*yapı*”ve “*üslûp*”edebiyat eserinin muhteva dışındaki diğer ana öğelerini oluşturur. Bu unsurların mananın soyuttan somuta taşınması ve estetik bir forma dönüşmesinde son derece önemli işlevleri bulunur.

Muhtevanın oluşmasında zihniyet, tema ve konunun büyük tesiri vardır. Zihniyet, zaman dilimlerinde yaşanan duygu, düşünce, kültür vb. özellikleriyle alâkalıdır. Zira zaman dilimlerinin kendine has özellikleri bulunduğu tartışma götürmez.

¹⁰ Daha fazla bilgi için: İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş I Şiir*, Akçağ Yay.,Ankara 2006,s. 41-47.

Zaman dilimlerine has özellikler, bir zaman diliminden başka bir zaman dilimine geçecek kadar etkili olabileceği gibi moda tabir edilen tarzda günlük ve geçici mahiyette de olabilir. Etki düzeyi nasıl olursa olsun, her zaman diliminde “siyasî”, “ekonomik”, “adli”, “idarî”, “askerî”, “sosyal yapı” ve “sanat etkinlikleri”nin meydana getirdiği pek çok zihniyet unsuru yer alır. Ancak bunlardan biri veya birkaçı zaman dilimlerine yön veren hâkim zihniyetin meydana gelmesini sağlamaktadır. Ayrıca hâkim zihniyet, sadece yaşanılan zamanda değil, tarih içerisinde etkili olduğu zaman diliminin bütünü üzerinde de belirleyici rol oynayabilmektedir.¹¹

Birey ve toplum hayatındaki her unsur, yaşanılan zamandan bir şekilde etkilenir. Bu yüzden her dönemde siyasî, ekonomik, adli, idarî, askerî, sosyal ve sanatsal yapılarda vb. farklılıkların olduğu görülür. Zira insanın ürettiği ya da tükettiği her şey, dönemin yani zaman diliminin izlerini taşır. O hâlde farklı zamanlarda yaşamış insanların üretilen ortaya çıkardıkları ya da tüketip ortadan kaldırdıkları her unsurun zaman dilimlerinin yani zihniyetlerin temsilcileri olduğu rahatlıkla söylenebilir. Belli bir zamanda ortaya çıkan edebî metin de zihniyetin tesirinde kalan insan tarafından üretilir. Bu yüzden her edebî esere ortaya çıktığı döneme ait özellikler yansır. Metnin yazıldığı veya söylendiği devrin zevk ve anlayış özellikleri metnin muhtevasında, iç ve dış yapısında, dil ve üslûbunda kendisini gösterir. Zira edebî metnin üreticisi konumundaki sanatkârın, her şeyden önce bir insan olduğu unutulmamalıdır. O da bütün insanlar gibi yaşadığı dönemin zevk ve anlayış özelliklerinden uzak duramaz. Zira sanatkârın, yazdığı veya söylediği eserlerine bakıldığında, yaşadığı çağın his boyutundaki sözcüsü olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalınır. Meselâ; farklı çağlarda yaşamış olan Fûzûlî ile Ahmet Hâşim’in dünyaya ve öteki âleme bakışlarında farklılıkların olduğu aşikârdır. Fûzûlî’nin kullandığı “akşam”la, Ahmet Hâşim’in “akşam”ının farklı tasavvur edilmesinde zihniyet başrolde oynar.

Bu noktada konunun daha iyi anlaşılması için “sembol”, “imaj” ve “mazmun” gibi kavramların üzerinde durulması gerekir. Manzum hikâyenin vücudu konumundaki şiir; duygu, düşünce, hayal ve gerçeğin sembollere ya da imajlara çevrilmesiyle oluşur. Genellikle şiirin temsil ettiği hâkim zihniyetin etrafında oluşan semboller ve imajlar, diğer zihniyet unsurlarının da tesirinde kalabilmektedir. Ancak her şiirde sembol ve imaj, hâkim zihniyetin etkisinde kalmakla beraber, şiirin bütününde anlam ve değer kazanır.

¹¹ Daha fazla bilgi için: Şerif Aktaş, *Şiir Tahlili Teori Uygulama*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 29.

Modern şiirde kullanılan sembol ve imajların yanında, klasik dönem şiirlerinde önemli bir yere sahip olan “*mazmun*”lardan da bahsetmek gerekir. Kalıplaşmış ve bağlı bulunduğu edebiyat döneminin başlangıcından itibaren tüm özellikleri belirlenip tasarlanmış imajlar denilebilecek olan mazmunlar, şairin mazmunu kullanma becerisi nispetinde şiirde şahsîlik kazandırır. Klasik dönem şairlerinin, uzun yıllar mazmunlar yoluyla duygu ve düşüncelerini, hatta olay ve durumları ifade ettikleri hatırlatılmalıdır.

Manzum hikâyenin ruhunda yer alan hikâye ise imaj, sembol veya mazmunlar yerine olayların ve durumların anlatılmasıyla meydana gelir. Olay ve durumlar zamandan zamana, kişiden kişiye farklılıklar gösteren özelliklerle donatılmışlardır. Yani zihniyet değişiklikleri, insanın yaşadığı olayların ve durumların da değişmesine sebep olur. Bu yüzden bir hikâyenin ortaya çıkmasında, zihniyetin önemli bir yere sahip olduğu söylenmelidir.

Bir eseri anlayabilmek, çözümleyebilmek, tahlil edebilmek, hatta okuyabilmek için mutlaka o metni içinde barındıran; eserdeki ruha can veren; muhteva, yapı, dil ve üslûp gibi özellikleri şekillendiren zihniyet hakkında yeterli düzeyde bilgi sahibi olunması gerekir. Zira her metin ortaya çıktığı dönemin izlerini taşır ve taşıdığı bu izlerle edebiyat sahasında yer alır. Bu yüzden bir esere yaklaşırken zihniyet, göz ardı edilmemelidir.

Mesela klasik döneme ait bir metni modern, modernist ya da postmodern bir bakışla yorumlamak yanlışlığa, eserin göstergelerinin yanlış anlaşılmasına yol açar. Bu bakımdan her metnin doğduğu devre gitmek ve her eserin farklı manzaralara açılan pencereleri ihtiva ettiğini bilmek, daha da önemlisi edebî eserin var oluş gerçeğini kabul etmek önem arz eder. Nasıl her insan yaşadığı dönemin ruhunu taşırsa, edebiyat metni de ortaya çıktığı zaman dilimindeki ruhla hayat bulur, kişilik kazanır ve kendisini ortaya çıkaran bu ruh ve kişilik sayesinde nesilden nesile ya da okuyucudan okuyucuya akar. Bu yüzden okuyucular ve araştırmacılar eserdeki zevk ve anlayışın mahiyetini zaman dilimi boyutunda kavramak zorundadırlar. Zira eserin ortaya çıktığı zaman dilimine giden okuyucu ve araştırmacı metni her yönden kavrar. Bu kavrayış sayesinde de metni doğru ve tutarlı bir bakışla ele alabilirler.

Bir edebî metindeki muhtevanın teşekkülünde büyük tesiri olan diğer unsurlar ise tema ve konudur. Metindeki temel duygu ve düşünce olan tema, bu özelliği sebebiyle eserin diğer unsurlarını birbirine bağlar. Metnin özü durumundaki tema, eserin merkezinde yer alır ve metnin bütün öğelerini kendisine doğru çeker. Bu yüzden bir edebî eserin meydana gelmesini sağlayan tüm unsurların tema ile var olduklarını,

temaya göre bir şekle girdikleri rahatlıkla belirtilebilir. Yani tema; edebiyat eserinin iç ve dış yapısıyla dil ve üslûbunda bulunan birimlerin tamamını birleştiren güç konumundadır. Dolayısıyla tüm unsurlar, temada kesişmek mecburiyetindedirler. “*Merhamet*”, “*aşk*”, “*kıskançlık*”, “*yalnızlık*” gibi soyut duygulardan birini veya birkaçını eserine tema olarak seçen bir sanatkâr, bu duyguların daha anlaşılır hâle gelmesi için çaba sarf eder. Bir bakıma temayı görünür, işitilir, dokunulur, tadılır hatta koklanır hâle getirmek için uğraş verir. Sanatkârın bu gayreti, temanın soyut boyuttan, somut boyuta geçmesini sağlar.

Temanın somut boyuta taşınmasıyla konu meydana gelir. Konu, somut olduğu için temaya göre daha anlaşılırdır. Bu yüzden birtakım okuyucu konuyu, tema zannedebilir. Bu bakımdan temanın eserin odak noktasında, konunun ise okuyucuyu metnin merkezine yani birleştirici çekirdek olan temaya doğru götüren araçların içinde yer aldığı söylenebilir. Bir bakıma tema edebî eserin kaynağını, konu ise sonucunu meydana getirir.

Bir edebî metnin kaynağında yer alan temayı meydana getiren duygular, aslında insanlığın tüm dönemlerindeki ortak duygulardır. Yani mutluluk, yalnızlık, aşk hissi geçmişte de vardı, bugün de vardır ve gelecekte de var olmaya devam edecektir. Şu hâlde temanın, geçmişten bugüne ve geleceğe aktarılan ortak duygu ve düşünceler manzumesi; konunun ise temanın farklı kültür ve yaşam tarzlarındaki ferdileşmiş hâli olduğu ortaya çıkar.

Edebiyat sanatına bir bütün olarak bakıldığında aynı temadan sayısız edebî metnin yazıldığı veya söylendiği görülür. Aşk temasını tabîî olarak Shakspeare de Hugo da Bâkî de işlemiştir. Ancak bu sanatkârların temaları aynı olsa da, eserlerinde işledikleri konular arasında farklılıklar bulunur. Bu durumun sebebi temanın evrensel; konunun ise ferdî, mahallî ve millî boyutuyla izah edilebilir. Böylece her insanda var olan ortak duygulardan temelini alan temanın insandan insana, toplumdans topluma pek fazla farklılık göstermediği ancak zamana ve mekâna göre bir şekle girdiği; konunun ise insandan insana, toplumdans topluma değiştiği, böylece yerel ve ulusal nitelikler taşıdığı söylenmelidir.

Sonuç itibariyle, bir edebiyat eserini meydana getiren bütün unsurlar, edebî eserin muhtevasını ortaya koyan temaya göre uygun bir forma girerler. Böylece insanlığın ortak duygularını yansıtan tema, metnin özünü meydana getirmiş olur. Konu ise temanın tesiriyle ortaya çıkan formun görünen kısmında yer alır. Yani tema eserin ruhu, konu ise vücudu konumundadır. Bu yüzden metnin merkezinde bulunan ruhu

göremeyen veya fark edemeyen pek çok okuyucu, eserin sadece görünen manasının yani konusunun merkezî noktayı teşkil ettiğini ve metindeki mananın bundan ibaret olduğunu zannedebilmektedir.

Buna göre muhteva yani içeriğin; zihniyet, tema ve konu gibi unsurların bir araya gelmesiyle oluştuğu görülür. Şu hâlde muhtevanın, aslında bir edebî metni içeren zihniyet ve mana katmanlarından meydana geldiği ortaya çıkar. Ancak bu noktada, sistemli bir bütün olan edebî metinde, içeriğin yalnız başına pek fazla bir anlam ifade edemeyeceği; edebiyat eserinin yapıyla şekle, dil ve üslûpla da yoğrulup belli bir kıvama geldikten sonra belli bir mana kazanacağı belirtilmelidir.

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle incelemeye esas teşkil eden manzum hikâyelerin muhtevaları iki alt başlık hâlinde ele alınacaktır. “*Toplumsal tema ve konular*” ve “*bireysel tema ve konular*” adları verilen bu alt bölümlerde birey ve toplum hayatında cereyan eden çeşitli olay/olaylar, olayların mahiyetleri, zihniyet unsurlarının olaylara yansıma biçimleri ve olaylar karşısında insanların veya şairlerin yaklaşım tarzlarıyla tavır ve tutumları ortaya konulacaktır.¹²

1.2. Toplumsal Tema ve Konular

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadarki dönemde yazılmış olan manzum hikâyelerde toplumsal konu ve temalar önemli yer tutar. Araştırmaya konu olan dönemde Osmanlı-Türk toplumu, hem maddî hem de manevî yönden çok açık bir çöküş sürecini yaşamıştır. Böyle bir ortamda sanatlarını icra etmeye çalışan şairler, toplumsal problemlerden uzak kalamamış ve söz konusu problemleri eserlerinde işlemişlerdir. Bizzat yaşadıkları veya tanık oldukları sorunlardan etkilenen şairler, şiir ve hikâyeyi tek bir form altında birleştiren manzum hikâyelerde, iki edebî türün kendilerine sağladığı imkânlardan yararlanarak toplumsal çöküşü ve bu çöküşle ilgili eleştiri ve çözüm önerilerini anlatmaya gayret etmişlerdir.

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan dönemde kaleme alınan manzum hikâyelerde şairlerin, öncelikle devrin önemli problemleri arasında yer alan “*yoksulluk*”, “*hastalık*”, “*yaşlılık*”, “*hastalık*”, “*kimsesizlik*”, “*kahramanlık*”, “*aile*”, “*yozaşma*”, “*din*”, “*yöneticilerin sorumlulukları*” ve “*mefkûre/ülkü/ideal*” gibi toplumsal konu ve temaları işledikleri tespit edilmiştir. İncelemeye konu olan 100 manzum hikâyenin 62’sinde

¹² Daha fazla bilgi için: İ. Çetişli, *a.g.e.*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 41-47.

sadece toplumsal konu ve temaların işlenmiş olması, toplumsal muhtevanın ağırlığını açıkça ortaya koyar. Bunların dışındaki 11 manzum hikâyede ise bireysel konu ve temalarla birlikte toplumsal konu ve temalar da yer alır. Manzum hikâyeler, tek bir toplumsal konu ve tema ekseninde var oldukları gibi, bazen birden fazla konu ve temayı da içerebilmişlerdir.

1.2.1. Yoksulluk

Bilindiği gibi Osmanlı Devleti, XIX. yüzyıla ekonomik, siyasî, askerî, idarî ve kültürel alanlarda yaşanan önemli problemlerle girmiştir. Çoğu yenilgiyle sonuçlanan savaşlar yüzünden en başta ekonomik düzen alt-üst olur. Ekonomideki bu gerileyiş, toplumun önemli bir kesiminin yoksullaşmasına zemin hazırlar. İşte bu dönemde yaşayan şairler, böyle bir ortamda insanların yoksulluklarını; yoksulluk sebebiyle ortaya çıkan maddî ve manevî sıkıntılarını, çaresizlik içinde kıvranışlarını manzum hikâyelerde anlatmışlardır. Ayrıca sanatkârlar, sadece yoksulluğu anlatmakla yetinmezler; toplum hayatının en önemli problemlerinden birisini teşkil eden yoksulluk karşısında ruhlarındaki acıma ve merhamet duygularını da ortaya koymaya çalışmışlardır. Böylece anlattıkları tema ve konularla bir yandan insanları teselli etmek için çaba sarf ederlerken, bir yandan da insanlar arasında yardımlaşma duygusunu tekrar tesis etmeye gayret etmişlerdir. Dolayısıyla yoksulluk konusunu esas alan manzum hikâyelerdeki ana temanın, “*merhamet*” ve “*acıma*” ekseninde tezahür ettiği rahatlıkla söylenebilir.

1860-1923 arasında incelenen 100 manzumenin 16’sında yoksulluk konusunun işlendiği görülür. Yoksulluk konusunun eserlerde bu kadar fazla yer almış olması, elbette uzun süren ve sonunda çoğu zaman kaybedilen savaşların toplumu sosyo-ekonomik yönden derinden sarsmış olmasıyla yakından ilgilidir. Mehmet Emin beş, Tevfik Fikret ile Mehmet Âkif üç, Ali Ekrem ile Süleyman Nesib iki, Manastırlı Mehmet Rifat, İsmail Safâ ve Hüseyin Siret ise birer eserde bu konuya yer vermişlerdir. Yoksulluk konusu ile “*merhamet*” ve “*acıma*” temalarının esas olduğu manzum hikâyelerin incelenmesine Tevfik Fikret’in eserleriyle başlanacaktır. Sanat hayatına bireysel konu ve temaları işleyen şiirlerle başlayan Tevfik Fikret, merhamet ve acıma temalarını merkez alan manzumelerinde sosyal hayattan çeşitli tabloları okuyucuya sunmuştur. “*Balıkçılar*” ve “*Ramazan Sadakası*” adlı manzum hikâyeleri, onun toplumsal konu ve temalara yöneldiği yılların en önemli eserleri arasında yer alır.

Tevfik Fikret, “*Bu gün açız yine evlâdlarım*” mısraıyla başlayan “*Balıkçılar*” isimli manzumesinde, maddî sıkıntılar içindeki yoksul bir balıkçı ailesinin yaşamını konu edinir. Evin geçimini balıkçılıkla sağlayan yaşlı baba ve anne hastadır. Bu sebeple balığa çıkamayan karı koca, geçim sıkıntısı içindedirler. Bu durum karşısında, henüz küçük yaştaki oğul balığa çıkmak zorunda kalır. Baba, ilk defa tek başına balığa çıkmak zorunda kalan oğluna, denizle ilgili bazı uyarı ve nasihatlerde bulunur. Çaresiz anne ise oğlu için endişelidir. Zira onlar denizin hırçın olduğunu bilirler.

*-Yarın sen ağları gün doğmadan hazırlarsın;
Sakın yedek biraz ip, mantar almadan gitme...
Açınca yelkeni hiç bakma, oynasın varsın;
Kayık çocuk gibidir: Oynuyor mu kaydetme,
Dokunma keyfine; yalnız tetik bulun, zîrâ
Deniz kadın gibidir: Hiç inanmak olmaz hâ! (Tevfik Fikret, Balıkçılar)*

Çocuk, ailesinin rızkını temin için ertesi günün şafağında “*kükremiş bir ordu gibi*”, “*binlerce asabî dagalar*”la sahili döven denizde balığa çıkar. Deniz hırçınlığı yanında tekne eski; ağlar ise “*düğümlü, ekli, çürük*”tür. Metnin son bölümünden anlarız ki, eski tekne denizin hırçınlığına dayanamamış; oğul da çıktığı balıktan geri dönememiştir. Acılı baba, sahilde üç gecelik beklemenin ağırlığıyla “*tehî, kaza-zede*” tekne karşısında kaderine isyan eder.

*Deniz ufukda, kadın evde muhtazır... ölüyor:
Kenarda üç gecelik bâr-ı intizârıyla,
Bütün felâketinin darbe-i hasârıyla,
Tehî, kaza-zede bir tekne karşısında peder
Uzakda bir yeri yumrukla gösterib gülüyor;
Yüzünde giryeli, muzlim, boğuk şikâyetler... (Tevfik Fikret, Balıkçılar)*

Rübâb-ı Şikesteşairi, hırçın denizde hayatını kazanmak için canından olan çocukla çaresiz anne ve baba için üzülür; denizin “*köhne teknenin şişkin siyah kaburgası*”nı dövüp ezmesi karşısında, “*âh açlık, âh ümîd*” diyerek iç çeker. Böylece şair, yoksul insanların çaresizliklerini ifade etmenin yanında, onlara duyduğu acıma ve merhamet duygularını da dile getirmiş olur. Ayrıca Fikret, manzum hikâye boyunca

geçen “çare”, “kader”, “açlık”, “felaket”, “giryeli”, “muzlim”, “boğuk şikâyetler” gibi kelime ve kelime gruplarıyla balıkçı ailesinin peş peşe yaşadığı olumsuzlukları sezdirir. Manzum hikâyede ailenin yoksulluğuna tabiatın acımasızlığı da eklenince, insanların dramı bir kat daha artmış olur.

Tevfik Fikret, “Köprüde” epigrafiyle kaleme aldığı “Ramazan Sadakası”nda da yoksul insanların hayatlarını konu edinir. Acıma ve merhamet duygusu, bu yoksulluk manzumesinin de ana çekirdeğini oluşturur. Eser, soğuk bir kış akşamının insan üzerinde bıraktığı olumsuz tesirin anlatılmasıyla başlar. Bu kısa girişten sonra Köprü’den geçmekte olan şairin dikkatini dilenen bir çocuk çeker.

*Soğuk, soğuk...Acı bir nevha-i teşekkîsi
Yolunda kalb-i hayâtın, gelir enîn-i riyâh;
Soğuk, soğuk... Denizin lerze-dâr-ı girye sesi
Eder yüreklere târî bir ihtizâz-ı cenâh.
Delik paçavralar altında bir küçük seyyâh...*

(Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Paçavralar altındaki küçük dilenci, kışın dondurucu soğuğuna aldırmandan bir dilim ekmek parası için yoldan geçenlere “hazin bir yalvarış edâsı” ile “Efendiler, ne olur? Ben fakîrim işte...”, “Efendiler, acıyın” sözleriyle yalvarır. Üstelik çocuk çolaktır. Ancak insanlar, bu küçük çolak dilencinin yalvarışlarına aldırmandan geçip giderler.

Sıksa ve çıplak dilenci, kendisine bir türlü merhamet eli uzatmayan ve yanından burunları havada geçip giden insanlara son çare olarak “mübârek Ramazan” ayında olduklarını hatırlatır. Ancak çocuğun; “Efendiler, Ramazan’dır...”, “Mübârek akşamdır” sözleri de insanlardaki acıma ve merhamet hislerini açığa çıkaramaz. Şair ise Köprü’den geçenlerin aksine, çocuğun bu hâline kayıtsız kalamaz ve “akın akın geçen erbâb-ı iğtizâz ü refâh” sahibi insanların ilgisizlikleri karşısında acı gerçeği söyler: “Kim duyacak?”.

Böylece Fikret, manzumenin sonunda, hâli vakti yerinde olan insanları, düşmüş kimselere acımaya, merhamet duymaya ve yardım eli uzatmaya davet eder. Bunun yanında manzumenin başında ve sonunda tekrar ettiği “Soğuk, soğuk...” sözüyle acıma ve merhamet duygusunu yitiren bir toplumun içine düştüğü veya düşebileceği hazin sonu göstermeyi amaçlar.

*O süslü haclelerin sîne-i muattarına
Koşanlar, işte bir insan ki inliyor nefesi;
Bakın şu sıska, şu çıplak, şu eğri kollarına;
Bu artık işliyemez; hissa-i mesâîsi
Sizindir işte, verin, susdurun bu hasta sesi!* (Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Türk Edebiyatı'nda ilk defa sone tarzını kullanan şairlerden biri olan Süleyman Nesib de “*Dilenci Kız*” adlı manzum hikâyesinde yoksulluğu ele alır. Şair, devrinde bazı şairlerin yaptığı gibi dilenen bir çocuğu konu edinir. Manzume, dondurucu kış mevsiminin insan üzerindeki etkisinin anlatılmasıyla başlar ve sanatkârın soğuk ve karlı bir kış akşamında bir dilenci kıza tesadüf etmesiyle devam eder.

*Kış ortasıydı... Hava pek soğuktu, yerlerde
Bir arşını mütecâvizdi galiba karlar;
Soğuktu, hatıra geldikçe ellerim sızlar
O kış, evet o şitâ-yı sefâlet-averde.* (Süleyman Nesib, Dilenci Kız)

Eser, “*dondu sanırdım kanım burudette*”, “*ciğerimden geçerdî bâd-ı vezan*”, “*titreyerek*”, “*benim gibi nalân*” sözleriyle sürer. Tüm olumsuzluklara rağmen kış yüzünden türlü olumsuzlukların yaşandığı bir ortamda herkes “*kendi hanesine telâş ile müteveccih*” iken, şairin kulağına “*pek ince, pek küçük bir ses*” erişir. Sanatkâr, sesin sahibini şöyle anlatır:

*O karlar üstüne düşmüştü bir zavallı melek,
Morarmış ağzı ile derdi: “Bir dilim ekmek:”* (Süleyman Nesib, Dilenci Kız)

Sonuç itibariyle Süleyman Nesib, “*Dilenci Kız*”da soğuk ve karlı bir kış akşamında rastladığı yoksul bir kızın hayatta kalma mücadelesini işler. Şair, eser boyunca geçen ve “*soğuk*”, “*kış*”, “*kar*” ve “*akşam*” gibi kelimelerle dilenci kızın yaşadığı sefaletin boyutlarını ortaya koymaya çalışır. Bunun yanında Nesib, merhamet duygusundan uzaklaştıkları için etraflarına karşı vurdumduymaz tavırlar sergilemeye başlayan insanlarla, kış günlerinin dondurucu soğuğu arasında da bir bağ kurar. Sanatkâr, kurduğu bu bağla acıma ve merhamet duygusundan uzaklaşan bir toplumun samimi duygulardan da uzaklaşacağını ortaya koyar.

Edebiyat-ı Cedide'nin bir diğeri ismi Ali Ekrem, “*Küfeci Çocuk*”ta yoksul bir çocuğu konu edinir. Şair, manzumede geçimini hamallık yaparak sağlayan çocuğun içinde bulunduğu zorlu şartları ortaya koyar. Buna göre “*vücûdu ince*”, “*kemiksiz*” ve “*çürük libas*”lı bu çocuk, her gün ekmek parası kazanmak için çalışır çabalar. Eserin sonunda çocuğun her şeye rağmen “*hayât-ı zârı için*”, “*Hudâ'ya*”teşekkür etmesi dikkate değerdir. Zira şair, bu örnek davranışı sergileyen çocuğun şahsında insanların hayat ve hakikat konuları üzerinde düşünmelerini sağlamayı amaçlar.

*Hevâma, şemse, hevâya nasîb olur hergün,
Eder Hudâ'ya teşekkür hayât-ı zârı için
Nasîb olursa eğer on parayla bir tekme!* (Ali Ekrem, Küfeci Çocuk)

Bunun dışında Ali Ekrem, “*Kayıklı*” isimli manzum hikâyesinde de yoksulluk konusunu işlemeyi sürdürür. Fakir bir kayıkçının hayatta kalmak uğruna giriştiği mücadelesinin anlatıldığı manzumeye, kayığın ve kayıkçının adeta birbirlerini tamamlayan fizikî yapılarının tasviriyle başlanır. Tasvire bakıldığında, kayıkçının hayatıyla kayık arasında çok açık bir benzerlik vardır. Zira her ikisi de eski, köhne ve ezik bir görünüme sahiptirler.

Bu girişten sonra Büyükdere'ye geçmek üzere kayığın yanına gelen şairle kayıkçı konuşurlar. Sanatkâr, kayığa biner ve bir müddet sonra kayık hareket eder. Beş-on kürek sonra kayıkçı kürek çekmeyi bırakır. Acelesi olan şair bu duruma sinirlenir:

*-Of aman kayıkçı, nedir
Bu yaptığın uzun işler?
-Beyim, kayıkta kürek
Güzelce yağlamayınca döner mi? Herkes bir
Zanâat işler efendim... hem, artık işledi, hah!
Bakın nasıl uçarım şimdi, hoop... Bismillâh!* (Ali Ekrem, Kayıkçı)

İşinin erbabı olan kayıkçının dediği olur. Kayık hızla yol almaya başlar. Kayıkçıyı “*bir makina*”ya benzeten şair, yol boyunca onun hâl ve hareketlerinden gözlerini alamaz. Böylece adını dahi bilmediği bu tecrübeli ve gayretli insanın üzerinde bıraktığı izlenimleri anlatmaya başlar. Zira alınının teriyle rızkını çıkarmaya çalışan bu

yoksul kişinin, yol boyunca müşterisinin isteğini yerine getirmek için gösterdiği çaba Ali Ekrem’i etkiler. Eserin sonunda kayıkçı, şairi gideceği yere zamanında ulaştırır.

*Yetiştî menzil-i maksûda, şimdi bî-hareket,
Mecâlsiz duruyor, saltası omuzda, yüzü,
Vücûdu terler içinde, nühüfte bir mihnet
Meâl-i zârını îmâ eder donukça gözü... (Ali Ekrem, Kayıkçı)*

Sanatkâr, “çok hayât sarf etmiş” dediği bu fakir kayıkçıya merhamet duyarak metnini bitirir. Ayrıca kayıkçının o kadar ter dökmenin karşılığı olarak o zamanlar pek fazla bir değeri olmayan “müşterinin attığı mecâdiyye”yesevinmesi, şairin ona duyduğu hayranlığı artırır. Zira bu yoksul kayıkçı, şaire küçük şeylerden mutlu olmanın yolunu göstermiştir.

Leyâl-i Girizân isimli kitabında topladığı şiirleriyle tanınan Hüseyin Siret ise “Ayşecik” isimli manzumesinde dul ve yoksul bir annenin kızına bakmak için sütannelik yapmak mecburiyetinde kalışını anlatır. Acıma ve merhamet duygusuyla bütünleşen manzume yağmurlu bir akşamüzeri, kadının sütannelik yaptığı evde geçer. Şair, eserine kadının evden ayrılış havasını yansıtarak başlar.

*Zalâm içinde sokak, tâziyâne-yi meftûr.
Sedirde vâlid-i müşfik, yanında mahdûmu,
Çıtırptır konuşurdu lisân-ı ma’sûmu,
Gözünde gözlüğü, kırpıntı bohçası yerde (Hüseyin Siret, Ayşecik)*

Bir süredir bu evde kalan sütanne, eşyalarını yerdeki “kırpıntı bohça”ya doldurur. Zira onun baktığı bebek, kısa süre önce süttten kesilmiştir. Artık bu evde işi biten kadının köyüne dönmesi gerekir. “Çoluk çocuk, bütün ev halkı” ve sütanne bu zoraki ayrılıştan dolayı hüzne kapılırlar. Çaresiz kadın, kışın köyde bıraktığı küçük kızının ihtiyaçlarını karşılamak için geldiği bu evde, işinin bitmiş olması karşısında üzüntü duyar. Zira işten ayrılması demek, onun yetim kızına aş götürememesi ve iyi bir gelecek sağlayamaması manasına gelir. Bir süre sonra sütannenin ruhundaki acı dışa yansır ve kadının gözlerinden yaşlar akmaya başlar. Sütannenin hâlimden anlayan evin vefalı hanımı onu teselli eder: “Gelir kızınla beraber kalırsınız bende” diyen hanımın bu sözleri, acılı kadını sevindirir. Zira daha doğmadan önce babası şehit düşen bahtsız

Ayşe'sinin, bu evde daha iyi bir hayat süreceğini düşünür. Kadın, kızına ve kendisine sahip çıkan evin hanımına duacı olur ve sevinç içinde kızının hamaratlığından bahsetmeye başlar.

*Benim kızım hamarattır, güzelce hizmet eder,
Gelin edersiniz Allah yetiştirirse eğer,
Yiyip içer, geçinir sâyenizde bir öksüz,
Eğer kabâhat ederse azarlayın, dövünüz...* (Hüseyin Siret, Ayşecik)

Hüseyin Siret, “Ayşecik”te geçim derdi dolayısıyla insanın hayatında, zorunlu olarak bazı değişikliklerin meydana gelebileceğini ortaya koyar. Zira sütanne, parasızlık yüzünden köyünden ve biricik kızından ayrılmak; kızı da annesinden ayrı, başka bir evde yaşamak mecburiyetinde kalmıştır. Ancak kadının gelecek korkusu ve endişeleri evin hanımının merhametiyle mutluluğa dönüşür. Böylece manzumede anlatılanlardan hareketle Siret'in, toplumdaki acıma ve merhamet duygusunun mutlu ve sağlıklı bir gelecek için gerekli olduğu mesajını okuyucuya iletmek istediği ortaya çıkar.

Servet-i Fünûn döneminde manzum hikâyeye türüne ehemmiyet veren şairlerden olan İsmail Safâ, “Öksüz Ahmet” isimli manzum hikâyesinde yoksullukla boğuşan insanların çaresizliklerini işler. Bu manzumede de “Ayşecik”te olduğu gibi olayın merkezinde yer alan yoksul dul bir kadın ve onun bakmak mecburiyetinde olduğu bir çocuk bulunur. Buna göre kocası öldüğü için dul kalan kadın, bir konakta hizmetçi olarak çalışmak zorunda kalır ve her şeyden önce kendisi ve çocuğu için iş, aş ve barınacak yer bulduğu için sevinir. Ancak hizmetçilik yaptığı konakta kendisine maaş bağlanmaz. Zira yaptığı hizmetçilik, yanında getirdiği çocuğunun yeme-içmesine ve konakta yatıp kalkmalarına sayılır. Üstelik konaktakiler, hizmetçi ve oğluna pek de iyi muamelede bulunmazlar. Özellikle hırçın ve yaramaz bir çocuk olmamasına rağmen Ahmet'in yaptığı her şeyi ters algırlarlar. Bu durum ana-oğul üzerinde olumsuz etki bırakır. Bu yüzden küçük Ahmet, kendilerini beğenmiş konak ahalisinin tesiriyle evin içindeinde “kırık, dökük bir oyuncak”la korka korka gezer.

*Çocuk değil mi ne yapsın? Gürültü etse biraz
Azarlanır, döğülür, her ne yapsa, hırpalanır,
Ne yapsa çok görülür; hızlı gülse, haykırsa
Bu bir büyük suç olur. Bir su bardağı kırsa
Duyan gürültüleri bir cinayet oldu sanır! (İsmail Safâ, Öksüz Ahmet)*

Konaktakiler, bir hizmetçi oğlu olduğu için kendileriyle aynı mertebede görmek istemedikleri Ahmet'e "ne tatlı söz", "ne güler yüz", "ne bir küçük iyilik" gösterirler. "Gürültü etme!", "Otur! Yat", "zıbar yumurcak piç!" nidalarını duyan dertli annenin ise gözlerinden her defasında gözyaşları akar.

Konakta kendilerine yapılan kötü muameleye ancak bir yıl tahammül edebilen bu talihsiz kadın hastalanır ve bir süre sonra da ölür. Konaktakilerin kötü davranışları, zavallı kadının cenazesinde de son bulmaz. Kadınlar, küçük Ahmet'e annesinin cenazesini gösterirler. Bu yolla çocuğun bütün gün etrafa vereceği "muaccizlik"ten kurtulacaklarını zannederler. Ancak Ahmet, annesinin cenazesinin yanından "istemem" diyerek kaçar.

*Nazarları bulanık bir kadîd, rengi uçuk
Sükûta vardı müebbed bu rûh-ı nâliş-ger;
Evet, o zill-ı heras-âver-i memâti çocuk
Cebin-i mâderine görse mutlaka ürker,
Cenazeyi dediler, görsün eylesin muaccizlik (İsmail Safâ, Öksüz Ahmet)*

Görüldüğü gibi İsmail Safâ "Öksüz Ahmet"te iyi ve kötü insanları bir araya getirerek insanlardaki acıma ve merhamet duygusunu ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ayrıca metin boyunca "zavallı valide", "Ahmedcik", "kadıncağız" gibi kelime ve kelime gruplarıyla pek çok kimse tarafından olumsuz tavırlara maruz kalan yardıma muhtaç insanların ruhlarını okşar ve onların çaresizlikleriyle yoğrulmuş hayatlarına ortak olur.

Tanzimat dönemi şairlerinden Manastırlı Mehmet Rif'at da "Dul Kadın" adlı manzumesini, yoksul insanlara duyulan acıma ve merhamet ekseninde kaleme alır. Şair temayı fakir, kimsesiz, dul bir dilenci kadının hayatıyla somutlaştırarak ortaya koyar. Mehmet Rif'at metne, konu edindiği dul kadının dilenci olma nedenlerini belirterek başlar. Kocasını bir süre önce kaybeden kadın, kızıyla yoksul bir hayat yaşamaktadır.

Zira kimse onlara yardım eli uzatmaz. Sonuçta dul ve kimsesiz kadın dilenmek mecburiyetinde kalır.

*Bir gün evinde bulmadı bir lokma nân bile
Vermiştî komşusu ona bin imtinân ile!
Bir çâre bulmak üzre koyuldu teemmüle
Mecbur gördü kendini artık tese'üle!* (Manastırlı Mehmet Rif'at, Dul Kadın)

Kadın bir gün çarşıda, merhamet sahibi insanların kendisine verdikleri birkaç kuruşla evine “avdet” ederken yanındaki yavrusunun sesini duyar. Çocuk, annesine bir dükkânın vitrininde gördüğü oyuncak bebeği gösterir ve satın almasını ister. Anne-kız arasında kısa bir münakaşa yaşandıktan sonra kadın, annelik duygusunun tesiriyle dükkâna girer. Ancak kızının -oyuncağın dışında- her şeyi istemeye kalkışması, pek fazla parası olmayan kadını zor durumda bırakır. Dükkân sahibiyle pazarlık yapan kadın, on beş kuruşa bir oyuncak bebek satın alır.

Alış veriş sırasında satıcı, kadın ve kız arasında geçen kısa konuşmalar, kadının yaşadığı ikilemi ortaya koyar.

*-Yavrum bahâli... etme!
-Kuzum anne, gitme gel!
-Bir başka var hanım! Daha ehvence, onbeşe!
-Al anne!
-Sus kızım! Nineni yakma ateşe!
-Versem olur mu on kuruş, olmazsa hoşça kal!*

(Manastırlı Mehmet Rif'at, Dul Kadın)

Zira kadın, dilendiği paralarla ekmek ve yemek alacak yerde, oyuncak satın almak durumunda kalmıştır. Ertesi gün çocuk, evde annesinin zorlukla aldığı bebeği elinden düşürür ve bebek kırılır. Kadın, bu durum karşısında üzülür ve verdiği para için ağlar. Görüldüğü gibi Manastırlı Mehmet Rif'at, “Dul Kadın” isimli manzum hikâyesiyle önemli bir toplumsal probleme dikkatleri çekmeyi arzular. Gelecekle ilgili hiçbir güvencesi olmayan yoksul kadınların, dul kaldıklarında yaşadıkları acıların katlanarak arttığını gösteren şair, bu kadınlara merhamet sahibi insanların sahip çıkmalarını ister.

Servet-i Fünûn döneminde kaleme aldığı şiirlerle tanınan Ahmet Reşit de “İhtiyar Satıcı”da, “*elinde bir ufak işporta, arkasında küfe*” ile hayatta kalmaya çalışan yoksul bir satıcıyı anlatır. Buna göre bütün “*serveti birkaç limon*”, “*biraz da çıra*” olan bu ihtiyar satıcı, sırtındaki küfede taşıdığı limon ve çıraları satarak geçimini sağlar. Sanatkâra göre satıcının elindeki bütün limon ve çıralar ancak “*elli para*” eder. Ayrıca acılarını dindireceğini umarak sigara içen bu yaşlı adam “*bütün muhâceme-i ihtiyâca karşı siper*” durur. Ahmet Reşit, çaresiz adamın Allah’a şükrettiğinden emin olduğunu ifade eden sözlerle manzum hikâyeyi bitirir. Böylece sanatkârın, insanların en zorlu şartlarda dahi ümitsizliğe kapılmamaları gerektiğini vurgulamak istediği anlaşılır.

Yürür yine o herem-dîde bî-fütûr-ı taab;

Olanca serveti birkaç limon, biraz da çıra.

Satar da hepsini akşam elinde elli para

Kalırsa şühka-i bî-tâbî eder: Şükür yâ Rab (Ahmet Reşit, İhtiyar Satıcı)

1860-1923 dönemi manzum hikâyeciliğinde dikkati çeken bir başka önemli isim Millî Edebiyat anlayışının öncülerinden Mehmet Emin'dir. Mehmet Emin, “*Kibritçi Kız*”, “*On Para Ver*”, “*Âh Analık Yâhud Zeyneb'in Duâsı*”, “*Ahretlik*” ve “*Zavallı Kayıkçı*” isimli manzum hikâyelerinde yoksulluk konusuyla acıma ve merhamet temalarını işler.

Mehmet Emin, Tevfik Fikret'in “*Ramazan Sadakası*” ve Süleyman Nesib'in “*Dilenci Kız*” adlı eserleriyle benzerlikler gösteren “*Kibritçi Kız*” isimli manzumesinde küçük bir çocuğun etrafında cereyan eden yoksulluğu işler. Eserde, geçimini sokaklarda kibrit satarak sağlamaya çalışan fakir bir kız konu edinilir. Metnin başında, bir lokma ekmek için yoldan geçen insanlara “*Efendiler, kibrit kibrit...*”, “*Üç kutusu on para!...*”, “*Merhametli Beyefendi!*”, “*Annem hasta, ekmezsiz.*” diyerek kibrit satmaya çalışan küçük bir kızın çaresiz yalvarışları dikkati çeker.

Manzumenin sonraki kısımlarında şair; “*gür saçları dağınık*”, “*gözlerinin altı çürük*”, “*yüzü kirli ve yanık*”, “*üstü eski*”, “*ayağında koca bir kundura*” kelime ve kelime gruplarıyla bu yoksul kızın içler acısı görünümüne yer verir. Mehmet Emin, insanların bu hüznü akseden portre karşısında vurdumduymaz bir tavır sergilediklerini söyler ve çaresiz kıza ilgisiz kaldıkları için sinirlenir. Öyleki “*çirkin*” ve “*firengili*” kimselerin, düşmüş insanlara merhamet duyamayacaklarına inanır. Şaire göre küçük kız, bu duygusuz insanları “*güzel beyim*” sözüyle yüceltmıştır. Metnin sonlarına doğru şair,

babası olmayan kıza “piç!” damgasını vurmaktan çekinmeyen ve merhametin manasını kavrayamayan bu tür insanlara hayat dersi vermeye çalışır.

*Ma'sumcuğu alçak görmek... Bu neden?
Bu çocuk da anasından doğarken
Mini mini bir kanatsız kuş gibi
Yaradılmak kanununa baş eğmiş;
Öyle ise suçsuz yere inciniş
Zavallının niçin olsun nasibi?.. (Mehmet Emin, Kibritçi Kız)*

Millî ve halkçı görüşlerini eserleriyle topluma yaymaya çalışan Mehmet Emin, eserin sonunda, bazı insanlar tarafından hakir görülen kibritçi kızın çalışmaktan başka çaresinin olmadığını söyler. Sonuç itibariyle şair, “Kibritçi Kız” ile toplumdaki yoksulluğun karşılıksız paylaşımıyla ortadan kalkabileceği fikrini savunur. Ayrıca sanatkâr, karşılık beklenerek yapılan yardımın herhangi bir insanî yönün olmadığına da inanır.

*Kimi var ki bir ekmeği, “Al, ye!..” der;
Bir şey veren ondan da bir şey ister...
Ah yoksulluk, ah babasız çocuklar!.. (Mehmet Emin, Kibritçi Kız)*

Mehmet Emin “On Para Ver”de de Tevfik Fikret ve Ahmet Reşit gibi yoksul ve ihtiyar bir dilencinin başından geçen olumsuzlukları nakleder. Şair, acıma ve merhamet duygusunu ortaya koymaktan çekinmediği manzumesine “çoluğunun, çocuğunun başıçün on paracık sadaka” isteyen dilenciyle kimsenin ilgilenmediğini anlatarak başlar. Zira sanatkâra göre insanlar, bütün gün olup olmadık yerde karşılıklarına çıkıp onlardan “Allah rızası için” sadaka isteyen dilencilerin yaşamak mecburiyetinde oldukları hayatı idrak edemezler.

*“Of usandık, bu dilenci sürüsünden bütün gün.
“Allah versin!”
“Elim tutmaz, gözüm görmez alildir!”
“Allah versin!” (Mehmet Emin, On Para Ver)*

Mehmet Emin, daha sonra fakir dilencinin çaresizliğini ortaya koymayı sürdürür. Şair, yoksulluk ve çaresizlik dolayısıyla dilenen insanlara merhamet göstermenin insanlığın en büyük erdemlerinden birisi olduğunu söyledikten sonra romantik bir ses tonuyla metnini bitirir.

*İnsan onu iter, kakar, azarlar;
Hiç demez ki, “Bu mahlûk da insandır,
“Bu kalbi de acı sözler sızlatır;
“Bunda dahi her ruh gibi bir ruh var.”* (Mehmet Emin, On Para Ver)

Mehmet Emin “*Âh Analık Yâhud Zeyneb’in Duâsı*” adlı manzum hikâyesini de yoksul insanlara duyulan acıma ve merhamet temasının sınırları içinde kaleme alır. Eser soğuk ve karlı bir kış günü yoksul bir annenin, evde donmak üzere olan kızı için korkması ve endişelenmesi üzerine kurulur. Evde yakacak odunu kalmayan çaresiz kadın, donmak üzere olan kızını ısıtmanın yollarını arar. Fakir kadın, dondurucu soğuk karşısında bağrının ve yanan yüreğinin pek işe yaramayacağını bilir ve kendilerine yardım eli uzatmayan hâli vakti yerinde olan insanlardan “*Ey kardeşler!.. Ses gelmiyor; ah kimseden ümit yok.*” diye şikâyetçi olur. Daha sonra kadın, son bir ümitle karla kaplı dağa odun aramaya çıkar. Bu kez karla kaplı dağa seslenir. Dağdan yolunu kesmemesini ve evdeki yavrusunun hayrına “*bir ocaklık odun*”vermesini diler. Dağdan sonra etrafın karla kaplı oluşu karşısında korku ve endişesi artan kadın, bu defa kara seslenir.

*Ey soğuk kar!.. Seyletmiyor; oh, yüzümü yakıyor;
Yol belirsiz... Bilmiyorum... Uçurum mu şu düz yer.
(Mehmet Emin, Âh Analık Yâhud Zeyneb’in Duâsı)*

Kadın dağa ve kara seslendikten sonra yoksul insanları düşünmeyen kimseleri de Allah’a şikâyet eder. Odun ararken kendi kendine “*Yetim hakkın kurda kuşa yedirtme!*” diyen kadın, Allah’a yakarır. Mehmet Emin, yoksul-zengin ve insan-tabiat arasındaki mücadelenin yer aldığı manzumenin sonunda, “*Kes neslimi, bu toprağa bizden evlat getirtme.*” diyerek bizzat kendi düşüncelerini aktarır. Millî duygularını açığa çıkaran şair, vatan toprakları üzerinde acıma ve merhamet duygusundan mahrum yaşayan insanlara kızar.

*Şu insanlar acımak ne bilmiyecek iseler,
Yetimlerin gözyaşlarını silmiyecek iseler,
Kes neslimi, bu toprağa bizden evlât getirtme!*

(Mehmet Emin, Âh Analık Yâhud Zeyneb'in Duâsı)

Mehmet Emin, “Ahretlik”te de yoksulluğun açtığı trajik bir probleme değinir. Şair, tesadüfen karşılaştığı bir genç kızla konuşur ve ondan hazin hikâyesini dinler. Buna göre köyünden ayrılarak İstanbul’a gelip çalışmak mecburiyetinde kalan bu kız, yoksulluğun kurbanı olmuştur.

*“Tarlamızı süremedik; yiyeceksiz, aç kaldık.”
“Pekiy, senin İstanbul’a gelmen ile n’olacak?”
“Benim birkaç yıllığımla babam öküz alacak!..”* (Mehmet Emin, Ahretlik)

Sanatkâr manzumenin sonlarına doğru santimental kişiliğinin de tesiriyle kızın içler acısı durumu hakkında -pek çok eserinde görüleceği üzere- kendi görüşlerini ortaya koyar. Böylece yoksulluğun, birey ve toplum hayatında açtığı derin yarayı gözler önüne serer.

*Ne acıklı bir hâldir bu?.. Baba evlâd satıyor;
Bir ma’sûmun gözlerine her gün yaşlar doluyor;
Bir el onun bal ömrüne her gün agu katıyor;
Bir çift öküz uğurunda bir kız kurban oluyor.* (Mehmet Emin, Ahretlik)

Millî Edebiyat’ın romantik şairi, “Zavallı Kayıkçı”da da insanların hayatları boyunca çekmek mecburiyetinde kaldıkları yoksulluğu gözler önüne sermeyi sürdürür. Manzumede altmış yaşındaki yoksul bir kayıkçının denizde “boraya” yakalanışı ve gösterdiği tüm çabaya rağmen “bora”dan kurtulamayışı anlatılır. Mehmet Emin, söz konusu yaşlı ve yoksul kayıkçının ekmek parası uğruna denizdeki ölümü karşısında, ona yardım eli uzatmayan insanlara ve onu dibe doğru çeken denize seslenir.

Kanlı mahlûk, senin her gün kemirdiğin topraklar

İçer'sinde birçok insan kemiğiyle eti var.

Sen mi'deni bunlar ile doyururken, beslerken

Ne çıkacak şuncağzın vücûdunu yemekten?.. (Mehmet Emin, Zavallı Kayıkçı)

II. Meşrutiyet sonrası şairleri arasında manzum hikâyelerde yoksulluk konusu ve merhamet duygusunu işleyen bir başka önemli şair Mehmet Akif'tir. “*Seyfi Baba*”, “*Küfe*” ve “*Kör Neyzen*”, Akif'in yoksulluk konusunu realist tablolar hâlinde okuyucuya sunduğu metinlerdir.

Mehmet Âkif, “*Seyfi Baba*”da yoksul, kimsesiz ve hasta bir ihtiyarın hayatını konu edinir. Manzume, akşam olunca evine gelen şairin çok sevdiği ve değer verdiği temiz mizaçlı biri olan Seyfi Baba'nın hasta olduğunu öğrenmesiyle başlar. Âkif, akşamın zifiri karanlığına ve geçeceği güzergâhtaki tehlikelere aldırış etmeden bu değerli zatı ziyaret etmek üzere hemen yola koyulur.

Sopa sağ elde, kırık camlı fener sol elde;

Boşanan yağmur iliklerde, çamur ta belde.

Hani, çoktan gömülen kaldırımın, hortlayarak,

“Gel!” diyen taşları kurtarmasa, insan batacak. (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Sanatkâr, bir müddet sonra hasta adamın evine ulaşır. Seyfi Baba, pek çok zahmete göğüs gererek ziyaretine gelen şairden “*Nerde kaldın? Beni hiç yoklamadın evlâdım!*” diye şikâyetçi olur. Ancak Âkif, işleri dolayısıyla uzun zamandır, bu yoksul eve gelememiştir. Yaşlı adamın sitem dolu sözlerinin ardından, iki eski dost hastalık hakkında konuşurlar. Yetmiş beş yaşını geçmesine rağmen hâlâ bir lokma ekmeğe muhtaç olan Seyfi Baba, komşusunun akan çatısını tamir ederken üşüttüğünü söyler. Âkif, yaşlı birisinin yorucu işlerle uğraşmaması gerektiğini hatırlatır. Ancak Seyfi Baba, fakirliğin insanları çalışmak mecburiyetinde bıraktığını söyler.

-Mehmet Ağa'nın evi akmış. Onu aktarmak için

Dama çıktım, soğuk aldım, oluyor on beş gün.

Ne işin var kiremitlerde a sersem desene!

İhtiyarlık mı nedir, şaşkınım oğlum bu sene.

Hadi aktarmayayım... Kim getirir ekmeğimi? (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Seyfi Baba'nın anlattıkları karşısında ruhu acıma ve merhamet hissiyle dolan şair, o geceyi “*O perişanlığı derpiş edemez.*” dediği bu yoksul evde geçirir ve sabahleyin ayrılmadan önce yaşlı adama biraz para bırakmak ister. Ancak kesesinden “*tek onluk bile*” çıkmaz. Âkif, bu durum karşısında içini yakan duyguları dile getiren mısralarla manzumesini bitirir.

Bir de baktım ki: Tek onluk bile yokmuş kesede;

Mühürüm boynunu bükmüş duruyormuş sâde!

O zaman koptu içimden şu tehassür ebedî:

Ya hamiyetsiz olaydım, ya param olsa idi! (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

İstiklâl Marşı şairi, “*Küfe*” adlı manzum hikâyesini de yoksul insanlara duyduğu acıma ve merhamet duygusuyla kaleme alır. Âkif, metindeki ana duyguyu yoksul bir çocukla annesinin içine düştükleri çaresizlikten hareketle ortaya koyar. Sanatkâr, olayın geçtiği günün sabahı, İstanbul’un kenar semtlerinden birinde bulunan evinden işlerini görmek üzere dışarı çıkar ve elindeki “*koca değnek*”le çamurlu yollarda yürümeye başlar. Âkif, önce bulunduğu kenar semtin sefalet içindeki manzarasını tasvir eder. Böylece okuyucuda muhayyel bir yaklaşım yerine, reel bir yaklaşımın oluşmasını amaçlar.

Sokaklarında gezilmez ki yüzme bilmeyerek!

Adım başında derin bir buhayre dalgalanır,

Sular karardı mı, artık gelen gelir dayanır!

Bir elde olmalı kandil, bir elde iskandil,

Selâmetin yolu insan için bu, başka değil! (Mehmet Akif, Küfe)

Bir müddet sonra “*harâb evlerin saçaklarına sığınmış öyle giderken*” şairin ayağına “*koca bir şey*” takılır. Bu “*epey eski*” bir hamal küfesidir. Bu esnada, “*on üç yaşında kadar bir çocuk gelip*” kızgınlıkla küfeyi tekmeleler. Çocuk, küfeyi tekmelemeye devam ederken; “*Benim babam senin altında öldü, sen hâlâ kurumla yat sokağın ortasında böyle daha!*” sözleriyle içindeki acı ve çaresizliği haykırır. “*O anda karşığı evden bir orta yaşlı kadın*” görünür. Küfeyi tekmelemeyi sürdüren çocuğun annesi

olduğu anlaşılan kadının sözleri, oğlunun serzenişinin ve haykırışının boş yere olduğunu gösterir.

*-Oh benim oğlum, gel etme kırma sakın!
Ne istedin küfeden yavrum? Ağzı yok, dili yok,
Baban sekiz sene kullandı... Hem de derdi ki: “Çok
Uğurlu bir küfedir, kalmadım hemen yüksüz...”
Baban gidince demek kaldı âdetâ öksüz!
Onunla besleyeceksin ananla kardeşini!
Bebek misin daha öğrenmedin mi sen işini? (Mehmet Akif, Küfe)*

Âkif, tesadüf ettiği bu iç yakıcı manzara karşısında söze girme ihtiyacı duyar ve adının Hasan olduğunu öğrendiği çocuğa bazı nasihatlerde bulunmak ister. Hasan'ın kızgınlığı, hiç tanımadığı birisinin kendisine öğüt vermek istemesi karşısında artar. “*Dağ kadar baba*”sını kaybeden çocuk, şaire “*Sakallı yok mu işin?*”, “*Git, cehennem ol şuradan!*” diyerek kızar. Anne ise oğlunun yaptığı saygısızlıktan dolayı sanatkârdan özür diler. Âkif, Hasan'ın bir çocuk olduğunu, bu yüzden söylediklerini anlayışla karşıladığını söyler. Daha sonra hiddeti azalmaya başlayan Hasan'la konuşur. Çocuğa, çalışmaktan başka çaresinin kalmadığını anlatmaya başlayan şairin sözleri, kadının hoşuna gider. Zira Hasan, bir süre önce kocasını kaybeden kadının hayattaki tek çıkış ve tek ümit kaynağıdır. Ona ve kızına, evin tek erkeği olan Hasan'dan başkası çalışıp bakamaz. Âkif'in nasihatleri bitince Hasan'ın ağzından, sinirlenmesine neden olan asıl sebep ortaya çıkar: “*Okutma sen de hamal yap bu yaşta şimdi beni!*”.

Hasan'ın bu dramatik çıkışından sonra Âkif, işleri sebebiyle oradan ayrılmak zorunda kalır. Ancak, günlerce o çaresiz çocuğun ne yaptığını düşünmeye devam eder. Bir süre sonra kızını da yanına alarak Fatih'e giden şair, pazar yerinde tekmelediği küfeyle hamallık yapan Hasan'a tesadüf eder. Yetim çocuğun hâlinin daha da kötüye gittiğini üzülenek görür. Zira küçük Hasan, daha hayatının baharını yaşayamadan küfesinde hayatı, geçim derdini, annesinin ve kız kardeşinin rızkını taşır.

Sanatkâr, sırtındaki küfeyle yük taşıyan Hasan'a tesadüf ettiği anda “*mekteb-i rüşdiyyeden taburla çıkan*” çocukları da görür ve aklından Hasan'la karşılaştığı o hazin sahneyi geçirir. Mehmet Âkif, manzumenin sonunda kendisini Hasan gibi çaresizlik içinde bulur ve “*kaderin bir cezası*”nı çekmek mecburiyetinde kalan yoksul çocuklara merhamet duymanın dışında elinden bir şey gelmemesi karşısında iç geçirir.

Mehmet Âkif, yoksulluk konusunu işlediği başka bir eseri olan “*Kör Neyzen*”de de fakir insanlara acır ve onlara merhamet duyar. Eserde tema, geçimini sokaklarda ney çalarak sağlamak mecburiyetinde kalan kör, kimsesiz, yoksul bir dilencinin şahsında konuya dönüşür.

*Elinde, nevha-i mâtem kadar acıklı sadâ
Veren, bir eski kamuş; koltuğunda bir yedici;
Şu kör dilenci, bakardım, olunca nâle-serâ,
Durup da merhametten dinleyen gelip gidici,
Önünde boynunu bükmüş zavallı keşkülüne,
Atardı beş para, onluk değilse bâri yine.* (Mehmet Âkif, *Kör Neyzen*)

“*Safahat*” şairi, dilencinin içler acısı durumunu “*elîm çehre, karanlık*”, “*zalâm*”, “*belâ*”, “*kâinat-ı sefâlet*”, “*yeldâ-yi bî-tenâhî*”, “*zavallı*” gibi kelime ve kelime gruplarını içeren ifadelerle anlatmaya devam eder. Ona göre tüm olumsuzlukların peşini bırakmadığı *Kör Neyzen*, ruhunun inleyişini neyine üfler. Ancak yoldan gelip geçenler ise başka bir boyutta yaşadıkları için bu çaresiz insanın inleyişini duyamazlar. Manzumenin sonunda, yağmurlu bir günde bir şadırvanın altında neyini üflemeyi sürdüren bu kör dilenci, saçaklardan düşen yağmur damlalarını yoldan geçen insanların avucuna attıkları “*bir cûş-i merhamet*” zanneder. Ancak çok geçmeden acı gerçekle baş başa kalır. Manzumenin bütününe bakıldığında şairin, etraflarında *Kör Neyzen*’lerin olduğunu göremeyen insanların, asıl körler olduğunu söylemeye çalıştığı fark edilir.

*Uzandı keşküle, heyhât, işte aldandı:
Morarmış elleri boş çıktı, sâde ıslandı!* (Mehmet Âkif, *Kör Neyzen*)

Yukarıdan beri üzerinde durulan metinler, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadarki dönemde kaleme alınmış manzum hikâyelerde yoksulluk konusunun önemli bir yer tuttuğunu ortaya koyar. Tevfik Fikret, Mehmet Emin, Mehmet Akif başta olmak üzere pek çok şair, çöküş döneminin tüm olumsuzluklarını yaşayan toplumun büyük bir kesiminin yüz yüze kaldığı yoksulluğu, manzum hikâyelerinde konu olarak seçmişlerdir. Şairler daha çok öksüz ve yetim çocuklar, dul kadınlar ve yaşlı insanların

öne çıktığı tablolar eşliğinde, toplumun içinde bulunduğu ekonomik zorlukları gözler önüne sermeyi amaçlamışlardır.

Yoksulluk konusunun ele alındığı ve yukarıdan beri üzerinde durulan manzum hikâyelerin ortak teması merhamet ve acımadır. Eserlerde öncelikle sanatçıların duygu dünyasını yansıtan merhamet ve acıma duygularının aynı zamanda sosyal ve toplumsal yönleri de ortaya konulmuştur. Zira gördükleri yoksulluk manzaraları karşısında yürekleri yanan şairler, sadece bireysel çaresizliklerini dile getirmekle yetinmemişler, insanlar arası merhamet ve acıma duygularını harekete geçirerek toplumsal yardımlaşma ve dayanışmaya vurguda bulunmayı arzulamışlardır.

1.2.2.Hastalık

1860-1923 dönemi Osmanlı-Türk toplumuna mensup insanlar, yoksulluğun yanında hastalıklarla da boğuşmak mecburiyetinde kalırlar. Osmanlı Devleti'nin en zorlu dönemini kapsayan bu dönemde, toplumun önemli bir kısmının özellikle -o zamanki adıyla ince hastalık- veremin öldürücü etkisine maruz kaldığı görülür. Zira adı geçen hastalık yüzünden pek çok insan hayatını kaybeder. Çünkü yoksullukların, karşılıksız aşkların, çekilen türlü acı ve ıstırapların ortaya çıkardığı bu hastalığın tedavisi, o zaman için henüz pek mümkün değildir.

Yaşadıkları dönemin aydın kesimini temsil eden şairler, yoksulluk gibi toplum ve birey hayatında derin izler bırakan hastalıklara kayıtsız kalamazlar. Başta verem olmak üzere çeşitli hastalıkların ortaya çıkardığı ve bu hastalıklarla boğuşan hastaların başlarından geçen olay ve durumları manzum hikâyelere taşırlar. Nitekim incelemeye konu olan 100 manzumenin beşinde hastalık konusu ele alınmıştır. Tevfik Fikret üç ve Mehmet Âkif ise iki manzum hikâyede başlı başına hastalık konusunu ele almışlardır. Ayrıca Orhan Seyfî, Recaîzade Mahmut Ekrem de bireysel duyguların işlendiği bazı manzumelerde hastalık konusuna değinmişlerdir.

Yeğeni Şermin'i bir hastalık sonucu kaybetmiş olan Tevfik Fikret "*Hasta Çocuk*"adlı manzum hikâyesinde bir anne ve hasta çocuğunu konu edinir. Acıma ve merhamet teması ekseninde vücut bulan eser, çocuğun odasında anne ve doktor arasında geçen konuşmayla başlar. Doktor, hastanın başında ağlayan acılı kadını teselli etmek ister. Zira hastalığın ölümcül olmayan "*humma*" olduğunu, bu yüzden korku ve endişenin yersiz olduğunu vurgular. Ancak doktorun rahatlatıcı sözleri kadını ikna etmeye yetmez.

-Bugün biraz daha râhatdı, çok şükür...

-Elbet;

Geçer, bu korkulacak şey değil.

-Fakat nevbet

Zevallı yavrucağın hâlini harâb ediyor:

Vücûdu âteş içinde, dalıb dalıb gidiyor.

İlacların da mı tesîri kalmamış acebâ?

-Merak etmeyin hanım, hummâ... (Tevfik Fikret, Hasta Çocuk)

Doktorun korkulacak bir durum olmadığını söylemesine karşın kadın, annelik içgüdüsüyle hareket eder. “Hayır, Hudâ’ya emânet, neden merâk edeyim? Fakat kuzum, ne kadar olsa ben de vâlideyim!” diyerek iç geçiren kadın, doktora bir anne olduğunu hatırlatır. Bu yüzden oğlu hastayken rahat edemeyeceğini söyler. Doktorun hastalığın normal seyirinde devam ettiğini belirtip evden ayrılmasından sonra kadın ağlayışını sürdürür. Bir müddet sonra, doktorun söylediği gibi çocuğun sayıklamaları sona erer ve ateşi azalır. Çocuk, kendine geldiğinde odanın penceresindeki beyaz perdeyi bir kefene benzetir. Annesinden perdeyi kaldırmasını ister. Zira çocuk, hasta olmadan evvel olduğu gibi perdenin arkasındaki hayatı yaşamayı arzular.

-Ninem...

-Ne var güzelim?

-Kaldırın şu perdeleri;

-Kefen midir nedir onlar?.. (Tevfik Fikret, Hasta Çocuk)

İyileşmeye başlayan evladının ara sıra hâlsizleşmesi, kadını yeniden telâşlandırır. Bu noktada şair, bizzat söze dâhil olur ve bu çaresiz kadına artık havanın açtığını, vesveselerinin boşa çıktığını ve “Hudâ”nın büyük olduğunu hatırlatır. Manzum hikâye, çocuğun büyüüp sağlıklı bir delikanlı olduğunun söylenmesiyle sona erer. Ancak “mâder”, delikanlınınüzere “hâlâ çocuk gibi titrer.” Zira kadın, aradan geçen uzun zamana rağmen hâlâ “vesvese”lerinden kurtulamamıştır.

-Sakın, hanım bu fenâ hissi etmeyin tervic;

Bakın, havâ ne güzel açdı, incilâ buldu;

Deminki velvele, şiddet sükûn-pezir oldu. (Tevfik Fikret, Hasta Çocuk)

Manzum hikâye boyunca geçen
 “korku”, “harâb”, “yavrucak”, “zavallı”, “merak”, “sayıklıyor”, “mezar
 oda”, “inilti”, “kefen midir”, “ümmid”, “boğuk ses”, “türâb-ı siyâh”, “meleğim”, “Yârabbi
 esirge bizi”, “onsuz bırakma”, “soluk”, “bî-dermân” gibi kelime ve kelime grupları bir
 hastalık anında yaşanan duygu ve düşünce karmaşalarını yansıtır. Metnin bütününe
 bakıldığında Fikret’in “Hasta Çocuk” ile hastalığın insan hayatını alt üst edişini; hasta
 yakınlarının çaresizlik içinde kıvranışlarını anlatmayı amaçladığı görülür.

Tevfik Fikret “Vagonda” isimli eserinde de hastalık konusunu işlemeyi sürdürür.
 Şair manzumede, “tenha” bir vagonda tesadüf ettiği ve tanımadığı hasta bir gençle ilgili
 izlenimlerini kaleme alır. Sanatkâr, metne kendisiyle aynı vagonda yolculuk eden bu
 gencin tasvirini yaparak başlar. Daha sonra delikanlının hâl ve hareketlerine dikkatini
 yöneltir. Zira üzerinde acayip renkli bir giysi bulunan bu genç, “solgun”, “çökük
 yanaklarının isfirârı”, “şübhelî”, “dalgın ibtisâm”ı ile şairin dikkatini çeker. Ayrıca
 hastalık sebebiyle üşüyen bu delikanlının dizlerini bir örtüyle örtmesi de Fikret’i etkiler.
 Kafasında gençle ilgili tüm alametleri birleştiren Fikret, gencin ancak bir aşk hastalığı
 sebebiyle bu yaşta bu hâle gelebileceğini düşünür. Ayrıca delikanlının giysisinden onun
 şiirle ve sanatla ilgilendiği izlenimini de çıkarır.

*Tarz-ı telebbüsündeki reng-i garîb ile
 Belliydi şi’re, san’ate meyl-i tabîati;
 Etrâfa atmıyordu fakat bir nazar bile,
 Sönmüş demek bütün heves-i şi’r ü san’ati.* (Tevfik Fikret, Vagonda)

Aynı zamanda resim sanatıyla da ilgilenmiş olan Tevfik Fikret, bir bakıma
 “Vagonda” adlı eserinde izlenimlerinin resmini çizer. Zira Fikret’in تنها bir vagonda
 karşılaştığı bu hasta genç ondaki şiir, sanat ve aşkla ilgili düşünceleri açığa çıkarır.
 Ayrıca “Vagonda” isimli manzum hikâyede sanatkârın, ruhundaki aşk acısını ve bu
 acının meydana getirdiği karamsar duyguları da ortaya çıkarmaya çalıştığı hissedilir.

*Hâricde neşve-i ezeliyle nev-behâr
 Serperken âşiyanelara güller, ümîdler,
 Bir örtü dizlerinde, bu mağlûl-i derd-i yâr
 Hâr u şikeste müntekil-i hufre-i heder...* (Tevfik Fikret, Vagonda)

Fikret, alegorik özellikleri olan ve daha çok ölüm temasının işlendiği “*Hazan Teyze*”de ise hastalık ile ölüm arasındaki bağa dikkat çeker. Zira ömrünün son günlerini yaşayan Hazan Teyze’nin hasta oluşu, şairi tabii olarak hastalık ve hastalığın ardından gelen ölüm duygusuna yöneltir.

Baygın gözlerinde giryân

Bir mahrumiyet okunur.

Hasta, yazık Hazan Teyze;

Hicran oldu hâli bize! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)

Toplumsal konulara duyarlı şairlerden Mehmet Âkif ise başında “*Vak’a Halkalı Ziraat Mektebi’nde geçmişti.*” epigrafi bulunan “*Hasta*”adlı manzum hikâyesinde, okuduğu yatılı okulda verem hastalığına yakalanan bir öğrencinin son günlerini kaleme alır. Epigraftan anlaşılacağı üzere Halkalı Ziraat Mektebinde bulunan sanatkâr, şahit olduğu bir olayı nakletmektedir.

Manzume, hastalık dolayısıyla ayakta dahi duramayan bir öğrencinin doktor tarafından muayene edilmesiyle başlar. Genç öğrenciyi muayene eden doktor, çocuğun verem hastalığına yakalandığını ve bu hastalıktan kurtulmasının mümkün olmadığını söyler. Ölümcül hastalık haberini alan okul müdürü ise öğrencisinin derhal okuldan uzaklaştırılması gerektiğini düşünür. Zira sorumluluk almak istemeyen müdür, veremli öğrencinin okul sınırları içerisinde ölmesinden korkar.

Şurda üç beş günü var... Gönderelim: Yolda ölür...

“Git” demek, hem, düşünürsek ne büyük bir züldür!

Hadi göndermeyelim... Var mı fakat imkânı?

Kime dert anlatırız? Bulsana dert anlayanı! (Mehmet Âkif, Hasta)

Bir süre sonra veremli öğrenci, hava değişiminin iyi geleceği bahanesiyle okuldan uzaklaştırılır. Ancak Anadolu’dan okumak için İstanbul’a gelen bu yoksul ve kimsesiz çocuğun gideceği yeri dahi bulunmaz. İstanbul gibi koca bir şehirde kendi çaresizliğiyle baş başa kalmak zorunda kalacak olan öğrenci, okuldan ayrılmadan önce “*Bırakın hâlime artık beni râhat öleyim!*”diyerek çaresizce haykırır. Daha sonra hasta çocuk, “*iki vicdanlı refikin*” yardımıyla bir faytona bindirilir. Çocuğun faytoncuya

gideceği yerle ilgili söylediği sözlerden de çaresizlik ve perişanlık duygusu açıkça hissedilir.

-Çekiver doğruca istasyona...

-Yok, yok, beni tâ,

Götür İstanbul'a bir yerde bırak ki: Gurebâ,

-Kimsenin onlara aldırmadığı bir sırada-

Uzanıp ölmeye bir şilte bulurlar orada! (Mehmet Âkif, Hasta)

Mehmet Âkif “*Hasta*”sı vasıtasıyla insanların kaderlerine terk edilişleri karşısında duyduğu hüznü aksettirir. Metnin sonunda üzüntüsüne hâkim olamayan şairin, “*merhamet bilmeyen insanlar*”ı Allah’a şikâyet ettiği görülür. Böylece Âkif, acıma ve merhamet duygusuna sarılarak hasta öğrencinin hazin sonunu düşünür ve vicdanî bir muhasebeden geçirdiği ruhunu teselli etmeye gayret eder.

Mehmet Âkif, “*Hasta*”nın dışındadaha önce yoksulluk konusunda üzerinde durulan “*Seyfi Baba*”da da hastalık konusuna yer verir. Zira başkasına el açmayan gururlu Seyfi Baba’nın, kış mevsiminde biraz rızık için komşusunun çatısını aktardıktan sonra üşütüp hastalanması ve bu mütevazı yaşlı adamla ilgilenecek kimsenin olmaması sanatkârı etkiler.

Hastalandım, bakacak kimseciğim yok; Osman

Gece gündüz koşuyor iş diye, bilmem ne zaman

Eli ekmek tutacak! İşte saat belki de üç

Görüyorsun daha gelmez... Yalnızlık pek güç. (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar yazılan manzum hikâyelerde toplumu derinden etkilemiş olan hastalıklara ve bu hastalıkların tesiriyle hayatları alt üst olan insanlara yer verildiği gerçeğiyle karşılaşılır. Şairler, kaleme aldıkları manzumelerde hasta kişileri konu edinerek söz konusu kimseleri çaresizlikleriyle baş başa bırakmadıklarını ve her bakımdan yardıma muhtaç olan bu insanların dertlerine ortak olduklarını ortaya koyarlar. Böylece toplum hayatında, hasta insanlara karşı bir duyarlılığın oluşması yönünde üzerlerine düşen görevi yerine getirmiş olurlar.

1.2.3.Yaşlılık

Çalışmaya konu olan dönemde, yaşlıları olumsuz yönde etkileyen türlü zorluklar da sanatkârların dikkatlerinden kaçmaz. Şairler, özellikle toplum nezdinde saygı görmeleri gerekirken kötü muamelelere ve zorlu şartlara maruz kalan bu insanların yaşamak mecburiyetinde kaldıkları hayatlarını manzum hikâyelere taşırlar. Böylece amaçlarının yaşlıların hastalık, yoksulluk, ilgisizlik ve kimsesizlik karşısındaki çaresizliklerini okuyucunun dikkatine sunmak olduğu anlaşılır.

Söz konusu metinlerde şairler, yaşlılık dolayısıyla türlü olumsuzlukları yaşayan insanların çektikleri acı ve sıkıntıları anlatmakla yetinmezler. Onların acı ve sıkıntılarına ortak da olurlar. Zira eserlerde yaşlı insanlara acıma ve merhamet duygusuyla yaklaşmış olmaları, insanî değerlere önem verdiklerini ortaya çıkarır. Böylece bizzat kendi duygu ve düşüncelerini ihtiva eden metinlerden hareketle okuyucuya, ruhlarında geçmişin izlerini taşıyan yaşlılara sevgi ve saygı gösterilmesi gerektiğini hatırlatmış olurlar.

Araştırmaya konu olan manzumelerin altısında yaşlılık konusunun ele alındığı görülür. Tevfik Fikret, Ahmet Reşit, Ziya Gökalp ile Rıza Tevfik birer ve Mehmet Âkif ise iki eserde bir yandan yaşlı insanların karşılaştıkları sorunları anlatırlarken diğer yandan yaşlılara karşı nasıl bir tutum ve davranış sergilenmesi gerektiği hususunda yol gösterici olurlar. Daha önce de bahsi geçen Tevfik Fikret'in "*Hazan Teyze*"si, konuyla ilgili alegorik bir manzumedir. Şair, bu metinde alegorik bir kahraman olarak kurguladığı Hazan Teyze adındaki yaşlı bir kadınınamansız bir hastalıkla boğuşmak zorunda kalışını nakleder. Ancak Fikret, sadece Hazan Teyze'nin hastalığını anlatmaz. Yaşlılıkla hazan mevsimi arasındaki bağdan da yararlanır. Zira edebî eserlerde sonbahar ölümün habercisi olarak telakki edilir. Şair, manzumenin başından sonuna kadar ölmek üzere olan Hazan Teyze'ninyaşlı ve hasta hâli karşısında büyük bir hüzne kapılır. Böylece çok sevdiği Hazan Teyze'nin hastalık dolayısıyla günden güne kötüleştiğini gören sanatkâr, çaresizlik içinde hayatın acı gerçeği olan ölümle karşılaşmaktan çekindiğini de okuyucuya sezdirmiş olur.

*O her sabah uykusundan
 Uyanırken mahmur mahmur,
 Baygın gözlerinde giryân
 Bir mahrumiyet okunur
 Hasta, yazık Hazan Teyze;
 Hicran oldu hâli bize! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)*

Servet-i Fünûn döneminin bir diğer temsilcisi Ahmet Reşit, yoksulluk konusunda da üzerinde durulan “İhtiyar Satıcı” isimli manzumesinde “*elinde bir ufak işporta, arkasında küfe*” ile hayatta kalmaya çalışan yaşlı bir satıcıyı gözlemler ve gözlemlerine dayanarak anlatır. Buna göre ihtiyar satıcı sırtındaki küfede taşıdığı limon ve çirayı satarak geçimini sağlar. Ahmet Reşit, yaşlı adamın zorlu yaşam mücadelesi karşısında hüzünlenir ve bu duyguyla metni tamamlar.

*Yürür yine o herem-dîde bî-fütûr-ı taab;
 Olanca serveti birkaç limon, biraz da çıra.
 Satar da hepsini akşam elinde elli para
 Kalırsa şühka-i bî-tâbî eder: Şükür yâ Rab. (Ahmet Reşit, İhtiyar Satıcı)*

Ziya Gökalp, alegorik eseri “Kurt ile Ayı”da Türkçülük fikrinin yanı sıra yaşlılık konusunu da işler. Şair, eserde yaşlandığı için kötürüm olan bir kurdun, genç bir ayı tarafından nasıl öldürüldüğünü anlatılır. Böylece Gökalp, yaşlılığın insanlara her türlü hastalığı getirdiğini ve yaşlandıkça gençlik çağındaki gücün azaldığını ortaya koyar.

*Kurt kocaldı, kötürüm oldu,
 Bunu sezen bir genç ayı
 Yakaladı kurdu, yoldu,
 Dedi: “Haydi tüysüz dayı! (Ziya Gökalp, Kurt ile Ayı)*

“Feylezof” lakabıyla tanınan Rıza Tevfik ise Rumeli’de tesadüfen karşılaştığı yaşlı bir adam ile başından geçen bir olayı anlattığı “Koca Hasan Dayı” adlı manzumesinde okuyucuyu yaşlı insanların geçmişlerine götürür ve bu kimselerin yarınılardan neler beklediklerini işlemeye çalışır. Böylece yaşlıların duygu ve düşünce

dünyalarını gözler önüne sermeye çalışan sanatkâr, toplumun hayatı tüm zorluklarıyla yaşamak mecburiyetinde kalan bu insanlara sahip çıkması gerektiğini hatırlatır.

Ben de merak edip sordum hayatını, yaşını.

Biraz daha kurcaladım canlı mezar taşını.

“-Bu köyde doğmuşum, dedi, çocuk çoluk kalmadı,

“Seksen beşlik varım belki, bak bu yaşta öksüzüm.

(Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

Mehmet Âkif, yoksulluk konusunda ele alınan “*Seyfi Baba*”da “yaşlılık”ı da işler. Manzumede Seyfi Baba yoksulluk ve hastalığın yanı sıra yaşlılıkla da uğraşır. Herhangi bir olumsuz durumda yardım isteyeceği kimsesi bulunmayan Seyfi Baba, İstanbul’un kenar semtlerinden birinde bulunan bir evde hayata tutunmaya çalışır. Zira ekmek parasını çalışarak kazanmaktan başka çaresi olmayan bu adam, hayatın zorluklarını kendi başına aşmak zorundadır.

Ne işin var kiremitlerde a sersem desene!

İhtiyarlık mı nedir, şaşkınım oğlum bu sene.

Hadi aktarmayayım... Kim getirir ekmeğimi?

Oturup kör gibi nâmerde el açmak iyi mi?

Kim kazanmazsa bu dünyâda bir ekmek parası:

Dostunun yüz karası; düşmanının maskarası!

Yoksa yetmiş beşi geçmiş bir adam iş yapamaz (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Âkif, yoksulluk konusunda üzerinde durulan “*Kör Neyzen*”de de yaşlı insanların zorlu hayatlarından bir kesiti okuyucuyla paylaşır. Şair, toplumun Kör Neyzen’lerin farkına varamaması ve onlara gereken ilgiyi göstermemesi karşısında hüzünlenir. Ayrıca onun bu üzüntüsünün şahsî bir hüznün olmadığı, aslında toplumun vurdumduymaz tavrına karşı duyduğu hüznün olduğunu da belirtmek gerekir.

O kendi kendine üfler mi yoksa inler mi?

Ne dinleyen, ne duran var... Bakıp geçer herkes.

Mezardan akseden âvâzı kim se dinler mi? (Mehmet Âkif, Kör Neyzen)

Çöküş döneminin şairleri, kaleme aldıkları manzum hikâyelerde, yaşlı insanları konu edinerek bu insanların toplum hayatındaki yerlerine ve önemlerine dikkatleri çekmeyi amaçlamışlardır. Zira sanatkârlar, her duyarlı insan gibi ihtiyar kimselerin toplumda saygı görmeleri gerektiğine inanmışlardır. Ayrıca her türlü kötü muameleye maruz kalan bu insanların, her şeye rağmen toplumun temelinde yer aldıklarını da ifade etmişlerdir.

1.2.4.Kimsesizlik

1860-1923 yıllarında sosyal ve ekonomik sebeplerle birlikte uzun süren savaşlar Osmanlı toplumundaki kimsesizlerin sayısını artırır. Zira belirtilen bu durumlar insanın hayata karşı direncini olumsuz yönde etkiler ve ölümlerin artmasına sebep olur. Özellikle babasız ve annesiz kalan yetim ve öksüz çocuklar ile kendi hâllerine bırakılarak terk edilen yaşlılar -her dönemde olduğu gibi- bu yıllarda da toplumsal trajedinin odak noktasında yer alırlar. Her iki kesim de sosyal ve ekonomik çöküşten en derin yarayı alırlar. Bu yüzden bu dönem şairleri, daha çok çocukların ve yaşlıların kimsesizlikleri üzerinde durmuşlardır.

İncelemeye konu olan eserlerden beşinde “*kimsesizlik*” konusunun ele alındığı görülür. Tefik Fikret, uzun süren savaşlar neticesinde kimsesiz kalan bir çocuğu; Rıza Tevfik ile Mehmet Âkif ise toplumun ilgisinden mahrum kalan ve tek başlarına hayatı idame etmek mecburiyetinde olan yaşlı kimseleri anlatarak, insanların kimsesizlerin kimsesi olmaları gerektiğini ortaya koyarlar.

Ömrünün son yıllarını “*Âşiyân*”ında yalnız başına geçiren Tefik Fikret, “*Öksüz*” adlı eserini -adından da anlaşılacağı üzere- kimsesiz insanlara duyulan acıma ve merhamet duygusu çerçevesinde kaleme alır. Manzum hikâye, bir çocuğun okulda öğretmeninden duyduğu “*öksüz*” kelimesinin manasını merak etmesiyle başlar. Çocuk, okuldan eve döner dönmez kendisine kol kanat geren halasına, sınıfta öğretmeninden duyduğu “*öksüz*” kelimesinin manasını sorar. Çünkü öğretmen, çocuklara her gün okula gelirlerken önünden geçtikleri kulübede yaşayan yoksul kadının bir süredir ağır bir hastalıkla boğuştuğunu; eğer kadın ölürse çocuğunun öksüz kalacağını anlatmıştır. Yeğeninden öğretmenin söylediği sözleri dinleyen hala, çocuğun merakını gidermek ister. Bu sırada çocuğa gerçekleri anlatma vaktinin geldiğini de düşünür. Zira yeğeni de yıllardır öksüz olduğunu bilmeden yaşamıştır.

*Kuzum, anne, öksüz nedir?
 Öksüz, öksüz... ah! Sen de bir
 Yarım öksüz değil misin?
 Büyüdün de onun için
 Söylüyorum; güzel ninen
 Kaç yıl oldu bu âlemden
 Çekileli... Ben halanım. (Tevfik Fikret, Öksüz)*

Halanın, anlattıklarına göre dünyaya geldiği gün, yeğeninin annesi ölmüş; babası ise uzun yıllar geçmesine rağmen askerden dönmemiştir. Öksüz kelimesinin manasını kendi hayat hikâyesinden öğrenen çocuk, annesinin nasıl biri olduğunu merak eder. Halasına, “*Size benzer miydi ninem?*” sorusunu yöneltir. Hala, çocuğun bu sorusu karşısında “*Hayır, benzemezdi.*” yanıtını verir. Ancak çocukla kendisi arasında benzer yönler olduğunu söyler. Zira hala da anne ve babasını yıllar önce kaybetmiş bir öksüzdür.

Manzume, halanın vatani bir anaya benzetmesiyle son bulur. “*Vatan, öksüzlerin anası*” diyen kadın, öksüzleri kucaklayacak tek ananın “*vatan*” olduğunu düşünür. Böylece vatani bir yuvaya benzeten şair, vatan topraklarının önemini ve değerini hiçbir şeyle ölçülemeyeceğini sezdirmiş olur.

Bilge kişiliğiyle edebiyatta ayrı bir yer edinen Rıza Tevfik (1869-1949), “*Serâb-ı Ömrüm*”de yer alan “*Koca Hasan Dayı*” adlı manzum hikâyesinde yaşlılığın yanı sıra kimsesizlik konusunu da işler. Eser, İstanbul’dan Rumeli’ye gelen şair ile Rumeli’nin bir dağ köyünde yaşayan seksen beş yaşlarındaki yaşlı bir adam arasında geçen konuşmalara dayanır.

*Ben de merak edip sordum hayatını, yaşını.
 Biraz daha kurcaladım canlı mezar taşını.
 “-Bu köyde doğmuşum, dedi, çocuk çoluk kalmadı,
 “Seksen beşlik varım belki, bak bu yaşta öksüzüm.*

(Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

Sanatkâr, tesadüfen karşılaştığı bu yaşlı adamın yalnızlığı karşısında hüzünlenir. Zira karısını ve üç çocuğunu kaybeden adam, hayatının kalan kısmını kimsesiz olarak geçirmiştir. Harman vakti geldiğinde gelenler dışında, onun yanına kimsecikler

uğramıştır. Sonuç itibariyle Koca Hasan Dayı'ya acıyan şair, eseri vasıtasıyla kimsesiz insanların içinde buldukları durumu gözler önüne sererek insanların ruhunda kimsesizlere karşı bir ilginin oluşmasını sağlamıştır.

“Yedi köyden karı, kızan hep tanırlar, bilirler.

“Beni görmek için harman vakti bâzı gelirler.”

Dedim: “Baba, İstanbul’a döneceğim, sen de gel.

“Evlâd gibi hoş tutarım, misâfir ol bende, gel.” (Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

Mehmet Âkif ise “*Bayram*”da, bir bayram gününde kimsesiz insanların durumunu gözler önüne serer. Şair, manzumenin başlarında “*Gelin de bayramı Fâtih’te seyredin*” diyerek bayram günlerinde yaşanan mutluluğu ortaya koyar. Ancak eserin sonlarına doğru kalabalığın arasında bulunan “*pek yaşlı bir ihtiyar kadın*” ile “*gür kaşlı uzunca saçlı*” ağlayan “*bir kız*” şairin dikkatini çeker. Zira kız, akranları gibi salıncağa binemediği için ağlamaktadır. Daha sonra sanatkâr; kadının dul, kızın ise yetim olduğunu, paraları olmadığı için kızın salıncağa binemediğini öğrenir. Şenlik havasının yansıdığı bayram gününde öksüz kızın salıncağa binmesi için çaba gösteren Âkif, kimsesizlere yardım etmenin “*sevâp*”tan sayılacağını söyler.

-Yetim ayol... Bana evlâd belâsıdır bu acı.

Çocuk değil mi? “Salıncak!” diyor...

-Salıncakçı!

Kuzum, biraz bu da binsin... Ne var sevâbına say...

-Hay hay! (Mehmet Âkif, Bayram)

Toplumunu derinden etkileyen sorunlara kayıtsız kalamayan Mehmet Âkif, yoksulluk ve yaşlılık konularının da işlendiği “*Seyfi Baba*”ve “*Kör Neyzen*”de kimsesizlik konusuna da değinir. Önce “*Seyfi Baba*” ele alınacak olursa kimsesiz bir ihtiyar olan Seyfi Baba'nın hayatın tüm zorluklarını kendi başına aşmak zorunda kaldığı görülür. Böylece Âkif'in, aslında “*Seyfi Baba*”dan hareketle okuyucuya etraflarındaki Seyfi Baba'ların farkına varmaları gerektiğini hatırlatmaya çalıştığı anlaşılır.

Hastalandım, bakacak kimseciğim yok; Osman
Gece gündüz koşuyor iş diye, bilmem ne zaman
Eli ekmek tutacak! İşte saat belki de üç
Görüyo esun daha gelmez... Yalnızlık pek güç (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Mehmet Âkif, “*Kör Neyzen*”de ise daha santimental bir yaklaşımla kimsesizlerin içinde buldukları durumu ortaya koyar.

Kırık sazıyla ederken zaman zaman feryâd,
Gelirdi gûşuna onlukların tanîniyle
Birer nevâ-yı beşâret, birer peyâm-ı vedâd;
Birer sadâ ki: Neyin sîne-çâk enîniyle
Karışmayıp, yalnız dem tutardı sanki ona!
Bu ses, bu manzara gâyet hazin gelirdi bana. (Mehmet Âkif, Kör Neyzen)

Buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde sanatkârların, toplum hayatını derinden etkileyen kimsesizlik konusunu ele alarak toplumu, bu acı gerçekle yüzleştirmeyi amaç edindikleri ortaya çıkar.

1.2.5. Yozlaşma

Osmanlı-Türk toplumu, yaşadığı medeniyet krizi ortamında XIX. yüzyılın başından itibaren yüzünü Batı’ya çevirir. Bu tavır, toplum hayatının hemen her alanında büyük kırılma, değişim ve dönüşümleri beraberinde getirir. Zira toplum, yüzyıllardır etkileşim içinde olduğu Doğu medeniyetinden, Batı medeniyetine doğru bir geçiş süreci yaşamaya başlar. Bu süreç, olumlu durumların yanında bazı olumsuzlukları da beraberinde getirir. Toplum hayatında medeniyet değişiminin sebep olduğu olumsuzluklara kayıtsız kalamayan şairler, manzum hikâyeler yoluyla yaşanan bu geçişin toplumda oluşturduğu sıkıntıları anlatmaya çalışırlar. Özellikle toplumun bir kesiminde görülen ve öz benliği terk etme olarak kendini gösteren yanlış Batılılaşmanın toplum hayatı için birtakım tehlikeler doğurduğunu düşünürler. Bu noktada aslında sanatsal, bilimsel ve kültürel manada Batılılaşmaya karşı olmayan sanatkârların, insanlarda kimlik bunalımına sebep olan yanlış Batılılaşmaya karşı çıktıklarını belirtmek gerekir. Ayrıca şairler, medeniyet değişiminin yanı sıra tembellek ve alkol

düşkünlüğü gibi kötü alışkanlıklar neticesinde aile kurumunun dağılmasını da yozlaşmayla açıklarlar.

Araştırmanın esasını teşkil eden 100 manzumenin 17'sinde “yozlaşma” temasının işlendiği görülür. Söz konusu tema, İbrahim Şinasî’de klasik akımın tesiri altında evrensel manada ele alınırken diğer şairlerde içinde yaşanan zaman, hayat ve yapılan gözlemlerden hareketle ortaya konulmuştur. Her iki tarzın bulunduğu ortak nokta yozlaşmadır. Böylece şairlerin sebebi veya sonucu nasıl olursa olsun her türlü yozlaşmayı toplum hayatını tehdit eden önemli olumsuzluklardan biri olarak kabul ettikleri ortaya çıkar.

Yeni Türk şiirinin başlatıcısı olan İbrahim Şinasî Efendi, La Fontaine’in kaleme aldığı fabllardan etkilenerek yazdığı “Eşek ile Tilki Hikâyesi”, “Arı ile Sivrisinek Hikâyesi” ve “Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi” isimli manzumelerde evrensel çerçevede yozlaşma temasını işler. Böylece şair, yozlaşan birey ve toplum hayatının aksayan yönlerini evrensel normlardan hareketle okuyucusuna yansıtmaya çalıştığı görülür.

Söz konusu eserlerin ilki olan “Eşek ile Tilki Hikâyesi” isimli metin bir eşekle tilkinin ilişkisi üzerine kurulur. Metindeki eşek; kendilerine yapılan her türlü övgüye inanan ve bu yüzden her şeyini kaybeden saf insanları; tilki ise çıkarıcı, kurnaz ve sahtekâr insanları sembolize eder. Zira manzumenin başında aç tilki, eşeğin “nakl için” yüklendiği “rû-yı nigâr”ı elde etmenin hesabını yapar. Tilki, amacına ulaşmak için eşeği iltifatlara boğar.

Gelsem olmaz mı huzûra a benim arslanım

Ta yakından bakayım hüsnünüze hayrânım (Şinâsi, Eşek ile Tilki Hikâyesi)

Daha sonra eşeğin hoşuna gidecek bir ahırdan bahseder.

Burada bir güzel ahûr ile yemlik vardır

Neyleyim yükle girilmez kapısı pek dardır

Uyuyup yatma gibi sevk u sefâ çok anda

Su içip yem yemeden gayri cefâ yok anda (Şinâsi, Eşek ile Tilki Hikâyesi)

Anlatılanlar karşısında “ağzı suyu” akan eşek, tilkinin oyununa geldiğini anlayamaz. Hemen ahıra girmek ister ve büyük bir hevesle “yükünü yerlere kendin kuyuya” atar. Şinâsî, sonu ölümle biten “Eşek ile Tilki Hikâyesi”yle birey ve toplumu sahtekâr ve kurnaz yozlaşmış insanlara karşı uyarır. Böylece şairin, insanların kıssadan hisseler çıkarmaları için gayret ettiği söylenmelidir.

Eşek atdı yükünü yerlere kendin kuyuya

Tilki mirâs yedi tâ ana rahmet okuya (Şinâsî, Eşek ile Tilki Hikâyesi)

“Münetabât-ı Eş’âr” şairi kaleme aldığı “Arı ile Sivrisinek Hikâyesi”nde de yozlaşma temasını ele alır. Fabl olduğu için alegorik nitelik taşıyan bu eserde, emek sarf etmeden başkalarının sırtından geçinmenin kötü bir alışkanlık olduğu anlatılır. Metindeki sivrisinek, kan emici özelliğiyle çalışmadan ve üretmeden başkalarının sırtından geçinen; arı ise kayıtsız şartsız çalışan ve üreten insanları sembolize eder. Tembel ve asalak sivrisinek, metnin başlarından itibaren arıya kendinden emin bir şekilde çalışmanın boş bir uğraş olduğunu söyler. Arı ise çalışmanın birey ve toplum hayatına kazandıracığı olumlu yönleri anlatarak sivrisineğe karşılık verir.

Gördü bir bal arısın sivrisinek

Dedi böyle ana fahr eyleyerek

Var mı bir bencileyin nefs-i nefis

K’ola âzâde vü bî-havf-i reîs

Nice bir kasr ü sarâya girerim

Ruh-ı dil-berleri takbîl ederim (Şinâsî, Arı ile Sivrisinek Hikâyesi)

Şinâsî, “Arı ile Sivrisinek Hikâyesi”yle asalak yaşamının birey ve toplum hayatını olumsuzluklarla karşı karşıya getireceğini söylemek ister. Çalışmanın ve üretmenin toplumu geliştireceğini düşünen sanatkâr; insanlara çalışın, iş bulun, kazanın ve onurlu yaşayın mesajını verir. Sonuç itibarıyla Tanzimat’ın rasyonel değerlere değer veren şairi, çalışkanlığıyla tanınan arıyla tembelliğiyle gurur duyan sivrisinek arasında geçen konuşmalarla insanlara hayatla ilgili önemli mesajlar vermeyi arzular.

*Vâkı 'â cinsine yokdur başbuğ
Geçinir her biriniz sâhib-i tuğ*

*Lîk kâşâne vü dârâta bedel
Gübrelikdir sana gâhîce mahal*

*Hem bulunmazsa güzeller yanağı
Bûs edersin nice murdâr ayağı (Şinâsi, Arı ile Sivrisinek Hikâyesi)*

Şinâsi, “Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi”ni de yozlaşma teması ekseninde kaleme alır. Şair, alegoriye dayanan bu metninde de bencil, zorluklar karşısında çözüm üretemeyen ve bu yüzden her şeyi olduğu kabullenen insanları anlatır. Manzumenin başında ağaçtaki karakuş yavrusu, annesinin getireceği yiyeceği beklerken çıkan “bir bora”nın etkisiyle ağaçtan düşer. Köyün çocukları düşen kuşu alırlar ve bir kafese koyarlar. Bir süre sonra kafesin yakınına bir karga konar. Aç yavru, karganın “yediğinden sadaka” dilenir. Karga ise “Var oruç tut aç için kendim alçak tutamam.” diyerek yiyecek vermez. Bunun üzerine karakuş yavrusu, kargaya “akbabadan bir öğüt” almasını tavsiye eder.

*Bâri sor Akbaba 'dan bir öğüt al kim buradan
Kurtulursam alayım dâdımı zâlim boradan”*

*Karga uslu söz alıp güldü dedi “Güçlüğü gör,
Kuludur fırtına bir pâdişehin kim gözü kör*

*Öyle şehdir kim ana cân taşıyan muhtâç
Kimini pür-ni 'am eyler kimini öldürür aç”*

(Şinâsi, Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi)

Fabl türünden yararlanılarak yazılan manzum hikâyenin sonunda karga, kafesteki karakuş yavrusuna, içinde bulunduğu şartlara razı olmasını tavsiye eder. Zira kargaya göre kuşun kafesten kurtuluşu için yapılacak pek fazla bir şey bulunmaz. Böylece karga ile kuş arasında geçen konuşmalardan anlarız ki Şinâsi, dramatik bir

sonla bitirdiği “*Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi*”yle insanlara her türlü zorluklar karşısında çözüm üretmenin önemini hatırlatmaya çalışmıştır.

Karakuş Yavrusu

“Çünkü öğrenmişsin artık adı neymiş söyle
Âhımı almaz isem neyliyeyim ben böyle”

Karga

“Ana tâlih denilir herkese olmaz hayrı
Andan öç almaya yok çâre rızâdan gayrı”

(Şinâsi, Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi)

Recaizâde Mahmut Ekrem ise fabl türünden yararlanarak kaleme aldığı ve başında “*La Fontaine'den*” epigrafının bulunduğu “*Meşe ile Saz*” adlı manzumesinde insanın her an, her türlü olumsuzluğa hazırlıklı olması gerektiğini ve boş yere böbürlenmenin yersiz olduğunu anlatır. Buna göre bu alegorik eserin başında meşe, “*incecik elif kamet, zaîf, sâk-ı bî-kuvvet*” olan saza kendisinin güçlü olduğunu ve onu rüzgârlardan koruyabileceğini söyler. Ancak eserin sonunda “*apansız öteden*” kopan “*bir sarsar-ı kazâ-efken*” kendinden emin ağacı “*serkeş*”eder. Saz ise bu büyük fırtınadan, eğilerek kurtulur. Böylece şair, fabl türünün tüm özelliklerini yansıtan bu manzum hikâyede, insanların yozlaşmadan içinde buldukları şartlara göre davranışlarını belirlemeleri ve her türlü olumsuzluğa hazırlıklı olmaları gerektiğini ortaya koyar.

Saz eğildi ağaç inâd etti

Hevâ da kesb-i iştîdâd etti

Öyle kim zor sadmesi fi'l-hâl

Etti serkeş dırahtı istîsâl (Recaizâde Mahmut Ekrem, Meşe ile Saz)

Servet-i Fünûn'un öncü şairi Tevfik Fikret de daha önce yoksulluk konusunda üzerinde durulan “*Ramazan Sadakası*” adlı manzum hikâyesinde toplumsal yozlaşmayı gözler önüne serer. Eserde, fakirlik yüzünden dilenmek mecburiyetinde kalan bir çocuğun içler acısı hâli anlatılır. Şair, bireysel ve toplumsal yozlaşmanın tesiriyle insanların bencilleştiklerini ve böylece kendilerinden başkalarını düşünemediklerini

söyler. Bu yüzden yozlaşan insanların etraflarında olup bitenlere karşı ilgisiz kaldıklarını düşünür. Böylece türlü olumsuz örneklerden hareket eden Fikret, “*Ramazan Sadakası*”yla çevrelerine karşı vurdumduymaz tavırlar takınan insanları, çevrelerine karşı daha duyarlı olmaya davet etmiştir.

“Efendiler, ne olur? Ben fakirim işte...” Sükût;

“Efendiler, acıyın...” Pür-veka u bî-ârâm

Efendiler geçiyor; yavrucak soluk, mebhût,

Nazarlarında hazîn bir edâ-yi istirhâm,

Çolak eliyle verir her geçen hayâle selâm. (Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Fikret, metin boyunca geçen “*ne olur*”, “*acıyın*”, “*soluk*”, “*mebhût*”, “*zavallı*”, “*ıfl-ı sefâlet*”, “*zavallı*”, “*ben garibim işte*” gibi kelime ve kelime gruplarıyla yoksulluğu ve yoksulluktan kaynaklanan ıstırapları yansıtır. Şair, metnin sonunda bencil “*Efendiler*”i, “*bu hasta ses*”e kulak vermeye ve bu sesin sahibiyle ilgilenmeye çağırır. Eser, bir bütün olarak ele alındığında yozlaşmanın özünü; merhamet duygusundan uzaklaşılmasının teşkil ettiği ortaya çıkar.

Bakın şu sıska, şu çıplak, şu eğri kollarına;

Bu artık işliyemez; hissa-i mesâîsi

Sizindir işte, verin, susdurun bu hasta sesi! (Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Edebîyat-ı Cedide’nin önemli temsilcilerinden Süleyman Nesib ise “*Bir Kadına*” adlı eserinde yolda rastladığı evli ve çocuklu bir kadının yaptığı olumsuz bir davranışı nakleder. Zira bu kadın “*yanında zevci*” ve “*yavrucağıyla*” birlikte yürürken “*birden arkasından gelen uzunca bir herife, bütün vücûdunu ânât-ı ihtiyârıyla verir gibi*” bakar.

Ve sonra hep yine pür-vaat ve pür-emel yürüdü;

O anda zihnimi bir kanlı manzara bürüdü:

Cihân bütün nazarımda karardı pey-der-pey

Avuçlarımla sıkıp kırmak istedim bir şey (Süleyman Nesib, Bir Kadına)

Süleyman Nesib, kocasının ve çocuğunun yanındayken başka bir erkeğe işveyle bakan kadının yaptığı hareket karşısında vicdanı ve gelenekleri hatırlatır. Zira kadının

yaptığı bu davranış ne vicdanlara sığar, ne de gelenekle örtüşür. Böylece şair, yozlaşan toplum hayatından bir kesite yer verdiği “*Bir Kadına*” ile yozlaşmanın varabileceği son noktalara dikkatleri çeker. Metnin sonunda şairin kızgınlığının dinmediği görülür.

*Utanmadın mı kocandan, şu penbe yavrundan,
Utanmadın mı hiç olmazsa sen gurûrundan?*

*Kocanla yavrucağın, arz u iffet ü nâmus
Bu gün çamurlar içinde revâ mıdır efsûs?
Hayır zavallı kadın, ey bedia-ı dilber,*

Hayır, hayır düşemezsin değil mi? Yoksa geber... (Süleyman Nesib, Bir Kadına)

Servet-i Fünûn Edebiyatı’nın bir başka şahsiyeti olan İsmail Safâ da “*Öksüz Ahmet*” isimli eserinde yozlaşma konusunu işler. Daha önce yoksulluk ve kimsesizlik konularında üzerinde durulan bu manzum hikâyede, kendilerini beğenmiş konak ahalisi evlerinde hizmetçilik yapan dul kadını ve kadının yetim oğlunu her fırsatta aşağılamaktan geri durmazlar.

*Gelir bu hâneye hizmetçilik rica eyler.
Kolay mı bir dul için öksüzüyle yer bulmak?
Bulursa, lokmada bir imtihan muhakkaktır.
Evet, kabulü boğaz tokluğuyla kabil olur.
Maaşa çünkü çocuk masrafı mukabil olur. (İsmail Safâ, Öksüz Ahmet)*

İsmail Safâ “*Öksüz Ahmet*”le kendini beğenmişliği, başkalarını aşağılamayı, insanları çıkarları için kullanmayı ve düşmüşlere yardım etmemeyi gözler önüne serer. Daha da önemlisi Safâ, sayılan bu olumsuzlukların tesirinde kalan insanların ruhlarındaki sevgi ve saygının zamanla yok olduğunu belirtir. Şair, manzumede “*azarlanır*”, “*döğülür*”, “*büyük suç olur*”, “*korka korka*”, “*gürültü etme*”, “*otur*” gibi kelime ve kelime gruplarıyla evlerindeki çaresiz ana oğula “*ne tatlı söz*” söyleyen, “*ne güler yüz*” gösteren, “*ne bir küçük iyilik*” yapan insanların yozlaşmış hâllerini ortaya koyar. Böylece Safâ’nın aslında bireysel ve toplumsal yozlaşmanın, kötülöklere zemin hazırladığını söylemek istediği ortaya çıkar.

“Gürültü etme! Otur! Yat, zıbar yumurcak piç!”

Bütün işittiği söz, gördüğü muamele bu! (İsmail Safâ, Öksüz Ahmet)

Daha önce yoksulluk konusunda üzerinde durulan Mehmet Emin’in “*Kibritçi Kız*” adlı manzum hikâyesinde yozlaşma da önemli bir yer tutar. Şair, metinde yoksul olduğu için kibrit satmak mecburiyetinde kalan kızın, insanlar tarafından aşağılanışını, alaya alınışını ve karalanışını ortaya koyar. Mehmet Emin, eser boyunca ağza alınmayacak sözlerle masum bir kızı incitmekten çekinmeyen insanların küçük dünyalarını gözler önüne sererek yozlaşmanın bir toplumu nasıl değiştirdiğini belirtir.

Biçâre kız her bir yerde gariptir;

Herkes onu, “Piç!” diyerek incitir;

Onun zayıf vücûdünün üstüne

Bir kimsecik kanad gerip durmuyor. (Mehmet Emin, Kibritçi Kız)

Her türlü kötü muameleye rağmen geçinmek için paraya ihtiyacı olan kibritçi kız, “*Efendiler, kibrit kibrit... Üç kutusu on para!...*” diyerek kibrit satmayı sürdürür. Şair, insanların bu masum kıza yaptıkları insanlık dışı davranışlar karşısında üzüntüye kapılır. Mehmet Emin’e göre ekmek parasını kibrit satarak çıkarmaya çalışan bu kıza kötü söz söyleyenler, aslında ruhlarındaki kötülüğün esiri olmuşlardır.

Nice çirkin, firengili yüzlere:

“Benim güzel beyim!” diyor, belki günde yüz kere. (Mehmet Emin, Kibritçi Kız)

Süleyman Nesib de Mehmet Emin’in “*Kibritçi Kız*”ıyla benzerlik gösteren ve daha önce yoksulluk konusunda üzerinde durulan “*Dilenci Kız*”da toplumun vurdumduymaz tavırlarının yozlaşmanın başlıca sebeplerinden biri olduğunu belirtir.

Bir akşam üstü... Bütün donmuş ortalık, herkes

Telâş ile müteveccihiti kendi hanesine,

Elinde bir yiyecek naklederdi lânesine. (Süleyman Nesib, Dilenci Kız)

Mehmet Emin ölüm temasında da üzerinde durulan “*Kesildi mi Ellerin*” adlı manzum hikâyesinde ise bireysel ve toplumsal bozulmanın başka bir yönüne dikkatleri

çeker. Şair, manzumede yoksul bir kadının, işsiz güçsüz oğlu tarafından bıçaklanışını anlatır.

“Kalk para ver...”

“Sarsma oğlum, Hak’tan korkun yok mudur?”

Bir anaya kalkan eli...”

“Sus dırlanma...”

“Urma, dur;

Beni dinle, hangi ana, para vermez oğluna?”

(Mehmet Emin, Kesildi mi Ellerin)

Manzume boyunca çocuk, annesine “para ver”, “yeri nerde”, “kalk göster”, “o masalı başkasına anlat sen”, “sus dırlanma” gibi sözler sarf eder. Ayrıca annesine kötü sözler söylemekle yetinmez ve zor kullanır. Şair, “Kesildi mi Ellerin”le bireysel ve toplumsal yozlaşmanın anne ve evlat ilişkisine nasıl yansıdığını gözler önüne serer. Böylece şair, bir evladın zamanla hayırsız bir evlat hâline dönüşmesindeki asıl sebebin yozlaşma olduğunu ortaya koymuştur.

Kim derdi ki o koynumda büyüttüğüm ellerin

Benim şu ak, şu kınalı saçlarımdan tutarak

Acımadan, titremeden bana bıçak uracak?

Bu ne yürek? Para için insanlıktan geçiyor. (Mehmet Emin, Kesildi mi Ellerin)

Mehmet Emin, “Kaynana ile Damat”ı da yozlaşma teması ekseninde vücuda getirir. Eserden anlaşılacağı üzere bazı insanlar yozlaşmaya müsaittirler. Manzume, zaten evliyken bir başka kadınla evlenmek isteyen bir adamla karısı arasında cereyan eden bir kavgayla başlar. Kavganın sonunda adam, karısını evden kovar. Genç ve çaresiz kadın ana ocağına döner. Ancak kadın, kocasının yaptıklarını bir türlü silip atamaz. Ruhsal bir çöküntü yaşar ve bu çöküntü sonunda hayata gözlerini yumar. Şaire göre evdeki kavganın asıl sebebi, adamın sadece kendi çıkarlarını düşünmesidir. Zira karısını evden kovan ve zenginliğine güvenen adam yaptığından pişman değildir. Mehmet Emin, manzumedeki damadın şahsında maddiyata önem veren insanların, hem kendi hayatlarını hem de toplum hayatını bozduklarını söyler.

“Söyle, söyle, sövmek değil, öldürürsün istersen:

“Çünkü benim hiç kimsem yok, yardımcım yok, yalnızım.

“Ben yoksulum; senin baban köyün zengin muhtarı.

“Ben zayıfım; senin kolun benimkinden kuvvetli.

“Sen ulusun, akıllısın; ben bir ahmak, bir deli.

“Sen her şeyisin; ben zavallı, eksik-etek bir karı...”

(Mehmet Emin, Kaynana ile Damat)

XX. yüzyıl toplumcu Türk şiirinin önde gelen isimlerinden Mehmet Akif ise *“Hasta”*, *“Ressam Haklı”*, *“Kör Neyzen”*, *“Mahalle Kahvesi”*, *“Meyhane”* gibi manzum hikâyelerinde yozlaşmayı ele alır. Âkif, daha önce hastalık konusunda üzerinde durulan *“Hasta”* adlı manzum hikâyesinde yozlaşmaya da değinir. Âkif, verem hastası olduğu için okuldan atılan öğrencinin çaresizliğini konu edindiği metninde, okul idaresinin öğrenciyle ilgili olarak verdiği kararı eleştirir. Okul müdürü ve bazı öğretmenler, okul sınırları içerisinde ölmesinden korktukları veremli öğrencinin, bir an önce okulla ilişkisinin kesilmesi gerektiğini düşünürler. Zira bir öğrencinin okulda ölmesi karşısında herhangi bir sorumluluk almak istemezler. Şair, öğrencilerine yardım edeceği yerde, kendi çıkarlarının esiri olan okul müdürüne ve *“Sözümüz doğru Müdür Bey; ne yapıp yapmalı; tek bu çocuk gitmelidir.”* diyerek onun vicdan sınırlarını aşan düşüncesine destek veren öğretmenlere veryansın eder ve onları yozlaşmış kültürün birer temsilcileri olarak görür.

Olmasın his denilen şey... O değil lâkin biz

Bunu “tebdîl-i havâ” der de nasıl göndeririz?

Şurda üç beş günü var... Gönderelim: Yolda ölür...

“Git!” demek, hem, düşünürsek ne büyük bir züldür!

Hadi göndermeyelim... Var mı fakat imkânı?

Kime dert anlatırız? Bulsana dert yanarı! (Mehmet Âkif, Hasta)

Mehmet Âkif *“Hasta”*sıyla çıkar ilişkilerinin bireysel ve toplumsal yozlaşmaya zemin hazırladığını hatırlatır. Zira hayatta kendilerinden başkasını düşünmeyen insanlar, aslında manzumenin başlığındaki hastalığı topluma yayarlar. Böylece şairin, toplumdaki asıl hastalığın vicdan ve merhamet duygularından uzaklaşarak yozlaşmış bir ortamda yaşayan insanların ruhlarında gizlendiğini ortaya koymaya gayret ettiği görülür.

*Merhamet bilmeyen insanlara bak, yâ Rabbi,
Koşuyorlar beni bir sâil-i âvâre gibi! (Mehmet Âkif, Hasta)*

Mehmet Âkif, daha önce üzerinde durulan “*Kör Neyzen*” adlı manzumesinin merkezine yozlaşma temasını da koyar. Şair, çarşıda rastladığı kör bir dilenciye birkaç kişinin dışında kimsenin yardım etmediğini görür. Ona göre geçimini ney çalarak sağlayan bu yoksul dilenciye, “*merhametten dinleyen gelip geçen*”in dışında kimsecikler yardım eli uzatmaz. Zira dünya işlerine kendilerini kaptırmış olan insanlar, düşmüş insanları fark edemezler. Böylece dilencinin yanından gelip geçenlerin vurdumduymaz hâllerinin tabii bir sonucu olarak manzume boyunca “*neyin sine-çâk enîniyle nevha-i mâtem kadar acıklı*” bir “*sâdâ*” duyulur.

*O kendi kendine üfler mi yoksa inler mi?
Ne dinleyen, ne duran var... Bakıp geçer herkes.
Mezardan akseden âvâzı kimse dinler mi? (Mehmet Âkif, Kör Neyzen)*

“*Safahat*” şairi, “*Kör Neyzen*”de çıkarıcılığın başkalarına karşı ilgisizliği ve vurdumduymazlığı doğurduğunu düşünür. Bu ilgisizlik ve vurdumduymazlık neticesinde ise toplum acıma ve merhamet duygusunu yitirmeye başlar. Zira bir toplumda acıma ve merhamet duygusu yok olursa o toplumda birlikten, beraberlikten ve yardım severlikten söz edilemez. Böylece şair, birbirlerinden kopuk yaşayan bireylerden oluşan toplum hayatının hakikatlerden uzaklaştığını söylemek ister. Ayrıca yozlaşma neticesinde insanların etraflarında olup bitenleri göremediklerini ve hissedemediklerini ortaya koyar. Bir şair olarak düşmüş insanların hayatlarına ve dertlerine ortak olan Âkif, bireysel ve toplumsal yozlaşmanın insanları adeta körleştirdiğini söyler.

*Nasıl hakikat-i yeldâ? Hayâtı git ona sor:
Bulur nazarları dünyâya perde perde zalâm!
Belâyı görmüyor amma bütün belâ görüyor,
Bu kâinat-ı sefâlette eyledikçe devâm. (Mehmet Âkif, Kör Neyzen)*

Toplum hayatını bozan her şeye karşı çıkan Mehmet Âkif, “*Meyhane*” adlı eserinde meyhanelerin birey ve toplum hayatındaki olumsuz yönlerini işler. Âkif,

metnin başında yaptığı uzun bir girişle meyhaneleri bireysel ve toplumsal yozlaşmanın yaşandığı en olumsuz mekânlardan biri olarak tasvir eder. Zira “*basık tavanlı*”, “*karanlık*”, “*sefil bir dükkân*” olan bu “*virâne*” yerler insanların paralarını, işlerini güçlerini ve aile hayatlarını yer bitirir.

Bu uzun girişten sonra şair, bir akşam vakti dışarıda dolaşırken bir meyhane görür ve “*han kılıklı*” olduğunu söylediği bu mekâna girer. İçerideki sohbetleri dinler, insanları gözlemler ve gördüklerini, duyduklarını kendi “*Meyhane*”sine aktarır. Zira o, “*loş*” ışığıyla insanların ruhlarını geçici zevklerle dolduran meyhanenin iç yüzünü göstermeyi amaçlar. Ayrıca “*loş*” ışıklar altında yapılan “*sefil*” sohbetlerin, meyhanenin müdavimlerini işlerinden, ailelerinden, günlük hayatlarından hatta kendi benliklerinden ayırdığını ortaya koyar.

-Ömer ne nazlanıyorsun? Biraz da sen söyle.

-Nevâzil olmuşum Ahmed, bırak, sesim yok hiç...

-Yarın ne işdedin Osman?

-Ne işdeyim... Burada! (Mehmet Âkif, Meyhane)

Âkif, meyhanenin sarhoş müdavimlerine gelip geçici zevkler tattırdığını anlattıktan sonra manzumenin sonlarına doğru, yanındaki komşusuyla birlikte içeri giren bir kadından bahseder. Zira kadın, üç gündür evine uğramayan kocasının evine dönmesini sağlamak maksadıyla oraya gelmiştir. Kadın, meyhaneye girer girmez, sarhoş kocasını eve dönmesi hususunda ikna etmeye çalışır. İçeridekiler ise kadınla kocası arasında yaşanan bu dramatik konuşmaya herhangi bir tepki vermezler. Ancak “*kafalar*”ı ve “*kelleler*”i alkolün tesiriyle kızışan bu insanlar, o esnada kendi aralarında yaptıkları sohbetlerle kadının “*lakırdıları*”ndan şikâyetçi olurlar.

-Bırak, köpoğlu kadın amma çalçeneymiş ha!

-Benimki çok daha fazlaydı.

-Etme!

-Elbet ya!

-Onun için boşadım. Sen işitmedin mi Halim? (Mehmet Âkif, Meyhane)

Mehmet Âkif “*Meyhane*”yle meyhanenin “*karanlık*” dünyasına kendilerini kaptırmış olan insanların ruhlarını kaplayan sisi dağıtmayı ve toplumu bu tür yerler

konusunda aydınlatmayı amaçlar. Ayrıca sanatkâr, çoluk çocuklarının rızkını bu köhne yerlerde yiyip bitiren insanların bir an önce hakikatle yüzleşmeleri ve doğru yola girmelerini arzular.

Mehmet Âkif, “*Mahalle Kahvesi*”nde de “*Meyhane*”deki düşüncelerini tekrarlar. Âkif, kahvehaneleri de meyhaneler gibi insanların tüm vakitlerini, aile hayatlarını, işlerini güçlerini, günlük hayatlarını ve tüm benliklerini yok eden bir yer olarak görür. Şair, “*Meyhane*”de olduğu gibi “*Mahalle Kahvesi*”ne de adı geçen konuyla ilgili düşüncelerini naklederek başlar. Sonra mahalle kahvesine giren şair kahvehaneyi ve müdavimlerini anlatır.

Gelin de bir bakalım bakalım... Buyrun işte bir kahve:

Çamurlu bir kapı, üstünde bir değirmi delik;

Önünde tahta mı, toprak mı? Sorma, pis bir eşik.

Şu gördüğüm yer için her ne söylesen câiz;

Ahırla farkı: O yemliklidir, bu yemliksiz! (Mehmet Âkif, Mahalle Kahvesi)

Mehmet Âkif “*Mahalle Kahvesi*”nde “*bodur masa*”lara yayılıp dama ve kâğıt gibi oyunlarla günlerini boş yere geçiren insanların tembelliklerinden, aylıklıklarından ve vurdumduymazlıklarından şikâyetçi olur. Zira mahalle kahvesindeki müşteriler; işten güçten, çoluk çocuktan ve hayatın diğer unsurlarından alâkalarını keserler. Buradaki insanların zihinlerinde oyun oynamaktan, çay, kahve içmekten ve dedikodu yapmaktan başka bir şey geçmez. Böylece şair, kahvehaneyi de meyhane gibi bireysel ve toplumsal yozlaşmanın yaşandığı en olumsuz mekânlardan biri olarak gördüğünü ortaya koymaktan kendisini alamaz.

-Hasan, bizim yeni dâmad ne oldu anlamadık,

Görünmüyor?

-Karı koyvermiyor: Herif, kılıbık.

-Evinde çan çan eden erkeğin de aklına şaş...

Lâf anlamaz dişi mahlûku, durma sen uğraş. (Mehmet Âkif, Mahalle Kahvesi)

Mehmet Âkif, “*Köse İmam*” adlı manzum hikâyesinde ise yozlaşmanın başka bir yönüne dikkatleri çeker. Şair metnine, “*ilmi az, görgüsü çok, fitratı yüksek bir imam*” olarak gördüğü Köse İmam’ın evinde yaşadıklarını ve gördüklerini aktarır. Âkif, bu

evde yaşadıklarının tesiriyle dinî, siyasî ve sosyal yozlaşma üzerine kafa yorar. Koca dayağından şikâyet eden kadınların “*bîçâre*”liklerini, “*Müslümanlık bu mu yâhû?*” diyerek tenkit ettiği “*şeriat*”le oynanmasını, toplumsal cehalet gibi hususları eleştirel bir gözle anlatır. Şairin eleştirilerinden Osmanlı Devleti de nasibini alır. Zira devlet, Batılı ülkelerde olduğu gibi insan hürriyetiyle ilgili düzenlemeler yapmıştır. Ancak yapılan düzenlemelerin bireysel ve toplumsal yozlaşmaya yol açıp açmayacağı hesaba katılmamıştır. Mehmet Âkif, metnin sonunda terbiye ve ahlak gibi manevî değerlerin yozlaşmayı ortadan kaldıracığını söyler.

Bu cehâlet yürümez; asra bakın: Asr-ı ulûm!

Başlasın terbiyeniz, âilelerden oğlum.

Sâde hürriyeti i'lân ile bir şey çıkmaz;

Fikr-i hürriyeti hazm ettiriniz halka biraz. (Mehmet Âkif, Köse İmam)

İstiklâl Marşı şairi, bir başka eseri olan “*Ressam Haklı*”da ise yanlış Batılılaşmanın birey ve toplum hayatında meydana çıkardığı olumsuzlukları anlatmayı sürdürür. Metin, acemi bir ressam ile resim sanatıyla sırf moda olduğu için öylesine ilgilenen zengin bir adam arasında geçen konuşmalara dayanır. Ressam, evin duvarına -pek alâkalı olmasa da- “*Mûsâ*”nın “*Bahr-i Ahmer-i yarılıp geçmesi*”ni resmettiğini, zengin adam ise bu resimden bir şey anlamadığını söyler. Şair; ressam ve zengin adam arasında geçen “*usta bu ne*”, “*hani Mûs’a be adam*”, “*çıkmuş efendim karaya*”, “*Fir’avun nerdeboğulmuş*” gibi sözlerle Batılı gibi görünme modasının tesiriyle bireyin ve toplumun içine düştüğü gülünç durumları gözler önüne serer.

Bir zaman vardı ya târîh-i mukaddes modası...

Yeni yaptırdığı köşkün büyücek bir odası,

Mutlaka eski tesâvîr ile ziynetlensin,

Diye, ressam aratır hayli zaman bir zengin. (Mehmet Âkif, Ressam Haklı)

Millî ve manevî duygulara değer veren Âkif, “*Ressam Haklı*”yla yanlış Batılılaşma hevesinin insanları öz değerlerden uzaklaştırdığını ortaya koyar. Bu kısa manzumede sanatkârın, yanlış Batılılaşmaya ironik yaklaştığı ve yanlış Batılılaşmayı cehaletle eşdeğer saydığı görülür.

-*Ya bu kan rengi boya?*

-*Bahr-i ahmer ay efendim, yeşil olmaz ya bu da!*

-*Çok güzel levha imiş! Doğrusu şenlendi oda* (Mehmet Âkif, Ressam Haklı)

Yozlaşma meselesine bir bütün olarak bakıldığında Osmanlı-Türk toplumunun, Tanzimat'la birlikte Doğu ve Batı medeniyet dairelerini bir arada yaşamak mecburiyetinde kaldığı gerçeğiyle karşılaşılır. İşte bu ikili durum, zamanla birey ve toplumun ruhen sancılar geçirmesine yol açar. Böyle bir ortama şahit olan şairler, yaşanan olumsuzluklara kayıtsız kalamazlar. Zira sanatkârların, yozlaşma temalı manzum hikâyelerle kültürel karmaşayı anlatmanın ötesinde dönemin hikâyesini de anlatmış olmaları, yaşadıkları devrin sorunlarına ilgisiz kalmadıklarını açıkça ortaya koyar.

1.2.6.Yöneticiler ve Sorumlulukları

Yöneticiler ve sorumlulukları konusu, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan dönemde yazılan manzum hikâyelerde önem arz eden konular arasında yer alır. Zira incelemeye konu olan manzum hikâyelerden altısında yönetici ve sorumlulukları konusunun işlendiği görülür. Şairler, söz konusu manzumelerde çöküş süreci içerisindeki Osmanlı Devleti yöneticilerinin yaptıkları hataları, uygulamalarındaki yanlışlıkları, kimlik ve kişiliklerindeki aksaklıkları konu edinirler. Söz konusu metinler, devrin yönetim ve yöneticilerine açıktan açığa veya dolaylı eleştirileri içerir.

Yöneticiler ve sorumlulukları konusunu ihtiva eden manzum hikâyelerin incelenmesine Servet-i Fünûn şiirinin en önemli temsilcisi Tefik Fikret'in alegorik eserleri arasında yer alan "*Devenin Başı*"yla başlanacaktır. Fikret'in, bir makamı haksız yere elde eden yöneticileri eleştirdiği bu metnini masal türünden yararlanarak kaleme aldığı görülür. Zira pek çok şair gibi Fikret de masal türünün insanlar üzerinde bırakacağı tesirin daha kalıcı olacağına inanır. Sanatkâr, "*Vaktiyle büyük bir devenin başı varmış.*" diyerek başladığı manzume boyunca "*büyük, ağır*", "*beyinsiz*", "*çürük*" sıfatlarıyla tezyif ettiği bir başın yaşadığı birkaç macerayı nakleder. Bu baş, "*çöl*", "*kır*", "*dağ*", "*tepe*" ve "*taş*" demeden üzerine konduğu "*bîçâre*" devenin gövdesini "*bîhûde sürükler ve yorar.*" ve deve, başın onu boş yere gezdirmesinden bıkar. Sonunda "*devecik sâkin ü sâkit bir hendeğe inmiş*" ve başını bu hendeğe sokarak "*murdar*" eder.

*Yüz vermediğinden, devecik sâkin ü sâkit
 Bir hendeğe inmiş, başı sokmuş ve uzanmış,
 Birden çekilib: “Haydı- demiş-dûzaha, murdar!”
 Haksızlık eden başları bir gün... koparırlar. (Tevfik Fikret, Devenin Başı)*

Tevfik Fikret, manzumede bulunduğu makamı haksız yere elde eden ve makamın gücünü olumsuz yönde kullanan insanların günü geldiğinde bu makamları terk etmek mecburiyetinde kalacaklarını söylemek ister. Zira sanatkâr, haksızlığın karşısında hakkın her zaman galip geldiğini hatırlatır. Şair, bu ağır başa son ana kadar tahammül eden saf gövdeye; yani topluma ise bir atasözünü hatırlatarak manzumeyi bitirir. Bu atasözü; “Başa gelen çekilir.”dir.

*Bîçâre ağır gövde ne yapsın, kime küssün?
 Bir karga bulub derdini dökmüş, o demiş:- Vah!..
 Başdan büyük Allah... Başa gelmiş çekeceksin! (Tevfik Fikret, Devenin Başı)*

Fikirleriyle Millî Edebiyat döneminin şekillenmesinde büyük rol oynayan Ziya Gökalp, kahramanlık ve vatan sevgisi temalarını da içeren “*Polvan Veli*” adlı manzum hikâyesinde yöneticilerin kişiliklerinde görülen zaafı ele alır. Eserde, Hint ve Harezm hükümdarları, ülkelerinin en güçlü güreşçileri arasında bir müsabaka düzenlerler. Müsabaka düzenlemedeki amaçları, güreşçilerinin güçleriyle kendi hükümlerine üstünlük sağlamaktır. Bunun için kendilerini temsil eden güreşçilerin mağlup olmalarına tahammülleri de yoktur. Nitekim Harezm hükümdarı, müsabaka sonunda yenilen güreşçinin asılacağı emrini verir. Zira yenilen güreşçi, hükümdarlarının şan ve gururlarının ayaklar altına alınmasına sebep olacaktır.

*Harzem Hanı henüz İslâm olmamıştı, gâvurdu,
 “Hangi biri yenilirse asılacak!” buyurdu;
 Vezirleri: “Polvan Veli puta tapan bu yurdu
 İslâmlığa sokmaktadır.” demişlerdi Kağan’a. (Ziya Gökalp, Polvan Veli)*

Türkçülük mefkûresinin şairi, “*Polvan Veli*”de ayrıcaher türlü haksızlığın karşısında olduğunu da ortaya koyar. Sanatkâra göre haksızlığı iyilik yok eder. Zira eser

boyunca her türlü zorluğu yaşayan Polvan Veli, kendisine yapılan haksızlıkları iyiliklerle ortadan kaldırır. Böylece Gökalp, eserini mutlu bir sonla bitirerek hakkın haksızlık karşısında galip geleceğini söylemek ister.

*Kağan, “Haydi öldürünüz!” derken, atı altından
Şahlanarak yakındaki uçuruma attı can;
Polvan Veli bir hamlede hemen yara atılan
Atı tuttu, kaldırarak koydu altun eyvana. (Ziya Gökalp, Polvan Veli)*

Ziya Gökalp, “*Altun Destan*” adlı eserinde de toplum ve yöneticiler arasındaki bağı Türk mitolojisinden yararlanarak anlatmaya çalışır. Manzum hikâye, dolaylı olarak dönemin yöneticilerinin eleştirilmesiyle başlar. Anlatıcıya göre milletin başındaki yöneticiler işlerini doğru düzgün yapmazlar. Bu yüzden millet ve ülke uçuruma yuvarlanmaktadır.

*Sürüden koyunlar hep takım takım
Ayrılmış, sürüde kalmamış bakım,
Asmanın üzümü dağılmış, salkım*

*Olmak ister; fakat bağban nerede?
Gideyim arayım çoban nerede? (Ziya Gökalp, Altun Destan)*

Kızıl Elma şairi, “*Altun Destan*”da ülkenin içine düştüğü hazin durum karşısında üzüntü duyar. Ülkedeki kötü gidişe sebep olan ve devleti perişan eden yöneticilere karşı, ideal yöneticileri “*bağban nerede*”, “*çoban nerede*”, “*Hakan nerede*”, “*Ogan nerede*”, “*İlhan nerede*”, “*kalkan nerede*”, “*kervan nerede*”, “*Lokman nerede*”, “*Arslan nerede*” sorularıyla arar. Zira aslî görevleri topluma hizmet etmek olan idareciler, lâyıkiyle görevlerini yerine getirememişlerdir. Gökalp, “*yüce dağları çökmüş, belleri kalmış, coşkun ırmakları*”nın “*selleri kalmış*” ülkede, devleti ve milleti koruyup kollayacak güçte hanların; yani yöneticilerin bulunmadığını düşünür. Böylece şair, buldukları makamı toplumun yararına kullanamayan yöneticilerin, insanları sefaletle sürüklediklerini düşünür. Bu yüzden iş bilmez idarecilerin, kendilerine güvenen insanlara haksızlık yaptıklarını söyler.

*Tiginler köy beyi, ağalar çoban,
Adsız'lar yalancı birer kahraman,
İçinde görmedim maksadı duyan.*

Yasanın emrine uyan nerede?

Gideyim, arayım: Duyan nerede?.. (Ziya Gökalp, Altun Destan)

Mehmet Âkif ise başında “*Kardeşim Mithat Cemâl'e*” epigrafi bulunan ve istibdâd döneminin sona ermesinin hemen akabinde kaleme aldığı “*İstibdâd*”ını, II. Abdülhamid yönetiminin yönetim biçimini eleştirmek üzere kaleme alır. Âkif, “*Yıkıldın, gittin amma ey mülevves devr-i istibdâd*” diye seslendiği istibdâdın gidişinden memnundur. Ancak şair, istibdâd rejiminin “*birkaç hayme halkından cihangîrâne bir devlet*”çıkaran milletin kalbinde derin yaralar bırakarak yıkılıp gitmesinin yaşanılan sevinci gölgelediğini düşünür.

*O birkaç hayme halkından cihangîrâne bir devlet
Çıkarmış, bir zaman dünyâyı lertzân eylemiş millet;
Zaman gelsin de görsün böyle dünyâlar kadar zillet,
Otuz yıl devâm etsin, başından gitmesin nekbet...
Bu bir ibrettir amma olmayaydık böyle biz ibret! (Mehmet Âkif, İstibdâd)*

Millî şair, istibdâd idaresi döneminde kendisinin de yakından şahit olduğu bir olayı naklederek bu dönemle ilgili düşüncelerini daha somut hâle getirmeye çalışır. Âkif’in “*Ne manzaraydı İlâhî o gördüğüm sahne!*” diye aktarmaya çalıştığı bu olayda istibdâd devrinde kendi mahallelerinde oturan bir adam, askerler tarafından haksız yere evinden alınıp götürülür. Adamın götürülüşüne - sanatkâr da dâhil olmak üzere- kimse ses çıkarmaz. Âkif, “*beş on herif*”in sürüklediği fakir adamın götürülüşüne, adamın karısının dışında kimsenin bir söz söyleyememesini, istibdâdın etrafa yaydığı korkuya bağlar. Sanatkâr, kadının son çare olarak askerlerin başındaki paşaya müracaat etmesini pek de manalı bulmaz. Zira askerlerin başındaki paşa, herhangi bir insiyatifte bulunamaz. “*Paşam mı?*”, “*Nerde paşa?*”, “*Şu korkuluk gibi dimdik duran herif mi? Paşa!*”, “*Tasavvur et: İki arşın kazık kadar bir boy; getir de üstüne kalpaklı bir kemik kafa koy.*” sözleriyle istibdâd idaresinin paşasını hicveder. Daha sonra Âkif,

sabahakadar kendisinin ve diğer insanların bu olaya neden seyirci kaldıklarını düşündüğünü ve öz eleştiride bulunduğunu da nakleder.

*Ağlasın inlesin de bir mazlûm,
Olayım seyre sâde ben mahkûm!
Yalnız ben miyim fakat câni?
Kim çıkıp “Yapmayın” demişti, hani?
Sustu herkes duyunca feryâdı,
Kimsecikler yerinden oynamadı. (Mehmet Âkif, İstibdâd)*

Toplumsal düzene büyük değer veren şairlerden biri olan Mehmet Âkif, “Kocakarı ile Ömer” ismini taşıyan manzum hikâyede de yöneticilerin sorumlulukları konusunu işlemeyi sürdürür. Âkif, metnin başında “*Yok ya Abbâs’ı bilmeyen, kimdi? O sahâbîyi dinleyin şimdi.*” diyerek sözü Sahabe Abbas’a bırakır. Buna göre Abbas, bir gece yolda yürürken Halife Ömer’le karşılaşır. Mahallesinde gece vakti halifeyle karşılaşan Abbas, şaşkınlığını gizleyemez ve Ömer’e niçin dolaştığını sorar. Ömer, “*mahallâtı devre*” için dolaştığını söyler. Sonra Ömer, Abbas’ı da yanına alarak mahallelerde devriye gezmeyi sürdürür. Devriye esnasında Ömer, her evin önünde durur ve içeridekilerin konuşmalarını dinler. Zira halkın bir ihtiyacı olup olmadığını öğrenmek ister.

Sonra “*Medine haricinde*” bir çadır, Ömer’in dikkatini çeker. Ocak başında oturan bir ihtiyar kadının “*Açız! Açız! diye feryad eden*” çocuklarına yemek yapmaya çalıştığını görür. İhtiyar kadının yanına giderek onunla konuşmaya başlayan Ömer, kadının evinde yemek yapacak hiçbir malzemenin bulunmadığını anlar. Kadının bu yüzden çocuklarının yemek yaptığını zannetmeleri için çakıl taşı kaydattığını öğrenir. Bu arada kadın, kendisiyle konuşan adamın Halife Ömer olduğunu bilmez ve bu adama “*emir*”le ilgili olarak dert yanar. Zira çaresizliğinin ve yoksulluğunun sorumlusu olarak Halife Ömer’i görür.

*Ömer, belâsını dünyâda isterim bulsun!
-Ne yaptı, teyze, Ömer böyle inkisâr edecek?
-Ya ben yetîm avuturken, Emîr uyur mu gerek?
Raiyyetiz, ona bizler vedâtu’llahız;
Gelip de bir aramak yok mu? (Mehmet Âkif, Kocakarı ile Ömer)*

Bir müddet sonra Ömer ve sahabe ihtiyar kadına “*bir çuval un*”ve “*bir testi yağ*”getirmek amacıyla ambara giderler. Ömer, unu sırtında taşır. Yoksul kadının evine varınca bizzat ocağı yakar, yemeği pişirir ve yemeği “*çocuklara bir bir üfleterek*”yedirir. Daha sonra bu yoksul evden ayrılırken kadına, yarın “*emârete*” gitmesini ve “*emir*”e çaresizliğini anlatmasını söyler. Ertesi gün kadın, emirin karşısına çıkar ve akşam ona yardım eden adam olduğunu görünce şaşırır.

Öğle geçmişti, çıktı geldi kadın.

-Gâlibâ teyze uykusuz kaldın!

İşte bağlanmak üzere dir nafakan,

Alacaksın her ay gelip buradan.

Şimdi afveyledin, değil mi beni?

-Böyle göster fakat adâletini. (Mehmet Âkif, Kocakarı ile Ömer)

Âkif, “*Kocakarı ile Ömer*”de Hz. Ömer’in yöneticilerin sorumluluklarına verdiği önemi yüceltir. Şair, Hz. Ömer’le birlikte anılan adalet duygusuna da göndermeler yaparak Hz. Ömer gibi sorumluluk sahibi yöneticilerin toplumu müreffeh ve mutlu kılacağına inandığını ortaya koyar.

Mehmet Âkif, yozlaşma temasında da üzerinde durulan “*Hasta*” adlı manzum hikâyesinde de yöneticilerin sorumlulukları konusuna yer verir. Manzumede, okul müdürü ve birkaç öğretmen verem hastalığına yakalanan öğrenciye haksızlık yaparlar. Zira okul müdürüyle bazı öğretmenler, okulun sınırları içerisinde ölmesinden korktukları veremli öğrencilerinin, okuldaki uzaklaştırılmasının gerekli olduğuna kanaat getirirler. Şair bu noktada çıkarlarını her şeyden üstün tutan insanları eleştirmeye başlar. Mehmet Âkif’e göre her türlü haksızlığı yapabilecek mizaca sahip olan bu tür insanlar, aslında vicdanlarındaki hastalıkla yaşadıklarını bilemezler.

*Olmasın his denilen şey... O değil lâkin biz
 Bunu “tebdil-i havâ der de nasıl göndeririz?
 Şurda üç beş günü var... Gönderelim: Yolda ölür...
 “Git” demek, hem, düşünürsek ne büyük züldür!
 Hadi göndermeyelim... Var mı fakat imkânı?
 Kime dert anlatırız? Bulsana dert anlayanı! (Mehmet Âkif, Hasta)*

Yukarıda görüleceği üzere manzum hikâye şairlerinden bazıları dikkatlerini dönemin yönetim şekline ve yöneticilerin üzerine çevirmişlerdir. Sanatkârlar, özellikle yöneticilerin yaptıkları yanlışlıkları, kimlik ve kişiliklerindeki zaafı eleştirmişlerdir. Bu eleştirel yaklaşımın tabii sonucu olarak da haksızlıklar karşısına hak duygusunu çıkarmışlar; böylece toplum hayatının daha sağlıklı bir ortamda sürdürülmesi hususunda üzerlerine düşen görevi yerine getirmiş olurlar.

1.2.7.Vatan Sevgisi ve Kahramanlık

1860-1923 dönemi, yaşanan olayların çokluğu sebebiyle Osmanlı Devleti'nin “*en uzun asrı*” olarak telakki edilir. Söz konusu uzunluk, Osmanlı-Türk toplumunun içine düştüğü medeniyet krizi ortamında yaşadığı pek çok büyük hadiseden kaynaklanır. Konuya sadece savaşlar açısından bakıldığında bile bu durumu anlamakta zorluk çekilemeyeceği ortaya çıkar.

Doksanüç Harbi, Trablusgarb Harbi, Balkan Harbi, Birinci Dünya Harbi, Millî Mücadele bu dönemde yapılan savaşlardan ilk akla gelenleridir. Belirtilen savaşlarda milyonlarca vatan evladı, hayatlarını vatan uğruna seve seve feda etmiştir. Toplum derinden sarsan bu savaşların şairleri etkilememesi düşünülemez elbette. Dönemin şairleri milletin savunulması ve düşmanın vatan topraklarına ayak basmasına fırsat verilmemesi noktasında büyük rol oynayan nice adsız kahramanı eserlerinde konu edinir; vatanın kurtuluşu için her şeyi göze alan bu insanların gösterdikleri kahramanlıkları manzum hikâyelerle destanlaştırırlar.

1860-1923 yıllarında kaleme alınmış olan 100 manzum hikâyenin onunda “*vatan sevgisine kahramanlık*” temasının işlendiği görülür. Recaiâde Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Ali Ekrem, Ziya Gökalp, Rıza Tevfik, Halit Fahri ve Mehmet Âkif eserlerinde bir yandan adsız kahramanları anlatıp yüceltirirken, bir yandan da ruhlarındaki “*vatan sevgisi*”ni ateşlemeye çalışırlar.

Edebiyat-ı Cedide'nin oluşmasında büyük katkılar sağlayan Recaizâde Mahmut Ekrem, “*Şehîd Ezel*” isimli eserini kahramanlık duygusu ekseninde kaleme alır. Savaş esnasında vatansever bir komutanın şehit edilişinin anlatıldığı manzume, bu kahraman komutanın özelliklerinin anlatılmasıyla başlar. Ekrem önce, “*Kimdir şu ak sakallı şehâmetli kahraman?*” ve “*Kimdir o şehsuvâr-ı mehîb-i sefid-ser?*” gibi sorularla okuyucunun dikkatini vatani uğruna canını seve seve veren bu komutan üzerine çeker. Daha sonra verilen cevaplarla komutanın vatanseverliği; bu uğurda ortaya koyduğu kahramanlığı ve yiğitliği ortaya konulur.

Abdü'l-ezel! Budur... budur işte o nâmdâr...

Abdü'l-ezel! Budur... budur işte o şânlı pîr...

Abdü'l-ezel! Budur... budur işte o nere şîr...

Abdü'l-ezel! Budur... budur işte o cân-sipâr!

(Recaizâde Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Şair, komutanın kendine has olağanüstü özelliklerini anlattıktan sonra, bu kahraman askerin yaptığı son savaşı nakletmeye geçer. Komutan, her zamanki gibi askerlerine “*Arslan çocuklarım... İleri!*” diyerek düşmanın “*şiddetli yaylım âteşine karşı*” en önde savaşır. Ancak bir müddet sonra “*el ve kolundan*” yaralanır. Yaralanışına aldırmayan komutan savaş alanını terk etmez. Ancak çok geçmeden “*dânenin üçüncüsü*” gelir. “*Ammâ bu defâ cân alacak yerden*” vurulur. Ölmek üzere olan komutan, “*Kahren sürün...*”, “*yakın has ü hâşâk-i düşmeni*” ve “*Mutlak şu karşıki tepeye defnedin beni...*” sözleriyle askerlerine son emrini verir.

Manzum hikâyenin sonunda askerler, ruhlarındaki vatan sevgisiyle kahraman komutanlarının son emrini yerine getirirler ve tepeyi düşmanın elinden alırlar. Komutanlarını da vasiyeti doğrultusunda aldıkları “*karşıki tepeye*” defnedirler. Böylece Ekrem, kahramanlık duygusunun ve vatan sevgisinin ön planda olduğu eseri vasıtasıyla savaşların askerlerin ruhlarındaki vatan sevgisi ile gösterdikleri üstün kahramanlıklar sayesinde kazanıldığını ortaya koyar.

Düşmeden ahz olunmuş idi birçok asliha...

Ondan çatıldı kabrine bir kubbe-i zafer.

Kükretti erleri okunan hutbe-i zafer...

Aksetti arş-ı a'zama gülbâng-i Fâtîha” (Recaizâde Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Tevfik Fikret de “*Hasan’ın Gazâsı*”nda vatan sevgisi ve kahramanlık duygusuna yer verir. Manzum hikâye, Hasan adlı yoksul bir köylünün savaşta gösterdiği kahramanlıkları üzerine kurulur. Eser, Hasan’ın yaşadığı köyün tanıtılmasıyla başlar. Fikret, bu köyü “*Uzakda şöyle beş on köhne dam*”, “*beş on bacadan ibâret*”, “*yeşil bir ormana hem-sâye bir küçük belde...*” olarak tasvir eder. Tasvirden sonra bu yoksul köyde tüm yoksulluklarına ve çaresizliklerine rağmen eli silah tutan erkeklerin, vatan topraklarını işgal eden düşmanla savaşmak üzere orduya yazıldıkları görülür. Askere gidecek erkekler için köy meydanında bir hutbe okutulur. Hutbeyi “*muhterem bir pîr*” verir ve pîr verdiği hutbeyle “*bütün yürekleri müstagrak-ı sükûn*” eder.

Evet yiğitler, evet... Siz fedâ-yi nefis ediniz;

Vatan yolunda fedâ-yi hayât eden ölmez...

Kadınlar, ağlamayın, cenge her giden ölmez!..(Tevfik Fikret, Hasan’ın Gazâsı)

Hutbenin ertesi günü erkekler vedalaşıp yola çıkarlar. Bu arada köyün delikanlılarından biri olan Hasan ise olan bitenden habersiz köyden uzakta, “*kaç gecedir tarlasında*” çalışmaktadır. Köye döndüğünde erkeklerin, düşmanla çarpışmaya gittiğini öğrenir ve kendisine bu konuda haber verilmediği için gücenir. Kısa süre sonra o da kimseye sezdirmeden cephedeki askerlerin arasına katılmak üzere köyden ayrılır. Zira Hasan, “*köy arkadaşları*” gibi elindeki “*martini*”yle “*düşmanın peyine*” düşmek ister. Yolda güzel nişanlısını, kardeşlerini ve annesini düşünen Hasan için vatan savunması her şeyden önce gelir. Bir müddet sonra ordu saflarına gönüllü yazılan Hasan, diğer gönüllüler gibi en başta silah eğitiminden geçirilir. On günlük silah eğitimini “*pek neş’esiz*” geçiren Hasan, bir an önce düşmanla savaşaacağı günü bekler.

Derken savaş günü gelir çatar. “*Sabah olub da hücûm emri*”ni duyan taburdaki bütün askerler gibi Hasan da düşmanla çarpışmaya başlar ve savaş meydanında gözlerindeki “*iltimâ-i beşâsetle*”ilerler. O gün büyük bir muharebe yaşanır. Askerlerin çoğu şehit olur. Sağ kalanlar ise büyük bir kahramanlık göstererek düşmanı bertaraf ederler. “*Nihayet zafer teraneleri*” duyulur. Hasan, tepeye “*bayrağı rekz*” eyler. Ancak “*bir cılız kurşun*” Hasan’ı yaralar. Gazi Hasan, o günkü “*gazâsıyla*”gurur duyar ve gaziliğiyle iftihar eder. Yaralandığı için köyüne dönmek mecburiyetinde kalan bu kahraman asker, madalyalı bir gazinin vakur ruh hâlini taşır. Böylece Fikret, “*Hasan’ın*

Gazâsı'yla vatan uğruna gösterilen kahramanlıkları yüceltir ve vatan için çarpışan askerlere saygı duyulması gerektiğini hatırlatmış olur.

*Ve bir madalyalı gâzi mehâbetiyle vakûr,
Ağır ağır yürüyor... Nâgehân tevakkufle
Fezâye fırlattıyor bir nigâh-i pür-şuğle. (Tevfik Fikret, Hasan'ın Gazâsı)*

Tevfik Fikret, “*Ken'ân*” isimli manzumesinde de “*Hasan'ın Gazâsı*”nda olduğu gibi vatan sevgisi ve kahramanlık duygusunu işler. Metin tıpkı Hasan gibi yoksul bir delikanlı olan Ken'ân'ın, savaşta düşmana karşı gösterdiği kahramanlıklar üzerine kurulur. Manzum hikâye, Anadolu'nun yoksul köylerinden birinde annesiyle birlikte yaşayan ve bir “*merkebcik*”ten başka mal varlığı bulunmayan Ken'ân'ın çocukluktan beri yaşadığı olumsuzlukların anlatılmasıyla başlar. Zira zayıf vücutlu olduğu için çelimsiz bir dış görünüme sahip olan Ken'ân'la hep dalga geçilmiştir. Köylüler, büyüüp gürbüz bir delikanlı olmasına rağmen Ken'ân'ı sıksa ve çelimsiz birisi olarak kabul etmeyi ve onunla alay etmeyi sürdürmüşlerdir.

*Ken'ân büyüdü, hayli de gürbüzledi; lâkin
Hâlâ ona mağtûf idi evvelki nazarlar.
Bîçâre gezer tek başına sâkit ü sâkin,
En müşkülü, kızlar da görürlerdi muhakkar. (Tevfik Fikret, Ken'ân)*

Derken harp baş gösterir. Köyün eli silah tutan erkekleriyle birlikte Ken'ân da savaşa gider ve herkesin o güne kadar fizikî görünümünden dolayı alay ettiği Ken'ân, savaşta kimsenin tahmin edemeyeceği kadar üstün bir başarı gösterir.

*Harb oldu, bütün köydeki şübbân-ı hamiyet
Ser-hadde şitâb eyledi... Ken'ân da berâber;
Bir gün pusuda bir avuc erbâb-ı celâdet
Bir firka harâb eyledi... Ken'ân da berâber. (Tevfik Fikret, Ken'ân)*

Savaşta büyük yararlılık gösteren Ken'ân, köyüne yaralı olarak döner. Artık dünün çelimsiz, sıksa Ken'ân'ının “*pîşinde bir âvâze-i şân*” yükselir. O, bundan böyle bir savaş kahramanı olarak köyün gurur kaynağı olur. Rübâb-ı Şikeste şairi, “*Ken'ân*”la

insanların fizikî yapılarının, ruh dünyalarını yansıtamayacağını anlatmaya gayret eder. Köylüler sıksa, aciz, titrek biri olarak gördükleri, kavisli bacağı yüzünden yıllarca alaya aldıkları ve arkadaşlık kurmaktan çekindikleri aslında vatanperver bir ruha sahip olan Ken'ân'daki büyüklüğü, olgunluğu ve şerefi geç de olsa fark ederler. Ayrıca Ken'ân, gösterdiği kahramanlıkla yıllarca kendisiyle dalga geçen insanlara manevî âlemin, maddî dünyadan daha üstün olduğunu öğretmiş olur.

Tevfik Fikret tesirinin göz ardı edilemeyeceği Ali Ekrem'in "Vasiyet" adlı manzum hikâyesinde de kahramanlık teması metnin merkezinde bulunur. Aynı zamanda vatan şairi Namık Kemal'in oğlu olan Ekrem, bu eserde cephede savaşan askerlerden biri olan Memiş'in hikâyesine yer vererek manzumdeki temel duyguyu elle tutulur hâle getirir.

Manzum hikâye, bir akşam cephede yapılan nöbet değişimiyle başlar. O akşam, "Çemişkezekli Memiş'le bölükemini Ömer" nöbeti birlikte tutarlar. Okuması yazması olmayan Memiş, nöbet esnasında evinden gönderilen mektubu Ömer'e okutur. Memiş, büyük bir heyecanla karısı Emine'yle ilgili yazılanları duymak ister. Ancak mektupta Emine'nin öldüğü yazılıdır. Ömer, başta Memiş'e karısının ölüm haberini vermek istemez. Ona köyüyle, akrabalarıyla, annesi ve babasıyla ilgili yazılanları okur. Ancak Memiş, her defasında bıkmadan Emine'yi sorar.

Çarık takındığımız gün ağırca hasta idi.

-Baban selâm ediyor. Daltaban selâm ediyor...

Ninen selâm ediyor, emmi kızların hâkezâ...

-Bak hele! Diyindi bana,

Bizim kadın nice olmuş... Bizim kadın Emine?..

Bizim kadın... Diyivir, di... Düşümde gördüm ben! (Ali Ekrem, Vasiyet)

Sonunda Ömer, Memiş'e acı haberi iletir. Emine'nin öldüğünü duyan Memiş yıkılır. Ruhu "melûl, bi-halecân" bir hâle bürünen Memiş, biraz ağlayıp figân ettikten sonra Ömer'e, evine gönderilmek üzere bir mektup yazdırmaya başlar. Şaire göre Memiş, mektubunda "hazin vasiyetini" dikte ettirir. Memiş, mektupta sahibi olduğu beş on koyunun, tarlasının, buzağısının, kağnısının ve sazlı deredeki arazisinin satılmasını ister. Buradan elde edilecek parayla Emine'ye yaraşır bir mezar yaptırılmasını, "imam efendi"den ise "Hak rızâsı için mezarcığın başucunda üç ayda bir akşam bir

'amme'cik" okumasını diler. Mektup bittiğinde savaş borusu çalar. Memiş, mektubu kıvrıp koynuna koyar ve savaş meydanına gider.

Manzumenin bundan sonraki kısmında düşmanla çarpışan ordunun kahramanlıklarına yer verilir. Askerler ruhlarındaki iman ve vatan sevgisiyle düşman ordusunu darmadağın ederler. Düşman askerleri, "Allah Allah!" nidalarıyla üzerlerine gelen Türk ordusu karşısında çareyi kaçmakta bulur.

*Firâr etti düşman olup hâk-sâr,
Bir Osmanlı etmez bunu ihtiyâr.
Bir Osmanlı, ettikçe azm-ı sefer,
Zaferdir, zaferdir, zaferdir, zafer! (Ali Ekrem, Vasiyet)*

Memiş, diğer askerler gibi canı pahasına savaşır. Savaş bittiğinde Memiş'in, şehit edildiği görülür. Böylece Şehit Memiş, "yârine koynundaki vasiyetini" kendisi götürmüş olur. Ali Ekrem, "Vasiyet"te cephede tüm maddî imkânsızlıklara ve yokluklara rağmen düşmana karşı, ruhlarındaki manevî güçle karşı koymaya çalışan kahraman askerleri yüceltir. Eserin sonunda şehit edilen Memiş'in koynundaki "Vasiyet"ini, cennette olduğu tasavvur edilen Emine'sine götürüyor olmasının da metne dinî bir hava kattığı aşikârdır.

Servet-i Fünûn devrinin tanınmış şahsiyetlerinden Hüseyin Suat (1867-1942), "Kısmet'in Mandası"nda Türk milletinin ruhundaki vatan sevgisini yüceltir. Buna göre şair, savaş yıllarında yanındaki arkadaşıyla görevli olarak bir yere gitmektedir. Hava karlı ve soğuktur. Bu yüzden yolcuların bir an önce ilerideki hana ulaşmaları gerekir. Sanatkâr ve arkadaşları hana doğru ilerlerken "yolun üstünde kadınlarla, çocuklar, kızlar"ı ölen bir mandayı çekerlerken görürler. Öğrendiklerine göre bu manda bir askere aittir.

*-Askerin mandası ölmüş" dediler, yolda, yazık!
"Derisinden sekiz on tâne çıkar zorlu çarık."
Dağ başında bırakılmaz gece ölmüş manda,
Gelir elbette bulur, sâhibi bir gün handa. (Hüseyin Suat, Kısmet'in Mandası)*

Daha sonra Hüseyin Suat ve yanındakiler hana ulaşırlar. "Gece râhatla uyurken" şairin yanına üç asker gelir. Zira ölen mandanın emanet edildiği asker olan Kısmet Efe

ve iki arkadaşı, şairin doktor olduğunu duymuşlardır. Bu yüzden sanatkârın, ölen mandayla ilgili olarak bir rapor yazacağını ümit ederler. Kısmet, arpa ve kepek olmadığı için mandanın aklıktan öldüğünü söyler. Komutanlarının bu duruma kızacağını, mandanın ölümünden kendisinin sorumlu tutulacağını, bu yüzden bir doktorun yazacağı raporla yaşayacağı olumsuzluklardan kurtulabileceğini anlatır. Metnin sonunda Hüseyin Suat, bu çaresiz askerin isteğini yerine getirir. Ancak Kısmet Efe'nin raporda yazılacaklarla ilgili söyledikleri şairi etkiler. Zira bu kahraman asker, savaştıkları düşmana herhangi bir koz verilmesini istemez. Böylece Ali Ekrem, Kısmet Efe'nin şahsında Türk insanındaki vatan sevgisinin her şeyden üstün olduğunu vurgulamış olur.

“Öyle yazma, dokunur, menzile bir ta'na gelir.

Meselâ, göğsü tıkanı, ecel aldı deyiver.

Menzilin eksikliğini böyle açık yazmamalı,

Belki düşmanlar okur, çokça derin kazmamalı.”

(Hüseyin Suat, Kısmet'in Mandası)

Millî Edebiyat döneminin en etkili şairlerinden Ziya Gökalp, yöneticilerin sorumlulukları konusunda da üzerinde durulan “*Polvan Veli*”de din uğruna yapılan kahramanlık duygusunu işler. Şair, Harezmi ülkesinin en güçlü güreşçisi olan Polvan Veli'nin erdemli yönlerini anlatarak temayı somutlaştırır. Metnin ilerleyen bölümlerinde, Hint hükümdarı kendi ülkesinin en güçlü güreşçisi sayılan Devpençe'yle, Harezmi ülkesinin en ünlü güreşçisi konumundaki Polvan Veli'yi güreştirmek için bir öneride bulunur. Harezmi hükümdarı, Hint hükümdarının önerisini kabul eder. Zira her iki hükümdar yapılacak olan güreş müsabakasını, hükümlerlikleri için bir güç gösterisi olarak görürler. İki hükümdar arasında mutabakat sağlandıktan sonra Hint Hükümdarı, eline bir mektup verdiği Devpençe'yi Harezmi ülkesine gönderir. “*Hind kervanı üç ay sonra Harezmi iline*”varır. Devpençe'nin annesi de oğluyla birlikte. Zira kadın oğlunun hayatını kaybetmesinden korkar. Bu arada Harzem Şah, yenilen güreşçinin öldürüleceğini duyurur.

Polvan Veli, güreş müsabakasından önce “*dua için gizli olan mescide*” gider. Orada, Devpençe'nin annesinin “*Kıyma, İslâm yiğididir, Muhammed'in arslanı.*” diyerek Allah'a yakardığını duyar. Kendisi gibi Müslüman olduğunu öğrendiği bu kadının çaresiz hâli Polvan Veli'yi etkiler ve o anda Devpençe'ye yenilmeye karar verir.

*Bu yalvarış yüreğinde uyandırdı bir fırak
Polvan Veli gözlerinden inci yaşlar akarak
Dedi: “Tanrı’ m, bu ihtiyar kadın benden müstehak,
Duasını kabul eyle, ben razıyım hüsrana!” (Ziya Gökalp, Polvan Veli)*

Güreş günü iki güçlü güreşçi, ilk defa karşı karşıya gelirler. Polvan Veli, “Allah Allah!”, Devpençe ise “Kimdir benimle boy ölçecek?” diyerek güreşe başlar. Önce Polvan Veli “verdiği va’ di unutarak” saldırır ve “demir bileklerle Devpençe’ yi” kaldırır. Sonra vaadini hatırlar ve kasten kendisini yere çaldırır. Zira o, dindaşını ziyan etmek istemez. Polvan Veli’ nin yenildiğini gören Kağan ise ülkesinde yasak olmasına rağmen İslâm dinini de benimsemiş olduğunu öğrendiği bu vicdan sahibi güreşçinin öldürülmesi emrini verir. Bu esnada olağan dışı bir olay yaşanır.

*Kağan, “Haydi öldürünüz!” derken, atı altından
Şahlanarak yakındaki uçuruma attı can;
Polvan Veli bir hamlede hemen yara atılan
Atı tuttu, kaldırarak koydu altın eyvana. (Ziya Gökalp, Polvan Veli)*

Orada bulunanların büyük bir şaşkınlıkla izledikleri bu sahne “gönülleri bir hayret”le kaplar. Zira insanlar, gördüklerinin “mu’cize mi, yoksa bir keramet” mi olduğunu düşünürler. Kağan da Polvan Veli’ nin gösterdiği bu olağanüstülüğün tesirinde kalır ve milletini İslâm’ a davet eder. Bundan böyle kendisini ölümden kurtaran Polvan Veli’ nin bağlı olduğu İslâm dininin mensubu olduğunu söyler.

Ziya Gökalp “Polvan Veli” de Türk ve İslâm tarihinde önemli bir yere sahip olan “alp tipi kahramanlar” ı yüceltir. Şair, Polvan Veli’ nin şahsında alp tipi kahramanları över ve onlara saygı duyar. Ayrıca Gökalp, Harezm ülkesinin İslâm inancını benimsemesini, alp tipi kahramanların manevî güçlerine bağlar. Manzume; Türklük, Turan, Hızır ve Polvan Veli arasındaki manevî bağın ortaya konulmasıyla sona erer. Zira “o zamanki bütün Türkler bu pençesi pûlâda, borçludurlar; çünkü Hızır olmuş idi Turan’ a.” sözleri bu durumu açıkça ortaya koyar.

Gökalp’ in vatan sevgisi teması ve kahramanlık konusunu ele aldığı bir başka eseri ise “Kolsuz Hanım” adını taşır. Şair, dinî duyarlılık/inanç ve mefkûre/ülkü temalarıyla birlikte ele aldığı manzumesini bir masala dayandırır. Manzume, karısını kaybeden bir padişahın, asıl amacı türlü oyunlarla ülkeyi ele geçirmek olan başka bir

kadınla evlenmesiyle başlar. Kötü yürekli kadın, kocası hacca gider gitmez emellerini hayata geçirmek ister. En başta üvey çocukları Sultan Ay ve Şehzade Yıldız'ı sahnenin gerisine itmeyi dener. Bunun için her yola başvuran kadın, çeşitli yalanlarla birisini zindana attırır, diğerinin ise kollarını kestirtir.

Önde üvey anne elinde balta

Dedi: “Bağlayınız genci halata!”

Çevirdi bu anda kıza yolunu,

Balta ile uçurdu iki kolunu. (Ziya Gökalp, Kolsuz Hanım)

Metnin ilerleyen kısımlarında yeni kraliçenin iç yüzü ortaya çıkar. Bu yüzden kraliçeyle ona yardım eden kimseler ülkeden kovulurlar. Manzumenin sonunda araya giren şair, eserin dayandığı masaldaki olayla Türk milletinin düşmanlarına karşı gösterdiği kahramanlıklar arasında bağ kurar. Böylece Gökalp, Türkçülük mefkûresinin milletin vatan uğruna gösterdiği kahramanlıklardan güç aldığını ortaya koymaya çalışır.

Türk'ün kollarıydı: İzmir, Edirne!

Bunları kopardı şum üvey anne.

Yeğeni Yunan'a etti armağan,

Kurtardı onu bir millî kahraman.

Tanrımız yüceltsin o kahramanı,

Lâkin sorarsınız şimdi meraktan.

-Gül, Reyhan kimlerdir?

-Halk ve Vatan! (Ziya Gökalp, Kolsuz Hanım)

Ziya Gökalp, vatan sevgisi ve kahramanlık teması ekseninde vücut bulan “*Altın Işık*”ta yer alan “*Aslan Basat*” adlı manzum hikâyesinde ise Aslan Basat'ın Türk milletini Tepegöz'ün zulmünden nasıl kurtardığını nakleder. Şair, aslen bir “*Dede Korkut Hikâyesi*” olan eserini, çoğu yerde orijinaline bağlı kalarak anlatır. Buna göre dört bölümden oluşan manzumenin birinci bölümünde Aslan Basat'ın dünyaya gelişi, ikinci bölümde nasıl ve nerede büyüdüğü, üçüncü bölümünde daha küçük bir çocukken kızgın bir boğayı nasıl yendiği ve nihayetinde dördüncü bölümünde ise Oğuz ilini Tepegöz'den nasıl kurtardığı anlatılır.

*Basat bir sert yumruk bağına dürttü,
Deve gibi onu yere çöğürttü.*

*Büyülü kılıçla kesti başını,
Sildi mazlumların kanlı yaşını. (Ziya Gökalp, Aslan Basat)*

Ziya Gökalp, Türk mitolojisinin önemli figürleri arasında yer alan “*Aslan Basat*”la Kurtuluş Savaşı arasında da bağ kurar. Böylece Türkçülük mefkûresinin teorisyeni, mitoloji ile gerçek hayatı aynı potada eriterek kahramanlık duygusunun Türk milletinin karakterinde varlığını sürdürdüğünü ifade etmeye çalışır.

*Kurtarıp Türklük’ü bu Tepegöz’den,
Kılacak vatani bahtiyar, şad, şen.*

*Türk’ün Basat gibi çoktur arslanı,
Mustafa Kemal’dir başkomutanı! (Ziya Gökalp, Aslan Basat)*

Hecenin Beş Şairi arasında yer alan Halit Fahri de “*Bayram Mektubu*” adlı manzum hikâyesinde vatan sevgisi ve kahramanlık duygusunu eserin merkezine yerleştirir. Sanatkâr, metnini cephedeki bir askerin annesine yazdığı mektup biçiminde terkip eder. Bir bayram gecesini mektubu yazan asker, cephede düşmana karşı savaştığı için mutlu ve gururlu olduğunu belirtir.

*Bu gece mübârek bayram gecesini;
Mavzerim dizimde, siperdeyim ben.
İşitilmiyorsa bir davul sesi,
Toplar iniliyor tâ derinlerden. (Halit Fahri, Bayram Mektubu)*

Mektubunda nişanlısı Emine’ye ve köydeki dostlarına sevgi ve selamlarını da ileten asker, annesinden kendisi için üzölmek yerine, gurur duymasını ister. Zira mektupta annesine “*Oğlun bir kahraman bu genç yaşında*” diyerek vatan için savaştığı için övünç duyar. Böylece Halit Fahri, “*Bayram Mektubu*”nun kaleme alınma sebebini de ortaya koymuş olur. Zira şair, vatan uğruna canları pahasına savaşan ve elde ettikleri zaferlerle Türk milletinin bağımsız kalmasını sağlayan isimsiz kahramanlara atfen

yazdığı bu eser vasıtasıyla vatan ve kahramanlık duygularının en yüce duygular olduğu fikrini insanlarla paylaşır.

*Bütün gün arslanca döğüştüğ yine,
Düşmandan üç siper aldık bu akşam.
Kaçtılar, atıldık biz peşlerine:
Zafer biz de kaldı... Ne büyük bayram!..(Halit Fahri, Bayram Mektubu)*

Türk Edebiyatı'nın önemli fikir ve sanat öncülerinden olan millî şair Mehmet Âkif de vatan ve kahramanlık hususları üzerinde ehemmiyetle durur. Âkif'in vatan ve kahramanlık meseleleriyle ilgili olarak kaleme aldığı eserlerinden biri olan “*Hürriyet*”te, Osmanlı toplumunda görülen iç ve dış siyasetteki çalkantılara, savaşımlara, toplumsal ve iktisadî buhranlara karşı; vatan sevgisi ve kahramanlık duygusunu yücelttiği görülür. Bu eserdeki vatan ve kahramanlık meselesi genel olarak, Osmanlı toplumunun istibdâd rejiminin yıkılışı karşısında gösterdiği tavrından hareketle ortaya konulur. Şair, “*İki gün sonra*” epigrafıyla kaleme aldığı manzum hikâyesinde, önce istibdâd rejiminin ortaya çıkardığı türlü olumsuzlukları anlatır. Sonra “*Hürriyet*”ine kavuşan insanların coşkularını ve sevinçlerini nakleder.

Zira çocuk, genç yaşlı bütün insanlar, istibdâdın gidişini, hürriyetin gelişini kutlarlar. Sanatkâr, hürriyetin gelişine vatan ve kahramanlık kavramlarının daha fazla mana ifade ettiğini düşünür. Ayrıca şair; bu eserde zafer, kahramanlık, bağımsızlık, vatan gibi millî ve manevî duyguların yanında çocuk imgesine de yer verir. Zira meydanda sevinç nidaları atan beş altı yaşlarındaki bir kız çocuğu, masumiyetiyle bağımsızlığı ve zaferi çağırır.

*Beyaz entârisiyle kar gibi kız,
Sanki Cennet'ten inme zâde-i hür;
Ya seher-pâredir ki perrandır
Düş-ı nâzında bir sehâbe-i nûr.
Kuşanıp bir nitâk-ı hürriyet
Geziyor hâk-dânı dûrâ-dûr! (Mehmet Âkif, Hürriyet)*

Eserlerinde bireysel duygulardan ziyade toplumun duygularını öne çıkarmaya gayret eden Âkif, “*Hürriyet*”le istibdâdın gidişini karşısında sadece kendi sevincini değil,

bütün milletin sevincini aktarır. Böylece edebiyat sahasında vatanın bağımsızlığı ve milletin hürriyeti için çırpınan şair, insanlara bu kavramların önemini ve değerini hatırlatmaya çalışır.

Her çocuk bir kocaman bayrak edinmiş, geliyor;

“Yaşasın!” sesleri eflâke kadar yükseliyor.

Görerek yapma değil hem, ne tabî’î etvâr!

-Bağırın haydi çocuklar...

-Yaşasın hürriyyet! (Mehmet Âkif, Hürriyet)

Çalışmaya konu olan eserlerden hareket edildiğinde vatan sevgisi ve kahramanlık temasının, 1860-1923 yıllarında kaleme alınan manzum hikâyelerde önemli yer tuttuğu görülür. Bu gerçekten yola çıkıldığında sanat ve sanatkârın ortaya çıktıkları çağın birer temsilcileri konumunda oldukları gerçeğini tekrar hatırlatmak gerekir. Ayrıca vatan sevgisi ve kahramanlık temasından hareketle sanat ve onun icra edicisi olan sanatkârın yaşadıkları dönemde olup biten olaylara kayıtsız kalamayacaklarını da belirtmek gerekir.

1.2.8.İdeal Değerler (Eğitim-Öğretim, Dayanışma, Çalışma/Çalışkanlık, Millî Bilinç/Türkçülük, Medeniyet, Mefkûre/Ülkü)

Yukarıdan beri üzerinde durulan “yoksulluk”, “yaşlılık”, “kimsesizlik”, “yozlaşma”, “yöneticiler ve sorumlulukları”, “vatan sevgisi ve kahramanlık” vb. tema ve konular, Osmanlı-Türk toplumunun 1860-1923 yılları arası dönemde sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel açılardan ne ölçüde çöküş ve çözülüş süreci yaşadığını ortaya koyar. Elbette toplumu söz konusu çöküş ve çözülüş sürecinden çekip çıkaracak yollar olmalıdır. Bu yolları bulup birey ve topluma sunmak, yöneticiler kadar sanatkârların da görevidir. İşte bu noktada sanatkârlar, birey ve toplum hayatının tekrar düzene girmesi için birtakım çözüm yolları arayışına girerler. Daha önce üzerinde durulan “kahramanlık” ile “vatanseverlik” en dikkat çekici çözüm yolları arasında yer alır. Bir diğer çözüm yolu ise “ideal değerler”dir.

Manzum hikâyeye yazan şairlere göre insanların bir arada yaşamalarında çeşitli toplumsal değerler vazgeçilmez önemdedir. Bunların başında “mefkûre/ülkü” gelir. Toplum bilinci ve bireyin varoluşunu esas alarak ortak kanaat ve duyguların

oluşumunusağlar. Şairler, bu düşüncelerle “*ideal değerler*” konusunu manzum hikâyelerde işlemişlerdir. Böylece sanatkarların, sundukları çözüm önerileriyle insanların ruhunda bir arada yaşama, birlikte çalışma ve birbirlerine yardımcı olma gibi duyguların oluşmasına zemin hazırladıkları ortaya çıkar.

Araştırmanın esasını teşkil eden 100 manzumenin 28’sinde birey ve toplum hayatında önemli bir payı bulunan ideal değerlerden “*eğitim-öğretim*”, “*dayanışma*”, “*çalışma/çalışkanlık*”, “*millî bilinç/Türkçülük*” ve “*medeniyet, mefkûre/ülkü*” tema ve konularının yer aldığı görülür. Manzum hikâyelerdeki tema ve konulara bir bütün olarak bakıldığında, sanatkarların en fazla “*ideal değerler*”i öne çıkardıkları ortaya çıkar. Bu durum bize toplumun kurtuluşunun “*ideal değerler*”e olan bağlılıkla sağlanabileceği gerçeğini verir.

1.2.8.1.Eğitim-Öğretim

1860-1923 yıllarında, ideal değerlerin esas olduğu metinlerde ilk önce çocuklara verilen nasihatlerle karşılaşılır. Toplumcu ve idealist bir yaklaşım içinde olan şairler, birey ve toplumun yüceltilmesi sürecini çocuklardan başlatmayı esas alırlar. Bu yüzden çoğu sanatkar, çocukların eğitim-öğretimine yönelik manzum hikâyeler kaleme almıştır. Aynı zamanda “*çocuk şiirleri*” olarak değerlendirilebilecek olan bu tarz manzum hikâyelerde çocuklara; “*çalışkanlık*”, “*tutumluluk*”, “*dayanışma*”, “*bilgili olma*” ve “*tecrübe*” gibi birtakım temel değerler aktarılmaya çalışılmış; böylece geleceğin büyükleri olacak olan çocukların eğitilmiş ve bilgili birer bireyler olarak toplum hayatında yer almaları amaçlanmıştır.

Bu konuda ilk olarak çocuklar için Türk Edebiyatı’nda ilk çocuk şiirleri kitabını kaleme alan Tefik Fikret dikkati çeker. Şair, özellikle “*Şermin*”deki manzumelerle çeşitli değerleri çocuklara anlatmaya ve aktarmaya çalışır. Bu tür eserlerden biri olan “*Muhallebim ve Mektebim*” adlı manzum hikâyede Fikret, okuyup yazmayı ve bilgili olmayı idealize eder. Eserin başında annesi, Şermin’e en çok kimi sevdiğini sorar. Küçük kız ise anne ve babasını sevdiğini söyler. Sonra sevdiği başka şeyleri (*Muhallebimi, sütlacımı, şekerimi, şekerlemelerimi, biraz da gevrek severim...*) sıralar. Ancak bunlar arasında en çok mektebini sevdiğini söylemeyi ihmal etmez. Şermin’e “*Fakat en çok mektebimi, mektebimi pek severim.*” sözlerini söyleten ise mektebin ona kazandırdığı eğitimidir.

*Neler öğretir o bana.
 Tam bir hafta oluyor ki
 Biliyorum: Dünya iki
 Ayrı iki parçadır.
 Bunlar eski,
 Evet, bunlar Eski Dünya;
 Öteki de Amerika (Tevfik Fikret, Muhallebim ve Mektebim)*

Tevfik Fikret, “*Muhallebim ve Mektebim*” ile bir çocuğun gözüyle eğitim-öğretimin birey ve toplum hayatındaki önemini ve gerekliliğini ortaya koyar. Galatasaray Lisesinde edebiyat öğretmenliği ve müdürlük de yapmış olan sanatkar, eğitimli bir toplumda yaşayan insanların daha bilgili ve kültürlü olacağına inanır. Böylece şairin, okulun insanlara yeni ideallerin kapılarını araladığını belirtmeyi arzuladığı anlaşılır.

*Bugün ders alırım, gece
 Hazırlarım, yarın mektepte
 Dinleyin, bilmiyorsam
 Eğer hepsini tastamam,
 Sizin olsun muhallebim...
 Bana yetişir mektebim!.. (Tevfik Fikret, Muhallebim ve Mektebim)*

İsmail Safa'nın “*Haylaz Çocuk*” ve “*İlhâmî'nin Şi'ri*”; Ziya Gökalp'ın “*Kızıl Elma*” ve Mehmet Âkif'in ise “*Küfe*” isimli eserleri başta olmak üzere pek çok şairin büyük önem verdiği eğitim-öğretim meselesi, toplumsal tema ve konuların esas alındığı manzumelerin çoğunda diğer tema ve konularla birlikte işlenmiştir. Bu durum eğitim-öğretimin toplumsal gelişmenin gerçekleşmesini sağlayan en önemli dinamiklerden biri olduğu gerçeğini ortaya çıkarır.

1.2.8.2. Dayanışma

Toplumun bir arada tutan ve insanlar arasındaki yardımlaşma duygusunun neticesi olan “*dayanışma*” konusu da 1860-1923 yılları arası dönemde manzum hikâye kaleme alan şairler tarafından ele alınır. Üstelik incelenen eserlerin yazıldığı yılların

hayat şartları düşünülürken, toplumsal dayanışmanın kaçınılmaz olduğu görülecektir. Sanatkârlar, bu konuyu farklı açılardan ele alarak topluma dayanışmanın önemli, değerli ve gerekliliği mesajını vermeye çalışmışlardır.

Mesela dayanışma hususuna ehemmiyet veren en önemli şairler arasında yer alan Tefik Fikret, “*Kör ile Kötürüm*” adlı manzum hikâyesinde biri kör, diğeri kötürüm olan iki engelli insanın dayanışmasını anlatarak insanların bu konu üzerine düşünmelerini amaçlar. Manzume doğuştan engelli olan bu iki kişinin karşılıklı konuşmalarıyla başlar. Kör ve kötürüm, birbirlerine engelli insanların karşılaştıkları zorlukları anlatırlar. Bir süre sonra kötürüm, köre bir arzusu olduğunu söyler.

Ben düşümdüm ki ikimiz

Tam bir insan olmak için

Her şeye mâlikiz: Senin

Kuvvetli bacakların var,

Benim gözlerim de bakar.

Ben senin gözün olurum. (Tefik Fikret, *Kör ile Kötürüm*)

Kötürümün bu düşüncesine kör, “*Ben de sana bacak, ayak*” diyerek sevinçle katılır. Manzumenin sonlarına doğru şair, birbirlerinin eksikliklerini karşılıklı yardımlaşmayla ortadan kaldırmayı arzulayan kör ve kötürümün örnek bir davranış sergilediklerini düşünür.

Böyle işte:

İki mihnet birleşince

Bir teselli hâsıl olur,

Mihnetliler de kurtulur. (Tefik Fikret, *Kör ile Kötürüm*)

Tefik Fikret “*Kör ve Kötürüm*”de, insanların dayanışma ile hayatın zorluklarından kurtulabileceklerini savunur. Zira manzumedeki kör ve kötürüm fizikî eksikliklerini, karşılıklı yardımlaşmayla ortadan kaldırmayı başarmışlardır. “*Kör ve Kötürüm*”de büyük ölçüde kendisini hissettiren dayanışma meselesi, tıpkı eğitim-öğretim hususunda olduğu gibi Ahmet Reşit’in “*İhtiyar Satıcı*”, Ali Ekrem’in “*Küfeci Çocuk*”, Hüseyin Siret’in “*Ayşecik*” ve Mehmet Âkif’in “*Seyfi Baba*” isimli eserleri başta olmak üzere incelenen birçok manzum hikâyede yeri geldikçe ele alınmıştır. Bu

durumda sanatkârların, tek başına dayanışma konusunu işlemek yerine, bir bakıma dayanışmanın gereğini yerine getirerek bu konuyu diğer tema ve konularla birlikte ele almayı tercih ettikleri söylenebilir.

1.2.8.3.Çalışma/Çalışkanlık

Çalışma/çalışkanlık konusu da tıpkı eğitim-öğretim ve dayanışma konularında olduğu gibi sanatkârlar tarafından birey ve toplum hayatı için zarurî görülmüştür. Zira şairler, türlü olumsuzluklarla uğraşmak mecburiyetinde kalan Osmanlı toplumu için “çalışma/çalışkanlık”ı beklenen çıkış yolunun habercisi olarak kabul etmişlerdir. Onlara göre insanlar çalıştıkça milletin kafasında oluşan “*makûs talih*” düşüncesi yavaş yavaş silinecektir. Ayrıca toplumda yaygınlaşmaya başlayan yoksulluk, kötümserlik, sorumsuzluk, vurdumduymazlık vb. istenmeyen durumların; ülkenin içinde bulunduğu siyasî, askerî ve ekonomik yapıdaki bozulmanın ancak çalışan ve üreten insanlar tarafından ortadan kaldırılacağına inanmışlardır.

İnsanları her defasında çalışmaya ve üretmeye davet eden Tevfik Fikret, “*Ağustosböceğiyle Karınca*” adlı alegorik eserinde “çalışma/çalışkanlık” konusunu işler. Çalışmanın ve üretmenin idealize edildiği manzumede karınca çalışkanlığın, ağustosböceği ise tembelliğin timsali olarak verilir. Ağustosböceğinin yazın tembellik yapıp gününü gün etmesinin karşısında karınca, durmadan çalışıp çabalar. Zira o kışın sert ve soğuk günlerinde hayatta kalmanın hesabını yapar. Derken kış gelir; ağustosböceği, kışlık hazırlığını yapmadığı için aç kalır ve çaresizce ekmek dilenmek için karıncanın kapısına dayanır. Ancak tek kusuru “*pek hodgâm*” olmak yani bencillik olan karınca, ona yardım etmez ve yazın yaptığı tembelliği hatırlatır.

“Vallah açız, billah açız;

Halimize acıyınız!”

Karınca eğlenir: “Beyim,

Şimdi de raks edin, ne var?

Yazın çalan, kışın oynar!” (Tevfik Fikret, Ağustosböceğiyle Karınca)

Tevfik Fikret, “*Ağustosböceğiyle Karınca*”da insan hayatında çalışmanın önemli ve değerli olduğunu anlatmaya gayret eder. Çalışan insanların emeklerinin karşılıklarını mutlaka alacaklarına inanan şair, çalışkan insanların da birtakım kusurlarının

olabileceğini söyler. Zira tembel ateşböceği, çalışkan karıncanın “*hodgâm*”lığının kurbanı olur.

Karıncı bir yüreksiz

Lâyık huşûnetle sorar:

“Aç mısınız?..” Ya o kadar

Uzun, güzel günler oldu;

O günlerde ne yaptınız?” (Tevfik Fikret, Ağustosböceğiyle Karıncı)

Tevfik Fikret, “*Kırık At*”ta ise alın teriyle çalışmayı yüceltir. Esere bakıldığında bir bayram günü, bir büyük baba torununa bir at hediye eder. Bir müddet sonra ise at hastalanır. Atın rahatsızlığı bir ayağındaki nalla ilgilidir. Derken evdekiler çocuğa, atın bir nalbantı veya “*Demirci Avadis*”e götürülmesi gerektiğini söylerler. Bunun üzerine çocuk, atını önce nalbantı götürür. Nalbant, kendisinin yapacak bir şeyi olmadığını, bu yüzden demirciye gitmesi gerektiğini söyler. Çocuk, atı Demirci Avadis’e götürür. Burada Avadis’in yaklaşık bir saat boyunca atın ayağını düzeltmek için gösterdiği çabaya hayran kalır. Zira demirci, işinde “*çok ustadır*”. Çocuk, işini mükemmel yapmak için büyük çaba sarf eden Avadis’ten çalışmanın emek istediğini öğrenir. Böylece Fikret, kendisine getirilen işi var gücüyle yapmak için uğraşan demircinin şahsında, zahmet çekmeden bir işin tam manasıyla yapılamayacağını ve Avadis gibi sorumluluk sahibi kimselerin ise kendilerine getirilen herhangi bir işi eksiksiz tamamlayabileceklerini ortaya koyar.

Bu küçük iş birçok zahmet,

Birçok gayrete mal oldu;

Adamcağz tam bir saat

Ateş başında yoruldu...

Demek biraz iyi işler

Birçok alın teri ister (Tevfik Fikret, Kırık At)

Servet-i Fünûn’un bir diğer önemli temsilcisi İsmail Safâ da çalışma hususunda Fikret gibi düşünür ve “*Haylaz Çocuk*”ta çalışmanın insan hayatındaki yerini ve önemini anlatır. İdeal değerler duygusunun ve eğitim-öğretim konusunun da hâkim olduğu manzum hikâye, okumak ve ders çalışmak istemeyen bir çocukla okumanın ve

ders çalışmanın öneminden bahseden bir babanın karşılıklı konuşmalarına dayanır. “*Mektepten artık usandım!*” diyen çocuk, çalışmak yerine tembelliği seçer. Kolaya kaçarak çalışkan bir öğrenci olmak yerine, tembel bir öğrenci olmayı tercih eden çocuk, basit nedenler öne sürerek okulu kötüler.

-Bu mektebden artık usandım baba!

-Niçin?

-Evvelâ her cezâsı kaba

Konuşmak yasakmış, gezinmek yasak;

Tutar habs ederler, biraz oynasak.

Çocuk “Hastayım.” derse, insan bu ya. (İsmail Safâ, Haylaz Çocuk)

Oğlunun içine düştüğü bu duruma üzülen baba ise evlâdının okula gitmesi için yaptığı fedakârlıklara üzülür ve emeklerinin boşa gitmesi karşısında üzülür. Hüzünlü adam, okulu “*Bu işkence bir gün beni mahv eder!*” diyerek kötülemeyi sürdüren oğlunun sözlerine daha fazla dayanamaz ve sonunda sesini yükselterek “*Çocuk sus!*” der. Zira onun sinirlenmesinin arka planında, aslında okulu bırakmak isteyen oğlunun gelecekte yapacağı “*bir sanatı*”nın bulunmaması yer alır. Bu yüzden endişeye kapılır.

Nasılsa o gün evde kalmış kitâb,

Bu bir suç mudur? Bir cezâ, bir itâb.

O gün imtihânda şaşırılmış idim. (İsmail Safâ, Haylaz Çocuk)

Metnin sonunda baba, çalışmanın insan hayatındaki yeri ve önemini ifade eden sözlere yer verir. Aynı zamanda bir eleştirmen olan Safâ, “*Haylaz Çocuk*”la tembellikten medet uman gençleri uyarır ve bir eğitimci edasıyla tembellikle çalışkanlığı karşılaştırır. Böylece çalışma duygusuna sahip olan insanların, yaptıkları işlerde daha başarılı olacaklarına dair olan inancını çocuklarla ve gençlerle paylaşır.

Bu gaflet bırakmaz seni tâ ebed

Cihânda muhakkak bu bir mesele

Ki bir şey nedâmetle geçmez ele! (İsmail Safâ, Haylaz Çocuk)

Ali Ekrem de “*Oyuncaklar*” adlı manzum hikâyesinde, çalışmayı idealize eder. Metin, bir babayla çocukları arasında geçen konuşmalara dayanır. Eser, bir çocuğun ablasından bir oyuncakçı dükkânında gördüğü “*şimendifer*”i satın almasını istemesiyle başlar. Abla, kardeşine okuldan “*on âferin*” getirirse istediği oyuncağı hak edeceğini söyler. Çocuk, derslerine çalışır ve öğretmeninden “*on âferin*”i alır. Bu defa ablasından “*şimendifer*” yerine “*bisiklet*” ister. Ablası bu durumu babasına iletir.

Dedi abla. Hemen baba

Fikret’ciğin derdi ona.

Lâkin koca âferiinler

Babalar sözü az söyler. (Ali Ekrem, *Oyuncaklar*)

Babası derslerine çalışıp âferinler getiren oğluya gurur duyar. Çocuğa bisiklet yerine “*bir şimendifer*” alan baba, “*akıllı olan çocuklar*”ın mutlaka kazanacaklarını söyler. Böylece Ali Ekrem, hayattaki her şeyin çalışarak elde edilebileceğini, emek sarf eden insanın ise ideallerine ulaşabileceğini söylemek ister.

Akıllı olan çocuklar

Çalışmakla kazanırlar.

Bize canı veren Yezdân

Çalışmakla eder ihsân. (Ali Ekrem, *Oyuncaklar*)

Ali Ekrem “*Nasreddin Hoca ile Dilenci*” adlı eserinde çalışmanın önemini ortaya koymayı sürdürür. Buna göre bir gün, Nasrettin Hoca’nın evinin önüne bir dilenci gelir. Dilenci, üst kattaki hocaya seslenerek aşağıya inmesini ister. Hoca aşağıya inmez ve dilenciyi yanına çağırır. Ancak yukarıya sadaka alacağını umarak çıkan dilenci, Hoca’dan hiç beklemediği bir söz duyar: “*Înâyet ola!*”. Bunun üzerine dilenci Hoca’ya çıkar.

-Hoca bunu sen,
Aşağıda niçin söylemedin ya?
-Sen sadakayı niçin acabâ
İstemedin ben yukarda iken?

(Ali Ekrem, Nasreddin Hoca ile Dilenci)

Böylece şair, bir Nasrettin Hoca fikrasından esinlenerek kaleme aldığı manzumesinde, hayatta her şeyin çalışarak hak edilebileceğini, sadakanın dahi hak edilmeden alınamayacağını vurgular.

Eserlerinde Tevfik Fikret'in izleri görülen bir başka şair olan Süleyman Nesib ise "Gayretli Çocuk" adlı metninde tembellik dolayısıyla meydana gelen başarısızlığın karşısına, çalışıp başarılı olmayı çıkarır. Nesib'in çocukluk yıllarında yaşadığı bir olaydan temelini alan manzumede, sanatkârın "sabahleyin mektebe giderken" yolda, komşusunun oğluyla karşılaştığı görülür. Oyun oynamak isteyen komşunun oğlu, okul yolundaki çocuğun aklını çelmeye çalışır.

"Acelen ne, arkadaşım, pek erken..."

Değişinden ben anladım; maksadı:

"Oynayalım" demek imiş. "Olamaz,

Geç kalamam; Hocam bana darılır." (Süleyman Nesib, Gayretli Çocuk)

Oyunla ilgili söylenen güzel sözler şairi etkiler. Ancak okulun ve çalışmanın bilincinde olan sanatkâr, oyun hevesine kapılmadan oradan uzaklaşır. Zira ona göre sokaklarda boş yere gezinmek okul çağındaki bir çocuğa yakışmaz. Böylece Süleyman Nesib, kendi duygu ve düşüncelerinin sözcüsü durumundaki çocuk kahramanın söylediği sözlerle çalışmak ve başarılı olmak hususlarındaki düşüncelerini insanlara iletmiş olur.

"Mektebime gidiyorum" diyerek

Evden çıkıp sokaklarda gezinmek

Bir çocuğa yakışır mı? Savuştum

Koşa koşa mektebime kavuştum. (Süleyman Nesib, Gayretli Çocuk)

Buraya kadar anlatılanlar dikkate alındığında şairlerin, çalışma/çalışkanlık konusuna büyük ehemmiyet verdikleri görülür. Zira sanatkârlar, pek çok olumsuz duruma maruz kalan millete, olumsuzluklardan kurtulma hususlarından birinin çalışma/çalışkanlık olduğunu söyleyerek söz konusu ehemmiyeti ortaya koyarlar.

1.2.8.4. Millî Bilinç/Türkçülük

Şairler, “Osmanlıcılık”, “Batıcılık”, “İslâmcılık” gibi ülkenin çöküşü karşısında kurtuluş reçeteleri sunmaya çalışan fikirler arasında yer alan “millî bilinç/Türkçülük” mefkûresini de manzum hikâyelere taşımışlardır. Özellikle Ziya Gökalp’in öncülüğünde gelişen bu fikir hareketinin esasını, insanların zihninde millî bilincin oluşturulması teşkil etmiştir. Zira sadece Gökalp’in manzumelerinin incelenmesi dahi bu durumu rahatlıkla ortaya koymaya yetecektir.

Aynı zamanda bir sosyolog olan Ziya Gökalp, “Ötüken Ülkesi”nde bir iş yapılırken emek harcamayı ve ülke için çalışıp çabalamayı millî bilinç/Türkçülük çerçevesinde ele alır. Gökalp, eserin epigrafına “Kültigin Kitabesi’nden” aldığı bir metni koyar. Böylece Türk milletine, geçmişten örnekler vererek bazı uyarılarda bulunmayı arzular. Manzumenin başında, “Ötüken Ülkesi”ndeki delikanlılar, cenk edip cihana yayılmak isterler ve bu hususta kendilerine izin vermesi için hakana yalvarırlar. İzin verme konusunda direnen hakana, “Oğuz Han’ın yasası”nı hatırlatırlar. Zira yasada, “Yayılmaktır Türk soyunun turası!” sözü geçer. Hakan ise gençlerin cenk istemelerine karşı “Anayurt’tan” bıkılmayacağını, “boş konulup eve düşman” tıklılmayacağını” söyler. Sonra “Oğuz Han’ın yasası”nı yanlış anlayan gençlere, yasayı anlatma ve açıklama ihtiyacı duyar.

“Toplanınız vatanınız burası!

Böyle diyor Oğuz Han’ın yasası!

Bu gün ona yeter bu Gökyayla’sı

Böyle diyor Oğuz Han’ın yasası” (Ziya Gökalp, Ötüken Ülkesi)

Hakan, gençlere “Oğuz Han’ın yasası”nı anlattıktan sonra sözü “Kızılma”ya getirir ve “Kızılma”nın aslında “Oğuz Han’ın yasası”nın özünü teşkil ettiğini söyler. Ayrıca Türklerin geçmişten getirdikleri idealleri olan “Kızılma”ya, savaşarak değil

çalışarak ulaşılabileceklerini anlatır. Böylece Gökalp, Türkçülük mefkûresinin temelinde yer alan “Kızılma”nın çalışmak ve ülkeyi kalkındırmak olduğunu söyler.

*Hakan sustu... Türk gençliği yürüdü,
Arkasından tezgâhları sürüdü;
Her tarafı iş ordusu bürüdü!*

*Buymuş meğer Türk'ün Kızılma'sı!
Böyle demiş Oğuz Han'ın yasası!.. (Ziya Gökalp, Ötüken Ülkesi)*

Türkçülük fikri, Ziya Gökalp'ın “Ülker ile Aydın” adlı manzumesinde de “mefkûre/ülkü” ekseninde vücut bulur. Büyülerin, büyücünün, padişahın, şehzadelerin, iyilerin, kötülerin ve olağanüstülüklerin bulunduğu bu eserde üvey anne zulmünün Ülker ve Aydın adlı kardeşlerin hayatlarını nasıl değiştirdiği anlatılır. Manzumenin başında Ülker ile Aydın, duygu yoksulu üvey annelerinin isteğini yerine getiren babaları tarafından ormana terk edilirler. Zira üvey anneleri bu iki kardeşi evde istemez. Böylece yalnız başlarına kalan iki kardeş, ormanda pek çok zorlu macera yaşamak mecburiyetinde kalırlar. Ancak onların ormanda başlayan yeni hayatları, sarayda son bulacaktır.

Manzumenin sonunda bir padişahla evlenen Ülker, oğlu Turan'ı dünyaya getirir. Şair, Turan'ın doğumunun anlatıldığı mısralara, metindeki çoğu olayda olduğu gibi olağanüstülükler yükler. Buna göre üvey kardeşi Zeynep, gebe olduğunu bile bile Ülker'i göle atar. Göle atılan Ülker'i bir balık yutar. Göl kenarında dururken bir balığın karnından karısının sesinin duyan padişah, sesin geldiği balığın bulunması emrini verir. Yakalanan balığın karnından önce Turan adı verilecek olan bebek, sonra da annesi Ülker çıkarılır. Bu esnada Turan, balığın karnından çıkar çıkmaz bir bakışıyla daha önce büyücünün yaptığı büyüyle bir ceylana dönüşen Aydın'ın üzerindeki laneti bozar.

*Ağ atıldı, kaya gibi bir balık
Çıkarıldı, doldu bütün ortalık.*

*Bu balığı dikkat ile yardılar,
Turan çıktı, bir çarşafa sardılar;
Ondan sonra Ülker çıktı dışarı.*

Ceylân artık olmuştu bir haşarı;

Gitti baktı merak ile Turan'a,

Görür görmez birden döndü insana. (Ziya Gökalp, Ülker ile Aydın)

Görüleceği üzere Ziya Gökalp “*Ülker ile Aydın*”da Türkçülük fikrini bir masal yoluyla anlatmaya çalışır. “*Biz öz Türk'üz.*” diyen Aydın, metnin asıl teması olan Türklük bilincini ortaya koyar. Şair, manzum hikâye boyunca yeri geldikçe Türklük kavramının özelliklerini de anlatmayı ihmal etmez.

“Aç kapıyı, dedi, bak tan ağardı.”

Ülker yine “Gitme” diye yalvardı.

Dedi: “Bana, boru meydan okuyor;

Ben gitmezsem diyecekler korkuyor.

Anam alageyik, babam bozkurtken

Ben Türk oğlu kaçır mıyım ölümden?

Aç kapıyı atlayım meydana,

Türklüğümü göstereyim kağana. (Ziya Gökalp, Ülker ile Aydın)

Türk tarihine büyük önem ve değer veren Ziya Gökalp, “*Osmangazi Kurultayda*” adlı manzum hikâyeyi de “*millî bilinç/Türkçülük*” duygusu çerçevesinde kaleme alır. Eserde, Türkçülük fikrinde önemli bir yeri bulunan “*Kızilelma*” ideali, şairin çoğu eserinde olduğu üzere bir kez daha kendini gösterir. Metin, Osman Gâzi'nin “*hanlığa intihap edildikten sonra*” ülkenin geleceği için kurultayla görüş alış verişinde bulunması üzerine kurulur. Osman Gâzi, kurultaya “*Beyler ağalar! Ey koca kurultay!*”, “*Biz bir oymağız ki elimizde yay,*”, “*Doğu'dan gelmişiz Batı'ya doğru,*”, “*bize yol göstermiş güneş ile ay...*” sözleriyle seslenir. Daha sonra ülkesi için neler yapacağını anlatır.

Osman Gâzi:

*İstanbul şehridir dünya güzeli
Onu almadıkça tasamız vardır...*

*Rumeli bir hızda bizim olacak,
Akdeniz donanmam ile dolacak,
Osmanlı geliyor dendiği anda
Ünlü kralların rengi solacak... (Ziya Gökalp, Osmangazi Kurultayda)*

Osman Gâzi, konuşmasını “*Bir elde yasamız, bir elde Kur’an*”, “*saçacağız adli her yerde*”, “*Türklükle İslâmlık kardeş olacak*” ve “*fark edilmeyecek halife, kağan*” sözleriyle sürdürür. Konuşmanın sonlarına doğru “*Bir gün uyanacak Türk’ün dehâsi*”, “*anlayacak nedir yurdun mânası*”, “*millî bir irfâna gidecek*” ve “*gerçeğe dönecek eski ru’yâsı...*” sözlerini sarf ederek ülke bütünlüğünün “*Kızılma*”nın temsil ettiği “*mefkûre/ülkü/ideal*” üzerine kurulacağını söyler. Kurultay da Osmangazi’yi bu konuda destekler.

Kurultay:

*Demez taş, kaya,
Yürürüz yay,
Türk’üz, gideriz
Kızılma’ya... (Ziya Gökalp, Osmangazi Kurultayda)*

Ziya Gökalp, “*Osmangazi Kurultayda*” adlı eserinde “*millî bilinç/Türkçülük*” mefkûresinin birleştirici, geliştirici ve toparlayıcı özelliklerini ortaya koyar. Gökalp, Osmanlı Devleti’nin kuruluş aşamasıyla “*Kızılma*” idealizmini bir araya getirerek, “*Kızılma*”nın Türk tarihindeki yerine ve önemine de dikkatleri çeker.

Ziya Gökalp, alegorik eseri “*Kurt ile Ayı*”da da “*millî bilinç/Türkçülük*” fikrini işlemeye devam eder. Türk destanlarının izlerini taşıyan manzum hikâyede kocamış ve kötürüm bir kurdu, genç bir ayı öldürür. Böylece aylar, kurtların “*yeşil yurt*”larına yerleşirler. Kurdu geride bıraktığı beş öksüz yavrusu ise “*birkaç yıl içinde*”, gürbüz “*birer yiğit*” olurlar. Kendilerini öz yurtlarından uzaklaştıran aylara kuvvetli birer “*kurt olarak*” saldırırlar. Yurtlarını işgal eden ayları öldürürler ve tekrar öz yurtlarına

yerleşirler. Metnin sonunda Gökalp, okuyucudan bu eserde anlatılanlarla Türk tarihi arasında bağ kurmasını ve tarihte yaşanan olaylardan ders çıkarmalarını ister.

Çocuklarım ibret alın:

Her güne var bir yarın! (Ziya Gökalp, Kurt ile Ayı)

Ziya Gökalp, bir masala dayandırarak kaleme aldığı “*Küçük Hemşire*”de ise Türk erkekleri gibi Türk kızlarının da cesur olduğuna inandığını söyler. Eser ele alındığında bir padişah, sağında ve solunda bulunan vezirlerinden Kıpçak ülkesindeki “*sihirli çalgı*”yı getirmelerini emreder. Zira padişah, aslında Kıpçakların “*Peri padişahi*”ndan kaptıkları bu çalgının sihri sayesinde, “*bin hazine*”yi elde edeceğine inanır. Sağ vezir, üç oğlunun bu çalgıyı getireceğinden emindir. Üç kız evlada sahip olduğu için alay konusu olan sol vezirde ise umutsuzluk baş gösterir.

Birinize ey aslanlar babası!

Birinize ey ceylânlar babası!

İşte böyle işe yarar aslanlar;

Evde humbul otursun ceylânlar! (Ziya Gökalp, Küçük Hemşire)

Ancak sol vezirin kızları, beklenmedik bir şekilde erkek kılığına bürünürler ve pek çok engeli aştıktan sonra sihirli çalgıyı padişaha getirmeyi başarırlar. Manzumenin sonunda kızlardan biri, Kıpçak hakarıyla evlenir. Böylece Gökalp’in, farklı coğrafyalarda yaşayan Türklerin, Türkçülük mefkûresinin birleştirici gücü sayesinde bir araya gelebileceklerini ortaya koymaya çalıştığı görülür.

Bir hafta sonraydı, yapıldı düğün;

Hasretli gönüller birleşti bugün. (Ziya Gökalp, Küçük Hemşire)

Türkçülük mefkûresinin teorisyeni Ziya Gökalp, “*millî bilinç/Türkçülük*” fikrinin sembolü olarak telakki ettiği “*Kızıl Elma*”yı aynı adla kaleme aldığı manzumede başlı başına ele alır. Böylece, doğrudan doğruya “*Kızıl Elma*” idealizmini somut hâliyle insanlara göstermeyi ve öğretmeyi amaçlar. Metnin başında, Bakü’de yaşayan bir milyoner olan Ay Hanım, “*hakikat nurunu ruhlara saçmak*” için “*Turan*”da mektepler açmak ister. “*İstikbal Beşiği Mektebi*” adını vermeyi düşündüğü mekteplerde

öğrencileri, Türklük bilinciyle eğitmeyi arzular. Bu yüzden Türklük bilincinin eğitim-öğretim sahasında nasıl aktarılacağı hususunda arayışlara girer. Arayışları onu “*Kızıl Elma*”ya götürür.

*Tasdi ettim; fakat görünüz ma'zur,
Çünkü bu dert bende koymadı şuur.*

Lütfedip derdime verin şifayı:

Anlatınız bana Kızılelma'yı... (Ziya Gökalp, Kızıl Elma)

Millî bilince önem veren şair, eser boyunca geçen “*Bu yol gider Kızılelma'ya*”, “*bu Kızılelma'dır*”, “*Kızılelma'ya bir emare bulmak*”, “*gideceğim Kızılelma'ya*”, “*Türküz, varacağız Kızılelma'ya*” gibi kelime ve kelime gruplarıyla “*Kızıl Elma*”nın millet hayatındaki manevî, mitolojik, birleştirici ve bağlayıcı yönlerini aktarır. Metnin sonunda Gökalp, “*Kızıl Elma*”nın ülkeye mutluluk ve saadet getireceğini söyler. Bu yüzden milleti, “*Kızıl Elma*”ya kavuşturması için “*Tanrı*”ya dua eder.

*Kızılelma oldu bir güzel Cennet:
Oradan Turan'a yağdı saadet.*

Ey Tanrı icâbet kıl bu duaya:

Bizi de kavuştur Kızılelma'ya!.. (Ziya Gökalp, Kızıl Elma)

Ziya Gökalp, mitolojik unsurların yer aldığı “*Ala Geyik*”te de “*Kızıl Elma*” mefkûresini “*millî bilinç/Türkçülük*” çerçevesinde kaleme almaya devam eder. Şair, pek çok eserinde yaptığı gibi bir masaldan hareketle insanların muhayyilelerinde, Türk kültürüne dair duygu ve düşünceleri şekillendirmeye çalışır. Metne bakıldığında Gökalp, çocukluk yıllarına gider. Çocukken yerde bir erik bulduğunu, ancak ondan önce bir “*Ala Geyik*”in eriği kapıp götürdüğünü hatırlar. Ormana kaçan geyiğin peşinden giden şair, kendisini bir anda masal dünyasının içinde bulur. Zira “*Kaf Dağı'nı aşmak*”, “*verdi bana bir elma*”, “*sırlı elmayı yemek*”, “*gizli dünyayı görmek*”, “*ak sakallı cüceler*”, “*korkunç devler*”, “*cinler*”, “*kesik başlar*”, “*el bağlayan melekler*”, “*kılıçla kurtarılan periler*”, “*az, uz gitmek*” ve “*Altın Köşk'e ulaşmak*” gibi sözler masal dünyasını aksettiren ifadelerdir.

*Çocuktum ufacıktım
 Top oynadım acıktım
 Buldum yerden bir erik
 Kaptı bir alageyik
 Geyik kaçtı ormana (Ziya Gökalp, Ala Geyik)*

Masal dünyasının içinde pek çok devle, cinle çarpışan; kayaları delen çocuk, bir devin hapsettiği Türk Beyi'ni esaretten kurtarır. Esaretten kurtulan Türk Bey'inin gösterdiği kahramanlıklar sayesinde ise Türkler, tekrar tarih sahnesinde yer almaya başlarlar. Böylece Gökalp, "*Türk'ün yüce dileğinin*", aslında "*Turan meleği*"ni bulmak ve bu meleği sonsuza kadar yaşatmak olduğunu söylemek ister.

*Yüz milyon Türk bu anda
 Seni bekler Turan'da*

*Haydi, çabuk varalım,
 Karanlığı yaralım.*

*Sönük ocak canlansın
 Yoksul ülke şanlansın!(Ziya Gökalp, Ala Geyik)*

Gökalp, kahramanlık ve dinî duyarlılık/inanç tema ve konularını da içeren "*Kolsuz Hanım*"da ise Türkçülük mefkûresiyle İslâm inancını birleştirir. Böylece şair, mefkûresine temel oluşturan "*Kızılma*" düşüncesinin bağlandığı dinî inancı da ortaya koymuş olur. Şu hâlde Türkçülük fikrinin bir ayağını millî bilincin, diğer ayağını ise din duygusunun teşkil ettiği görülür.

*Açıklayayım size, dinleyin beni!
 Ay Hanım Türkiye, İslâm'dır Yıldız,
 Üvey anne ise ham İngiliz.
 Siyaset şahına evvel ki zevce,
 Hamiyet Hanım'dı, öldü bir gece. (Ziya Gökalp, Kolsuz Hanım)*

Ziya Gökalp, kahramanlık temasında da üzerinde durulan “*Polvan Veli*” isimli manzum hikâyesinde “*millî bilinç/Türkçülük*” duygusunu da işler. Eserde Polvan Veli “*mefkûre/ülkü*”nün; Hint Sultanı, Harezmi Hükümdarı ve Hintli Güreşçi Devpençe ise “*kötü ihtiras*”ın sembolü olurlar. Zira Hint Sultanı, Harezmi Hükümdarı ve Hintli Güreşçi Devpençe bireysel üstünlük peşindeyken Polvan Veli, hakkın ve doğru olanın yanında yer alır.

Türklerin, İslâm inancına dâhil olmalarından sonra ortaya çıkan ve din uğruna gazalara katılan alp tipi kahramanın tüm özelliklerini üzerinde taşıyan Polvan Veli, ihtiras sahibi insanların aksine maddiyatın yerine manevîyata değer verir. Metnin sonunda Harezmliler, Polvan Veli’nin manevî gücünün tesiriyle İslâm dininin mensubu olurlar. Polvan Veli, İslâm inancını benimsemelerinden sonra da Harezmliler’i yalnız bırakmaz. Zira o, İslâm dinini benimseyen “*Turan*”a, adeta “*Hızır*” olmuştur.

*Polvan Veli sevinerek bu ilâhî irşada
Sahralarda koştı, gitti âcizlere imdada;
O zamanki bütün Türkler bu pençesi pûlâda
Borçludurlar; çünkü Hızır olmuş idi Turan’a. (Ziya Gökalp, Polvan Veli)*

Ziya Gökalp, daha önce kahramanlık temasında üzerinde durulan “*Aslan Basat*” adlı metinde de Türkçülük mefkûresini ağırlıklı olarak ele alır. Eserde Aslan Basat, Türklere büyük kayıplar verdiren ve bu yüzden etrafına büyük korkular yayan Tepegöz’ü öldürür. Millet ise Aslan Basat’ın kahramanlığını büyük bir sevinçle karşılar. Aslan Basat, Türklere türlü zararlar veren Tepegöz’ü öldürerek Türk milletini kurtarmış ve Türklük’ün devamını sağlamıştır. Ayrıca Tepegöz’ün aslında Türk milletinin düşmanlarını temsil ettiği de rahatlıkla fark edilir.

*Oğuz’u inlettin, Kayı’yı yaktın,
Bize sen yapmadık neyi bıraktın?*

*Keseyim seni de ey dudağı kan,
Yeniden hayata başlasın Turan! . (Ziya Gökalp, Aslan Basat)*

Fazla sistemli olmamakla birlikte Rezaizâde Mahmut Ekrem ile Tefik Fikret de “*millî bilinç/Türkçülük*” duygusunu anlatmaya çalışırlar. Önce Ekrem’den başlanırsa

şarin, daha önce vatan sevgisi ve kahramanlık temasında üzerinde durulan “Şehîd Ezel”de, “millî bilinç/Türkçülük” duygusuna da yer verdiği tespit edilir. Metinde, hikâyesi anlatılan ve “millî bilinç/Türkçülük” fikrinin somut örneği durumundakikomutan, vatan sevgisini her şeyden üstün tutar. Ancak düşmanla kahramanca savaşan komutan şehit edilir. Ölmeden önce askerlerine düşmanın elindeki “şu karşıki tepe”yi almalarını emretmesi, onun idealleri uğruna canını hiçe saydığını gösterir. Recaizâde Mahmut Ekrem’in, “Şehid Ezel”le bu kahraman komutanın şahsında ülkesi ve vatani için her şeyi göze alarak savaşan kahraman askerlerdeki “millî bilinç/Türkçülük” duygusunu yüceltmeye gayret ettiği görülür.

“Evlâtlarım!-dedi-ileri... Arş dâ’imâ!

Kahren sürün... yakın has ü hâşâk-i dümeni.

Mutlak şu karşıki tepeye defnedin beni...

Olsun zahîr-i kuvvetiniz avn-i kibriyâ!..”

(Recaizâde Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Tevfik Fikret ise vatan sevgisi ve kahramanlık temasını da ihtiva eden “Hasan’ın Gazâsı” ve “Ken’an” adlı manzumelerinde Hasan ile Ken’an’ı cesaret ve fedakârlık duygusunun temsilcileri olarak görür. Şair, bu iki delikanlının ruhlarındaki vatan sevgisiyle cesaret ve fedakârlık duygularını birleştirdiklerini söyler. Böylece “millî bilinç”in tesiriyle ortaya çıkankahramanlıkları yücelten Fikret, kahraman askerlerin millî bilinç ve uyanışın ideal varlıkları olduklarını söyler.

O gün Hasan bölüğün tâ önünde on saat!

Bilâ-tevakkuf avuçlarla kurşun atmışdı;

Nedir gazâ?.. Bunu görmüş, bu zevki tadmışdı. (Tevfik Fikret, Hasan’ın Gazâsı)

Harb oldu, bütün köydeki şübbân-ı hamiyet

Ser-hadde şitâb eyledi... Ken’an da beraber;

Bir gün pusuda bir avuc erbâb-ı celâdet

Bir fırka harâb eyledi... Ken’an da berâber. (Tevfik Fikret, Ken’ân)

İncelenen eserlere bakıldığında “millî bilinç/Türkçülük” temasına şairlerin, büyük bir önem ve değer verdikleri ortaya çıkar. Zira asıl teorisyenin Ziya Gökalp

olduğu “*millî bilinç/Türkçülük*” mefkûresi, maddi ve manevî olumsuzlukların yaşandığı bir ortamda bir yandan Türk milletine bir çıkış yolu sunarken bir yandan da milleti oluşturan her ferdin muhayyilesinde ülkesi, vatanı ve milleti için neler yapmaları gerektiğiyle ilgili sorumluluk duygusunun oluşmasına zemin hazırlamıştır.

1.2.8.5.Medeniyet

Türk toplumunun ve dolayısıyla Türk Edebiyatının irtibat kurduğu üç ana medeniyetten biri olan “*Batı Medeniyeti*”, özellikle Gülhane Hatt-ı Hümayûn’un ilân edilmesinden (1839) itibaren her konuda ağırlığını hissettirmiştir. Edebiyat sahasında da bu tespitin geçerli olduğu aşikârdır. Zira Batı Etkisinde Gelişen Türk Edebiyatı’nın ilk evresi olan Tanzimat Edebiyatı’ndan itibaren Batı medeniyet dairesine doğru hızlı bir geçiş yaşanmıştır. Çoğu sanatkâr, milletin Batı medeniyetine has özellikleri tam manasıyla yaşamasını gerekli görmüştür. Zira Osmanlı Devleti’nin, dolayısıyla Türk milletinin yaşadığı çöküşü ortadan kaldıracak reçetenin Batı medeniyetinde olduğuna inanmışlardır. Ancak 1860-1923 yılları arasında kaleme alınan manzum hikâyelerde sanatkârlar, bu görüşlerini diğer tema ve konularla birlikte ifade etme eğiliminde olmuşlardır.

Mesela Türk Edebiyatı’na, Batı medeniyetinin kapılarını aralayan Şinâsî’nin “*Tenâsüh Hikâyesi*” adlı kısa eseri ele alındığında, şairin Batı medeniyetine olan ilgisi ve duyarlılığı rahatlıkla hissedilir.

Dedi kim: “Kuyruğu diken hayvân

Bulur elbette sûret-i insân”

Dinleyip bir sühân-ver ol öküzü

Ağzına tıktı ot gibi bu sözü

“Nasıl etmem bu mezhebe îmân

Sen olurken nümûne vü bürhân (Şinâsî, Tenâsüh Hikâyesi)

Görüleceği üzere Şinâsî, “*Tenâsüh Hikâyesi*” isimli manzumesinde Avrupa medeniyetini idealize eder. Batıl bir inanışa göre, ruhun bir bedenden başka birinin bedenine intikal etmesi anlamına gelen eserdeki “*tenâsüh*” başlığıyla şair, Osmanlı

toplumuna çıkış yolunu gösterir. Böylece Şinâsi'nin, Osmanlı toplumunun geçireceği tenasüh sonunda yıkımdan kurtulabileceğini söylemek istediği anlaşılır.

1.2.8.6.Mefkûre/Ülkü

Büyük devletlerden biri olarak uzun yıllar tarihte yer alan Osmanlı Devleti, duraklama döneminin ardından çöküş dönemini yaşamaya başlar. İncelemeye konu olan 100 eser, Osmanlı Devleti'nin çöküş döneminde kaleme alınmıştır. Hâl böyle olunca şairler, çöküş sürecini yaşamak mecburiyetinde kalan toplumun umudunu yitirmemesi için arayışlar içerisine girerler. Arayışlar neticesindeyse “*mefkûre/ülkü*” duygusunun, kaybedilen umudu yeniden tesis edebileceğini düşünürler. Böylece zaten pek çoğu toplumsal problemleri ortaya koymak amacıyla yazılan manzum hikâyelerde “*mefkûre/ülkü*” temasının, üzerinde durulan en önemli temalardan biri olduğu gerçeğiyle karşılaşılır.

Millî ve manevî duygulara önem veren şairlerden Mehmet Emin, yoksulluk konusunu işlediği “*Ah Analık Yâhud Zeynep'in Duası*”nda, “*mefkûre/ülkü*” duygusuna da yer verir. Metinde karın, fırtınanın, tipinin ve çığın öldürücü etkisine aldırış etmeyen yoksul bir kadın, evladının donmaması için olağanüstü bir çaba içine girer. Zira bu fedakâr anne, çocuğu donup ölmesin diye dışarıda yakacak odun arar. Şair, bu özverili kadının ruhundaki annelik duygusuna hayran kalır. Böylece Mehmet Emin, bu vicdan sahibi kadının şahsında, annelikle idealizm temasını birleştirerek okuyucuya “*mefkûre/ülkü*”nün karşılık beklenmeden yapılan işlerin tabîî sonucu olduğunu ortaya koyar.

Kar yağıyor... Fırtına var... Yolu çığlar almıştır.

Ey karlı dağ! Yolum kesme; bir ocaklık odun ver;

İssız, viran kulübemde yavrum yola bakıyor.

Ey soğuk kar!.. Söyletmiyor; oh, yüzümü yakıyor;

Yol belirsiz... Bilmiyorum... Uçurum mu şu düz yer.

(Ah Analık Yâhud Zeynep'in Duası, Mehmet Emin)

Orhan Seyfi ise “*mefkûre/ülkü*” temasına farklı bir açıdan bakar. Zira Mehmet Emin'in anneliği idealize edişine karşın Orhan Seyfi; “*Gülle Bülbül Efsanesi*”, “*Peri*

Kızıyla Çoban Hikâyesi”ve“*Bir Kış Masalı*” adlı eserlerinde aşkı ve sevgiyi idealize eder. Şair, karşı cinse duyulan sevgi temasında geniş olarak üzerinde durulan bu üç manzumede hakikî aşk ve sevgi duygusuyla birbirlerine bağlanan âşıkları anlatır. Böylecesanatkâr, insanlara ideal aşka ve sevgiye nasıl ulaşacakları hususunda rehber olmayı arzuladığını da ortaya koyar. Aşağıdaki metinlerde, sanatkârın bu arzusu rahatlıkla hissedilecektir.

Şimdi böyle her bahar;

Pek sevimli, pek iyi

O eski sevgiliyi

-Çırpınıp titriyerek-

Ararlar çiçek çiçek! (Orhan Seyfi, Gülle Bülbül Efsanesi)

Yine aşkımdı sebep!

Serseri, dünyayı hep

Dolaştım adım adım;

Bir teselli aradım.

Bulamadım kimsede,

Bir günah ettimse de. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)

Her yanda bu kadar isteyen varken

Ona mı verelim şimdi bu kızı?

Dağıldı kalbime derin bir sızı.

Sevgide talim yokmuş, anladım.

O akşam dağlara çıkıp ağladım. (Orhan Seyfi, Bir Kış Masalı)

Her fırsatta, mizaçlarındaki romantik yönün tesiriyle “*mefkûre/ülkü*” duygusunu eğitim, çalışkanlık, millî bilinç ve aşk gibi konu ve temalarla birlikte ifade eden şairler, “*mefkûre/ülkü*” temasının toplumdaki pek çok sorunun çözüm noktasını teşkil ettiğini düşünmüşlerdir. Sanatkârlar, bu düşüncenin tesiriyle insan ve toplum hayatına mana katan; insan ve toplum hayatını değerli kılan unsurları yücelterek “*mefkûre/ülkü*” duygusunun millet hayatındaki düzenleyici, dengeleyici ve birleştirici yönünün ortaya çıkması için çaba sarf etmişlerdir.

1.2.9.Aile

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar yazılmış olan manzum hikâyelerde, aile kurumunun birey ve toplum hayatındaki yeri ve önemine de yer verilir. Sanatkârlar, pek çok olumsuzluğun yaşandığı bu yıllarda, aile kurumunun önem ve değerini anlatmak için manzum hikâye türünden yararlanmışlardır. Zira birtakım toplumsal sorunların, bozulan aile kurumundan kaynaklandığı fikrindedirler. Bu yüzden şairler -daha etkili olacağını varsayarak- insanlara, manzum hikâyeler vasıtasıyla aile çatısı altında yaşanan olumlu ve olumsuz durumları somut bir şekilde göstermeye çalışmışlardır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki dönemde kaleme alınmış olan 100 manzum hikâyenin dokuzunda bir toplumun temel yapı taşı olan “*aile*” kurumunun ele alındığı görülür. Böylece sanatkârlar, eserleriyle bozulmaya başlayan aile kurumunun ıslahı ve düzene girmesi için gayret içerisine girdiklerini ortaya koyarlar.

Servet-i Fünûn şiirinin önde gelen şairi Tevfik Fikret, “*Nesrin*”de gençlik heveslerinin tesiriyle kötü yola düşen ve sonunda pişmanlık duyan bir kadını anlatır. Fikret, düzenli bir aile hayatından mahrum kalan Nesrin'in şahsında aile kavramının önemii ve değerini yansıtmaya çalışır. Manzumeye dönülürse yaşadığı pek çok olumsuz olay, Nesrin'in her şeye karamsar bakmasına yol açtığı görülür. Hayattaki her türlü olumsuzluğun yanında, veremle de boğuşmak mecburiyetinde kalan bu talihsiz kadın, kötü anılarla dolu mazisiyle yüzleşir. Böylece ruhunun taşıdığı kötülüklerden arınacağına inanır. Bu duygularla Nesrin, yaşadığı hayatı tümünden sorgulamaya başlar.

-Şimdi ben doğrusu evvelki çocukluklardan

Nâdimim; gönlümü isrâf ü tebâh etdiğimi

Bin merâretle bugün anlıyorum; bir vicdan

Bana ihsâs ediyor işte bitib gitdiğimi.

Ben ki bitmez sanıyordum bu hayâtın şevki... (Tevfik Fikret, Nesrin)

Şaire göre geçmişte yaptığı hatalardan dolayı pişmanlık duyan bu kadının hayatı, daha “*gonca gül*”iken, “*dikenlik*”ler arasında yaşamaya başlamasıyla alt üst olmuştur. Geç de olsa içinde bulunduğu durumdan ders çıkaran Nesrin, kendisine teklif edilen sahte aşkları reddetmeye başlar. Bu esnada çaresiz kadın, “*bir sabah, evde bütün bir şeb-i takat-şikenin taab-ı nekbeti altında ezilmiş*”, “*gam-gîn, otururken*” evine gelen “*örtülü dilber bir kız*”ın korkarak söylediği “*ben hamarat bir kızım*”, “*nineciğim*

öldü”, “*babam yok*”, “*bana bir vicdansız para teklif ediyor*”, “*beni saklayınız*” ve “*beni tahlis ediniz zilletten*” sözleri karşısında duygulanır. Kızın içinde bulunduğu durumdan etkilenerek gençlik yıllarına dönen Nesrin, o akşam içinde bulunduğu kötü yoldan tamamen uzaklaşma kararı alır.

*Yaşlar altında vakûrâne yanan vech-i güzîn
Kadının rûhuna bir aks-i tesellî saçarak
Gözlerinden iki yaş düşdü... O akşam Nesrîn,
Yeni bir âşıkı reddeledi; bir leyl-i huzûr
Çekdi mâzimâzisine bir sût-re-i nisyân, pür-nûr.* (Tevfik Fikret, Nesrin)

Kaleme aldığı eserlerde insanlara doğruyu göstermeyi amaçlayan Tevfik Fikret, Nesrin’in başından geçen olayları konu edinerek genç kızları uyarmak ister. Şaşıklı ve lüks hayatın gelip geçici, asıl olanın ise sıcak bir yuva olduğunu söyleyen şair, genç kızlardan geçici heveslerin peşinde koşmamaları hususunda dikkatli olmalarını ister.

Şairin, “*Nesrin*”de, güzelliğiyle erkekleri kendine çeken düşmüş kadına “*Nesrin*” adını vermesi ayrıca önem arz eder. Zira “*nesrin*” kelimesi, “*yaban gülü*” manasına gelir. Böylece Fikret, nesrin kelimesine sembolik bir mana yükleyerek yanlış bahçelerde var olmaya çalışan “*Gonca Gül*”ün “*Nesrin*”e dönüşmesini ya da aile kuracak bir kadının sokaklara düşüşünü gözler önüne serer.

Yaşarken şiirlerini bir kitapta yayımlama fırsatını elde edemeyen Süleyman Nesib, “*Ninni*” ismini taşıyan manzum hikâyede bir kadının aile ve aile bireyleri hakkındaki duygu ve düşüncelerine yer verir. Çocuğunu uyutmak için ninni söyleyen kadın, söylediği ninniyle ailenin önemini ve değerini yansıtır. Ninni, kadının aile fertleri için dua etmesiyle başlar.

*Ninni ey tıfl-ı can-rübâ, ninni,
Ninni ey gonce-i safâ, ninni;
Ninni ey tıfl- can-rübâ ki senin
İttirâd-ı teneffüsünle emîn
Annenin rûhu pür-sürûr olsun
Babanın da hayâtı sûr olsun.* (Süleyman Nesib, Ninni)

Giriş mahiyetindeki duadan sonra ninnide, kadının kocası ve evladiyla ilgili duygu ve düşüncelerini yansıtan sözlere yer verilir. Buna göre en başta çocuğunun, “*âdetâ bir yabancı*” olmaya başlayan karı-koca arasında “*rabt-ı ümîd*” olduğunu söyler. Zira çocuğun dünyaya gelmesiyle dağılmak üzere olan aile yeniden birleşip bütünleşmiştir. Kadın, evladiyla evlilik hayatında yeni bir başlangıç yaşadığı için sevinç içindedir.

Çok şükür şimdi sende birleştik
Âh sensiz garib bir eştik
Çok şükür şimdi sende... sensin biz
Sende mevcûdüz işte her ikimiz.
Yaşarız beybabanla ben sende,
Üç vücûdüz ki şimdi tende. (Süleyman Nesib, Ninni)

Metnin sonraki kısımlarında da kadın, ailesiyle ilgili duygu ve düşüncelerini anlatmaya devam eder. Duayla başlayan ninniye, yine duayla bitirir. Duasında çocuğu sayesinde mutlu bir yuvaya sahip olan kadın, aile saadetinin sonsuza kadar sürmesini diler. Böylece Süleyman Nesib, çocukların aile hayatının “*neş’e, sıhhat ü saâdet*”i, “*mânen ve maddeten tevhîd*” vesilesi olduklarını da ortaya koymuş olur.

Âh Rabbim! Bu üç hayat senin,
Yerle gök cümle kâinat senin.
Hoş görüp de bu ittihâdımızı,
Sen başışla bize vedâdımızı. (Süleyman Nesib, Ninni)

Orhan Seyfi, karşı cinse duyulan sevgi temasının yanında aile konusuna da yer verdiği “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*” adlı manzum hikâyesinde, birbirlerini seven Peri Kızı ile Çoban’ın tüm olumsuzlukları aştıktan sonra evlenip mutlu bir yuva sahibi olmalarını anlatır. Eserde, yanlış anlaşılma sebebiyle ayrı düşen iki sevgiliyi “*Ulu Hakan Oğuz Han*” birleştirir. Böylece kırk gün, kırk gece yapılan düğünle iki âşık evlenirler.

*Elverir bu ayrılık!
 Gelin birleşin artık!
 Haydi verin elele
 Geçsin neşe, eğlence
 İçinde hep gününüz!
 Tamam kırk gün, kırk gece
 Yapılsın düğününüz. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)*

Orhan Seyfi, metnin sonunda evlenip yuva kuran insanların “şerefli” bir iş yaptıklarına inandığını söyler Ayrıca “Yuvayı dış kuş yapar.” sözünü hatırlatarak aile hayatında, kadına düşen görev ve sorumluluğun daha büyük olduğunu belirtmek ister.

*Bu düğün öyle uzun,
 Sevinçli bir düğün ki;
 Bu, o şerefli gün ki;
 Darısı yurdumuzun
 Güzelleri başına! (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)*

Millî Edebiyat döneminin gür sesli şairi Mehmet Emin, hastalık konusunda da üzerinde durulan “Ana ile Kızı”nda aile kurumunun içinde bulunduğu olumsuzlukları ortaya koyar. Manzumede büyük bir umutla zengin birisiyle evlendirilen genç bir kadının, evlilikte aradığı mutluluğu bulamayışı ve tekrar ana ocağına dönüşü anlatılır. Zira genç kadın, kendisine iyi davranmayan ve üstüne kuma getiren kocasının yaptıklarını hazmedemez. Bunalım geçiren kadın, en sonunda yaşadığı olaylara dayanamaz ve ölür. Böylece Tan Sesleri’nin şairi, bu manzum hikâye vasıtasıyla karı koca arasındaki ilişkilerde sevgi ve saygının her daim belirleyici rol üstlendiğini söyler.

*“Merhametsiz! Evlâdımın eksiği ne, suçu ne?..
 O yüzünün akı ile girmedi mi evine?
 Bunca yıldır bir aybını söyledi mi bir insan?
 Ocağına canla, başla olmadı mı kul, kurban?
 Âh, sen onu tepe tepe kullanarak yıllarla,
 Sonra bunca emeğini yâr etmedin bir pula!.. (Mehmet Emin, Ana ile Kızı)*

Mehmet Emin, yozlaşma temasında da üzerinde durulan “*Kaynana ile Damat*” adlı manzum hikâyede de aile konusunu ele alır. “*Ana ile Kızı*” adlı eserle benzerlik gösteren bu metinde, yuvası dağılan genç bir kadının çaresizliği işlenir. Metin başlarken karı kocanın kavga ettikleri görülür. Zira kadın, kendisine türlü eziyetler yapan ve “*Dörde kadar hakkım yok mu almaya?*” diyerek başka kadınlarla da evlenmek isteyen kocasının yaptıklarını gururuna yediremez. Bu sırada kadının haklı yakarışlarından sıkılan adam, suçlu kendisi değilmiş gibi karısını evden kovar.

“Bir suç muymuş, dörde kadar hakkım yok mu almaya?”

“Hakkın vardır; fakat bir yol mollalardan sor öğren,

“Bak, bir molla sana der mi: Bir karını hoş kullan,

“Ötekini ağlat, inlet, her dakika agula?”

“Ona günah değil mi ki gözyaşında boğula?”

“Öküz gibi...” (Mehmet Emin, *Kaynana ile Damat*)

Ana ocağına dönen kadındaki bunalımlı hâl günden güne artar ve sonunda gururu kırık kadın “*ateş, alev içer’sinde dalıp dalıp*” gider. Kızının durumunun ağırlaştığını gören anne ise “*köy köy hekim*” ve “*hoca, ilâç, şifâ*” arar. Ancak kocasının yaptığı kötülükleri kafasından bir türlü atamayan, bu yüzden “*yanakları bir deri kalmış*” olan kadın hayata yenik düşer. Sonuç itibarıyla Mehmet Emin, aile hayatında umduklarını bulamayan kadınların çaresizliklerini ortaya koyar ve aile kurumunda baş gösteren huzursuzlukların varabileceği son noktanın ise ölüm olabileceğini gözler önüne serer.

“Ey Allah’ın zâlimleri, onu niçin aldınız,

“Sonra böyle soldurarak çamurdan çaldınız?”

“Birgün olur sizleri de oç alıcı Hak çalar. (Mehmet Emin, *Kaynana ile Damat*)

Mehmet Emin “*Zavallular*”da da birden fazla kadınla yapılan evlilikleri eleştirir. Buna göre bir köy muhtarı, askere gitmek için kura çekme vakti gelen oğlunu evlendirmek için yetim bir kız arar. Zira oğlu yetim bir kızla evlenirse askerlikten muaf sayılacaktır. Kısa zaman zarfında muhtarın istediği olur ve “*üç-dört köyü üst-üstüne aratarak birkaç gün*” zarfında, “*yetim*”, “*yoksul*”, “*yosma*”, “*güzel bir kızcağz*” bulunur. Kız, “*bu ocağa Evim! diye sevinerek*” gelir. Ancak çok geçmeden acı gerçekle tanışır.

Zira “bir ortağın beslemesi” olmuştur. Büyük hayal kırıklığı yaşayan kız, daha bir yıl dolmadan “dirlik yüzü” görmez, “dul gibi yürek yanık”, “göz yaşlı” olur. Hemen her gün “ishak gibi ah” çeken kız, üstüne üstlük dövülür ve aşağılanır da.

Bir yıl var ki ırgat gibi bayırların sırtında;

Bir yıl var ki hayvan gibi yumruk, sopa altında.

Şimdi ise koğulmalık isteniyor bu evce.... (Mehmet Emin, Zavallılar)

Böylece Mehmet Emin, birden fazla kadınla yapılan evliliklerin sağlıklı evliliklerin önünde engel teşkil ettiğini; kumasıyla evini paylaşmak mecburiyetinde kalan kadınların ise psikolojik olarak çöküş yaşadıklarını ortaya koyar. Millî duygulara önem ve değer veren bir başka şair olan Hamdullah Suphi (1885-1966) de Mehmet Emin’in eserlerinde görüldüğü üzere, “Annemin Derdi”nde kocasının eve kuma getirmesi üzerine ruh hâli bozulan bir kadının dramatik hayatını konu edinir. Eser, söz konusu kadının yaşadığı hayat etrafında cereyan eder. Buna göre küçük yaşından itibaren bir köle olan bu kadın, çeşitli yerlere satılır. Sonunda köle olarak geldiği bu evde hizmetçilik yapar. Çok geçmeden evin oğluyla evlendirilir. Başta, zengin birisiyle evlendiği için çok mutluluk olan kadının duygu ve düşünce dünyası, ilerleyen günlerde kocasının olumsuz davranışları yüzünden bozulur.

“İşte, derdim, budur sizin babanız!..”

Evde zâten huzur-ı vicdân yok;

Kimi bir söz atar zehirli bir ok

Gibi, hâin, deler deşer kalbi...

Ne için sorma âşikâr sebebi:

Hem kadınlık ve hem de ortaklık. (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)

Yukarıdaki mısralarda açıkça görüleceği üzere sanatkâr, sağlıklı aile hayatı için huzurun vazgeçilmez unsur olduğunu vurgular. Zira Hamdullah Suphi, huzursuz bir aile ortamında yaşayan kadınlardaki psikolojik bozukluğun, kadınları kendi canlarına kast etme noktasına kadar sürükleyebileceğini ortaya koyar.

Zehri içmek, boşaltmak istiyorum;

“İçeceksin, çekinme, iç! diyorum.

Ellerim titriyor; kırık sanki;

Analık hissi başlamış çünkü... (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)

Toplumsal düzenin tesisine önem veren en önemli şairlerden bir diğeri ise Mehmet Âkif'tir. Âkif, yozlaşma temasında üzerinde durulan ve tüm vakitlerini meyhanede geçiren insanların hazine ve sefil hayatlarını gözler önüne serdiği “*Meyhane*” adlı eserinde aile kurumuna da dikkatleri çeker. Toplumcu şair, aileleriyle zaman geçirecekleri yerde tüm vakitlerini meyhanede geçiren insanların “*sefil*” hayatlarını ortaya koyarak metne başlar. Meyhanede, “*yavaş yavaş, kafalar, kelleler*” kızızmaya başladığı sırada, buranın kıdemli müdavimlerinden Baba Arif'in karısı, komşusu Hüseyin Ağa'yla birlikte içeri girer.

Vefasız kocasını içki içerken gören kadın gördüklerine dayanamaz ve hemen üç akşamdır evine uğramayan Arif'e “*Ayol, nedir bu senin yaptığın?*”, “*Utan azıcık...*” diye veryansın etmeye başlar. Daha sonra kadın, içler acısı bir konuşma yapar. Bir ara, kocasının evini barkını unutturan bu virane meyhaneye bir daha gelmemesi için diğer müşterilerden yardım ister. Ancak müşteriler, çaresiz kadının isteğine kayıtsız kalırlar. Üstelik kendi aralarında yaptıkları konuşmalardan kadından hoşnut olmadıkları da anlaşılır.

Bırak o zıkkımı, içtiklerin yeter artık.

Efendiler, ağalar, siz de bir nasihat edin,

Sizin de belki var evlâdınız...

-Hasan ne dedin?

-Bırak, köpoğlu kadın amma çalçeneymiş ha!

-Benimki çok daha fazlaydı.

-Etme!

-Elbet ya!(Mehmet Âkif, Meyhane)

Manzum hikâyenin sonunda kadının çabaları sonuç vermez. Hatta sarhoş koca, “*Cehennem ol seni hınzır, git: Boşsun!*” diyerek karısını oracıkta boşar. Üstelik Arif, zavallı kadını boşamakla yetinmez ve ağza alınmayacak tarzda sözlerle karısına bağırır. Kadın, kocasının ağzından dökülen “*lâ'net-i ebedî*” lafları işitince bayılır. Mehmet Âkif,

meyhanenin loş havasının insanın parasını, ruhunu, işini ve insanlığıyla birlikte evini ve ailesini de yok ettiğini ortaya koyar. Böylece meyhanenin toplum hayatının en küçük yapı taşı olan aileyi kökten sarstığını insanlara göstermiş olur.

*Üç akşam oldu ki yoksun. Necip: Babam nerde!
Ben isterim onu mutlak, demez mi? Bak derde!
Sular karardı; bu sâ'atte hiç gezer mi kadın?
O, sarhoşun biri; tut kim sokak sokak aradın...
Nasıl bulursun a yavrum? Yarın gelir belki... (Mehmet Âkif, Meyhane)*

Millî şair, daha önce yozlaşma temasında üzerinde durulan “*Mahalle Kahvesi*”nde de ailenin bir toplum için vazgeçilmez unsurların başında geldiğini ifade etmeye gayret eder. “*Meyhane*”de olduğu gibi “*Mahalle Kahvesi*”nin müdavimlerinin de “*hayât-ı âileisminde bir ma'îşet*”ten uzak yaşadıklarını söyler. Zira kahveye gelenler ailelerini unutarak çay, kahve içerek ve oyun oynarak vakitlerini boşa harcarlar.

*“Hayât- ı âile” isminde bir ma'îşet var;
Sa'âdet ancak odur... dense hangimiz anlar?
Hayât-ı âile dünyâda en safâlı hayat,
Fakat o âlemi bizler tanır mıyız? Heyhat! (Mehmet Âkif, Mahalle Kahvesi)*

Metnin sonunda kahvenin tavanında yuva yapan kırlangıçlar, şairin aile kurumuyla ilgili olarak daha derin düşünmesini sağlar. Âkif, kahvede günlerini gün ettiklerini zanneden insanların aslında “*sarây-ı cennet*”in farkında olmadıklarını düşünür. Böylece kahvehaneyi mesken tutan insanların, kendileriyle birlikte aile fertlerini de maddi ve manevi sefaletle sürüklediklerini ortaya koymaya çalışır.

*Tavanın pervazı altındaki toprak yuvadan,
Bakıyor bunlara, yan yana, iki çift ince nazar:
“Ya sizin bir yuvanız yok mu?” diyor anlaşılan,
Dişi erkek çalışan yavrulu kırlangıçlar... (Mehmet Âkif, Mahalle Kahvesi)*

Görüldüğü üzere şairler, 1860-1923 yılları arasında kaleme aldıkları manzumelerde aile hayatı üzerinde etkili olan çeşitli olumsuzlukları yansıtmak

istemişlerdir. Zira sanatkârlar, sağlam temeller üzerine kurulmuş bir aile hayatının yaşandığı toplumlarda olumsuzlukların en asgariye incecğinin farkındadırlar. Ruhları bu bilinçle dolu olan şairler, aileyi toplumun kutsal bir unsuru olarak kabul etmişlerdir. Bu noktada aile konusunu işleyen manzum hikâyelerin kaleme alınma amaçlarının, aslında yaşanan kültür değışimi dolayısıyla toplum hayatında baş gösteren dağınıklığın tesisinin sağlanmasına yönelik olduğu da belirtilmelidir.

1.2.10.Dinî Duyarlılık ve İmân

Birey ve toplum hayatının önde gelen değerlerinden biri olan din, her dönemde olduğu gibi Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar kaleme alınmış olan manzum hikâyelerde konu edinilir. Şairler, eserleri vasıtasıyla toplum hayatında önemli bir yere sahip olan din duygusunu yüceltirler. Onlara göre din duygusunu eksiksiz yaşayan toplumlar, her türlü olumsuzluğa karşı direnç kazanırlar. Zira araştırmaya konu olan manzumelerin ortaya çıktıkları yıllardaki sosyal, ekonomik ve siyasî çöküşler toplum hayatını alt üst eder. Sanatkârlar, böyle bir ortamı yaşamak mecburiyetinde kalan insanlara din ve iman duygusunu hatırlatarak, hayatlarındaki parçalanışın önüne geçmeyi amaçlarlar. 1860-1923 yılları arasında kaleme alınmış 100 manzum hikâyenin altısında“*dinî duyarlılık ve imân*” temasının doğrudan işlendiğı görülür. Bunların dışında bazı metinlerde de tema daha geri planda yer almaktadır.

Özellikle olgunluk dönemi şiirlerinde din ve imana ayrı bir yer veren Tevfik Fikret, “*Köyün Mezarlığında*” adlı eserinde din ve iman duygusunu yüceltir. Manzumenin başından itibaren bir köyün mezarlığında bulunan şair, “*bütün mezarlığa bir tarâvet-i lâl*”in sinmiş olduğunu sezer. Böyle bir havayı teneffüs etmeye başlayan sanatkâr, ister istemez “*şübheli bir sesle nâgehân şu süâl*”i sorar:

“Nedir hakıykati, ey sırr-ı ekber-i mescûd,

O yanda koskoca bir kâinat-ı hiss ü şühûd

Kalib, ümîd-be-leb, katra-cû-yi ihsânın...

Yağar yağar mütemâdî esîr-i gufrânın?” (Tevfik Fikret, Köyün Mezarlığında)

Fikret, ruhundaki “*aynı sadâ*”nın tekerrürüyle dünya hayatının geçici olduğunu düşünür. Aslında şair, bu durumu ruhundaki din duygusuyla kavrar. Böylece öteki

âlemin asıl manasının farkına varan sanatkâr, kafasını meşgul eden soruların da cevabını bulmuş olur.

*Cevâb alır gibi oldum, içimde aynı sadâ
Tekerrür etdi: “Yarın sen de bir avuc toprak
Kesâfetiyle gelirsin bu sâyegâhe, bırak
Esîr-i feyzını döksün ilelebed Mevlâ!”* (Tevfik Fikret, Köyün Mezarlığında)

Tevfik Fikret, daha önce hastalık konusunda üzerinde durulan “*Hasta Çocuk*” ismini taşıyan manzumesinde dinî duyarlılık ve iman duygusunu da işler. Eserde, oğlunun hastalığı sebebiyle perişan olan anneye, din duygusu umut ışığı olur. Şair, metnin sonunda bizzat esere dâhil olma ihtiyacı duyar. Zira çocuğunun sağlığına kavuşması hususunda umutsuzluğa kapılan kadını maneviyata davet etmek ister. Böylece Rübâb-ı Şikeste müellifi, din duygusunun insanların en sıkıntılı dönemlerindeki en önemli çıkış yolu olduğunu vurgulamış olur.

*-Sakın, hanım, bu fenâ hissi etmeyin tervic;
Bakın, havâ ne güzel açdı, incilâ buldu;
Deminki velvele, şiddet sükûn-pezîr oldu.
Bulur çocuk da şifâlar, olursunuz mesrûr;
Hudâ büyükdür, eder mâtemi mübeddel-i sûr...* (Tevfik Fikret, Hasta Çocuk)

Türkçülük mefkûresinin ahlakî tarafının, İslâm dinine ait kurallarına dayandığını ortaya koyan Ziya Gökalp ise “*mefkûre/ülkü*” temasında da üzerinde durulan “*Osman Gâzi Kurultay’da*” isimli manzum hikâyesinde dinî inancı eserin merkezine alır. Manzumede, kurultay mensuplarıyla devletin bekâsı hakkında görüş alış verişinde bulunan Osman Gâzi, fethedilecek yerlere İslâm inancının gereği olarak adaleti götüreceğini söyler. Böylece Osman Gâzi’nin sözlerinden Osmanlı Devleti’nde İslâm dininin belirleyici rol oynayacağı anlaşılır.

Osman Gâzi:

Bir elde yasamız, bir elde Kur'an,

Saçacağız adli her yerde, her an,

Türklükle İslâmlık kardeş olacak,

Fark edilmeyecek halife, kağan.(Ziya Gökalp, Osman Gâzi Kurultay'da)

Ziya Gökalp, kahramanlık temasında bahsi geçen “*Polvan Veli*”adlı manzume hikâyede vatan sevgisi ve kahramanlık temalarının yanında, dinî duyarlılık ve iman duygusuna da yer verir. Buna göre Polvan Veli, Harezm’in en ünlü güreşçisi olarak bilinmektedir. Gizlice İslâm dinini benimseyen Veli, kendisi gibi Müslüman olduğunu öğrendiği Hintli rakibi Devpençe’ye kendi isteğiyle yenilir. Müsabakanın sonunda Harzem Şah, güreşte yenildiği için Polvan Veli’nin öldürülmesi emrini verir. Bu esnada hükümdarın atı şaha kalkar ve üzerindeki hükümdarla birlikte uçuruma doğru yuvarlanır. Polvan Veli, seyircilerin gözleri önünde “*bir hamlede hemen yara atılan atı*” tutar ve kaldırır. Daha sonra hükümdarı üzerinden indirdikten sonra atı “*altun eyvana*” koyar. Bu olaya şahit olan “*seyirciler hep*” birlikte şaşkınlıklarını gizleyemezler. Herkes olduğu yerde dona kalır. Zira bir anda “*gönülleri bir hayret*”kaplamıştır. Etrafı “*Mu’cize mi, yoksa bu bir keramet?*” sorusu kaplar. Harzem Şâh, kendisini ölümden kurtaran Polvan Veli’nin yanına gelir ve onun mensubu olduğu İslâm dinine katıldığını söyler. Ayrıca hükümlanlığı altında yaşayan herkesi, İslâm dininin birer mensubu olmaya çağırır.

Seyirciler hep dondular, gönülleri bir hayret

Kaplamıştı: Mu’cize mi, yoksa bu bir keramet?

Kağan geldi, dedi: “Artık durmak olmaz, ey millet

Ben İslâm’ı kabul ettim, siz de gelin imana!”(Ziya Gökalp, Polvan Veli)

Ziya Gökalp, “*Polvan Veli*” ile Türk-İslâm kültüründe önemli bir yere sahip olan “*alp eren*” tipinin manevî gücünü göstermek ister. Zira alp eren tipinin somut örneği olan Polvan Veli; ölümden korkmaz, merhamete büyük önem verir, başkalarına yardım eder ve dini tam manasıyla yaşar. Ayrıca örnek kişiliğiyle başta Harzem Şâh olmak üzere etrafındaki herkesi etkiler, Harezmlilerin İslâm dinine geçişini sağlar ve insanlara doğru yolu bulmaları hususunda yardımcı olur. Şair, metnin sonunda Polvan Veli’nin

Türklere yardım etmesinin bu olayla sınırlı kalmadığını, onun “*Turan*”ın, “*Hızır*”ı olduğunu da söyler.

Polvan Veli sevinerek bu ilâhî irşada
Sahralarda koştu, gitti âcizlere imdada:
O zamanki bütün Türkler bu pençesi pûlâda
Borçludurlar; çünkü Hızır olmuş idi Turan’a. (Ziya Gökalp, Polvan Veli)

Ziya Gökalp, içerisinde kahramanlık ve mefkûre/ülkü/ideal duygularını da ihtiva eden “*Kolsuz Hanım*”da, Türk-İslâm kültürünü yüceltmeye devam eder. Eserde dinî bir duyarlılığa sahip olduğu görülen şair, her türlü olumsuz şartlarda dahi Türk milleti ile İslâm dininin birbirinden ayrılamayacağını ifade eder. Zira Gökalp’e göre Türk milleti ile İslâm dini kardeşirler. Böylece Türkçülük mefkûresinin önderi, yazdığı manzumelerde Türkçülük düşüncesinin önemli dayanaklarından birisinin din duygusu olduğunu ortaya koymuş olur.

İstedi İslâm’i hükmüne almak,
Gaflet şarabıyla gönlünü çalmak?
İslâm yüklenmedi bu esareti,
Kardeşi İslâm’a, Türk, etti yardım. (Ziya Gökalp, Kolsuz Hanım)

Kaleme aldığı eserlerde din ve inanç hususunda çığır açan Mehmet Âkif “*Köse İmam*”da, dini kendi çıkarlarına göre kullanan insanları eleştirdiği görülür. Âkif, metnin başında “*ilmi az*”, “*görgüsü çok*” ve “*fitratı yüksek bir imam*” olarak tanıttığı Köse İmam’ı evinde ziyaret eder. Âkif, üç senedir gitmediği bu evde “*rûhu lebrîz-i safâ eyleyecek sohbetler*”in yapıldığını görür. Sohbet esnasında, kocasını şikâyet etmek için Köse İmâm’ın evine gelen bir kadın, şairin dikkatinden kaçmaz. Zira kadının kocası, başka bir kadınla da evlenmek ister. Evine başka bir kadının getirilmesine karşı çıkan kadın, kocasının bu yüzden kendisini dövdüğünü söyler. Üç çocuk annesi olan çaresiz kadın, ağlayarak yaşadığı olumsuzlukları anlatır.

*-Ne kafam kaldı dayaktan, ne gözüm, hep şişti;
Karşı koysaydım eğer mutlak işim bitmişti.
Ağladım, merhamet et, yapma dedim... Kim dinler.
Boşamakmış beni dünden beri efkârı meğer. (Mehmet Âkif, Köse İmam)*

Ertesi gün Köse İmam'ın evine çağrılan koca, şeriat kurallarına sığınır. “İşte meydanda Kitap!”, “Hem alırsız, hem boşarız!” diyerek kendini savunur. Köse İmam, “hürriyet”i bahane ederek dinin hakikî kurallarına ilgisiz kalan ve dinî kuralları çıkarına göre kullanan bu adama kızar ve ikinci bir kadınla evlenme konusunda türlü yolları deneyen adama nasihatte bulunur. Böylece İstiklâl Marşı şairi, “Köse İmam”da Meşrutiyet rejimindeki “hürriyet”in getirdiği şaşkınlıkla dinin bazı çıkarıcı kimseler tarafından kullanılabilmesini de ortaya koymuş olur. Ona göre toplumun her yönden ilerleyebilmesi için “sâde hürriyeti i'lân ile bir şey” olmaz. Âkif, metnin sonlarına doğru, manzum hikâyenin ana fikri olan “fıkr-i hürriyeti hazm” ettirilmesinin gerekli olduğunu söyler.

*Tek kadın çok sana emsâl olan erkekler için.
Hani servet? Hani sıhhat? Ne ararsan, mefkûd;
Sen duâ et ki “Şerîât” demiyor evde karın!
Yoksa, boynunda bugün zorca gezerdin yuların! (Mehmet Âkif, Köse İmam)*

Görüleceği üzere Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar kaleme alınmış olan manzum hikâyelerde dinî duyarlılık ve iman teması önemli bir yer teşkil eder. Zira şairler, bu yıllarda türlü zorluklar çeken Osmanlı toplumunun dinle birleşip mutluluğa erişebileceğini düşünürler. Din duygusuyla toplum hayatındaki her türlü çöküntünün önüne geçilebileceğini söyleyen sanatkârlar, insanları ahlaklı olmaya, inanmaya ve ibadetlerini yerine getirmeye davet ederler.

Şimdiye kadar ele alınan ve toplumsal tema ve konuları içeren eserlere bakıldığında şairlerin, çözüm önerileriyle birlikte toplum hayatındaki aksaklıkları yansıtmaya dönük olmak üzere hayli fazla sayıda tema ve konuyu işledikleri görülür. Bu tespit, şairlerin sanatkâr ve aydın kişiliklerini manzum hikâyelerdeki tema ve konular vasıtasıyla bir potada buluşturduklarını ortaya çıkarır.

1.3.Bireysel Tema ve Konular

Bilindiği üzere 1860-1923 yılları arasındaki dönemde Osmanlı toplumu savaşlar, medeniyet değişimi ve ekonomik sıkıntılar dolayısıyla büyük bir çöküşle karşı karşıya kalır. Bu çöküşle birlikte toplum ve birey hayatında türlü olumsuzluklar ortaya çıkar. Bu noktada, aynı zamanda aydın kimliğini de taşıyan sanatkârlar toplum ve bireyin yaşamak mecburiyetinde kaldığı olumsuzluklar karşısında sessiz kalamazlar. Onlar, kaleme aldıkları manzum hikâyelerde bir yandan toplumsal ve bireysel problemleri tespit ederlerken bir yandan da insanlara, hayatlarını alt üst eden problemlerden nasıl kurtulacaklarına dair fikirler sunmaya gayret ederler. Ancak tüm bunları ortaya koyarlarken, sanatın “*estetik olma*” endişesinden de uzaklaşmak istemezler.

Manzum hikâyelerde tespit edilen “*sevgi/aşk*”ve “*ölüm*” gibi temaların, şairlerin sanatın var oluş sebebini estetik bir düzlemde ortaya koyma amaçlarına uygun oldukları görülür. Ayrıca her yönden büyük bir karmaşanın yaşandığı bir ortamı teneffüs eden sanatkârlar, manzum hikâyelerde toplumsal tema ve konuların yanında bireysel tema ve konuları da işleyerek bireyin duygu ve düşünce dünyasına değer verdiklerini de ortaya koymaya çalışmışlardır.

İncelemeye konu olan 100 manzumenin 38’inde bireysel tema ve konular ele alınmıştır. Ayrıca 38 manzumenin 12’sinde bireysel tema ve konularla toplumsal tema ve konuların bir arada metne dâhil oldukları da belirtilmelidir. Daha önce belirtildiği üzere 62 eserde toplumsal tema ve konuya yer verilmiştir. Şu hâlde bireysel tema ve konuların daha az yekûn teşkil ettiği gerçeğiyle karşılaşılır. Bu duruma en büyük sebep olarak manzum hikâyelerin daha çok bir toplulukta cereyan eden olay/olayların anlatımına dayanan bir edebî tür oluşu gösterilebilir. Ayrıca toplumsal olayların, bireysel olaylara göre hem daha fazla ortaya çıktığı hem de çeşitlilik arz ettiği de kabul edilmesi gereken başka bir gerçektir.

1.3.1. Sevgi/Aşk

Edebiyatın -tür farkı gözetmeksizin- ana teması herhalde “*sevgi/aşk*”tır. Bu yüzden incelemeye konu olan yıllarda kaleme alınmış olan manzum hikâyelerde de sevgi/aşk temasının ilk sıralarda yer aldığı görülür. Ayrıca sevgi/aşk teması, içerdiği lirizm sebebiyle manzum hikâyelerin şiire has bir duygu dünyasına yaklaşmasını da

sağlamıştır. Manzumelerdeki sevgi/aşk duygusu; “*karşı cinse duyulan sevgi*”, “*anne, baba sevgisi*” ve “*evlat sevgisi*” olarak üç farklı niteliğe sahiptir.

1.3.1.1.Karşı Cinse Duyulan Sevgi

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar kaleme alınmış olan manzum hikâyelerde “*karşı cinse duyulan sevgi*” önemli bir yer tutar. Sanatkârlar, Osmanlı Devleti’nde görülen çöküşün ortaya çıkardığı toplumsal travmaya rağmen, karşı cinse duyulan sevgi duygusunu görmezden gelemesler. Zira karşı cinse duyulan sevgi duygusunun gerek birey, gerekse sanat hayatında önemli, hatta bazı durumlarda belirleyici bir rol oynadığının farkındadırlar. Ayrıca şairler bu temayla ilgili olarak yaşadıkları, duydukları veya gördükleri olayları manzum hikâye vasıtasıyla anlatarak, soyut bir duygu olan “*karşı cinse duyulan sevgi*” temasını somutlaştırmış olurlar. Ele alınan 100 metinden 15’i, “*karşı cinse duyulan sevgi*” teması eksenlidir. Sayının fazla oluşu, her şeyden önce şair olan manzum hikâye sanatkârlarının, şiire has alışkanlıklarını sürdürme arzu ve gayreti içerisinde olduklarını gösterir.

Karşı cinse duyulan sevgi temasını manzumelerde somutlaştıran sanatkârlardan biri olan Manastırlı Mehmet Rif’at, “*Yavuklanma*” adlı eserinde, beklenmedik anda başlayan bir aşkın hikâyesini anlatır. Metin, “*köyün kızları*”nın “*akşam üzeri*” köyün yakınlarında bulunan dere kenarına gelmeleriyle başlar. Ancak daha önce oraya, tarladaki işini bitiren bir delikanlı gelip uzanmıştır. Kızlar delikanlıdan habersizdirler. Karşılaşma esnasında ise “*büyücek bir kız*”, delikanlının dikkatini çeker. Bu esnada kızın dikkatlerinin delikanlıya çevirdiği gözlerden kaçmaz. Bu ani karşılaşmadan sonra iki genç birbirleriyle konuşmaya başlarlar.

*(Delikanlı! Niye geldin de oturdun oraya
Ne işin var, niye öyle bakıyorsun buraya)
Delikanlı dedi: (Tarlama bitirdim işimi
Ararım böyle güzel yerde bulam bir eşimi)*

(Manastırlı Mehmet Rif’at, *Yavuklanma*)

Kızla delikanlı arasındaki konuşmanın havası yavaş yavaş değişir. Zira delikanlı, gönlünü kıza kaptırmıştır. Delikanlı, çok geçmeden bu duygusunu açığa vurur. Bunun üzerine kızın yüzü kızarır. Sonunda delikanlı kızın koluna “*bir bilezik*” takar ve

sopasını eline alıp yoluna koyulur. Geride kalan kız, bu durumdan dolayı utanır. Yaşananlara şahit olan kızlar ise “*ne güzel oldu yavuklanman a yosma Zeyneb*”, sözüyle kızın yaşadığı bu durumu özetlerler.

Tanzimat edebiyatı döneminde yaşayan Manastırlı Mehmet Rif’at, “*Yavuklanma*” ile aşkın hiç umulmadık bir anda, birdenbire insanın karşısına çıkabileceğini anlatmış olur. Zira metindeki kız ve oğlanın zihinlerinde başta aşk duygusu yoktur. Onlar tesadüfen birbirlerini görürler ve birbirlerine bağlanırlar.

*Dedi oğlan: (A gözüm çokça çalıştım orada
Kati yorgunluğumu almağa yattım burada
Susamıştım dileğim bir su içip gitmek iken
Sizi gördüm de şaşırđım bakakaldım size ben...)*

(Manastırlı Mehmet Rif’at, *Yavuklanma*)

Edebiyat-ı Cedide’nin doğuşuna zemin hazırlayan Recaiżâde Mahmut Ekrem ise “*Hikâyet*” adlı manzum hikâyesini karşı cinse duyulan sevgi duygusu etrafında kaleme alır. Metinde karşılıksız aşk yüzünden acılarla boğuşmak mecburiyetinde kalan bir gencin dertli ve çaresiz hâli konu edinilmiştir. Manzume, bu gencin “*bir şâh-zâde-i dilber*”i görmesiyle başlar. Delikanlı, ruhunu derinden etkileyen bu “*dilber*”e büyük bir aşkla bağlanır. Ancak karşılıksız kalan aşk, âşık gencin ruhunu dertlere boğar.

*Oldu ma’ mûre-i vücûdu harâb
Pây-mâl ü zelîl hem-çü türâb*

*Başladı yâne yâne efgâna
Bir sipend oldu nâr-ı hicrâna*

*Za’fla zannolurdu mûr-ı hakî
Âh ü feryâdı lîk âlem-gîr* (Recaiżâde Mahmut Ekrem, *Hikâyet*)

Şair manzume boyunca, aşk acısını yaşayan gencin çaresiz ve ümitsiz durumunu “*derd*”, “*gam*”, “*renc-i sefer*”, “*hicr ü mihnet*”, “*garîb*”, “*bî-çâre*” gibi kelime ve kelime gruplarıyla ifade eder. Sonunda bu gencin ruhu “*belâ-yı aşk*”a daha fazla dayanamaz ve “*bahr-ı hayrete gark*” olur.

Ekrem “*Hikâyet*”le, karamsarlık ile aşk duygusunun insan ruhunda yarattığı tesire dikkatleri çeker. Böylece sanatkar, karşı cinse duyulan sevginin insan hayatını nasıl alt üst ettiğini ortaya koymaya çalışır.

Böyle sözlerle ol ferişte-hisâl

Hâlini âşıkından etti su’âl

Bunu bî-çâre gûş edip tekmîl

Oldu lûtfuyla şerm-sâr u hacîl

Gark olup bahr-ı hayrete bir dem

Eyledi azm sû-yı mülk-i adem (Recaizâde Mahmut Ekrem, *Hikâyet*)

Servet-i Fünûn’un öncü şairi Tevfik Fikret de “*Hayâl-Hakıyat*” epigrafiyle kaleme aldığı “*Süha ve Pervin*” isimli manzumesinin merkezine karşı cinse duyulan sevgi temasını yerleştirir. Süha ve Pervin adlı iki sevgili arasında geçen konuşmalara dayanan manzumede Süha kalıcı ve hakikî aşkın manevî yönüne; Pervin ise geçici ve sahte aşkın maddî yönüne değer verir.

Metnin başında hayatı algılayış biçimleri birbirlerinden farklı olan sevgililer, “*bulutlu bir semâ-yı Nisan ayında, sâkin ve muattar bir çam ormanında*” dırlar. Şairane ruhlu Sühâ, Pervin’e büyük bir aşkla bağlanmak ister. Bu yüzden onu ruhundaki saf duygularla sevmeyi arzular. “*Hakıyati hulyâye hep fedâ ederim.*” diyen Sühâ aşk ve sevginin ancak hayalle sonsuza kadar süreceğine inanır. Ancak Pervin, Sühâ’nın kendisine duyduğu aşkın ve sevginin büyüklüğünü idrak edemez. Zira onun zihnindeki aşk başka manalara gelir. Daha çok bohem bir hayatın peşinde olan Pervin, aşkı eğlenmek ve gününü gün etmek olarak algılar.

PERVİN

-Çocuksunuz gerçek

“Karşılarında son şuâ-ı şems ile tenevvüre başlayan sehâbeleri işâret eder.”

Bakin, şu penbe bulutlarda bir edâ-i visâl:

“Yeter çocukluğa rağbet!” diyor, hevâ-yi visâl

Sıcak deniz gibi etrâfımızda çalkalanıyor.

Niçin sevişmiyoruz? (Tevfik Fikret, *Süha ve Pervin*)

Manzum hikâyenin sonuna gelindiğinde zevk, sefâ ve eğlence peşindeki Pervin, Sühâ'nın “*pek, şâirâne hulyâ*”sına daha fazla tahammül edemez ve yanlarından geçen “*erkek, kadın şevk-engiz terennümleriyle yaklaşan birkaç yabancıya*”, “*meclûb u muhtaris gülümser*” ve onların “*Güzel çocuk, bize gelmez misin?*”sözlerine kayıtsız kalmaz. Sühâ'yı şaşkın bir hâlde bırakarak kendisine terennüm eden yabancılara katılır.

Rübâb-ı Şikesteşairi, “*Sühâ ve Pervin*”de hakikî aşkı ve sevgiyi yüceltmeye gayret eder. Hakikî aşkın, insanın hayalindeki saf hâliyle sonsuza kadar süreceğini söyler. Ona göre aşkın asıl manasını idrak edemeyen, aşkı ve sevgiyi geçici bir heves olarak gören kimseler, hakikî aşkı anlayamazlar. Aşk hususunda Sühâ gibi düşünen Fikret'in ise -her fırsatta- Sühâ'nın söylediği sözlerle hayalindeki aşk ve sevgi duygusunu insanlara aktarmayı ve paylaşmayı arzuladığı görülür.

SÜHÂ

-Şu nazlı tıfl-ı semâvî kadar melûl olsa...

Melâli çehre-i eşyâye pek yaraşdırırım.

Menâzırım da hazîn bir hayâl araşdırırım.

Denir ki hüzn ile rûhumda bir karâbet var;

“mütefelsif”

Pek âşikâre, bu bir hastalık; fakat ne zarar!

Hayâtı bence teessürdür eyliyen isbât,

Taayyün eyliyemez nevm içinde reng-i hayât. (Tevfik Fikret, Süha ve Pervin)

Türk Edebiyatı'nda bireysel duygulara en fazla yer veren şairlerden biri olarak bilinen Cenap Şahabettin ise karşı cinse duyulan sevgi temasıyla şekillendirdiği “*İnkisâr-ı Bazîçe*” adlı manzumesinde, genç yaşta hayata veda eden bir kızın çocukluk yıllarını, genç kızlığa geçiş dönemini, bir delikanlıya âşık oluşunu, aşkına karşılık bulamayışını, aşk yüzünden ölümcül bir hastalığa yakalanışını ve nihayetinde bu dünyadan göç edişini anlatır. Şu hâlde metinde, verem hastalığı yüzünden hayata gözlerini yuman bir genç kızın yaşam öyküsü, beş bölüme ayrılarak anlatılmıştır.

Birinci bölümde, çocukluk yıllarını yaşayan masumane tavırlı kız, şen ve mesut bir hayat sürer. İkinci bölümdeki ergenlik çağıyla birlikte “*çocukluk şetâreti*” gider ve ruhuna “*mahfice yosma bir heyecan*” dolmaya başlar.

*Değişti kahkahası başkalaştı elhânı:
Gülerken ıslattıyordu hadâk-ı şefkatini
Muhebbetin o sirişk-i nezîh ü reyyânı! (Cenap Şahabettin, İnkisâr-ı Bazîçe)*

Üçüncü bölümde kızın, ruhunu okşayan bir “*bâd-ı âfet*”in peşinden gittiği ve kendisini bilinmez bir aşk ateşinin içine attığı görülür. Zira kız, karşılıksız aşkın esiri olacağını fark edemez. Nitekim dördüncü bölümde müptelası olduğu aşk, kızın ruhunu alt üst etmeye başlar. Beşinci bölümde ise ruhunu karşılıksız bir aşkın içinde bulan kız, çok geçmeden vereme yakalanır ve daha ömrünün baharında iken ölür. Şair, son bölümde kızın ölümüyle ilgili olarak kısa bir yorum yapar.

*Soranlara o kızı, böyle derdi gassâle:
Kırık, güzel bir oyuncak gibi olan tenini
İhâta etmiş idi mâderane bir hâle!..(Cenap Şahabettin, İnkisâr-ı Bazîçe)*

Elhan-ı Şitamüellifi “*İnkisâr-ı Bazîçe*”de olduğu gibi “*Ümid ü İntizâr*”da da karşı cinse duyulan sevgiyi işler. Cenap, bu defa on altısına basan bir kızın, büyük bir aşkla evlenip yuva kurmayı hayal edişini nakleder. Manzum hikâyeye, evlenme heveslisi bu genç kızın içinde bulunduğu ruh hâlinin anlatılmasıyla başlar.

*On altısında bir kızda intizâr u ümîd
Ağaçta yaprağa benzer ki pek tabîidir.
Bu yaşta sem'-i hayâlâtı bir kızın işitir
Sokakta zâhir olan her ayak sesinde garîb
Sanır geçen delikanlı odur, o zevc-i nesîb,
O zevc, o zevc-i muhayyel, o zevc-i bî-noksân
(Cenap Şahabettin, Ümid ü İntizâr)*

Kızın tüm beklentilerine rağmen “*o zevc-i muhayyel*” bir türlü görünmez. Böylece kızın ümitleri yavaş yavaş yok olmaya; “*nev-bahâr*”ının saatleri “*köhne bahâr*”a dönmeye başlar. Elbette ümitler de yerini üzüntüye bırakır. Çünkü kendisiyle aynı yaştaki diğer kızlar bir bir evlenirler. Bu arada “*muhibbeler*”inin evlenip yuva kurmaları onun derdini bir kat daha artırır. Zamanla kızda, başkaları tarafından da fark edilir bir değişim meydana gelir. Üstelik onun etrafında aşk ve evlilikle ilgili duygu ve

düşüncelerini paylaşacağı kimsecikler de yoktur. Bu yüzden derdini, içine gömmek mecburiyetinde kalır. Kısa süre sonra dertler, kızın vücudunun her yanını esir alır.

*Bakın gönül ne tuhaf şey: Bugün o hüsn-i hazîn
Saçından –âyîne pîşinde- akları yoluyor,
Bu meşgaleye o mesîye tesliyet buluyor!* (Cenap Şahabettin, Ümid ü İntizâr)

Cenap Şahabettin, “Ümid ü İntizâr”da evde talibini beklemek zorunda kalan genç kızların ruh hâllerini gözler önüne sermeye çalışır. Aynı zamanda doktor olan şair, bu bekleyişin hayal kırıklığına dönüşmesiyle kızların hem ruhî hem de fizikî yapılarında olumsuz değişimlerin yaşanmasının kaçınılmaz olduğunu söyler. Ayrıca Cenap’ın, genç kızların yaşamak mecburiyetinde kaldıkları ruhî çalkantılar karşısında ise iç geçirmesi dikkat çekicidir.

*Kiminle paylaşacak? Bir vücûd-ı âhar yok!
Yazık değil mi ki olsun bu cûy-ı pâk-i vefâ
Temevvücât-ı nihânî içinde mahv u takdîr,
Yazık! Fakat bunu anlar mı mâder-i takdîr,
Yazık! Fakat buna mümkün mü çâre-i tedbîr?*

(Cenap Şahabettin, Ümid ü İntizâr)

Cenap Şahabettin, “Bir Veremli Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî” adlı eserde de karşı cinse duyulan sevgi duygusunu ele almayı sürdürür. Şair, bu manzumede bizzat gençlik yıllarında yaşadığı bir aşk hikâyesini nakleder. Buna göre Edebiyat-ı Cedide’nin lirik sesi, havanın güzel olduğu “bir subh basit ü sâde” giyinerek evinden çıkar. Gayet neşeli bir hâlde “kenâr-ı cûy”da oturur. Orada “bir tatlı hayâle” dalar ve karşısında “hazîn hazîn” gülümseyen “bir gonce-i nev-bahâr” görür. Kızın “âşıkane”bakışı, onun gönlünde “lerzeler” oluşmasına sebep olur. Derken iki genç arasında aşk başlar ve o andan itibaren aşk duygusunun tesiriyle iki âşık birbirlerinden kopamazlar.

*Sevdâya alıştığım zamanda
 Bir taze çiçek idim rebî'i
 Bir nazlı melek idim tabî
 Sevdâ çiçeğiydim Allah Allah
 Yerler meleğiydim Allah Allah*

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

Bir müddet sonra kız, şairin “*müdhiş illet*” olarak adlandırdığı vereme yakalanır ve çaresizlik içinde hayata gözlerini yumar. Cenap, sevgilisinin ani ölümü karşısında hüzünlenir. Kederli şair, sevgilisiyle geçen güzel günleri hatırlayarak teselli bulmaya çalışır. Ancak bir müddet sonra hatıralardan teselli bulamayan şair, öteki âlemde sevdiği kızla bulaşmanın hayalini kurmaya başlar ve bu düşüncenin etkisiyle Allah'tan canını almasını diler.

*Allah! Bana inâyet eyle
 Bir öksüzünü himâyet eyle
 Al canımı da nigârı buldur
 Ukbâ boş ise benimle doldur*

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

Aşağıdaki mısralardan anlaşılacağı üzere Cenap Şahabettin “*Bir Veremli Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*”de şair kimliğinden çok, ölen sevgilinin hayaliyle avunmak zorunda kalan bir âşık olarak telakki edilmelidir.

*Heyhât! Gelir mi ol zamanlar?
 Revnâklı leyâl, o subh u ânlar!
 Gitti o dem-i bahâr gitti
 Mâtem dökerek mesâr gitti*

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

Servet-i Fünûn Edebiyatı'nda Cenap gibi bireysel temaları en fazla işleyen şairlerinden olan Celâl Sâhir de aynı zamanda şiir kitaplarından birinin adı olan “*Siyah Kitab*” isimli manzumesini karşı cinse duyulan sevgi duygusu ekseninde kaleme alır. Eserin başında şairin sevgilisi yeni yayımlanan “*Siyah Kitab*”ın ne manaya geldiğini

sorar. Bu soru üzerine Sâhir, kitabın ilham kaynağının bizzat soruyu soran kişinin olduğunu söyler. Sevgilisine “siyah nazarları”ndan ve “muzlim saçı”ndan etkilendiğini belirtir ve “pek mukaddes” saydığı “Siyah Kitab” ile büyük değer verdiği sevgilisi arasında bir bağ bulunduğunu ima eder.

*Bu son suâli soran ses senindi. Bir lâhza
İçimde gizli, derin bir elem düğümlenerek
Bu seste ben aradım bir tânin-i istihzâ.
Fakat o hâr ü samîmiydi, titriyordu biraz;
Ve dizlerinde, küçük bir çocuk kadar mes'ûd,
Yatan Siyah Kitab'ı okşuyordu enzârın. (Celâl Sâhir, Siyah Kitab)*

Sonuç itibariyle şairin, “Siyah Kitab”ı sevgilisine duyduğu aşkın terennümü olarak kaleme aldığı görülür.

*Siyah nazarları, muzlim saçıyla nesc ettim.
Benim değil bu şeb-âkîn kitab, onun kitabı...
Bütün dudakları devr etti bir küçük hande;
Güzel kadın, bana baktın, gülümsedin sen de... (Celâl Sâhir, Siyah Kitab)*

Aşk ve kadın şairi olarak tanınan Celâl Sâhir “Ufkun Karşısında” adlı manzum hikâyesini de karşı cinse duyulan sevgi teması ekseninde işler. Manzumede ufkun karşısındaki şairle sevgilisi, bir yandan romantik anlar yaşarlarken bir yandan da aşk ve sevgi üzerine konuşurlar. Lirizmin kendini hissettirdiği metinde sevgilisi, şaire “mâvi semâ”nın ne manaya geldiğini sorar.

*-Ooh, Sâhir, semâya yükselsek...
-Sevgilim, gökte bir ümîd arama.
-Bana anlat, nedir bu mâvi semâ?
-Fikr-i insan yetişmeyen yüksek,
Muhteşem bir mesîre ecrâma. (Celâl Sâhir, Ufkun Karşısında)*

Eser, şairin sevgilisine söylediği iltifat dolu sözlerle devam eder. Öyleki Sâhir, ufukta batmakta olan güneşi, sevgilisinin gözlerine benzetir. Eserin sonuna gelindiğinde iki sevgili, ölümün bile aşklarını öldüremeyeceği hususunda hem fikir olurlar. Böylece “*Ufkun Karşısında*”ki şairin, yanındaki sevgilisinden aldığı ilhamla karşı cinse duyulan sevgi temini sadece ufkun zirvesine ulaştırmakla kalmadığı, aynı zamanda sonsuzluğa da götürdüğü ortaya çıkar.

Bu tecellisi çünkü her ömrün

Beklemek ihtirâz ile mevti...

Bir gün elbette aşkımız da ölür;

Bî-his ellerle cism-i rikkatine

Böyle bir mâtemî kefen örülür... (Celâl Sâhir, Ufkun Karşısında)

Celâl Sâhir, “*Siyah Kitab*” gibi başka bir şiir kitabının adını taşıyan “*Beyaz Gölgeler*”de de karşı cinse duyulan sevgi temasını ele almayı sürdürür. Sanatkârın bu eseri de daha önce bahsi geçen manzumelerde görüleceği üzere sevgilisi ile arasında geçen konuşmalara dayanır. Buna göre şair, sevgilisine ruhları “*artık tutuşurken*” kendisine “*eş’âr-ı garâm*”ının neye benzediğini sorduğunu hatırlatır. Sâhir, sevgilisinin kendisine “*ne gün*” sorduğunu tam olarak hatırlayamadığı sorusunu yanıtlamak ister. Bu noktada “*bir gölgeye teşbih*” ettiği şiirleri ile sevgilisi arasında kurduğu bağı ifade etmeye başlar. Sanatkârın verdiği cevaplar özetlendiğinde, şiir yazmadaki gayesinin “*aşk*”ı ifade etmek olduğu anlaşılır.

Mutlak taşırım kalbimin üstünde her akşam...

Onlar gibi bir gölge, beyaz, sâf ü ziyâ-dâr!

Âfâk-ı dimâğında doğan neyyir-i iilhâm

Döktükçe şuââtını efkârına, onlar

Hep sîne-i evrâkı eder ma’kes-i ârâm... (Celâl Sâhir, Beyaz Gölgeler)

Orhan Seyfi ise “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*”nde “*mefkûre/ülkü*” temasının yanında karşı cinse duyulan sevgi duygusunu da ele alır. Manzumede, Peri Kızı ile Çoban arasında geçen bir aşk hikâyesi anlatılır. Tanınmış bir masaldan esinlenerek kaleme alınan manzum hikâyenin konusu Oğuz Han’ın hükümdar olduğu yıllarda geçer. Bir yanlış anlaşılma sonucu Çoban, sevgilisi Peri Kızı’ndan ayrılır ve çok uzaklara

gider. O günden sonra Peri Kızı, dağda yalnız başına kalır. Genç ve güzel bir kızın tek başına dağda yaşadığını gören hükümdar ise kıza evlenmesi gerektiğini söyler. Peri Kızı, pek istekli olmamakla birlikte Oğuz Han'ın bu teklifini kabul eder. Peri Kızı'yla evlenecek erkeğin belirlenmesi için ülke genelinde bir yarışma düzenlenir. Yarışmaya Çoban da katılır. Esas kimliğini gizleyerek yarışan Çoban, zorlu rakiplerini geride bırakır. Sonunda yarışmayı kazanır. Peri Kızı, yarışmayı kazanan kişinin Çoban olduğunu anlayınca şaşırır. Bu esnada Peri Kızı ile Çoban'ın arasındaki ilişkiyi öğrenen hükümdar, iki âşığın bir an önce evlenmelerini ister.

Elverir bu ayrılık!

Gelin birleşin artık!

Haydi verin elele

Geçsin neşe, eğlence

İçinde hep gününüz!

Tamam kırk gün, kırk gece

Yapılsın düğününüz. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)

Orhan Seyfi, bütün masallarda olduğu gibi “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*”ni mutlu bir sonla bitirir. Sevgililer, “*uzun*”ve “*sevinçli*” bir düğünle dünya evine girerler. Duygusallığını metnin sonunda açığa çıkaran şair ise bizzat söze dahil olur ve ülkedeki bütün genç kızların tıpkı Peri Kızı gibi büyük bir aşkla evlenmelerini arzuladığını söyler.

Bu düğün öyle uzun,

Sevinçli bir düğün ki;

Bu, o şerefli gün ki:

Darısı yurdumuzun

Güzelleri başına! (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)

Türk masallarını şairlik potasında eriterek kendine has bir üslûpla yeniden kaleme aldığı görülen Orhan Seyfi, başında “*Rüyamda bir gece ah, bir güle nişanlandım! Hayatımda o sabah ağlıyarak uyandım.*” biçiminde uzunca bir epigraf bulunan “*Gülle Bülbül Efsanesi*”nde de karşı cinse duyulan sevgi temasını esas alır. Şair, du defa konusunu bir efsaneye dayandırarak kurguladığı eserde, Gül ve Bülbül

arasında geçen trajik bir aşk hikâyesini nakleder. Buna göre bir sabah Bülbül, “*güle karşı*” uyanır. Gül ise “*göğsünü gizlice bülbüle*” açar. Böylece Gül ve Bülbül “*iki sevdalı*” olurlar ve birlikte güzel günler geçirmeye başlarlar. Ancak sonbahar gelince “*cihana bir acı haber*” yayılır. Zira can çekişmeye başlayan Gül, gündün güne solar ve kısa süre sonra da ölür. Bülbül, Gül’ün bu ani ölümü karşısında “*hıçkırıklar içinde*” kalır. Etrafta bulunanlar ise sevgilisini yitiren çaresiz âşığı teselli ederler.

Demişler: Ömrü azmış,

Ne çare, gülün soldu!

O duymaz, anlamazmış

Hıçkırırmış: “Ne oldu!” (Orhan Seyfi, Gülle Bülbül Efsanesi)

Orhan Seyfi alegorik özelliklere sahip “*Gülle Bülbül Efsanesi*”nde aşkın, insan ruhunda derin bir haz bırakarak çabucak geçip gittiğini söylemek ister. Zira Bülbül’ün Gül’le geçirdiği güzel günlere ait mutluluk uzun sürmemiş; baharda başlayan aşk, sonbaharda sona ermiştir.

Şimdi böyle her bahar;

Pek sevimli, pek iyi

O eski sevgiliyi

-Çırpınıp titriyerek

Ararlar çiçek çiçek! (Orhan Seyfi, Gülle Bülbül Efsanesi)

Orhan Seyfi, “*Bir Kış Masalı*” isimli manzum hikâyesini de karşı cinse duyulan sevgi teması ekseninde kaleme alır. Metinde, yaşlı bir adam, soğuk bir kış akşamında etrafındakilere yirmi yıl önce ölen karısıyla nasıl evlendiğini anlatır. Zira dışarıdaki dondurucu soğuk, tipi ve kar bu ihtiyar adamı, üç arkadaşının yardımıyla karısını kaçırdığı yirmili yaşlarına götürür. Adamın anlattıklarına göre istetmesine rağmen kızın ailesi ona olumsuz cevap vermişlerdir. Zira onlar “*Vazgeçsin hevesinden*”, “*biz onu büyüttük verelim diye şehrli bir Beye, bir Efendiye...*”, “*Her yanda bu kadar isteyen varken ona mı verelim şimdi bu kızı?*” diyerek genç âşığın kalbini yaralamışlardır. Acılı âşık, bir sabah sevdiği kızın evinin önünden geçerken kızın kendisine, “*Seni seviyorum! diyor gibi*” baktığını zanneder ve o akşam kızı kaçırmaya karar verir.

-Bir defa düşünün, yirmide çağım!-

Dedim ki: Bu kızı kaçıracağım!

Bu köyde beraber yaşyamazsak,

Alır başımızı, bu yerden uzak

Denizler geçeriz, dağlar aşarız,

Başka bir tarafa gider yaşarız. (Orhan Seyfi, Bir Kış Masalı)

İhtiyar adam, yaşadıklarını heyecan katarak anlatmaya devam eder. Ancak sonlara doğru hüznlenir. Çünkü elli yıl beraber yaşadktan sonra ecel “*sevgili*”karısını alıp götürür. “*O benim kalbimde yaşıyor.*”; “*Yattığı toprakta ben gömülüüyüm.*”; “*Böyle yaricanlı yarı ölüyüm.*” diyen adam, karısına duyduğu aşkın hâlâ ilk günkü kadar tazeliğini koruduğunu ifade eder.

Orhan Seyfi “*Bir Kış Masalı*”nda, hakikî aşkın ve sevginin sonsuza kadar süreceğini söyler. Şair, ihtiyar adam ile karısı arasında yaşanan aşkı masallaştırır. Zira bu yolla birbirlerine karşılıksız bağlanan karı kocanın halkın muhayyilesinde, birer masal kahramanlarıymış gibi sonsuza kadar yaşamalarını arzular.

Şimdi her ne zaman büyük kış olsa,

Kar yağsa, fırtına başlamış olsa

Bu acı hâtırta bende canlanır,

Yüreğim yeniden heyecanlanır.

Duyarım, dikkatle bakınca kara:

Derinden derine sızlar bu yara!.. (Orhan Seyfi, Bir Kış Masalı)

Gönülden Sesleri’ninşairi, “*Abdülhak Hâmit’e Mektup*”u da karşı cinse duyulan sevgi duygusu çerçevesinde yazar. Buna göre şair, yedi yıl önce kendisini aldattığı için ayrıldığı eski sevgilisinin, ölümcül bir hastalığa yakalandığını duyar. Seyfi, ruhunda derin yaralar açan bu “*günahkâr kadın*”ı, ancak ölümün “*takdis*” edeceğini düşünür. Beş Hececiler’in lirik şairi, bu fikrini “*Ey yüce hilkatine dehası mizaç olan, ey dehanın şulesi başına bir yaç olan, ey Makber’in, Ölü’nün ‘şairi lâyemut’u!*” diye seslendiği Abdülhak Hâmit’le paylaşma ihtiyacı duyar. Zira pek çok aşk acısı çekmiş olan Hâmit’i kendisine yakın hisseder.

Orhan Seyfi, manzume boyunca sadece aşk acısını değil sanat anlayışını, hayata bakış tarzını, saflığını, nefretini, kinini, vehmini, kıskançlığını, kırgınlığını, hayal

kırıklığını da ruhî yakınlık duyduğu “*Makber*” şairine aktarır. Zira o, ruhunun feryadını tıpkı “*Musset’in, Lamartine’e hitabı*” gibi kendisi gibi feryatlar çekmiş olan Hâmit’e “*Orhan Seyfi’nin, Hâmit’e hitabı*” şeklinde ulaştırmayı tercih eder.

*Biz ki şu nankör asrın nasipsiz çocukları
Karşınızda daima en lekesiz, en temiz
Hürmetle, muhabbetle, hayretle eğiliriz...
Affedin cüretimi, ben size ulu şair;
Kendi kalbime dair, kendi aşkıma dair
Bir acı hâtrayı yeniden yâda geldim. (Orhan Seyfi, Abdülhak Hâmit’e Mektup)*

Orhan Seyfi “*Abdülhak Hâmit’e Mektup*”ta yaşadığı bir aşkın, zamanla nasıl nefrete dönüştüğünü nakletmeye çalışır. Şair, bütün safiyetiyle bağlandığı sevgilisinin ihanetini affedemez. Zira sanatkâr, bu ihanetle ruhunun karanlıklara ve gecelere teslim olduğunu düşünür. Semâlara açacak kanadı olmayan şair, büyük saygı duyduğu “*şair-i azam*”dan teselli bekler. Zira içinde “*derin derin*” sızlayan yarayı, kendisi gibi sevgililerinden muzdarip yaralı bir âşık olan Hâmit’e naklederek rahatlayacağına inanır.

*Engin, çorak bir çölde kalmış gibi yalnızdım!
Yoktu candan bir dostum göz yaşlarımdan başka.
Diyordum ki: “O, nasıl böyle temiz bir aşka
“Vefasızlıklar eder, hiyanet katabilir?
Beni nasıl terk eder; nasıl aldatabilir?
Dünyanın en mukaddes tanıdığım kadını?..*

(Orhan Seyfi, Abdülhak Hâmit’e Mektup)

Orhan Seyfi gibi Türk kültüründen yararlanan bir başka şair ise Ziya Gökalp’tir. Gökalp, bir masaldan hareketle kaleme aldığı “*Küçük Şehzade*”de aşk temasını ele alır. Metinde bir padişah, kendi yerine geçecek padişahı belirlemek için üç oğlunu imtihan eder. Üçüne “*biner altın sermaye*” verir. “*Bir yıl alış veriş*”in ardından, en çok para kazanan oğlunun kendisinin yerine geçeceğini söyler.

Çocuklar, imtihanın galibi olmak için hemen yola koyulurlar. Bir yılın sonunda en küçük oğul, eli boş döner. Bu duruma hiddetlenen padişah oğlunu cezalandırmak ister. Kardeşlerinin ve vezirlerin araya girmesiyle oğlunu, imtihanı tekrarlaması

kaydıyla affeder. Ancak Küçük Şehzade, babasına bir türlü niçin eli boş döndüğünü anlatamaz. Zira o, aslında bir devi kendisinin dayısı olduğuna inandırır. Böylece sihirli bir odaya sahip olan bu devden, açıldığında içinden altın ve gümüş çıkan bir sofraya; yere konulduğunda “*dolu asker, leşker, süvâri*” bulunan büyük bir çardak şeklindeki bir şemsiye ile yere serpildiğinde altınlar akan bir dağarcık alır.

*Yeğen gitti, loş odayı açtı, daracık
Bir bucakta görünce bir eski dağarcık*

*Aldı, geldi, dedi: “İşte istediğim bu!”
Dev dedi: “Bak kurnaz oğlan yine ne buldu.”*

(Ziya Gökalp, Küçük Şehzade)

Fakat şehzade her defasında yolda, Peri Sultan’la karşılaşır. Peri, güzelliğini kullanarak şehzadeyi kandırır ve elindeki her şeyi alır. Bu yüzden şehzade, saraya hep, eli boş döner. Eserin sonunda gerçek anlaşılır. Padişah tahtını, gurur duyduğu küçük oğluna bırakır. Genç padişah ile Peri Sultan ise evlenirler.

*Sultan dedi: “Ben seninim, baht senin oldu.”
Hakan dedi: “Oğlum, artık taht senin oldu!”*

*Düğün dedi: “Bırakmayın beni yarına!”
İki âşık o gün erdi muratlarına... (Ziya Gökalp, Küçük Şehzade)*

1860-1923 yılları arasında manzum hikâye yazan şairler, kaleme aldıkları eserlerle karşı cinse duyulan sevginin çeşitli yönlerini ortaya koymaya gayret ederler. Zira insan ruhu, karşı cinse duyulan sevgi duygusuyla dolunca farklı ve karmaşık bir havaya bürünür. Sanatkârlar, karşı cinse duyulan sevgiyi manzumelerde işleyerek insanlara bu temanın olumlu ve olumsuz yönlerini göstermeyi amaçlarlar.

1.3.1.2. Anne ve Baba Sevgisi

Sevgi temasının ikinci alt birimini, anne ve baba sevgisi oluşturur. İncelenen sekiz manzum hikâyede şairlerin “*anne ve baba sevgisine*”ne ayrı bir önem ve değer

verdikleri görülür. Söz konusu eserlerde anne ve baba sevgisini yücelten sanatkârlar, insanların birbirlerini sevmeleri ve birbirlerine saygı duymalarının gerekli olduğunu ortaya koyarlar.

Anne ve baba sevgisine önem veren şairlerden Tevfik Fikret, “*Şermin*”de yer alan “*Rüya*” isimli manzum hikâyede anne ve baba sevgisini ön plana çıkarır. Manzumede küçük bir kız, bir rüya görür ve daha sonra gördüğü rüyayı annesine nakleder. Buna göre kızın rüyasında, babasının yanında annesi zannettiği bir kadın bulunur. Bu kadının başka birisi olduğunu fark edince üzülür. Zira çok sevdiği anne ve babası bir arada değildirler. Ancak gördüğünün bir rüyadan ibaret olduğunu anlamasıyla içindeki karamsarlık dağılır. Böylece sanatkârın, bu küçük kızın ağzından bir evlat için anne ve baba sevgisinin ne kadar önemli ve değerli olduğunu ifade etmeye gayret ettiği ortaya çıkar.

“Tatlı, bir yüz

Düşün, nine

O kadar hoş bir yüz ki ben

Seni zannettim görünce

Seni zannettim ve öptüm. (Tevfik Fikret, *Rüya*)

Edebiyat-ı Cedide’nin tanınmış şairlerinden Ali Ekrem ise “*Son Buse*”de, ölümcül bir hastalıkla mücadele eden bir anneyle kızı arasında yaşanan sevgi dolu ilişkiyi yansıtır. Manzum hikâyeye, verem hastası olduğunu kızından gizleyen bir annenin “*Öpme yavrurum, beni sen öpme kızım şimdi.*” sözleriyle başlar. Küçük kız, annesinin bu sözlerine -başta- bir mana veremez. Annesini gücendirecek herhangi bir davranışta bulunmadığını düşünen kız, en sonunda kendisine mesafeli davranmayı sürdüren annesine darılır. Kızın vesveseleri kısa sürede bir siteme dönüşür. Zira yanağının öpülmesine izin vermeyen annesine “*Bana dargın mısın anne, ne suçum var, söyle!*” demekten kendini alamaz. Kızın bu imalı sözleri karşısında “*âmâde-i rihlet gibi bî-tâb ü melûl*” olan kadın, verem hastalığının ruhundaki terennümüyle baş başa kalır. Bu esnada veremli hastalara söylenen ihtar içerikli sözler, kadının ruhundan süzülür. Zira onun ruhu, dokunmayla başkasına geçtiği söylenen verem yüzünden kızına dokunamamanın ve kızını öpememenin acısıyla doludur.

*“Hasta bî-çâre kadın hasta, bilinmez nesi var;
Kim bilir, belki geçer yavrusuna, belki verem...
Nasıl öpsün kızını? Âh o suâl-i mübhem...
“Çocuğuu öpmeyiniz!” re’yini tekrâr ediyor.
“Öksürük müzmin olur çünkü çocuklara.” diyor. (Ali Ekrem, Son Buse)*

O gece, kadının “gonce-i ömrü” hastalığa daha fazla direnemez ve kadın hayata gözlerini yumar. Olanlardan habersiz çocuk ise her zamankinden farklı olarak erkenden uyanır. Zira gecedan annesini gizlice öpmenin planını yapmıştır. Düşündüğü planı uygulamak için sessizce annesinin yattığı odaya girer ve annesini öper. “*Öperim annemi, oh yâ, öperim işte!..*”, “*Anneciğim bak ne güzel yatmış.*” diyerek annesini öpmenin mutluluğunu dile getirir. Manzume, Ali Ekrem’in duygusal mısralarıyla sona erer.

*O yürekcik vuruyor... annesine cân atmış;
Geldi, kondurdu -döküp na’sına bir rûh-ı sürûd-
O soğuk alnına bir bûse-i hâr ü memdûd! (Ali Ekrem, Son Buse)*

Millî duygulara ve geleneklere değer veren şair olarak tanınan Mehmet Emin, “*Yetim Çocuk Yâhud Ahmet’in Kaygusu*” adlı manzum hikâyesinin merkezine babaya duyulan sevgiyi yerleştirir. Manzumede yoksul bir köylü çocuğunun, uzun zamandır askerden dönmeyen babasını büyük bir sevgiyle bekleyişi anlatılır. Metin, bu çaresiz çocukla aynı kaderi paylaşan “*viran köyü*”n tanıtılmasıyla başlar.

*Viran köyü bir yayladan ayıran ıssız dağın,
Yeşil, penbe gölgelere hasret çeken ırmağın
Eteğinde, birkaç kırık fidancığın yanında*

(Mehmet Emin, Yetim Çocuk Yâhud Ahmet’in Kaygusu)

Daha sonra havanın kararmaya başladığı esnada, her zaman olduğu gibi babasını bekleyen Ahmet, manzumeye dâhil olur. Henüz “*on yaşında boynu bükük*”, “*bağrı yanık*”, “*üstü başı eski püskü*”, “*yalın ayak*” olan çocuğun gözleri yollardadır. Derken “*Harman vakti dayısının bahçesinden*” kopardığı elmaları, “*göğüşçüğü üzerinde sıkı sıkı*” tuttuğu sırada, uzaklardan kendine doğru gelen bir karaltı görür. Gördüğü karaltıyı

babası zanneder ve büyük bir heyecana kapılır ve karaltıya doğru koşmaya başlar. Karaltının çoban olduğunu gören çocuk, bu defa çobana “*Babacığım nice olmuş?*”, “*Yolculardan sordun mu?*” diye sorular sormaya başlar.

*Köy çobanı koyunları, keçileri güderek
Dağdan inip yaklaşınca, ağlayarak giderek
Yürekleri sızlatıcı bir ses diyor ki:
“Yiğit, arslan babamı pek garibsedim, özledim...”*

(Mehmet Emin, Yetim Çocuk Yâhud Ahmet’in Kaygusu)

Mehmet Emin “*Yetim Çocuk Yâhud Ahmed’in Kaygusu*”nda, baba sevgisiyle yanıp tutuşan bir çocuğu teselli etmenin yollarını arar. Ahmet’in babasıyla ilgili acı gerçeği hisseden şair, özellikle metnin sonlarına doğru ona merhametle yaklaşarak insani vazifesini yerine getirir.

Daha önce üzerlerinde durulan Tevfik Fikret’in “*Balıkçılar*”, Hamdullah Suphi’nin “*Annemin Derdi*”, Mehmet Emin’in “*Balıkçı*”, “*Ana ile Kızı*” ve “*Kaynana ile Damat*” adlı manzum hikâyelerde de insanlığın ortak temalarından olan anne, baba sevgisinin var olduğu tespit edilir. Böylece anne ve baba sevgisi temalı çok sayıda manzume kaleme alan sanatkârlar anne ve babaya duyulan sevgi ve saygının hem geleneksel hem de beşerî yönünü ortaya koymuş olurlar.

1.3.1.3.Evlat Sevgisi

Araştırmaya konu olan manzum hikâyelerde evlat sevgisine de önem ve değer verildiği görülür. Zira toplam on altı manzumede evlat sevgisinin işlendiği tespit edilmiştir. Söz konusu manzumeler ele alınarak bu tema daha anlaşılır hâle getirilecektir.

Aynı zamanda Peyâmi Safâ’nın babası olan İsmail Safâ, “*İlhâmî’nin Şi’ri*” adlı manzum hikâyesinde, bir baba olarak oğlu İlhâmî’ye duyduğu sevgiyi dile getirir. Safâ metne, çok sevdiği üç yaşındaki oğlu İlhâmî’ye hitaben söylediği; “*Sende ümmîdim olmasaydı çocuk, bu kadar ben seni sever miydim?*” sözleriyle başlar. Safâ’ya göre İlhâmî’nin her hâli “*şi’r*”dir. Çünkü “*manevîyâtımın mücessemidir*” dediği İlhâmî, varlığıyla babasına esin kaynağı olur. Daha sonra Safâ, İlhâmî’yle geçirdiği güzel anları

sıralamaya başlar. Ayrıca oğluyla oyunlar oynamaktan büyük bir haz duyan şair, İlhâmî'yi bazı konularda eğitmek ister.

*Sana oğlum lâkırdı söylerken
Deme (Hâ!..) bir daha, (Efendim!) de!
Çağırırken seni uzak yerden
O nedir öyle (Hâ!..), (Efendim!) de!
Diyerek bâzı eyleriz tekdîr. (İsmail Safâ, İlhâmî'nin Şi'ri)*

İsmail Safâ “İlhâmî'nin Şi'ri”yle örnek bir baba portresi çizer. Eserdeki baba; çocuğunun gelişimini takip eder, çocuğa nasıl davranılması gerektiğini bilir, daha da ötesi çocuğunun kültürlü bir birey olması için çaba sarf eder. Manzumeyi İlhâmî'yle yaşadığı gülünç bir olayı naklederek bitiren şair, böylece evladına karşı samimî duygular beslediğini de ifade etmek ister.

*Yavru bir gün yanımda minderde
Okuyor cehr ile “Elif, be, te, se”
“Cim!” dedim, “cim” dedi, dedim ki “hâ” de!
Ben verince bu emrimi ne dese
Beğenir, hem edersiniz takdîr:
Hâ deme beybaba, efendim de. (İsmail Safâ, İlhâmî'nin Şi'ri)*

Mehmet Emin, ölüm temasını da içeren “Kesildi mi Ellerin” isimli manzumesinde bir annenin evladına duyduğu sevgiye yer verir. Metinde herhangi bir işte çalışmayan ve annesinin verdiği paraları harcayan bir delikanlı, her zamanki gibi annesinden para ister. Bu defa olumsuz yanıt alan genç, annesine kötü davranmaya başlar. Oğulun sözle başlayan kötü muamelesi, kadının canına kast etmeye kadar varır. Eserin sonlarına doğru oğlu tarafından bıçaklanan anne, her şeye rağmen tembel ve vefasız evladını sever ve onun için endişe duyar. Öyleki yaralı anne, kendisini bıçaklayan oğlunu affetmesi için Allah'tan duacı olur. Böylece şairin, evladının yaptığı her türlü nankörlük karşısında, hâlâ annelik ruhunu yitirmeyen kadının şahsında tüm annelerin ruhlarındaki annelik duygusunu yüceltmeyi amaçladığı görülür.

“Kaç buradan, seni şimdi gelip bur’da tutarlar;
 “Zincir urup karanlık zindanlara atarlar;
 “Kaç buradan kuş gibi!
 “Ben kanımı helâl ettim, sen de afvet Yâ Rabbii!..

(Mehmet Emin, Kesildi mi Ellerin)

Hamdullah Suphi’nin “Annemin Derdi” adlı manzum hikâyesinin bütününe evlat sevgisi yön verir. Metinde acılı bir anne, başından geçen bir olayı yıllarca oğlundan gizler. Ancak bu sır, zaman ilerledikçe kadının ruhunu derinden etkilemeye başlar. Oğlu ise artık annesinin “küçük derdi”ni öğrenmek ister.

-Hani sen, anne, her zaman derdin:

“Bir küçük derd içimde saklıyorum.

“Büyü, âtide söylerim oğlum.”

Neydi ketm ettiğin küçük derdin?.. (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)

Kadın, oğluna hayatıyla ilgili gerçekleri anlatmaya başlar. Buna göre çocukluk yıllarında bir “esir olarak” satıldığını, ağabeyinin “uzak bir yerde” kaldığını, kız kardeşinin “denizlerde” öldüğünü, annesinin ve babasının da sefillik içinde hayata gözlerini yumduklarını anlattıktan sonra yaşadıkları bu konağa getirildiğini anlatır. Konakta büyüüp bir genç kız olduğunda, konak sahibinin oğlu olan kocasının kendisiyle evlenmek istediğini söyler. Bu teklife olumlu yanıt veren kadın, kocasının ondan konaktaki diğer kadınlarla iyi geçinmesini ve kıskançlık yapmamasını istediğini anlatır. Başta kocasının bu sözlerine aldırış etmediğini, zaman ilerledikçe onun ne demek istediğini anladığını söyler. Zamanla kocasıyla evli olan diğer kadınlar, aile hayatındaki olumsuzlukların temeline yerleşirler. Kadının huzursuz aile hayatı, yaşanan evlat acılarıyla daha da artar. Dört çocuğundan ikisini kaybeden kadının ruhu kederle dolar. Ayrıca “evde zâten huzûr-ı vicdân”ı kalmayan kadın için yapılan dedikodular da psikolojisini bozar. İnsanların onun aile hayatıyla ilgili olarak söyledikleri olumsuz sözler kalbini “zehirli bir ok gibi, hâin, deler deşer.”.

Evlilik hayatı günden güne kötüye giden kadın, dördüncü çocuğuna hamile kalır. Ancak bebeğini dünyaya getirmek istemez. Zira çocuğun huzursuz bir aile ortamında yaşamasına karşı çıkar. Karmaşık duygular içindeki kadın, kendi başına karnındaki bebeğin geleceğiyle ilgili son kararını vermeye çalışır. Karnındaki bebeğin ölmesi için

zehir içip içmemeyi düşünür. Ancak annelik duygusu, onun bu tür olumsuz düşüncelerin esiri olmasını engeller. Daha sonra, doğmayan evladını zehirlemeye kalktığı için kendisini suçlu hisseder. Yaptığı suçu düşündükçe ruhunun perişan olduğunu ifade eder. Böylece kadın, ruhunu kemiren “küçük derdi”ni oğluna açıklamış olur. Kadın, derdini merak eden oğlundan, onu dünyaya getirmeden öldürmeyi düşündüğü için af diler. Çocuk ise dertli annesine sevgi dolu sözlerle karşılık verir.

-*Seni afv eylemek mi? Âh annem,
Yetişir tuttuğun uzun mâtem.
Onu gel kollarımda şimdi unut,
Seni afv eyledim, senin bu vücûd... (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)*

Hamdullah Suphi “Annemin Derdi”nde anne ve evlat arasındaki tabîî sevgi bağına dikkatleri çeker. Şair, anne ve evlat sevgisini dramatik bir hikâye ile anlatarak bu sevginin her türlü koşulda varlığını koruduğunu da ortaya koyar.

Mehmet Emin, “Babamın aziz hatırasına” epigrafiyla kaleme aldığı “Balıkçı”da, bu defa yoksul bir balıkçıyla kızının birbirlerine duydukları sevgiyi somutlaştırır. Daha çok bir babanın, evladına duyduğu sevgi ekseninde vücut bulan manzume, balıktan dönen baba ile kızı arasında geçen konuşmalara dayanır. Babasının balıktan, her zamankinden daha yorgun ve bitkin döndüğünü gören kız heyecanlanır. Bu duruma üzülen çocuk, şaşkınlık içinde “Babacığım, terlemiştir, gel terini sileyim.” diyerek babasının terini silmek ister.

“*Sil bakayım, benim güzel, merhametli meleğim!*”
“*Ner’de kaldın?*”
“*Denizdeydim, bugün sular azgındı;*
“*O her zaman küreğime boyun eğen akıntı*
“*Çılgın akan bir sel gibi öfkesini artırdı;*
“*Beni epey uğraştırdı, ter içine batırdı... ” (Mehmet Emin, Balıkçı)*

Balıkçı, kendisi için endişelenen kızına, o gün “*çılgın akan bir sel gibi*” olduğunu söylediği denizin, kendisini “*epey uğraştırdı*”ğını ve “*ter içinde batırdı*”ğını anlatır. Babasının bitkin hâline acıyan kızı, ona dinlenmesi gerektiğini söyler. Ancak balıkçı, “*Ya sizlere kimler ekmek getirir?*” diyerek dinlenmesinin mümkün olmadığını

söyler. Zira eve ekmek getirecek veya ekmek verecek bir başkası bulunmaz. Kendisi için üzülen kızına, “*Demek bana yürekiğin acıyor ha?..*” diyen balıkçı, çalışmaktan korkmadığını ve küçüklüğünden beri zor şartlarda çalışmaya alışkın olduğunu belirtir. Balıkçı, “*Mayamızı terler ile yoğurduk.*” sözüyle o ana kadar her türlü zahmetin üstesinden geldiğini hatırlatır. Balıkçıya göre “*çok vakitler, bir parasız*” kalmalarına, “*yorgan, döşek satıp ekmek*” almalarına rağmen Allah’ın yoksulları esirgediğini söyler. Evlat sahibi olmanın Allah’ın sefaletle boğuşan insanlara verdiği en büyük teselli olduğunu düşünen balıkçı, kızına sevgi dolu sözlerle yaklaşır.

Evet bana tesellisin, zîrâki ben her gece

Kulübemin eşiğinden içeriye girince:

Senin bana bir gülüşün her derdimi uyutur!

Ah seninle yorgun gönlüm çektiğini unuttur!.. (Mehmet Emin, Balıkçı)

Millî Edebiyat döneminin toplumsal olaylara duyarlı şairlerinden olan Mehmet Emin, “*Balıkçı*”da maddî zenginliğin karşısına evlat sevgisini çıkarır. Sanatkâr, çocuk sahibi olmayı zenginliklerin en büyüğü olarak görür. Böylece Mehmet Emin’in, “*Balıkçı*”sı vasıtasıyla maddî “*zenginlik*” yerine, evlat sevgisiyle bütünleştirdiği manevî “*derinlik*”in daha değerli olduğunu ortaya koymaya çalıştığı görülür.

Mehmet Âkif de “*Bebek yâhud Hakk-ı Karâr*”da evlât sevgisi temasını işler. Buna göre şair, “*bir sabah gelerek*” kendisinden “*hotozlu bebek*” isteyen kızlarının isteğini reddetmez. Akşam eve geldiğinde oyuncak bebekleri getirir. Çocuklar, bütün gün bıkmadan usanmadan bebekleriyle oynarlar. Bu durumdan şair mutlu olur.

Kiraz dudaklı, üzüm gözlü, inci dişli, iki

Edâlı yosma getirdim. Aman o akşamki,

Sevinme hâlini bir görmeliydi yavruların!

Durup oturmadılar hiç demedim: “Yatın da yarın...”

(Mehmet Âkif, Bebek yâhud Hakk-ı Karâr)

Sanatkâr, ertesi gün eve geldiğinde kızı Ferîde’yi “*pek düşkün*” görür. Zira kız, oyuncuğunu kırılmıştır. Bebeği kırılan Ferîde, ablası Cemîle’nin bebeğini ister. Cemîle, Ferîde’nin kendi oyuncuğunu da kıracağından korkar ve kardeşine bebeğini vermek istemez. Ancak araya giren babasının isteğini kırmaz ve bebeği kardeşiyle paylaşacağını

söyler. Ancak Ferîde, Cemîle'nin bir süreliğine oynamasına müsaade ettiği oyuncağa sahip çıkmaya başlar. Bunun üzerine iki çocuk arasında kavga başlar. Elinden bir şey gelmeyen Âkif ise kendi kendine bu durumu yorumlar.

Sokuldu bak yine, hiç şüphe yok ki: Yalvaracak,

“Bebeğni ver” diye, lâkin ben eylemem ibrâm.

Hayır, değil bu edâ, bir edâ-yı istîrhâm:

“Bebeğmi ver!” demesin mi üçüncüsünde kıza?

Meğer hukuk da bilirmiş bakın şu saygısız!..

(Mehmet Âkif, Bebek yâhud Hakk-ı Karâr)

Buraya kadar üzerinde durulan eserlerden başka başka tema ve konularda bahisleri geçen Tefik Fikret'in “Balıkçılar”ve “Hasta Çocuk”; Ali Ekrem'in “Son Buse” ve “Oyuncaklar”; Süleyman Nesib'in “Ninni”; Hüseyin Siret'in “Ayşecik”; Manastırlı Mehmet Rifat'in “Dul Kadın”; Mehmet Âkif'in “Kocakarı ile Ömer” ve “Selma”; Ziya Gökalp'ın “Polvan Veli” ve Rıza Tefik'in “Selma.. Sen de Unut Yavrum” adlı manzum hikâyelerinde de evlat sevgisine de yer verildiği görülür.

Kısacası evlat sevgisine önem ve değer veren şairler, anne ve babalara yol gösterici olurlar. Zira bir milletin geleceği olan çocukların ve gençlerin ancak sağlıklı ve mutlu bir ortamda yetişmeleri gerektiğini düşünmüşlerdir. Ayrıca bu duygu ve düşüncelerle kaleme alınan manzumelerin, Türk toplumunu meydana getiren bireyleri temelden etkisi altına almayı amaçladığı da belirtilmelidir.

1.3.1.4.Kardeş Sevgisi

Çalışmaya konu olan manzum hikâyelerde, kardeş sevgisine de yer verilir. Sanatkârlar, kardeş sevgisine yer vererek aile fertlerinin birbirlerini sevmeleri, korumaları ve birbirlerine karşı saygılı olmaları hususunu gündeme taşımak isterler. Böylece anne, baba, evlât sevgilerini tamamlayıcı nitelikte olan kardeş sevgisiyle toplum hayatındaki olumsuzlukların önüne geçmeye çalışırlar. İncelenen 100 eserin ikisinde doğrudan doğruya bu temaya yer verilmiştir.

Tefik Fikret'in “Hediye” adlı manzumesinde ablasının Şermin'e, doğum günü hediyesi vermesi anlatılır. Eserin başında Şermin, doğum gününde kendisine hediye vermeyeceğini düşündüğü ablasına içten içe veryansın eder ve ablasına küser. Ancak

Şermin, bir süre sonra evde bir hediye kutusu görür. Bu tarz bir sürprizin ancak “Şehper” tarafından yapılabileceğini tasavvur eder. Ancak kutuyu açtığında, hediyein ablasından olduğunu görünce bir yandan şaşırır, bir yandan da vesveselerinin boşa çıktığı için mutlu olur. Böylece Tevfik Fikret, Şermin’in başından geçen bir olaydan hareketle kardeş sevgisinin önemi ve gerekliliğini ortaya koymuş olur.

*Beni ablam sever ancak,
Böyle başka kim anacak?
Melek ablacığım benim;
Sen benimsin, ben seninim!* (Tevfik Fikret, Hediye)

Kardeş sevgisini konu edinen diğer şair ise Mehmet Âkif'tir. Sanatkâr, farklı tema ve konuların da yer aldığı “Selma” isimli eserinde kardeş sevgisine de yer verir. Şair, manzumede ölmek üzere olan küçük kardeşi Selma'ya olan sevgisini açığa çıkararak, söz konusu duygunun daha somut hâle gelmesini sağlar.

*Ne manzaraydı ki bir kuş kadar uçan o melek
Dururdu bî-hareket, kol kanad kımıldamıyor!
Gözünde nûr-i nazar titriyor hemen sönecek...
Dudakta nâtika donmuş; kulak söz anlamıyor!
Türâb rengine girmiş cebîn-i sîmîni;
Ölüm merâreti duydum öpünce leblerini!* (Mehmet Âkif, Selma)

Kardeş sevgisini ele alan eserlere bakıldığında sanatkârların, kardeş sevgisinin birey ve toplum hayatının gelişimi için gerekli olduğuna olan inancı ortaya koymayı amaçladıkları görülür. Zira birey ve toplum hayatını yakından tanıyan Fikret ve Âkif'in, kardeşler arasındaki ilişki ile aile ve toplum hayatı arasındaki bağa dikkatleri çekmeleri yapılan tespiti kanıtlar niteliktedir.

1.3.2.Ölüm ve Ölüm Duygusu

Dünya hayatının acı gerçeği olan ölüm vakası, bu vakanın doğurduğu çeşitli duygu hâlleri (*korku, çaresizlik, teslimiyet, isyan*)ve ölüme dair düşünceler, manzum hikâye kaleme alan şairlerin en çok ilgilendikleri konu ve temalardan birini teşkil eder.

100 eserin 17'sinde ölüm olayına yer veren şairlerin, bütün insanlar gibi ölüm karşısında düşündükleri, duygulandıkları, hüznlendikleri ve ürperdikleri görülür. Ölümle ilgili duygu ve düşünceleri ustalıklarla kendi edebî potalarında eriten sanatkarlar, ölüm hadisesine farklı farklı manalar yüklerler. Böylece insanların ölüm ve hayat arasındaki hakikatle yüzleşmelerini sağlamaya çalışırlar. Ayrıca “sevgi/aşk” temasında olduğu gibi “ölüm” duygusundaki lirizmden yararlanarak, manzum hikâyelerin okuyucu üzerinde duygusal bir haz bırakması için çaba da gösterirler.

Recaizâde Mahmut Ekrem, daha önce kahramanlık temasında üzerinde durulan “Şehîd Ezel”de ölüm vakasını alelâde bir tema olarak görmez. Zira “Şehîd Ezel”de, kahraman askerler vatan uğruna şehit olurlar. Bu durum eserdeki ölüm duygusunun alelâde olmadığını kanıtlar.

“Arslan çocuklarım... ileri!” der giderdi o

Şiddetli yaylım âteşine karşı düşmanın...

Zirâ kumandasındaki şîrân-ı yek-tenin

Mutlak muvaffakiyetini derk ederdi o. (Recaizâde Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Metnin adından da anlaşılacağı üzere “Şehîd Ezel”, şehitlik mertebesinin sonsuzluğunu ifade eder. Ekrem, şehitlik mertebesine erişen askerlere büyük bir teveccühle yaklaşır. Ayrıca büyük saygı duyduğu askerlerin kabirlerine “bir kubbe-i zafer” çatıldığını da söyler.

Pâyâna ermesiyle berâber bu hoş hitâb

Gördü hücumunu ileri doğru askerinin.

Âvâz-ı nusretiyle bahâdır yiğitlerin

Rûh-ı latîfî çıktı semâvâta pür-şitâb (Recaizâde Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Ekrem “Şehîd Ezel”de ölüm duygusunun ortaya çıkardığı korku, çaresizlik, teslimiyet ve isyana yer vermez. Zira vatanları uğruna canlarını seve seve vermekten kaçınmayan askerler için tabî olarak bu duyguların herhangi bir ehemmiyeti bulunmaz. Sanatkâr, metinde korkunun yerini cesaretin, çaresizliğin yerini ümidin, teslimiyetin yerini galibiyetin ve nihayetinde isyan etmenin yerini de kurtuluşun alabileceğini ortaya koyarak bu duruma açıklık getirir.

Tevfik Fikret ise yaşlılık temasında üzerinde durulan “*Hazan Teyze*”de ölüm temasına da yer verir. Manzum hikâyeye bakıldığında, ölüm duygusunun alegorik bir kurguyla ortaya konulduğu ortaya çıkar. Zira eserdeki Hazan, bir insan ismi olmanın ötesinde yaşlılığı ve ölüme yaklaşmayı sembolize eder.

*O her sabah uykusundan
Uyanırken mahmur mahmur,
Baygın gözlerinde giryân
Bir mahrumiyet okunur
Hasta, yazık Hazan Teyze;
Hicran oldu hâli bize! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)*

Kısacası Fikret, “*Hazan Teyze*”de hastalığın, yaşlılığın ve ölümün insanın üzerinde bıraktığı karamsarlığı ve çaresizliği anlatır. Manzume boyunca geçen “*hazan*”, “*mahmur*”, “*baygın*”, “*giryân*”, “*mahrumiyet*”, “*hasta*”, “*yazık*”, “*sislere boğulmuş*”, “*hicran*”, “*yanar*”, “*al al kıvılcımlar*”, “*söner*”, “*ağlar*”, “*yatağında*”, “*sararmış*” ve “*ölme*” gibi kelime ve kelime grupları temanın şekillenmesinde rol oynarlar. Manzumenin sonunda, sanatkârın hayatın acı gerçeği olan ölüm karşısında çaresizlik içinde olduğu görülür.

*Üç aycağız ömrü varmış...
Hicrân oldu hâlin bize;
Ölme, sakın, Hazan Teyze! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)*

Tevfik Fikret, bir başka alegorik eseri olan “*Kış Baba*”da da ölüm duygusunu işler. Fikret, manzumede anlatmaya çalıştığı ölümü, Kış Baba’yla sembolize eder. Böylece kış mevsimi ile ölüm arasında bağ kurup temayı somutlaştırmak istediği ortaya çıkar. Fikret, manzumeye ölümü sembolize eden Kış Baba’nın insanlar ve tabiat üzerindeki olumsuz özelliklerini sıralayarak başlar. Buna göre saçı, sakalı ve bıyığı hep ak renkli olan Kış Baba; daima “*beyaz kebe*” giyer ve “*beyaz kalpak*” takar. Bu çirkin yüzlü bembeyaz adamın gözü ise ölüm saçar. Dış görünümüyle ortalığı ürperten bu ihtiyar adamın “*ara sıra kalpağından düşen tüyler*”i de “*dağı, bayırı örter*”.

Ömrünün son yıllarını “*Aşçıyan*”ında geçiren Fikret, Kış Baba’nın özelliklerini anlattıktan sonra onun tabiat ve canlılar üzerindeki yıkıcı tesirini ortaya koymaya başlar.

Şaire göre bu korkunç yüzlü adam, zehirli nefesiyle her “*neye dokunsa solar*”. Elindeki boruyu üflediği zaman etrafındaki “*bütün kuru iniltiler*”, “*uğultular*”la titrer ve “*tekmil sular buz kesilir*”. Ayrıca “*çırılçıplak ağaçların küme küme*”, “*yığın yığın yerde yatan soluk*”, “*sarı, ölü yüzlü yaprakları acı acı hışırdar*.”. Kuşlar ise onu görünce uçamaz ve yiyecek bulamazlar. Bu yüzden bir müddet sonra açlıktan ölürlür. Böylece şair, ortalığa ölüm yağdıran ve her şeyi kırıp geçiren Kış Baba’ya büyük bir nefret duyduğunu belirtir.

Ah, o çoban, o ihtiyar!

Onu bulsam, didik didik

Didikler de benim minik

Serçemi de kurtarırdım (Tevfik Fikret, Kış Baba)

Köylere doğru yaklaşan Kış Baba, herkeste olduğu gibi Fikret’te de korku, çaresizlik, teslimiyet ve isyan duygularının ortaya çıkmasına sebep olur. Zira “*kış*” geldiği zaman köydeki “*bet bereket uzaklaşır*” ve birçok ocak yıkılacaktır. Ayrıca Kış Baba, köyden ayrılmadan önce “*birkaç baba*”, “*birkaç nine*” ve “*birkaç çocuk alır gider*.”. Bu bembeyaz çirkin adam, götördüklerini beyaz bir kefene sardıktan sonra kendisinin ortağı olan mezarlığa teslim eder. Böylece Fikret’in, hazandan sonra kış mevsiminin de sembolik değerinden hareket ettiği ve “*Kış Baba*”yı bu çerçevede kaleme aldığı ortaya çıkar.

Ben bunları işittikçe

Üşüyorum; bütün gece

Yatağımda kışlar, karlar,

Ödü kopan rüzgârlar

Görüyorum, duyuyorum;

Titreyerek uyuyorum... (Tevfik Fikret, Kış Baba)

Tevfik Fikret, yoksulluk konusunda da üzerinde durulan “*Balıkçılar*”da ölüm temasına yer vermeyi sürdürür. Manzumede, evin geçimini sağlamak üzere hayatında ilk defa yalnız başına balığa çıkan bir çocuk, bir daha evine dönemez. Şair, bu yoksul çocuğun ekmek parası uğruna hayatını kaybetmesi karşısında üzülür.

*Yörür zavallı kırık teknecik, yörür; “Yörümek,
Nasybin işte bu!.. Hâlâ gözün kenarda... Yörü!”
Yörür, fakat suların böyle kahr-ı hiddetine
Nasıl tahammül eder eski, hasta bir tekne?..(Tevfik Fikret, Balıkçılar)*

Tevfik Fikret, “Köyün Mezarlığında” adlı manzumesinde, ölüm duygusunu metnin eksenlerinden biri hâline getirir. Esere bakıldığında mezarlık atmosferini teneffüs eden şair, uzun süredir zihnini kurcalayan hayat ve ölümle ilgili sorulara yanıtlar bulmaya çalışır. En sonunda sanatkâr, kendi ruhunda ölümün ortaya çıkardığı korku, çaresizlik, teslimiyet ve isyanın sebeplerine dair asıl cevaba ulaşır. Zira “Köyün Mezarlığında”ki Fikret, ölümün hayatın acı gerçeği olduğunu anlar.

*Cevâb alır gibi oldum, içimde aynı sadâ
Tekerrür etdi: “Yarın sen de bir avuc toprak
Kesâfetiyle gelirsin bu sâye-gâhe, bırak
Esîr-i feyzını döksün il-el-ebed Mevlâ (Tevfik Fikret, Köyün Mezarlığında)*

Aynı zamanda bir tıp doktoru olan Cenap Şahabettin, daha önce aşk temasında üzerinde durulan “Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî” isimli manzum hikâyede ölüm duygusunu da işler. Buna göre şairin büyük bir aşk yaşadığı sevgilisi veremden ölür. Sevgilisinden ayrı kalan acılı âşık, karmaşık duygulara kapılır ve bu karmaşa içerisinde kendini öksüz hissetmeye başlar. Kısa süre zarfında yalnızlığın ve çaresizliğin tesiriyle ruhunda isyan duyguları oluşmaya başlayan Cenap, ölürse sevgilisinin yanına gideceğine inanmaya başlar. Böylece sevgilisinden ayrı kaldığından beri ortaya çıkan öksüzlüğün de sona ereceğini düşünür. Zira şaire göre ölüm, iki sevgiliyi birleştirecektir. Metnin sonunda ruhu aşk acısıyla dolan Cenap, bu duruma daha fazla dayanamayacağını söyler ve Allah’tan canını almasını diler.

*Bak hâlime rahm eder mi? Heyhât!
Allah! Bana inâyet eyle
Bir öksüzünü himâyet eyle
Al canımı da nigârı buldur
Ukbâ boş ise benimle doldur
(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)*

Hüseyin Siret'in "*İşte Üç Yıl...*" adlı manzumesi de ölüm teması ekseninde şekillenir. Metinde gurbette yaşayan şair, ruhundaki ayrılık acısı ile ölüm duygusu arasındaki bağa dikkatini çeker. Karamsarlığın hâkim olduğu eser, "*İşte üç yıl oldu tamâm oldu.*" sözüyle başlar. Gurbette üç yılını dolduran Siret'in gözleri "*eşk-i hicrânla*" dolar. Sanatkâr, "*tâbût-ı arz içinde*" geçen günlerde sevdiklerinin hiçbirisiyle görüşemediğini söyler. "*Ne gelen var, ne bir haber, ne selâm*" diyerek yalnız olduğunu belirtir. Mecburiyetten sevdiklerinden ayrı kalan Siret'in her günü "*sefil, aç, tok*" geçer. Bu yüzden hayatı olumsuzluklarla dolan bir insanın nasibinin, hep "*kucak kucak boşluk*"tan başka bir şey olamayacağını söyler.

Yalnız başına yaşayan şair, bazı akşamlar "*biraz tenezzüh için*" evinden dışarıya çıkar. Ancak kimsesizlik peşini bırakmaz. İşte böyle akşamların birinde, "*yolda bir siyâh bacı*"yla karşılaşır. Eski bir çul üzerindeki kadına fal baktıran Siret, falcıdan pek iç açıcı sözler işitmez. Zira falcı kadın, daha falın başında "*Çekmişsin çok sıkıntı sen bu yazın.*"der. Sanatkâr, falcıya para verip oradan uzaklaşır. Eserin sonunda hayattan ümidini kesen şair, teslimiyet duygusunun tesiriyle ölüme sığınır ve öldükten sonra yapılmasını istediği birkaç istekte bulunur.

*Bir gün avdet nasîb olursa sakın,
Beni, pür iştikâ, kucaklamasın,
İki taş kollu bir mezâr-ı yetim. (Hüseyin Siret, İşte Üç Yıl...)*

Leyâl-i Girizan şairi, "*İşte Üç Yıl...*"da dikkatini gurbetin insanı yavaş yavaş ölüm duygusuna sürükleyişine yöneltir. Hüseyin Siret, "*tesliyet*", "*mektûb*", "*gündüzüm bir kefen*", "*gecem makber*", "*toslu bir na's-ı gurbetim*", "*ayrılık*", "*siyâh uçurum*" ve "*üstü nisyânla örtülü*" gibi kelime ve kelime gruplarıyla gurbet ve ölüm duygusu arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer.

*Yarı ölmekmiş, anladım, gurbet.
Hele bilsen bu hâl-i mensiyyet.
Ölmeden büsbütün gömülmekmiş. (Hüseyin Siret, İşte Üç Yıl...)*

Edebiyat-ı Cedide'nin lirik şairlerinden Celâl Sâhir ise karşı cinse duyulan sevgi temasında bahsi geçen "*Ufkun Karşısında*" adlı eserinde ölüm duygusuna da yer verir. Sevgilisiyle konuşan sanatkâr, metnin sonunda aşk ve ölüm meselesini ele alır. Buna

göre Sâhir, iltifatlarda bulunduğu sevgilisine “*bir gün elbette*” ölüm gelince aşklarının biteceğini söyler. Böylece şair, insan ruhunda korku, çaresizlik, teslimiyet ve isyana sebep olan ölümün, aynı zamanda büyük aşkların da sonu manasına geldiğini belirtir.

Bir gün elbette aşkımız da ölür;

Bî-his ellerle cism-i rikkatine

Böyle bir mâtemî kefen örülür...

-Sevgilim, sus kuzum, yeter...

-Bu kefen

Sarılr boynuna harisâne;

Ve olur kalbimiz ona medfen... (Celâl Sâhir, Ufkun Karşısında)

Ölüm temasına eğilen bir başka şair ise Rıza Tevfik'tir. Sanatkâr, “*Selma... Sen de Unut Yavrum*” adlı manzum hikâyesinde, ölümün hayatın kaçınılmaz bir gerçeği olduğunu vurgulamaya çalışır. Manzume, kızının merağını gidermek için şairin sekiz yıl önce kaybettiği karısından bahsetmesiyle başlar.

Bir akşamdı, evimize ecel kanat germiştî,

Annemi -bir cellâd gibi!- vurup yere sermiştî.

Ölüm ile pençeleşen bir hayâtın güreşi;

Sekiz yıldan sonra dinmiş, nihâyete ermiştî.

(Rıza Tevfik, Selma... Sen de Unut Yavrum)

Rıza Tevfik, karısının bu dünyadan ayrılışını, hep hayatın acı gerçeği olarak görür. Şairin ölüm duygusuna böyle yaklaşıyor olması gönlündeki iniltinin azalmasına ve hayata daha sıkı sarılmasına sebep olur. Ancak kızı, ona ara sıra annesinin nereye gittiğini sorar. Bu duruma üzülen Rıza Tevfik, eserin sonlarına doğru bir “*feylesof*” tavrıyla annesini soran kızına “*varlık*”ve“*yokluk*” âlemlerinden bahseder. Böylece kızının sorusunu yanıtlamanın yolunu bulan şair kızına, “*Selma... Sen de Unut Yavrum*” diyerek hayatın akıp gittiğini, ölenle ölmemesi gerektiğini söylemek ister. Zira bilge şair; ölümün korku, çaresizlik, teslimiyet ve isyanla anlaşılamayacağını söyler. Ayrıca “*süreksiz rü'yâda*”aktığını düşündüğü dünya hayatının da ölümle sona ermediğini ortaya koyar.

-Bir kıvılcım gibi- bir ân beliririz, söneriz.
 Varlık budur benim için, hattâ senin için de;
 “Bir hakikat var mı?” derken, bir hayâle döneriz.
 Nice yüzler gördüm, geçti -ben unuttum- besbelli;
 Her çehre bir hayâlettir bu süreksiz rü’yâda.
 Unut yavrum, sen de unut! Bu ölümlü dünyada...

(Rıza Tevfik, Selma... Sen de Unut Yavrum)

Rıza Tevfik daha önce kimsesizlik konusunda üzerinde durulan “Koca Hasan Dayı”adlı manzum hikâyesinde ölüm duygusuna yer vermeye devam eder. Eserde “yalnızlıktan” ve “ıssızlıktan” bunalan yaşlı ve kimsesiz Koca Hasan, şaire ölümle ilgili olarak duygu ve düşüncelerini aktarır.

Dedi:-Oğlum, bu dünyâda artık nedir umudum?
 “Allah senden hoşnûd olsun, ben köyümden hoşnûdum.
 “Gönlüm, gözüm bu yerlerde ne şenlikler görmüştür,
 “Hepsi yalan. Geldi, geçti; fânî dünyâ bir düştür.

(Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

Eserin sonunda hayat ve ölüm gerçeğinin farkında olan bu yaşlı adam, yaşadığı topraklarda ölmek istediğini söyler. Böylece sanatkarın, bir yandan milletin ruhundaki toprak ve ölüm bütünleşmesini ortaya koymaya, bir yandan da ölümün ortaya çıkardığı bireysel korku, çaresizlik, teslimiyet ve isyan gibi duyguların beşerî vesveselerden başka bir şey olmadığını insanlara anlatmak istediği görülür.

“Arslan gibi üç oğlumu kurban ettim uğrunda,
 “Çifti sattım, evi, barkı virân ettim uğrunda.
 “Altmış sene oldu belki, ben bu köyden çıkmadım,
 “Ormanından, deresinden, kuşlarından bıkmadım.
 “Oğul, arzum budur benim: Burda ölmek isterim!
 Yâd ellerde neylerim?..” (Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

Millî Edebiyat döneminin öncü şairlerinden Mehmet Emin de “Ana ile Kızı” adlı eserini ölüm teması ekseninde kaleme alır. Metinde, kötüye giden evliliği yüzünden

bunalım geçiren bir genç kadının hayattaki son günleri anlatılır. Kadının acılı annesi ise kızının yaşadığı olaylar karşısında kendini suçlu hisseder. Zira kızını, daha mutlu olacağı umuduyla zengin birisiyle evlendirmiştir. Çünkü “iki yüz evli köyde”, “güzellikte menendi” olmayan, “gül yanaklı”, “süt köpüğü gerdanlı”, “sırma saçlı”, “âhu gözlü” güzel kızının kendisi gibi fakir ve çileli bir hayat sürmesini istemez. Üstelik kızının zengin taliplisi için söylenen tatlı sözler de onu etkiler. Derken zengin taliplisiyle evlenen kızın evliliğinde bazı sorunlar belirmeye başlar. Zira zengin koca, bir müddet sonra karısının tüm karşı koymasına rağmen eve bir başka kadın daha getirir. Genç kadın, kabullenemediği bu duruma daha fazla dayanamaz ve ana ocağına döner.

Âh, o vakit vermeliydim istiyorken o rençber!..

Kandırdılar, bana: “Kadın ver kızını, zengin yer;

“Sakin dönme; bırak, yetim rahat etsin.” dediler.

Ben, bîcâre, bu sözlere budalaca inandım... (Mehmet Emin, Ana ile Kızı)

Yoksul anne ise ana ocağına dönen ve babası bir yaşındayken ölen yetim kızının içine düştüğü bu hazin durum karşısında pişmandır. “*Bunca yıldır bir ayıbını*” söylemediği damadının, kızının üstüne kuma getirmesine ise bir mana veremez. O, bunları düşünürken kızı ara sıra kendinden geçer. Bunca yıl kadınlık yaptığı kocasının kendisine yaptığı haksızlığı bir türlü kabullenemez. İç geçirir ve durmadan sayıklar. Kısa süre sonra da ruh sağlığı bozular.

İşte yine sayıklıyor:

“O nasılsa ben de öyle bir canım;

Niçin beni, dövüyorsun?.. Bak, çürüdü her yanımda...”

(Mehmet Emin, Ana ile Kızı)

Genç kadının sayıklamaları bir süre sonra kesilir. Zira kadının ruhu bu azaba daha fazla dayanamaz ve annesinin yanı başında yığılıp kalır. Kızının öldüğünü gören anne ise Allah’a sığınır. Zira acılı anne de yuvadan uçup giden bahtsız kızının ardından ölmek ister. Böylece Mehmet Emin, çok eşliliğin hem yuvaların dağılmasına hem de kadınların ölmesine sebep olduğunu vurgular.

*Ey Allah'ım, artık beni yaşatmakla kayırma;
 Sen, yavrumun vücûdünden vücûdümü ayırma.
 Divânında evlâdımın dâvâsını görürken
 Bu dâvâda beni dahi hazır eyle o gün Sen!.. (Mehmet Emin, Ana ile Kızı)*

“*Türk Sazı*”yla bir devre damgasını vuran Mehmet Emin, “*Ana ile Kızı*”yla benzerlikler gösteren “*Kaynana ile Damat*”ta da ölüm vakasını işler. Manzumede kocasının kendisine yaptığı eziyetlerden usanıp ana ocağına dönmek zorunda kalan bir kadının, evlilik hayatı boyunca çektiği sıkıntılar ve çaresizlikler anlatır. Metnin sonunda ruhundaki çaresizlikle baş başa kalan genç kadın hayata gözlerini yumar. Böylece şair haksızlık, çaresizlik ve isyan duygularının insan hayatını alt üst ettiğini, bu duyguların teslimiyete zemin hazırladığını vurgular.

*Hak'tan başka hiçbir yerden artık ümîd kalmadı.
 Biçâre kız pek bozulmuş kadid olmuş her yeri;
 Yanakları deri kalmış, sönmüş güzel gözleri;
 O ip-ince boğazında bir boğucu hırıltı! (Mehmet Emin, Kaynana ile Damat)*

Öte yandan Neyzen Tevfik de “*Bir Hikâyet*” adlı manzum hikâyesini ölüm teması ile çerçeveler. Şair, manzume boyunca meyhane ve otel arasında geçen hayatını ele alır ve öz eleştiride bulunur. Eserde anlatılanlara göre Neyzen’in hayatı tekdüzedir. Zira her gün “*Yakomi'nin meyhanesi*”nde sabahtan akşama kadar içer ve daha sonra da uyumak üzere otele döner. Manzumenin sonraki kısımlarında içki ve meyhanenin hayatını mahvettiğini söyleyen Neyzen, kurtuluşu ölümden aramaya başlar. Böylece hicivleriyle tanınan Neyzen Tevfik, bu defa yaşadığı bohem hayatı hicveder ve ancak ölümlerle bu hayattan uzaklaşabileceğini düşünür.

Nasıl benim köşe? Feyz-i bahâr-ı dilberden:

Oturmadan geliyor iltifat erenlerden!

Bu yerde on sene ben eyledim hicirle karâr,

Bütün şebâbımı yuttu firâk ile bu mezâr!

Mezâr-ı kahr u elemdir bu gamlı meyhâne!

Hayât burada yalan! Hande, girye, efsâne! (Neyzen Tefik, Bir Hikâyet)

Toplumsal olaylara karşı duyarlılığını hiçbir zaman yitirmeyen şairlerden olan Mehmet Âkif de “*Hasır*”da ölüm temasına yer verir. Âkif, “*Yayla civârında bir ufak cevelân bahânesiyle*” gittiği eski bir tanıdığıının sahibi olduğu bir dükkânda, merhamet sahibi birisinin yoksul komşusunun cenazesi için hasır satın aldığını görür. Şahit olduğu bu manzara Âkif’i hayat ve ölümlle ilgili düşüncelere dalmasına sebep olur. Hasır omuzlayıp dükkândan çıkan bu merhamet sahibi adamın ardından sanatkâr, kadının cenazesiyle ilgili olarak hayal kurar. Böylece şairin ruhundaki izlenimlerle şekillenen ölüm duygusu, dinsel bir hakikate doğru dönüşmeye başlar.

Bu hâtırât ile kalbimde başlayınca melâl,

Oturmak istemez oldum, kıyâm edip derhâl;

-Yüzümde âleme nefrin, içimde şevk-i memât;

Gözümde içyüzü dehrin: yığın yığın zulûmât! (Mehmet Âkif, Hasır)

“*Hasır*” vasıtasıyla cenaze, ölüm ve hayatla ilgili duygu ve düşüncelerini ortaya koyan Âkif, eserin sonuna gelindiğinde hayat ve ölümden ne anladığını, bu iki kavramın kesiştiği ve ayrıldığı noktaları ifade etmeye çalışır. Bu noktada bir oyuna benzettiği hayatın gelip geçici olduğunu söyler. Mehmet Âkif, “*Hasır*”da dünya işlerini gerçek zanneden insanlara, hakikatin ne olduğunu gösterir. Ona göre insanlar gerçek diye “*yığın yığın zulûmât*” içinde yaşarlar.

Bu perde bitti mi? Heyhât! Atmadım bir adım,

Ki rûhu eylemesin böyle bin fecîa harâb!

Hayât nâmına, yâ Râb, nedir bu devr-, azâb? (Mehmet Âkif, Hasır)

İstiklâl Marşı şairi, daha önce bahsi geçen “*Selma*” adlı manzum hikâyesinde de ölüm duygusunu ele alır. Âkif, “*Selma*”da kız kardeşi Selma’nın geçirdiği bir hastalık dolayısıyla annesinin ölüm “*vesvese*”sine kapılışını nakleder. Manzume başlarken işyerinde çalışan şairin isteksiz çalıştığı görülür. Zira dört yaşındaki kız kardeşi Selma’nın hastalığını aklından çıkaramaz. Bu esnada “*eski bir komşu*”su ona validesinden bir haber getirir. Buna göre komşusu, annesinin “*Hasta ağırlaştı, durmasın akşam, hemen bizim eve gelsin.*”sözlerini nakleder.

Âkif, akşamı beklemez ve hemen “*o âşiyân-ı perîşâna doğru*” yola çıkar. Eve ulaştığında, kız kardeşinin hastalığına ilâve olarak annesinin isyana dönüşen çaresizliğiyle de karşılaşır. Zira acılı anne, durumu kötüye giden “*Selma*”dan umudunu kesmiştir.

*Sarıldı boynuma annem girince, ben içeri.
Diyordu ağlayarak:- Görme, Âkif'im, çocuğu!
Senin değil, yedi kat ellerin yanar ciğeri,
Ölüm döşekleri üstünde görse yavrucuğu.
Şükür, bugün azıcık farklıdır, diyorduk dün...
O pembe yanaklar kireç kesildi bugün! (Mehmet Âkif, Selma)*

Gözü yaşlı kadın, kızının hastalığına doktorların herhangi bir çare bulamamaları karşısında ümitsizlik içinde kıvrır. Umutları tükenmekte olan bu hüznü anne “*hekim ilâçları*”nı “*bütün teselli*”; “*ilâç yiyip iyi olma*”yı ise “*bir tecelli*” olarak görür. Bu esnada ölüm döşeğindeki küçük kızın yattığı odada anne ve komşu kadınlar matem havasına bürünmeye hazırlanmaktadırlar. Annesini ve komşu kadınları bu hâlde gören sanatkâr, annesinin “*mebhût*”, “*komşu kadınlar*”ın ise “*hurûşa âmâde*” hazır hâlde beklediklerini söyler. Sonunda Âkif, evladı hastayken yatağa mihlanmış bir vaziyette duran annesine sitem eder.

*Dedim: Nedir bu senin yaptığın, düşünsene bir.
Bırak şu hastayı artık biraz da kendisine.
Ne çâre, hükm-i kader âkıbet zuhûra gelir,
Cenâze şekline girmekte böyle fâide ne?
Senin bu yaptığın Allah'a isyandır;
Asıl felâkete sabreleyenler insandır... (Mehmet Âkif, Selma)*

Sırat-ı Müstakim'in başyazarı, “*Selma*” ile insanların, her türlü olumsuz koşullar altında metanetli davranmaları gerektiğini anlatır. Şair, böyle durumlarda herkesin birbirine destek olmasının önemli olduğunu düşünür. Ayrıca ölümün, hayatın bir gerçeği olduğunu düşünen sanatkâr, ölüm karşısında “*vesveseler*”e gömülmenin gereksiz olduğunu ve bu tür davranışların dinî yönden de sakıncalar doğurduğunu söyler.

Âkif, hayat ve ölümle ilgili olarak doğruları söylediği için kendisine kızan annesinin sözlerinin “*enîni yâdında*” yer edindiğini belirtir. Zira annesi, ölenle ölmeyeceğini söyleyen oğluna, “*Ne taş yüreklisin...*”, “*Âh gitti evlâdım!..*” diye söylenir. Böylece gözü yaşlı kadının ölüm karşısında çaresizliğin yanında, annelik duygusunun da esiri olduğu görülür.

Millî şair, “*Ahret Yolu*” ismini taşıyan manzumesinde de ölüm duygusunu işlemeyi sürdürür. Âkif, bu eserde de ölümü, hakikate erişmenin yolu olarak görür. Manzum hikâyede, gördüğü bir cenazede yaşanan olayları aktaran sanatkâr, bu vesileyle ölüm, hayat ve ahiretle ilgili görüşlerini aktarma fırsatını yakalar. Metin, bir cenaze evindeki hüznün akseden manzaranın nakledilmesiyle başlar. “*Sâde bir âmin*”sadası duyulan evin önünde mahalle halkı birikir. Bu sırada imam da dua eder. Merhum için “*Fâtiha*” okunduktan sonra imam, herkesten helallik ister.

Cemâatin yüreğinden kopup “helâl olsun!”

Nidâ-yı safveti, birden cenâze, âh-ı derûn,

Misâli uğradı evden; fezâda yükseldi. (Mehmet Âkif, Ahret Yolu)

Bu esnada evin penceresinden “*baş örtüsüyle kadınlar*” belirir. Kadınlar perişanlık ve çaresizlik içinde yalvarır yakarırlar. Zira onlar “*Yıkıldı dostlar evim, barkım*”, “*âh gitti kocam*”, “*dayım melek gibi bir insandı*”, “*kızıp da ey! demiş insan değildi*”, “*zavallı Remziye boynun büküldü evladım*”, “*baban öldü*”, “*bu söylenir mi ya!..*” gibi sözlerle üzüntülerini ortaya koyarlar. Bir müddet sonra, cenaze mezarlığa götürülür. Defin işlemi başlamadan önce imam son bir defa dua okur. İmamın okuduğu dua bitince cenaze yavaş yavaş “*servilerin ortasında bir çukura*” bırakılır ve “*üstüne üç beş kürek kemikli çamur*” atılır.

Mehmet Akif “*Ahret Yolu*”nda, insan hayatının bu dünyadan ibaret olmadığını, hakikî hayatın öteki âlem olduğunu anlatmayı amaçlar. Sanatkâr, metnin sonunda ölümle ilgili hakikatleri insanlara hatırlatarak bir şair olmanın ötesinde, bir aydın olarak

insanî görevini de yerine getirmiş olur. Ayrıca Âkif, “*Selma*”daki düşüncelerini bu metinde de tekrarlar. Buna göre ölümün çaresizlik, korku, teslimiyet ve isyan olmadığını söyler.

*Kabardı toprağın altında bir çıban, bir ur!
Evet, çıban ki yatan duymuyorsa dehşetini,
Dönün de arkadakinden sorun fecâ’atini;
Sükûn içinde uyurken şu bir yığın toprak,
İlel’ebed o küçük rûh çırpınıp duracak!.. (Mehmet Âkif, Ahiret Yolu)*

Ziya Gökalp ise “*Dede Korkut Hikâyeleri*”nden yararlanarak yazdığı manzum hikâyelerinden biri olan “*Deli Dumrul*”da ölüm korkusunu ele alır. Eserde, “*bir kurumuş derenin üzerinde*” köprü kurup gelip geçenden zorla para alan ve bu konuda kendisine fazlasıyla güvenen Deli Dumrul’un trajik öyküsü anlatılır. Öyleki Dumrul, Azrail’i dahi yenebileceğine inanır. Ancak onun kendini beğenmiş hâli Tanrı katında olumlu karşılanmaz ve canının alınması icap eder.

*Yaradana hoş gelmedi bu sözler,
Buyurdu: “Ey al kanatlı Azrail,
Git kendini o deliye göster,
Anlasın ki o seninle denk değil!” (Ziya Gökalp, Deli Dumrul)*

Daha sonra kısa sürede gerçeklerle baş başa kalan Dumrul, ölmekten korkar ve canını almaya gelen Azrail’le anlaşma yapmanın yollarını arar. Dumrul’un Azrail’e sarf ettiği sözler Gök Tanrı’nın hoşuna gider. Tanrı, Dumrul’a kendisinin yerine ölecek birisini bulursa, hayatını bağışlayacağını söyler. Bunun üzerine babasına ve annesine giden Dumrul, her ikisinden de olumsuz yanıtlar alır. Sonra karısına gider. Dumrul’un iki oğlunun annesi, kocasının yerine ölmeyi kabul eder. Ancak kadının bu yiğit tavrı Gök Tanrı’yı etkiler. Tanrı böyle bir kadının ölmesini istemez. Coşkun ırmak üzerinde herkesin gelip geçeceği bir köprü yaptırmayı kaydıyla Dumrul’u ve karısını affedeceğini söyler. Böylece Gökalp, insanların hayatta bâkî kalmalarının mümkün olamayacağını, bu yüzden boş yere böbürlenmenin pek fazla ehemmiyeti bulunmadığını belirtir.

Tanrı, dedi, hoşlanarak bu sözden;

“Bağışladım seni bu mert kadına!

Bu işlerden, Dumrul, öğüt al da sen.

Bir gerçekten köprü yaptır adına.” (Ziya Gökalp, Deli Dumrul)

Ölüm temasını esas alan eserlere bakıldığında, şairlerin bireyi korku ve endişeye sevk eden ölüm temasından hareketle insanlara dünya hayatı ve hakikat âlemi hususunda yol göstermeye çalıştıkları görülür. Zira onlar, ölüm duygusunun dünyadaki hayatın sonu olmadığına, aksine öteki âlemin başlangıcını teşkil ettiğinin farkındadırlar.

Bireysel tema ve konular genel olarak ele alındığında şairlerin edebiyatın var olduğu günden beri en önemli temaları arasında yer alan “aşk/sevgi” ve “ölüm” duygularını işledikleri görülür. Daha çok hayatın gerçeklerini anlatmaya çalışan sanatkarlar, ölüm ve aşk/sevgi duygularını da bu çerçevede değerlendirirler. Böylece bu değerlendirme neticesinde bireysel tema ve konular ile toplumsal tema ve konular arasındaki bağ da ortaya çıkmasını sağlarlar. Ayrıca gerek toplumsal, gerekse bireysel tema ve konular arasındaki bağ dolayısıyla birey ve toplum hayatının, bir edebiyat eseri gibi sistemli bir bütün olduğunu da belirtmiş olurlar.

Tablo 1: Manzum Hikâyelerde Tema ve Konular

SIRA	TEMA/KONU	TOPLAM SAYI
1	İdeal Değerler (Eğitim-Öğretim, Dayanışma, Çalışma, Millî Bilinç, Medeniyet, Mefkûre) vb.	28
2	Yozlaşma	17
	Ölüm ve Ölüm Duygusu	17
3	Yoksulluk	16
4	Karşı Cinse Duyulan Sevgi	15
5	Evlat Sevgisi	15
6	Vatan Sevgisi ve Kahramanlık	10
7	Aile	9
8	Anne ve Baba Sevgisi	8
9	Dinî Duyarlılık ve İmân	6
10	Yöneticiler ve Sorumlulukları	6
11	Yaşlılık	6
12	Hastalık	5
13	Kimsesizlik	5
Toplumsal Tema ve Konular		108
Bireysel Tema ve Konular		58

İKİNCİ BÖLÜM

MANZUM HİKÂYELERDE YAPI

2.1. Manzum Hikâyelerde Genel Yapının Özellikleri

Daha önce de belirtildiği üzere bir edebî eserin üç aslî unsuru bulunur. “*Muhteva*”, “*yapı*” ve “*dil*” olarak adlandırılan bu unsurlar edebiyat eserinin oluşmasında önemli rol oynarlar. Bu noktada yapının edebiyat eserinin kalıbı olduğunu söylemek gerekir. Edebî metnin iskeleti durumundaki yapı, muhteva ile dili bir arada tutar ve bu unsurların -birbirlerinden kopmadan- estetik bir bütünlük olan edebiyat eserinde yer almalarını sağlar.

Bir edebî eserin temel özellikleri belirlenirken tabii olarak pek çok özelliğe bakılır. Bunlardan “*birlik*”, “*bütünlük*” ve “*tutarlılık*” gibi özellikler edebî eserin belirleyici özelliklerini ihtiva eder. Zira bu üç unsur, edebiyat eserinin değerini artıran ve metne edebîlik kazandıran en önemli unsurlar olarak telakki edilir. Bir edebî eserin birlik, bütünlük ve tutarlılık gibi hususlara sahip olmasındaysa “*yapı*”nın önemli payı bulunur. Öyleki muhteva, dil ve üslûp arasındaki birliği, bütünlüğü ve tutarlılığı tam olarak sağlamış olan bir eser, edebiyat sahasında kalıcılığa erişir.

Yapının metne bir düzen ve kompozisyon kazandırdığı da aşikârdır. Zira yapı, her şeyden önce edebî eserin alelâde bir metin olmasını engeller. Edebiyat eserini muhteva, dil yığını ve boş sözlerden oluşan bir üslûp olmaktan kurtaran yapı, edebiyat metninin ortaya çıkmaya başladığı ilk andan okuyucuya takdim edilmesine kadar geçen evrede her türlü düzensizliği, şekilsizliği, manasızlığı ve fazlalığı ortadan kaldırır. Kısacası yapı, esere estetik bir form kazandırır.

Edebiyat sahasında, muhteva ve dil unsurlarının kalıbı durumundaki yapının incelenmesinde birtakım farklı yaklaşımlar bulunur. Geleneksel yaklaşımda yapı, genellikle muhteva ve dilden soyutlanarak sadece “*şekil*” olarak telakki edilir. Çoğu zaman “*nazım şekli*”nin yapı olduğu kabul edilir. Ancak bir edebî eserin birlik, bütünlük ve tutarlılığında önemli bir yere sahip olan yapının nazım şekli olarak kabul edilmesi, edebî eserin incelenmesinde dolayısıyla metnin anlaşılmasında yetersizliğe, hatta bazı durumlarda yanlışlıklara yol açar. Ayrıca yapının basitçe şekil veya nazım şekli olarak ele alınışı, edebî eserin var oluş sebebinin göz ardı edilmesine ve incelenen eserin edebîlik dünyasından uzaklaşmasına sebep olur.

Metni esas alan yaklaşımda ise yapı kavramı; edebî eserin muhtevası, dili ve üslûbundan ayrı düşünülemez. Yani yapı, sadece nazım şekli olarak ele alınmaz. Geleneksel yaklaşımdan farklı olarak metin bir bütün olarak incelenir ve bir bütün olarak anlaşılmaya çalışılır. Bu yüzden yapı, sadece şekilden ibaret bir unsur olarak

düşünülmez; bütünün önemli bir parçası olduğu kabul edilir. Bütün-parça ilişkisi dolayısıyla edebî eserin üç temel unsuru olan muhteva, yapı ve dil-üslûp arasında organik bir bağın olduğu kabul edilir. Zira edebî eserin ortaya çıkışı esnasında muhteva, yapı ve dil ortak hareket ederler. Bu mecburî birliktelikte; yapıya göre muhteva ve dil; muhtevaya göre yapı ve dil; dile göre de muhteva ve yapı oluşur. Tabîî olarak, bir edebî eserin tasarılayıcısı durumundaki sanatkâr, bu üç unsurun ortak bir paydada birleşmelerini sağlar.¹³

Bir edebiyat eserinin içerisinde geçen her türlü muhteva/mana, her türlü söz ve her türlü üslûp bir yapı içerisinde hayat bulur. Zira yapı, sanatkârın zihnindeki soyut dünyanın reel dünyada izah edilmesine yani somutlaşmasına zemin hazırlar. Ayrıca duygu ve düşüncenin bir kalıba dökülmesini sağlayan yapı, aynı zamanda duyguyu ve düşünceyi muhafaza eder. Bu yönüyle yapı; dille ifade edilen duygu ve düşüncenin edebî metnin dışına taşmasına engel olur. Bu yüzden edebî eserin muhteva/manası ile dil ve üslûbu üzerinde önemli yere sahip olan “*duygular*”, “*düşünceler*”, “*hayaller*”, “*heyecanlar*”, “*intibalar*”, “*imgeler*” ve “*semboller*”, yapı sayesinde edebî eserin var oluş sebebi ölçüsünde bir araya gelerek edebi değer kazanırlar.

Buraya kadar anlatılanlara ilâve olarak, her dilin kendine has bir yapı sistemine sahip olduğu da belirtilmelidir. Zira insan her türlü “*duygu*”, “*düşünce*”, “*hayal*”, “*intiba*” ve “*heyecan*”ını mensubu bulunduğu milletin kullandığı dil kalıbında ortaya çıkarır. Bu noktada en başta bir dilin en küçük yapı taşı durumundaki kelimelerin; insan zihnindeki duygu, düşünce, hayal, intiba, ibare, imge, sembol ve heyecanların ifade edilmesinde, ortaya konuluşunda ve somutlaştırılmasında önemli bir yer teşkil ettikleri görülür. Muhteva/mananın ilk kalıbı olan kelimeler, insan ruhunun belli bir şekle girmesini sağlar. Kelimededen sonra gelen kelime grupları, tamlamalar, deyimler, cümlecikler, mısralar ve cümleler ise insan zihnindeki duygu, düşünce, hayal, intiba, ibare, imge, sembol ve heyecanların daha üst düzey ifade edilmesine imkân sağlarlar.

Bir dil sanatı olan edebiyat; muhteva, yapı ve dil unsurlarının estetik kullanımıyla var olur. Konusunu insan hayatından alan bu sanat dalı; insan zihnindeki duygu, düşünce, hayal, intiba ve heyecanlara kendine has özellikler içeren itibarî bir dünyada hayat verir. Yani edebiyat, itibarî dünyası sayesinde insanın zihninde geçen olay ve durumlara yeni bir form; yani yeni bir yapı kazandırmaya çalışır. Ancak edebiyat sahasındaki yapı, günlük konuşmalardaki yapıya göre farklılıklar arz eder. Zira

¹³ Daha fazla bilgi için: İ. Çetişli, *a.g.e.*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 66-78.

edebiyatın yapısı, sanatkârın zihninde ve muhayyilesinde canlandırdığı duygu ve düşüncelerin edebî eserle ifade edilişi esnasında ortaya çıkar. Bu yüzden edebiyat metninde yapı, günlük hayattaki yapıya nazaran daha “*sun’i*” ve daha “*karmaşık*” özellikler içerir. Sun’i ve karmaşık olmasına rağmen edebî eserin yapısı, estetik bir dünyayı ifade etmeyi amaçlar. Zira edebî metnin yapısı, muhteva/mananın, dille işlenip üslûpla estetik bir terkip hâline getirilişi esnasında ortaya çıkar. Bu yüzden edebiyat metnindeki yapı; günlük hayattan farklı olarak gerek dış, gerekse iç bakımdan daha karmaşık ve daha müphem bir görünümle karşımıza çıkar. Ancak tüm karmaşıklığına rağmen edebiyat eserinin itibarî sistemi, reel hayata nazaran daha sağlam ve daha estetik olmak zorundadır.

Edebî eserlerde yapı “*dış yapı*” ve “*iç yapı*” olarak ikiye ayrılır:Edebî eserin dış yapısı, görünen somut yönüyle ilgilidir. “*Kelime*”, “*kelime grupları*”, “*tamlama*”, “*cümlecik*”, “*cümle*”, “*paragraf*”, “*mısra*”, “*beyit*”, “*bend*”, “*kafiye*”, “*redif*”, “*vezin*”, “*nazım şekli*” ve “*edebi tür*” gibi unsurlar edebiyat eserindeki manaya göre bir araya gelerek dış yapıyı meydana getirirler. Bu yüzden dış yapı “*kelime*”den başlayarak metnin bir bütün olarak somut bir şekilde teşekkülü esnasında rol alan tüm unsurları kapsar. Şu hâlde dış yapı; edebiyat eserinin görünen tüm unsurlarının belli bir birlik, bütünlük ve tutarlılık dâhilinde bir araya gelmesiyle hayat bulur.

Bu noktada dış yapı -daha anlaşılır olması için- insanın fizikî görünümüne benzetilebilir. Nasıl bir insanın başı, saçı, gözü, kulağı, burnu, eli ve kolu onun fizikî yönünü belirliyorsa; bir metnin dış yapısını yani fizikî yönünü de kelime, kelime grupları, tamlama, cümlecik, cümle, mısra, nazım şekli, kafiye, redif, vezin vb. gibi unsurlar meydana getirir. Ancak dünya üzerindeki her insanda kulak, burun, göz, el ve kol gibi unsurlar bulunmasına rağmen bunların insan üzerindeki kompozisyonunda farklılıkların olduğu aşikârdır. Yani insanlar, fabrikadan çıkan bir alet veya bir makine gibi tek tip bir görünüme sahip değildirler. Bir edebî metnin dış yapısı da insanın fizikî yönünde olduğu gibi benzer unsurları ihtiva etmesine karşın birbirinden farklı özellikler içerir. Zira aynı formun kullanıldığı iki şiirin, iki hikâyenin, iki romanın, iki tiyatro eserinin vb. birbirlerine göre farklılıklar göstermesinde her edebî eserin bir insan gibi tek ve orijinal olmak mecburiyetinde oluşu rol oynamıştır.

Güzel sanatların ana kollarından olan mimarî, heykel ve resim (*plastik sanatlar*) insanın görme, dokunma duyularıyla anlaşılabilir ve değerlendirilebilir özellikleri ihtiva ederler. Ancak güzel sanatların diğer iki ana kolunu teşkil eden edebiyat ve musikî sanatlarının (*fonetik sanatlar*) anlaşılıp değerlendirilmesinde birtakım farklılıklar

bulunur. İster yazıyla, ister sözle ortaya konulmuş olsun bir edebiyat metninin dış yapısının anlaşılması ve değerlendirilmesi için görme, dokunma ve tatma duyularından ötede kulağın, zihnin ve ruhun birlikte algılama, analiz ve sentez yapmaları gerekir. Zira bir edebiyat eseri, plastik sanatlar olarak adlandırılan mimarî, heykel ve resimden farklı olarak musikî sanatında olduğu gibi sese dayanır. Bu yüzden musikiyle birlikte fonetik sanatları ihtiva eden edebiyat eserinin dış yapısını sadece bir kelime, cümlecik, cümle, mısra, vezin vb. olarak ele almak, eserin muhtevasını anlamamak ve metnin estetik ruhunu hissetmemek manasına gelir.

Edebî eserin dış yapısı, en başta farklı edebî türlerin belirlenmesiyle ifade edilmeye başlanır. Şiir, destan, hikâye, masal, hikâye, roman ve tiyatro, edebiyat türleri kendilerine has bir dış yapıya sahiptirler. Ancak hangi türe mensup olursa olsun her edebî metin, her insanın zihninde farklı zevk ve anlayışları doğurur. Üstelik edebiyat metninin iç yapısı dikkate alındığında bu farklılığın sebebi daha iyi anlaşılacaktır.

İç yapı, adından da anlaşılacağı üzere edebî eserin içiyle ilgilidir. İç yapı, en başta mananın ortaya çıkmasında önemli bir role sahip olan takdim edilmiş biçiminde kendisini hissettirir. Şu hâlde iç yapı; dış yapının altında bulunan, dış yapısının teşekkül etmesini sağlayan ve dış yapıyı ayakta tutan yapı olarak ele alınmalıdır. Zira iç yapı olmadan dış yapının herhangi bir önemi ve değeri bulunmaz.

İnsanın çıplak gözle görünen ve görünmeyen organları gibi bir edebî eserin de görünen ve görünmeyen unsurları bulunur. Edebiyat eserindeki iç yapı bir insanın kolu, bacağı, gözü kulağı gibi çıplak gözle görülebilen kelime, kelime grubu, cümle ve mısra gibi unsurların altında bulunur. İnsandaki kalp, böbrek, kan ve damar gibi organlara benzetilebilecek olan iç yapı unsurları, dış yapının her daim canlı bir görünüme sahip olmasını sağlarlar.

Bilindiği üzere bir insan iç ve dış organları arasındaki uyum sayesinde hayatını sürdürebilir. Edebî eserin sanatkârın zihninde belirmeye başladığı ilk aşamadan, bir metin olarak tamamlanıp sunulmuş aşamasına kadar geçen süreçte de bu tarz bir uyumun var olması gerekir. Zira edebî eser, her şeyden önce uyumlar senfonisi olmak zorundadır. Bu yüzden bir edebiyat metninin okuyucuyu kendisine çeken tarafı yani estetik vitrini durumundaki dış yapı, iç yapıya; bir edebiyat eserinin ayrıntısı, iç organları, edebiyat metnindeki kan akışını sağlayan hayat damarları durumundaki iç yapı ise dış yapıya muhtaçtır.

Dış yapı, bir deri veya bir ambalaj jelatini veya bir makinenin sacı, plastiği gibi iç yapıyı örter. Böylece iç yapının içindeki ayrıntıları korur; ayrıntıların dağılıp

parçalanmasını engeller ya da ayrıntılara dış etkenlerden gelebilecek herhangi bir olumsuzluğa karşı direnç kazandırır. Ayrıca dış yapı sayesinde okuyucu, estetik bir görünüme sahip olmayan ayrıntılarla çıplak gözle temasta bulunmaz. Böylece edebî eserin estetiklik ruhunun zarar görmesinin önüne geçilmiş olur. Yani dış yapı, güzel bir insanın herhangi bir iç organının çıplak gözle görüldüğünde ortaya çıkması muhtemel tepkilere benzer nitelikteki olumsuzlukların üzerini örter.

Şu hâlde edebiyat eserinin iç ve dış yapısı arasında sıkı bir ilişkiler ağı vardır. Sanatkâr, belli bir mana birliğine bağlı olarak ortaya çıkan bir metindeki estetik zevk ve anlayışın teşekkül edilişi esnasında bu ilişki ağını dikkate alır. Böylece edebî mahareti olan üslûbu sayesinde metnin hem dış bakımdan estetik bir görünüme hem de iç bakımdan mana derinliğine sahip olmasını sağlar.

Çalışmanın sınırlarını oluşturan Tanzimat Edebiyatı'ndan, Cumhuriyet Edebiyatı'na kadar geçen altmış üç yılda kaleme alınmış 100 manzum hikâyeye, yapı bakımından ele alındığında pek çok iç ve dış yapı formuyla karşılaşılır. Zira bu metinler, her şeyden önce bir sanat eseridirler ve sanatın tek, orijinal ve ferdî yönünü yansıtırlar. Bu yüzden inceleme esnasında tür ve nazım şekli bağlamında bazı zorluklarla karşılaşıldığı söylenmelidir. Ancak bu zorlukların, edebiyatın her şeyden önce bir güzel sanat kolu olduğu gerçeğinden hareketle tabii karşılandığı da belirtilmelidir.

Manzum hikâyelerde “*fabl*”, “*manzum masal*”, “*manzum destan*” belli başlı geleneksel türleri oluştururken; “*gazel*”, “*kaside*”, “*mesnevi*”, “*musammat*” Divan edebiyatından; “*koşma*” Halk edebiyatından; “*sonet*” ise Batı Edebiyatı'ndan alınmış başlıca nazım şekilleridir. Bunun yanında klasik nazım şekillerinin dışında kalan ve daha çok yaklaşım değişikliği sebebiyle oluşan “*serbest müstezat*”, “*üçlü*”, “*dörtlük*”, “*beşlik*”, “*altılık*”, “*çok sayıda mısradan teşekkül eden tek bend*”, “*çapraz*” ve “*sarma kafiyesi*” pek çok nazım şekli bulunur. Ayrıca daha çok birkaç nazım şeklinin bir araya getirilmesiyle meydana gelmiş olan karışık nazım şekilleri de vardır.

İncelemeye konu olan 1860-1923 yılları arasında sosyal, siyasî ve ekonomik bakımdan olduğu gibi kültürel bakımdan da pek çok değişim yaşanmıştır. Böyle bir ortamı teneffüs eden sanatkârlar tıpkı destan, mesnevi, halk hikâyelerinin şairleri gibi manzum hikâyeye türünden, yaşanan değişimlerin bir neticesi olarak yararlanırlar. Bu yüzden şairlerin kaleme aldıkları manzum hikâyelere, tanık oldukları karışıklıklar ve problemler yansıtıldığı görülür. Aynı zamanda bu durumun manzumelerde görülen tür ve nazım şekli karmaşasının sebeplerinden birisini teşkil ettiği de söylenmelidir. Tür ve

nazım şekli karmaşasına yol açan bir diğer sebep ise şairler arasındaki sanat anlayışı ve hayatı algılayış farklılığıdır. Ancak tüm olumsuzluklara rağmen Tanzimat Edebiyatı'ndan, Cumhuriyet Edebiyatı'na kadarki dönemde Türk Edebiyatı'nın bir yandan farklılaştığını, bir yandan da yeni tarzların tecrübe edilmesi dolayısıyla zenginleştiğini kabul etmek gerekir.

Manzum hikâyelerin yapıları incelenirken dış yapıyı teşkil eden şiire ait unsurlar ve iç yapıyı meydana getiren hikâyeye ait unsurlar hareket noktası olarak ele alınmıştır. Yani “*edebî türler*” ve “*nazım şekilleri*” incelemenin yapı bölümünün merkezini teşkil edecektir. Bu yüzden “*nazım şekli*”, “*nazım birimi*”, “*bend sistemi*”, “*mısra*”, “*vezin*”, “*kafiye*” ve “*redif*” gibi unsurlar manzum hikâyelerin dış yapısını teşkil eden şiir yönünün; “*anlatıcı*”, “*bakış açısı*”, “*olay örgüsü*”, “*kişiler*”, “*zaman*” ve “*mekân*” ise iç yapıyı teşkil eden hikâye yönünün alt unsurları olarak değerlendirilecektir.¹⁴

2.2. Manzum Hikâyelerde Dış Yapı

Bu bölümde manzum hikâyenin dış yapısını teşekkül eden şiir ve şiir türüne has unsurlar incelenecektir.

2.2.1. Genel Dış Yapı

Edebiyatın, anlatma esasına bağlı türlerinden olan hikâye ile coşku ve heyecan esasına bağlı türü olan şiirin bir araya gelmesiyle oluşmuş olan manzum hikâyelerin dış yapısını öncelikle şiire ait unsurlar oluşturur ve dış yapıyı bu unsurlar belirler. Bu gerçekten hareketle “*nazım şekli*”, “*nazım birimi*”, “*bend*”, “*mısra*”, “*vezin*”, “*kafiye*” ve “*redif*” manzum hikâyelerin dış yapısını meydana getiren unsurlar olduğu kabul edilmelidir.

Manzumelerde dış yapı, en başta mısra sayısının az veya çok oluşuna göre okuyucunun dikkatini çeker. Buna göre çalışmaya konu olan metinlerin genelde uzun oldukları, yani çok sayıda mısradan teşekkül ettikleri söylenmelidir. Ancak bu tespitin bütün manzum hikâyeler için geçerli olmadığını belirtmek isteriz. Zira incelenen manzumelerde daha az mısra sayısına sahip olanlar da vardır.

¹⁴ Daha fazla bilgi için: İ. Çetişli, *a.g.e.*, Akçağ Yay., Ankara 2006, 52-59 s.

Mesela Şinasî'nin kaleme aldığı "*Tenâsüh Hikâyesi*" beş beyitten oluşmuştur. En fazla mısra içeren manzumeleri ise Ziya Gökalp yazmıştır. Şairin "*Kolsuz Hanım*"ı 461 mısra uzunluğuyla en çok mısraa sahip eserdir. Yine Gökalp'in "*Kızılelma*"sı 460, "*Küçük Hemşire*"si de 419 mısralık uzunluklarıyla ikinci ve üçüncü uzun metinlerdir. Diğer metinler ise bir hikâyenin anlatımına imkân verecek ölçüde, anlatılan hikâyenin mahiyeti boyutunda mısralardan oluşmuşlardır. Çoğunlukla 30-50 mısra civarında olan metinler, makul düzeydeki uzunluklarıyla bir hikâyenin şiir formu içerisinde anlatılmasını sağlamışlardır.

2.2.2. Manzum Hikâyelerde Nazım Şekilleri

Tanzimat Edebiyatı'ndan Cumhuriyet Edebiyatı'na kadar uzanan altmış üç yıllık dönemde kaleme alınmış olan 100 manzum hikâyeye, şiirde dış yapının en üst birimi olan "*nazım şekli*" açısından bakıldığında Divan, Halk ve Batı Edebiyatı'na ait çeşitli nazım şekillerinin kullanıldığı görülür. Buna göre; "*mesnevi*" ve "*musammat*" Divan Edebiyatı'ndan; "*koşma*" Halk Edebiyatı'ndan; "*sonet*", "*sarma kafiyeli nazım şekli (rime embrassée)*", "*serbest müstezat*", "*üçlü*", "*beşli*", "*altılı*", "*karışık kafiyeli nazım şekli*" ve "*tek benden oluşan nazım şekilleri*" ise ya Batı Edebiyatı'ndan ya da şiirde yeni form arayışlarının sonucu olan nazım şekilleridir.

Daha önce de belirtildiği üzere Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen sürede Türk toplumu pek çok değişikliği kısa zaman içerisinde yaşamak mecburiyetinde kalır. Batı medeniyet dairesiyle temasın başlayıp tanışıldığı bu yıllar her yönden bir değişim dönemidir. Bu yüzden incelemeye konu olan yıllarda yazılmış olan manzum hikâyelerde görülen nazım şekli çeşitliliğinin sebebini edebiyattaki yaklaşım değişiminde aramak gerekir. Ayrıca geçiş dönemi konumundaki bu dönemde kaleme alınmış olan manzum hikâyelerin önemli bir kısmının vezin, kafiye ve bend sistemi bakımından da farklılaştıkları görülür. Zira "*serbest mısralardan oluşan mesnevi*" ve "*serbest müstezat*" gibi nazım şekilleriyle yazılmış eserler veya birkaç nazım şeklini bir arada ihtiva eden metinler, geçiş dönemine has farklılıkları yansıtmaları bakımından dikkate değerler. Bu noktada her türlü anlayış değişikliğinin, bir anda gerçekleşmesinin mümkün olmadığı belirtilmelidir.

Nazım şekli hususunda kronoloji takip edilecektir. Bu yüzden önce klasik ve geleneksel nazım şekilleri izah edilecek, daha sonra yeni yaklaşımlar sonucu ortaya çıkan formlara geçilecektir.

2.2.2.1.Divan Edebiyatı Nazım Şekilleri

1860-1923 döneminde kaleme alınmış manzumelerin dış yapılarını belirlemede öne çıkan şekillerin birinci grubunu, Divan Edebiyatı nazım şekilleri oluşturur. “*Mesnevi*” ve “*musammat*”ın bu yıllarda yazılan manzum hikâyelerde kullanılan Divan Edebiyatı nazım şekilleri oldukları tespit edilmiştir.

2.2.2.1.1.Mesnevi

İncelenen 100 manzum hikâyede en yaygın kullanılan nazım şekli mesnevidir. Nitekim 37 eser, mesnevi nazım şeklinden yararlanılarak kaleme alınmıştır. Bu duruma, mesnevinin hikâye anlatmaya uygun bir nazım şekli oluşu sebep olmuştur. Zira Divan Edebiyatı’nda, günümüz hikâye ve romanının işlevini uzun yıllar mesnevi yerine getirmiştir. Beyit sayısında herhangi bir sınırlama bulunmayan bu nazım şeklinde her beyit “*aa/bb/cc*” şeklinde kendi arasında kafiyelenir. Bu yüzden mesnevinin beyit sayısındaki sınırsızlığı ile kafiye tarzındaki basitliği hikâye anlatımına hem rahatlık hem kolaylık sağlamıştır.

İlk manzum hikâye formunun mesnevi olması ve uzun müddet tahkiyenin mesnevi formu içerisinde kaleme alınması, 1860-1923 yılları arasında manzum hikâye kaleme alan şairleri tabii olarak bu nazım şekline yöneltir. Zira söz konusu yıllarda yazılan manzum hikâyeler de mesnevi gibi muhtevası uzun soluklu ifade ve anlatımlara dayanan, tahkiye yönü bulunan edebî metinlerdir. Bu yüzden gazel ve kaside nazım şeklini aşacak mısra veya beyit sayısına ihtiyaç duyan manzum hikâye şairleri, ister istemez mesnevi veya mesnevi kafiyeli nazım formuna yönelirler. Ayrıca sanatkarlar, pek çok nazım şeklinin aksine mesnevi formunda iki mısraın birbirleriyle kafiyeleniyor olmasının, olayların anlatımı esnasında oluşacak bir yanlışlığın veya fark edilmeden yapılabilecek bir teknik hatanın daha kolay ve daha hızlı düzeltilmesine imkân sağlayacağını da düşünmüşlerdir.

Araştırmada mesnevi formunu ihtiva eden manzum hikâyelerden 19’unda mısra uzunluklarının birbirleriyle eşit olduğu, 18 manzumede ise mısra uzunluklarının serbest müstezata benzer bir yapıya kaydığı tespit edilmiştir. 1860-1923 yıllarının “*Yeni Türk Edebiyatı*”nın oluşmaya ve gelişmeye başladığı yıllar olduğu düşünüldüğünde, mesnevi nazım şeklinde ortaya çıkan değişikliklerin tabii karşılanması gerektiği belirtilmelidir.

Birkaç eser üzerinde yapılacak inceleme, mesnevi formuyla ilgili yapılan tespitlerin daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır.

Mesela Şinasî'nin “Eşek ile Tilki Hikâyesi”, klasik mesnevi tarzıyla kaleme alınmış manzum hikâyelerdendir. Nazım biriminin beyit ve veznin ise aruz olduğu bu metinde, mesnevi kafiye sistemi (aa/bb/cc) kullanılmıştır.

*“Gelsem olmaz mı huzûra a benim arslanım
Ta yakından bakayım hüsnünüze hhayrânım*

*Dâ'im olsun beyimin sâye-i lûtf u keremi
Gül biter bastığı yerlerde mübârek kademi (Şinasî, Eşek ile Tilki Hikâyesi)*

Recaizade Mahmut Ekrem de “Hikâyet” isimli manzumesini klasik mesnevi formuna göre kaleme almıştır. Söz konusu manzum hikâyede ahengin büyük ölçüde aruz vezniyle sağlandığı da belirtilmelidir.

*Var idi birdil-âver-i pür-zûr
Geştgîri-i destine mağrûr*

*Pençe tâb-ı pelenk ü şîr-i jiyân
Hamle-fermâ-yı ejdehâ-yı demân (Recaizade Mahmut Ekrem, Hikâyet)*

Herhangi bir edebî mektebe bağlı kalmayan Neyzen Tevfik'in 1919 yılında Haydarpaşa'da Tıp Fakültesi Hastanesinde kaleme aldığı ve aruz veznini kullandığı “Bir Hikâyet” adlı manzumesinde de klasik mesnevi kalıbının tercih ettiği görülür.

*Yavaşça kalkarım ammâ epeyce sendelerim,
Temâs u hiss arasında karanlığı delerim!*

*Otelci lâmba koöştür ya! İstemez gönlüm,
Mumum yanımda. Bu, bence hayât içinde ölüm. (Neyzen Tevfik, Bir Hikâyet)*

Ziya Gökalp'ın “*Ala Geyik*” ve “*Küçük Şehzade*” isimli manzumelerinde de form mesnevidir; ancak Gökalp, her iki metinde de bağılı bulunduğu edebî yaklaşım gereği klasik mesnevide kullanılan aruz vezni yerine hece veznini tercih etmiştir. Böylece bu eserler vasıtasıyla 1860-1923 yıllarında yazılan manzum hikâyelerin yapısında, edebî mekteplere ait edebiyat anlayışlarıyla şairlerin ferdî görüşlerinin etkili olduğu ortaya çıkar.

Kılıcımı çıkardım,

Perileri kurtardım.

Kurtardığım periler

Adım adım geriler. (Ziya Gökalp, Ala Geyik)

Sultan dedi: “Ben seninim, baht senin oldu.”

Hakan dedi: “Oğlum, artık taht senin oldu!”

Düğün dedi: “Bırakmayın beni yarına!”

İki âşık o gün erdi muratlarına... (Ziya Gökalp, Küçük Şehzade)

Özellikle, Servet-i Fünûn devrinden itibaren ortaya çıkan yaklaşım değişikliği dolayısıyla yaygınlık kazanan nazmın nesre yaklaştırılması neticesinde, Divan Edebiyatı'nda tahkiyeli anlatımın şiiri durumundaki mesnevi, tıpkı müstezatta olduğu gibi bir değişim içerisine girer. Bu değişim sonucunda da bazı şairler, mesnevi formunda uzun ve kısa mısraları bir arada kullanmaya başlarlar. Nazım birimi olarak da beyitin yanı sıra mısra kümelerinden oluşan bendi de tercih ederler. Ayrıca yukarıda Ziya Gökalp'ın eserlerinde bahsedildiği üzere aruz vezni yerine hece veznine de yer vermeye başlarlar. Ancak bu tarz mesnevilerde, serbest müstezattaki metnin bütününe yayılan serbest kafiye örgüsü, kısa mısraların dışında pek fazla görülmez. Zira bu mesnevilerde metnin bütününe yön veren uzun mısralarda, mesnevi kafiye sistemi olan “aa/bb/cc” örgüsü kullanılmaya devam edilir. Serbest mısralardan oluşan mesnevi formu, şairlerin klasik hikâyeye anlatma anlayışıyla yeni yaklaşım neticesinde ortaya çıkan edebî anlayışı bir araya getirme arzu ve isteklerinin edebiyat sahasındaki yansıması olarak telakki edilmelidir.

Tevfik Fikret'tin “*Öksüz*” adlı eserinden alınan mısralarda yukarıda zikredilen tespitlerin bir kısmını görmek mümkündür. Hece vezninin kullanıldığı manzumede, şairin iki kısa mısradaki sekizli hece kalıbının dışına çıktığı görülür. Ancak uzun mısralarda mesnevi kafiye düzenini ağırlığını hissettirmiştir.

*Çocuğu öksüz kalacak;
Bilmem, onu kim alacak.
Onlar için
Dua edin!
Bugün derste hocaefendi
Bize bunları söyledi. (Tevfik Fikret, Öksüz)*

Rıza Tevfik'in “*Koca Hasan Dayı*” adlı manzumesi de klasik mesnevi formunun değişikliğe uğratıldığı manzum hikâyelere örnek olarak verilebilir. Mısraların “*bend*” şeklinde sıralandığı ve aruz vezninin yer aldığı bu eserde de “*aa/bb/cc*” mesnevi kafiye örgüsünün kullanıldığı görülür.

*Dedi:-Oğlum, bu dünyâda artık nedir umudum?
“Allah senden hoşnûd olsun, ben köyümden hoşnûdum.
“Gönlüm, gözüm bu yerlerde ne şenlikler görmüştür,
“Hepsi yalan. Geldi, geçti; fânî dünyâ bir düştür.*

(Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

Tevfik Fikret ve Rıza Tevfik'ten alınan metinlerden sonra uzun ve kısa mısralardan oluşan mesnevi kalıbını en fazla tercih eden Mehmet Âkif'in üzerinde de durulmalıdır. Zira Âkif, 14 manzum hikâyede bu tarz mesnevi formunu kullanmıştır. Bu noktada İstiklâl Marş şairinin duygu ve düşünce dünyasıyla edebiyat anlayışı arasında kurduğu bağ da irdelenmelidir. Zira Divan Edebiyatı'ndan her fırsatta yaralanmaya çalışan Âkif, mesneviyi işlevini tamamlamış bir form olarak görmez.

Ayrıca Âkif'in, manzum hikâyede mesnevi formuna kazandırdığı yeni yapı özellikleriyle muhtevaya derinlik kazandırmayı da amaçladığı belirtmelidir. Şairin, “*Bebek yâhud Hakk-ı Karâr*” adlı eserinden alınan mısralara bakıldığında şairin söz konusu yaklaşımının, mesnevi kalıbı içerisindeki manaya derinlik kattığı ve bu yaklaşım

neticesinde ortaya çıkan uzun ve kısa mısralar sayesinde ise olayların daha rahat, daha kolay ve daha canlı nakledildiği görülür.

-Elbette olur.

-Kırarsa eğer?

-Yarın sabah sana ben başka bir bebek alırım.

-Yarın sabah sana ben başka bir bebek alırım.

Bizim müdahaleden sonra, “Oyna al bakalım!..”

Deyip Ferîde 'ye kerhen uzattı kız bebeği.

Ferîde 'nin yüzü gülmüştü, baktım, iyden iyi.

(Mehmet Âkif, Bebek yâhud Hakk-ı Karâr)

Manzum hikâye türünde hayli eseri bulunan İsmail Safâ'dan alınan mısralarla mesnevi hususu tamamlanacaktır. Ayrıca son olarak mesnevilerde uzun ve kısa mısraların özellikle karşılıklı konuşmalarda kullanıldığı da belirtilmelidir. Aşağıdaki mısralar bu tespiti örneklendirecektir.

Bu mektebde...

-Lâ havle!

-Yok arzum:

Hakîkat, bu ikrâra varsa lüzum,

Eğer siz de râzıysanız çileme...

-Çocuk sus dedim! Sus dedim, söyleme! (İsmail Safâ, Haylaz Çocuk)

Yukarıdaki tespitler mesnevi nazım şeklinin, 1860-1923 yıllarında yazılan manzum hikâyelerde sık sık tercih edildiği ancak formun vezin ve mısra yapısı bakımından önemli değişikliklere uğradığını ortaya koyar.

2.2.2.1.2.Musammat

Musammat; gazel ve bazı kasidelere uygulanan bir Divan Edebiyatı nazım şekli olarak bilinir. Sözlük anlamı olarak “*inciye ipe dizmek*” manasına gelen musammat, bendlerden kurulu nazım biçimlerine yani

“murabba”, “muhammes”, “müseddes”, “müsebba”, “müsemmen”, “mütessa”, “muaşşer”, “terbi”, “tahmis”, “taşdir”, “tesdis”, “tesbi”, “tesmin”, “terkib-i bend” ve “terci-i bend” gibi formlara verilen genel addır. İncelenen manzum hikâyelerin dördünde, Divan Edebiyatı’nda da çok fazla rağbet görmemiş olan musammat tekniğinin kullanıldığı görülür. Bu noktada musammatlarda, metnin durumuna göre bendlerde çok sayıda mısraa yer verilebilmesi bazı manzum hikâye şairlerini bu formu kullanmaya sevk ettiği belirtilmelidir.

Tevfik Fikret ve Süleyman Nesib birer, Mehmet Âkif ise iki manzum hikâyede musammat nazım şeklini kullanmışlardır. Bend sayısının dört ile 11 arasında olduğu görülen bu eserlerde, sanatkârların şiir ile hikâye türü arasında bir köprü inşa etmeyi arzuladıkları hissedilir.

Edebiyat-ı Cedide neslinin öncü şairi Tevfik Fikret, araştırmaya konu olan manzumeler içerisinde musammat nazım şeklinin alt grupları arasında yer alan murabba formunu kullanan tek şairdir. Şair, beş dörtlükten teşekkül eden “Vagonda” adlı eserinde klasik murabbalarda olduğu gibi “abab/cdcd” kafiye düzeni ve aruz veznine yer verir.

*Donmuş bütün harâreti cism-i zâîfîn,
Dökmüş olanca berk-i ümîd-i şebâbını,
Solgun bakışlariyle, semâ-yi kesîfinin
Tesyîğ eder gibiydi uzak bir sehâbını.* (Tevfik Fikret, Vagonda)

Süleyman Nesib’in “Ninni” isimli manzum hikâyesinde ise altılı bendlerden oluşan musammat formunu kullanılmıştır. Toplam beş benden oluşan eserde aruz veznive “aabbcc” kafiye örgüsü kullanılmıştır.

*Ninni ey tıfl-ı can-rübâ sensiz
Beybaban da... ninen de, her ikimiz
Bizi mânen ve maddeten tevhîd
Edecek bir vücûda rabt-ı ümîd
Eylemiştik de sonra solmuştuk,
Âdetâ bir yabancı olmuştuk!* (Süleyman Nesib, Ninni)

“Kör Neyzen” ve “Selma” adlı manzumelerin musammat nazım şekline yer veren Mehmet Âkif ise klasik musammat anlayışının dışına çıkar. Şair, mesnevi

formunda yaptığı değişikliklerin bir benzerini musammat formunda uygular. Aşağıda “Selma”dan yapılan alıntıda uzun ve kısa mısraların varlığı, yapılan tespitin daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır.

-Görünmüyor, hani hemşire nerededir? Gelsin.

Benim sözüm ne kadar olsa başkadır, belki

Biraz bulurdu teselli...

-Nasıl da söylersin!

Lâkırdı kâr edecek mi? Senin anne olduğun var mı?

Çocuk o hâlde iken anne sözden anlar mı? (Mehmet Âkif, Selma)

Böylece buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde 1860-1923 döneminde manzum hikâye kaleme alan şairlerin, Divan Edebiyatı’na mensup şairler gibi musammat nazım şekliyle fazla ilgilenmedikleri ortaya çıkar.

2.2.2.2.Halk Edebiyatı Nazım Şekilleri

1860-1923 yılları arasında kaleme alınmış manzumelerin dış yapılarını belirlemede öne çıkan şekillerin ikinci grubunu, Halk Edebiyatı nazım şekilleri oluşturur. Ancak çoğunlukla Batı kültürü ve edebiyatının tesirinde olan şairlerin, halk şiiri nazım şekillerini pek fazla tercih etmedikleri görülür. Zira söz konusu yıllarda yazılan 100 manzum hikâye içerisinde, halk şiirinden sadece “koşma” formunun yer almış olması yapılan bu tespiti destekler niteliktedir. Bununla birlikte karışık düzenli nazım şekillerinin içerisinde yer yer halk şiiri formlarını hatırlatan metinlerle karşılaşıldığını belirtmek isteriz.

2.2.2.2.1.Koşma

Halk Edebiyatı’nda en sık kullanılan nazım şekli olan koşma; başta “tabiat” ve “aşk” olmak üzere “ölüm”, “ayrılık”, “yiğitlik” ve “toplumsal problemler”in işlendiği bir şiir formudur. Çoğunlukla hece vezninin 6+5 veya 4+4+3 duraklı 11’li kalıbıyla ortaya konulan koşma en az üç, en fazla 6-7 dörtlükten oluşur. Genellikle yarım kafiyeye söylenen/yazılan koşmanın, ilk dörtlüğünde kafiye düzeninin “aaax, axax, aaxa” veya “axcx”, diğer dörtlülüklerde ise “cccx, dddx” şeklinde olduğu görülür.

Ele alınan manzum hikâyelere bakıldığında, iki eserdekoşma formuyla karşılaşmıştır. Ziya Gökalp “*Polvan Veli*”de, Halit Fahri ise “*Bayram Mektubu*”nda bu nazım şeklini tercih etmişlerdir. İlk olarak 16 dörtlükten meydana gelen ve “*aaax/bbbx*” kafiye sistemine sahip olan “*Polvan Veli*” incelenecek olursa şairin hece vezniyle kaleme aldığı metne, manzum hikâyenin sınırları içerisinde boyut bakımından yeni bir anlayış kazandırdığı tespit edilir. Zira eserdeki dörtlük sayısının, klasik koşma nazım şeklinde kullanılan dörtlük sayısından hayli fazla oluşu bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir.

Harzem Şah'a, mektup verip Devpençe'yi gönderdi;

Yazdı: “Dünya pehlivanı şimdikedek bu erdi;

Her tarafın erlerini işte yere bu serdi;

Geldi meydan okuyacak sizin Veli Polvan'a.” (Ziya Gökalp, *Polvan Veli*)

Hece vezinli ve 10 dörtlükten müteşekkil “*Bayram Mektubu*” isimli eser ise “*axax/bbbx*” biçiminde kafiyelenmiştir. Bu manzumenin koşma formuyla kaleme alınmış olmasını, Halit Fahri'nin “*Beş Hececiler*”in ortak duyuş ve düşünüş tarzını manzum hikâye türüne yansıtma gayreti olarak telakki etmek gerekir. Ayrıca Halit Fahri'nin bu eserde, Ziya Gökalp gibi koşma nazım şeklini boyut olarak genişlettiği belirtilmelidir.

Bütün gün arslanca döğüştük yine,

Düşmandan üç siper aldık bu akşam.

Kaçtılar, atıldık biz peşlerine:

Zafer bizde kaldı... Ne büyük bayram!.. (Halit Fahri, *Bayram Mektubu*)

2.2.2.3.Batı Edebiyatı Nazım Şekilleri

Manzum hikâyelere nazım şekli açısından bakıldığında Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen devrede, Batı Edebiyatı'ndan “*sonne*”ve“*serbest şiir*” gibi formların Türk şiirinde kullanıldığı görülür. Bu nazım şekillerinin manzum hikâyelerde kullanılmış olması, Türk Edebiyatı'nın medeniyet ve yaklaşım değişimlerinin tesirinde kaldığını ortaya koyar. İnceleme sonucunda manzum hikâyelerde en fazla tercih edilen

nazım şekilleri olan “*serbest müstezat*” ile “*eşit ve karışık düzenli nazım şekilleri*”ni bu değişimin tabii sonucu olarak kabul etmek gerekir.

Bu noktada serbest müstezat formunun “*Batı Edebiyatı Tesiriyle Oluşan Nazım Şekilleri*” başlığı altında incelemenin daha uygun olacağı kanaatindeyiz. Şimdi, manzum hikâyelerde kullanılmış olan Batı Edebiyatı menşeli “*düzenli nazım şekilleri*”nden “*sone*” ve “*sarma kafiyeli nazım şekli*”; “*serbest düzenli nazım şekilleri*”nin “*eşit düzenli formları*” içerisinde yer alan “*üçlüler*”, “*beşliler*” ve “*altılılar*”la bu formun bir diğer alt türü olan “*karışık düzenli nazım şekilleri*” üzerinde duralım.¹⁵

2.2.2.3.1.Düzenli Nazım Şekilleri

Yeni Türk şiirinde “*sone, triyole, sarma, çapraz, örüşük ve düz kafiyeli nazım şekilleri*” düzenli nazım şekilleri içerisinde yer alır. Ancak incelemeye tabi tutulan manzum hikâyelerde düzenli nazım biçimlerinden sadece “*sone*”ve“*sarma kafiyeli nazım şekilleri*”ne yer verildiği görülür.

2.2.2.3.1.1.Sone

Türk Edebiyatı’nda Süleyman Nesib, Tevfik Fikret, Ali Ekrem, Cenab Şahabettin ve Mehmet Emin’in ilk örneklerini kaleme aldıkları sone; iki dördlük ve iki üçlükten oluşan 14 dizelik bir nazım şeklidir. Tema ve konu sınırlaması bulunmayan bu formun kafiye düzeni “*abba, abba, ccd, ede (İtalyan tipi)*”veya“*abba, abba, ccd, eed*”(Fransız tipi)şeklinde olur.

Çalışmaya konu olan 100 manzumenin üçünde sone formuna yer verilmiştir. Süleyman Nesib “*Dilenci Kız*”da; Ali Ekrem “*Küfeci Çocuk*”ta ve Mehmet Emin ise “*Ah Analık Yâhud Zeyneb’in Duası*”nda bu nazım kalıbını kullanmışlardır. Mesela Süleyman Nesib, “*Dilenci Kız*” adlı manzum hikâyesini sone nazım kalıbı içerisinde kurgulamayı tercih eder. On dört mısradan oluşan eserde şair, vezin olarak aruz veznine yer verir. Ancak Süleyman Nesib’inkafiye sisteminde, klasik sone kafiye sistemine göre farklılık arz eden (*abba/cddc/eff/eu*) kafiye örgüsünü kullandığı, bu yüzden kafiye düzeninin teşekkülünde ferdî değişiklik yaptığı görülmüştür.

¹⁵ Daha fazla bilgi için: Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yay., Ankara, 1983, s. 367-385.

*Kış ortasıydı... Hava pek soğuktu, yerlerde
Bir arşını mütecâvizdi galiba karlar;
Soğuktu, hatıra geldikçe ellerim sızlar
O kış, evet o şita-yı sefalet-averde (Süleyman Nesib, Dilenci Kız)*

“Dilenci Kız” dışında diğer iki eserde de şairlerin sone formunun geleneksel kafiye düzeninde değişiklikler yaptıkları görülür. Sanatkârların bu yaklaşımları, manzumelerinin “yegâne”, “orijinal”, “ferdi” ve “estetik” bir edebiyat terkibi olmasını arzulayışlarına bağlanabilir. Ayrıca yeni karşılaşılan bir tür olan soneyi, manzum hikâye zevk ve anlayışı çerçevesine adapte etme eğilimi de göz ardı edilmemelidir. Aşağıdaki “dörtlük”ün sadece kafiye düzeni ve dış yapı bakımından değil; muhteva ve dil ve üslup bakımından da bu tarz duygu ve düşünceyi yansıttığı rahatlıkla anlaşılacaktır.

*Yavrucuğum! Donacaksın; gel bağrıma elin sok;
Yüreğimde yanan ateş belki seni ısıtır.
Ey kardeşler!.. Ses gelmiyor; ah kimseden ümit yok;
Kar yağıyor... Fırtına var... Yolu çığlar almışlar.*

(Mehmet Emin, “Ah Analık Yâhud Zeyneb'in Duası)

2.2.2.3.1.2.Sarma Kafiye Nazım Şekli (Rime Embrassée)

Sarma kafiye nazım şekli (*rime embrassée*), Batı Edebiyatı kaynaklı eşit düzenli nazım şekillerinden biridir. İsmi kafiye sisteminden alan ve Türk şiirinde pek fazla rağbet görmeyen bu nazım şeklinde; “üçlü”, “beşli” ve “altılı” olduğu gibi eşit mısralardan oluşan bendler yer alır. İncelenen 100 manzum hikâye içerisinde sadece iki eserde bu formun kullanıldığı görülür. Bu durumda, manzum hikâyelerde de şiirde olduğu gibi sarma kafiye nazım şekline pek fazla yer verilmediği rahatlıkla söylenebilir.

On üç dörtlükten teşekkül eden ve “*abba/cddc*” şeklinde sarma kafiye şemasına sahip olan Recâizade Mahmut Ekrem’e ait “*Şehîd Ezel*” ile yine aynı kafiye düzeninin uygulandığı ve altı dörtlükten oluşan Ahmet Reşit’in “*İhtiyar Satıcı*”sında bu nazım formu kullanılmıştır. Sarma kafiye nazım şekline göre kurgulanan söz konusu manzumeler, Edebiyat-ı Cedide’nin yol göstericisi Ekrem’in Türk şiirinde yapmak

istediği yeniliği göstermesi ve Edebiyat-ı Cedide döneminde şiir hayatına adımını atan Ahmet Reşit'in ise Ekrem'in getirmek istediği yeniliği sürdürme gayretini göstermesi bakımından önem arz ederler.

*Çok geçmeden üçüncüsü de geldi dânenin...
Ammâ bu defâ cân alacak yerden urdu âh!
Attan düşünce nezdinde toplandı hep sipâh
-Efsûshân- o merd-i secî-i yegânenin.*

(Recâizade Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

*Yürür yine o herem-dîde bî-fütûr-ı taab;
Olanca serveti birkaç limon, biraz da çıra.
Satar da hepsini akşam elinde elli para
Kalırsa şühka-i bî-tâbî eder: Şükür yâ Rab (Ahmet Reşit, İhtiyar Satıcı)*

Düzenli nazım şekilleri konusunda anlatılanlar özetlendiğinde sanatkârların sone ve sarma kafiyeli nazım şekillerine pek fazla rağbet göstermedikleri ortaya çıkar. Bu duruma sebep olarak, bu formların her bakımdan geleneksel nazım şekillerinden farklı ve yeni oluşları gösterebilir. Ayrıca aynı mısra sayısına sahip bendlerin ve metin boyunca aynı tarz kafiyeli sisteminin tercih edilme zorunluluğunun bulunmasının da manzum hikâye şairlerini bu formlardan uzaklaştırdığını söylemek mümkündür.

2.2.2.3.2.Serbest Düzenli Nazım Şekilleri

Serbest düzenli nazım şekilleri “eşit düzenli” ve “karışık düzenli nazım şekilleri” olmak üzere iki alt bölüme ayrılır. “üçlüler”, “dörtlüler”, “beşliler”, “altılılar”, “yedililer”, “sekizliler” vb. eşit düzenli nazım biçimlerini meydana getirir. Karışık düzenli nazım biçimlerindeyse başlı başına bir form bulunmaz. Birden fazla nazım şeklini ihtiva eden bu formda, eserin mahiyetine göre nazım şekli meydana çıkar.

2.2.2.3.2.1.Eşit Düzenli Nazım Şekilleri

Çalışmaya konu olan eserlerde eşit düzenli nazım biçimlerinden “üçlüler”, “beşliler” ve “altılılar” a yer verildiği tespit edilmiştir.

2.2.2.3.2.1.1.Üçlüler

Batı şiirinden Türk şiirine geçen eşit düzenli şekillerden olan üçlü, adından da anlaşılacağı üzere üçer mısralık bendlerden oluşan bir nazım şeklidir. Bend sınırlaması ve başlı başına bir kafiye şeması bulunmayan bu nazım şekli, bu yönleriyle manzum hikâye gibi uzun metinler kaleme alan şairleri kendine çekmiştir. Araştırmaya konu olan manzum hikâyelerin beşinde bu formun kullanıldığı görülür. Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Hüseyin Siret birer ve Mehmet Emin ise iki eserde üçlü nazım şeklini kullanmışlardır. Cenap Şahabettin'in “*İnkisâr-ı Bâzîçe*” ile Mehmet Emin'in “*Zavallılar*” adlı manzum hikâyelerinden birer bölüm, üçlü hususunu örneklendirmek üzere verilecektir.

Bu derde istedi vermek o kızcağz pâyân:

Bir ibtisâm-ı tevekkül dudağı üstünde

Küşâde eyledi bir fecr-i kâzib-i nisyân! (Cenap Şahabettin, *İnkisâr-ı Bâzîçe*)

Köy muhtarı beş yıl evvel kur'a çeken oğluçün

Üç-dört köyü üst-üstüne aratarak birkaç gün

Yetim, yoksul, yosma, güzel bir kız bulmuştu. (Mehmet Emin, *Zavallılar*)

2.2.2.3.2.1.2.Beşliler ve Altılılar

Batı şiirinden Türk şiirine geçen eşit düzenli serbest şekillerin bir başka formu olan beşli ve altılılar, adından da anlaşılacağı üzere beş ve altı mısradan oluşan bendlerden meydana gelirler. Beşli ve altılılarda da üçlülerde olduğu gibi mısra sınırlaması bulunmaz. Yine üçlüde görüldüğü üzere kendine has başlı başına bir kafiye şeması bulunmayan bu nazım şekillerine de şairlerin pek fazla rağbet göstermedikleri tespit edilir. Nitekim çalışmaya konu olan manzum hikâyelerden sadece Tevfik Fikret'e ait üç eserde bu formun kullanılmış olması bu tespiti somutlaştıracaktır.

Beşli ve altılıları kullanan tek sanatkâr olan olan Tevfik Fikret, “*Ramazan Sadakası*”nda beşli ve altılıyı bir arada; “*Hazan Teyze*” ile “*Kırık At*”ta ise sadece altılıyı tercih eder. Rübâb-ı Şikeste şairinin bu nazım şekillerini tercih etmesinde onun yenilik ve değişiklik hususundaki arayışlarının büyük payı vardır. Buna rağmen söz konusu üç metinde aruz ve hece vezinlerini kullanmış olması, onun klasik ve geleneksel

şiiir formlarını tam olarak terk etmediğini gösterir. Bu noktada anlatılanların daha anlaşılır olması için üç beşlik, bir altılıktan oluşan ve “*ababb*” şeklinde kafiyelenen aruz vezinli “*Ramazan Sadakası*”ndan bir “*beşlik*” örnek olarak verilebilir.

*O süslü haclelerin sîne-i muattarına
Koşanlar, işte bir insan ki inliyor nefesi;
Bakın şu sıska, şu çıplak, şu eğri kollarına;
Bu artık işliyemez; hissa-i mesâîsi
Sizindir işte, verin, susdurun bu hasta sesi!* (Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Şairin dört altılı bendden teşekkül etmiş olan hece vezinli “*Hazan Teyze*”sinde ise “*Ramazan Sadakası*”yla benzerlik gösteren “*ababcc*” kafiye sistemini tercih ettiği görülür.

*Bir haftanın içinde, bak,
O gül yüz nasıl sararmış;
Elde mi, ah, acımamak?
Üç aycağız ömrü varmış...
Hicran oldu hâlin bize;
Ölme, sakın, Hazan Teyze!* (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)

Hece vezinli sekiz altılıdan teşekkül eden “*Kırık At*”ta ise sanatkârın, diğer iki manzumeyle benzerlik gösteren bir kafiye düzenini kullanmayı sürdürdüğü görülür.

*Bu küçük iş birçok zahmet,
Biraz gayrete mal oldu;
Adamcağız tam bir saat
Ateş başında yoruldu...
Demek biraz iyi işler
Biraz alın teri ister!* (Tevfik Fikret, Kırık At)

2.2.2.3.2.2.Karışık Düzenli Nazım Şekilleri

İncelemeye konu olan 100 manzum hikâyede, “*mesnevi*”den sonra en fazla kullanılan nazım şeklinin “*karışık düzenli serbest şekilleri*” olduğu tespit edilmiştir. 34 manzumede nazım şekli olarak yer alan karışık düzenli nazım şekilleri, eşit düzenli serbest şekilde olduğu gibi çoğunlukla bendlerden meydana gelir. Ancak bendlerin aralarında beyit ve bağımsız mısralar da yer alabilir. Mısra sayıları, kafiye sistemleri ve vezinleri bakımından birbirinden farklı bendlerden oluşan bu formda, her bend diğer bendlerle belli bir düzene göre sıralanır. Bu durumun, şaire kolaylık sağlayacağı gibi türlü zorluklar çıkarabileceği de belirtilmelidir. Zira bir düzen içerisinde her bendde farklı şekillerde bir araya gelen mısra, bend, kafiye sistemleri ve vezinler şiiriyet manasında bazı sıkıntılara yol açabilir. Bunun yanında bu nazım şeklinin birtakım sıkıntılara rağmen manzum hikâyeye şairleri, uzun boyutlu eserler vücuda getirme hususunda sağladığı kolaylıklar sebebiyle bu formdan yararlanmışlardır. Ayrıca sanatkarlar, bu nazım şeklinin kendilerine daha serbest bir ifade imkânı sağladığını da düşünmüşler, karışık düzenli serbest şekillerin birtakım olumsuzluklarına rağmen hikâyeye anlatımına daha uygun bir form, kalıp veya ortam hazırlama imkânını göz ardı etmemişlerdir.

Araştırmada aynı hece sayısında olmak kaydıyla, mısra sayıları birbirinden bağımsız bend/beyitlere ve kafiye örgüsüne sahip olan eserler karışık düzenli serbest şekiller olarak kabul edilmiştir. Buna göre Mehmet Emin ile Ziya Gökalp’ın sekizer, Tevfik Fikret’in beş, İsmail Safâ ile Orhan Seyfi’nin ikişer ve Recaiîzade Mahmut Ekrem, Cenap Şahabettin, Hüseyin Siret, Rıza Tevfik, Ali Ekrem, Celâl Sâhir, Süleyman Nesib ve Hamdullah Suphi’nin ise birer eserde bu formu kullandıkları görülür.

Söz konusu edilen şairlerin, karışık unsurlardan müteşekkil manzumelerde belli bir düzenin oluşabilmesi için muhteva, dil ve üslup ile yapı arasında organik bir bağ kurmaya çalıştıkları gözlerden kaçmaz. Zira bir eserde sağlanacak organik bağ sayesinde metnin mesajı daha kolay ve daha etkili iletilecektir. Ayrıca sanatkarların oluşturmak istedikleri organik bağla ilgili yaklaşımlarının, karma unsurlar ihtiva eden bu tür metinlerde “*sistemli bütünlük*”ün meydana gelmesine olumlu katkılar sağladığı da ilave edilmelidir.

Karışık düzenli şekillerle ilgili olarak buraya kadar anlatılar Celâl Sâhir’in “*Ufkun Karşısında*” ve Ali Ekrem’in “*Vasiyet*” adlı manzum hikâyeleri incelenerek

daha anlaşılır hâle getirilecektir. Celâl Sâhir, Türk nazmında Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan ortaya çıkan yaklaşım değişimini eserlerine yansıtan şairlerden biridir. “*Ufkun Karşısında*” adlı eser bu çerçevede ele alındığında, şairin yeni yaklaşımlar sonucu Türk şiirinde var olmaya başlayan karışık düzenli serbest şekli kullandığı tespit edilir. Buna göre 14 parçadan oluşan metinde sırasıyla bir beyit, altı üçlük, bir beyit, üç üçlük, bir dörtlülük, bir üçlük ve nihayetinde bir dörtlülük bulunur. Metnin son iki dörtlülüğünde rastlanan iki kısa mısra, şairin serbest müstezattan da esinlendiğini ortaya çıkarır. Eserdeki kafiye düzeni de bölümler arasında farklılık gösterir. Zira manzum hikâyede “*ax/bxb/cc*” gibi farklı düzenler kullanılır. Aşağıdaki beyit ve üçlükte buraya kadar yapılan değerlendirmeler rahatlıkla görülecektir.

-Oooh, Sâhir, semâya yükselsek...

-Sevgilim, gökte bir ümîd arama

-Bana anlat, nedir bu mâvi semâ?

-Fikr-i insan yetişmeyen yüksek,

Muhteşem bir mesîre ecrâma. (Celâl Sâhir, Ufkun Karşısında)

Ali Ekrem ise “*Vasiyet*”inde, şiir ve nesir türlerine olan ilgisini ortaya koyar. Şair, Celâl Sâhir gibi karışık düzenli şeklin imkânlarından yararlanarak bir yandan şiir söyler, bir yandan da hikâyeye anlatır. Altı bölümden oluşan manzum hikâyede her bir bölüm sırasıyla 39, 34, 16, 36, 12 ve dokuz mısradan meydana gelir. Hayli uzun sayılabilecek olan bu manzumede vezin olarak, “*Ufkun Karşısında*”ki gibi aruz vezninden yararlanılmıştır. Bu eserde de karışık düzenli serbest şekillerin kafiye hususundaki yaklaşımına uyularak “*abab/aabb*” şeklinde birbirinden bağımsız kafiye örgüleri bulunur. Böylece sanatkarların, karışık düzenli şekiller vasıtasıyla lirizm ile tahkiyeli anlatımı kesiştirmeye, daha da önemlisi kaynaştırmaya gayret ettikleri söylenebilir.

-Bir asmacık dikiversin babam, fidan salsın;

Bi dânecik Emiine'm gölgesinde hoş kalsın!

İmâm efendiye söylen ki Hak rızâsı için,

Mezarcığın başucunda üç ayda bir akşam

Bir “amme”cik okusun, bir yanık ilâhi disin... (Ali Ekrem, Vasiyet)

2.2.2.4.Batı Edebiyatı Tesiriyle Değişikliğe Uğrayan Klasik Nazım Şekilleri

Önceki bölümlerde belirtildiği üzere Türk Edebiyatı'nda Tanzimat'tan itibaren yaklaşım değişikliği ortaya çıkar. Yaklaşım değişikliğinin temelinde ise Batı Edebiyatı'yla olan münasebet ile sosyo-ekonomik yapıdaki değişiklikler yer alır. Önceleri muhteva/mana ile başlayan yaklaşım değişikliği kısa süre içerisinde yapı, dil, ve üslûp noktasında ilerleme kaydeder. Şu hâlde incelenen manzum hikâyelerde görülen “*serbest müstezat*” formunun ortaya çıkışında, yaklaşım değişikliğinin önemli rolü olduğu rahatlıkla ortaya konulabilir.

2.2.2.4.1.Serbest Müstezat

Türk Edebiyatı sahasındaki yaklaşım değişikliğinin tesiriyle Divan şiirindeki müstezat nazım şeklinin aldığı yeni forma “*serbest müstezat*” adı verilir. Özellikle Servet-i Fünûn döneminden itibaren gelişen ve önem kazanan bu nazım şeklinin esasını, vezinli olmak kaydıyla uzun ve kısa mısraların bir arada kullanılması meydana getirir. Ele alınan manzumelerde hem aruz, hem de hece vezniyle kaleme alındığı tespit edilen serbest müstezat formunun kafiye örgüsünde herhangi bir sınırlamanın bulunmadığı da görülmüştür. Ayrıca serbest müstezatin, nazmın nesre yaklaştırılması noktasında, sonraki yıllarda ortaya çıkan ve türlü tartışmalara sebep olan “*serbest nazmın*” habercisi olduğu da unutulmamalıdır.

1860-1923 yılları arasında yazılmış 100 manzum hikâyeden 10'undaserbest müstezat kullanılmıştır. Bu tespitten hareket edildiğinde manzum hikâye şairlerinin, bu nazım şeklinin kendilerine sunduğu uzun veya kısa mısraları bir arada kullanma ve kafiye sistemi serbestliğinden yararlandıkları ortaya çıkar. Zira bu tarz bir serbestlik, sanatkârların olayları daha akıcı ve daha rahat anlatmalarına imkân sağlamıştır. Metinler ele alındığında Tevfik Fikret'in beş, Ali Ekrem'in dört ve Celâl Sâhir'in ise bir manzum hikâyede bu formu tercih ettikleri görülür. Üç şairin de Edebiyat-ı Cedide temsilcileri olmaları dikkat çekicidir. Zira serbest müstezatin kullanılıp yaygınlık kazanmasında bu dönem neslinin büyük payı vardır. Şimdi birkaç eserle serbest müstezat formuyla ilgili olarak buraya kadar anlatılanların daha anlaşılır olması sağlanacaktır.

Türk şiirinde serbest müstezat formuyla şiir yazar ilk şairlerden olan Tevfik Fikret, “*Balıkçılar*” adlı manzumesinde bu forma yer vermiştir. Tabîî olarak karışık bir

kafiye sisteminin bulunduğu bu metinde sanatkârın, uzun ve kısa mısralar kullanarak itibarî dünyada yaşanan olayları daha inandırıcı anlatmayı amaçladığı görülür. Yani Fikret, bu formun imkânlarından yararlanarak mana ile yapı arasındaki bütünlükte ortaya çıkabilecek pürüzleri ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Ayrıca 46'sı uzun, 6'sı kısa mısra olmak üzere toplamda 52 mısradan müteşekkil eserde, aruz vezninin farklı kalıplarına yer verilmiştir. Böylece Fikret'in, "*Balıkçılar*"ı serbest müstezatın her türlü imkânından yararlanarak daha sağlam bir yapı içerisinde kurgulamayı arzuladığı ortaya çıkar.

-Hayır, sular ne kadar coşkun olsa da ben giderim,

Diyordu oğlu, yarın sen biraz ninemle otur;

Zavallıcık yine kaç gündür işte hasta...

-Olur. (Tevfik Fikret, Balıkçılar)

Ali Ekrem de Rübâb-ı Şikesteşairinin yolundan gider ve kaleme aldığı manzum hikâyelerde serbest müstezat kalıbına yer verir. Sanatkârın, serbest müstezat formuyla yazdığı eserlerden biri "*Kayıkçı*"dır. Ali Ekrem, bizzat bir kayıkçıyla yaşadığı bir olayın "*Kayıkçı*" hâline gelmesi için -tesirinde kaldığı Tevfik Fikret'in de yaptığı gibi- serbest müstezatın kendisine sunduğu her türlü imkândan yararlanmıştır. Özellikle şair ile kayıkçı arasında geçen konuşmalar, serbest müstezat nazım şekli sayesinde esere daha etkili, daha anlaşılır ve daha gerçekçi yansıtılmıştır.

Hayır, bir iş daha var...

-Of aman kayıkçı, nedir

Bu yaptığın uzun işler?

-Beyim, kayıkta kürek

Güzelce yağlamayınca döner mi? Herkes bir

Zenâat işler efendim... hem, artık işledi, hah!

Bakın nasıl uçarım şimdi, hoop... Bismillâh! (Ali Ekrem, Kayıkçı)

"*Balıkçılar*" ve "*Kayıkçı*"da görüleceği üzere serbest müstezat, şairlere söz söyleme veya olayı nakletme noktasında rahatlık ve kolaylık sağlar. Zira bu nazım formu sayesinde sanatkârların daha inandırıcı, daha akıcı ve daha etkili manzum hikâyeler kaleme aldıkları rahatlıkla görülecektir. Ayrıca bazı manzum hikâyelerde

rastlanan ve serbest mısralardan oluşan mesnevi ve koşmaların ortaya çıkış sebeplerinin de serbest müstezatın ortaya çıkış sebepleriyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Böylece 1860-1923 yıllarında yazılan manzum hikâyeler, nazım şekli bakımında ele alındığında birbirinden farklı edebiyat geleneğine ait formlarla karşılaşılır. Bu karşılaşmayı, Türk toplumunun yaşadığı değişme veya dönüşmenin edebiyat sahasındaki yansıması olarak kabul etmek gerekir. Zira her türlü değişme veya dönüşmenin en başta dış görünüşte kendisini gösterdiği gerçeği gözden kaçırılmamalıdır.

Tablo 2: Manzum Hikâyelerde Nazım Şekilleri

NAZIM ŞEKLİ	TOPLAM SAYI	NAZIM ŞEKLİ	TOPLAM SAYI
Mesnevi	37	Sone	3
Karışık düzenli şekil	34	Beşli-Altılılar	3
Serbest müstezat	10	Sarma kafiyeli	2
Üçlüler	5	Koşma	2
Musammat	4		

2.2.3. Manzum Hikâyelerde Nazım Birimi

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e doğru gidildiğinde manzum hikâyelerdeki nazım biriminin çoğunlukla yaklaşım değişikliğinin tesiriyle oluşan çeşitli sayıda bendler veya mısra kümelerinden oluşan tek bendler şeklinde olduğu görülür. Klasik ve geleneksel anlayışı yansıtan “*beyit*” ve “*dörtlük*” ise daha az sayıda kullanılmıştır. Bu noktada dörtlük ve beyitin bazı durumlarda manzum hikâyelerdeki bütünlüğü bozabileceği hatırlatılmalıdır. Zira bir manzumenin bütünü düşünüldüğünde bir beyit veya dörtlükte ancak, eserin bütününe yön veren temel duygu ve düşüncenin bir kısmı anlatılabilir. Böylece manzum hikâye yazan bir şairin, beyit veya dörtlük nazım birimini ihtiva eden metinlerde ifade imkânının sınırlı olduğu ortaya çıkar. Beyit ve dörtlük nazım birimlerinin toplam 10 manzum hikâyede kullanılmasının sebebi bu tespit çerçevesinde ele alınmalıdır.

Nazım birimi hususunda da önce klasik ve geleneksel unsurlar izah edilecek ve daha sonra yeni yaklaşımlar sonucu ortaya çıkan unsurlara geçilecektir.

2.2.3.1.Beyit

1860-1923 yılları arasında kaleme alınmış 100 manzum hikâyenin altısında nazım birimi olarak “*beyit*”in kullanıldığı görülür. Ayrıca karışık nazım birimine sahip eserlerde de yeri geldikçe “*beyit*”e yer verilmiştir. Metinlere bakıldığında, beyit nazım biriminin çoğunlukla mesnevi formunda yer aldığı görülür.

Divan şiirinin klasik nazım birimi olarak asırlarca şairler tarafından kullanılmış olan beyitte, söz iki mısra ile sınırlandırılır. Yani şairler, şiirin bütünü oluşturacak olan her bir beyiti, kendi içerisinde bir bütün olarak ele almışlardır. Sanatkârlar, kendi içinde bir bütün olan her bir beyiti, diğer beyitlerle belli bir kompozisyon dâhilinde birleştirerek edebî metni meydana getirmişlerdir. Kısacası söz, tamamlanmış gibi görünen bir beyitle sona ermez, aksine beyitler arası devam eder. Böylece şairler, beyitler arası süreklilik sayesinde eserdeki bütünlüğü kesintiye uğratmamış; kompozisyon ve bütünlüğünü zedelememişlerdir.

İncelemeye konu olan yıllarda kaleme alınmış olan manzum hikâyelere bakıldığında, beyitin klasik şiirdeki görev ve işlevine göre birtakım değişikliğe tabi tutulduğu görülür. Zira ele alınan eserler, her şeyden önce klasik şiir döneminde yazılmazlar. Divan Edebiyatı’nın görevini ve işlevini tamamlamasından sonra, Türk Edebiyatı’nın klasik ve geleneksel normların dışına çıkarak farklı yaklaşımların etkisine girdiği yıllarda yazılmış olan bu metinlerdeki beyit de tabîi olarak yeni yaklaşımların ortaya çıkış şartları ve var oluş sebepleri doğrultusunda ele alınmalıdır. Şimdi beyitle ilgili olarak yapılan tespitler, örnek metinlerle daha anlaşılır hâle getirilecektir.

Önce toplam beş beyitle en az beyiti ihtiva eden ve Şinasî’nin aruz vezninini kullanarak yazdığı “*Tenasüh Hikâyesi*”nden iki beyit verilecektir. Ayrıca bu eserin aynı zamanda 100 manzum hikâye içerisinde en az mısra sayısına sahip manzume olduğu da hatırlatalım.

Dinleyip bir sühân-ver ol öküzü

Ağzına tıktı ot gibi bu sözü:

“Nasıl etmem bu mezhebe îmân

Sen olurken nümûne vü bürhân (Şinasî, Tenasüh Hikâyesi)

208 beyitle en fazla beyitten oluşan manzum hikâye ise Ziya Gökalp'ın hece veznini kullanarak kaleme aldığı “*Ülker ile Aydın*” adlı manzumedir. Manzumede aynı zamanda 11 dörtlüğün bulunduğu da belirtilmelidir.

*Han'a dedi: “Gözünüzün dökün yaşını!”
Bir vuruşta kestim onun güzel başını!”*

*Han ağlardı için için her gün, her gece,
“Nasıl kıydım evlâdına!” derdi gizlice. (Ziya Gökalp, Ülker ile Aydın)*

2.2.3.2.Dörtlük

Çalışmaya konu olan 100 eserin dördünde nazım birimi olarak “*dörtlük*” kullanılmıştır. Ayrıca karışık nazım birimlerinin bulunduğu eserlerdeyer yer dörtlüklere deyer verildiği görülür. Bilindiği üzere Halk Edebiyatı nazım şekilleri olan “*koşma*”, “*semai*”, “*mani*” gibi formlarda nazım birimi olarak dörtlük esastır. Ancak Divan Edebiyatı ile Batı Edebiyatı kaynaklı nazım şekillerinde -Halk Edebiyatı'ndaki kadar olmasa da- dörtlüğün kullanıldığı da aşikârdır.

İçerisinde tek dörtlük bulduran ve Manastırlı Mehmet Rif'at'a ait olan “*Dul Kadın*”dan ve 16 dörtlükle en fazla dörtlük ihtiva eden Ziya Gökalp'e ait “*Polvan Veli*”den alınan mısralarla dörtlükle ilgili olarak anlatılanlar daha somut hâle getirilecektir. Ayrıca “*Dul Kadın*”da tek dörtlüğün yanında, 36 mısradan oluşan uzun bir bend ile bir beyitin de bulunduğu ilâve edilmelidir.

*Te'mîn eder gıdâsını hep şest-i câmeden
Âciz fakat hayâtını artık idâmeden
Solmuş cemâli, gözleri mağmûm, el harâb!
Bir kız çocukla çekmede her gün cefâ, azâb!*

(Manastırlı Mehmet Rif'at, Dul Kadın)

*Harzem Şah'a, mektup verip Devpençe 'yi gönderdi;
Yazdı: “Dünya pehlivanı şimdiedek bu erdi;
Her tarafın erlerini işte yere bu serdi;
Geldi meydan okuyacak sizin Veli Polvan'a.” (Ziya Gökalp, Polvan Veli)*

2.2.3.3. Diğer Nazım Birimleri

Modern edebiyatla, beyit ve dörtlüğün yanında tabîî olarak başka nazım birimleri de ortaya çıkmıştır. Yeni bir anlayışın ürünleri oldukları için bir zorunluluk dâhilinde ortaya çıkan bu nazım birimlerinde, klasik veya geleneksel anlayışlardaki gibi belli bir kalıptan teşekkül etmiş bir form, dolayısıyla belli bir kalıbı yansıtan bir nazım birimi bulunmaz. Bizzat edebî metnin, sanatkârın, zihniyetin veya yaklaşım değişikliğinin şekil verdiği ürünleri olan bu nazım birimleri “üçlü”, “beşli”, “altılı”, “yedili”, “otuzlu”, “kırklı” vb. mısralardan oluşmuş bendlerle kaleme alınmıştır.

Araştırmanın esasını teşkil eden manzum hikâyelere bakıldığında, şairlerin bir tür mısra kümelenmesi olarak nitelenebilecek yukarıda adları zikredilen nazım birimlerine sıklıkla başvurdukları görülür. Zira 100 manzumenin 90’ında Türk şiiri için yeni sayılabilecek, yeni olduğu kadar alışılmışın dışında özellikler içeren nazım birimlerinin tercih edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca bazı metinlerde bu tür nazım birimleri ile beyit ve dörtlüğün yan yana kullanıldığı görülür. Bu durum, eserlerin yeni bir yaklaşımın ürünleri olduğunu açıkça ortaya koyar. Böylece manzum hikâyelerde bir yandan nazım şekillerinin, bir yandan da nazım birimlerinin yeni yaklaşımların tabîî sonucu olarak değişime veya değişikliğe uğradıkları rahatlıkla söylenebilir.

Tüm bunlara ilâve olarak yeni tarz nazım birimlerinin -yani üçlü, beşli, altılı veya fazla sayıda mısradan oluşan bendler gibi- yeni tarz nazım şekilleriyle birlikte bir hikâyenin manzum bir formla anlatımını esas alan manzum hikâye türüne muhteva/mana, yapı, dil ve üslûp bakımından birtakım kolaylıklar sağladığı da belirtilmelidir. Zira sağladığı kolaylıklar sebebiyle şairlerin; beyit ve dörtlükteki kısıtlamaya karşı duyu ve düşüncelerini daha serbest bir şekilde ifade etmenin yolunu kendilerine açan yeni nazım birimlerini büyük bir istek ve arzuyla benimsedikleri belirtilmelidir.

Şiirdeki nazım birimleri düşünüldüğünde serbest yapının, son merhale olduğu görülür. 1860-1923 döneminde kaleme alınmış olan manzum hikâyelerde o günün koşullarına göre serbest yapının büyük ölçüde varlığını hissettirdiği görülür. Türk şiirinin, Batı Edebiyatı’nın tesiri altına girdiği ve büyük bir değişim süreci geçirdiği bu yıllarda manzum hikâye kaleme alan sanatkârlar, bilerek veya bilmeyerek yaklaşım değişikliği sonucu ortaya çıkan şiire has normların etkisinde kalırlar. Dolayısıyla bu dönemde yetişen çoğu şair, insanın her şeyden önce birey olduğunu kabul eden modern

dünya görüşüne benzer bir anlayış içerisine girmiştir. Zira şairler, Batılı sanatkarlar gibi birey hayatında kendini göstermeye başlayan duygu ve düşünce serbestliğiyle insanın kendini ifade etme özgürlüğü gibi kıstasları temel alırlar. Böylece manzumelerin çoğunda, ifade ediliş tarzı bakımından değişikliğe uğrayan mananın ortaya çıkabilmesi için yeni formlarla birlikte yeni nazım birimleri de kullanmaya başlarlar. Ayrıca klasik ve geleneksel nazım birimleri olan beyit ve dörtlüğün manzum hikâyedeki gerek iç akışı, gerekse muhtevanın iç birimlerini ifade edemeyeceği endişesi de yeni tarz nazım birimlerinin ortaya çıkışını hızlandırmıştır. Buraya kadar yapılan tespitlerden hareket edildiğinde incelemeye konu olan yıllarda yazılmış manzum hikâyelerde ortaya çıkan nazım birimi çeşitliliği daha iyi anlaşılacaktır. Aşağıdaki örnek metinlerle “*diğer nazım birimleri*” hususu daha somut hâle getirilecektir.

Sırasıyla beş dörtlük, bir 18’lik, bir beşlik ve bir altılıktan oluşan ve İsmail Safâ tarafından kaleme alınan “*İlhâmî’nin Şiiri*”nden alınan mısralarda, yaklaşım değişikliğinin nazım biriminin teşekkülünde etkili olduğu rahatlıkla görülür. Ayrıca şairin, kullandığı yeni tarz nazım birimi/birimleriyle manzum hikâyedeki iç akışı daha etkili sağladığı belirtilmelidir.

*“Sana oğlum lâkırdı söylerken
Deme (Hâ!..) bir daha, (Efendim!) de!
Çağırırken seni uzak yerden
O nedir öyle (Hâ!..), (Efendim) de!”
Diyerek bâzı eyleriz tekdîr. (İsmail Safâ, İlhâmî’nin Şiiri)*

Tevfik Fikret’in “*Öksüz*” adlı manzumesi ise 40 mısralık tek bir bendden meydana gelir. Sanatkâr, nazım birimi sayesinde olayı kesintiye uğratmadan nakletmiştir.

*Bugün derste hocaefendi
Bize bunları söyledi.
Kuzum, anne, öksüz nedir?
Öksüz, öksüz...ah! Sen de bir
Yarım öksüz değil misin? (Tevfik Fikret, Öksüz)*

Mehmet Emin ise “Zavallılar” ismini taşıyan metinde nazım birimi olarak “üçlük”ü tercih eder.

*Bir yıl var ki ırgat gibi bayırların sırtında;
Bir yıl var ki hayvan gibi yumruk, sopa altında.
Şimdi ise koğulmamlık isteniyor bu evce....* (Mehmet Emin, Zavallılar)

Nazım birimi hususuna bir bütün olarak bakıldığında, 1860-1923 döneminde yazılmış 100 manzum hikâyede farklı edebî anlayışları; klasik, geleneksel ve modern edebiyatın kesişme noktalarını, giderek değişikliğe uğrayan birey, toplum, edebiyat algısını ve daha da önemlisi sanatkârların her metne göre şekillenen nazım birimleri oluşturma arzu ve isteklerini görmek mümkündür.

Tablo 3: Manzum Hikâyelerde Nazım Birimleri

NAZIM BİRİMİ	TOPLAM SAYI
Beyit	6
Dörtlük	4
Diğer Nazım Birimleri	90

2.2.4. Manzum Hikâyelerde Vezin

Bilindiği üzere Türk şiirindeki ilk vezin hece veznidir. İslamî dönemden itibaren ise Arap ve Fars Edebiyatı’yla olan yakın ilişki, Türk Edebiyatı’na pek çok unsurla birlikte aruz veznini de getirir. Böylece geleneksel edebiyatın vezni olan hece vezninin yanında, uzun yıllar klasik edebiyatta kullanılan aruz vezni de Türk şiirinde yer almış olur. Bu noktada XI. yüzyıldan XX. yüzyılın başlarına kadar Türk şiirinde hâkim veznin aruz vezni olduğu belirtilmelidir. Tanzimat sonrasında ise şiirde pek çok unsurun değişmesine rağmen aruz vezninin varlığını büyük ölçüde koruduğu görülür. Ancak bir dil hareketi olarak başlayan Milli Edebiyat’la, aruz vezni hâkimiyetini kaybeder ve hece vezni tekrar ön plana çıkar.

İncelemenin sınırlarını belirleyen Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar kaleme alınmış olan 100 manzum hikâyede, yukarıda vurgulamaya çalışılan vezin meselesi

somut bir biçimde kendisini hissettirir. Eserler kronolojik olarak sıralanıp değerlendirildiğinde ilk dönem olarak ele alınabilecek 1860-1908 yıllarında, büyük oranda aruz vezninin hâkimiyetiyle karşılaşılır. 1908-1923 yıllarını kapsayan ikinci dönemde ise aruz vezni kullanımının gün geçtikçe azaldığı ve hece vezninin daha fazla tercih edildiği ortaya çıkar. Ayrıca serbest müstezat, uzun ve kısa mısralara sahip mesnevi ve koşma ile karışık ve eşit düzenli nazım şekillerinde bu iki veznin varlıklarını korumalarına rağmen, söz konusu eserlerde yavaş yavaş vezinsizliğe doğru bir gidişin de gözlemlendiği söylenmelidir.

Buna göre üzerinde durulan 100 manzum hikâye, vezinleri bakımından ele alındığında 65âdetinin aruz vezni, geri kalan 35 âdetinin ise hece vezniyle kaleme alındıkları tespit edilmiştir. Aruzun ilk, hecenin ise ikinci sırada yer alışı yukarıda anlatılan tabloyla örtüşür. Bunun yanında ele alınan manzum hikâyelerin hiçbirinde serbest veznin yer almadığı belirtilmelidir.

2.2.4.1.Aruz Vezni

Yukarıda belirtildiği üzere incelemeye konu olan 100 manzum hikâyenin 65'inde aruz vezni kullanılmıştır. Aruz vezninin sayı bakımından ilk sırada yer alması, Divan şiiri geleneğinin -vezin yoluyla- hâlâ etkili olduğunu gösterir. Zira şiirde büyük değişimler yaşanmasına rağmen 1860-1923 döneminde manzum hikâye yazar sanatkârlar, eserlerinde eskiden beri bildikleri tarz ve formlarla yeni öğrendikleri tarz ve formları bir sentez dâhilinde bir araya getirmeye çalışmışlardır. Aruz vezni Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen dönemde, Türk şiirinde dolayısıyla manzum hikâyelerde ahengi sağlayan en önemli unsurlardan biri olarak ortaya çıkar. Zira bu yıllarda aruz veznini kullanmayı sürdüren şairler, her ne kadar ortaya çıkan yaklaşım değişikliğinin tesirinde kalmış olsalar da gerek yaşayış, gerekse eğitimleri bakımından Divan şiiri geleneğinden beslenmiş, bu geleneğe ruhen bağlı kalmış ve uzun yıllar bu geleneğin havasını teneffüs etmişlerdir.

Yaklaşım değişikliği normlarının belirlediği Yeni Türk Edebiyatı'nın 1860-1923 yılları arasında -Millî Edebiyat dışta kalmak kaydıyla- ortaya çıkan mekteplerinde (*Tanzimat, Ara Nesil, Servet-i Fünûn, Fecr-i Âti*) aruz vezni hâkim vezin olarak kullanılmıştır. Zira sanatkârlar yeni muhteva, yapı, dil ve üslûp tarzlarını aruz vezniyle kaleme almayı uygun bulmuşlardır. Söz konusu dönemde manzum hikâye kaleme alan Şinâsi, Manastırlı Mehmet Rifat, Recaizâde Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Cenap

Şahabettin, İsmail Safâ, Ali Ekrem, Süleyman Nesib, Celâl Sâhir, Hüseyin Suat, Hüseyin Siret, Ahmet Reşit, Hamdullah Suphi, Neyzen Tevfik ve Mehmet Âkif gibi şairler eserlerini aruz vezniyle meydana getirmişlerdir. Ancak Tevfik Fikret, çocuklar için yazdığı manzumeleri içeren “Şermin” isimli eserinde aruz yerine hece veznini tercih etmiştir.

Anlatılanların daha anlaşılır olması için Hüseyin Siret’e ait, “*Fe’ilâtün / mefâ’ilün / fe’ilün-fa’lün*” aruz kalıbıyla yazılan “*İşte Üç Yıl*” ve Mehmet Âkif’in “*Mefâ’ilün / fe’ilâtün / mefâ’ilün / fe’ilün*” aruz kalıbını kullanarak kaleme aldığı “*Küfe*” adlı eserlerinden örnek mısralar verilecektir.

*İşte üç yıl bugün tamâm oldu,
Eşk-i hicranla gözlerim doldu;
Ne gelen var, ne bir haber, ne selâm.* (Hüseyin Siret, *İşte Üç Yıl*)

*Zararlı sen çıkacaksın bütün bu hiddetle.
Benim de yandı içim anlayınca derdinizi...
Fakat, baban sana ısmarlayıp da gitti sizi.
O, bunca yıl çalışıp alınının teriyle seni...* (Mehmet Âkif, *Küfe*)

2.2.4.2.Hece Vezni

1860-1923 döneminde kaleme alınmış manzum hikâyelerin vezinlerinde, ikinci sırayı 35metinle hece vezni alır. Söz konusu eserlere bakıldığında hece veznini, “Şermin”de yer alan manzumelerde Tevfik Fikret’in; Millî Edebiyat anlayışına mensup şairlerden Ziya Gökalp ve Mehmet Emin’in; hecenin beş şairi arasında yer alan Halit Fahri ile Orhan Seyfi’nin tercih ettikleri ortaya çıkar. Bu noktada şiirde aruz veznini kullanan, çocuklara yönelik olarak kaleme aldığı manzum hikâyelerde ise hece veznine yönelen Fikret ile hem şiirde hem de manzum hikâyede hece veznini ön plana çıkarma arzusunda olan Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Halit Fahri ve Orhan Seyfi’nin vezin hususundaki hassasiyetlerinin farklı olduğu belirtilmelidir. Zira Tevfik Fikret, hece veznini “Şermin”deki mesajları çocuklara daha rahat ulaştırmak; Ziya Gökalp, Mehmet Emin, Halit Fahri ve Orhan Seyfi ise millî duyarlılığı ortaya koymak amacıyla kullanmışlardır.

Yukarıda isimleri verilen şairler, her ne kadar hece veznini kullanmış olsalar da temelde geleneksel Türk şiirine ait olan bu veznin alışılmış kalıplarında birtakım değişiklikler de yapmışlardır. Zira sanatkârlar, edebiyat sahasında etkili olan yaklaşım değişikliğini ister istemez hece veznine de yansıtmışlardır. Hece veznindeki farklılaşma, daha çok hece sayısı ile ilgili boyut değişikliği veya bir eserde birden fazla hece vezni kalıbına yer verilmesi şeklinde kendisini göstermiştir. Ancak geleneksel hece vezni kalıplarını ihtiva eden eserlerin de var olduğu belirtilmelidir. Eserler incelendiğinde 7’li, 8’li, 11’li gibi alışılmış hece kalıplarına nazaran; bazı manzumelerde karşılaşılan 14’lü ve 15’li gibi hece kalıplarının boyut olarak daha uzun oldukları görülür. Bir eserde birden fazla hece vezninin kullanılması hususunda ise sanatkârların, anlattıkları hikâyelerde geçen diyalog ve monologların daha etkili olması amacıyla böyle bir yol izledikleri söylenebilir. Ayrıca şairlerin hece vezninde yaptıkları değişiklikte, bu yıllarda ortaya çıkan serbest müstezat ile uzun ve kısa mısraların yer aldığı mesnevilerin de etkili olduğu göz ardı edilmemelidir.

Manzum hikâyelerin mısralarındaki hece sayısı ile ilgili olarak anlatılanların daha somut hâle gelmesi için Orhan Seyfi’nin halk şiirinde daha çok semai ve varsağı gibi nazım şekillerinde kullanılan 7’li hece vezni kalıbını esas alarak kaleme aldığı “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*” adlı manzumesi ve Mehmet Emin’in halk şiirinde pek fazla rastlanılmayan 15’li hece vezni kalıbına göre yazdığı “*Yetim Çocuk Yâhud Ahmed’in Kaygusu*” isimli metinlerinden örnek bölümler verilecektir.

Bu nazlı peri kızı,

Bu güzellik yıldızı,

Her gönülde bir sızı

Bırakarak yaşarmış. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)

On yaşında boynu bükük, bağı yanık bir çocuk,

Üstü başı eski püskü, yalın ayak yavrucak.

Gözlerini yola dikmiş; birisini bekliyor.

(Mehmet Emin, Yetim Çocuk Yâhud Ahmed'in Kaygusu)

Birden fazla hece vezni kalıbını ihtiva eden eserleri örneklendirmek için de bu tarzı çok fazla benimsemiş olan Mehmet Emin’in “*Kesildi mi Ellerin*” adlı eserinden alınan bölüme bakılacaktır. Şairin, karşılıklı konuşmaları fazlasıyla ihtiva eden bu

metinde farklı hece kalıplarını kullanarak hikâyedeki inandırıcılığı artırmayı ve mesajı daha etkili iletmeyi amaçladığı görülür.

“Anne, anne, hişt, hişt!..”

“O kim?”

“Benim, kalk, kalk, para ver!”

“Oh, senmişsin, ödüm koptu...”

“Yeri ner’de? Kalk, göster!”

“Çıldırдың mı, çocuk, bende para ner’den olacak?”

(Mehmet Emin, Kesildi mi Ellerin)

Tablo 4: Manzum Hikâyelerde Vezinler

VEZİN	TOPLAM SAYI
Aruz Vezni	65
Hece Vezni	35
Toplam	100

2.2.5. Manzum Hikâyelerde Kafiye ve Redif

Manzum hikâyelerde, vezinle birlikte ahengi sağlayan unsurlar arasında yer alan kafiye ve redife de önem verildiği görülür. Zira çalışmaya konu olan 100 manzum hikâyenin tamamında kafiye ve yeri geldikçe de redife yer verilmiş olması bu durumu açıkça ortaya koyar.

2.2.5.1. Kafiye

Kafiye bir şiirde mısra sonunda tekrarlanan ses veya seslerden müteşekkil olan bir ahenk unsurudur. Bu noktada bir şiirde veya bir manzumede tekrarın eserdeki müzikaliteyi artırdığı da belirtilmelidir. Tekrarın ritim üzerindeki etkisinin farkında olan manzum hikâye şairleri bir yönüyle şiir bir yönüyle hikâye olan eserlerinde, müzikalitenin ortaya çıkması için birbirinden farklı kafiye türlerinden yararlanmışlardır. Zira incelenen manzum hikâyelerde her türlü kafiye şekliyle karşılaşılması yapılan tespiti destekler mahiyettedir. Ayrıca manzumelerde kafiyelerin ses değeri (*yarım, tam,*

zengin vb.) ve nazım birimindeki kurgulanış şekli de (*düz, sarma, çapraz vb.*) çeşitlilik arz eder. Bunun yanında eserlerdeki bazı mısralarda “*serbestkafiye*”nin de hissedildiği söylenmelidir. Bu arada metinlerde, fiillerden kafiye elde etmenin doğurduğu birtakım kafiye bozukluklarıyla da karşılaşılır. Bir şiirin veya bir manzumenin her bakımdan zayıflamasına sebep olan bu tür kafiyelerin varlığı, 1860-1923 döneminin arayışlar dönemine tekabül edişiyile ilgilidir.

Çalışmaya esas olan 100 manzum hikâyede, klasik manada mesnevi, koşma ve sone kafiye düzenlerinin yanında, yeni kafiye düzenleriyle de karşılaşmıştır. Zira karışık düzenli nazım şeklini ihtiva eden 33 eser ve serbest müstezat formunda yazılan 10 manzumede yeni ve orijinal bir kafiye örgüsü oluşturma yaklaşımı vardır. Geriye kalan 57 manzumenin 37’si mesnevi, 11’i çapraz veya sarma kafiyeli nazım şekli, dördü musammat, üçü sone ve ikisi ise koşma kafiye düzenine göre oluşturulmuşlardır. Şu hâlde şairlerin en fazla mesnevi kafiye düzenini tercih ettikleri ortaya çıkar. 37 eserde mesnevi kafiye örgüsüne yer verilmesinin sebeplerinden birisini mesnevi nazım şeklinin hikâye anlatımına uygun bir form oluşu, diğerini ise şairlerin aldıkları klasik eğitim ve geleneksel yetişme tarzlarına sahip oluşları söylenebilir. İkinci sıradaki karışık düzenli kafiye sistemlerinin varlığı ise ortaya çıkan yaklaşım değişikliğiyle ilgilidir. Aşağıdaki metinler, manzum hikâyelerdeki kafiye hususunu somutlaştıracaktır:

Mesnevi kafiye düzeni: (aa/bb)

*Kiraz dudaklı, üzüm gözlü, inci dişli, iki
Edâlı yosma getirdim. Aman o akşamki,
Sevinme hâlini bir görmeliydi yavruların!
Durup oturmadılar hiç demedim: “Yatın da yarın...”*

(Mehmet Âkif, Bebek yâhud Hakk-ı Karâr)

Musammat/Murabba kafiye düzeni: (aaaa)

*Tarz-ı telebbüsündeki reng-i garib ile
Belliymiş şiğre, san’ate meyl-i tabîati;
Etrâfa atmıyordu fakat bir nazar bile,
Sönmüş demek bütün heves-i şiğr ü san’ati. (Tevfik Fikret, Vagonda)*

Koşma kafiye düzeni veya düz kafiye: (abab/cccb)

*Çok eski bir zamanda,
-Oğuz Han hükümdarmış-
İşitmişim Turan'da
Bir peri kızı varmış.*

*Bu nazlı peri kızı,
Bu güzellik yıldızı,
Her gönülde bir sızı
Bırakarak yaşarmış. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)*

Çapraz kafiye düzeni: (abab)

*Sabahleyin mektebime giderken
Komşumuzun oğlu bana “dur” dedi;
“Acelen ne, arkadaşım, pek erken...”
Değişinden ben anladım; maksadı: (Süleyman Nesib, Gayretli Çocuk)*

Sarma kafiye düzeni: (abba)

*Derken uruldu el ve kolundan... ne hükmü var?
Sürmekte muttasıl o semend-i celâdeti.
Bir kahramânı rîziş-i hûn-ı hamiyeti
Vâpes bırakmayınca yolundan ne hükmü var?*

(Recaizade Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Sone kafiye düzeni: (abab/ccd)

*Ey karlı dağ! Yolum kesme; bir ocaklık odun ver;
 Issız, viran kulübemde yavrum yola bakıyor.
 Ey soğuk kar!.. Söyletmiyor; oh, yüzümü yakıyor;
 Yol belirsiz... Bilmiyorum... Uçurum mu şu düz yer.*

*Ey Allah'ım! İnsanoğlu başkasıçün kaygusuz;
 Önümdeki karlı dağlar, uçurumlar duygusuz;
 Beni koru; yetim hakkın kurda kuşa yedirtme!*

(Mehmet Emin, Ah Analık Yâhud Zeyneb'in Duâsı)

Karışık kafiye düzeni: (ababcc)

*Bir haftanın içinde, bak,
 O gül yüz nasıl sararmış;
 Elde mi, ah, acımamak?
 Üç aycağız ömrü varmış...
 Hicran oldu hâlin bize;
 Ölme, sakın, Hazan Teyze! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)*

2.2.5.2.Redif

Redif, kafiye ile birlikte metne ahenk/musikî kazandırmakla birlikte metnin belli bir ekseninde yoğunlaşmasını sağlar. Ayrıca şairler, mısra sonunda kafiyeden sonra tekrar edilen ek veya kelime/kelimelerden oluşan redif sayesinde manzumenin eksenindeki vurguyu okuyucunun kulağında hissettirmeyi amaçlamışlardır. Ayrıca redifin alelâde bir vurgu ifadesi olmayıp, kafiye gibi güçlü bir ahenk unsuru olduğu ve metnin okuyucunun zihninde oluşturduğu duygu ve düşünceye büyük bir değer kattığı unutulmamalıdır.

Ele alınan eserler incelendiğinde redifin, pek fazla kullanılmadığı görülür. Redifin manzum hikâyelerde fazla yer almamasıyla ilgili olarak bazı tespitler yapılabilir. Bu tespitler şu şekilde sıralanabilir: İlk tespit, manzum hikâyenin tam manasıyla bir şiir olmadığı gerçeğidir. Şairler, manzum hikâyede aynı zamanda bir

hikâye anlattıkları için redifi ikinci plana itme temayülünde olmuşlardır. İkinci tespit, vurgu meselesidir. Zira aynı zamanda bir hikâye olan manzum hikâyede sanatkârlar, eserdeki vurguyu mısralara, beyitlere, dörtlüklere vb. yayarak tahkiyeyi öne çıkarmaya çalışmışlardır. Üçüncü tespit ise edebiyat sahasında ortaya çıkan yaklaşım değişikliği meselesidir. Buna göre yaklaşım değişikliği sonucunda nazım nesre yaklaştırılmış, böylece redif geri plana itilmiştir. Son tespit ise redifin aynı zamanda kafiyeye gibi bir tekrar unsuru olduğu hususudur. Zira bir manzum hikâyenin her mısrasında veya beyit veya bend gibi nazım birimlerinde redifin sık sık tekrar edilmesi anlatılan hikâyenin geçtiği itibarı dünyanın okuyucu üzerindeki etkisini azaltacaktır. Bu yüzden sanatkârlar, manzum hikâyeye söz konusu edildiğinde şiirde lirizmin ortaya çıkması için sık sık başvurdukları redifi alelâde bir tekrar olarak telakki etmişlerdir. Aşağıda redifin yer aldığı üç manzum hikâyeden alınan mısralarla redif konusu tamamlanacaktır.

Tilki böyle nice diller dökerek zevk etdi

Eşegi bir kuyunun başına dek sevk etdi (Şinasî, Eşek ile Tilki Hikâyesi)

Sultan dedi: "Ben seninim, baht senin oldu."

Hakan dedi: "Oğlum, artık taht senin oldu!" (Ziya Gökalp, Küçük Şehzade)

Dedim: "Baba, İstanbul'a döneceğim, sen de gel."

"Evlâd gibi hoş tutarım, misâfir ol bende, gel." (Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

2.3. Manzum Hikâyelerde İç Yapı

Edebiyatın anlatma esasına bağlı türlerinden olan hikâye ile coşku ve heyecan esasına bağlı türü olan şiirin bir araya gelmesiyle oluşmuş olan manzum hikâyelerin iç yapısını, büyük ölçüde "hikâye" ve anlatma esasına bağlı türlerin alt unsurları olan "anlatıcı", "bakış açısı", "olay örgüsü", "şahıs kadrosu", "zaman" ve "mekân" meydana getirir. Şu hâlde sırasıyla söz konusu unsurlar ele alınarak manzum hikâyenin iç yapısının daha iyi anlaşılması sağlanacaktır.¹⁶

¹⁶ Daha fazla bilgi için: İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş II Hikâyeye-Roman-Tiyatro**, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 56-79.

2.3.1.Anlatıcı

Anlatma esasına bağlı metinlerin temelinde iki unsur bulunur: “*anlatan*” ve “*anlatılan*”. “*Hikâyecî*” ve “*hikâye*” olarak da adlandırılabilir olan bu unsurlar destandan, halk hikâyesine, modern hikâye ve romana kadar uzanan edebî süreçte, anlatma esasına bağlı metinlerde varlıklarını ve önemlerini daima korumuşlardır. Zira temelde bir anlatıma dayanan metinlerin özü bir hikâye ile bu hikâyeyi nakleden anlatıcıya dayanır. Bu noktada anlatıcının, tahkiye yoluyla yaşanmış veya yaşanabilir bir hikâyeye hayat verdiğini; yaşanmış veya yaşanılabilir hikâyenin de anlatıcıya malzeme teşkil ettiği açıktır.

Anlatıcı; “*masal*”, “*destan*”, “*hikâye*” ve “*roman*” gibi anlatma esasına bağlı eserleri okuyucuya/dinleyiciye kendi dil ve üslûbuyla aktaran varlıktır. Bu varlık, anlattığı metinlerde -sahip olduğu kimlik ve imkânlar ölçüsünde- olup bitenleri görür, bilir, hisseder ve yorumlar. Bununla birlikte anlatıcının, çeşitli dönemlerde ortaya çıkan yaklaşım değişikliklerine bağlı olarak destandan modern hikâye ve romana kadar geçen zamanda nitelik ve nicelik bakımından birtakım değişiklikler yaşadığı da görülür. Zira daha önce belirtildiği üzere zihniyet değişikliklerinin tesiriyle oluşan yaklaşım değişiklikleri ister istemez edebiyatı ve dolayısıyla hikâye anlatıcısını da etkisi altına almıştır.

Anlatıcı, geçmişten bugüne en büyük değişimi sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçişte yaşamıştır. Bu yüzden anlatıcıyı öncelikle “*sözlü dönem anlatıcısı*” ve “*yazılı dönem anlatıcısı*” şeklinde iki ana başlık altında ele almak gerekir. Sözlü dönem anlatıcısı, sözlü edebiyatın yaşandığı yıllarda canlı bir varlık olarak hikâyeyi dinleyicilere anlatan kişi; yazılı dönem anlatıcısı ise kurgusaldır.

İncelemeye konu olan manzum hikâyeler yazılı dönemde kaleme alınan metinlerdir. Dolayısıyla anlatıcılar da tabîi olarak yazılı dönem anlatıcısının özelliklerini taşırlar. Şairlerin, çoğu manzum hikâyelerde daha hikâyenin teşekkülü aşamasından itibaren itibarî bir anlatıcı tasarlayıp anlatıcılık görevini bu anlatıcıya devretmeleri manzumelerin yazılı dönemde kaleme alınmalarıyla ilgilidir. Kısacası metnin teşekkülünde her şeyi tasarlayıp yazan manzum hikâye şairi, yazılı dönemden itibaren bir tiyatro yönetmeni hüviyetine bürünmüştür. Tiyatro yönetmeni gibi hareket eden sanatkar, bu yolla kendi tasarımı olan itibarî anlatıcının insanüstü özelliklerinden de yararlanma imkânına kavuşmuştur. Zira itibarî anlatıcı, itibarî dünyada olup biten her şeyi bilme, görme, duyma, hissetme, tatma ve yorumlama gücüne sahiptir. Daha da ötesi itibarî anlatıcı; bir hikâyeyi istediği gibi şekillendirme kudretine de sahiptir. Buna

rağmen bazı manzum hikâyelerde anlatıcı hususunda birtakım sıkıntılı durumların gözlemlendiği de belirtilmelidir. Eserlerde, sanatkârların kendilerini tam manasıyla gizleyememeleri yani sözü itibarî anlatıcıya tam olarak vermemeleri söz konusu sıkıntılı durumların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Mesela Tevfik Fikret, bir dilenciye konu edindiği “*Ramazan Sadakası*”nda sözü büyük ölçüde kendisinin tasarladığı anlatıcıya teslim eder. Sözün kendisine emanet edildiği ve şair gibi santimental bir özellik taşıyan bu anlatıcı, metnin büyük bölümünde hikâyeyi başarılı bir şekilde nakleder. Ancak eserin sonunda, Fikret’in hikâyeye müdâhil olduğu hissedilir. Zira manzum hikâyenin sonlarına doğru dil, üslûp ve anlatım tarzı değişikliğe uğrar.

Anlatıcılık görevini devralan Fikret, “*Efendiler, acıyın, efendiler Ramazan’dır.*” diyerek etrafındakilere seslenen ve sesini kimseye duyuramayan dilenci çocuğun inleyişini ve feryadını bizzat kendisinin daha etkili anlatacağına inanır. Ancak toplumu uyarmak veya insanlara ders vermek amacıyla hareket edilmiş bile olsa, şairin anlatıcı yerine konuşmaya başlamasının metnin itibarî dünyasını zedelediğini belirtmek gerekir. Ayrıca Fikret’in sözü devraldığı mısradan itibaren, mesajın daha sanatsal ifade edilmesini sağlayan dildeki şiirsellik işlevinin zayıfladığı görülür. Zira sosyal problemleri aktarmak maksadıyla bir şairin anlatma görevini üstlenmesi şiir ve hikâyenin kesiştiği noktada yer alan manzum hikâyede zaten hâkim işlev durumundaki dilin göndergesel işlevinin daha da artmasına sebep olacaktır. “*Ramazan Sadakası*”ndan alınan alıntıyla yapılan tespitlerin daha anlaşılır olması sağlanacaktır.

O süslü haclelerin sîne-i muattarına

Koşanlar, işte bir insan ki inliyor nefesi;

Bakın şu sıska, şu çıplak, şu eğri kollarına;

Bu artık işliyemez; hissa-i mesâîsi

Sizindir işte, verin, susdurun bu hasta sesi! (Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Orhan Seyfi de Fikret’in “*Ramazan Sadakası*”nda yaptığı gibi “*Gülle Bülbül Efsanesi*”nin son mısralarında sözü anlatıcıdan devralır. Yani eserin itibarî dünyasına aykırı bir yaklaşım içerisine girer. Şairin bu tutumunun uzun bir metin olan “*Gülle Bülbül Efsanesi*”nde, itibarî anlatıcının başarılı bir şekilde oluşturduğu itibarî dünya olgusunu olumsuz yönde etkilediği söylenmelidir. Aşağıdaki mısralarda bu durum rahatlıkla fark edilecektir.

*Bu düğün öyle uzun,
Sevinçli bir düğün ki;
Bu, o şerefli gün ki;
Darısı yurdumuzun
Güzelleri başına (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)*

Millî Edebiyat döneminin mefkûresini ortaya koyan Ziya Gökalp ise anlatıcıdan sözü devralma meselesinde Tevfik Fikret ve Orhan Seyfi'ye göre biraz daha ileri gider ve "Altun Destan"ı itibarî bir hüviyete bürünmeden bizzat kendisi anlatır. Bu noktada daha çok bir fikir adamı olan Ziya Gökalp'ın -kaleme aldığı pek çok edebî türde görüleceği üzere- manzum hikâye formunu da Türkçülük mefkûresini anlatmak, aktarmak ve yaymak için kullandığını hatırlatmak gerekir.

*Kurultay toplansın Tanrıdağı'nda,
İlhan tahta çıksın Elmabağı'nda,
Beyler solda dursun, Hanlar sağında,
-Sevmek günah değil sevinç çağında-*

*Görünce toplanmış hânan nerede,
Gideyim arayım: Cânan nerede?.. (Ziya Gökalp, Altun Destan)*

Yukarıdaki üç eserde Tevfik Fikret ve Orhan Seyfi'nin şiir söylemeyi, hikâye anlatmayı ve kıssadan hisse vermeyi temel aldıkları; Ziya Gökalp'ın ise düşünceyi ön planda tutma gayretinde olduğu açıkça fark edilir. Manzum hikâyede itibarî dünyanın önemli olduğunu bilmelerine rağmen Edebiyat-ı Cedide'den Tevfik Fikret ve Beş Hececiler'den Orhan Seyfi'nin santimantal kişilik; Millî Edebiyat'tan Ziya Gökalp'ın fikri özellikleri dolayısıyla metinlere müdâhil oldukları söylenmelidir. Şu hâlde incelemeye konu olan eserleri yazan şairlerin, sözü anlatıcıya bırakma hususunda sanat anlayışı, şahsiyet ve edebî mektep gibi unsurların etkisinde kaldıkları ortaya çıkar. Bununla birlikte 1860-1923 döneminde kaleme alınan manzum hikâyelerde, teknik yönden bir gelişmenin görüldüğü de belirtilmelidir.

Yapılan tespitin daha anlaşılır olması için yenileşme döneminde ilk manzum hikâyeyi yazan Şinasi'den ve manzum hikâye türünde en başarılı örnekleri ortaya koyan

Mehmet Âkif'ten alınan metinler, manzum hikâyenin anlatıcı noktasındaki gelişim sürecinin görülmesine yardımcı olacaktır.

Dinleyip bir sühân-ver ol öküzü

Ağzına tıktı ot gibi bu sözü:

“Nasıl etmem bu mezhebe îmân

Sen olurken nümûne vü bürhân (Şinâsi, Tenâsüh Hikâyesi)

Derken alkış geliyor; sonra da nevbet nevbet,

Ya Vatan Şarkısı, yâhud ona benzer bir şey

Okunup her köşe çın çın ötüyor... Hey gidi hey!

Bir mezarlık gibi dalgın yatıyorken daha dün,

Şu sokaklarda bugün dalgalanan rûhu görün! (Mehmet Âkif, Hürriyet)

1860'tan 1923'e doğru ilerleyen zamanda kaleme alınmış olan manzum hikâyelerde, sadece teknik yönden değil hikâye ve okuyucu arasındaki bağ hususu da güçlenerek devam etmiştir. Mesela Orhan Seyfi'ye ait “*Bir Kış Masalı*”nda olayları sanatkârdan bağımsız olarak nakleden itibarî anlatıcı sayesinde metnin kurgusal değerinin arttığı ve artan kurgusal değer sayesinde de okuyucunun eserinde anlatılan hikâyeye daha fazla bağlandığı hissedilir.

Bilmem nasıl oldu?.. Bir sabah erken

Evinin önünden yine geçerken

Uzaktan göründü bana apansız

Tatlı bir gülüşle bu sevdiğim kız. (Orhan Seyfi, Bir Kış Masalı)

Buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde manzumelerin çoğunda itibarî bir anlatıcıyla karşılaşmıştır. Bu durum şairlerin, manzumelerin teşekkülünde ve takdiminde manzum hikâye türünün var oluş sebebini göz ardı etmediklerini ortaya çıkarır.

2.3.2. Bakış Açısı

İnsanın içinde bulunduğu dünyanın farklı yönlerini görebilmesi ve hissedebilmesi “*bakış açısı*”yla ilgilidir. İnsan beş duyu organıyla çevresindeki varlıkları görür ve algılar. Bakış açısı ise beş duyu organıyla görülüp algılanan dünyanın, insan üzerinde şekillenmesi ve idrak edilmesidir. Bu yüzden her insan ve her toplumun hayatı idrak ediş tarzı farklı olacağı için bakış açısı da bireyden bireye ve toplumdan topluma değişiklik gösterir. Zira bakış açısı, olay/olaylar veya durum/durumlar karşısında birey veya toplumun muhayyilesinde şekillenen kanaat ve intibaların ortaya çıkmasını sağlar. Şu hâlde bakış açısının insanın içinde bulunduğu fizikî şartlara, kültürel, ekonomik, sosyal ve psikolojik durumlara göre değişiklik gösterebileceği rahatlıkla söylenebilir. Buraya kadar anlatılanlardan hareketle bakış açısında iki temel yönün bulunduğu gerçeğine ulaşılır. Bunlar; “*fizikî bakış açısı*” ile “*psikolojik ve kültürel bakış açısı*”dır.

Bireyin içinde bulunduğu fizikî şartlar, çevreyi algılayış ve idrak edişi üzerinde etkili olur. Yani bir insanın gördüğü, duyduğu, tattığı, dokunduğu ve hissettiği unsurlar fizikî bakış açısına yön verir. Bu yüzden bakılan varlık veya nesne ile insan arasındaki mesafe fizikî bakış açısı için önem arz eder. Ayrıca fizikî bakış açısı, insanın başta kendisi olmak üzere diğer varlıklar üzerindeki kanaatleri ve intibaları üzerinde de etkili olur.

Konu ile yapılan kısa açıklamadan sonra Tevfik Fikret’in “*Hasan’ın Gazası*”ndan bir bölüm, fizikî bakış açısının daha anlaşılır olması için ele alınacaktır. Buna göre savaşmak üzere ordu saflarına katılmaya giden Hasan, yolda bir “*namazgâhın önünden geçerken*” irkilir ve daha sonra orada “*iki rekât namaz*” kılar. Böylece namazgâhın Hasan’ın din duygularını perçinlemesiyle fizikî bakış açısının kanaat ve intiba oluşturma özelliği ortaya konulmuş olur.

Namazgâhın önünden geçerken irkilerek

Durub heman iki rik’at namaz edâ etdi;

Kapandı secdeye, sûzişli bir duâ etdi. (Tevfik Fikret, Hasan’ın Gazası)

Bakış açısının ikinci yönü olan psikolojik ve kültürel bakış açısı ise fizikî bakış açısına göre daha farklıdır. Zira bu bakış açısını insanın nesne ve varlıkla ilgili olarak uzun yıllar edindiği tecrübe, kanaat ve intibaları meydana getirir. Ayrıca zamanla bilgi

birikimiyle oluşan tecrübe, varlıklarla yapılan çeşitli ilişkiler sonucu ortaya çıkan kanaat ve intibaların yanında insanın sosyo-psikolojik yönü, ekonomik durumu, eğitimi, ideolojik görüşü ve kültürel yapısı da psikolojik ve kültürel bakış açısında önemli bir yere sahiptir. Şu hâlde psikolojik ve kültürel bakış açısını daha çok insanın iç dünyasının şekillendirdiği gerçeğiyle karşılaşılır.

Manzum hikâye türünün Türk Edebiyatı'nda belli bir olgunluğa erişmesini sağlayan şairlerden Mehmet Âkif'in "*Meyhane*" adlı eseri, psikolojik ve kültürel bakış açısını örnek teşkil etmek üzere ele alınacaktır. Şair, söz konusu manzum hikâyede tembelliğin, vurdumduymazlığın, zamanı boş yere harcamanın ve daha da önemlisi aile hayatındaki bozulmanın timsali olarak gördüğü meyhaneyi uzun yıllar edindiği tecrübe, kanaat ve intibalara göre anlatır. Kısacası Âkif, manzumede yılların getirdiği birikim, kanaat ve izlenimlerle birey ve toplum hayatında pek çok olumsuzluğa sebep olan meyhanenin içyüzünü ortaya koymaya çalışmıştır. Zira sanatkâra göre "*han kılıklı meyhane*", insanı "*isli zulmet*"te yaşatır ve "*müebbed*" bir "*nisyan*"a doğru sürükler. Ayrıca Âkif, eserde meyhaneye ilgili olarak kendi intiba, tecrübe ve kanaatleriyle toplumun intiba, tecrübe ve kanaatlerinin örtüşmesini sağlayacak ifadeler de yer verir. Böylece sanatkârın, metnine toplumun meyhaneye ilgili duygu ve düşüncelerini de yansıtmayı amaçladığı görülür. Zira bir manzume ile okuyucu arasındaki etkileşimin artması için bu tarz bir yaklaşım kaçınılmazdır. Aşağıdaki metinde yapılan bu durum rahatlıkla görülecektir.

Sönük sönük yanyor rafta isli bir lâmba...

Önünde bir küme: Fes, takke, hırka, salta, aba

Kımuldanıp duruyorken, sefil bir sohbet,

Bu isli zulmete vermekte büsbütün vahşet: (Mehmet Âkif, Meyhane)

Buraya kadar verilen kısa bilgiden sonra manzum hikâyelerde görülen bakış açısı türleri üzerinde daha rahat durulabilecektir. İncelenen 100 esere bakıldığında iki tür bakış açısının var olduğu görülür. Bu bakış açıları "*hâkim*" ve "*kahraman bakış açıları*"dır.

2.3.2.1.Hâkim Bakış Açısı

Hâkim bakış açısı, anlatmaya bağlı edebî metinlerde dolayısıyla incelemeye konu olan manzum hikâyelerde en çok tercih edilen bakış açısıdır. Bu bakış açısında üçüncü tekil kişi durumunda olan anlatıcı, anlatılan hikâyenin itibarî dünyasında olup biten veya olacak her şeyi bilir, görür, duyar ve hisseder. İncelemeye konu olan manzumeler bu açıdan ele alındığında, hâkim bakış açısına sahip anlatıcıların geniş yetkilere sahip oldukları tespit edilir. Ancak manzum hikâyelerde hâkim anlatıcının olaylara, çoğunlukla doğrudan doğruya müdahale etmemesi dikkat çekicidir. Bu yaklaşım, eserlerdeki itibarî dünyanın zedelenmeden okuyucuya takdim edilmesi üzerinde olumlu rol oynamıştır. Şimdi Tevfik Fikret ve Recaizâde Mahmut Ekrem'e ait birer metin üzerinden hâkim bakış açısı hususu daha somut hâle getirilecektir.

Tevfik Fikret'in "*Balıkçılar*" isimli manzum hikâyesindeki anlatıcı incelendiğinde, anlatıcının hikâyeye tam manasıyla hâkim olduğu görülür. Ayrıca hâkim anlatıcı sayesinde şair, hikâyedeki balıkçı ailesinin içinde bulunduğu acıklı durumla, okuyucunun yaşamını sürdürdüğü reel hayat arasında bir bağ da kurar. Böylece sanatkar; eser, anlatıcı ve okuyucu arasında oluşan bağdan hareketle toplumsal bir problem olan yoksulluk ve çaresizliğin geniş bir kitle tarafından söz konusu edilmesini sağlamış olur. Aşağıdaki metin buraya kadar anlatılanları daha anlaşılır kılacaktır.

*Şafak sökerken o, yalnız, bir eski tekneciğin
Düğümlü, ekli, çürük ipleriyle uğraşarak
İlerliyordu; deniz aynı şiddetiyle şırak
Şırak döğüp eziyor köhne tekneciğin şişkin
Siyah kaburgasını... Âh açlık, âh ümîd! (Tevfik Fikret, Balıkçılar)*

Recaizâde Mahmut Ekrem'e ait "*Meşe ile Saz*"dan alınan mısralarda ise gerek anlatıcı ile anlatılan, gerekse anlatıcı ile okuyucu arasında bir mesafenin olduğu dikkatleri çeker. Zira "*Meşe ile Saz*"daki anlatıcının, "*Balıkçılar*"daki anlatıcı kadar olaylara derinlemesine dahil olmadığı görülür. Söz konusu anlatıcı sadece gözlemlediklerini nakletme temayülündedir. Bu noktada "*Meşe ile Saz*" ile "*Balıkçılar*"ın muhteva, yapı, dil ve üslûp bakımından farklı metinler oldukları söylenmelidir. Bu yüzden sanatkarların hâkim bakış açısını kullanma yöntemleri

arasındaki farklılığın tabii karşılanması gerektiği ve her manzum hikâyenin de kendine has bir itibarî dünyada teşekkül ettiği hususu belirtilmelidir.

Saz eğildi ağaç inâd etti

Hevâ da kesb-i iştidâd etti

Öyle kim zor sadmesi fi'l-hâl

Etti serkeş dirahtı istîsâl (Recaizâde Mahmut Ekrem, Meşe ile Saz)

1860-1923 yılları arasında kaleme alınan 100 manzum hikâyede en fazla hâkim bakış açısının var olduğu görülür. Zira 62 metinde hâkim bakış açısı yer almaktadır. Sayının bir hayli fazla oluşu üzerine birkaç tespitte bulunulabilir. Buna göre çoğu manzum hikâyenin teşekkülünde şairler, eserlerdeki itibarî dünyasının her safhasında var olma arzusunda olmuşlardır. Bu arzunun temelinde ise sanatkârların, olay/olayların her safhasını okuyucunun zihninde bir mesaja dönüştürme eğilimleri büyük rol oynamıştır. Bir diğer tespit ise bu tip bakış açısının, anlatıcıya her şeyi anlatabilme imkân ve fırsatını vermesidir. Zira bireysel ve toplumsal çöküşün yaşandığı 1860-1923 döneminde insanlara doğru yolu göstermeyi ve ders vermeyi amaçlayan şairler, ister istemez bu bakış açısına yönelmişlerdir. Başka bir tespit ise sanatkârlarda mesnevi, halk hikâyesi ve masal gibi edebî türlerde uzun yıllar kullanılan ve dolayısıyla gerek kendilerinin gerekse hitap ettikleri toplumun da yakından tanıdığı bu bakış açısının eserlerde daha kolay ve daha rahat kullanılabilmesine dair oluşan ümittir. Zira bu dönem şair ve okuyucusunun hâkim bakış açısıyla söylenmiş/yazılmış mesnevi, halk hikâyesi ve masalları dinleyerek/okuyarak büyüdükleri gözden kaçırılmamalıdır. Bu durumun manzum hikâyelerdeki yansıması bir metinle örneklendirilebilir.

Türkçülük mefkûresinin öncüsü Ziya Gökalp'e ait "*Kolsuz Hanım*" ele alındığında, sanatkârın masal türünden beslendiği ve masallardaki gibi hâkim bakış açısını tercih ettiği görülür. Böylece bu eserden hareket edildiğinde şairlerin, öteden beri kullanılan hâkim bakış açısını manzum hikâye ile bütünleştirdikleri rahatlıkla görülecektir.

Bir vardı kalbi çok iyi,

Sevgili karısı insan meleği,

Doğdu bu hanımdan iki mehzade,

Ay, Yıldız: Bir sultan, bir de şehzade. (Ziya Gökalp, Kolsuz Hanım)

2.3.2.2. Kahraman Bakış Açısı

İncelenen manzum hikâyelerde görülen ikinci tip bakış açısı olan kahraman bakış açısında, hikâyenin itibarî dünyasında yaşayan bir kahraman, aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı konumunda olur. Dolayısıyla birinci tekil şahsın kullanıldığı bu bakış açısında, çoğunlukla asıl kahraman anlatıcılık rolünü üstlenmiştir. Olaylar bir kahramanın başından geçtiği için “*ben merkezli bakış açısı*” veya “*birinci tekil şahıslı bakış açısı*” isimleri de verilen bu bakış açısında anlatıcı, hâkim bakış açısından farklı olarak görebildiği, duyabildiği, dokunabildiği, tadabildiği, hissedebildiği olay veya durumlara dâhil olduğu ölçüde hikâyeyi aktarabilir. Yani anlatıcının anlatma sınırları vardır. Zira kahraman bakış açısına sahip olan her manzum hikâyedeki olaylar, bir insanın olayları veya durumları yaşama sınırları dâhilinde geçmiştir.

Mesela Halit Fahri, kahraman bakış açısına göre kurguladığı “*Bayram Mektubu*”nda sözü, tam manasıyla asıl kahraman olan bir askere devretmiştir. Sözü sanatkârdan devralan anlatıcı kahraman kendi çevresinde gelişen olayları anlatmıştır. Ayrıca şairin anlatıcılık görevinden feragat etmiş olması, her şeyden önce metnin itibarî dünyası ile olay örgüsünün belli bir uyum içerisinde bir araya gelmesine zemin hazırladığı görülür. Bunun yanında cephede savaşan bir askerinin, bizzat kendisinin savaş esnasında başından geçen olayları nakletmiş olması manzum hikâyeye ile okuyucu arasındaki mesafenin daralmasını da sağlamıştır.

Bütün gün arslanca döğüştük yine,

Düşmandan üç siper aldık bu akşam.

Kaçtılar, atıldık biz peşlerine:

Zafer bizde kaldı... Ne büyük bayram!..(Halit Fahri, Bayram Mektubu)

Tevfik Fikret de bir çocuğun başından geçen olaydan hareketle kurguladığı “*Rüya*” adlı eserinde, sözü tam manasıyla eserin asıl kahramanı olan çocuğa emanet eder. Aslında insanın iç dünyasının ortaya konulmaya çalışıldığı bu metinde şairin, çocuk anlatıcı vasıtasıyla çocuklara ve gençlere daha rahat, daha kolay ve daha etkili seslenmek istediği aşikârdır. Böylece bir manzum hikâyede, anlatıcı tercihinin alelâde olamayacağı ve seçilen anlatıcının en önemli görevlerinden birisinin okuyucu ile sanatkâr arasında bir köprü kurmak olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalınır. Yapılan kısa

inceleme sonunda, çocuk anlatıcının sanatkâr ile okuyucu arasındaki bağı kuran kişi olduğu rahatlıkla hissedilecektir.

“Tatlı, bir yüz

Düşün, nine

O kadar hoş bir yüz ki ben

Seni zannettim görünce

Seni zannettim ve öptüm. (Tevfik Fikret, Rüya)

Gerek “*Bayram Mektubu*” gerekse “*Rüya*” isimli manzumelerde görüleceği üzere kahraman bakış açısında, şahıs kadrosundaki bir kahramanın yaşadığı olaylar nakledildiği için tabîi olarak otobiyografik bir yaklaşımın varlığından da söz edilmelidir. İnsanın kendi hayatını anlatması üzerinde kurulan otobiyografik yaklaşımda anlatıcı, doğrudan doğruya merkezî güç konumunda olur. Ancak bu tarz eserlerde olaya dair ayrıntılar ve kahraman anlatıcı dışında kalan diğer hikâyeye unsurları bazı durumlarda ikinci plana itilebilmektedir. Bu yüzden kahraman bakış açısını ihtiva eden eserlerde, olayların nakledilmesi esnasında birtakım sınırlamaların ve eksikliklerin var olduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

Tüm sınırlamalar ve eksikliklerine karşın kahraman bakış açısında okuyucu ile anlatıcı arasındaki iletişim, hâkim bakış açısına göre daha yakındır. Zira bu bakış açısında beşerî bir kimlikle birinci tekil kişiyi kullanan anlatıcı, kendi dil ve üslûbuyla olayları tahkiye eder. Bu yüzden esasen olaylara içten bir bakışın esas olduğu kahraman bakış açısı sayesinde, okuyucu, anlatıcı ve eser arasında samimi bir bağ oluşur. Bir tür empati olarak adlandırılabilir olan bu bağ, okuyucuyu etkilemeyi arzulayan şairleri bu bakış açısına yöneltmiştir. Bu noktada Mehmet Âkif’in “*Küfe*”, “*Mahalle Kahvesi*”, “*Meyhane*”, “*Seyfi Baba*” ve “*İstibdâd*” gibi manzumelerinde gösterdiği başarının sırrı muhteva, yapı, dil ve üslûp arasında sanatkârın kurduğu uyumun dışında, “*şair-anlatıcı-eser-okuyucu*” arasında yakaladığı empatide aramak gerekir.

Beş on gün oldu ki, mu'tada inkıyâd ile ben

Sabahleyin çıkıvermişim evden erkenden.

Bizim mahalle de İstanbul'un kenârı demek:

Sokaklarında gezilmez ki yüzme bilmeyerek! (Mehmet Âkif, Küfe)

İncelemeye konu olan manzum hikâyelerin 38'inde kahraman bakış açısının kullanılmış olması da bazı sanatkârların “*anlatıcı-manzum hikâye-okuyucu*” arasında içsellik ve samimiyet kurmayı arzuladıklarını destekler mahiyettedir. Ayrıca söz konusu şairlerin, kahraman bakış açısının santimental özeliğinden de yararlanarak eserlerdeki duygunun artması için çaba içerisine girdikleri görülür. Böylece sanatkârların, aslında şairlik refleksinin bir ürünü olan manzum hikâyelerin, daha lirik anlatılabilmesi için birtakım arayışlar içerisinde oldukları gerçeğiyle karşılaşmış olunur.

Mesela Hüseyin Suat, savaş yıllarında cephane taşırken mandası ölen bir askerle ilgili bir hatırasını naklettiği “*Kısmet'in Mandası*”nda, okuyucunun karşısına santimental hüviyete sahip bir anlatıcıyı çıkarır. Böylece şairin, okuyucu ile eserdeki santimental ifadelerin tesiriyle sözü edilen askerin her türlü sıkıntıya rağmen vatan sevgisinden vazgeçmeyen gururlu yapısı ile Türk milletinin savaş, kahramanlık, vatan ve millet kavramları ile ilgili duygu ve düşünceleri arasında bir bağ kurmaya çalıştığı ortaya çıkar.

-Askerin mandası ölmüş” dediler, yolda, yazık!

“Derisinden sekiz on tâne çıkar zorlu çarık.”

Dağ başında bırakılmaz gece ölmüş manda,

Gelir elbette bulur, sâhibi bir gün handa. (Hüseyin Suat, Kısmet'in Mandası)

Sanatkârlara, lirik anlatımın yolunu açmasına rağmen kahraman bakış açısını ihtiva eden bazı metinlerde “*anlatıcı-şair*” karmaşasıyla da karşılaşmak mümkündür. Bu durum Celâl Sâhir'in “*Beyaz Gölgeleler*” adlı eserinden alınan metinle daha anlaşılır hâle getirilebilir. Zira aşağıdaki mısralar incelendiğinde sanatkârın, şairlik kimliğini gizlemediği rahatlıkla görülecektir.

Sâhir, neye benzer senin eş'âr-ı garâmın?

-Bir tûde-i zulmet...

-Ne dedin?

-Rûh-ı zalâmın...

-Yok bunlara hiç benzemiyor doğrusu Sâhir: (Celâl Sâhir, Beyaz Gölgeleler)

Bakış açısı hususunda anlatılanlar özetlendiğinde bakış açısının, manzum hikâyelerin teşekkülünde vazgeçilmez bir unsur olduğu gerçeğiyle karşılaşılır. Zira

edebiyat sanatının diğêr türlerinde olduğu gibi manzum hikâyelerde de bakış açısı iç yapının aslı unsurları arasında yer alır. Ayrıca manzumelerde karşılaşılan iki tür bakış açısının sanatkârlara, olay/olayları farklı yollardan anlatma imkânını verdiği de ilâve edilmelidir.

Tablo 5: Manzum Hikâyelerde Bakış Açısı

BAKIŞ AÇISI TÜRÜ	TOPLAM SAYI
Hâkim bakış açısı	62
Ben merkezli bakış açısı	38
Toplam	100

2.3.3.Olay Örgüsü

Anlatma esasına bağılı türlerin en ayırıcı vasfı, okuyucuya bir “*hikâye*”nin anlatılmasıdır. Anlatılan hikâyenin özünü veya iskeletini ise “*olay örgüsü*” oluşturur. Şu hâlde olay örgüsü, bir hikâyede belli bir konu çevresinde var olan olay/olayların, sebep-sonuç ilişkisine bağılı bir biçimde oluşturdukları organik bir bütündür. Ayrıca insanın insanla, toplumla, tabiatla veya bizzat kendisiyle olan mücadelesinden doğan ve “*vak’a zinciri*” olarak da adlandırılan olay örgüsü büyük ölçüde bir çatışmaya dayanır. Çatışma; “*iyi-kötü*”, “*güzel-çirkin*” ve “*zengin-fakir*” gibi zıt güçler veya “*iyilik-kötülük*”, “*güzellik-çirkinlik*” gibi zıt değerler arasında cereyan eder. Zıt güçler veya zıt değerler çoğunlukla somut varlıklarla (*insan, tabiat, hayvan vb.*) temsil edilir. Ancak bazı durumlarda soyut kavramların (*gelenek, töre, iyilik vb.*) da zıt güç veya zıt kutup oldukları aşikârdır. Çalışmaya konu olan manzum hikâyelerde de olay örgüsünün kaynağını büyük ölçüde çatışmadan aldığı tespit edilmiştir.

Birey ve toplum hayatını yakından ilgilendiren olaylardan hareketle manzum hikâyeler kaleme alan Mehmet Âkif’in “*Âhiret Yolu*” isimli manzumesi incelenerek olay örgüsü hususu daha anlaşılır hâle getirilecektir. “*Âhiret Yolu*”nun bütününe bakıldığında olayların hayat ve ölüm çatışması ekseninde teşekkül ettiği görülecektir. Zira metindeki çoğu unsurun, çatışma ile var olduğu veya çatışmaya göre şekillendiği rahatlıkla fark edilir. Ancak bir manzum hikâyenin ortaya çıkmasında olay örgüsü ve çatışmanın tek başına yeterli olamayacağı, eserin diğêr unsurlarına da ihtiyaç duyulduğu unutulmamalıdır. Bu durum aşağıdaki metinde açıkça hissedilir. Bunun yanında

mısralar dikkatle incelendiğinde, metnin aslında organik bir bütün olduğu fark edilecektir.

*Namaz kılındı; duâ bitti. Kârvan, yoluna
Düzüldü taht-ı memâtin girip birer koluna.
Yarım saat henüz olmuştu. Yolcular durdu;
Demek ki; komşusu dünyânın ahret yurdu. (Mehmet Âkif, Âhîret Yolu)*

“*Küfeci Çocuk*”ta da Ali Ekrem’in organik bütünlüğe dikkat ettiği ve herhangi bir fazlalığa meyil vermeden olay halkalarını iç içe geçirdiği görülür. Zira çoğu manzum hikâyeye göre daha kısa olan bu manzumenin olay örgüsündeki düğüm yerleri, Ekrem’in edebî titizliği sayesinde okuyucu tarafından kolayca görülmez veya hissedilemez. Eserdeki bağlantı yerlerinin sınıksız örülmesinde, mesajın manzumenin bütününe serpilmiş olmasının da önemli bir payı vardır. Böylece olay örgüsünün kesişme yerlerini göremeyen veya hissedemeyen okuyucu ile eserin itibarî dünyası arasında bir bütünleşmenin sağlandığı görülür. Ayrıca “*Küfeci Çocuk*” gibi kısa manzumelere göre “*Âhîret Yolu*” gibi daha uzun boyutlu manzumelerde, olay örgüsünün örülmesinin daha zor ve karmaşık olduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

*Hevâma, şemse, hevâya nasîb olur hergün,
Eder Hudâ'ya teşekkür hayât-ı zârî için
Nasîb olursa eğer on parayla bir tekme! (Ali Ekrem, Küfeci Çocuk)*

Bu noktada tekrar Mehmet Âkif’e dönüldüğünde sanatkârın “*Selma*” isimli metninde, olay örgüsündeki birleşim yerlerini ustalıkla ördüğü belirtilmelidir. Manzumede geçen olayı, vak’a halkaları da dikkate alınarak şu şekilde kısaca anlatmak mümkündür: Şair, bir yerde çalışmaktadır. Yanına gelen komşusu, acilen eve gitmesini söyler. Zira Selma’nın durumu ağırlaşmıştır. Bu yüzden annesi, şairin derhal eve gelmesini ister. Âkif, çalıştığı yerden apar topar eve gider. Sanatkârı karşısında gören annesi, ağlayarak onun boynuna sarılır. Durumu anlatır. Perişan bir hâlde olan kadın, “*artık yemekten, içmekten*” kesilen dört yaşındaki Selma’ya, “*hekim ilâçları*”nın da “*çâre*” olmadığını söyler. Âkif, umudunu kaybedip “*cenaze şekline*” girmeye başlayan annesinin bu durumuna daha fazla tahammül edemez. Ertesi sabah, annesine yaptığının “*Allâh’a karşı isyan*” olduğunu anlatmaya çalışır. Bir süre sonra küçük kız, hayata

gözlerini yumar. Annesi, hastalık ve ölüm karşısında soğukkanlılığını yitirmeyen Âkif'e “*ne taş yüreklisin*” diyerek kızar.

Yukarıda kısaca olay örgüsü özetlenen eserdeki vak'a halkalarına bakıldığında, şairin halkalar arasındaki geçişler ile şahıs kadrosu, zaman ve mekân arasındaki bağlantılarda gayet başarılı olduğu ortaya çıkar. Ayrıca metindeki kurgunun da olayın seyrine uygun tasarlandığı da belirtilmelidir.

Sabahleyin dili, baktım, biraz ağırlaşıyor...

Melil melil bakıyor şimdi bülbül evlâdım!

Ne zâlim illet imiş: Bir çocukla uğraşiyor...

O olmasaydı da ben keşke hasta olsaydım. (Mehmet Âkif, Selma)

Bir başka başarılı manzum hikâye şairi Tevfik Fikret'ten ise “*Balıkçılar*” ele alındığında, olay örgüsünün “*Selma*”da olduğu gibi tüm unsurlarla uyum içerisinde geliştiği ortaya çıkar. Söz konusu eserden alınan aşağıdaki mısralarda evin içinde yoksulluk ve çaresizlik; dışarıda ise fırtına vardır. Bu durum aslında yoksulluğun ve çaresizliğin meydana getirdiği zorlu koşulların dinmeyeceği, aksine artarak devam edeceği manasına gelir. Fikret'in metin katmanlarını meydana getirirken, olay örgüsünün temelinde yer alan yoksulluk ve çaresizlik gibi hususların insan hayatını gündün güne yok edeceği fikrine odaklandığı hissedilir. Üstelik sanatkârın bu düşüncesi sadece olay örgüsü ve metin katmanlarıyla da sınırlı kalmaz. Organik bütünlük içerisindeki bütün unsurlara yansır.

Kazâyı anlatıyorlardı böyle birbirlerine.

Dışarda fırtına gitdikce pür-gazab, cûşân

Bir ihtilâc ile etrâfa rağşeler vererek

Uğulduyordu... (Tevfik Fikret, Balıkçılar)

İncelemeye konu olan manzum hikâyelere olay örgüsü/vak'a çerçevesinde bakılmaya devam edildiğinde eserlerin tamamında en az bir olay örgüsünün bulunduğu, ancak birkaç manzumede helezonik bir şekilde iç içe geçmiş birden fazla olay örgüsünün yer aldığı görülür. Ancak şairlerin, olay örgüsünü kurgularken bakış açısı konusunda belirtildiği üzere olaya dâhil olup olmama hususunda farklı yaklaşımlar

sergiledikleri de hatırlatılmalıdır. Anlatılanların daha somut hâle gelmesi için birkaç eser üzerinde inceleme yapılacaktır.

İlk olarak içerisinde tek olay örgüsünün bulunduğu manzumeleri somutlaştırmak için Mehmet Âkif'ten “*Küfe*”nin olay halkaları verilecektir. Buna göre söz konusu eserdeki olay halkaları şu şekildedir:

- * Şairin, işleri dolayısıyla evinden dışarı çıkması,
- * Bir süre yolda yürümesi,
- * Yerdeki eski bir hamal küfesini tekmeleyen bir çocuk ve yaptığıının yanlış olduğunu haykıran bir kadınla karşılaşması,
- * Çocuk ve kadınla ayaküstü konuşması,
- * Okul çağındaki çocuğun ölen babasının yerine hamallık yapmak mecburiyetinde kaldığını öğrenmesi,
- * Çocuğa öğütler vermesi,
- * Tekrar yoluna devam etmesi,
- * Olaydan bir müddet sonra kızıyla Fatih'e gitmesi,
- * Fatih'te tesadüfen karşılaştığı çocuğun hamallık yaptığını görmesi,
- * Çocuğun durumuna çaresizce üzülmesi.

“*Küfe*”nin aşağıdaki kısmına bakıldığında mısraların sanatkârın çocuğa nasihatler verdiği bölümden alınmış olduğu rahatlıkla anlaşılacaktır.

Zararlı sen çıkacaksın bütün bu hiddetle.

Benim de yandı içim anlayınca derdinizi...

Fakat, baban sana ismarlayıp da gitti sizi.

O, bunca yıl çalışıp alnının teriyle seni

Nasıl büyüttü? Bugün, sen de kendi kardeşini,

Yetim bırakmayarak besleyip büyütmelisin. (Mehmet Âkif, Küfe)

İç içe geçmiş olay örgüsüne sahip eserleri somutlaştırmak için ise Hamdullah Suphi'nin “*Annemin Derdi*” ele alınacaktır. Buna göre esasen bir anne ile oğlu arasında geçen konuşmalara dayanan manzumede kadın, ayrıca kendi hayat hikâyesini de anlatır. Böylece şairin, iki olaydan hareketle manzum hikâyedeki anlatıcı, olay, kişi, zaman ve mekân gibi unsurları genişlettiği görülür. Aşağıda vak'a halkaları sıralanırken dıştaki

birinci olay ile içteki ikinci olayın daha iyi fark edilebilmesi için içteki olay örgüsüdaha içeride yazılmıştır. Buna göre bu manzum hikâyedeki örgüsü/olay örgüleri şu şekildedir:

- * Şairin annesine, yıllardır içini kemiren gizli derdinin ne olduğunu sorması,
- * Kadının, gizli derdinin oluşmasına sebep olan hayat hikâyesini anlatmaya başlaması,
 - * Kadının, esir olarak satıldığı günlerde yaşadığı olayları nakletmesi,
 - * Kocasıyla nasıl evlendiklerini anlatması,
 - * Evliliğinin niçin kötüye gittiğini söylemesi,
 - * Ağabeyi ve kardeşinin ölümünden bahsetmesi,
 - * Hamile olmasına rağmen intihar girişiminde bulunduğunu söylemesi,
 - * Niçin intihardan vazgeçtiğini anlatması,
 - * İntihar düşüncesindeyken karnındaki çocuğun, kendisine gizli derdini soran oğlu olduğunu söylemesi,
 - * Gizli derdinin karnındaki çocuğu düşünmeden intihara kalkışmak olduğunu belirtmesidir.
- * Şair ile annesinin yaşanan olumsuzluklar karşısında birbirlerini teselli etmeleri.

Manzum hikâyenin aşağıdaki kısmının birinci olay örgüsünün son halkası olduğu rahatlıkla anlaşılacaktır.

*-Seni afv eylemek mi? Âh annem,
Yetişir tuttuğun uzun mâtem.
Onu gel kollarımda şimdi unut,
Seni afv eyledim, senin bu vücûd... (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)*

Bu noktada manzumelerdeki olay örgüsünün, çoğunlukla olayın merkezinde yer alan kahramana göre şekillendiği ve hikâyedeki diğer unsurların da merkezî kahramanla olan ilişkilerine göre olay örgüsünde yer aldıkları da belirtilmelidir.

Hüseyin Siret'in kaleme aldığı ve "yoksulluk, anne sevgisi ve kimsesizlik" tema ve konularının işlendiği "Ayşecik" ele alındığında, eserin merkezinde yer alan yoksul, çaresiz ve dul bir kadınla karşılaşılır. Olay örgüsünde yer alan bütün unsurların ise bu kadınla münasebetleri ölçüsünde metne dâhil edildikleri görülür.

*-Evet hanımcığim, isterseniz sahîh oraya
Gidince, Ayşe'mi ben yollayım hemen buraya.
Sizin için gece gündüz duâ eder dururum. (Hüseyin Siret, Ayşecik)*

Her edebî türde olduğu gibi manzum hikâyedeki olayın teşekkülü esnasında birtakım eksiklikler ve hatalarla da karşılaşılabilir. Mehmet Emin'in "Zavallı Kayıkçı"sına bakıldığında olay örgüsünün teşekkülündeki bazı kusurlar fark edilecektir. Zira sanatkârın, metnin muhtelif kısımlarında söze dahil olması, itibarî dünyadaki olayın akışının bir süreliğine kesilmesine sebep olmuştur. Aşağıdaki mısralarda bu durum rahatlıkla görülecektir.

*Ey kardeşler, borç değil mi herkese,
Kulak vermek, yardım etmek şu sese?..(Mehmet Emin, Zavallı Kayıkçı)*

Manzumedeki olay halkaları ise şu şekildedir:

- * Yaşlı kayıkçının, denizde boraya yakalanması,
- * Boradan kurtulmak için çaba göstermesi,
- * Boranın gücü karşısında çabalarının boşa çıkması,
- * Umutsuzluğa kapılarak kürekleri bırakması ve kıyılarına doğru yardım çığlıkları atması,
- * Denizde boğularak ölmesi.

Olay örgüsüyle ilgili olarak buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde olay örgüsü ve çatışma gibi unsurların bir manzum hikâyenin kurgulanışı esnasında bir bakıma eserin çatısını teşkil ettiği sonucuna varılabilir. Ayrıca bir evin sadece çatıdan ibaret olmadığı düşünüldüğünde olay örgüsü ile çatışmanın bir manzume için gerekli olduğu ancak bu iki unsurun tek başlarına bir eseri teşekkül edemeyecekleri de ilâve edilmelidir.

2.3.4.Şahıs Kadrosu

Tema ve konu bölümünde de belirtildiği üzere edebiyatın konusu insandır. İnsan hayatındaki her olay ve her durum edebiyatın konusu olabilir. Bu yüzden bir hikâyedeki insan/insanlar hem hikâyeyi var ederler hem hikâyenin dünyasında yaşarlar hem de

hikâyeyi anlatırlar. Bu bakımdan insanın, reel hayatta olduğu gibi her hikâyede farklı işlevler üstlendiği ortaya çıkar. İç yapı itibarıyla bir hikâyeye olan manzum hikâyeler de yukarıda çizilen çerçeveye içinde ele alınmalıdır.

İnsanı ilgilendiren bütün konu ve temalar, daha önce belirtildiği üzere olay örgüsüyle somutluk kazanırlar. Ancak olay örgüsü varlığını insan veya insan hüviyetine bürünmüş varlıklara borçludur. Şu hâlde “*Şahıs kadrosu; hikâyeye, roman ve tiyatrodan anlatılan/sahnelenen olayları var eden ve yaşayan insan ve insan hüviyetine büründürülmüş varlıklardır.*”¹⁷

Nitekim bazı hikâyeye ve romanlar isimlerini başkahramanlarından “*Felâton Bey ile Rakım Efendi*”, “*İnce Memet*”, “*Abdullah Efendi'nin Rüyalari*”, “*Don Kişot*”, “*Anna Karanina*” vb. alırlar. Çalışmaya konu olan manzum hikâyeler de bu açıdan ele alındığında, Şinasî'nin “*Arı ile Sivrisinek Hikâyesi*”, “*Eşek ile Tilki Hikâyesi*” ve “*Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi*”; Manastırlı Mehmet Rif'at'ın “*Dul Kadın*”; Tevfik Fikret'in “*Ağustosböceğiyle Karınca*”, “*Balıkçılar*”, “*Süha ve Pervin*”, “*Öksüz*”, “*Nesrin*”, “*Hasan'ın Gazâsı*”, “*Ken'ân*”, “*Kör ile Kötürüm*”, “*Kıy Baba*”, “*Hasta Çocuk*” ve “*Hazan Teyze*”; Hüseyin Siret'in “*Ayşecik*”; Süleyman Nesib'nin “*Dilenci Kız*”, “*Gayretli Çocuk*” ve “*Bir Kadına*”; İsmail Safâ'nın “*Öksüz Ahmet*”, “*Haylaz Çocuk*” ve “*İlhâmî'nin Şi'ri*”; Ali Ekrem'in “*Kayıkçı*”; Ziya Gökalp'ın “*Polvan Veli*”, “*Kolsuz Hanım*”, “*Osman Gâzi Kurultayda*” ve “*Ülker ile Aydın*”; Mehmet Emin'in “*Ah Analık Yâhud Zeyneb'in Duası*”, “*Yetim Çocuk Yâhud Ahmed'in Kaygusu*”, “*Zavallı Kayıkçı*”, “*Ana ile Kızı*”, “*Balıkçı*”, “*Kibritçi Kız*” ve “*Kaynana ile Damat*”; Rıza Tevfik'in “*Selma... Sen de Unut Yavrum*”; Orhan Seyfi'nin “*Gülle Bülbül Efsanesi*”, “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*” ve “*Abdülhak Hâmid'e Mektup*”; Mehmet Âkif'in “*Hasta*”, “*Kocakarı ile Ömer*”, “*Kör Neyzen*”, “*Köse İmam*”, “*Selma*” ve “*Seyfi Baba*” adlı eserlerinde asıl kahramanın ya doğrudan isminin ya da kahramanı belirgin kılan özelliklerinin manzum hikâyenin başlığı olduğu görülür. Şu hâlde hikâyeye ve romanda olduğu gibi çoğu manzum hikâyede de olaylara yön veren kahramanların görev ve işlevlerini başlıktan itibaren yerine getirmeye başladıklarını söylemek mümkündür. Ayrıca sanatkarların, kahramanların isimlerini veya özelliklerini manzumelerin adlarına vererek geleneksel veya klasik edebiyat geleneğinden gelen okuyucunun dikkatini yazdıkları metinlere çekmeyi de amaçlamışlardır.

¹⁷İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâyeye, Roman, Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara 2009, s.67.

1860-1923 dönemi düşünüldüğünde başlığa kahramanların adlarının verilmesi hususu tabîî karşılanmalıdır. Zira şairler, uzun yıllar “*Kerem ile Aslı*”, “*Tahir ile Zühre*” vb. halk hikâyelerini dinleyen veya “*Leylâ ile Mecnûn*”, “*Yusuf ile Züleyhâ*” vb. mesnevileri okuyan dinleyici/okuyucunun başkahramanların isimlerini veya özelliklerini taşıyan manzumelere daha fazla rağbet göstereceklerini düşünmüşlerdir.

Buraya kadar yapılan tespitlerin daha anlaşılır hâle gelmesi için birkaç metin üzerinde inceleme yapılacaktır. Mesela Ziya Gökalp, bir masaldan hareketle kaleme aldığı “*Ülker ile Aydın*”a eserin başkahramanlarının isimlerini verir. Manzume üvey anne zulmünü, tabiatın çetin şartlarını ve insanların türlü ihanetlerini yaşayan Ülker ve Aydın adındaki kardeşlerin başlarından geçen olaylara dayanır. Başlarından geçen tüm olumsuzluklara rağmen hiçbir zaman umutsuzluğa düşmeyen ve daima mücadele eden iki kardeş, manzum hikâyenin sonunda mutluluğa erişirler. Ayrıca daha önce de belirtildiği üzere şairin asıl amacının Türkçülük mefkûresini okuyucuya aktarmak veya anlatmak olduğu düşünüldüğünde, bir yıldız adı olan “*Ülker*” ve ışık, bilgili manalarına gelen “*Aydın*” adlarında aynı zamanda isim sembolizasyonunun da var olduğu ortaya çıkar.

Bir balığı dikkat ile yardılar,

Turan çıktı, bir çarşafa sardılar;

Ondan sonra Ülker çıktı dışarı.

Ceylân artık olmuştu bir haşarı (Ziya Gökalp, Ülker ile Aydın)

Hüseyin Siret’in “*Ayşecik*”in de ise esere adını veren küçük “*Ayşe*”, anlatılan olayda bizzat görülmez. Ancak şair, eserdeki olayın arka planında bulunan Ayşe’yi annesi ve konaktaki kadınlar arasında geçen konuşmaların asıl konusu yaparak manzum hikâyenin “*Ayşecik*” olmasını sağlamıştır.

-Evet hanımcığım, isterseniz sahîh oraya

Gidince, Ayşe’ mi ben yollayım hemen buraya.

Sizin için gece gündüz duâ eder dururum,

Benim yanımda kalırsa sefîl olur yavrum. (Hüseyin Siret, Ayşecik)

Edebiyat-ı Cedide'nin bir başka şairi İsmail Safâ'nın "*Haylaz Çocuk*" isimli manzumesine bakıldığında, esere adını veren çocuğun asıl adının eser boyunca belirtilmediği görülür. Safâ, çalışmayı pek fazla sevmeyen, babasının sözünü dinlemeyen bu çocuğun en önemli özelliğinin "*haylazlık*" olduğunu söyler. Böylece asıl kahramanın taşıdığı olumsuz nitelikleri ortaya koyan sanatkârın, aslında "*çalışkanlık*"ı ve "*saygı*"yı yüceltmek istediği anlaşılır.

Eğer siz de râzıysanız çileme...

-Çocuk sus dedim! Sus dedim, söyleme!

Başımda bu haylaz büyük gâile,

Vücûduyla bedbaht bir âile (İsmail Safâ, Haylaz Çocuk)

Yukarıda söz konusu edilen manzum hikâyelerde isimleri veya en belirgin nitelikleri metinlerin başlığı olacak kadar önemli olan kahramanların, eserlerin itibarî dünyasında yaşayan itibarî şahıslar oldukları da unutulmamalıdır. Zira manzum hikâyeler, sonuç itibariyle sanatkârın bir kurgusu veya bir tasarımıdır. Kurgusal yapı, bu metinleri "*günlük hayattan, bilim ve felsefe yazılarından, gezi yazısından, biyografi ve otobiyografiden*" vb. ayırır. Bu yüzden manzumelerdeki şahıslarla gerçek hayattaki şahıslar birbirlerine karıştırılmamalıdır.

Recaîzade Mahmut Ekrem'in "*Şehîd Ezel*"i incelendiğinde düşmanla canı pahasına çarpışan ve sonunda şehit düşen bir komutanın, gerçek hayatta vatan uğruna canlarını feda eden askerlerden farklı davranmadığı görülür. Yani sanatkâr; reel hayattaki askerlerin savaşta gösterdikleri kahramanlıklarından hareketle bu eseri kaleme almıştır. Şu hâlde "*Şehîd Ezel*"in kahraman komutanı ve bu komutanla birlikte düşmanla çarpışan diğer askerlerin, şairin dimağında var olduktan sonra metne dâhil oldukları söylenmelidir.

"Evlâtlarım!-dedi- ileri... Arş dâ'imâ!

Kahren sürün... yakın has ü hâşâk-i düşmeni.

Mutlak şu karşığı tepeye defnedin beni...

Olsun zahîr-i kuvvetiniz an-i kibriyâ!.." (Recaîzade Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

"*Şehîd Ezel*"de görüleceği üzere gerçek hayattan beslenen ve itibarî bir gerçekliği bulunan manzum hikâyeler, yazıldıkları devrin zihniyetinden ve sanat

anlayışlarından da etkilenirler. Bu noktada zihniyet ve sanat anlayışları çoğunlukla birey ve toplum hayatındaki problemlerin işlendiği manzum hikâyelerde, söz konusu edilen problemlerle okuyucuyu karşı karşıya getirebilecek niteliklere haiz kahramanların tercih edilmesi noktasında sanatkârlara yol gösterici olmuşlardır. Bu yüzden çalışmaya konu olan manzumelerde olaylar daha çok “yoksullar”, “yaşlılar”, “hastalar”, “kimsesizler”, “kadınlar”, “çocuklar”, “vatanseverler”, “âşıklar”, “temsili kişiler” ve “insan dışı varlıklar”ın başından geçmiştir. Ayrıca sanatkârlar, kahramanlar vasıtasıyla problemlerin karşısındaki çözüm yollarını da insanlarla paylaşmaya çalışmışlardır. Buraya kadar yapılan açıklamalardan sonra manzum hikâyedeki kahramanlar daha geniş ele alınmaya çalışılacaktır.

2.3.4.1.Yoksullar

Manzum hikâyeler incelendiğinde pek çok metinde yoksulluk konusunun işlendiği dolayısıyla yoksul insanların hayatlarının anlatıldığı ortaya çıkar. Hâl böyle olunca eserlerde “yoksul” ve “zengin” veya “vurdumduymaz” kimselerin arasında geçen çatışmaları ihtiva eden olaylara sık sık yer verildiği görülür. Bu noktada şairlerin Batı medeniyet dairesine geçişin ortaya çıkardığı sosyo-kültürel değişimin olumsuz etkilerinin, yaşanan ekonomik sıkıntılar ve uzun süren savaşlarla daha da arttığı kanaatinde oldukları belirtilmelidir. Bu yüzden sanatkârlar, kaleme aldıkları manzumelerde her türlü olumsuzluktan en fazla etkilenen yoksulların durumlarına ayrı bir ehemmiyet vermişlerdir. Şairlerin, yoksullarla karşı gücü temsil eden zenginleri veya yoksullara karşı vurdumduymaz tavırlarla yaklaşan insanları karşı karşıya getirmelerinin temelinde, yoksullara verdikleri önem yer alır. Ayrıca çoğu santimental bir yapıya sahip olan sanatkârların yoksul, zengin ve vurdumduymaz kişilerin hâl ve hareketlerini anlatarak okuyucunun duygu ve düşünce dünyasında yardımlaşma ve merhamet duygularını oluşturmaya da amaçladıkları söylenmelidir.

Manastırlı Mehmet Rif'at'ın “*Dul Kadın*”, Tevfik Fikret'in “*Balıkçılar*”, “*Nesrin*” ve “*Ramazan Sadakası*”; Ali Ekrem'in “*Kayıklı*”; Hüseyin Siret'in “*Ayşecik*”; İsmail Safâ'nın “*Öksüz Ahmet*”; Süleyman Nesib'nin “*Dilenci Kız*”; Mehmet Emin'in “*Balıkçı*”, “*Kaynana ile Damat*”, “*Kibritçi Kız*”, “*On Para Ver*” ve “*Zavallı Kayıklı*”; Mehmet Âkif'in “*Kocakarı ile Ömer*”, “*Kör Neyzen*”, “*Köse İmam*”, “*Küfe*”, “*Mahalle Kahvesi*”, “*Meyhane*”, “*Seyfi Baba*”, “*Hasır*” ve “*Hasta*” isimli manzumelerinde yoksul insanların olay örgüsünün odak noktasını teşkil etmeleri, şairlerin en önemli toplumsal

problemlerden biri olan yoksulluk karşısında ortak bir tavır içerisine girdiklerini gösterir.

Yoksulluk ve karşıt güç durumundaki “*zenginlik*”i örneklendirmek için Mehmet Âkif’ten “*Seyfi Baba*”adlı eser ele alınacaktır. Esere bakıldığında şair gibi fakir birisi olan Seyfi Baba’nın şahsında, yoksulluğun sebeplerinin ortaya konulmaya çalışıldığı görülecektir. Âkif’in yaptığı tespitler neticesinde de okuyucu, yoksulluğun birey ve toplum hayatında açtığı yaralarla karşılaştırılmış olur. Komşusunun çatısını, soğuk bir günde aktardıktan sonra hastalanan Seyfi Baba’nın “*Kim getirir ekmeğimi?*” sözü aslında bu yaraların gerçek sebebini ortaya koyar. Eserin sonunda sanatkârın sarf ettiği mısralar ise yoksul kimselerin yaşadığı bu gerçeği daha somut ve daha genel bir noktaya taşır. Ayrıca Âkif, eserin sonundaki “*Ya hamiyetsiz olaydım, ya param olsa idi!*” mısraı ile maddi zenginliğin manevî duygular karşısında herhangi bir mana ifade edemeyeceğini ifade ederek maneviyata verdiği önemi ve değeri ortaya koymuştur.

Bir de baktım ki: Tek onluk bile yokmuş kesede;

Mühürüm boynunu bükmüş duruyormuş sâde!

O zaman koptu içimden şu tehassür ebedî:

Ya hamiyetsiz olaydım, ya param olsa idi! (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Sanatkârlar, sadece “*Seyfi Baba*” gibi kendi hâlinde yaşayan insanların yoksulluklarını ele almamışlardır. Kaderleri yoksullukla yazılmış olan dilenciler de pek çok şair tarafından ele alınmıştır. Manastırlı Mehmet Rifat “*Dul Kadın*”, Tevfik Fikret “*Ramazan Sadakası*”, Mehmet Emin “*Kibritçi Kız*”, Süleyman Nesib “*Dilenci Kız*” ve Mehmet Âkif ise “*Kör Neyzen*”de dilenen çocukların, kadınların ve yaşlıların içler acısı durumlarını ortaya koymuşlardır. Bu beş eserde, dilencilerin karşısındaki ortak gücün tabii olarak ya zengin kimseler ya da vurdumduymaz insanlar oldukları görülür. Söz konusu eserlerden “*Ramazan Sadakası*” incelendiğinde dilenen “*zavallı*” bir çocukla karşılaşılır. Eserdeki karşıt güç hâli vakti yerinde insanlarla vurdumduymaz tavırlı insanlardır. Şair, dilenci ile zengin veya etraflarında olup bitenlere ilgisiz kalan insanların durumlarını gözler önüne sererek, bir nevi okuyucuya ayna tutmak istemiştir.

“Efendiler, Ramazan’dır... Mübarek akşamdır...”

Zavallı tıfl-ı sefâlet, zavallı ömr-i tebâh!

“Efendiler, acıyın, ben garîbim işte...” Hayır,

Akın akın geçen erbâb-ı iğtizâz ü refâh

Eder bu kirlî, bu yırtık sadâdan istikrâh (Tevfik Fikret, Ramazan Sadakası)

Yoksullarla ilgili olarak anlatılanlar özetlendiğinde sanatkârların, yoksullukla mücadelede sevgi, saygı ve dayanışmanın en önemli çözüm yolu olduğunu düşündükleri görülür. Zira şairler, bu üç unsurun toplumun bütün fertleri tarafından dikkate alındığında yoksulların yaşadıkları hayat gibi pek çok olumsuzluğun ortadan kalkacağına inanmışlardır.

2.3.4.2.Hastalar

İncelemeye konu olan 100 eserde çeşitli hastalıklara yakalanan ve yakalandıkları hastalıklarla boğuşan insanlara da yer verilir. Sanatkârlar, çoğunlukla sonu ölümle biten hastalıkları bireysel ve toplumsal yorgunluk, hâlsizlik ve yok oluş olarak kabul etmişlerdir. Bu yüzden Mehmet Âkif’in “*Hasta*”, “*Selma*” ve “*Seyfi Baba*”; Tevfik Fikret’in “*Hasta Çocuk*” ve “*Vagonda*”; Cenap Şahabettin’in “*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*”, “*Ümid ü İntizâr*” ve “*İnkisâr-ı Bazîçe*”; Ali Ekrem’in “*Son Buse*” ve Neyzen Tevfik’in ise “*Bir Hikâyet*” adlı eserlerindeki hasta şahıslar birey ve toplum hayatındaki “*hastalık*”ı ortaya koymaları bakımından önem arz ederler.

Yukarıda söz edilen metinlerde başta verem (*ince*) hastalığı olmak üzere, daha başka hastalıkların insan hayatını alt üst edişi ve ölüme doğru sürükleyişi anlatılmıştır. Zira 1860-1923 yıllarında veremle birlikte pek çok hastalığın henüz çaresi bulunamamıştır. Bu sebeple gerek hastalar, gerekse bu insanlarla ilgilenmek mecburiyetinde kalan kişilerde tabii olarak çaresizlik ve ümitsizlik ortaya çıkmıştır.

Mesela Mehmet Âkif’in, Safahat’taki ikinci eseri olan “*Hasta*”da, vereme yakalandığı için okuldan uzaklaştırılmaya çalışılan bir öğrencinin “*Bırakın hâlîme artık beni râhat öleyim!*” çıkışı çaresizliğin ve ümitsizliğin vardığı son noktayı gösterir. Buna karşın Âkif, dört yaşında yakalandığı bir hastalık sebebiyle hayata gözlerini yuman kız kardeşi Selma’nın son günlerinde, evlerinde yaşanan olayları anlattığı “*Selma*”da, hastalıklar karşısında insanların çaresizliğe ve ümitsizliğe kapılmamaları gerektiğini de

belirtmiştir. Zira şair, küçük kardeşinin günden güne erimesini bir türlü kabullenemeyen annesine “*sabır*” kavramını hatırlatır.

*Dedim: Nedir bu senin yaptığın, düşünsene bir.
Bırak şu hastayı artık biraz da kendisine.
Ne çâre, hükm-i kader âkıbet zuhûra gelir,
Cenâze şekline girmekte böyle fâide ne?
Senin yaptığın Allâh’a karşı isyandır;
Asıl felâkete sabreleyenler insandır... (Mehmet Âkif, Selma)*

Servet-i Fünûn döneminin bireysel temaları işleyen en önemli şairlerinden Cenap Şahabettin ise “*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*”, “*Ümid ü İntizâr*” ve “*İnkisâr-ı Bazîçe*” isimli manzum hikâyelerinde hastalıkların dolayısıyla hastaların daha bireysel yönlerine atıfta bulunmuştur. Zira bu üç eserdeki kahramanlar, aşk acısı sebebiyle verem hastalığına yakalanmışlardır. Aşağıdaki mısralarda verem hastalığına yakalanan kızın ümitsiz durumu karşısında sanatkârın duyduğu acı rahatlıkla hissedilecektir.

*Yatağa düştü bu illetle kızcağız; encâm:
O mübtelâsına rahmetmeyen maraz, etti
Onun güzel başını ferş-i bister-i âlâm! (Cenap Şahabettin, İnkisâr-ı Bazîçe)*

Yukarıda söz konusu edilen eserlerde hasta kişilerin çaresizliklerinin nakledilmiş olması, en başta sanatkârların insanî yönlerini ortaya çıkarmıştır. Bunun yanında hastaların durumlarının anlatılmasında şairlerin, sanatı ele alış tarzlarının da etkili olduğu söylenmelidir. Zira Mehmet Âkif ve Tevfik Fikret gibi toplumsal konulara önem veren şairler, hastaların toplum içindeki durumlarını; daha çok bireysel konuları işleyen Cenap Şahabettin gibi sanatkârların ise hastaların ferdî yönlerini ele almışlardır.

2.3.4.3.Yaşlılar

Kaleme alınan manzum hikâyelerde etraflarında kendileriyle ilgilenecek kimseleri olmayan ve yoksullukla boğuşan yaşlı insanlar da konu edilmişlerdir. Sanatkârlar, özellikle yoksulluk, hastalık ve insanların vurdumduymaz tavırları dolayısıyla

kendilerini kimsesiz ve çaresiz hisseden bu insanların topluma kazandırılmaları gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu yüzden manzum hikâyeler vasıtasıyla okuyucunun, her türlü olumsuzluğu yaşamak mecburiyetinde kalan yaşlı kişilerin hayatlarıyla bağ kurmalarını arzulamışlardır. Oluşan bağ sayesinde de yaşlıları kendi hâllerine bırakan toplumu uyarmaya ve uyandırmaya gayret ettikleri görülür. Zira eserlerdeki yaşlılar, yokluk ve hastalıkların yanı sıra kendileriyle ilgilenmeyen insanlardan da şikâyetçi olurlar. Ancak itilip kakılmalarına veya yoksulluklarına rağmen çoğu yaşlının her şeye rağmen mağrur bir yapıya sahip oldukları görülür.

Mesela Âkif'e, "*Kim getirir ekmeğimi?*" diyen Seyfi Baba, konuşmasının ilerleyen kısmında gururun her şeyden üstün olduğunu belirtir. Ayrıca eserde, yeri geldikçe Seyfi Baba'nın hayat tecrübeleri de ortaya konulmuştur. Böylece şair, Seyfi Baba'ya kendisiyle pek fazla ilgilenmeyen topluma sevgi ve saygı temalı nasihatler verme imkânını sağlamış olur.

Oturup kör gibi nâmerde el açmak iyi mi?

Kim kazanmazsa bu dünyâda bir ekmek parası:

Dostunun yüz karası; düşmanının maskarası!

Yoksa yetmiş beşi geçmiş bie adam iş yapamaz;

Ona ancak yapacak: Beş vakit abdestle namaz. (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

"*Seyfi Baba*"dan başka Mehmet Emin'in "*Kaynana ile Damat*"; Tevfik Fikret'in "*Balıkçılar*"ve"*Hazan Teyze*"; Ahmet Reşit'in "*İhtiyar Satıcı*"; Rıza Tevfik'in "*Koca Hasan Dayı*";Orhan Seyfi'nin "*Bir Kış Masalı*" ve Mehmet Âkif'in "*Kör Neyzen*" isimli manzum hikâyelerinde yaşlı kişilerin olay örgüsünde önemli bir yere sahip oldukları görülür.

Bu eserlerden birkaçının üzerinde durularak anlatılan konunun daha somut hâle gelmesi sağlanacaktır. Mehmet Emin'in "*Kaynana ile Damat*"ında, yaşlı ve yoksul bir annenin çaresizliğiyle karşılaşılır. Yaşlı kadın, üzerine kuma getirildiği için bunalıma giren kızının durumuna ve damadının kendisi ile kızına acımasız davranışlar içerisine girmesine karşı üzüntüye kapılır. Şair, olay örgüsünün büyük oranda merkezinde yer alan bu yaşlı kadının yaşadığı olumsuzlukları ortaya koyarak insanlara sevgi ve saygının her daim gerekli olduğu mesajını iletmek istemiştir. Aşağıdaki mısralarda yaşlı kadınla damadı arasında geçen konuşmalardan kadının kötü muameleye maruz kaldığı rahatlıkla görülecektir.

Sen uslusun, akıllısın; ben bir ahmak, bir deli.

Sen her şeysin; ben zavallı, eksik etek bir karı;

Lakin ben de bir anayım!..

Yıkıl şurdan!..

Ya kızım? (Mehmet Emin, Kaynana ile Damat)

Orhan Seyfi ise “*Bir Kış Masalı*”nda karısını uzun zaman önce kaybeden yaşlı bir adamın ağzından ideal aşkı ortaya koymaya çalışır. Böylece santimental özelliklere sahip şairin, yaşlı adam ve karısı arasında geçen aşk vesilesiyle okuyucunun zihninde santimental bir aşk duygusunun oluşmasını arzuladığı görülür.

Seneler nafîle uzaklaşıyor,

O benim kalbimde hâlâ yaşıyor.

Yattığı toprakta ben gömülüymüm! (Orhan Seyfi, Bir Kış Masalı)

Yukarıdaki manzumelerden hareketle sanatkârlar, toplumun yapı taşlarından olan yaşlıları kucakladıkları ve yaşlıların yaşadıkları olumsuzluklara karşı çözüm yolları aradıkları söylenebilir. Ayrıca şairler, dünya ve hakikat meselesini azla yetinmeyi bilen ve her daim Allah’a şükreden yaşlıların şahsında okuyucuya izah etmeye çalışmışlardır. Zira yaşlı insanlar, uzun ömürleri boyunca karşılaştıkları olumlu ve olumsuz olayları sentezleyen ve yaptıkları sentezlerle toplumda kabul gören insanlardır.

Rıza Tevfik’in “*Koca Hasan Dayı*”sı ve Ahmet Reşit’in “*İhtiyar Satıcı*”sı söz konusu sentezi yapmışlardır. Zira Hasan Dayı ile ihtiyar satıcı pek çok insanın tamah ederek var olma sebebi olarak gördükleri “*mal, mülk, para ve dünya*” gibi maddi unsurların, hakikat karşısında bir mana ifade etmesinin mümkün olamayacağını ifade etmişlerdir. Böylece yaşlıları konu edinen eserlerin yazılış amaçlarının, yaşlılarla pek fazla ilgilenmeyen onları beğenmeyip küçümseyen insanlara, yaşlıların sahip oldukları en büyük değerın hayat tecrübesi olduğunu izah etmek olduğu görülür.

Dedi:-Oğlum, bu dünyâda artık nedir umudum?

“Allah senden hoşnûd olsun, ben köyümden hoşnûdum.

“Gönlüm, gözüm bu yerlerde ne şenlikler görmüştür,

“Hepsi yalan. Geldi, geçti; fânî dünyâ bir düştür.

(Rıza Tevfik, Koca Hasan Dayı)

*Yürür yine o herem-dîde bî-fütûr-ı taab;
 Olanca serveti birkaç limon, biraz da çıra.
 Satar da hepsini akşam elinde elli para
 Kalırsa şühka-i bî-tâbî eder: Şükür yâ Rab. (Ahmet Reşit, İhtiyar Satıcı)*

2.3.4.4. Kadınlar

Manzum hikâyelerde, toplum hayatında görülen kültürel ve ekonomik değişimlerden en çok etkilenen bir diğer kesim olan kadınlar da konu edilmiştir. Şairler, daha çok kadınların başından geçen olumsuzlukları anlatarak, insanlara toplumsal değişimin bu kesim üzerindeki etkilerini göstermeyi amaçlamışlardır. Zira eserlerde karşılaşılan dul ve yardıma muhtaç kadınlar gerek savaşlar gerek aile hayatının bozulması gerekse ekonomik sebeplerin tesiriyle ortaya çıkan değişikliklerin neticesinde dul ve yardıma muhtaç kalmışlardır. Ayrıca sanatkârlar, kadınların toplumsal baskı sonucu karşı cinse duydukları aşkı ifade edememişlerini de eserlerinde işlemişlerdir.

Mesela Manastırlı Mehmet Rifat “*Dul Kadın*” ve Hüseyin Siret “*Ayşecik*”te savaş sebebiyle eşlerini kaybeden kadınları; Ali Ekrem “*Son Buse*”de ölümcül bir hastalıkla mücadele eden bir kadını; Tevfik Fikret “*Nesrin*”de yoksulluk sebebiyle kötü yola düşmüş bir kadını; Cenap Şahabettin “*Bir Verem Kızın Hasbihali*”, “*İnkisâr-ı Bâzîçe*” ve “*Ümîd ü İntizâr*”da karşı cinse duydukları aşkı ifade edemeyen genç kızları; Mehmet Emin “*Ana ile Kızı*”, “*Kaynana ile Damat*” ve “*Kesildi mi Ellerin*”de koca ve evlat baskısına maruz kalan kadınları; Mehmet Âkif “*Meyhane*” ve “*Mahalle Kahvesi*”nde kocalarından muzdarip kadınları, “*İstibdâd*”da ise haksızlık karşısında hakkını arayan bir kadını ve Süleyman Nesib “*Ninni*”de aile hayatını her şeyden üstün gören bir kadını anlatmışlardır.

Söz konusu eserlerden hareket edildiğinde sanatkârların aile hayatının ve sağlıklı bireylere sahip bir toplumun oluşmasında en önemli görev ve sorumlulukları bulunan kadınların, yaşadıkları türlü olumsuzlukları ortaya koymaya çalıştıkları söylenmelidir. Birkaç metin üzerinde inceleme yapıldığında şairlerin, türlü olumsuzlukları yaşayan kadınları niçin manzum hikâyelere konu edindiklerini görmek mümkün olacaktır.

İncelemeye Hüseyin Siret’in “*Ayşecik*”inden başlanırsa, manzumede kocasını savaşta kaybeden dul, yoksul ve kimsesiz bir kadınla karşılaşılır. Söz konusu kadın, bakmakla mükellef olduğu kızının rızkını kazanmak için evinden uzak bir konakta sütannelik yapmak mecburiyetinde kalmıştır. Böylece şairin, bir yandan yoksullukla,

çaresizlikle mücadele eden bir kadının içinde bulunduğu zorlu koşulları bir yandan da küçük kızının geleceği için çalışıp çabalayan bu kadının şahsında annelik duygusunu yüceltmeye gayret ettiği görülür. “Ayşecik”in aşağıdaki bölümünde, kendisine yardım eli uzatan evin hanımına kadının minnet duygularıyla yaklaşması dikkat çekicidir.

*Zavallının, daha dünyâya gelmeden, pederi
Şehid düşüp bizi yakmıştı ayrılık haberi.
Benim kızım hamarattır, güzelce hizmet eder,
Gelin edersiniz Allah yetiştirirse eğer. (Hüseyin Siret, Ayşecik)*

Ali Ekrem ise “*Son Buse*”de, okuyucuya ölümcül hastalığa yakalanan bir annenin yaşadığı dramı yansıtır. Söz konusu kadın, eser boyunca hep endişelidir. Ancak onun endişesinin ölümden korkmak olmadığı, geride bırakacağı kızının hayatını nasıl idame edeceğini düşünmesi olduğu anlaşılır. Böylece Ali Ekrem’in de annelik duygusu karşısında diğer duyguların pek fazla mana ifade edemeyeceği fikrinde olduğu ortaya çıkar. Ayrıca eserin son kısmından alınan mısralarda, öldüğünden habersiz yatakta uzanan annesini öpen kızın ruhundaki anne sevgisiyle şairin santimental kişiliğinin örtüşmüş olmasının mesajın daha etkili iletilmesine imkân sağladığı da belirtilmelidir.

*Kızcağız erken uyanmış geliyor: “Oh, artık
Öperim annemi, oh yâ, öperim işte! Aman
Duymayın! Yâ, uyanır da darılırsa? O zaman
Kaçarım... anneciğim, bak ne güzel de yatmış!” (Ali Ekrem, Son Buse)*

Hamdullah Suphi’nin “*Annemin Derdi*”inde ise hayatı problemlerle yoğrulmuş bir kadınla karşılaşılır. Çocuk yaşta köle olarak bir konağa satılan kadın, büyüyünce köle olarak satıldığı konağın oğluya evlendirilir. Ancak evlendiği adam başka kadınlarla da evlidir. Bir müddet sonra bu gerçek karşısında elinden bir şey gelmeyen kadın bunalıma girer. Öyleki hamileyken intihar etmeyi dahi düşünür. Ancak annelik duygusu intihar etmesini engellemiştir. Böylece sanatkârın, başından türlü maceralar geçen söz konusu kadın vasıtasıyla esaret, çaresizlik, birden fazla kadınla yapılan evlilik ve annelik duygusu gibi kadınlarla ilgili pek çok konuyu ortaya koyduğu ve okuyucunun da ortaya konulan konular üzerine düşünmesini arzuladığı rahatlıkla hissedilir.

“İşte, derdim, budur sizin babanız!..”

Evde zâten huzur-ı vicdân yok;

Kimi bir söz atar zehirli bir ok

Gibi, hâin, deler deşer kalbi...

Ne için sorma âşikâr sebebi:

Hem kadınlık ve hem de ortaklık. (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)

Celâl Sâhir ise kadın meselesine ferdî bir mesele olarak bakar. Zira “*Beyaz Gölgeler*”, “*Ufkun Karşısında*” ve “*Siyah Kitab*”daki kadınlar aşk ve sevgi temasıyla birlikte ele alınmışlardır. Kadınların, şairle aşk ve sevgi üzerine konuşmaları, aşkın ve sevginin yüce duygular olduğunu söylemeleri önem arz eder. Böylece sanatkâr, bu üç manzum hikâyede aşk ve sevgi hususunda kadınlara da söz hakkı vererek kadınların aşk ve sevgi hakkındaki görüşleriyle okuyucuyu karşı karşıya getirmeye çalıştığı hissedilir.

Siyah nazarları, muzlim saçıyla nesc ettim.

Benim değil bu şeb-âkîn kitab, onun kitabı...

Bütün dudakları devr etti bir küçük hande;

Güzel kadın, bana baktın, gülümsedin sen de... (Celâl Sâhir, Siyah Kitab)

Şu hâlde buraya kadar anlatılanlardan hareketle şairlerin, kadın meselesinin çeşitli yönlerini ortaya koyarak okuyucunun dikkatini bu meseleye çekmeye çalıştıkları söylenmelidir. Zira sanatkârlar, bir toplumun sağlıklı bir yapıda ilerleyebilmesi için bir “anne” olarak geleceğin büyüklerini yetiştiren ve bir “eş” veya “sevgili” olarak toplumun yapı taşı olan aileyi teşekkül eden kadınların mutlu ve müreffeh bir hayat sürmelerini gerekli görmüşlerdir.

2.3.4.5.Çocuklar

Toplum hayatında ortaya çıkan her türlü olumsuz durumdan etkilenen bir başka kesim ise çocuklardır. Zira bir millet dolayısıyla bir aile için en en değerli varlıklar olan çocuklar, reşit oluncaya kadar kendi iradeleriyle hareket edemezler. Bu yüzden olumsuz durumlar karşısında başta anne ve babaları olmak üzere yetişkinlerin alacakları kararlara göre hareket etmek mecburiyetindedirler. Ayrıca toplum hayatında görülen yoksulluk,

hastalıklar, yozlaşma, aile içi çatışmalar ve savaşlar vb. hususlar genel yapıyı etkilediği için çocukların ister istemez olumsuzluklarla karşılaştıkları da belirtilmelidir.

1860-1923 dönemi düşünüldüğünde çocukların yoksulluk, hastalıklar, yozlaşma, aile içi çatışmalar ve savaşlar sonucunda ortaya çıkan çöküş psikolojisinden etkilenmeme gibi bir durumlarının bulunmadığı görülür. Şairler ise oluşan manzarada herhangi bir sorumlulukları bulunmayan çocukları, eserlerine konu ederek çocuklara sahip çıkılması gerektiğini göstermişlerdir. Nitekim Tevfik Fikret'in "*Hasta Çocuk*", "*Öksüz*", "*Hediye*", "*Kırık At*" ve "*Ramazan Sadakası*"; İsmail Safâ'nın "*Öksüz Ahmet*"; Ali Ekrem'in "*Oyuncaklar*" ve "*Küfeci Çocuk*"; Süleyman Nesib'in "*Dilenci Kız*" ve "*Gayretli Çocuk*"; Hüseyin Siret'in "*Ayşecik*"; Mehmet Emin'in "*Kibritçi Kız*", "*Yetim Çocuk Yâhud Ahmed'in Kaygusu*"; Rıza Tevfik'in "*Selma... Sen de Unut Yavrum*"; Ziya Gökalp'in "*Ala Geyik*" ve "*Küçük Hemşire*"; Mehmet Âkif'in ise "*Selma*", "*Küfe*", "*Hasta*" ve "*Bebek yâhud Hakk-ı Karâr*" adlı manzum hikâyeleri şairlerin söz konusu duyarlılıkları sebebiyle kaleme alınmışlardır. Böylece sanatkarlar, konusunu çocukların başından geçen olaylardan alan manzum hikâyeler vasıtasıyla okuyucuya olumsuzluklardan kendi iradeleriyle kurtulma imkânı olmayan bu kesimine sevgi ve merhametle yaklaşılması gerektiğini hatırlatmışlardır. Birkaç eser incelenerek buraya kadar yapılan tespitlerin daha somut olması sağlanacaktır.

Tevfik Fikret'in "*Kırık At*" ve Ali Ekrem'in "*Oyuncaklar*"ı ele alındığında her iki şairin de çocukların "*çalışmak*" kavramını özümseyerek büyümeleri gerektiğini düşündükleri görülür. Ayrıca her iki sanatkar da ideal bir kavram olarak sundukları "*çalışmak*"ın iyi bir eğitimle kazandırılabilirliğini söylemişlerdir.

Bu küçük iş birçok zahmet,

Birçok gayrete mal oldu;

Adamcağız tam bir saat

Ateş başında yoruldu...

Demek biraz iyi işler

Birçok alın teri ister! (Tevfik Fikret, Kırık At)

*Akıllı olan çocuklar
Çalışmakla kazanırlar.*

*Bize canı veren Yezdân
Çalışmakla eder ihsân. (Ali Ekrem, Oyuncaklar)*

Tevfik Fikret, bir başka eseri olan “*Hediye*”deise küçük şeylerden hem mutlu hem de mutsuz olabilen çocukların ruh dünyalarını ortaya koyar. Zira manzumenin başkahramanı olan “*Şermin*”, kendisine doğum gününde hediye vermeyeceğini tasavvur ettiği ablasına gücenir. Ancak ablasının hediye verdiğini görünce şaşkınlığını gizleyemez.

*Lâkin şu cici şey de ne?
Oo, oo! “Sevgili Şermin’e.”
Bir hediye... Ne de güzel! (Tevfik Fikret, Hediye)*

Ziya Gökalp ise kendi çocukluk döneminin izlerini taşıyan “*Ala Geyik*”i bir çocuğun bakış açısıyla kaleme alır. Aslında Türkçülük mefkûresinin anlatıldığı manzum hikâyede, Gökalp’ın Türkçülük mefkûresi ile kendi çocukluk dönemi arasında bağ kurması dikkat çekicidir. Şair, ortaya koyduğu mefkûrenin timsali olan “*Kızılelma*”nın daha çocukluk yıllarından itibaren insanların zihnine yerleşmesi gerektiğini düşünmüştür. “*Ala Geyik*”in başından alınan mısralarda, sanatkârın çocukluk yıllarına gittiği rahatlıkla görülecektir.

*Çocuktum, ufacıktım,
Top oynadım, acıktım.
Buldum yerde bir erik,
Kaptı bir alageyik. (Ziya Gökalp, Alageyik)*

Süleyman Nesip’le devam edildiğinde şairin yoksul ve çaresiz çocukları “*Dilenci Kız*”a konu olarak seçtiği anlaşılır. Nesip, manzumenin başkahramanı olan dilenci kızın yaşamak mecburiyetinde kaldığı hayatı karşısında hüznü duymuştur. Ancak şairi hüznünlendiren bir başka husus daha vardır. Zira insanların kendilerinden ekmek parası dilenen kızla ilgilenmemeleri ve kızı aşağılamaları sanatkârın hüznünün

bir kat daha artmasına sebep olmuştur. Böylece yoksul çocukların hayatlarını somut bir şekilde okuyucunun karşısına çıkaran sanatkârın, insanlara yoksullukla boğuşan çocuklara her daim yardım etmenin bir insanlık görevi olduğunu söylemek istediği ortaya çıkar. Aşağıdaki mısralarda şairin ruhunu kaplayan hüznün rahatlıkla anlaşılacaktır.

Erişti gûşuma pek ince, pek küçük bir ses:

O karlar üstüne düşmüştü bir zavallı melek,

Morarmış ağzı ile derdi: “Bir dilim ekmek:” (Süleyman Nesib, Dilenci Kız)

Buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde sanatkârların, bir milletin istikbalini temsil eden çocukların hayatlarını en iyi şartlarda geçirmelerini arzuladıkları hissedilir. Zira masumiyet timsali olarak gördükleri çocukların yoksulluk çekmelerini, dilencilik yapmalarını veya öksüz kalmalarını kabullenmek istemezler. Bu yüzden toplumu, çocuklara karşı daha dikkatli ve daha anlayışlı davranmaya davet eden şairlerin, kaleme aldıkları manzum hikâyelerle temennilerinin gerçeğe dönüşeceğine olan inançlarını ortaya koymaya çalıştıkları tespit edilmiştir.

2.3.4.6.Vatanseverler

İncelemeye konu olan yılların, millet hayatını derinden sarsan savaşlarla dolu oluşu, şairlerin savaş konusunu da manzum hikâyelere taşımalarına sebep olmuştur. Manzumelere bakıldığında pek çok sanatkârın, büyük çoğunluğu hüsrarla sona eren savaşları sadece “*cephe*”, “*çarpişma*”, “*şehitlik*” ve “*gazilik*” gibi kavramlar etrafında ele almadıkları görülür. Zira şairler, büyük yenilgilerin ve sosyo-ekonomik çöküşlerin milleti meydana getiren fertlerde umutsuzluk ve kabullenme duygularının oluşmasına sebep olduğunu düşünmüşlerdir. İşte bu düşüncelere sahip olan santkârlar, “*vatanseverler*”in savaşlarda gösterdikleri üstün kahramanlıklarını -itibarî dünyanın imkânlarıyla birleştirerek- millet hayatında oluşan umutsuzluğu, kabullenmeyi ve sosyo-ekonomik yapıdaki yıkımı ortadan kaldıracığına inanmışlardır. Bu yüzden kaleme aldıkları manzum hikâyelerdeki vatanperver kişiler vasıtasıyla milletin ruhunda yeni bir sayfanın açılması için büyük bir çaba içerisine girmişlerdir.

Recaîzade Mahmut Ekrem’in “*Şehid Ezel*”; Tevfik Fikret’in “*Hasan’ın Gazâsı*” ve “*Ken’ân*”; Ali Ekrem’in “*Vasiyet*”; Hüseyin Suat’ın “*Kismet’in Mandası*” ve Halit

Fahri'nin "*Bayram Mektubu*" adlı eserlerindeki vatansever kahraman askerler, yukarıda yapılan tespitlerde olduğu gibi belli bir duyarlılık sonucu eserlere dahil edilmişlerdir. Zira "*Şehid Ezel*"de canı pahasına düşmanla savaşan idealist bir komutan, "*Hasan'ın Gazâsi*"ve "*Ken'ân*"da savaşa gönüllü yazılan Hasan ve Ken'ân adlı köylü gençler, "*Vasiyet*"te Çemişgezekli Memiş ile Bölükemîni Ömer isimlerindeki askerler, "*Kısmet'in Mandası*"nda düşmana avantaj sağlayacak en küçük bir fırsatın dahi verilmesini söz konusu etmeyen Kısmet ile silah arkadaşları ve "*Bayram Mektubu*"ndaysa cephedeki genç bir asker konu edilmiştir. Böylece altı eserin de vatanını seven ideal kahramanlar etrafında cereyan ettiği gerçeğiyle karşılaşılır. Bu yüzden söz konusu manzumelerin ortak yönünün, okuyucuya merkezî güç durumundaki vatanseverlerin şahsında vatan duygusunun en hassas duygulardan biri olduğu mesajını iletmek olduğu ortaya çıkar. "*Kısmet'in Mandası*"ndan alınan mısralarda, Kısmet ve arkadaşlarının cepheye taşırken eceliyle ölen mandaları için şairin yazacağı ölüm raporuyla ilgili olarak söyledikleri sözler bu tespiti daha somut hâle getirecektir.

Öyle yazma, dokunur, menzile bir ta'na gelir.

Meselâ, göğsü tıkanı, ecel aldı deyiver.

Menzilin eksikliğini böyle açık yazmamalı,

Belki düşmanlar okur, çokça derin kazmamalı...

Mandanın cildini yükledi, sıkıntı bitti;

- "Seni yorduk, bizi affet" dedi, Kısmet gitti.

(Hüseyin Suat, *Kısmet'in Mandası*)

Ali Ekrem'in "*Vasiyet*"inde de vatan duygusu kahraman askerlerin şahsında yüceltilmiştir. Şair, büyük ölçüde "*Memiş*" ve "*Ömer*" isimli askerlerin birbirleriyle yaptıkları konuşmalardan hareketle yazdığı bu eserin kurgusunu gözlem ve intibâlara dayandırmıştır. Ayrıca eserin tasarımında önemli yere sahip olan gözlem ve intibâlar sayesinde cepheye savaşan askerlerin psikolojilerinin daha iyi yansıtıldığı görülür.

Memiş sen ağlar isen şimdicek kaçıp giderin.

-Yazındı, yaz Ömer, Osmangile selâm iderin!

Teselsül eyleyecekti selâmlar ammâ,

Çalındı bir boru...

*-Kak kak Memiş... Silâh başına! (Ali Ekrem, *Vasiyet*)*

Buraya kadar anlatılanlardan yola çıkılacak olunursa şairlerin, manzumelerdeki vatansever kişiler vasıtasıyla toplum ruhunu rencide eden yenilgilerin açtığı yaraları sarmaya çalıştıkları görülür. Kısacası sanatkarların, vatansever kahramanların gösterdikleri başarıları, insanların büyük bir sabır ve istekle bekledikleri “zafer”lerin muştucusu olarak telakki ettikleri söylenmelidir.

2.3.4.7.Âşıklar

Çalışmaya konu olan manzumelerde her ne kadar toplumsal tema ve konulara daha fazla ağırlık verilmiş olsa da bireysel bir duygu olan ve lirik şairlerin esin kaynağı durumundaki “aşk” temasının da büyük ölçüde işlendiği ve bu duygunun insan üzerinde bıraktığı olumlu ve olumsuz etkilerinin de anlatıldığı görülür. Zira manzumelerdeki âşıkların ruhlarını saran aşkla sevinmeleri, mutlu veya mutsuz olmaları, hüzünlenmeleri, hastalanmaları hatta ölüme doğru sürüklenmeleri bu duygunun tesirli olduğunu gösterir.

Orhan Seyfi'nin “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*”, “*Gülle Bülbül Efsanesi*”, “*Bir Kış Masalı*” ve “*Abdülhak Hâmit'e Mektup*”; Tefik Fikret'in “*Süha ve Pervin*” ve “*Vagonda*”; Cenab Şahabettin'in “*Bir Verem Kızın Hasbihali*”, “*İnkisâr-ı Bâzîçe*” ve “*Ümîd ü İntizâr*”; Celâl Sâhir'in “*Siyah Kitab*”, “*Ufkun Karşısında*” ve “*Beyaz Gölgeler*”; Ali Ekrem'in “*Vasiyet*” ve Halit Fahri'nin “*Bayram Mektubu*”nda aşkın insanlar üzerinde bıraktığı farklı etkileriyle karşılaşılır. Ayrıca sanatkarların, sonu ister sevinç, ister hüzünle bitsin kaleme aldıkları manzum hikâyelerde aşkı ve bu aşkı yaşayan âşıkları idealize etmeyi amaçladıkları da rahatlıkla tespit edilir. Böylece şairler, aşkı ve bu aşkı yaşayan kahramanların idealize edilmesiyle aşkın ve âşğın birey ve toplum nazarındaki yerini sağlamlaştırmayı amaçladıkları ortaya çıkar. Âşık kahramanlara sahip eserlerin sayıca fazla oluşu, bu tespiti destekler mahiyette olmuştur. Birkaç eser incelenerek âşıklar hususu daha anlaşılır hâle getirilecektir.

İncelemeye Edebiyat-ı Cedide'nin lirik şairi Celâl Sâhir'in “*Siyah Kitab*” adlı manzum hikâyesinden başlanırsa eserin merkezinde yer alan şairin, sevgilisine olan aşkını yazdığı “*Siyah Kitab*”la ölümsüzleştirmek arzusunda olduğu görülür. Zira sanatkar, kendisine “*Siyah Kitab*”ın manasını soran sevgilisine söylediği “*Bu isim bence pek mukaddestir.*” sözüyle ruhundaki müphem duyguyu açıklamaya başlaması dahi aşka ve aşkına verdiği değeri ortaya koyar. Sâhir'in yaptığı açıklamalar neticesinde “*Siyah Kitab*”ın sevdiği kadını sembolize ettiği ortaya çıkar. Sanatkar, eserin ismindeki “*siyah*” kelimesinin, sevgilisinin “*gizli, derin*” ruh dünyasını ihtiva ettiğini söyler. Böylece aşkın

yüzeysel maddi bir duygu olmadığını, manzevi derinliğe sahip bir his olduğunu açıkça ortaya koymuş olur. Aşağıdaki mısralarda bu durum rahatlıkla görülecektir.

*Bu son suâli soran ses senindi. Bir lâhza
İçimde gizli, derin bie elem düğümlenerek
Bu seste ben aradım bir tanîn-i istihzâ,
Fakat o hâr ü samimiydi, titriyordu biraz. (Celâl Sâhir, Siyah Kitab)*

Orhan Seyfi'nin "*Gülle Bülbül Efsanesi*"nde idealize edilen âşıklerle karşılaşılır. Klasik şiirde sevgilinin sembolü olan "*Gül*" ile cefakâr âşığı temsil eden "*Bülbül*" arasında geçen bir aşk hikâyesine dayanan bu manzumede, aşk temasının yüce bir duygu olduğu mesajı verilmek istenmiştir. Zira "*Gül*"ün ani ölümü karşısında "*Bülbül*"ün, "*hıçkırıklar içinde*"oluşu seven ve sevilen arasındaki aşkı gözler önüne serer.

*Bakmışlar solup gitmiş,
Gül kırıklar içinde.
Bülbülünü terk etmiş
Hıçkırıklar içinde. (Orhan Seyfi, Gülle Bülbül Efsanesi)*

Celâl Sâhir ile Orhan Seyfi'nin aşkın "*sevinç*" yönüne odaklanmalarına karşın Cenap Şahabettin, daha çok aşkın "*hüzün*" yönünü ele almayı tercih etmiştir. Zira şairin, "*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*" adlı eseri incelendiğinde "*verem hastalığı*"nın iki âşığı birbirinden ayırdığı görülür. İki sevgili arasında başta mutluluğun kaynağı olan aşk, genç kızın vereme yakalanıp ölmesiyle geride kalan delikanlının gönlündeki hüznün ve acının kaynağı durumuna dönüşmüştür. Şu hâlde aslen tıp doktoru olan Cenap, bir yandan devrinde kaleme alınmış pek çok roman ve hikâyede yer alan "*ince hastalık*" yani veremin insanı ruhen ve bedenen zayıflatıp yok edişini anlatmış; diğer yandan çağdaşı olan çoğu sanatkâr gibi bu "*illet*" hastalığı genç kızlarla özdeşirmiştir. Aşağıdaki mısralarda şairin, vereme yakalanan bir genç kızla verem hastalığı arasında kurduğu bağı görmek mümkündür.

Başım dönüyor tefekküründen

Şiddet buluyor cezâ-yı vicdan

Dehşetleniyor ezâ-yı vicdan

Bu dâ'-ı verem ne müdhiş illet

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle şairlerin manzum hikâyelerde, daha çok lirik şiirlerde işlenen “*karşı cinse duyulan aşk*” duygusunu “*âşıklar*”ın başından geçen olaylar çerçevesinde işlemeyi sürdürdükleri görülür. Başka bir ifadeyle sanatkarların, aşk ve âşik kavramlarını manzum hikâyenin sınırları dâhilinde daha somut ve anlaşılır bir hâle getirmeye çalıştıkları söylenmelidir.

2.3.4.8.Tarihî Kahramanlar

Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar süren devrede kaleme alınmış manzumelerde tarihî şahısların etrafında cereyan eden birtakım olaylara da rastlanır. Zira manzum hikâye türü, muhteva ve yapı bölümlerinde belirtildiği üzere kendine has özelliklerinden dolayı tarihî olayların anlatılması noktasında şairlere birtakım imkânlar sağlamıştır. Bu tespitin daha somut hâle gelmesi için Ziya Gökalp’ın “*Osman Gâzi Kurultayda*”; Ali Ekrem’in “*Nasreddin Hoca ile Dilenci*” ile Mehmet Âkif’in “*Kocakarı ile Ömer*” adlı manzumeleri ele alınacaktır. “*Osman Gâzi Kurultayda*” isimli eserde Osman Gâzi, “*Nasreddin Hoca ile Dilenci*”de Nasrettin Hoca ve “*Kocakarı ile Ömer*”de ise Hz. Ömer’in olay örgüsüne yön veren tarihî şahsiyetler oldukları görülür.

Ortaya koyduğu Türkçülük mefkûresiyle Türk tarihine verdiği büyük değeri ortaya koyan ve Osmanlı devletinin Türk ve dünya tarihine yaptığı hizmetleri yücelten Ziya Gökalp, “*Osman Gâzi Kurultayda*” adlı manzum hikâyede Osmanlı devletinin kuruluş yıllarına gider ve Osman Gâzi’nin şahsında bu devletin tarih sahnesinde altı asır boyunca edindiği yeri ve önemi ortaya koymaya çalışır. Ayrıca şair, metin boyunca Osman Gâzi ile kurultay arasında geçen konuşmalarda, Türkçülük mefkûresine ait özellikleri bizzat Osman Gâzi ve kurultayın söylediği sözlerle aktararak bu mefkûrenin tarihî ve kültürel yapıdan beslendiğini de belirtmek istemiştir.

Osman Gâzi:

*Bir elde yasamız, bir elde Kur'an,
Saçacağız adli her yere, her an,
Türklükle İslâmlık kardeş olacak,
Fark edilmeyecek halife, kağan...*

(Ziya Gökalp, Osman Gâzi Kurultayda)

Ali Ekrem ise fıkralarıyla toplum belleğinde önemli bir yer edinmiş olan Nasrettin Hoca'dan bir fıkrayı manzum hikâye hâline getirir. “*Nasreddin Hoca ile Dilenci*” ismini taşıyan eserde Nasrettin Hoca'nın saf kişiliği ve uyanık mizacı rahatlıkla görülür.

*Dilenci geldi, beş tâne yüce
Merdivenden bir azgın nefesle
Çıktılar birden; o zaman hele
Döndü de dedi fakîre hoca:
-Înâyet ola! (Ali Ekrem, Nasreddin Hoca ile Dilenci)*

Mehmet Âkif ise “*Kocakarı ile Ömer*”de, adaletli yönüyle insanlığın her döneminde örnek teşkil etmiş olan Hz. Ömer'in yaşadığı bir olayı nakleder.

*Kadın getirdi beş on parça yaiş diken Ömer'e;
Ömer de yakmak için büsbütün serildi yere...
Yarın Emâret'e gel teyze, öğleyin beni bul;
Emîr'e söyleriz, elbette hayr olur me'mûl.*

(Mehmet Âkif, Kocakarı ile Ömer)

Şairin, bu nakledişi aslında “*İstibdâd*” gibi rejimler yüzünden çöküş döneminde kaybedilen veya toplum belleğinde unutilan “*adalet duygusu*”nun yeniden oluşturulması arzusunun tezahürü olarak algılanmalıdır. Zira manzumede ideal bir devlet adamı olan Hz. Ömer, yaptıklarıyla ideal bir devletin, ideal bir yöneticinin daha da önemlisi ideal bir insanın hak ve adalete olan yakınlığını ortaya koymuştur.

*Ömer halife iken başka kim çıkar mes'ûl?
 Ömer ne yapsın, İlâhî, beşer zalûm ü cehûl!
 Ömer'den isteniyor beklenen Muhammed'den...
 Ömer! Ömer! Nasıl aldın bu bârı sırtına sen?*

(Mehmet Âkif, Kocakarı ile Ömer)

Tarihî şahsiyetlerle ilgili olarak anlatılanlar toparlanırsa sanatkârların, tarihte önemli bir yere sahip olan şahısları örnek alınacak kişiler olarak telakki ettikleri görülür. Ayrıca tarihî şahsiyetlerin örnek tutum ve davranışlarını gözler önüne sererek toplumun geçmiş, bugün ve gelecek arasında bağ kurması gerektiğini de ortaya koymuşlardır.

2.3.4.9.Mitolojik Kahramanlar

Manzum hikâye şairlerinin, mesajlarının daha etkili olması noktasında tarihî kişiler kadar mitolojik kahramanlardan da yararlandıkları görülür. Ziya Gökalp “*Altun Destan*”, “*Kızıl Elma*”, “*Ala Geyik*”, “*Küçük Hemşire*”, “*Deli Dumrul*”, “*Aslan Basat*”, “*Küçük Şehzade*”, “*Ötüken Ülkesi*”, “*Polvan Veli*”, “*Kolsuz Hanım*” ve “*Ülker ile Aydın*” ve Orhan Seyfi ise “*Gülle Bülbül Efsanesi*” ile “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*”nde mitolojik kahramanlara yer verdikleri tespit edilir. Bu tespitten hareketle Ziya Gökalp ve Orhan Seyfi gibi millî duygu ve düşüncelere önem veren şairlerin, millî duygu ve düşünceleri mitolojik kahramanlar vasıtasıyla geliştirmeye ve toplum geneline yaymayı arzuladıkları görülür. Zira mitolojik kişilere en fazla yer veren Ziya Gökalp, her şeyden önce Türkçülük mefkûresinin teorisyeni; Orhan Seyfi ise temelini Türkçülük mefkûresinden alan millî duyguların lirik temsilcisi durumundadırlar.

*Hakan sustu... Türk gençliği yürüdü,
 Arkasından tezgâhları sürüdü;
 Her taraf iş ordusu bürüdü! (Ziya Gökalp, Ötüken Ülkesi)*

*Silkinince ansızın,
 Değişir şekli kızın:
 Kuş olur, çiçek olur,
 Bazı kelebek olur. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)*

Şu hâlde toplumcu ve millî yönü ön plana çıkarmayı amaçlayan her iki sanatkârın, millî duyguların okuyucu tarafından daha kolay ve rahat anlaşılabilmesi için mitolojik kahramanlara başvurdukları söylenmelidir. Zira pek çok kişinin efsaneler ve mitolojik olaylardan haberdâr olduğu aşikârdır. Mesela Ziya Gökalp, Dede Korkut Hikâyeleri’nde geçen “*Aslan Basat*”ın şahsında Türkçülük mefkûresinin, toplum belleğinde daha anlaşılır hâle gelmesini sağlamıştır.

Basat bir sert yumruk bağrına dürttü,

Deve gibi onu yere çöğürttü.

Büyülü kılıçla kesti başını,

Sildi mazlumların kanlı yaşını. (Ziya Gökalp, Aslan Basat)

2.3.4.10. Temsilî Kişiler

İncelenen 100 manzum hikâyeden üçü temsilî yani sembolik şahsiyetleri içerir. Tevfik Fikret’e ait olduğu görülen söz konusu üç eserden “*Hazan Teyze*”de, Hazan Teyze ölümün habercisi; “*Kış Baba*”da Kış Baba “*Azrail*”i temsil etmişlerdir. “*Devenin Başı*”nda ise Deve, hak etmeden önemli bir mevkiye gelen insanların sembolü olmuştur. Bu noktada “*Hazan Teyze*”ve “*Kış Baba*”nın Fikret’in çocuk şiirlerini ihtiva eden “*Şermin*” adlı kitabında yer aldığı da belirtilmelidir. Her iki manzumenin de çocuklar için yazılmış olması, şairin temsilî kişi kullanma maksadını da ortaya koyacaktır. Zira çocukların somut kavramları anlamalarının daha rahat ve kolay olacağı aşikârdır. “*Rübâb-ı Şikeste*”de yer alan ve daha çok bir masalı andıran “*Devenin Başı*”nda ise sanatkârın mesajını, kıssadan hisse çıkarma yoluyla topluma ulaştırmaya çalıştığı ortaya çıkar.

Aramızdan o her sene

Birkaç baba, birkaç nine,

Birkaç çocuk alıp gider,

Topraklara teslim eder!.. (Tevfik Fikret, Kış Baba)

Elde mi, ah, acımak?

Üç aycağız ömrü kalmış...

Hicran oldu hâlin bize;

Ölme, sakın, Hazan Teyze! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)

Böylece Tevfik Fikret'in temsilî kişilerden, olayların daha somut anlatılması noktasında yararlandığı rahatlıkla söylenebilir. Bunun yanında şairin, temsilî kişileri pek çok kişinin bildiği sembollerden seçmiş olması da dikkat çekicidir. Zira sanatkârın, manzum hikâyeye kaleme alma amacının topluma faydalı bilgiler vermek veya toplumun aksayan yönlerini ortaya çıkarmak olduğu unutulmamalıdır.

2.3.4.11. Hayvan ve Bitkiler

İnsanlara nasihat vermeyi amaç edinen edebiyat eserlerinde zaman zaman hayvanlar ve bitkiler de kahraman olarak yer almışlardır. Özellikle “*fabl*” türünde bu dönüşüm çok daha açıktır. Bilindiği üzere fabl, hayvanlar ile bitkilerin başından geçen olaylara dayanır. Bu noktada fablda geçen bütün kahramanların alegorik özellikleriyle aslında eser boyunca temsil ettikleri insanların sembolü oldukları ve sözcülüklerini yaptıkları da belirtilmelidir.

Ele alınan manzum hikâyelerden yedisi fabl türü çerçevesinde vücut bulmuştur. Bunlardan “*Arı ile Sivrisinek Hikâyesi*”, “*Eşek ile Tilki Hikâyesi*” ve “*Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi*” isimli metinler Şinasî'ye; “*Meşe ile Saz*” Recaizâde Mahmut Ekrem'e; “*Ağustosböceğiyle Karınca*” Tevfik Fikret'e; “*Kurt ile Ayı*” Ziya Gökalp'e ve “*Gülle Bülbül Efsanesi*” ise Orhan Seyfi'ye aittir. “*Meşe ile Saz*” ve “*Kurt ile Ayı*”dan alınan mısralarda hayvanların ve bitkilerin manzum hikâyeye kahramanı oldukları rahatlıkla görülecektir.

Saz eğildi ağaç inâd etti

Hevâ da kesb-i iştîdâd etti

Öyle kim zor sadmesi fi'l-hâl

Etti serkeş drahtı istîsâl (Recaizâde Mahmut Ekrem, Meşe ile Saz)

Kurt kocadı, kötürüm oldu,

Bunu sezen bir genç ayı

Yakaladı kurdu, yoldu

Dedi: “Haydi tüysüz dayı!” (Ziya Gökalp, Kurt ile Ayı)

Her iki eserden hareket edildiğinde sözün daha etkili ve daha anlaşılır olması için hayvanların ve bitkilerin şahıs kadrosuna dâhil edildikleri ortaya çıkar. Ayrıca fabl sayesinde şairlerin bireysel ve toplumsal birtakım konuları daha rahat ifade etme imkânına sahip oldukları da ilâve edilmelidir. Bunun yanında sanatkârların, eserlerde toplumsal ve bireysel konu ve temalardaki çeşitliliği yansıtan pek çok kahramana yer verdikleri görülür. Zira yardıma muhtaç, yoksul, öksüz, kimsesiz, yalnız, çaresiz ve hasta gibi sıfatları taşıyan yaşlılar, çocuklar veya kadınlar; yaşlıların, çocukların ve kadınların farkında olmayan kimseler; aşkın olumlu ve olumsuz yönlerini yaşayan cefakâr âşıklar; vatan uğruna canlarını hiçe sayan kahraman askerler; tarihî ve mitolojik olaylardan ders çıkarılmasını sağlayan tarihî ve mitolojik şahsiyetler; soyut kavramları somutlaştıran temsilî kişiler; eserlerdeki mesajları daha etkili ileten hayvan ve bitkilerden oluşan kahramanlar manzumelerdeki şahıs kadrosu çeşitliliğini göstermektedir. Bu durumda manzum hikâyelerde, birbirinden farklı özelliklere haiz şahsiyetlere yer veren sanatkârların, aktüel hayatın farklı yönlerini tüm gerçekliğiyle ortaya koymaya çalıştıkları rahatlıkla söylenebilir. Zira şairlerin manzum hikâye yazma gayelerinin, birey ve toplum hayatını olumlu yönde etkilemek olduğu unutulmamalıdır.

Şahıs kadrosundaki tüm çeşitliliğe rağmen pek çok manzum hikâyede, şahıs sayısının hikâye ve roman gibi edebî türlere nazaran daha az ve daha dar olduğu tespit edilmiştir. Çoğu manzum hikâyede olay/olayların, birkaç kişinin etrafında cereyan etmesi bu tespiti açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktada manzum hikâye türünün hikâye ve roman türlerinde olduğu gibi çok uzun olayları nakledebilme özelliğine sahip olmadığı, bu yüzden şahıs sayısının daha kısıtlı olduğu söylenmelidir. Ancak Ziya Gökalp’ın masal ve destan türlerinden yararlanarak, Mehmet Âkif’in ise aktüel hayattan beslenerek kaleme aldıkları manzum hikâyelerde şahıs sayısının anlatılan olayların mahiyetine uygun olarak arttığı görülür.

2.3.5.Zaman

Manzum hikâyelerde, anlatma esasına bağlı metinlerde olduğu gibi olayın cereyan ettiği zaman (*vak'a zamanı*) ve anlatma zamanı olarak adlandırılan iki tür zamanın varlığıyla karşılaşılır. İncelenen manzum hikâyelerde, belli bir kronolojiye bağlı kalarak cereyan eden olayların vaka zamanının birkaç saat, bir-iki gün, birkaç ay, beş-on yıl veya bir ömür boyunu kapsadığı görülür. Yani vak'aların zamanı ya dar, ya da geniş zamanda gerçekleşmiştir. Ancak ister dar, ister geniş zamanda geçsin, 100 manzumede yer alan olayların büyük bir kısmının, karmaşık bir yapıda olmadığı görülür. Bu yüzden zaman bakımından çoğu eserin klasik veya geleneksel anlayışı yansıttığı ortaya çıkar. Ayrıca daha çok klasik veya geleneksel hikâye anlayışına göre tasarlanan manzum hikâyelerde, insanın iç dünyasından ziyade dış dünyada gerçekleşen olaylara daha fazla yer verilmiş olması da zamanın ister istemez kronolojik akmasına sebep olmuştur.

Mesela Tefik Fikret'in soğuk bir Ramazan akşamında geçen "*Ramazan Sadakası*"nda, klasik veya geleneksel hikâyelerde olduğu gibi olay örgüsünün oluşma, gerçekleşme ve sona erme zamanına göre kurgulandığı görülür. Bu yüzden zaman da belli bir kronolojiye göre geçmiştir.

"Efendiler, Ramazan'dır... Mübârek akşamdır..."

Zavallı tıfl-ı sefâlet, zavallı ömr-i tebâh!

"Efendiler, acıyın, ben garîbim işte..." Hayır...

(Tefik Fikret, Ramazan Sadakası)

Kronolojik zamanın aktığı bir başka manzume ise "*Dilenci Kız*"dır. Süleyman Nesib'in kaleme aldığı bu eserde "*kış ortası*", soğuk "*bir akşam üstü*"nde cereyan eden olaylar oluşum sırasına bağlı kalınarak nakledilmiştir.

Kış ortasıydı... Hava pek soğuktu, yerlerde

Bir arşını mütecâvizdi galiba karlar

...

Bir akşam üstü... Bütün donmuş ortalık, herkes... (Süleyman Nesib, Dilenci Kız)

“*Ramazan Sadakası*” ve “*Dilenci Kız*”da zaman kronolojik işlediği için olayların geçtiği zaman bellidir. Ancak bazı manzum hikâyelerde zamanın tam olarak belli olmadığı tespit edilmiştir. Mesela Orhan Seyfi’nin mitolojik öğeler içeren eseri “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*”nde belirsiz bir zaman vardır. Ayrıca bu manzumede zamanın birkaç günle sınırlı olmadığı, uzun bir süreyi kapsadığı da belirtilmelidir.

*Çok eski bir zamanda,
-Oğuz Han hükümdarmış,
İşitmişim Turanda
Bir peri kızı varmış. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban)*

Ziya Gökalp’a ait “*Aslan Basat*”ta da zamanın tam manasıyla belli olmadığı görülür. Ayrıca şairin “*Dede Korkut Hikâyeleri*”nden esinlenerek kaleme aldığı bu metinde, mitolojik bir kahraman olan Aslan Basat’ın hayat hikâyesi kronolojik zamana uygun olarak anlatmıştır. Başka bir ifadeyle söz konusu manzum hikâyede biyografik zaman bulunmaktadır.

*Nasıl dünyaya geldi?
Nasıl ve Nerde Büyüdü?
Daha küçük bir çocukken kızgın bir boğayı nasıl yendi?
Oğuz ilini Tepegöz’den nasıl kurtardı? (Ziya Gökalp, Aslan Basat)*

Hamdullah Suphi’nin “*Annemin Derdi*”nde ise zamanın pek çok esere nazaran daha karmaşık bir yapıya büründüğü görülür. İç içe geçmiş iki farklı olayın anlatıldığı manzumede, tabî olarak zaman da olayların akışına göre ayarlanmıştır. Ancak olayların akışına göre oluşan iki farklı zamanda da klasik ve geleneksel anlayışların sürdürüldüğü ve her iki zamanın da kronolojik aktıkları tespit edilmiştir.

*Bir akşamüstü, yazın, bundan altı yıl evvel,
Yanımda annem ye’s-i muhîtâta karşı mest-i elem,
Yanımda başka bir akşam kadar hazin annem.
...
Yaşım on bir ya var, ya yoktu henüz;
Öyle kaldımdı kimsesiz, öksüz... (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)*

Eserlerini büyük ölçüde gözlemlerden faydalanarak yazan ve manzum hikâye türündeki en başarılı örnekleri Türk Edebiyatına kazandıran Mehmet Âkif, zaman konusunda da birtakım yeni yaklaşımlar içerisine girmiştir. Zira pek çok eserinde aktüel hayatı konu edinen Âkif'te zaman, aktüel hayatın farklı yönlerini ortaya koyan bir unsur hâline gelmiştir.

Sanatkârın “*Mahalle Kahvesi*” isimli manzum hikâyesi incelendiğinde, en başta İstanbul'un kenar semtlerindeki hayatın yansıtılmaya çalışıldığı görülür. Ancak metin okundukça sadece kenar semtlerdeki hayatın anlatılmadığı; bu semtlerde yaşayan insanların hayatı algılayış tarzlarıyla tembelliklerinin, günlük olaylar çerçevesinde gerçekleşen basit ilişkilerin, dedikoduların ve daha da önemlisi şairin birey ve toplum hayatında gerçekleşen olumsuzluklar karşısında takındıkları tavrının da anlatıldığı ortaya çıkar.

Âkif, böylesine yoğun duygu ve düşünce dünyası içeren eserini, tabî olarak müşahhas bir zaman anlayışı kurgulayarak anlatmıştır. Bu kurgulama dolayısıyla vak'a zamanının “*Ramazan Sadakası*”, “*Dilenci Kız*”, “*Gülle Bülbül Hikâyesi*”, “*Annemin Derdi*” ve “*Aslan Basat*”a göre birtakım farklılıklar içerdiği görülür. Manzumede aynı zaman diliminde, mahalle kahvesinde bulunan farklı insanların başlarından geçen farklı olayların nakledilmiş olması en önemli farklılıktır. Aynı zaman diliminde geçen farklı olayların nakledilmesiyle okuyucunun zihninde canlanan mahalle kahvesi imajının daha canlı olacağı aşikârdır. Yani okuyucu, sanatkârın olay örgüsü ve zaman arasında oluşturduğu bağ sayesinde mahalle kahvesinin farklı yönlerini farklı açılardan görme imkânına kavuşmuştur. Böylece Âkif, eserindeki manaya zaman içerisinde bir derinlik katarak insanların “*Mahalle Kahvesi*”nde yaşanan olayların iyi ve kötü yanlarından dersler çıkarmalarını sağlamıştır.

Gürültüsüz oyun isterseniz gelin damaya:

Zavallı, açmaza düşmüş... Bakın hesaplamaya!

Oyuncunun biri dalgın, elinde taş duruyor;

Rakîbi halbuki lâ-yenkati bıyık buruyor. (Mehmet Âkif, Mahalle Kahvesi)

Bu noktada vak'a zamanının, olay örgüsünün özelliğine göre “*ferdî*”, “*sosyal*”, “*aktüel*” ve “*tarihî*” özellikler içerdiğini belirtmek gerekir. Manzum hikâyelerdeki ferdî zamanı, Mehmet Emin'in “*Ahretlik*” adlı eserinden hareketle daha anlaşılır hâle

getirmek mümkündür. Manzum hikâyede, sanatkârın bireysel duygu ve düşüncelerine yer vermesi ferdî zamanı çalıştırmıştır. Aşağıdaki mısralarda bu durum rahatlıkla görülecektir.

*Ne acıklı bir hâldir bu?.. Baba evlâd satıyor;
Bir ma'sûmun gözlerine her gün yaşlar doluyor;
Bir el onun bal ömrüne her gün agu katıyor;
Bir çift öküz uğurunda bir kız kurban oluyor.* (Mehmet Emin, Ahretlik)

Sosyal zamanı örneklemek için Ahmet Reşit'in, "*İhtiyar Satıcı*" isimli eseri incelenecektir. Manzumede, sosyal bir mesele olan yoksulluk konusunun işlenmiş olması sosyal zamanın çalışmasına sebep olmuştur.

*Yürür yine o herem-dîde bî-fütûr-ı taab;
Olanca serveti birkaç limon, biraz da çıra.
Satar da hepsini akşam elinde elli para
Kalırsa şühka-i bî-tâbî eder: Şükür yâ Rab.* (Ahmet Reşit, İhtiyar Satıcı)

Aktüel zaman ise bu zamanı eserlerinde en fazla kullanan Mehmet Âkif'ten alınan bir metinle ele alınacaktır. Daha önce "*Mahalle Kahvesi*"nde de söz konusu edildiği üzere aktüel zamanda günlük hayatı etkileyen olaylar yer alır. Mehmet Âkif'in istibdâd rejiminin çöküşünden sonra İstanbul'da şahit olduğu olayları naklettiği "*Hürriyet*"te bu zamanı canlı bir şekilde hissetmek mümkündür.

*Derken alkış geliyor; sonra da nevbet nevbet,
Ya Vatan Şarkısı, yâhud ona benzer bir şey
Okunup her köşe çın çın ötüyor... Hey gidi hey!
Bir mezarlık gibi dalgın yatıyorken daha dün,
Şu sokaklarda bugün dalgalanan rûhu görün!* (Mehmet Âkif, Hürriyet)

Ferdî, sosyal ve aktüel zamana göre daha geniş olayları içine alma özelliğine sahip olan tarihî zaman, Ziya Gökalp'ın "*Ötüken Ülkesi*" adlı eserinden hareketle incelenecektir. Metin incelendiğinde -mitolojik öğeler içermiş olsa da- Türk tarihinde

yaşanmış bir olaya tanıklık edilir. Böylece tarihî zamanın, geçmişte yaşanmış olayların konu edildiği manzum hikâyelerde geçtiği söylenmelidir.

*Hakan dedi: “Anayurt’tan bıkmaz,
Boş konulup eve düşman tıklmaz
Yabancılar çıkarılır, çıkılmaz;*

*“Toplanınız: Vatanımız burası!
Böyle diyor Oğuz Han’ın yasası! (Ziya Gökalp, Ötüken Ülkesi)*

Manzum hikâye, her şeyden önce anlatma esasına dayanır. Bu yüzden manzum hikâyelerde vak’a zamanıyla birlikte bir de “*anlatma zamanı*” bulunur. Hikâyenin anlatıcısının olayları kendi zihninde tasarlayıp işlediği ve gerek gerçek dünyadan aldığı, gerekse kendi hayalinde canlandırdığı olayları, edebî bir metne dönüştürmek için çaba sarf ettiği süre zarfında geçen zamana “*anlatma zamanı*” adı verilir. Yani anlatma zamanı, manzum hikâyenin oluşma, tasarlama ve nihayetinde yazma evresiyle ilgilidir. Şu hâlde anlatma zamanının, manzum hikâyenin bir şair tarafından tasarlanmasından okuyucuya takdim edilmesine kadar geçen süreçte işleyen zaman olduğu ortaya çıkar.

Hikâyede olduğu gibi manzum hikâyede de görülmeyen ancak dikkatli okuyucular tarafından hissedilebilen ve anlatma zamanı ile manzumedeki olayların cereyan etmesini sağlayan ve itibarî dünyada geçen vak’a zamanı aynı zaman dilimlerini kapsamazlar. Bu yüzden farklı boyutlarda çalışan bu iki zaman arasında, tabî olarak bir boşluk yani bir mesafe bulunur. İncelenen eserler ele alındığında metinlerdeki olayların mahiyetine göre vak’a zamanı ile anlatma zamanı arasında uzun veya kısa bir zaman boşluğunun bulunduğu tespit edilmiştir. Ancak çoğunlukla ferdî, aktüel ve sosyal zamanda geçen olayların anlatıldığı metinlerde boşluğun çok fazla belirgin olmadığı görülmüştür. Zira çoğu şair, bizzat yaşadığı, duyduğu veya şahit olduğu olayları, vak’anın olup bitmesinden hemen sonra yazıya aktarma eğilimde olmuştur. Tarihî zamanda geçen olaylarda ise anlatma zamanı ile vak’a zamanı arasındaki boşluğun anlatılan olayın tarih dilimindeki konumuna göre genişlediğini söylemek gerekir.

Hüseyin Suat’ın, bir handa karşılaştığı askerlerle ilgili olarak kaleme aldığı “*Kısmet’in Mandası*”ndan alınan mısralar vak’a zamanı ile anlatma zamanı arasında kısa boşluk bulunan metinlere; Ziya Gökalp’ın Türklerin İslâm dinine dâhil oldukları

yıllarda geçen olayları anlattığı “*Polvan Veli*”den alınan mısralar ise vak’a zamanı ile anlatma zamanı arasında uzun boşluk bulunan metinlere örnek olarak verilecektir.

-Askerin mandası ölmüş” dediler, yolda, yazık!

“Derisinden sekiz on tâne çıkar zorlu çarık.”

Dağ başında bırakılmaz gece ölmüş manda,

Gelir elbette bulur, sâhibi bir gün handa. (Hüseyin Suat, Kısmetin Mandası)

Harezm Hanı henüz İslâm olmamıştı, gâvurdu,

“Hangi biri yenilirse asılacak!” buyurdu;

Vezirleri: “Polvan Veli puta tapan yurdu

İslâmlığa sokmaktadır” demişlerdi Kağan’a. (Ziya Gökalp, Polvan Veli)

Böylece 1860-1923 yılları arasında kaleme alınmış manzum hikâyeler “*zaman*” açısından incelendiğinde farklı itibarî dünyalarda geçen farklı olayların, farklı anlatıcılar tarafından farklı zaman dilimlerinde tasarlanıp yazıldıkları görülür. Ayrıca aynı sanatkârın kaleme aldığı farklı manzum hikâyelerde geçen vak’a ile anlatma zamanlarının da tabiî olarak hikâyelerdeki olaylara ve hikâyelerin yazıya aktarıldıkları zamana göre farklılıklar gösterdikleri de belirtilmelidir.

Bu noktada olay örgüsüyle vak’a zamanı arasında bir uyum ve bir denge kurmanın önem arz ettiği belirtilmelidir. Zira manzum hikâyenin iç yapısının teşekkülünde, önemli bir yere sahip olan olay örgüsü ve zaman arasındaki en ufak bir kopukluk durumunda metnin itibarî dünyasının zarar göreceği unutulmamalıdır. Bu yüzden manzum hikâye anlatıcısının, gerçeklik intibayı vermek zorunda olduğu metninde vak’a zamanına ve bu zamanın ferdî, sosyal, aktüel ve tarihî yönlerinin işleyişine dikkat etmesi gereklidir. Ayrıca itibarî dünyada geçen vak’a zamanının, manzum hikâyenin her okunduğunda baştan akmaya başladığı da hatırlatılmalıdır.

2.3.6.Mekân

Manzum hikâyenin temel yapı taşlarından biri de mekândır. Mekân, olay örgüsünün geçtiği, olay/olayların üzerinde yaşandığı yerdir. Zira ister gerçek, isterse itibarî hayatta gerçekleşmiş olsun bütün olaylar bir mekânda yaşanmak mecburiyetindedir. Bu yüzden bir manzumdeki mekânlar gerçekten var olan

“İstanbul”, “Ankara”, “Maslak”, “Cibali Karakolu” ve “Dolmabahçe Sarayı” vb. olabilecekleri gibi şairin muhayyilesinde oluşan ve kurgusal niteliklere sahip olmasına rağmen okuyucu tarafından var olduğuna inanılan mekânlar da olabilirler. Ancak manzum hikâyede mekân; ister gerçek hayattan alınmış olsun, ister anlatıcının muhayyilesinden çıkmış olsun daima itibârî mahiyetiyle karşımıza çıkar. Yani bir manzumede geçen İstanbul, yaşanan hayattaki İstanbul olmak yerine, sanatkârın muhayyilesinde tasarlanmış İstanbul olacaktır. Böylece manzum hikâyedeki bütün mekânların aslında hikâyenin itibârî kurgusunun, tasarımının zeminini ihtiva ettiği gerçeği ortaya çıkmış olur.

Yapılan tespitler, Halit Fahri’nin “*Bayram Mektubu*”ndan hareketle daha anlaşılır hâle getirilecektir. Eser incelendiğinde, en başta vatani uğruna düşmanla çarpışan bir askerin, ailesine yazdığı bir mektupla karşılaşılır. Savaşın tam ortasında bulunan bu asker, kaleme aldığı mektup sayesinde duygu ve düşüncelerini ailesiyle paylaşır. Hâl böyle olunca, askerin bulunduğu “*savaş meydanı*” veya “*askerin bulunduğu siper*”in eserin mekânı olduğu görülür. Bu yüzden metinde olay ile mekân arasında bir dengenin yani uyumun olduğu söylenmelidir.

Bu gece mübârek bayram gecesi

Mavzerim dizimde, siperdeyim ben.

İşitilmiyorsa bir davul sesi,

Toplar iniliyor tâ derinlerden. (Halit Fahri, Bayram Mektubu)

“*Bayram Mektubu*”nda zeminin reel hayattan alınıp metnin itibârî dünyasında işlenmesine karşın Tefik Fikret’in “*Hazan Teyze*”sindeki mekânın, temsilî (*sembolik*) bir mekân olduğu ortaya çıkar. Alegoriye dayanan ve çocuklara ölüm duygusunun anlatılmaya çalışıldığı “*Hazan Teyze*”de temsilî bir mekânın kullanılmış olması tabîî karşılanmalıdır. Zira sanatkâr, kaleme aldığı metinde çocukların ölüm duygusunun soğuk ve korkunç yüzüyle doğrudan doğruya karşılaşmalarını istemez. Böylece manzum hikâyelerde mekân seçiminde veya mekânın okuyucuya takdim ediliş tarzında okuyucu kitlesinin duygu ve düşünce dünyasıyla organik bütünlüğün önem arz ettiği rahatlıkla görülür.

*O her sabah uykusundan
 Uyanırken mahmur mahmur,
 Baygın gözlerinde giryân
 Bir mahrumiyet okunur
 Hasta, yazık Hazan Teyze;
 Hicrân oldu hâli bize! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)*

Psikoloji, sosyoloji ve psikanaliz bilimlerindeki gelişmelere paralel olarak insanın mekâna bakışı da değişir. Bu bilimlerden etkilenen sanat dallarından biri olan edebiyatta da ister istemez mekân hususunda işlevsel bir değişiklik meydana gelmiştir. Bu etkileşimin tabii sonucu olarak sanatkârlar “*hikâye-insan-mekân*” arasındaki ilişkiye daha farklı yaklaşıma başlamışlardır. Araştırmaya konu olan manzumelere, bu noktadan bakıldığında mekândaki işlevsel değişim veya değişiklik rahatlıkla görülecektir. Zira Şinasî’den, bu türün en başarılı örneklerini ortaya koyan Mehmet Âkif’e kadar geçen sürede mekânın pasif bir unsurdan, canlı ve dinamik bir unsura doğru dönüştüğü rahatlıkla tespit edilmiştir.

Mehmet Âkif’in “*Seyfi Baba*”sı, “*manzum hikâye-insan-mekân ilişkisi*” açısından ele alındığında mekânın, eserdeki kişilerle aynı havayı teneffüs ettiği gerçeğiyle karşılaşılır. Yani şair bu metninde; sadece yaşlı, yoksul, hasta ancak gururlu bir kişi olan Seyfi Baba ile yaşadığı bir olayı nakletmez. Âkif, Seyfi Baba’nın evini ve Seyfi Baba’nın evine gitmek için kullandığı sokakları da canlı birer varlıklarmış gibi anlatır. Sanatkârın anlattıklarına bakıldığında mekân; alelâde bir dekor olarak evin ya da sokağın bir kenarında durmamış kahramanların fakir, yaşlı, kimsesiz ve hasta oluşlarına göre belli bir ivme ve dinamizm kazanarak hareketlenmiştir. Böylece sanatkârın, mekân ile mekânı kullanan ya da mekânda yaşayan insan veya insanlar arasında bir bağ kurmayı arzuladığı açıkça belli olur. Âkif, bu bağ sayesinde kendisinin ve Seyfi Baba’nın içinde bulunduğu zorlu şartları da kolaylıkla ortaya koymuştur. Ayrıca mekândaki eşya ve diğer dekoratif unsurların, yerli yerinde kullanılması da metnin itibarî dünyasını daha inandırıcı kılmıştır. Aşağıdaki mısralarda hastalanan Seyfi Baba’yı ziyaret etmek için yola koyulan şairin elinde tuttuğu “*kırık camlı fener*” ve “*hortlayarak*” çoktan toprağa gömülen kaldırım gerek Âkif’in, gerekse Seyfi Baba’nın fizikî ve ruhsal durumlarıyla ilgili olarak birtakım ipuçlarını barındırmıştır.

*Sopa sağ elde, kırık camlı fener sol elde;
Boşanan yağmur iliklerde, çamur ta belde.
Hani, çoktan gömülen kaldırımın, hortlayarak,
“Gel!” diyen taşları kurtarmasa, insan batacak. (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)*

Bazı manzum hikâyelerde ise “*Seyfi Baba*”daki canlı bir varlık gibi eserin bütününe yayılan mekândan başka blok tanıtım şeklinde tasvir edilen mekânlara da yer verilmiştir. Mesela Tevfik Fikret’in “*Hasan’ın Gazası*” isimli eserinde, mekân blok olarak tanıtılmıştır. Sanatkâr, yoksul bir köyde doğup büyüyen Hasan adlı bir delikanlının, savaşta gösterdiği kahramanlıklarının anlatıldığı bu esere Hasan’ın doğup büyüdüğü köyün blok tanıtımını yaparak başlar. Bu noktada Fikret’in de Âkif gibi “*manzum hikâye-insan-mekân*” ilişkisini göz ardı etmediği görülür. Zira blok tanıtımdan anlaşılacağı üzere Hasan’ın köyü de Hasan gibi yoksullukla boğuşmaktadır.

*Uzakda beş on köhne dam, beş on bacadan
İbâret; eski, fakat şâirâne, âsûde,
Yeşil bir ormana hem-sâye bir küçük belde... (Tevfik Fikret, Hasan’ın Gazası)*

Birtakım manzumede ise mekân bizzat eserin ismi olmuştur. Tevfik Fikret’in “*Vagonda*”, “*Muhallebim ve Mektebim*” ve “*Köyün Mezarlığında*”; Mehmet Âkif’in “*Mahalle Kahvesi*” ve “*Meyhane*” adlarını taşıyan manzum hikâyeleri, aynı zamanda olay örgüsünün yaşandığı yerlerdir. Böylece sanatkârların, bu tür eserlerde mekâna daha fazla görev ve sorumluluk yükledikleri söylenmelidir. Mesela Mehmet Âkif, başta aile ve çalışma hayatı gibi konularda yaşanan toplumsal çöküşte büyük rolü olduğunu düşündüğü meyhane ve kahvehanelerin bu yönünü “*Mahalle Kahvesi*” ve “*Meyhane*” ismini verdiği manzum hikâyelerde anlatmıştır. Böylece Âkif, iki esere verdiği isimler sayesinde okuyucunun dikkatini “*Şark’ın harîm-i kâtîli*” olarak telakki ettiği yerler olan “*Meyhane*” ve “*Mahalle Kahvesi*”ne yöneltmeyi arzulamıştır. Zira bir metnin başlığının okuyucuyu esere çekme noktasında adeta metnin vitrini veya tabelası olduğu unutulmamalıdır. Aşağıdaki mısralarda şair, “*Meyhane*” ve “*Mahalle Kahvesi*” vitrin veya tabelalarının özelliklerini anlatarak “*Meyhane*” ve “*Mahalle Kahvesi*”ne mana kazandırdığı görülür. Böylece kaleme aldığı manzum hikâyelerin sırf başlıktan ibaret olmadığını da ortaya koymuş olur.

*Basık tavanlı, karanlık, sefil bir dükkân;
İçinde bir masa, yâhud civar tabutluktan
Atılma çok ölü görmüş, acıklı bir teneşir!
Yanında hurdası çıkmış bir eski püskü sedir. (Mehmet Âkif, Meyhane)*

*Çamurlu bir kapı, üstünde bir değirmi delik;
Önünde tahta mı, toprak mı? Sorma, pis bir eşik.
Şu gördüğüm yer için her ne söylesen câiz;
Ahırla farkı: O yemliklidir, bu yemliksiz! (Mehmet Âkif, Mahalle Kahvesi)*

Tevfik Fikret ise “*Muhallebim ve Mektebim*”de eğitim-öğretim ortamını, “*Vagonda*”da izlenimlerini ve “*Köyün Mezarlığında*” ise ölüm duygusunu anlatmaya gayret etmiştir. Böylece Fikret’in de Âkif gibi bir esere verilen başlığın metin ile muhteva, yapı, dil ve üslûp arasındaki ilişkiyi yansıtır mahiyette olması gerektiği fikrinde olduğu görülür. “*Köyün Mezarlığında*” adlı manzumeden alınan mısralara bakıldığında yapılan bu tespit açıkça fark edilecektir.

*Bütün mezarlığa sinmişti bir tarâvet-i lâl;
İşitdim inledi –ben gözlerimle dinlerken
Sükûn-ı mevki’i, âzâde fikr-i hikmetden;
İçimde şübheli bir sesle nâgehân şu sūâl: (Tevfik Fikret, Köyün Mezarlığında)*

Manzum hikâyelerde “*iç mekân-dış mekân*” yani “*açık mekân-kapalı mekân*” gibi mekânlardan da yararlanılmıştır. Manzumelerde geçen ev, konak, işyeri, okul, meyhane, kahvehane, gibi yerler iç mekân; sokak, mahalle, köy, cephe gibi yerler ise dış mekânı teşkil etmişlerdir. Bu noktada gerek iç, gerekse dış mekânın manzum hikâyelerde olayların mahiyetine göre yer aldıkları belirtilmelidir. Hamdullah Suphi’nin “*Annemin Derdi*” incelendiğinde hem iç, hem de dış mekânın bir arada kullanıldığı görülür. Eserin aşağıdaki kısmında iç mekân kendisini hissettirmiştir.

*Beni bir gün getirdiler buraya:
 “Ne dilersen önünde; giy, iç, ye;
 “Sana artık saâdet işte!” diye...
 Bir konak, bir saray, büyük sessiz;
 Her taraf intizâm içinde, temiz. (Hamdullah Suphi, Annemin Derdi)*

Ali Ekrem’in “*Son Buse*”sinde ise olay örgüsü sadece bir evde geçer. Aşağıdaki mısralarda bu durum rahatlıkla görülecektir.

*Bir seher vakti idi, herkes uyurdu... hâne
 Gece yalnızca sükûnunla mezâr olmuştu.
 Saklanıp rûhuna bir bûse-i me’yûsâne,
 Ninenin gonce-i ömrü ne hazîn olmuştu! (Ali Ekrem, Son Buse)*

Tevfik Fikret’in “*Vagonda*” adlı manzumesinde de olayın tamamı bir vagonda geçmiştir. Ancak Fikret’in, Ali Ekrem’den farklı olarak “*vagon*”a sembolik bir değer verme temayülünde olduğu görülür. Aşağıdaki mısralarda “*hastası bir vücut*” ve “*solgun, çökük yanaklar*” gibi sözlerin, çoğunlukla karamsarlığı çağrıştıran ismini kapalı bir mekândan alan bir metinde geçmiş olması dikkat çekicidir.

*Bulduğum تنها vagonun bir kenarına
 Aşk hastası bir vücut, kalıbını yığmıştı;
 Solgun, çökük yanaklarının sarartısına
 Âit dudağında şüpheli, dalgın bir gülümseme vardı. (Tevfik Fikret, Vagonda)*

Bazı manzumelerde ise sadece dış yani açık mekân yer almıştır. Mesela Şinasî’nin “*Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi*” ve Recaizâde Mahmut Ekrem’in “*Meşe ile Saz*” isimli eserlerinde sadece açık mekân kullanılmıştır. Zira fabl türünün tesiriyle kaleme alınan her iki manzumede de olay örgüsünün tabiat ortamında geçmiş olması tabî karşılanmalıdır.

*Kondu bir karga gelip vişne fidânı üzere
Gaga çaldı yemişe âdet ü şânı üzere*

*Dedi ol yavru: “Sefâ geldin amân Bülbül Ağa
Cânım ister yediğinden sadaka eyle bana”*

(Şinasî, Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi)

Saz eğildi ağaç inâd etti

Hevâ da kesb-i iştîdâd etti

Öyle kim zor sadmesi fi’l-hâl

Etti serkeş dırahtı istîsâl (Recaizâde Mahmut Ekrem, Meşe ile Saz)

Bu noktada açık mekânın sadece fabl türünün tesiriyle yazılan eserlerle sınırlı olmadığı da ilâve edilmelidir. Zira Süleyman Nesib’in çocukların eğitim-öğretimiyle ilgili olarak kaleme aldığı “*Gayretli Çocuk*”unda da sadece açık mekân yer almıştır.

Geç kalamam; hocam bana darılır.

Dedimse de arkadaşım yaramaz:

Dur azıcık, bir adımda varılır...

Mektep yakın; hem de hoca geçmedi. (Süleyman Nesib, *Gayretli Çocuk*)

Konusunu tarihî ve mitolojik olaylardan alan manzum hikâyelerde ise dış mekânın olabildiğince uzayıp genişlediği görülür. Mesela mitolojik öğelerin yer aldığı Ziya Gökalp’ın “*Ala Geyik*”inde dış mekân, uzun boyutlu olay örgüsü içerisinde çok fazla genişlemiştir. Aşağıdaki mısralardaki “*dağ*”, “*kaya*”, “*Kafdağı*”, “*Demirkapı*” ve “*Türk ili*” gibi sözler bu durumu rahatlıkla ortaya koymuştur.

Geçtik nice, dağ, kaya,

Geldik Demirkapı ’ya.

...

Kafdağı ’ndan geçirdi

Türk iline getirdi. (Ziya Gökalp, *Ala Geyik*)

Buraya kadar anlatılanlar özetlendiğinde 1860-1923 yıllarında mekânın, sıradan bir unsur, fon veya dekor olmaktan çıktığı ve yavaş yavaş kahramanların psikolojik, kültürel ve sosyo-ekonomik durumlarını yansıtan bir unsura doğru dönüştüğü görülür. Kısacası mekân; pek çok manzumede destan, halk hikâyesi, masal ve mesnevi gibi eserlerde geçen pasif bir unsur olarak kabul edilmemiştir. Bu yüzden mekân, günden güne dinamikleşen bir unsur hâline gelmiştir. Ayrıca çoğu manzum hikâyede, mekân ve mekânla ilgili eşyaların işlevsel değişiklik sonucunda bütünün önemli bir parçası hâline geldikleri de tespit edilmiştir.

Mesela Mehmet Âkif'in bir attar dükkânında geçen “*Hasır*”ından alınan mısralardaki “*zencefil*”, “*çöreotu*” ve “*biber*” gibi baharatlar, attar dükkânının daha canlı ve gerçekçi anlatılmasına yardımcı olmuşlardır. Yani sanatkâr, mekâna has ayrıntıları ortaya koyarak manzum hikâyenin inandırıcılığını artırmaya çalışmıştır. Böylece “*Hasır*”dan yola çıkıldığında manzum hikâyelerdeki eşya ve dekoratif unsurların tıpkı figüratif kahramanlar gibi herhangi bir unsur veya arka plandaki herhangi bir fon olmadıkları, ilgili oldukları unsurların tamamlayıcıları oldukları ortaya çıkar.

Beşer onar paralar hepsi yaklaşıp deliğe,

Süzüldüler oradan bir kilitli çekmeceye.

Epeyce fâsıladan sonra geldi başka biri:

-Genişçe bir hasırın var mı? Neyse hem değeri. (Mehmet Âkif, Hasır)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MANZUM HİKÂYELERDE DİL VE ÜSLÛP

3.1. Manzum Hikâyelerde Genel Dil ve Üslûp Özellikleri

Bir dil sanatı olan edebiyat, biricik malzemesi olan dili işler ve işlediği dilden estetik ürünler ortaya çıkarmayı amaçlar. Şu hâlde edebiyat eserleri veya edebî eserler olarak adlandırılan estetik ürünler, dilin işlenişi sonucu ortaya çıkarlar. Bir edebiyat eseri -tür özelliklerine göre- dilin birimleri olan “kelime”, “ibare”, “deyim”, “mısra”, “cümlecik”, “cümle”, “beyit”, “bend” ve “paragraf”tan meydana gelir. Ayrıca edebiyat metinlerinde dilin aktüel hayat ile bilim ve felsefede kullanılan dile göre farklılık arz ettiği de belirtilmelidir. Edebiyat sanatındaki “*edebî dil*” veya “*üst dil*” kavramı bu farklılığı ifade etmek amacıyla ortaya çıkmıştır.¹⁸

Kaynağını ait olduğu milletin dilinden alan edebî dilde; kelime, ibare, deyim, kavram, terim, imge, cümlecik, cümle vb. ifade biçimleri estetik bir haz verecek şekilde kullanılır. Bu yüzden şair ve yazarlar, okuyucu/dinleyiciye estetik zevk verebilmek gayesiyle sanatkârlık yetenekleri nispetinde tabîî dilden uzaklaşırlar. Tabîî dilden uzaklaşan sanatkârın kullandığı sembol, alegori, mecaz, cinas, istiare, kinaye, tevriye gibi sanatlar, imgeler ve kelimelerin uzak ve yakın çağrışım özellikleri dilin haz uyandıracak ölçüde estetik bir boyuta ulaşmasını; yani edebîleşmesini sağlar. Ancak bu edebîleşme ister istemez kapalı ve dolaylı bir ifadeyi de beraberinde getirir. Böylece şair ve yazarların mesajlarını, metin boyunca sezdirerek okuyucu/dinleyiciye sunmaya çalışmalarının sebebi de ortaya çıkmış olur.

Tabîî dilden uzaklaşan ve sanatkârın dili işleme kabiliyeti nispetinde sun’ileşen edebî dili oluşturan kelimelerde çoğunlukla “*temel anlam*”ın dışına çıkılır. Büyük oranda kelimelerin “*yan anlam*”larının kullanıldığı edebiyat eserlerinde mecaz anlam, eşanlamlılık ve eşseslilik ile kelimelerin ses, duygu ve çağrışım değerleri ön plana çıkarılır. Bu noktada edebî dilin, tabîî dilden saptığı ve tabîî dilin kurallarını değiştirdiği söylenmelidir. Bu tespit edebiyat eserlerinin sayı, çeşit ve mana bakımından tabîî dilden daha çok kelimeye sahip olduğunu da ortaya çıkarmış olur. Zira her bakımdan estetik boyuta ulaşmayı arzulayan edebiyat sanatı için bu durum kaçınılmazdır. Ancak her ne kadar mana bakımından sapmaya uğramış olsa da edebiyattaki dil, tabîî dile göre daha dikkatli, sistemli, bilinçli, tutarlı, hassas ve titiz olmak mecburiyetindedir.

Günlük dilin imkânlarını genişletip pekiştiren edebiyat dili, çoğu kez tabîî dilin imkân ve özelliklerini zorlar. Edebî dilin bu zorlayışı, ister istemez edebiyat metnine yeni bir anlatım, yeni bir bakış açısı, alışılmışın dışında farklı bir yapı ve müşahhas bir

¹⁸ Daha fazla bilgi için: İ. Çetişli, *a.g.e.*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 19.

üslûp kazandırır. Ayrıca bu durum metin ve sanatkârdan başka, okuyucu/dinleyicinin de doğrudan doğruya edebiyat eserine yönelmesini sağlar.

Bilindiği üzere dilin “göndergesel”, “dil ötesi”, “kanalı kontrol”, “alıcıyı harekete geçirme”, “şiiirsel” ve “heyecan ve coşku” olmak üzere altı işlevi bulunur. Edebî eserlerde ise dilin çoğunlukla “şiiirsel (poetique)” ile “heyecan ve coşku” fonksiyonlarının kullanıldığı görülür. Ancak edebiyat metinlerinde, dilin diğer işlevlerinin de eserdeki mananın özelliğine göre yer alabileceği belirtilmelidir. Şu hâlde, büyük ölçüde şiiirsel ile heyecan ve coşku fonksiyonlarına önem ve değer veren edebiyat dilinin okuyucu/dinleyicinin dikkatini alıcı, kanal, sanatkâr, iletişim gibi unsurlardan ziyade bizzat kendisi üzerinde toplamayı amaçladığı söylenebilir. Zira edebiyat sanatında metin ve metni oluşturan dil esastır.

Üslûp hususuna gelindiğinde, en başta üslûbun dilden ayrılamayacağı söylenmelidir. Zira daha öncede belirtildiği üzere edebiyatın malzemesi dildir. Bu malzemeyi işleyen sanatkâr ise dili işleme becerisini üslûbuyla ortaya koyar. Kısaca “dil işçiliği” olarak tanımlanabilecek olan üslûp, edebiyat eserinin sağlam ancak estetik bir görünüme ve haz veren bir ruha kavuşmasını sağlar.

Bu bölümde “bütün”e ulaşabilmek için çalışmanın sınırları dâhilindeki manzum hikâyelerin dil ve üslûpları üzerinde durulacaktır. Hem şiir hem de hikâye türüne ait özellikleri bir araya getirip kullanan manzum hikâyelerdeki dil ve üslûp belirlenirken tabii olarak şiir ve hikâye türlerinin özellikleri esas alınacaktır. Bu yüzden edebî türler, anlatım biçimleri, kelime hazinesi, mısra ve cümle yapıları, tamlama, kavram ve ibareler, kelimelerin çağrışım değerleri, iç ve dış konuşmalar, konuşma ve yazı diline ait özellikler, tasvirler ve tahliller, söz sanatları ve şairlerin dili işleme kabiliyetleri incelemenin çıkış noktalarını teşkil edecektir. Böylece şiir ve hikâye türlerinin manzum hikâyenin ortaya çıkışındaki görev ve sorumlulukları, işleyişleri, işlevleri ve etki dereceleri daha kolay anlaşılacaktır.

3.2. Manzum Hikâyelerde Dil

Manzum hikâyelerdeki dil hususu öncelikle dilin genel görünümü ve dilde ortaya çıkan değişimler merkezinde ele alınmalıdır. Zira dil; bir manzum hikâyenin aslı unsurlarını teşkil eden muhteva, yapı ve üslûbun varlık sebebidir. Bu yüzden çalışmanın esasını teşkil eden 1860-1923 yılları arasındaki dilin genel görünümü ve dilde ortaya çıkan değişimler önem arz eder. Dilin genel görünümü ve dilde ortaya çıkan değişimler

tespit edildikten sonra şair, edebî mektep ve edebî tür olarak manzum hikâyenin dil özellikleri incelenerek dildeki genel görünüm ve değişimin mahiyeti ortaya konulamaya çalışılacaktır.

3.2.1.Dilin Genel Görünümü ve Dilde Değişme

İncelemede üzerinde durulan 100 manzum hikâyenin dili bir bütün olarak ele alındığında ilk olarak, 1860-1923 dönemindeki 63 yıllık süreçte Türk şiir ve nesir dilinde büyük bir “değişme”nin yaşanmış olduğu gerçeğiyle karşılaşılmıştır. Söz konusu edilen değişme, aynı zamanda bir “dönüşüm” olarak da telakki edilmelidir. Daha da ötesi bu gerçek sadece şiir ve nesir dilinde değil, Türk dilinde yaşanmış bir değişme veya dönüşümdür. Zira 1860 yılından itibaren Türk milletinin dolayısıyla Türk Edebiyatı’nın yönü Batı istikametine doğru olmuştur. Böylece Doğu medeniyet dairesinden, Batı medeniyet dairesine yönelen Türk kültürü ve dili zamanla değişikliğe uğramış, belli bir dönüşüm geçirmiştir. Türkçe, değişim veya dönüşüm neticesinde yer yer çeşitlenmiş, yer yer de yozlaşmaya maruz kalmıştır.

Aşağıda Şinasî, Recâizade Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Mehmet Emin ve Mehmet Âkif’ten alınan metinlerdeki dil kronolojik bir sıraya göre incelendiğinde, dilin işleniş tarzının klasik Divan Edebiyatı veya geleneksel Halk Edebiyatı’ndan hayli farklı olduğu görülür. Bu karşılaştırma dahi ortaya konulmak istenen dildeki değişimin boyutlarını görme hususunda birtakım somut ipuçları verecektir.

*“Bâri sor Akbaba’dan bir öğüt al kim buradan
Kurtulursam alayım dâdımı zâlim boradan”*

*Karga uslu söz alıp güldü dedi: “Güçlüğü gör,
Kuludur fırtına bir pâdişehin kim gözü kör.*

(Şinasî, Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi)

“Bâri kendim beni helâk edeyim

Bir avuç râh-ı yâre hâk edeyim”

“Gideyim üft ü hîz ile yâre

Bulayım kendi derdime çâre” (Recâizade Mahmut Ekrem, Hikâyet)

-Ninem!

-Nedir meleğim?

-Ağlıyor çocuklar, bak...

Bırak, bırak beni arsız çocuk!.. Ninem, toprak!

Sayıklıyor yine. Yâribbi sen esirge bizi! (Tevfik Fikret, Hasta Çocuk)

Yavrucuğum! Donacaksın; gel bağrıma elin sok;

Yüreğimde yanan ateş belki seni ısıtır.

Ey kardeşler!.. Ses gelmiyor; ah kimseden ümit yok,

Kar yağıyor... Fırtına var... Yolu çığlar almıştır.

(Mehmet Emin, Ah Analık Yâhud Zeynep'in Duası)

Göründü cumbada baktım ki tombalak, sarışın,

Sevimli bir küçücek kız... Beşinde ancak var.

Donuk yanakları üstünde parlayan yaşlar,

Zavallının eriyen rûh-i bî-günâhı idi.

Benim o mersiye yâdında ağlıyor ebedî. (Mehmet Âkif, Âhiret Yolu)

Yukarıda farklı edebî zevk ve anlayışlara sahip beş şairden alınan metinlerden yola çıkıldığında, çalışmaya konu olan 100 manzumenin çoğunda kullanılan dilin açık, sade ve yalın XX. yüzyıl Türkçesi olduğu açıkça görülecektir. Ancak bu tespitin sadece çalışmaya esas teşkil eden manzum hikâyeleri kapsadığını belirtmekte yarar vardır. Zira Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar kaleme alınan bütün manzum hikâyelerde açık, sade ve yalın bir dilin kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Şu hâlde incelenen manzum hikâyeler bir bütün olarak ele alındığında, dilin mahiyetini üç faktörün belirlediği ortaya çıkar. Bunlar; “dönem”, “şair” ve “manzum hikâyetürü”dür. Zira manzum hikâyelerdeki dilin; her edebiyat döneminin zevk ve anlayışı, her şairin duygu ve düşünce dünyası ve her edebî türün özelliğine göre belli bir kıvama ulaştığı tespit edilmiştir.

Manzumelerdeki dil, sanatkarların mensup oldukları edebiyat dönemlerine göre incelendiğinde Tanzimat Edebiyatı ile Millî Edebiyat dönemlerinde yazılan eserlerde, dilin söz konusu dönemlerin genel dil anlayışlarını yansıttığı görülür. Ancak Servet-i Fünûn dönemi şairlerinin (*Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, İsmail Safâ, Hüseyin Siret, Süleyman Nesib, Celâl Sâhir, Ali Ekrem, Ahmet Reşit ve Süleyman Nesib*) manzum hikâyelerde kullandıkları dile bakıldığında dilin, Servet-i Fünûn şiirinin sanatkarane dil ve üslûbundan belli ölçülerde uzaklaştığı tespit edilir. Zira Edebiyat-ı Cedide şairleri manzum hikâyelerde -şiirdeki ağır dil ve sanatkarane söyleyişin aksine- halkın daha rahat anlayabileceği sade bir dilden yana olmuşlardır.

Bu noktada Türk Edebiyatı'nın Batı Edebiyatı'yla olan münasebeti üzerinde durulmalıdır. Zira Türk Edebiyatı, Tanzimat Edebiyatı'ndan itibaren her bakımdan yeni bir edebî duyuş ve düşünüş tarzıyla tanışır. Bu hususta hiç şüphesiz Batı Edebiyatı'nın tesiriyle yazılan ilk eserleri kaleme alan Şinasî'nin büyük payı vardır. Şinasî'nin öncülüğünde başlayan, Namık Kemal ve Ziya Paşa ile belli bir noktaya ulaşan Tanzimat Edebiyatı iki devreye ayrılır. "*Tanzimat Edebiyatı'nın Birinci ve İkinci Dönemleri*" olarak adlandırılan bu devrelerin birincisinde Şinasî, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi sanatkarlar, edebiyattan toplumu bilinçlendirmek veya topluma fayda sağlamak amacıyla yararlanmışlardır. Recâizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit gibi şairlerin temsil ettikleri ikinci dönemde ise edebiyatın toplumsal sorumluluğu yansıtan bir mahiyet yerine, daha bireysel bir duyuş ve düşünüş tarzını ifade ettiği görülür. Yani bu dönemde edebiyat, daha sanatsal bir çizgiye çekilmiştir.

Çalışmaya konu olan Tanzimat'ın Birinci Dönemi'ne ait manzum hikâyeler dil yönünden incelendiğinde en başta eserlerdeki sadelik, yalınlık ve duruluk dikkatleri çeker. Şinasî'nin "*Arı ile Sivrisinek Hikâyesi*"; "*Eşek ile Tilki Hikâyesi*"; "*Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi*" ve "*Tenâsüh Hikâyesi*"; Manastırlı Mehmet Rifat'ın ise "*Dul Kadın*" ve "*Yavuklanma*" isimlerini taşıyan eserlerinde sade, yalın bir dil ve duru bir anlatımla karşılaşılması yapılan tespiti somutlaştırmıştır. Ancak her iki şairin yazdıkları manzumelerde yer yer Arapça ve Farsça kelime, tamlama ve ibarelerin bulunduğu da belirtilmelidir. Devrin zihniyeti düşünüldüğünde metinlerde Arapça ve Farsça kelime, tamlama ve ibarelerin kullanılmış olması tabii karşılanmalıdır.

Aç idi bir karakuş yavrusu bir gün yuvada

Anası yoksul anınçün yem aradı ovada

Bir bora çıkdı yuva derken ağaçtan düşdü

Başına yavrucağın köylü çocuklar üşdü

(Şinasî, Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi)

Bir gün evinde bulmadı bir lokma nân bile

Vermiştı komşusu ona bin imtinân ile!

Bir çâre bulmak üzre koyuldu teemmüle

Mecbûr gördü kendini artık tese'üle! (Manastırlı Mehmet Rif'at, Dul Kadın)

Tanzimat'ın İkinci Dönemi'ne gelindiğinde devrin iki önemli temsilcisi Recâizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmit'in daha çok estetik kaygı taşıyan eserleriyle karşılaşılır. Bu noktada Namık Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hâmit'e ait herhangi bir manzum hikâyeye rastlanılmadığı, bu yüzden bu üç şaire ait manzum hikâyelerin çalışmaya dahil edilemediği söylenmelidir. Recâizade Mahmut Ekrem'in ise çok fazla olmamakla birlikte manzum hikâyeye kaleme aldığı tespit edilmiştir. Sanatkârın incelemeye konu olan “*Hikâyet*”, “*Şehîd Ezel*” ve “*Meşe ile Saz*” adlı manzumeleri ele alındığında dilin, dönemin estetik kaygılarına uygun olarak işlendiği görülür. Zira Ekrem'in, döneme has şiir dilini fazla miktarda Arapça, Farsça kelime, tamlama ve ibareler kullanarak manzum hikâyelere yansıtma eğiliminde olduğu görülür. Ayrıca “*Zemzeme*” şairinin dönemin önemli özelliklerinden biri olan söz sanatlarına da yer vererek eserlerin anlaşılabilirlik derecesini azalttığı da ilâve edilmelidir. “*Hikâyet*”le bu durumu daha anlaşılır kılmak mümkündür.

Ceng-cûy-ı muzaffer ü gâlib

Tünd-hûy u tenâvür ü sâ'ib

Gördü bir şâh-zâde-i dilber

Cânına etti tîr-i aşk güzer (Recâizade Mahmut Ekrem, Hikâyet)

Ekrem'in manzum hikâyelerde sadece bağlı bulunduğu edebî döneme ait dil anlayışını yansıtmakla yetinmediği, ferdî şiir dili anlayışını da yansıtmaya çalıştığı da tespit edilmiştir. Aşağıda sanatkârın “*Tercî- Bend-i Latîfe-Âmîz*” adlı şiirinden alınan

mısralar şairin şiir ve manzum hikâyedeki dil tercihinin örtüştüğünü daha iyi ortaya koyacaktır.

*Gönlüm ki her mesîreyi bir bir hayâl eder
Bir gece ruhsat almağa fikr-i muhâl eder
İnsan bu yolda kendini Mecnûn-misâl eder
Tenbîh-i zâbitâna nasıl imtisâl eder*

(Recâizade Mahmut Ekrem, Tercî-Bend-i Latîfe-Âmîz)

Tanzimat Edebiyatı'nın Birinci ve İkinci Dönemleri'nde kaleme alınan manzum hikâyelerin diline örnek olmak üzere Şinasî ve Recâizade Mahmut Ekrem'in birer manzum hikâyelerinin kelime kadrolarını vermek, bahis konusu dilin daha yakından görülmesini sağlayacaktır.

Şinasî “Arı ile Sivrisinek Hikâyesi”

Tamlamalar:*Nefs-i nefis, bî-hayf-i reîs, rûh-i dil-ber, mest-i dem-i hurd ü kelân, kâr-ı bedi fazl-ı hesâb, sâhib-i tuğ, derd-i serî, hüsn-i amel.*

Kelimeler:*Gör-, bir (9), bal (2), arı, sivrisinek, hikâye, de-, böyle, ana (2), fahr, eyle-, var, bencileyin, ol- (5), âzâde, u-ü-vu-vü (7), nice (2), kasr, sarây, gir-, takbîl, et- (6), gâh, raksân, geh, nağme, künân, ne, belâ, kim, çalış-, her (2), dem, nef'i, gör-, ancak, âdem, nahl, ver- (3), şöyle, cevâb, ey, vâkı'â, cins, yok, başbuğ,geçin-, halîk, kâşâne, dârât, bedel, gübrelik, sen (2), gâhîce, mahal, hem, bulun-, güzel, yanak, bûs, murdâr, ayak, gün, ol, raks, tanîn, eser, cümle, bâ'is, lâ-cerem, de, hiddet, em-, kan, diyet, biz, ki (3), ya'sûbe, ferman-ber, fırka, yek-dil, ser-tâ-ser, nûr, ezhâr, üzeri, cây, vus', mertebe, işle-, git-, kovan, yap-, şem, asel, zevk (2), bu, iki, mum, halk, bütün, şevk, zâ'ika.*

Recâizade Mahmut Ekrem “Şehîd Ezel”

Tamlamalar:*Şehsuvâr-ı mehîb-i sefîd-ser, ak sakallı şehâmetli kahramân (2), seyf-i kahir, berk-ı intikam, heybet-i âlî, şîr-pençe-i kahr, satvet-i müfârik, güzîn-i sürûr-guzât, şedîdü's-şekîme zât, heykel-i dehşet, Abdü'l-ezel (8), şîrân-ı yek-tenin,*

semend-i celâdet, rîziş-i hûn-ı hamiyet, hastkâr-ı şehâdet, merd-i secî-i yegâne, haşâk-i düşmen, zâhir-i kuvvet, avn-i kibriyâ, âvâz-ı nusret, rûh-ı lâtif, nâ's-ı mübarek, nâ's-ı mübârek, kubbe-i zafer, kükret-, er, okun-, hutbe-i zafer, arş-ı a'zam, gülbâng-ı Fâtiha.

Kelimeler:Kim (9), şu (2), o (25), dest, şu'le-ver, dâ'im, ön, asker, ol-, revân, nazra, uç-, hey'et, dur-, müncelî, bir (3), tek, kılıç, hasma, et- (6), savl, u-ü-vu-vü (2), iktihâm, şimşîr, sâye-efken, şîr-dil, sâl-horde, zinde, hârîka, bu (9), işte (4), nâmdâr, şanlı, pîr, nere, şîr, cân-sipâr, ki (4), şân, tevkîr, gazâ, seyf, münkad, ol- (4), zafer, nâm, tebcîl, hayrân, kazâ, arslan, çocuk, ilerle-, de- (3), git-, şiddetli, yaylım, âteş, karşı (2), düşmân, zirâ, kumanda, mutlak (2), muvaffakiyet, derk, urul-, el, ve, kol, ne (2), hüküm (2), var (2), sür- (3), muttasıl (2), vâpes, bırak-, yol, evlâd (2), da-de (2), da'vet, eyle-, at (2), in-, zirâ, nişân, al- (3), adû, lâkin, kâm-cû, mes'ûd, başla-, iç, sevin-, çok, geç-, üçüncü, gel-, dâne, ammâ, bu, defâ, cân (2), yer, ur-, âh, düş-, nezd, toplan-, hep (2), sipâh, efsûshân, ileri (2), arş, dâ'imâ, kahren, yakın, has, defîn (3), ben, pâyân, er-, berâber, hoş, hitâb, gör-, hücum, doğru, asker, bahâ (2), yiğit, çık-, semâvât, pür-şitâb, ikdâm, mevki', guzât, gün, tepe (3), pîr, şehîd (2), ezel, tezkiye, hazîn, hürmet, hâk, yüz, bütün, guzât, düş-, ahz, olun-, birçok, esliha, i-, birçok, esliha, çatıl-, kabir, aks et-.

Böylece Tanzimat Edebiyatı'nda, sanatkârların manzumelerde Arapça, Farsça kelime, tamlama ve ibareleri kullanmaya devam ettiklerini, ancak bu unsurların - Ekrem'in eserleri dışında- manzumelerin anlaşılabilirliği üzerinde pek fazla olumsuz bir etki yaratmadığı söylenmelidir. Ayrıca bu dönemde Arapça, Farsça kelime, tamlama ve ibareleri kullanma noktasında Divan Edebiyatı'nın etkili olduğu belirtilmelidir. Tanzimat nesline ait şairlerin, Divan Edebiyatı'na has bir anlayışın sürdürdüğü yıllarda şiir hayatına dâhil oldukları düşünüldüğünde yapılan tespit daha iyi anlaşılacaktır.

Edebiyat-ı Cedide nesline gelindiğinde, daha önce de belirtildiği üzere sanatkârların şiirdeki kapalı ve ağır dilin aksine, manzum hikâyelerde çoğunlukla sade, açık ve yalın bir dili kullanmayı tercih ettikleri tespit edilmiştir. Zira Tevfik Fikret "Ağustosböceğiyle Karınca", "Hazan Teyze", "Muhallebim ve Mektebim", "Kör ile Kötürüm", "Kış Baba", "Hasta Çocuk", "Bahkçılar", "Köyün Mezarlığında", "Devenin Başı", "Hasan'ın Gazâsı", "Ken'ân", "Nesrin", "Öksüz", "Ramazan Sadakası", "Sühâ ve Pervin", "Vagonda", "Hediye" ve "Kırık At"; İsmail Safâ "Haylaz Çocuk", "İlhâmî'nin Şi'ri" ve "Öksüz Ahmet"; Hüseyin Siret "Ayşecik" ve "İşte Üç Yıl..."; Celâl Sâhir "Beyaz

Gölgeler”, “*Siyah Kitab*” ve “*Ufkun Karşısında*”; Süleyman Nesib “*Ninni*” ve “*Gayretli Çocuk*”; Süleyman Nesib “*Dilenci Kız*”; Hüseyin Suat “*Kısmet’in Mandası*”; Ali Ekrem “*Kayıkçı*”, “*Oyuncaklar*”, “*Son Buse*”, “*Küfeci Çocuk*” ve “*Vasiyet*” adlı manzumelerinde büyük ölçüde yaşayan ve konuşulan Türkçenin kelime, tamlama ve ibarelerini kullanmışlardır.

Servet-i Fünûn mektebine ait manzum hikâyeler ve şiirlerden alınan örnek mısralar, bu dönemle ilgili olarak yapılan tespiti daha somut hâle getirecektir.

Manzum hikâyeler:

-Bugün biraz daha rahatdı, çok şükür...

-Elbett;

Geçer, bu korkulacak şey değil.

-Fakat nevbet

Zevallı yavrucağın hâlini harâb ediyor. (Tevfik Fikret, Hasta Çocuk)

Sabahleyin mektebime giderken

Komşumuzun oğlu bana “dur” dedi;

“Acelen ne, arkadaşım, pek erken...”

Değişinden ben anladım; maksadı:

“Oynayalım” demek imiş. “Olamaz,

Geç kalamam; hocam bana darılır.” (Süleyman Nesib, Gayretli Çocuk)

Şiirler:

Geçer boş sokakdan, hayâlet gibi,

Şitâbân u pûşîde-ser bir sabî;

O dem leyl-i yâdımda, solgun tebâh,

Sürür bir kadın bir ridâ-yi siyâh. (Tevfik Fikret, Yağmur)

Sükût... her taraf âsûde bir yeşil orman,

*İçinde ben dolaşırdım, mükedder ü tenhâ,
Yeşil kanatlı ağaçlarda gizli bir helecân
Açardı ufk-ı nigâhımda revzen-i hülyâ (Hüseyin Siret, Bülbül)*

Bununla birlikte incelemeye konu olan eserler arasında Arapça ve Farsça unsurlara yer verme noktasında, bu neslin ön sıralarda olduğunu da belirtmekte yarar vardır. Özellikle manzumelerde, şairlerin anlatıcılardan sözü alıp konuşmaya başladıkları kısımlarda Arapça ve Farsça unsurların daha da arttığı görülür. İsmail Safâ'nın "*Haylaz Çocuk*" ve Hüseyin Siret'in "*Ayşecik*"'inden alınan mısralarla yapılan tespit somutlaştırılacaktır.

"*Haylaz Çocuk*" ele alındığında eserin sonunda sözü devralan Safâ, hikâye boyunca kullanılan sade, yalın ve anlaşılır dilin değişmesine sebep olur. Zira şairin, söz konusu mısralarda bağlı bulunduğu edebî mektebin şiir anlayışını yansıtma temayülünde olduğu görülür. Aşağıdaki birinci metin manzum hikâyedeki olay örgüsünün itibarî anlatıcı tarafından nakledildiği, ikinci metin ise şairin konuşmaya başladığı son bölümden alınmıştır.

*-Bu mektebden artık usandım baba!
-Niçin?
-Evvelâ her cezâsı kaba
Konuşmak yasakmış, gezinmek yasak;
Tutar habs ederler, biraz oynasak.
.....
Değilsen bugün fârik-i nîk ü bed,
Bu gaflet bırakmaz seni tâ ebed
Cihânda muhakkak bu bir mesele
Ki bir şey nedâmetle geçmez ele! (İsmail Safâ, Haylaz Çocuk)*

Hüseyin Siret de "*Ayşecik*"te dil bakımından Safâ ile aynı yoldadır. Yani şair dili, olay örgüsü nakledilirken kahramanların kültürel durumlarını yansıtacak şekilde kullanmış; olay örgüsünün dışında hâkim anlatıcı olarak kendisinin konuşmaya başladığı mısralarda ise şiir dilini ön plana çıkarmıştır. Aşağıdaki mısralarda bu durumu görmek mümkündür.

-Evet hanımcığım, isterseniz sahîh oraya

Gidince, Ayşe'mi ben yollayım hemen buraya.

Sizin için gece gündüz duâ eder dururum,

Benim yanımda kalırsa sefil olur yavrum.

.....
Çoluk çocuk, bütün ev halkı bir geniş odanın

Küşâde buldu önünde bir âşiyân-ı harâb.

Verirdi neş'e-yi cennet bu yavru âileye

Çeker de hâtime her şeb o günkü gaaileye (Hüseyin Siret, Ayşecik)

Cenap Şahabettin'i, Edebiyat-ı Cedide nesliyle ilgili olarak yapılan yukarıdaki tespitlerin dışında ele almak gerekir. Zira şair, çalışmaya konu olan “*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*”, “*Ümîd ü İntizâr*”ve“*İnkisâr-ı Bazîçe*” isimli manzumelerde gerek olay örgüsünü anlatan itibarî anlatıcının sözlerinin yer aldığı, gerekse kendisinin söze müdahil olduğu mısralarda ağır bir dil kullanmıştır. Böylece Cenap'ın manzum hikâyede, Edebiyat-ı Cedide şiirinin dil anlayışını sürdürdüğü görülür. Bu durumun daha anlaşılır hâle gelmesi için sanatkârın bir manzum hikâyesi ile bir şiirinden örnek mısralar verilecektir.

Manzum Hikâye:

Âsâbıma terzeler üşürdü

Efkârıma neşveler düşürdü

Dîdâr-ı beyaz u Behçet-efrûz

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

Şiir:

Ufk-ı eb'âdı geçmiyor sesimiz,

İnleriz gerçi altı bin senedir:

Gök sağır, yer sağır, hava dilsiz...

Mücrim-i âciziz biz, ey Kadîr. (Cenap Şahabettin, Münâcât)

Servet-i Fünûn döneminde kaleme alınan manzum hikâyelerin diline örnek olmak üzere Tevfik Fikret ile Süleyman Nesib'in birer manzum hikâyelerinin kelime kadrolarını vermek, bahis konusu dilin daha yakından görülmesini sağlayacaktır.

Tevfik Fikret “Ramazan Sadakası”

Tamlamalar:*Nevha-ı teşekkî, kalb-i hayât, enîn-i riyâh, lerze-dâr-ı girye, ihtizâz-ı cenâh, bir küçük seyyâh, hazîn bir edâ-yı istirhâm, mübârek akşam, tıfl-ı sefâlet, ömr-i tebâh, erbâb-ı iğtizâz ü refâh, bir yağmur, bir sehâbe, likâ-yi zelîl-i hayât, sîne-i muattar, bir insan, hissa-i mesâî, bu hasta ses.*

Kelimeler:*Soğuk (6), acı, bir (3), yol, deniz, ses, et- (2), yürek, târî, delik, paçavra, alt, efendi (5), ne, ol- (2), ben, fakir, işte, sükût, acı- (3), pür-vaka, u-ü-vu-vü, bî-ârâm, geç- (3), yavrucak, soluk, mebhût, nazar, çolak, el, ver- (2), her, hayâl, selâm, Ramazan, zavallı (2), ben, garîb, işte (2), hayır, akın (2), bu (3), kirli, yırtık, sadâ, istikrâh, asabî, darbe, ufuk, parça, hiddet, gel-, kamçıla-, çocuk, harâb, âh, ey, seâdet, o, süslü, halce, koş-, işte, ki, inle-, nefes, bak-, şu (3), sıska, çıplak, artık, işleyeme-, siz, sustur-.*

Süleyman Nesib “Dilenci Kız”

Tamlamalar:*Şitâ-yı sefâlet-âverde, bâd-ı vezân, akşam üstü, bir zavallı melek, bir dilim ekmek.*

Kelimeler:*Kış (3), orta, hava, pek (2), soğuk (4), yer, bir (4), arş, mütecâviz, gâliba, kar, hâtıra, gel-, el (2), sızla-, o (3), evet, sokak, don- (2), san-, kan, bürûdet, ciğer, geç-, yol, her, kim, gör-, ben, gibi, nâlân, bütün, ortalık, herkes, telâş, ile (2), müteveccih, kendi, hâne, yiyecek, naklet-, lâne, eriş-, gûş, ince, ses, üst, düş-, morar-, ağız, de-.*

Millî Edebiyat mektebinde manzum hikâyelerde kullanılan dil hususu incelendiğinde açık, net ve anlaşılır ifadeler yer veren şiir dilinin manzum hikâyelere de yansıtıldığı görülür. Zira Ziya Gökalp “Altun Destan”, “Kızıl Elma”, “Osman Gâzi Kurultayda”, “Ötüken Ülkesi”, “Polvan Velî”, “Kolsuz Hanım”, “Ala Geyik”, “Kurt ile

Ayi”; “*Küçük Hemşire*”; “*Küçük Şehzade*”; “*Ülker ile Aydın*”; “*Aslan Basat*” ve “*Deli Dumrul*”; Mehmet Emin “*Ah Analık Yâhud Zeyneb'in Duası*”, “*Ana ile Kızı*”; “*Balıkçı*”, “*Kaynana ile Damat*”; “*Kesildi mi Ellerin*”; “*Kibritçi Kız*”; “*On Para Ver*”; “*Yetim Çocuk Yâhud Ahmed'in Kaygusu*” ve “*Zavallı Kayıkçı*”; Rıza Tevfik “*Koca Hasan Dayı*” ve “*Selma Sen de Unut Yavrurum*”, Hamdullah Suphi ise “*Annemin Derdi*” adlı eserlerini Millî Edebiyat devrinin şiir dili anlayışına uygun olarak sade ve anlaşılır bir dille işlemişlerdir. Ayrıca “*Beş Hececiler*”den Orhan Seyfi’nin “*Bir Kış Masalı*”; “*Gülle Bülbül Efsanesi*” ve “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*” ve Halit Fahri’nin “*Bayram Mektubu*” adlı eserlerini de Millî edebiyat zevk ve anlayışı çerçevesinde ele almak gerekir. Daha sonra üzerinde durulacak olan Mehmet Âkif’in eserleri de gerek mahiyet gerekse okuyucuda uyandırdığı hisler sebebiyle Millî Edebiyat’a dahil edilmiştir. Bu noktada Milli Edebiyat dönemi manzum hikâyelerinde, “*Yeni Lisân*” hareketiyle gündeme gelen dilde sadeleşme hareketinin, dilin teşekkülünde büyük kabul gördüğünü de hatırlatmakta yarar vardır.

Ziya Gökalp ve Mehmet Emin’den alınan manzum hikâye ve şiirler karşılaştırıldığında yukarıda söylenenler daha anlaşılır olacaktır.

Manzum Hikâyeler:

Bu sırada gürlüyordu davullar:

Muharebe bitmiş, gazi hükümdar

Alkışlarla geliyordu saraya.

Hoplayarak ceylân koştı alaya. (Ziya Gökalp, Ülker ile Aydın)

Yiğit, arslan babamı pek garibsedim, özledim;

Gün karardı; şimdiedek onun yolun gözledim,

Babacığım geliyor mu? Hiç yollarda gördün mü?

(Mehmet Emin, Yetim Çocuk Yâhud Ahmed'in Kaygusu)

Şiirler:

*Kim bilir ki, şu fânînin vücûdünden bu baş gibi olacak;
Birgün hayat tükenecek; yalnız cansız gıranitler kalacak;
Her zerresi bir âleme dağılacak; zirâ bu bir kanındur!..*

(Ziya Gökalp, Durma Vur)

*Bu yurdun hazinesi onun elinde;
Fakat anahtarı senin belinde.
Kalmış aç ve garip kendi ilinde. (Mehmet Emin, Ölü Kafası)*

Millî Edebiyat döneminde kaleme alınan manzum hikâyelerin diline örnek olmak üzere Mehmet Emin'in bir manzumesinin kelime kadrosunu vermek, bahis konusu dilin daha yakından görülmesini sağlayacaktır.

Mehmet Emin“Ah Analık yâhud Zeyneb'in Duası”

Kelimeler: *Yavru (2), don-, gel- (2), bağır, el, sok-, yürek, yan-, ateş, belki, sen, ısıt-, ey (3), kardeş, ses, âh, kimse, ümid, yok, kar (2), yağ-, fırtına, var, yol, çığ, al-, karlı, dağ (2), yol (3), kes-, bir, acaklık, odun, ver-, ıssız, viran, kulübe, bak-, soğuk, söyletme-, oh, yüz, yak, belirsiz, bilme-, uçurum, ey, Allah, insanoğlu, başkası, için, kaygusuz, ön, karlı, duygusuz, uçurum, ben, koru-, kurt, kuş, yedirt-, şu, insan, acı-, ne, bilme-, ise (2), kes-, nesil, biz, evlât, getirt-.*

Manzum hikâyelerdeki dil şairler yönünden ele alındığında, pek çok şairin bağlı buldukları edebiyat mektebinin genel dil temayülüne bağlı kaldıkları görülür. Herhangi bir edebî mektebe birebir bağlı kalmayan ancak mahiyet ve his bakımından Millî Edebiyat'a dahil edilmesi gereken Mehmet Âkif'in de manzum hikâyede sadelikten yana bir tavır içerisinde olduğu görülür. Manzumelerinde yer yer Arapça ve Farsça unsurlara da yer veren sanatkâr, hâkim anlatıcı olarak söze müdahil olduğu mısralarda ise Arapça, Farsça kelime, tamlama ve ibarelere daha fazla yer vermiştir. Bu durumda Âkif'in de şairlik ruhunu manzum hikâyelerde -yeri geldikçe- yansıtmaya temayülünde olduğunu söylemek gerekir. Şairin “*Meyhane*” adlı manzum hikâyesi ve “*İstiğrak*” isimli şiiri incelendiğinde yapılan tespit daha somut hâle gelecektir.

Manzum hikâye (Olay örgüsünden alınan mısralar):

*Yavaş yavaş kafalar, kelerler kızıışmıştı,
Ağız, burun, hele sesler bütün karışmıştı;
Dikildi ağzına, baktım, açık duran kapının,
Fener elinde bir erkek, yanında bir de kadın. (Mehmet Âkif, Meyhane)*

Manzum hikâye (Hâkim anlatıcı olarak şairin metne dâhil olduğu kısımdan alınan mısralar):

*Hurûşan bâd-ı süfliyyet derûnundan, kenârından;
Girîzan rûh-i ulviyet harîminden, civârından.
Çıkar bin nâle-i nevmîd hâk-i ra'şe-dârından,
İner bin zulmet-i makber fezâ-yı şeb-nisârından. (Mehmet Âkif, Meyhane)*

Şiir:

*Tasavvur et ki muzlim bir şeb-i ecrâm-nâpeydâ:
Yatar heybetli âgûşunda dûrâdûr bir feytâ;
Düşen gümrâh için yol bulma yok emvâc-ı zulmetten;
Gidilmez... Her adım attıkça bir girdâb olur rehzen... (Mehmet Âkif, İstiğrâk)*

Manzum hikâye ve şairlerin dili hususunda sanatkârların manzumeleri kaleme alma gayeleri üzerinde de durulması gerekir. Bu noktada çoğu manzum hikâyenin birey ve toplum hayatında görülen problemler ve bu problemlerle ilgili olarak çeşitli çözüm yollarının ortaya konulması amacıyla yazıldıkları hatırlatılmalıdır. Böylece şairlerin, bireye ve topluma seslenen manzum hikâyelerde niçin sade ve anlaşılır bir dilden yana oldukları hususu daha iyi anlaşılacaktır.

Manzum hikâyelerdeki dil konusunda edebiyat dönemleri ve şairlerle ilgili olarak yapılan tespitlerden sonra, dili belirleyen üçüncü unsur olarak bizzat manzum hikâye türünün kendisi ele alınacaktır. İlk olarak bir yönüyle şiir, bir yönüyle de hikâye olan manzum hikâyelerde şiire has lirizm ile hikâyeye has tahkiyenin iç içe geçtiği görülmektedir. Bu genel görünümle birlikte hikâye dilinin veya tahkiyenin daha belirgin olduğunu belirtmekte yarar vardır. Şairlerin, manzumelerde lirizmden ziyade olay

örgüsünün anlatımına odaklanmaları bu neticeyi tabîî kılar. Ancak her ne olursa olsun her manzum hikâyede lirik dilin daima var olduğunu, varlığıyla anlatılan veya nakledilen hikâyenin daha estetik bir anlatıya dönüşmesini sağladığı göz ardı edilmemelidir. Ayrıca eserlerin bazı mısralarında şiir dilinin, zaman zaman hikâye dilinin önüne geçtiği de görülmüştür.

Aşağıda Orhan Seyfi'nin "*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*" ve Ali Ekrem'in "*Oyuncaklar*" isimli eserlerinden alınan mısralar, yukarıdan beri anlatılanları daha somut hâle getirecektir. Her iki metinden alınan mısralarda birbirinden hayli farklı özellikler ihtiva eden şiir ve hikâye dillerinin, manzum hikâyeye bütünleştikleri ve bir potada eridikleri görülecektir. Bunun yanında söz konusu edilen manzumelerde tahkiyevi hikâye dilinin, lirik şiir diline nazaran daha ön planda olduğu da rahatlıkla hissedilecektir.

*İşte hemen o günü,
Başlayan bu düşünüyü
"Felek" dedikleri pir
Görünce, girmiş denir
Yeniden bir yaşına!* (Orhan Seyfi, *Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*)

*Küçük Fikret ablasıyla
Bakıyordu dalla dala!*

*Türlü türlü oyuncaklar,
Sanki gelir, girer, parlar.* (Ali Ekrem, *Oyuncaklar*)

İncelenen 100 manzumedeki dil hususuyla ilgili olarak buraya kadar yapılan tespitler "*manzum hikâyelerde üslûp*" konusuna da yol gösterici olacaktır. Zira üslûbun, bir sanatkârın dili işleme kabiliyetiyle doğrudan ilişkili olduğu unutulmamalıdır.

3.3. Manzum Hikâyelerde Üslûp

Edebiyat eserinin teşekkülünde muhteva, yapı ve dilin yanında "*üslûp*" adı verilen bir unsur daha bulunur. Üslûp, başta birbiriyle alâkasız olan muhteva, yapı ve dili birleştirip sentezleyen; nihayetinde de edebilik potasında eriten sanatkârın ferdî ve orijinal

sanatkârlık kudretinin edebiyat eserine yansımadır. Başka bir ifadeyle üslûp; muhteva, yapı ve dil unsurlarının edebî eserin itibarî dünyasındaki ferdi ve orijinal terkididir. Ayrıca sanatkârın, sanatkârlık şahsiyetinin edebî eserdeki damgası durumundaki üslûp, hem sanatkârı diğer sanatkârlara; hem de sanatkârın ortaya çıkardığı edebiyat eserini diğer eserlerine göre farklı kılar. Böylece incelemeye konu olan manzum hikâyelerde üslûp meselesinin sadece muhtevada, yapıda veya dilde aranmayacağı gerçeği de ortaya çıkmış olur.¹⁹

Üslûp hakkında verilen kısa açıklayıcı bilgiden hareketle manzumeler incelenecektir. Ancak çalışmada üzerinde durulan 100 manzum hikâyedeki bireysel üslûp yerine, metinlerde görülen ortak üslûp üzerinde durulacaktır. Zira incelenen eser ve şair sayısının fazla oluşu, hem metin hem de sanatkâr yönünden ayrıntıya girmeye imkân vermez. Bunun için bu bölümde 100 metinde dikkati çeken en belirgin üslûp özellikleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu yüzden manzum hikâyelerdeki üslûp meselesi “*Edebî Geleneğin Belirlediği Üslûplar*” ve “*Manzum Hikâyenin İçeriğinin/Şairin Amacının Belirlediği Üslûplar*” olmak üzere iki alt başlık altında incelenecektir.

3.3.1.Edebî Geleneğin Belirlediği Üslûplar

1860-1923 yılları arasında, edebî gelenek bakımından üç temel üslûp özelliğinin var olduğu görülür. Bunlar; -manzum hikâyelerde yer alma sıklıklarına göre sıralandığında- “*Modern Edebiyat*”, “*Divan Edebiyatı*” ve “*Halk Edebiyatı*” üslûplarıdır.

Bu üç gruba bakıldığında, edebiyat mektebinde kabul gören sanat anlayışının üslûp üzerinde etkili olduğu anlaşılır. Zira 100 eseri kaleme alan şairler, kimliklerini her şeyden önce bağlı oldukları edebî anlayış içerisinde bulmuşlardır. Ancak incelemeye konu olan yıllarda “*yeni arayışlar*”ın esas olması, bazı sanatkârların eserlerinde birden fazla üsluba yer vermesine de sebep olmuştur. Bu yüzden üslûp konusunda birtakım zorluklarla karşılaşıldığını belirtmek gerekir.

3.3.1.1.Modern Şiir Üslûbu

¹⁹Daha fazla bilgi için: İ. Çetişli, *a.g.e.*, Akçağ Yay., Ankara 2006, s. 60-63.

1860-1923 döneminde Türk şiiri, belirgin bir şekilde Divân şiiri üslûbundan uzaklaşma temayülü içerisine girmiştir. Bu dönemde şairler, edebiyat sanatında ortaya çıkan yaklaşım değişikliğinin tesiriyle eserlerini farklı üslûp tarzlarıyla okuyucuya takdim etme temayülünde olmuşlardır. Farklı üslûp tarzı arayışları neticesindeyse şiir ve şiir anlayışı hızla değişmeye başlamıştır. Bu değişme, Türk şiirinde etkili olmaya başlayan Batı şiirine veya modern şiire yönelişin tabii bir sonucu olarak kabul edilmelidir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki dönemde kaleme alınmış şiirler kronolojik olarak gözden geçirildiğinde, söz konusu değişim rahatlıkla görülecektir. Zira başta Şinasî olmak üzere Tanzimat sonrası dönemlerde yetişen şairlerin büyük bir kısmı eserlerinde, klasik veya geleneksel şiir üslûbunun yanında aktüel dilin etrafında oluşan modern şiir üslûbunu da tercih etmişlerdir. Bu yüzden sanatkârlar, Divân şiirinin özünü teşkil eden söz sanatları, mazmun, iktibasla birlikte yaklaşım değişikliği merkezli “*anjanbeman*” ve “*imge*” gibi unsurlara da yer vermişlerdir. Yani teferruattan arınmış yeni tarz eserler kaleme almaya başlamışlardır.

Yaklaşım değişikliğinin tesiri altındaki Tanzimat sonrası manzum hikâye şairleri de şiirde ortaya çıkan farklılıkları tabii olarak manzumelere yansıtmışlardır. Böylece eserlerinde duygunun ifadesi yerine düşüncüyü; romantik bir dünya görüşü yerine realist bir perspektifi; daha da önemlisi manevî hayatın yerine de maddî dünyayı anlatma eğiliminde olmuşlardır.

Mesela, modern şiir üslûbunu kullanan şairlerden biri olan Tefrik Fikret'e ait “*Balıkçılar*” ele alındığında, sanatkârın üslûp bakımından klasik veya geleneksel şairlerden farklı bir yolu benimsediği görülür. Zira yoksul bir balıkçı ailesinin yaptıkları mesleklerinden adını alan “*Balıkçılar*”da Fikret; mazmun kullanmamış, söz sanatlarını ikinci plana itmiş, imgesel anlatımdan beslenmiş, anjanbeman kullanmaya gayret etmiş, şahsî duygu ve düşüncelerini de kısa yoldan ifade etmeye çalışmıştır. Aşağıdaki mısralar bu durumu somutlaştıracaktır.

Çocuk düşündü şikâyetli bir nazarla: - Ya biz,

Ya ben nasıl yaşarım siz ölürseniz?..

Hâlâ

Dışarda gürlüyerek kükremiş bir ordu gibi

Döğerti sâhili binlerce dalgalar asabî. (Tevfik Fikret, Balıkçılar)

“Balıkçılar”dan hareketle modern şiir üslûbunun özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- *Divân mazmunlarının atılmış olması,
- * Yalın ve anlaşılır bir dilin kullanılması,
- *Aktüel hayata ait kelime, tamlama ve ibarelerin esas olması,
- *Konuşma sentaksına yakın bir mısra yapısının kurulması,
- *Canlı ve hareketli bir anlatımın yakalanmaya çalışılmasıdır.

1860’tan 1923’e doğru gidildiğinde modern şiir üslûbunun daha fazla belirginleştiği gerçeğiyle karşılaşmıştır. Ayrıca toplumsal tema ve konuların işlendiği metinlerde bu üslûptan açık, anlaşılır ve yalın olma; bireysel tema ve konuların işlendiği eserlerde ise açık, anlaşılır ve yalın olmanın yanında -fazla olmamakla birlikte- sembolik veya imgesel değerlere sahip kelime, tamlama ve ibarelere de yer verme noktasında yararlanıldığı görülmüştür.

Mesela Tevfik Fikret’in kaleme aldığı ve sembolik öğelere yer verilen “*Hazan Teyze*”de metne adını veren Hazan Teyze ölümün sembolüdür. Zira “*hazan*” kelimesinin kışın habercisi olan sonbahar manasına geldiği ve bu yüzden ölüm duygusuyla birlikte kullanıldığı unutulmamalıdır.

Yanar al al kıvılcımlar

Çökük, soluk yanağında;

Böyle söner gören ağlar,

O güzeli yatağında.

Hasta, yazık, Hazan Teyze

Hicran oldu hâli bize! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)

Edebiyat-ı Cedide’nin bir başka temsilcisi Celâl Sâhir ise “*sembol*” hususunda biraz daha ileri gitmiş ve imgesel ifadeleri manzum hikâyeye dâhil etmiştir. Zira şairin

“*Beyaz Gölgeleler*” ile “*Siyah Kitab*” isimli metinlerinde -birtakım teknik kusurlara rağmen- imgesel değerlere sahip kelimelerle karşılaşmıştır. Eserlerin sadece adlarından yola çıkılacak olsa bile söz konusu manzumelerde çağrışım değerlerine sahip kelimelerin var olduğu rahatlıkla fark edilecektir. Mesela “*Beyaz Gölgeleler*” sanatkârın şiirlerini; “*Siyah Kitab*” ise şiir yazmasına vesile olan sevgilisini çağrıştırmaktadır.

Oh, onları bir gölgeye teşbîh ederim ben.

Bir gölge, fakat benzemiyor başka zılâle;

Bir gölge ki ihsâs ediyor kalb ü hayâle: (Celâl Sahir, *Beyaz Gölgeleler*)

Siyah nazarları, muzlim saçıyla nesc ettim.

Benim değil bu şeb-âkîn kitab, onun kitabı. (Celâl Sahir, *Siyah Kitab*)

Millî Edebiyat döneminde ise sembol ve imgeler pek fazla önem arz etmemiştir. Zira eserlerde, insanlardaki millî duyguların ortaya çıkarılmasının amaçlanması ve mesajların doğrudan doğruya iletmeye çalışılması bu durumun oluşmasını tabî kılmıştır. Mehmet Emin’in “*Ahretlik*”inden alınan mısralar bu tespiti örneklendirecektir.

Buyurunuz kahvenizi!

Baktım: Bir kız, köy kızı!..

Yanağının çıkıklığı, mini mini ağzı,

Her bir hâli: “Anadolu goncasıyım!” demekte. (Mehmet Emin, *Ahretlik*)

İstiklâl Marşı şairine gelindiğinde aktüel hayatı konuşma sentaksına yakın yalın ve anlaşılır bir dille canlı ve hareketli anlatma başarısını gösteren Âkif’in, diğer sanatkârlara göre daha “*estetik*” ve daha “*sağlam*” eserler vücuda getirdiği tespit edilmiştir. Safahat şairinin sayılan özelliklerinin, başarılı manzum hikâyeye kaleme alma noktasında pek çok şaire örnek teşkil ettiğini de ilâve etmek gerekir.

Bir de baktım ki: Tek onluk bile yokmuş kesede;

Mühürüm boynunu bükmüş duruyormuş sâde!

O zaman koptu içimden şu tahassür ebedî:

Ya hamiyetsiz olaydım, ya param olsa idi! (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

Kısacası modern şiir üslûbunun Şinasî ile başladığı, Tevfik Fikret ile belli bir mesafe katettiği ve Fikret'in izinden giden Edebiyat-ı Cedide şairleriyleileleme kaydettiği görülür. Millî Edebiyat dönemi sanatkârlarının ise bu üslûbu millî değerlerle birlikte yoğurdukları ve nihayetinde toplumcu niteliğe sahip Mehmet Âkif'in modern şiir üslûbunu klasik şiir üslûbuyla bütünleştirip bir potada erittiği ortaya çıkmıştır.

3.3.1.2. Divan Şiiri Üslûbu

Çalışmanın kapsamı 1860-1923 yılları olmasına rağmen, incelenen manzum hikâyelerin bir kısmında, Divan şiiri üslûbunun da yer aldığı tespit edilmiştir. Öncelikle yaş ve kültür bakımından Divan şiiri geleneğinin devam ettiği yıllarda dünyaya gelen veya ilk eserlerini bu gelenekten beslenerek kaleme alan sanatkârlarda bu üslûba ait izlerin bulunmasının tabii karşılanması gerektiği belirtilmelidir. Nitekim ele alınan metinlere bakıldığında Şinasî'den Ekrem'e, Fikret'ten Âkif'e, hatta her bakımdan millî duygulara yönelen Millî Edebiyat döneminin önde gelen temsilcileri Mehmet Emin ve Ziya Gökalp'e kadar pek çok şairin, manzum hikâyelerde Divan şiirine ait üslûp özelliklerini kullandıkları ortaya çıkmıştır. Bu durum farklı dünya görüşü ve edebiyat anlayışlarına mensup olmalarına rağmen pek çok sanatkârın, klasik dönemin birikimlerini sürdürme veya kullanma noktasında ortak bir potada buluştukları fikrini güçlendirmiştir.

Mesela Hüseyin Suat, "*Kısmet'in Mandası*" adlı manzumesinde, manzum hikâyenin Divan Edebiyatı'ndaki karşılığı olarak kabul edilen mesnevi nazım şeklinden ve bu nazım şekline has üslûp özelliklerinden yararlanmıştı. "*Kısmet'in Mandası*"nda da mesnevilerde olduğu gibi olay örgüsü; kişi, zaman, mekâna göre daha ön planda yer almıştır.

-Askerin mandası ölmüş" dediler, yolda, yazık!

"Derisinden sekiz on tâne çıkar zorlu çarık."

*Dağ başında bırakılmaz gece ölmüş manda,
Gelir elbette bulur, sâhibi bir gün handa. (Hüseyin Suat, Kısmet'in Mandası)*

Orhan Seyfi'nin “*Gülle Bülbül Efsanesi*”nde ise mesnevi üslûbu daha açık fark edilir. Zira ismini ve konusunu XIII. yüzyıl şairlerinden “*Ferîdüddin Attar*”dan, XVI. yüzyıl şairi “*Kara Fazlî*”ya kadar pek çok şair tarafından kaleme alınmış olan “*Gül ü Bülbül*” mesnevisinden alan bu manzum hikâyede mesnevilere has olay, kişi, zaman ve mekân kalıbıyla karşılaşılır. İki genç arasında yaşanan ideal aşkın anlatıldığı bu eserde de başlıca kahramanların Gül ve Bülbül, mekânın tabiat ve zamanın ise belirsiz bir zaman olduğu tespit edilmiştir. Mesnevi kafiye düzeniyle kaleme alınan aşağıdaki bölüm, yapılan tespitinin daha anlaşılır olmasına yardımcı olacaktır.

*Bakmışlar: Ömrü azmış,
Ne çare, gülün soldu!
O duymaz, anlamazmış,
Hıçkırır mış: “Ne oldu?” (Orhan Seyfi, Güлле Bülbül Efsanesi)*

Manzum hikâye türünün en olgun eserlerini kaleme alan ve eserlerinde mesnevi üslûbuna en fazla yer veren Mehmet Âkif'ten ise “*Hasır*” örnek olarak ele alınacaktır. Aruz vezninin “*Mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün*” kalıbının kullanıldığı manzumede en başta olay örgüsündeki akıcılık dikkatleri çeker. Büyük ölçüde mesnevi üslûbunun imkânları sayesinde elde edildiği anlaşılan akıcılık, metnin daha rahat nakledilmesi noktasında şaire kolaylık sağlamıştır. Aşağıdaki mısralarda bu durum rahatlıkla görülecektir.

*Biraz müşâhabeden sonra söktü müşteriler:
-Ver ondan on paralık zencefil, çöroğtu, biber.
-Geçenki beş para borcumla on beş etmedi mi?
-Silik bu yirmilik almam...
-Uzatma gör işimi! (Mehmet Âkif, Hasır)*

Böylece buraya kadar anlatılanlar özetlenirse mesnevi üslûbunun sanatkârlara konudan, yapı ve dil-üslûba kadar birtakım kolaylıklar sunduğu gerçeğiyle karşılaşılmış olur. Zira mesnevi üslûbunun yüzyıllar boyunca kullanılan bir üslûp tarzı olduğu ve bu

üslûba ait özelliklerin ise edebiyat tarihinde yer alan pek şairin bilgi, birikim ve deneyimleriyle yoğrulduğu unutulmamalıdır. Bunun yanında 1860-1923 yılları arasında kaleme alınan manzum hikâyelerde görülen mesnevi üslûbunun, Divan şiirindeki şekliyle yer almasının mümkün olmayacağı da ilâve edilmelidir. Şu hâlde şairlerin, Divan şiiri üslûbunu yaklaşım değişikliğinin belirlediği çerçeve içerisinde kullandıkları söylenmelidir.

3.3.1.3.Halk Şiiri Üslûbu

Şairin beslendiği edebî gelenek çerçevesinden bakıldığında, çalışmanın esasını teşkil eden 100 eserde dikkati çeken üçüncü üslûp özelliğinin, Halk şiiri üslûbu olduğu tespit edilmiştir. Yani manzumelere, tıpkı Divan şiiri üslûbunda olduğu gibi yer yer Halk şiirine has bazı özellikler de yansımıştır. Ancak 1860-1923 yıllarında ortaya çıkan edebî dönemler içerisinde bu üslûbu en fazla kullanan mektebin Millî Edebiyat mektebi olduğu görülür. Bununla birlikte büyük bir kısmı “âşık” adı verilen şairlerin kullandıkları bu üslûp türü, manzum hikâyelerde Divan şiiri üslûbu kadar belirgin değildir. Zira incelemeye konu olan manzumeleri yazan ve pek çoğu medrese tahsili görmüş olan sanatkarların beslendikleri kaynaklar arasında Halk Edebiyatı’nın yeri, Divan Edebiyatı’na göre daha geridedir.

Anlatılanların daha anlaşılır olması için birkaç metin üzerinde inceleme yapılacaktır. İlk olarak konusunu bir masaldan alan Orhan Seyfi’nin “*Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi*” ele alındığında, metinde karşılaşılan samimi ve içten söyleyiş ister istemez Halk şiiri üslûbunu hatırlatmıştır. Ayrıca söz konusu eserde hece vezni ile koşma nazım şeklinin kullanılmış olması, Halk şiiri üslûbunun daha belirgin olmasını da sağlamıştır.

Bu nazlı peri kızı,

Bu güzellik yıldızı,

Her gönülde bir sızı

Bırakarak yaşarmış. (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)

Öte yandan Ziya Gökalp’ın hece vezninin yer aldığı ve koşma nazım şeklinin kullanıldığı “*Kurt ile Ayı*” isimli manzum hikâyesindeki masal edası da pek çok

manzumesinde halk hikâyeleri ve masallardan faydalanan şairin, halk şiiri üslûbundan yararlandığını ortaya koymuştur.

Kurt kocaldı, kötürüm oldu,

Bunu sezen bir genç ayı

Yakaladı kurdu, yoldu,

Dedi: “Haydi tüysüz dayı!” (Ziya Gökalp, Kurt ile Ayı)

Edebî geleneğin belirlediği üslûplarla ilgili olarak anlatılanlardan görüleceği üzere Türk Edebiyatı, Tanzimat sonrasında büyük bir değişim ve dönüşüm içerisine girmiştir. Bu yüzden uzun yıllar Türk Edebiyatı'nın özünü teşkil eden Divan ve Halk şiiri üslûplarının, Modern şiir üslûbuna nazaran ikinci planda kalmak koşuluyla manzumelerde yer almayı sürdürdüğü tespit edilmiştir.

3.3.2. Manzum Hikâyenin İçeriğinin/Şairin Amacının Belirlediği Üslûplar

Üzerinde çalışılan 100 manzum hikâyede, şairlerinin bağlı oldukları edebî anlayış, mektep, gelenek veya dünya görüşünün belirlediği ve yukarıda anlatılan üç ana üslûptan başka, birtakım alt üslûp özellikleriyle de karşılaşmıştır. Eserlere daha yakından bakıldığında ortaya çıkan bu alt üslûp tarzlarının daha çok metnin muhtevası ve sanatkârın metni kaleme alma gayesinden kaynaklandığı tespit edilmiştir. Özellikle dilin işleniş şekli ve başvurulan anlatım biçimlerinde belirginleşen bu üslûp tarzlarını şu şekilde sıralamak mümkündür:²⁰

*Tahkiyevî Üslûp

* Lirik Üslûp

*Açık Üslûp

*Kapalı Üslûp

*Terkibî Üslûp

*Didaktik Üslûp

* Hasbihâl Üslûbu

*Tasvirî Üslûp

²⁰Daha fazla bilgi için: İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş II Hikâye-Roman-Tiyatro**, Akçağ Yay., Ankara 2009, s. 93-112.

*Eleştirel Üslûp

*Hamasî Üslûp

3.3.2.1.Tahkiyevî Üslûp

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar ele alınan manzum hikâyelerde en fazla karşılaşılan üslûp özelliği “*tahkiye*”dir. İç yapısı önemli ölçüde hikâyeden meydana gelen manzumelerde, sık sık tahkiyeye yer verilmiş olması tabii karşılanmalıdır. Zira herhangi bir olay örgüsünün, öteden beri tahkiye yoluyla nakledilmiş olması bilinen bir gerçektir. Dolayısıyla incelenen metinlerde tema veya konu ekseninde gelişen olay/olayların zamana bağlı kalınarak -çoğunlukla- belli bir sıra dahilinde anlatıldığı rahatlıkla söylenebilir. Ancak bu sonucun, manzum hikâyelerdeki şiiriyet değerini önemli ölçüde zayıflattığı da belirtilmelidir. Bu noktada bazı manzum hikâyelerden alınan mısralardan hareketle tahkiyevî üslûp tarzıyla ilgili olarak yapılan tespitler daha somut hâle getirilecektir.

Hind kervanı üç ay sonra geldi Harzem iline;

Mektup ile armağanlar değdi Han'ın eline.

Pehlivanlar güreşmesi düştü halkın diline,

Bütüin Hive ahalisi hazırlandı seyrana. (Ziya Gökalp, Polvanveli)

Çıktı bir bâğın içinden yola bir yaşlı himâr

Nakl için beldeye yüklenmiş idi Rû-yi nigâr

Derken aç karnına bir tilki görünce geldi

Böyle bir tâze üzüm hasreti bâğrın deldi (Şinâsî, Eşek ile Tilki Hikâyesi)

Ağırca bir aceleyle beş on kürek alarak

Biraz açıldı, fakat sonra durdu; yenlerini

Yavaş yavaş sıvadı; saltayı atıp, yumuşak,

Benekli mendili kıstırdı koynuna, yerini

Biraz tasarladı... artık hemen uçup gidecek. (Ali Ekrem, Kayıkçı)

Namaz kılındı; duâ bitti. Kervan yoluna

Düzüldü taht-ı memâtın girip birer koluna.

*Yarım saat henüz olmuştu. Yolcular durdu;
Demek ki; komşusu dünyânın ahret yurdu. (Mehmet Âkif, Âhret Yolu)*

3.3.2.2.Lirik Üslûp

Manzumelerde ortak ve belirgin üslûp özelliklerinden bir diğeri “*lirik üslûp*”tur. Manzum hikâyenin hikâye ve şiir türlerinin birleşimi veya sentezi olduğu düşünüldüğünde şiir türünün en önemli kaynağı olan lirizmin, bu tür eserlerin teşekkülünde önemli bir rol üstendiği görülür. Ancak çoğunlukla okuyucuya iletilecek mesaj bakımından didaktik öğeleri içeren ve mısra sayısı bakımından şiire nazaran hayli uzun olan manzum hikâyelerdeki lirizm, tabii olarak şiirdeki kadar belirgin ve yoğun şekliyle ortaya çıkmamıştır.

Manzum hikâyelerdeki lirizmin çoğunlukla olay örgüsündeki duygu ve heyecanın arttığı veya olay örgüsü dışında hâkim anlatıcı durumundaki şairin sözü devraldığı mısralarda ortaya çıktığı görülür. Bunun yanında lirik üslûp, bireysel tema ve konuların işlendiği manzumelerde daha fazla yer almıştır. Buna karşın toplumsal tema ve konuların işlendiği eserlerde de lirizmin olayların akışına göre ortaya çıktığı, ancak çoğu kez arka planda kaldığı belirtilmelidir.

Mesela Servet-i Fünûn şairlerinden Celâl Sâhir’in sevgilisiyle karşılıklı konuşmalarına dayanan ve “aşk” temasının işlendiği “*Siyah Kitab*” lirik üslûbun yer aldığı eserler arasında yer almıştır. Aşağıdaki mısralar incelendiğinde sanatkârın, santimental kişiliğini ve sevgilisine duyduğu aşkı lirik bir duyarlılıkla birleştirme arzusunda olduğu görülecektir.

-Fakat, dedim, bu kâlâ-yı şi'r ü hülyâyı

Ufuklarımda doğan bir perî-yi ilhâmın

Siyah nazarları, muzlim saçıyla nesc ettim.

Benim değil bu şeb-âkîn kitab, onun kitabı... (Celâl Sâhir, Siyah Kitab)

Bir diğeri Servet-i Fünûn şairi Ali Ekrem ise kahramanlık temasının işlendiği “*Vasiyet*”te, epik üslûbun yanında lirik üslûba da yer vermiştir.

Emine'nin arıyordu cemâl-i ismetini;

Yüzünde şevk-i beka, gözlerinde nûr-ı ümîd,

*Vuruldu tâ yüreğinden Hudâ'ya gitti şehîd;
Götürdü yârine koynundaki vesiyetini!* (Ali Ekrem, Vasiyet)

Cenap Şahabettin'in, "*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*"sinde de bu üslûp türünün bulunduğu tespit edilmiştir.

*Bâlin-i safâ-yı dil-nişînim
Bir gül koparıp bana verirdi
Hüsnümle o nazlı gül erirdi
Bülbül gibi nağme-sâz olurduk
Güller gibi hande-bâz olurduk*

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

3.3.2.3. Açık Üslûp

Açık üslûp; daha çok şairin okuyucunun fikir, düşünce ve kanaatlerini değiştirmeyi amaçladığı eserlerde belirginleşir. Bu yüzden sanatkârlar, manzum hikâyelerde anlaşılması zor sembol ve imajlar yerine, genellikle açık ve anlaşılır bir dil kullanmayı amaç edinmişlerdir. Bu noktada açık üslûpta, metnin söz dağarcığındaki kelimelerin günlük hayatta kullanılıp kullanılmamalarının veya yabancı kökenli olup olmamalarının herhangi bir öneminin bulunmadığı da söylenmelidir. Zira açık üslûpta önemli olan, mesajı en kestirme yoldan okuyucuya iletmektir.

1860-1923 yıllarında yazılan 100 manzum hikâyeye incelediğinde, çoğu eserde açık üslûbun var olduğu görülmüştür. Zira sanatkârların ferdî his, fikir ve kanaatlerini; yoksulluk, yozlaşma, aile hayatındaki bozulma gibi toplumsal problemler karşısındaki çözüm önerilerini; paylaşmak istedikleri intiba, gözlem, bilgi ve görgülerini okuyucunun kafasını karıştırmadan anlatma ve sezdirme eğiliminde oluşları bu tarz üslûbun eserlerde yer almasını sağlamıştır.

Millî Edebiyat dönemi şairlerinden Mehmet Emin'in "*Balıkçı*"adlı manzumesinden alınan mısralar, açık üslûbu somutlaştıracaktır. Eser boyunca ortaya çıkan yalınlığa dikkat edildiğinde, açık üslûbun ortaya çıkmasında yalınlığın önemli bir payı olduğu rahatlıkla anlaşılacaktır.

*Bu günedek ne boralar içer'sinde çalıştık;
 Sen üzülme, yavrucuğum, biz zahmete alıştık!
 Biz sefiller, çok vakitler bir parasız kalırız;
 O kadar ki yorgan, döşek satıp ekmek alırız. (Mehmet Emin, Balıkçı)*

Şiir ve hikâyenin kesiştiği noktada ortaya çıkan manzum hikâyelerde, açık üslûp, birtakım sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Zira şairlerin açık üslûbu kullanarak manzumelerde didaktik bir tavır takınmaya çalışmaları, şiir formuyla hikâyeye anlatma mecburiyetinde oluşları, şiir ve hikâyeye dili arasındaki ayrımı tam manasıyla gerçekleştirememeleri ve orijinal hayal kurma noktasında bazı zorluklar çekmeleri vb. birtakım olumsuzluklara sebep olmuştur. Ancak tek başına açık üslûbun, şiiriyet ve hikâyeye anlatma kalitesini olumlu veya olumsuz yönde etkilemesinin mümkün olmayacağı belirtilmelidir. Açık üslûp hususu, Hüseyin Siret'ten alınan mısralarla kapatılacaktır.

*Yiyip içer, geçinir sâyenizde bir öksüz,
 Eğer kabâhat ederse azarlayın, dövünüz...
 Hayâtımı ederim ben fedâ onun yoluna,
 Sakın dokunmayınız yavrumun sakat koluna! (Hüseyin Siret, Ayşecik)*

3.3.2.4. Kapalı Üslûp

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar incelenen birkaç manzumede kapalı üslûbun bulunduğu da tespit edilmiştir. Daha çok Recaizâde Mahmut Ekrem ve Tevfik Fikret'in kaleme aldıkları eserlerde ortaya çıkan kapalı üslûp tarzında, gerek dil gerekse söylem bakımından bir anlaşılma zılgının olduğu görülmüştür. Söz konusu manzumelerdeki yabancı kökenli kelime, tamlama ve ibareler; sembol, imaj, mazmun, iktibas ve söz sanatları anlaşılmasızlığa sebep olan unsurlar olarak kendilerini göstermişlerdir. Mesela Ekrem'in "*Hikâyet*" adlı manzum hikâyesi ele alındığında, en başta çok sayıda Arapça ve Farsça kökenli kelime, tamlama ve ibarenin varlığı dikkatleri çeker. Bunun yanında mazmun, iktibas ve söz sanatları da eserdeki kapalılığın artmasına sebep olmuştur.

*Böyle dâ'im edip hayâl-i muhâl
 Deşt-i gamda gezerdi Kays misâl*

Sûret-i hâlden olup âgâh

Merhamet ma'deni kerîme-i şâh (Recaizâde Mahmut Ekrem, Hikâyet)

Kapalı üslûba yer veren bir diğerk şair olan Tevfik Fikret ise alegorik bir manzume olan “*Hazan Teyze*”de, yaklaşım değışikliğinin tesiriyle ortaya çıkan imaj ve sembollere yer vererek kapalı üslûbun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece her iki eserden hareket edildiğinde manzum hikâyelerdeki kapalı üslûbun oluşmasında birden fazla unsur ve özelliğın rol oynadığı rahatlıkla görülecektir.

Elde mi, ah acımamak?

Üç aycağız ömrü varmış...

Hicran oldu hâlin bize;

Ölme, sakın, Hazan Teyze! (Tevfik Fikret, Hazan Teyze)

3.3.2.5.Terkibî Üslûp

Terkibî üslûp, adından da anlaşılacağı üzere edebî eserdeki birlik ve bütünlükle ilgilidir. Bir edebiyat eserinin, birden fazla unsurun bir araya gelmesiyle oluşan estetik, ferdî ve orijinal bir terkip olduğu düşünöldüğünde, manzum hikâyelerin ortaya çıkmasında terkebî üslûbun önemi, değeri ve gerekliliğı daha iyi anlaşılacaktır. Zira terkebî üslûp, diğerk edebî eserlerde olduğu gibi manzumelerde de muhteva, yapı, dil ve üslûbun sistemli bir şekilde bir araya gelmesini sağlar.

Türk Edebiyatı'nın Batı Edebiyatı'yla münasebeti, edebî eserin birliğı ve bütünlüğü meselesinde tavır değışikliğıne sebep olmuştur. Asırlar boyunca parça bütünlüğünü esas alan Divan Edebiyatı'ndan sonra gelen bu farklı tavır, aslında Türk Edebiyatı için de büyük bir yeniliktir. Bu yeniliğın metinlerde kullanılmasıyla tema, konu, olay, his, fikir ve intibalar merkezî bir çekirdek etrafında ifade edilmiştir.

Çalışmanın esasını teşkil eden manzum hikâyelere bakıldığında eserlerde büyük oranda birlik ve bütünlüğün mevcut olduğu görölmüştür. Manzumelerde anlatılan olay/olaylar birlik ve bütünlüğü zarurî kılmıştır. Zira belli bir olay örgüsü, ancak belli bir birlik ve bütünlük içerisinde anlatılabilir. Bu durumun daha somut hâle gelmesi için Tanzimat Edebiyatı içerisinde yer alan Manastırlı Mehmet Rif'at'ın “*Yavuklanma*” isimli eserinden bir bölüm alınacaktır. Metin incelendiğinde nakledilen olayın, merkezî

bir çekirdeğe bağlı olduğu ve mısralar ilerledikçe bu merkezî çekirdeğin belli bir düzen ve terkip hâline dönüştüğü rahatlıkla anlaşılacaktır.

*Suya gelmişti köyün kızları akşamüzeri
Öteden bir delikanlı türeyip geldi beri
Su başından ötede bir yere çöktü yattı
Başını kaldırarak kızlara bir göz attı (Manastırlı Mehmet Rif'at, Yavuklanma)*

Aşağıdaki metinlerde de kompozisyon, terki bî üslûpla sağlanmıştır:

*Saz eğildi ağaç inâd etti
Hevâ da kesb-i iştîdâd etti
Öyle kim zor sadmesi fi'l-hâl
Etti serkeş dırahtı istîsâl (Recaizâde Mahmut Ekrem, Meşe ile Saz)*

*Aşağıda niçin söylemedin ya?
-Sen sadakayı niçin acabâ
İstemedin ben yukarda iken? (Ali Ekrem, Nasreddin Hoca ile Dilenci)*

3.3.2.6. Didaktik Üslûp

Araştırmaya konu olan manzum hikâyelerin çoğunda didaktik üslûbun da öne çıktığı görülür. Zira toplumsal problemleri, çözüm önerileriyle ortaya koymayı ve insanları ideal duygulardan hareketle bilinçlendirmeyi aslî amaç olarak gören manzum hikâye şairleri, ister istemez eserlerinde didaktik üslûba yer vermişlerdir. Bu noktada tanıtma, öğretme ve bilgi vermenin esas olduğu didaktik üslûp sebebiyle manzumelerin şiir yönlerinin zayıfladığı belirtilmelidir.

Didaktik üslûbun daha anlaşılır hâle gelmesi için Edebiyat-ı Cedide sanatkarlarından Ali Ekrem'e ait olan "Son Buse" ele alınacaktır. Manzumede Ali Ekrem, bir anne ile kızı arasında cereyan eden bir olaydan yola çıkarak "anne-evlat sevgisi" konusuna dikkatleri çekmeye çalışmıştır.

*"Çocuğu öpmeyiniz!" İşte mukadder,, ma'lûm;
Ninelik rûhunu mecrûh edecek bir ihtâr!
"Yavrumu öpsem olur mu?" Bu su'al meş'um*

Dökülür gonce-i bî-tâb-ı feminden nâ-çar. (Ali Ekrem, Son Buse)

Aşağıdaki metinlerde de bu üslûp türü öğüt verme, ders çıkarma veya kıssadan hisse yönleriyle kendisini hissettirmiştir.

*Bu küçük iş birçok zahmet,
Biraz gayrete mal oldu;
Adamcağz tam bir saat
Ateş başında yoruldu...
Demek biraz iyi işler
Biraz alın teri ister! (Tevfik Fikret, Kırık At)*

*“Mektebime gidiyorum” diyerek
Evden çıkıp sokaklarda gezinmek
Bir çocuğa yakışır mı? Savuştum
Koşa koşu mektebime kavuştum. (Süleyman Nesib, Gayretli Çocuk)*

*Hakan sustu... Türk gençliği yürüdü,
Arkasından tezgâhları sürüdü;
Her tarafta iş ordusu bürüdü!*

*Buymuş meğer Türk'ün Kızılelma'sı!
Böyle demiş Oğuz Han'ın yasası! (Ziya Gökalp, Ötüken Ülkesi)*

*Dedim: Nedir bu senin yaptığın, düşünsene bir.
Bırak şu hastayı artık biraz da kendisine.
Ne çâre, hükm-i kader âkıbet zuhûra gelir,
Cenâze şekline girmekte böyle fâide ne?
Senin bu yaptığın Allâh'a karşı isyandır;
Asıl felâkete sabreleyenler insandır... (Mehmet Âkif, Selma)*

3.3.2.7.Hasbihâl Üslûbu

Manzum hikâyenin en önemli özelliklerinden birisini, olay örgüsünün hasbihâl üslûpla ortaya konulması teşkil eder. Adını “*karşılıklı konuşma, sohbet, musahabe, muhâvere*” gibi manalara gelen “*hasbihâl*” kelimesinden alan bu üslûp tarzında tabîî olarak “*diyalog*” ve “*monologlar*” önemli yer tutmuştur. Manzum hikâyelerde kahramanlar arasında geçen konuşmalarla tahkiyevî üslûbu güçlendiren bu üslûp tarzı, olay örgüsünün daha etkili işlenmesine de büyük oranda katkı sağlamıştır

Mehmet Âkif’in “*Hasta*”, “*Küfe*” ve Cenap Şahabettin’in “*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*” adlı eserleri hasbihâl üslûbun daha iyi anlaşılması için ele alınacaktır. Hasbihâl üslûba eserlerinde başarılı bir şekilde yer veren şairlerin başında gelen Mehmet Âkif, şahit olduğu bir olaydan hareketle kaleme aldığı “*Hasta*”da vak’ayı, büyük oranda hasbihâl üslûptan yararlanarak anlatır. Şair, kahramanlar arasında geçen karşılıklı konuşmalarla, bir attar dükkânında yaşanan olayları daha canlı anlatma fırsatını yakalar. Ayrıca bu konuşmalar vasıtasıyla manzumedeki itibarî dünya ile aktüel hayat arasındaki bağ da kolaylıkla ortaya konulmuştur.

- *Bence, doktor, onu siz bir soyarak dinleyiniz;*

Hastalık çünkü değil öyle ehemmiyetsiz.

Sâde bir nezle-i sadriyye mi illet? Nerde!

Çocuğun hâli fenâlaştı şu son günlerde. (Mehmet Âkif, Hasta)

Âkif, “*Küfe*”de de hasbihâl üslûbu kullanmayı sürdürür. “*Hasta*”da olduğu gibi realist ve dramatik insan manzaralarını ortaya koyan sanatkâr, karşılıklı konuşmalarla bir yandan yaşadığı dönemin panoramasını çizer; bir yandan da birey ve toplum hayatındaki sıkıntıları daha belirgin tablolar hâlinde göstermeyi sağlar.

- *Benim babam senin altında öldü, sen hâlâ*

Kurumla yat sokağın ortasında böyle daha!

O anda karşiki evden bir orta yaşlı kadın

Görüldü:

- *Oh benim oğlum, gel etme kırma sakın!* (Mehmet Âkif, Küfe)

Mehmet Âkif’teki diyaloglara karşın Cenap Şahabettin, “*Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî*”de, daha çok monologlara yer verir. Manzumedeki monologlar, karşılıksız aşka tutulan bir genç kızın ölümü üzerine onu seven delikanlının

yaptığı iç konuşmalarda kendisini gösterir. Böylece şairin, monologlar sayesinde sadece yaşanan trajediyi gözler önüne sermediği, iki kişi arasında geçen vak'ayı da geliştirdiği görülür.

Bak hâlime rahm eder mi? Heyhât!

Allah! Bana inayet eyle

Bir öksüzünü himâyet eyle

Al canımı da nigârı buldur

Ukbâ boş ise benimle doldur.

(Cenap Şahabettin, Bir Verem Kızın Hasbihâli yahud Yâd-ı Mâzî)

Üç eserden hareket edildiğinde hasbihâl üslûbun, sanatkârlara vak'ayı daha canlı ortaya koyma ve kahramanların kültürel durumlarını daha etkili yansıtma noktasında yardımcı olduğu ortaya çıkar. Ayrıca bu üslûp tarzı sayesinde, manzum hikâyelerin akıcılık kazandığı, sağlanan akıcılığın da açık, yalın ve kıvrak bir dilin oluşmasına zemin hazırladığı da belirtilmelidir. Aşağıdaki metinler, bu tespitin daha somut ifade edilmesine yardımcı olacaktır.

“Bu ne iştir?”

“Ne olmuş ki...”

“Hiç birşey yok, öyle ya,

“Hep işlerin oldu bitti, şimdi asker değilsin;

“Artık onu ne yapmalı?.. Yakalardan atmalı...”

(Mehmet Emin, Kaynana ile Damat)

Hakan -düşünür biraz-

Der: Bu doğru olamaz!

Senin gibi güzel kız,

Daima böyle yalnız,

Dağ başında yaşar mı? (Orhan Seyfi, Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi)

3.3.2.8.Tasvirî Üslûp

Çalışmaya konu olan manzum hikâyelerde tasvirî üslûp da önemli yer teşkil etmiştir. Söz konusu üslûbun, metinlerde iki şekilde belirginleştiği tespit edilmiştir. İlk olarak kahramanların daha çok fizikî yönlerinin yani “*portre*”ler ve mekânın çizilmesi esnasında bu üslûptan yararlandığı görülmüştür. Recaizâde Mahmut Ekrem’in kaleme aldığı “*Şehid Ezel*”den alınan mısralar portre tasvirini örneklendirecektir.

Kimdir şu ak sakallı şehâmetli kahraman?

Kimdir o şehsuvâr-ı mehîb-i sefid-ser?

Kimdir o -seyf-i hahiri destinde şu 'le-ver-

Dâ'im önünde askerin olmaktadır revân?..

(Recaizâde Mahmut Ekrem, Şehid Ezel)

Manzum hikâyelerdeki tasviri üslûbun ikinci türüne ise sosyal hayatın ortaya konulması esnasında yer verilmiştir. Zira olay örgüsündeki itibarî dünyanın dar ve geniş manzaralar hâlinde insanlara yansıtılması tasvirî üslûbu zorunlu kılmıştır. Tevfik Fikret’in “*Hasan'ın Gazası*”ndan alınan mısralardan, tasviri yapılan köyün yoksul bir köy olduğu rahatlıkla anlaşılacaktır.

Uzakda şöyle beş on köhne dam, beş on bacadan

İbâret; eski, fakat şâirâne, âsûde,

Yeşil bir ormana hem-sâye bir küçük belde... (Tevfik Fikret, Hasan'ın Gazası)

Mehmet Âkif'ten alınan mısralarda ise tasvirî üslûbun bir başka özelliğiyle karşılaşılır. Şairin yaptığı tasvirlerle okuyucunun zihninde bireysel ve toplumsal olaylara karşı duyarlılık oluşturmaya gayret etmiş olması, tasvirî üslûbun söz konusu özelliğini ortaya çıkarmıştır.

Sopa sağ elde, kırık camlı fener sol elde;

Boşanan yağmur iliklerde, çamur ta belde.

Hani, çoktan gömülen kaldırımın, hortlayarak,

“Gel!” diyen taşları kurtarmasa, insan batacak. (Mehmet Âkif, Seyfi Baba)

3.3.2.9.Eleştirel Üslûp

Tanzimat sonrası Türk Edebiyatı'nda, eleştiri (*tenkit*) önemli bir yere sahiptir. Zira büyük bir çöküşün yaşandığı bu yıllarda sanatkârlar, yaptıkları eleştirilerle çöküşün birey ve toplum hayatında açtığı derin yaralarını ortaya koymaya çalışmışlardır. 1860-1923 döneminde kaleme alınan manzum hikâyelerde de bir yandan birey ve toplum hayatında görülen aksaklıkların tenkit edildiği, diğer yandan birey ve toplum hayatında görülen problemlerle ilgili olarak çeşitli çözüm önerilerinin sunulduğu tespit edilmiştir. Böylece incelenen 100 eserden hareketle eleştirel üslûbun sadece olumsuz yönleri eleştirmek olmadığı, tenkit edilen hususlarla ilgili olarak çözüm yollarını da takdim etmek olduğu ortaya çıkar. Ayrıca çoğu manzum hikâyedeki eleştiri, geleneksel hikâye anlatma yöntemlerinden biri olan “*kıssadan hisse*” anlayışıyla da benzerlikler göstermiştir. Bu yüzden manzumelerdeki eleştirel üslûbun, yaklaşım değişikliğiyle oluşan tavır değişikliğiyle geleneksel tenkit yöntemlerinin sentezi olduğunu söylemek gerekir.

Anlatılanların daha somut hâle gelmesi için Mehmet Emin'den “*Kibritçi Kız*” ve Mehmet Âkif'ten ise “*Mahalle Kahvesi*” adlı eserler incelenecektir. İlk olarak “*Kibritçi Kız*”a bakıldığında şairin, yoksulluk karşısında duyarsız kalan insanları tenkit ettiği görülür.

Kimi var ki bir ekmeği, “Al, ye!..” der;

Bir şey veren ondan da bir şey ister...

Âh yoksulluk, âh babasız çocuklar!.. (Mehmet Emin, *Kibritçi Kız*)

Toplumcu yönünü eserlerine yansıtmaktan çekinmeyen Mehmet Âkif ise “*Mahalle Kahvesi*”nde, kahvehaneleri ve kahvehanelerin müptelası olan insanları eleştirmiştir. Şaire göre kahvehaneler, insanları tembelliğe iten yerlerdir. Buralara gelenler vakitlerini, paralarını daha da önemlisi aile hayatlarını boşa harcarlar. Sanatkârın, aşağıdaki mısralardaki tespiti dikkate değerdir. Zira kahvehanenin pervazına yuva yapan kırlangıçlar ile yuvalarından ayrılıp kahvehaneye gelen insanların durumları arasındaki ironik durumu gözler önüne sermiştir.

Tavanın pervazı altındaki toprak yuvadan,

Bakıyor bunlara, yan yana, iki çifte nazar:

“Ya sizin bir yuvanız yok mu?” diyor anlaşılan,

Dişi erkek çalışan yavrulu kırlangıçlar... (Mehmet Âkif, *Mahalle Kahvesi*)

3.3.2.10.Hamasî Üslûp

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar incelemeye konu olan manzum hikâyelerde fazla olmamakla birlikte “*epik eda*”nın şekillendirdiği hamasî üslûpla da karşılaşmıştır. Daha çok toplumsal tema ve konulardan biri olan “*kahramanlık*” temasının işlendiği eserlerde kendisini hissettiren bu üslûp türü şairlere, kaybedilen savaşların meydana getirdiği karamsarlıkları ve umutsuzlukları ortadan kaldırma imkânını sağlamıştır. Böylece hamasî üslûp sayesinde -manzum hikâyelerin itibarî dünyalarında olsa da- hem toplum ruhunun rahatlatılmaya hem de yaşanan çöküşün izlerinin silinmeye çalışıldığı söylenmelidir.

Vatan şairi Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem'in, kahramanlık temasının işlendiği “*Vasiyet*”inden alınan mısralar, hamasî üslûba örnek teşkil edecektir. Her türlü zorlu şartlara rağmen düşmana karşı duran askerlerin kahramanlıklarının anlatıldığı metinde, askerlerin kahramanlıklarının destanlaştırıldığı görülür. Böylece eser boyunca okuyucunun muhayyilesinde oluşan canlı savaş sahnelerine, epik bir duygunun da eşlik etmesi sağlanmış olur. Ayrıca sanatkârın bu tutumunun, toplum ruhunda var olan, ancak yaşanan karmaşa dolayısıyla bir türlü açığa çıkmayan “*sadâ-yı bülend*”in bir edebî eser vasıtasıyla duyurulmasına imkân verdiğini de söylemek gerekir.

*Firâr etti düşman olup hâk-sâr,
Bir Osmanlı etmez bunu ihtiyâr.
Bir Osmanlı, ettikçe azm-i sefer,
Zaferdir, zaferdir, zaferdir, zafer!* (Ali Ekrem, Vasiyet)

Aşağıdaki metinlerde de bu üslûp türünün etkili olduğu görülmüştür.

*Derken uruldu el ve kolundan... ne hükmü var?
Sürmekte muttasıl o semend-i celâdeti.
Bir kahramânı rîziş-i hûn-ı hamiyeti
Vâpes bırakmayınca yolundan ne hükmü var?*

(Recaîzade Mahmut Ekrem, Şehîd Ezel)

Fakat bizimkilerin satvet-i muhâmemesi

Bırakmıyor ki atılsın o bir adım ileri...

Duyuldu bizde nihâyet zafer terâneleri! (Tevfik Fikret, Hasan'ın Gazası)

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar kaleme alınmış manzum hikâyelerin dil ve üslûplarıyla ilgili olarak yukarıdan beri söylenenler toparlanırsa şu sonuçlar elde edilecektir.

İncelenen eserler dil ve üslûpları bakımından öncelikle Modern, Divan ve Halk Edebiyatları'nın izlerini taşımaları dolayısıyla üç gruba ayrılırlar. Gerek manzumelerin yazılma tarihlerinin 1860-1923 dönemini kapsamaması, gerek belirtilen dönem Türk şiiri ve hikâyesinde görülen değişme olgusu, gerekse sanatkarların Modern, Divan ve Halk Edebiyatları'na olan bağlılıkları böyle bir sonuca varılmasını tabii ve zarurî kılmıştır.

Çalışmaya konu olan manzum hikâyelerde genel dil ve üslûp özelliklerinin dışında, manzum hikâyenin içeriğinin/şairin amacının belirlediği on adet üslûp tarzı daha bulunmaktadır. Böylece çeşitli dil ve üslûp tarzlarıyla işlendiği anlaşılan manzumeler, okuyucuya 1860-1923 yıllarındaki dil ve üslûp hakkında analiz yapma imkânını da sağlamış olurlar.

SONUÇ

Manzum hikâye türü, Türk Edebiyatı tarihinde köklü bir geçmişe sahiptir. Türk Edebiyatı'nın bilinen en eski türü olan destanlarda, millet hayatında önem ve değer arz eden olaylar, tıpkı manzum hikâyelerde olduğu gibi şiir formu içerisinde nakledilmiştir. İslâmiyet'in kabulünden sonra Divan Edebiyatı'nda mesneviler ile Halk Edebiyatı sahasındaki halk hikâyelerinin, destanın dolayısıyla manzum hikâyenin yerini tuttuğu görülür. Destan, mesnevi ve halk hikâyeleri dışında özellikle din büyüklerinin kahramanlıklarının anlatıldığı gazavatnâme ve herhangi bir olayı, düşünceyi veya kişiyi rüyada görülmüş gibi anlatan habnâme gibi eserlerde de manzum hikâyeyi hatırlatan anlatımlara yer verilmiştir.

Söz konusu tür, gerek Batı tesiri gerekse toplumsal değişmeler sebebiyle birtakım farklılaşmalara uğrayarak Tanzimat sonrasında da varlığını sürdürmüştür. Zira şiir ve hikâyenin sentezi veya bu iki edebî türün tek bir potada eritilmesi neticesinde ortaya çıkmış olan manzum hikâyenin, hem şiire has lirizmi hem de hikâyeye has tahkiyeli anlatımı bir arada bulundurması, sanatkârları bu edebî türe yöneltmiştir. Ayrıca manzum hikâyenin şiire göre daha rahatve daha kolay söz söyleme ve şiir türünün sınırları dâhilinde pek fazla yer verilemeyen tema ve konuların ifade edilmesi hususunda şairlere birtakım imkânlar sunması da bu yönelişte etkili olmuştur. Sonuç itibarıyla Tanzimat Edebiyatı'nın başlangıcı olan 1860'tan Cumhuriyet Edebiyatı'na kadarki 63 yıllık dönemde, manzum hikâye türü Türk Edebiyatı'nda önemini korumuştur.

Çalışmaya konu olan 1860-1923 dönemi, Osmanlı Devleti'nin çöküş ve çözülüş dönemidir. Yenilgiyle sonuçlanan savaşlar, bozulan ekonomi ve yaşanan medeniyet değişimi vb. gelişmeler, sosyal hayatta ciddi sarsıntılara yol açmıştır. Söz konusu dönemde manzum hikâyeden yararlanarak “yoksulluk”, “hastalık”, “yaşlılık”, “kimsesizlik”, “kahramanlık”, “vatanseverlik”, “aile”, “yozlaşma”, “dinî duyarlılık ve iman”, “yöneticilerin sorumlulukları” ve “mefkûre/ülkü” gibi toplumsal; “karşı cinse duyulan sevgi”, “anne, baba, evlat, kardeş sevgisi” ve “ölüm” gibi bireysel tema ve konularla ilgili duygu, düşünce ve görüşlerini ortaya koyan sanatkârlar, çöküş dönemini yaşayan topluma seslenmeyi amaçlamışlardır.

Yukarıda belirtildiği üzere Türk Edebiyatı'nda köklü bir mazisi bulunan manzum hikâye türü, Tanzimat Edebiyatı'nda Şinasî'nin fabl türünü ihtiva eden manzumeler kaleme almasıyla farklı bir kanaldan gelişimini sürdürmüştür. Zira

Şinasî'nin eserleri vasıtasıyla -resmen- Batı Edebiyatı'nın tesirine giren Türk Edebiyatı kendisini yeni yaklaşımların içerisinde bulmuştur. Bu yıllarda Recaizade Mahmut Ekrem ve Manastırlı Mehmet Rifat yazdıkları manzum hikâyelerle bu türün tema ve konu bakımından farklılaşmasını sağlamışlardır. Her iki şair “yoksulluk”, “vatanseverlik”, “kahramanlık”, “aile”, “karşı cinse duyulan sevgi” ve “ölüm” gibi tema ve konuları işleyerek manzum hikâye türünde farklı bir bakış açısının gelişmesini sağlamışlardır.

Servet-i Fünûn şairleri ise manzum hikâye türüne daha fazla ilgi göstermişlerdir. Bu ilginin temelinde manzum hikâyenintoplumsal problemlerden uzak şiirler kaleme alan bu dönem şairlerine, birey ve toplum hayatında olup biten olaylarla ilgili duygu ve düşüncelerini aktarma fırsatını vermesi bulunmaktadır. Nitekim manzum hikâye türünü en fazla tercih eden sanatkârlardan Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, İsmail Safâ, Hüseyin Siret, Hüseyin Cahit, Celâl Sâhir, Ahmet Reşit, Ali Ekrem ve Süleyman Nesib yoksulluktan kimsesizliğe, anne-baba-evlat sevgisinden aşka kadar geniş bir konu ve tema yelpazesine sahiptirler. Ayrıca söz konusu sanatkârların eserlerindeki yapı, dil ve üslûp da bu geniş tema ve konu çeşitliliğine uyum sağlamıştır.

Fecr-i Âti mektebinde ise manzum hikâyenin popülerliğini yitirdiği görülür. Servet-i Fünûn'a tepki olarak ortaya çıkan bu edebiyat döneminde sanatın şahsî bir estetik faaliyet olarak telakki edilmesi, roman ve hikâye türlerinden uzak durulması ve daha çok lirik şiire değer verilmesi gibi sebepler yüzünden manzum hikâye türü geri planda kalmıştır.

“Vatan”, “millet”, “millî şuur”, “idealizm”, “mefkûre” gibi tema ve konuların daha çok işlendiği Millî Edebiyat döneminde ise şairler, manzum hikâyeden büyük oranda yararlanmışlardır. Mehmet Emin ve Ziya Gökalp masal, destan ve koşma türlerinin izlerini taşıyan manzumeler vasıtasıyla tema ve konunun daha geniş bir perspektiften ifade edilmesini sağlamışlardır.

Manzum hikâye türündeki en başarılı örnekleri Türk Edebiyatı'na kazandıran şair Mehmet Âkif'tir. İstiklâl Marşışairi, manzumelerine konu edindiği aktüel olayları çoğunlukla mesnevi formu içerisinde canlı, akıcı ve sade bir dille ortaya koymuştur. Okuyucunun manzum hikâyenin organik bir bütün olduğu gerçeğiyle karşılaşmasını sağlayan sanatkâr, asırlardır şiir ve hikâyenin kesiştiği noktada ortaya çıkan bu edebî türün en kalıcı, en sağlam ve en etkili örnekleri hususunda yol gösterici olmuştur.

Sonuç itibarıyla pek çok şairinin ilgi duyduğu önemli edebî türlerden biri olan manzum hikâye türünün 1860-1923 döneminde kaleme alınan örneklerinin Türk

Edebiyatı'nın sonraki dönemlerindeki kaleme alınan eserlere önemli katkılar sağladığı aşikârdır.

ŞAİR VE MANZUM HİKÂYE KAYNAKÇASI

Aşağıdaki tablonun birinci sütununda çalışmaya dâhil edilen 20 şairin adlarıyla birlikte doğum ve ölüm tarihleri, ikinci sütunda incelenen 100 manzum hikâyenin ismi, üçüncü sütunda eserlerin ilk mısralarından bir-iki kelime, son sütunda ise metinlerin bulunduğu kaynağın (*kitap, antoloji vb.*) adı verilmiştir. Kaynak adının ilk geçtiği yerde kaynağın tam künyesi, sonraki yerlerde ise sadece adı ve manzum hikâyenin kaynaktaki sayfası belirtilmiştir.

Araştırmaya konu olan 1860-1923 döneminde henüz soyadı kullanılmadığı için şairler isimlerine göre sıralanmıştır. Şairlerin isimlerinde günümüzün imlâ kuralı dikkate alınmıştır.

ŞAİRİN ADI	MANZUM HİKÂYENİN ADI	MANZUM HİKÂYENİN İLK MISRAI	MANZUM HİKÂYENİN YAYIN YERİ
Ahmet Reşit (1870 - 1956)	İhtiyar Satıcı	Elinde bir...	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, (Hzl. M. Kayahan Özgül), Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara, 2000, s. 365-366.
Ali Ekrem (1867 - 1937)	Kayıkçı	<i>Açık maun...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, (Hzl. Kenan Akyüz), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 367-368.
Ali Ekrem	Oyuncaklar	<i>Koca bir...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 375-377.
Ali Ekrem	Son Buse	<i>Öpme yavrum...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 373-374.
Ali Ekrem	Küfeci Çocuk	<i>Vücudu ince...</i>	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 359-360.
Ali Ekrem	Nasreddin Hoca ile Dilenci	<i>Nasreddin Hoca...</i>	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 361.
Ali Ekrem	Vasiyet	<i>Donukça bir fenerin...</i>	Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1, (Hzl. Şerif Aktaş), Akçağ Yay., Ankara 2011, s.432-436.
Celâl Sâhir (1883 - 1935)	Beyaz Gölgeleler	<i>Bir gündü...</i>	Arayışlar Devri Türk Edebiyatı 2 Servet-i Fünûn Edebiyatı, Hüseyin Tuncer, Akademi Kitabevi, İzmir, 1995, s. 377.
Celâl Sâhir	Siyah Kitab	<i>-Kuzum, bu ismi de...</i>	Arayışlar Devri Türk Edebiyatı 2 Servet-i Fünûn Edebiyatı, s. 380-382.
Celâl Sâhir	Ufkun Karşısında	<i>Ooh, Sâhir...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 451-452.
Cenap Şahabettin (1870 - 1934)	Bir Verem Kızın Hasbihali yahud Yâd-ı Mâzî	<i>Bir subh idi...</i>	Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri, (Hzl. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci, A. Uçman), Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul, 1984, s. 9-14.
Cenap Şahabettin	İnkisâr-ı Bâzîçe	<i>O kızcağız...</i>	Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri, s. 132-135.
Cenap Şahabettin	Ümîd ü İntizâr	<i>Ümidlerle camın arkasında...</i>	Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri, s. 164-166.
Halit Fahri (1891 - 1971)	Bayram Mektubu	<i>Bu gece...</i>	Halit Fahri Ozansoy, (Hzl. Metin Kayahan Özgül), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 1986, s. 65-66.
Hamdullah Suphi (1885 - 1966)	Annemin Derdi	<i>Melâl içinde...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 674-680.
Hüseyin Siret (1872 - 1959)	Ayşecik	<i>Çoluk çocuk...</i>	Leyâl-i Girizân, (Hzl. Hüseyin Siret), Matbaa-yı Ahmet İhsân, İstanbul, 1330, s. 85-88.

Hüseyin Siret	İşte Üç Yıl...	İşte üç yıl...	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 333-335.
Hüseyin Suat (1867 - 1942)	Kismet'in Mandası	Yine bir kıştı...	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 349-351.
İsmail Safâ (1867 - 1901)	Haylaz Çocuk	-Bu mektebden...	Arayışlar Devri Türk Edebiyatı 2 Servet-i Fünûn Edebiyatı, s. 312-314.
İsmail Safâ	İlhâmî'nin Şi'ri	Oğlum İlhâmî...	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 333-334.
İsmail Safâ	Öksüz Ahmet	Çocuk değil mi...	Şiir Tahlilleri I, Mehmet Kaplan, Dergâh Yay., İstanbul, 1991, s. 123-124.
M. Mehmet Rif'at (1851-1907)	Dul Kadın	Te'mîn eder...	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 303-304.
M. Mehmet Rif'at	Yavuklanma	Suya gelmişti...	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 304.
Mehmet Âkif (1873 - 1936)	Ahret Yolu	Sokakta sâde...	Safahat, Mehmet Akif Ersoy, TDV Yay., Ankara 2012, s. 120-123.
Mehmet Âkif	Bayram	Âfâk bütün hande...	Safahat, s. 41- 44.
Mehmet Âkif	Bebek yâhud Hakk- ı Karâr	Bizim Cemîle...	Safahat, s. 131-134.
Mehmet Âkif	Hasır	Geçende, Yayla...	Safahat, s. 27-28.
Mehmet Âkif	Hasta	-Bence, doktor...	Safahat, s. 11-14.
Mehmet Âkif	Hürriyet	Beyaz entârisiyle...	Safahat, s. 80-81.
Mehmet Âkif	İstibdâd	Yıkıldın, gittin...	Safahat, s. 73-79.
Mehmet Âkif	Kocakarı ile Ömer	Yok ya...	Safahat, s. 82-88.
Mehmet Âkif	Kör Neyzen	Elinde, nevha-i mâtem...	Safahat, s. 67-68.
Mehmet Âkif	Köse İmam	İlmi az...	Safahat, s. 110-115.
Mehmet Âkif	Küfe	Beş on gün...	Safahat, s. 20-23.
Mehmet Âkif	Mahalle Kahvesi	"Mahalle kahvesi!"...	Safahat, s. 101-109.
Mehmet Âkif	Meyhane	Hurûşan bâd-ı süfliyyet...	Safahat, s. 32-36.
Mehmet Âkif	Ressam Haklı	Bir zaman...	Safahat, s. 116.
Mehmet Âkif	Selma	"Bütün gün...	Safahat, s. 49-51.
Mehmet Âkif	Seyfi Baba	Geçen akşam...	Safahat, s. 60-63.
Mehmet Emin (1869 - 1944)	Ah Analık Yâhud Zeyneb'in Duası	Yavrucuğum! Donacaksın...	Mehmet Emin Yurdakul, (Hzl. Muzaffer Uyguner), Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1992, s.60.
Mehmet Emin	Zavallılar	Köy muhtarı...	Mehmet Emin Yurdakul, s.62.
Mehmet Emin	Ahretlik	"Buyurunuz, kahvenizi!"...	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, (Hzl. F. A. Tansel), TTK Yay., Ankara, 1989, s. 52-53.
Mehmet Emin	Ana ile Kızı	"Anacığın yanıyorum!"...	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 50-52.
Mehmet Emin	Balıkçı	"Babacığım, terlemişsin..."	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 104-105.
Mehmet Emin	Kaynana ile Damat	Bu ne iştir...	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 48-49.
Mehmet Emin	Kesildi mi Ellerin	"Anne, anne..."	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 59-61.
Mehmet Emin	Kibritçi Kız	"Efendiler kibrit..."	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 57-58.
Mehmet Emin	On Para Ver	"Beyefendi, çoluğunun..."	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 58-59.

Mehmet Emin	Yetim Çocuk Yâhud Ahmed'in Kaygusu	<i>Viran köyü...</i>	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 30.
Mehmet Emin	Zavallı Kayıkçı	<i>Şu kayıkçı...</i>	Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler, s. 61-62.
Neyzen Tevfik (1879 - 1953)	Bir Hikâyet	<i>Başım, başım...</i>	Neyzen Tevfik Hayatı, Sanatı ve Eserleri, (Hız. Recep Usta), Kastaş Yay., İstanbul, 1985, s. 170-175.
Orhan Seyfi (1890 - 1972)	Abdülhak Hâmid'e Mektup	<i>Ey yüce...</i>	Gönülde Sesler, Orhan Seyfi Orhon, Akbaba Yayınevi, İstanbul, 1964, s. 113-119.
Orhan Seyfi	Bir Kış Masalı	<i>Fasılasız kar yağmıştı...</i>	Gönülde Sesler, s. 131-139.
Orhan Seyfi	Gülle Bülbul Efsanesi	<i>İlk baharda...</i>	Gönülde Sesler, s. 28-30.
Orhan Seyfi	Peri Kızıyla Çoban Hikâyesi	<i>Çok eski bir zamanda...</i>	Gönülde Sesler, s. 120-130.
R.Mahmut Ekrem (1847 - 1914)	Hikâyet	<i>Var idi bir dil- âver...</i>	Recâizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri II, (Hız. İ. Parlatur, N. Çetin, H. Sazyek), MEB Yay., İstanbul 1997, s. 61-64.
R.Mahmut Ekrem	Meşe ile Saz	<i>Saza bir gün...</i>	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 226-227.
R.Mahmut Ekrem	Şehîd Ezel	<i>Kimdir şu ak sakallı...</i>	Recâizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri II, s. 468-470.
Rıza Tevfik (1869 - 1949)	Koca Hasan Dayı	<i>Issız dağlar...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 480-484.
Rıza Tevfik	Selma... Sen de Unut Yavrum	<i>Bir akşamdı...</i>	Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi, s. 477-478.
Süleyman Nesib (1866 - 1917)	Dilenci Kız	<i>Kış ortasıydı...</i>	Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Sami Bey) Hayatı-Edebî Kişiliği-Şiirleri, (Hız. Salim Durukoğlu), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2001, s. 504.
Süleyman Nesib	Bir Kadına	<i>Önünde zevci güzel...</i>	Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Sami Bey) Hayatı-Edebî Kişiliği-Şiirleri, s. 466-467.
Süleyman Nesib	Gayretli Çocuk	<i>Sabahleyin mektebime...</i>	Süleyman Nesib (Süleyman Paşazade Sami Bey) Hayatı-Edebî Kişiliği-Şiirleri, s. 431.
Süleyman Nesib	Ninni	<i>Ninni ey ufl-ı can- rübâ...</i>	Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi, s. 355-356.
Şinasî (1826 - 1871)	Eşek ile Tilki Hikâyesi	<i>Çıktı bir bağın...</i>	Şinasi Bütün Eserleri, (Hız.İ. Parlatur, N. Çetin), Muntehabât-ı Eş'arım, Ekin Kitabevi, Ankara 2005, s. 44-46.
Şinasî	Kara Kuş Yavrusu ile Karga Hikâyesi	<i>Aç idi bir karakuş...</i>	Şinasi Bütün Eserleri, s. 46-47.
Şinasî	Tenâsüh Hikâyesi	<i>Yapma bir...</i>	Şinasi Bütün Eserleri, s.44.
Şinasî	Arı ile Sivrisinek Hikâyesi	<i>Gördü bir bal arısın...</i>	Şinasi Bütün Eserleri, s. 48.
Tevfik Fikret (1867 - 1915)	Ken'ân	<i>On beş sene evvel...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, Tevfik Fikret, (Hız. Fahri Uz), İnkılâp Yay., İstanbul, s. 112.
Tevfik Fikret	Balıkçılar	<i>-Bu gün açız yine...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 145-146.
Tevfik Fikret	Devenin Başı	<i>Vaktiyle büyük bir...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 407-408.
Tevfik Fikret	Vagonda	<i>Tenhâ, bulduğumvagon un...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 238.

Tevfik Fikret	Hasan'ın Gazâsı	<i>Uzakda şöyle...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 113-119.
Tevfik Fikret	Süha ve Pervin	<i>Uzak değil...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 276-289.
Tevfik Fikret	Hasta Çocuk	<i>-Bugün biraz daha...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 128-130.
Tevfik Fikret	Ramazan Sadakası	<i>Soğuk, soğuk...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 152-153.
Tevfik Fikret	Nesrin	<i>-Şimdi ben...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 130-133.
Tevfik Fikret	Köyün Mezarlığında	<i>Bütün mezarlığa...</i>	Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri, s. 366.
Tevfik Fikret	Kırık At	<i>Geçen hafta bayramdı...</i>	Şermin, Tevfik Fikret, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2011, s. 73-75.
Tevfik Fikret	Kış Baba	<i>Dağımızda bir çoban...</i>	Şermin, s. 60-64.
Tevfik Fikret	Rüya	<i>"Tatlı, bir yüz...</i>	Şermin, s. 34-36.
Tevfik Fikret	Kör ile Kötürüm	<i>"Bak arkadaş...</i>	Şermin, s. 91-93.
Tevfik Fikret	Hediye	<i>Bugün benim bayram...</i>	Şermin, s. 19-21.
Tevfik Fikret	Muhallebim ve Mektebim	<i>Ninem sordu...</i>	Şermin, s. 25-28.
Tevfik Fikret	Ağustosböce-ğiyle Karınca	<i>Karıncaı tanırsınız...</i>	Şermin, s. 88-90.
Tevfik Fikret	Öksüz	<i>Her gün...</i>	Şermin, s. 37-39.
Tevfik Fikret	Hazan Teyze	<i>O her sabah...</i>	Şermin, s. 58-59.
Ziya Gökalp (1876 - 1924)	Aslan Basat	<i>Bahadır Han...</i>	Altın Işık, Ziya Gökalp, Parıltı Yay., İstanbul, 2005, s. 106-133
Ziya Gökalp	Deli Dumrul	<i>Deli Dumrul...</i>	Altın Işık, s. 101-106.
Ziya Gökalp	Kolsuz Hanım	<i>Bir padişah vardı...</i>	Altın Işık, s. 67-84.
Ziya Gökalp	Küçük Hemşire	<i>Bir padişah...</i>	Altın Işık, s. 84-101.
Ziya Gökalp	Altun Destan	<i>Sürüden koyunlar...</i>	Kızıl Elma, Ziya Gökalp, Toker Yay., İstanbul, 2008, s.90-94.
Ziya Gökalp	Ala Geyik	<i>Çocuktum, ufacıktım...</i>	Kızıl Elma, s. 64-67.
Ziya Gökalp	Kızıl Elma	<i>Bir varmış...</i>	Kızıl Elma, s. 11-29.
Ziya Gökalp	Kurt ile Ayı	<i>Kurt kocaldı...</i>	Kızıl Elma, s. 67-68.
Ziya Gökalp	Küçük Şehzade	<i>Bir padişah...</i>	Kızıl Elma, s. 46-61.
Ziya Gökalp	Osman Gâzi Kurultayda	<i>Osman Gâzi...</i>	Kızıl Elma, s. 79-81.
Ziya Gökalp	Ötüken Ülkesi	<i>Türk gençleri...</i>	Kızıl Elma, s. 72-73.
Ziya Gökalp	Polvan Veli	<i>Hind Sultan'ı...</i>	Kızıl Elma, s. 61-64.
Ziya Gökalp	Ülker ile Aydın	<i>Üvey ana...</i>	Kızıl Elma, s. 29-46.

KAYNAKLAR

- Akay, H. (2007). *Yeni Türk Şiirinin Kurucularından Cenab Şahabeddin*, 3 F Yay., İstanbul.
- Akay, H. (2009). *Şiiri Yeniden Okumak (Bir Yapıçözümleme Girişimi)*, Akademik KitaplarYay., İstanbul.
- Aksoyak, H. İ. (2005), “Ara Nesi Şairi Mehmet Celâl’in Müşterek Şiirleri”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 71-81.
- Aktaş, Ş. (2009), *Şiir Tahlili Teori-Uygulama*, Akçağ Yay., Ankara.
- Aktaş, Ş. (2011). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi 1*, Akçağ Yay., Ankara.
- Akyüz, K. (1986). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Akyüz, K. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I (1860-1923)*, 4. Baskı, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Andı, M. F. (1995). *Ara Nesil Şairi Mehmet Celâl*, Alfa Yay., İstanbul.
- Arat, R. Rahmeti (1991). *Kutadgu Bilig I Metin*, TDK Yay., Ankara.
- Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı (1992). *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ahmet Haşim*, Ankara.
- Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı (1994). *Doğumunun Yüzüncü Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Ankara.
- Beyatlı, Y. K. (2012). *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul.
- Beysanoğlu, Ş. (1970). *Doğumunun 100. Yılında Süleyman Nazif*, Diyarbakır’ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yay., İş Matbaacılık ve Ticaret, Ankara.
- Boratav, P. N. (1988). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yay., İstanbul.
- Çamlıbel, F. (1995). *Han Duvarları*, MEB Yay., İstanbul.
- Çetin, N. (2010). “Ali Ekrem (Bolayır)in Târîh-i Edebiyyât-ı Osmaniyeye Adlı Eserinin Yöntemi Bakımından Değerlendirilişi”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi 17, 1, 39-44.
- Çetişli, İ. (1986). *Servet-i Fünûn’da Mensûr Şiir*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Çetişli, İ. (1987). “Türk Edebiyatında Mensûr Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1/2, 97-120.
- Çetişli, İ. (2004), *Memduh Şevket Esendal*, Akçağ Yay., Ankara.
- Çetişli, İ. (2006). *Metin Tahlillerine Giriş I Şiir*, Akçağ Yay., Ankara.

- Çetişli, İ. (2008).*Edebiyat Sanatı ve Bilimi*, Akçağ Yay., Ankara.
- Çetişli, İ. (2009).*Metin Tahlillerine Giriş II Hikâye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yay., Ankara.
- Çetişli, İ. (2012). *Türk Şiirinde Hz. Peygamber 1860-2011*, Akçağ Yay., Ankara.
- Çıkla, S. (2009). “Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzum Hikâye ve Öykü Şiir”, *TÜBAR*, XXV-/2009-Bahar.
- Demirel, H. G. (2004). “16. Yüzyıl Şairlerinden Fazlî'nin “Gül ü Bülbül Mesnevisi” ndeki Şahıs Kadrosunun Tasavufî Açından Değerlendirilmesi”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 89-103.
- Devellioğlu, F. (1990). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, Aydın Yay., Ankara.
- Dilçin, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yay., Ankara.
- Dizdaroğlu, H. (1970). *Abdülhak Hâmit Hayatı, Sanatı, Eseri*, Varlık Yay., İstanbul.
- Dizdaroğlu, H. (1970). *Şinasi Hayatı, Sanatı, Eseri*, Varlık Yay., İstanbul.
- Dizdaroğlu, H. (1971). *Namık Kemal Hayatı, Sanatı, Eseri*, Varlık Yay., İstanbul.
- Donbay, A. (2009). *Orhan Seyfi Orhon Hayatı-Fikrî ve Edebî Şahsiyeti-Eserleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.
- Durukoğlu, S. (2001). *Süleyman Nesib Hayatı-Edebî Kişiliği-Şiirleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- Engin, E. (2011). "Biyografik Açından İsmail Safâ'nın Şiirleri", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 46, 95-110.
- Enginün, İ. (hızl.) (1979). *Abdülhak Hâmid TARHAN Bütün Şiirleri I Sahra-Divaneliklerim-Bunlar O'dur*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Enginün, İ. (hızl.) (1982). *Abdülhak Hâmid TARHAN, Bütün Şiirleri II Makber-Ölü-Hacle-Bâlâdan Bir Ses*, Dergâh Yay., İstanbul 1982, 190 s.
- Erol, A. (2005), "Tabiat Karşısında İki Şair: Abdülhak Hamid-Alikul Osmanov", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 5-2, 199-205.
- Ersoy, M. Â. (2012). *Safahat*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., Ankara.
- Fikret, T. (2011). *Şermin*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Fikret, T. *Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri*, İnkılâp Yay., İstanbul.
- Göçgün, Ö. (1987). *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Şahsiyeti ve Bütün Şiirleri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemâl'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*, Atatürk Kültür

- Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara.
- Gökalp, Z. (2005). *Altın Işık*, Parıltı Yay., İstanbul.
- Gökalp, Z. (2008). *Kızıl Elma*, Toker Yay., İstanbul.
- Gökalp, Z. (2008). *Kızıl Elma*, Toker Yay., İstanbul.
- Görkem, İ. (2000). *Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*, Akçağ Yay., Ankara.
- Güneş, M. (2012). *Servet-i Fünûn'dan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- Harmancı, A. (2010), “Yeni Türk Edebiyatında Kızıl Elma”, *Turkish Studies*, Volume 5/2, 1471-1490.
- Haşım, A. (2005). *Piyâle*, YKY Yay., İstanbul.
- Haşım, A. (2012). *Göl Saatleri*, YKY Yay., İstanbul.
- Hayber, A. (1997). Hüseyin Özbay, Muallim Nâci'nin Şiirleri, MEB Yay., İstanbul.
- İmamoğlu, A. (2008). “Mehmet Âkif'in İnsan İrade ve Hürriyetine Bakış”, *Mehmet Âkif Ersoy Üniversitesi I. Uluslararası Mehmet Âkif Sempozyumu*, 15-21.
- İpekten, H. (1994). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kabahasanoğlu, V. *Faruk Nafiz Çamlıbel* (1988), Toker Yay., İstanbul.
- Kahraman, A. (2008). *Yahya Kemal Beyatlı*, Kaynak Yay., İstanbul.
- Kaplan, M. (1991). *Şiir Tahlilleri I*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kaplan, M. (1992). *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kaplan, M. (1992). *Şiir Tahlilleri II Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kaplan, M. (2012). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Kaplan, M., Enginün, İ., Emil, B. (1988). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi I (1839-1865)*, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul.
- Kaplan, M., Enginün, İ., Emil, B., Birinci, N., Uçman, A. (1984). *Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, Edebiyat Fak. Basımevi, İstanbul.
- Kavas, E. (2008). “Mehmet Âkif Ersoy Şiirinde II. Meşrutiyet İstanbul'unun Sosyal Tipleri”, *Mehmet Âkif Ersoy Üniversitesi I. Uluslararası Mehmet Âkif Sempozyumu*, 15-21.
- Kavruk, H. (1998). *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, MEB Yay., İstanbul.
- Kemal, Y. (2012). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul.
- Kemal, Y. (2012). *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul.

- Kerem ile Aslı (2004). Parıltı Yay., İstanbul.
- Köksal, H. (1985). *Millî Destanlarımız ve Türk Halk Edebiyatı*, Üçdal Neşriyat, İstanbul.
- Köprülü, M. F. (1984). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Kudret, C. (1962). *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, İnkılap Yay., İstanbul.
- Kurgan, Ş. (1969). *Ziya Paşa Hayatı*, Sanatı, Eseri, Varlık Yay., İstanbul.
- Kutlu, Ş. (1988). *Servet-i Fünûn Edebiyatı Antolojisi*, Toker Yay., İstanbul.
- Mehmet Kaplan İçin (1988). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay., Ankara.
- Okay, O. (2005) Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yay., İstanbul.
- Onur, E. (2007) “Manastırlı Mehmet Rıfat'ın Mecâmiü'l-Edeb Adlı Eserinin Fasahat Kısmı”, *Turkish Studies*, Volume 2/3, 418-420.
- Orhon, O. S. (1964). *Gönülden Sesler*, Akbaba Yayınevi, İstanbul
- Ögel, B. (1994). *Türk Mitolojisi II*, MEB Yay., İstanbul.
- Özdemir, A. (2002). *Muallim Nâci Hayatı-Sanatı-Eserleri-Eserlerinden Seçmeler*, Hikmet Neşriyat, İstanbul.
- Özgül, M. K. (1986). *Halit Fahri Ozansoy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- Özgül, M. K. (1986). *Halit Fahri Ozansoy*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara.
- Özgül, M. K. (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Diyanet Vakfı Yay., Ankara.
- Öztürk, A. (1986). *Türk Anonim Edebiyatı*, Bayrak Yay., İstanbul.
- Parlatır, İ., Çetin, N. (2005). *Şinasi Bütün Eserleri Müntehabât-ı Eş'ârım*, Ekin Kitabevi, Ankara.
- Parlatır, İ., Çetin, N., Sazyek, H. (1997). *Recâizade M.Ekrem Bütün Eserleri II*, MEB Yay., İstanbul.
- Parlatır, İ., Çetin, N., Sazyek, H. (1997). *Recâizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri II*, MEB Yay., İstanbul.
- Safa, İ. (2012) *Mülâhazat-ı Edebiyye*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- Sâfi, İ. (2006). *Altın Suyuna Batırılmış Bir Hayat Abdülhak Hâmid Tarhan*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Sami, Ş. (1989). *Kâmûs-ı Türkî*, Çağrı Yay., İstanbul.
- Siret, H. (hicri 1330) *Leyâl-i Girizân*, Matbaa-yı Ahmet İhsân, İstanbul.
- Tanpınar, A. H., (1976). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tansel, F. A. (1989). *Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-1 Şiirler*, TTK Yay., Ankara.

- Tarhan, A. H. (1979). *Bütün Şiirleri I Sahra, Divaneliklerim, Bunlar O'dur*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarhan, A. H. (1982). *Bütün Şiirleri II Makber, Ölü, Bâlâdan Bir Ses*, Dergâh Yay., İstanbul.
- Tarlan, A. N. (1981). *Edebiyat Meseleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Törenek, M. (2010), “Şiirimizde Yenileşme Süreci ve Serbest Şiir”, *Turkish Studies*, Volume 5/2, 13-49.
- Tuncay, H. (1974). *Ziya Gökalp*, Toker Yay., İstanbul.
- Tuncer, H. (1992). *Araştırlar Devri Türk Edebiyatı I Tanzimat Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Tuncer, H. (1994). *Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Tuncer, H. (1995). *Araştırlar Devri Türk Edebiyatı II Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akademi Kitabevi, İzmir.
- Türk Dil Kurumu (1989). Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri)*, Ankara.
- Usta, R. (1985) *Neyzen Tevfik Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Kastaş Yay., İstanbul,
- Uyguner, M. (1992). *Mehmet Emin Yurdakul*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Ziya Paşa (1992). *Terci-i Bend ve Terci-i Bend*, Çıdam Yay., İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1972 yılında Malatya’da doğdum. İlk, orta ve lise eğitimimi Malatya’da tamamladıktan sonra 1991 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne kaydoldum. 1995 yılında mezun olduktan sonra Bursa-Orhaneli Göynükbelen Kasabasında Türkçe öğretmeni olarak görevlendirildim. 1997-1998 yıllarında vatani görevimi Şırnak-Cizre Yakacık Jandarma Karakolunda yedek subay olarak yerine getirdim. Askerlik dönüşü Bursa-Osmangazi Ali Osman Sönmez Anadolu Teknik ve Endüstri Meslek Lisesinde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak görevlendirildim. Daha sonra sırasıyla 2006 yılında Bursa-Mudanya Sami Evkuran Anadolu Lisesinde, 2007 yılında da Denizli Nevzat Karalp Anadolu Lisesinde çalıştım. 2008 yılında atandığım Durmuş Ali Çoban Anadolu Lisesinde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak görevimi sürdürmekteyim.

Meslek hayatım boyunca Bakanlık ve İl Millî Eğitim Müdürlüğü tarafından açılan “Ders Kitaplarının İncelenmesi ve Eğitim Dokümanı Hazırlama Komisyon Üyelikleri, Talim Terbiye Kurulu Öğretim Programı Çalışmaları, Mesleki Teknik Öğretim Modül Çalışmaları, Eğitimde Ulusal Strateji Seminerleri, Bilişim Teknolojileri Formatör Öğretmenlik Eğitimi, İntel Öğretmen Programı Eğitimliği, Türk Dili ve Edebiyatı Çalıştayları” vb. yurdun çeşitli şehirlerinde düzenlenen otuza yakın hizmetiçi kurs ve seminere katıldım. Aldığım Bilişim Teknolojileri Formatörlük ve İntel Öğretmen Programı belgeleriyle okullarda bilişimden sorumlu öğretmen olarak görev yaptım ve öğretmenlere bilişim ve teknoloji alanında kurslar verdim. Türk Dil Kurumu Türk Dili dergisinde üç, Millî Eğitim Bakanlığı Aklın ve Bilimin Aydınlığında Eğitim dergisinde bir, Osmangazi Belediyesi Ahmet Hamdi Tanpınar 2004 Makale Yarışması Kitabında bir yazım yayımlandı. Söz konusu yazılarımdan üçü Türk Dil Kurumu ve Çukurova Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü veri tabanlarında da yer almaktadır. Devlet Tiyatroları Başdramatörlük bünyesinde ise oluşturulan komisyon tarafından kabul edilen iki perdelik oynanmamış bir oyun metnim bulunmaktadır. Evliyim, 4 ve 9 yaşlarında iki çocuk sahibiyim.

Ünal BÜYÜK

2014

